

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Dějiny výtvarného umění – obecná teorie a dějiny umění a kultury

Mgr. Kateřina Tučková

Skupina RADAR

The RADAR Group

Disertační práce

vedoucí práce – doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

2014

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Brně 28. 3. 2014

.....

podpis

ANOTACE DISERTAČNÍ PRÁCE

Disertační práce s názvem Skupina Radar pojednává o jedné z tvůrčích skupin, které na českou uměleckou scénu vstoupily po roce 1956, kdy se po únorovém XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu zpochybnění dosavadních rigidních praktik projevilo i na domácí půdě. Svaz československých výtvarných umělců tehdy povolil zakládání menších spolků. Skupina Radar své založení ohlásila v roce 1960 a v roce 1961 vystoupila na první samostatné výstavě. Představila se v počtu osmnácti členů, z nichž nejvýznamnější autoři, bývalí členové Skupiny 42 – František Gross, František Hudeček a Ladislav Zívř – patřili už k etablovaným umělcům starší generace. Mladší umělci narození mezi lety 1923 a 1930 vystoupili na této výstavě jako malíři, sochaři či grafici z většiny poprvé.

Členy skupiny Radar lze považovat za autory tzv. krotké moderny, kteří v uvolňující se době druhé půle 50. let navazovali na předválečné modernistické směry. Na soudobé scéně měli velmi dobrý status, protože vycházeli z pozic zaštitěných Svazem – většina byla členy, někteří působili dokonce jako funkcionáři v jeho nejužším vedení. Proto se nestali součástí opozičního Bloku tvůrčích skupin, byť s jejich uměleckým směřováním korespondovala ve více či méně srovnatelné kvalitě i tvorba většiny členů Radaru. Z tohoto důvodu byla skupina Radar později vnímána jako prorežimní, což se odrazilo i na její porevoluční recepci.

Danou skutečnost si tato disertační práce klade za cíl prověřit. Jejím výsledkem je definice aktivit skupiny i tvorby jednotlivých členů, a zhodnocení, zda je dnes její z hlediska historie umění zanedbatelná pozice důsledkem kulturně-politického kontextu nebo spíše uměleckých kvalit jejích členů.

Zkoumaná problematika je rozvržena do dvou částí. První část se soustředí na postižení situace na současné československé umělecké scéně, v níž jsou sledovány výstavní aktivity skupiny Radar a její reflexe soudobou uměleckohistorickou kritikou. Závěr přináší její zhodnocení v předrevolučním a porevolučním období. Druhá část je věnována medailonům jednotlivých umělců, z nichž někteří jsou v této práci komplexně představeni vůbec poprvé.

THESIS ABSTRACT

The thesis named The Radar Group deals with one of the creative groups that entered the Czech artistic scene after 1956, after the 20th Congress of the Soviet Communist Party (SCP) in February 1956, when the establishment of minor associations within the Union of Czechoslovak Artists was allowed. The Radar Group announced its foundation in 1960 and presented its first independent exhibition in 1961. It introduced eighteen members, of whom the most significant authors from the ranks of the defunct Group 42 (Skupina 42) - František Gross, František Hudeček a Ladislav Zívř – belonged to the established artists of previous generation. The majority of younger members born between 1923 and 1930 introduced their painting, sculptural and graphical works at the exhibition mostly for the first time.

The members of the Radar Group may be regarded as the representatives of so-called “tame modern art” who took up to the pre-war modernism in the loosening period of the late 1950's. Their status within the contemporary scene was very high as they were coming out of the positions shielded by the Union – most were the Union members, some even functionaries in the Union senior management. This is the reason why the group did not become a part of the opposing Block of Art Groups (Blok tvůrčích skupin), though the works of the majority of Radar members corresponded therewith both in the artistic aiming and quality. That is why Radar was later considered a pro-regime formation, which reflected in its reception in the post-revolution era.

The thesis aims at examining these assumptions. Its objective is to define activities of the group and artwork of its members, as well as to find out whether its contemporary insignificance within the art history is due to the culturally-political context or artistic qualities of the group members.

The whole theme has been organized into two parts. The initial one is aimed at capturing the situation and conditions of the contemporary Czechoslovak artistic scene, on the ground plan of which we observe exhibiting activities of the Radar Group and its reflection by the contemporary art-historical reviewers. The conclusion of the first thesis part brings assessment of the Group in the pre- and post-revolution era. The second part consists of the portraits of the separate artists, of whom some are comprehensively introduced in this thesis for the first time.

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala své školitelce, doc. PhDr. Marii Klimešové, PhD, za řadu cenných rad a podnětů, které jsem během výzkumu i psaní disertační práce využila.

Za mnohé vděčím také autorům skupiny Radar nebo jejich pozůstalým, jejichž obětavá snaha zprostředkovat mi co nejvíce uměleckých děl nebo jejich fotografií, stejně jako fotografií z instalací výstav, mi při shromažďování děl v prvním pracovním období výzkumu významně pomohla. Zároveň se jim omlouvám, pokud výsledky této disertace nesplní nadějně očekávání, které do mého výzkumu vložili.

Děkuji také privátním galeriím a soukromým sběratelům, kteří mi umožnili nahlédnout do svých sbírek, i pracovníkům všech veřejných sbírkových institucí, kteří mi při bádání vyšli vstříc a ochotně poskytli informace.

Kateřina Tučková

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. KONTEXT DOBY A VZNIK TVŮRČÍCH SKUPIN	10
3. SKUPINA RADAR	15
Impulsy vzniku – mezigenerační pochopení vedoucí ke spojení dvou buněk.....	15
Nemanifestovaný program a zdánlivá absence teoretické koncepce.....	19
Vnitřní život skupiny.....	22
Výstavní činnost a její význam pro skupinu.....	24
Činnost členů skupiny na poli užité tvorby	56
Knižní grafika a ilustrace	56
Plakátová a ostatní užité tvorba	61
4. ROZLOŽENÍ SIL VE SKUPINĚ RADAR	65
5. DOBOVÁ REFLEXE SKUPINY RADAR	70
6. VÝZNAM SKUPINOVÉ AKTIVITY PRO ČLENY RADARU A DOPAD NUCENÉHO ZÁNIKU NA JEJICH TVORBU	73
7. ZÁVĚR	78
8. ČLENOVÉ SKUPINY RADAR	83
Jaroslav Bartoš.....	85
Václav Bláha.....	93
Dobroslav Foll.....	101
František Gross.....	112
František Hudeček.....	121
Jiří Chadima.....	132
Vladimír Kovářik.....	138
Radim Malát.....	146
Jiří Mikula.....	155
Milada Mikulová.....	166
Zdeněk Mlčoch.....	175
Josef Prošek.....	185
Teodor Rotrekl.....	194
František Říha.....	219
František Skála.....	227
Otto Sukup.....	235
Zdeněk Vodička.....	241
Jindřich Wielgus.....	249
Ladislav Zívra.....	258
Seznam hostů vystavujících se skupinou Radar.....	267
9. SEZNAM LITERATURY	271
10. SEZNAM VÝSTAV SKUPINY	277
11. Příloha: Odpověď skupiny na dopis L. Zívra	278

1. ÚVOD

Nové skupiny se hlásily o místo na slunci ve slavnostním fraku, některé dokonce v soudcovském taláru. A nastaly diskuse a boje, a povstali mladí až po čtyřicítku a šířila se mračnopořinnost.

Václav Formánek, z katalogu výstavy skupiny Radar, 1965¹

Skupina Radar? Co je to za neznámou skupinu, ta skupina Radar? ptala jsem se sama sebe před několika lety, když jsem se snažila proniknout do problematiky vývoje českého poválečného umění. Tehdy jsem se nad její existencí příliš nepozastavovala, připadalo mi, že podobných tvůrčích skupin na přelomu 50. a 60. let vznikly desítky, tak proč se pozastavovat nad nějakou, kterou doposud historici umění neměli důvod označit za pozoruhodnou.

Krátce na to jsem se s její existencí setkala znovu, to když jsem detailněji studovala Skupinu 42, jejíž jsem velkou ctitelkou. Na stopy existence Radaru, ba dokonce na členství v něm, jsem narazila hned u tří osobností tohoto uměleckého spolku – u Františka Grosse, Františka Hudečka a Ladislava Zívra. Tehdy mě už téma skupiny Radar zaujalo důrazněji.

Jak to, že je tato skupina na historické mapě českého, potažmo československého umění II. poloviny 20. století tak nenápadná, když v ní působily tři tak klíčové umělecké osobnosti? ptala jsem se sama sebe dále.

Proč jsou dnes do detailu zpracované a odbornou obcí reflektované skupiny jako je Máj, UB 12 nebo Trasa, proč k nim dnes skupina Radar přes působení nesporně výjimečných umělců nepatří? Je to proto, že při svém prvním vystoupení v katalogu výstavy v roce 1961 demonstrovali: *Jsme komunisté?*

„Radar? Tam otec vstoupit rozhodně nechtěl. Jednak v roce 1947 vrátil červenou knížku a tím se pro ten čas rozbratřil s Grosse, a druhak měl už skupinování dost. Vyhovovalo mu stát bokem,“ potvrdil mi v roce 2007 mou obavu z politicky podmíněné marginalizace skupiny Kamil Lhoták mladší při spolupráci na knize vzpomínek na jeho otce.²

¹ FORMÁNEK, VÁCLAV. *Co si myslím o Radaru*. Karlovy Vary: Galerie umění Karlovy Vary, 1965, str. 2

² LHOTÁK, KAMIL; HÉDERVÁŘI, ROBERT; TUČKOVÁ, KATEŘINA: *Můj otec Kamil Lhoták*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2008.

Jenže proč právě skupina Radar, když i někteří členové výše zmíněných skupin byli aktivními komunisty? kladla jsem si další otázky čím důkladněji jsem se seznamovala s poválečným uměleckým provozem.

„Ale tak to brát nemůžete, tehdy se ty hranice nevnímaly tak ostře. To, že to byli komunisté, je jim na škodu až dnes, kdy jsme poučení historií,“ řekla mi Adriena Šimotová, když jsem se s ní setkala při organizaci výstavy Slovem i obrazem. Tehdy se šetrně a s respektem vůči svým někdejšími spolužákům nechtěla vyjádřit k tomu, co mi už naznačovala řada jiných starších kolegů. Že totiž skupině Radar tolik neškodilo těsnější sepejetí s režimem, nýbrž fakt, že její členové nebyli nijak umělecky výjimeční.

Ale skutečně nebyli? divila jsem se, když jsem začala shromažďovat jejich rozptýlené pozůstalosti, rešeršovat ve státních sbírkách a pročitat primární literaturu. Byť to může být v řadě případů pravda, jsou mezi umělci Radaru kromě trojice někdejších členů Skupiny 42 i další autoři, kteří si zaslouží pozornost, dospívala jsem postupem doby k dílčím závěrům.

Ze zjištěných okolností existence a činnosti skupiny Radar, která prošla vývojem od protěžovaného a nezpochybnovaného člena umělecké scény až po naprosté porevoluční outsidersy, jsem nabyla dojmu, že se umělci této skupiny stali obětí jakési kolektivní viny, která na ně padla s činností nejaktivnějších z nich. Takovými byli bezesporu František Gross, nebo až do dramatických událostí roku 1989 pod záštitou režimu veřejně působící Zdeněk Vodička nebo Jiří Mikula. Posledně jmenovaný jako vlivný normalizační činovník SČVU, rektor Vysoké školy uměleckoprůmyslové působící zde až do svého sesazení při studentských demonstracích, a také tajný spolupracovník StB s krycím názvem „Malíř“³, dozajista nad skupinou, byť v době jeho závrtné kariéry už neexistující, rozprostřel mračna, skrz něž možná nikdo z generace historiků umění, kteří si jeho působení živě pamatují, neměl chuť do nitra Radaru nahlédnout.

Nezatížená vztahy z minulosti jsem se tedy pustila po stopách skupiny Radar, abych vytvořila komplexní obraz o této dnes téměř neznámé tvůrčí skupině a jejich členech. Nejen s přihlédnutím k jejich dobovým postojům, ale především s přihlédnutím k jejich tvorbě totiž teprve můžeme odkaz skupiny seriózně zhodnotit.

Možná že moje počáteční otázky a pracovní premisy byly příliš romantické, možná že se v závěru této práce skutečnost ukazuje jako mnohem fádňější. Ale zjistit ji se pro mě

³ Archiv bezpečnostních složek, oddělení operativních svazků kontrarozvědky a vyšetřovacích spisů, Siwecova 2, Praha 3. Výsledek lustrace č.j. ABS-5780/2013 BAC. K výše uvedené osobě byl veden svazek s archivním číslem 546581 MV (registrační číslo T10485 Praha), který byl dne 5. 2. 1987 skartován. Tajný spolupracovník J. Mikula pod krycím jménem „Malíř“ spolupracoval od roku 1962 do roku 1967.

stalo prvořadým a zajímavým úkolem. Při jeho plnění jsem se vydala dlouhou a složitou cestou kompletace životního díla jednotlivých členů Radaru. V mnoha případech to bylo obtížné především proto, že jejich tvorba skončila opomenutá v roztroušených pozůstalostech nebo soukromých sbírkách, a shromáždit ji a poté vyvodit nějaké závěry vyžadovalo velké množství energie, jež byla odměněna někdy neúměrně skromným a ještě k tomu smutným výsledkem. U většiny případů navíc nebylo možné omezit se jen na díla z let, kdy autoři působili ve skupině Radar. Bylo nutné zmapovat jejich celoživotní tvorbu, aby šlo zodpovědně určit, zda existence skupiny nějak ovlivnila jejich osobní umělecké směřování. U zhruba třetiny autorů to bylo vůbec poprvé, kdy se historik umění zabýval celkem jejich díla. Byla to cesta náročná, nevděčná, nicméně v několika případech se, myslím, vyplatila.

A tak by tato disertace kromě zodpovězení výše nadnesených otázek, definování pozice skupiny na soudobé umělecké scéně a její reflexe minulou i dnešní kritikou, měla přinést také profily členů skupiny Radar, z nichž mnozí skončili neoprávněně opomenuti a dnes jsou jejich jména téměř neznámá. Třeba se mi tak v některých případech podaří rozptýlit mračnopo pozornost, která členy skupiny Radar obklopovala nikoliv v letech vzniku tvůrčích skupin, jak se tvrdí v úvodním citátu pocházejícím z textu Václava Formánka, autora jediné monografie skupiny, ale oproti očekávání je v podobě jakési „mračno-ne-pozornosti“ zahalila až v době svobody.

2. KONTEXT DOBY A VZNIK TVŮRČÍCH SKUPIN

Po polovině 50. let se česká, potažmo československá umělecká scéna začala zvolna proměňovat. Kulturní politika nekompromisně prosazující od roku 1948 program socialistického realismu a pečující o to, aby bylo československé výtvarné umění dostatečně poučeno klasickým sovětským uměním, tj. prvním socialistickým uměním,⁴ nabrala nový směr. Po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu v únoru roku 1956 se zpochybnění dosavadních rigidních praktik projevilo i na domácí, československé půdě. Svaz československých výtvarných umělců na konci října 1956 po dlouhé diskusi povolil zakládání uměleckých skupin a potvrdil je změnou ve svých stanovách; 1. prosince 1956 oznámila své založení a činnost tvůrčí skupina Máj 57.⁵

V následujících měsících ji následovaly další kolektivy – o slovo se přihlásily Trasa, UB 12, Makarská, Etapa, brněnské skupiny jako Brno 57, Profil, Parabola, M Brno, teplický Krok 57 a mnohé další. Šlo o skupiny jakéhosi středního proudu, jejichž činnost projevující se formálně rehabilitací modernistických přístupů a pomalým odpoutáváním od realismu dnes označujeme termínem Josefa Bruknera jako tzv. krotký modernismus.⁶

O své místo na slunci se však hlásily i skupiny, které s generací krotkých modernistů nesdílely shodný názor, a zároveň své pozice vymezovaly na dvou vzájemně odstředivých pólech uměleckého spektra. Mezi první patřily skupiny sdružující autory – zasloužilé kádry socialistického realismu, jakými byla třeba skupina Říjen nebo posléze Skupina 58. Ta první prohlašovala, že chce „rozvíjet realistickou tvůrčí činnost (...) u vědomí společenské odpovědnosti tvůrčí soutěže mezi umělci. To znamená, že se rozhodně stavíme proti snahám po takzvané čisté výtvarnosti a formální samoučelnosti. Pobídkou necht' nám je Alšovo vyznání: Uměním sloužit národu.“⁷

Opozici jí tvořili umělci, kteří byli po téměř celou minulou dekádu zahnaní do ústraní a ze svých opozičních pozic odmítali jakoukoliv spolupráci s oficiálními strukturami. Patřili k nim solitérní autoři výrazné individuality, jako byl například

⁴ Viz. *Návrhy stanov SČSVU*. In: *Výtvarná práce*, roč. III, 1955, č. 22, str. 2.

⁵ Viz. *Stanovy SČSVU. Článek 18. Tvůrčí skupiny*. In: *Výtvarná práce*, roč. V, 1957, č. 14, str. 2.

⁶ BRUKNER, JOSEF. *Krotká generace. Poznámky na okraj mladého výtvarnictví*. In: Květen, 1958, roč. III, č. 9, str. 496 – 497. O generaci krotkých modernistů obsáhle především: LAHODA, VOJTĚCH: *Krotký modernismus*. In: JUDLOVÁ, MARIE (a kol.). *Ohniska znovuzrození. České umění 1956 – 1963*. Praha: GHMP, Ústav pro dějiny umění AV ČR, 1994. Nebo LAHODA, VOJTĚCH: *Plíživý modernismus a socialistické umění 1948 – 1958*. In: *Dějiny českého výtvarného umění 1939 – 1958*. V. díl. Praha: Academia, 2005.

⁷ *Ustavující prohlášení tvůrčí skupiny SČSVU „Říjen“*. In: ŠEVČÍK, JIŘÍ; MORGANOVÁ, PAVLÍNA; DUŠKOVÁ, DAGMAR. *České umění 1938 – 1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001. Str. 222.

Vladimír Boudník se svými manifesty explozionalismu (1949, 1950), nebo umělci, kteří tvořili v návaznosti na předválečnou a válečnou avantgardu. K takovým patřila skupina kolem Mikuláše Medka, který už v roce 1956 spolu s Janem Kotíkem a Josefem Istlerem formuloval vlastní program nefigurativnosti v umění. V textu s názvem *Z československého výtvarnictví*, který vznikl pro polský časopis *Przekład artystyczny*, používají autoři poprvé termín „imaginativní umění“, jímž charakterizují svá díla směřující od surrealistické poetiky k hranicím abstrakce. Ve znění textu se objevuje: „Nadcházející období se, podle nás, (...) vyznačuje imaginací. Ponechává stranou jak model, tak racionalistickou spekulaci. Vychází ze smyslového, nikoliv rozumového poznání.“⁸

Uvolnění doposud sevřených možností se ale projevilo nejen povolením zakládání tvůrčích skupin. V překotné době, pro kterou se brzy vžil název inspirovaný textem Ilji Erenburga „doba tání,“ bylo zakrátko možné uspořádat i výstavy, které by ještě před pár lety neprošly přísnou cenzurou. Brzy tak mohla být zásluhou Miroslava Lamače, Jiřího Padrtý a Jana Tomeše v Brně realizována výstava *Zakladatelé moderního českého umění* (Dům umění, 1957 a Jízdárna Pražského hradu, 1958), o rok později péčí Josefa Čiářovského výstava *Umění mladých výtvarníků Československa* (Dům umění Brno, 1958).

V té době vysokou úroveň československého umění potvrdila také výstava Expo 58 v Bruselu, odkud se mezi české umělce šířil vliv výstavy *50 let moderního umění*.⁹

Doba se sice uvolňovala a tála, ale omezujících pouta pravidel, které určovala tehdejší oficiální organizační složka umělecké scény, Svaz československých výtvarných umělců, dál tísnila činnost nově vystoupivší generace. Ta se diskriminačním opatřením, která zahrnovala například kontrolu nad výstavními síněmi, oddalování nebo rušení termínů výstav, vyřazování umělců ze skupinových prezentací či cenzuru vystavených prací, bránila ustanovením *Bloku tvůrčích skupin*. Jeho vznik v roce 1960 inicioval Miloslav Chlupáč zvolený také za jeho prvního předsedu. Kromě skupiny Máj, jejímž byl Chlupáč členem, se v Bloku sdružila ještě skupina Trasa, Proměna, Etapa, Experiment, později MS 61 a UB 12 – byly to tyto skupiny, které se zasloužily o prosazení požadavků mladší generace a přispěly i k výměně předsednictva SČSVU v roce 1964.

⁸ ISTLER, JOSEF; KOTÍK, JAN; MEDEK, MIKULÁŠ. *Z československého výtvarnictví*. In: ŠEVČÍK, MORGANOVÁ, DUŠKOVÁ. *České umění 1938 – 1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001. Str. 215.

⁹ Podrobně o výstavě EXPO 58 viz.: Kol. autorů. *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl I. poloviny 60. let*. Řevnice: Arbor vitae, 2008.

Klima doby však nebylo možné označit za svobodné. Každý z výše popsaných kroků byl malým vítězstvím v bitvě, ale neznamenal vybojovanou válku. V kulturní politice sice po Chruščovově projevu zavládla přijatelnější pravidla, ale zároveň proběhla krvavě potlačená revoluce v Maďarsku. Režim sice ukázal svou vlídnější tvář, ale rozhodně to neznamenalo, že by se chtěl vzdát své vůdčí role.

Proto na druhé straně stále vzkvétala oficiální podoba socialistického umění, socialistický realismus, který sice už neoslavoval politické vůdce, ale dál zůstal hlasatelem ideologie strany a jejího markantního vlivu na blaho společnosti i jedince. Prezentace s takovým poselstvím dál demonstrovaly sílu režimu v neztenčeném počtu výstav například v Jízdárně Pražského hradu. A odtud stále ještě zaznívala diskuse o pravdivost socialistického realismu, o jeho povinnosti sloužit lidu; a řešil-li se už na jedné straně tzv. nárok mladých na experiment, dehonestoval se na druhé straně sklon k jakémukoliv progresivnějším modernistickému vyjádření jako formalismus.

Do takového prostředí v roce 1959 vstoupila výstavou v pražské galerii Československého spisovatele čtveřice umělců, bývalých spolužáků z Vysoké školy uměleckoprůmyslové, Dobroslav Foll, Teodor Rotrekl, František Skála (z ateliéru užité malby Josefa Nováka) a Zdeněk Mlčoch (z ateliéru užité grafiky a ilustrace Karla Svobinského). Posléze se tři z nich stali výtvarnými redaktory a kolegy ve Státním nakladatelství dětské knihy (Foll, Mlčoch, Skála). Oficiálně tito autoři nevystoupili jako tvůrčí skupina, ale soukromě se nazývali Skupinou čtyř.¹⁰ Hlavním důvodem jejich spojení byla prostá myšlenka vystavovat společně, protože, jak si zapsali v katalogu, „ve čtyřech se to lépe táhne (...) Jenom jsme vám chtěli říct pár slov o sobě. Abychom se představili. A to je všechno.“¹¹

Přestože čtveřici umělců bylo téměř čtyřicet let, vystoupili na společné výstavě nazvané jednoduše *Foll – Mlčoch – Rotrekl – Skála* samostatně poprvé. Sdíleli osud své generace, jejíž studia byla zpomalena válkou – uzavřením vysokých škol a totálním nasazením – a posléze i nepříznivou kulturně-politickou situací 50. let.

¹⁰ M. M. František Skála. In *Výtvarná práce*, roč. IX, 1961, č. 12, str. 11. Výstava této Skupiny čtyř proběhla od 4. 2. 1959 do 27. 2. 1959.

¹¹ *Foll – Mlčoch – Rotrekl – Skála*, 4. - 27. 2. 1959. Praha: Galerie Československý spisovatel. Katalog výstavy.



Čtveřice umělců v roce 1959: Mlčoch, Skála, Rotrekl, Foll (zleva) a titulní strana katalogu vydaného k výstavě. I když ještě nenese název Radar, objevuje se v něm už logo obdélníku se čtyřmi barevnými poli, který posléze přejme i skupina Radar. Také proto je tuto čtveřici možno považovat za první buňku (dosud nevzniklého) Radaru.

Na výstavě autoři představili cykly maleb vycházejících z inspirace soudobou městskou kulturou, civilizací, technikou. „Malujeme svět kolem nás. Předně město, protože město je náš domov. Malujeme i venkovské krajiny, protože to jsou krajiny našeho dětství a k nim se nemůžeme nevracet. Malujeme továrny, protože v nich jsme pracovali. Na našich obrazech má místo příroda, technika, sport i všední radosti, protože to všechno je náš život,“¹² stojí v předmluvě ke katalogu výstavy.

Foll a Rotrekl byli velkými fanoušky letectví a tak prezentovali malby z prostředí ruzyňského letiště, Foll navíc díla z prostředí továren a Rotrekl z prostředí motocyklových závodů. Mlčoch se Skálou náměty svých děl těžili z pražského centra i periferie – Skála ve svých malbách zachycoval ruch pražských ulic, kdežto Mlčoch se soustředil na zachycení opomíjených městských zákoutí. Mezi jeho malbami se objevil i obraz s libeňským plynojemem, ikonou zaniklé Skupiny 42. Autor tak nejmarkantněji demonstroval návaznost své tvorby na poetiku Skupiny 42, kterou v novém zhodnocení „světa, ve kterém žijeme“ svými technicky laděnými obrazy respektovali i zbývající umělci. V ohlasech na výstavu si toho všimli i recenzenti.¹³

Formálně se čtveřice realistickou malbou s umírněně expresivními prvky zařadila ke své generaci tzv. krotkých modernistů.

¹² Tamtéž.

¹³ Viz. např. -HLCĎ-. *Foll – Mlčoch – Rotrekl – Skála*. In: *Výtvarná práce*, roč. VII, 1959, č. 4, str. 9.



Z. Mlčoch: Štěrkárna, 1958 (vzadu libeňský plynojem); Radary nad městem, 1958 (uprostřed logo skupiny)



D. Foll – Montáž letadla, 1958



F. Skála – První světla, 1958

Krátce po tomto vystoupení měl po dlouhé době samostatnou výstavu v pražské Výstavní síni Purkyně také František Gross.¹⁴ Byť byla současná Grossova realistická tvorba svázána dogmatickými požadavky vládnoucí ideologie, připomněla jeho tvorba ze 40. let principy modernismu a nadchla mladé umělce, nejen ty z budoucího Radaru. Podle Evy Petrové znamenala tato prezentace pro ně i pro Grosse, kterému poskytla užitečný pohled do vlastní minulosti, důležitý výstavní počín.¹⁵

Tyto dvě výstavy se staly klíčovými milníky, od nichž se začala odvíjet historie skupiny Radar.



T. Rotrekl – Vítězové, 1959

¹⁴ František Gross: *Výbor díla 1939 – 1959*. Výstavní síň ČFVU Purkyně, 3. 4. – 26. 4. 1959.

¹⁵ PETROVÁ, EVA. *František Gross*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2004. Str. 147.

3. SKUPINA RADAR

3.1. Impulsy vzniku – mezigenerační pochopení vedoucí ke spojení dvou buněk

Skupina Radar v roce 1960 nevznikla ze dne na den jako jedna z posledních ustanovivších se tvůrčích skupin. V roce 1959 ji předcházely výstavy, které způsobily navázání užších kontaktů mezi mladší generací umělců a některými z bývalých členů Skupiny 42 zastupovanými Františkem Grossem. Jak přesně toto sblížení proběhlo, popisují někteří teoretici spojení později se skupinou.

Luboš Hlaváček v knize *Současná československá grafika* z roku 1964 za vznik skupiny považuje moment, kdy se mladší výtvarníci „přihlásili k tradici, v níž vlastně tvořivě pokračují, k tradici Skupiny 42. Závaznost činu zdůraznili i tím, že mezi sebe přijali tři členy tohoto někdejšího kolektivu, Fr. Grosse, Fr. Hudečka a sochaře L. Zívra.“¹⁶ Naproti tomu Václav Formánek tuto skutečnost v jediné publikované monografii skupiny označuje za „záležitost a výslednici dvoustranné aktivity a přitažlivosti.“¹⁷

Dnes už přesně nezjistíme, kdo měl na generačně nesourodém spojení dvou buněk větší podíl. Jisté však je, že ke spojení došlo na základě vzájemné ochoty ke spolupráci, která mohla být prospěšná oběma stranám. Mladším autorům mohla přímá návaznost na modernistickou uměleckou tradici zdůrazněná spojením s jejími tehdy již legendárními a v rámci Svazu mocnými představiteli přidat na závažnosti, bývalí autoři Skupiny 42 se zas po umělecky spíše neaktivním (funkcionářském) období 50. let mohli díky spojení s mladší generací ocitnout v centru uměleckého dění.

Na tomto místě lze potvrdit slova Jiřího Šetlíka pronesená v roce 1988 na sympoziu GHMP *Česká kultura na přelomu 50. a 60. let*: „V rámci SČSVU jevila se brzy síla skupin nebezpečná nejen různorodostí názorů, ale i z hlediska generačního nástupu. To podnítilo umělce starší a uznávané, aby i oni využili této formy organizace k obhajobě svého postavení (...). Vznikaly různě zaměřené a často i generačně promiskuitní skupiny, jako je Říjen, hlásící se k programu socialistického realismu, nebo Skupina 58 či Radar, navazující na spolkové programy.“¹⁸

¹⁶ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Současná československá grafika*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964. Str. 114.

¹⁷ FORMÁNEK, VÁCLAV. *Radar*. Praha: Odeon, 1971. Str. 15

¹⁸ ŠETLÍK, JIŘÍ: *Počátky činnosti tvůrčích skupin a jejich význam*. In: *Česká kultura na přelomu 50. a 60. let*. Sborník konference. Praha: GHMP, 1988. Str. 3.

Ať už ale impuls k vzniku vzešel od kohokoliv a z jakýchkoliv pohnutek, jisté je, že myšlenka založení skupiny, která by spojovala mladé umělce tematizující město a civilizaci s jejich vzory ze Skupiny 42, se brzy ujala a rychle rozšířila. Netrvalo dlouho a po počátečních námluvách čtveřice malířů s Františkem Grossem vznikla **skupina Radar**, která se Svazu přihlásila na konci roku 1960.

Její název reflektoval novou situaci, v níž se autoři, které přitahovala problematika „světa, v němž žijeme“ ocitli – po téměř patnácti letech od doby existence Skupiny 42, se totiž tento svět obsahově i vizuálně výrazně proměnil. Věda a technika pronikla do soukromí jedince, ovlivnila podobu města, a na přelomu 50. a 60. let se přestala bát i vesmíru. Svým názvem tak skupina evokovala i širší námětového pole, které se vedle oblasti města a městského člověka rozrostlo i o náměty z oblasti moderní vědy a techniky.

Jako nejcharakterističtější prvek pro tento nový pohled na soudobou skutečnost pak autoři vyhodnotili radar, který se ostatně hojně objevoval v tvorbě jednoho z nich, Zdeňka Mlčocha. Možná to byl právě on, kdo název vymyslel, možná má na jeho výběru podíl i Dobroslav Foll či František Skála. Svědčila by o tom hravost a důvtipnost, tolik typická pro dva posledně jmenované – název radar má totiž tu přednost, že se čte stejně i pozpátku.¹⁹

Od chvíle vzniku se skupina Radar začala kvapně rozrůstat.

Prvními přizvanými umělci byli automaticky nejbližší přátelé stávajících členů. **František Gross** se obrátil na **Františka Hudečka** a **Ladislava Zívra**, kteří jeho nabídku, byť v Zívrově případě zdráhavě a spíše účelově, přijali, zato Kamil Lhoták, který se později setkání skupiny příležitostně účastnil, odmítl.²⁰

Čtveřice **Dobroslav Foll**, **Zdeněk Mlčoch**, **Teodor Rotrekl** a **František Skála** zase účast ve skupině nabídli svým bývalým spolužákům z Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Byli jimi absolvent ateliéru užité grafiky Antonína Strnada **Vladimír Kovářik**, který byl navíc spolu s Follem, Mlčochem a Skálou členem recesistického komorního houslového kvarteta.

Dále absolvent ateliéru užité grafiky a ilustrace Karla Svolinského (stejně jako Zdeněk Mlčoch) **Václav Bláha** a **Jiří Mikula** s manželkou **Miladou Mikulovou**, která studovala ve vedlejší ateliéru Josefa Kaplického. Absolventem téhož ateliéru a dalším přizvaným

¹⁹ Na tom, kdo vymyslel název skupiny, se vzpomínky pamětníků neshodují. Hravost a důvtipnost názvu si však pochvalovali všichni, s nimiž autorka práce vedla v letech 2007 – 2012 rozhovory.

²⁰ Rozhovor autorky této práce se synem Kamila Lhotáka. Dokladem je také památník Růženy Tomkové, do nějž při jednom ze setkání zakreslili upomínku členové Radaru a také přítomný Kamil Lhoták a Mirko Hanák, kteří se neformálních schůzek v restauracích příležitostně účastnili. Památník Růženy Tomkové, soukromá sbírka Praha.

umělcem byl i **Jiří Chadima**. Toho pojilo celoživotní přátelské pouto se sochařem **Ottou Sukupem**, který do skupiny přivedl své bývalé spolužáky z Akademie výtvarných umění, ze sochařského ateliéru Karla Pokorného, **Jaroslava Bartoše** a o rok později i **Zdeňka Vodičku**.

František Gross motivoval růst skupiny principem, na jehož základě se spojila Skupina 42. Ta sdružovala nejen výtvarné umělce, ale měla také svou literární sekci zastoupenou Ivanem Blatným, Janem Hančem, Jiřinou Haukovou a Jiřím Kolářem, členem byli také teoretici Jindřich Chalupecký a Jiří Kotalík. Tak i při vzniku skupiny Radar Gross navrhoval, aby se nové sdružení neomezilo pouze na malíře, grafiky a sochaře, ale aby v něm byli zastoupeni autoři různých médií i inspirující představitelé dalších kulturních oblastí. Na jeho popud tak byl do skupiny přizván také fotograf **Josef Prošek**, s nímž se Gross stýkal na půdě Svazu, a členové nevýtvarníci – redaktor dětské literatury ze Státního nakladatelství dětské knihy, kde někteří členové Radaru pracovali, a šéfredaktor časopisu Zlatý máj, **Vladislav Stanovský**, přítel Dobroslava Folla a režisér Československé televize a divadla Rokoko, **Jaromír Vašta**, a redaktor časopisu Kultura, později Kulturní tvorba, **Václav Kubík**. Za šest měsíců od založení po první výstavu v roce 1961 se tak ve skupině sešlo 18 členů.

Při příležitosti druhé skupinové výstavy, která se konala v roce 1963, se skupina rozrostla na 23 členů – ke stávajícím přibyl již zmíněný sochař Zdeněk Vodička, dále generační souputník trojice bývalých členů Skupiny 42, sochař **Jindřich Wielgus**, absolvent ateliéru malby Martina Salcmana z Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy a příležitostný ilustrátor pracující pro SNDK **František Říha**, dokumentární fotograf **Ota Zouplna**, který v následujících letech plnil funkci tajemníka skupiny, a do sekce nevýtvarníků přibyl další režisér Československé televize, **Bruno Šefranka**, jehož jméno se však ve skupinových katalogích objevuje pouze v roce 1963 a 1964. V té době se pak ke skupině přidal i nejmladší autor, **Radim Malát**, jehož přizval spolužák z Pedagogické fakulty, František Říha. Společně pak pro příležitost výstavy v Karlových Varech v roce 1965 a v Rychnově nad Kněžnou v roce 1966 přizvali dalšího bývalého spolužáka, **Jaroslava Chudomela**. Ten se však už v následujícím roce spolkových výstav přestal účastnit, stejně jako Ladislav Zívr a Ota Zouplna. Oproti tomu počínaje výstavou v pražské výstavní síni Mánes v roce 1967 se členem stal dlouhodobě skupinu sledující teoretik, redaktor časopisu Výtvarná práce, **Luboš Hlaváček**.

Teprve v závěrečném období existence skupiny Radar se k ní připojili dva bývalí členové skupiny Trasa a někdejší spolužáci z Vysoké školy uměleckoprůmyslové, ateliéru

Josefa Nováka a Emila Filly, **Václav Menčík** a **Věra Heřmanská**. Ti se členy Radaru stihli vystavovat až po zákazu činnosti skupin v roce 1971 v Karlových Varech. Nicméně stihli být ještě zařazeni do monografické knihy z pera Václava Formánka *Radar*, která v roce 1971 vyšla v nakladatelství Odeon, a dnes představuje jedinou kritickou práci věnující se existenci skupiny. Jejich kolegové, kteří na této závěrečné a už neoficiální skupinové výstavě také vystavovali, **Emil Cimbura**, **Stanislav Ježek**, **Jaroslav Kaiser**, **Josef Liesler**, **Josef Němec** a skupinu sledující teoretik **Vlastimil Fiala**, už to štěstí neměli.

Poslední jmenovaní autoři sice chtěli řady Radaru na konci 60. let rozšířit, ale mezi členy je už kvůli nulovému přínosu spolku i zanedbatelnému vlivu, který na ně skupinová činnost mohla mít, počítat nemůžeme.

Počet členů Radaru se během let proměňoval. Skupinou nakonec prošlo celkem dvacet osm osobností, z toho dvacet tři umělecky činných.

Nepočítáme-li první výstavu preradaristů v roce 1959, byla nejméně zastoupenou výstavou první skupinová prezentace v roce 1961 s **osmnácti členy**. Naopak největší počet umělců se v rámci Radaru představil v Mánesu v roce 1964 a v Karlových Varech v roce 1965 – shodně **dvacet čtyři vystavujících**. Od poloviny 60. let lze také sledovat největší konjunkturu skupiny – je to doba největších výstav doma i v zahraničí, vydávání katalogů, největší fluktuace členů. A je zřejmé, že pokud by na konci 60. let nepřišel společenský zvrat, činnost skupiny by se ještě více rozvinula. Svědčí o tom nový příliv členů, kteří už se ale v roce 1971 na karlovarské výstavě *25 malířů, sochařů a grafiků z Prahy* nemohli představit pod hlavičkou skupiny, i plány na další výstavní prezentace.

ABSOLUTNÍ SEZNAM ČLENŮ RADARU V JEDNOTLIVÝCH SEKČÍCH

Sekce malby a grafiky: Dobroslav Foll, František Gross, Věra Heřmanská, František Hudeček, Jiří Chadima, Jaroslav Chudomel, Vladimír Kovářik, Radim Malát, Václav Menčík, Jiří Mikula, Milada Mikulová, Zdeněk Mlčoch, Teodor Rotrekl, František Říha, František Skála

Sekce knižní grafiky a ilustrace: Václav Bláha

Sekce sochy: Jaroslav Bartoš, Otto Sukup, Zdeněk Vodička, Jindřich Wielgus, Ladislav Zív

Sekce fotografie: Josef Prošek, Ota Zouplna

Nevýtvarníci: Václav Kubík, Vladislav Stanovský, Bruno Šefranka, Jaromír Vašta

Teoretici: Luboš Hlaváček, Vlastimil Fiala

3.2. Nemanifestovaný program a zdánlivá absence teoretické koncepce

První výstava, která se konala v roce 1961 v pražské galerii Československého spisovatele, představila tvorbu osmnácti členů skupiny Radar. Výstavu doprovázel malý katalog se stručným, nepodepsaným prohlášením. Umělci se v něm odmítli zaštitit skupinovým programem, výslovně prohlásili: „Nechceme manifestovat žádné programy. K tomu nám chybí nerozvážné nadšení mládeže.“²¹ Pravděpodobně se tak nechtěli omezovat a v budoucnu nějak direktivně řešit možnou nesourodost jednotlivých členů při vyhranění jejich individualit. Můžeme to s největší pravděpodobností pokládat za vliv trojice bývalých členů Skupiny 42, kteří už měli zkušenost s existencí ve spolku, jenž si prošel fází nejen dostředivou, kdy se jednotliví autoři na základě společných idejí těsně semkli, ale i odstředivou, která v podobě názorových rozrůznění vedla na konci 40. let k zániku skupiny. Zákaz činnosti skupin po únoru 1948 v podstatě rozklad skupiny jen formálně dokonal.

Seskupení Radaristů se takovému hořkému konci hodlalo vyhnout a za ústřední kámen spolkového soužití stanovilo uměleckou svobodu omezenou pouze kvalitou tvorby skupinových členů.

Bránili se tak také možnému napadení, kdy by umělecká kritika mohla poukazovat na nesourodost umělců a vystavených děl. Tomu se snažili předejít i zmínkou v prvním katalogu: „Sešli jsme se nedávno. Leckterá z prací, kterou vystavujeme, vznikla ještě mimo skupinu. Nevystavujeme tedy ilustrace k nějakému skupinovému programu. Nevymýšlíme si však ani dodatečně program k tomu, co už jsme udělali. Snad se naše práce odlišují od sebe víc, než by se slušelo (třebas ne tolik, jak tomu ve skupinách bývá). Myslíme si však, že míříme jedním směrem.“²²

A to skutečně mířili, a bylo to znát už od první výstavy. Paradoxem tedy je, že ačkoliv se sami umělci snažili svůj program nedefinovat, stali se reprezentanty výtvarné linie s jednoznačně charakterizovatelnými rysy.

Mezi těmito rysy až do poloviny 60. let, kdy se směřování jednotlivých členů Radaru rozrůznilo, viditelně převažovala návaznost na poetiku někdejší Skupiny 42. Většina autorů, kteří se v Radaru sešli, se ve své tvorbě na počátku zaobírala městem, jeho živelnou, rušnou atmosférou, civilizací, technikou. Malíři, grafici i sochaři se formálně vyjadřovali v intencích realistické figurace, často s umírněně expresivními nebo

²¹ *Skupina Radar*. Praha: SČSVU, 1961. Katalog výstavy.

²² Tamtéž.

kubistickými prvky. S takovými výtvarnými projevy se přirozeně řadili ke svým generačním souputníkům tzv. krotké moderny. Velmi úzce s jejich zájmem souvisel zájem fotografů Josefa Proška a Oty Zouplny, kteří v jiném médiu sledovali totéž: městskou krajinu a v ní městského obyvatele. Byli tak volným pojítkem mezi tvorbou malířů a tvorbou sochařů, kteří se v prvním období činnosti skupiny Radar zabývali figurativní plastikou tematizující právě moderního městského člověka.

Zájem o prostředí města se však postupem času vyvíjel.

Díky pokrokům vědy, techniky a kosmického výzkumu se i vesmír zdál na přelomu 50. a 60. let mnohem blíže. Budoucnost se, jak nedávno zevrubně popsala výstava spolu s obsáhlým katalogem *Planeta Eden*,²³ zdála na dosah. Doba rezonovala další kapitolou technické revoluce, sdílely se představy, jak bude civilizace vypadat za padesát, za sto let, a tyto představy zahrnovaly nejen dosud známý svět, ale i vesmír. Budoucí dění bylo očekáváno s nadšením, společností procházela vlna optimismu, kterým se nakazili i někteří z členů Radaru - do jejich tvorby vstoupil futurologický aspekt, jehož zásluhou jsou tito autoři nejtypičtějším představiteli vlny tzv. „kosmického jara.“

Týká se to především umělců, kteří sledovali vývoj vědy, techniky a kosmického výzkumu, a kteří se díky nakladatelské praxi zahrnující ilustrace vědecko-fantastické literatury nebo vědeckých encyklopedií se zájmem informovali o řadě nových objevů. Těmito umělci byli Dobroslav Foll, Vladimír Kovářik, Zdeněk Mlčoch a Teodor Rotrekl, přičemž posledně jmenovaný se brzy stal jedním z nejvýraznějších představitelů vědecko-fantastické ilustrace v Československu.

Už v prvních dvou letech existence tak ve skupině Radar můžeme pozorovat dvě sekce sledující vzájemně si blízké, ve své podstatě však přece jen rozdílné programy. Civilistní poetika zůstala klíčovým tématem umělců, kteří do skupiny přišli zlákáni osobností Františka Grosse, jehož tvorba pro ně byla dlouhodobě zásadním vzorem. Naproti tomu druhá sekce, do níž patřil sám Gross i Hudeček spolu s Follem a Rotreklem, hledala nové uchopení aktuálního životního pocitu, do nějž zasahoval vědecko-technický pokrok.

Z takových zdrojů krystalizoval sice nedefinovaný, ale evidentní program skupiny Radar. Umělci, kteří se jeho definicí nechtěli nechat svazovat, dokonce do skupiny nepřizvali žádného historika umění. Několik prvních katalogů vyšlo bez doprovodného textu, pouze se stručnými tezemi formulovanými samotnými autory. Teprve při příležitosti

²³ ADAMOVIČ, IVAN; POSPISZYL, TOMÁŠ (eds). *Planeta Eden*. Řevnice: Arbor Vitae, 2010.

výstavy v Karlových Varech v roce 1965 umělci oslovili teoretika Václava Formánka, aby jejich v té chvíli již pětileté působení shrnul. Ten v textu poprvé verbalizoval to, co však už v dané chvíli přestávalo platit. Skupina se rokem 1965 dostala do druhé etapy své existence, v níž ve stále svobodněji fungující společnosti řešila nové umělecké problémy.



Skupina Radar v době založení, 1961

3.3. VNITŘNÍ ŽIVOT SKUPINY

Chod skupiny se odbýval v podobě pravidelných setkávání v ateliérech jednotlivých členů nebo v restauracích, často v někdejší Filmovém klubu. Schůzky byly vždy hojně navštěvené, z rozhovorů s pamětníky je zřejmé, že se na ně všichni členové těšili. Byly totiž plné podnětných diskusí o stavu současného tuzemského i zahraničního umění a o formálních i obsahových problémech tvorby, které erudovaně moderoval František Gross,²⁴ ale také plné legrace, o níž se ve své přirozenosti starali Dobroslav Foll s Františkem Skálou.

Později se také začalo jezdit na společné pracovní výjezdy, jeden takový v roce 1962 proběhl v průmyslové krajině Kladenska, které členové Radaru považovali za jakýsi svůj Barbizon.²⁵ Řada z nich tam nebyla poprvé – už na konci 50. let do těch míst někteří jezdili na úkolové akce. Tak se například kladenské hutě nebo důl Hořkovec objevuje v malbách z roku 1960 u Františka Grosse, Jiřího Chadimy, Teodora Rotrekla a dalších.

Počet schůzek houstl v době, kdy se připravovala výstava. Zdeněk Mlčoch na ty doby podle autora skrytého pod šifrou JD vzpomíná takto: „Bylo dobře, že k nám patřil Franta Gross a Franta Hudeček. Byli starší a moudřejší. Řekli nám, když jsme byli nerozvážní, abychom neblbli. Před výstavou jsme se navštěvovali, abychom vybrali z kamarádovy tvorby to nejlepší. Každý se snažil, aby si neudělal ostudu. Viděli jsme tak, co dělali druzí. Nekopírovali jsme, ale hledali jsme podněty pro cestu dál.“²⁶

Výběr prací na výstavy býval organizovaný. Někdy díla chodila vybírat početnější delegace, jindy jen zástupci skupiny, mezi nimiž byl však vždy František Gross. Tak se podle deníku Ladislava Zívra²⁷ setkali na výběr děl pro první výstavu v Československém spisovateli v Hudečkově ateliéru, kam se dostavila komise ve složení Zívr, Gross a Chadima. Z návštěvy výstavní komise Radaru v roce 1963 jsou zachovány fotografie z ateliéru Františka Říhy, kam se dostavil Gross a Malát.

V roce 1965 také větší část skupiny podnikla studijní cestu do Paříže. Její průběh byl podle domněnky Radaristů jedním z důvodů, proč ze skupiny vystoupil Ladislav Zívr. Závažnějším důvodem však byl jiný prvek skupinového života – členové Radaru si

²⁴ V osobních rozhovorech se někteří umělci zmiňovali až o jakémisi „školení“ – roli Františka Grosse jako klíčové mentorské osobnosti tak i po letech potvrzovali.

²⁵ Rozhovor Vladimíra Stanovského s Františkem Grosem v časopisu *Kultura* z 22. 3. 1962, str. 1-2. Gross a ostatní členové Radaru se chtěli s tamním prostředím na delší dobu sžít, dokonce kladenským horníkům, kteří je pozvali na šachty, slíbili, že jim pomohou v kulturně výchovné práci.

²⁶ JD. *Za Zdeňkem Mlčochem*. In: Knižní značka. List spolku sběratelů a přátel exlibris v Praze. 1995, č. 1, str. 6.

²⁷ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívr, deníky 1960 – 1961.



Radar na společném pobytu v Kladně, 1962



F. Říha, R. Malát, F. Gross a P. Říha (zleva), 1963

vytyčovali společné úkoly. Jeden takový také zapříčinil klíčovou kolizi v členství Ladislava Zívra. Úkol na téma „Praha“ považoval za svazující.

„Radar mě stále rozčiluje zprávami o schůzích ve Film-klubu a hlavně (...) kolektivním úkolem na téma Praha. Zdá se mně to u nich (...) ambice na cenu Prahy. Jsem docela v jiné poloze svého směřování a nejraději bych z Radaru vystoupil. Není třeba a nesnáším, aby mě témata byla určována,“ zapsal si Zívr do deníku 31. května 1965.²⁸ O půl roku později se se skupinou skutečně rozloučil.

Úzká spolupráce Radaristů se projevila nejen na společných výjezdech a v realizaci vybraných témat, ale i v součinnosti jednotlivých členů. V průběhu 60. let spolu vystavovali na samostatných výstavách po dvojicích či trojicích, a vzhledem k působení několika z nich na klíčových postech řady nakladatelství docházelo k častému přerozdělování ilustrační a grafické práce.

Stopy aktivit skupiny Radar tak nejdeme nejen ve volné tvorbě jejích členů, ale i v řadě knižních titulů či v plakátové tvorbě. Věnujme se nejprve první oblasti, která se exponovala ve výstavní činnosti Radaru.

²⁸ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívr, deník 1965 – 1966, zápis ze dne 31. 5. 1966.

3.4. VÝSTAVNÍ ČINNOST A JEJÍ VÝZNAM PRO SKUPINU

Přísná kritéria pro výstavní prezentace mladých umělců se na přelomu 50. a 60. let rozvolnila. Výstavních síní byl v Praze sice omezený počet a jejich provoz byl kontrolován komisemi SČSVU, nicméně prostor už v nich dostala i nastupující generace, obzvláště ve větším počtu členů tvůrčí skupiny. Radar o výstavní příležitosti na rozdíl od jiných skupin, především od bezprecedentní první výstavy Máje 57, nikdy nebojoval. Vzhledem k dobré pozici jeho členů ve Svazu (někteří z nich byli i součástí výstavních komisí) tak k prvnímu vystoupení došlo půl roku po založení skupiny.

Poprvé jako tvůrčí skupina Radar vystoupilo patnáct malířů, grafiků a sochařů, dva členové z řad redaktorů kulturních periodik a jeden divadelní režisér v roce 1961 v galerii Československého spisovatele. Výstava probíhala od 25. 5. do 15. 7. 1961 a už tady se utvořilo základní jádro Radaru – vystavoval Jaroslav Bartoš, Václav Bláha, Dobroslav Foll, František Gross, František Hudeček, Jiří Chadima, Vladimír Kovářik, Jiří Mikula, Milada Mikulová, Zdeněk Mlčoch, Josef Prošek, Teodor Rotrekl, František Skála, Otto Sukup, Ladislav Zívr. V katalogu byli dále uvedeni redaktoři Václav Kubík a Vladislav Stanovský, a režisér Jaromír Vašta.

Někteří autoři se setkali už na dvou přípravných schůzích v zimě 1960 – 1961. Většinou o sobě měli od dob studií povědomí, neboť se stýkali v rámci nakladatelské praxe, se staršími členy pak na půdě Svazu. Málo však tušili o své volné tvorbě, protože řada členů ji v průběhu 50. let nevystavovala – shoda panovala pouze v principech a společném zájmu o téma města, civilizace, techniky.

Protože se však někteří členové ustanovovacích schůzek neúčastnili, došlo k setkání celé skupiny Radar až v průběhu instalace a vernisáže výstavy. Její konkrétní obsah byl tak překvapením nejen pro veřejnost, ale i pro samotné členy.

O přípravách výstavy a o vernisáži, která proběhla 25. května 1961, nám zanechal poznámky Ladislav Zívr, který si do deníku dne 30. května 1961 zapsal: „Vozil [jsem] sochy do Spisovatele na výstavu skupiny Radar. Seznámil [jsem] se s mnoha lidmi, členy skupiny. Fotograf Prošek, manželé Mikulovi, Foll, Rotrekl, Mlčoch, Skála, Vašta, Stanovský atd. Dostal jsem čestné místo při instalaci svých soch a požíval vážnosti. Myslím, že Mlčoch, třebaže je ovlivněn Lhotákem, je z těchto mladých nejlepší. Hudeček má celý svůj kabinet a Gross je mezi těmito mladými následovníky stále vůdčí osobností ve světě této civilizační skutečnosti, zatímco Hudeček ve vesmíru. Při vernisáži hrála instrumentální skupina Ferd. Havlíka, pilo se víno, kouřilo se a vernisáž ztratila takto svůj

obvyklý oficiální ráz strašidelné vážnosti. Od ½ páté přišli novináři a pak různé osobnosti, na zahájení. Ze známých Jirda, Hloupý, Kotalík, Háek, Smetana, Janeček, dr. Hartmann, Sucharda atd. Pak jsme se sešli všichni ve vinohradské vinárně Sportce. Předseda pobočky Svazu, mal. Gross, chirurg dr. Lišková z Vojenské nemocnice, všichni členové Radaru se známými, Kotalík se ženou, Hudeček s dcerou Alenou, se kterou jsem tancoval a uváděl do společenského života. Jedlo se, pilo, tancovalo, ale já sám jsem byl smutný bez Jit, která leží v hradecké nemocnici. Ptáčkové už zpívali, když jsem šel sám přes Václavák domů.²⁹

Ladislav Zívř na výstavě prezentoval plastiky z doby konce existence Skupiny 42, jako je *Muž se strojem* (1948), který však v katalogu nese název *Svářeč*. Z novějších děl vystavil komorní figurální plastiku *Stronciový klín* (1960). Kromě Zívřových starších zralých prací, které tematicky výborně zapadaly do nemanifestovaného programu skupiny, vystavil díla navazující na civilistní poetiku Skupiny 42 i František Hudeček. Představil se souborem perokreseb zachycujících atmosféru pražských ulic (v katalogu reprodukovány *Letenský tunel večer*, 1960) a nechyběl ani návrat k autorovu stěžejnímu tématu nočních chodců, který dobře reprezentuje perokresba otištěná u příležitosti recenze ve *Výtvarné práci*,³⁰ *Člověk se přibližuje k vesmíru* (1960), a perokresba *Noc za městem* (1960) ve *Výtvarném umění*.³¹ Znovuobjevení nočních chodců kvitovali recenzenti obzvlášť pozitivně. Jako by to znamenalo, že dogmatická 50. léta už jsou skutečně minulostí, že lze navázat tam, kde se skončilo.

Návrat k vlastní tvorbě 40. let však ještě nesdílel František Gross, který se po období umělecké nečinnosti z pasti realismu užívaného pro oficiální úkoly a zakázky vymaňoval pomalu. O Grossově tvorbě prezentované na této výstavě se zmiňuje Jiří Kotalík: „Tak v letech 1959 – 1960 rozebíhá se František Gross opětovně do práce (...), svůj zájem poznovu zaměřuje k složitému vzhledu průmyslových konstrukcí a staveb (...). Vrací se k starším motivům pražské periferie, nově (...) objevuje průmyslovou krajinu středních Čech; v řadě olejů rázného barevného a formového skladu vyvstávají pohledy na důl Hořkovec u Nového Strašecí. Část obrazů této orientace představila první výstava skupiny Radar v Galerii Československého spisovatele (...) v květnu 1961; spolu s několika vrstevníky a s několika mladšími (...) přihlásil se tu František Gross opětovně

²⁹ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívř, deník 1960 – 1961. Zápis ze dne 31. 5. 1961

³⁰ In: *Výtvarná práce*, roč. IX, 1961, č. 12, str. 8.

³¹ In: *Výtvarné umění*, roč. XI, 1961, č. 9, str. 367.

k úvazku společného, názorově zatím nevyrovnaného průzkumu reality současného života, ve vztazích utvářených průmyslem a technikou.“³²

Z fotografií reprodukováných v katalogu výstavy víme, že vystavoval průmyslové krajiny, jako je olejomalba *Stavba* (olej, 1968, ve sbírce GASK pod názvem *Stavba komunismu*), z reprodukcí u recenzí výstavy pak známe *Hrudkovnu v Mníšku* (olej, 1960).

Tak je zřejmé, že se ústřední trojice členů Radaru obloukem, pod nímž zůstávala skryta jejich angažovaná tvorba z 50. let, vracela ke starým principům, k tvorbě vycházející z jejich někdejšího upřímného zájmu o „svět, v němž žijeme.“

Mladší členové druhé zakladatelské buňky se představili díly navazujícími na cykly, které vystavili v roce 1959. Od realistického pojetí k tvarové redukci mířil ve stále propracovávaném cyklu maleb z ruzyňského letiště Dobroslav Foll (vystavující ještě karikatury) a v cyklu pražských střech s radary Zdeněk Mlčoch; velký kus cesty k barevné i tvarové expresi vykonal Teodor Rotrekl prezentující se sice angažovaným, ale malířsky uvolněně řešeným cyklem *Svářečů ropovodu*. Realisticky pojatými, jen mírně expresivními malbami se představil František Skála, Jiří Chadima a Vladimír Kovářík, který kromě umírněně expresivních pohledů na městské ulice s kavárnami představil komorní cyklus olejomaleb inspirovaný cestou do Giuneje. Jeho africké obrazy se ale neseťkaly s velkým pochopením recenzentů, kteří snad ještě ocenili neobvyklost námětu, avšak méně už jeho provedení. Luboš Hlaváček ho zpětně označil za nejslabší článek této výstavy.³³ Každopádně se tu Kovářík nejvíce vymykal námětovému okruhu výstavy a tak i programu skupiny.

Kromě Zívra se se skupinovým programem jen volně stýkali i sochaři. Jaroslav Bartoš se sochařskými portréty městských lidí, které doplňovaly soudobé detaily (klobouky žen, účesy) mohl ještě splňovat tematické zacílení na současného člověka v městském prostředí, Otto Sukup se ale svou lyricky pojednanou ženskou figurou symbolizující radost ze slunného dne, *Ke slunci* (patinovaná sádra, 1960) skupině vymykal stejně jako Kovářík. Také Václav Bláha prezentující cyklus ilustrací ke knize V. Majakovského *Lenin* (kresba uhlím, 1960) stál spíše mimo směřování skupiny.

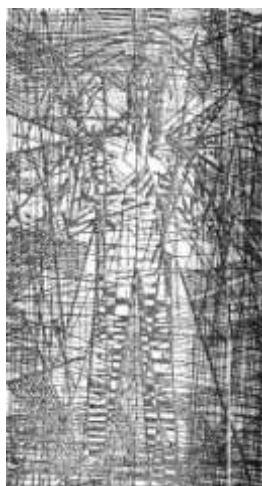
Dobře však k programu Radaru přispěli Mikulovi, kteří jako autorská dvojice vystavili cyklus barevných dřevorytů zachycujících skupiny lidí na koupališti, případně výjevy s parkem, hřištěm a jinými prostranstvími, které jim umožnily zachytit městskou krajinu.

³² KOTALÍK, JIŘÍ. *František Gross*. Praha: Nakladatelství čs. výtvarných umělců, 1963. Str. 17.

³³ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Karlových Varech*. In: *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965, č. 23, str. 7.

Také Josef Prošek našel s programem Radaru společnou řeč v sérii fotografií z pražského i venkovského prostředí.

První výstava Radaru tak byla souhrnnou ukázkou díla umělců, kteří se zabývali stejnou problematikou a zaobírali se hledáním výtvarného projevu v návaznosti na předválečný modernismus. Byť byla ještě značně nesourodá, protože představovala z převážné většiny práce vzniklé před ustanovením skupiny, prokázala, že se na ní sešli autoři, jež je dnes možné zařadit ke generační vlně tzv. krotkých modernistů.



*Ladislav Zív – Muž se strojem, 1948
(v katalogu Radaru jako Svářeč)
František Hudeček – Člověk se přibližuje k vesmíru, 1960*

František Gross – Stavba, 1960



*D. Foll – Přistávací dráha
olej, 70 x 100 cm, 1960*



*Z. Mlčoch – Radar
olej, 1960*



*T. Rotrekl – Stavba ropovodu I.
olej, 120 x 150 cm, 1960*

Vystoupení dalšího z tvůrčích kolektivů k sobě připoutalo zájem recenzentů. Největší pozornost byla pochopitelně upřena na trojici nejznámějších umělců, Grosse, Hudečka a Zívra, kteří se v té době na výtvarnou scénu vraceli po téměř desetileté odluce, kdy se věnovali svým funkcím a angažované tvorbě (Gross, Zív) nebo výdělečným zakázkám (Hudeček). Tak Grosse ve Výtvarné práci považují mezi členy Radaru za „nejzralejšího – podařilo se mu spojit vlastnosti svých starších obrazů, tvořených v duchu



V. Kovářik – *Vůz Škoda v Konakry*
olej, 90 x 70 cm, 1961



Mikulovi – *Z cyklu Černý břeh*
dřevoryt, 50 x 60 cm, 1961



J. Bartoš – *Dívka v klobouku*
cín, 1960

Skupiny 42, s novými tendencemi, usilující o realistické zcelení vjemu. Jeho průmyslové krajiny, vnitřně prožity a zbaveny vnějškovosti, objevují patos dneška.³⁴ Taková pochvala byla jistě motivována dobovými požadavky, nicméně se objevila i v recenzi Jiřího Kotalíka v časopisu *Kultura* a v recenzi Vladimíra Fialy v časopisu *Tvorba*. Z mladších členů si recenzenti všímali především tvorby Zdeňka Mlčocha, kterého považovali za nejbližšího následníka poetiky Skupiny 42, a Teodora Rotrekla s cyklem maleb ze stavby ropovodu. Kladně hodnotili i část expozice s ilustracemi Václava Bláhy a fotografiemi Josefa Proška, k nimž se ale kvůli jejich malému počtu recenzenti širěji nevyjadřovali. Follovi byla vyčítána plakátovost a rozpačitost, Chadimovi už tehdy celkem správně manýra a průměrnost v kompoziční stavbě i barevnosti, Kováříkovi nedotaženost jeho malířských děl. Byl považován za lepšího grafika, mezi nimiž byli chváleni Mikulovi. Mezi sochaři byl vyzdvižen Ladislav Zívr.

Recenzenti se nakonec také shodovali, že ačkoliv se skupina nezaštitila vysloveným programem, je jasná jejich „názorová jednotnost (...) Řada členů vychází při své práci z příbuzných inspiračních zdrojů, totiž ze světa poznamenaného v nejrozmanitějším smyslu moderní technikou (...) a vyjadřují se určitým společným názorem, charakterizovatelným především barevnou plochou a grafickou linií.“³⁵ Příbuznost autorů tedy byla jasná a skupiny Radar byla považována za koherentní dvougenerační skupinu, od jejichž „dalších výstav se čekala nová, ještě zralejší řešení.“³⁶

Ve stejné době jako proběhlo vystoupení Radaru, se uskutečnila výstava *Realizace* Bloku tvůrčích skupin (28. května – 18. června 1961 v Galerii Václava Špály). Recenze na

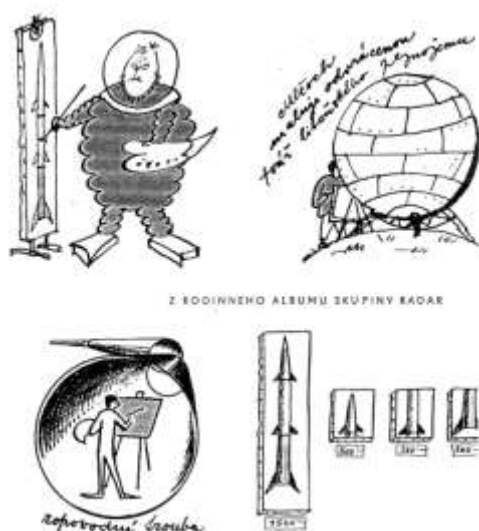
³⁴ -red-. *Pražské výstavy*. In: *Výtvarné umění*, roč. XI, 1961, č. 12, str. 8-9.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ FIALA, VLADIMÍR: *Skupina Radar*. In: *Tvorba*, roč. XXX, 1961, č. 25, str. 597.

ni se objevovaly ve výtvarných periodikách spolu s recenzemi na první výstavu Radaru. Je tedy namístě zabývat se reakcemi na tato dvě vystoupení – Radaru, který začal fungovat ve shodě se Svazem, a Bloku tvůrčích skupin, který soustředil autory snažící se proti tehdejší struktuře Svazu vymezit. Ačkoliv se to zdá z dnešního hlediska, kdy tyto dvě formace nejsou vnímány na stejné úrovni, nepochopitelné, psali recenzenti dvou nejdůležitějších svazových orgánů, Výtvarné práce a Výtvarného umění, o obou vystoupeních stejnou dikcí, bez negativních konotací nebo naopak protěžování některé z nich. Recenzent skrytý pod šifrou -red- ve Výtvarné práci³⁷ chválí či kritizuje stejný poměr autorů v obou skupinách. Je z toho tak zřejmé, že při vystoupení Radaru v roce 1961 byla už atmosféra na umělecké scéně docela jiná než v době vystoupení skupiny Máj. Existence spolku ani výtvarný projev jejích členů vycházející z principů moderny nebyly už samy o sobě důvodem napadání. Je z toho zároveň také zřejmé, že byť Radar zaujímal pozici zaštitěnou Svazem, dokázali recenzenti objektivně hodnotit kvality jednotlivých členů. Radar se tak při vstupu na uměleckou scénu ocitl na stejné úrovni s dalšími nedávno vzniklými skupinami.

První skupinové představení doprovázel malý katalog vydaný Svazem, v němž mimo fotografií reprodukováných děl zaujmou hlavně karikatury Dobroslava Folla a Františka Skály nazvané *Z rodinného albumu skupiny Radar*. Kromě katalogu autoři vydali také soutisk drobných grafik v podobě skládanky, kam přispělo dvanáct umělců (vyjma sochařů a členů-nevýtvarníků).



Skládačka grafik od jednotlivých členů a karikatury D. Folla a F. Skály otištěné na zadní straně katalogu

³⁷ -red-. *Pražské výstavy*. In: Výtvarné umění, roč. XI, 1961, č. 12, str. 8-9.

V roce 1962 proběhla ve Výstavní síni Parku kultury v Hradci Králové výstava některých členů Radaru, kterou organizačně zajistil zřejmě Ladislav Zívř, tehdejší předseda pobočky Svazu v Hradci Králové. K výstavě nevyšel katalog, takže dnes nelze s určitostí zjistit, kteří autoři se jakými díly výstavy účastnili.

Jak se přátelství ve skupině utužovala, začali zároveň někteří autoři vystavovat ve dvojicích. Tak se roku 1962 ve Výstavní síni Lidové demokracie na Karlově náměstí v Praze samostatně představili Jaroslav Bartoš a Zdeněk Mlčoch, v Galerii Václava Špály František Gross, Josef Prošek a Jindřich Wielgus. Velký úspěch sklídl toho roku Ladislav Zívř, který svými devíti plastikami spolu s několika dalšími umělci zastupoval Československo na XXXI. Benátské bienále. Také František Gross poutal pozornost tisku, neboť si na sklonku roku 1961 přivezl stříbrnou medaili z bienále ze Sao Paola.

Mnohem závažnější ale byl pro skupinu Radar rok 1963, kdy proběhly prezentace skupiny hned ve čtyřech městech. Výstavní turné započalo 15. března 1963 vernisáží výstavy v pražské Nové síni, zahajoval František Gross. K původním členům přibyli malíř František Říha, sochaři Zdeněk Vodička a Jindřich Wielgus, fotograf Ota Zouplna a režisér Bruno Šefranka. Počet členů Radaru se tak zvýšil na dvacet tři.

Výstava byla prezentována jako přehlídka komorního díla – vystavené práce byly vybírány z množiny grafiky a prací na papíře, sochaři se měli účastnit drobnou plastikou. Autoři tak chtěli umožnit nahlédnout divákům do pracovního procesu umělce, v němž důležité místo nezabírají jen hotová monumentální díla, ale i přípravné kresby, skici a v případě sochařů modeletta. Požadavek na měřítko nedodržel pouze Jindřich Wielgus, o němž si Ladislav Zívř do svého deníku zapsal: „Wielgus musí dominovat velkou plastikou, zatímco všichni mají malé.“³⁸ Zívř měl na mysli Wielgusovu plastiku *Sedící* (sádra, 1962), která navíc upoutala zájem redaktorů výtvarných periodik a byla několikrát reprodukována u recenzí či zpráv o výstavě. Sám Zívř podle svých vzpomínek vystavoval šest drobných terakotových plastik a *Ženu s radarem* (1961), sochu též nikoliv malých rozměrů, která, byť byla reprodukována pouze jednou, se stala jakýmsi nezamýšleným sochařským manifestem programu skupiny. Žádný jiný sochař se



L. Zívř – Žena s radarem, 1961

³⁸ Archiv národní galerie, fond Ladislav Zívř, deníky 1962 – 1963, zápis ze dne 14. 3. 1963.

v průběhu existence skupiny Radar nepřiblíží ústřednímu tématu skupiny, technice v kontextu života současného městského člověka, blíže, než právě Ladislav Zívra tímto dílem.

Kromě dvou větších plastik se ostatní sochaři Radaru účastnili drobnými figurálními plastikami, Zdeněk Vodička prezentoval závěsné reliéfy z cyklu *Rodina*, a Otto Sukup ženské figurální plastiky, z nichž jedna, provedená ve dřevě, byla z výstavy podle vzpomínek Ladislava Zívra zcizena.

Malíři i grafici se prezentovali pracemi na papíře. Tak František Gross představil litografie z cyklu *Hra s ohněm* a soubor kreseb, z nichž *Čičmany* byly reprodukovány v Literárních novinách,³⁹ František Hudeček opět sérii kreseb nočních chodců.⁴⁰

Z mladších autorů Teodor Rotrekl představil grafiky inspirované revoluční Kubou, kde v roce 1962 pobýval na studijním zájezdu, a cyklus grafik inspirovaný dobýváním vesmíru. Toto téma zajímalo také Dobroslava Folla, s nímž Rotrekl utvořil v rámci skupiny dvojici největších obdivovatelů kosmu. Jejich nadšení sdíleli ještě Vladimír Kovářík a Zdeněk Mlčoch, kteří se ve volné i užitě tvorbě (všichni ilustrovali utopickou a vědecko-fantastickou literaturu) mohli prokázat o něco méně úspěšnými výsledky. Tak čtveřice autorů utvořila počínaje touto výstavou podskupinu, buňku uvnitř skupiny, která se tematicky vyhranila k námětům z oblasti letectví a vesmíru, a která se tak stala jedním z nejviditelnějších a nejdůslednějších kolektivů naplňujících to, co Ivan Adamovič s Tomášem Pospiszylem v knize *Planeta Eden* nazývají obdobím „kosmického jara.“

Kovářík s Mlčochem však představili i grafické práce inspirované továrnami a městským prostředím. Spolu s Jiřím Mikulou, Miladou Mikulovou a Františkem Říhou tvořili část skupiny, u které se nejvýrazněji projeví společné znaky, jichž si všimli i recenzenti, kteří pojmenovali utváření jakéhosi Radarovského jednotného stylu, v němž se objevuje „redukce na holé geometrické schéma“, „geometrizedaná grafická zkratka a znak“ a „chladná geometrická stylizace námětu.“ V těchto „vzájemně dost blízkých tvaroslovných prvcích a metodách“⁴¹ lze pozorovat inspiraci bruselským stylem, který se po Expu 58 rozšířil a který do svého výtvarného projevu mnozí členové Radaru přijali.

I když do samotného Bruselu se v roce 1958 autoři Radaru spíše nedostali (v Československém pavilonu byl v sekci ilustrace zastoupen pouze Zdeněk Mlčoch), vliv

³⁹ Literární noviny, roč. XII, 1963, č. 12, str. 4.

⁴⁰ Reprodukce jedné z jeho nepojmenovaných kreseb s motivem nočních chodců přinesly tytéž Literární noviny na str. 6, kresbu s názvem *Člověk a hvězdy* otiskla Výtvarná práce, roč. XI, 1963, č. 5, str. 8.

⁴¹ -red-. *Pražské výstavy*. In: Výtvarná práce, roč. XI, 1963, č. 5, str. 8.

výstavy na domácí scénu pronikl. Zasloužily se o to nejen tiskoviny s jednotným grafickým stylem a masivní propagační kampaň, ale posléze i výstava *Československo 1960*, která v Praze představila řadu exponátů z bruselského pavilonu.⁴²

Za nejslabší bod výstavy považovala kritika ilustrace Václava Bláhy, kresby pastelem na motivy pražské ulice od Františka Skály, monotypy z cyklu *Z předměstí* nového člena Radaru, Františka Říhy, a tradičně grafické listy Jiřího Chadimy. Chválila naopak fotografický cyklus Josefa Proška.

K výstavě vyšel drobný katalog a řada recenzí informovala o vystavených exponátech i vnitřním vývoji, který za dva roky skupina udělala. Luboš Hlaváček sledující spolek už od výstavy první buňky v roce 1959 psal, že „vystoupení reprezentuje skupinu ve stadiu nesporného pracovního vzestupu a u mnohých přímo v důležitém údobí výtvarného zkvalitňování (Mlčoch, Foll). Lze tu pozorovat i to, co je u každého takového tvůrčího společenství nejdůležitější – plodné působení navzájem.“⁴³ V roce 1962 toto plodné působení znamenalo vytříbení společného směřování, krok směrem k ideové i výrazové koherentnosti skupiny. Co je však v této chvíli kladným rysem, ukáže se už o dva roky později pro méně invenční autory zásadním rizikem.

Podle deníkových zápisů byl s výstavou „dosti spokojen“ i nejkritičtější člen Radaru, Ladislav Zívr, který se zmínil o neobvykle vysoké návštěvnosti – v neděli 28. 3. 1963 bylo na výstavě údajně 500 diváků a reportáž z výstavy přinesla 1. 4. 1963 i televize.⁴⁴ Bezpochyby to byla zásluha dvojice režisérů Šefranky a Vašty spolupracujících s Československou televizí.

Od 19. května roku 1963 probíhala velká výstava skupiny Radar ve Východočeské galerii v Pardubicích, zahájil ji Vladislav Stanovský.

Drobný katalog informuje o tom, že v malbě výrazně vyzrál Dobroslav Foll, jehož litografie *Hvězdolet* (1963) katalog uvozuje. Na stejné téma vzniklo několik variant litografií, ale i stejnojmenná malba, která je dnes ve sbírce Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě. Foll se v tomto roce dopracoval k přesvědčivému plošnému, graficky traktovanému malířskému výrazu, kterým v jasné, intenzivní barevnosti popisuje vesmírné náměty.

⁴² Podrobně viz. LAHODA, VOJTĚCH. „Bruselský styl“ mezi „vysokým“ a „nízkým.“ In: Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl I. poloviny 60. let. Řevnice: Arbor vitae, 2008. Str. 340 – 351.

⁴³ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar – operace č. 1 a 2*. In: Kulturní tvorba, roč. I, 1963, č. 15, str. 13.

⁴⁴ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívr, deník 1960 – 1961, zápis ze dne 1. 4. 1963.

Díla několika dalších autorů demonstrují výsledky společného studijního pobytu, který v předcházejícím roce absolvovali na Kladensku. Tak František Gross prezentoval olejomalbu *Továrna* (1962), v níž tři komíny korespondují s trojicí komínů na fotografii Josefa Proška *Sladovna* (1962), Vladimír Kovářik představil olejomalbu s důlními věžemi nesprávně v katalogu nazvanou *Plynojem* (1962), František Říha olejomalbu *Ze staveniště* (1962), Jiří Chadima temperu *Zakladač* (1962), jen Václav Bláha, Mikulovi a František Hudeček se prezentovali pracemi, v nichž řešili i dříve propracovávanou problematiku. Sochaři zabývající se figurální plastikou k úkolové akci zřejmě nepřispěli, tak je tu Bartoš zastoupen portrétní plastikou *Helena* (1962), Sukup *Matkou s dítětem* (1962), Vodička *Kubánkou* (1962), Wielgus opět plastikou *Sedící* (1962) a Zívř nejlépe s programem skupiny korespondující *Harfenistkou* (1961).

Výstava se po skončení zřejmě v komornější podobě přesunula do Galerie umění v Ostravě, protože Ladislav Zívř má ve svém deníku u dne 14. 7. 1963 vlepený ústřížek pocházející z neidentifikovaných novin z července 1963, kde výstavu Radar údajně přivítala „rozpálená Ostrava.“ Zároveň se od malíře Bartoše dozvěděl, že mu byla na sochařské výstavě v Teplicích-Šanově, kam putovaly některé plastiky sochařů Radaru, ukradena zmíněná *Harfenistka*. Ve svém zápisku toho ale nijak nelituje, byl ve svízelné finanční situaci a poplatek plynoucí z pojištění díla (3000 Kč) mu přišel právě vhod.

Poslední událostí spojující členy Radaru v roce 1963 byl listopadový výběr děl pro výstavu skupiny v Palazzo de Bellas Arte v Havaně na Kubě. Hlavním organizátorem akce byl Teodor Rotrekl, který už byl na Kubě na studijním zájezdu a který na podzim tohoto roku provázel v Praze delegaci kubánských umělců. Podle Zívřových deníkových zápisků všem doporučil, aby si dobře zapsali, co do Havany posílají. O tom, jak zřízení sekce výstavnictví pečující o zasílání prací do zahraničí vše pletou, referuje Ladislav Zívř ve svém deníku 27. 11. 1963. On sám do Havany poslal sochu *Žena-krytal* a 4 terakotové plastiky. O výstavě nazvané *Pintura checoslovaca: Radar* v Havaně dnes víme jen to, že proběhla v závěru roku 1964, byl k ní vydán katalog s názvem *Exposicion de pintura Checoslovaca* a účastnilo se jí pouze sedmnáct autorů – omezena byla především sochařská část výstavy, jíž se účastnili jen zástupci Vodička, Wielgus a Zívř. Mezi malíře ale navíc přibyl nový člen, Radim Malát. Jaká však byla recepce výstavy v zahraničí, nevíme, a v českých médiích se o ní neobjevilo také nic.

Zároveň s výstavami, které toho roku uskutečnil Radar, probíhala v červnu a červenci 1963 v Praze a v září 1963 v Brně retrospektivní výstava Skupiny 42, k níž byl vydán katalog s textem Jiřího Kotalíka. Výstava byla přijata kritikou velmi vřele a

pozornost, která byla upřena na členy této skupiny se odrazila i v reflexi skupiny Radar – v řadě recenzí padla zmínka i o silných osobnostech ze Skupiny 42.

Rok 1964 byl pro skupinu Radar neméně úspěšný. Sice zorganizovala menší počet výstav, zato ale pro svou prezentaci získala rozsáhlou výstavní síň Mánes. Instalace výstavy probíhala 6. května 1964 za účasti všech umělců, o den později byla výstava Vladimírem Stanovským zahájena.

Z hlediska vystavených prací a uměleckého vývoje jednotlivých autorů to byla výstava zlomová. Ve vystavených dílech autorů bylo znát, jak se na nich odrazila vnitřní diskuse, která je stmelila do programově jednotného proudu, pod jejímž příkrovem někteří výrazně vytříbili svůj umělecký projev, ale zároveň ukázala, jak podstatně autoři reagují na situaci vnějšího uměleckého světa. Do jejich tvorby zasáhl kontext uvolněné atmosféry na domácí scéně, do níž pronikaly vlivy soudobých světových trendů.

Tak se v rámci Radaru utvořilo několik podskupin, které viditelně určily podobu výstavy. Nejvýraznější podskupinou byla ta utvořená kolem Františka Grosse, který se před polovinou 60. let dopracoval k redukovanému výrazu, v němž navázal na své figuro-strojky z konce 40. let. Nyní své kompozice rozkládal do podobně zjednodušených tvarů, ale v mnohem jasnější barevnosti. V katalogu výstavy podobu jeho nového výrazu demonstruje olejomalba *V jirchářích 14* (1963) nebo ve *Výtvarné práci* reprodukováný olej *Dva válečníci* (1963). Také *Chemie* (1963) dokládá, že se František Gross vymanil z otěží angažované realistické práce a našel znovu autentický umělecký výraz. O jeho síle svědčí i fakt, že byl toho roku vyslán na XXXII. Benátské binále, kde se jeho práce setkaly s velkým úspěchem – malba *Velká zeď* (1961) byla zakoupena soukromým sběratelem a Gross byl pozván k několika zahraničním výstavám.



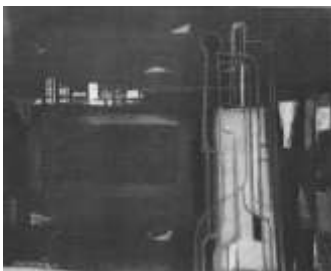
F. Gross – Chemie, 1963 a V jirchářích, 1963 J. a M. Mikulovi – Redakční porada (Schůze), 1964

Na podobu jeho tehdejší práce reagovali i Jiří a Milada Mikulovi tvořící jako autorská dvojice. Jejich výraz vycházel z lineárního grafického pojetí a velmi se blížil

jejich volné grafické práci. V malbě se však ještě více minimalizoval a zredukoval do tvarů, které se v bezperspektivní ploše nacházejí rozmístěny v jakési mozaice ne nepodobné kompozičním řešením Joana Miró. Tematicky však vycházejí z konkrétních námětů jako je tomu například ve vystavených pracích *Redakční porada (Schůze)* (1964) nebo *Pozdní hodina* (1964). Ke stejné tvarové redukci ještě více postoupil Zdeněk Mlčoch zastoupený na výstavě malbami *Břevnov* (1963), *Továrna* (1963), *Černý radar* (1963) a *Černé město* (1963), kterému však recenzent Hlaváček vytýkal blízkost s tvorbou Paula Klea.⁴⁵ Podobné grafické traktování malby vykazoval od této výstavy i Vladimír Kovářik zastoupený díly *Průmyslový objekt* (1964) nebo *Čisté město* (1964). Redukci a geometrizaci najdeme v soudobých dílech Františka Skály, Františka Říhy a Radima Maláta. Zatímco u Františka Skály to byl jen krátkodobý experiment, v tvorbě Radima Maláta tendence ke geometrizaci a zjednodušení tvarů do konstruktivně členěné plochy nalezneme od přelomu 50. a 60. let. Malát byl jedním z umělců, na které v tomto ohledu nejvíce zapůsobil styl brusel.⁴⁶



Z. Mlčoch – *Břevnov*, 1963



V. Kovářik – *Průmyslový objekt*, 1964



R. Malát – *Velkoměsto*, 1963

K redukci tvaru směřoval už dříve Dobroslav Foll, který se na této výstavě představil vynikajícími pracemi, v nichž spojil moderní a přesvědčivě budovaný výtvarný projev (blízký někde snad malbě Fernanda Légera) s aktuální tematikou, jíž se dlouhodobě věnoval. Převratným zachycením současné situace je především olejomalba *Stav beztlíže* (1963) nebo *Rychlost* (1963).

⁴⁵ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Mánesu*. In: Výtvarná práce, roč. XII, 1964, č. 9, str. 3.

⁴⁶ K tvorbě Radima Maláta a vlivu stylu brusel na jeho tvorbu viz: TUČKOVÁ, KATEŘINA. *Radim Malát*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2007. Nebo LAHODA, VOJTĚCH. „Bruselský styl“ mezi „vysokým“ a „nízkým.“ In: *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl I. poloviny 60. let*. Řevnice: Arbor vitae, 2008. Str. 340 – 351. V obou publikacích je jinak málo známá tvorba Radima Maláta uvedena v několika reprodukcích.



D. Foll – Stav beztíže, 1963



D. Foll – V raketě, 1963

Foll navíc otevírá i druhou podskupinu, která už od minulých výstav tematizuje oblast kosmu a letectví. Je v ní zastoupen ještě Teodor Rotrekl, který předchozího roku přehodnotil své nadšení z techniky. Jako reportér časopisu *Československý voják* vedl rozhovory s vojenskými letci, kteří ho udivili svým lhostejným přístupem k rizikům ohrožujícím existenci celého lidstva, které s sebou technický a vědecký pokrok nese. V kontextu tohoto zážitku tak vznikl cyklus jeho spálených letců a obětí leteckých útoků, který v materiálovém ohledu naplňuje definici kombinovaných obrazů, jimiž v té době proslul Robert Rauschenberg. Přestože se Rotrekl s jeho tvorbou doposud neseťkal, ani nenavštívil Benátské bienále, kde toho roku získal Rauschenberg hlavní cenu, jsou jeho první kombinované obrazy, do nichž vlepoval hliníkové folie, předměty, páčil plochu obrazu ohněm a upravoval plexilaky, přesvědčivou a hluboce pochopenou reakcí na světovou vlnu pop-artu i na osobní, přesto obecně platné, téma.



T. Rotrekl – Oběti útoku, 1964

Výrazný krok na novou půdu udělal i František Hudeček a Ladislav Živř. Hudeček se na výstavě v Mánesu představil hned oběma liniemi, které v první půli 60. let zkoumal. Byly to jeho konstruktivně řešené malby inspirované světlem, a také abstraktní kompozice biomorfních tvarů. Tak se na výstavě objevila díla *Světlo* (1964), nebo *Prales* (1962).

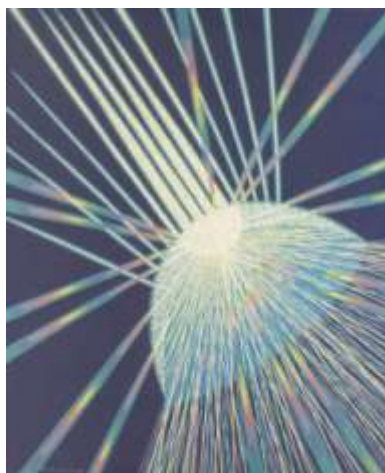
Ladislav Živř zase dospěl do okamžiku, v němž se definitivně vyrovnal s problematikou městského člověka srostlého se strojem a svůj zájem stácel čím dál více k inspiraci

přírodou. Na výstavě vystavil *Postavu* (1963), která se ještě neodpoutala od reálného figurálního předobrazu, deformace jejích tvarů však už napovídá o hledání nové tvarové podoby.

Zatímco Luboši Hlaváčkovi účast sochařů díky tomu „vznívá nepříznivě“⁴⁷, recenzent ML v Literárních novinách kladně hodnotí, že se „Živrova imaginace rozvíjí více směry a jeho tvorba má proto v dané chvíli otevřenější vývojovou perspektivu.“⁴⁸



F. Hudeček – Prales, 1962



F. Hudeček – Světlo II, 1964



L. Živr – Postava, 1963

Zajímavá je sochařská účast Jindřicha Wielguse. Tento tradičně pracující autor na přelomu roku 1962 a 1963 sáhl k netypickým výrazovým prostředkům a vypracoval plastiky *Spirituál* (1962) a *Synkopy* (1963), které se ocitají na hraně abstrakce. Jsou jakýmiś tvary splétajícími se samy do sebe, v protažených liniích můžeme snad tušit inspiraci lidskými údy. I Jaroslav Bartoš se odpoutal od figurace a vytvořil abstraktní plastiku centrálně směřujících elipsových útvarů nazvanou *Hlídač elektrické pece* (1963), Zdeněk Vodička se zase vyrovnával s kubismem v plastice *Rytmus* (1963).

V kontinuálním vývoji pracovali v té době z celé skupiny jen Václav Bláha představující na výstavě geometricky traktované obálky knih z let 1962 a 1963, Josef Prošek rozšiřující svůj fotografický cyklus *Kladno* a s ženskou figurou se vyrovnávající Otto Sukup.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ ML. *Radar v Mánesu*. In: Literární noviny, roč. XIII, 1964, č. 22, str. 5.



J. Wielgus – Synkopy, 1963 J. Bartoš – Hlídač elektrické pece, 1964 J. Prošek – Zed' v Kladně, 1963

Výstava v Mánesu přinesla z hlediska tvorby jednotlivých autorů mnohá překvapení. Evidentní bylo, že ve skupině stejně jako na soudobé scéně probíhala diskuse problematizující experiment a poučení světovými trendy. To také zaznělo z úst kritiky, která zhodnotila jednotlivé autory – někdy skupinovou bilanci považovala za aktivní (Hlaváček), jindy konstatovala, že byť je to prezentace vyrovnaná, vlivem faktu, že se umělci Radaru opírají o řadu výrazných a rozmanitě orientovaných osobností, tak tyto osobnosti v Radaru ještě nevyrostly (ML).

Podle deníku Ladislava Zívra byla však výstava Radaru kritizována poslancem Národního shromáždění ČSSR a tehdejším tajemníkem ÚV KSČ Vladimírem Kouckým, což představovalo vážný problém. Údajně ho mmj. rozčílily i Zívrovy plastiky, z čehož Zívr vyrozuměl, že si nebude moci nárokovat žádný titul (jednalo se v té době o udělení titulu Národní umělec pro tři autory ze Skupiny 42) ani vyznamenání. „Samozřejmě, že čestná peněžní odměna za výstavu Radaru padá a bude nutno sáhnout do kapsy,“ zapsal si 21. 5. 1964.⁴⁹

Zívr nás ve svém deníku zpravuje i o průběhu vernisáže a výstavy, a z jeho zápisů je zřejmé, že i jinak byl jako jeden z mála s prezentací nespokojený. Do deníku si postěžoval, že mu dvě sochy z desíti neumístili pro nedostatek místa a že sochař Wielgus má v expozici více prostoru, což hraje v Zívrův neprospěch. Především nás ale obsírněji informuje o doprovodné akci, která proběhla po zahájení výstavy: „Před 18 h jdeme na vernisáž. Snad to je Stanovský, kdo mluví... pak Štědrý a kolektiv, pak slyším Matušku, hraje na kytaru a zpívá. Štědrý paroduje ministra dopravy v konfrontaci s obrazy, v dialogu mluví o obraze namalovaném při vysokém mrazu na Sibíři a přesto „teplém a

⁴⁹ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívr, deník z let 1963 – 1964, zápis ze dne 21. 5. 1964.

radostném.“ Je to dost divoká satyra a je možné, že se vrchnosti nebude líbit a že si to polepíme (...) Jedem později sami s Jit do „Sportky“, kde má být společný potlach. Začíná ve 20 h. Sedíme v kóji s mladými Grossovými. Gross doma u ženy (vysoká sedimentace). Víno zadarmo. Piji málo. Zpočátku hodně mluvím, pak mlčím a dívám se se skleničkou minerálky. Matuška coby fujara na ústa. Pozornost všech žen se upírá jen na něj. Ke třetí hodině se objevuje SNB. Matuška odchází první. Pak i my.“⁵⁰

Skupina Radar se v té době díky režiséru Vaštovi sblížila s hereckým souborem divadla Semafor, s nimiž Vašta připravoval legendární Studio A. Na jeho popud tito herci vystoupili také na vernisáži a připravili i program, který spolu se členy Radaru realizovali před televizní kamerou. Jedno ze Studií A proběhlo přímo z expozice výstavy v Radaru. Ladislav Zívr si o tom 17. 5. 1964 zapsal: „Včera v televizi Studio A, se Štědrým, Gottem, Matuškem, Pilarovou atd. vysílali jakýsi propagační program o výstavě Radaru v Mánesu. Se členy skupiny Radar, kteří se postupně uplatňovali v programu, hlavně Grossem, Follem, Rotreklem, Hudečkem, Kovářikem, byly brány záběry obrazů i soch. Řada mých plastik se výrazně uplatnila jako stafáž k písni o sedmikrásce, hlavně Rostlina se hodila k číslu. Několik členů R hrálo na housle a naopak Matuška, Gott zas ukázali svoji výtvarnou produkci. Gross při otázce jaké to je, říká: „Ale ano! Zajímavé, ale poněkud mně to úroveň připomíná hudební vystoupení výtvarníků.“ Prostě takové populární (ne však bez invence) propagování výstavy (...) nevím, jestli díla vytvořená v introvertnosti řehole snesou dobře toto extrovertní propagování. Některé snad. Dobře se hodily promítané karikatury Folla, Skály, ilustrace Rotreklovy i kulisy kreseb zvlášť k tomuto účelu zábavného pořadu nakreslených. Umělci ze Studia A jsou oblíbení hlavně u mladých, a tak snad je dobře, že se u nich vzbuzuje zájem o vážné výtvarné projevy, a že je také možnost jakési publicity uspořádané členem Radaru a režisérem televize Vaštou.“ Zívr se neúčastnil, protože by nesnesl „takovéto exponování, aby jeho hlava nebo postava se bleskla na několik vteřin na televizní obrazovce.“⁵¹

Doprovodné aktivity skupiny Radar zahrnovaly tedy i jakýsi happening s využitím hudebních schopností jednotlivých členů. Na místě je zde připomenout, že od roku 1959 existovalo houslové kvarteto ve složení Foll, Kovářik, Mlčoch a Skála, které však nikdy nedosáhlo souhry a které se zde proto k pobavení televizních diváků mohlo exponovat.

Podobné recesistické happenings byly na soudobé scéně charakteristické spíše pro umělce z polooficiální scény, v kontextu hudebního tělesa výtvarníků je nutné

⁵⁰ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívr, deník z let 1963 – 1964, zápis ze dne 7. 5. 1964.

⁵¹ Tamtéž, zápis ze dne 17. 5. 1964.

připomenout například skupinu Šmidrů a jejich Šmidřů dechovku vystupující na Malmuzherciádách, případně na soukromých akcích typu svateb a školních představení. V konfrontaci s touto skupinou je tak možné určit postavení Radaru – zatímco Šmidrové recesistická amatérská hudební představení hnali na ostří nože, na samou hranici možností (kvůli jejich opileckému excesu na základní škole byl vyloučen učitel, který je pozval), Radar je mínil jako zábavnou nadstavbu ke své činnosti, jako možnost, jak přitáhnout pozornost diváka a návštěvníka výstavy.

V pojetí Šmidrů byly takové recesistické výstřelky existenciální nutností, zkouškou, jakou míru provokace a trapnosti unesou její aktéři a konformní socialistická společnost, Radar šel naopak při spojení s populárními herci a zpěváky konformní společnosti vstříc.

Tak lze dnes na Radar nahlížet jako na skupinu, která uměla pregnantně využít schopností svých jedinců k maximálně výhodné existenci na soudobé scéně – s populárními celebritami se dostali do televize, se zástupci ve vedení Svazu k častým výstavním možnostem.

Bylo by však liché vyčítat jim protřelost – málokterý umělec či umělecká skupina by se vzdala možností rozvoje a propagace svých členů. Lze tak spíše konstatovat pozici, kterou skupina Radar v 60. letech zaujímal. Ze závětrí loajálního vztahu ke Svazu a z pozice stále ještě veřejnosti srozumitelného umění si mohla dovolit nejširší možnou působnost bez nebezpečí konfliktů či boje. Její pozice tak byla jistě nadstandardní oproti jiným oficiálním uměleckým skupinám, nesrovnatelně pak samozřejmě oproti neoficiální scéně, což této skupině nebylo dodnes zapomenuto.



Přátelství mezi členy Radaru a Studia A pokračovalo i v dalších letech. Kovářikova pozvánka k setkání, PF 1966

Pozice skupiny Radar se výrazně nezměnila ani po reorganizaci Svazu v roce 1964, kdy se jejím předsedou stal Adolf Hoffmeister. Ten úzce spolupracoval s Josefem Proškem, který byl i nadále funkcionářem fotografické sekce Svazu. Z dalších členů

Radaru v užším vedení stále figuroval František Gross, Teodor Rotrekl a ze sochařů Jaroslav Bartoš.

Autoři skupiny Radar navíc zastávali významné pozice v rozhodovacích orgánech. Tak jich bylo hned několik ve výstavní komisi galerie Československého spisovatele – Václav Bláha, Luboš Hlaváček, Teodor Rotrekl a Zdeněk Vodička rozhodovali o tom, kdo se v této výstavní síni představí. Proto zde Radar získával i časté výstavní příležitosti, a to nejen pro své skupinové výstavy, ale i pro tematické prezentace, které pořádal Hlaváček. V roce 1967 už to štíplavě glosovali i recenzenti, když se na výstavách v Československém spisovateli objevovali stále titíž umělci ve variantách tematických výstav, jako byl *Svět v nás* nebo *Poezie města: „Radar řídí síň Čs. spisovatele,“* zlobil se například autor skrytý pod šifrou -ask- nad posledně jmenovanou Hlaváčkovou výstavou, do níž bylo zařazeno několik autorů Radaru toho roku už podruhé.⁵²

Výstava, která proběhla v létě 1964 v Mánesu, se na podzim přesunula do Českých Budějovic, kde se konala od 27. 9. do 25. 10. 1964. Vyšel k ní drobný katalog reprodukcí stejné fotografie jako katalog z Mánesu. I ten doprovázelo jen několik autory sestavených tezí.

Pořádného katalogu se skupina Radar dočkala až u příležitosti výstavy v Galerii umění v Karlových Varech, která proběhla od 12. 9. do 17. 10. 1965. Tehdy autoři poprvé oslovili historika umění, aby jejich téměř pětiletou společnou existenci nějak teoreticky uchopil. Vybraným autorem textu se stal Václav Formánek, do nedávna předseda Svazu československých výtvarných umělců, který měl blízký vztah především k Františku Grossovi. Je tak zřejmé, od koho vycházela tato iniciativa.

Formánek se však v katalogu výstavy, který přinášel zevrubnější medailony autorů i několik reprodukcí jejich děl, od skupiny, která se nyní rozrostla ještě o Jaroslava Chudomela na dvacet čtyři členů, spíše distancoval. Ve svém textu se situoval do role objektivního posuzovatele, jak by to ostatně jistě mělo být, ale svým zdrženlivým úvodem skupině moc neprospěl: „Skupina se rozhodla vydat si při příležitosti karlovarské výstavy jakýsi reprezentační katalog, a když zjistila, že se takový katalog bez pár stránek textu neobjede (protože jak by to vypadalo), požádala o ten text raději nečlena skupiny (...) Radaristé mají štěstí nebo smůlu, že narazili na člověka, který je k této zcela přátelské službě ochoten. Nemám nic proti tomu, abych napsal, co si o Radaru myslím (...) Ale zase bych byl nerad, kdyby to vypadalo, jako že jim dělám reklamu; proto hned na začátku

⁵² -ASK-. *Výtvarný kompas*. In: Kulturní tvorba, roč. V, 1967, č. 31, str. 12.

raději rovnou řeknu, že si nemyslím, že skupina Radar je osudem předurčena spasit naše výtvarné umění.“⁵³

Ve svém textu se Formánek vrací i k historii skupiny. Píše, že po sjezdu v roce 1956 se „nové skupiny hlásily o místo na slunci ve slavnostním fraku, některé dokonce v soudcovském taláru (...) výstava Radaru roku 1961 byla tuším první skupinovou výstavou, která se představila jaksí v civilu. Netvářila se ani pochmurně, ani prorocky, nenutila se do trpitelské grimasy. Dokonce ji tehdy Foll a Skála vybavili dost značnou dávkou znamenité legrace. Mnoho lidí tehdy přijalo výstavu s pocitem jakési úlevy, mne v to počítaje.“⁵⁴

V kontextu jeho slov je zde znovu možné ověřit pozici skupiny Radar na soudobé scéně. Mezi seriózními skupinami politicky spolehlivých autorů, jako byl Říjen nebo Skupina 58 (skupiny vystupující ve slavnostním fraku) a mladými umělci stojícími v opozici vůči Svazu či dokonce mimo oficiální půdu (skupiny v soudcovském taláru) zaujímal Radar nekonfliktní místo Svazem schválené a podporované tvůrčí skupiny s převahou nerebelujících mladých umělců. Z takové pozice si Radar samozřejmě mohl dovolit být „optimistická, pozitivně citově zaujatá skupina“⁵⁵ a nedělat žádná gesta – jako neproblematický spolek neměl důvod přidávat se k iniciativě Bloku a provokovat špičky vedení. Žil s nimi ve shodě, jako dnešním slovníkem řečeno „mainstreemová skupina“ přístupná nejširší vrstvě společnosti: oficiálnímu aparátu bez nutnosti tvořit v rámci socialistického realismu, ostatním umělcům tzv. krotké moderny, s nimiž Radaristé sdíleli umělecké cíle, médiím, a nakonec i všem skupinám publika. S touto pozicí Radaru koresponduje i pozdější spolupráce s populárními osobnostmi z řad Studia A.

Takovou situaci potvrdil i soubor prací vystavených na výstavě v Karlových Varech. Jednotliví členové od doby prezentace v Mánesu rozvíjeli nastoupené osobní umělecké cesty a tak byla podoba této výstavy dokonaleji formulovanou demonstrací již vyhraněnějších uměleckých výstupů. Díky obsáhlému katalogu známe také práce, které se na této výstavě objevily nebo které v té době umělci vytvářeli.

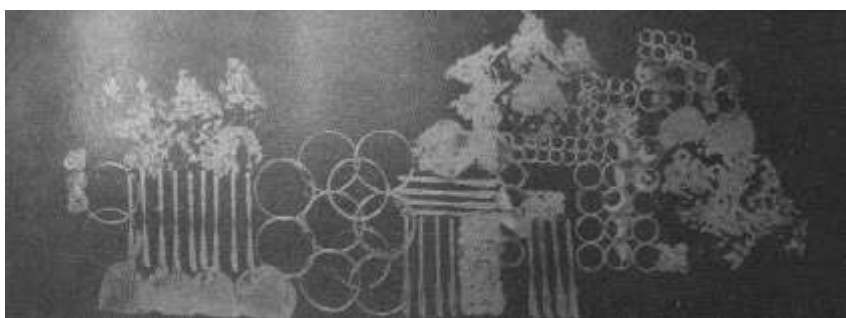
Z trojice klíčových představitelů skupiny František Hudeček a Ladislav Zívř prezentovali práce, v nichž už definitivně našli nový tvar. Hudeček vystavil cyklus geometrických a op-artových kompozic. Některé ještě respektují reálné východisko, jako je tomu v případě kresby *Muž a měsíc*, *Noční chodec* nebo v katalogu reprodukováná

⁵³ FORMÁNEK, VÁCLAV. *Co si myslím o Radaru*. Karlovy Vary: Galerie umění Karlovy Vary, 1965. Katalog výstavy, str. 1.

⁵⁴ Tamtéž, str. 2.

⁵⁵ Tamtéž, str. 9.

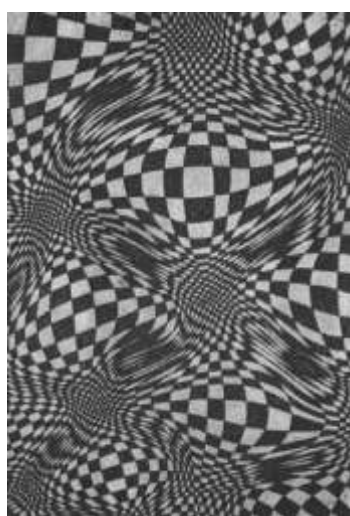
Kresba s motivem geometricky rastrovaného města (vše 1963), většina prací se však už od viděného odpoutala a překlenula hranici abstrakce optické formy. Také Ladislav Zívř se odpoutal od reálného předobrazu a na výstavě prezentoval nejen starší plastiku *Sedící* (1962), ale i *Postavu* (1964), kterou s figurálním předobrazem spojuje už jen vertikální forma s otvorem v místě hlavy, a nekonkrétní plastiku *Pramen* (1965). I v díle Františka Grosse se objevilo několik nových prvků. Nejzajímavějším je bezpochyby experiment v rovině asambláže, který představuje kombinovaná technika *Figura* (1965). Kombinované obrazy a asambláže v té době ve skupině s největšími úspěchy propracovával Teodor Rotrekl, ale i František Gross a po něm Radim Malát, Zdeněk Mlčoch, František Říha a další umělci prověřovali možnosti vkládání předmětů do plochy obrazu nebo odebrání hmoty ve formě vyškrabávání a rozrušování povrchu díla.



F. Gross – Hnědá krajina, komb. technika, sololit, 46 x 111 cm, 1964



F. Gross – Figura, 1965



F. Hudeček – kresba, 1963



L. Zívř – Postava, 1965



L. Zívř – Pramen, 1965

Výtvarným výrazem příbuznou podskupinu autorů tvořili i nadále následující umělci. Dobroslav Foll vystavil práce dotýkající se opět problematiky vesmírného

výzkumu. *Stav beztlíže* (1963) prezentoval už v Mánesu, stejně tak *Hvězdolet* (1963), přibýly úsečněji a geometričtěji laděné olejomalby *Přistávací dráha* (1963) a *Město v noci* (1963). Ve skupině s ním kosmické dálky tematizoval i Zdeněk Mlčoch v *Sondě I.* (1964) a *Sondě II.* (1965), zemi se přiblížil v olejomalbě *Černý měsíc* (1962). V podobné geometrické stylizaci jako Mlčoch už od přelomu let 1962 a 1963 tvořil Radim Malát, držící se tematicky při zemi. Na výstavě představil cyklus olejomalb ze stavby polikliniky, *Staveniště* a *Zdi II.* (obě 1964), *Stavba polikliniky* (1965) a několik zcela geometrických, pravouhle parcelovaných maleb jako byla *Skelet II.* a *Harmonie* (obě 1965). Do skupiny autorů zabývajících se redukcí v geometrickém řádu patřili s figurálními dřevorezy z cyklu *Lidé a kameny* (1963) i Mikulovi a s barevnými dřevorezy s městskými krajinnými výjevy Jaroslav Chudomel. S geometrickými abstraktními monotypy a podobně stylizovanými obálkami byl na výstavě zastoupen Václav Bláha.



Dobroslav Foll – Hvězdolet, 1963



Zdeněk Mlčoch – Černý měsíc, 1962



R. Malát – Stavba polikliniky, 1965



a Harmonie, 1965



V. Bláha – Geometrická kompozice, 1965

Kromě pískovcových figurálních plastik vystavil překvapivě experimentální dřevěné objekty také klasicky tvořící Jindřich Wielgus. Protáhlé linie známé z plastik *Synkopy* (1963), které vystavil předchozího roku, však dále nerozvedl. Nechal se inspirovat hledáním soudobých sochařů mladší generace a roku 1964 vytvořil kolorovanou dřevěnou sochu formy stély *Vzpomínka (Pobaltí)*, podobně také Zdeněk Vodička kromě

reliéfů a už vystavované *Kubánky* (1963) představil abstraktně formovanou stělu *Za sluncem* (1964). Otto Sukup mířil k zjednodušenému tvaru pomaleji v kontextu s celkem svého díla, nejdále se dostal v plastice *Torso* (1964), která je minimalizací ženského torza ne nepodobného výrazu Zdeňka Palcra.

Cyklus poetických portrétů vystavil fotograf Josef Prošek a snímky z městských ulic Ota Zouplna.



J. Wielgus – Vzpomínka, 1964 O. Sukup – Žena, Torzo, Žena, 1964 Z. Vodička – Za sluncem, 1964

Největším vývojem však prošla tvorba Teodora Rotrekla, který od cyklu spálených letců postoupil k monumentálním kombinovaným obrazům, v nichž tematizoval aktuální náměty spjaté s oblastí vědy, techniky a možnostmi jejího zneužití. Tak na výstavě prezentoval votivní obraz *K počtě Jurije Gagarina* (1964), ale také obraz z prostředí armádních letců navigujících bojový letoun k přistání *Přesně na určeném místě* (1964-1965). V těchto dílech dovedl k technické dokonalosti metodu pop-artové koláže a asamblovaných předmětů, do prostoru obrazových desek vsazoval také svítící elektronky. Rotrekl se díly z cyklu spálených letců a nyní vystavenými monumenty definitivně vyčlenil z obvyklého průměru skupiny – kvalitativně i obsahově, když se vydal samostatnou cestou společensky angažované tvorby. Formální preciznost, s níž k dokonalosti dovedl metodu pop-artu, a ideová naléhavost těchto děl ho z dnešního pohledu dovoluje vřadit mezi soudobé umělce řazené později k proudu nové figurace. I když to na konci roku 1965 dostatečně prokázal i na velké samostatné výstavě *Dobývání*

skutečnosti v Československém spisovateli, nebyl tak, jak je blíže rozvedeno v jeho medailonu níže, svými generačními souputníky vnímán.

Rotreklovým absolutním protipólem tvořícím nejméně progresivní část skupiny, byl Jiří Chadima s temperovými malbami řeky překlenuté železničním mostem, František Skála s pastely a kombinovanými technikami pohledů do pražských ulic, které vystavoval už od roku 1961, a Jaroslav Bartoš, s jehož portrétními plastikami se divák mohl také setkat už na předchozích výstavách.

Někdy v průběhu roku 1965 uskutečnili členové skupiny Radar společný zájezd do Paříže. Dozvídáme se o tom z dopisu, který autoři skupiny zaslali Ladislavu Zívrovi 1. března 1966 jako odpověď na zrušení jeho členství.

Ladislav Zívr bydlel mimo Prahu, ve Ždírci u Staré Paky, a schůzek se kvůli vzdálenosti nemohl účastnit. Navíc mu nevyhovovaly propagační aktivity skupiny ani způsob společné práce, obzvláště když se členové Radaru svazovali úkoly na téma, jako byla „Praha.“ Jeho reakce na podobná zadání byla zmíněna už výše. Pařížská cesta Zívra zřejmě utvrdila v přesvědčení, že s o generaci mladšími umělci, kteří byli jeho vlastního směřování vzdáleni, nemá nic společného a že bude proto nejlepší ze skupiny vystoupit. 13. ledna 1966 tak Radaristům zaslal stručně formulovaný výstupní dopis: „Vážení soudruzi, oznamuji Vám, že jsem se rozhodl vystoupiti ze Skupiny. Vaší činnosti přeji mnoho tvůrčích úspěchů. Srdečně Vás zdravím, Ladislav Zívr.“⁵⁶

Odpověď za zaskočené členy napsal předseda skupiny Jiří Mikula, otištěn je v závěru této práce jako příloha.

Příští výstavu měli členové Radaru v červenci a srpnu 1966 v Orlické galerii v Rychnově nad Kněžnou. Nyní už bez Ladislava Zívra a Vladislava Stanovského, podruhé a naposledy se skupinou vystavoval Jaroslav Chudomel – ve skupině tak bylo nyní zastoupeno dvacet dva členů. Katalog, který k výstavě vyšel, textem doplnil Luboš Hlaváček. Redaktor časopisu *Výtvarná práce*, příspěvovatel časopisů *Kulturní tvorba* a *Kultura*, historik umění a člen Svazu se v katalogovém textu nijak netajil tím, že ho s některými členy Radaru pojí bližší vztah: „Byl [jsem] k napsání této předmluvy vyzván, nikoliv jako člen Radaru, jímž nejsem, nýbrž pro pocit dávného přátelství k některým jeho příslušníkům.“⁵⁷ Těmi umělci byla zakladatelská buňka Radaru Foll, Mlčoch, Rotrekl a

⁵⁶ Tamtéž. Do deníku je vlepený dopis datovaný 13. lednem 1966.

⁵⁷ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar 66*. Rychnov nad Kněžnou: Orlická galerie, 1966.

Skála, jejichž tvorbě se Hlaváček jako recenzent věnoval od prvního vystoupení. Nutno podotknout, že po této spolupráci se Hlaváček členem skupiny stal.

Krátký text v katalogu ale nepřinesl nic nového, kromě jednoho překvapivého konstatování. „Mocný nápor hlavně nefigurativních tendencí zplaněl v mnoha případech v novou manýru a konvenci. Nejednen dřívější konservativec se téměř přes noc zmodernizoval a pokládá se s neopodstatněnou suverenitou za koryfeje 'takéavantgardy'. A proti tomu právě Radar staví systematické tvůrčí úsilí,“ psal Hlaváček v katalogu.⁵⁸

Toto konstatování je o to zajímavější, že rychnovská výstava prokázala, jak moc někteří autoři Radaru podleli zmíněnému náporu podnětů ze světového umění. Někteří méně rezistentní autoři dokonce v experimentování a rychlém střídání výrazových poloh pomalu ztráceli na osobitosti. To je platné především pro Jiřího Mikulu, který se od zajímavých, lineárně řešených kompozic redukovaných tvarů uchýlil k op-artovým kompozicím inspirovaným současnou tvorbou Františka Hudečka. V některých dílech dokonce kombinoval op-art a asambláž, když do plochy opticky formulovaného obrazu vlepoval drobné předměty. V takových dílech, jako jsou ta z cyklu *Barevných rychlostí* (1965), docházelo k neopodstatněným spojením, která vedla k dekorativistickému řešení maleb. K lineárně konstruovaným malbám dospěl také František Říha, s op-artem se vyrovnával i Dobroslav Foll.



R. Malát – Vysílač, 1965



J. Mikula – Barevná rychlost, 1965



Z. Vodička – Zabiják, 1965

Reakcí na soudobou materiálovou malbu a plastiku je i asamblážová tvorba Zdeňka Vodičky, který na výstavě představil několik konstruktivně cítěných, skládaných dřevěných objektů a reliéfů. Mezi nimi *Zabiják* (1965) nebo *Posel* (1965) sice není

⁵⁸ Tamtéž.

nikterak původní, Vodička však v tomto cyklu dosáhl svého nejmodernějšího výrazu a tak i vrcholu díla. Ze špičkových autorů Radaru se v té době zabýval asambláží i František Gross, který na výstavě kromě maleb vystavil také kombinovaný obraz s vlepovanými předměty nazvaný *Nemocnice* (1965). Brzy ho bude následovat Radim Malát, který do svých děl začne vlepovat víčka od zavařenin nebo děrované kovové destičky, a Zdeněk Mlčoch, který bude pracovat se zabíjenými rýsovačky a hřebíky.

Ostatní více méně pokračovali v rozvinutých cestách, někteří dokonce nechali v katalogu reprodukovat už dříve v katalogích představená díla. V tomto ohledu nepřinesla výstava v Orlické galerii nic nového.

Významnější událostí byla ale další výstava v pražském Mánesu, která proběhla od 11. srpna do 17. září 1967. Skupina v té chvíli měla už jen dvacet členů, opustil ji režisér Jaromír Vašta a hostující Jaroslav Chudomel a Ota Zouplna. Akce se také neúčastnil František Skála, přestože členem i nadále zůstal.

Luboš Hlaváček, nyní už člen skupiny, v katalogovém textu píše: „Nová výstava tvůrčí skupiny Radar v síni Mánesa přichází do zcela změněné situace (...) poměry v našem umění se konsolidovaly, došlo k definitivní normalizaci výtvarného života, podmíněného především legalizací moderního tvůrčího názoru ve všech jeho aspektech. Zmizela všechna zbývající tabu, přestaly administrativní zásahy (...) naše umění navázalo znovu kontakty se světem.“⁵⁹

Situace, v níž už nefiguroval tlak cenzury, využil především Teodor Rotrekl. Od roku 1963 se propracoval k virtuozní technické dokonalosti kombinovaných obrazů, jež v několika případech doplňoval i instalacemi jako byla sarkastická instalace s názvem *Denně čerstvé zboží* na samostatné výstavě v roce 1965. Na výstavu v Mánesu umístil ale několik rozměrných obrazů, z nichž jeden s názvem *Buchar je nemilosrdný* (1966) představoval jeho portrét, do nějž buchar vtluoká stalinistická hesla. Členové Radaru se kvůli tomu báli uzavření výstavy, ale k jejich i autorově překvapení se nestalo nic. Obraz dokonce ani nepobouřil recenzenty.

⁵⁹ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar 67*. Praha: SČSVU, 1967.



T. Rotrekl – Buchar je nemilosrdný, 1966



F. Hudeček – Studie rotačního pohybu, 1967

I tvorba ostatních autorů se v liberálních podmínkách rozvíjela. Jak už bylo zmíněno, v případě některých došlo vstřebáním impulsů ze světového umění k posunu k autentičtějšímu výrazu, v případě jiných ke stagnaci tvorby roztržité do řady výtvarných poloh.

První kategorii kromě Grosse, Hudečka a Rotrekla tvořil ještě Dobroslav Foll, který se v inspiraci pop-artem posunul k zajímavým řešením tematizujícím technický svět. Jeho stavy beztlíže, které rozvinul do několika námětových okruhů, zahrnují jak bezperspektivní shluky prvků, tak od roku 1966 i figurativní kompozice osobního ražení. V druhých jmenovaných zachycoval především členy své rodiny a přátele, které rozložil do levitujících prvků, obklopených oblíbenými předměty zobrazovaného. V takových dílech vynikne Follova hravost a nápaditost, a zároveň sympaticky osobitá citace pop-artu Jasperra Johnse, v podobě šipek, terčů a dalších prvků ze světa médií a masové komunikace.



D. Foll – Autopotrét, 1967 (v krbu logo Radaru)



D. Foll – Elektronika, 1968

Podobnou cestu sledoval i Vladimír Kovářík a Zdeněk Mlčoch. Oba pokračovali v redukování tvarů a nacházeli čím dál přesvědčivější, i když podobně jako Foll pop-artem a Jasperem Johnsem poučený, osobitý výraz.



V. Kovářík – Programová automatizace, 1966



Z. Mlčoch – Sonda I, 1965 a Silnice, 1963



Blízko k tomuto křídlu skupiny měla i Milada Mikulová, která už netvořila ve spolupráci s Jiřím Mikulou, ale dále rozvíjela podobu jejich malby z doby před polovinou 60. let. V jejím případě se nedá mluvit o invenčních nacházeních, po celou dobu této dekády konzervovala nalezený výraz, zdrženlivě ho však posouvala k abstrahovanější podobě. Zapadá tak dobře do této skupiny svými bezperspektivními kompozicemi a důrazem na grafickou traktaci plochy, linie a barvu. K takovému výrazu na krátkou dobu před koncem 60. let dospěl i jinak klasicky tvořící a vnější impulsy spíše nepřijímající Jiří Chadima.

Definitivně se k abstrakci přesunul Radim Malát. Jeho úsilí však bylo roztříštěno do několika směrů – zkoumal možnosti lettrismu, informelu, asamblážové tvorby, geometrické abstrakce. Stejně jako Jiří Mikula střídající nejrůznější polohy nezobrazivé malby tyto impulsy někdy poněkud násilně propojoval, čímž dával vzniknout obrazům bez

viditelného vnitřního opodstatnění. Nejúspěšnější zůstával v deformaci městských horizontů nebo v mezích geometrické abstrakce, k níž ostatně směřoval už na počátku 60. let.



Jiří Chadima – Lodky, 1968



R. Malát – Legenda, 1968



F. Skála – Bez názvu, 1967



J. Prošek – Akt, 1966

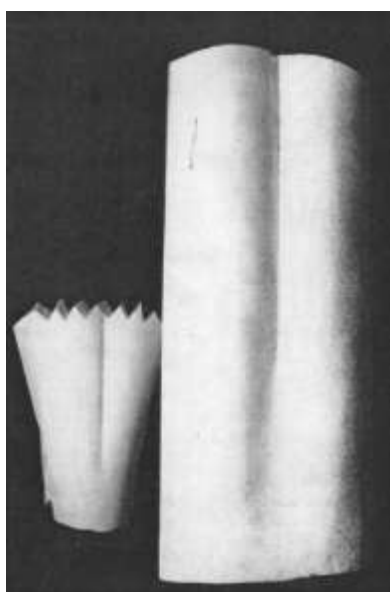
Všechny jmenované polohy střídal také František Říha, k abstrakci se krátce přiklonil, avšak bez velkého úspěchu, i František Skála. Ten se ale výstavy v Mánesu neúčastnil.

K lapidárnímu výrazu směřovali i sochaři skupiny. Nejvýraznějšího posunu dosáhl Otto Sukup, který se ve vztahu ke svým jihomoravským kořenům nechal inspirovat lidovým řezbářstvím. Vytvářel objekty ve tvaru stél, do nichž šrouboval dřevěné kolíky, zasazoval hranoly, spojoval je do prostorových objektů a někdy polychromoval. Vytvořil tak zajímavý pól dřevěné plastiky, již lze na soudobé scéně přirovnat k dílu Vladimíra Preclíka. V konstruktivně vyhraněné výtvarné poloze pokračoval v tvorbě svých objektů Zdeněk Vodička, k nečekaně minimalistickému výrazu dospěl Jaroslav Bartoš. Výsledky jeho tehdejších záměrů nalézt nový tvar může dobře reprezentovat sádrová plastika *Hlava-*

torso (1967), která však také napoví inspiraci tvorbou Stanislava Kolíbalu. O tom, že v Bartošově tvorbě šlo jen o epizodu, svědčí fakt, že tuto linii tvorby šířeji nerozvíjel.

Jindřich Wielgus, který byl v té době zaměstnán několika realizacemi na severní Moravě, se v závěrečné době aktivit Radaru příliš neúčastnil. Na výstavu zapůjčil sochy z předchozích let, přičemž v katalogu je reprodukována už několikrát otištěná socha *Sedící* (1966, varianta z roku 1962).

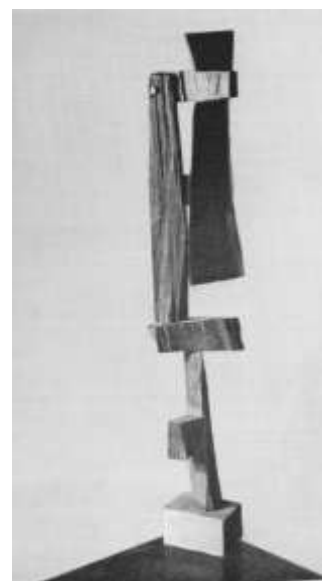
Geometricky řešené monotypy a knižní realizace z let 1966 – 1967 na výstavu zapůjčil Václav Bláha, Josef Prošek se prezentoval sérií aktů, z nichž některé dobře zapadaly do celku minimalisticky vyznívající výstavy.



J. Bartoš – *Hlava-torso*, 1967



O. Sukup – *dřevěná plastika*, 1967



Z. Vodička – *Postava*, 1967

Recenzenti výstavu přijali poměrně kladně, chválili tvorbu Grosse a Hudečka, přijímali Rotrekla, Follovi někteří vyčítali plakátovitost a charakter ilustrace. Objektivně upozorňovali na rizika autory, kteří se zabývali průzkumem formálních principů různých výtvarných proudů. A zcela oprávněně se ptali, „co bude dále,“ když začalo být evidentní, že „civilizační tematika byla některým spíše imputována zvenčí,“ jestliže ji mohli tak jednoduše opustit.⁶⁰ Takovou otázku si možná kladli i autoři. Na vystavených pracích, které dnes můžeme nalézt v katalogu a jako doprovodné reprodukce u recenzí výstavy, je totiž skutečně zřejmé, že na pilířích původního programu už skupina nestojí.

Luboš Hlaváček si tohoto uměleckého rozštěpení ve skupině všiml a definoval ho i dvěma výstavami. Od 4. května do 4. června 1967 proběhla v „domácí“ galerii

⁶⁰ BROŽKOVÁ, LIBUŠE. *Výstava Radaru v Mánesu*. In: *Výtvarná práce*, roč. XV, 1967, č. 19, str. 4.

Československého spisovatele výstava *Svět v nás*, do níž zařadil třicet umělců, z nichž osm bylo z Radaru: Foll, Gross, Hudeček, Mikula, Mikulová, Rotrekl, Sukup, Wielgus. V jejich tvorbě hledal odpovědi na otázku „co žijeme, jací jsme, kam směřujeme?“ a jako komisař výstavy k této problematice vybral díla, v nichž bylo dosaženo „syntézy, v níž se umělectví a lidství vzájemně prolulo a spolu splynulo.“⁶¹ Tito umělci Radaru se skutečně více zabývali jinými podněty než těmi, které vycházely z námětového pole města, oproti těm, kteří byli zastoupeni na výstavě *Poezie města*. Ta proběhla od 24. srpna do 24. září 1967 taktéž v galerii Československého spisovatele a ze šestnácti umělců představila pět Radaristů: Bartoše, Chadimu, Maláta, Mlčocha a Říhu. Kromě nich byli na této výstavě zastoupeni i Věra Heřmanská a Stanislav Ježek, kteří byli následně do skupiny Radar přizváni.

Výstava i situace, v níž se autoři roku 1967 nacházeli, skutečně ukázala výraznou diferenciaci osobních cest umělců. I přes vzájemné umělecké vzdalování jednotlivých členů však skupina Radar o rozpuštění nepřemýšlela. V tomto ohledu nechtěla následovat skupinu Máj a jiné, které se v okamžiku, kdy už sdružení nemělo vnitřní dynamiku, rozešly. Radar chtěl fungovat na principu přátelství a společné výstavní činnosti rozvíjené nyní i směrem do zahraničí.

Kromě samostatných vystoupení, která v galerii Československého spisovatele měli Vladimír Kovářik (1967), Zdeněk Vodička s Josefem Proškem (1967) nebo Otto Sukup s Františkem Hudečkem (1968), se skupina soustředila na zahraniční možnosti prezentace. František Gross po úspěchu na Bienále v Sao Paolu (1961) a Benátském bienále (1964) v zahraničí vystavoval pravidelně, od roku 1967 vystavoval soukromě ve Vídni i Teodor Rotrekl, kterému Art Centrum v roce 1969 vydalo cizojazyčný katalog. Ve Švýcarsku se pokusil prosadit Radim Malát.

Také celek skupiny měl možnost zahraniční prezentace – připravovala se putovní výstava po Egyptě. Díky kontaktům Vladimíra Kovářika, který realizoval série známek a bankovek pro několik afrických států, byla uspořádána v Kulturním centru v Káhiře a Alexandrii v roce 1969. Zúčastnilo se jí jen několik autorů Radaru a vyšel k ní drobný katalog s anglickým textem Vlastimila Fialy.

Události po srpnu 1968 však řadu věcí změnily. Normalizace a s ní i restrukturalizace Svazu přinesla nejen zrušení existence tvůrčích skupin a opětovnou závislost na novém orgánu Svazu českých výtvarných umělců, ale i nutnost kádrového

⁶¹ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Svět v nás*. Praha: SČSVU, 1967.

prověření stávajících členů. Z nich někteří členové Radaru nevyjádřili souhlas se vstupem cizích armád do Československa a ocitli se na indexu (Foll, Chadima, Rotrekl, Skála aj.). Jiní naopak své pozice upevnili a směřovali k strmému kariérnímu vzestupu (Mikula, Mikulová, Vodička, Wielgus).

Naposledy se umělci Radaru setkali na výstavě *25 malířů, sochařů a grafiků z Prahy* v Karlových Varech v roce 1971. Zvláštní název výstavy nenahrazuje dosavadní názvy výstav, které skupina pojmenovávala prostým *Radar*, případně s koncovou číslovkou daného roku za apostrofem. Jak vyplývá z textu Vlastimila Fialy, výstava neměla být další v řadě skupinových výstav a tak pojmenována například *Radar '71*. K výstavní příležitosti došlo zřejmě náhle vlivem uvolněného termínu. Fiala píše o krkolomném vzniku výstavy v textu příznačně nazvaném *O něčem jiném*: „Třeba ředitel náhle zjistí, že mu z celoročního plánu něco vypadlo. (...) Co teď? (...) Pan ředitel si vezme klobouk (ředitelé zpravidla nosí klobouky), zakleje a jde si svlažit hrdlo. Zbytek už zařídí náhoda. Jednotlivec i kolektiv se setkají, malíři a sochaři se vytasí s nápadem.“⁶² Text pokračuje konstatováním, že pouze teoretik neví, o čem má přes noc napsat, protože vystavená díla uvidí až na vernisáži.

Na této výstavě se sešlo dvacet pět umělců, ke kmenovým členům Radaru přibyli autoři, kteří o vstup do Radaru projevili zájem na sklonku 60. let: Emil Cimbura, Věra Heřmanská, Václav Menčík, Josef Kaiser, Josef Liesler, Josef Němec a Stanislav Ježek. Kolekce vystavených děl se skládala z toho, co na přelomu 60. a 70. let jednotliví autoři vytvářeli. Jejich umělecký přístup se vlivem okolností v některých případech proměnil (Rotrekl), někteří, kteří v té době měli existenční starosti (Foll, Kovářik, Malát) vystavili starší práce, jiní dekorativní díla realisticky nekonfliktního charakteru (Bartoš, Sukup, Vodička, Wielgus).

K výstavě byl sice vydán katalog, ale jinak o tomto vystoupení existuje jen minimum údajů. Lze tak jen těžko zhodnotit, zda nesourodý soubor vystavených děl odpovídal spíše nedostatečnému času přípravy, kdy autoři mohli zapůjčit jen starší věci, nebo potvrzoval fakt, který byl evidentní na posledních dvou skupinových výstavách v roce 1966 a 1967, že se totiž umělecké cesty autorů nespjatých už společným programem definitivně rozešly.

Tečkou za existencí skupiny se stala monografie s textem Václava Formánka, která vznikala mezi lety 1967 a 1969 a byla připravena do edičního plánu nakladatelství Odeon

⁶² FIALA, VLASTIMIL. *O něčem úplně jiném*. Karlovy Vary: Galerie umění Karlovy Vary, 1971.

na rok 1970. Vlivem okolností se její tisk zdržel, takže vyšla až v roce 1971. Pamětníci tvrdí, že z velké většiny skončila ve stoupě a dochovalo se jen několik desítek kusů. Četnost jejích výtisků v knihovnách a dostupnost v antikvariátech však neodpovídá tomu, že by byly zachráněny pouze autorské kusy.

V monografii je zastoupena většina umělců, kteří prošli historií skupiny, včetně dvou nových, kteří však s Radarem v době jeho existence už vystavovat nestihli – Věry Heřmanské a Václava Menčíka. Zbytek autorů vystavujících na výstavě *25 malířů, sochařů a grafiků z Prahy* v Karlových Varech je uvedeno pouze v seznamu.

Tak se činnost skupiny uzavřela alespoň důstojnou monografií. Ne všechny skupiny měly to štěstí; i vydání této knihy tak dosvědčuje specifické postavení skupiny Radar na soudobé scéně.

3.5. ČINNOST ČLENŮ SKUPINY NA POLI UŽITÉ TVORBY

3.5.1. Knižní grafika a ilustrace

Vedle volné tvorby a výstavní činnosti byla jedním z nejmarkantnějších veřejných projevů skupiny Radar bohatá práce jejích členů na poli užité tvorby. Měli k tomu všechny předpoklady – většina z nich absolvovala studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v ateliérech Karla Svobinského, Antonína Strnadela či Josefa Nováka, kde získali vynikající průpravu v oblasti typografie, grafiky, kresby, ilustrace a dalších užitých oborů. Proto převážná většina z nich po absolutoriu na počátku 50. let nastoupila do nakladatelské praxe.

Československý knižní trh prošel po znárodnění v roce 1948 výraznou proměnou. Byla zrušena soukromá nakladatelství, jejichž ediční plány nahradily státem řízené nakladatelské domy se specifickým zaměřením. Tak vzniklo například Státní nakladatelství dětské knihy věnující se literatuře pro nejmenší a školní čtenáře, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Státní pedagogické nakladatelství, Nakladatelství Svět Sovětů, Naše vojsko, abychom jmenovali alespoň ty, v nichž působili členové Radaru, a mnohé další.

Pro svou činnost potřebovaly tyto nové nakladatelské domy i nové, ideově spolehlivé pracovníky, neboť obsah práce v oblasti knižní tvorby se také výrazně proměnil: kniha přechodem z kapitalistické k socialistické společnosti nabyla nového poslání. Nebyla už vyráběna s myšlenkou na komerční prospěch, z něž byli osočováni soukromí nakladatelé, ale jako kolektivní dílo, které se má díky dostatku času i státním dotacím vytvářet jako umělecky hodnotný artefakt s potenciálem oslovit svou kvalitou i vhodným obsahem co nejširší masu lidí, čtenářů. Nekvalitní, podhodnocená užitková práce, z níž byli viněni soukromníci produkující kdysi levné brožury a paperbacky, byla nahrazena soustředěnou a umělecky pečlivě propracovanou knižní velkovýrobou. Kniha se stala ukazatelem lepších zítřků.

Veřejnou propagandou podporovaná vlna budovatelského nadšení, jež se dalo při kolektivní práci na knize výborně zúročit, společně s respektem, který knižní výrobu provázel, přilákal velkou část právě absolvující generace. Do této oblasti tak vstoupila řada výrazných talentů konformních s novým režimem, ale v rámci zakázek se v ní skryla i plejáda umělců, kteří byli naopak režimem vyhodnoceni jako nespolehliví. Pro ty byla knižní grafika a výtvarný doprovod publikací často spíše vnucenou formou výdělku,

nicméně fakt, že rozšířili řady pracovníků nových nakladatelství, způsobil, že kvalita soudobé knižní produkce brzy přesáhla obvyklou úroveň. Knižní kultura tak v československém výtvarném umění druhé poloviny 20. století zaujala mimořádnou pozici. Tento stav se odrazil například i v četnějších prezentacích ilustrační tvorby, která začala zaujímat důležité místo v celostátních přehlídkách v Jízdárně Pražského hradu i v soudobém galerijním provozu. Obzvláště dětská ilustrace se stala díky dobovému zbytnělému kultu dítěte centrem zájmu.

Upřednostnění žánru výtvarného doprovodu knih vedlo dokonce komisaře československého pavilonu na XXVIII. Benátském bienále v roce 1956 k rozhodnutí založit naši účast na prezentaci ilustrace.⁶³

Při příležitosti celostátní přehlídky umění v Jízdárně Pražského hradu v roce 1960 komentoval silnou pozici knižní kultury předchozí dekády i recenzent výstavy Luboš Hlaváček. Všiml si, že „nástup mladého pokolení v rozmezí let 1955 – 59 (...) je nejdůležitějším jevem období a na přehlídce se nejvýrazněji projevil právě v oblasti grafiky. Lze jej zaznamenat jak ve volné i politické kresbě a karikatuře, tak ve volné grafice a ilustraci.“⁶⁴

V řadách zmíněného nastupujícího mladého pokolení byla i většina členů skupiny Radar. Patřili ke generaci, která v době znárodnování nakladatelství absolvovala studia na Vysoké škole uměleckoprůmyslové či Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, kam se k nim dostaly první zakázky. Tak ještě během studia začal příležitostně objednávky realizovat Václav Bláha, Zdeněk Mlčoch, Teodor Rotrekl, František Říha a další.

Ti z nich, kteří byli dostatečně ideově spolehliví, pak brzy nastoupili na klíčová místa v nakladatelstvích. Tak byl už od roku 1949 výtvarným redaktorem Státního nakladatelství dětské knihy Dobroslav Foll, který v roce 1952 odešel do Státního pedagogického nakladatelství a o rok později do redakce Nakladatelství Svět Sovětů. Od roku 1951 působil na pozici výtvarného redaktora v SNDK i Zdeněk Mlčoch, který odtud odešel až v důchodovém věku. Po bohaté praxi u soukromých nakladatelů začal v roce 1948 v Nakladatelství Svoboda pracovat Václav Bláha, který pak působil krátce ve Světě Sovětů, a od roku 1956 byl kmenovým knižním grafikem Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, později Odeonu. V Nakladatelství Naše vojsko byl výtvarným

⁶³ LAHODA, VOJTĚCH: *Plíživý modernismus a socialistické umění 1948 – 1958*. In: *Dějiny českého výtvarného umění V., 1939 – 1958*. Praha: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Academia, 2005. Str. 381 – 382. Mezi účastníky byli pedagogové VŠUP a školitelé řady členů skupiny Radar, Cyril Bouda a Karel Lidický.

⁶⁴ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *IV. přehlídka. Grafika*. In: *Výtvarné umění*, roč. X, 1960, č. 4, str. 154.

redaktorem Jiří Mikula, v Mladé frontě působil František Skála a Teodor Rotrekl, který po roce 1956 odešel na volnou nohu, ale i nadále výrazně zasahoval do výtvarné podoby knih edice vědeckofantastické literatury. Neomezil se však jen na ni, až do roku 1970 se mohli čtenáři setkávat s jeho četnými ilustracemi časopisů ABC mladých techniků a přírodovědců, Pionýr, Věda a technika mládeži, nebo časopisu Radar aj.

Jako ilustrátoři, knižní grafici a typografové na volné noze působili (vyjma sochařů a fotografů) i všichni ostatní umělci Radaru, kterým tak výše zmínění kmenoví redaktoři nakladatelství mohli distribuovat zakázky.

Tak mohl na volné noze později působit Dobroslav Foll, Jiří Chadima, Radim Malát, Milada Mikulová, Teodor Rotrekl, či zakázky k další činnosti přibírat František Gross, František Hudeček, František Říha, Jindřich Wielgus. Spolupráce v tomto ohledu fungovala ve skupině velmi čile. Ale je nutné zdůraznit, že aspekt přátelství zde sice hrál důležitou roli, ale primárním důvodem byla kvalita práce, které autoři v daném oboru dosahovali.

Potvrzují to četná ocenění, která v průběhu let získali. Tak se s jejich jmény lze pravidelně setkat v soutěži o Nejkrásnější českou knihu, kterou pořádalo Ministerstvo kultury ČSR.⁶⁵ Autoři Radaru se v této soutěži začali uplatňovat už krátce po absolutoriu.

Tak v letech **1958 – 1962** byl čestnými uznáními za grafickou úpravu knih oceněn Václav Bláha, který v roce **1965** získal ocenění nejprestižnější: za vynalézavou grafickou úpravu knihy Karla Čapka *Válka s mlouky* (SNKLHU, 1965), kterou doprovodil svými ilustracemi Teodor Rotrekl. Za tuto výjimečnou publikaci získali oba nejen národní cenu, ale i stříbrnou medaili na mezinárodní knižní výstavě v Lipsku.

V roce **1960** získali cenu v soutěži o Nejkrásnější knihy roku 1960 za ilustrace ke knize Ilji Erenburga *Naděje neumírá* (Naše vojsko, 1960) Jiří Mikula a Milada Mikulová.

V roce **1967** získal cenu nakladatelství Mladá fronta za knihu *Paříž v Paříži* (Mladá fronta, 1967) Josef Prošek, který později vytvářel krásné fotografické knihy pro Artii nebo Pressfoto.

V roce **1969** získal za přebal, vazbu a grafickou úpravu knihy *Der Blaue Vogel* autorů Marie d'Aulnoy a Jana Vladislava (Artia, 1969) cenu Václav Bláha.

V roce **1971** získal opět Václav Bláha cenu za grafickou úpravu knihy *Evropské pohádky - Šípková Růženka* (Albatros, 1971), oceněny byly také ilustrace Mirko Hanáka. O dva roky později bylo čestné uznání za grafickou úpravu a vazbu uděleno opět Václavu

⁶⁵ Ročenky jsou vydávány od roku 1965, údaje z předchozích let čerpám z informací od autorů či jejich rodin, nebo z publikací Luboše Hlaváčka, Františka Holešovského nebo Blanky Stehlíkové.

Bláhovi, tentokrát za knihu Julia Fučíka *Božena Němcová bojující* (Odeon, 1973). Čestné uznání za netradiční způsob reliéfní ražby na vazbě knihy B. A. Lavreněva *Jedenačtyřicátý – Sedmý satelit* (Odeon, 1973) získal sochař a člen už neexistujícího Radaru Jindřich Wielgus.

V roce **1974** byl za grafickou úpravu a celkové řešení knihy včetně ilustrací oceněn opět Václav Bláha, tentokrát za titul Walta Whitemana *Tráva a trstie* (Tatran, 1974). Cenu získal také Zdeněk Mlčoch za ilustrace a grafickou úpravu knihy *Vyprávění o velké zemi* Věry a Zdeňka Adlových (Albatros, 1974).

V roce **1975** byla mezi Nejkrásnější české knihy vybrána kniha Rotraud Hinderks-Kutcherové *Malý Wolfgang Amadeus* (Albatros, 1975), kterou graficky upravil Zdeněk Mlčoch, čestné uznání za ilustrace této knihy získal Karel Müller.

V roce **1977** byla oceněna kniha *Slovo o pluku Igorově* (Albatros, 1977) upravená Zdeňkem Mlčochem, čestné uznání získaly ale ilustrace od Michaela Romberga. Ve stejném roce získal čestné uznání Nakladatelství Odeon Jiří Mikula.

V roce **1978** získal František Skála za své ilustrace knihy *Čertovské pohádky – litevské a lotyšské pohádky* (Svoboda, 1978) čestné uznání Nakladatelství Svoboda, publikace pak byla za grafickou úpravu Milana Kopřivy oceněna i v Nejkrásnější knize roku.

V roce **1981** byl čestným uznáním v soutěži o Nejkrásnější knihu roku oceněn opět Zdeněk Mlčoch; cenu nakladatelství Albatros za knihu O. Moravce *Ať bylo, jak bylo, z komína se kouřilo* (Albatros, 1981) získal František Skála.

V roce **1982** byla Zdeňku Mlčochovi udělena prestižní Andersenova cena za ilustrace ke knize *Procházky Prahou* Jany Štefánkové (Albatros, 1980).

V roce **1984** udělilo nakladatelství Panorama cenu Jiřímu Mikulovi za publikaci *Říp, hora v jezeru* (Panorama, 1984), a nakladatelství Albatros čestné uznání za knihu *Dvacetkrát starší než Altamira* (Albatros, 1984) opět jejímu autoru Mikulovi. Do soutěže o Nejkrásnější českou knihu se znovu dostal Zdeněk Mlčoch.

Mimo to se ilustrační činnosti v kvalitě převyšující obvyklý průměr věnovali i František Hudeček, Dobroslav Foll, a především Teodor Rotrekl, jehož dílo se setkala s mezinárodním úspěchem, který byl oceněn až po revoluci. V roce 1992 za svůj přínos vědecko-fantastické a fantasy ilustraci na Euroconu v Německu získal cenu The Best Artist a v roce 2002 cenu za uměleckou tvorbu České akademie SF.

Velkým společným počinem v kategorii ilustrační práce se stala publikace *Tunel do pozítří* (SNDK, 1967).⁶⁶ Tato publikace sice není nijak výjimečnou knihou, co se kvality týče, má však zvláštní místo v historii skupiny Radar. Je to kniha, na jejíchž stranách se jako ilustrátoři sešli téměř všichni členové Radaru. Titul díky širokému rozpětí výrazů různých autorů působí na první pohled nejednotně, ale tento přístup má své opodstatnění – jedná se o antologii anglických a amerických sci-fi povídek; texty různých autorů tak logicky mohly doprovázet ilustrace různých umělců. Mezi dvaceti pěti ilustrátory je zastoupeno i devět umělců z Radaru: Dobroslav Foll, František Gross, František Hudeček, Jiří Chadima, Vladimír Kovářik, Zdeněk Mlčoch, Jiří Mikula, Teodor Rotrekl a František Skála.



Tunel do pozítří (SNDK, 1967) – ilustrace Františka Grosse a Františka Hudečka



Tunel do pozítří (SNDK, 1967) – ilustrace D. Folla (s logem Radaru nad FBI) a V. Kovářika

⁶⁶ *Tunel do pozítří*. Praha: SNDK, 1967. Antologii anglických a amerických sci-fi povídek uspořádal Vladimír Svoboda.

3.5.2. Plakátová a ostatní užitá tvorba

Na poli užitého umění skupiny Radar má důležité postavení také **plakátová tvorba**.

O chodu celostátní organizace pro filmovou tvorbu, Československého státního filmu sídlícího v Praze na Národní ulici č. 28, rozhodovalo několik specializovaných komisí. O výtvarné podobě propagačních filmových materiálů rozhodovala komise při propagačním a tiskovém oddělení Ústřední půjčovny filmů. To sice mělo několik svých zaměstnanců, ale ti nebyli schopni realizovat veškerý objem výtvarné práce.

Od roku 1959 byli jakožto zástupci sekce užití grafiky SČSVU členy této komise Dobroslav Foll a Zdeněk Mlčoch. Na pravidelných pondělních schůzkách schvalovali vždy tiskové materiály pro zhruba čtyři nové filmy pouštěné do distribuce. Svým liberálním přístupem se v té době podíleli na uvolnění dosud striktních pravidel, na nahrazení realistického výtvarného jazyka na plochách propagačních tiskovin progresivnějším vyjádřením.

Jejich pozice byla důležitá, proto si mohli dovolit redaktorům ÚPF navrhovat i spolupracovníky, pokud s tvorbou dodaných materiálů nebyli spokojení. Stejně jako nakladatelští redaktori v případě ilustračních zakázek, i Foll s Mlčochem mohli z titulu své funkce doporučit udělení zakázky autorům vhodným k zpracování daného tématu, a takto práci zprostředkovali mmj. i řadě členů Radaru. Stálými spolupracovníky Ústřední půjčovny filmů se kromě nich stal Jiří Chadima, Vladimír Kovářík, Radim Malát, Jiří Mikula, Milada Mikulová, Teodor Rotrekl, František Říha nebo František Skála.⁶⁷

Někteří z nich se přímo specializovali na určité námětové okruhy. Tak se sám Foll s Mlčochem zabývali návrhy k plakátům filmů, v nichž bylo možné reagovat na vědecko-fantastický obsah filmu. V této rovině je však kvalitou provedení výrazně předčil Teodor Rotrekl. Dobroslav Foll navíc rád vytvářel plakáty k dobrodružným filmům. Často pracoval nápaditě s písmem a s komunikačními symboly soudobé společnosti, se znaky masové kultury, čímž se řadil mezi umělce využívající výrazové prostředky pop-artu. Jeho užitá tvorba tak vykazuje úzkou souvislost s jeho tvorbou volnou. Tím, že prvky pop-artu

⁶⁷ Řadu plakátů zmíněných autorů lze dohledat na webových stránkách www.terryhoponozky.cz. Reprodukce také in: SYLVESTROVÁ, MARTA a kol. *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie, 2004; PONIZ, MICHAL; RAJČAN, PAVEL. *Konfrontace. Československý a polský filmový plakát*. Praha: Pro plakát, 2010.

užívali i další členové Radaru zprostředkoval Dobroslav Foll poetiku Radaru nejširšímu okruhu veřejnosti.



Dobroslav Foll – *Velké závody* (režie B. Edwards, plakát 1967); *Štvanice* (režie A. Penn, plakát 1969); *Past na generála* (režie M. Stamenkovič, plakát 1972); *Záhada souhvězdí Orionu* (režie V. Levin, plakát 1982)



T. Rotrekl – *Mlčící hvězda* (r. R. Przybyl, 1960)
T. Rotrekl – *Ikarie XB 1* (r. J. Polák, 1963)

R. Malát – *Help*, 1967

V. Kovářik
V jediném dnu, 1957

Svým hravým, kresebným pojetím plakátu se mezi pozoruhodné autory propracoval i František Skála, jehož plakát k filmu *Pozor, babička!* byl vystaven na česko-polské Konfrontaci v roce 2010. Jemu byly svěřovány zakázky, kde mohl akcentovat humorný obsah.

Vladimír Kovářik, kterému byla v roce 1948 udělena cena za vytvoření plakátu pro OSN, ve svých pozdějších plakátových realizacích nejdůsledněji uplatňoval prvky stylu brusel. Zakázky k plakátům na angažované snímky prováděl Jiří Mikula.



J. Mikula – *Mladá garda* (r. S. Gerasimoc, plakát 1965); F. Skála – *Chlap jak hora* (r. M. Makovec, 1961)
F. Skála – *Pozor, babička!* (r. N. Kašerevová, 1961)

Mezi umělce, které dnes považujeme za klíčové hybatele vývoje plakátové tvorby, se autoři Radaru však většinou nezařadili. Hvězdnou konstelaci, kterou na přelomu 50. a 60. let tvořili Jiří Balcar, Bedřich Dlouhý, Richard Fremund, Milan Grygar, Karel Teissig, Karel Vaca a Zdeněk Ziegler, může snad několika mimořádnými realizacemi doplnit Teodor Rotrekl a v invenčním užití pop-artových prvků Dobroslav Foll.

Ostatní se zařadili spíše mezi časté a aktivní spolupracovníky ÚPF a tvůrce propagačních materiálů, jejichž podoba se však nevymykala dobovému průměru. Spolupráce členů Radaru s Ústřední půjčovnou filmů většinou skončila rokem 1970, kdy došlo vlivem normalizace k reorganizaci Svazu, a na místa komisařů byli dosazeni spolehlivější zástupci.

Pro úplnost výčtu zmiňme ještě činnost autorů na poli **exlibris**, kde byl nejaktivnější především Zdeněk Mlčoch. Za svůj život vytvořil asi 157 exlibris. **Známkové tvorbě** se v 50. letech s úspěchem věnoval František Hudeček. Ten se v době po roce 1948 stáhnul do soukromí a přijímal zakázky na knižní ilustrace, obálky, známky a plakáty, a svou tvorbou tehdy „významně přispěl k vyhranění současné podoby těchto oborů u nás.“⁶⁸ Příležitostně zakázky k realizaci známek přijímal i František Gross.

Z ostatních autorů Radaru se známkové tvorbě věnoval hlavně několikrát oceněný Vladimír Kovářík. Ten v roce 1972 na pátém Světovém bienále poštovních známek

⁶⁸ ŠKRANC, PAVEL. *František Hudeček. Výběr z díla*. Katalog výstavy. Kroměříž: Muzeum Kroměřížska, 1985.

v Buenos Aires získal 1. cenu za nejkrásnější známku světa v oboru sport – byla to známka k 75. výročí *Československého olympijského výboru*. Následovalo ocenění ministrem spojů za arch *Interkosmos* vydaný k výročí společného letu kosmonautů SSSR a ČSSR do vesmíru (1979) a nakonec Kovářík získal ještě 1. cenu ministra spojů za známku *Světové shromáždění za mír a život, proti jaderné válce* (1983). V oboru známkové tvorby se u nás Vladimír Kovářík zařadil ke špičkám svého oboru. Vliv Radarů se však v této jeho tvorbě neprojevil.

4. ROZLOŽENÍ SIL VE SKUPINĚ RADAR

Skupina Radar byla už při svém vzniku platformou velkých rozměrů. Její bezproblémový chod ale zajišťovalo nadšení prvních členů z možnosti úzké spolupráce, přátelské vztahy a sdílený respekt k umělcům z bývalé Skupiny 42.

Jak už bylo řečeno výše, základní impuls pro vznik skupiny pocházel od čtveřice spolužáků z VŠUP, Dobroslava Folla, Teodora Rotrekla, Františka Skály a Zdeňka Mlčocha. Byli to oni, kdo zajistili propojení s umělci starší generace, vymysleli skupině jméno a zasloužil se o její strmý členský nárůst. Byla to také čtveřice, která v rámci skupiny pracovala organizačně nejaktivněji.

Ačkoliv si Ladislav Zívr po druhé schůzce Radaru (té první se pro nemoc nemohl zúčastnit) do svého deníku zapsal, že „Gross ani Hudeček v této skupině mnoho váhy ani slova nemají,⁶⁹ mýlil se. Klíčovou osobností se od chvíle, kdy došlo ke spojení obou buněk, nejeví čtveřice mladých a aktivních vyzyvatelů, ale postava Františka Grosse. Tento bývalý člen Skupiny 42 a v době vzniku tvůrčích skupin funkcionář ústředního výboru SČSVU oplýval nejen nezpochybnitelným talentem, na soudobé scéně respektovanou pozicí a jako člen významného uměleckého seskupení už legendární osobní historií, ale byl i člověkem s velkým osobním charismatem. A proto to byl právě on, kdo v prvních letech určoval chod skupiny.

Pro většinu mladších umělců byl František Gross velkou autoritou vlivu školitele, a to i přesto, že všichni členové si už fázi školení prošli (kvůli válečným událostem často i v poněkud vyšším věku) a vstupovali tak do skupiny jako lidé středního věku s řadou zkušeností. Proto překvapuje, s jakou intenzitou se k němu někteří přimkli.

Povšimla si toho i dobová kritika, která o Františku Grosseovi psala, že „je v rámci kolektivu stále nejvyzrálejší malířskou a kreslířskou osobností. V určitém smyslu lze dokonce tvrdit, že Radar vděčí právě jemu za některé ze základních článků svého programu. Byl to totiž právě především Gross, komu se podařilo ve své tvorbě zregenerovat některé impulsy estetiky moderního městského civilismu, rozvinuté kdysi v okruhu Skupiny 42, na které dnes v rozmanitých polohách navazují i někteří z mladších členů Radaru.⁷⁰

⁶⁹ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívr, deníky 1960 – 1961. Zápis ze dne 26. 2. 1961.

⁷⁰ -red-. *Pražské výstavy*. In: *Výtvarná práce*, roč. XI, 1963, č. 5, str. 8.

Také Václav Formánek ve své monografii staví Františka Grosse do centra atomu, který zvolil jako symbol pro metaforický obraz skupiny. Při zkoumání „anatomie tvůrčí skupiny“ vyvodil model, v jehož centru je Gross, kolem něhož se se svou tvorbou nejbližší pohybují Zdeněk Mlčoch, Dobroslav Foll, Vladimír Kovářik, Teodor Rotrekl, Josef Prošek, Mikulovi, Radim Malát a František Skála. V druhé linii pak podle něj krouží Jiří Chadima a František Říha, spolu s novými členy Václavem Menčíkem a Věrou Heřmanskou. „Sochaři by obíhali kolem jádra na nejbzdálenějších drahách,“ píše Václav Formánek.⁷¹ Neplatí to jistě pro Ladislava Zívra, který, byť nechtěně a byť by ve své tvorbě směřoval stejnou cestou, i kdyby členem Radaru nebyl, se stal nejprogramovějším sochařem skupiny.

Příznačné pro Formánkovu charakteristiku vztahů v Radaru je, že zvolil právě model atomu – jen málokterý z prvků vědy či techniky by mohl tak přesně sloužit k popisu skupiny, v jejímž chodu hrálo civilizační nadšení tak podstatnou roli.

Chod skupiny ale vyžadoval i řadu praktických úkonů. V těch se organizačně nejvíce angažoval Václav Bláha, který jako respektovaný typograf a knižní grafik připravoval katalogy společných prezentací i samostatných výstav některých členů Radaru, a Teodor Rotrekl, jehož zkušenosti z propagačního výstavnictví i nezdolná činnost umožnila především technickou přípravu výstav.

Jako o manažerovi skupiny se hovořilo o Václavu Kubíkovi, funkci tajemníka krátce zastával Oto Zouplna, funkci předsedy Jiří Mikula.

Po revoluci se organizačně nejlépe osvědčil Radim Malát, který jako nejmladší člen skupiny oplýval dostatkem sil i kontaktů, aby zajistil shromáždění žijících členů a výstavu obnovené skupiny Radar v pražské Galerii Vltavín.

Důležitá byla také činnost teoretiků, kteří ke skupině přináleželi nebo se ocitli v její těsné blízkosti.

Soustavnou péči skupině Radar už od prvního vystoupení věnoval historik umění **Luboš Hlaváček** (1929). Skupinové akce recenzoval od roku 1959, kdy do časopisu *Výtvarná práce* napsal své postřehy o výstavě první čtveřice pre-Radaristů. V následujících letech pak komentoval každou z dalších prezentací skupiny v časopisech *Výtvarná práce* nebo *Kulturní tvorba*. Vzhledem k jeho pozitivním recenzím ho autoři Radaru v roce 1966 vyzvali, aby napsal úvodní text katalogu výstavy v Orlické galerii

⁷¹ FORMÁNEK, VÁCLAV. *Radar. Anatomie tvůrčí skupiny*. Praha: Odeon, 1971.

v Rychnově nad Kněžnou. Luboš Hlaváček výzvu přijal a následujícího roku se stal i členem Radaru, a jako takový textem doprovodil i další katalog pro výstavu v pražském Mánesu.

Svým úvodem doprovázel také katalogy samostatných výstav jednotlivých členů Radaru. Je autorem katalogu Vladimíra Kovářika (Čs. spisovatel, 1967), Zdeňka Vodičky a Josefa Proška (SČSVU, 1967), Václava Bláhy (Čs. spisovatel, 1977), Jindřicha Wielguse (Odeon, 1978), Otto Sukupa (1986), Jiřího Mikuly (Odeon, 1987) a dalších.

Mimo zahajovací proslovy a texty pro katalogy jednotlivců také sám připravoval výstavy, v nichž většinou na členy Radaru nezapomněl. Začlenil je do výstav, jako byl *Svět v nás* (galerie Československého spisovatele, květen 1967) nebo *Poezie města* (galerie Československého spisovatele, září 1967). I ve své teoretické práci členy skupiny Radar připomínal. Jejich dílo zařadil do kontextu soudobého umění v publikaci *Současná československá grafika* (NČVU, 1964) nebo v markantním nepoměru k ostatním představitelům generace v obsáhlém textu *Výtvarná problematika šedesátých let*, který jako výstup z řešení státního badatelského úkolu publikoval v časopisu *Umění* v roce 1985.⁷²

Dalším z teoretiků, kteří se skupině Radar ve zvýšené míře věnovali, byl **Václav Formánek** (1922 – 1985), místopředseda SČSVU (do roku 1964), redaktor časopisu *Výtvarná práce* a pozdější vedoucí sbírky moderního umění Národní galerie v Praze. Jeho součinnost se skupinou vycházela z přátelství s Františkem Grossem, ale byla spíše volná. Textem v katalogu výstavy v Karlových Varech (1965) se s činností Radaru důkladněji seznámil a na konci 60. let pak připravil studii pro monografii *Radar* (Odeon, 1971).

Skupinovou tvorbu také z blízkých pozic sledoval **Jan Řezáč** (1921 – 2009), šéfredaktor nakladatelství *Rovnost* (1951), *Mír – Družstevní práce* (1951 – 1952), nakladatelství SNKLHU (1953 – 1968) přejmenované v roce 1965 na Odeon, a ČTK-Pressfoto (1972 – 1982). Ke skupině ho přivedlo přátelství s Josefem Proškem, s nímž byl ve 40. letech člen žižkovské surrealistické skupiny. Jeho zájem o fotografii a knižní tvorbu se rozšířil i na jiné umělecké obory a brzy se stal autorem katalogů řady členů Radaru. Jmenujme například katalog společné výstavy Františka Grosse, Josefa Proška a Jindřicha Wielguse (Galerie Václava Špály, 1962), monografie Jindřicha Wielguse (ČFVU, 1958; Profil, 1965) nebo fotografické knihy Josefa Proška (SNKLU, Artia, 1962; Artfoto, 1999).

⁷² HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Výtvarná problematika šedesátých let. Příspěvek k řešení státního badatelského úkolu č. VIII-8-4/4*. In: *Umění*, roč. XXXIII, 1985, č. 1, str. 29 – 53.

V závěrečných letech působení skupiny se stal jejím členem další ze sympatizujících uměleckých historiků, **Vlastimil Fiala** (1920 – 1993). Zábřežský rodák a absolvent brněnské Školy uměleckých řemesel a posléze Semináře dějin umění Masarykovy univerzity se sice stal v závěru 60. let součástí skupiny (v seznamu nových členů je uveden v odeonské monografii), ale jak v recenzích, tak i v teoretické práci vyvíjel mnohem menší aktivitu než jiní teoretici, třeba i nečlenové. Než byla skupina zakázána, stihl připravit jedinou výstavu dvojice členů – Františka Hudečka a Otto Sukupa v galerii Československého spisovatele (1968).⁷³

Byť se tedy teoretici v okruhu skupiny Radar nacházeli, je jejich stopa v uskupení samotném poměrně nevýrazná. Zdá se, že skupina se držela několika tezí, které si nedogmaticky stanovila na počátku, a zaštiťující teoretickou koncepci nevyhledávala. A to ani přesto, že se z vývoje historie umění ukazuje, že symbióza teoretika s umělcem nebo skupinou je podstatnou složkou jejího zařazení do kontextu vývoje umění, a tak je i výhodná.

Příčinu tohoto stavu můžeme vidět v osobnosti Františka Grosse. Byl jedním z nejstarších členů – generačně se složení skupiny pohybovalo od ročníků 1909 (Gross, Hudeček, Zívr, Wielgus, Říha) až po ročníky 1926 a později 1930 (nejmladším členem byl Radim Malát), a byl také členem s klíčovým postavením v tehdejší Svazu. Jako zralý umělec a vlivný funkcionář dokázal skupině sám poskytnout koncepci i dostatečné zázemí v současném uměleckém provozu. Jeho zkušenost s Jindřichem Chalupěckým, s nímž se za dramatických okolností rozešel v roce 1948,⁷⁴ ho zřejmě přiměla k tomu, že do chodu skupiny někoho podobně autoritativního odmítl přizvat. Proti argumentům respektované hlavy skupiny ostatní umělci zřejmě neprotestovali.

Skupina tak do svého středu nepojala teoretika, který by formuloval myšlenky a motivace skupiny a jejich jednotlivých členů. Katalogové texty umělci Radaru zpočátku odmítali, za dob existence skupiny vznikly vlastně pouze dva seriózní texty o jejich činnosti – oba z pera Václava Formánka. Kromě stručných recenzí spíše zpravodajského významu, které dnes nemůžeme hodnotit jako dostatečnou reflexi skupiny, tak kolem ní neprobíhal žádný teoretický diskurs. Ten minimální, který byl podkladem této práce, byl pak veden teoretiky spjatými s dogmatictější křídlem Svazu, s osobnostmi, které byly klíčovými hybateli uměleckého dění do reorganizace SČSVU v roce 1964, a tak i osobnostmi, jejichž autoritě dnes nemůžeme dostatečně důvěřovat.

⁷³ FIALA, VLASTIMIL. *Paměť dřeva a pravidlo světla*. Praha: SČSVU, 1968. Katalog výstavy.

⁷⁴ O rozkladu uvnitř Skupiny 42 viz např. HANČ, JAN. *Události*. Praha: Torst, 1995.

Taková situace dnešnímu obrazu skupiny samozřejmě neprospěla. Srovnáme-li ji se situací podobných skupin působících ve stejném výseku umělecké scény, jako jsou dnes respektované skupiny Máj 57, Trasa nebo UB 12, lze konstatovat, že teoretická péče jejich historiků umění se významně podílela na jejich dnešním zhodnocení.

Tak činnost Jiřího Šetlíka a Jaromíra Zeminy pro UB 12, Luďka Nováka a Evy Petrové pro autory Trasy, Františka Dvořáka a Miloslava Chlupáče pro Máj 57, Jiřího Padrtu pro Křižovatku, Arséna Pohribného pro Klub konkretistů, péče hned trojice teoretiků o skupinu Brno 57, Václava Zykunda o Parabolu atd., která se ve většině případů exponovala i v době po roce 1989 v přípravě nových výstav a interpretace tvorby členů skupin v obrazu celé druhé půle 20. století, těmto skupinám výrazně prospěla. Úsilí těchto historiků umění danou skupinu provázelo a nakonec i přeneslo přes kritické historické momenty.

Autoritativní nestor skupiny František Gross, kterému bylo ve vůdčí pozici těžké konkurovat, má tedy markantní podíl na tom, že skupina Radar s teoretiky fungovala jen na bázi vlašné spolupráce a zůstala tak zanedbaným a dnes nepřipomínaným uměleckým spolkem. Sdílí tak podobný osud jako i jiné skupiny, jejichž odkazu se nikdo se zvýšenou pozorností nevěnoval, jako jsou například skupiny Experiment, M Brno, M 57 nebo MS.⁷⁵

Klíčovou rolí v této skutečnosti, pochopitelně hrála také kvalita tvorby umělců zastoupených ve skupině. Avšak i v Radaru, jak se pokouším demonstrovat v medailonech jednotlivých umělců, byly osobnosti, jejichž tvorba je srovnatelná s kvalitou tvorby členů Máje, Trasy či UB 12. Přesto se o nich v kontextu historie umění 50. a 60. let mlčí. Domnívám se, že je to především proto, že skupina Radar dnes není respektovaným celkem na historické mapě naší umělecké scény.

⁷⁵ K programům a teoretickému zázemí jednotlivých skupin viz: PADRTA, JIŘÍ: *Konstruktivní tendence*. Louny: Galerie Benedikta Rejta, 1966. PETROVÁ, EVA. *Trasa*. Litoměřice: Severočeská galerie, 1991. POHRIBNÝ, ARSÉN. *Klub konkretistů*. Praha: Kant, 1997. KOLEKTIV AUTORŮ. *Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958 – 1968*. Praha: ČMVU a Cheb: SGVU, 1999. HORÁČEK, RADEK; VRÁNOVÁ, JANA. *Mezi námi skupinami. Konfrontace brněnských tvůrčích skupin šedesátých let*. Brno: Dům umění města Brna, 2004. SLAVICKÁ, MILENA. *UB. Studie, rozhovory, dokumenty*. Praha: Nakladatelství Gallery a Gema Art, 2006. PRIMUSOVÁ, ADRIANA; KLIMEŠOVÁ, MARIE. *Skupina Máj 57. Úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let*. Praha: Správa Pražského hradu, 2007.

5. DOBOVÁ REFLEXE SKUPINY RADAR

Chceme-li dnes skupinu Radar zhodnotit a vřadit ji do kontextu historie českého umění, musíme kromě tvorby jejích jednotlivých členů (v první řadě) vyjít z činnosti a aktivit skupiny v době její existence.

Radar se jako skupina přihlásil na sklonku roku 1960, a na jaře roku 1961 pak určil svou pozici na soudobé scéně první skupinovou výstavou. Tehdejší tvorbu většiny členů můžeme charakterizovat jako úsilí o vystoupení mimo hranice socialistického realismu, jako snahu vyjadřovat se výtvarnými prostředky čerpajícími z poučení meziválečné moderny. Už zde bylo konstatováno, a v jednotlivých medailonech bude častokrát znovu připomenuto, že jejich tvorbu můžeme řadit ke generační vlně tzv. krotké moderny. Přesto se na ně jako na představitele této skupiny nenahlíží. Důvod je třeba spatřovat v pozici, kterou na počátku 60. let skupina zaujímala.

Většina z budoucích členů Radaru na umělecké scéně do roku 1960 působila spíše okrajově. Po absolutoriu Vysoké školy uměleckoprůmyslové se zabývali především užitým uměním, nejčastěji knižní grafikou a ilustrací, svou volnou tvorbu prezentovali výjimečně. Někteří z nich však vystavovali na propagandistických výstavách typu *Československo-sovětské přátelství ve výtvarném umění* (Slovanský ostrov, listopad – prosinec 1952; účastnil se F. Gross), *Výtvarní umělci na stavbách socialismu* (Mánes, prosinec 1952 – únor 1953; účastnil se F. Gross), *Výtvarní umělci ke 40. výročí založení Komunistické strany Československa* (výstavní síň Mánes, květen – červenec 1961; účastnili se J. Bartoš, V. Bláha, D. Foll, F. Gross, J. Chadima, V. Kovářík, Mikulovi, T. Rotrekl, F. Říha, O. Sukup), *Výtvarní umělci k XII. sjezdu KSČ* (Jízdárna Pražského hradu, listopad 1962 – leden 1963; účastnili se F. Gross, Z. Mlčoch, V. Kovářík, T. Rotrekl, O. Sukup, J. Wielgus)⁷⁶ aj.

Sochaři, absolventi ateliéru Karla Pokorného na AVU, svou tvorbou většinou splňovali režimní zakázky typu pomníků Sovětské armádě (Bartoš) nebo vytvářeli alegorie oslav dělného lidu (Sukup, Wielgus, Zívr).

Nejviditelnějším členem Radaru byl navíc František Gross, v té době angažovaný funkcionář exponující se v organizační struktuře ústředního výboru Svazu. Tam měl význačnou pozici i Ladislav Zívr, z mladších autorů aktivní Teodor Rotrekl, a s ním i Vladimír Kovářík, Jiří Mikula, Josef Prošek, Zdeněk Vodička, Jindřich Wielgus. Do

⁷⁶ Na těchto výstavách ovšem kromě členů skupiny Radar vystavovali i další autoři patřící ke krotké moderně.

nejužšího přátelského kruhu Radaru patřil bývalý místopředseda SČSVU (ve funkci 1958 – 1964) a redaktor svazového časopisu *Výtvarná práce*, Václav Formánek.

Československá umělecká scéna se po XX. sjezdu KSSS a Chruščovově projevu s kritikou kultu osobnosti v roce 1956 výrazně proměnila. Bezprecedentní roli v úsilí o povolení existence tvůrčích skupin a v soudobém výstavním provozu sehráli členové skupiny Máj, především František Dvořák, Ladislav Dydek a Miloslav Chlupáč. První společné vystoupení pod hlavičkou tvůrčí skupiny Máj 57 se setkala s velkou kritikou a výstava byla málem uzavřena, pomohla však posunout hranice do té doby rigidních pravidel. Do roku 1961, než se přihlásila skupina Radar, se k jejich úsilí připojily i další už jmenované skupiny. Radar byl jednou z posledních, která tak učinila. Navíc vycházela z pozic nitra Svazu, jako skupina mladých, ideově spolehlivých umělců zaštitěných osobností Františka Grosse, a už v době, kdy snahy opozičního křídla mladých umělců postoupily k dalšímu vývoji.

V době založení skupiny Radar se tvůrčí skupiny Máj, UB 12, Trasa, Etapa, Experiment, M, MS 61 a Proměna stmelily v Bloku tvůrčích skupin a představily se na generačním vystoupení, jakým byla výstava *Realizace* (Galerie Václava Špály, 1961), která proběhla měsíc po ustanovující výstavě Radaristů. Nebyl na ní z pochopitelných důvodů zastoupen žádný z umělců Radaru,⁷⁷ stejně tak na výstavě *Jaro 62* (Mánes, 1962). Jeden z Radaristů, František Gross, dokonce výstavy Máje a jeho členů úspěšně bojkotoval – z titulu své funkce ve Svazu se zasadil o zavření výstavy Máje v Poděbradech (1961) a výstavy Ladislava Dydka ve Špálově galerii v Praze (1962).⁷⁸

Skupina Radar tak vznikla až ve chvíli, kdy byl, s nadsázkou řečeno, klíčový boj vybojován, a pozornost vedoucích pracovníků SČSVU se soustředila na hlavní rebelanty – Blok tvůrčích skupin. V závěťtí druhé linie a s nadstandardními vztahy s vedením Svazu se tak Radaristé hráli na výsluní tehdejší výstavní scény. Snadno se proto později dostali k výstavním příležitostem, jichž v průběhu 60. let široce využili.

Z pozice současníků byl tak nástup skupiny Radar na výtvarnou scénu problematický a logicky nebyli v rámci středního proudu krotkých modernistů vyhledávanými partnery, i když k prorežimním skupinám typu Říjen měli ještě stále daleko. Konformní postoj k vládnoucí straně však sdíleli všichni. K němu zazněla i

⁷⁷ Václav Menčík, který byl mezi vystavujícími, patřil v roce 1961 ještě do skupiny Trasa. Teprve na konci 60. let se stane členem Radaru, stejně jako další umělkyně z Trasy, Věra Heřmanská, která se však výstavy *Realizace* neúčastnila.

⁷⁸ PRIMUSOVÁ, ADRIANA. *Poslední období skupiny Máj*. In: PRIMUSOVÁ, ADRIANA; KLIMEŠOVÁ, MARIE. *Skupina Máj 57. Úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let*. Praha: Správa Pražského hradu, 2007. Str. 49.

překvapivá kritika z vlastních řad. Ladislav Zívra, v roce 1962 vysoký funkcionář SČSVU, si do svého deníku zapsal: „Malíři Radaru se mně nelíbí v uplatňování svých politických pozic. Zdá se, že si všichni vědí příliš rady a že jim jde spíše o to světské než umělecké. Tato skupina by mohla dělat automobilové závody, ne že bych záviděl (...) Ve výtvarném projevu převažuje u nich snaha po kulturně-politické linii a touha uspět i u činitelů nejvyšších, tj. ÚV KSČ. Moje tvůrčí snahy jsou diktovány nutností, kterou nelze pomíjet a konečné výsledky pro svoji nečitelnost těžko uspokojí členy Radaru, kteří chtějí vzít všechno záměrně a hopem ke slávě a úspěchu.“⁷⁹

Můžeme v tom tušit střet generačních přístupů, neporozumění introvertního, samotářského Zívra extrovertně jednající skupině, ale i kritiku prorežimní loajality a vstřícnosti, s níž umělci Radaru vytvářeli a prezentovali svá díla.

Stín konformního postoje, privilegované pozice na výstavní scéně i protěžování ze stran Svazu na skupině Radar ulpělo do dnešních dnů. Bylo by však nespravedlivé, kdybychom u tohoto soudu zůstali, aniž bychom se alespoň nepokusili porozumět jednotlivým členům soustředěným ve skupině. Nejen s přihlédnutím k jejich dobovým postojům, ale především s přihlédnutím k jejich tvorbě totiž teprve můžeme odkaz skupiny seriózně zhodnotit. Pokusila jsem se o to v medailonech jednotlivých umělců v druhé části této práce.

⁷⁹ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívra, deník 1961 – 1962. Zápis ze dne 6. 11. 1962

6 VÝZNAM SKUPINOVÉ AKTIVITY PRO ČLENY RADARU A DOPAD NUCENÉHO ZÁNÍKU NA JEJICH TVORBU

Umělce skupiny Radar vedly ke stmelení různé pohnutky. Důležitým impulsem byly změny po roce 1956 a svobodnější umělecká atmosféra, v níž se mohli sdružovat a vystavovat. To bylo především pro mladé umělce velmi lákavé. S tím také souvisí aspekt přátelství, který nelze při vzniku skupin podcenit. V druhé půli 50. let vznikaly skupiny, které se spojovaly především na principu přátelství a společně sledovaného cíle. Platilo to jak o skupině Máj 57, kde působili umělci s pestrým výrazovým rejstříkem, které tedy nepojilo umělecké směřování, ale právě přátelství a společný cíl, i pro autory skupiny Trasa a UB 12. Charakteristické pro ně bylo, že vycházeli z určitých ateliérů Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Na stejném půdorysu se spojili i autoři skupiny Radar. V jejich případech byl aspekt přátelství a společného směřování klíčový.

Dokládá to především intenzivní vnitroskupinová spolupráce.

Z nejranějších dokladů spolupráce členů Radaru pochází součinnost autorů ze zakládající buňky. Teodor Rotrekl znal Františka Skálu už z dob totálního nasazení v pražské tiskárně a z té doby pochází Rotreklův malířský portrét Františka Skály i fotografická koláž, na níž jsou zachyceni ještě s malířem V. V. Palečkem (oba z roku 1944). V době studia na Vysoké škole uměleckoprůmyslové pak Rotrekl s tehdejším spolužákem Dobroslavem Follem absolvoval společnou práci – putovní propagační výstavou *Od dvouletky k pětiletce*,⁸⁰ která byla později zakoupena Ministerstvem kultury.

O spolupráci v rámci grafické, ilustrační a plakátové práce byla už zmínka výše. Nejvýznamněji se tato spolupráce exponovala ve společné realizaci knihy Karla Čapka *Válka s mlouky* (SNKLHU, 1965), pro niž vytvořil Teodor Rotrekl ilustrace a Václav Bláha netypickou grafickou úpravu. Nejširší pak byla spolupráce na antologii anglických a amerických sci-fi povídek *Tunel do pozítří* (SNDK, 1967).

Pamětníci navíc vzpomínají na společné výjezdy (Kladno, návštěva Paříže) i na řadu pravidelných setkání, při nichž se o bohatý humoristický program starala dvojice skupinových šprýmařů, Dobroslav Foll a František Skála. O úzkých vztazích svědčí četné

⁸⁰ ROTREKL, TEODOR; ROTREKLOVÁ, TAMARA. *Obrazy – kresby – grafika – gobelíny. 1923 - 2003*. Brno: Orego, 2004. Str. 14.

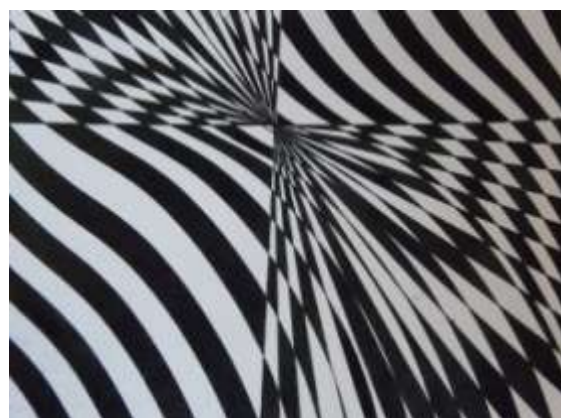
návštěvy a nakonec i několikerý pře prodej chat a chalup, které mezi sebou umělci provedli.

Toto téměř rodinné prostředí se proto logicky odrazilo i v tvorbě řady z nich. Pochopitelným odrazem jsou sdílené ideje a experimenty. U řady autorů, jak je více rozvedeno v jednotlivých medailonech, došlo ke sblížení výtvarného výrazu, které se dá někdy charakterizovat dokonce jako přejímání výrazových prvků. V případě méně rezistentních uměleckých osobností lze hovořit až o epigonství.

Vnitroskupinové klima však inspirovalo i špičkové osobnosti Radaru. Tak můžeme v tvorbě Františka Grosse nalézt variaci na bytostné téma Dobroslava Folla – zužitkoval ho v několika malbách s námětem stavu beztlíže. Na poli asambláže jeho práce vycházely jistě z jeho přirozené vůle k nacházení nových cest, můžeme v nich však také tušit soudobou diskusi, kterou v Radaru svou prací rozvíjel Teodor Rotrekl. Tvorba Františka Hudečka se zase kolem roku 1962, tedy v první fázi existence Radaru, kdy skupina vyvíjela nejintenzivnější činnost, posunula k několika novým výrazovým polohám. Svě imaginativní cítění dovedl do abstraktní polohy, v níž vznikaly tvarově biomorfni malířské kompozice, konstruktivní tendence ze své tvorby 40. let zase ztotožnil se soudobou vlnou op-artu. Možná není náhodou, že takový rozvoj invence po době 50. let, kdy autor téměř netvořil, přišel v době, kdy byl obklopen okruhem mladých kolegů sahajících často k experimentu.



F. Gross - Stav beztlíže, olej, sololit, 36 x 51 cm, 1966



F. Hudeček – kresba, A4, polovina 60. let

Mnohem zajímavějším projevem skupinové vzájemnosti se však stalo užívání loga, které se objevilo už při vystoupení první buňky Radaru. Katalog výstavy *Foll – Mlčoch – Rotrekl – Skála* tehdy zdobil obdélník členěný dvěma diagonálami na čtyři barevná pole. V této podobě logo přejal i Radar – pro řadu umělců se pak stalo natolik důležitým

symbolem členství, že je začali vkládat do své užité i volné tvorby. Jako by se členství v Radaru stalo součástí jejich identity.

Logo nalezneme nejčastěji v dílech především Zdeňka Mlčocha, ale také Dobroslava Folla, Vladimíra Kovářika, Radima Maláta, Františka Říhy a příležitostně i u dalších umělců.



Z. Mlčoch - Sídliště, jeřáb, domy, olej, sololit, 37 x 62 cm, 1963, soukromá sbírka Praha a Mlčochův obal knihy S. Lema K mrakům Magellanovým (MF, 1962)



V. Kovářik - zrcadlo z pozůstalosti autora 1966



R. Malát - Moje město, olej, sololit, 73 x 100 cm,



F. Říha - Skleněné město, soukromá sbírka Praha



D. Foll - Radar, tempera, sololit, 1967

Skutečný pomník Radaru vytvářel v průběhu 60. let Dobroslav Foll, když maloval rozměrné obrazy k počtě jednotlivých členů. Tak vznikla například malba Františka Hudečka obklopeného jeho oblíbenými předměty, Františka Skály zoufajícího si nad rozebraným automobilem a další. V malbě s názvem *Radar* (tempera, latex, sololit, 1967) zpodobnil také zakladatelskou čtveřici Radaru – v karikovaných postojích a gestech jsou na ní zobrazeni zleva mohutný Zdeněk Mlčoch, tloušťík Dobroslav Foll, v mysliveckém kloboučku František Skála a do trubek ropovodu rozložený Teodor Rotrekl.

Je tak pochopitelné, že zrušení činnosti tvůrčích skupin bylo pro členy Radaru velmi bolestnou událostí. Někteří z nich měli po srpnové okupaci ale jiné starosti než trvat na existenci spolku. Kvůli nesouhlasu se vstupem armád Varšavské smlouvy a tak i negativnímu kádrovému posudku neprošli v roce 1970 do reorganizovaného Svazu a ocitli se na indexu. Řada nakladatelství, časopisů a dalších institucí jim vypověděla spolupráci. Někteří, jako Václav Bláha, Dobroslav Foll, Teodor Rotrekl, František Skála a další se ocitli v krušných existenčních podmínkách.

Zánik skupiny reflektovali i ve svém díle a tvorba některých se pak v izolaci dokonce výrazně proměnila. Měl na tom podíl jistě osobní umělecký vývoj, ale v případě Folla a Rotrekla také skutečnost, že za změněných okolností odmítli uchopovat skutečnost prostředky, které ve své tvorbě používali v liberálních 60. letech.

Pro jiné autory Radaru, jako byl Jiří Mikula, Milada Mikulová, Zdeněk Vodička a další však znamenal nový vývoj společnosti i nové kariérní možnosti.



V Autoportrétu D. Foll (1971) reflektuje svou tíživou situaci na počátku 70. let. On i další autoři vytvořili několik maleb jako mement zaniklého Radaru.

Z. Mlčoch – Rozpad, 1970 (na těle figuríny rozložené logo Radaru) a T. Rotrekl – RADAR (Stanice), 1978

Naposledy se všichni členové Radaru sešli na příležitostné výstavě *25 malířů, sochařů a grafiků z Prahy v Karlových Varech* v roce 1971. Do roku 1975 se pak ještě několikrát setkali, jejich schůzky však měly už jen osobní, nikoliv skupinový, charakter.

V roce 1993 organizovala tehdy nově vzniklá pražská Galerie Vltavín výstavu *Skupina 42 po 50 letech*, na níž se podílela mmj. i Vlasta Grossová, vdova po Františku Grossovi. Ta na vernisáž pozvala i autory bývalé skupiny Radar, kteří se při té příležitosti sešli v počtu všech v té chvíli žijících umělců. Po tomto prvním porevolučním setkání proběhlo několik schůzek iniciovaných nejmladším členem Radaru, Radimem Malátem, po nichž skupina oslovila Galerii Vltavín s projektem výstavy, která by činnost skupiny připomenula. Autoři a pozůstalí se k dané akci stavěli různě, nakonec se však shodli na účasti i na koncepci výstavy. Ta měla být obeslána novými pracemi, v případě tvorby už nežijících autorů pak díly z poslední etapy jejich tvorby. Na této výstavě se potvrdilo především to, že po více než dvaceti letech každý z autorů směřoval jinak motivovanou cestou. O skupinové výstavě tak lze uvažovat pouze v ohledu posledního setkání někdejších členů, nikoliv však už v ohledu výstavy naplňující program skupiny Radar.

Kromě výstavy, která se v pražské Galerii Vltavín uskutečnila za kurátorského vedení Jiřího Kotalíka st. od 7. února do 2. března 1994 pod názvem *Výstava skupiny Radar*, přinesla tato akce i možnost další prezentace. Galerie Vltavín začala připravovat výstavy jednotlivých členů někdejšího Radaru, takže v jejích prostorách následně vystavoval Radim Malát (1997 a 2007), Jindřich Wielgus (1995), František Říha (2002 a 2005), Jiří Chadima (2005), Otto Sukup (2007) a Dobroslav Foll (2008).

Na základě spolupráce s ostravským Výtvarným centrem Chagall se *Výstava skupiny Radar* na podzim roku 2002 uskutečnila i na severu Moravy – proběhla od 18. srpna do 18. září 2002 v Ostravě. Na sklonku roku 2005 dosud poslední prezentaci skupiny připravila galerie Mona Lisa z Olomouce, výstava z tvorby členů pod názvem *Něco z Radaru* proběhla od 6. prosince 2005 do 28. ledna 2006.

7. ZÁVĚR

Skupina Radar vznikla na konci roku 1960 jako jedna z tvůrčích skupin, jejichž sdružení bylo povoleno změněnými stanovami Svazu československých výtvarných umělců na sklonku roku 1956. Pro toto období, které na počátku uvozoval XX. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu a Chruščovův projev s kritikou kultu osobnosti, se ujal název „doba tání“ vycházející z knihy sovětského spisovatele Ilji Erenburga.

V uvolněné atmosféře doby tání se ke slovu přihlásila celá plejáda tvůrčích skupin – tou první byla skupina Máj 57, která mezi nimi zaujala výjimečné místo, neboť vytvořila precedens pro výstavní činnost mladých umělců, jejichž výtvarný názor se vymykal požadavkům socialistického realismu. Skupina nevyhlásila závazný program, pro individuality v ní působící však bylo charakteristické úsilí po nalezení nového výrazu, který přiznaně navazoval na principy českého i světového meziválečného moderního umění. Vzhledem k umírněnému užívání formálních podnětů moderny v tvorbě těchto autorů dnes celý střední proud nastupující na přelomu 50. a 60. let nazýváme tzv. krotkou modernou. Řadíme k ní i několik dalších skupin vzniklých po Májí – jen s mírným odstupem vystoupila skupina Trasa, která si k názvu po nějaký čas připojovala číslovku 54 jako odkaz k datu, kdy se poprvé sešli její budoucí členové, bývalí absolventi Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Zformovala se také skupina UB 12, Etapa, Experiment, Proměna a MS 61, které se v roce 1961 sdružily v Blok tvůrčích skupin.

V té době poprvé vystoupila i skupina Radar, která se uvedla výstavou v galerii Československého spisovatele. Ve svém jádru spojila tři generačně starší bývalé členy Skupiny 42, Františka Grosse, Františka Hudečka a Ladislava Zívra, a pak mladší umělce, vrstevníky už zmíněných skupin a bývalé spolužáky z Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Se členy jmenovaných skupin sdíleli autoři Radaru snahu po vymanění z dogmat socialistického realismu, jejich volná práce umírněně vycházela z principů expresionistické malby, kubistického purismu, někteří umělci ve svém díle podobně jako autoři Trasy užívali légerovské zkratky a grafické linie, pro jejich díla byla charakteristická výrazná, jasná barevnost. Svým, byť striktně neformulovaným, programem se umělci hlásili k odkazu Skupiny 42 a její civilistní poetice.

Skupina Radar se tak svým uměleckým směřováním přiřadila k ostatním skupinám středního proudu tzv. krotkých modernistů, které na soudobé výtvarné scéně stály mezi

radikální stranou umělců okruhu Mikuláše Medka vycházející ze surrealismu, a prorežimními skupinami typu Říjen.

Jejich pozice na soudobé scéně však není z dnešního hlediska neproblematická. Vzhledem k členství řady autorů Radaru ve Svazu (dokonce v jeho ústředním výboru), se Radaristé nepřidali k hybné síle Bloku tvůrčích skupin. V osobě Františka Grosse se dokonce pokusili jejich aktivity bojkotovat. Svým konformním postojem k režimu, účastí na propagandistických přehlídkách v Jízdárně Pražského hradu i loajálním plněním oficiálních zakázek, se na počátku 60. let ideově blížili k již zmiňovanému Říjnu, byť jejich volná tvorba vypovídala o méně angažovaném uměleckém postoji. Orgány Svazu ho akceptovaly právě pro vyjadřovanou loajalitu, a skupina Radar oproti ostatním tvůrčím skupinám netrpěla nedostatkem výstavních příležitostí ani nezájmem tisku.

Tak její činnost sledovali a kladně hodnotili hlavně teoretici a publicisté spjatí s vedením Svazu do jeho reorganizace v roce 1964 – Václav Formánek, Luboš Hlaváček, Vlastimil Fiala.

Na tvorbě skupiny Radar chválili především optimistický vztah k současné realitě a jasný námětový okruh vycházející z civilistní poetiky Skupiny 42, později z reality vědecko-technického pokroku.

Václav Formánek tehdejší postoj konformních teoretiků shrnul do zhodnocení, že „o Radaru je možno říci, že v našem umění reprezentuje novou modifikaci poměrně staré linie, která začíná poetismem a konstruktivismem dvacátých let, prolíná ve třicátých letech některými proudy surrealismu a pozdního kubismu lyrického nebo légerovské varianty, a ve zvláště vyhraněné podobě vyúsťuje za okupace v tvorbě Skupiny 42. Radar přetváří toto 'kulturní dědictví' v novém smyslu, za nových podmínek společenských i kulturních a ideologických. Přitom ovšem tvorba členů Radaru není uniformní, při společném ideovém východisku se tu uplatňují postupy osobité.“⁸¹

Oproti tomu historikové umění, které dnes vnímáme jako authority, se o Radaru vyjadřovali jako o generačně promiskuitní skupině, která „spojila trosky někdejší Skupiny 42 se čtveřicí mladých malířů, jimž byl blízký svět moderní civilizace. Zdá se však, že program této skupiny zůstal bez hlubší filosofické základny, která spoluurčovala někdejší snahy Skupiny 42. Svět moderní civilizace tu jako by ztratil svou složitou (...) tvář, stal se

⁸¹ FORMÁNEK, VÁCLAV. *Co si myslím o Radaru*. Karlovy Vary: Galerie umění Karlovy Vary, 1965. Str. 25.

pouhou efektní kulisou lidského života a mnohá díla malířů Radaru tak skončila u pouhé technické ilustrace.⁸²

Ani jedním konstatováním se však nedá shrnout desetiletý vývoj skupiny. Během něj se v tomto širokém spolku, kterým prošlo na dvacet pět uměleckých osobností, vytvořily menší podskupiny, které prvotní program rozvíjely v několika směrech.

Nejprogresivnější z nich tvořily silné individuality bývalých členů Skupiny 42 – František Gross se po počáteční etapě angažované práce kolem roku 1962 vrátil ke své tvorbě z konce 40. let a navázal na cyklus figur-strojů v redukované, znakové malbě. František Hudeček se ve stejné době přestal věnovat nočním chodcům, kterými po odmlce v letech padesátých navázal na svou tvorbu z konce 40. let, a vydal se překvapivě radikálními směry abstrakce. V jedné linii tvorby navazoval na svá surrealistická východiska v biomorfních kompozicích pralesů, ve druhé na konstruktivistická východiska, která ho brzy přivedla až ke zralé formě op-artu.

Ladislav Zívr se ve stejné době odvrátil od propracovávání symbiózy člověka a stroje a našel svébytnou cestu k tvarově zcela autentickým plastikám inspirovaným přírodou.

Další podskupinu tvořila skupina autorů, kteří tematiku města brzy přeformulovali k tematizování výtvarných výdobytků civilizace. Byli to z převážné většiny autoři, kteří se mimo volnou tvorbu specializovali na oblast dobrodružné, technické, vědecké či futurologické ilustrace, z níž čerpali podněty i pro svou malbu a grafiku. Dobroslav Foll, Zdeněk Mlčoch, Vladimír Kovářik, Jiří Mikula a především Teodor Rotrekl tak tvořili podskupinu, jejíž dílo z první půle 60. let je dnes možné vnímat jako reálný důkaz dobové vlny tzv. „kosmického jara.“ Volně s nimi souvisí tvorba podskupiny autorů, kteří se k vesmíru a vědeckým objevům v obsahové rovině neobraceli, ale jejich dílo s tvorbou zmíněných autorů koresponduje v optimistickém náboji, barevné jásavosti, užití geometrického rastru, diagonál, asymetrických prvků a plošek, tvarové redukce, a dalších rysů stylu brusel. Z těchto autorů je nejvýraznějším představitelem Radim Malát, v kvalitativně nižší úrovni pak stylově nevyhranění Jiří a Milada Mikulovi a František Říha.

Z malířů pak svébytnou podskupinu tvoří ještě Jiří Chadima, který po celý život rozpracovával senzuálně cítěné městské motivy, a František Skála, který byl nejsilnější v humoristické a karikaturní tvorbě a s programem Radaru souzněl jen volně. Stejně tak s ním z principu technické odlišnosti volně souzněl i vynikající grafik a ilustrátor Václav

⁸² NOVÁK, LUDĚK. *Tvářící programy českého malířství po roce 1945*. In: *Výtvarné umění*, roč. XV, 1965, č. 4-5, str. 179-182.

Bláha, a tematicky odlišní sochaři vyjma Ladislava Zívra. Fotograf Josef Prošek v první etapě činnosti skupiny zase naopak svými poetickými snímky městských zákoutí pomáhal program skupiny precizovat.

Činnost skupiny Radar můžeme rozdělit na několik etap. První lze vidět v rozpětí let 1960 a 1963. V ní byl definován program Radaru a jednotliví umělci ho postupně svým cítěním i uměleckými prostředky propracovávali k osobitým výstupům. Od první výstavy v galerii Československého spisovatele (1961), kde shromáždili díla vzniklá většinou před ustanovením skupiny a tak s ní související jen málo, se tu posunuli až k výstavnímu turné v roce 1963, kde se představili v nejkoharentnějším programovém souboru.

Druhá etapa zahrnuje roky 1964 a 1965, kdy proběhla výstava v pražském Mánesu a výstava v Galerii umění v Karlových Varech. V tomto období se umělci začali viditelně diferencovat do různých cest i kvalitativních úrovní. Výrazně na sebe mimo bývalé členy Skupiny 42 začal upozorňovat Teodor Rotrekl s kombinovanými obrazy, jimž byla vyčítána inspirace Rauschenbergovou verzí pop-artu, a kosmický humorista Dobroslav Foll s hravými malbami stavů beztíže, v níž nechal levitovat nejen technické vybavení raket, ale i na prvočinitele rozložený svět svých nejbližších a přátel.

Stejně jako i ostatní umělci středního proudu a členové dalších tvůrčích skupin, i autory Radaru v tomto období oslovila vlna abstraktního umění. V dílech vystavených v Mánesu i v Karlových Varech tak můžeme vidět zřetelný posun k abstrahujícímu výrazu. K němu se jako první přihlásil op-artovými kompozicemi František Hudeček, následován Jiřím Mikulou a v několika případech i experimenty Dobroslava Folla, Vladimíra Kovářika, Radima Maláta, Milady Mikulové a Zdeňka Mlčocha.

Poslední etapa činnosti skupiny Radar je vymezena roky 1966 a 1970, v nichž se autoři vydali po nejrůznějších cestách a pilře společně definovaných programových tezí opustili. K abstraktnímu tvarosloví se mimo zmíněné umělce dopracovali i sochaři, z nichž dokonce i autoři s výrazně tradičním projevem, jako byl Jaroslav Bartoš, Zdeněk Vodička nebo Jindřich Wielgus, vytvářeli díla inspirovaná abstraktní sochařskou tvorbou výraznějších uměleckých osobností. Žádný z nich se však nedopracoval k natolik originálním řešením, aby se jejich dílo z druhé poloviny 60. let vymykalo z obvyklého průměru. K neobvyklým realizacím dospěl jen Otto Sukup, který se inspirován rodnou jižní Moravou obrátil k principům lidového umění a vytvářel hravé, polychromované plastiky obdobným způsobem, jakým ve stejné době pracoval i Vladimír Preclík.

Zákaz činnosti tvůrčích skupin po reorganizaci Svazu v roce 1970 členy skupiny zaskočil. Byť v posledních letech směřovali různými směry, rozejít se rozhodně nechtěli.

Řady skupiny hodlalo dokonce rozšířit několik dalších umělců. Začátek normalizace však mnoho věcí změnil. Někteří autoři byli ze Svazu vyloučeni a čelili obtížným existenčním podmínkám. Někteří našli zaměstnání na Střední umělecké škole na pražském Žižkově, kde byl ředitelem Zdeněk Vodička. Jiným nové okolnosti umožnily strmý kariérní vzestup.

Naposledy se členové Radaru setkali v roce 1971 na výstavě v Karlových Varech, to už však ani oficiálně ani programově nebyla výstava skupinová.

Existence skupiny Radar tak byla přetržena v okamžiku, kdy v jejím jádru vyspěly tvůrčí osobnosti schopné konkurovat trojici klíčových členů. Vedle Františka Grosse a Františka Hudečka se k jedinečnému autentickému výrazu dopracoval i Teodor Rotrekl a Dobroslav Foll, rozpracovávající každý v odlišné formě tendence pop-artu. Tvorbu prvně jmenovaného je dokonce možné řadit k tvorbě autorů, které dnes vnímáme jako představitele nové figurace, nového realismu, byť ho Eva Petrová s Luděkem Novákem na výstavu *Nové figurace* (1969) nezařadili. Za povšimnutí i s odstupem času jistě stojí tvorba Radima Maláta a Otto Sukupa.

Domnívám se, že tyto autory je nutné znovu připomenout a přístup k jejich tvorbě přehodnotit. Zdá se, že zůstala nedoceněna kvůli jejich členství ve skupině, která se z dnešního hlediska zdá jistě politicky poněkud problematická. To ale není důvod ke kolektivnímu odsudku všech jejích členů.

ČLENOVÉ SKUPINY RADAR

zhodnocení tvorby jednotlivých autorů s přihlédnutím k vlivu skupinového programu na vývoj jejich díla

Skupina Radar je sdružením natolik širokým, že se v něm setkaly umělecké osobnosti velkého kvalitativního rozptylu.

Zatímco tvorba Františka Grosse, Františka Hudečka nebo Ladislava Zívra představuje jeden z vrcholů soudobé umělecké produkce a je v Grossově a Zívrově případě dostatečně zmapována a zhodnocena, jiné umělce této skupiny je nutné teprve představit. Jejich práce, byť i relativně rozsáhlá, je dnes zcela zapomenuta, a připomínají ji jenom nemnohé tiskoviny vydané k příležitostem výstav nebo kusé zprávy v odborném tisku.

Díla některých autorů jsou zastoupena ve státních sbírkách. Avšak vyjma několika nejúspěšnějších autorů, mezi něž patřili výše jmenovaní spolu s Jindřichem Wielgusem, šlo o autory, jejichž díla nepovažovaly instituce za nutné ve větším objemu nakupovat, v případě nákupu posléze vystavovat a po roce 1989 při (v mnoha případech dosud) probíhající digitalizaci obsahu depozitářů už ani fotograficky dokumentovat. Proto byla na světlo světa po mnoha letech vytažena a podrobně zdokumentována až pro účely této práce.⁸³ V řadě případů si ale shromáždění děl vyžadovalo práci ryze detektivní – někteří z autorů totiž nejsou zastoupeni ani ve veřejně přístupných sbírkách, a bylo proto nutné obrátit se na rodiny většinou už zemřelých umělců, případně na privátní galerie, antikvariáty a soukromé sběratele,⁸⁴ mezi nimiž jsou jejich díla rozptýlena. Tvorba takových autorů, jako je například Jiří Chadima nebo František Říha, je tak v medailonech na následujících stranách zhodnocena vůbec poprvé.

Ač by se tedy na první pohled mohlo zdát, že je zařazení profilu díla notoricky známých autorů, jakými byli bývalí členové Skupiny 42 zbytečné, je nutné. V případě

⁸³ Za ochotnou pomoc při shromáždování děl jednotlivých autorů děkuji především ředitelům, kurátorům a pracovníkům depozitářů v následujících institucích: Národní galerie v Praze, GHMP, Galerie výtvarného umění v Ostravě, Oblastní galerie v Liberci, Galerie umění Karlovy Vary, Galerie umění v Havlíčkově Brodě, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Galerie moderního umění v Hradci Králové, AJG Hluboká, GASK, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, Východočeská galerie v Pardubicích, GAVU Cheb.

⁸⁴ Zde bych chtěla za velkou vstřícnost a pomoc se shromáždováním podkladů a fotografického materiálu poděkovat rodinám umělců, p. Ivanu Tomkovi, Galerii Vltavín, Antikvariátu Exlibris a p. Zbyňku Grohovi.

Františka Grosse například proto, aby se vyjevilo nekritické následování jeho tvorby některými členy Radaru, v případě Františka Hudečka zase proto, aby byla zdůrazněna překvapivá proměna jeho výtvarného projevu, která se váže k období činnosti této skupiny.

Naopak jen velmi stručně jsou na konci této přehledové části zařazeny medailony umělců, kteří se ke skupině Radar připojili až v samém závěru její existence. Vystavovali s ní sice ještě na karlovarské výstavě *25 malířů, sochařů a grafiků z Prahy* v roce 1971, ale ta už nebyla oficiálně skupinová, neboť mezitím došlo ke zrušení tvůrčích skupin, a navíc na faktický vývoj skupiny a její ideové směřování neměli už žádný vliv.

JAROSLAV BARTOŠ

Rodák z Nového Bydžova Jaroslav Bartoš (1926 – 2010) se po studiích na kamenosochařské škole v Hořicích přesunul do Prahy, kde navštěvoval ateliér sochařství Karla Pokorného (1946 – 1951), přičemž rok strávil ještě na Akademii likovníh umjetnosti v Zagrebu (1947 – 1948). V ateliéru Karla Pokorného se Bartoš setkal se svými příštími kolegy z Radaru, Ottou Sukupem, a o něco mladším Zdeňkem Vodičkou. S nimi a s Václavem Menčíkem se později stane i členem skupiny Tolerance 95’.

V průběhu 60. let působil Bartoš jako středoškolský profesor na žižkovské Střední uměleckoprůmyslové škole, později odešel na volnou nohu a věnoval se zakázkám v architektuře. Práci pedagoga přijal ještě na sklonku 60. let, kdy nastoupil na střední Výtvarnou školu Václava Hollara. V mezidobí se ve spolupráci s architekty věnoval zakázkám do veřejného prostoru a vlastní tvůrčí práci. Na počátku 70. let se začal soustavněji věnovat malbě, ke konci 80. let pak malba definitivně převládla nad sochařskou tvorbou. Do skupiny Tolerance 95’ vstupoval už především jako malíř.

Na uměleckou scénu vstoupil Jaroslav Bartoš po absolutoriu Akademie výtvarných umění, která více než nedávno vzniklá, progresivní Vysoká škola uměleckoprůmyslová připravovala své absolventy sochařských ateliérů na realizace oficiálních režimních zakázek v tradičním duchu. Obzvláště v ateliéru monumentální tvorby Karla Pokorného, který byl v 50. letech předsedou Svazu československých výtvarných umělců, se pěstoval realismus vyhovující představám režimních ideologů. Levicově orientovanému Jaroslavu Bartošovi to vyhovovalo – brzy se stal členem Svazu, kde po roce 1964 působil v užším vedení MSGR, a se svou tvorbou se pravidelně účastnil oficiálních režimních přehlídek. Tak na přelomu roku 1955 a 1956 na výstavě *Deset let Československé lidové demokratické republiky ve výtvarném umění* (Slovanský ostrov, Praha) prezentoval sádrový model k památníku Sovětské armády ve Svídníku s názvem *Čest padlým* (sádra, v. 250 cm, 1951-52, spolupráce J. Hána) a vstupní reliéf do téhož památníku s názvem *Slovenské národní povstání* (sádra, 80 x 250 cm, spolupráce Hána, Kozák, Šedivý).⁸⁵ Na výstavě *Výtvarní umělci ke 40. výročí založení KSČ* (Praha, 1961) vystavil sádrovou plastiku

⁸⁵ FORMÁNEK, VÁCLAV a kol. *Deset let Československé lidové demokratické republiky ve výtvarném umění*. Praha: Ministerstvo kultury, 1955. Katalog výstavy v Jízdárně Pražského hradu, Slovanském ostrově, Mánesu, prosinec 1955 – únor 1956.

Dělnická třída vítězí (sádra, v. 150 cm, 1961),⁸⁶ s hlavou *Hutníka* (cín, v. 34 cm, 1962) v klobouku se účastnil výstavy *Výtvarní umělci k XII. sjezdu KSČ* (Praha, 1962) a *Výtvarní umělci k 20. výročí osvobození* (Dům kultury, Bratislava, 1965). Ve výčtu podobných výstav by bylo možné pokračovat.

Taková prezentace a její kladné přijetí umožnily Jaroslavu Bartošovi brzy po absolutoriu získat zakázky pro architekturu nebo do veřejných prostor. Prováděl je nejčastěji odléváním do cínu, někdy také tesáním do kamene, většinou si vybíral opuku nebo pískovec. Tak se stal v průběhu 50. až 80. let autorem řady monumentálních realizací – jeho sochy horníků, kováků,

či ženských pracujících figur jsou umístěny na veřejných prostranstvích v Praze-Kobylisích,



J. Hána a J. Bartoš – Únor 1948

(model památníku ve Svidníku, 1955)

Praze-Žižkově a na Jižním městě, na Slovensku ve Svidníku a Banské Bystrici.

V případě takových sochařských děl vycházel z principů realismu, ale velké objemy modeloval v oblejší, mohutnější stylizaci. Je to dobře patrné především v případě ženských figur, které svým plným objemem připomenou sochařská díla Artistida Maillola. V případě zakázek, které se měly stát angažovanými hlasateli kladného vztahu k práci, případně měly oslavovat pracujícího jako novodobého hrdinu (sochy horníků), ale poetiku oblých hmot potlačil a sochy stylizoval do hrubých, hmotných objemů vzbuzujících větší respekt.

V takových dílech má Bartoš podle Jiřího Šetlíka blízko k Svatavě Hajerové,⁸⁷ ale můžeme jmenovat i další autory, v jejichž tvorbě se najdou shodné rysy – jsou to především ti žáci Karla Pokorného, kteří se ve své práci orientovali na podobné oficiální zakázky, Jan Hána, Karel Kolumek nebo Vendelín Zdrůbecký.

Bezproblémová spolupráce na režimních zakázkách a tak i jakýsi úspěch na soudobé oficiální scéně umožnily Bartošovi několik výstavních možností v zahraničí. Realisticky pojatou figurální sochou *Poledne* (cín, 1962), která ve svých plných objemech odkazuje na zmíněného Maillola, se účastnil prezentace komorní československé plastiky

⁸⁶ *Výtvarní umělci ke 40. výročí založení KSČ*. Praha: SČSVU, 1961. Katalog výstavy ve výstavní síni Mánes a v Obecním domě, květen – červen 1961. Ve výstavní komisi byl z členů Svazu mmj. Václav Formánek, Vladimír Kovářik a Teodor Rotrekl.

⁸⁷ ŠETLÍK, JIŘÍ. *Balance československého sochařství*. In: *Výtvarné umění 1965*, roč. XV, č. 4- 5, str. 145 - 167.

v Holandsku v roce 1962, v roce 1963 pak vystavoval v NDR, v roce 1969 v Itálii. Účastnil se také zahraničních výstav skupiny Radar (Kuba, Egypt).



J. Bartoš – Poledne, cín, 1962

J. Bartoš – Sedící dívka, cín, 1959

J. Bartoš – Velký horník, cín, v. 143 cm, 1962

Soukromě se však Bartoš věnoval především komorní plastice a portrétu, nejraději modeloval v sádře nebo odléval do cínu. Někdy také užíval materiál cementu nebo polymerní granulovou směs. Jen výjimečně pracoval se dřevem.

S takovou tvorbou se také poprvé představil na velkém vystoupení mladé generace *Umění mladých výtvarníků Československa* v brněnském Domě umění v roce 1958, kde vystavil plastiku *Markéta* (pálená hlína, v. 35 cm, 1958), a posléze v dubnu 1960 na své první samostatné výstavě v pražské galerii Purkyně.

Tu mu zahajoval František Dvořák, jehož text nás dnes zpravuje o Bartošově vyzrání v době 50. let. Dvořák v něm nemilosrdně předestírá, že Bartoš „sice patřil v ateliéru Karla Pokorného mezi dobré žáky, ale nevynikal původností. Až teprve samostatná práce zbavila jeho formu popisnosti myslbekovské doktríny (...) Bartošův vývoj směřuje tedy od vnější popisnosti k velkým syntetickým objemům.“⁸⁸

Na této výstavě představil Jaroslav Bartoš sérii portrétů svých blízkých a přátel, což se stane i v budoucnu jeho nejvlastnějším tematickým polem. Tak kromě další varianty *Markéty* (granule, 1959) ve hmotě zachytil *Matku* (sádra, 1958) nebo vytvořil *Portrét P. G*

⁸⁸ DVOŘÁK, FRANTIŠEK. *Jaroslav Bartoš – Karel Slabý-Kareš*. Praha: ČFVU, 1960. Katalog výstavy v Galerii Purkyně.

(cement, 1959). V některých případech přistoupil i k polychromii sádrových nebo cementových plastik, jako v případě *Modrooké* (kolorovaná sádra, v. 50 cm, 1959) nebo v *Portrétu dívky* (barevný cement, v. 40 cm, 1959). Na výstavě skupiny *Městská krajina* nazvané prostě *Tvorba 61*⁸⁹ pak prezentoval zmíněné plastiky i další portréty svých blízkých, přibyl *Jirka* (cement, v. 25 cm, 1961), *Portrét Olgy* (cín, v. 30 cm, 1961, ve sbírce GASK), na první výstavu Radaru dopracoval navíc *Portrét Heleny* (cín, v. 35 cm, 1962) a *Johanu – Dívku v klobouku* (cín, v. 35 cm, 1962, ve sbírce GHMP) a další.

Tato portrétní díla jsou charakteristická svou oblou a uzavřenou formou, kde jen akcentovaný detail prozrazuje rysy portrétované osoby. U žen je to většinou zdůrazněné vymodelování účesu nebo dekorace (mašle na klobouku, kytka ve vlasech). Portrétní rysy autor v obličejí nemodeluje, ale koherentnímu oválu obličejí je vtiskuje materiálovou kresbou – linky očí i jemné konvexní výstupky rtů jsou spíše naznačeny. Důrazným prvkem obličejí tak zůstává jedině nos. Zvláštní traktování povrchu portrétů, které naznačuje formální vztah k meziválečnému novoklasicismu, ale také blízkost k čistému tvaru děl Brancusiho a malířskému výrazu Modiglianiho, se stalo Bartošovým

charakteristickým projevem v případě, že portrétoval osoby důvěrně mu známé. Vzhledem ke své specializaci na pojednání lidské tváře se stal vyhledávaným autorem pro oficiální zakázky bust a portrétů režimem prosazovaných umělců – v takovém případě však sochařskou formu děl přizpůsobil a provedl ve zcela realistickém plastickém pojednání.



J. Bartoš - Dívka v klobouku, v. 35 cm, cín, 1962, GHMP

Antonín Chitussi, cín, patina, v. 35 cm, 1980, MU Olomouc

⁸⁹ Jaroslav Bartoš příležitostně přispíval do královéhradeckého časopisu *Pochodeň*, v němž také uveřejňoval zprávy o výstavách *Městské krajiny* v letech 1959, 1960, 1961 a 1962. Zprávy nejsou recenzemi a někdy jsou podepsány pouze JB, aby nebyl znatelný střet zájmu výtvarníka a novináře. Viz. např. BARTOŠ, JAROSLAV. *Výstava Tvorba 61*. In: *Pochodeň* 8. 10. 1961, roč. 50, č. 241, str. 5; JB. *O výtvarném díle*. In: *Pochodeň* 12. 10. 1961, roč. 50, č. 244, str. 3; ad.

Tak v době 70. a 80. let vytvořil například *Portrét Antonína Chitussiho* (cín, v. 35 cm, 1980, ve sbírce MU Olomouc), *Portrét básníka J. V. Sládka* (cín, v. 34 cm, 1982, ve sbírce GHMP), nebo *Portrét K. H. Máchy* (cín, v. 43 cm, 1986) a další.

Do skupiny Radar však vstupoval především se svou komorní portrétní plastikou, která se k programu zaměřenému na tematiku soudobého světa, města a civilizace hlásila snahou o zachycení detailů, které by prozrazovaly sepjetí portrétovaného s danou dobou. V Bartošově díle se to projevilo zdůrazněním dekorativních prvků, které charakterizují portrétovaného. Tak byly jeho plastiky *Markéta* nebo *Olga* vystavené v roce 1961 na první výstavě Radaru nahlíženy jako práce „soudobě citícího realisty,“⁹⁰ jehož úsilí „působí sympaticky svou vůlí k syntetické formě a někde i současné nekonvenční tematice.“⁹¹ O rok později ho Vladimír Stanovský při příležitosti samostatné výstavy s kolegou z Radaru Zdeňkem Mlčochem dokonce nazve „architektem městských lidí.“⁹²

Drobnou portrétní plastikou se Jaroslav Bartoš prezentoval i na další výstavě Radaru v roce 1963, která si v případě sochařů vysloužila lhostejné mlčení kritiky. Více však zaujal na následující prezentaci ve výstavní síni Mánes v létě 1964. Tam mimo jiné vystavil i soubor plastik s nečekaně moderním výrazem. Nejvíce si recenzenti všímali jeho *Hlídače elektrické pece* (patinovaná sádra, v. 40 cm, 1963), který si reálný předobraz ponechal jen v názvu. Jde o nekonkrétní objekt tvaru vzájemně se proplétajících elipsovitých hmot, které se stáčejí kolem centrálního dřívku. V dílech z tohoto souboru Bartoš poprvé odstoupil od koherentní masy hmoty a formu svých plastik otevřel – *Hlídač* je spletením linií plných otvorů a průhledů.

Miroslav Lamač jeho proměnu kvitoval pozitivně, v recenzi výstavy v Literárních novinách tvrdil, že Bartoš dospívá „k významově bohatším tvarům.“⁹³ Jiří Šmíd zase pozitivně hodnotil jeho „snahu po dynamizaci, dramtizaci formy i zdůraznění vnitřního napětí.“ Dodává, že tento Bartošův výraz „vyplývá z osobní potřeby, z nutnosti reagovat. Je to myslím, už několikátý případ,



J. Bartoš - Hlídač elektrické pece, 1963

⁹⁰ FIALA, VLADIMÍR. *Skupina Radar*. In: Tvorba, roč. XXX, 1961, č. 25, str. 597.

⁹¹ -red-. *Pražské výstavy*. In: Výtvarná práce, roč. XI, 1961, č. 12, str. 8-9.

⁹² STANOVSKÝ, VLADISLAV. *Bartoš + Mlčoch = výstava*. Praha: Výstavní síň Lidové demokracie, 1962.

⁹³ LAMAČ, MIROSLAV. *Radar v Mánesu*. In: Literární noviny, roč. XIII, 1964, č. 22, str. 5

s nímž se na výstavách setkáváme.⁹⁴ Negativně reagoval pouze Luboš Hlaváček, který v Bartošově nové práci viděl „rozpor mezi zvolenou technikou a sledovanou ideou. (...) Velký podíl má na tom bezpochyby i materiál sádry, který už celým svým charakterem je v protikladu k myšlenkovému záměru (...). Zde by mělo přijít ke slovu železo, ocel a vůbec kov. (...) Dominující modelační princip by měl ustoupit logičtějšími tendencím konstruktivním, jež by lépe vyjádřily sledovaný záměr.“⁹⁵ Při výstavě v následujícím roce pak Hlaváček tvrdil, že Bartoš vystavil pět plastik, které vypadají jako vytvořené každá jiným autorem.⁹⁶

V Bartošově díle před rokem 1965 skutečně došlo k velkému rozrůznění. Na cyklus *Hlídačů elektrických pecí* navázal objemnými cementovými sochami, které se vyznačují neopracovanou hmotou těla a disproporčně malou hlavou (tuto stylizaci už používal dříve, například u postav horníků). Dobře to demonstruje dílo v katalogu skupinové výstavy v Orlické galerii v Rychnově nad Kněžnou v roce 1966. Vedle stále tradičně pojatých obličejů a portrétních hlav tu je reprodukována *Rozmluva* nazývaná jinde též *Milenci* (barevný cement, v. 123 cm, 1966), která svědčí o jiném, mnohem expresivnějším autorském přístupu. Ještě důrazněji ho rozvinul v plastice *Úzkost* (bílý cement, v. 130 cm, 1967), která je už dokonale abstrahovanou kompozicí fantaskního, organicky bujícího tvaru. Oproti tomu ve stejné době vznikla *Hlava – torso* (sádra, 1967) vypovídající o snaze redukovat tvar až na samou hranu minimalistického výrazu, jak ji v té době zkoumala řada dalších autorů, mezi nimiž Bartošovo hledání nejvíce rezonuje s tvorbou Stanislava Kolíbalu.

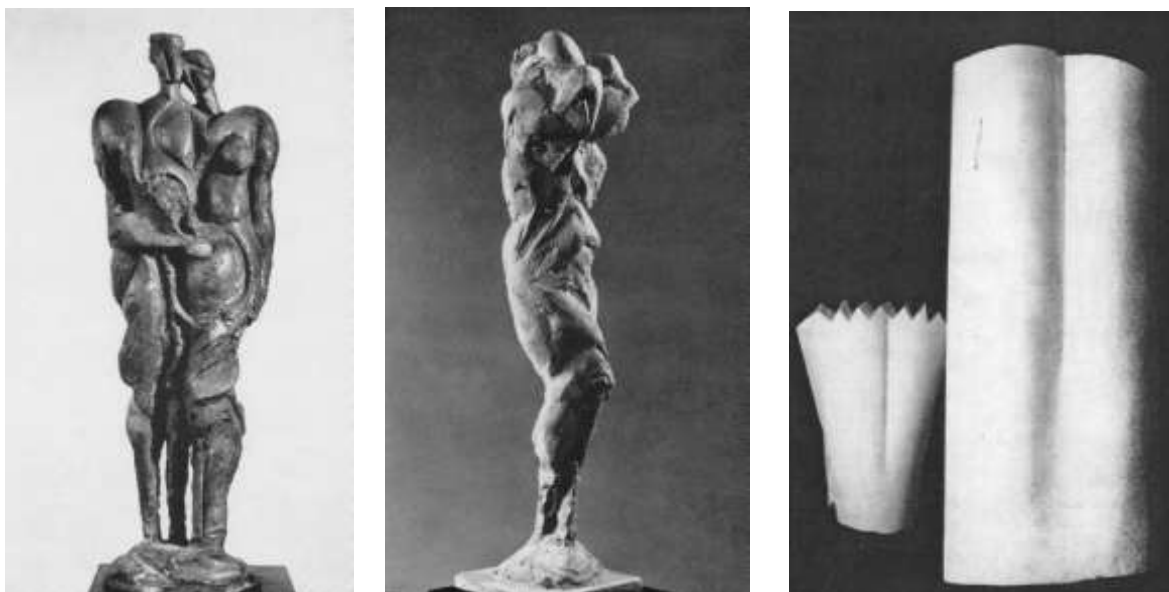
Situace několika propracovávaných výrazů, do nichž na konci 60. let Jaroslav Bartoš dospěl, však byla typická i pro další členy skupiny Radar. Vypovídá nejen o stavu soudobé umělecké scény, na níž se v míře ještě před několika lety nebývalé experimentovalo v souznění se světovými trendy, ale i o situaci uvnitř Radaru. Skupinová diskuse a experimenty jednotlivých členů poskytovaly podněty dalším autorům, kteří se odvažovali hledat nové cesty. Někteří na nich dospěli k osobitým řešením (František Hudeček, Teodor Rotrekl, Ladislav Zívr), jiní se nechali unést pluralitou možností a v rozpracovávaných výrazech ulpěli jen na povrchu (Jiří Mikula, František Říha ad.). Jaroslav Bartoš patří do druhé skupiny umělců – v množství svých poloh se jeho koncentrace roztránila a v žádné

⁹⁴ ŠMÍD, JIŘÍ. *Tvůrčí skupina Radar*. In: Rudé právo roč. 44, 2. 6. 1964, č. 152.

⁹⁵ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Mánesu*. In: Výtvarná práce, roč. XII, 1964, č. 9, str. 3.

⁹⁶ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Karlových Varech*. In: Výtvarná práce, roč. XIII, 1965, č. 23, str. 7.

nedospěl k ryze osobitým či výjimečným výsledkům. Proto dnešní době zůstává jeho sochařské dílo skryto v množině autorů podobného směřování.



J. Bartoš – Rozmluva, barevný cement, 1966 Úzkost - bílý cement, 1967 Hlava-torso - sádra, 1967

Tvorba Jaroslava Bartoše po zrušení skupiny Radar

Po restrukturalizaci Svazu v roce 1970 se skupina Radar stejně jako ostatní tvůrčí skupiny rozešla. Přestože někteří členové neprošli kádrovým řízením a byli ze Svazu vyloučeni, případně byli novým vedením bojkotováni, zatímco ostatní v nových podmínkách započali úspěšnou kariéru, zúčastnili se ještě všichni společné výstavy v Karlových Varech. Jaroslav Bartoš se na ní prezentoval figurální skulpturou *Božena* (cín, 1969), která v už mírnější stylizaci vycházela z jeho cyklu expresivně pojednaných figur. V průběhu 70. let se pak vrátil k realistické stylizaci. Jako oficiální autor získal řadu zakázek oficiálního propagandistického charakteru, mezi něž patřila i série portrétů významných českých umělců. Tak vznikly portréty už jmenovaných A. Chitussiho, K. H. Máchy a dalších. Na základě spolupráce s architekty také získával zakázky na realizace ve veřejném prostoru. Volně stojící plastika *Poezie* (pískovec, v. 180 cm, 1982) je dodnes umístěna v Praze-Žižkově. Pro Bartošovu pozdní práci je charakteristická – realistické zobrazení ženy s kyticí květin je individualizováno pouze objemnějšími hmotami.

V průběhu 70. let se Jaroslav Bartoš začal intenzivněji věnovat dvourozměrné volné tvorbě. Malbou, kresbou i grafikou se zabýval už dříve, v době existence skupiny Radar se

dokonce spolu s ostatními autory dělil o zakázky v tiskovinách, kde působili spřátelení redaktoři. Tak také v 60. letech doprovázel svými kresbami například časopis Plamen, kam přispíval i František Skála nebo Jindřich Wielgus.

Jeho malířská práce byla inspirována krajinnými motivy, podle textu z výstavy⁹⁷ v Muzeu Bělá pod Bezdězem (2009) nacházel svou inspiraci především na procházkách v okolí Bezdězu. Krajinné prvky však Bartoš pojednával v surrealistickém principu v oblých, sytě barevných a koloristicky bohatých plochách. Charakterizují ho arpovsky oblé formy, v jejichž užití se objevuje v téže době i ve výtvarném projevu Karla Vacy, a přemrštěná barevnost. I když se v nich propracoval k řemeslně kvalitnímu výtvarnému projevu nacházejícímu se na samém pomezí abstrakce, nebylo jeho malířské úsilí příliš přesvědčivé. Na rozdíl od jiného sochaře, který se soustavně zabýval také malbou, Miloslava Chlupáče, zůstávají tak jeho malířské práce spíše okrajovým příspěvkem k vývoji současné malby.

Vztah Jaroslava Bartoše ke skupině Radar byl úzký. Byl jejím kmenovým členem, který se účastnil všech organizovaných výstav až do poslední v roce 1971. Přestože sochaři stáli vždy na periferii skupiny a k jejímu programu svými pracemi přispívali spíše volně, byl účasten diskuse, která ve skupině probíhala. O tom, že ho spolu s dobovým uvolněním ovlivnila, svědčí fakt, že krátce po svém vstupu do skupiny, kolem roku 1963, dospěl k výrazně odlišným řešením, než jaká propracovával v předchozích letech. Ve skupině experimentovala řada umělců, a i on se vydal na cestu prověřování různých výtvarných možností. Na této cestě se však rozptýlil do příliš mnoha výrazů, v nichž nedosáhl významnější hloubky. Na konci poměrně svobodné epochy 60. let se tak věnoval několika výrazovým možnostem. Ve většině z nich však nepokračoval, doba normalizace před něj kladla oficiální zakázky, jejichž realizaci upřednostnil. Práce ve hmotě se posléze vzdal a k obnovení činnosti skupiny Radar v roce 1994 se sice ochotně přihlásil, avšak už jako malíř.



J. Bartoš - Poezie, 1982



Krajina, 1998

⁹⁷ Soukromý archiv autorky této disertační práce.

VÁCLAV BLÁHA

Pražský rodák Václav Bláha (1922) byl autorem představujícím v rámci Radaru výjimku. Členem skupiny, a dokonce velmi aktivním, byl po celou dobu její existence, aniž by jeho tvorba výrazněji korespondovala s tvorbou ostatních autorů. Takovou volnou součinnost jistě umožnil nedefinovaný program skupiny, která tak do svého nitra mohla absorbovat osobnosti umělecky vzdálené nebo dokonce netvořící. Stačilo, aby sdíleli podobný světonázor, chuť k založení tvůrčí skupiny a aby byli doporučeni některým ze zakládajících členů, a v nadšené době vzniku byli přijati.

Václava Bláhu do skupiny přizval Zdeněk Mlčoch, někdejší spolužák z ateliéru Karla Svolinského na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Když na ni Bláha nastoupil, působil o rok starší Mlčoch už jako Svolinského asistent, který v Bláhovi nepoznal rozpačitého začínajícího studenta, nýbrž už zkušeného knižního redaktora. Před svým vysokoškolským studiem totiž Bláha strávil několik let v praxi – hned po válce nastoupil jako redaktor do nakladatelství Václava Petra, a aby si zvýšil kvalifikaci, začal brzy nato studovat ve vyhlášené Officině Pragensis (1945 – 1946) u Jaroslava Švába. Ve studiu pak pokračoval na VŠUP (1946 – 1951), přičemž však už neopustil nakladatelský provoz. Po zestátnění privátního sektoru přijímal zakázky z řady nově vzniklých státních nakladatelství (SNDK, Zdravotnické nakladatelství aj.), později nakrátko nastoupil do Světa Sovětů, aby se od roku 1956, kdy se seznámil s Janem Řezáčem, stal kmenovým knižním grafikem Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění a později Odeonu.

Při zakládání skupiny Radar byl tak už známým typografem, knižním grafikem a ilustrátorem, kterého navíc kromě přátelství s Mlčochem pojilo i přátelství s dalším spolužákem z ateliéru Karla Svolinského, Jiřím Mikulou, a dále pak s Dobroslavem Follem a Teodorem Rotreklem. S posledně jmenovaným, který měl obdobně jako Bláha zkušenosti s propagačním výstavnictvím, se stal záhy architektem a nejčilejším organizátorem Radarových výstav. Významně napomohl první z nich, která proběhla v Galerii Československého spisovatele, v jejíž komisi jako člen SČSVU zasedal. A jako zkušený typograf a knižní grafik to byl také on, kdo se ujal realizace veškerých tiskovin vydaných k příležitostem výstav Radaru, včetně poslední monografie z roku 1971.

Václav Bláha tak svou činností a nezištnou prací skupinový život výrazně ovlivnil. Naopak to však neplatí – je jedním z mála umělců, jehož tvorbu členství ve skupině výrazněji nezasáhlo. Jednak proto, že jeho práce zůstávala vázaná na zakázky, na

druhé straně však také proto, že byl umělecky vyhraněnou osobností sledující vlastní cestu. To dobře dokládá jeho volná tvorba, která ve své jemné, introvertní poetice dobře koresponduje s autorovou tvorbou užitou a naprosto pomíjí klíčové trendy sledované výtvarníky skupiny Radar.

Knižní grafika

Těžiště tvorby Václava Bláhy spočívá bezpochyby v jeho knižních realizacích – v typografické a grafické práci, kterou na autorskou úroveň povznesl díky působivému, invenčnímu ilustračnímu vkladu. Velmi brzy si také vytvořil systém ručně psaného písma, které provází jeho obálky, vazby a titulní listy od konce 40. let až po závěr jeho tvorby.

„Bláhovo kreslené písmo nevychází ani z kaligrafie, ani z plynulých tahů volné kresby. Svou tvarovou uzavřeností a dokončeností je to písmo vyloženě grafické, i když předstírá určitou lehkost a zdánlivou ledabylost,“ píše Josef Javůrek v roce 1987 v časopisu *Typografie*.⁹⁸

Právě typické písmo je svorníkem vyvíjející se podoby Bláhou vytvářených knih. Zpočátku doprovázelo obálky oslovující čtenáře rámovanou barevnou akvarelovou kresbou v horní polovině bílé plochy – takové vytvářel Bláha především pro nakladatelství Václava Petra nebo nakladatelství Svoboda, v 60. letech tento princip využil i pro návrhy obálek knih poezie vydávané Československým spisovatelem. Z nejpřesvědčivějších jmenujme *Deště* Karla Offera (1949) nebo *Slovem do krve* Juliana Tuwima (1949), z pozdějších *Nepravidelnosti* Vladimíra Stuchla (1965).

Základ takových obálek tvoří štětcová akvarelová kresba pracující s reálným předobrazem. Většinou vymezuje horní část obálky, přičemž spodní tvoří titul vyvedený právě Bláhovým charakteristickým štíhlým písmem. Takové pojednání knih tvoří jednu z linií Bláhovy knižní práce, přičemž podoba titulního akvarelu se postupem času vyvíjela od reálné rámované kresby k mnohem jednoduššímu, abstrahovanému znaku. Nejčastěji jím je rozmytý mrak, elipsa nebo jakýsi ovoid, jak je tomu v oceňovaném vydání knihy *Pan Teste* Paula Valéryho (Odeon, 1971), který vévodí čisté bílé ploše rámované po obvodu knihy tenkou, ručně vedenou linkou ve stejné barevnosti jako je akvarel.

Od konce 60. let pak v této linii tvorby obálek Bláha dokonce upustil od akvarelové kresby a plochu přebal traktoval pouze svým písmem. Tato nejpurističtější verze jeho typografické práce se ale setkala s velkým ohlasem – William Saroyan vydání českého

⁹⁸ JAVŮREK, JOSEF. *Václav Bláha – Knižní tvorba*. In: *Typografie*, 1987.

překladu své knihy *O neumírání* dokonce komentoval jako „nejkrásnější vydání, jaké na světě viděl.“⁹⁹

O vyhraňujícím se stylu lze v rámci Bláhovy knižní tvorby hovořit ale až v průběhu 50. let. Teprve s rokem 1956, kdy nastoupil do SNKLHU, měl možnost naplno rozvinout svou představu o podobě knih, a to v dlouhodobém horizontu edice zahraniční poezie Plamen, již měl vetknout výtvarnou podobu. Realizoval ji u 95 titulů vycházejících až do roku 1985.¹⁰⁰

Právě v této edici vynikla Bláhova strategie užití vlastního písma, které ale zkombinoval nikoliv s lyrickým akvarelem, jak by se dalo u edice poezie čekat, ale s geometrickým rastrem ručně kreslených (nikoliv rýsovaných) linií a znaků. Vznikly tak obálky, v nichž je jméno autora a titul rozparcelován do barevných políček, do křivolaké šachovnice, mezi kostičky či tučné linky – obálky, které jsou na první pohled rozeznatelné a autorsky zařaditelné. Ludvík Kundera tuto skoro stovku vizuálně ojedinelých knih označil za „impozantní celek, k němuž stěží u nás nalézáme obdobu“ a všímá si i skrytých promyšleností tohoto souboru: „Václav Bláha nešidí ani autora (...), ani čtenáře a jeho pochopitelnou touhu po přehlednosti. To, že text na hřbetě je pravidlem vložen mezi dvě linky a že slova se člení předělovými barevnými obdélníčky, je mírně neobvyklé. Ale rafinované: když si někdo všechny ty svazky chronologicky seřadí a postaví do regálu, slíjí se hřbety v dlouhatánský lettristický obraz pro pastvu oka i duše.“¹⁰¹

Tento konstruktivistický postup při tvorbě obálek pak Bláha dále rozvinul v odeonské edici Klubu čtenářů, pro niž byl jako výtvarník osloven hned pro tři sezóny – 1968, 1969 a 1985. I akt jeho volby pro tři ročníky demonstroval význam Bláhovy práce v oblasti knižní tvorby, protože jinak bylo pravidlem oslovit jednoho výtvarníka pro jediný ročník.

Václav Bláha tomuto úkolu přizpůsobil i výtvarný jazyk – odrazil se od dosavadních geometrických rastrů, které přetvořil v originální kaligrafické znaky vyznačující se výraznou barevností a jakousi labyrintickou skladbou. Pro každý titul v ročnících 1968 a 1985 vytvářel takovýto originální znak-motanec, a zasazoval jej v prvním případě do bílých, v druhém případě do zářivě sytých ploch obálek, záložek a předsádek. Vznikla tak

⁹⁹ SAROYAN, WILLIAM. *O neumírání*. Praha: Odeon, 1972. Saroyanův komentář typografické úpravy Václava Bláhy viz: Kmen, 1988.

¹⁰⁰ Vydávání edice Plamen bylo v roce 1970 dočasně pozastaveno poté, co Václav Bláha vystoupil z komunistické strany a co došlo k reorganizaci SČVU. Teprve o rok později se (v mnohem menší periodicitě znatelné v průběhu celých 70. let) pozvolna znovu rozběhlo. Byl to výraz nelibosti představitelů minulého režimu, kteří se pokusili Bláhu vyloučit z tehdejší knižní scény. Viz. ROUS, JAN. *Václav Bláha*. In: ŠETLÍK, JIŘÍ. *Václav Bláha – Život s knihou*. Praha: Kant, 2006. Str. 70.

¹⁰¹ KUNDERA, LUDVÍK. *Plamen*. In: ŠETLÍK, JIŘÍ. *Václav Bláha – Život s knihou*. Praha: Kant, 2006. Str. 86.

série působivých a vizuálně ojedinělých titulů, které se nesmazatelně zapsaly do historie české knižní grafiky.

Pokud bychom hledali styčné body mezi Bláhovou prací a tvorbou členů skupiny Radar, lze o tomto souboru knižních realizací konstatovat, že jsou si právě zde nejbližší. Už v konstruktivní traktaci obálek edice Plamen lze snad vystopovat strohý rukopis rastrů a geometrii linií, kterou do skupiny Radar vnesl František Hudeček, nicméně v jednoduše znakové traktaci obálek edice Klubu čtenářů Bláha dospěl k tomu, co bylo v případě jedné výstavy dokonce členům Radaru vytýkáno. A to, že se vzájemně v plošné malbě a rozmístění do znaků převedených elementů až příliš podobají.

Za svůj přínos pro obor knižní grafiky a typografie byl Václav Bláha nejednou oceněn. Cenu za Nejkrásnější knihu získal hned patnáctkrát (1958, 1959, 1960, 1962, 1965, 1966, 1968, 1970, 1973, 1974, 1979, 1980, 1981, 1982, 1986), Cenu Odeonu dvakrát (1965, 1981) a jako výraz uznání za celoživotní tvorbu mu byla udělena Cena Masarykovy akademie umění v Praze v roce 1996.

Mezi nejprestižnější ocenění, které Václav Bláha získal, patří 1. cena v národní soutěži a stříbrná medaile na Mezinárodní výstavě knižního umění v Lipsku, která mu byla v roce 1965 udělena za originální typografickou úpravu Čapkova románu *Válka s mloky* (SNKLHU, 1965). Linorytové ilustrace pro tuto publikaci vytvořil tiskem na skutečné novinové listy nejrůznějších periodik (protektorátní noviny nebo i New York Times) jeho skupinový kolega Teodor Rotrekl, a Bláha toto invenční ilustrační pojednání doprovodil řadou vložených listů na různě barevných papírech, které simulují zprávy objevující se v textu románu. Výroba takové knihy byla značně náročná, avšak problémy, které se během její realizace vyskytly, mnohonásobně vyvážila jak udělená cena, tak i fakt, že daný titul patří mezi nejpůsobivější knižní artefakty své doby a i na současném trhu je vysoce ceněn.

V neposlední řadě pak výjimečné postavení Václava Bláhy na poli knižní grafiky podtrhuje i skutečnost, že se stal jedním ze čtrnácti členů sekce Klubu knihy SČUG Hollar, kterou spoluzakládal v roce 1968. K výstavě, která tehdy představila práce předních autorů české knižní kultury, byl vydán katalog s manifestem, kde se tito vymezili proti levné a esteticky nekvalitní produkci knih, proti „nepůvodně a diletantsky dělaným týdeníkům a paperbackům.“ Brojili tak za „čest české knižní grafiky“ a volali po „nápravě dnešních nedostatků české knihy.“¹⁰² Byť vznesená hesla zní jako romantická klišé, svědčí pečlivá,

¹⁰² *Česká kniha 1958 – 1968*. Praha: Klub knihy – SČUG Hollar, 1968. Katalog 1. členské výstavy ve výstavní síni Čs. spisovatele. Václav Bláha byl komisařem výstavy.

promyšlená, nápaditá a v neposlední řadě vizuálně krásná práce Václava Bláhy s knihou jako artefaktem o tom, že byla míněna vážně a že se jim po celý život snažil dostat.



Václav Bláha – typografie a knižní grafika; zpracování knihy K. Čapka - *Válka s mloky* (SNKLHU, 1965)

Ilustrace

Neméně důležitou oblastí tvorby Václava Bláhy je i jeho práce ilustrátorská. Je z ní zřejmé, že k ní autor nikdy nepřistupoval jako k výtvarnému převyprávění obsahu textu. Nikdy se nesnažil spisovatele „vysvětlit“ nebo dokonce „doříct“. Jeho práce s textovou předlohou vždy vycházela z porozumění textu a často i z hlubšího souznění s ním – to tento citel poezie prokázal především v ilustracích básnických textů. Právě poezie jej pravděpodobně formovala k tomu, aby se vyhnul narativnímu pojednání výtvarného doprovodu, nevyprávěl spisovatele výtvarnými prostředky. Naopak si slovy Luboše Hlaváčka uvědomoval „estetickou hodnotu ilustrace co by *jiného* uměleckého projevu, ve kterém se literární skutečnost převádí do svébytné polohy nově utvořené *reality výtvarné*.“¹⁰³ Jiří Šetlík ho dokonce nazývá přímo výtvarným básníkem.¹⁰⁴

Ilustrace textů Bláha prováděl několika oblíbenými technikami. K nejčastějším zpočátku patřila jednoduchá pérova kresba vyzdvihující klíčový motiv podtržený okolní sít'ovou šrafurou. Už od počátků se v ní objevují symboly srdce, lístku, oka, hvězdy či ovoidních tvarů, které se stanou poznávacími znaky autorovy celoživotní ilustrační i volné tvorby. Vlastní se Bláhovi později stala i akvarelová ilustrace kombinující štětcovou a

¹⁰³ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Václav Bláha – knižní tvorba, kresby, grafika*. Praha: Československý spisovatel, 1977.

¹⁰⁴ ŠETLÍK, JIŘÍ. *Výtvarný básník Václav Bláha*. In: *Ateliér*, roč. XV, č. 13, 2003, str. 4.

pérovou kresbu – za takové ilustrace získal i tři z cen Nejkrásnější knihy roku – čestná uznání za ilustraci knih *Písmena, pohlednice, nápisy* Vítězslava Nezvala (Odeon, 1980), *Chvála pozemskosti* S. K. Neumanna (Odeon, 1981) a *Láska je u mne domovem* P. de Ronsarda (Odeon, 1985). K nádherným příkladům patří také výběr české lyrické poezie *Gesang der Liebe zum Leben*, kterou pro zahraniční trh vydala Artia v roce 1983.

Mezi autorovy oblíbené ilustrační techniky patřil také monotyp, kterým doprovodil například ročník 1968 odeonské edice Klubu čtenářů, nebo nepublikované vydání *Edisona* Vítězslava Nezvala z roku 1966. Tato kniha se stala Václavu Bláhoi důležitým inspiračním zdrojem, ilustrace k ní vytvořil z vlastního popudu už i v roce 1960, kdy je provedl v kombinaci akvarelu a tužkové kresby. Takto Bláha přistupoval k některým textům opakovaně – to je kromě Nezvalova *Edisona* případ také Vančurova *Pekaře Jana Marhoula*.

Rokem 1969 nastal v rozrůstajících se aktivitách Václava Bláhy nečekaný zvrat. Autor nespokojený s událostmi srpna 1968 vystoupil z komunistické strany, což mu nebylo zapomenuto po reorganizaci Svazu českých výtvarných umělců. Se změnami na klíčových postech v nakladatelstvích za normalizace mu ubylo zakázek, edice Plamen kvůli němu v roce 1970 zcela přerušila dosavadní rytmus vydávání titulů. Mohla se k němu v bývalé četnosti vrátit až na konci dekády. Václav Bláha byl rád, že našel uplatnění ve slovenském nakladatelství Tatran.

Vytlačení z umělecké scény a předních linií knižního provozu do osobního života Václava Bláhy vneslo frustraci. Autor se ze svého pražského působiště stáhl na venkov, na Svatou Annu, a na čas se uzavřel v ústraní. Z perspektivy dneška však toto období, ač pro autora hluboce deprimující, přineslo plody v podobě ojedinělého autorského počínu na pomezí knižní grafiky a ilustrace. V roce 1978 vytvořil Václav Bláha první z titulů bibliofilské **edice Hoštění**.

Tato edice představovala zahraniční i české autory a ukázky z jejich díla, které čtenáře Bláhu hluboce zasáhly. Stal se editorem, textovým i výtvarným redaktorem, grafikem i ilustrátorem, a v počtu 40 kusů¹⁰⁵ formátu 10 x 7,5 cm mezi lety 1978 a 2006

¹⁰⁵ První dvě čísla Václav Bláha vytvořil v pouhých 5 kusech, od třetího titulu však vytvářel vždy 40 číslovaných kusů, které jsou opatřeny kresbou, leptem nebo litografií. Výjimku tvoří titul č. 9 nazvaný *Voda, vítr, světlo*, který vyšel v nákladu 500 ks ve formátu A5. Titul č. 18 *Svět Václava Bláhy* z pera Ludvíka Kundery vyšel v nákladu 100 kusů. Naproti tomu svazek č. 17 vyšel pouze v 10 kusech, svazek č. 20 ve 20 kusech. Dále titul č. 10 nazvaný *Prostor uvnitř* má formát 10 x 14 cm. Podrobně viz: PROŠEK, FRANTIŠEK. *Edice Hoštění Václava Bláhy*. In: Panorama. Praha: ČFVU, 1991. Str. 24 – 26. Nebo ŠETLÍK, JIŘÍ. *Václav Bláha – Život s knihou*. Praha: Kant, 2006. Str. 168 – 169.

vydal osmadvacet titulů, jimiž „pohostil“¹⁰⁶ své blízké a umělce či spisovatele podobného čtenářského zájmu a (do roku 1989) režimem bojkotované pozice. Tento výjimečný soubor se stal legendárním uměleckým počinem, který pro jeho citlivou typografickou, grafickou i ilustrační složku vzpomíná a s obdivem kvituje řada osobností.

Volná tvorba

Ilustrace tvoří v díle Václava Bláhy přirozenou spojnicí s jeho volnou tvorbou, přičemž obě oblasti vykazují řadu společných rysů. Nejviditelnějším z nich je volba technických prostředků – i zde Bláha sahá nejčastěji k perokresbě, akvarelu, monotypu či litografii.

Tematicky čerpá nejvíce z přírody, přičemž jeho kresby a akvarely jsou lyrickými momentkami krajinných nebo vodních horizontů, jezerních proudů, zrcadlení skalisek ve vodní ploše (motiv z oblasti domu ve Svaté Anně posazeném na ostrohu nad vodní hladinou), travnatých břehů nebo sluncem či měsícem narušených skrumáží mraků. V řadě těchto drobných prací na papíře se od reálného motivu posouvá až k hranicím abstraktní kompozice, kde o původu námětu vypovídá jen linka horizontu. Pro takové kresby je typická jednak redukce koloritu do několika základních barev, a pak také jakási bláhovská zádumčivá meditativnost, mlčenlivá poetika.

Druhou, výrazně užší linii jeho volné tvorby tvoří práce čerpající z oblasti vědy, techniky a civilizace. K nejzajímavějším výtvorům tu Bláha dospěl už v roce 1960 ve zmíněném cyklu akvarelových kreseb kombinovaných s kresbou, které byly inspirovány Nezvalovým *Edisonem*. Parcelace do geometricky traktovaného rastru plošek, kterými se proplétají hadičky a elektrická vedení evokující Edisonovy vynálezy, tu vytváří chvějivé napětí, v němž jako by byl zachycen okamžik velkého objevu.

Stejným principem rozkladu do geometrické sítě pojednal Václav Bláha také sérii městských motivů. Tyto portréty měst snad nejvíce z jeho tvorby nesou ozvuk témat diskutovaných ve skupině Radar. Jsou odrazem jak poetiky městské periferie v námětu, tak geometrizované formy užívané Františkem Hudečkem v období činnosti Skupiny 42 a posléze řadou skupinových kolegů jako byl Radim Malát, František Říha nebo František Skála. Navíc však obsahují Bláhovu zádumčivou lyriku, která jim propůjčuje nadskupinovou svébytnost.

¹⁰⁶ Ludvík Kundera ve svém vzpomínkovém textu uvádí, že název „Hoštění“ měl jiný význam – vycházel ze slova „Vyhoštění“, které reflektovalo Bláhovu pozici na knižní scéně 70. let. Předponu „Vy-“ z ní však autor raději z obavy ze zákazu i této činnosti, vypustil. Viz: KUNDERA, LUDVÍK. *Hoštění*. In: ŠETLÍK, JIŘÍ. *Václav Bláha – Život s knihou*. Praha: Kant, 2006. Str. 90.

Další činnost

Kromě výše uvedených činností se Václav Bláha věnoval ještě řadě dalších. Ve vzpomínkách zapsaných v publikaci shrnující jeho celoživotní práci *Václav Bláha – Život s knihou* uvádí, že ačkoliv knižní činnost byla jeho prioritou, z hmotných důvodů se musel věnovat také lukrativnějším zakázkám. Patřila mezi ně grafika pro výstavy, muzejní expozice či veletrhy, spolupráce při architektonické organizaci veřejných budov a továren, tvorba plakátů či vizuálně komunikačních znaků apod. Tak například navrhl signály pro barevné vysílání Československé televize nebo řadu piktogramů.¹⁰⁷

Právě pro své praktické zkušenosti se stal Václav Bláha v roce 1967 pedagogem na Střední uměleckoprůmyslové škole na pražském Žižkově, kde vedl obor propagační grafiky a kde jako vedoucí dalších oborů vyučovali jeho kolegové z Radaru a jako ředitel působil Zdeněk Vodička. V průběhu 70. let byla možnost tohoto působení pro něj i pro jiné členy Radaru důležitým momentem překlenutí nepříznivé doby.

Závěrem lze jen potvrdit dnešní status Václava Bláhy a konstatovat, že jde o osobnost, která zanechala neopomenutelné stopy v oblasti české knižní kultury. Kvalita jeho práce ho dovoluje zařadit mezi přední autory české typografie, na konec linie, kterou ve 20. století vytýčil Karel Teige, František Muzika nebo Josef Čapek, v oblasti typografie pak Oldřich Hlavsa nebo Jaroslav Šváb, a která v Bláhově generaci ústí do tvorby autorů jako byl Zdeněk Seydl, Jiří Rathouský, Libor Fára, Milan Grygar aj. Na rozdíl od některých Bláha nevnímal knižní práci jako druhotnou možnost seberealizace, kniha byla ústředním artefaktem jeho umělecké práce, jejímuž estetickému pojednání se věnoval i za ztížených podmínek. A to nezaměnitelným a nepřehlédnutelným způsobem, jenž zůstal ukotven v českých dějinách oboru. Díky tomu tak Václav Bláha bezpochyby patří mezi nejvýznamnější autory Radaru – byť poněkud paradoxně, neboť byl jedním z těch, které skupinový program zasáhl nejméně.



V. Bláha – ilustrace k Edisonovi, 21x20 cm, 1960, nevydáno

¹⁰⁷ ČERNÁ, MARIE. *Václav Bláha*. Praha: Čs. spisovatel, 1981.

DOBROSLAV FOLL

Umělecká dráha pardubického rodáka Dobroslava Folla (1922 – 1981), začala na Státní grafické škole v Praze (1942), kde však kvůli totálnímu nasazení v Německu pobyl jediný rok. Patřil ke generaci, která svá vysokoškolská studia započala se zpožděním až v roce 1945 – na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou tehdy nastoupil do ateliéru užité malby, grafiky a ilustrace Josefa Nováka. Absolvoval tam v roce 1949 společnou práci se spolužákem Teodorem Rotreklem, s nímž vytvořil putovní propagační výstavu nazvanou *Od dvouletky k pětiletce*,¹⁰⁸ která byla později zakoupena Ministerstvem kultury.

Ještě toho roku nastoupil Dobroslav Foll jako výtvarný redaktor do Státního nakladatelství dětské knihy, odkud v roce 1952 odešel do Státního pedagogického nakladatelství a o rok později do redakce nakladatelství Svět Sovětů. Tam byl šéfredaktorem Vladislav Stanovský a knižním grafikem Václav Bláha, jeho budoucí kolegové ze skupiny Radar. V roce 1959 se stal členem SČSVU a umělecké komise Ústřední půjčovny filmu.

Už v roce 1955 však Dobroslav Foll odešel z nakladatelské praxe na volnou nohu a pracoval na knižních a časopiseckých ilustračních zakázkách, plakátech či kresleném humoru z klidu svého ateliéru.

Velkým impulsem pro jeho volnou tvorbu se stala první výstava s bývalými spolužáky z Vysoké školy uměleckoprůmyslové, Zdeňkem Mlčochem, Františkem Skálou a Teodorem Rotreklem, a posléze založení skupiny Radar. Během 60. let se pak jeho umělecké aktivity čile rozvíjely a zanechaly výrazné stopy v řadě oborů. Nebýt srpna 1968 a normalizace, která jeho činnost utlumila, mohla jeho umělecká tvorba přinést ještě řadu plodů. Vyloučení z veřejného života, zákaz vystavování i účasti na knižní produkci ho však ochromily – psychicky i konkrétně: základní starostí se mu v 70. letech stala nutnost uživit rodinu. Volná tvorba se proto v jeho případě omezila už jen na jediný výkřik frustrace v dojemném, hyperrealistickém cyklu maleb.

¹⁰⁸ ROTREKL, TEODOR; ROTREKLOVÁ, TAMARA. *Obrazy – kresby – grafika – gobelíny. 1923 - 2003*. Brno: Orego, 2004. Str. 14.

Mimo skupinové výstavy Dobroslav Foll nevystavoval. Jeho první samostatnou prezentací díla byla teprve drobná posmrtná výstava v roce 1985, a až v roce 2008 mu ve spolupráci s rodinou retrospektivní výstavu připravila pražská Galerie Vltavín.¹⁰⁹

Malířská tvorba

Follovy výtvarné počátky je možné klást už do válečné doby. V době studií se věnoval malbě krajiny, ale tematizoval také město a civilizaci, především její technické výtvarné, takže s později formulovaným skupinovým programem byl v přirozeném souladu. Prokazuje to především řada ilustrací, které jako výtvarný redaktor v SNDK vytvářel, a které v té době tvořily většinu jeho uměleckých výstupů.



Krajina - tempera, latex, sololit, 62 x 42,5 cm, 1943

Větší počet dochovaných maleb se zachoval od roku 1956 – uvolňující se situace v uměleckém provozu a možnost kolektivní práce v tvůrčích skupinách pro něj znamenala zásadní impuls. Od zmíněné doby vytvářel malby tematizující interiéry továren, letiště a letecký provoz. Takové vystavil i v roce 1959 na výstavě čtveřice, která se o rok později stala zakládající buňkou Radaru. Téhož roku byl přijat do SČSVU.

Follův celoživotní zájem o aviatiku a letectví je pochopitelný – jako dítě vyrůstal poblíž letiště ve Svítkovicích u Pardubic. Vedle letectví se vlivem fascinující vědeckotechnické revoluce v 50. letech začal zabývat i kosmonautikou.

Pro Dobroslava Folla i pro některé další členy Radaru, znamenal „technický optimismus“ a „kosmické jaro“ počátku 60. let zásadní inspirační zdroj. Proto nijak nepřekvapuje, když na první výstavě bylo z patnácti jeho vystavených děl sedm věnovaných tematice letectví¹¹⁰ a ostatní byly věnovány jiné odnoži techniky. Představil obrazy nazvané *Černá vrtule* (tempera, latex, sololit, 1957), *Montáž na letounu* (tempera, latex, sololit, 1958), *Start 12.30* (tempera, latex, sololit, 1957), *Letiště Ruzyně* (tempera, latex, sololit, 1957),

¹⁰⁹Medailon Dobroslava Folla vychází z textu katalogu, který autorka této práce připravila pro zmíněnou retrospektivní výstavu v pražské Galerii Vltavín: TUČKOVÁ, KATEŘINA. *Ohlédnutí za dílem Dobroslava Folla*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2008.

¹¹⁰Podobně na tom byl Teodor Rotrekl – i on se zajímal o letadla, kosmické lodě, vesmír. Jejich společný zájem pak vyústil do výstavy, kterou následně zorganizovali na pražském letišti Ruzyně. Termín výstavy ani žádná dokumentace se však nepodařilo dohledat. O výstavě informuje pouze novinový ústřížek bez vnočení z archivu paní Jindřišky Follové, který udává ruzyňskou výstavu v „těže“ době jako první vystoupení čtveřice autorů v galerii Československého spisovatele.

V hangáru (tempera, latex, sololit, 1958) aj.

Tato díla jsou ještě poznamenána dobovým požadavkem na realistické ztvárnění skutečnosti a ideovou angažovanost. Foll v nich užívá obvyklou realistickou, jen mírně expresivně laděnou formu, a do výjevů zapojuje i symboly jako je velký objekt Stalinistické hvězdy u ruzyňské věže.

Už na první Radarové výstavě v roce 1961 ale Foll představuje práce, které se této tendenci vzpírají. Jeho malby se dál soustředí na téma letectví a kosmonautiky, ale jejich forma se už oprostila



od expresivního realismu a začala směřovat k redukovanější podobě. Dobře to dokládá vystavená malba *Před startem* (tempera, latex, sololit, 1960).¹¹¹ Nicméně i tak je další posun v jeho tvorbě, který se odehrál v následujících dvou letech, překvapivý.

Na příští skupinové výstavě, která se uskutečnila ve Východočeské galerii v Pardubicích v roce 1963, se totiž Foll představil nečekaně zralými díly, v nichž jeho rukopis zásadně postoupil. Redukované formy se už proměnily v jednoduché znaky, jejichž části ohraničuje silnou tmavou linkou, koloristické pojednání je plošné a ostře traktované. Rezonují v něm rysy stylu Brusel, který se v československém umění šířil po úspěšné prezentaci našeho pavilonu na Expu 58, a také ozvuk autorova obdivu k tvorbě Franze Legera.

Těmito prvky inspirovaný, zároveň už ale velmi osobitý výraz je zřejmý ve Follových dílech jako je *Stroj* (litografie z roku 1963, podle níž ve stejném roce a v roce 1966 vytvořil olejomalby *Hvězdolet*),¹¹² které zachycují pohled do útrob fantastického stroje naplněného desítkami ozubených koleček, šroubů a matic, spojů, pístů a trubic, poháněných fantastickou postavou vesmírného, mimozemského charakteru.

Znakové tvarosloví, které se ve Follově tvorbě objevuje od roku 1963, už zároveň autor komponuje do sítě předmětů vznášejících se na ploše malby jako ve stavu beztíže. Jeho malba nazvaná *Stav beztíže* (olej na plátně, 72 x 100 cm, 1963),¹¹³ je tak jednou z nejranějších a výrazově nejpřesvědčivějších reakcí na dobové nadšení z dobývání kosmu.

¹¹¹ Reprodukováno v katalogu první skupinové výstavy *Skupina Radar*. Praha: SČVU, 1961.

¹¹² Reprodukováno v katalogu: Tvůrčí skupina Radar. Výstava obrazů, grafik, fotografií, plastik. Východočeská galerie v Pardubicích, květen – červen 1963. Malba z roku 1963 je ve sbírce VČG Pardubice, malba z roku 1966 ve sbírce OGV Jihlava.

¹¹³ Reprodukováno v katalogu: *Skupina Radar*. Mánes, 1964, a v monografii *Radar*. Odeon, 1971. V katalogích jsou uváděny poprvé rozměry 80 x 100 cm, podruhé 100 x 72 cm. Dnes je malba v ruce neznámého soukromého sběratele, přesný údaj tak nemůže být ověřen.



Stav beztíže – olej, plátno, 72 x 100 cm, 1963



Hvězdolet - tempera, latex, sololit, 120 x 172,5 cm, 1966, OGV Jihlava

Nikdo před ním téma kosmického prostředí a stavu beztíže v českém umění netematizoval (pochopitelně, neboť k události prvního letu člověka do vesmíru došlo teprve v roce 1961), Foll se stal prvním autorem, který svou radost z „kosmického jara“ přenesl i do volné výtvarné tvorby. Z nově objevené perspektivy stavu beztíže pak vychází i ve své následující tvorbě a užívá ji i k zobrazení jiných námětů – tento princip se stal jakýmsi jeho *modem operandi*.

Kromě záliby ve futurologických a astronautických námětech se jeho zájem stáčil i do nitra rodiny a okruhu přátel, kteří se mu stali inspiračním zdrojem pro široký cyklus maleb. V nich využíval formální koncepce figurálního rozkladu ve spojení s obsahově mnohoslovným popisem: každý z portrétovaných je zasazen do prostředí, které vypovídá o jeho charakteru. Obraz *V pracovně* (tempera, latex, sololit, 1964) tak například zachycuje autorův tehdejší byt, v němž bylo zasklenými dveřmi vidět do pokoje syna. Obrazy, které jsou v bytě zachyceny, odkazují k autorovi a jeho soudobé činnosti – vlevo je vymalováním konkrétní grafiky vzdána pocta Zdeňku Mlčochovi, na malbě nad synovým stolem celé skupině Radar.

V druhé polovině 60. let ve Follově tvorbě pokračuje tendence zjednodušovat formy do pevných, dělených tvarů - od légerovského figurálního principu se jednotlivé tvary dále odpoutávají a osamostatňují. Je tomu tak například v díle *Jindřiška v kuchyni* (tempera, latex, sololit, 1967), kde se jednotlivé prvky kuchyně stávají samostatnými, na sobě vzájemně nezávislými symboly. Obraz kuchyně, kterou rodina obývala v roce 1967, se tak dostává do jediné roviny, šálky levitují nad podšálky, Jindřiščinu nohy se oddělují od těla a zásuvky a kohoutky spotřebičů tančí mezi ostatním kuchyňským nábytkem. Stejným principem pojednal Foll i zakladatele skupiny *Radar* (tempera, latex, sololit, 1967), portrét *Hudebník* (tempera, latex, sololit, 1967), v němž zachytil syna hrajícího ve

svém pokoji na kytaru a *Portrét malíře F. H.* (tempera, latex, 100 x 127 cm, 1968), v němž zachytil rýsujícího Františka Hudečka, ad. Pro tyto malby je typické zjednodušení na hranici znaku, ale hlavně hravost a komika, která prochází všemi žánry Follovy činnosti.

V rámci volné tvorby je však nutno zmínit ještě jednu linku, po níž se Foll krátce vypravil – je to linka nekonkrétního vyjádření, k němuž Foll dospěl v druhé půli 60. let. Ještě realitou inspirované znaky v nich Foll rozkládal až na samou hranu abstrakce, k níž se dostal v cyklu maleb, v nichž spojuje poznatky op-artu (možná pod vlivem tehdejšího hledání Františka Hudečka na poli op-artu) s čarami připomínající seizmografické vlny, oběžné dráhy planet nebo výstupy z radiopřijímačů.

Kapitola geometrické abstrakce však v jeho díle nengradovala k nijak novým řešením. Nejzajímavějším dílem byla zřejmě malba *Amerika* (tempera, latex, sololit, 1965), na niž navazovalo několik různě koloristicky pojednaných litografií z následujících let. Častěji autor použil konstruktivní, geometrické tvary jako pozadí pro portréty, především svých dětí – *Portrét syna* (tempera, latex, sololit, 1967).

Elektronika - tempera, latex, plátno, 96 x 122 cm, 1968



Amerika - tempera, latex, sololit, 1965



Soubor děl komponovaných na základě geometrického rastru se nerozrostl na velký počet. Zdá se, že zájem o proniknutí do světa definovaného linkami a striktními tvary, narážel na autorův osobitý temperament. Byť byla představa řádu jistě láková, Dobroslav Foll se v něm nikdy nemohl cítit zcela dobře, vzhledem k naturelu vypravěče, baviče, komika a především: milovníka historek, humoru a šprýmů. Na to mu byl svět přesného řádu příliš těsný a svět možností figurace příliš lákavý.

Nicméně do druhého poločasu své tvorby vstoupil Dobroslav Foll se dvěma různými formálními liniemi. Figurální a abstrahovanou. Na základě událostí z roku 1968 se však velmi těsně přiklonil k figurální tendenci, neboť ta mohla zřetelněji vypovídat o situaci, již samotný autor značně trpěl. Vrcholem dosavadní tvorby, vyústěním desetileté

činnosti a rozvoje osobitého výtvarného názoru v rámci tvarově redukované, humorné figurace, se stala malba *Agrese* (tempera, latex, sololit, 120 x 250 cm, 1971), která je dnes ve sbírkách Východočeské galerie v Pardubicích. Reaguje na příchod sovětských vojsk v srpnu 1968 a vypovídá o bezmoci, kterou jednotlivci vystavení agresi cizích vojáků



pocit'ovali. I do díla s tak tíživým obsahem ale Foll vpravil prvky svého tehdejšího výrazového rejstříku. Od třetiny 60. let začal do svého díla vtahovat prvky pop-artu Jaspera Johnse a užívat v ploše díla nejrůznějších symbolů masové komunikace. Tak se v jeho malbách objevily šipky, ukazatele nebo terče barevnosti trikolory. Takové se objevují i v monumentální malbě *Agrese*, která se stala posledním dílem navazujícím na dobu uvolněných 60. let. Dobroslav Foll tak završil své dosavadní hledání dílem obrovské výpovědní hodnoty. Nikdy se pak už k podobnému vyjádření nevrátil.

Pro Dobroslava Folla měl přelom roku 1968 dalekosáhlé následky. Nedokázal se smířit s tak nedůstojným zásahem do autority země, v níž žil, a vystoupil ze strany. To pochopitelně ovlivnilo i jeho profesní dráhu, neboť mu výrazně ubylo zakázek. V roce 1969 ještě ilustracemi doprovodil několik dětských knih s populárně naučnou a vědeckofantastickou tematikou (některé z nich opakovaně vycházely i v zahraničí¹¹⁴), ale v roce 1970 ho stihl zákaz publikování.

Kromě toho, že Foll nesouhlasil se srpnovými událostmi roku 1968, byl ještě výrazným představitelem humoristické a karikaturní kresby. Na takovou činnost orgány oficiální kulturní politiky vždy citlivě reagovaly – groteska a recese mohly totiž kriticky útočit příměji než jiné umělecké projevy.¹¹⁵ Také proto se musel Foll zcela stáhnout z veřejného uměleckého života a najít i jiný zdroj obživy. Kromě řídké zakázkové ilustrační tvorby začal ještě spolupracovat s Vojenským projektovým ústavem a Obchodním projektorem, pro něž společně s Františkem Skálou vytvořil několik realizací

¹¹⁴ Mezi jeho nejúspěšnější tituly patří kniha Václava Kovala - *Petr, já a atomy*, 1955.

¹¹⁵ KLIMEŠOVÁ, MARIE. *Od nové figurace k nové expresi a grotesce, 12/15*. In: *Dějiny českého výtvarného umění VI./2, 1958 – 2000*. Academia, 2007. Str. 691.

v architektuře v několika městech tehdejšího Československa. Patří k nim například interiéry Mototechny v Praze.

Krizi, kterou ale v té době pociťoval a kterou veřejně ventilovat nemohl, tematizoval v soukromí ateliéru. Podle slov rodinných příslušníků byl šok z nové skutečnosti tak velký, že k jeho zachycení už nemohl použít formu, ve které se etabloval v minulém desetiletí. Hravost a veselost znaků rozházených po jasně barevné ploše nebyla kompatibilní s tíživým sdělením v cyklu obrazů, který začal Dobroslav Foll vytvářet po roce 1969. Proměna jeho výtvarného jazyka pak byla radikální - s počátkem 70. let v ní převládl hyperrealistický výraz, který se v té době začal výrazně uplatňovat i v tvorbě dalších autorů.¹¹⁶ Konflikt iluze a reality fascinoval Folla natolik, že právě jím pokračoval v rozvíjení děl apelujících na společenskou morálku. Tak vznikl cyklus maleb stejného formátu nazvaných *Cesta ke svobodě* – jde o veristicky pojednané obrazy,



Cesta ke svobodě II. – tempera, latex, sololit, 50 x 68 cm, 1975

jejichž ústředním tématem je červeno-modro-bílá kokarda (variovaný pop-artový prvek, ale i symbol české státnosti) v nejrůznějších stavech poničení. V jednom z děl je ukřižovaná v klaustrofobicky těsném prostoru, v jiném potrhaná, nebo jako malba na zdi téměř smytá deštěm, jinde splývá ze židle roztékající se a odkapávající v drobném praménku. Těžko v jejich kontextu nevzpomenout na surreálné vize Salvadora Dalího, jehož hodiny splývají podobným způsobem jako kokarda v poslední jmenované Follově malbě. V souvislosti se zřetelným ohrožením české státnosti jim proto členové rodiny neříkali jinak, než „zlouny“. Silný odkaz memento mori je v těchto malbách doprovázen tísnivou atmosférou fantaskní reality: přestože všechno vypadá jako vystřiženo z kontextu běžného dne, nikde se nevyskytuje jediný člověk, prostředí jako by zpustlo, vymřelo, na každém z děl zbývají pouze stopy po lidech. Gramofon, zrcadlo, pistole namířená proti kokardě. Vyprázdňené prostředí jako by hovořilo za člověka Folla, kterému z veřejného zbylo tak málo, kolem kterého se rozestřela prázdnota.

Kromě cyklu „zlounů“ *Cesta ke svobodě*, který byl posledním bolestným komentářem k věcem veřejným, s nímž se Dobroslav Foll stáhl do ústraní rodiny a ateliéru

¹¹⁶ Ve stejné době se k fotorealismu přiklonil Theodor Pištěk, Bedřich Dlouhý a další.

ve Lhotě, vznikaly formou hyperrealistické malby také další díla. Ta už svědčí o dokonaném obratu od veřejného k soukromému – autor se v nich zaměřil výhradně na malbu inspirovanou svými blízkými. Z valné většiny jde o díla, která vycházejí z renesanční portrétní malby a jsou charakteristické svou kompozicí budovanou dle maleb Pierra della Francesca. Portrétovaní jsou zachyceni buď z přímého profilu s pozadím v nízkém horizontu, nebo ve dvojicích v biedermeierovském stylu, postojích a oficiálních, stylizovaných oděvech. Snaha o veristické zachycení se v těchto dílech snoubí (podobně jako v malbách z domácnosti ze 60. let) se snahou vyřknout co nejvíce o životě a zvyklostech zobrazovaného.

Dále, než za okruh rodiny a přátel, už však autor se svou volnou uměleckou tvorbou neměl ambici dosahovat. Poslední desetiletí aktivní činnosti Dobroslava Folla tak zůstalo privátní, nikdy nevystavenou, podívanou.

Objekty

Humoristická tvorba Dobroslava Folla tvořila nedílnou součást jeho osobnosti a uplatnila se i v jeho tvorbě. Foll byl velmi podnětným šprýmařem, který společnost (především členy skupiny Radar) spojoval přehřelými nápady a akcí, které se leckdy ocitly na hraně happeningu či performance. Byl nadšeným organizátorem akcí typu recesistického soukromého plesového večera, tematických srazů přátel ve Lhotě u Staré Boleslavi, kde měl prostorný ateliér, nebo chodu komorního hudebního tělesa. Se Skálou, Mlčochem a Kovaříkem, založil houslové kvarteto, se kterým pravidelně secvičoval několik hudebních kusů (mezi jejich nejvýraznější čísla patřily písně *Lví silou* a *Pojď, pojď, zlaté kapradí*), aniž by se dle vzpomínek pamětníků byli schopni kdy hudebně sladit. Jedno z jejich vystoupení se odehrálo i před televizní kamerou Studia A, které v Československé televizi režíroval člen skupiny, Jaromír Vašta. Vystoupili tehdy s make-upem, oblečení do humorných kostýmů, a prokázali se sice jako otřesní muzikanti, ale zato zdatní baviči a propagátoři právě probíhající výstavy skupiny Radar v Mánesu (1964).

Také většinu Follovy výtvarné tvorby inspiroval smysl pro humor. Realizoval se okrajově v malířském díle, v němž rezonoval v hravé formě a vtípném až komickém nakládání s obsahovou složkou (portréty rodinných příslušníků). To se také projevilo v tvorbě objektů. V nich se Foll zabýval převážně náměty z oblasti letectví. Sám o sobě říkal, že kdyby nebyl tlustý, stal by se průkopníkem aviatiky.¹¹⁷ Jeho touha však místo toho vyústila do vytváření objektů - mobilů. Tak vznikl cyklus *Vývoj letectví*, v rámci něhož

¹¹⁷ Osobní rozhovor autorky se synem Dobroslava Folla, Janem Follem, 2008.

konstruoval malé i poměrně velké artefakty létacích strojů s figurami Ikara, aviatika Zeppelina, Otto Lillienthala nebo inženýra Kašpara. Na tyto objekty s obdivem vzpomínají rodinní příslušníci a přátelé – pro Františka Skálu ml., který se svým otcem Folla několikrát navštívil, dokonce znamenaly důležitý inspirační podnět.¹¹⁸ Bohužel se jich zachovalo jen několik.¹¹⁹

Vytvářel i plastické artefakty na pomezí neodada - například dřevěné objekty hlídačů domu, z nichž jeden představoval věrně spodobeného souseda ze Lhoty a další lhotského policistu. I na ně dosud jeho přátelé vzpomínají.¹²⁰

Mimo objektové realizace se Follův naturel ale nejvýrazněji realizoval v podobě kresleného humoru. V době, kdy mohl publikovat, tedy do roku 1970, vytvořil stovky humoristických kreseb, vtipů a glos do řady novin a časopisů. Mezi periodika, do nichž přispíval, patří hlavně Dikobraz nebo Literární noviny.



Z cyklu Vývoj letectví - Santos Dumont - objekt, 100 x 127 x 40 cm, 70. léta

Užitá tvorba Dobroslava Folla

Od začátku 50. let patřil Foll mezi výrazné talenty soudobé knižní grafiky, ilustrace, a kresleného humoru. V těchto oborech leží významné těžiště jeho tvorby, hodnocené dnes (možná neprávem) jako významnější než jeho tvorba malířská.

V začátcích působil Foll ve Státním nakladatelství dětské knihy společně s Ondřejem Sekorou, se kterým vytvořili výtvarný profil celého nakladatelského domu. František Holešovský přínos Folla oceňuje jako flexibilní a nápaditý ve všech žánrech literatury, již doprovázel: od ilustrací dobrodružných či historických beletristických titulů, přes knihy z prostředí vědy a techniky, až po tituly, v nichž se nejmenší dětský čtenář seznamuje se světem. Takové často i sám psal – za všechny lze jmenovat například zdařilý titul *Jak se co řídí*.¹²¹ „Aktivně a vynalézavě působil při vytváření velkých knižních alb, jejichž výtvarná část zabírala všechny druhy výtvarného projevu od jednoduchého náčrtu a schématu přes portrét a humoristickou kresbu až ke složitým scénickým kompozicím,

¹¹⁸ Osobní rozhovor s Františkem Skálou ml, 2007.

¹¹⁹ Většina je ve sbírce rodiny Follovy. Jeden z objektů, Santos Dumont, byl v roce 2013 prodán v aukci Aukční síně Vltavín.

¹²⁰ HUČEK, MILOSLAV. *Vzpomínky*. Praha, 2005

¹²¹ FOLL, DOBROSLAV. *Jak se co řídí*. Praha: SNDK, 1966.

přírodním nebo technickým výjevům či fotografiím,“ cení si jeho ilustračního výtvarného projevu Holešovský.¹²²

Příkladem takových alb mohou být knihy z ediční řady Krystal: *Od hlavy až k patě* autorek Bojarové a Kolbenové (1961) nebo kniha Josefa Honse *Nikdo nejde sám* (1963).

Nejsilnější podle Holešovského je Dobroslav Foll tam, kde se téma knih pojí s technikou nebo dobrodružstvím, anebo kde lze uplatnit vtíp. Jakmile se ilustrací k epizodě knihy může uchýlit do poloh humoristické kresby, nabývá výsledek na neopakovatelné kvalitě, jak se zdařil například v knize Zdeňka Heřmana *Chyťte se nebe* (1968). I v užité tvorbě se tak projevil Follův bytostný temperament humoristy a baviče.

Za třicet let své ilustrátorské činnosti, kdy Foll působil v SNDK, Státním pedagogickém nakladatelství a ve Světě Sovětů, výtvarně doprovodil stovky knih. Jeho působení na poli ilustrace ale zůstalo stejně jako na poli volné tvorby nedoceno. Až v roce 2010 mu v textu *Zapomenutý Dobroslav Foll*¹²³ vzdal hold Ivan Adamovič, který připomněl význam jeho ilustrací pro vědecko-fantastickou literaturu. Za Follův opus magnum označuje publikaci Josefa Honse *Zelená, nasedat!* z roku 1958, kde spolu s autorem textu seznamuje dětského čtenáře s historií dopravy končící v kosmické budoucnosti. Ilustrace této knihy svou nápaditostí i provedením dalece přesahují dobový průměr. Konkurovat Follovi v rámci vědecko-fantastické ilustrace mohli jen nečetní umělci soudobé scény – a většina z nich působila v Radaru.

Roku 1959 se stal Dobroslav Foll členem umělecké komise Ústřední půjčovny filmů, pro něž vytvořil na stovku plakátů. Užíval pracovní metodu koláže a do svých návrhů tu a tam vsazoval prvky typické pro jeho tvorbu, jako byla třeba deformovaná kokarda objevující se ve „zlounech“ – tu použil například v plakátu pro film *Past na generála* (1972) nebo *Hotel „U mrtvého horolezce“* (1981).

Závěrem lze k dílu Dobroslava Folla poznamenat, že ačkoliv patřil k autorům, kteří se v 50. letech účastnili rozvoje modernistických tendencí, ačkoliv už na počátku 60. let dokonce dospěl k velmi osobitým výtvarným řešením přesně charakterizujícím svou dobu, je dnes jeho dílo zastřeno rouškou času. Možná se jeho dobový futuro-optimismus jevil jako naivní, možná bylo jeho tvůrčí vzednutí omezené jen na dobu 60. let příliš krátké, než aby ho dnešní umělecká kritika vzala na vědomí, ale možná mu především neprospělo

¹²² HOLEŠOVSKÝ, FRANTIŠEK. *Čeští ilustrátoři v současné knize pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1989. Str. 92.

¹²³ ADAMOVIČ, IVAN. *Zapomenutý Dobroslav Foll*. In: *Planeta Eden*. Řevnice: Arbor Vitae, 2010. Str. 98 – 100.

členství ve skupině, která má dnes tak nevalnou pověst. Na každý pád se jeho tvorba stala málo známou epizodou v historii českého poválečného umění. Domnívám se ale, že Dobroslav Foll patří v Radaru k jednomu z mála případů, v němž bychom měli roli umělce na výtvarné scéně minulého půlstoletí přehodnotit a znovu posoudit se zaslouženým respektem.

FRANTIŠEK GROSS

Novopacký rodák František Gross (1909 – 1985) patří mezi nejvýznamnější představitele generace nastupující na uměleckou scénu v průběhu 30. let. Jeho tvorba je známá a ceněná nejen odbornou, ale i nejširší veřejností. Největší ohlas má samozřejmě jeho dílo z období činnosti Skupiny 42, pro něž je sběratelsky aktivně vyhledáván, ale i jeho pozdější tvorba je široce respektovaná. Jako taková měla dokonce nezanedbatelný vliv na formování určitého okruhu autorů mladší generace – tito umělci se v roce 1960 sdružili ve skupině Radar.

Omezený rozsah této práce nedovoluje věnovat se Grossově tvorbě v perspektivě celku, jak je tomu v medailonech ostatních autorů. Nicméně je zde možná zbytečné opakovat, co už bylo řečeno jinde – Františku Grossovi se v mnoha katalozích věnovala řada historiků umění, autorovu monumentální monografii zhodnocující uzavřený celek jeho díla zpracovala Eva Petrová v roce 2004.¹²⁴

Není ale bez zajímavosti podívat se podrobněji na autorovu tvorbu z let existence skupiny Radar. Při detailnějším pohledu zjistíme, že jeho práce z období Skupiny 42 i jeho novější realizace jsou klíčem k pochopení tvorby řady členů této skupiny. A tak je dílo Františka Grosse i zásadním klíčem k pochopení směřování skupiny Radar jako celku.

František Gross v druhé etapě své tvorby

S Františkem Grosse se v době vzniku skupiny Radar setkáváme jako se zralým autorem, jehož oceňovanou tvorbu z 30. a 40. let zaštiťovala aura Skupiny 42. Avšak setkáváme se s ním také jako s autorem, který měl v roce 1948 jako přesvědčený komunista rozhodující podíl na konfliktu, který spolu se zákazem sdružování vedl k zániku této skupiny. Celou další dekádu pak Gross zasvětil angažované podpoře oficiálního umění, jemuž se snažil po stránce ideové i formální vyhovět i svou tvorbou. Plnil své úkoly na Mostecku, Litvínovsku a Ostravsku, kde zachycoval interiéry oceláren i krajinu s haldami vytěžené strusky, a činil tak podle zásad socialistického realismu, tedy v co nejsrozumitelnější míře. Hned po založení Svazu československých výtvarných umělců se stal jeho členem a brzy

¹²⁴ PETROVÁ, EVA. *František Gross*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2004. K období činnosti Skupiny 42 viz. také: PETROVÁ, EVA a kol. *Skupina 42*. Praha: Akropolis a GHMP, 1998; KLIMEŠOVÁ MARIE. *Věci umění, věci doby. Skupina 42*. Řevnice: Arbor vitae a Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2011. Dále také viz. KOTALÍK, JIŘÍ. *František Gross*. Praha: Nakladatelství čs. výtvarných umělců, 1963. Nebo GROSS, FRANTIŠEK. *František Gross*. Praha: Obelisk, 1969.

také nastoupil jako pracovník Ústředního domu lidové tvořivosti.¹²⁵ Funkcionářská činnost mu však brzy sebrala nejen většinu času, ale i chuti k tvorbě – umělecké ani mimoumělecké kruhy jeho tvorbu nepřijaly, a bylo čím dál těžší vyrovnávat se se zakázkami, jakou byla například oslavná malba, kterou hodlaly Stalinovy závody poslat do Moskvy jako dar ke Stalinovým narozeninám ad.¹²⁶ Taková situace vedla k útlumu Grossovy tvorby až do té míry, že se v ní rozklenula osmiletá pauza.

K jejímu přerušení došlo na konci 50. let. K autorovým padesátinám mu byla na jaře roku 1959 uspořádána výstava v pražské Galerii Purkyně, která retrospektivně představila jeho tvorbu z let 1939 – 1959. Tvorbu z padesátých let na ní zastupovaly obrazy vzniklé až mezi roky 1958 a 1959, v nichž se Gross postupně vracel k volné tvorbě. Podnítilo ji uvolňující se prostředí a slábnoucí nároky na oficiální uměleckou tvorbu, které se českou výtvarnou obcí začalo šířit po sjezdu konaném v roce 1956.

Eva Petrová v autorově monografii konstatuje, že tato výstava znamenala pro Františka Grosse užitečný pohled do vlastní minulosti, a navíc že nezapadla bez povšimnutí. Vzbudila totiž silný zájem mladší generace o poetiku Skupiny 42.¹²⁷ Šlo o to křídlo mladších autorů, kteří se k Františku Grossovi brzy přihlásili a stali se základem budoucí skupiny Radar.

Aspekt příznivější doby i respektu ze strany nastupující generace, s níž se jako členové nové tvůrčí skupiny náhle znovu ocitli uprostřed intenzivního uměleckého dění, hrály jistě pro Františka Grosse podobnou roli jako pro jeho soupevníka Františka Hudečka. V případě obou autorů totiž můžeme v téže době vysledovat opětovný vzmach tvůrčí aktivity gradující brzy k výrazným a odvážným výsledkům.

Začínat znovu po téměř dekádě nečinnosti však rozhodně nebylo jednoduché. „Snad to působí záhadně, jak mohl člověk po tolika letech navázat sám na sebe, ale je to docela prosté. Musel jsem začít tam, kde jsem přestal, a myslím, že to byla jediná možnost. Nikde se nedá nic přeskakovat (...) bylo to dost těžké se k tomu po osmi letech vrátit, ale náhodou se mi to povedlo,“ komentoval svou situaci autor v rozhovoru s Alexejem Kusákem.¹²⁸

¹²⁵ ÚDLT byl odbornou metodickou institucí v gesci Ministerstva školství a kultury a František Gross zde zastával mmj. i funkci redaktora příruček pro lidové tvůrce. Tak je výsledkem jeho práce např. sborník statí *Českoslovenští umělci lidovým výtvarníkům* (Praha: Orbis, 1955) na němž se z autorů blízkých budoucímu Radaru podílel i Fr. Hudeček, V. Kovářik nebo V. Fiala.

¹²⁶ *Hovory 19. Hovoří: František Gross*. In: *Výtvarná práce*, roč. XV, 1967, č. 21, s. 6.

¹²⁷ PETROVÁ, EVA. *František Gross*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2004. Str. 147.

¹²⁸ *Hovory 19. Hovoří: František Gross*. In: *Výtvarná práce*, roč. XV, 1967, č. 21, s. 6.

Tak se František Gross na konci 50. let znovu vrací k námětům z průmyslových krajin a staveb, jakoby chtěl uzavřít kapitolu, kterou načal v továrnách na Mostecku či Ostravsku. Nejprve je pojednává ještě se snahou o srozumitelné zachycení reality, brzy však malířsky uvolněnějším rukopisem definovaným tmavými konturními linkami, a v paletě mnohem jasnější než tomu bylo dříve. Takové práce vystavil na první výstavě Radaru, v katalogu je reprezentuje olejomalba *Stavba* (1960)¹²⁹ s ústředním tématem dvojice jeřábů nad lineárně rozrytou krajinou. Vrací se také ke svým ústředním tématům z konce 40. let, ještě jednou se v jeho tvorbě objevují motivy z pražské periferie a interiéry. Už v roce 1958 ale vytváří malbu *Perpetuum mobile*, která tvoří spojnici mezi jeho hlavami a strojky z doby těsně poválečné a figurami-strojky, které zabydlí jeho malby v následujících letech. V těch už s nekonečnou fantazií transformuje reálné východisko do nesmírně širokého spektra tvarů, které v malířských i grafických pracích představuje figury, hlavy, stroje, pohledy do interiérů i městských ulic, dokonce i pláží (cyklus *Lopud*). Z takových maleb zcela zmizela tísnivá, ponurá atmosféra Grossových dřívějších děl, v nichž rezonoval až Čapkovský pesimismus, jeho rukopis se zjasnil a zpřesnil jak tvarově, tak i ve výběru jasnějších, ostřejších barev.

Ze soudobého pohledu se Františku Grossovi návrat na výtvarnou scénu skutečně podařil. Nejenže úspěšně navázal a dál invenčně rozvíjel svůj osobitý program člověka-stroje, ale už v roce 1961 se účastnil bienále v Museu de Arte Moderna v brazilském Sao Paolu, kde za své nové práce získal dokonce stříbrnou medaili. V roce 1964 byl vyslán na XXXII. bienále v Benátkách, kde vystavil práce z let 1938 – 1963, a jeho malba *Velká zed'* byla zakoupena do soukromé sbírky dr. Croccionne z Bologně.¹³⁰ V Itálii si tak udělal významné kontakty, na jejichž základě v příštích letech vystavoval v dalších italských městech. V roce 1969 získal národní cenu za obraz *Horké léto* na 1. Mezinárodním festivalu malby ve francouzském Cagnes-sur-Mer. A výčet jeho úspěchů na řadě zahraničních i domácích výstav by mohl pokračovat.

Takto se František Gross etabloval i v druhém poločase své tvorby. Není divu, že se díky vysoké kvalitě své práce i pověstnému autoritativnímu charakteru stal velkým vzorem pro řadu mladších umělců. Naneštěstí se tento respekt projevil i v díle některých z nich.

Už v době činnosti Skupiny 42 některé Grossovy postupy přebíral nejmladší člen, Jan Smetana, o němž si Ladislav Zívra zapsal do deníku, že je Grossovým a Hudečkovým

¹²⁹ Ve sbírce ČMVU vedena pod názvem *Stavba komunismu*, sign. O531.

¹³⁰ WOLF, VERONIKA. *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920 – 1970*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. František Gross se benátského Bienále účastnil už podruhé – v roce 1948 byl v Československém pavilonu zastoupen třemi malbami.

eklektikem.¹³¹ Podobně jako Smetanu později fascinovaly Grossovy výjevy z městské periferie i Zdeněk Mlčoch, který na přelomu 50. a 60. let často věnoval pozornost typicky grossovskému námětu – libeňskému plynojemu.

Zdeněk Mlčoch ve svých malbách plynojem tematizoval už před svým prvním veřejným vystoupením. Z roku 1958 pochází malba *Štěrkárna* (olej, plátno, 85 x 100 cm), která vypovídá o Mlčochově obdivu k poetice Skupiny 42 a zejména ke Grossově malbě. Cituje v ní nejen oblíbený námět svého staršího kolegy, ale i jeho potemnělou barevnou paletu.

U Františka Grosse měl výběr námětu svůj zřejmý důvod – autor pohledem na libeňský plynojem strávil v roce 1931 řadu týdnů, když se jako voják léčil v karlínské Invalidovně. Tehdy mmj. i tento námět, na nějž se denně díval z okna, nesčetněkrát zachytil v malých kresbách vytvářených v noci za svitu baterky.¹³² Také temný kolorit maleb vzniklých do poloviny 40. let logicky rezonuje s pocitem doby, s úzkostí vyvolanou válečným konfliktem, a nakonec i s fyzickými podmínkami, kdy malby z válečné doby vznikaly ve stísněné kuchyni, navíc v noci.

Zdeněk Mlčoch podobu těchto maleb převzal velmi věrně, koule libeňského plynojemu v jeho kompozicích vždy sedí na lince horizontu, malba je vyvedena výhradně v šedých valérech a černých linkách. Názorně to dokládá obraz z roku 1962, *Periferie s plynojemem* (tempera, sololit, 28 x 33 cm), na níž lze demonstrovat, že po téměř patnácti letech od doby vzniku Grossových plynojemů se tomuto námětu Mlčoch věnoval skutečně epigonsky. Zajímavé však je, že tento námět rozvíjel nejen v duchu uvolněného realismu, ale od počátku 60. let, kdy se v jeho tvorbě rozvíjela linie malby redukované až do podoby znaků, i v této nové formě. Ta však koresponduje s vývojem Grossovy soudobé malby, v níž své fantaskní strojky tvarově zjednodušil, vyhranil, a postavil do jediného plošného plánu bez použití perspektivy. Zřetelně je to vidět v katalogu z roku 1964, který doprovázel výstavu v Mánesu. V té době se Grossovu pojetí plošné, geometricky traktované a tvarově redukované malby přiblížil nejen Mlčoch, ale i Vladimír Kovářík, Radim Malát a Jiří a Milada Mikulovi.



Zdeněk Mlčoch – Periferie s plynojemem, 1962

¹³¹ ZÍVR, LADISLAV. *Deník 1943 – 1944*. In: Umění, roč. 58, 2010, č. 4, s. 333.

¹³² GROSS, FRANTIŠEK. *František Gross*. Praha: Obelisk, 1969. Str. 6.



F. Gross - V Jirchářích, olej, 30 x 40 cm, 1963 / Z. Mlčoch - Břevnov, olej, 35 x 25 cm, 1963 / J. Mikula - Schůze, olej, 120 x 140 cm, 1964. Díla prezentovaná na výstavě skupiny Radar v Mánesu v roce 1964 (katalog).

Grossův vliv se ale projevil i v díle několika dalších umělců skupiny Radar. Obdiv ke Grossovým strojkům je patrný v tvorbě Vladimíra Kováříka, který spojuje kosmické nadšení (lenochody) s Grosse definovanými stroji, nebo v tvorbě Františka Říhy, který sáhl ke Grossovu výrazovému aparátu v případě figur-strojů zcela epigonsky.

Grossova vlivu na tvorbu ostatních členů Radaru si samozřejmě nemohla nevšimnout i soudobá kritika, která hodnocením jeho tvorby otvírala každou z recenzí výstav Radaru, a která opakovaně připomínala jeho centrální pozici ve skupině.

Význam Radaru pro dílo Františka Grosse

Z výše uvedeného by se mohlo zdát, že vztah skupiny Radar a Františka Grosse byl jednostranný. Nicméně z Grossových podnětů nečerpali pouze malíři Radaru – i pro Františka Grosse, stejně jako pro jeho generačního kolegu Františka Hudečka, měl styk s mladšími autory nezanedbatelný přínos.

Jisté je, že na založení skupiny měl František Gross velký zájem. I on vnímal ukončení činnosti Skupiny 42 jako nešťastné a dobře si uvědomoval to, co naznačovali někteří z historiků umění: že se v tomto sdružení výrazných uměleckých osobností odehrálo cosi mimořádného. Věděl ale dobře, že obnovit Skupinu 42 už nešlo. Za obrozených podmínek po roce 1956 však bylo možné založit skupinu novou.

Zprvu se Gross do skupinového života pustil s nadšením, obzvlášť když ho následovali jeho přátelé, Hudeček a Zívř, jejichž členství umožňovalo opětovné vzkříšení závažnosti takového spolku. Navíc se v Radaru setkal s osobnostmi s podobným společensko-politickým postojem, a v otázkách uměleckých především s umělci ochotnými se s ním ne přít, nýbrž mu naslouchat. Skupinový diskurz mu tak nekladl žádný odpor, jako tomu bylo

v době existence Skupiny 42. Jeho úspěchy dosažené v průběhu 60. let z něj pak učinily osobnost zaujímající ve skupině skutečně mimořádné místo; všichni k němu vzhlíželi.

O tom, že skupinový život prožíval, že mu nebyl lhostejný jako například Ladislavu Zívrovi, svědčí i jeho výroky v některých rozhovorech. V roce 1962 v rozhovoru s Vladimírem Stanovským pro časopis *Kulturní tvorba* hovoří o plánech Radaristů na umělecký pobyt v Karviné, v roce 1967 se Alexeji Kusákovi svěruje: „Dodneška si myslím, že nutně dojde k určité syntéze všeho, co se udrží při životě z moderního umění (...); určitý styl. V souvislosti s poslední výstavou jsme o tom hovořili ve skupině Radar. Uvědomili jsme si, že se musíme začít vybabrávat ze situace, ve které jsme. Řekli jsme si, že si začneme dávat konkrétní úkoly (...) Myslíme si, že to je určitá cesta. Když nejsou podněty zvenčí, tak si je musíme dávat sami (...) cítíme potřebu syntézy a přímého kontaktu se skutečností. Je zapotřebí se omezit tematicky i výrazově – možností je dnes příliš mnoho. Chceme, aby to souviselo s prostředím, ve kterém žijeme – a tady to zas navazuje na Skupinu 42.“¹³³

Z jeho slov je patrné, že původní směřování Radaru jako skupiny navazující na program Skupiny 42, se mu zamlouvalo. Jak se však skupina vyvíjela, a jak se v ní rozmáhalo experimentování se současnými světovými trendy, které někteří umělci až nekriticky přejímali a bez hlubšího rozvinutí zase opouštěli oslnění jinými výrazovými možnostmi, přehodnotil Gross pravděpodobně svůj postoj. Ke konci 60. let, poté, co z Radaru odešel Ladislav Zívr, si pak zřejmě přiznal i určité zklamání. V důstojné a inspirativní *společenství individualit*, jak spolek umělců Skupiny 42 nazvala Eva Petrová ve skupinové monografii z roku 1998, se Radar neproměnil. Františku Grossovi ani Františku Hudečkovi nadšení posluchači, mezi nimiž nevznikala při diskusích žádná tenze, někdejší ztrátu nenahradili.

Lze to vyrozumět i z jejich slov v kolektivním rozhovoru titulovaném *Znovu po 22 letech*, k němuž se bývalí členové Skupiny 42 na výzvu časopisu *Výtvarná práce* sešli při příležitosti výstavy *Skupina 42 dnes* v Nové síni v roce 1970. Oba výše uvedení umělci si tam stýskají po době činnosti Skupiny 42, aniž by zmínili svou činnost ve skupině Radar, která v té době ještě existovala. Hudeček svůj postoj podtrhl dokonce výrazně emotivně: „Od té doby, co se skupina rozpadla, cítím se strašně sám. Jako pavouk zalezlý ve své pavučině. A je mi smutno. Vzpomínám na skupinové časy s jistou nostalgií.“¹³⁴ Naproti tomu Gross půdorys rozhovoru využil i k načrtnutí svého vztahu k mladším umělcům –

¹³³ *Hovory 19. Hovoří: František Gross*. In: *Výtvarná práce*, roč. XV, 1967, č. 21, str. 6.

¹³⁴ *Znovu po 22 letech*. In: *Výtvarná práce*, roč. XVIII, 1970, č. 9, str. 1, 5.

můžeme v něm cítit dovršení diskuse, která zřejmě v posledních letech existence ve skupině probíhala. Gross v tomto rozhovoru říká: „Co mi trochu vadí na dnešním mladém umění přes veškerou jeho nespornou talentovanost, je dojem, že už je možné dělat vůbec všechno (...) v dnešním umění chybí v překotné honbě za stále novými aktualitami i jistá úcta k hodnotám, předchůdcům a starším vrstevníkům.“

Kritika eklektického přístupu některých umělců mladší generace (včetně Radaristů) se však zdá být mírně pokrytecká, uvážíme-li, že i v jeho ateliéru v době kolem poloviny 60. let vznikala díla motivovaná různými experimenty s dobovými uměleckými trendy.

Tak už v roce 1964 pomocí lití laků vznikly malby *Hlavonožec*, *Hnědá hlava*, *Hra I.* aj, které výrazně upomínají na principy drippingu objeveného pro výtvarné umění Jacksonem Pollockem. Inspiraci informelem napovídá například *Odysseova plavba* a *Červená hlava*, s technikou asambláže se vyrovnával v *Klečící figuře*, *Malířském zátiší* či *Březovém háji* z téhož roku.¹³⁵ V jiných dílech jako je *Hnědá krajina* zase volí princip vyškrabávání, vznikají monochromatické abstraktní malby soustředných kruhů.

Václav Zykmond toto autorovo období komentuje v roce 1965 tak, že „i když je [Gross] v podstatě šťastným malířem, zůstává nespokojen s dosaženými výsledky. Nespokojenost jej stále znovu a znovu nutí využívat nejrůznější impulsy, které poskytuje pohyb současného malířství.“¹³⁶ Podobně k tomu přistupuje Eva Petrová, která v textu s názvem *Laboratoř*¹³⁷ tvrdí, že doba kolem roku 1964 představuje v Grossově tvorbě „rozšiřování výrazových možností pomocí experimentů.“ Tehdy se autorův ateliér údajně přeměnil ve skutečnou laboratoř, což sám přiznal tím, že takovým označením nazval řadu v té době vznikajících děl.

Jindřich Chaloupecký však jeho experimenty glosuje přísněji, když v katalogu z roku 1965 tvrdí, že Gross „ztrácí jistotu“ a „místo sebejisté malířskosti [tápe a dělá] pokusy s plastikou, se škrábáním do sádrových desek, s voštinou, s lepenkou.“¹³⁸ Uzavírá, že „malíř v té době marně hledal svou cestu v umění.“

Grossovo experimentální období se však kryje s tendencí, která v polovině 60. let prostupovala celou českou výtvarnou scénou. Se společenským uvolněním bylo možné cestovat, získávat informace, dostupnost knih a časopisů nebývale vzrostla. Tak se do

¹³⁵ V tvorbě enormně kreativního Františka Grosse je experiment přítomný od samých počátků, jmenujeme-li tedy kupříkladu asambláž, můžeme pokusy o její sestavení v autorově díle najít mnohem dříve, než tento trend zachvátil světové umění. Viz. např. kombinovaný obraz *Večer Igora Stravinského* z roku 1934. Kolem poloviny 60. let ale můžeme v jeho tvorbě, stejně jako v tvorbě řady tehdy tvořících autorů, nalézt záměrné experimenty mnohem bližší dobovým trendům.

¹³⁶ ZYKMUND, VÁCLAV. *František Gross*. In: *Výtvarné umění*, roč. 17, 1965, č. 5, str. 210.

¹³⁷ PETROVÁ, EVA. *František Gross*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2004. Str. 165 – 177.

¹³⁸ CHALOUPECKÝ, JINDŘICH. *František Gross, Ladislav Novák*. Praha: Galerie Václava Špály, 1965.

domácího prostředí plně dostaly i vlivy ze světového umění, které pochopitelně hluboce působily na tuzemské umělce. I ve skupině Radar se experimentovalo, ale zatímco silná umělecká osobnost Františka Grosse podobnou tendencí v krátké době jen prošla, někteří autoři menší rezistence a uměleckých kvalit jí zcela podlehlí. Také z těchto důvodů se po výstavě v pražském Mánesu v roce 1964 cesty Radaristů pomalu rozcházejí a skupina přestává vysílat signál programem spojeného celku.

Nicméně v profilu tvorby Františka Grosse existuje ještě jiný moment, než je společné experimentování s trendy světového umění, o němž se lze domnívat, že je odrazem tendencí rezonujících mezi mladšími členy skupiny Radar. Tímto momentem je aspekt nadšení z vědecko-technické revoluce a kosmických úspěchů, které ve svých malbách oslavoval především Dobroslav Foll a další autoři z první zakladatelské buňky.

Grossův náhled na civilizační progres v sobě od chvíle, kdy začal tematizovat stroje, obsahoval hlavně nádech jejich odlidštění, varování před mašinérií civilizace, vycházející z jeho tíživé válečné zkušenosti. Na počátku 60. let však jejich obsah ve spojení s jasnější barevností už tak naléhavě nevyznívá. Naopak se v nich objevuje jakási hravost (naznačená i častým názvem *Hra*), leckdy až grotesknost vyplývající ze vzájemné interakce, složité mechanismy konstrukcí strojků už rozhodně nevyznívají hrozivě.

Tento postoj má sice ještě daleko k civilizačnímu optimismu jeho mladších kolegů z Radaru, přesto se i František Gross nechal nakazit jejich nadšením z dobývání kosmu. I on se po roce 1961, kdy Jurij Gagarin vzlétl do vesmíru, nechal ovlivnit atmosférou, která rezonovala širokou společností, a vytvořil malby nazvané *Vesmír, Ples astronautů* (oba 1964) nebo *Stav beztlíže* (1966). Posledně jmenovaný obraz se nejen shoduje s názvem díla, které v roce 1963 vytvořil Dobroslav Foll uvádějící tak toto téma poprvé do české malby, ale přejímá i princip zobrazení předmětů volně levitujících v prostoru díla. Podobnost je více než nápadná, malby jsou u Folla i Grosse pojaty graficky, jednotlivé předměty ohraničují tmavé linky a jsou vyvedeny v jasné, čisté barevnosti.

Lze z toho tak vyvodit, že impulsy skupině Radar nedodával pouze zkušený a respektovaný Gross, ale že putovaly i opačným směrem. I František Gross se nechával inspirovat umělci Radaru – těmi, kteří se průměru skupiny vymykali.



F. Gross: Ples astronautů - olej, sololit, 29 x 40 cm, 1964 a Stav beztlíže - olej, sololit, 36 x 51 cm, 1966

Na závěr je nutné zmínit, že ač měl František Gross postupem času k fungování skupiny Radar výhrady, našel si v ní i několik bližších přátel. Kromě životních souputníků Františka Hudečka a Ladislava Zívra mu byl blízký především fotograf Josef Prošek a dále i jeho vrstevník Jindřich Wielgus, s nímž se setkal už při poválečných zahraničních výstavách *Art Tchécoslovaque* v Paříži, Bruselu, Antverpách (1946) a Luzernu (1947), posléze na bienále v Benátkách (1948). S těmito autory František Gross v počátcích existence Radaru realizoval výstavu trojice umělců různých médií – v roce 1962 spolu vystavovali na výstavě nazvané *Gross, Wielgus, Prošek* v Galerii Václava Špály. Mezi blízké přátele řadil Gross i Teodora Rotrekla a Jiřího Chadimu.

FRANTIŠEK HUDEČEK

Tvorba němčického rodáka Františka Hudečka (1909 – 1990), významného představitele generace nastupující na uměleckou scénu na přelomu 30. a 40. let, je nedílnou součástí českého výtvarného umění 20. století. Celek jeho tvorby je známý a ceněný nejen odbornou, ale i nejširší veřejností. Velký ohlas má především jeho dílo z období činnosti Skupiny 42, pro něž je sběratelsky aktivně vyhledáván.

Je tedy zbytečné na tomto místě opakovat, co už bylo řečeno jinde – byť poměrně pozdě, neboť první autorova větší monografie zpracovávající uzavřený celek jeho díla vyšla až v roce 2011.¹³⁹

Není ale bez zajímavosti podívat se podrobněji na Hudečkovu tvorbu z let činnosti skupiny Radar: při bližším zkoumání zjistíme, že období její existence se kryje s překvapivou proměnou autorova výtvarného jazyka a jeho vyústěním do několika linií, které byly doposud poněkud přehlíženy.¹⁴⁰

Po intenzivním tvůrčím období, které František Hudeček prožil v období existence Skupiny 42, následovalo po rozchodu skupiny v roce 1948 v jeho činnosti období útlumu. Hudeček byl introvertním typem autora, který se vášnivých debat o uměleckém směřování Skupiny 42 vedených především Františkem Grossem, Janem Kotíkem a Jindřichem Chalupěckým, účastnil spíše pasivně. Jeho reakcí na rozpad skupiny a především na nové podmínky, v nichž měli umělci fungovat po únoru 1948, proto byl krok do ústraní – stáhl se do soukromí svého ateliéru a nejen že omezil styk s kolegy umělci, ale dočasně rezignoval i na malířskou tvorbu a s tím i na výstavní činnost. Sice se o to pokusil, ale přesvědčivě adorovat socialistický realismus, s nímž Hudečkova tichá a melancholická, ale bytostně avantgardní povaha vstřícná ke kdejakému experimentu, nikoliv však ke kompromisu, nemohla souznít, nedokázal. V průběhu celého následujícího desetiletí se proto věnoval užité grafice, vytvářel knižní ilustrace, obálky, známky a plakáty. Teprve s uvolněním na konci 50. let se jeho postoj mohl změnit.

Byl to František Gross, který svého přítele v roce 1960 vybídl, aby se připojil k nově vznikající skupině Radar. Hudeček souhlasil, protože přes svou introvertní povahu

¹³⁹ MACHALICKÝ, JIŘÍ; ZEMAN, MARTIN. *František Hudeček*. Praha: Galerie Moderna, 2011.

¹⁴⁰ Tato stať vychází z I. písemné práce odevzdané autorkou disertace na Ústavu pro dějiny umění Univerzity Karlovy v září 2007: TUČKOVÁ, KATEŘINA. *Konstruktivní tendence v díle Františka Hudečka*. Nepublikovaný rukopis, 2007, a dále z textu: TUČKOVÁ, KATEŘINA. *František Hudeček a jeho tematické východisko v předskupinových kresbách z let 1930 - 1941*. In: *Tvar*, roč. 15, 2004, č. 4, str. 2.

to byl tvor skupinový – od roku 1941 byl členem Umělecké besedy, od roku 1945 SČUG Hollar, v 60. letech se stal nejen členem Radaru (1961 – 1970), ale i skupiny Index (1966 – 1968).

Malířský návrat Františka Hudečka

K Hudečkově návratu k malbě došlo pozvolna. Jeho situaci na počátku 60. let okomentoval ve svém deníku Ladislav Zív: „Byli jsme večer s Grossem a Chadimou u mal. Hudečka vybírat věci pro květnovou výstavu skupiny Radar. Žasl jsem nad spoustou kreseb veliké invence a básnivosti s náměty Kosmického věku. O Hudečkovi, který je nepoznaným světovým malířem, zlí jazykové prohlašují, že je umělecky hotov (že je známkař). Píši si dnes na tyto stránky tohoto deníku, že Hudeček je veliký umělec, jemuž různé nepříznivé okolnosti (jeho vlastní žena, ohledy na děti, nutné a rychlé zakázky veřejného dosahu ubíjející svojí překotností jeho energii) nedovolují nutného soustředění na malířské dílo.“¹⁴¹

Na prvních výstavách Radaru se ještě prezentoval akvarely a perokresbami, v nichž viditelně navazoval na své nejoceňovanější umělecké výsledky – na surreálně magické, geometricky rastrované noční chodce.

Jiří Kotalík, stejně jako i ostatní recenzenti, jeho znovuobjevení na umělecké scéně a pokus o navázání na vlastní tvorbu z období Skupiny 42, vítal: „Kresby Františka Hudečka po letech připomínají citlivou představivost umělce, který dovede vyjádřit světelnou poezii večerního města a meditovat o závratných vztazích člověka k vesmíru,“ píše v recenzi v časopise *Kultura*.¹⁴² Recenzenti si však také všímají jeho pozvolného vpravování do procesu tvorby, takže Luboš Hlaváček v recenzi na skupinovou výstavu v pražské výstavní síni Mánes píše: „František Hudeček spíše ještě hledá zasypanou stezku svého vlastního vývoje ve snaze jít kupředu a přitom si nezatarasit možnost návratu. (...) Kladem Hudečkova snažení zůstávají jeho kresby – tu jsou spojovací nitě k minulosti nejpevnější a zde se také projevuje, že přímá cesta zpátky do nešťastnějších let jeho válečného a poválečného období by v tomto případě byla umělci jedině k prospěchu.“¹⁴³

K překvapení všech se však František Hudeček zmíněnými nejpevnějšími spojovacími nitěmi nenechal vést dlouho. V následujících letech se jeho původně předvídatelné směřování radikálně proměnilo – Hudeček vedle sebe začal paralelně

¹⁴¹ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zív, deník 1960 – 1961. Zápis ze dne 27. 4. 1961.

¹⁴² KOTALÍK, JIŘÍ. *Obraz moderního času*. In: *Kultura*, roč. V, 1961, č. 25, str. 4.

¹⁴³ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Mánesu*. In: *Výtvarná práce*, roč. XII, 1961, č. 9, str. 3.

rozvíjet dvě linie artikulované v abstraktních formách, z nichž v jedné probudil svou surrealistickou představivost, zatímco v druhé vyzdvihl svou někdejší tendenci k přísně konstruktivnímu traktování prostoru.

O důvodech tak náhlé a dalekosáhlé proměny se můžeme dnes jen dohadovat. Sám Hudeček ji komentoval jen sporadicky.¹⁴⁴ Nicméně impuls pro jeho návrat k tvorbě můžeme vidět určitě v uvolňujícím se klimatu konce 50. let, kdy se už nemusel svazovat požadavky socialistického realismu, a snad také v roli, kterou najednou zaujímal v očích mladší generace výtvarníků sdružených v Radaru. A možná právě díky konfrontaci s nimi a s tématy, která se ve skupině diskutovala, brzy dospěl k nečekaně odvážným řešením a novému vrcholu své životní tvorby.

První výsledky svých experimentů na poli abstraktní malby prezentoval František Hudeček na výstavě skupiny Radar v Mánesu v roce 1964. Představil tam rovnou obě cesty, kterými se v posledních dvou letech ubíral. Surrealisticky imaginativní linii prezentovala malba *Prales* (olej, lepenka, 40 x 27 cm, 1962, NG Praha),¹⁴⁵ linii vycházející z principů geometrie pak například malba *Světlo* (olej, plátno, 100 x 85 cm, 1964, ve sbírce letiště Ruzyně). Kritické přijetí této jeho proměny bylo různorodé. Většina recenzentů se o jeho proměně vyjadřovala spíše negativně, přičemž o něco lépe než na geometrické malby autoři textů reagovali na malby imaginativní. Tak například Luboš Hlaváček v *Pralesu* vidí „náznak nových možností, (...) i když se tento obraz vyčleňuje z řady ostatních.“¹⁴⁶

Přestože vystavené artefakty řadu kritiků zaskočily, neboť se zdály velmi vzdálené tomu, čím se Hudeček zapsal do povědomí veřejnosti v předchozích dekáдах, nebyla jeho proměna z perspektivy celku jeho tvorby, jak ji můžeme vnímat dnes, kdy se jeho dílo uzavřelo, tak překvapivá. Předně, Hudeček byl typem autora, jehož typickým zdrojem inspirace byl experiment: už v počátcích své tvorby využíval nejrůznější automatické techniky a inspiraci hledal ve frotáži, dekalku, kávové sedlině, v mačkaných škrobových papírech, později studoval deformace obrazu v různě zakřivených zrcadlech, případně vytvářel hravé objekty z kombinací nalezených předmětů (příkladem může být slavný reliéf *Sokrates a Faidros* z roku 1937). Jeho zamilovanou metodou vybuzení fantazie, na niž ho ostatně „nachytali“ přátelé zakládající Skupinu 42, byly *cadavre exis*, kadávry. Vydat se proto na novou, v českém prostředí dosud neprověřenou cestu, nebylo pro

¹⁴⁴ K Hudečkovým konfesím viz: HUDEČEK, FRANTIŠEK. *Prehistorie malířského tvora*. In: Výtvarné umění, roč. XVI, 1966, č. 8, s. 393 – 399. K pozdější tvorbě se pak vyjadřuje ve vlastním textu v katalogu výstavy: HUDEČEK, FRANTIŠEK. *František Hudeček*. Galerie Václava Špály, Praha, 1970.

¹⁴⁵ V katalogu výstavy v pražském Mánesu v roce 1964 uvedena malba jako *Les* – olej, 30 x 40 cm, 1962.

¹⁴⁶ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Mánesu*. In: Výtvarná práce, roč. XII, 1961, č. 9, str. 3.

Františka Hudečka nic neobvyklého. Navíc autor v obou liniích navazoval na vlastní, už kdysi zkoumané principy.

V malbě *Prales* Hudeček viditelně navázal na své surrealistické období, v němž zachycoval vnitřní vize, vidiny, sny, a které povzbuzoval technikami, jež jako zdroj inspirace používal Max Ernst.¹⁴⁷ Tóny Ernstovy tvorby v těchto prvních výstupech Hudečkova post-surrealistického období také viditelně zaznívají. Byl to právě Ernst, který s nezměrnou invencí od 30. let vytvářel série lesních maleb, v nichž uplatnil mnohé nové techniky od frotáže po Dominiquezem objevenou techniku dekalku. Právě tu rozpracoval do podoby otisku do olejomalby a s pomocí náhody pak modeloval nesmírně efektní malby spletitého, organického tvarosloví, plné fantaskních struktur a tajuplných momentů. František Gross se těmito malbám velmi obdivoval a vyjádřil se, že po jejich zhlédnutí považoval za nesmírně obtížné vyrovnat se malířsky s lesem.¹⁴⁸ Pro Františka Hudečka to byla naopak výzva. Ten se vizuálním dopadem, nikoliv však technikou, možná inspiroval, ale tato inspirace se protнула s jeho vlastním pojetím surrealismu, s jeho někdejší tvorbou. Vzájemně se prolétající biomorfni útvary, liány, větve a listovní vytvářející dojem hustě prorostlé vegetace fantastického *Pralesa* také viditelně navazují na Hudečkova klíčová díla období 30. let, jakými jsou *Pozemská a nebeská tanečnice* (olej, plátno, 94 x 57 cm, 1931), *Pomník* (kvaš, 65 x 49 cm, 1931, NG Praha) nebo především *Laokoon* (olej, plátno, 150 x 110 cm, 1932). Tady abstraktní obrazová kompozice sestavená ze změti pružných, vlnících se a vzájemně prostupujících masivních liniových útvarů nejvíce předjímá to, k čemu v roce 1962 Hudeček v *Pralese* dospěl a co dále rozvinul v malbách jako je *Zlatý praes* (olej, plátno, 41 x 46 cm, 1965), *Vietnam* (olej, lepenka, 50 x 35 cm, 1965-1966) nebo *Trosky jeviště snů* (olej, lepenka, 30 x 42 cm, 1968-1969). Masivní liniové útvary tu minimalizoval do podoby kroučících se červovitých útvarů biomorfniho řádu, které na rozdíl od lehkosti a vzdušnosti maleb Maxe Ernsta však Hudeček komponoval do hustě pokrytých maleb v principu *hororu vacui*. Taková díla uchvacují svou obdivuhodnou precizností, v níž je každý tah promyšlený a s největší pečlivostí dotažený. Umanutost autora, který měl trpělivost vytvářet takto technicky náročné malby je o to obdivuhodnější, když víme, že u této namáhavé práce postupně ztrácel zrak.

Kolem roku 1965 se v tvorbě Františka Hudečka také vyhranil konstruktivní proud projevující se doposud geometrizovanými abstraktními formami nepostrádajícími určitý

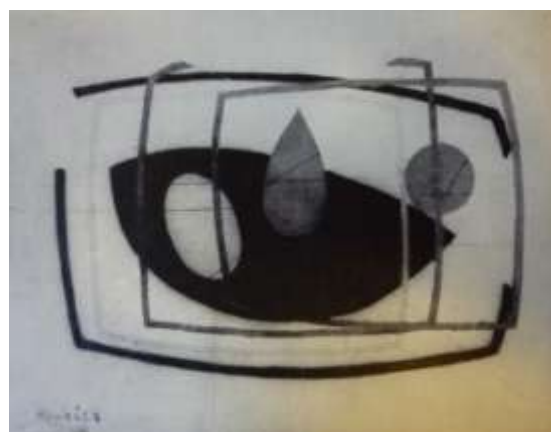
¹⁴⁷ PETROVÁ, EVA. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Str. 7.

¹⁴⁸ GROSS, FRANTIŠEK. *František Gross*. Praha: Obelisk, 1969. Str. 16. Též PETROVÁ, EVA. *František Gross*. Praha: Nakladatelství Vltavin, 2004. Str. 170.

lyrismus (jako například zmíněná malba *Světlo*). Teprve v polovině 60. let se tato výtvarná tendence v Hudečkově díle purizuje a přivádí ho až k hranici op-artu, když vzniká malba *Rytmus* (olej, plátno, 116 x 83 cm, 1965). Je to přesně deset let poté, co v Galerii Denise René v Paříži Hudečkův vrstevník, Victor Vasarely, během výstavy *Le Movement* zveřejnil svůj *Žlutý manifest*, považovaný za první signál nového optického umění, a pouhý rok poté, co v newyorském Museum of Modern Art proběhla výstava *The Responsive Eye*, na níž bylo optické umění představeno jako svébytná a už etablovaná umělecká tendence, pro niž se právě tehdy vžil termín op-art.

Postupně se liberalizující atmosféra poloviny 60. let umožňovala domácím umělcům získat přístup k zahraničním časopisům a publikacím a v řadě případů i cestovat. Všeobecnou informovanost navíc podněcovali výtvarní teoretici, ale i umělci širokého rozhledu, jako byl Jan Kotík či Jiří Kolář. Nelze tedy předpokládat, že by František Hudeček o soudobé světové scéně a op-artu nevěděl. Vasarelyho liberální přístup k vlastní tvorbě a idea „umění do každé domácnosti,“ s ním rozšiřoval svoje práce pomocí levných reprodukcí, tzv. multiplů, navíc širokou obeznámenost s jeho tvorbou podpořily. Do českého prostředí Vasarelyho tvorbu v 60. letech vpravoval výtvarný teoretik Jiří Siblík, který s ním byl v písemném styku a několikrát ho navštívil v jeho pařížském ateliéru. Popularitu Vasarelyho díla také podpořila výstava *Sítotisky*, která v roce 1966 proběhla v Chrudimi, Mostě a skončila v pražské Galerii D, o čemž v témže roce v časopise *Výtvarné umění* obsáhle informoval Jiří Padrta.¹⁴⁹

Avšak zdá se, že rozšíření optického umění a jeho proměna v celosvětový trend působily na Františka Hudečka jen jako vnější impuls podněcující jeho dlouholeté vnitřní směřování. Konstruktivní východiska jsou totiž v jeho tvorbě vystopovatelná už od dob jeho vstupu na výtvarnou scénu na počátku 30. let. Už tehdy reagoval na tendence, které do světového umění vnesli pionýři geometrické abstrakce Kazimír Malevič a Piet Mondrian, a následně rozpracovávali autoři skupin De Stijl, Abstraction Création, Cercle et Caré a Bauhausu.



Fr. Hudeček - Afinita, olej na plátně, 56 x 74cm, 1931

¹⁴⁹ PADRTA, JIŘÍ. *Vasarelyho nová syntéza*. In: *Výtvarné umění*, roč. XVI, 1966, č. 6-7. Str. 409 – 413.

Vznikla tak například pozoruhodná malba s názvem *Afinita* (olej, plátno, 56 x 74 cm, 1931), v níž František Hudeček našel vlastní konstruktivní řád založený na kombinaci barevných ploch a geometrických linií. Tento řád v jeho díle střídal surrealistická období a pravidelně nabýval na převaze – dokladem jsou díla vznikající kolem poloviny 40. let (především cyklus konstruktivistických *Hlav*) a následně právě v letech šedesátých.

Této na první pohled nezřetelné návaznosti si ale teoretikové Hudečkovi blízcí všimli. Eva Petrová tak viděla, že „v Hudečkově tvorbě postupně sílil zřetel geometricko-sférický a sklon k abstrahování. Byl patrný již v Nočních chodcích, kteří se měnili v grafické znaky. Obraz *Melancholie* z roku 1943 a řady *Postav* a *Hlav*, které běží Hudečkovým dílem i v prvních letech poválečných, signalizují příklon k onomu pólu, který se projevil tak záhy, v roce 1931, obrazem a kresbou *Afinity*,“ takže se u něj „už ve třicátých letech (...) objevily zárodky mnohem pozdější geometrické abstrakce, už v raném období se vlastně začaly rýsovat některé prvky následného op-artistického názoru.“¹⁵⁰

Řeč je především o řadě kreseb, z nichž nejdemonstrativnější je perokresba z roku 1945, šesti linkami rozčleněná síť černých a bílých ploch, reprodukována už v Hudečkově katalogu z roku 1969.



Fr. Hudeček – kresba z roku 1945

Tyto kresby dokládají, jak brzy Hudeček dospěl k principům optického umění. Byly v té chvíli zřejmě sice jen intuitivním výsledkem autorova postupného směřování k mezím geometrické abstrakce, na něž by jistě bezprostředně nenavázala tendence rozvíjet je do podoby optické iluze, nicméně svědčí o tom, že Hudeček k ní velmi brzy, a dokonce ještě před evropskými iniciátory tohoto směru, mířil.

O jeho tehdejšímu bádání na daném poli svědčí také další díla, v nichž se zabýval tvarovými možnostmi geometrických těles a jejich modelování čistými barvami. Tak v malbě *Geometrické tvary v prostoru* (1940) zkoumá stereometrický průřez krychlí, nebo v malbě *Konvexní čtverce* (1946) do zajímavých kompozic sestavuje čtverce, z nichž ty, které jsou situovány ve středu, vydouvá dle optického efektu vypouklého zrcadla, tzv. rybího oka. Tento princip se stane později jedním z nejcharakterističtějších a nejefektnějších prvků díla Victora Vasarelyho.

¹⁵⁰ PETROVÁ, EVA. *František Gross*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2004. Str. 11.

Mimořádně plodné období Hudečkovy tvorby 40. let zarazil počátek totality. Jindřich Chalupecký autorovu snahu propojit tvorbu s dobovými požadavky komentoval následovně: „Byl přesvědčeným komunistou a snažil se od roku 1950 o práci v rámci socialistického realismu: bez úspěchu. Okolo roku 1960 se vrací sám k sobě.“¹⁵¹ Dnes můžeme jen konstatovat, že to už bylo bohužel pozdě. Do plné formy a k výsledkům, které plnohodnotně navázaly na jeho raná východiska, se František Hudeček dopracoval až po patnácti letech, kdy už ve světě uspěl op-art. Hudeček tak mohl být považován za pouhého následovníka tohoto směru, který bez větší práce převzal již hotový výtvarný jazyk. Jeho série kreseb a několik poválečných maleb byla pro soudobou scénu zanedbatelnou položkou, která jen nepravděpodobně uvozovala vyspělý jazyk jeho geometrických maleb z let 1965 – 1969. V něm se totiž Františku Hudečkovi podařilo vytvořit optickou iluzi pohybu koncepčně blízkou postupům špičkových představitelů geometrické, opticky iluzivní abstrakce světové výtvarné scény – Victoru Vasarelymu a Bridget Riley.

Nicméně Hudečkova díla vznikající v tomto období mají svou vnitřní vývojovou logiku nezávislou na vnějším, domácím ani světovém, vlivu. Je v nich například znát jeho přísné směřování ke stále symetričtějšimu výsledku. Nejprve se tak zabýval nejrůznějšími podobami geometrického traktování plochy obrazu i experimenty s barevnou paletou. Čím dál víc ale šel k posílení symetrické složky maleb založených buď na principu čtverce, nebo kruhu. Kompozice se čtverci vlnil v nejrůznějších možnostech zakřivení. Kruhové kompozice zase rozpohyboval v efektu rotace z vnitřního ohniska, někdy použil ohnisko dvojí nebo trojí, a zkoumal symetrii srážky kruhů šířících se od svého středu podobně jako kruhy na vodě. V takových dílech původně bohatou paletu zjednodušuje do černo-bílé (tzv. moiré efekt), která měla zřejmě zdůraznit stroze matematický ráz kompozice. Téměř inženýrskou podstatu a osobní sklon k přesnému propočtu kompozic zdůrazňuje Hudeček i v textu k vlastní výstavě ve Špálově galerii v roce 1970: „nacházím útěchu ve svých kružidlech, úhломěrech, trojúhelnících, pravicích a křivkách. Možná, že už předem marně se v tomto cyklu (...), který souhrnně nazývám *Hledání jistot*, snažím utišit neklid ducha, toužícího vytvořit něco nezaměnitelného, definitivního, trvalého. V těch tvarech a kombinacích tvarů zrozených ze snoubení kruhu, čtverce, nebo rovnostranného trojúhelníku, viditelných to důkazů matematických pravd, jež (...) stojí v základech vesmíru.“¹⁵²

¹⁵¹ CHALUPECKÝ, JINDŘICH. *František Hudeček*. Praha: SČVU, 1970.

¹⁵² HUDEČEK, FRANTIŠEK. *František Hudeček*. Praha: SČVU, 1970.

Něco definitivního se Hudečkovi nakonec vytvořit podařilo, přestože v tomto směřování i nadále zůstal nepochopen, a to i svými blízkými přáteli jako byl František Gross. Byl prvním autorem, který v 60. letech do českého prostředí vnesl geometrickou abstrakci a dopracoval ji do podoby čistého optického umění, a to na skutečně vysoké úrovni.

Tuto roli mu však soudobá výtvarná kritika nepřiřknula. Pomineme-li fakt, že přijímání tohoto výtvarného jazyka „nebylo v naší zemi bez konstruktivistické tradice jednoduché,¹⁵³ bylo to především kvůli tomu, že jako představitel starší generace, navíc vnímaný jako představitel určitého proudu prezentovaného Skupinou 42, na svou současnou tvorbu povahou neprůbojný autor nestrhl dostatek pozornosti. Jeho díla se zdála být pokusy, experimenty s formou.

S o to větší razanci se ke slovu ale hlásila nová generace, která program konstruktivního umění zkoumala z dalších pozic. Geometrii, optickému umění, minimal-artu a kinetickému umění, se věnovali někteří autoři ze skupiny Křižovatka, v roce 1967 vystoupil Klub konkretistů. Hudeček stál na okraji vznikajícího hnutí, a i když splňoval všechna kritéria nově se formující skupiny, zůstal přehlédnut.

Názorně to dokládá situace v roce 1966, kdy se při příležitosti IX. mezinárodního kongresu AICA v Praze konala v několika výstavních síních rozsáhlá přehlídka současného českého umění nazvaná *Aktuální tendence českého umění*. V Galerii Václava Špály byli představeni autoři geometrického a konstruktivního umění – Vladimír Fuka, Alena Kučerová, Karel Malich a Zdeněk Sýkora. Soudobá tvorba Františka Hudečka byla při této příležitosti zařazena do expozice v síni Mánes, kde byl zastoupen spolu s ostatními členy Skupiny 42, někdejšími surrealisty a výběrem sochařů napříč generacemi.¹⁵⁴ Je to doklad, že jeho tvorba byla na poli geometrického a optického umění vnímána jako okrajová. A zůstala tak přijímána i v příštích desetiletích.

Jen málo teoretiků dokázalo Hudečkovu pozdní tvorbu objektivně hodnotit. Poměrně prozíravě jeho situaci viděla Libuše Brožková, když po výstavě v Mánesu v roce 1967 psala: „Vzpomínáme si zejména na výstavu v roce 1961 v Československém spisovatel, na níž byl patrný Hudečkův návrat k těm polohám jeho umění, které

¹⁵³ JELÍNKOVÁ, DAGMAR. In: Klub konkretistů. Praha: Kant, 1997. Str. 3.

¹⁵⁴ František Hudeček tu mimo starší díla vystavil i ukázky nových prací, jeho příklon k op-artu u něj byl ale vnímán jen jako reakce na tehdejší světový úspěch tohoto uměleckého směru a jeho předválečná východiska byla opomíjena. Pokud by tomu tak nebylo, mohl být logičtěji zařazen do expozice ve Špálově galerii, kde by figuroval jako o generaci starší předchůdce tendence, kterou rozvinuli zastoupení mladší autoři.

představuje seriál Nočních chodců. Zároveň už tehdy zde bylo mnoho prvků, jež směřovaly k důsledné dematerializaci jeho pojetí člověka v civilizaci. Člověk splýval čím dál tím více se svým prostředím ve strohých a přitom myšlenkově bohatých kompozičních konstrukcích. Nakonec začal Hudeček vyjadřovat moderní svět ostrým barevným a světelným fenoménem. Tak dospěl k přítomnému stadiu své tvorby, která znamená absolutní pročištění jeho konstrukčních výrazových prostředků.¹⁵⁵ Také Jiří Kohoutek,¹⁵⁶ Pavel Škranc,¹⁵⁷ nebo Eva Petrová¹⁵⁸ byli jedněmi z mála, kteří Hudečkově tehdejší proměně rozuměli a oceňovali ji. K širší veřejnosti však jejich respekt k Hudečkově pozdní tvorbě nepronikl. Sběratelé a milovníci umění měli tvorbu tohoto autora pevně spjatou s obdobím Skupiny 42 a tak jeho pozdější dílo, pokračující v obou liniích, imaginativní a geometrické, až do hloubi 70. let, kdy se kvůli autorově stále zhoršujícímu zraku definitivně uzavřelo, zůstalo nedoceno.

Možná však neprávem. Přestože byl František Hudeček autorem neprůbojným, byl to umělec hlubokého tvůrčího potenciálu, který mu nedovolil uzavřít se v oceňované tvorbě 30. a 40. let, ale naopak mu po delší odmlce dovolil vstoupit do druhé éry, v níž našel odvahu k radikální proměně výtvarného jazyka. Na základě vlastních osobitých východisek z počátků své tvorby, která se však v případě konstruktivního principu pravidelně objevuje i v řadě děl surreálné imaginace, v této své druhé epoše dospěl k zajímavé formě biomorfního surrealismu a k ještě progresivnějším formám geometrické abstrakce a optického umění. To tak jako první vnesl do československého umění, a možná by tak učinil mnohem dříve, nebýt nástupu totality. V tomto vývojovém okamžiku tkví Hudečkova důležitost pro historii českého umění, které by měla být přiznána obdobná role jako jeho tvorbě z doby působení Skupiny 42.

Na závěr je ještě nutné zabývat se vztahem Františka Hudečka a skupiny Radar. Vzhledem k radikální proměně autorova výtvarného jazyka, který se časově kryje s dobou členství ve skupině, je na místě ptát se, zda tato časová souvislost nehraje jistou roli i v autorově tvorbě. Ta se po desetiletí útlumu vrátila k někdejší kvantitě, nejprve v sérii kreseb navazujících na slavný cyklus nočních chodců a výjevů z městských ulic, posléze autor získal někdejší sebejistotu a vrátil se k malbě. Nebudeme snad přehánět, když za

¹⁵⁵ BROŽKOVÁ, LIBUŠE. *Výstava Radaru v Mánesu*. In: *Výtvarná práce*, roč. XV, 1967, č. 19, str. 4. Praha, 1967.

¹⁵⁶ KOHOUTEK, JIŘÍ. *František Hudeček – malíř a grafik v Praze. Katalog k výstavě Františka Hudečka – výběr z díla 1931 – 1979*. OGV v Jihlavě a GU v Karlových Varech, 1979.

¹⁵⁷ ŠKRANC, PAVEL. *František Hudeček – Výběr z díla*. Kroměříž: Muzeum Kroměřížska, 1985.

¹⁵⁸ PETROVÁ, EVA. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969.

významný impuls k akceleraci autorovy tvorby označíme horečnatou aktivitu, kterou kolem něj začali vyvíjet umělci o generaci mladší, kteří k němu vzhlíželi s respektem. Zpočátku četné schůzky i hojná výstavní činnost byly motorem pro nejednoho z nich. A také diskuse, které u těchto příležitostí probíhaly, považovali téměř všichni za klíčové podněty vlastního uměleckého vývoje. I František Hudeček se musel cítit oslovený těmito rozhovory, především požadavkem skupiny po novém definování „světa, v němž žijeme.“ I on samozřejmě musel cítit, že se tento svět proměnil, výrazně zmodernizoval, že v něm věda a technika hraje markantní roli. V duchu svého osobního programu však nepodlehł kosmickému nadšení, jako nejprogresivnější křídlo Radarů, byť vztah k vesmíru jej bezpochyby vždy inspiroval, ale vyložil si přítomnost vědy ve svém životě jinak. Přesně pro něj tak platí slova Jiřího Padrtů definující vztah konstruktivních tendencí v umění k přítomnému světu: „Tradiční pojmy prostoru a času vyjadřované pomocí geometrie ztrácejí (...) smysl a nabývají kvalitativně nových významů namnoze souhlasných s vědeckotechnickou orientací současné myšlenky. Mnozí lidé dnes soudí, že převaha rozumové účasti algebraické či ryze technické spekulace vylučuje z tohoto umění poezii a redukuje výsledek tvůrčí operace na suché racionální schéma. Ve skutečnosti je tomu mnohdy naopak. Polidštěná geometrie se stává mírou naší příslušnosti k technickým danostem naší civilizace, a tím i zdrojem vyzařování nové poezie.“¹⁵⁹ František Hudeček tuto poezii bezpochyby cítil, a to nikoliv nově, naopak, zcela přirozeně přilnula k jeho dosavadním představám o umění. Racionální, geometrickou poezii vkládal už ve 40. letech do svých pohledů na pusté město, nočních chodců, do série hlav. Není divu, že ji vzkřísil při debatách o nové podobě civilizace, před kterou jako by v první polovině 60. let nestála žádná tajemství. Někteří se tedy obrátili k vědě, technice, k zobrazení kosmu, fantastických představ a učinili je tématem svých děl. František Hudeček však začal hledat poezii ve vědeckém, technicistním pojednání obrazové kompozice a vědu tak zapracoval do formy svých děl.

Můžeme tak tedy konstatovat, že volání progresivnějšího křídla Radaristů po novém zobrazení civilizačního boomu tak našlo svou vrcholnou podobu v geometrickém a op-artovém díle Františka Hudečka. To tak tvoří, domnívám se, naprostý vrchol činnosti této jinak nepříliš významné skupiny. Můžeme se jen dohadovat, zda-li by Hudečkova tvorba k takovému stupni dospěla bez jejího vlivu.

¹⁵⁹ PADRTA, JIŘÍ. *Konstruktivní tendence*. In: *Výtvarné umění*, roč. XVI, 1966, č. 6-7. Str. 327.

A tak kdyby existence skupiny Radar nepřinesla nic podstatného do vývoje českého výtvarného umění druhé poloviny 20. století, tak už jen energetický impuls, kterým podnítila Hudečkův návrat k volné tvorbě a její rozvinutí do svého druhého vrcholu v podobě geometrického umění a op-artu, by její existenci dával dostatečné opodstatnění.

JIŘÍ CHADIMA

Umělecká dráha pražského rodáka Jiřího Chadimy (1923), začala na Státní grafické škole v Praze (1943 - 1944), kde se setkal s některými svými budoucími kolegy. Studoval tam například Dobroslav Foll, Milada Mikulová, Jiří Mikula, Josef Prošek a František Skála.

S řadou z nich se posléze vídal i v rámci studia na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, kam spolu se Skálou a Mikulovou nastoupili do ateliéru užité malby Josefa Kaplického (1945 – 1949). Později se kvůli prohloubení specializace ještě rok školil v ateliéru užité tvorby a dekorativní malby Aloise Fišárka (1954 – 1955).

Po absolutoriu pracoval Jiří Chadima jako knižní grafik pro Ústřední dům Československé armády, spolupracoval s časopisem Československý voják, realizoval knižní tituly nakladatelství Naše vojsko, Mladé fronty a dalších. Na volnou nohu odešel v roce 1958 a věnoval se knižní grafice, užité grafice, propagační tvorbě, ilustraci i volné práci z klidu svého ateliéru.

Na výtvarnou scénu vstoupil Jiří Chadima pozvolna. Poprvé vystavoval na kolektivní přehlídce studentů VŠUP v Uměleckoprůmyslovém muzeu (1945), pak ho na dlouhá léta zaměstnala nakladatelská praxe. Věnoval se především knižní grafice a typografii, ale po polovině 50. let se několikrát stal i autorem textů a ilustrací nejrůznějších příruček. Zajímavé jsou ty, které vytvářel pro Ústřední dům Československé armády. Takto vznikly například bizarní příručky *Jak připravit krátkodobý kurs pro vedoucí výtvarných kroužků při domě armády* (Praha: Ústřední dům Čs. armády, 1956), *Jak připravit přehlídku lidové výtvarné tvořivosti vojáků v domě armády* (Praha: Ústřední dům Čs. armády, 1956) nebo *Technika názorné agitace v armádě* (Praha: Ústřední dům Čs. armády, 1958). Na prvních dvou se podílel s Ottou Sukupem, celoživotním přítelem a posléze kolegou ze skupiny Radar.

Mimo to se v průběhu 50. let věnoval plakátové tvorbě, vytvářel ilustrace pro nakladatelství Mladá fronta, z volných prací vznikala především drobná grafika.

Po ukončení studií ve Fišárkově ateliéru se Chadima vřadil mezi své vrstevníky, s nimiž vystavoval na důležitém generačním vystoupení, na výstavě *Umění mladých výtvarníků Československa* v brněnském Domě umění v roce 1958. Vystavil tam dvě

litografie, *Křižovatka* (20 x 18 cm, 1957) a *U buřtáka* (25 x 20 cm, 1957),¹⁶⁰ které naznačily i jeho příští nejoblíbenější námětové pole – městské motivy.

Z příštího Radaru se na této výstavě setkal s Jaroslavem Bartošem, Jaroslavem Chudomelem, Věrou Heřmanskou, Radimem Malátem, Václavem Menčíkem a Zdeňkem Vodičkou. Od téhož roku byl také zván jako host Spolku československých umělců grafiků Hollar na pravidelné přehlídky grafických prací. Řádným členem se však nikdy nestal.

Jako hosta ho také v roce 1959 prostřednictvím spolužáků z VŠUP, malířů Jiřího Morávka a Dany Sokolové, k výstavě přizvala královéhradecká skupina Městská krajina, která tehdy v Domě umělců vystavovala už počtvrté. S Chadimou byl přizván i Otto Sukup.

Z tehdejších autorových děl, z nichž jedno bylo otištěno i ve *Výtvarné práci*¹⁶¹ je zřejmé, že se na této výstavě Chadima představil už jako hotový malíř a grafik s pevně vyhraněným námětovým okruhem. V něm se orientoval na témata vycházející z městského prostředí, která pojednával realistickou formou s umírněnými prvky exprese, a se zvláštní, osobitě snovou poetikou.

Ústřední roli v Chadimově výběru témat hrálo vždy bezpochyby pražské nábřeží s pohledem na most klenoucí se přes řeku. Na rozdíl od umělců, kteří se v takovém případě soustředí především na Karlův most se siluetou Hradčan, si Chadima vybíral z množiny výjevů zahrnujících technické prvky. Typicky tak horizontální řez kompozicí grafiky či malby tvoří silueta železničního mostu, často se zdůrazněnými lampami nebo nábřežními boudami po stranách. Na hladině Vltavy se ve většině případů houpe rybářská loďka, někdy je uvázaná u náplavky. Takové výjevy mají nezaměnitelnou atmosféru, v níž se spojují dva zdánlivě protikladné momenty – rušné město reprezentované motivy mostů, drátů, lamp a jiných prvků vypovídajících o zabydleném, tepajícím městském životě, a romanticky pojednaná řeka s osamělými bárkami na nehybné vodní hladině. V řídkých případech je přítomná stafáž procházejících se obyvatel města nebo rybářů, která je vyvedena v naivizující zkratce. Barevná paleta těchto děl je jásavá, převládají světlé modré, zelené a písčité valéry, které se v Chadimově pozdější tvorbě posunou k pastelovým tónům. Jeho malby tak ke konci 60. let získají odstín sentimentality a ještě důraznější snový nádech.

Soustředěným výběrem podobných témat se práce Jiřího Chadimy protнула s programem skupiny Městská krajina, s jejímiž členy se v následujících letech prezentoval pod hlavičkou skupiny Tvorba 1961 a Tvorba 1962, vždy v Domě umělců v Hradci

¹⁶⁰ CÍSAŘOVSKÝ, JOSEF. *Umění mladých výtvarníků Československa 1958*. Praha: ÚV ČSM, 1958.

¹⁶¹ *Výtvarná práce*, 1959, č. 12, str. 7.

Králové. V roce 1961 k původnímu jádru Městské krajiny přibyli ještě autoři Jaroslav Bartoš a Ladislav Zív, kteří už v té době působili ve skupině Radar. Jediným ohlasem této výstavy se kromě drobného katalogu stala zpráva a následně pochvala v časopisu *Pochodeň*, a to za příkladný styk s veřejností, s níž umělci „přímo u svých obrazů“ besedovali.¹⁶² Zábavným detailem je, že se o takovou propagaci postaral svým článkem sám jeden z vystavujících, sochař Jaroslav Bartoš.

V naznačené základní linii své tvorby se Jiří Chadima zabíral sobě vlastními tématy, která dosvědčují díla jako *U vody*, *U řeky*, *Lodě* nebo *V parku*, která byla prezentována jak na výstavě *Tvorba 1961*, tak i na prvním vystoupení Radaru v pražské galerii Čs. spisovatele. Od roku 1960 však v Chadimově ateliéru vznikala díla inspirovaná zadanými uměleckými úkoly v lokalitách těžařského Sokolovska a Mostecka. Vytvořil tak malby temperou na sololitech, jako je *Důl Gustav*, *Haldy I. a II.* nebo *Zakladač* (druhé dvě v majetku Galerie Roudnice nad Labem, posledně jmenovaná v GHMP) a další. Tato díla autor vystavoval jak na výstavě *Tvorby 1962* v Hradci Králové, tak i na dalším vystoupení Radaru v pardubické Východočeské galerii v roce 1963 a v pražském Mánesu v roce 1964. Byl za ně i odměněn čestným uznáním v soutěži k 15. výročí osvobození ČSSR (Praha, 1960) a posléze i k 20. výročí osvobození (Bratislava, 1965).



J. Chadima – Zakladač, 1962



J. Chadima – Zakladač, 1965, soukromá sbírka Praha

Tyto malby hald vytěženého odpadu jako by vždy kopírovaly jedinou kompoziční rozvahu, kde naznačené horizontály zemin v netypicky podlouhlém formátu graduji vrškem haldy uprostřed obrazu. Ten je vždy vyveden v zemité paletě, převládají hnědé a okrové valéry. Také malby s ústředním motivem zakladače se během let, kdy se jim autor věnoval, nijak nezměnily. Ve stejně traktované kompozici, jako je tomu u hald, je

¹⁶² BARTOŠ, JAROSLAV. *Výstava Tvorba 1961*. In: *Pochodeň*, roč. 50, 8. 10. 1961, č. 241, str. 5. Tentýž: *O výtvarném díle*. In: *Pochodeň*, roč. 50, 12. 10. 1961, č. 244, str. 3.

zachycena vytěžená krajina, které místo haldy vévodí obrovský stroj – zakladač, případně jeřáb.

Jiří Chadima se v podobných dílech evidentně snažil oslavit v panoramatickém pohledu na průmyslovou krajinu pokrok, avšak devastovaná krajina se tomu v jeho romantickém pojetí přímo vzpírá. O to víc, když ji většinou zalévají modré tóny oblohy známé v těchto valérech z jeho poetických vltavských výjevů. Tam, kde podobná jasná modř zalévá bárku houpající se idylicky pod některým z pražských mostů, lze ještě autorovi věřit, v krajinách z Mostecka je však vidět, že touha vyhovět oficiální zakázce se v Chadimově případě setkala s malířskou bezradností.

Tato bezradnost se však neobjevila jen u děl motivovaných prorežimním úkolem. Jeho malířských a grafických kvalit demonstrováných jen v omezené škále výjevů si povšimla i soudobá kritika. „Kolekce Chadimova dokazuje (...) sklon k určité manýře; těžko tu zatím vidět více než příslib budoucích možností,“ referuje v článku kritik skrytý za značkou -red- ve *Výtvarné práci* v roce 1961¹⁶³. O tři toky později tentýž rovnou tvrdí, že „Chadima svými grafikami představuje nejslabší bod výstavy.“¹⁶⁴ Libuše Brožková pak v roce 1967 konstatuje, že „Jiří Chadima má tu přednost, že nic nepředstírá a odhaluje dosah svých možností.“¹⁶⁵

Opravdu se zdá, že se autor v druhé půlce 60. let, kdy se po polovině dekády přestal zaobírat uměleckými úkoly při nasazení v továrnách, rozhodl věnovat pouze tématu, k němuž ho směřoval vlastní zájem. Soudobou československou scénou sice procházely vlny světových uměleckých trendů, řada umělců včetně členů Radaru experimentovala s nejrůznějšími formami výtvarného vyjádření, ale Jiří Chadima se důsledně držel svého. Rozměr experimentu naplnil jedině drobný krok od realistického zpracování směrem k zjednodušení zobrazovaných motivů a větší geometrizaci. V tomto duchu v období poloviny 60. let pracovalo více členů Radaru, takže postupná proměna jeho výtvarného projevu může být považována za doklad vlivu činnosti skupiny Radar. Potvrzoval by to i fakt, že po rozpuštění skupiny se Chadima opět vrátil k věrnějšímu, nestylizovanému zachycení svých oblíbených motivů. Jeho skutečnosti podobný projev nabyl navíc díky zesvětlení palety a důslednému užívání pastelových valérů charakteru senzualního realismu. Snovou atmosféru typickou pro jeho malby i grafiku pak podpořil ještě osvojením techniky rozprašování barvy přes sítko. Svá díla konečným popraškem barvy

¹⁶³ -red-. *Pražské výstavy*. In: *Výtvarná práce*, roč. IX, 1961, č. 12, str. 9.

¹⁶⁴ -red-. *Pražské výstavy*. In: *Výtvarná práce*, roč. XI, 1963, č. 5, str. 8.

¹⁶⁵ BROŽKOVÁ, LIBUŠE. *Výstava Radaru v Mánesu*. In: *Výtvarná práce*, roč. XV, 1967, č. 19, str. 4.

přes hotovou kompozici zahalil do jakéhosi oparu, která jeho záměru navození tajuplné, snové nálady plně vyhovovala.

Rozprostře-li se před námi dílo Jiřího Chadimy počínaje rokem 1958 a konče v dnešních dnech ve svém celku, je evidentní, že v rámci něj vznikly malby, častěji však drobné a středně velké grafické listy tematizující Vltavu s některým z pražských mostů, vypracované v opakujícím se kompozičním schématu. Autor skutečně ustrnul v manýře, jak konstatoval recenzent Výtvarné práce, a je až zarážející, s jak omezenou kompoziční i koloristickou představivostí se u něj setkáme.



J. Chadima – Rybáři, 1959



J. Chadima – Most, 1968



J. Chadima – Řeka, 1968



J. Chadima – Zimní přístav, 1970



J. Chadima – Řeka, 1989 (lito)

Nicméně i tak se se svou tvorbou prosadil. Mimo to, že spolu s ostatními Radaristy vystavoval v roce 1964 na Kubě a v roce 1969 v Egyptě, tak poetická atmosféra Prahy v jeho dílech zaujala několik zahraničních galeristů, kteří se mu rozhodli uspořádat samostatné výstavy. Později, byť po roce 1970 nepatřil k preferovaným umělcům a měl dokonce kvůli svému synovi, představiteli neoficiální hudební scény, určité problémy, tak

vystavoval v galerii Stein an Rhein ve Švýcarsku (1976), v galerii Slavia v Brémách v Německu (1980), v galerii Towo v Tokiu v Japonsku (1981, 1984) a v Art Centru v Monaku (1983). V průběhu 70. a 80. let pak získal i několik samostatných výstavních příležitostí v pražských pobočkách galerie Dílo (1969, 1977, 1979, 1982, 1986).

Dílo Jiřího Chadimy není příliš obsáhlé. Těžištěm jeho práce byla knižní grafika a další užitá tvorba, v níž ale stejně jako v malbě nepřesáhl dobový průměr. Jeho autorský přístup však ani nebyl nijak zvlášť ambiciózní. Byl autorem, který se uzavřel ve vyhovující poloze své tvorby a nepociťoval nutnost nacházet za každou cenu nová řešení. Naopak si vytýčil své úzké tematické pole, pro něž našel adekvátní a uspokojivý výtvarný výraz, v němž setrval celou svou uměleckou kariéru. Z hlediska historie umění jsou nejzajímavější jeho práce z 50. let, v nichž zachycuje město ve volné černobílé grafice, v níž ještě pracuje s reálným měřítkem a v duchu jakési lyrizované figurace. Později je ještě zajímavé období 60. let, kdy svůj výraz schematizoval do geometrizovanější podoby, a zobrazované předměty se měnily v konturou ohraničené znaky. Na konci 60. let si však Chadima osvojil stříkanou techniku a oblíbil jemné, pastelové barvy, a začal vytvářet díla, která už někdy spadají spíše do kategorie upomínkových pražských výtvarných děl.

Chadimova členství ve skupině Radar je díky jeho celoživotnímu zájmu o městský svět pochopitelná. Z jeho děl z 60. let je zřejmé, že vnitroskupinová diskuse týkající se formálních problémů, jak tento svět nejlépe zachytit, ho ovlivnila a na čas vytrhla z jeho osobní cesty. Naopak ani on nijak výrazněji nezasahoval do směřování skupiny. Byl jejím tichým členem, jehož vztah se skupinou zůstal přes viditelné programové shody založen na rovině uměleckého přátelství.

VLADIMÍR KOVÁŘÍK

Jedním z kmenových umělců skupiny Radar byl i ilustrátor, grafik, malíř a autor řady poštovních známek a plakátů, Vladimír Kovářík (1921 – 1999).¹⁶⁶ Jihomoravský rodák z Brumovic přišel do Prahy ke studiu na Vyšší uměleckoprůmyslové škole, kde studoval u Jaroslava Bendy, autora první československé známky a zkušeného grafika, typografa a rytce. Po válce navštěvoval ateliér užité grafiky Antonína Strnadela na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, kterou ale opustil už roku 1945. I krátká doba studií, posléze spolupráce v nakladatelství a účast v houslovém kvartetu organizovaném Dobroslavem Follem, a dále snad ještě spolupráce s Teodorem Rotreklem na půdě SČSVU, jejímž členem Kovářík byl, stačila, aby byl v roce 1960 vyzván ke vstupu do nově se formující tvůrčí skupiny. Jeho členství se posléze ukázalo být klíčové, protože právě díky jeho (a Rotreklovým) kontaktům byly realizovány všechny zahraniční prezentace skupiny.

Malířská tvorba Vladimíra Kováříka

Počátky malířské práce Vladimíra Kováříka se nacházejí v užité tvorbě. Možná, že během dospívání a studií snil i o malířské dráze, jak píše Luboš Hlaváček v jediném výstavním katalogu autorova díla. Ale studium v ateliérech užité grafiky a rychlý vstup do praxe ho přiměly, aby se cele věnoval grafické úpravě novin Mladá fronta, typografii i ilustraci knižních titulů a od roku 1949 i známkové tvorbě. O jeho prvních malířských pokusech z první půli 40. let Hlaváček píše: „V městě (...), kde válečné zatemnění bylo nezaviněným trestem, ale také zdrojem nové poezie a umělecké inspirace, se i v Kováříkovi rodil malíř velkoměsta zkoušející na malých obrázcích zachytit atmosféru okolního životního jeviště (...). Generační devíza 'světa, v němž žijeme', se v jeho pojetí nezbytně úžila do nevelkého okruhu okleštěných civilistních témat, jež ho přibližovala ke Skupině 42, s jejímiž některými členy se spřátelil.“¹⁶⁷ Žádné ze zmíněných malých obrázků se bohužel nedochovaly, takže je dnes nemůžeme hodnotit společně s jeho malířskou tvorbou, které se začal intenzivně věnovat až od roku 1960. „Teprve atmosféra skupiny Radar, vzájemná konfrontace blízkých názorů a příbuzných záměrů, uvolnila definitivně

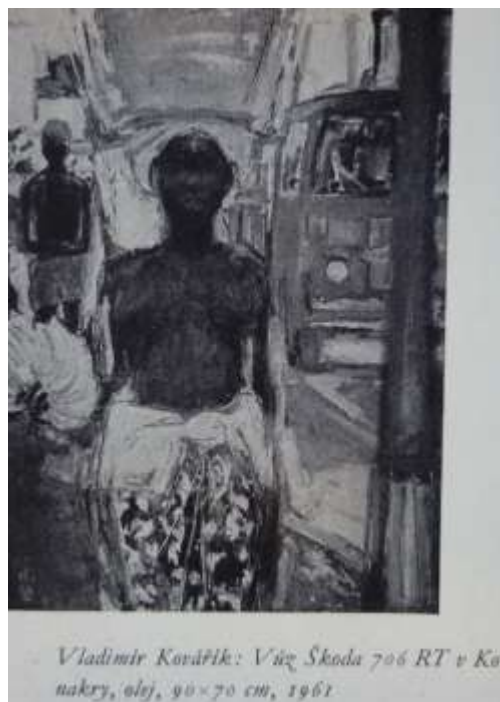
¹⁶⁶ Za informace k dílu Vladimíra Kováříka děkuji jeho synům, Pavlovi a Vladimírovi, kteří se se mnou podělili o řadu detailů z profesního života autora, a také panu Ivanu Tomkovi, který mi dovolil nahlédnout do své obsáhlé sbírky. Díky jejich pomoci mohla vzniknout tato vůbec první stať zabývající se Kováříkovou volnou i užitou tvorbou.

¹⁶⁷ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Obrazy Vladimíra Kováříka*. Praha: SČSVU, 1967.

cestu [k možnosti plně se vyslovit obrazy]. Doslova uvolnila,“ píše v recenzi k jeho první a jediné malířské výstavě v Čs. spisovateli v roce 1967 recenzent Vlastimil Fiala.¹⁶⁸

Jeho jedinému malířskému vystoupení však předcházely komornější prezentace v rámci skupinových výstav s Radarem. Na první výstavě se v roce 1961 představil plátny s tématem pouličních výjevů. Jeden z nich, *Pařížská kavárna* (1960) je publikovaný v katalogu výstavy a dokládá, že Kovářikovy začátky byly velmi umírněné. Spolu se dvěma díly z Oblastní galerie Liberec, *Most* a *Při žehlení* (obě 1958) vypovídají o tom, že Kovářik začínal jako malíř realistického výrazu v duchu umírněné exprese. Výběrem témat z oblasti krajinomalby, intimity domova či městského pouličního ruchu, a při tom mírnou, nevýbojnou stylizací a lyrickou, pastelovou barevností nikoho nepobouřil, ale také nezaujal. Recenzenti si více všímali jeho nepočteného malířského cyklu inspirovaného pracovní cestou do Guineje (navrhoval guinejské bankovky a známky). Ten se sice svým obsahem zcela vymykal skupinovému programu čerpajícímu z okolního světa a jeho vztahu k technice, ale zase svou neobvyklostí zaujal. Tak psal recenzent skrytý pod šifrou - red- do Výtvarné práce: „Obrazy Kovářikovy tvoří na výstavě Radaru svou tematikou i pojetím zcela zvláštní soubor. Africké náměty, barevnost tropů dodávají jim sice zajímavosti, vcelku je lze však považovat za ne zcela zdařilý pokus vytvořit z letmých reportážních záznamů ucelenější kompozice.“¹⁶⁹ Jiří Kotalík k tomu v Kultuře dodává, že „nezpevněným olejům (...) by prospělo spíše zpracování grafické.“¹⁷⁰

Jako grafika si Kovářika považovali i další recenzenti, kteří jeho práce na papíře přivítali a ocenili při následující výstavě v Nové síni v roce 1963, kde autor vystavoval barevné dřevoryty zachycující „zmonumentalizované tovární objekty,“¹⁷¹ které ve výrazu „dovádí až k jakési elementární chladné geometrické stylizaci.“¹⁷²



¹⁶⁸ FIALA, VLASTIMIL. *Stopy nad městem*. In: Kulturní tvorba, roč. V, 1967, č. 25, str. 12.

¹⁶⁹ -red-. *Pražské výstavy*. In: Výtvarná práce, roč. IX, 1961, č. 12, str. 8- 9.

¹⁷⁰ KOTALÍK, JIŘÍ. *Obraz moderního času*. In: Kultura 1961, č. 25, str. 4.

¹⁷¹ FIALA, VLASTIMIL. *Druhá výstava skupiny Radar*. In: Rudé Právo, roč. 43, 26. 3. 1963, č. 85, str. 5.

¹⁷² -red-. *Pražské výstavy*. In: Výtvarná práce, roč. XI, 1963, č. 5, str. 8.

Geometrickou stylizaci označili recenzenti této výstavy jako typicky Radarovskou a naznačili tak vznikání jakéhosi jednotného Radarovského grafického stylu, který přebíral řadu prvků z dobově moderního stylu brusel. Takové prvky se projevují i v tvorbě dalších členů Radaru, nejvíce u Dobroslava Folla, Radima Maláta, Zdeňka Mlčocha, Jiřího a Milady Mikulových a Františka Říhy.

Velké překvapení Kovářík způsobil na následující výstavě v roce 1964 v pražském Mánesu. Jeho umělecký posun nejobširněji komentoval Luboš Hlaváček v recenzi ve *Výtvarné práci*: „Zajímavým případem rychlého tvůrčího vyzrání je práce Vladimíra Kováříka, před nímž jsme ještě do nedávna stáli v rozpacích. Také on se konečně motivicky našel a nesrovnatelně se zlepšil i malířsky. Nalezl svůj výraz, zjednodušil se a díky tomu dostaly jeho obrazy silnou emocionální intenzitu. Barva přestala být pouhým přívazkem popisu a převzala vlastní funkci estetizace obrazové skladby (*Čisté město*).“¹⁷³ Zmiňovaný obraz je dnes údajně ve sbírce spisovatele Milana Kundery, avšak v pozůstalosti po autorovi se zachovala kvašová skica, a na motiv čistého města vznikl i monotyp. Společně s vystavenou malbou *Dálnice* (1963, na stejný motiv vzniklo i několik verzí litografií mezi lety 1964 a 1965) a *Průmyslovým objektem* (1964) lze konstatovat, že autor svůj výraz skutečně zdatně redukoval, i když stále zůstával na platformě perspektivních pohledů do městského prostředí, které prováděl v čistší, ale stále poměrně expresivní poloze.



Dálnice, litografie, A4, 1965

Ke skutečně markantní proměně dospěl až v následujících dvou letech. Už v katalogu výstavy v Karlových Varech publikoval malbu *Sublimace* (1965) a *Projekt* (1965), které spolu s podobně modelovaným obrazem *Nad městem a mořem* (1965) dokládají, že v rámci experimentálních tendencí, které v té době hýbaly Radarem, zkoušel abstrahovanou polohu s lokální aplikací vysokých past v duchu informelu. I tato díla vycházela z inspirace reáliemi města, ale směřovala k jeho popření. Mnohem význačnější se však ukázala být poloha, v níž své náměty redukoval jinak – nikoliv do té míry, aby vymizel reálný předobraz, ale naopak: reálný předobraz zhutnil do podoby znaku. Ten zdůraznil geometrickou traktaci do sítě plošek a jasnou paletou barev, které ohraničovaly tmavé kontury. V kompozici pak hrály ještě důležitou roli tenké

¹⁷³ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Mánesu*. In: *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964, č. 9, str. 3.

diagonální či kruhové či elipsovité linky navozující atmosféru pohybu. V malbách jako je *Komunikace* (1965), *Programová automatizace* (1966) nebo *Noční let* (1968) tak vytvořil díla, v nichž můžeme ve formální rovině nalézt jednu z dobově nejvýstižnějších reakcí na styl brusel, v obsahové rovině pak na program Radaru optimisticky oslavující civilizační pokrok.



Programová automatizace - olej, sololit, 80x120 cm, 1966



Komunikace - olej, sololit, 80x58 cm, 1965



Letadlo nad městem - tempera, sololit, 40 x 78 cm, 1965



Noční let - olej, sololit, 70 x 100cm, 1968

K oblíbeným námětům Vladimíra Kovářika patřil také vesmír, to sdílel s největšími obdivovateli dobového nadšení z kosmického jara, Dobroslavem Follem a Teodorem Rotreklem. Na rozdíl od jimi preferovaných témat Kovářika zajímaly především stroje umožňující výzkum vesmírného prostředí. Nechal se inspirovat skutečnými lunárními sondami, ale i dětskými kresbami svých dvou synů, a na jejich základě vytvořil v druhé polovině 60. let sérii maleb *Kosmických*



stanic. Některé přiznávají výrazné poučení Kleem, jiné, čerpající právě z dětských kreseb se vyznačují vysokou mírou původnosti a nečekaně i vtipu. V cyklu jeho *Kosmických stanic* (1966 – 1968) je tak „patrný optimistický tón, onen smysl pro grotesku, pro úsměvný, zlidštěný pohled i tam, kde již přítomnost člověka ani nepředpokládáme.“¹⁷⁴

Soubor *Kosmických stanic* se stal bohužel Kovářikovým posledním význačnějším malířským cyklem. Přestože ještě další tři roky intenzivně malířsky pracoval, mezi lety 1968 – 1970 se musel soustředit i na kulturně-organizační práce. Byl totiž předsedou jednoho z odborů SČSVU a jako takovému mu byla přidělena funkce komisaře Druhého pražského salonu roku 1969. Podle vzpomínky Rudolfa Fischera se ocitl v nevděčné roli dozorce, který měl na pokyn režimní cenzury z výstavy vyřadit díla reagující na smrt Jana Palacha. Kovářík tak neučinil a stal se proto zrádcem, který byl ze Svazu následně vyloučen. Nicméně při vyjednáváních o podobě výstavy byl zastoupenými autory považován za konformistu, takže „se jeho jméno záhy s nálepkou 'zrádce' i 'kolaboranta' ocitlo i na počmáraných zdech. Upadl v oboustrannou nemilost, dostával se do izolace.“¹⁷⁵

V 70. letech ho tak čekaly existenční nesnáze. Nakladatelství, s nimiž spolupracoval, se odmlčela. Podnik poštovních služeb ČSSR (Ústřední správa spojů), kde byl kdysi jedním z členů Komise známkové tvorby, mu po vydání emisí s tematikou historických palných zbraní (1969) další práci nezdala. Jediné zaměstnání, které dočasně měl, bylo v oblasti propagačního výstavnictví známek. Tady se však uplatnil výrazně – nejen realizacemi svých známek, ale i při přípravě takových expozic jako byla PRAGA (podílel se na ročnících 68, 78, 88 a 98). Mimo to také spolupracoval se sochařem Milošem Zetem a malířem Martinem Sladkým na zakázkách pro architekturu – v roce 1975 navrhl písmo pro Florianovy verše na zdi areálu Střelnice v Praze-Kobylisích, bronzové písmo na konci 70. let navrhl také do stanice metra Primátora Vačka (dnes Roztyly, zničeno). Je autorem pamětní bronzové desky ve vestibulu Národního divadla.

Volnou tvorbu u něj znovu nevybudila ani návštěva a velký nákup sběratele z Holandska, který na konci 80. let navštívil několik Radaristů. Od Vladimíra Kováříka si odvezl řadu maleb. Své starší práce prezentoval autor ještě na výstavě připomínající jeho známkovou i malířskou tvorbu v Poštovním muzeu ve Vávrově domě v roce 1991, a posléze tvorbu členů skupiny Radar v pražské Galerii Vltavín v roce 1994, ale tím se jeho aktivita na poli malby definitivně uzavřela.

¹⁷⁴ FIALA, VLASTIMIL. *Stopy nad městem*. In: Kulturní tvorba, roč. V, 1967, č. 25, str. 12.

¹⁷⁵ Ze vzpomínkového textu Kováříkova přítele Rudolfa Fischera. Publikováno on-line na: <http://www.infofila.cz/zpravodaj-4-2006-temer-zapomenuty-vladimir-kovarik-r-11-c-2586>. Leden - březen 2014.

Spektrum užité tvorby Vladimíra Kovářika

Těžištěm celoživotní práce Vladimíra Kovářika byla bezpochyby široce rozprostřená užitá tvorba. Už v průběhu 40. let se začal zabývat ilustrací, v roce 1942 realizoval svou první zakázku - *Broučky* Jana Karafiáta. Protože začal ilustrovat ještě během studia, jsou jeho první práce poměrně nevyhraněné a jejich rukopis je kolísavý. František Holešovský upozorňuje na vliv učitele a přítele Antonína Strnadela, s nímž Moravák Kovářik sdílel vřelý vztah k folklóru, jež se odráží v práci obou. Ve Státním nakladatelství dětské knihy, kde se stal Kovářik jedním z prvních ilustrátorů hned po jeho vzniku v roce 1949, se však už zaměřil hlavně na ilustrace dobrodružné literatury pro starší děti. S jeho kresbami vycházely knihy Vladimíra Šustry, Mirko Paška, Miloše V. Kratochvíla ad. „Dynamiku ilustrační kresby zajišťuje střídání lineárního i plošně vyjádřeného obrysu i doprovodná funkce organických i abstrahujících prvků,“ píše o jeho stylu František Holešovský v knize *Čeští ilustrátoři v současné knize pro děti a mládež*. Dodává, že později pak „ilustrátor dospěl k systému černobílých kreseb štětcem, v němž jako ve filmu střídá detailní záběry se vzdálenými.“¹⁷⁶

Mezi autorovy nejvýznamnější ilustrátorské počiny patří barevné temperové kresby k dílu Nersys Felipeové *U nás na Kubě* (Albatros, Praha 1981), kde se v exotických námětech plně rozvinula Kovářikova znalost prostředí i nápaditost, s níž jednotlivé výjevy, často s dětským hrdinou, pojednal. Originály těchto kreseb, stejně jako další řadu Kovářikových originálních ilustrací vlastní Galerie umění v Havlíčkově Brodě.

V rámci ilustrace je také nutné zmínit autorovy návrhy na papírové skládanky modelů českých hradů – takto vytvořil plastické vystřihovánky Karlštejna, Kokořína, Kostí aj.

Výrazněji než jako ilustrátor se však Vladimír Kovářik prosadil jako tvůrce známek. S navrhováním známek začal už v roce 1949, kdy vytvořil známku pro IX. sjezd KSČ. I další realizace mu byly zadávány k příležitostem významných veřejných oslav – Květnového povstání, vítězného Února, osvobození Sovětskou armádou ad. Kolísavou úroveň jejich kvality Rudolf Fischer zdůvodňuje hlavně Kovářikovým dobrodiním, kdy autor akceptoval i zakázky nutné realizovat v šibeničních termínech.¹⁷⁷

¹⁷⁶ HOLEŠOVSKÝ, FRANTIŠEK. *Čeští ilustrátoři v současné knize pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1989. Str. 174.

¹⁷⁷ Ze vzpomínkového textu Kovářikova přítele Rudolfa Fischera. Publikováno on-line na: <http://www.infofila.cz/zpravodaj-4-2006-temer-zapomenuty-vladimir-kovarik-r-11-c-2586>. Leden - březen 2014.

K realizacím, které Kovářika ale velmi zajímaly a na které byl posléze vnímán jako odborník, patřily známky z oblasti sportu. V roce 1972 dokonce získal na pátém Světovém bienále poštovních známek v Buenos Aires 1. cenu za nejkrásnější známku světa v oboru sport – byla to známka k příležitosti 75 let Československého olympijského výboru. Následovalo ocenění ministrem spojů za arch Interkosmos vydaný k výročí společného letu kosmonautů SSSR a ČSSR do vesmíru (1979) a nakonec i 1. cena ministra spojů za známku Světové shromáždění za mír a život, proti jaderné válce (1983). Známkové tvorbě Vladimíra Kovářika se detailně věnuje katalog vydaný k příležitosti autorovy výstavy užitě tvorby, která proběhla v roce 1984 v galerii Čs. spisovatele. Soupis vydaných emisí zde sestavil Rudolf Fischer a textem doprovodil Miroslav Klivar.¹⁷⁸ Při doplnění po autorově smrti čítá seznam jeho známek na 140 realizovaných návrhů.

Užitou tvorbu Vladimír Kovářik vystavoval v rámci SČSVU - účastnil se členských výstav Umělecké besedy i celostátních přehlídek v Jízdárně Pražského hradu. Vzhledem k autorovu členství ve Svazu byla jeho tvorba během 60. let často vysílána i na mezinárodní prezentace. Tak grafiku, ilustraci a známkovou tvorbu vystavoval v Dánsku, Jugoslávii, Kubě, Maroku, NDR, Norsku, Rumunsku a Švédsku.

K doplnění výčtu je nutné dodat, že na světových trzích také kolovaly jím vytvořená platidla pro Guineu a Etiopii. Pro Kubu vypracoval návrh na 500 a 100 pesosové bankovky.

V rámci plakátové tvorby patří k jeho největším úspěchům mezinárodní ocenění za plakát pro OSN, které obdržel v roce 1948. Později se však plakátové tvorbě věnoval už jen příležitostně.

Závěrem nezbyvá než zhodnotit vztah Vladimíra Kovářika a skupiny Radar. Je zřejmé, že může být oboustranně považován za klíčový. Stmelení skupiny podobně smýšlejících umělců pro autora Kovářikova typu evidentně znamenalo velký tvůrčí impuls. Radar se mu stal uměleckou platformou, v níž našel nejen přátelské souznění (byl neopomenutelným členem recesistického houslového kvarteta), ale i okruh námětů, k nimž mohl přispět vlastní invencí. Stal se dokonce jedním z autorů představujících jakýsi prototyp Radaristy – výtvarnou formou reagoval na styl brusel i v obsahové náplni soustředil pozornost na městskou skutečnost, optimisticky vnímaný technický pokrok a především na vesmír.

¹⁷⁸ FISCHER, RUDOLF; KLIVAR, MIROSLAV. *Výstava známkové tvorby, kreseb a ilustrací – Vladimír Kovářik*. Praha: SČSVU, 1984. Katalog výstavy se soupisem známkového díla.

Pro skupinu byl zase nezastupitelným členem proto, že byl iniciátorem veškerých zahraničních prezentací. V druhé půli 50. let několikrát pobýval v Africe, navrhoval známky a bankovky pro Etiopii a Guineu, a při té příležitosti se seznámil s pracovníkem velvyslanectví, Ivanem Tomkem. Jeho zásluhou pak proběhla výstava Radaru v Káhiře a Alexandrii (1969). Na samém počátku 60. let se účastnil pracovního zájezdu na Kubu (spolu s Teodorem Rotreklem), aby tam po revoluci navrhl nové bankovky. Z příčinění obou členů pak proběhla výstava v Havaně (1964).

Vladimír Kovářík je také typickým členem Radaru proto, že mezi jeho aktivity nezastupitelně patřila užitá tvorba. Víc než v oblasti volné tvorby zanechal svou stopu na poli ilustrace, knižní grafiky, plakátové a především známkové tvorby. V ní zůstává dodnes citovaným a respektovaným autorem.

RADIM MALÁT

Tvůrčí dráha pražského rodáka Radima Maláta¹⁷⁹ (1930 – 1997) se započala na Pedagogické fakultě University Karlovy, kde začal v září roku 1950 navštěvovat grafický ateliér Cyrila Boudy, z něž nakrátko přešel do sochařského ateliéru Karla Lidického, aby zakotvil v malířské škole Martina Salcmana. Pět let studia mu dalo především dobrou přípravu v kresbě a grafických technikách. Bouda jej naučil drobné a pečlivé práci, kterou Malát později celý život zúročoval v ilustrátorských zakázkách a Salcmanovo vedení výrazně podnítilo jeho vlastní malířskou tvorbu.

Té se Malát začal soustavně věnovat už během studia, i když z doby krátce po něm je dochováno relativně málo děl, zaměstnávaly ho totiž první ilustrační zakázky. Navzdory tomu se však jeho tvorba vyvíjí a směřuje stejnými cestami jako tvorba některých členů skupiny Radar. Proto ho v roce 1964 zve někdejší spolužák František Říha a spolupracovník z nakladatelské praxe Zdeněk Mlčoch k účasti na výstavě v pražském Mánesu – od té chvíle se Malát stává nejmladším členem Radaru.

Malířská tvorba Radima Maláta

V počátcích své tvorby se Radim Malát zabýval krajinomalbou. V jeho juveniliích je patrný zájem o meziválečnou českou malbu, přičemž při hledání vlastního výtvarného jazyka vznikla široká množina prací, které korespondují s několika dobovými výtvarnými liniemi i s tvorbou některých konkrétních autorů. Tak je mezi jeho díly ze 40. let možno najít práce, na nichž se učí kubistickému rozkladu krajinných motivů inspirovan tvorbou Václava Špály.

Pod vlivem Martina Salcmana se však kolem poloviny 50. let uchýlil k tvorbě s výrazem umírněného expresivního realismu. Dílo z roku 1957 nazvané *Halda dolu Z. Nejedlý* patřilo tehdy k nejlepšímu, co Malát provedl, a odměnou mu bylo jeho vystavení na expozici umělecké soutěže k výročí zrodu Lidově demokratické ČSR. Malba jarně se zelenající krajiny, která skrze ještě holé větve stromů ubíhá k modravým haldám dolu na obzoru, provedená cézannovským střídáním barevných ploch, podaných však expresivnější štětcovou malbou, splňovala dobové požadavky na ideologický náboj v tvorbě socialistického malíře, přičemž však neprovokovala formou. V té době lze v jeho tvorbě

¹⁷⁹ Medailon Radima Maláta vychází z textu katalogu, který autorka této práce připravila pro jeho retrospektivní výstavu v pražské Galerii Vltavín: TUČKOVÁ, KATEŘINA. *Radim Malát*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2007.

určité budovatelské nadšení vystopovat. Ovšem v jiných pracích jde spíše o průzkum horizontu krajiny nebo dokonce o cvičení v rámci osvojování impresionistického rukopisu na šerící se podzimní krajině.

V menší míře se Malát věnoval také malbě zátiší. Do poloviny 50. let se v jeho díle objevuje motiv nepokrytého stolu s lahví, chlebem, často s citrónem. Stejně jako v případě krajinomalby, i zde autor navazuje na jednu z dominantních tendencí 20. let, civilismus.

V poezii tehdy kult oslavy nejprostších věcí života, obyčejné každodennosti, opěvovali Jiří Wolker nebo Jaroslav Seifert. Ve výtvarném umění například Bedřich Piskač. Jeho zátiší variující v různých seskupeních předměty denního života prostého lidu - chléb, ošatku, džbán nebo láhev na ploše nepokrytého dřevěného stolu, se staly ukázkovou výpovědí o dominantní sociální skupině.

Došlo také ke spojení námětu s převážně zemitou barevností, která evokovala vztah k půdě a tak i rukodělné činnosti, a s provedením ve stylu novoklasicismu, realismu nebo primitivismu. Všechny tyto prostředky přispívaly k přiblížení se prostému vnímateli ne kritikou jeho nuzných poměrů, ale jakousi sentimentální adorací půvabu prostoty, která je měla oslovit. Prostota, neokázalost, obyčejnost byly povýšeny na nejvyšší hodnoty.

Ikonografie chudého stolu se hodila i nastupujícímu režimu na konci 40. let vyzdvihovala každodennost a práci dělného lidu. Zároveň však představovala nekonfliktní námět, který mohli bez výčitek svědomí tematizovat autoři nejrůznějšího smýšlení. Vzhledem k tomu, že řada z nich zažila krizi třicátých let a nedostatek během války, a z pozice levicových intelektuálů měli často k proletariátu blízko, patřilo v poválečné malbě zátiší s chudým stolem k nejrozšířenějším námětům.

V tomto kontextu vznikala i zátiší, která v polovině 50. let vytvářel Radim Malát. Nepřikláněl se k primitivizujícímu způsobu, jeho zátiší zůstávala v mezích realistického ztvárnění. Kompozice se také nezakládaly na výrazně prostých ikonografických prvcích – citrón a rohlíky nahradily chléb na plátěném ubrousku a láhev od vína džbán mléka. Malát tak svá zátiší aktualizoval a bez sentimentu do nich vkomponoval dobově dostupné produkty.

Rozkročený mezi dva žánry tak Radim Malát v roce 1955 absolvoval Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy jako nekonfliktní autor pohybující se na soudobé umělecké scéně ve středním proudu: nepatřil k těm, kteří by na sebe upozornili nadprůměrným talentem, inovativními postupy, ani režim provokujícím pojetím.

K zlomovému momentu dospěl až koncem 50. let, kdy i on pocítil nové možnosti přicházející s pozvolným uvolňováním režimu a s ohlasem bruselského Expa. Počínaje

rokem 1959 doznal Malátův výtvarný projev radikální proměny, s níž načil zcela odlišnou kapitolu své tvorby.

Z předchozího období v jeho malbě zůstal snad pouze rozklad do barevných ploch ve špálovském duchu. Výrazně je však geometrized tím, že je doplnil rastrem linií sledujících tvary předmětů a figur, a sítí přímek členících plochu popředí nebo pozadí. Barevné plochy však nikdy přesně nerespektují diktát linií a často se přelivají do několika sousedních polí. Tím Malát dosáhl dojmu jakéhosi pohybu (obzvlášť když plynutí jednotlivých linií postupuje ve vlnách) a geometrizedovaným rozkladem a barevnou redukcí konečně i původního uměleckého výrazu. Ten se svým evidentním východiskem v meziválečných modernistických tendencích přirozeně zařadil do linie tvorby typické pro generaci krotkých modernistů.

Malát však neinovoval jen formální stránku své tvorby, ale proměnil i obsahovou náplň děl. Zaměřil se na zkoumání soudobého městského života, na existenci člověka v jeho zázemí. Zobrazoval páry v kavárnách, v domácnosti, na ulici. Brzy ho však víc než život ve městě začalo zajímat město samotné.

Do poloviny 60. let se v jeho malbách objevují pohledy na městskou periferii z ptačí perspektivy, v nichž se soustředí na stavby s konstrukcemi lešení nebo jeřáby podél jedné ze stěn. Častým motivem jsou tovární budovy s řadami komínů nebo panelová sídliště.

Od malířského podání ustupuje k větší kresebnosti. Barevné skvrny, které byly původně nanášeny tahy širokým štětcem, se nyní mění v pečlivě vyplněná pole rámovaná geometricky přesnými útvary. S postupující geometrizedací dostávají jeho malby přísnější ráz.



R. Malát – Stavba břevnovské polikliniky, 1962



R. Malát – Velkoměsto, 1963

Ve vztahu k architektuře a v pojetí města jako stroje lze v díle Radima Maláta číst sblížení s poetikou umělců Skupiny 42 – obzvláště blízká je jeho tvorba v té době Františku Grossovi a Františku Hudečkovi. Proto nepřekvapuje, že byl brzy Zdeňkem Mlčochem vyzván k návštěvě skupinové schůzky a posléze jako autor navazující na program Skupiny 42 přijat za člena Radaru.

První výstava skupiny Radar, které se Malát účastnil, proběhla v roce 1964 v pražském Mánesu. V katalogu, který k této příležitosti vyšel, je reprodukováno jedno z jeho vystavených děl, olejomalba *Stavba* z roku 1963.¹⁸⁰ Tato práce je jasnou demonstrací přínařezitosti Maláta ke skupinovému programu: malba obsahuje všechny ikonografické symboly města, v němž člověk na počátku 60. let žil. V neuspořádanosti stavenišť, továren, průmyslových objektů, plynovodů a chaosu elektrických drátů spatřoval Malát dokonce nejpůvabnější podobu města.

Podobný motiv v malbě, jakou prezentoval Malát, bylo na této výstavě možno nalézt i v dílech dalších autorů. Obdobně město opěvoval František Gross, Jiří Chadima, Vladimír Kovářik, Milada Mikulová, Zdeněk Mlčoch, Josef Prošek, František Říha a František Skála. To je zároveň část skupiny, která oproti kolegům zaměřeným futuristicky, více inklinovala k poetice definované Grossem a k přijetí jeho rad do formy vlastního výtvarného jazyka.

Na Malátovu tvorbu měl vliv Františka Grosse dalekosáhlý dopad – lze pozorovat, že se vstupem do skupiny Radar se Malátova tendence ke geometrizovaným formám důsledně rozvíjí. Z jeho obrazů mizí perspektiva, malba se od expresivně štětcové posunuje k plošné a barevně redukované. Brzy se ocitá na samé hraně abstrakce.

K té Malát definitivně dospěl v roce 1965, kdy na výstavě v Galerii umění Karlovy Vary představil práce jako je *Stavba polikliniky* (1965) nebo *Stavenišť* (1964) inspirované ještě městem, ale i olejomalby *Harmonie* (1965) nebo *Skelet II.* (1965), které se však už nacházejí v dimenzích nekonkrétní malby s konstruktivními prvky. Ta v jeho podání vychází ze suprematické a neoplasticistní tradice, do níž někde náznakem zasahuje inspirace tvorbou Joana Miró.

Nejdále tu Malát dospěl v olejomalbě *Harmonie*, která je složená z rastru různých velkých pravoúhlých čtyřúhelníků. Dokonalá racionalita malby je ozvláštněna pouze způsobem malby ploch. Autor je neprovedl čistě, nýbrž v ploše vymezené tmavými

¹⁸⁰ Jde o první katalogizovaný záznam Malátovy tvorby. In: *Radar 1964*. Praha: SČSVU, 1964.

linkami a pravými úhly použil vždy jinou štětcovou práci. Někde je prostor vyplněn drobným poklepáním barvou, jinde lehkou, lazurovou malbou, jinde zase expresivnějšími tahy. Zdánlivě jednoduše rozčleněná plocha je tak ozvláštněna temperamentním prvkem výplně.

Rokem 1965 tak v Malátově tvorbě začíná období, v němž reaguje na podněty ze světového umění. Po bruselské výstavě *50 let moderního umění*, které na Expu měla možnost vidět řada českých autorů, je tento trend zaznamenanatelný v tuzemském umění obecně. A spolu s nástupem světové abstrakcionistické vlny se i v tvorbě mnohých českých umělců na konci 50. let začínají prosazovat nezobrazivé tendence.¹⁸¹

U racionalisticky smýšlejícího Maláta se tento trend objevuje v podobě geometrické abstrakce, s níž po polovině 60. let dále experimentuje. Nejprve se v jeho tvorbě nakrátko (1966 – 1969) objevuje ozvuk lettrismu. Vznikají díla, v nichž zůstávají nosným prvkem geometricky abstrahované portréty města. Domy, které byly doposud podávány v systému pravoúhlých sítí, jsou nyní zaznamenány v pouhém obryse, v lince kopírující střechy a stěny budov. Do takové plochy pak Malát vkládá znaky a písmena, která nebývají sestavena do smysluplných nápisů. Zdá se, že autor těchto prvků používal spíše náhodně, jen jako dekorativní prvek. O nehlubokém uchopení tohoto dobového trendu svědčí i to, že ho autor ve své tvorbě brzy vystřídal zájmem o experimenty s dalšími aktuálními vlivy světového umění.

V roce 1967 se Malát začal zabývat kompozicemi, v nichž používal jako podklad přiznanou strukturu sololitu s částečnou podmalbou a předměty denního užití, které do prostoru díla vsazoval. Užíval víčka od lahví, od zavařeninových sklenic, kovové mřížky, součástky a nejrůznější destičky z motorů. Vznikaly strukturované koláže ve stylu merzů Kurta Schwitterse, které si v duchu Malátovy tvorby zachovávaly geometrický řád. Nesly však v sobě ozvuk dobové strukturální abstrakce a asambláže v případě vlepování předmětů. Takové výtvarné možnosti začal po polovině 60. let zkoumat Malátův skupinový kolega, Teodor Rotrekl, a jeho invenční práce na tomto poli zasáhla a inspirovala několik dalších členů. Patřil k nim i Radim Malát.

První oblast těchto Malátových sololitových desek je ještě komponována s výraznější malířskou složkou. Kombinované techniky na sololitu nazvané *Signál* a nesoucí číslo pořadí vzniku, jsou ještě skutečně asambláží předmětů, mezi nimiž se stále

¹⁸¹ KLIMEŠOVÁ, MARIE. *Průkopníci, jejich úspěchy a omyly: Skupina Máj*. In: PRIMUSOVÁ, A. *Skupina Máj 57*. Praha: Správa Pražského hradu, 2007. Významu Expa 58 se věnuje také v kapitole *Bruselská zkušenost* Vojtěch Lahoda. In: JUDLOVÁ, MARIE (ed). *Ohniska znovuzrození*. Praha: GHMP, 1994.

suverénně uplatňuje plošná malba. Tak je tomu i v cyklu nazvaném *Kola a kruhy*, v němž autor znovu přehodnocuje geometrickou abstrakci, tentokrát založenou nikoliv na principu pravého úhlu, ale na prvku kruhu a jeho poměru k ploše. Většina děl je proto doplněna dodatkem upřesňujícím autorovo zkoumání: odstředivost, dostředivost, soustředění. Vleповané předměty mají tvar kruhu (nejčastěji zmíněná víčka), který je v kompozici dále rozvíjen soustřednými nebo posunutými liniemi kružnic či polokruhů v omezené škále barev.

V tomto cyklu dospěl Malát k poměrně svébytnému spojení asamblážové tvorby a geometrické abstrakce.

V druhé oblasti asamblážové tvorby ale Malát zcela upustil od začlenění malířské složky. Ovlivněn strukturální abstrakcí směřoval ke stále intenzivnějšímu zkoumání materiálu. Sololitové desky asambláží nazvané *Seskupení* vznikající od sklonku roku 1968 už zcela postrádaly podmalbu, barva hrála jen okrajovou roli. Malát se v nich soustředil na shromažďování předmětů na plochu desky a její drobné malířské dotvoření - v rámci svého díla tak dosáhl maximálního purismu.

Dnes není možné doložit, kolik děl v rámci cyklu *Seskupení* vzniklo, ne všechny desky se totiž zachovaly. V pozůstalosti autora se na konci milénia našly pouze čtyři, avšak podle vzpomínek členů rodiny jich na konci 60. a počátku 70. let vzniklo mnohonásobně více. Možná jsou to díla, která se podařilo vyvézt na výstavy do Švýcarska - tam měl totiž Radim Malát ještě v roce 1969 a 1970 samostatné výstavy.¹⁸² Jeho poslední veřejná prezentace pak proběhla na karlovarské výstavě v roce 1971 a tím se jeho neaktivnější umělecká etapa uzavřela. Stejně jako jiní umělci, i Malát se v sedmdesátých letech musel odmlčet a realizovat pouze v zakázkové ilustrační tvorbě.

Závěrem lze konstatovat, že vývoj tvorby Radima Maláta dobře odráží pohnutý vývoj českého poválečného umění. Rozvíjí se s nástupem svobodnější atmosféry po roce 1956, kdy Malát nachází zajímavá řešení geometrizovaně pojatých portrétů města, a své vrcholy nachází v době pražského jara, kdy dospívá k propojení malby s asambláží. A přestože v této dekádě Radim Malát nepatřil k umělecké elitě a v jeho tvorbě se příliš projevuje ovlivnění dobovými uměleckými proudy i dílem silné umělecké osobnosti Františka Grosse, je na jeho práci vidět, že se čím dál aktivněji vyvíjela a nebýt frustrující společenské změny po roce 1970, mohla třeba dospět k zajímavým kombinačním řešením.

¹⁸² Ve Švýcarsku Malát vystavoval dvakrát – v Bernu a v Bielu. Rodinní příslušníci se ve výpovědích shodují na existenci přítelkyně Lotty, která Malátovo vystoupení organizačně i finančně zaštitila a zasloužila se o převoz děl přes uzavřené hranice. Výstavy nebyly katalogizovány a dle vzpomínek pamětníků neměly k Malátovu zklamání žádný mediální ani prodejní ohlas.

Takto však zůstala uzavřena v době 60. let a k jejímu znovuoživení nedošlo ani na počátku 90. let, kdy se autor sice znovu pustil do práce, avšak nenalezl už potřebnou energii k dalšímu uměleckému posunu.

Hodnotíme-li však jeho význam z hlediska skupiny Radar, je nutné konstatovat, že byl oboustranně nenahraditelný. Pro něj samotného znamenala skupinová práce a především Grossova mentorská role zásadní impuls, který postupem doby akceleroval do řady experimentů s výtvarnou formou. Pro skupinu Radar byl pak Radim Malát nenahraditelným především proto, že se jako nejmladší z členů zasloužil o krátké znovuoživení skupinové činnosti po revoluci. Právě na jeho popud se v 90. letech sešli poslední žijící členové a byla uspořádána výstava v Galerii Vltavín, na niž navázaly malé výstavy v dalších městech.¹⁸³



R. Malát – Legenda, 1968



Kola a kruhy, 1969



Signál II., 1969

Ilustrační tvorba

Doba 70. let se v případě činnosti Radima Maláta nese ve znamení ilustrace. Po období umělecké svobody, která autorovi Malátova typu sice nepřinesla prestiž ani nadstandardní hmotné zisky, dovoľovala mu však seberealizaci, umělecký rozvoj a výstavní prezentace, přišlo období utlumených možností.

¹⁸³ Sám Malát po revoluci uspořádal samostatnou výstavu v pražské výstavní síni Odeon v roce 1991, k níž vyšel poster: KLIVAR, MIROSLAV. *Radim Malát*. Praha: Odeon, 1991. Představovala z velké většiny starší díla, nově vzniklé malby se lišily pouze o dvě dekády mladší datací. Další výstavu měl za svého života ještě v Galerii Vltavín (1995). Následující výstavy v Galerii Jiřího a Běly Kolářových (2001) a opět Galerii Vltavín (1998, 2008) už byly posmrtné, organizovány dcerou Janou.

Přestože Malát neměl výraznější konflikty s režimem, nebyl členem komunistické strany a jistou roli v jeho existenční situaci počátku 70. let mohl hrát i fakt, že byl manželem rusistky, která se angažovala v překladech v Sovětském svazu zakázaných autorů. Její styky se švýcarskou emigrací a pozdější účast na vydavatelské činnosti Edice Petlice, vrhala stín i na Malátovo postavení.

Byla to však ona, která autorovi zprostředkovala jednu z jeho vedlejších činností, ve kterých dosahoval nezanedbatelných úspěchů.

V 60. a 70. letech byla jeho žena redaktorkou nakladatelství Odeon a spolu s Václavem Bláhou, který zde také působil, mu umožnila získat zakázky na ilustraci knih pro děti a mládež. Ve velké většině šlo o knihy ruských autorů, později o překlady z anglo-americké literatury. Linoryty k Steinbeckově románu *Pláň Tortilla* se Malát zařadil mezi vyhledávané ilustrátory. Navázal užší spolupráci s šéfredaktorem Odeonu, Janem Řezáčem, se kterým jej později pojilo i osobní přátelství. Na jeho základě přicházely pravidelně nabídky k výtvarnému doprovodu knih z Odeonu, z Olympie, a díky přátelství s kolegou z Radaru, Zdeňkem Mlčochem, i ze Státního nakladatelství dětské knihy.

Paradoxně se tak Malátovi, který po celý život vykonával téměř nevýnosné svobodné povolání bez jakéhokoliv zaměstnaneckého intermezza, začalo díky ilustrátorskému věhlasu v pozdějších 70. letech dařit i hmotně.

Radim Malát prošel dobrým školením, aby v oboru knižní ilustrace mohl obstát. Ze studia v ateliéru Cyrila Boudy byl dobře proškolen v grafických technikách, vynikal především v linorytu a linořezu. S takovými díly se ostatně představil na svém vůbec prvním vystoupení v rámci výstavy *Umění mladých výtvarníků Československa* v brněnském Domě umění. Vystavil tam linořezovou ilustraci ke Steinbeckovi nazvanou *Slunce a víno chudých* (linořez, 11 x 13 cm, 1957), a volný grafický list *Pražské kavárny* (linořez, 15 x 25 cm, 1957).¹⁸⁴ Touto technikou ilustroval desítky dětských knih. Mezi nejzdařilejší patří ty z první poloviny 60. let. Je v nich zjevný jeho zodpovědný přístup k dané tematice. Zároveň se zdá, že nemusel dělat výrazné kompromisy, a většina ilustrací koresponduje s jeho volnou tvorbou. Především v krajinném pozadí, v pojednání půdy, vody nebo oblohy se objevuje Malátovský rozklad do útvarů vymezených silnými černými liniemi. Jen v pojednání figur se držel větší srozumitelnosti.

Později k ilustraci používal i perokresbu. Tam, kde se tímto médiem snažil nahradit vizualitu linorytu, býval méně úspěšný.

¹⁸⁴ CÍSAŘOVSKÝ, JOSEF. *Umění mladých výtvarníků Československa 1958*. Praha: ÚV ČSM, 1958.

Určitou originalitu si uchoval tam, kde perokresbu přiznal a doplnil pastelkami, barevnou křídou nebo voskovými tužkami.

Kromě ilustrací se Malát věnoval i celkové dramaturgii některých knih, dětských leporel nebo omalováněk. Vynikající stylistický, typografický a ilustrátorský výkon podal například v knize pro děti nazvané *Zločin v muzeu*.¹⁸⁵ Jde o realizaci, která rozvíjí logické schopnosti nejmenších čtenářů, kteří jsou nuceni velmi bedlivě sledovat několikerou linii textu, proměňující se v druhu písma, v úrovni pohledu, i v typu výtvarného doprovodu.

Na poli knižní ilustrace se Malát pohyboval od konce 50. do poloviny 80. let. Během této doby ilustroval více než sedmdesát titulů a byl autorem několika vlastních ilustrovaných textů. Patřil ke kvalitním autorům výtvarných doprovodů, jejichž tvorba byla oceňována natolik, že byla vybrána do prestižních expozic knižní tvorby. Mezi nejvýznamnější patří výstavy v Moskvě a v Lipsku.

Jeho ilustrátorská činnost ustala na počátku 90. let, kdy státní nakladatelství zanikla, nebo se v nich definitivně vyměnila vedoucí složka pracovníků.

¹⁸⁵ MALÁT, RADIM. *Zločin v muzeu*. Praha: Olympia, 1970.

JIŘÍ MIKULA

Jedním z kmenových členů skupiny Radar byl Jiří Mikula (1926 – 2004). Narodil se v Poplzcích u Litoměřic, ale už na středoškolská studia se přesunul do Prahy. Na Střední grafické škole se sešel s některými příštími členy skupiny Radar (D. Follem, J. Chadimou, M. Mikulovou, F. Skálou), s nimiž se po ročním totálním nasazení v tiskárně v Karlíně a po skončení války setkal i na studiích na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. V ateliéru Karla Svolinského studoval ještě společně s Václavem Bláhou (1947 – 1950). Po absolutoriu a vojně se stal výtvarným redaktorem v nakladatelství Naše vojsko (1950 – 1975), kde vedl edice Svět a Světový válečný román. Odtud mohl zadávat ilustrační zakázky svým skupinovým kolegům – patřil mezi ně hlavně František Gross, Jiří Chadima a Radim Malát.

Jiří Mikula byl autorem, který se po roce 1968 dokázal přizpůsobit transformaci Svazu. Jako jeho významný představitel a člen ÚV získal pozici v rámci VŠUP, kde od roku 1976 vedl ateliér ilustrace a užité grafiky. V roce 1977 se stal docentem, 1982 profesorem. Zastával i vysokou pozici ve vedení školy - od roku 1979 byl prorektorem, od roku 1985 rektorem. V 80. letech byl také členem redakční rady časopisu Výtvarná kultura.

Na výtvarnou scénu vstoupil Mikula na počátku 50. let jakožto typograf, knižní grafik a ilustrátor nakladatelství Naše vojsko. Kromě knih ilustroval i noviny a časopisy (Čs. voják, Plamen), vytvářel plakáty a později příležitostně i známky.

Už od počátku své ilustrační tvorby spolupracoval s manželkou Miladou Mikulovou. Jejich umělecká spolupráce se datuje od doby autorovy povinné vojenské služby, kdy Mikulová v linorytech realizovala jeho kresby zasílané jí v dopisech. Vznikl tak první společný cyklus děl nazvaný *Z vojny* (1952 – 53). Stejný postup uplatnili i v tvorbě ilustrací, které vytvářeli nejčastěji v technice dřevorytu a dřevořezu.

Tak je z jejich společné práce důležité upozornit na výtvarný doprovod knihy Ilji Erenburga *Naděje neumírá* (Naše vojsko, 1960), která byla oceněna v soutěži o Nejkrásnější knihy roku 1960 a získala i uznání samotného autora, který Mikulovým zaslal děkovní dopis.

Jako knižní ilustrátor se podílel na knihách produkce nakladatelství Naše vojsko, ale i na knihách pro děti, mladistvé i dospělé čtenáře. Spolupracoval ještě s Odeonem, kde pracoval na výtvarném pojednání několika knih z edice Klasikové sovětské prózy, ilustrace

prováděl také pro SNDK (Arkadij Gajdar – Poselství R.V.S. (SNDK, 1960) nebo Lidové nakladatelství

Vyznání – Jevgenij Dolmatovskij - (Lidové nakladatelství, 1977). Spíše výjimkou jsou ilustrace knih pro nejmenší čtenáře, kde se stal autorem ilustrací dvou knih Olgy Krejčové *Méd'ové* (1970) a *Jak se méd'ové učili bát* (1971).

Už od roku 1955 byl Jiří Mikula prezentován na soudobých přehlídkách ilustrační tvorby, řada jím doprovázených knih objela i zahraniční výstavy. Větší pozornost si však zaslouhuje až jeho pozdní ilustrátorské dílo, v němž se specializoval na vědeckou oblast paleontologie. Ta ho zajímala od doby jeho dětství, vážněji se k ní však přiklonil v druhé půli 60. let, kdy při svém amatérském výzkumu ve středních Čechách našel pravěké zoomorfní a antropomorfní reliktů. Od roku 1965 se datovala jeho spolupráce s odborníky v oblasti geologie a archeologie, posléze dokonce vystudoval pětiletý kurz prehistorie konaný při pražském Národním muzeu (1967 – 1973). Od přelomu 60. a 70. let pak spolupracoval při realizaci separátů střeďočeské praplastiky (1970), praplastiky bohemienu v dolním Poohří (1972) a na řadě dalších popularizačních ilustračních počínů z této vědecké oblasti.

Samostatně pak připravil knihy *Zuby macharoidů* (Albatros, 1980) a *Kly mastodontů* (Albatros, 1989), nebo ve spolupráci s Karlem Žeberou naučné knihy *Říp, hora v jezeru* (Panorama, 1984) a *Dvacetkrát starší než Altamira* (Albatros, 1984). Za obě posledně jmenované publikace získali spoluautoři čestné ocenění nakladatelských domů. Jde o knihy, které si svou platnost zachovávají dodnes, i když jsou v ilustrační části provedeny poměrně tradičním realistickým přístupem. To si však vyžádalo téma, v němž se autor musel přizpůsobit co nejtěsnějšímu pojednání pravěkých reálií. Stanul tak v žánrové oblasti, pro kterou se stal měřítkem Zdeněk Burian. Jeho technickou virtuozitu ani evokační sílu jeho ilustrací sice nepřekonal, nicméně hluboké pochopení potřeb žánru ani poměrně kvalitní, přesná a znalostmi podložená kresba se mu upřít nedá. Splnil jí potřeby čtenářů i potřeby moderní vědecké ilustrace, a jeho populárně-vědecké vizuální pojetí si získalo pozornost odborníků i laické veřejnosti. Tuto oblast své tvorby rozšířil až k samostatné výstavě *Vývoj krajiny ve čtvrtohorách*, která proběhla v brněnském Anthroposu v roce 1978. Jeho poslední velkou realizací na poli spojujícím vědu a uměleckou tvorbu byla výstava pravěkých artefaktů z jeho soukromé sbírky, která

probíhala v libochovickém zámku mezi lety 2000 – 2004. K ní autor vydal v roce 2000 vlastním nákladem ilustrovanou naučnou knihu *1000krát pravěk obrazem*.¹⁸⁶

S poetikou skupiny Radar má však větší sounáležitost žánr sci-fi, který patřil k jednomu z žánrů, jež Mikula ilustroval. Kromě společné publikace členů Radaru *Tunel do pozítří* (SNDK, 1967) vytvořil ještě například futurologické sci-fi ilustrace ke knize Barbary Flamendové *Zpověď planetárního obra* (Futura, 1998).

Z hlediska výzkumu o skupině Radar nás však Jiří Mikula zajímá více jako autor volné grafické a malířské práce.

Jeho volná tvorba byla už od počátku značně angažovaná. Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v roce 1950 absolvoval realistickým cyklem dřevorezů ilustrujících poému Vladimira Majakovského *Lenin*. V roce 1955 se účastnil přehlídky v Jízdárně Pražského hradu, kde u příležitosti 10. výročí osvobození vystavil linoryty z už zmíněného cyklu *Z vojny*, které byly posléze zakoupeny Vojenskou akademií v Bratislavě. O rok později výstavy Grekovova studia Sovětské armády a československých výtvarných umělců (1956).

Doba 50. let je ale v tvorbě Jiřího Mikuly věnována především ilustraci vázané k předloze, teprve na počátku 60. let se Mikula zřetelněji odpoutával od zadání. Ve spolupráci s Miladou vznikaly cykly dřevorytů, jako je *Láska* (1960), *Černý břeh* (1961), *Lidé a kameny* (1964; téma květnových bojů na pražských barikádách bylo oceněno ministerstvem kultury). V rámci cyklu *Stará a nová vesnice* vytváří grafické listy ve spolupráci s ní, i sám (1962 - 1970). Ukázky z těchto cyklů, ale i angažované práce jako je triptych *Ohrožení naděje a lidstva* (1954) vystavili Mikulovi na své první samostatné výstavě v divadle Semafor v roce 1961. Výstavu tehdy recenzoval Luboš Hlaváček, pozdější člen skupiny Radar a autor katalogových textů Mikuly i Mikulové, který v týdeníku *Kultura* napsal: „I když v jejich práci zní literární podtext velmi silně, není nikdy na úkor vlastních kvalit výtvarných a ryzích prostředků grafických.“¹⁸⁷

Tvorba obou autorů byla skutečně dlouho vázaná k literárním předlohám. Vznikaly však také práce, díky nimž mohli Mikulovi v roce 1960 vstoupit do nově vzniklé tvůrčí skupiny Radar. K těm patřily dřevoryty a dřevorezy tematizující město a člověka.

¹⁸⁶ Výstava nesla název *Paleolitické protoplastiky a pravěké krajiny dolního Poohří* a byla trvale instalována v zámku v Libochovicích 2000 – 2004. In: Libochovické noviny on-line, zobrazeno leden – březen 2014: <http://noviny.libochovice.cz/index.php?art=7643>

¹⁸⁷ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Konfrontace generací*. In: *Kultura*, roč. V, 1961, č. 9, str. 4.

Tak na první výstavě Radaru vystavila Milada Mikulová cyklus monotypů s pohledy do městských zákoutí, mezi něž patří například v katalogu reprodukované *Hřiště*, a Jiří Mikula dřevoryt z cyklu *Černý břeh*. Přestože jsou pod těmito reprodukcemi podepsáni jednotlivě, je pravděpodobnější jejich spoluautorství. Soudobí recenzenti jejich díla nazývají jako „grafiku Mikulových“ a v katalogu tvorby Jiřího Mikuly Luboš Hlaváček¹⁸⁸ přiznává, že drtivou většinu děl do druhé půli 60. let vytvářeli autoři ve spolupráci. Tato spolupráce se realizovala podobně jako u ilustrační tvorby – Jiří Mikula byl většinou autorem ideje a kompozičního rozvrhu, a Milada Mikulová, která na rozdíl od Mikuly působila na volné noze, mohla díla prakticky provádět. Míra jejich podílu se však u některých cyklů či jednotlivých děl liší.

Jejich grafické listy z počátku 60. let byly vytvářeny především technikou linorytu, v němž našli nové možnosti tzv. převrácené techniky rytí. Linie a plochy vyrývali v negativu, plochy pak plnili pestrými barvami, a tisk získával charakter barevného monotypu. Později dávali přednost dřevorytu nebo dřevořezu. Charakteristické je pro jejich tehdejší díla protahování fyziognomie postav s neproporčně malými hlavami a užívání zjednodušených objemů. To si do určité míry vyžádala technika dřevorytu a dřevořezu, nicméně monumentálně, kubicky řešené plochy nalezneme na přelomu 50. a 60. let v grafickém díle řady dalších autorů. V případě Mikulových to vedlo v dalším vývoji k čím dál většímu zjednodušování, redukci na znak, ke geometrizaci.

Na následující výstavě Radaru v roce 1963 se však Jiří Mikula už představil malbou. Té se Mikula příležitostně věnoval od 40. let, v době 50. let však nad ní výrazně převyšovala produkce ilustrační a grafická. Atmosféra skupiny Radar, v níž se většina jeho někdejších spolužáků realizovala malířsky, ale zřejmě zapůsobila i na jeho návrat k malířské práci. Od roku 1962 začaly vznikat temperové malby, z nichž *Nový stadion* (tempera, sololit, 1962) představil i na výstavě v Pardubicích.

Pro jeho malířské dílo je charakteristické budování ve zjednodušených formách – v kompozicích je viditelný přenos grafického myšlení v podobě silných hraničních linií a velkých ploch do prostoru obrazu. Už brzy se ale toto jeho pojetí zjemnilo, tmavé linie přestaly být tak nápadné a větší roli začaly hrát jednotlivé prvky. V jejich abstrahování dospěl Mikula v průběhu 60. let až k bodu, kdy je rozmísťoval v bezperspektivním uspořádání v ploše obrazu, jako by skládal střípky mozaiky.

¹⁸⁸ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Jiří Mikula*. Praha: Odeon, 1987.

K důležitým dílům vytvořeným před polovinou 60. let patří jistě *Modrý interiér* (olej, sololit, 92 x 118 cm, 1964 – někde uváděno spoluautorství Milady Mikulové) a *Redakční porada* (někdy nazváno jako *Schůze*, olej, sololit, 119 x 132 cm, 1964). V nich Mikula už s jistotou zformuloval svůj výtvarný výraz – geometrizované pojednání, mozaikové rozložení, protáhlá stylizace figur s malými hlavami, a jasně zářivá barevnost, v níž se uplatňují nejrůznější valéry modré.



J. Mikula – Redakční porada, 1964



J. Mikula – Zrození Venuše, 1967

V takové podobě se na jeho tvorbu v období let 1962 – 1964 také napojila Milada Mikulová, která tuto výrazovou polohu bude rozvíjet až do konce 60. let.

Jiří Mikula však byl nepochybně o něco invenčnějším autorem a v atmosféře 60. let ve své volné tvorbě experimentoval s dobově aktuálními trendy. Tak kolem roku 1965 zkusil do prostoru maleb zabudovat konkrétní předměty a reagoval tak na rozšíření Rauschenbergových komponovaných obrazů, jejichž možnosti v té době zkoumal Teodor Rotrekl nebo autoři okruhu Šmidrů. Mikula však odmítal jejich monumentální formu a do rozměrem středních velikostí sololitových desek vkládal jen drobné předměty. V tomto ohledu sdílel podobný přístup s Radimem Malátem, který do svým kombinovaných obrazů vkládal drobné prvky maximální velikosti zavařeninového víčka. K těm Mikula přidával pružiny, klíčový kroužek, úlomek hřebene a další torza nalezených věcí drobných rozměrů. Jejich vlepování do plochy op-artově formulovaných děl, jako je tomu v díle *Barevná rychlost* (olej, sololit, 45 x 75 cm, 1965), které vystavil na skupinové výstavě v Orlické galerii v Rychnově nad Kněžnou, působí náhodně a do jisté míry i nepatřičně. Divák se tu nemůže ubránit otázce, proč takové předměty v ploše racionálně strukturované malby

vůbec jsou. Podobné otázky si lze klást i v případě tvorby Radima Maláta, který dané prvky většinou používal pouze dekorativně, výjimku ale tvoří právě jeho racionálně komponované malby z cyklu *Kola a kruhy* (1968 – 1969), kde ve spojení geometricky koncipované malby a asambláže kruhových víček docílil největšího úspěchu.



J. Mikula – Horečnatý sen, 1964



J. Mikula – Na Františku, 1965



J. Mikula – Barevné směry, 1965



J. Mikula – Barevné směry II, 1965

Ani recenzentům se Mikulova reakce na současné světové trendy a pokus spojit op-art s asambláží nelíbil. Nikdo nepoukazoval na autorovo nepřehlédnutelné přejímání podnětů od skupinových kolegů Františka Hudečka (v té době vystavil své první op-artové malby) a Teodora Rotrekla (v té době vlepoval do svých kombinovaných obrazů hliníkové folie a první předměty), ale ani přátelsky nakloněný Luboš Hlaváček Mikulovu tvorbu

nechválil. V recenzi ve Výtvarné práci¹⁸⁹ po výstavě v Karlových Varech v roce 1965 tvrdil, že „úspěšnější zůstává [Mikula] tam, kde je ryze malířsky cítěné (Lidé), než v asambláži, ač ani tu není možné upřít silný výrazový a významový účín (Rychlá jízda). Nové možnosti jsou obsaženy v krajinných motivech, tlumočeným s grafickým systémem vrstevnic nebo vertikálního terénního průřezu.“

Ve zmíněných krajinných motivech tehdy nacházel Mikula styčnou plochu s tvorbou jiného skupinového kolegy, Františka Říhy. Patrně se tehdy (u Mikuly v nemnoha dílech) nechali inspirovat zemítyými malbami a grafikami vertikálních průřezů půdou Jiřího Johna.

Od roku 1965 se v malířské tvorbě Jiřího Mikuly objevuje netypický prvek, jehož vliv můžeme přičítat působení Radaru. Pop-artový způsob vtažení prvků světa masové kultury do prostoru děl zapůsobil na několik autorů Radaru, v jejichž malbách se začali objevovat šipky, značky či barevné soustředné kruhy připomínající terče Jaspera Johnse. Takové prvky se objevují v díle Dobroslava Folla, Vladimíra Kovářika, Radima Maláta, Zdeňka Mlčocha či Teodora Rotrekla. Jiří Mikula je vložil do svých děl jako je *Na Františku* (olej, 92 x 112 cm, 1965), v němž našel stejnou formu pro zachycení obrysu města jako ve stejné době Radim Malát, v díle *Hliníkový věk* (olej, 123 x 190 cm, 1967), *Zrození Venuše* (olej, 123 x 148 cm, 1967) či *Nebezpečná Leda* (olej, 141 x 118 cm, 1967). Takové malby, obzvláště dvě posledně jmenované, v nichž se objevuje reakce na vesmírná témata (a přímo i symbol rakety v malbě), lze považovat už za ryze vlastní díla Jiřího Mikuly. Do podobné polohy by se Milada Mikulová setrvalující i nadále v původní výtvarné poloze, nikdy nepustila.

Dokladem reakce na soudobou diskusi o kosmickém výzkumu rozněcující představivost několika dalších členů Radaru (Foll, Kovářik, Rotrekl ad.), může být také obraz *Večerní přistání* (olej, 70 x 88 cm, 1965) evokující mozaikou malířsky podaných světelných bodů provoz letiště budoucnosti.

V dílech založených na figurativních námětech z doby těsně po polovině 60. let dosáhl Jiří Mikula nejzajímavějších tvarových řešení a také nejpůvodnějšího výrazu. S tím, jak postupovala 60. léta a jak do českého umění pronikaly nové tendence, se jeho tvorba tříštila. Výrazovou roztěkanost Mikulovi vytýkal i František Gross, kterého Mikula stejně jako řada dalších autorů Radaru vnímal s velkým respektem.¹⁹⁰ Nicméně pokušení bylo zřejmě příliš velké a autorova resistance nedostatečná, takže posledních výstav skupiny v roce 1966 a 1967 se Mikula účastnil v několika výrazových polohách. O asamblážové

¹⁸⁹ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Karlových Varech*. In: Výtvarná práce, roč. XIII, 1965, č. 23, str. 7.

¹⁹⁰ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Jiří Mikula*. Praha: Odeon, 1987. Str. 60.

tvorbě byla řeč výše, cíleněji rozvíjel op-artovou tendenci ve snaze zachytit dynamiku současného technického světa. Op-art mu ale byl spíše dekorativním doplňkem, druhým plánem figurativních kompozic. V řadě maleb tak kombinoval op-artové prvky s ústředními hmotnými figurami Venuše či Lédy. Lyrickou polohu v pastelových barvách pojednaných geometrizovaných krajin našel kolem roku 1967, kdy vznikl cyklus maleb inspirovaný krajinou kolem Prahy.

Eruptivní moment své tvorby, která se vydala několika různými směry, ale později Mikula kriticky zhodnotil sám. Neodsoudil však její neucelenost a povrchní mnohotvárnost, ale k překvapení dnešního pozorovatele zkritizoval své nejlepší výsledky – jako „problematické období spekulativního experimentování.“ V katalogu z roku 1987 píše: „V mém případě šlo především o přehnané zacházení s lidskými postavami deformovanými do jakýchsi samoznaků splývajících se stejně vyjádřenými atributy techniky a automatizace.“¹⁹¹ Tak Mikula po letech nahlížel na výsledky své činnosti z doby skupiny Radar. Učinil tak už jako významný funkcionář Svazu a vysokoškolský pedagog, který touto sebekritikou demonstroval správné pochopení směru, jímž se mělo ubírat normalizační moderní umění.

Tvorba Jiřího Mikuly po rozpuštění skupiny Radar

Léta 1968 až 1970 přinesla do skupiny rozkol. Řada autorů se k srpnové okupaci vyjádřila kriticky a byli tak zbaveni členství ve Svazu, jiní zaujali k novým skutečnostem konformní postoj a při prověrkách Svazu prošli. K takovým patřil i Jiří Mikula, který se tak dostal do druhé etapy své tvorby. Z činorodého ilustrátora a nevýrazného, grafika a malíře, který i v rámci takové skupiny, jako byl Radar, patřil spíše k průměru, se stal díky loajalitě a partajnímu protekcionářství protěžovaný autor. Brzy se stal činitelem ústředního výboru Svazu, dočasně byl i jeho předsedou, posléze nastoupil jako pedagog na VŠUP, kde se za několik let stal rektorem.

S takovým společenským vzestupem přišly i nové zakázky a výstavní možnosti. Svými angažovanými grafickými cykly se účastnil výstav *Výtvarní umělci k 30. Výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (1975), kde získal 1. cenu za grafiku z širokého cyklu *Chile 1973* vytvářeného opět ve spolupráci s Miladou Mikulovou, *Česká protiválečná grafika 1940 – 1975* (1977), *Umění vítězného lidu* (1978), *Výtvarní umělci Mostecku* (1982) nebo *Současná grafika pražských členů SČVU* (1982), kde představil

¹⁹¹ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Jiří Mikula*. Praha: Odeon, 1987. Str. 54.

svou rozsáhlou sérii dřevořezů *Leningradský cyklus*. Angažovaný tón zazníval z většiny jeho tehdejších děl, vyhnul se jim snad jen širší černobílý dřevorytový cyklus vesnických motivů z oblasti kolem Libochovic *Rodná hnízda* (1975).

O nic lépe se Jiří Mikula neprezentoval ani v rámci své malířské tvorby.

V 70. letech se stáhl z experimentální pozice zpět k realistickým principům. Vznikaly malby skupinových figurálních kompozic inspirované shluky lidí na letním koupališti či pláži (*Rodiče a děti, Koupání pod jezem, Pláž Santa Maria u Havany* ad. 1977 – 1983) nebo davem v městských ulicích (*Křižovatka před Májem, Na přechodu UMPRUM – Kaprova, Stanice Hradčanská, Naskočila zelená* ad., 1982 – 1989). Mikula pro ně používal fotografickou předlohu – už od mládí se věnoval mmj. také fotografii.

Angažovaný tón zazněl z jeho monumentální malířské realizace vytvořené ve spolupráci s Miladou Mikulovou pro mezinárodní výstavu k 40. výročí konce války u příležitosti Světového festivalu mládeže v Moskvě. Dílo nazvali *Evropo, braň své katedrály!* (olej, sololit, 420 x 220 cm, 1985).

V realistickém pojednání všech zmíněných děl si dovolil jen malou tvarovou deformaci, z předcházející dekády však i v těchto dílech zůstala pestrá, jásavá barevnost a vysoce nanášené pasty tvořící místy až reliéf.

Uměřená realistická stylizace jistě splňovala soudobou představu o moderním socialistickém umění, z dnešního hlediska na ní však zarazí nejen tradiční, umírněné pojednání, k němuž se autor přiklonil po experimentech 60. let, ale i viditelný kontrast se skutečností. Jásavá barevnost musela být tehdy v přímém rozporu s šedí okleštěné, normalizované společnosti.

V ilustrační tvorbě si autor vybíral především z prorežimní literatury. S kladným hodnocením se setkal jeho výtvarný doprovod *Havířských balad* Marie Majerové (Odeon, 1977), který poté, co byl oceněn cenou nakladatelství Odeon i 2. cenou v soutěži Nejkrásnější kniha roku 1977, do svého sbírkového fondu zakoupila Galerie umění v Havlíčkově Brodě specializující se na práce na papíře. Ve stejném roce za své grafické a ilustrační realizace získal autor Cenu Ministra kultury, v roce 1982 se stal Zasloužilým umělcem.

Zmíněné ilustrace k Havířským baladám, které patří k vrcholům Mikulovy ilustrační tvorby 70. a 80. let, jsou pečlivě provedenými kolážemi různých linorytových matric, které v dvoubarevném soutisku navozují v rámci jedné kompozice dojem dvou rovin příběhu. Světle hnědý kolorit prvního nátisku vypovídá o okolnostech a prostředí, překrývající černý nátisk zase zachycuje postavy v dynamickém ději. Pojednání prostředí

je samozřejmě vystavěno na reáliích knihy, ale v ilustracích jsou markantně zdůrazněny tendenční prvky, jako je chudoba světlice havířské rodiny, shrbené pracující ženy, havíř táhnoucí těžký náklad, unavení muži jdoucí z práce, či monumenty těžebních věží. Taková stylizace realistických ilustrací výrazně připomíná dobu 50. let.

Zásadnější význam má Mikulova ilustrátorská práce týkající se specializované oblasti paleontologie a archeologie, o níž bylo pojednáno na začátku autorova profilu. Této kategorii tvorby se Mikula věnoval i poté, co ho události roku 1989 donutily odstoupit z pozice rektora VŠUP a stáhnout se do ústraní. Knihy, které k tomuto tématu ilustroval nebo dokonce sám psal, dodnes zůstávají počinem, kterým se zapsal do povědomí celé generace čtenářů a jsou ceněnými a vyhledávanými antikvárními artefakty.

Pro úplnost výčtu Mikulovy tvorby je ještě třeba doplnit jeho realizace na poli známkové a plakátové tvorby. Známkové tvorbě se věnoval spíše příležitostně, ale i zde dosáhl ve své době určitých úspěchů, když mu byla udělena 2. cena za nejkrásnější známku roku 1977. Oceněny nebyly zřejmě hlavně její výtvarné kvality, ale především obsahová náplň – tematicky se známka týkala 55. výročí vzniku SSSR.

Podobný otisk zanechal Mikula v oblasti plakátové tvorby, které se věnoval také příležitostně. Nepatřil do nejužšího okruhu spolupracovníků Ústřední půjčovny filmů, ale skupinová přátelé D. Foll a Z. Mlčoch, kteří byli v radě, mu občas nabídli realizaci nějaké zakázky. Tak vytvořil například plakát k filmu Sergeje Gerasimova *Mladá garda* (1965), který byl nedávno vybrán a zařazen k přehlídce plakátové tvorby v Moravské galerii v Brně *Český filmový plakát 20. století* (2004). Na rozdíl od ostatních členů Radaru se v jeho plakátech ale odkazy na skupinovou poetiku neobjevují.

Svou pozdní vášeň pro fotografii zúročil v roce 1986 v publikaci *Pražské korzo* (Panorama, 1986 a 1989) s podtitulem *Z malířova fotografického skicáře*. Kniha je dokumentem soudobých pražských reálií, určitý úspěch získala hlavně kvůli pětijazyčné mutaci. Díky vysokému nákladu je dodnes dobře dostupná v antikvariátní síti.

Vztah Jiřího Mikuly a skupiny Radar byl velmi úzký. Mikula patřil k zakládajícím členům, byť nebyl součástí dvou prvotních buněk. Vystavoval však se skupinou po celou dobu její existence a v druhé půli 60. let dokonce plnil funkci jejího tajemníka.

S uvolněním situace po roce 1956 a s aktivitami skupiny souviselo i vzepjetí jeho vlastní tvorby. Teprve v rámci spolku, pravděpodobně do jisté míry inspirován výsledky práce autorů D. Folla, V. Kováříka a Z. Mlčocha dospěl i Jiří Mikula k osobitému

výtvarnému výrazu. Ten v redukci forem a znakovém pojetí úzce souvisí s estetikou pěstovanou ve skupině již zmíněnými autory.

Recenzenti (vyjma Luboše Hlaváčka) Mikulově tvorbě většinou nevěnovali výraznější pozornost. Shodli se v tom, že jeho grafická tvorba dosahuje dobré úrovně a geometrickým pojednáním i plošnou úsporností dobře zapadá do celkového vizuálního obrazu skupiny. Malba vznikající do poloviny 60. let, která z této grafické polohy vycházela, jimi byla přijímána také dobře, pozdější experimenty však úroveň Mikulovy tvorby snížily. Mikula v této době experimentoval se světovými trendy, ale v jeho práci nemá smysl hledat dalekosáhlé inspirace. Objevují se v nich totiž zřetelné souvislosti s autory okruhu nejbližších spolupracovníků – kromě citací tvorby zmíněného Folla, Mlčocha a Kovářika se vyrovnával především s op-artovou malbou Františka Hudečka a asamblážovou tvorbou Teodora Rotrekla.

Jako výrazného představitele své doby dnes Jiřího Mikulu nevnímáme ani ve volné grafické tvorbě a ilustraci. Výjimku tvoří oblast ilustrace, která se zaměřením skupiny Radar vymyká – Mikula se výrazně uplatnil v populárně-vědecké ilustraci oblasti archeologie a paleontologie. V Radaru mu na odborné úrovni mohl konkurovat snad jen Teodor Rotrekl specializovaný na oblast vědecko-technické a kosmické ilustrace, v menší míře v téže oblasti ještě Dobroslav Foll a Zdeněk Mlčoch.

Ceněná se Mikulova tvorba stala až po roce 1970, kdy už však autora styk se členy Radaru neovlivňoval. Jeho umělecký projev se v té době proměnil směrem k tradičně realistické malbě individualizované jen malou mírou tvarové deformace. Změnou společenské situace se ale naopak výrazně proměnilo vnímání autorovy tvorby. V posledních desetiletích minulého režimu patřil k prominentním režimním umělcům a vysokým funkcionářům Svazu a VŠUP. Jeho tvorba byla tehdy často prezentována doma i v zahraničí, společně s Miladou Mikulovou byli dvakrát představeni na samostatných výstavách v Káhiře a v Alexandrii (1976 a 1977), absolvovali řadu studijních cest do zemí sovětského bloku, ale i do Itálie a Řecka. Jeho dílo bylo tehdy reflektované i na mezinárodní úrovni.

Oproti tomu se dnes povědomí o Mikulově díle téměř vytratilo, připomíná ho jen několik málo prací v depozitářích veřejných sbírkových institucí. Dostupnější a dnešnímu čtenáři ještě relativně blízká zůstává už jen jeho specializovaná ilustrační tvorba.

Dílo Jiřího Mikuly je tak smutným dokladem dobového paradoxu, v němž mohli být průměrní umělci loajální vůči režimu protěžováni až do té míry, že jejich tvorba získávala nejvýznamnější státní ocenění i časté příležitosti k mezinárodní prezentaci.

MILADA MIKULOVÁ

Pražská rodačka Milada Mikulová (1926) vystudovala během války Státní grafickou školu, kde se potkala s některými svými spolužáky a budoucími kolegy ze skupiny Radar (D. Follem, J. Chadimou, J. Mikulou, F. Skálou). S některými z nich později studovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, kde v letech 1945 až 1947 navštěvovala ateliér Josefa Kaplického. Po studiích se provdala za svého spolužáka, Jiřího Mikulu. Spolu také v roce 1960 vstoupili do nově vzniklé skupiny Radar a účastnili se veškerých kolektivních výstav až do roku 1971.

Na uměleckou scénu vstoupila Milada Mikulová po absolutoriu VŠUP na počátku 50. let jako ilustrátorka a kreslířka. Kromě knih ilustrovala i noviny a časopisy, vytvářela plakáty.

Nejčastěji zpracovávala zakázky pro nakladatelství Naše vojsko, kde získal místo výtvarného redaktora její manžel. S ním utvořila autorskou dvojici a drtivou většinu zakázek realizovali jako Jiří a Milada Mikulovi. Na společnou práci si navykli od počátku 50. let, kdy Mikula nastoupil povinnou vojenskou službu a Mikulová graficky realizovala jeho kresby, které jí zasílal v dopisech domů (cyklus linorytů *Z vojny*).

Tak spolu vytvořili například ilustrace pro výběr z tvorby Karla Hynka Máchy *Zemi krásnou, zemi milovanou* (Naše vojsko, 1956), knihu *Naděje neumírá* Ilji Erenburga (Naše vojsko, 1960; jejich ilustrace získaly cenu v soutěži o Nejkrásnější knihy roku 1960) nebo knihu *Člověk se nerodí pro válku* K. M. Simonova (Naše vojsko, 1965 a 1966), budeme-li jmenovat pouze ty nejoceňovanější.

Od počátku 60. let se v ilustrační tvorbě pozvolna osamostatňovala. Jednou z prvních samostatných prací, která si získala pozornost, byly její dřevořezové ilustrace ke knize povídek Tadeusze Rozewicze *V nejkrásnějším městě světa* (SNKLHU, 1964), které v březnu 1962 vystavila jako volné grafické listy na Výstavě hostů Hollaru.

Příležitostně se také věnovala i návrhům plakátů, k zajímavým realizacím využívajícím v bruselské stylizaci kontrastu černých a červených ploch a koláže novinových ústřížků patří plakát k filmu A. Rybakova *Na začátku století* (1961-62).

Většinu zakázek získávala Mikulová z domovského nakladatelství Naše vojsko, postupem 60. let k nim ale přibýly i objednávky z dalších nakladatelských domů. Mezi ceněné realizace patřil její výtvarný doprovod ke knihám *Kulhavý Orfeus* Jana Otčenáška (Naše vojsko, 1974), *Neslzané údolí* Michaila Alexejeva (Lidové noviny, 1980), *Dcery*

pouště Andreje Platonova (Lidové noviny, 1982) nebo ke knize *Lidé na křižovatce* Marie Pujmanové (Odeon, 1986).

Největší pozornost si však získal její výtvarný doprovod pohádek Boženy Němcové *Potrestaná pýcha* (Albatros, 1981). Ty jí v roce 1978 vystavil Památník národního písemnictví na samostatné výstavě, ke které SČVU vydal malý katalog s textem Luboše Hlaváčka.

Hlaváček v něm upozorňuje na fakt, že s osobností i tvorbou Boženy Němcové se Mikulová vyrovnávala už od roku 1955, kdy vytvořila první spisovatelčin portrét, a na počátku 60. let i první (dnes ztracené) linoryty inspirované jejími romány a povídkami. O deset let později, když měla Mikulová ilustracemi doprovodit spisovatelčiny pohádky, vznikl mnohem širší cyklus parafrází na vybrané pohádkové motivy. V něm vytvořila kombinovanou technikou kresby pastelem a malby temperou a kvašem sérii prací na papíře, které na první pohled zaujmou svým „poetizováním literární předlohy na ostré hraně mezi skutečností a snem.“¹⁹² Tyto volné práce se často vzdalují literární předloze, Mikulová v nich vytvořila až surreálně modulovaný svět shluku různých předmětů (zrcadlo, dívka snící o stromě, ruka hrdinky svírající vejce ad.), které zachytila lyrickou, velmi jemnou realistickou malbou a kresbou. Práce zaujmou svou křehkou citovostí, což tuto linii ilustrační tvorby Milady Mikulové na soudobé ilustrátorské scéně sblížuje například s dílem oceňované Evy Bednářové.

Sepjetí s určitou předlohou či zadáním bylo ostatně pro tvorbu Milady Mikulové charakteristické – byl to základ její pracovní metody. Vznikaly tak nejen ilustrace, které se mohly vzdálit původnímu zadání až do širokého, obsahově už v podstatě odpoutaného cyklu, ale i volné grafické práce. K jejich vytváření nejraději užívala techniky barevného linorytu, dřevorytu a techniku lino-monotypu.

Na počátku 60. let tak vznikly barevné linoryty reagující na výročí mostecké dělnické stávky (proběhla v roce 1932), později se svými dřevorezy na stejné téma zúčastnila i výstavy *Výtvarní umělci Mostecku* k padesátému výročí této události. Tady byl její cyklus šesti grafických listů s názvem *Mostecko třicátých let* oceněn II. cenou za grafiku. V dřevorezech nesoucích názvy *Večeře nezaměstnaných* (dřevorez, 38,5 x 48 cm, 1981), *Stávková hlídka* (dřevorez, 40 x 47 cm, 1981) nebo *Řeči buržoazie* (dřevorez, 40 x 47 cm, 1981), je znát její angažovaný přístup. V kompozicích zobrazila skupiny dělníků v dynamicky rozvinutých situacích, kde muži vystupují jako novodobí hrdinové bojující za

¹⁹² HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Milada Mikulová – Ilustrace k pohádkám Boženy Němcové*. Praha: SČVU, 1978.

lepší pracovní i společenské podmínky, na pozadí se objevují charakteristické místní prvky jako je důlní věž či jiná technická stavba.

Podobně angažované práce vytvořila ve spolupráci s Jiřím Mikulou v cyklu *Chile 1973*, za nějž získala ocenění I. stupně na přehlídce pořádané k 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou v roce 1975.

Mimo angažované cykly volných grafik poplatné době svého vzniku vytvořila i několik cyklů intimnějších. Patří mezi ně *Láska* (1960), *Černý břeh* (1961), *Lidé a kameny* (1963-64, na nichž spolupracovala s Jiřím Mikulou. Cyklus *Stará a nová vesnice* vytvořila později sama (1962 - 1980).

Do poloviny 60. let je velmi těžké oddělit práci Milady Mikulové od díla Jiřího Mikuly. Jak už bylo řečeno, pracovali jako umělecká dvojice, z níž, jak se zdá, obsahovou náplň promýšlel převážně Mikula a praktickou stránku prováděli společně. Vzhledem k Mikulovu zaměstnání by se snad dalo konstatovat, že na realizaci děl byl podíl Mikulové, která pracovala na volné noze, o něco větší.

Mimo uvedenou oblast angažovaných témat se Mikulovi tematicky zaobírali i náměty ze života vesnice a města, důležitou roli vedle pojednání lidské figury hrálo v jejich volné grafické tvorbě městské krajinné uspořádání. Se zaměřením na civilistní a městské náměty tak Mikulovi v roce 1960 vstoupili do nově vzniklé skupiny Radar, do níž je přizvali spolužáci z dob studií na VŠUP.

Na první skupinové výstavě v Československém spisovateli se představili společnými pracemi (v té době pracovali převážně společně), ale i několika díly vytvořenými samostatně. Milada Mikulová vystavila cyklus barevných linorytů, z nichž *Hřiště* pojednané za slunného letního dne a nahlížené z ptačí perspektivy bylo otištěno v katalogu. K podobným výjevům patří také monotyp *Most* ze sbírek Alšovy Jihočeské Galerie. Práce jsou charakteristické pojednáním ve velkých plochách, ve tvarech autorka rezignuje na detail a soustředí se spíše na shromáždění a uchopení základních celků. Jiří Kotalík její polohu nazval „snahou o přehledné a úsečné řešení,“ jež má však často „dekorativní akcent.“¹⁹³

Na příští výstavě Radaru v roce 1963 se Mikulová prezentovala volnými dřevoryty z *Vesnického cyklu*. Tyto práce vznikaly z inspirace prázdninovými pobyty v Mikulově rodišti na Libochovicku a některé byly vytvářeny opět ve spolupráci s Mikulou (vesnický

¹⁹³ KOTALÍK, JIŘÍ. *Obráz moderního času*. In: *Kultura*, roč. V, 1961, č. 25, str. 4.

cyklus vytvářeli oba společně i každý samostatně, přičemž v tvorbě obou autorů se rozvíjel téměř dvacet let). Setkaly se s velkým ohlasem, když je Luboš Hlaváček v recenzi v Kulturní tvorbě označil dokonce za díla, která „už přerostla užší rámec skupinového usilování a staví se na čelné místo v celé naší současné grafice.“¹⁹⁴ Hlaváček se už v té době o dílo obou manželů zajímal hlouběji a v budoucnu se stane autorem odborných textů v jejich katalozích.



M. Mikulová – Most, monotyp, 1958



M. Mikulová – 1. Máj, barevný linoryt, 1960

Kromě kladné reflexe grafického umění obou manželů Mikulových zaznělo ale ve Výtvarné práci důležité konstatování. Recenzent skrytý pod šifrou -red- upozornil na to, že ve skupině se začíná rozšiřovat podobná stylizace figurálních výjevů – uchopení zobrazovaného ve zjednodušené formě, v redukci na geometrické schéma. Kromě Folla, Kovářika a Mikuly představoval podle něj cyklus vesnických motivů Milady Mikulové „krajní mez tohoto stylistického zjednodušení.“¹⁹⁵ Její černobílé listy reprodukováné v katalogu i ve Výtvarné práci skutečně dokládají, že Mikulová se v tomto cyklu propracovala k poloze, v níž zobrazované budovy, střechy, jeřáby i volná prostranství návsí pojednala v pravoúhlých formách a mohutných plochách, do nichž jen někde vstupují silné linky pojednávající subtilnější motivy.

V roce 1964 proběhla kromě dvou menších výstav i velká letní prezentace skupiny v Mánesu. Na ní se oba autoři působící do té doby jako ilustrátoři, kreslíři a grafici, představili poprvé i svou malířskou tvorbou. Opět ji realizovali ve spolupráci.

¹⁹⁴ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar – operace č. 1 a 2*. In: Kulturní tvorba, roč. I, 1963, č. 15, str. 13.

¹⁹⁵ -red-. *Pražské výstavy*. In: Výtvarná práce, roč. XI, 1963, č. 5, str. 8.

Vystavili čtyři oleje – *Pozdní hodina* (92 x 121 cm, 1963), *Skládka* (70 x 100 cm, 1963), *Bílý interiér* (92 x 121 cm, 1964) a *Modrý interiér* (122 x 135 cm, 1964). V katalogu jsou však představeni každý svým dílem – Milada Mikulová zde má reprodukováný olej *Stavba* (105 x 120 cm, 1963).

O původnosti malířského výrazu Milady Mikulové lze však do jisté míry pochybovat. Autorka se na rozdíl od svého muže do této chvíle malířskou tvorbou nezabývala, přesto se už ve své první zaznamenané realizaci projevila jako malířka s hotovou, nalezenou formou. Ta je však totožná s díly, které vytvářeli s Mikulou společně i s díly, pod kterými je podepsán pouze on. Zdá se tak pravděpodobné, a osobní rozhovory se členy skupiny to potvrzují¹⁹⁶, že stejně jako v případě ilustrační a volné grafické práce převažoval ideový i formálně výrazový vklad Jiřího Mikuly.

Malby, kterými Mikulovi vstoupili na uměleckou scénu, byly nápadné svou jasnou, zářivou barevností, častým užíváním jásavě modrých valérů a ve formální rovině znakovým pojetím podobným jako v jejich volné grafice. Tvary jsou v obrazových kompozicích redukovány na geometrizované znaky, rozmístění jednotlivých prvků připomíná mozaiku. Malba je provedena v jemných strukturách v místy vysoké, reliéfně traktované pastě. Nezapře tak poučení dobovou vlnou strukturální malby. Ve své barevně jásavé poloze tematizující ve figurálních kompozicích interiéry domovů, výjevy ze schůzí nebo koupališť jsou však malby Mikulových pravým opakem filozofie autorů informelu.

Na dalších výstavách Radaru (samostatně autorka nevystavovala) pokračovala Mikulová v linii, kterou začali s Mikulou rozvíjet v předchozích letech. Docházelo jen k drobnému vývoji směrem k větší abstrahovanosti na znak redukováných prvků, jak to dokládá například malba *Modrá pláž* (olej, sololit, 1967) i zbytek děl cyklu inspirovaného letním koupalištěm. Tragicky temný tón, který v těchto dílech někdy zazní, je možné přičítat události, která vstoupila do představ obou autorů – byli svědky utonutí mladíka.

Před rokem 1965 do tvorby Mikulových přibyl další rys – autoři do prostoru svých maleb začali pod vlivem vlny kombinovaných obrazů a asamblážové tvorby, která se rozšířila soudobou uměleckou scénou, a především pod nejbližším vlivem díla Teodora Rotrekla, vkládat drobné objekty. Principy asambláže však nepropracovávali dlouho,

¹⁹⁶ Z osobního rozhovoru se autorka této práce dozvěděla, že při skupinové návštěvě ateliéru Mikulových jim bylo jednou v žertu doporučeno, aby se rozvedli, že teprve pak bude každý z nich schopen nalézt svůj osobitý výraz. Doporučení údajně platilo spíše pro Miladu Mikulovou.

příčemž za nejzajímavější doklad tohoto krátkého období považuje Hlaváček jejich obraz *Rychlá jízda*.¹⁹⁷

Počínaje tímto rokem se také jejich tvorba začala postupně oddělovat. Zatím spíše ve způsobu prezentace, kdy přestávali vystavovat jako Mikulovi - výtvarný projev, námětový okruh i poetika jejich děl zůstávala shodná. Na výstavách jako byla *Svět v nás* organizovaná v roce 1967 v Československém spisovateli Lubošem Hlaváčkem, byla Mikulová zastoupena dílem *Vraky* (olej, sololit, 80 x 118 cm, 1966). Samostatně toho roku vystavovala malbu také na výstavě *Umělci k výročí Října* a na *Prvním pražském Salonu* – obě výstavy proběhly v Bruselském pavilonu.

Teprve v posledních letech existence skupiny Radar se tvorba Mikulových začala výrazněji odlišovat. Jiří Mikula začal vytvářet díla inspirovaná principem op-artu, zatímco Milada Mikulová pokračovala v nastolené linii. Tak se představili i na posledních oficiálních výstavách Radaru v Orlické galerii v Rychnově nad Kněžnou v roce 1966 a v Mánesu v roce 1967.

Teprve počátkem 70. let došlo v tvorbě Milady Mikulové k zásadnějšímu zlomu. Po reorganizaci Svazu a po rozpuštění skupiny Radar se autorka nejprve ve volné tvorbě na čas odmlčela. Věnovala se ilustračním zakázkám a příležitostně malovala, nevystavovala však. Mezi lety 1975 – 1978 se zúčastnila pouze dvou grafických výstavy a dvou oficiálních prezentací – *Výtvarní umělci k 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (1975), kde získala již zmíněnou cenu, a *Umění vítězného lidu* (1978).

Proto bylo velmi překvapivé, že se v roce 1978 přihlásila hned dvěma samostatnými výstavami. Jednu z nich uspořádal Památník národního písemnictví, v jehož výstavních prostorách prezentovala cyklus volných prací inspirovaných pohádkami Boženy Němcové. Druhou Československý spisovatel, kde vystavila více než třicet maleb reflektujících její četné zahraniční pobyty.

Mikulovi, kteří v roce 1970 prošli kádrovým řízením nově ustanoveného SČVU, patřili k protěžovaným umělcům normalizovaného Svazu. Proto mohla Mikulová získat nárok na několik zahraničních studijních pobytů, které absolvovala i se svým mužem, od roku 1975 pedagogem Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Takto navštívili Maltu, Sicílii a Řecko, které se stalo inspiračním zdrojem její výstavy *Obrazy z Řecka*.

¹⁹⁷HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Karlových Varech*. In: *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965, č. 23, str. 7. Obraz ani jeho parametry se nepodařilo dohledat.

V nich je patrný návrat od redukovaných znakových forem k reálnějšímu pojetí, i tak ale její projev zůstává v mezích deformace tvarů grafickým způsobem. I nadále autorka užívala reliéfně nanášených past, malby vytvářela špachtlí, nikoliv štětcem, a pastu míchala s křídou a latexem a vršila do vyšší struktury. Typická pro ni zůstala jasná barevnost. V prostoru některých maleb se objevují nápisy, které ve své tvorbě na přelomu 60. a 70. let využíval i Mikula – oba inspirovaní pop-artovou stylizací děl Teodora Rotrekla, potažmo dalších umělců nové figurace konce 60. let.



M. Mikulová – ilustrace pohádek b. N2mcové, 1977 *M. Mikulová – Lidé na ulici (Sicílie), 1986*

Cyklus maleb z Řecka je stejně jako volná grafika, kterou v té době Mikulová vytvářela, čitelně dobově poplatná. Tak sice někde zachytila dynamiku a ruch městských ulic nebo ospalost rána v přímořské vesnici, ale neopomněla je vybalancovat malbami typu *Před volbami* (olej, sololit, 1978), kde se na zdech před davem čekajících nezaměstnaných objevují nápisy typu „nepropouštějte!“ Tak vidí Luboš Hlaváček v malbě *Trh práce na Krétě* (olej, sololit, 1978) existenční memento, v malbě *Ráno v Nauplionu* (olej, sololit, 1978) obraz sociální bezútěšnosti. Výmluvně pak dojem z cest završuje malba *Násilí staré a nové* (olej, sololit, 1978), kde „trojice sloupů s fragmenty reliéfů na námět gigantomachie

(...) kontrastuje se siluetou válečné lodi v pozadí,“ což je dle něj jasnou analogií včerejška a dneška, kterou autorka intenzivně vnímala.¹⁹⁸

Nová díla oficiální režimní umělkyně Milady Mikulové, která v předcházejícím roce 1977 získala dokonce cenu Ministerstva kultury, se setkala s kladným přijetím – Luboš Hlaváček už v katalogu píše, že jsou „otevřenou učebnicí krásy“, Oldřiška Tylová později v několikastránkové studii v časopisu *Výtvarná kultura* chválí „vysokou výtvarnou úroveň i kulturní a ideovou vyzrálost“ jejích děl.¹⁹⁹ Z perspektivy dneška jsou však takové superlativy jen těžko pochopitelné. Nepříliš obsáhlá malířská práce Milady Mikulové, v níž se autorka napojila na výtvarný projev Jiřího Mikuly a ve více (v 60. letech) či méně (v 70. a 80. letech) odvážné redukci ji rozvíjela, aniž by se však od ní odpoutala, nevypovídá o tom, že by převyšovala umělecký průměr. Zarážející je také oslavování její jasné a zářivé palety, která v množství modrých valérů či v ostrých oranžových pastách sice v posledním cyklu řeckých obrazů evokuje jas přímořského prostředí, ale působí také nepřiměřeně a přemrštěně. Stejnou paletu barev ostatně Mikulová používala i dříve ve společných malbách z českého koupaliště, v pohledech do interiérů nebo v cyklu maleb ze schůzí.

V plné práci zůstávala Milada Mikulová do konce 80. let. Ilustrace prezentovala na přehlídkách ilustrační tvorby v Čechách, na Slovensku a na řadě zahraničních výstav. Volnou grafiku na řadě oficiálních prezentací i na malých výstavách současné grafiky jako byla například výstava *Dřevoryt a dřevořez* (Galerie Hollar, 1977). Malby vystavovala například na kolektivní výstavě členů SČVU *Obrazy a sochy* v Mánesu (1987). Tvorbě se věnovala ještě po revoluci, kdy se však s manželem po jeho sesazení z postu rektora VŠUP stáhli do ústraní. Naposledy se účastnila výstavy znovuobnoveného Radaru v pražské Galerii Vltavín (1994) a olomoucké Galerii Mona Lisa (2004) – aktivity k obnovení skupiny Radar Milada Mikulová i její muž vítali. Poslední veřejné vystoupení s cyklem ilustrací inspirovaných řeckými a římskými náměty jí připravila Vyšší odborná škola publicistiky v roce 2013 v prostoru fary na pražské Spálené ulici.

Milada Mikulová měla ke skupině Radar bezpochyby úzký vztah. Patřila ke kmenovým členům, kteří se skupinou vystavovali na všech organizovaných výstavách. Zdá se, že s aktivitami skupiny souviselo i vzepjetí její vlastní tvorby – první malířské výstupy

¹⁹⁸ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Milada Mikulová – Obrazy z Řecka*. Praha, SČVU, 1978.

¹⁹⁹ TYLOVÁ, OLDŘIŠKA. *Výtvarné svědectví Milady Mikulové*. In: *Výtvarná kultura* 1986, č. VI, str. 49 – 52.

prezentovala v roce 1964, přičemž se v redukcí forem a znakovém pojetí napojila na estetiku pěstovanou ve skupině Dobroslavem Follem, Vladimírem Kovářikem, Jiřím Mikulou a dalšími. Za rychlé nalezení umělecké formy tak jistě vděčí práci těchto autorů. Vzhledem k úzké spolupráci s Jiřím Mikulou však nelze s určitostí říci, nakolik to byla do druhé půle 60. let její vlastní invence a nakolik jeho vliv.

Recenzenti (kromě Luboše Hlaváčka) její tvorbě většinou nevěnovali výraznější pozornost. Ceněná se její tvorba stala až po roce 1970, kdy už ji však styk s autory Radaru neovlivňoval. Její umělecký projev sice nedoznal velkých změn, ale v normalizované společnosti se naopak proměnilo vnímání její tvorby. V posledních desetiletích minulého režimu patřila k prominentním umělcům.

Dnes se povědomí o jejím díle vytratilo a vzhledem k faktu, že se její volná tvorba téměř nenachází ve veřejných sbírkách, bylo skutečně obtížné autorčino dílo setřít a zhodnotit. Po vykonání této práce lze však konstatovat, že pro malířskou tvorbu Milady Mikulové platí všechny závěry platné pro dílo Jiřího Mikuly. Nejsvobodnějšího výrazu dosáhla na konci 60. let v malbách, kde redukovala zachycované do abstrahovaných znaků a komponovala do podoby nekompletní mozaiky. Později se vrátila k realistickému výrazu ozvláštňenému pouze strukturou vysokých past. V takové podobě její malba nepřesáhla dobový průměr a byla nadhodnocena v důsledku společenské situace. V českém umění zanechala Milada Mikulová jistě nejvýraznější stopu jako ilustrátorka, přičemž vycházela vstříc objednávkám na pojednání literatury dětské i literatury pro dospělého čtenáře, nikdy se nevyhranila. Ani na tomto poli se však její tvorba nevymkla obvyklému průměru. Dílo Milady Mikulové se tak stává smutným dokladem protekčního přístupu k průměrné tvorbě, která, pokud byla vytvářena autorem dostatečně loajálním vůči režimu, byla vynesena až k nejvýznamnějším státním oceněním.



Oprava teplovodu (olej, sololit, 122 x 152 cm, 1986) Z výstavy Obrazy a sochy členů SČVU, 1987.

ZDENĚK MLČOCH

Výtvarná dráha rodáka z Nové Dědiny u Kroměříže, Zdeňka Mlčocha (1921 – 1995), začala po ročním působení v reklamním ateliéru J. Vetešky v Brně (1941 – 1942) studiem na brněnské škole uměleckých řemesel. Po úspěšném absolutoriu byl přijat na pražskou Uměleckoprůmyslovou školu, kde dva roky studoval malbu, grafiku a ilustraci u Antonína Pospíšila (1943 – 1944), a po válce nastoupil na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou, aby ve studiu pokračoval v ateliéru užité grafiky a ilustrace Karla Svobinského (1945 – 1949). Tomu v následujících dvou letech dělal také asistenta, než v roce 1950 odešel do Státního nakladatelství dětské knihy (později Albatros), kde až do roku 1987 pracoval jako výtvarný redaktor.

Byly to právě dvě z uvedených míst, kde Mlčoch potkal své kolegy ze skupiny Radar. Prvním byla Vysoká škola uměleckoprůmyslová, kde v poválečných letech studovala převážná většina z budoucích členů skupiny, druhým pak SNDK, kde někteří z nich působili jako výtvarní redaktoři, jiní jako externí spolupracovníci – ilustrátoři či typografové.

Právě v komunikativní a organizačně zdatné osobnosti Zdeňka Mlčocha můžeme vidět jeden z klíčových kloubů schopných přirozeně propojit bývalé kolegy z VŠUP, stávající kolegy z nakladatelské praxe a nakonec i obdivované autory z někdejší Skupiny 42.

Tvorba z let 1950 - 1969

První Mlčochovy práce z druhé půli 40. let ještě vykazují odezvu školení profesorem Svobinským – oba rodáci z Hané měli mnoho společného, což se nijak neprojevalo v tvorbě zralého pedagoga, naopak v díle jeho studenta a asistenta to zanechalo znatelné stopy. K nejvýraznějším aspektům Mlčochovy tehdejší tvorby patří jásavá barevnost a folklorní nádech akvarelů a kreseb, jež jsou tak netypické pro jeho pozdější temnou, barevně omezenou paletu. Nicméně vlivu svého školitele se Zdeněk Mlčoch brzy zbavil – s odchodem z VŠUP do nakladatelské praxe se doslova vykreslil v záplavě ilustračních zakázek.



Morava I - akvarel, 28,5x20 cm, 1944 Park - akvarel, tuš, 35x25 cm, 1949 Vozovna - akvarel, tuš, 26,5 x 36 cm, 1952

Z počátku 50. let už ale pocházejí práce, v nichž se projevuje Mlčochovo bytostné téma: zaujetí městem, jeho periferií, v níž tematizuje industriální či technické symboly. V reálných výjevech z okrajových městských ulic se začíná objevovat oblíbený symbol malířů ze Skupiny 42 – libeňský plynojem. Ze všech autorů Radaru tak nejprve u Mlčocha můžeme pozorovat postupné sblížení s poetikou válečné tvorby členů Skupiny 42, které brzy vyústí až v svolání v prvním katalogu čtveřice mladých umělců v roce 1959.



Pohled na plynojem-kvaš, 28x19cm, 1958 Štěrkárna - olej, 85x100 cm, 1958 Plynojem - olej, 23x20 cm, 1961

Na výstavě v Československém spisovateli v únoru 1959 se Zdeněk Mlčoch představuje ještě malbami, které nijak nevybočují z kánonu realistické malby s jemnými náznaky exprese. Krotkým, nepobuřujícím a neurážejícím rukopisem tu autor zobrazuje to, co by mohlo být klidně vystaveno před patnácti lety spolu s díly členů Skupiny 42. Zvláště malba nazvaná *Štěrkárna* (olej, 85 x 100 cm, 1958) reprodukována v krátké recenzi výstavy v časopisu *Výtvarné umění*²⁰⁰ byla skutečným vzkazem zasloužilým bardům poválečného umění. Však také krátce po této výstavě navázala čtveřice mladých umělců

²⁰⁰ -red-. *Z pražských výstav - únor*. In: *Výtvarné umění*, roč. IX, 1959, č. 3, str. 135

díky Mlčochovi a Rotreklovi užší vztah s Františkem Grossem, což o rok později vedlo k ustanovení skupiny Radar.

V rámci první výstavy se pak už skupina Radar představila jako celek navazující na poetiku Skupiny 42. Vykázala se logotypem obdélníku rozděleného na čtyři barevná pole a názvem, který spolku možná navrhl právě Mlčoch. Nebylo totiž ve skupině ani na soudobé umělecké scéně jiného autora, který by s takovou obsesí zobrazoval stále stejný civilizační motiv – radar.

Počínaje první výstavou skupiny začalo nejsilnější tvůrčí období Zdeňka Mlčocha. Jeho malba výrazně pokročila k tvarové redukci – činžovní domy se scvrkly na síť silných tmavých čar vyplněných barevnými plochami, technické přístroje, jako jsou radary nebo jeřáby se proměnily ve znak, stejně jako ostře kontrastní kruhy slunce či měsíce, které jsou většinou zavěšeny na obloze nad městem jako strážci městské idyly.

Autorova tvorba té doby je jednoznačnou oslavou technických momentů v milované městské krajině, je plná nadšení z civilizace.

Mlčochova výtvarného projevu si všímali i recenzenti, kteří ho většinou považovali za jednoho z nejvýraznějších představitelů skupiny. Samozřejmě v pořadí až za bývalými členy Skupiny 42, zejména za Františkem Grossem, na jehož vliv na Mlčochovo dílo však často poukazovali. Tak recenzent v časopisu *Výtvarná práce* v roce 1961 píše: „Nejbliže Grossovi a Skupině 42 je z mladší generační vrstvy Radaru Mlčoch. Ve svých městských krajinách vkomponovanými technickými objekty usiluje celkem zdařile o výtvarnou metaforu, v níž by byla spojena civilní poezie s romantickými symboly technického pokroku.“²⁰¹ A v časopisu *Kultura* pak Jiří Kotalík doplňuje, že „přes některé známky tvrdosti v pojednání obrazové plochy mají [Mlčochova díla, pozn. autorky] slibný rys soustředěného vidění.“²⁰² Autor podepsaný jako -red- pak v recenzi o pražských výstavách v časopisu *Výtvarná práce* v roce 1963 označuje Mlčochova díla za přímo „názorem průbojná“, chválí jejich „skladebnost a direktivní výraz“ a také „jednoduchou geometrizovanou grafickou zkratku.“²⁰³

²⁰¹ -red-. *Pražské výstavy*. In: *Výtvarná práce*, roč. XI, 1961, č. 12, str. 9

²⁰² KOTALÍK, JIŘÍ: *Obraz moderního času*. In: *Kultura*, roč. V, 1961, č. 25, str. 4

²⁰³ -red-. *Pražské výstavy*. In: *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1963, č. 5, str. 8



Město II. – olej, karton, 1960, soukr. sbírka Praha



Sídliště – olej, sololit, 37x62 cm, 1963, soukr. sbírka Praha

V roce 1964 se ale Mlčochova tvorba začíná pozvolna proměňovat. Vlivem dostupnějšího světového umění, za nímž autoři mohli vyjet (Brusel, později Benátské bienále) a které se také více diskutovalo v odborných periodících, do ní vnikají cizí prvky. Tak se po výstavě v pražském Mánesu v roce 1964 recenzent Luboš Hlaváček zmiňuje o viditelné inspiraci Paulem Klee²⁰⁴ a po další výstavě v Mánesu v roce 1967 recenzentka Libuše Brožková o tom, že „Mlčoch dobývá své obrazy z temného těsta barvy dosti těžce, dopouští se určitých neobratností.“²⁰⁵ Míni tím definitivní proměnu Mlčochovy barevnosti, která v té době spočívá jen ve valérech šedé a černé s občasnými vstupy červené či růžové a bílé, a také krátké období hutných past, které inspiroval nastupující proud informelu.



Z. Mlčoch – Černé město, 1963 Červené slunce, 1963, soukr. sbírka

Červené slunce II, 1963, soukr. sbírka

Naneštěstí se v jeho tvorbě objevují také prvky z tvorby Roberta Rauschenberga, impulsy z jehož tvorby v Radaru rozpracovává Teodor Rotrekl. V této době už Mlčoch pomalu opouští program Skupiny 42, který důsledně sledoval do poloviny 60. let a obrací se ke světovým podnětům – od geometricky traktovaných plošných maleb představujících městské krajiny se pouští do abstraktnějších poloh, v nichž experimentuje s vyššími pastami, nebo dokonce vytváří sérii asambláží.

²⁰⁴ HLAVÁČEK, LUBOŠ: *Radar v Mánesu*. In: *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964, č. 9, str. 3.

²⁰⁵ BROŽKOVÁ, LIBUŠE: *Výstava Radaru v Mánesu*. In: *Výtvarná práce*, roč. XV, 1967, č. 19, str. 4.

Tento nadšený přístup k experimentu však neznamená objevení nových cest. Tvorba Zdeňka Mlčocha ze závěru 60. let naopak vypadá jako zoufalé hledání nového výrazu, které je roztříštěné do několika poloh a evokuje spíše práci několika autorů.

Možná by se Zdeněk Mlčoch přes toto roztříštěné období přenesl a mnohost výrazů by se v budoucnu slila do jednoznačnější podoby. Společenský zvrat, který s sebou však události po roce 1968 přinesly, zamezily dalšímu svobodnému rozvoji autorovy tvorby.

Tvorba z let 1969 - 1995

Po roce 1968 doznala tvorba Zdeňka Mlčocha značné změny.

Přestože Zdeněk Mlčoch za normalizace nebyl postižen vyhazovem ze zaměstnání a tím nebyla ohrožena jeho existence, zákaz činnosti skupiny Radar a omezení výstavní činnosti pro něj znamenaly citelný zásah.

Autor na něj reagoval okamžitým ukončením experimentů s výtvarnou formou, krátkým odmlčením, posléze pak radikální proměnou rukopisu i tématu maleb. Obojí dle svědectví Mlčochovy manželky Soni souviselo (stejně jako u Dobroslava Folla) s neschopností zobrazovat danou realitu stejným výtvarným jazykem, jakým se vyjadřoval doposud. Také aspekt nadšení z civilizace z jeho tvorby zcela zmizel.

Ve své tvorbě 70. let Mlčoch nakrátko zvolil imaginativní výrazový styl znatelně inspirovaný tvorbou Georgia de Chirica. Charakteristickým je pro toto období emotivně vyhraněný cyklus maleb s torzovitou figurínou – manekýnem.

Malba nazvaná *Rozpad – raněný manekýn* z roku 1970 je přímo epilogem skupinové činnosti. Figurína zobrazená v malbě je zbavená ochranného obalu i končetin, torzo je redukováno na jakousi drátěnou kostru s vlevo ukazující rukou, přičemž i ona je okleštěná na pouhou dlaň spojenou s tělem dvěma dráty. Těmi je vyplněn i trup, který evokuje obnažené vnitřnosti skládající se z ledabyly natažených drátů, pérek a čudlíků, jež pohání několik natahovacích klíčků. Těžko v nich nevidět symbol manipulovatelnosti člověka a tak i symbol pocitu, jímž tehdy trpěl nejen Mlčoch a ostatní členové Radaru, ale i většina umělců, jimž byla odejmuta svoboda nabytá v minulé dekádě. Frustrující pocit prázdnoty je dobře znázorněn v oblasti hlavy, kde zeje jen obrovská prázdná díra – jako by bylo tehdy lepší na okolnosti doby raději nemyslet.



Rozpad – raněný manekýn, olej, 1970

V malbě dále zaujme zbytek hávu torzovitého panáka, v němž je znát logotyp skupiny, který je však také destruován: ze známého čtverce se čtyřmi barevnými poli je jeden kus vytočen nepřirozeným směrem.

Na cyklus těchto melancholických maleb s torzem figuríny pak navazuje už jen volná řada realistických maleb venkovských krajin z oblasti Sobotky, kam Zdeněk Mlčoch každoročně jezdil do společnosti přátel kolem Šolcova statku. Tamní přátelská atmosféra a krásná příroda se mu stala útočištěm před nevlídnou realitou, o čemž vypovídají i jeho příležitostné malby. Jsou mezi nimi zastoupeny hlavně pohledy na místní zámek Humprecht nebo siluety nedalekého hradu Trosky, jež jsou provedeny lyrizovanou realistickou technikou, avšak na rozdíl od cyklu torzovitých figurín alespoň navazují na autorovu charakteristickou temnou paletu z dřívějších let.

Tuto část Mlčochovy tvorby s povděkem kvitují jeho sobotečtí přátelé, jejichž péči vyšel jediný katalog autorova díla.²⁰⁶ Bohužel v něm oslavují už kvalitativně průměrně období autorovy práce, aniž by byl zmíněn nejvýraznější vzmach jeho tvůrčích sil, k němuž došlo v první polovině 60. let.

Z melancholického cyklu maleb torzovitých figurín i z navazujícího cyklu realistických krajinomaleb je patrné, jak tíživě Zdeněk Mlčoch nesl společenský zvrat, který znamenal přervání dlouholeté činnosti skupiny Radar. Skončila tak platforma, která jej dokázala vybudit k nejkvalitnějším počínům v jeho uměleckém vývoji, skončila volnost společného názorového třibení a přínosných diskusí.

Zdeněk Mlčoch sice nepocítil nijak dramatickou perzekuci veřejnými orgány, v normalizovaném režimu v podstatě došlo jen k omezení výstavní činnosti jeho volné tvorby. Vliv na autorovu činnost měl však především vnitřní pocit marnosti – s nemožností vystavovat se dostavilo frustrující přesvědčení, že nestojí za to se za daných okolností o cokoliv snažit. To pak znamenalo, že autor postupně redukoval svou malířskou činnost, která od té chvíle vznikala spíše příležitostně a bez pevného vnitřního směřování.

Dál byl však přijímán jako výtvarný redaktor a zdatný ilustrátor a v následujících letech se tak soustředil na požadovanou ilustraci a užitou grafiku. Svědčí o tom i autorovy další prezentace, které jsou omezeny především na kolektivní výstavy dětské ilustrace (1979 – *Čeští ilustrátoři dětem*, Praha, výstavní síň Mánes; 1981 – *Ilustrátoři Albatrosu*, Praha, Galerie Albatros; 1989 – *Třiadvacet žáků národního umělce Karla Svobinského*, Třebíč, Kulturní a vzdělávací zařízení MNV aj.).

²⁰⁶ DEMEL, JIŘÍ: *Zdeněk Mlčoch*. Sobotka: Klub přátel města Sobotky, 2002.

Volnou tvorbu vystavoval Zdeněk Mlčoch jen na výzvu přátel v Sobotce (1973), ve Valašském Meziříčí (1980, 1986) nebo na rodné Hané (1982 v Kroměříži). Šlo však jen o výstavy realizované pro kolektiv přátel v regionech, které proběhly bez povšimnutí médií a mimo síť oficiální umělecké scény.

Nedoceněnou a zapomenutou pozici malíře Zdeňka Mlčocha nakonec až po jeho smrti připomněla výstava *Umění zrychleného času* v Českém muzeu výtvarných umění, která jeho díla jako jediného člena Radaru (vyjma bývalých členů Skupiny 42) zařadila do přehledu výtvarných forem a proudů objevujících se v českém umění na počátku 60. let 20. století.²⁰⁷ Jedinou samostatnou výstavu mu ve spolupráci s rodinou v roce 1996 připravila pražská Galerie Vltavín.

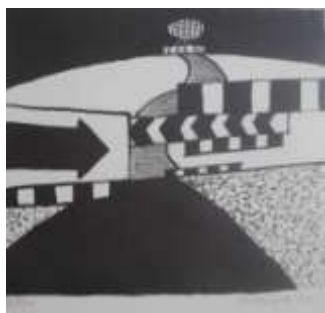
Knížní ilustrace, užitá a volná grafika Zdeňka Mlčocha

Malířské dílo Zdeňka Mlčocha tvoří jen část jeho tvorby, tou neméně podstatnou je jako u řady členů Radaru autorova volná grafika a užitá tvorba.

Ve volné grafice Zdeněk Mlčoch víceméně sledoval program skupiny Radar a do menších formátů většinou nepřesahujících velikost papíru A4 zpracovával obdobné motivy civilizačního a technického nadšení. Takové volné grafiky však mají spíše kresebný charakter, vyznačují se tvarovou redukcí stejně jako v malbě, ale i využitím silné obrysové linky, jak autor preferuje v ilustrační a užitě tvorbě. Grafická práce tak stojí na pomezí Mlčochovy volné a zakázkové tvorby.

Zvláštní kategorii jeho volných prací tvoří ty, v nichž se objevují postavy harlekýna, pierota a kolombíny, přičemž jeden z nich v ruce vždy drží červenou růži. Byly to autorovy oblíbené postavy, které podle paní Soni Mlčochové odkazovaly na soukromý moment z jejich manželství a objevovaly se v jeho tvorbě vždy, když si chtěl připomenout příjemnější životní okamžiky. Nepřekvapuje proto, že se začaly v autorově tvorbě s nebývalou intenzitou objevovat po roce 1970.

²⁰⁷ *Umění zrychleného času: česká výtvarná scéna 1958 - 1968*. Praha: ČMVU a Cheb: Státní galerie výtvarného umění v Chebu, 1999.



Grafické listy Zdeňka Mlčocha z roku 1963

Zdeněk Mlčoch byl dlouholetým redaktorem ve Státním nakladatelství dětské knihy, které se v roce 1969 přejmenovalo na Albatros – působil v něm od roku 1950 do roku 1987. Za tu dobu jako výtvarný redaktor připravil vizuální podobu stovek knih, sám typograficky upravil více než 300 knižních titulů a ilustroval desítky knih.

V rámci ilustrace je pokládán za představitele lyricko-expresivního proudu.²⁰⁸ Formálně využíval nejčastěji kresbu s jemnou černou obrysovou linkou, a akvarel. František Holešovský si na jeho ilustracích pro děti cení především „naivně direktivního způsobu, jímž dovedl spojit poezii scén a dějů s lyricky pohádkovou fantazií dětského myšlení a cítění.“²⁰⁹

Zajímavé je, že Holešovský si všímá pouze jeho ilustrační tvorby pro menší děti a opomíjí významnou kapitolu Mlčochovy vědecko-fantastické literatury, která je pro něj jako pro člena Radaru a velkého obdivovatele techniky typičtější a domnívám se, že i kvalitativně významnější. Je to zarážející také proto, že svůj rukopis, byť ve své lyričnosti poměrně rozeznatelný, v případech těchto ilustrací podřizoval obsahu knihy, pročež je mezi knihami jako je třeba *Kouzelná skříňka* (SNDK, 1960) nebo *Vyprávění o Velké zemi* (Albatros, 1974) Z. a V. Adlových, a oceňované knihy *Procházky Prahou* Jany Štefánkové (Albatros, 1980) takový rozptyl, až by se mohlo zdát, že jde o díla několika různých ilustrátorů.

Zato v knihách pro mládež, kde měl Mlčoch výtvarně doprovodit vědecko-



²⁰⁸ HOLEŠOVSKÝ, FRANTIŠEK. *O lyrickém expresionismu Zdeňka Mlčocha*. In: *Zlatý máj*, 1979, č. 8, str. 487 – 492.

²⁰⁹ HOLEŠOVSKÝ, FRANTIŠEK. *Čeští ilustrátoři v současné knize pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1989. Str. 242.

fantastický text, je jeho ilustrace malířtější (často vyvedená v akvarelu, kvaši nebo temperové malbě) a autorsky charakterističtější. Do takových ilustrací Zdeněk Mlčoch dokonce vnašel i svou autorskou značku, kterou kdysi povýšil na logo skupiny Radar. Ivan Adamovič v knize *Planeta Eden* uvádí, že tento logotyp autor používal záměrně v co nejvíce edicích, že „díky Mlčochově působení ve výtvarné redakci se radarovské logo multiplikovalo napříč knihami i žánry.“²¹⁰ K tomu lze jen připomenout, že ho používal především tam, kde je znatelný jeho autorský otisk a kde mu dělalo nejméně problémů přizpůsobit se zakázce. Toto logo tak můžeme vnímat také jako jakési Mlčochovo sdělení, že daná ilustrace koresponduje s jeho uměleckým programem.

V tomto ohledu stojí za povšimnutí především autorovy ilustrace knih Stanislaw Lema. V knize *K Mrakům Magellanovým*²¹¹ tak autor do futurologických akvarelových ilustrací nápaditě zapojuje logo Radaru jako součást ovládacího panelu stroje, přístrojové desky nebo systému trubek.

Knižní tvorba Zdeňka Mlčocha byla vysoce ceněná – v letech 1974, 1981 a 1984 získal Čestné uznání v soutěži Nejkrásnější kniha, v roce 1982 mu byla dokonce udělena mezinárodní Andersonova cena a byl zapsán na čestnou listinu IBBY za ilustrace k již zmíněné knize Jany Štefánkové *Procházky Prahou*.

V rámci užití grafiky se Zdeněk Mlčoch věnoval také tvorbě exlibris. Zpočátku upřednostňoval dřevoryt a suchou jehlu, později barevnou litografii. Podle Slavomila Vencla v letech 1959 – 1994 vytvořil 157 exlibris,²¹² většinu z nich pro přátele kolem Šolcova statku v Sobotce. Tematicky se v těchto drobných pracích zaměřoval na postižení vztahu zobrazovaného výjevu k majiteli exlibris a formálně využíval jemnou obrysovou linku kresby a maximálně tři barvy soutisku. Podle článků v časopisu *Knižní značka* nejvíce exlibris vytvořil pro Jiřího Demela a Karla Samšiňáka,²¹³ od každé realizace pak tiskl pouze 25 kusů.²¹⁴

Za některé z nich získal ocenění na trienálních výstavách exlibris v Chrudimi (1992) a v Jičíně (1993).

Jen málo se Zdeněk Mlčoch věnoval plakátové tvorbě, nicméně její podobu od roku 1959 výrazně ovlivnil. Spolu s Dobroslavem Follem se totiž stal členem komise při

²¹⁰ ADAMOVIČ, IVAN: *Podoby zítřka. Ilustrátoři vědecko-fantastické literatury a futuristické publicistiky*. In: *Planeta Eden*. Řevnice: Arbor Vitae, 2010. Str. 98.

²¹¹ LEM, STANISLAW. *K Mrakům Magellanovým*. Praha: MF, 1962.

²¹² VENCL, SLAVOMIL. *Česká exlibris. Historie a současnost*. Praha: Hollar, 2000. Str. 86.

²¹³ LANGHAMMER, JAN. *Nezapomenutelný Zdeněk Mlčoch*. In: *Knižní značka. Spolek sběratelů a přátel exlibris*, 2012, č. 1, str. 13.

²¹⁴ JD. *Za Zdeňkem Mlčochem*. In: *Knižní značka. List spolku sběratelů a přátel exlibris v Praze*. 1995, č. 1, str. 6.

Ústřední půjčovně filmů a v jeho pravomoci bylo i přerozdělování zakázek na plakáty mimo úzké propagační oddělení ÚPF. Díky němu tak zakázky získala řada jeho kolegů z Radaru a další generačně spříznění umělci. Sám se plakátové tvorbě věnoval jen příležitostně. K jeho nejzajímavějším realizacím patří plakát k filmu *Nasredinův návrat* z roku 1960, který je ve sbírkách Moravské galerie.²¹⁵

²¹⁵ Kol. autorů. *Český plakát 60. let ze sbírek Moravské galerie Brno*. Brno: Moravská galerie, 1997. Str. 98.

JOSEF PROŠEK

Pozoruhodná osobnost české, potažmo československé fotografie, Josef Prošek (1923 – 1992) se narodil v Podolu u lázní Mšená. Brzy se však s rodinou přestěhoval do Prahy, kde se později stal členem žižkovského okruhu surrealistů.²¹⁶ Společně s přítelem Janem Řezáčem, Ottou Mizerou, Miroslavou Miškovskou a dalšími nejmladšími surrealisty se stal autorem poetických textů řady strojopisných surrealistických sborníků jako jsou *Chodci zeleně* (1941), *Krám*, *Mezitím*, *Prolog*, *Vycpaný pták*, *Veselý hřbitov* (vše 1943), *Ochranné prostředky* (1944), nebo *Záchody* (1944)²¹⁷ – poslední z nich Prošek doprovodil i fotografiemi.

Po válce začal fotografii studovat na Státní grafické škole (1945 – 1947), kde se setkal se svými vrstevníky Dobroslavem Follem, Jiřím Chadimou, Jiřím Mikulou, Miladou Mikulovou, Františkem Skálou, s nimiž bude později působit ve skupině Radar.

Z profesních kolegů měl Prošek úzký vztah s fotografem Josefem Sudkem, který ještě v době Proškových studií navrhl jeho přijetí za do SVU Mánes (1947). O rok později se s ním Prošek podílel na zakládání fotografické sekce Svazu československých výtvarných umělců, kde později zastával i předsednickou funkci.

Po vojenské službě, kterou strávil jako fotograf ve Vojenském historickém ústavu (1948 – 1950), začal pracovat jako fotoreportér týdeníku Květy, kde se stal zanedlouho výtvarným redaktorem a pak i vedoucím fotografického oddělení. V Květech působil v letech 1951 až 1956, poté odešel na volnou nohu. Dále však spolupracoval s Květy i s řadou dalších časopisů jako byly Blok, Československý voják, Host do domu, Kultura, Kulturní tvorba, Literární noviny, Plamen, Revue fotografie, Světová literatura, Výtvarná kultura, Výtvarné umění, Výtvarný život a další, kam přispíval jen příležitostně. Přijímal také zakázky od různých nakladatelství, fotografický ilustrační doprovod nebo fotoknihy vytvářel pro Artii, nakladatelství Československý spisovatel, SNKLHU, MF, Orbis, Pressfoto a jiné.

Kromě toho byl významným organizátorem fotografického života, předsedou Československého komitétu FIAP, v letech 1972 a 1973 externě přednášel na pražské FAMU (vedl seminář výtvarné reprodukce uměleckých děl). V roce 1972 získal titul Excellence FIAP (EFIAP).

²¹⁶ Žižkovští surrealisté se stýkali i s dalšími pražskými surrealistickými buňkami, s Karlem Teigem i autory okruhu Skupiny RA.

²¹⁷ Faksimile vyšla v časopisu Analogon č. 18, 1996, později také v publikaci PROŠEK, JOSEF. ŘEZÁČ, JAN. *Snad Praha*. Praha: Artfoto, 1999.

Mimo SVU Mánes (1947 – 1948) a skupinu Radar (1961 – 1970) působil Josef Prošek také ve skupině Květen (1960).

V období 40. let se Proškova tvorba odvíjela v intencích surrealismu. Jeho fotografickým debutem se stala zmíněná publikace *Záchody* (1944), strojopisný sešit textů a fotografií věnovaný jejich společnému příteli, surrealistickému malíři a básníkovi Otto Mizerovi. „Byl to těžkotonážní lyrický kolaps pražské odnože černého humoru – monstrialismu,“²¹⁸ psal Jan Řezáč o publikaci, která v roce 1996 vyšla v reprintu v Analogonu a o tři roky později péčí Proškovy dcery Magdaleny Wagnerové v nakladatelství Arfoto.

Monstrialismem míní Řezáč svět oblud, který se před nimi rozestřel za doby protektorátu a který si mladí autoři vzali za východisko uměleckého tvoření. „Slovo monstrialismus označuje dnes již dosti nepřesně onen světelný bod psychického poznání, v němž se střetával za neustálého jiskření svět oblud, ohyzdnější než kdykoliv předtím, se světem svobody,“ psal Řezáč v úvodu katalogu Otto Mizery v roce 1946.²¹⁹

Josef Prošek se v tomto světě orientoval k námětovému poli, které už zůstane v jeho tvorbě přítomné napořád – k nevšedním, přehlíženým městským zákoutím. V poetickém cyklu pražských záchodků položil první pilíř své tvorby.

V průběhu 40. let experimentoval po vzoru Mana Raye, který byl jeho velkým vzorem, užíval Sabbattierův efekt, pseudosolarizace. Postupem 50. let se však od surrealismu odklonil a nakonec ani nebyl zařazen do výstavy *Surrealismus a fotografie* v galerii Československého spisovatele v roce 1968, kterou organizoval Václav Zykmond.

V kontextu svého zájmu i své práce fotoreportéra se jeho výtvarný názor posunul jinam. V době války se stýkal se členy Skupiny 42 a jejich civilistní poetika mu vedle surrealismu byla také blízká. Zájem o městské motivy tak rozvinul v civilnější poloze, v níž mohl pražská zákoutí, tichou periferii i rušné centrum, a také typy městského člověka lépe uchopit.

František Gross, s nímž se znal už od války a v průběhu 50. let se s ním stýkal na půdě Svazu, chtěl, aby ve skupině Radar byli zastoupeni autoři různých médií. Proto ho do skupiny přizval. S ním a s Františkem Hudečkem Prošek sdílel společné surrealistické začátky, s Jindřichem Wielgusem ho pojilo hlubší osobní přátelství, s Františkem Skálou se

²¹⁸ PROŠEK, JOSEF. ŘEZÁČ, JAN. *Snad Praha*. Praha: Arfoto, 1999. Str. 10.

²¹⁹ ŘEZÁČ, JAN. *Otto Mizer: Monotypy, suché jehly a lepty*. Praha: Kabinet grafického umění, 1946. Katalog výstavy.

znali z dob studií i z nakladatelství Mladá fronta – Prošek do skupiny dobře zapadal z hlediska skupinového programu i úzkými vztahy k jednotlivým členům.

Názorová blízkost se potvrdila hned na první výstavě v galerii Československého spisovatele v roce 1961. Josef Prošek na ní vystavil několik snímků z městského prostředí, v nichž si všímal atypických městských detailů, které snímal do jednoduše stavěných kompozic. Přitahovala ho nejen městská architektura, ale hlavně mrtvá okna, porušené omítky, tajuplné obrysy na zdech napovídající přítomnost něčeho minulého. K jeho dalším typickým námětům budou později patřit vyhozené předměty na ulici, opuštěná zátiší ledabyle pohozených věcí, výkladní skříně s prolínajícími se obrazy vnitřního a vnějšího světa. Ani v této tvůrčí fázi tak v sobě zcela nezapřel surrealistu.

Avantgardně ostatně Prošek cítil po celou dobu své tvorby – v kategorii městských motivů se například nikdy nenechal svést líbivými motivy Prahy, jako byly Hradčany nebo Týnský chrám, ale vždycky se soustředil na marginálie. Svým jednoduchým, poetickým uchopením dané reality tak dokázal vyjádřit docela jiný, osobitě pojatý esprit města.

Proškovy fotografie vystavené na první Radarové výstavě, z nichž je v katalogu otištěna *Bílá cesta* (1960) se setkaly s vřelým přijetím kritiky. Jako jeden z mála autorů už pro ni ostatně nebyl neznámý. Vystavoval na výstavách fotografické sekce Svazu v roce 1952 a 1959,²²⁰ s jeho snímky se čtenáři pravidelně setkávali v tisku.

S Radarem absolvoval o rok později i kladenský pobyt, kde vytvořil řadu snímků vystavovaných později na výstavním turné. Série fotografií *Černobílé Kladno* byla v roce 1963 vystavena na skupinových výstavách v Nové síni, Východočeské galerii v Pardubicích a v Ostravě, a měla také pod stejným názvem vyjít knižně v nakladatelství Orbis. Smlouva však byla zrušena, i když byl cyklus oceněn v umělecké soutěži k 20. výročí ČSSR.²²¹

V roce 1962 měl Josef Prošek samostatnou výstavu spolu s Františkem Grossem a Jindřichem Wielgusem v pražské galerii Václava Špály. Kromě katalogu, kam psal text Jan Řezáč, vyšla ještě malá monografie *Josef Prošek* (SNKLHU, 1962). Autorem textu byl opět Prošekův přítel, Jan Řezáč. Z názvů děl vystavených na společné výstavě je znát, že se Prošek stále nejvíce zabýval městem. Kromě klasické fotografie se však prezentoval i fotomontážemi. Cyklus májových motivů vznikl postupně pro časopis *Kultura* od roku

²²⁰ V květnu až červenci 1952 proběhla III. výstava členů fotografické sekce SČSVU v pražském Mánesu, v říjnu a listopadu 1959 pak v galerii Československého spisovatele proběhla další členská výstava fotografické sekce SČSVU nazvaná *Fotografie 1959*.

²²¹ SMAHELOVÁ, JANA. *Josef Prošek*. Praha: FAMU, katedra fotografie 1969. Nепublikovaná magisterská práce.

1959, do poloviny 60. let ho pak autor rozpracovával, poslední montáž vznikla na počátku 70. let. Ani v tomto výtvarném postupu Prošek nezapřel surrealistu, spojované věci, jako je například oko za pučící větvičkou ve snímku se shodným názvem *Májový motiv* (1958-59), je klasickým projevem magického surreálního citění.



J. Prošek – Májový motiv (1958-59)



J. Prošek – Zed' v Kladně (1963)

Na výstavě v Mánesu v roce 1964 vystavil Prošek ještě motivy z Kladna a dalších měst, jak dokládá v katalogu reprodukováná fotografie *Zed' v Kladně* (1963), avšak do jeho tvorby už začal zasahovat zájem o člověka. Portrét se v jeho tvorbě objevoval od 40. let, nyní však přibyl i zájem o obnažené lidské tělo a akt. Naposledy převážně městské motivy vystavil v roce 1967 na společné výstavě v galerii Československého spisovatele se sochařem a členem Radaru, Zdeňkem Vodičkou. Vystavil tam fotografie z italské a francouzské cesty, přičemž z druhé jmenované vznikla pozoruhodná publikace *Paříž v Paříži* (Mladá fronta, 1967), která toho roku získala nakladatelskou cenu. Prošek ji připravil opět ve spolupráci s Janem Řezáčem.

Na Proškovu společnou výstavu se Zdeňkem Vodičkou reagovali recenzenti překvapeně. Nikoliv však kvůli dílům Josefa Proška, které si dle nich i nadále zachovaly vysokou, nezpochybňovanou kvalitu, ale kvůli spojení „dvou technicky i námětově velmi odlišných sfér – poetické fotografie a tektonického sochařství,“ navíc různých

kvalitativních úrovní. Takže zatímco „Prošek je mistrem kompozice,“ Vodička byl označen za autora „manýristicky chladných“ soch.²²²

Nejvýznamnějším výsledkem Proškova zájmu o město byl rozsáhlý cyklus fotografií z pražských ulic, který autor nazýval *Snad Praha*. Pod takovým názvem měla publikace v roce 1969 vyjít, z realizace však vinou dobových událostí sešlo. Nejvýznamnější, celoživotně propracovávaný cyklus tak vyšel až v roce 1999 v nakladatelství Artfoto.

V sérii snímků osobitě pojaté atmosféry města a jeho obyvatel je možné Josefa Proška zařadit do blízkosti fotografů jako byl Miloň Novotný, Dagmar Hochová nebo Pavel Dias.

K Proškově celoživotnímu zájmu patřila také portrétní tvorba – fotografické portréty tvoří další z klíčových souborů jeho díla.

Autor je začal vytvářet v roce 1947 pro divadlo E. F. Buriana D47, později fotil v Paříži umělce španělské pařížské školy. Jeho přístup se dá charakterizovat jako snaha o stylizovaný, velmi subjektivně pojatý portrét. Prošek, i když chce fotografovaného charakterizovat, usiluje o vytvoření nové umělecké reality. Proto třeba na portrétovanou tvář Pravoslava Kotíka promítá detail z jeho malby. Jindy přes tvář Františka Grosse stahuje čepici, takže není jasné, kdo je portrétovaným. Dokonale také umí využívat výtvarnosti vrženého stínu, jak o tom svědčí portrét Františka Hudečka. V něm opět využil Sabattierova efektu a přenesl tak do něj dědictví avantgardy, moderních fotografických postupů z rejstříku Mana Raye nebo později Billa Brandta. Podle autorky studie o Josefu Proškovy, Jany Smahelové, se autorovi v této linii své tvorby podařilo „šťastně skloubit tento trend s vlastním názorem.“²²³



J. Prošek – Portrét Pravoslava Kotíka, I. půle 60. let



Portrét Františka Hudečka, první půle 60. let

²²² -kam-. *Fotograf a sochař*. In: Výtvarná práce 1967, roč. XV, č. 7, str. 4.

²²³ SMAHELOVÁ, JANA. *Josef Prošek*. Praha: FAMU, katedra fotografie 1969. Nepublikovaná magisterská práce, str. 30.

Autor tyto portréty nazýval „antiportréty“, protože odrážely jeho smysl pro humor a odpor proti konvencím, aniž by se tolik věnovaly portrétovanému. Prošek se totiž po vzoru Josefa Sudka snažil vycházet z vlastního emočního prožitku, který v něm vyvolala skutečnost, portrétovaný. Tak je Prošek klasickým představitelem spojení sudkovského přístupu s vlivem doby 60. let, která přinesla v pojetí portrétu řadu nových cest – po jedné z nich došel i Prošek k osobitému sebevyjádření.

Tematicky se Prošek s oblibou zaměřoval na fotografování umělců v jejich ateliérech. Za jeho života vznikla řada snímků, které dnes svědčí o intimním prostoru řady malířů, grafiků a sochařů. Jemu vděčíme také za cyklus portrétů autorů Radaru, za fotografie z vernisáží jejich společných i samostatných výstav, a nakonec i za snímky děl, která vytvořili. Josef Prošek byl autorem obrazové přílohy všech vydaných katalogů Radaru.

Pracoval však také na větších samostatných počinech – první jeho publikací na dané téma se stala kniha *Pražské ateliéry* (NČVU, 1961), v níž zachytil sedmdesát šest umělců. Snímky těch z Radaru přináší monografie skupiny z roku 1971.

I samotný Prošek se však stal objektem fotografování. Jeho krásný, přemýšlivý portrét vytvořil v roce 1960 Miroslav Hák.

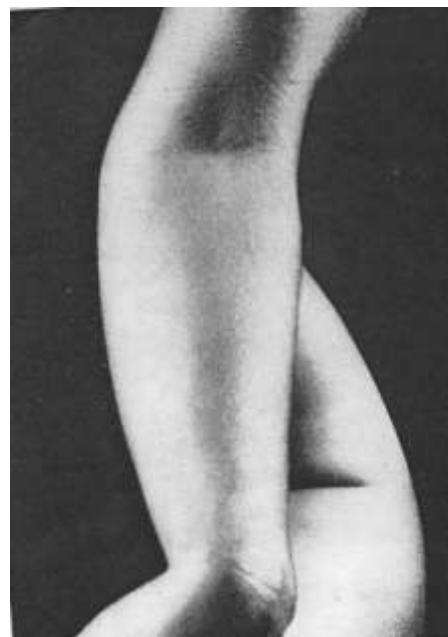
S portrétní tvorbou úzce souvisí i fotografie cílené na komplexní zachycení člověka, akty. Ve 40. letech tuto půdu zmapoval svými erotickými akty Karel Ludwig, poté přestaly být akty na dobu 50. let vystavovatelné. Teprve na počátku 60. let se tomuto tématu začal citlivě věnovat Josef Prošek s Václavem Chocholou. Prošek je propracovával v ústraní ateliéru v poměrně stylizované podobě. „Prošek chápe akt jako tvar dokreslený světlem. Naprosto se vyhýbá jakémukoliv naturalismu, jde ve výrazu dále, než je pouhé studium postoje nahého těla, ale v podstatě nepřináší v tomto žánru nic podstatně objevného (...) Využíval zvláště Sabbattierova efektu, a to nejvíce ve fotografiích aktů a portrétů. V tomto úhlu je jeho dílo srovnatelné s pracemi Josefa Ehma, s jehož fotografiemi se seznámil při studiu na Státní grafické škole,“²²⁴ píše o jeho tvorbě aktů Jana Smahelová.

Dva z prvních aktů pak vystavil už v roce 1962 na společné výstavě s Grossem a Wielgusem – *Akt* (1961 a 1962). Autor v nich klade zvláštní důraz na jednoduchost, jsou střízlivé a cudné. „Necouvají před něžně chápanou erotikou (...) Prošek se bojí přehnané krásy objektu, naturalismu, konvence, kýče a nudismu,“ psal Jan Řezáč v malé Proškově monografii z roku 1962.

²²⁴ Tamtéž, str. 19 – 20.

Tehdy se Prošek akty zabýval jen krátce, vrchol jeho tvorby tohoto žánru přišel až o několik let později. Na výstavě Radaru v roce 1967 vystavil snímky, které jsou spíše rébusem, maximálním zjednodušením linie těla, jeho náznakem. Jeho řešení tak překvapivě odpovídá tomu, čím se zabývali v rámci malby a sochy někteří umělci Radaru – minimalizací tvarů, redukcí předobrazu až do určité formy znaku. Josef Prošek tak byl jedním z těch, kteří svou tvorbou pomáhali definovat podobu skupinové poetiky. A minimalistickým přehodnocením všední předmětné skutečnosti jeho tehdejší tvorba také přesně korespondovala s vývojem české fotografie 60. let.

Když o něco později v bratislavském nakladatelství Tatran vyšla odvážná kniha *Akty a akty* (Tatran, 1968), byla v ní Proškova tvorba z této oblasti zastoupena hned třemi fotografiemi na začátku publikace.



J. Prošek – Akt, 1966

Tvorba Josefa Proška po zrušení skupiny Radar

Reorganizace Svazu po roce 1970 Josefu Proškovi nepřinesla žádné markantní změny. Kádrovou prověrkou prošel a i nadále působil v ústředí Svazu. V roce 1972 a 1973 krátce učil na FAMU.

Jeho tvorba se však vydala poněkud jiným směrem. Neopouštěl svůj klíčový tematický okruh městských motivů, ale svoji pozornost upřel také ke krajinné fotografii. Ilustracemi ke knize Kurta Konráda *Na černé hodině* (1953) doložil své specifické vnímání české krajiny, díky čemuž získal zakázku na fotografování Braunova Betlému v Kuksu. V roce 1959 vyšla publikace *Matyáš Braun – Kuks* (SNKLHU, 1959). Na tuto práci později navázala velká obrazová publikace *Československo* (Artia, 1962, posléze vychází v anglické, německé a francouzské mutaci, 1963, 1964 a 1965), kde poprvé využil barevné fotografie, *České středohoří* (Pressfoto, 1980), *Západočeské lázně* (Pressfoto, 1982), *Českomoravská vrchovina* (1986), *Český ráj* (1986) a další. Vytvořil v nich krásné, klidné a citlivě kompozičně uchopené fotografie, které představují stejně jako u městských motivů subjektivně pojímanou interpretaci viděného.

Teprve koncem 70. let začal Prošek pracovat s barevnou fotografií a od krajinných motivů se přesunul k tvorbě zátiší. Na jeho poslední samostatné výstavě v Galerii Václava

Špály v roce 1987 představil průřezy všemi cykly své tvorby, z nichž zátiší jeho životní dílo uzavřelo.

Na závěr je nutné zmínit i Proškovu organizační práci. V roce 1958 stál u zrodu edice *Umělecká fotografie* nakladatelství SNKLHU (šéfredaktorem byl do roku 1970 Jan Řezáč), v níž se zasloužil o vydání Sudkovy monografie *Josef Sudek – fotografie* (SNKLHU, 1956). O Sudkovo dílo oba zmínění autoři obětavě pečovali i v dalších letech a podíleli se na přípravě publikace *Memory in Black and White* (Artia, 1962), která byla vydána pro Sudkovu zahraniční prezentaci.

Jako redaktor připravil Prošek řadu fotografických knih, mezi nimiž jmenujme alespoň některé: knihu *Mezinárodní fotografie 1958* (1958), *Fotografie 1928 – 1958* (SNKLHU, 1959), *Květen 1945* (1959), s Adolfem Hoffmeisterem redigoval *Fotorok 58* (Orbis, 1959) a *Fotorok 59* (Orbis, 1960), připravil publikaci *Mezinárodní fotografie 1962* (1962) a další. Od roku 1961 vedl po Tiboru Hontym fotografickou sekci SČSVU.

Vztah Josefa Proška a skupiny Radar byl velmi pevný. Byť byl ve skupině jediným fotografem (Ota Zouplna se účastnil jen tří výstav v polovině 60. let), bylo pro něj členství ve spolku umělců velmi podnětné. Dosvědčují to fotografie z ateliérů umělců, které Prošek vytvářel už před vstupem do skupiny Radar a posléze bližší sledování několika z nich – během 60. let vznikla řada portrétů jednotlivých Radaristů, obzvláště Františka Grosse a Františka Hudečka Prošek rád a často fotografoval. Výjimečný vztah ho pojil k sochaři Jindřichu Wielgusovi, který se také nejednou stal objektem jeho fotoaparátu, častěji se však Prošek soustředil na jeho dílo. Připravil s ním několik monografických publikací a v jeho ateliéru fotil i snímky zamýšlené jako volné. Z dalších sochařů společně se Sudkem ctili Matyáše Bernarda Brauna, jehož sochy v Kuksu fotil Prošek v životě několikrát, a Františka Štorka. Přátelství s některými členy Radaru Proška motivovalo i k výstavní činnosti – během 60. let vystavoval nejčastěji na skupinových výstavách, případně s jednotlivými členy Radaru.

Proškovou zásluhou se také do blízkosti skupiny dostal jeho celoživotní přítel Jan Řezáč, který zahajoval některé z výstav a publikoval články o Proškově fotografii, Bláhově knižní grafice či ilustrační tvorbě jednotlivých členů. Neopomenutelným přínosem Josefa Proška skupině byla také jeho soustavná dokumentační činnost – fotil díla, autory, výstavy i vernisáže, čímž se tvorba i autoři skupiny Radar dostali skrze celek jeho díla do kontextu československé kultury 60. let. Svou volnou tvorbou však Radaru prospěl nejvíce. Díky

osobitému vidění s důrazem na silnou poetickou notu, s níž nahlížel město a život v něm, vytvořil dílo, které program Radaru propojilo se špičkovými výsledky soudobé umělecké fotografie.

TEODOR ROTREKL

Brněnský rodák Theodor Rothröckel²²⁵ (1923 – 2003) se narodil do česko-německé rodiny, vyrůstal v předválečném Brně, kde také vystudoval Školu uměleckých řemesel. Po ní byl přijat na pražskou Uměleckoprůmyslovou školu, avšak záhy byl totálně nasazen do tiskárny. Ředitelem v ní byl Jan Rambousek, který mu však umožnil práci v klíčových sekcích tiskárny, a tak během těchto let autor místo mrhání časem podstoupil důkladnou grafickou přípravu. Hned po válce nastoupil na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou, kde studoval v ateliéru Antonína Strnadela a v roce 1949 pak absolvoval v ateliéru užité malby a grafiky Josefa Nováka. Jeho absolventskou prací byla společná realizace vytvořená se spolužákem Dobroslavem Follem – putovní propagační výstava *Od dvouletky k pětiletce*,²²⁶ která byla později zakoupena Ministerstvem kultury. V té době si také počestil jméno a od roku 1950 se důsledně podepisoval jako Teodor Rotrekl.

Ještě před absolutoriem nastoupil Rotrekl jako asistent Jana Zrzavého na Pedagogickou fakultu Univerzity Františka Palackého v Olomouci. V době, kdy tam působil, ale vytvořil jen málo volných prací. Větší péči věnoval ilustraci, která se mu v té době stala jednak spolehlivější formou příjmu nutnou pro obživu rozrůstající se rodiny, a navíc lépe vyhovovala jeho představám o poslání umělce. Tvorba knih jako prostředku výchovy požívala v socialistickém Československu velkého respektu a Rotrekla uspokojovala možnost přiblížit skrze stránky knih umění co nejširšímu okruhu lidí. Splňovala také představy mladého idealistického komunisty o kolektivní a angažované práci.

V roce 1954 tak začala jeho stálá spolupráce s nakladatelstvím Mladá fronta, kam nastoupil jako výtvarný redaktor. K tomu však ilustroval časopis *ABC mladých techniků a přírodovědců*, *Československý voják*, *Pionýr*, *Věda a technika mládeži* a další, příležitostně také ilustroval knihy vědecko-fantastického žánru pro jiná nakladatelství. V rámci tohoto žánru začal být brzy vnímán jako specialista vytvářející výjimečně kvalitní a hluboce informovaný výtvarný doprovod, proto si mohl dovolit v roce 1956 po neshodách v nakladatelství odejít na volnou nohu.

²²⁵ Jméno si počestil v roce 1950 proto, že jeho podobu stále někdo komolil. I přesto se jeho jméno i nadále přepisuje nedůsledně, často se objevuje podoba křestního jména Theodor.

²²⁶ ROTREKL, TEODOR; ROTREKLOVÁ, TAMARA. *Obrazy – kresby – grafika – gobelíny. 1923 - 2003*. Brno: Orego, 2004. Str. 14.

Volné tvorbě se Teodor Rotrekl začal intenzivněji věnovat koncem 50. let. I na něj zapůsobily změny probíhající v oblasti kultury v roce 1956. Uvolnění vnímali i jeho přátelé ze studií, s nimiž opětovný příklon k malbě řešil. Na výstavě v Československém spisovateli se tak v roce 1959 spolu s Františkem Skálou, jehož poznal jako spolubydlího v dobách totálního nasazení, a spolužáky Zdeňkem Mlčochem, kterého znal už z brněnské ŠURĚ, a Dobroslavem Follem vyznali z obdivu k současné civilizaci, technice a strojům. Tato výstava může být nahlížena jako první vystoupení ještě nezformované skupiny Radar.

Teodor Rotrekl se zde prezentoval dvěma cykly maleb. První byl inspirovaný prostředím ruzyňského letiště, druhý motocyklovými závody²²⁷ – v obou případech šlo o realistické malby koncipované ve zjednodušující zkratce a s využitím umírněně expresivního výrazu, které nijak nevybočovaly z tehdejší obvyklé produkce o slovo se hlásících mladých modernistů. Chválu recenzentů sklidily především malby z prostředí letiště, v nichž Rotrekl poprvé rozvinul téma leteckých strojů, které bude zpracovávat po celý život. Část z nich pak spolu s podobně tematicky zaměřenými díly Dobroslava Folla vystavil na letišti Ruzyně.



Teodor Rotrekl – Před startem, olej, plátno, 80 x 150 cm, 1960

Podobně prováděná díla, avšak s angažovanějšími náměty jako byla například stavba ropovodu na jižním Slovensku, kde v rámci pracovní akce pobýval v roce 1958, vystavoval v té době také na pravidelných přehlídkách oficiální československé malby. Tak na výstavách *Výtvarní umělci k patnáctému výročí osvobození ČSR* (1960) a *Výtvarní umělci ke čtyřicátému výročí KSČ* (1961) získal dokonce ocenění – zvláštní odměnu na

²²⁷ Soubor děl z oblasti motocyklových závodů (a další dobové práce) připomněla v roce 2009 výstava *Teodor Rotrekl – Motorky etc.* v Galerii Brno. Připravil ji stejně jako výstavu mapující Rotreklovu tvorbu 60. let *Teodor Rotrekl – Mementa 60. let* Pavel Ondračka. I druhá zmíněná výstava proběhla v Galerii Brno, a to v roce 2008. K oběma výstavám vyšly katalogy.

první a jednu z hlavních cen za figurální malbu na druhé výstavě. To s humorem kvitovali i jeho přátelé, když ho v prvním skupinovém katalogu z roku 1961 v drobné karikaturní kresbě zachytili jako „ropovodního troubu.“²²⁸

Angažovanost byla ostatně výraznou devízou Rotreklovy celoživotní tvorby. Nejprve se angažoval v souznění s vládní ideologií, když vytvářel malby z nejrůznějších úkolových akcí, jako byla zmíněná návštěva stavby ropovodu, nebo z prostředí hutí či dolů. Jeho tehdejší sympatie ke komunistickému režimu jsou do určité míry pochopitelné. Rotreklův otec byl předválečný komunista, který šest let války strávil v koncentračním táboře Buchenwald, a tak se není co divit, že za takových okolností i mladý levicový intelektuál Rotrekl vnímal nový režim s nekritickým optimismem. Proto se i on brzy politicky angažoval – byl předsedou fakultní organizace KSČ, posléze členem KSČ a funkcionářem SČSVU, kde působil i v rámci ústředního výboru.²²⁹ V rámci Svazu se angažoval i organizačně, stal se komisařem výstav československé grafiky v NSR (1963) a v Moskvě (1966), a také komisařem výstavy Radarů na Kubě (1964). V polovině 60. let byl navíc členem výstavní komise galerie Československý spisovatel.

Jeho aktivní snahu o podíl na formování Svazu tehdy nesli jeho starší členové nelibě. Ladislav Zívř si o Rotreklovi po stranické schůzi ÚV SČSVU dne 9. 3. 1961 do deníku zapsal: „Malíř Rotrekl byl zvolen (navržen stranou) do předsednictva stranické skupiny a vykládal, jaké byly nálady na sjezdu kritiků a teoretiků. Mluvil v tom smyslu, jaké jsou masově zkrslené názory na celou konferenci. Bylo to obžalobné pro všechny zúčastněné. Vystoupil proti němu Dr. J. Krofta (...), pěkně ho setřel. (...) Když jsme šli s Hladíkem a Kyselkou na oběd (...), povídali si o Rotreklovi a Jiránkovi, jak se ti kluci drzí umějí prosadit. Už byli na škole takoví.“²³⁰

Rotrekl v průběhu 60. let publikoval své názory i ve Výtvarné práci, většinou šlo o komentáře ke sjezdům. Teprve v druhé půli 60. let měnil své loajální postoje a začal být kritický. Na výstavě v roce 1967 dokonce protestoval proti demagogii totalitní moci kombinovaným obrazem *Buchar je nemilosrdný* (1966). Po okupaci Československa to byl

²²⁸ Pavel Ondračka v katalogu k výstavě *Teodor Rotrekl – Mementa 60. let* označuje za „ropovodního troubu“ malíře „patrně z blízkého okruhu“ skupiny, a jako karikovaného Rotrekla identifikoval malíře malujícího ve skafandru raketu. Šlo patrně o dobrou vůli zastítit někdejší označení autora jako prorežimního umělce. Avšak při znalosti fyziologie jednotlivých členů skupiny patrně z fotografií, je zřejmé, že tloušťkem ve skafandru je Foll, a ropovodním troubou je v té době na stavbě ropovodu tvořící Rotrekl. Autory karikatur „Z rodinného album skupiny Radar“ byli D. Foll a F. Skála.

²²⁹ Rotreklova žádost o členství ve Svazu byla nejprve v roce 1953 odmítnuta, nicméně byla akceptována roku 1960 a zakrátko byl dokonce zvolen do ústředního výboru. Mimo to byl od roku 1950 členem Umělecké besedy.

²³⁰ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívř, deník 1960 – 1961. Zápis ze dne 9. 3. 1961

jeden z důvodů, proč byl vyloučen z KSČ (1969) a po konfliktu na výstavě na Vysoké škole politické mu bylo dokonce na téměř deset let znemožněno vystavovat. I přes hořkost, s jakou nesl fakt, že jej ze scény vyřadili kolegové komunisté, své levicové postoje ale nikdy neopustil.

Malířská tvorba Teodora Rotrekla v době skupiny Radar

Na počátku 60. let se Teodor Rotrekl vřadil mezi své generační souputníky jako jeden z autorů tzv. krotké moderny. Přirozeně ho přitahovala věda a technika, fascinovala ho problematika kosmického výzkumu – v této oblasti už získal pověst vynikajícího specializovaného ilustrátora. Jeho zájem se však promítal i do volné tvorby. Tak od poloviny 50. let vznikal volný cyklus realistických, umírněně expresivních maleb z ruzyňského letiště, který jasným světlým koloritem pojednával panoramatické pohledy na volnou plochu letiště s letouny nebo jejich detailnější studie při opravách v hangáru. Cyklus z letiště se brzy rozrostl o lidský rozměr, když autor začal v malbách zachycovat parašutisty a piloty.

Jeho zaujetí technikou a civilizačním pokrokem bylo úzce spjato s městským životem, který ho, stejně jako řadu dalších autorů jeho generace, vedl k hlubšímu prověření jeho nové podoby. Také Rotrekl cítil, že s tímto zájmem vstupuje na půdu, kterou už zmapovala Skupina 42 a deklarováním hesla „svět, ve kterém žijeme“ v prvním katalogu společné výstavy *Foll – Rotrekl – Mlčoch – Skála* se k jejím tezím v roce 1959 otevřeně přihlásil. Ve stejném roce civilistní poetiku Skupiny 42 připomněla výstava Františka Grosse, která vzbudila velký ohlas a znovu oživila zájem o její autory.

S Grossem se Rotrekl stýkal na půdě Svazu a lze předpokládat, že to tak byl on, kdo někdejší členy Skupiny 42 kontaktoval s myšlenkou vytvořit tvůrčí skupinu, jejíž umělci by byli spjati sdílenou inspirací současnou podobou města a života v něm. Takové aktivitě by odpovídala druhá linie jeho volné tvorby, v níž před koncem 50. let tematizoval výjevy z městské periferie. V dílech jako je *Maškova ohrada* (olej, plátno, 40 x 47 cm, 1957), *Motor dosloužil* (olej, plátno, 41 x 46 cm, 1958) nebo *Vjezd do kovárny Poldi* (olej, plátno, 50 x 73 cm, 1962) se Rotrekl s náměty z městské periferie vyrovnával formou reagující svou potmělou barevností na poetiku Grossových a Hudečkových válečných děl.

Paralelně však v rámci stejného tématu používal i formu korespondující se stylem brusel – v takových figurálních námětech z městských ulic, jako je například malba *Dvojice na refýži* (olej, plátno, 30 x 25 cm, 1957), užíval pro něj typičtější jasné barevnosti a nově osvojených redukovaných forem.

Před vznikem skupiny Radar se Rotrekl veřejnosti představil na již zmiňované výstavě se čtyřmi spolužáky ze studií, v roce 1960 mu komorní samostatnou výstavu připravilo divadlo Semafor.

Na prvním vystoupení skupiny na výstavě v Československém spisovateli se v roce 1961 Rotrekl prezentoval oceněnými malbami ze stavby ropovodu. Jedna s názvem *Svářeč* (olej, 1960) byla otištěna v katalogu výstavy, další, kompozičně velmi podobná malba *Svářeč ropovodu* (olej, 120 x 80 cm, 1960) pak ve Výtvarné práci. Jiří Kotalík jeho figurálním kompozicím doporučoval „malířské prohloubení a odstínění,“ chválil však jeho „lineárně rytmizovaná a barevně zvučná (...) krajinná panoramata, postihující monumentalitu betonu, železa, skla.“²³¹ Krajinnými panoramaty mínil malby z úkolových akcí, v nichž Rotrekl zachycoval kladenské stavby, doly, hutě. Proto v jiné recenzi Vladimír Fiala pozitivně kvitoval jeho „monumentálně laděná plátna takřka agitačního vyznění,“ a chválil „odvahu, s jakou přistupuje ke svému dílu, přičemž dosavadní výsledky napovídají, že tu vyrůstá malíř usilující se zdarem o syntézu socialistické přítomnosti.“²³²



Teodor Rotrekl – Hutníci, olej, sololit, 100x150 cm, 1962 *Dva svářeči, olej, plátno, 100x81 cm, 1962*

Zdá se, že hlavně z důvodů společenské angažovanosti, si tvorby Teodora Rotrekla všímala většina recenzentů hned vzápětí po zhodnocení exponátů trojice bývalých členů Skupiny 42. Výběrem námětů oslavujících lidskou práci, užitím nekonfliktního výrazu umírněně expresivního realismu, optimistickým barevným nábojem i jásavou barevností představoval Rotrekl typ autora přesně splňujícího představu o správně uvažujícím a tvořícím mladém umělci. Spolu se Zdeňkem Mlčochem ho konformní kritika řadila k nejzajímavějším autorům mladší generace Radaristů.

²³¹ KOTALÍK, JIŘÍ. *Obraz moderního času*. In: *Kultura*, roč. V, 1961, č. 25, str. 4.

²³² FIALA, VLADIMÍR. *Skupina Radar*. In: *Tvorba*, roč. XXX, 1961, č. 25, str. 597.

V následujících dvou letech rozvíjel Teodor Rotrekl dosavadní témata, ale zaměřil se na formální stránku svého výtvarného projevu. V cyklu inspirovaném hutěmi v Kladně, kde pobýval spolu s ostatními členy Radaru v roce 1962, navázal na jasnou barevnost a redukci tvarů zhuštěných do zářivě barevných plošek, jak ji použil už v malbách zachycujících momenty z pražských ulic. Vznikly tak kompozičně i koloristicky zajímavé malby, jako jsou *Hutníci* (olej, plátno, 100 x 150 cm, 1962) nebo *U pece* (olej, plátno, 85 x 150 cm, 1962), které přes všechnu svou poplatnost době přesvědčivě demonstrují autorovy umělecké kvality.

Výrazovou stránku svých maleb propracovával Rotrekl hlavně po návštěvě Slapské přehrady v roce 1962, kam byl jako redaktor Mladé fronty vyslán k reportáži o usazení Kaplanovy turbíny. Významný technický vynález ho samozřejmě zaujal, ale hlubší vztah k němu měl také proto, že ve svém dětství poznal profesora Kaplana osobně. Od toho léta tak začaly vznikat obrazy, v nichž se Rotrekl snažil zachytit působivý přístroj inovativní formou. Pro tu už nenacházel adekvátní prostředky v tradiční malbě, a proto hledal nové možnosti jak technologickou novinku zachytit.

V experimentech s technikou a materiálem tak poprvé přistoupil k principu koláže, když do prostoru malby vlepil trojúhelníky stříbřitých folií představujících masivní křídla turbíny. Podle jeho názoru hliníkové folie navozovaly přesněji než malba dojem lesku kovových částí technického vynálezu. V reakci na soudobé rozšíření informelu také ztlumil barevnost a cyklus maleb s turbínou formuloval v temně fialových a modrých valérech. Je to doklad toho, že Rotrekla zajímala problematika koláže, asambláže i současné informelní malby, kterou v té době řešili umělci většinou z neoficiálních nebo polooficiálních kruhů. V dílech jako je *Montáž Kaplanovy turbíny* (olej, hliníková folie, sololit, 102 x 82 cm, 1963) tak Rotrekl poprvé prokázal, že se odpoutává od umírněnosti, s níž bylo nutno realizovat úkolové zakázky, že začal přemýšlet nově.

Jeho další umělecký vývoj pak probíhal velmi rychle. Už na přelomu let 1962 a 1963 začal vytvářet asambláže a objekty, do nichž v duchu schwittersovských maleb-objektů zabudovával nejrůznější technické předměty. Tak na sololitové desky s expresivní, výrazně barevnou podmalbou vlepuje tlačítka, kolíky, perforované destičky, dráty i ciferníky nejrůznějších přístrojů, později i různé světelné zdroje. Abstraktní kompozice typu *Stanice na měření intenzity písmene A* (asambláž, 66 x 57 cm, 1963) či *Propojení* (asambláž, 55 x 65 cm, 1963 – 65) vznikají spíše výjimečně. Rotrekl se zřejmě potřeboval vyrovnat s dobovou vlnou abstrakce, ale brzy si uvědomil, že mnohem závažnějších výsledků dosáhne v dílech, do nichž může vetknout nějaké sdělení. Patřil totiž k autorům

se silným vztahem k obsahu – motivem vzniku řady jeho prací byla snaha vyjádřit určité poslání, společensky apelovat. Mnohé z jeho široce narativních děl vypovídají o tom, že jimi chtěl zastat roli ironického společenského glosátora.

Přelomovým momentem v jeho tvorbě se v roce 1964 stal cyklus inspirovaný piloty, ve kterém se mu podařilo spojit nově propracovávané postupy se společenskou kritikou.

O letadla a letecký provoz se Rotrekl zajímal od počátků své umělecké činnosti, paralelně s už zmíněnými obrazy z ruzyňského letiště z let 1958 - 59 vznikaly i malby parašutistů a pilotů. V té době měly optimistický nádech – parašutisté byli zachyceni v impozantních situacích po seskoku, případně obdivně vzhlížející ke snášejícímu se kolegovi. Tak je tomu v malbách, jako je *Studie dívky svlékající padák* (olej, plátno, 100 x 60 cm, 1959) nebo *Dva muži sledují kamaráda při seskoku* (olej, plátno, 38 x 55 cm, 1958). I piloty zobrazoval jako novodobé hrdiny.

V roce 1964 však u Rotrekla došlo k názorovému zlomu, když ho z redakce Československého vojáka poslali kvůli reportáži na letiště do Mladé. Tehdy se tam setkal s piloty a po rozhovoru s nimi byl podle vlastních slov ve vzpomínkovém katalogu²³³ jeho bezvýhradný obdiv k vědě a technice nahlodán pochybami, zda si člověk vůbec uvědomuje rizika, která s sebou pokrok nese. Jeho mladistvé nadšení vystřídala obava, že technické novinky mohou v nesprávných rukou znamenat zkázu celého lidstva. Bezpochyby v tom kromě lehkomyšlnosti a přezíravosti pilotů, s nimiž se Rotrekl setkal, svou roli sehrála i zakázka, na níž v té době spolupracoval s Václavem Bláhou. Zabývali se tehdy novým vydáním díla Karla Čapka, z něhož jejich pojednání *Války s mloky* (SNKLHU, 1965) získalo několik prestižních ocenění.

Napětí ze střetu s realitou proniklo i do Rotreklových děl, v nichž se piloti, původně obdivovaní hrdinové, změnili v nájemné žoldáky, kteří (anebo jejich protivníci) v jeho monumentálních obrazech skončí tragicky – jako sežehnutá lidská torza. V díle nazvaném *Dvojportrét sestřelených pilotů* (olej, lak, oheň, sololit, 127 x 160 cm, 1964) nebo *Oběti útoku* (akryl, fólie, plexilak, oheň, sololit, 55 x 38 cm, 1964) pro účel důraznější výtvarné i obsahové výpovědi poprvé zkombinoval několik výtvarných postupů.

Základem těchto deskových děl se stala opět koláž – Rotrekl do jejich prostoru vlepil novinové výstřižky, na nichž se objevují nápisy sun – fun – wonderful, Hawaii, Miami Beach, California, Las Vegas, a magazínové obrázky šťastných, bavících se párů.

²³³ ROTREKL, TEODOR; ROTREKLOVÁ, TAMARA. *Obrazy – kresby – grafika – gobelíny. 1923 - 2003*. Brno: Orego, 2004. Str. 19.

Výstřižky navozují dojem neproblematické, šťastné doby, která černobílou barevností i rozpadající se formou ústřížků evokuje minulost. Koláž pak překrývájí dva různé barevné výjevy. V menším jsou výhrůžně seřazená, realistickou air-brushovou malbou provedená letadla, k nimž míří dva piloti, ve větším je pak tato titulní dvojice zachycena už v podobě spálených, zkrvavených torz. Barevné provedení navozuje dojem současnosti, stupňující se velikost druhého a třetího plánu pak dojem následnosti.

Rotrekl do svého obrazu dokázal velmi přirozeně vkomponovat časovou sekvenci, díky níž dosáhl zásadního účinku – v kontrastu s minulým atakuje divákovu pozornost momentka, kdy letci nasedají do letadel, aby si pak konečné důsledky uvědomil při pohledu na až hapticky konkrétní spáleniny tvarované do podoby dvou zmrzačených těl. V napětí mezi lehkomyšlně bezstarostnou minulostí a katastrofické přítomností tu Rotrekl jasně apeloval na společenskou odpovědnost, která by měla převážit nad uspokojením ega.



Teodor Rotrekl – Dvojportrét sestřelených pilotů, olej, sololit, lak, 127 x 160 cm, 1964

Formou těchto děl vznikajících mezi lety 1962 a 1964, v nichž poprvé použil air-brush a povrch obrazu také poprvé opaloval ohněm, tu Teodor Rotrekl reagoval na aktuální světový trend pop-artu.²³⁴ Kritika mu později vyčítala blízkost Rauschenbergovým

²³⁴ Můžeme se v tomto kontextu ptát, proč výrazně levicově orientovaný Rotrekl, který považoval USA za zdroj všeho špatného, využíval právě výraziva pop-artu a techniky air-brushe. Těžko by se našly jiné umělecké prostředky typičtější pro Spojené státy. S vlivy americké kultury ho však smiřoval jednak žánr sci-

kombinovaným obrazům. Důležité je ale v tomto kontextu zdůraznit, že v Rotreklově případě šlo o velmi raný projev citlivosti vůči tomuto trendu, a dále že se u něj propojil s intuitivně hledanou cestou jak nejlépe vyjádřit myšlenky, pro něž už nenacházel adekvátní zhodnocení v klasické malbě.

Ke komponovaným obrazům tak dospěl ještě předtím, než byla Robertu Rauschenbergovi udělena hlavní cena na Benátském bienále v roce 1964, což byl moment, který vůči pop-artu zostril pozornost evropských umělců.

Podle slov Václava Formánka v katalogu Radaru z roku 1965 tehdy Rauschenbergova benátská prezentace v pavilonu Spojených států hluboce zapůsobila na řadu českých umělců, hlavně těch z Radaru. Formánek tím mínil především Rotrekla,²³⁵ jeho pozici tím však bagatelizoval na úroveň kopisty, když nezmínil Rotreklovo soustavné hledání nové formy z let předcházejících této události.

Díla z cyklu spálených letců vystavil Rotrekl už v roce jejich vzniku, na kolektivní výstavě členů skupiny Radar v pražské výstavní síni Mánes, i později na samostatné výstavě *Dobývání skutečnosti* v galerii Československého spisovatele v roce 1965.²³⁶ Tato výstava byla koncipována retrospektivně a názorně ukázala moment zlomu, v němž se Rotrekl právě nacházel. Vladislav Stanovský to v katalogovém textu shrnul velmi lapidárně: „Tato výstava je první samostatná výstava dvaadvaceti letého Teodora Rotrekla (...) ukazuje čtyři jeho způsoby. Jsou to: 1) Obrazy, ve kterých dobýval Rotrekl skutečnost (...) – Motocyklisti, Stavba, Valcíři, Šatna pilotů, Turbína. Obrazy v podání tradiční. Doba vzniku 1958 – 1963. 2) Obrazy, v kterých se Rotrekl vyznal ze své lásky a obdivu k moderní technice. Letadlo I, Letadlo II. Poplatné době, která v abstrahované kompozici barevných ploch hledala hlubší a přesnější vyjádření ducha moderní skutečnosti. (...) Doba vzniku 1963 – 1965. 3) Obrazy-objekty, ve kterých Rotrekl hodnotí a soudí svět, v němž žije. (...) Obrazy většinou vypjatě angažované, bojovné. Využívající postupů pop-artu. (...) Doba vzniku 1964 – 1965. 4) Grafické listy (...) také velmi bojovné. V ledačems příbuzné tendenční grafice mexické a vůbec latinsko-americké. (...) Doba vzniku 1965.

fi literatury a kosmický výzkum, a v neposlední řadě také v USA vyrobený přístroj pro udržení mimotělního krevního oběhu, který zachránil jeho synu Vladimírovi život.

²³⁵ Jenže Teodor Rotrekl na Benátské bienále nevyjel a jak uvedl, s tvorbou Rauschenberga, Rosenquista, Lichtensteina, Warhola a dalších se setkal až v roce 1967 v Düsseldorfu, přičemž byl poněkud zklamán. Viz katalog: ROTREKL, TEODOR; ROTREKLOVÁ, TAMARA. *Obrazy – kresby – grafika – gobelíny. 1923 - 2003*. Brno: Orego, 2004. Str. 16.

²³⁶ Rok 1965 byl pro Rotrekla v mnohém přelomový. Prezentoval se celkem čtyřikrát – na výstavě k 20 letům ČSSR v Jízdárně Pražského hradu a na výstavě „Ze studijních zájezdů“ v Nové síni v mezích „soudobého realismu,“ jak píše v recenzi: FIALA, VLADIMÍR. *Z pražských síní*. In: *Tvorba*, roč. XXX, 1961, č. 6, str. 141. Na výstavě Radaru v Karlových Varech a posléze na své samostatné výstavě v Čs. spisovateli v prosinci toho roku pak ukázal, že se nachází na počátku cesty mimo meze zmíněného „soudobého realismu.“

Poslední dvě skupiny obrazů a grafik (...) ukazují Rotrekla jako vyhraněného a bojovného umělce politického.²³⁷ Doplňme ještě, že tato retrospektiva byla doprovázena „reprodukovanou konkrétní hudbou a zvuky samočinně se zapojujícího strojeku – autorem sestaveného počítače návštěvníků výstavy,“ což podle recenzentky Libuše Brožkové působilo na diváky značně sugestivně.²³⁸

Nejzajímavější částí Rotreklovy první výstavy byla jistě její třetí sekce, díla využívající postupů pop-artu. Kromě už zmíněných sestřelených pilotů, tu Teodor Rotrekl vystavil i monumentální komponované obrazy určené k počtě konkrétním lidem.

Malby vzdávající hold reálným osobám už Rotrekl prováděl dříve – v cyklu motoristů takto oslavil Františka Helikara (1959), k počtám můžeme počítat i jeho malby parašutistů a pilotů (1958 – 1959). Na této výstavě však autor oslavný aspekt posunul ještě dále – vytvořil cyklus tzv. votivních obrazů. Tak svou fascinaci vesmírným výzkumem i úctou k jeho prvnímu pokořiteli vtiskl do *Votivního obrazu Juriji Gagarinovi* (olej, foto, lak, plátno, 102 x 52 cm, 1964), respekt k výsledkům soudobé vědy zase v obraze věnovaném objevu antibiotik s názvem *Votivní obraz ke cti sira Alexandra Fleminga* (olej, foto, krabičky od penicilínu, plátno, 200 x 200 cm, 1965). Ryze osobní poctu vytvořil v díle *Votivní obraz ke cti MUDr. Jana Navrátila* (akryl, foto, tisk, plátno, 250 x 125 cm, 1965), v němž oslavil vyhlášeného brněnského chirurga, který operací srdce zachránil život Rotreklovu synu Vladimírovi.

V těchto monumentálních dílech ještě důsledněji rozvinul možnosti, které mu nabízel pop-art. K prostředkům jako byly novinové výstřižky sestavené do výpravné koláže, kombinace s malbou, kresbou a fotografií, někde přidal ještě vlepené předměty zastupující realitu – model srdce, nůžky, krabičky od léků, pilulky ad. To vše nahromaděné v ploše obrazu tvořilo široce výpravnou kompozici – a v duchu Rauschenbergových idejí bez nároků na líbivost. I Rotrekl ve své tvorbě dospěl k tomu, že dílo může být spíše kakofonií – nelibozvučnou skladbou, hlavně když se ve svém maximálním zapojení skutečných prvků co nejvíce přiblíží realitě.²³⁹

²³⁷ STANOVSKÝ, VLADISLAV. *Teodor Rotrekl – Dobývání skutečnosti. Výstava obrazů a grafiky 12. 11. – 12. 12. 1965. Průvodce výstavou*. Praha: SČSVU, 1965.

²³⁸ BROŽKOVÁ, LIBUŠE. *Theodor Rotrekl*. In: *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965, č. 26, str. 9.

²³⁹ LANCHNER, CAROLYN. *Robert Rauschenberg*. New York: The Museum of Modern Art. Str. 21.

V tomto duchu vznikaly v následujících letech přemýšlivé reflexe celospolečenských otázek týkající se nejčastěji vztahu člověka a vědy. Tak vznikl například obraz *Svědomy vědy* (kombinovaná technika, 1965) vystavený na výstavě v Rychnově nad Kněžnou v roce 1966, a hlavně monumentální dílo *Memento J. R. Oppenheimer* (akryl, foto, objekty, laky, plátno, 200 x 100 cm, 1966). Rotrekl v něm zobrazil vědce se sklopenýma očima, grafickou strukturu procesu štěpení uranu U235 na baryum a krypton, výbuch jaderné bomby, a vlepenými skutečnými nůžkami agresivně půlený mozek čitelný jako rozpor mezi vědou a etickým využitím jejích přínosů. Dílo vzniklo necelý rok před vědcovou smrtí a je vynikajícím dokladem Rotreklovy společensky angažované tvorby upomínající v tomto případě na riziko zneužití atomové bomby.



T. Rotrekl – Memento J.R. Oppenheimer, 1966

Ve snaze zvládnout technicky náročnou formu kombinovaných obrazů, které musely unést asamblované předměty, prováděl v té době Rotrekl nejrůznější experimenty s nenasyčenými pryskyřicemi, nitrolaky a plexilaky, pro které si jezdil do chemičky do Pardubic, kde pracoval jeho přítel Bohuslav Svoboda. Laky umožňovaly novou práci s povrchem obrazu, na konci 60. let autorovi dokonce dovolily zalít objekty, technické prvky, pohlednice, výstřižky a další detaily do jedné plochy. Při prvních experimentech s těmito novými materiály sice ještě Rotrekl nevěděl, jak se budou vyvíjet v čase, ale i dnes, po téměř padesáti letech jsou neporušené.

Teodor Rotrekl se tak počínaje lety 1962 - 1963 vydal výrazně experimentální cestou, na níž předběhl své kolegy ze skupiny Radar a přiřadil se k autorům zkoumajícím nové způsoby uchopení lidské existence a v rámci toho i nové možnosti zobrazení lidské figury. Zajímal ho člověk v současném světě, který podle jeho názoru ztrácel pozornost i cit pro podstatné společenské otázky, který se propadal do lhostejnosti, odcizoval. Apeloval na krizi základních lidských hodnot. Ideovou náplní i jejím novým formálním uchopením se tak stal jedním z představitelů nové figurace, která k nám od počátku 60. let pronikala ze západní Evropy a v roce 1969 byla její tuzemská podoba představena na velké výstavě v pražském Mánesu, o rok později v brněnském Domě umění. Luděk Novák spolu s Evou Petrovou na této výstavě představili řadu českých umělců, které dnes vnímáme jako

klíčové představitele figurativního umění doby 60. let. Teodora Rotrekla však na výstavu nezařadili, přestože se jeho tvorba v daném období vyvíjela ke stejným cílům, k jakým na české scéně dospívalo několik dalších umělců. Mezi výrazově nejbližšími to byli především členové Šmidrů, Bedřich Dlouhý a Jaroslav Vožniak, kteří se však k pop-artové tvorbě kombinovaných obrazů dopracovali „mystifikační transformací reality do bizarní fikce“²⁴⁰ z výchozích pozic dada a surrealismu.

Rotreklova výchozí pozice byla úplně jiná. Jeho realizace byly zamýšleny jako výkřiky proti lhostejnosti, jako vášnivé příspěvky do diskuse burcující netečnou veřejnost. Rotrekl byl umělcem skutečně angažovaným. Tím byl však pro křídlo oficiální scény, které režimní klima vnímalo se značnou rezervou nebo ho jen trpně snášelo, nepřijatelnou postavou. Byť by byly jeho tehdejší realizace sebelepší, byl jejich autorem prominent Svazu vycházející z prorežimních pozic, a tím byly vnímány přinejmenším jako problematické.

Přesvědčivým ukazatelem, proč s Rotreklem nemohlo být počítáno v jiných než úzce prorežimních kruzích, bylo dosud nezmiňené dílo vystavené na jeho samostatné výstavě v Československém spisovateli v roce 1965. Byla jím instalace nazvaná *Denně čerstvé zboží*, která se skládala z kachlové stěny, železné konzole a háků, na nichž byly zavěšeny oboustranně výtvarně pojednané desky. Instalaci doplňovala černá tabule lákající hokynářským nápisem právě na ono čerstvé zboží. Na zboží v podobě desek byly vyobrazeny mj. skupinová fotografie vojáka a podvyživených černošských dětí z Konga, drastická fotografie člověka s popálenými zády nebo malba uříznuté zvířecí hlavy.



T. Rotrekl – *Denně čerstvé zboží*, instalace, 1965

²⁴⁰ KRÍŽ, JAN. *Šmidrové*. Krajská galerie v Hradci Králové, 1968.

Na fotografii, která instalaci zachycuje, ale nejvíce zarazí přítomnost abstraktního obrazu pojednaného v černých a rudých tónech. Zdá se, jako by se jím Rotrekl vyjadřoval k dobovému rozšíření informální malby, vzhledem k vybraným tónům pak konkrétně k dílu umělců okruhu Mikuláše Medka. Autor katalogu Rotreklovy výstavy *Mementa 60. let*, která proběhla v roce 2008 v Galerii Brno, Pavel Ondračka, tuto desku považuje za parodii na Medkův obraz, celek pak za „memento konzumu všeho druhu, zlobné gesto, které Rotreklovi nepřineslo přátele u Radaru – ale ani na avantgardní scéně.“²⁴¹

Můžeme se ptát, nakolik to skutečně bylo zlobné gesto a nakolik to byla parodie. V kontextu Rotreklovy angažované tvorby to byla snad spíše snaha o vyjádření stanoviska k velkým i malým událostem té doby. Za čerstvé zboží, tedy za něco, co je „na krámě“, co je aktuální a co by se mělo řešit, Rotrekl považoval válečné konflikty. Fotografiemi konžských dětí (do politické krize probíhající v Kongu v letech 1960 – 1965 se právě vmísily i Spojené státy) a Vietnamce s rozleptanými zády (odkaz na užití chemických zbraní vojáky USA ve válce ve Vietnamu) upozorňoval na to, že tak často v médiích skloňovaný „světový mír“ je v podstatě jen prázdné klišé, kterému spokojení lidé v Československu přestali věnovat pozornost. Zdůrazněním dvou konfliktů, v nichž hrála výraznou roli nepřátelská mocnost USA bojující proti komunismu, pak také kladl určitý význam na další desky vyvěšené v instalovaném krámu. Useknutá hlava zvířete podaná rukopisem Francise Bacona by mohla ještě odkazovat na to, co je aktuální – ve světovém umění hrál podstatnou roli znovu se vzímající expresionismus. Baconova deformovaná, někdy až brutální stylizace zobrazovaných námětů mohla snad podle Rotrekla korespondovat se zaměřením bezohledné kapitalistické společnosti libující si ve zvrácenostech. V tomto kontextu však vyvěšení díla odkazující na autory Medkova okruhu nemohlo být žádnou parodií, ale v podstatě útokem. Přesvědčený komunista Teodor Rotrekl, který až do konce svého života považoval USA za nepřítele a kapitalismus za nehumánní společenský systém, tím zřejmě poukazoval na fakt, že neoficiální malíři se těšili přízni západu. Ve vzpomínkové knize, kterou vydal vlastním nákladem v roce 2004, Rotrekl dokonce v kontextu využití formální inspirace pop-artem píše: „Možná, že disidenti měli možnost koukat jim [míněno západním umělcům] v New Yorku přes rameno, já jako komunista jsem tu možnost ani peníze neměl.“²⁴² Takto deklarovaný postoj

²⁴¹ ONDRAČKA, PAVEL. *Teodor Rotrekl – mementa 60. let*. Brno: Galerie Brno, 2008.

²⁴² ROTREKL, TEODOR; ROTREKLOVÁ, TAMARA. *Obrazy – kresby – grafika – gobelíny. 1923 - 2003*. Brno: Orego, 2004. Str. 16.

si ovšem ve své době musel vysloužit minimálně ignorování ze strany méně konformní části umělecké scény.

Ať už byla Rotreklova instalace parodií nebo spíše útokem, v jednom měl Pavel Ondračka pravdu. Rotreklovi jeho díla z roku 1965 nepřinesla přátele na neoficiální scéně ani u většiny autorů oficiálních. Také umělecká kritika byla rozpačitá. Pozitivně Rotreklovu výstavu reflektovala jen Ludmila Brožková ve *Výtvarné práci* a Radaru přátelsky nakloněný Luboš Hlaváček ve *Výtvarné práci* a později v *Kulturní tvorbě*. Tam Hlaváček píše, že „Rotrekl i přes všechnu závislost na metodě Rauschenbergova pop-artu přináší v konečných výsledcích ne jeden osobní příspěvek, jenž zároveň usvědčuje z krátkozrakosti každého, kdo ještě včera pochyboval o estetických hodnotách tohoto názoru. Rotreklovo pojetí je sice dosud syrové, až neohrabané, je tu znát tvrdý zápas mezi technikou a představou, latexový nátěr se vždy dobře nesnáší s původním rastrem kolážované fotografie nebo s asamblovanými předměty, ale je tu znát tvůrčí napětí.“²⁴³

Hlaváček tak reagoval na negativní recenze, jakou byla například ta od Miroslava Lamače, který napsal, že „je to nejpoptatovější popart, který u nás byl vystaven,“ a zároveň Rotrekla obvinil, že „jen aplikuje. Jeho angažovanost je didaktická a úvodníková“ a vystavené kusy jsou spíše „výborné panely pro výstavu.“²⁴⁴ I on nijak nekomentoval útočnost Rotreklovy instalace a raději se věnoval reflexi formálního uchopení děl – touto výtkou konstatoval, že Rotreklovy kombinované obrazy jsou prvoplánově naučné a pojetí expozice poplatné jeho práci propagačního výtvarníka.

Z dnešního pohledu se výtka naznačující podobnost s výstavními panely zdá neopodstatněná, obzvláště když víme, že většina pop-artových umělců z USA se živila prací v reklamě. Protože nejbližším oborem blízkým reklamě v kapitalistických zemích bylo v socialistických zemích právě propagační výstavnictví a propagační užitá tvorba, měl Rotrekl stejný nárok vtáhnout své zkušenosti z této oblasti do své tvorby, jako zahraniční autoři. V této kritice jde však zřejmě především o problematiku reflexe nového žánru instalace, která v Československu zatím neměla dostatečnou tradici. V tomto kontextu je ještě nutné poukázat, že ať už nám dnes Rotreklova instalace připadá jakákoliv, nelze jí upřít pionýrskou pozici. V roce 1965 byl Teodor Rotrekl jeden z prvních autorů, který umění instalace přenesl do oficiálních výstavních síní.

²⁴³ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Karlových Varech*. In: *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965, č. 23, str. 7.

²⁴⁴ ROTREKL, TEODOR; ROTREKLOVÁ, TAMARA. *Obrazy – kresby – grafika – gobelíny. 1923 - 2003*. Brno: Orego, 2004. Str. 16.

Svým angažovaným přístupem si však Rotrekl neudělal nepřátele jen u výše zmíněných kruhů. Negativní kritika zaznívala i z řad Radaru.

Ještě jeho první pop-artové a společensky kritické práce z roku 1964 se v rámci skupiny setkaly s kladným přijetím. V pohledu na vývoj techniky a možnost jejího zneužití sdílel Rotrekl stejné názory s Františkem Grossem, který vztah člověka a techniky vnímal od konce 40. let hlavně ve vztahu s následky války s až čapkovským pesimismem. Tak s jeho výrokem, že „jedním z neúčinnějších prostředků boje proti ohrožení existence lidstva je ukazovat její následky,“²⁴⁵ kterým popisoval své hrozivě vypadající stroje nepochopitelných funkcí ze 40. let, zcela korespondoval i Rotreklův cyklus popálených pilotů.

Čím více společensky angažovaný Rotrekl ve svých dílech byl, tím méně pochopení ale nacházel u dalších kolegů ze skupiny. Vnitroskupinovou diskusi vzbudil především jeho kombinovaný obraz *Buchar je nemilosrdný* (akryl, fotokopie na sololitu, 120 x 165 cm, 1966) a několik dalších politicky kritických obrazů, které vystavil na společné výstavě v pražském Mánesu v roce 1967. V něm už byla totiž Rotreklůva kritika směřována proti komunistickému režimu. Konkrétně proti médiím, které nazýval „pátou velmocí.“

Základem zmíněného kombinovaného obrazu je koláž ideologických článků z deníku Rudé Právo z let 1950 – 1962, kterou překrývá barevná gestická malba a bílou linkou vyvedená kresba stroje, bucharu. Ten mezi svými svorníky svírá vlepenou fotografii malířovy hlavy, do níž se snaží vklínit myšlenky typu novinových titulků *A. A. Ždanov o otázkách kultury* aj.

Ostatní vystavující tehdy měli obavy, aby tímto dílem nebyla vyvolána nevole cenzury a výstava nebyla zavřena.

V té době se ale ještě nestalo nic. Teodor Rotrekl práci vystavil, aniž by se k ní cenzura nějak vyjádřila. Recenzenti se o ní, zřejmě z opatrnosti, nezmínili vůbec. Brožková ve Výtvarné práci jen konstatuje, že „Rotrekl vyslovuje své myšlenky smrtelně vážně, ale halí je často do ironie a sarkasmu,“²⁴⁶ Fiala v Kulturní tvorbě konstatuje, že „Rotrekl otáčí kolo štěstí“ a že v jeho díle „převažuje myšlenka nad výsledkem, záměr příliš vystupuje z obrazu.“²⁴⁷ Toho roku autor vystavoval ještě v listopadu ve Vídni a na přelomu následujícího roku v Düsseldorfu, v roce 1968 v Remscheidu, Mannheimu a Unně

²⁴⁵ LANGEROVÁ, MARIE. *Poslední rozhovor s Františkem Grossem*. In: Kmen, příloha časopisu Tvorba, 1985, č. 37, str. IV.

²⁴⁶ BROŽKOVÁ, LIBUŠE. *Výstava Radaru v Mánesu*. In: Výtvarná práce, roč. XV, 1967, č. 19, str. 4.

²⁴⁷ FIALA, VLASTIMIL. *Přítomnost lidského bytí*. In: Kulturní tvorba, roč. V, 1967, č. 34, str. 12.

v západním Německu. Na jaře 1969 pak měl další samostatnou výstavu v Československém spisovatelství v Praze, ke které byl ART Centrem vydán dvoujazyčný katalogem s textem přítele, redaktora časopisu *Československý voják a Plamen*, autora sci-fi literatury Ivo Štuky.

Problémy Rotreklovi vyvstaly až po roce 1968, kdy se stejně jako někteří další členové Radaru vyjádřil kriticky k okupaci. Na výstavě na Vysoké škole politické v Praze-Vokovicích vystavil v roce 1969 malby reflektující vpád sovětských vojsk do Československa. Provokovaly nejen svými názvy jako například *Pohřební slavnost* (nitrolak, sololit, 190 x 170 cm, 1968), *Smutek a zloba* (nitrolak, sololit, 200 x 150 cm, 1968) nebo *Kde domov můj* (nitrolak, epoxid, papírové růžičky, sololit, 158 x 128 cm, 1968-1969), ale především zřetelně formulovanou symbolikou tematizující ztrátu svobody. Tak nad siluetou Hradčan zobrazil kola obrněných aut v malbě *Smutek a zloba*, nebo nad hořící Prahou pět hrobařů jako symbolů pěti okupačních armád v malbě *Pohřební slavnost*. Zajímavé je, že při volbě formy k takovým dílům nezvolil techniku kombinovaných obrazů, která mu doposud umožňovala kriticky se vyjadřovat v několika naračních vrstvách, ale sáhl po technice mnohem jednodušší. Díla, v nichž reflektoval rok 1968 a 1969, vytvářel jako hladké, plošné, realistické malby na sololitech, které pokrýval vrstvou nitrolaku. Pod tíhou situace tak tehdy změnil způsob vyjádření stejně jako Dobroslav Foll, jehož šok z událostí roku 1968 byl tak velký, že k zachycení nové reality už nemohl použít formu, ve které se v minulosti etabloval.

T. Rotrekl – Smutek a zloba, 1968

Jedním z posledních výkřiků reflektujících tíživou situaci a zároveň jedním z posledních děl, kde se Rotrekl ještě vrací k formě kombinovaných obrazů, byl obraz *Mistr Jan Hus* (olej, epoxid, nitrolak, sololit, 270 x 208 cm, 1970), sžiravé obvinění těch, kteří „změnili svůj kabát“ a „převlékli svědomí.“²⁴⁸ V cyklu, který reprezentuje toto dílo, se často objevují nápisy. U obrazu s připomínkou Jana Husa je to například nápis „hledej pravdy – slyš pravdy – uč se pravdu,“ u jiného zase slovo „radar.“ V roce 1978 se takto Rotrekl malbou *Stanice - Radar* (olej, epoxid, nitrolak, sololit, 42 x 34 cm, 1978)



²⁴⁸ ROTREKL, TEODOR; ROTREKLOVÁ, TAMARA. *Obrazy – kresby – grafika – gobelíny. 1923 - 2003*. Brno: Orego, 2004. Str. 63.

rozloučil i s čerstvě zakázanou skupinou.

Takové obrazy samozřejmě nemohly na přelomu let 1969 a 1970 už cenzuře ujít a ty, které byly vystaveny na Vysoké škole politické, musel Rotrekl po diskusi zasahující až do tisku, stáhnout. Výstava v Galerii Fronta v roce 1971 a společná výstava bývalých Radaristů v Karlových Varech v témže roce, pak byly na dlouho jeho posledním veřejným vystoupením. Po jeho vyloučení z KSČ a normalizační reorganizaci Svazu následovala nucená desetiletá pauza. S ní skončila i slibně se rozvíjející Rotreklova zahraniční spolupráce s galeriemi ve Vídni a v Německu.

Vedle Rotreklovy typické linie volné tvorby, která ho svou vyhroceně angažovanou podobou odsoudila až k nucené odmlce, ale od poloviny 60. let vznikala díla, která do produkce skupiny Radar zapadala lépe. Jsou to díla založená na hře se znakem, respektive s dopravní značkou. Ve smyšlených humorných kompozicích ve tvaru dopravních značek Rotrekl spojoval všeobecně známé výstrahy s nečekaným obsahem. Tak v díle *Praha střed Evropy* (odrazový materiál, nitrolak, sololit, 65 x 260 cm, 1965) doprostřed značky pro zákaz vjezdu nastříkal siluetu Hradčan a obklopil ji dvojicí značek se symbolem mlýnku, z něž k patě Pražského hradu padá pomleté maso. Tato značka by se dala číst ještě v angažované poloze, kdy ji lze vnímat jako konstatování, že vše, co se umele na západ i východ od Prahy do ní nakonec stejně dopadne. V ostatních značkách však už je zdůrazněna hlavně hravost, jak je tomu třeba v případě značky tážící se *Vocode?* (odrazový materiál, nitrolak, sololit, 85 x 85 cm, 1965).

Tato díla viditelně vycházejí z úspornosti, ale přesto významové pádnosti terčů Jaspéra Johnse. A také evidentně reflektují dobovou diskusi probíhající v Radaru, která se nakonec exponovala v užití značek, ukazatelů, šipek atd. v díle několika dalších autorů skupiny, jakými byl třeba Dobroslav Foll, Vladimír Kovářík nebo Zdeněk Mlčoch. Václav Formánek tuto tendenci považuje za charakteristický rys skupinové poetiky, která prý má „vlídný vztah k projevům toho, čemu se často říká masová kultura.“ V případě Rotrekla pak tyto „projevy masové kultury slouží (...) jako nezbytný nositel příznačných a závažných významů.“²⁴⁹ To je pravdou jen někdy, jak už bylo zmíněno, osciluje tento cyklus děl mezi díly angažovanými a hravými.

Neangažovaná linie Rotreklovy tvorby se dále vyvíjela v cyklu maleb tematizujících šťastnou podobu života v socialistickém Československu. Sem patří jednak

²⁴⁹FORMÁNEK, VÁCLAV: *Radar*. Praha: Nakladatelství Odeon, 1971.

cyklus dívčích aktů stříkaných přes šablony, které stylizoval do prázdných, bezduchých symbolů krásy. Odebráním detailů zobrazované ženy anonymizoval a vytvořil z nich téma samo pro sebe – podle Pavla Ondračky tyto malby dívek „nesly jako jediné sdělení samy sebe.“ Jejich jednoduchá, podrobností zbavená stylizace byla motivovaná díly Toma Wesselmana a Jamese Rosenquista, od nichž Rotrekl čerpal i čisté, plošné pojednání malby, kterou vždy překryl vrstvou laku. Tato díla vznikala v roce 1968 a nebyla na tehdejší scéně ojedinělá. Velmi blízké pojednání můžeme nalézt v cyklu maleb *Pro Pepička* Jiřího Balcara, později na ně navázal Josef Mžyk.

Na zmíněného Jiřího Balcara nelze nezpomenout i v případě Rotreklovy volné grafiky, které se věnoval po celou dobu své tvorby. Od cyklů linořezů z cest (například široký cyklus Kuba, jemuž bylo vyčítáno, že je inspirován formou mexické revoluční grafiky) se v průběhu 60. let dopracoval k cyklům korespondujícím s jeho zájmem o současnou společnost. Pop-artovým způsobem, v němž lze najít mnohé styčné plochy se soudobou tvorbou Jiřího Balcara, pak na ploše kompozice shromažďoval ladná ženská torza nebo pohledné obličejové obklopené symboly současného konzumu: nápisy z obchodních domů, sortimentem prodejen, ciframi cen, někde se objevuje i americký jubox. Využíval při tom nejčastěji techniky leptu, často v jeho jemném pojednání simuloval užití air-brushe.

I tyto práce spadají do kategorie neangažovaných děl. Jsou ale zajímavé proto, že se v nich snad nejvíce přiblížil verzi pop-artu oslavující *American way of life* a výtvarné luxusu. Pro socialistickou společnost netypicky povyšoval banální produkty (uzeniny, sluneční brýle, lahev od limonády ad.) na hlavní obrazové téma a poukazoval tak na spokojenou konzumní společnost.

V malbě takové náměty také zpracovával. V návaznosti na cyklus anonymizovaných, šablonových krás vytvářel i díla jako je například *Radujte se ze života* (nitrolak, sololit, 53 x 92 cm, 1967) snažící se výtvarnými prostředky pojednat pocit radosti a štěstí. Pavel Ondračka díla z této série označil za psychedelická a svébytnou formou reagující na americké hippies. K oslavě volné lásky dětí květin by v tomto kontextu spadal také cyklus děl zabývajících se okamžikem zrození či oslavou plodnosti jako je například *Vejce* (nitrolak, sololit, 96 x 56 cm, 1967). V takových dílech začal Rotrekl experimentovat se stále vyšším nánosem laků (schopnost laku skrýt zobrazené téma do jakéhosi mlžného oparu navozuje skutečně psychedelický dojem) a do plochy obrazu zaléval nejrůznější předměty. „Polyester umožňoval začlenit do jedné plochy nejrůznější plastické předměty. Upoutaly mě různé elektrodíly, pohlednice, motýli, tištěné

spoje a posléze integrované obvody z počítače. Hloubka vrstvy má zvláštní půvab...“ komentoval Rotrekl své další experimentování.

V izolaci, do níž se propadl v 70. letech, se však na tomto poli dostal do slepé uličky. Možná to byl důsledek nemožnosti svobodné konfrontace výsledků práce se zbytkem umělecké scény, možná to byl přirozený proces, v němž se autor nechal unést novými technickými možnostmi. Jeho experimenty ho však zavedly až na pokraj manýry, s níž opakovaně vytvářel stylizované ženské akty, k jejichž individualizaci používal stále kýchovitější prostředky – krajky, zlacené vlasy atd. Takové malby pak zaléval vysokou vrstvou laku, která obrazům propůjčila výrazný lesk a tak i dojem neúměrnosti.

Z volné tvorby, která od 70. let v Rotreklově ateliéru vznikala, jen máloco projde přísným sítem historie. Pro kompletnost výčtu je nutné zmínit ještě cyklus s citacemi slavných děl renesanční a barokní malby a cyklus maleb apokalyptických vizí, které vycházely z inspirace vědecko-fantastickou literaturou, v jejímž ilustrování i nadále pokračoval. Z této oblasti dosáhl zajímavějších výsledků v kresebné práci – tam, kde se oprostil od zadání, ale sáhl jen ke kvaši a papíru. Z doby 70 – 90. let tak pochází řada volných kvašových kreseb, které nejlépe vypovídají o vrcholech tehdejší Rotreklovy tvorby.

Když se mohl Teodor Rotrekl od roku 1980 znovu veřejně prezentovat, přihlásil se výstavou v pražské Galerii bratří Čapků. Jeho volná tvorba se však už výrazně proměnila. Jedno z mála děl připomínajících jeho někdejší obsahovou ostrost i technickou zručnost, obraz *Mlýnek na ideologii* (olej, plátno, 180 x 170 cm, 1975 – 1980) zobrazující mlýnek tlačící do realisticky pojednané autorovy hlavy myšlenky socialistických ideologů, nevystavil. Výstava, na níž prezentoval nové práce a také návrhy, které do podoby gobelínů přetvářela jeho žena Tamara, byla sice k jeho radosti rozprodána, ale k vývoji soudobého umění už nemohla dodat nic. Ve vnučené klauzuře Rotreklovy práce ztratily náboj – zmizel apel společenské kritiky, humanistické gesto, i humorná nadsázka z druhé linie jeho tvorby. Jeho díla se vyprázdnila do podoby pouhých umně technologicky provedených dekorací.

Těžiště Rotreklovy tvorby tak zůstává uzavřeno v období let 1962 až 1970. I za tak krátkou dobu však dokázal vytvořit klíčová díla, která jak datem svého vzniku, tak i kvalitou provedení patří k podstatným uměleckým projevům nové figurace 60. let. Rotreklova názorová vyhraněnost bohužel znemožnila, aby tento fakt umělecká kritika dostatečně refleктоvala. Zřejmě pro jeho pozici prominenta Svazu ho v roce 1969 Luděk Novák s Evou Petrovou nezařadili mezi představitele nové figurace, kam Rotrekl vedle

Bedřicha Dlouhého a Jaroslava Vožniaka bezpochyby patří. A byť se na konci 60. let v *Bucharu* a podobných dílech vyjádřil proti režimu zcela otevřeně, jeho výchozí pozice mu nebyla dodnes zapomenuta. Do určité míry tak Teodor Rotrekl sdílí podobný osud jako spisovatel Pavel Kohout. Jen s tím rozdílem, že výtvarníková tvorba se v prostředí izolace v normalizovaném Československu neudržela na dostatečně kvalitní úrovni.

Takovou pozici je však dnes nutné přehodnotit a s přihlédnutím k dobovému kontextu přiznat, že díla jako *Dvojice sestřelených pilotů* nebo cyklus votivních obrazů, jsou brzkou a jedinečnou reakcí na dobovou vlnu pop-artu a tvorba Teodora Rotrekla tak patří k výrazným projevům soudobé vlny nové figurace.

Teodor Rotrekl a užitá tvorba

Na poli užitě tvorby se Teodor Rotrekl věnoval typografii, knižní ilustraci, plakátové tvorbě, neopomenutelnou součástí jeho práce byla oblast propagačního výtvarnictví. Ve všech oborech se výrazně uplatnil, avšak v rámci knižní ilustrace dosáhl výsledků, které měly dalekosáhlý dopad i na následující generace. Dodnes je považován za legendu v oblasti výtvarného doprovodu vědecko-fantastické literatury.²⁵⁰

Rotrekl do nakladatelské praxe nastoupil brzy po absolutoriu Vysoké školy uměleckoprůmyslové, kde ho profesor Antonín Strnadel dobře připravil na úkoly výtvarného redaktora. První zakázky začal realizovat ve volné spolupráci se Státním nakladatelstvím dětské knihy. Už z roku jeho absolutoria pochází jeho první známá realizace, leporelo s názvem *Naši vojáci* (SNDK, 1949). O rok později výtvarně doprovodil tendenční propagandistickou knížku pohádek Pavla Kohouta *O černém a bílém* (SNDK, 1950).

Brzy mu však zakázky dovolily specializovat se na vědeckou a technickou literaturu. K prvním knihám, které v této oblasti ilustroval, patří zdařilá a opakovaně vydávaná kniha *Sto tisíc proč* Michaila Iljina (SNDK, 1951) nebo *Elektrina kolem nás* A. P. Bejlakova (SNDK, 1953). Díky své invenční a pečlivé práci se stal také jedním z klíčových grafiků edice *Knížky pro chytré děti*, kterou mezi lety 1959 a 1969 vydávalo

²⁵⁰ Díky autorově ilustrátorské popularitě jsem se v této kapitole mohla opřít o řadu již publikovaných statí. Nejvýrazněji se ilustrátorskému dílu Teodora Rotrekla věnovala Marta Sylvestrová, která v roce 2009 připravila pro Moravskou galerii jeho samostatnou výstavu. Vyšel k ní následující text: SYLVESTROVÁ, MARTA. *Teodor Rotrekl. Grafický design, science fiction a fantasy*. In: Typographia 2009, č. 6, str. 24 – 25. Velkou péčí připomínce klíčového ilustrátora žánru science fiction věnovali také autoři knihy *Planeta Eden*: ADAMOVIČ, IVAN; POSPISZYL, TOMÁŠ (eds). *Planeta Eden*. Řevnice: Arbor Vitae, 2010. Str. 151 – 173. V menší míře jeho dílo popsal i František Holešovský ve svém přehledu českých ilustrátorů: HOLEŠOVSKÝ, FRANTIŠEK. *Čeští ilustrátoři v současné knize pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1989. Str. 308 – 310.

SNDK a pro niž upravil a ilustracemi doprovodil řadu titulů. Mezi nejzajímavější patří každoročně vydávaný magazín pro chytré děti věnující se tématům ze světa vědy a techniky *Lidé, věci, dobrodružství* (SNDK, 1959 – 1966), na němž spolupracovalo několik grafiků a ilustrátorů, mimo Rotrekla také třeba František Skála.

Do nakladatelství Mladá fronta tak už v roce 1954 nastoupil jako autor s pověstí odborníka na výtvarný doprovod populárně technické a vědeckofantastické literatury. Svou pověst pak potvrdil především ilustracemi ke knihám polského spisovatele Stanislaw Lema, které jsou dodnes díky spojení dvou výjimečných autorů vyhledávaným antikvariátním artiklem. K takovým patří hlavně klíčový román literatury science fiction *K Mrakům Magellanovým* (Mladá fronta, 1956 a 1958)²⁵¹ a jeho volné pokračování *Astronauti* (SNDK, 1956). V jejich ilustracích se Rotrekl představil v suverénní poloze pečlivě promalovaných, lavírovaných kvašů, které v sobě spojují dokonalý popis technické stránky raket, kosmických stanic a nejrůznějších přístrojů, s lyrickým nádechem pohledů do otevřeného vesmíru a na povrch planet.

Z takových Rotreklových ilustračních prací je patrné, že pro oblast vědy, techniky a především kosmu měl až nakažlivou vášeň. Jeho ilustrace jsou promyšlené, hluboce propracované, logické, a k tomu výtvarně poutavé. Čiší z nich hluboká obeznámenost s problematikou, respekt k autorem vybudovanému fikčnímu světu a snaha co nejpřesněji ho přiblížit čtenáři. Meze popisnosti však v tomto procesu přiblížení výrazně překračoval – pouštěl se vlastně na zcela neznámou půdu, když měl zobrazovat ještě neexistující kosmické stroje a vesmírné světy. Dělal to i s obdivuhodnou odvahou, protože se rozhodl nenásledovat sovětské vzory z časopisů typu *Technika moloděži*, které přebírala většina soudobých ilustrátorů vědeckofantastické literatury. Namísto toho vytvářel na základě své hluboké obeznámenosti s oborem vědy, techniky a kosmického výzkumu velmi zasvěcené, původní a invenčně pojaté kompozice.

Není proto divu, že jeho práci vyhledávaly a chválily největší kapacity oboru, jako byl Stanislaw Lem, který Rotreklovy kresby v děkovném dopisu označil za „nedostižné a neopakovatelné.“²⁵² Také čtenáři jeho ilustrační práci velmi oceňovali a počínaje 60. lety ho považovali za živoucí legendu oboru. V množství pozitivních reakcí na jeho dílo se

²⁵¹Knihy s ilustracemi Teodora Rotrekla vyšly v nakladatelství Mladá fronta v roce 1956, podruhé v roce 1958. V roce 1962 ji pro nové vydání ilustracemi doprovodil Rotreklův kolega ze skupiny Radar, Zdeněk Mlčoch. Zatímco Rotrekl se výtvarného pojednání chopil se sobě vlastním snově realistickým, pečlivě popisným projevem, Mlčochovy ilustrace jsou hravé, znakově grafické a reflektující dobový trend stylu brusel. Na obálce nechybí ani připomínka existence Radaru – dvěma křížícími se linkami rozčleněný čtverec loga.

²⁵²SYLVESTROVÁ, MARTA. *Teodor Rotrekl. Grafický design, science fiction a fantasy*. In: *Typographia* 2009, č. 6, str. 24 – 25.

objevují i tak kuriózní reakce, jako je dopis, v němž se americký fanoušek táže na míru Rotreklovy spolupráce s vývojem raket pro NASA.²⁵³

Z významných ilustračních počínů z oblasti science fiction je třeba jmenovat ještě Rotreklovo pojednání knih Františka Běhouka *Akce L* (SNDK, 1956 a 1962) a *Robinsoni vesmíru* (SNDK, 1964), nebo knihu Ivo Štuky *Šest dní na Luně I* (SNDK, 1963). Posledně jmenované knihy je Rotrekl spoluautorem – jeho popularizující vědecké ilustrace i ohromující vesmírné vize se zasloužily o podstatnou část úspěchu této publikace, která vznikala v tvůrčí symbióze dvou zapálených autorů, kteří si na ní podle Rotreklových slov v doslovu „vyhráli jako malí kluci.“²⁵⁴ Detail jedné z Rotreklových ilustrací této knihy si také později vybral producent skupiny U2 Brian Eno na obal hudebního alba *Passangers* (1995) a Rotreklova práce tak získala skutečně široký mezinárodní ohlas. Dodnes je toto album raritou a vyhledávaným sběratelským kusem.

Nebyl to však jediný mezinárodní ohlas, který si Rotreklova knižní tvorba vysloužila. V polovině 60. let vytvořil ilustrace pro nové vydání klasického díla science fiction *Válka s mloky* Karla Čapka (SNKLU, 1965), které typograficky upravil Václav Bláha. Tato publikace byla i na tehdejší poměry kvalitní knižní produkce výjimečná. Bláha se nenechal odradit množstvím technických problémů a knihu navrhl jako umělecký artefakt, v němž se podle významu neseného sdělení střídají různé druhy, velikosti i barvy papírů, do vazby jsou vloženy různé letáky či novinové výstřižky evokující autentické dokumenty, o nichž je pojednáno v textu. Rotrekl pak knihu doplnil o ilustrace, v nichž na nejrůznější staré novinové papíry (protektorátní noviny nebo i New York Times) natiskl dřevoryty. Vznikla tak zajímavá koláž, která je velmi přesvědčivým projevem pop-artové stylizace v české ilustrační tvorbě. Mimořádně kvalitní výsledek získal ocenění Nejkrásnější knihy ČSSR roku 1965 a stříbrnou medaili na mezinárodním knižním veletrhu v Lipsku (IBA Leipzig 1965).

Vpád sovětských vojsk do Československa v roce 1968, reorganizace Svazu v roce 1970 a nástup normalizace znamenali velký poryv také v Rotreklově ilustrační tvorbě. Většina nakladatelství, s nimiž dosud spolupracoval, mu vypověděla zakázky, přežíval jen díky drobným pracím pro malé podniky typu bratislavského nakladatelství Mladé letá. Svou tvorbu vystavoval pouze na neoficiálních setkáních příznivců science fiction (Parcon, sci-fi fandom), pro něž dělal také další drobné realizace. V ateliéru ale mezitím vznikala

²⁵³ SYLVESTROVÁ, MARTA. *Teodor Rotrekl. Grafický design, science fiction a fantasy*. In: *Typographia* 2009, č. 6, str. 24 – 25.

²⁵⁴ ŠTUKA, IVO; ROTREKL, TEODOR. *Šest dní na Luně I*. SNDK, 1963. Str. 203.

pozoruhodně se vyvíjející tvorba inspirovaná kosmem a vědou nevázaná však na konkrétní knižní předlohy. Marta Sylvestrová o volných kvaších, akvarelech a kresbách z této doby tvrdí, že „v nich jeho uvolněná a bezbřehá fantazie vykresluje vrcholná díla surreálných a hyperreálných barevných imaginativních vizí.“²⁵⁵ Na rozdíl od volné tvorby, jejíž úroveň v době nemožnosti konfrontace se svobodně vytvářeným uměním výrazně poklesla, se jeho tematická tvorba uvolnila, fantazijně rozvinula a po stránce kvalitativní ještě vystupňovala.

Ocenění jeho tvorby přišlo teprve v 90. letech. Na Euroconu v Německu získal v roce 1992 cenu The Best Artist a v roce 2002 cena za uměleckou tvorbu České akademie SF. Zakázky na ilustrace vědeckofantastických knih pak přicházely nejen z domácí scény, ale i ze zahraničí v takovém množství, že je nedokázal všechny uspokojit. Další desetiletí tak strávil v plné tvorbě, která se i v autorově pozdním věku vykazovala obdivuhodně vyrovnaným a kvalitativně nadprůměrným výkonem.

V oblasti ilustrace naučné, vědecké, technické i futuristicky utopické ilustrace se díky výtvarnému projevu skýtajícímu řadu podobných rysů nabízí srovnání Rotreklova díla s tvorbou Zdeňka Buriana. Zatímco specialista na dětskou ilustraci František Holešovský Rotrekla považuje za pokračovatele o generaci staršího Buriana, od nějž se mladší autor odlišuje pouze „vymezením obsahů a oblastí, do nichž ilustračně zasahuje,“²⁵⁶ odborníci na vědecko-fantastickou literaturu a ilustraci vidí rozdílů více. Autoři knihy *Planeta Eden*, Ivan Adamovič a Tomáš Pospiszyl, podrobili Rotreklovu tvorbu širšímu výzkumu a srovnání a dospěli k závěru, že na domácí scéně lze co do kvality a šíře ilustračního díla Rotrekla srovnávat opravdu pouze se Zdeňkem Burianem, případně s Františkem Škodou. Tvrdí ale, že oproti Burianovi, který „dokázal vytvořit uhrančivé scény silného emotivního dopadu, ať už umístěné do exotických zemí, prehistorie nebo budoucnosti, byl Rotrekl romanticky založený analytik, nad jehož obrázky můžeme trávit dlouhé minuty sledováním jednotlivých detailů i celkové, většinou kinematograficky působivé kompozice.“²⁵⁷

Zdá se, že v oblasti sci-fi a futuristické ilustrace, dosáhl Teodor Rotrekl kvalitou své práce skutečně výjimečné pozice, a podle zmíněných autorů knihy *Planeta Eden* ho lze dokonce považovat za středoevropskou veličinu. Dodávají, že podobně kvalitní výsledky je

²⁵⁵ SYLVESTROVÁ, MARTA. *Teodor Rotrekl. Grafický design, science fiction a fantasy*. In: *Typographia* 2009, č. 6, str. 24 – 25.

²⁵⁶ HOLEŠOVSKÝ, FRANTIŠEK. *Čeští ilustrátoři v současné knize pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1989. Str. 308.

²⁵⁷ Velice zevrubně se problematice fantastické, futurologické a sci-fi literatury a ilustrace, a tak i v těchto žánrech výjimečné tvorby Teodora Rotrekla věnuje následující publikace: ADAMOVIČ, IVAN; POSPISZYL, TOMÁŠ (eds). *Planeta Eden*. Řevnice: Arbor Vitae, 2010. Str. 152.

možno v dané specializaci spatřovat možná ještě v tvorbě výchovního Němce Eberharda Bindera (1924 – 2001) nebo Bulhara Stefana Lefterova (1944 – 1993).²⁵⁸

Další užitá tvorba Teodora Rotrekla

Rotrekl se mimo malířskou, grafickou a ilustrační práci zabýval také dalšími oblastmi užitého umění. Zakázky díky preciznosti a hluboké informovanosti získával především z oblasti vědy a techniky. Tak pro Ministerstvo školství vznikla dvě alba obsahující na dvacet výukových a vzdělávacích tabulí s informacemi týkajícími se práce s elektřinou.

Tabule pod názvem *Opatrně s elektřinou* vydalo Státní pedagogické nakladatelství v roce 1960. Marta Sylvestrová, která připravila výstavu Rotreklových realizací z oblasti knižní a užitě grafiky v Moravské galerii v roce 2009, tyto velkoformátové postery komentuje: „Kromě půvabu designu v bruselském stylu je v těchto albech zachycena aktuální podoba elektrických spotřebičů a další bytové i venkovní reálie evokující životní styl na přelomu 50. a 60. let.“²⁵⁹

K podobným realizacím patří také cyklus posterů – pomůcek pro vyučování chemie s názvem *Zabraňte požárům!* (SPN, 1965).

Méně často získával Rotrekl zakázky na plakáty. Oslovovali ho především tehdy, když se jednalo o žánr science fiction – což vzhledem k minimu filmů, které se v oblasti tohoto žánru dostaly do kin, nebylo často. Byl autorem plakátů snímků, které adaptovaly literární předlohy jím ilustrovaných knih. Tak vznikl například plakát pro film *Mlčící hvězda* natočený v NDR v roce 1960 podle Lemových *Astronautů*, nebo utopický film Jindřicha Poláka *Ikarie XB-1* (1963), který zase zpracovával látku Lemovy knihy *K Mrakům Magellanovým*.

Spíše výjimečně se Rotrekl věnoval i tvorbě keramiky, kterou spolu s Františkem Grossem jezdil na počátku 60. let vyrábět Na Maniny, později se tomuto médiu už nevěnoval.

Teodor Rotrekl patřil bezpochyby ke klíčovým členům skupiny Radar. Byl jedním z iniciátorů jejího vzniku, prosazoval tvorbu jejích členů v zahraničí, a nakonec byl i autorem, kvůli kterému má význam se touto jinak nepříliš důležitou skupinou zabývat.

²⁵⁸ Velice zevrubně se problematice fantastické, futurologické a sci-fi literatury a ilustrace, a tak i v těchto žánrech výjimečné tvorbě Teodora Rotrekla věnuje následující publikace: ADAMOVIČ, IVAN; POSPISZYL, TOMÁŠ (eds). *Planeta Eden*. Řevnice: Arbor Vitae, 2010. Str. 124.

²⁵⁹ SYLVESTROVÁ, MARTA. *Teodor Rotrekl. Grafický design, science fiction a fantasy*. In: *Typographia* 2009, č. 6, str. 24 – 25.

Svou tvorbou v 60. letech výrazně předstihl práci ostatních vrstevníků ze skupiny Radar - dosáhla kvalit, díky kterým ho dnes můžeme řadit k výrazným představitelům vlny nové figurace a k jedinečným představitelům českého pop-artu.

Nezanedbatelné v jeho vztahu s Radarem také je, že pro ostatní členy představoval zdroj inspirace – ozvuk jím propracovávaných asambláží můžeme nalézt v tvorbě Radima Maláta, Jiřího Mikuly, Zdeňka Mlčocha a dalších. Jeho tvorba ale zároveň provokovala a byla dobrým důvodem, proč skupinu při reorganizaci Svazu v roce 1970 zrušit.

Ostatní členové tuto hrozbu tušili už od výstavy v Mánesu v roce 1966, kde Rotrekl prezentoval kombinovaný obraz *Buchar je nemilosrdný*, a do chystané monografie mu v roce 1967 schválili zařazení pouze neproblematických děl z přelomu 50. a 60. let. To jistě Rotrekl mrzelo, takže postupně kontakty s většinou členů Radaru přerušil, na počátku 70. let se navíc odstěhoval z Prahy. K iniciativě Radar znovu obnovit se už v 90. letech nepřipojil, na výstavu konanou v pražské Galerii Vltavín (1994) však své aktuální dílo zapůjčil.

Jeho význam se po revoluci pokusila připomenout ještě výstava *Umění zrychleného času* (1999), výrazněji pak katalogizované monografické výstavy připravené Pavlem Ondračkou *Teodor Rotrekl - Mementa 60. let* (2008) a *Teodor Rotrekl - Motorky etc.* (2009) v Galerii Brno. Jeho ilustrační tvorbu výstavou v Moravské galerii zhodnotila Marta Sylvestrová (2009) a Ivan Adamovič a Tomáš Pospiszyl v publikaci *Planeta Eden* (2010).

Život i dílo v mnoha ohledech výjimečného autora se uzavřelo v roce 2004.

FRANTIŠEK ŘÍHA

Brzkým členem Radaru se stal už v roce 1963 František Říha (1910 – 1986)²⁶⁰. Rodák ze Straškova u Roudnice měl cestu k umělecké tvorbě spletitou. V Roudnici vychodil obecnou školu a gymnázium, kde získal první výtvarné školení u krajináře a pozdějšího ředitele gymnázia Antonína Kalouse (1884 – 1960). Po absolutoriu si doplnil učitelskou speciálku a stal se pomocným kantorem vypomáhajícím v řadě vesnických škol oblasti severních Čech. Tak působil například v Lomu u Mostu, za války učil v Terezíně, později v Litoměřicích. Teprve po válce si Říha mohl doplnit umělecké vzdělání a v roce 1946 nastoupil jako šestatřicetiletý student na katedru architektury Vysokého učení technického. O rok později ale přešel na Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy, kde na katedře výtvarné tvorby prošel ateliéry Cyrila Boudy, Karla Lidického a Martina Salemana. V nich se setkal s mladším Radimem Malátem, s nímž ho spojilo blízké přátelství. Byl to pak právě František Říha, který rok po svém vstupu do skupiny společně se Zdeňkem Mlčochem přizval i Radima Maláta.

Františka Říhu však do Radaru přivedl Václav Bláha, s nímž už od přelomu 40. a 50. let spolupracoval v rámci nakladatelství Svět Sovětů, než zakotvil u Státního nakladatelství dětské knihy. Jeho četné ilustrátorské realizace byly ostatně i důvodem, proč mohl studium ukončit dříve. Na počátku 50. let tak nastoupil jako učitel češtiny a výtvarné výchovy nejprve na gymnázium v Praze-Letné, odkud přešel na Střední uměleckou školu Václava Hollara, kde pak působil po celý zbytek života.

Výtvarné práci se však František Říha i přes své zaměstnání věnoval intenzivně – denně po výuce odcházel do svého vinohradského ateliéru, kde se věnoval malbě i ilustračním zakázkám. Přestože byl autorem velmi plodným a zároveň byl celoživotním členem Svazu československých výtvarných umělců, nikdy nerealizoval svou samostatnou výstavu. O její realizaci si nezažádal. Vyhovoval mu skupinový režim a každoroční představení na kolektivních výstavách (kromě Radaru vystavoval ještě s Jednotou výtvarných umělců). Jen výjimečně byl zařazen na tematické výstavy typu *Poezie města*, kterou připravil Luboš Hlaváček v Čs. spisovateli v roce 1967. Zato se pravidelně účastnil oficiálních uměleckých přehlídek, jako byla *První celostátní výstava užité grafiky* (Slovanský ostrov, 1955), nebo přehlídek ilustrace. V roce 1965 obdržel čestné uznání

²⁶⁰ Za informace o dnes téměř neznámém Františku Říhovi, stejně jako za pomoc se shromážděním jeho dosud nezmapovaného díla, děkuji především jeho synovi, panu Petru Říhovi, a Galerii Vltavín. Díky jejich pomoci mohla vzniknout tato vůbec první stať zabývající se profilem autorovy tvorby.

SČSVU v soutěži doprovázející výstavu *Výtvarní umělci k 20. výročí osvobození*, udělena mu byla v Bratislavě.

Autorova presentační střídmost je vzhledem k šíři jeho tvorby i k neproblematické pozici v rámci Svazu zarážející. To si však mohla veřejnost uvědomit až s odstupem – teprve v roce 1994 připravila pražská Galerie Vltavín ve spolupráci s rodinou autorovu první retrospektivní výstavu. Další následovala v roce 2002 v téže galerii a v roce 2003 v Galerii JBK.

Malířská tvorba Františka Říhy

Z dochovaných děl v pozůstalosti autora je zřejmé, že intenzivní výtvarné činnosti se začal věnovat v době války. Působil tehdy jako výpomocný učitel, a protože byl přes rok zaměstnán výukou a častým přejížděním, věnoval se malířské práci především o prázdninách. Tehdy vyrážel do plenéru, kde tak vznikla řada letních krajinných výjevů nejčastěji z okolí Roudnice. Z počátku 50. let se dochoval cyklus akvarelů na kartonech, v němž už ve zralém kompozičním rozvrhu a jistou rukou vypracoval realistické pohledy na řeku Otavu, její okolí či oblíbenou lesní Sedláčkovu stezku.

Studium na pražské Pedagogické fakultě mu poskytlo nejen možnost zdokonalit se ve výtvarném projevu, ale především aktivně se stýkat s uměleckým životem. Výstavy, výtvarná periodika, umělecká literatura ve studovně Uměleckoprůmyslového muzea a dobový diskurz o modernismu, to vše ho jistě podnítilo k hledání vlastního výrazu. Našel jej ke konci 50. let a odrazovým můstkem mu bylo prověření podnětů z díla Paula Klee a Joana Miró. Aplikoval je na nové téma, které ho v té době zajímalo – velkoměsto, do nějž se přestěhoval. V hravém duchu tak na ploše obrazu rozvinul geometrickou síť, která svými ostrými trojúhelníčky ve spodní části malby zobrazuje město, přičemž horní polovinu obrazu nechával vždy kontrastně pustou. Prostor většinou vyplňuje jen sytá modř nebe. Takových maleb na sololitových deskách, které se vyznačují ostrou rovnou dělicí linií horizontu (jen málokdy je město „vysazeno“



František Říha – Město, olej, sololit, 1959

i na kopeček), která rozděluje i tvarové a koloristické pojednání díla, vytvořil mezi lety 1958 a 1962 mnoho. Nezapře se v nich ozvuk stylu brusel, který lze vidět hlavně v užití nepravidelných geometrických plošek,

jimiž Říha traktuje prostor města, a v jasné červené, růžové a modré barevnosti. Zajímavá je také blízkost těchto autorových maleb s městskými obrazy Radima Maláta. Tento fakt prozrazuje, že už v té době, ještě před založením skupiny Radar, byli tito autoři v úzkém kontaktu.

Na grafické výstavě skupiny v Nové síni v roce 1963, které se Říha účastnil poprvé, se představil monotypy tematizujícími městskou periferii. Z názvů děl jako je *Z předměstí*, *Ze staveniště* nebo *Ze strašnického staveniště*, můžeme vyrozumět, kde svou inspiraci autor hledal. Nalezené ale vyjádřil poněkud jinak, než to udělal v prvním větším cyklu hravých městských portrétů. Tentokrát použil robustnějších forem a hravost v případě závažného tématu vystřídal realističtější výraz. Je možné, že na něj zapůsobili ostatní autoři Radaru – v letech 1961 a 1962, které předcházely jeho vstupu do skupiny, byla řada z nich na úkolových akcích v továrnách a dolech (Gross, Chadima, Kovářik, Rotrekl aj.) a celá skupina pak na plenéru na Kladensku. Odtud všichni přivezli práce viditelně poplatné účelu – je v nich znát snaha o formu realističtější, než je pro jejich soudobou tvorbu typické. Lze se domnívat, že takovým splněním úkolové akce chtěli oficiálním kruhům demonstrovat svědomitost provedení daného úkolu. Při prvních skupinových schůzkách v ateliérech jednotlivých členů, a samozřejmě též jako člen Svazu a člověk dobře obeznámený s dobovou kulturně-společenskou situací, tak mohl teprve se umělecky formující Říha vyrozumět, že se v Radaru v pojednání podobných témat požaduje jakási realističtější solidnost. Ve svých výjevech z periferie tak učinil krok zpět a hravou geometrizovanou malbu vyměnil za barevně podobně jasnou, avšak realističtěji pojednanou grafickou a malířskou práci.

V jeho náhlé proměně byla znát snaha o nalezení vlastního, doposud nevyhraněného uměleckého výrazu, což zaznamenali i recenzenti přísně reagující na jeho díla. Pisatel skrytý pod šifrou -red- ve Výtvarné práci v recenzi na výstavu v Nové síni bez obalu tvrdí, že „Říha svými monotypy a zejména Chadima svými grafikami představují nejslabší body výstavy.“²⁶¹

Nicméně přesto Říha v této linii tvorby dospěl v průběhu 60. let k nejzdařilejším a nejpůvodnějším výsledkům.



Krajina práce - olej, sololit, 50 x 60 cm, 1963

²⁶¹ -red-. *Pražské výstavy*. In: *Výtvarná práce*, roč. XI, 1963, č. 5, str. 8.

Monumentalizovanou, na robustní barevné plošky rozčleněnou malbu průmyslových výjevů ocenily kdysi i nákupní komise státních institucí. Od Františka Říhy v nich není zastoupeno mnoho



děl, avšak malba *Ze strašnického staveniště* (olej, plátno, 49 x 59 cm, 1962), kterou vlastní Galerie moderního umění Hradec Králové, nebo malba *Krajina práce* (olej, sololit, 50 x 60 cm, 1963) z Východočeské galerie v Pardubicích patří spolu s díly *Závod* (olej, lepenka, 34, 5 x 49,5 cm, cca 1964) a *Reflektory* (olej, sololit, 70 x 79,5 cm, 1966) z Galerie Hlavního města Prahy, k tomu nejlepšímu, co autor vytvořil.

Kritika pro něj však ani později, kdy tato díla vystavoval v Mánesu (1964) a v Karlových Varech (1965) nenalézala slova uznání. Spíše si všímala toho horšího, co Říha prezentoval. Mezi to patří nikoliv nezajímavé, avšak viditelně inspirované *Červené krajiny*. V nich začal do spodní části malby namísto střech města umisťovat lineárními čarami formované průřezy strukturou půdy. Nelze si při pohledu na ně nevzpomenout na jemné grafiky a malby Jiřího Johna, který struktury země velmi citlivě tematizoval už od počátku 60. let. Říha ve stejném námětu použil hrubou temnou linku, s jejíž pomocí v souběžných liniích rozbrázdil plochu, a zbylý prostor posléze vyplnil jasně červenou barvou. Výsledek působí poněkud tvrdě, o něco lépe dopadly malby, v nichž provedl linie i kolorit v barvách pastelových.

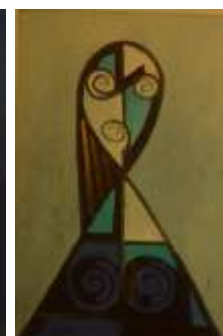
U některých děl tohoto cyklu ale došel dále. Nestačilo mu už malířské pojednání pravidelných černých linií brázdících kompozici, a tak se uchýlil k jejich vyrývání do barvy nanesené v silnější vrstvě. Luboš Hlaváček tato díla na výstavě v Mánesu v roce 1964 označil za násilná, když tvrdil, že „systém vyškrabovaných linií působí příliš chtěně.“²⁶² Je to obzvlášť vidět například v malbě *Země* (olej, sololit, 60 x 40 cm, 1963) reprodukováno ve výstavním katalogu. Až skoro naivisticky pojednané, zjednodušené haldy v krajině rozrývají napříč rýpance, které by byly pochopitelné v rámci děl provedených expresivní či gestickou formou. Zde se ale poněkud křečovitě stýkají dvě nesourodé výtvarné polohy – poeticky naivizující a expresivní.

²⁶² HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Mánesu*. In: *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964, č. 9, str. 3.

Podobné téma v té době Říha neřešil sám. I manželé Mikulovi se zabírali tímto námětem, avšak volba jejich prostředků byla uměřenější. Tak jejich malby inspirované půdou Hlaváček v recenzi výstavy v Karlových Varech v roce 1965 chválí: „Nové možnosti jsou obsaženy v krajinných motivech [manželů Mikulových], tlumočených s grafickým systémem vrstevnic nebo vertikálního terénního průřezu.“²⁶³

I další tvorbu Františka Říhy z druhé půle 60. let provází hledání a v důsledku toho i časté střídání výrazových poloh. Bohužel se k tomu často připojuje až překvapivý styk se soudobou tvorbou některých umělců Radaru. S tématy, která řešili Mikulovi, se autor v budoucnu protne ještě v námětech z pláží, jež Říha vytvářel kompozičně a koloristicky v téměř identické shodě s malbami Jiřího Mikuly vzniklými v 70. letech. Říha je však pojal v abstrahovanějším grafickém znaku, na rozdíl od malířsky smýšlejícího Mikuly. V roce 1964 můžeme zase v práci Františka Říhy nalézt ozvuk letadel, s jakými se ve velmi podobných kompozicích už na přelomu 50. a 60. let vyrovnal Dobroslav Foll. Také lenochodi a kosmické sondy, jaké do svých maleb na základě

kreseb synů zabudovával Vladimír Kovářik, se objevily v několika Říhových dílech. A v neposlední řadě se v autorově tvorbě projevil i vliv Františka Grosse, když



na přelomu 60. a 70. let začal vytvářet cyklus

Inspirované malby F. Říhy ze 60. let. Vše olej na sololitu.

geometrických hlav, který zcela souzněl s Grossovou těsně poválečnou tvorbou.

Výčet, který by mohl pokračovat, svědčí o tom, že autorovi Říhova typu skupinový život možná vyhovoval po stránce společenské, ale umělecky spíše neprospíval. Sám zřejmě nebyl natolik vyhraněným umělcem, aby nepodléhal vlivům průraznějších autorů.

Paradoxně tak k nejsuverénnějšímu projevu dospěl až po rozpadu skupiny Radar.

Po roce 1970, kdy byly tvůrčí skupiny zrušeny, se Říhův život příliš nezměnil. Prošel kádrovou čistkou ve Svazu a i nadále učil, tvořil a přijímal ilustrační zakázky. Navštívil Itálii a Bulharsko. Tyto pobyty na něj hluboce zapůsobily, přivezl si řadu studijních kreseb a v intenzivní práci posléze pomalu tříbil svůj umělecký program.

²⁶³ L.H. *Radar v Karlových Varech*. In: *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965, č. 23, str. 7.

Tehdy se objevil první cyklus maleb inspirovaný klidnou přístavní krajinou. Plochu hladiny a mola v horizontu často narušuje jen loďka, stožár či pohozený předmět, typické prvky Říhových pozdních kompozic. Později, kdy ozvuk zážitků od moře slábl, se krajina změnila z přístavní na suchozemskou.

V tomto cyklu také autor brzy našel osobitý rukopis.

Jeho klidná, snová poetika sice



F. Říha - Červený stožár a Lodky (obě olej, sololit, konec 70. let)

obsahuje prvky bretaňských

maleb Jana Zrzavého a především městských krajin Kamila Lhotáka, ale v jistotě, s níž se autor vydal po této linii, lze spatřovat, že konečně našel svou bytostnou polohu. Tu pak dále abstrahoval, až ke konci 70. let dospěl k minimalistickému výrazu v koloristicky i tvarově nejzralejších kompozicích vycházejících z inspirace krajinou. V takové poloze se jeho tvorba v roce 1986 uzavřela.



F. Říha - Černý stožár, olej, sololit, 20 x 31 cm, 1978

F. Říha - Krajina, olej, sololit, 40 x 100 cm, 1980

Užitá tvorba

František Říha se v rámci užití tvorby věnoval téměř výhradně drobnému výtvarnému doprovodu a ilustraci knih. K zakázkovým pracím se dostal už záhy po válce, po příchodu do Prahy. Nejprve začal volně spolupracovat se Státním nakladatelstvím dětské knihy, kde pracovala jako korektorka manželka Milada, a později i s nakladatelstvím Svět Sovětů. V nakladatelské praxi se v užší spolupráci setkal s Václavem Bláhou, Zdeňkem Mlčochem, a znovu i se svým kolegou z vysokoškolských studií, Radimem Malátem. Tady se tedy

zformoval jeho nejbližší přátelský okruh a s ním posléze přišla i výzva k zapojení do skupiny Radar.

Zpočátku se František Říha věnoval jen řešení drobných výtvarných úkolů, jako byla výzdoba iniciál apod. (pěkné provedení například u titulu V. M. Bachmat'jeva *Martinův zločin* vydaného Světem Sovětů v roce 1955), později začal získávat závažnější zakázky. Mezi nejzajímavější patří jeho ilustrace k výběru ruských bylin I. K. Valerjanovny *Bohatýři* (SNDK, 1951). Autorovy kresby k této publikaci i samotná kniha putovaly později na Mezinárodní výstavu knih v Basileji a Moskvě.

Spolupráce s nakladatelstvím, které později změnilo název na Albatros, se časem rozvíjela, a Říhovi byla svěřena i celková (textová i vizuální) realizace knih pro nejmenší. Tak vzniklo například leporelo *Zvířátka z pohádek* nebo lyrická pohádka o dvou dílech *Bludička*.

Ceněným se stal právě pro svoji tvorbu pro nejmenší děti, ještě nečtenáře. Mnoha vydání se dočkala například jeho kniha pro děti od dvou let, *Co by si zvířátka přála* (Albatros, první vydání 1975), do níž k jeho ilustracím doplnila verše Hana Prošková.

Jak v malířské, tak ani v ilustrační tvorbě však František Říha nepřekročil dobový průměr, takže kromě několika účastí na kolektivních přehlídkách současné ilustrace a výstavách jako byla expozice *Čeští ilustrátoři dětem* v Mánesu v roce 1970, nebyla jeho tvorba ani nijak výrazněji reflektována. Zmíněné mezinárodní prezentace patřila bezpochyby k jeho největším uměleckým úspěchům. František Říha zůstal po celou dobu existence Radaru na periferii zájmu kritiky, a byť byl pilným autorem a jistě i vynikajícím výtvarným pedagogem, nezbyvá než konstatovat, že v případě volné i užité tvorby unikal jeho význam soudobé uměnovědě oprávněně. Ani dnes ho nemůžeme zhodnotit jinak.

FRANTIŠEK SKÁLA

František Skála (1923 – 2011) byl sice kmenovým autorem skupiny, který stál už v jejích prvopočátcích v roce 1959, v mnoha ohledech však představuje výjimečný případ. Podobně jako třeba u Václava Bláhy totiž těžiště jeho činnosti netvořila volná malířská nebo sochařská tvorba. A přestože se většiny výstav Radaru účastnil i svými malbami nebo kresbami, nepoměrně větší ohlas si získaly jeho práce v oblasti kresleného humoru, karikatury či animovaného filmu.

František Skála se narodil v Tuchlovicích u Kladna, posléze odešel do Prahy na Státní grafickou školu. Tam se setkal s některými budoucími kolegy z Radaru – D. Follem, J. Chadimou, J. Mikulou, M. Mikulovou. Seznámil se se spolubydlícím Teodorem Rotreklem. S některými z nich se pak potkal v ateliéru Emila Filly, Josefa Kaplického a Josefa Nováka na Vysoké škole uměleckoprůmyslové (1945 – 1949).

Jako většina z dalších členů skupiny po absolutoriu nastoupil do nakladatelské praxe, kde zůstal až do roku 1963 než odešel na volnou nohu. Pracoval jako výtvarný redaktor Mladé fronty, pravidelně také přijímal zakázky od Státního nakladatelství dětské knihy, které mu zprostředkoval Zdeněk Mlčoch, později do SNDK přestoupil. Přitom vytvářel nejen ilustrace pro svěřené tituly dětské a dobrodružné literatury, ale uplatnil se také jako autor ilustrovaných seriálů pro dětské časopisy *Mateřídouška* a *Sluníčko*. Nejintenzivněji se však Skála věnoval humoristické kresbě a karikatuře, kterou mu tiskly časopisy *Výtvarná práce*, *Plamen*, *Literární noviny*, *Mladý svět*, *Kultura*, v *Dikobrazu* začal publikovat ještě jako vysokoškolský student (od roku 1946). Spolu s dalšími autory kresleného humoru se stal členem skupiny *Polylegran*. A v neposlední řadě k jeho aktivitám patřila také hudební a taneční činnost – od studií byl členem Vysokoškolského uměleckého souboru a Armádního uměleckého souboru *Víta Nejedlého*, s nímž v průběhu 50. let často cestoval. O čínském turné vydal dokonce beletristickou knihu doplněnou řadou kreseb *Čína ve skizzáři* (Mladá fronta, 1954).²⁶⁴

Na počátku 60. let, kdy se začal formovat Radar, tak patřil František Skála na rozdíl od některých dalších členů skupiny k poměrně vyhraněným autorům. V minulých letech si získal pověst jako vynikající ilustrátor a talentovaný autor humoristických kreseb a karikatur. V době 50. let byly samozřejmě nejocetovanější ty, které nahrávaly režimní

²⁶⁴ O rok později do Číny jel i Zdeněk Sklenář, který posléze ilustroval řadu knih s čínskou tematikou. Zatímco jemu tato cesta otevřela nové možnosti v ilustračním i volném výtvarném projevu, zůstal František Skála u realistického pojetí námětů spojených s kontextem asijské velmoci.

politice. Konaly se výstavy typu *Jubilejní výstava 40 let české politické karikatury* (Brno, 1961) nebo *Být či nebýt* (galerie Československého spisovatele, Praha, 1961), zatím nejrozsáhlejší poválečná přehlídka karikatury, kterou zahajovala Gusta Fučíková. Vycházely tendenční publikace, jako byla kniha Miroslava Klivara *Karikatura bojující* (NČVU, 1963) doprovázející velkou přehlídku politické a angažované karikatury. Skála v nich byl vždy zastoupen, nutno však dodat, že s kresbami, které měly daleko do budovatelsky angažovaných nebo západ pranýřujících skic Antonína Pelce nebo Leo Haase. V některých kresbách jako je například *My house – my castle* (kombinovaná technika, 52 x 49 cm, 1962) se sice nevyhnul tendenčnímu zobrazování nacisty nebo představitele západního světa, ale obecně jde v jeho kresbách vždy především o humor vycházející z bezprostředních situací soudobého českého světa. Z něj se pak vydělovalo několik námětových okruhů, k nimž se František Skála opakovaně vracel. Nejdůležitější z nich je venkov, příroda a především oblast myslivosti.

Výtvarným projevem se Skála v oblasti humoristické kresby řadil mezi autory užívající v drtivé většině případů jemnou tušovou linku. To jej sblížovalo s autory, jako byl Karel Nepraš, u nějž v humoristických či karikaturních kresbách nalezneme oproti labyrinticky vedené husté lince volných kreseb z období aktivity Šmidrů jednoduchou nitkovou kresbu, nebo Jiří Jirásek či Vladimír Jiránek. Jen málokdy Skála využíval koláž.

V lednu roku 1960 uspořádala skupina autorů kolem časopisu *Mladý svět* *Výstavu karikaturistů a fotografů časopisu Mladý svět* v pražské galerii Fronta. Vydali k ní *Katalog*, útlou brožurku s popíjejícím katem na přebalu, kde se desítka mladých autorů představila jako humoristé reflektující široké spektrum podnětů – vyjma budovatelsky afektovaných témat. Tito autoři se sdružili jako skupina Polylegran,²⁶⁵ která názvem reagovala na tehdy populární vizuální technickou novinku polyekrán a jedno z vystavených děl – světelnou instalaci kreseb Jaroslava Maláka. Tato výstava i autorský kolektiv, který z ní vzešel, se podle Malákových slov sdružili „v čirém protidikobrazím zoufalství.“²⁶⁶ Bylo to gesto rozchodu s tendenčním humorem a karikaturou budovatelé éry, která v časopisu *Dikobraz* převládala v 50. letech. Činnost členů Polylegranu, mezi něž kromě Skály patřil i zmíněný Karel Nepraš, Vladimír Jiránek, Jiří Kalousek, Vladimír Renčín ad. tak otevírala cestu uvolněnému humoru následující dekády.

²⁶⁵ Od poloviny 50. let se volně sdružovali autoři kolem *Mladého světa* a *Mladé fronty* a své volné sdružení nazvali *Transfúze*. Jako tvůrčí skupina však později vystoupili koncem roku 1959 pod názvem *Polylegran*.

²⁶⁶RYŠKA, PAVEL. *Humor na ostnech*. In: <http://padesatky.ffa.vutbr.cz/19531954/73-humor-na-ostnech>. Publikováno také jako RYŠKA, PAVEL. *M+L+K = radost z kresby*. In: *Živel* 2013, č. 36.

Polylegran vyvíjel aktivní činnost. V roce 1961 dvanáctka jeho autorů vystavovala na výstavě *Polylegran 2*, v roce 1964 na výstavě *Polylegran: Polopatenty*, v roce 1969 pak naposledy na výstavě *Polylegran a hosté* – vždy v galerii Československého spisovatele. Autoři se pravidelně účastnili přehlídky festivalu humoru a satiry na Haškově Lipnici, která byla polem nových protitradičních snah, a kde mnozí z nich byli také oceněni. František Skála za své humoristické kresby získal v roce 1961 druhou cenu, o rok později získal za cyklus mysliveckých kreseb Cenu Jaroslava Haška.

Na tomto poli se však nemohl prezentovat svou volnou tvorbou, kterou byt' v menší míře než tu užitou rozpracovával od konce 40. let. Proto v roce 1959 vystoupil spolu s bývalými spolužáky na výstavě *Foll – Mlčoch – Rotrekl – Skála*, kde poprvé vystavil své malby. Byly pojednány zcela realisticky, místy jen autor rezignoval na propracování detailu. Tematicky těžil z prostředí pražských ulic, které pojednal v jasné barevné paletě.



První světla, olej, 100 x 130 cm, 1958



Ostrava-Kyjovice konečná, olej, 1958



Zátíší s kyticí, tempera, lepenka, 71 x 50 cm, 1958

Jeho vystoupení bylo však vnímáno jako nejslabší z celé čtveřice. Luboš Hlaváček o něm napsal, že sice „nalezl svou šťastnou oblast v uličních průhledech («Národní třída»), zatímco krajinným scénám a zvláště pak figurálním motivům velmi vadí nedostatečné malířské provedení, jež převážně ulpívá jen na povrchu. Figurální výjevy («Večerní vystoupení») jsou pak pro svůj karikaturní rys, jistě nechtěný, zjevným neúspěchem.”²⁶⁷

I v případě prvního vystoupení skupiny Radar se jeho díla nesetkala s velkým ohlasem. V katalogu první výstavy je reprodukována kresba barevnou křídou *Ulice* (1960), ve sbírce Alšovy jihočeské galerie je pastel *Vltava* (pastel, akvarel, 39,5 x 44,5 cm, 1961), které evidentně navazují na cyklus pohledů do pražských ulic z předchozího roku. Jsou

²⁶⁷ HLČ. *Foll – Mlčoch – Rotrekl – Skála*. In: *Výtvarné umění*, roč. IX, 1959, č. 4, str. 135.

pojednány stejnou realistickou technikou, jen někde dochází k zjednodušení či opomenutí detailu, který pak vyznívá poněkud neuměle. V realistickém pastelů *Vltava*, v němž z ptačí perspektivy nahlížíme na řeku posetou plavci a lodičkami, si nelze nevšimnout zjednodušení u veslařů, kteří mají místo nohou pouhé kresebné čárky. Ne nadarmo byl Skála v roce 1964 se svými pracemi zařazen na výstavu *Naivní umění v Československu*, která se konala v paláci Kinských – jeho malířská tvorba se skutečně nachází na pomezí poučeného a svérázného intuitivního projevu.

V závěru zmíněného katalogu byly otištěny karikaturní kresby členů nazvané *Z rodinného albumu skupiny Radar* – ty Skála vytvořil ve spolupráci s Dobroslavem Follem. Tyto, spolu s vystavenými kresbami, se dočkaly lepšího přijetí, neboť malby sice „prozrazují osobitý postřeh, ale nejsou výtvarně dotaženy.“²⁶⁸

Takový náhled kritiky se Skála pokusil zvrátit svou samostatnou výstavou v galerii Fronta v roce 1962. Vystavil na ní především malířské dílo. Nedočkal se však lepšího zhodnocení.

I přátelsky nakloněný Luboš Hlaváček, který činnost členů Radaru systematicky sledoval už od vystoupení jejich první buňky, o této výstavě do Kulturní tvorby napsal: „Pro ni [výtvarnou kritiku] je tak trochu překvapením, neboť Skála-malíř neodpovídá zcela významu, jaký nesporně má Skála-kreslíř. Skálovou předností zůstává dar improvizace a postřehu vycházející z jasného smyslu pro humor, ze schopnosti být jadrně, v nejlepším slova smyslu vtipný. Jeho humor si neklade žádné vysoké intelektuální nároky, slouží potřebám dne a všem, ale proto není o nic méně záslužný.“²⁶⁹

Dva roky práce v blízkosti skupiny autorů však zanechaly ve Skálově práci stopy vedoucí k vyhranění výtvarného projevu. Od ryze realistické polohy se kolem roku 1961 posunul k výraznějšímu zjednodušení tvarů, a stejně jako i u řady dalších členů se v jeho díle projevil sklon ke geometrizaci. Podobně jako Mikulovi, František Říha a dokonce i minimálně vlivy přijímající senzuální lyrik Jiří Chadima, se snažil o redukování a konstruktivnější skladbu tvarů.

Tak už v roce 1963 může Luboš Hlaváček v Kulturní tvorbě v recenzi na další skupinovou výstavu v Nové síni psát, že se Skála „myšlenkově sjednotil s ostatními (...) byť (...) ještě nedosahuje vyhraněnosti jakéhosi centra skupiny, představovaného trojicí Foll – Mlčoch – Rotrekl.“²⁷⁰

²⁶⁸ -red-. *Pražské výstavy*. In: Výtvarné umění, roč. XI, 1961, č. 12, str. 8-9.

²⁶⁹ -šH-. *Z výstavy v síni Fronta*. In: Kulturní tvorba, roč. I, 1963, č. 5, str. 14.

²⁷⁰ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar – operace č. 1 a 2*. In: Kulturní tvorba, roč. I, 1963, č. 15, str. 13.



Tramvaj - akvarel, tuš, 27 x 46 cm, AJG Hluboká n. Vltavou
Bez názvu - pastel, papír, 20,5 x 17 cm, 1967



Tak tomu však nebude nikdy, ani když se Skála od reality krátce odpoutá v pokusech o abstraktní kompozice. V nich se už od roku 1964 inspiroval dílem Joana Miró, podobně, jako to ve stejné době dělal František Říha a také Mikulovi, kteří krátce po roce 1965 dospěli k mozaikovým obrazům. Ani takové výsledky však nebyly dostatečně přesvědčivé – Hlaváček o jeho barevných křídových kompozicích následně psal jako o ilustracích „bez osobnějšího názoru, střídajícího tu Miróa (»Kompozice v šedé«), tu poválečného Hudečka (»Světla«).“²⁷¹

Hlaváčkovi je v tomto ohledu možno věřit, protože abstraktní díla, která Skála v průběhu 60. let vytvořil a která se mi podařilo shromáždit, vypovídají o určité bezradnosti ve výběru a pojednání tvarů, a také ve viditelné závislosti na cizích vzorech. Z nich největší váhu měl zřejmě skutečně Miró, jehož hravé prvky jsou ve Skálově pojetí robustnější a barevně agresivnější. K takovým dílům patří třeba komorní dílo *Bez názvu* (pastel, papír 20,5 x 17 cm, 1967) z majetku autorovy rodiny.

V druhé půli 60. let zároveň František Skála netvořil mnoho. Úspěch na poli knižní ilustrace, plakátové tvorby a především animace a filmu ho přiměl věnovat většinu úsilí těmto oblastem umělecké tvorby. A pokud se k volné tvorbě obracel, vznikala častěji díla, která s poetikou Radaru neměla nic společného a která na skupinových výstavách prezentovat nemohl. Byly to především kresebné figurativní cykly ze života *Myslivců*. Myslivost ho fascinovala po celý život a byla nejvýraznější tematickou oblastí, která se prolínala jeho karikaturní, humoristickou, ilustrační i volnou tvorbou. V sériích myslivců v nejrůznějších situacích (na kole, spící, číhající, atd.) se Skála někdy až dadaisticky vyřádl. Vznikaly velkoformátové kresby, do nichž kreslil a maloval temperou, vlepoval

²⁷¹ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Mánesu*. In: *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964, č. 9, str. 3.

nejrůznější předměty vhodné za myslivecký klobouk (peří, větvičky, nálepky, výstřižky) či je otiskoval v principu koláže. Tak se postupně od programu Radaru, který zřejmě už od počátku sledoval hlavně kvůli přátelskému vztahu se spolužáky z vysoké školy, vzdaloval.

Na výstavu do Karlových Varů v roce 1965 zapůjčil jen starší práce a v katalogu je jako jediný z účastníků zastoupen pouze jedním dílem. Velké skupinové výstavy v Mánesu v roce 1967 se vůbec neúčastnil a nepatřil ani k těm členům Radaru, kteří byli v roce 1969 prezentováni v Kulturním centru v Káhiře a Alexandrii. Znovu se účastnil až výstavy *25 malířů, sochařů a grafiků z Prahy* v roce 1971, to však už byla skupina Radar úředně rozpuštěna.

František Skála se sice volné tvorbě věnoval, ale zdaleka do ní nekládal tolik energie a takové úsilí jako do tvorby humoristicky kreslířské a ilustrační, která se stala jeho celoživotní prací i zálibou. Přestože příležitostně doprovázel knihy různých žánrů, brzy se vzhledem ke své další práci specializoval na oblast pohádky a lidového humoru a satiry. Ilustroval především knihy pro děti a do svého výtvarného doprovodu nezřídka vkládal prvky českého folklóru, lidovosti. Tak jej zúročil v knize M. Voříškové *Cikánské pohádky* (Mladá fronta, 1959), J. Jecha *Povídá babička povídačku* (SNDK, 1962 a Albatros, 1969) nebo *Žerty s hastrmany a čerty* (SNDK, 1965 a Albatros, 1988). Mimořádnou práci odvedl v bohatě vypravené publikaci O. Moravce *Ať bylo, jak bylo, z komína se kouřilo* (Albatros, 1981), která získala nakladatelskou cenu Albatrosu i cenu v soutěži o Nejkrásnější knihu roku 1981, nebo v knize *Čertovské pohádky V. Gaji* (Svoboda, 1978), kterou zase ocenilo nakladatelství Svoboda. V zálibě ve folklóru i ve výtvarném projevu se Skála někdy blížil práci Antonína Strnadela, ale jeho výrazová škála byla širší, přičemž se maximálně přizpůsoboval předloze a podle Františka Holešovského často i grafickým úpravcům – až tak, že dosáhl „mimořádné vizuální pestrosti díla,“ které může sloužit jako „příklad syntézy výtvarných možností.“²⁷²

Skálova ilustrační práce byla ceněná a proto také často vystavovaná. Byla zařazena na výstavu *Humor v ilustraci dětské knihy* (Praha, 1974), *Čeští ilustrátoři dětem* (Praha, 1979) nebo *Svět dítěte* (Praha, 1984), v zahraničí byla představena na přehlídkách v Moskvě, Montrealu, Stockholmu a jinde.

František Skála výtvarně doprovodil desítky knižních titulů, přičemž u některých z nich se pracovním setkal s dalšími členy Radaru (na magazínu pro chytré děti *Lidé, věci,*

²⁷² HOLEŠOVSKÝ, FRANTIŠEK. *Čeští ilustrátoři v současné knize pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1989. Str. 333.

dobrodružství, který vydávalo SNDK, spolupracoval v letech 1959 – 1966 s Dobroslavem Follem, podílel se i na ilustrování antologie *Tunel do pozítří* ad.).

S ilustrační prací úzce souvisela i Skálova činnost v rámci animovaného filmu. V této oblasti se začal uplatňovat od roku 1962 nejprve jako pomocný výtvarník, později jako autor námětů, scénářů i celé vizuální podoby. Nakonec vytvořil dvacet animovaných filmů. Největšího úspěchu dosáhl s filmem *Parohy*, který představoval syntézu několika jeho zálib – ve folklórně pojeté ilustraci, humorném pojednání námětu i v tematice myslivosti. Za tento film obdržel v roce 1973 prestižní cenu na festivalu animovaných filmů v irském Corku.²⁷³

Mimo vyjmenované oblasti tvorby ještě František Skála v době 50. a 60. let navrhoval plakáty. Takové zakázky mu předával nejčastěji jeho celoživotní přítel Dobroslav Foll, který byl členem komise UPF. Plakáty Skála vytvářel nejčastěji kombinovanou formou kresby a koláže, v čemž se na soudobé scéně blížil práci Karla Teissiga nebo Josefa Flejšara. Za několik plakátových realizací získal dokonce ceny. Dodnes obzvlášť vyhledávaný je plakát k filmu Y. Roberta *Podepsán Arsen Lupin* (1960), nebo plakát k filmu M. Makovce *Chlap jak hora* (1960). V roce 1962 získal za tvorbu plakátů čestné uznání.²⁷⁴

K úplnosti výčtu aktivit Františka Skály dodejme, že se také věnoval tvorbě keramiky a interiérovému návrhářství – společně s Dobroslavem Follem v 70. letech vytvořili interiéry podniku Mototechna ve čtyřech jejích pobočkách (Cheb, Chomutov, Most, Plzeň) a několika folklórně stylizovaných restaurací.

Přestože byl František Skála zakládajícím členem Radaru, jeho vztah ke skupině nepřesahoval výrazněji hranici přátelství. Kromě blízkého vztahu k trojici spolužáků z Vysoké školy uměleckoprůmyslové ho ke skupině nic nepoutalo. Zdá se, že dokonce i program skupiny zaměřující se na inspiraci městem a současnou civilizací mu nebyl tak blízký jako ostatním. Tvrdil o sobě, že byl největším skeptikem skupiny, který nepodléhal utopickým představám o technice a pokroku, k nimž takový obdiv necítil.²⁷⁵

²⁷³ K animační tvorbě Františka Skály viz. POŠ, JAN. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon, 1990.

²⁷⁴ K plakátové tvorbě Františka Skály viz. SYLVESTROVÁ, MARTA a kol. *Český filmový plakát 20. Století*. Brno: Moravská galerie, 2004. Nebo také: <http://www.terryhoponozky.cz/plakaty/parametr-1-autori/2360-skala-frantisek-st>

²⁷⁵ POSPISZYL, TOMÁŠ. *Skála, Skála, Skála. Výtvarné práce tří generací*. Rakovník: Rabasova galerie, 2008.

Přesto se skupinovému programu snažil přiblížit, a proto v první půli 60. let vznikaly malby z pražských ulic anebo série děl motivovaných společnými úkoly, jako jsou malby z pobytu v Kladně.

Jeho snaha o sblížení s poetikou Radaru zůstávala ale v úrovni pokusů, které svou kvalitou nezískaly ohlas ani ve skupině ani u kritiky. Proto se po polovině 60. let opětovně přikláněl k tématům, která ho zajímala – k humornému pojednání příběhů, ať už v ilustraci nebo ve volné kresbě, malbě či koláži. Více se také angažoval na poli animační tvorby.

Se skupinou se sice nikdy formálně nerozešel, vřelé přátelské vztahy ho dál poutaly, ale stal se v rámci ní jakýmsi solitérem – jeho tvorba se dostala za okruh společně řešených témat i umělecké formy. Podobným solitérem byl ve skupině také Václav Bláha nebo Jiří Chadima.

Bez vnějších limitů pak ale individualistický František Skála dosáhl nejzajímavějších výsledků. Nemůžeme je sice hledat na poli malby, v oblasti humoristické kresby a ilustrační práce však zanechal výrazné stopy. A v animační tvorbě se dokonce prosadil v mezinárodním měřítku.

Byť tak tedy tvorba Františka Skály zůstává stranou skupinových snah i výsledků, vnímání členů skupiny tomu neodpovídalo: Skála patřil spolu s Follem k nejoblíbenějším členům Radaru, protože svou povahou a múzickými schopnostmi představoval její klíčový tmelící prvek.

OTTO SUKUP

Rodák z Kunovic u Uherského Hradiště Otto Sukup (1926 – 2012) se po studiích na gymnáziu ve Frenštátě pod Radhoštěm přesunul do Prahy, kde navštěvoval sochařský ateliér Jana Laudy a ateliér monumentálního sochařství Karla Pokorného (1945 – 1950). Část studia absolvoval u Otakara Španiela. Na Akademii se Sukup setkal se svými příštími kolegy z Radaru, Jaroslavem Bartošem, a o něco mladším Zdeňkem Vodičkou. Na počátku 50. let na vojně se pak setkal s malířem Jiřím Chadimou, s nímž ho spojilo celoživotní přátelství. Tehdy se realizovalo společnou přípravou příruček *Jak připravit krátkodobý kurs pro vedoucí výtvarných kroužků při domě armády* (Praha: Ústřední dům Čs. armády, 1956) a *Jak připravit přehlídku lidové výtvarné tvořivosti vojáků v domě armády* (Praha: Ústřední dům Čs. armády, 1956) – pro Ústřední dům Československé armády oba autoři pracovali i po skončení povinné vojenské docházky. Později se spolu stali členy královéhradecké skupiny *Městská krajina*, do níž je přizval Jaroslav Bartoš a Chadimovi přátelé ze studií, malíři Jiří Morávek a Dana Sokolová. Vystavovali s ní jako hosté mezi lety 1959 a 1965.²⁷⁶ Oba se také objevili na výstavě *Umění mladých výtvarníků Československa* v brněnském Domě umění v roce 1958.

Se skupinou Radar vystavoval Sukup od první výstavy až po poslední, už neoficiální prezentaci v Karlových Varech v roce 1971.

Zatímco malíři a grafici si zprostředkovávali ilustrační a plakátové zakázky, Zdeněk Vodička některým umělcům Radaru zprostředkoval stálé zaměstnání. Tak poté, co v roce 1967 nastoupil jako ředitel Střední uměleckoprůmyslové školy v Praze na Žižkově, přizval Otto Sukupa, aby vedl oddělení tvarování dřeva a řezbářství. Otto Sukup pak jako středoškolský profesor působil od roku 1967 do roku 1989, kdy se vyměnilo téměř celé vedení školy a kdy proto odešel na volnou nohu.



O. Sukup – Horník, 1962

²⁷⁶ K výstavám vyšly malé katalogy: *Městská krajina 1959*, *Nová tvorba 60'* a *Tvorba 62'*

Po absolutoriu Akademie působil Otto Sukup na volné noze a podílel se na realizaci oficiálních státních zakázek. Jednou z prvních byla plastika *Rudoarmějec* (pískovec, Bohosudov, 1953), plastika *Železničář* (patinovaná sádra, Ústřední kulturní dům železničářů, Praha 2, Náměstí Míru, 1959), nebo reliéf *Vojenská píseň* (patinovaná sádra, Ústřední dům Armády, Praha 6, 1960). Zakázky mu tehdy zadávali nejčastěji architekti Jiří Lasovský a Josef Míča, pokud šlo o reliéfy nebo nástěnné instalace, spolupracoval na nich pravidelně s bývalým spolužákem, medailérem Václavem Strakou.

Sukup byl členem Svazu a jako prorežimně orientovaný autor se i ve své volné tvorbě shodoval s požadavky kladenými na ideologicky správné umělecké výsledky. Tak se účastnil zájezdů umělců na různá výrobní pracoviště či do továren a dolů – z poslední jmenované zkušenosti výtěžil i svou první recenzenty a tiskem pozitivně reflektovanou volnou sochu *Horníka* (sádra, v. 110 cm, 1962). Vystavil ji na výstavě *Výtvarní umělci k XII. sjezdu KSČ* (Jízdárna Pražského hradu, listopad 1962 – leden 1963). Stejně jako jeho dosavadní tvorba, byl *Horník* vytvořen v realistické formě vycházející z poučení školením Karla Pokorného – jako novodobý hrdina byl vybudován v monumentálních objemech, tedy ve formě vhodné pro angažovanou oslavu pracujících. Podobně stylizoval Sukup i další mužské figury z tohoto období: *Žízeň* (sádra, 1960), *Pijící* (sádra, 1960) ad. V ženských figurách se jeho projev štěpil do dvou realistických linií – v jedné sledoval myslbekovské zásady, které ctíl Pokorný i jeho žáci a budoval plastiky v hmotných objemech, ve druhé se však soustředil na větší poetizaci a vytvářel subtilní, protáhlé figury nejčastěji mladých dívek či žen. První linii reprezentuje plastika *Ráno* (patinovaná sádra, 1958), druhou pak plastika *Mládí* (sádra, 1958), *Ke slunci* (patinovaná sádra, 1960) nebo sousoší *Dvojice* (cement, Praha-Prosek, ul. Litvínovská, 1960) ad.

Recepce Sukupova díla byla poměrně kladná. Už od roku 1958 se reprodukce jeho děl objevovaly na stránkách *Výtvarné práce* nebo časopisu *Tvorba*. Právě ve *Tvorbě* Vladimír Fiala v recenzi velké přehlídky ke XII. sjezdu KSČ v roce 1962 chválil Sukupovu oceněnou plastiku *Horníka*: „Na tomto díle vyniká nevšednost pevného objemu a charakteristického pohybu, s nímž je uchopeno téma nijak snadné a často v sochařství opakované,“ píše Fiala a přirovnává kvalitu jeho děl ke kvalitě děl jeho vrstevníka, Miloslava Chlupáče.²⁷⁷

²⁷⁷ FIALA, VLADIMÍR: *Výtvarní umělci XII. sjezdu KSČ*. In: *Tvorba*, roč. XXXII, 1962, č. 49, str. 1157.



Otto Sukup – Ráno, 1958



Ke slunci, 1960



Dvojice, Praha-Prosek, 1960

S Chlupáčovým sochařským projevem má Sukupova tvorba 60. let skutečně řadu shodných rysů. Přestože Sukup vyšel z ateliérů Jana Laudy a Karla Pokorného, kde se pěstoval přísný realismus, měl už na přelomu 50. a 60. let potřebu svou tvorbu formulovat ve vztahu k moderním uměleckým směrům. Především v po roce 1962 si už troufl zhodnotit kubistická východiska, v mohutnosti forem se stejně jako část jeho generace inspiroval předválečnou tvorbou Henryho Moora. V novém zhodnocení těchto tendencí má tak blízko k autorům tzv. krotké moderny, kteří se s modernismem vyrovnávali obdobně – nejen k Miloslavu Chlupáčovi, ale například i ke Zdeňku Palcovi nebo Olbramu Zoubkovi.

Více než na monumentálních plastikách, které vytvářel pro příležitosti účastí na velkých státních přehlídkách typu *Výtvarní umělci k 20. výročí osvobození* (Dům kultury, Bratislava, 1965) nebo *Výtvarní umělci k výročí 20 let ČSSR* (Jízdárna Pražského hradu, 1965), kterých se nepřestal účastnit ani jako člen tvůrčí skupiny, to bylo ale zřejmější na jeho volné tvorbě míněné pro méně oficiální prezentace. Takovými byly právě výstavy skupiny Radar, kterých se účastnil jako kmenový člen už od prvního vystoupení.

V roce 1961 se na první výstavě v Československém spisovateli ještě představil zcela realistickými plastikami, mmj. mužskou figurou *Žízeň* (sádra, 1960) a v katalogu reprodukovanou dívčí figurou *Ke slunci* (patinovaná sádra, 1960). Recenzenti ho přivítali jako „sochaře sevřeného tvaru, který někdy tíhne k přílišné stylizaci, ale vcelku působí sympaticky svou vůlí k syntetické formě.“²⁷⁸ Už na příští výstavě, která v roce 1963

²⁷⁸ -rec-. *Pražské výstavy*. In: *Výtvarná práce*, roč. IX, 1961, č. 12, str. 8 – 9.

putovala z pražské Nové síně do Pardubic a Ostravy, se však Sukup prezentoval drobnými plastikami jinéh tvarového pojetí, z nichž byla ve Výtvarné práci reprodukována ženská figura *Sedící* (sádra, 1962) a v katalogu plastika ženy s dítětem *Matka* (sádra, 1962). Obě plastiky Sukup výrazně stylizoval – vykreslení detailů zcela potlačil, fyziognomické tvary redukoval do podoby oblých, někdy jen zhruba naznačených hmot. Tak plastika *Sedící* jen povšechně vystupuje ze sádrového bloku, klín a nohy jí splývají v jediné hmotě, pravá ruka není vůbec oddělena od těla. Stejně tak *Matka* je vystavěna pouze v hrubých tvarech a ve svém zjednodušení má blízko k Zoubkově proslulé soše *Ruce ke slunci* (cement, v. 120 cm, 1958). Otto Sukup se tak už na počátku 60. let zařadil mezi progresivní autory generace tzv. krotké moderny.

Ve figurální tvorbě pokračoval Sukup i v následujících letech, kdy své ženy, dívky, matky, dvojice milenců nebo alegorie smyslů formuloval v čím dál redukovánějších tvarech, až z nich zbyla pouhá torza. V roce 1964 ještě zvlněná, napovídající svými křivkami linii ňader, pasu a boků, o rok později však už minimalizovaná natolik, že plastika s názvem *Torzo* (dřevo, 1964 - 65) je už pouhou opracovanou plochou dřeva s drobnými kulovitými výstupky ňader. V této poloze se Sukup dostal do těsné blízkosti pojednání ženských torz M. Chlupáče a Z. Palcra.

Výrazný zvrat nastal v tvorbě Otto Sukupa v roce 1967. Toho roku začal autor učit obor řezbářství a modelace dřeva na Střední uměleckoprůmyslové škole na pražském Žižkově a dřevo, byť ho ve své tvorbě využíval pravidelně, se stalo autorovým základním vyjadřovacím prostředkem. V těchto letech ho začal polychromovat a tvarovat do abstraktních, lidovým uměním a folklórem inspirovaných objektů. Sukup, který vyrostl v truhlářské rodině na jižní Moravě a posléze v Beskydech, měl k lidovému umění hluboký vztah a dřevo vnímal velmi citlivě. Dokázal s ním tedy pracovat v mnoha nečekaných souvislostech a polohách v širí od hravé vycházející z lidové řezbářské tradice, primitivizující, až po konstruktivně laděnou. Je až s podivem, jak málo si tehdejší recenzenti všimli Sukupovy tvorby – v případě poslední výstavy Radaru v pražském Mánesu v roce 1967 Vlastimil Fiala pouze konstatoval, že „Otto Sukup inspirovaný valašskou muzikou s hlavou houslí s kolíky poutajícími strunu, přináší cyklus polychromované dřevěné plastiky.“²⁷⁹ O jeho klíčové proměně nepadlo ani slovo. Přitom v tomto cyklu Sukup dospěl k ryze autentickému výrazu vycházejícímu z podstaty jeho životní zkušenosti, v kvalitě, která v tomto nepřiliš autorsky zabydleném žánru dosáhla

²⁷⁹ FIALA, VLASTIMIL. *Přítomnost lidského bytí*. In: Kulturní tvorba, roč. V, 1967, č. 34, str. 12.

nepopiratelných kvalit. Srovnatelná se zdá být v pouze s tvorbou Vladimíra Preclíka, s nímž Sukupova dřevěná plastika korespondovala v tvarové bohatosti, barevné výraznosti a určité hravosti.



O. Sukup – dřevěná plastika, 1967



Pohled do ateliéru Otto Sukupa

Tak na poslední výstavě Radaru v Mánesu, na skupinové výstavě *Svět v nás* v Československém spisovateli v roce 1967, a na samostatné výstavě s Františkem Hudečkem v roce 1968 v téže galerii, Sukup představil cyklus polychromovaných dřevěných stél, do nichž vsazoval kolíky a připojoval křídla v podobě menších opracovaných a kontrastně kolorovaných dřevěných desek. V takových plastikách-objektech dospěl k široké řadě kombinačních variant a tvarových a barevných možností. Vedle stél začaly brzy vznikat i plastiky charakteru jakýchsi monstrancí – na štíhlém dřívku byly umístěny široké hlavice nejrůznějších tvarů, často s otvorem uvnitř. Některé objekty připomínaly svou zvláštní kombinací tvarů (spirál, hvězdic, koulí, ostnů) stavěných do vertikály nad sebe, a jejich možných významů, totemy. Na konci 60. let existovala široká řada těchto fantastických, těžce zařaditelných děl.

Vedle nich také vznikl cyklus portrétů, které zase Sukup stylizoval v jednoduchém, naivizujícím výrazu. Tvar těchto dřevěných portrétů nejčastěji připomíná špalky. Plastiky nepřesahují velikost 50 centimetrů na výšku a v jednoduše (liniemi brady, nosu ani očních prohlubní netraktované) ploše jsou většinou jen kolorováním naznačené portrétní rysy zobrazovaného. Tak dosáhl Sukup zvláštního, primitivizujícího výrazu.

Takto v několika žánrových i výrazových rovinách Sukupova tvorba dospěla ke konci 60. let a s nimi i ke konci činnosti skupiny Radar.

Tvorba Otto Sukupa po zákazu skupiny Radar

Sovětská okupace v létě 1968 a poté hlavně reorganizace Svazu v roce 1970, přinesla novou situaci. Otto Sukupa, který byl to léto na studijním pobytu v Itálii, se ale příliš nedotkla – vrátil se, prošel kádrovým řízením, zůstal členem Svazu a nadále působil jako pedagog Střední uměleckoprůmyslové školy na pražském Žižkově. S ostatními členy Radaru, byť se mezi nimi v té době vytvořily velké rozdíly, se stýkal i nadále, dřevěnou hlavou *Valašského chlapce* se účastnil výstavy, kterou uspořádali už jako volné společenství *25 malířů, sochařů a grafiků z Prahy* v Karlových Varech v roce 1971. V jeho tvorbě se však nové podmínky odrazily.

Opět se začal více věnovat státním zakázkám, v jejichž seznamu dnes můžeme číst normalizační podtext. Zatímco tedy v průběhu 60. let do veřejných prostorů vytvářel ženy, matky s dětmi, mladé lidi či plastiky nazvané *Rackové* (Praha, 1961) nebo *Lidová píseň* (Levice, 1969), v 70. a 80. letech vytvářel plastiky s názvem *Partyzán* (lípa, Mnichovo Hradiště, 1978) nebo *Říjen* (pro OV KSČ, Praha 9, 1980). Vznikaly ale také díla do nově budovaných sídlišť nebo interiérů veřejných budov, které byly stylizovány jako abstraktní, flórou inspirované kompozice. Za připomínku stojí *Květ* (pískovec, Praha, 80. léta) nebo monumentální *Slunce* (dub, Polička, 1978). Ve dřevě vytvořil několik nápaditých kompletních zařízení dětských hřišť.

Jeho volná tvorba se v té době ale dostala do určité smyčky. Stále se věnoval tvorbě hlav, které byly někdy portréty konkrétních lidí (Vladimíra Franze, syna Ondřeje ad.), jindy nekonkrétních žen a mužů. Postupoval ale směrem opačným než doposud – primitivní stylizaci namísto tvarové redukce obohacoval o další detaily, až vznikaly přemrštěné barevné kompozice nevelké umělecké úrovně. Stejně tak se vyčerpala tvorba i nadále vznikajících stél, monstrancí a totemů, které ve své barevnosti a fantasknosti dospěly až k manýře a dekoraci.

Nejhodnotnější z jeho pozdní tvorby zůstávají bezpochyby tzv. bojovníci – cyklus štíhlých postav se štíty a kopími, které jsou viditelně inspirovány tvorbou Lynna Chadwicka a Alberta Giacomettiho, Sukup je začal vytvářet od počátku 70. let jako vyjádření svého soukromého postoje: v sérii kovových bojovníků (a také v méně zajímavé sérii kamenných hlav s bezmocně rozevřenými křičícími ústy) vyjádřil svůj soukromý postoj ke změněné situaci. Jednoho z těchto bojovníků se podařilo v dubové variantě realizovat i v zahraničí – v roce 1977 ho Sukup mohl vztyčit ve francouzském Cannes.

Po roce 1989 musel Sukup odejít ze svého místa středoškolského učitele a začal tvořit na volné noze. Menší možnosti prezentace však brzy překonal – vystavoval na výstavě Svazu českých, moravských a slezských sochařů *Komorní plastika* (Mánes, Praha, 1993), spolu s manželkou Alenou Sukupovou a Vojtěchem Malaníkem v Rabasově galerii v Rakovníku, v roce 2007 měl samostatnou výstavu v Galerii Vltavín.²⁸⁰ Stal se členem skupiny Tolerance 95[‘], s níž realizoval několik výstav převážně v Praze, vystavoval i s Jednotou výtvarných umělců. Aktivně se podílel také na znovuoživení skupiny Radar v roce 1994. Jeho život i dílo se uzavřely v roce 2012.

Otto Sukup byl kmenovým členem Radaru – se skupinou absolvoval všechny výstavy kromě zahraničních prezentací. Do skupiny vstoupil spolu se spolužákem z Akademie výtvarných umění, Jaroslavem Bartošem, přizván byl Jiřím Chadimou – jeho působení ve skupině fungovalo především na přátelském vztahu. K programu skupiny se tvorba Otty Sukupa vztahovala velmi volně. Sukup tak patřil k autorům, kteří podle Formánkova textu v monografii Radaru, obíhal nejdále od jádra atomu.

I tak ale na něj členství ve skupině Radar mělo nezanedbatelný vliv. Účast na životě skupiny, četných diskusích a zkušenost s experimenty, které podstupovali další členové Radaru, a také nezanedbatelná výstavní činnost v rámci Městské krajiny (Tvorby) spolu s Ladislavem Zívrem, mu jistě přinesla řadu impulsů. Začaly se v jeho tvorbě projevat už v roce 1962, kdy se definitivně odpoutal od realismu. Za několik let členství ve skupině pak dospěl k zajímavé abstraktní rovině inspirované folklórem a spolu s tím i k autentickému výrazu. Na konci 60. let dosáhl Sukup vrcholu své tvorby, která je dnes možná neprávem opomenuta. Jeho dílo sice nejde přirovnávat k výsledkům takových uměleckých osobností, jako byli starší členové Radaru, Ladislav Zívr nebo i Jindřich Wielgus, mezi mladšími sochaři Radaru však dospěl k nejpůvodnějším a nejzajímavějším řešením.

²⁸⁰ Na přípravě výstavy se podílela i autorka této disertace, která je mmj. autorkou textu v drobném katalogu vydaném u příležitosti výstavy. TUČKOVÁ, KATEŘINA. *Otto Sukup: socha*. Praha, Galerie Vltavín, 2007.

ZDENĚK VODIČKA

Pražský rodák Zdeněk Vodička (1931) navštěvoval po studiích na Státní keramické škole v Praze Akademii výtvarných umění, ateliér sochařství Jana Laudy a speciálku monumentálního sochařství Karla Pokorného (1949 – 1954). V ateliéru Karla Pokorného se setkal se svými příštími kolegy z Radaru, Jaroslavem Bartošem a Ottou Sukupem - s nimi a s Václavem Menčíkem se později stane i členem skupiny Tolerance 95'.

Po několikaletém období, kdy zůstával na volné noze a pracoval na zakázkách pro architekturu a do veřejného prostoru, působil Vodička od roku 1962 jako profesor na žižkovské Střední uměleckoprůmyslové škole. V roce 1967 se stal ředitelem školy a umožnil zde pedagogické působení i několika svým kolegům z Radaru – Václavu Bláhovi v oddělení propagačního výtvarnictví, Otto Sukupovi v oddělení řezbářství a tvarování dřeva. Krátce zde působil také Jaroslav Bartoš. Ze školy odešel Vodička po dramatických událostech roku 1989 ze zdravotních důvodů.

I při časově náročném vedení školy a řadě úkolů, které jako funkcionář Svazu musel vykonávat (v 60. letech byl mmj. v porotě galerie Československý spisovatel), se ale nikdy nevzdal umělecké práce, byť od roku 1967 vznikala v menším objemu. Věnoval se oficiálním zakázkám do veřejného prostoru i vlastní práci, nejčastěji komorní plastice. V roce 1986 za své umělecké i pedagogické působení získal Řád práce.

Na uměleckou scénu vstoupil Zdeněk Vodička po absolutoriu Akademie výtvarných umění, kde byl v ateliéru monumentální tvorby tehdejšího předsedy SČSVU, Karla Pokorného, připravován na plnění oficiálních státních zakázek. Levicově orientovaný Vodička šel požadavkům doby naproti, stal se členem Svazu a se svou tvorbou se pravidelně účastnil oficiálních režimních přehlídek, jako byla výstava *Výtvarní umělci k XII. sjezdu KSČ* (Praha, 1962), kde prezentoval dřevěný reliéf s názvem *Kladensko*, nebo *Výtvarní umělci k 20. výročí osvobození* (Dům kultury, Bratislava, 1965).

Kladné přijetí jeho děl mu umožnilo brzy po absolutoriu získat oficiální zakázky. Prováděl je v materiálu, který si vyžádaly okolnosti – v případě exteriérových realizací v kameni nebo častěji odléváním do kovu. V pozdějších letech pracoval nejvíce ve dřevě. Tak se stal v průběhu 50. až 80. let autorem několika realizací do veřejného prostoru, jako byly busty či reliéfy osobností kulturního či politického života. Vznikla tak například exteriérová plastika skladatele pro Muzeum Antonína Dvořáka, *Antonín Dvořák* (sádra,

1955) nebo *busta Dr. Hühna* (sádra, 1955). Častěji však realizoval díla pro vybavení interiérů – řešil úpravu společenských i účelových prostor, spolupracoval i s Československou televizí, navrhoval scénické řešení televizních pořadů.

Mezi nejvýznamnější zakázky do interiérů patří plastika pro Pražské vodárny (spolupráce s prof. Engelem), plastika pro Státní nakladatelství technické literatury, plastika pro Muzeum J. H. Ryby, cyklus reliéfů pro jednací místnosti pražského Chemapolu, plastika pro rekreační středisko v Malé Úpě.

V případech samostatných realizací pro veřejný prostor vznikajících na počátku 60. let vycházel z principů kubismu. Zhodnocoval ho sice v umírněných formách, ale od socialistického realismu školy Karla Pokorného se výrazně odchýlil. Přičlenil se tak ke svým vrstevníkům, kteří se rozhodli znovu zhodnotit modernistická východiska, z nichž mladé sochaře nejvíce oslovoval právě kubismus. Mezi ně patřil například Miloslav Chlupáč, Zdeněk Palcr nebo Olbram Zoubek, z Radaru pak podobně pracoval Otto Sukup. Vodička ve svých sochách a reliéfech sice tíhl k menší stylizaci, když viditelně přiznával reálný předobraz, jako je tomu například v reliéfu z litoměřické Galerie moderního umění *Rodina II.* (21 x 60 cm, 1963), ale někdy se kubistické formě přiblížil až nečekaně. Dokládá to malá cínová plastika nazvaná *Zápas* (cín, 1955, ve sbírce GMU v Roudnici nad Labem), která v expresivně pojatých dynamických hmotách zachycuje zápas dvou býků. V komorním díle je znatelná inspirace Gutfreundovou tvorbou z let 1912 – 1914, kubistická stylizace je však provedena mírněji. V této plastice se Zdeněk Vodička pokoušel stejně jako jeho vrstevníci navázat na umění předválečných modernistů a prověřit možnosti, které jejich úsilí přineslo a které v době po roce 1948 bylo cele nahrazeno doktrínou socialistického realismu. Svým umírněným pojetím dynamického námětu zápasících býků, avšak jejich viditelně expresivním pojednáním, se Vodička zařadil mezi autory tzv. krotké moderny.

Mnohem znatelněji kubistické východisko zhodnotil v cínové plastice nazvané *Rytmus* (plech, v. 75 cm, 1963), s níž se účastnil Bienále mladých v Paříži (1962).

Zahraničních výstavních příležitostí se Vodička jako člen strany mohl účastnit bez potíží, jeho práce proto byly vysílány na prezentace komorní československé plastiky v roce 1964 v Polsku, v roce 1967 v SRN, v roce 1968 v NDR, v roce 1969 v Itálii, v roce 1985 v Moskvě. V zahraničí vystavoval také s Radarem (Kuba, 1964).

S méně angažovanou tvorbou vystoupil na *Druhém Pražském salonu* (Obecní dům, Praha, 1956), kde vystavil zmíněnou portrétní *bustu Dr. Hühna* a *portrét Antonína*

Dvořáka,²⁸¹ a na výstavě *Umění mladých výtvarníků Československa* Dům umění, Brno, 1958), kam komisaři k vystavení vybrali jeho *Portrét Eduarda Dvořáka* (sádra, 50 cm, 1956).²⁸² Také na výstavách Radaru se prezentoval volnou, ideově nemotivovanou tvorbou.

Jeho volná tvorba počátku 60. let úzce souvisela s výtvarným projevem jeho přítele a staršího kolegy z AVU, Jaroslava Bartoše. Ten s Vodičkou krátce působil na Střední uměleckoprůmyslové škole na Žižkově a sdílení jejich pedagogických i tvůrčích názorů se projevilo i ve sblížení uměleckých projevů. Proto ho také Bartoš spolu s dalším bývalým kolegou z AVU, Ottou Sukupem, přizval do Radaru. Tak se Vodička ke skupině přidal na třetí skupinové výstavě v roce 1963 v pražské Nové síni, která pak putovala do Pardubic a Ostravy. Prezentoval se tam šesti díly – reliéfy z cyklu *Rodina* (21 x 60 cm, ve sbírce SGVU Litoměřice; 30 x 70 cm, ve sbírce GHMP, oba z roku 1962), již několikrát vystaveným *Zápasem*, a plastikami, z nichž v katalogu reprodukováná *Kubánka* (cín, 1962) vykazuje řadu shodných rysů s tehdejší Bartošovou plastickou portrétní tvorbou. V posledně jmenovaném díle tu v hmotných oblých objemech, které čerpaly poučení také z tvorby Osipa Zadkina, vymodeloval a do cínu odlil ženský portrét zajímavý spojením několika kulovitých hmot (obličej, drdol, náznak ňader). Stejně jako u dalších drobných plastik, které v té době vznikaly, si z materiálových možností vybral odlévání do cínu. Povrch plastik jako je *Kubánka* často upravoval lakem, patinou, elektrolytickým pokovením. Tento ženský portrét sice nijak neoslovuje svou původností, ale naznačuje schopnost, kterou Vodička měl a kterou ve své další tvorbě plně rozvinul – cit pro skladbu a optimální proporčnost. V *Kubánce* takto v dokonalých poměrech spojil oblé objemy, později se bude zabývat především skladbou geometrických ploch v plastikách ctících vertikální osu.

Jeho vystoupení s Radarem bylo tehdy přijato kladně. Vlastimil Fiala v Rudém právu psal, že Wielgus, který byl toho roku také do Radaru nově přijat, a Vodička „obohacují profil skupiny.“²⁸³ Je zvláštní, že nikdo z recenzentů nepoukázal na to, že Vodička zmíněný profil skupiny obohatil spíše v ohledu rozšíření námětového pole – do skupiny vystavenými díly nezapadal a program Radaru jimi spíše rozmělnil. Už tehdy

²⁸¹ *Druhý pražský salon výtvarného umění*. Praha: Obecní dům, 1956. Katalog výstavy probíhající od 16. května do 30. června 1956.

²⁸² *Umění mladých výtvarníků Československa 1958*. Praha: ÚV ČSM, 1958. Katalog výstavy v Domě umění, Brno a Jizdárně Pražského hradu, 1958 – 1959. Vzhledem k tomu, že katalog neobsahuje fotografie, je možné, že jde o chybu ve jméně portrétovaného, a jde o Antonína Dvořáka, jehož Vodička zpodobnil o dva roky dříve.

²⁸³ FIALA, VLASTIMIL. *Druhá výstava skupiny Radar*. In: Rudé Právo, roč. 43, 26. 3. 1963, č. 85, str. 4.

muselo být zřejmé, že jeho přijetí bylo motivováno spíše přátelstvím, než vztahem k soudobému světu a jeho technickému pokroku.

O rok později vystavil Vodička na další skupinové výstavě v Mánesu sedm plastik, v katalogu byla reprodukována už zmíněná plastika s názvem *Rytmus* (plech, v. 75 cm, 1963), velmi podobná té, která je dnes ve sbírce GMU v Hradci Králové (laminát, v. 64 cm, 1963). Ve vertikálních kubických objemech v ní Vodička zachytil violoncellistu svírajícího mezi kolena svůj nástroj. V pojetí této plastiky je stejně jako v případě *Zápasu* znát autorovo úsilí vyrovnat se s tvorbou Otto Gutfreunda – ještě důsledněji než v předchozí dekádě tu však autor pracuje s kubistickou formou. *Rytmus* je tak velmi blízký Gutfreundovu *Cellistovi* (1911-1912). V tomto momentu autorovy tvorby se podobná práce zdála být jakousi etudou kopírující řešení, k němuž Gutfreund, výrazný zjev české umělecké scény, dospěl před půl stoletím. Z perspektivy celku Vodičkova díla však *Rytmus* představuje spíše určitý bod zlomu. Autor, který se s kubismem vyrovnával doposud spíše umírněně, v něm demonstroval, že umělecky principy kubismu obsáhl a že se pro něj staly odrazovým můstkem k dalšímu hledání osobního autentického výrazu.



Z. Vodička – Rytmus, 1963



Z. Vodička – Hlava, 1966

Roky 1963 a 1964 se tak pro Vodičku, jako i pro několik dalších autorů ze skupiny Radar, staly dobou velkého tvůrčího rozvoje. Na soudobou českou scénu pronikaly vlivy světových uměleckých proudů, v regionálních galeriích mohli vystavovat autoři, jejichž dílo bylo ještě před pár lety nemyslitelné oficiálně vystavovat. V Radaru probíhala intenzivní diskuse o způsobech experimentování, na výstavě v Mánesu se objevily Hudečkovy op-artové obrazy, Rotreklovy kombinované obrazy spálených letců, řada

dalších autorů své úsilí směřovala ke geometrizaci a tvarové redukci svého výtvarného projevu.

Tak se i v díle Zdeňka Vodičky objevila tendence abstrahovat konkrétní předobraz a ztvárnit ho v redukováných kubických objemech, jak je tomu v plastikách *Postava* (dřevo, v. 100 cm, 1964) a *Milenci* (dřevo, v. 40 cm, 1963), které vystavil na podzimní výstavě skupiny v Českých Budějovicích, nebo přímo úsilí ztvárnit nekonkrétní námět. Tak už v roce 1964 vytvořil plastiku *Za světlem* (dřevo, 1964), která je abstraktním vyjádřením snahy odpoutat se od země a vzletět ke slunci. Do podoby vyřezávané dřevěné stély tu Vodička složil několik objemů navazujících na sebe a směrem vzhůru se zmenšujících až do špičky v podobě lastury sevřených dlaní mířících k nebi. Ještě tu užívá ploch, které nejsou zakončeny ostrými hranami, plastika se nachází na pomezí starého a nového výrazu, ale zároveň zde také využívá vertikálních plošných útvarů komponovaných do podoby stély. Ta se brzy stane základní formou jeho konstruktivních plastik.

Ve stejné době se však už ve svém ateliéru snažil o racionálnější pojetí plastiky. Od roku 1965 vznikala řada dřevěných objektů zmíněného tvaru stél, které byly složené ze čtyřhranných ploch a kubických stereometrických těles sestavovaných v geometrickém řádu. Tak jsou konstruovány stély *Posel* (dřevo, 1965) či *Postava* (dřevo, v. 60 cm, 1967) a množství dalších. Je pro ně typické vertikální prostorové uspořádání a otevřená forma umožňující průhledy – stéla je spíše objektem, stavbou než kompaktní sochou.

Uzavřenou formu mají závěsné dřevěné obrazy-asambláže, jako je například asambláž složená z dřevěných hranolů na dřevěné desce nazvaná *Zabiják* (dřevo, 1967). Tu Vodička vystavil na poslední skupinové výstavě v pražském Mánesu, spolu se sérií malých dřevěných kubusů s názvem *Hlavy*, z nichž jedna je reprodukována i v monografii skupiny (*Hlava*, dřevo, v. 17 cm, 1966).

Vodičkovo hledání nového výrazu a jeho výsledky nebyly přijímány zcela pozitivně. V roce 1964 Jiří Šmíd do Rudého práva psal, že „Vodička (...) pracuje se střídavými úspěchy a v rejstříku zatím spíše širokém než uspořádaném“²⁸⁴ a Miroslav Lamač konstatoval, že „Vodička zatím spíše experimentuje, zůstává většinou u formové etudy.“²⁸⁵ Etudou měl pravděpodobně na mysli zmíněnou plastiku *Rytmus*, která však umožnila vznik pozdějších konstruktivních děl.

Ty však v roce 1967, kdy proběhla výstava v Mánesu, komentovala Libuše Brožková jako „varianty na jedno téma působící trochu jednotvárně.“ Měla pravdu v tom ohledu, že autor

²⁸⁴ ŠMÍD, JIŘÍ. *Tvůrčí skupina Radar*. In: Rudé právo, roč. 44, 2. 6. 1964, č. 152, str. 4.

²⁸⁵ LAMAČ, MIROSLAV. *Radar v Mánesu*. In: Literární noviny, roč. XXXIII, 1964, č. 22, str. 5.

v daných tvarových parametrech dospěl jen k omezenému rejstříku děl – forma konstruktivně komponovaných stél toho však o moc více nenabízela. Dále si Brožková všimla jejich blízkosti s tvorbou Otto Sukupa, a také Vlastimil Fiala tvrdil, že Vodičkova díla „v bezprostřední blízkosti Sukupových plastik ztrácí (...) a tak jeho nejlepší plastika *Figura* zaniká v instalaci na tomto místě dost nevyřešené.“²⁸⁶

V tomto ohledu je ale namístě konstatovat, že nijak výraznou blízkostí Vodičkova a Sukupova tvorba neoplývala. Byť měly výsledky jejich tvorby v době před koncem 60. let shodně vertikální formu, vycházely Vodičkovy dřevěné plastiky z geometrického, konstruktivního řádu, zatímco Sukupova tvorba se odvíjela od inspirace folklórem, do hravých barevných plastik výrazově blízkých tvorbě Vladimíra Preclíka.

Bylo zřejmě jen chybou instalace, že takový dojem blízkosti a jednotvárnosti obě autorské série vzbudily.

V roce 1967 měl Vodička kromě společné výstavy s členy Radaru také samostatnou výstavu v galerii Československého spisovatele. Spolu s Josefem Proškem, který vystavoval fotografie, na ní Vodička prezentoval soubor jedenácti plastik a objektů z druhé půle 60. let. Dobře se v něm prokázalo, jak daleko autor od počátku 60. let dospěl. V širší vystavených děl bylo možné demonstrovat pestrou paletu skladebných možností, které autor rozpracovával. V tomto ohledu je možné věřit autorovi katalogu, Luboši Hlaváčkovi, který tvrdil, že „Vodička konečně našel svou pravou výrazovou polohu. Osamělý pán (1964), *Architektura* či *Preludium* (1965) a zvláště *Kompozice* (1966) napovídají, jak sochař v posledních dvou letech prudce vyžrál, vyhraniv osobní přízvuk své umělecké mluvy.“²⁸⁷

Vodička, který se soustředil na tvarovou redukci a důslednou geometrizaci svých soch, u nichž také objevoval nové materiálové opracování povrchu, tu dospěl téměř k výrazové mluvě minimalismu. V každém případě se propracoval k nejosobitějšímu a nejprogresivnějšímu výrazu a tak i k vrcholu své životní tvorby.

Tvorba Zdeňka Vodičky po zrušení skupiny Radar

Nová situace způsobená Srpnem 1968 a hlavně reorganizací Svazu v roce 1970, se Zdeňka Vodičky příliš nedotkla – prošel kádrovým řízením, obhájil své členství ve Svazu a nadále působil jako ředitel Střední uměleckoprůmyslové školy na pražském Žižkově. S ostatními členy Radaru se však stýkal i nadále, účastnil se výstavy, kterou uspořádali už jako volné

²⁸⁶ FIALA, VLASTIMIL. *Přítomnost lidského bytí*. In: Kulturní tvorba, roč. V, 1967, č. 34, str. 12.

²⁸⁷ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Zdeněk Vodička*. Praha: SČVU, 1967

společenství 25 malířů, sochařů a grafiků z Prahy v Karlových Varech v roce 1971. Na jeho tvorbu však dané podmínky měly velký vliv. Zřejmě pod vlivem autocenzury se zcela odvrátil od progresivních konstruktivních řešení a vytvářel mnohem méně provokativní díla. Mezi ně patří i interiérová plastika *Květ* (dřevo, 1970), kterou se prezentoval na výstavě v Karlových Varech. Je to dekorativní vyřezávaná reliéfní plastika, která se od reálného předobrazu oprostuje směrem k abstrahované podobě okvětních listů a květu rostliny akceptovatelné ještě v kategorii užitého umění. V podobné stylizaci Vodička pojednával zakázky do interiérů, kam dodával dřevěné zástěny či reliéfní pojednání stěn. Mezi největší zakázky z tohoto období patřila práce na reliéfu pro Palác kultury (Praha, 1982) a výzdoba interiéru pražského hotelu Forum, kam vytvořil dřevěné reliéfy s námětem ženských figur s plody úrody (mořený dub, 140 x 90 cm) do gastrobufetu České polky.²⁸⁸

I v době normalizace se ale Vodička prezentoval svou volnou tvorbou. Měla však už velmi umírněný, dekorativní charakter, jako plastika ve tvaru stély s jemnou povrchovou kresbou, *Spojení* (dub, v. 230 cm, 1971), kterou vystavil na *Sochařském setkání* v pražských Vojanových sadech (GHMP, 1972), nebo korespondovala s výstavními (a propagandistickými) záměry oficiálních normalizačních přehlídek. Tak Vodička vystavoval na výstavách typu *Výtvarní umělci k 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (Praha, 1975), *Umění vítězného lidu* (Praha, 1978), *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (Praha, 1980), *Vyznání životu a míru* (Praha, Bratislava, 1985) a před rokem 1989 naposledy na velké prezentaci členů SČVU v Mánesu *Obrazy a sochy* (Praha, 1987).

Politický zvrat v roce 1989 ho zaskočil a výrazně proměnil jeho situaci na soudobé umělecké scéně. Stejně jako Jiří Mikula musel záhy po revoluci opustit vysokou funkci, zhroutil se systém státních zakázek a tak i možnost realizací, a také výstavních příležitostí ubylo. Po revoluci se plastikou *Břemeno* (plech, v. 68 cm, 1993) účastnil masové prezentace Sdružení sochařů Čech, Moravy a Slezska s názvem *Komorní plastika* v Mánesu (1993) a svými díly přispíval k prezentacím nově vzniklé skupiny Tolerance 95'. Ve své tvorbě se v té době vrátil k abstrahované modelaci a nově se věnoval stylizovanému portrétu, v němž rozvolnil hranice až k zobrazování fantaskních typů. Jeho dřevěné polychromované plastiky mají často deformovanou tvář, ironický nebo sarkastický škleb a

²⁸⁸ TOMSOVÁ, LENKA. *Jak se zdobí hotel*. In: Ateliér 1988, roč. 1, č. 8, str. 1 a 8.

prázdný pohled. Jejich kvalita však už není souměřitelná se soudobou moderní sochou a plastikou.

Své dílo Zdeněk Vodička zapůjčil i na výstavu obrozeného Radaru (Praha, 1994), jeho aktivity však už vzhledem ke zdravotnímu stavu výrazněji nepodporoval.

Zdeněk Vodička patřil k těm členům Radaru, kteří se k činnosti skupiny připojili později, nicméně se poté účastnil všech skupinových prezentací. Jeho vstup do skupiny, jejíž program s jeho osobní tvorbou příliš nesouzněl, je možné vnímat jako účelový – připojil se ke kolektivu, který pracoval pod záštitou Svazu a ve všech ohledech měl velmi dobrou pozici. Důležitějším motivem však mohlo být přátelství, které ho pojilo s někdejšími spolužáky ze studií a snaha vyjít z kategorie umělců tvořících pouze pro státní zakázky. Nasvědčoval by tomu fakt, že v době existence skupiny Radar se Vodičkova tvorba nebyvale rozvinula především v oblasti volné plastiky. V kontextu uvolňujících se poměrů, častých diskusí i míře experimentů, které se ve skupině pěstovaly, pak ve své tvorbě dospěl k progresivním řešením ve formě minimalistické konstruktivní plastiky. Nalezení autentického výrazu sice snižoval fakt, že už danou výrazovou polohu nerozvinul do šíře, nicméně zařadil se tak k té skupině svých vrstevníků, kteří se vymanili z pout socialistického realismu a v souvislosti se světovými trendy dospěli k velmi moderním výsledkům. Práce Zdeňka Vodičky v rámci skupiny Radar tak znamenala jeho nejvýznamnější umělecký příspěvek k vývoji české plastiky, a byť se s ní autor nevykročil z obvyklé kvalitativní roviny, přispěl svým dílem vzniklým do roku 1969 k dobové pluralitě uměleckých výrazů.



Z. Vodička – Rodina II, 1963



Z. Vodička – Zabiják, 1967

JINDŘICH WIELGUS

Karvinský rodák Jindřich Wielgus (1910 – 1998) patřil vedle trojice bývalých členů Skupiny 42 k předchozí umělecké generaci. Na uměleckou scénu vstoupil po studiích na Škole uměleckých řemesel v Brně (1929 – 1931), studiích v ateliéru Karla Dvořáka na UMPRUM v Praze (1931 – 1934) a školení u Otakara Španiela na Akademii výtvarných umění v Praze (1934 – 1938). Poslední rok strávil na stipendiu v Římě, kde studoval u Angela Zanelliho na Accademia di Belle Arti (1937 – 1938).²⁸⁹ Po absolutoriu krátce vyučoval na Státní keramické škole v Praze (1939 – 1941). V poválečném období už byl vnímán jako umělec s vyžrálým, autentickým projevem, jeho tvorba byla v roce 1947 v Ostravě oceněna Zemskou cenou za sochařství. Spolu s pracemi dalších českých umělců byla toho roku také jeho plastika vyslána na reprezentační putovní výstavu *Art Tchecoslovaque* do Paříže, Bruselu, Antverp a Luzernu (1946 – 1947). Z generačních vrstevníků a dalších členů Radaru se výstavy účastnil i František Gross, František Hudeček a Ladislav Zívř, s nimiž už tehdy navázal přátelství. Gross ho proto v roce 1962 přizval do skupiny Radar. V 50. letech se Jindřich Wielgus účastnil také bienále plastiky v Sao Paolu (Brazílie, 1957), mnoho zahraničních prezentací později absolvoval jako protěžovaný normalizační umělec (NDR, 1970; Bosna a Hercegovina, 1971; Belgie, 1977; Švédsko, 1985; SRN, 1988; ad.).

Mimo Radar působil Jindřich Wielgus v řadě dalších skupin – ve válečné době byl členem KVV Aleš (1940 – 1945), Moravskoslezského sdružení výtvarných umělců v Ostravě (1943 – 1945), SVU Mánes (1946 – 1950), krátce Skupiny 58 (1957 – 1962), ze které vystoupil, aby se připojil k Radaru (1963 – 1970). Mimo to byl spolu s Františkem Hudečkem ještě členem skupiny Index (1965 – 1970).

V ateliéru Karla Dvořáka získal Jindřich Wielgus dobrou technickou přípravu i vztah k realistické, mírně expresivní formě, v níž ve 30. letech pracoval i jeho školitel. Tematicky autor čerpal z množiny důvěrně známých námětů – pocházel z chudé hornické kolonie v Karviné, kde poznal život havířů a jejich rodin. Tak se v jeho nejranější tvorbě objevily motivy ze života havířů, jejich pracujících žen, nechal se také inspirovat sociálními baladami Petra Bezruče. Všechny tyto náměty budou ve Wielgusově tvorbě

²⁸⁹ Stipendijní pobyt zakončil samostatnou výstavou v galerii Barcaccia na Piazza di Spagna, kde vystavil 12 plastik a kresby. Jeho tvorba se setkala s úspěchem, na výstavu vyšly dokonce kladné recenze. O Wielgusově rané tvorbě obsáhle informuje HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Jindřich Wielgus*. Praha: Odeon, 1978, str. 15.

přítomné po celou dobu jeho aktivní práce. Tak *Maryčku Magdónovou* ztvárnil už v malé bronzové plastice v roce 1930, později jako keramickou bustu dívky v šátku v roce 1940 a nakonec i jako bronzovou sochu pro náměstí ve Frýdku v roce 1965. Od roku 1932 také vznikaly plastiky havířů, které se během Wielgusova života rozrostly na širokou skupinu. Tak se s první podobou jeho *Havíře* setkáváme už ve čtyřdílném reliéfu *Havířův den* z roku 1937, tragický moment z havířského života zpracoval v plastice *Nad mrtvým kamarádem* (tři varianty, 1939), *Havíře s kvádrem* provedl v první variantě už v roce 1942, než byla tato plastika prezentována na *Výstavě k XII. sjezdu KSČ* v roce 1963, z roku 1943 pochází *Havířský učeň* s kahanem, o nějž se v dřepu opírá, v 60. a 70. letech vznikly pomníky havířů.

Stejná tematika se ve 30. letech objevovala i v díle Karla Pokorného, který je autorem například *Pomníku zasypaným havířům v Oseku u Duchcova* (1934), těsnější souvislost má však Wielgusova tvorba s dílem Josefa Kubíčka, jehož práci měl během studií v Brně možnost sledovat. Kubíček se stal už na počátku 20. let autorem řady dřevěných plastik čerpajících ze života horníků, přičemž Wielguse oslovilo jejich sociální pojetí. Sociální citění a humanismus se napříště stanou klíčovými devízami Wielgusova díla, recenzenti a výtvarní kritici je budou ve svých textech připomínat až do závěru 80. let.

Ke kompletnímu výčtu ještě dodejme, že ve 30. a 40. letech se autor věnoval také biblickým námětům. Realistické pojetí vtisknul pravděpodobně své nejslavnější soše v nadživotní velikosti, *sv. Anežce České* (dřevo, 1940), jiné plastiky a sousoší modeloval v méně propracované, symbolické výrazové poloze. Tak je třeba *Pláč tří Marií* (polychromované dřevo, v. 106 cm, 1943, NG Praha) jen náznakem tří ženských figur, jimž zcela chybí detaily – stojící Marii uvozující vršek trojúhelníkové kompozice chybí pod kápí hlava, na jejím místě je jen konkávně vyhloubená dutina, dvě schoulené klečící figury jsou pak zjednodušené natolik, že jde v jejich pojednání jen o složení několika velkých oblých hmot.

Se všemi těmito polohami se Jindřich Wielgus představil na první velké poválečné výstavě moderního umění *Generace Mánesa 1939 – 1947* (1947), při níž se recenzenti shodli, že mezi sochaři své generace patří Wielgus k zralým „tvůrcům s hlubokým citem a výrazovou bezprostředností.“²⁹⁰ Protože z jeho dosavadní práce i z vystavených děl bylo zřejmé autorovo silné sociální zaujetí, a navíc okruhem námětů ze života horníků představoval typ umělce, který dobře chápe úkoly nového společenského zřízení, stal se

²⁹⁰ Tamtéž, str. 27.

Jindřich Wielgus v době po Únoru 1948 vyhledávaným umělcem a čelným představitelem angažované tvorby 50. let. Zařadil se tak mezi věkově i názorově blízké autory Karla Hladíka, Jana Kodeta, Josefa Malejovského a Aloise Sopra, kteří se stejně jako on stali hlavními protagonisty prorežimně orientované realistické sochařské tvorby.

V případě Jindřicha Wielguse nešlo ale pouze o přisvojení jeho uměleckého směřování novým režimem, sám Wielgus s komunismem z pozice svého rodinného zázemí souzněl. Odmítl však cele přizpůsobit formu svého díla požadavkům socialistického realismu a zůstal ve svém výrazu zevrubnější a expresivnější. To vyvolalo i diskusi o základních problémech nové estetiky během jeho výstavy v Československém spisovateli v roce 1950. Pod tlakem této diskuse se Wielgusova tvorba této dekády rozštěpila do dvou výrazových poloh – v sochařských realizacích oficiálních státních zakázek se snažil přiblížit požadavkům nového umění, jako je tomu například v alegorickém námětu *Dobrá úroda* (sádra, v. 105 cm, 1952), v menší plastice směřoval k tvarové redukci – stylizaci figur zjednodušoval a protahoval, až dosáhl výrazu manýristicky protáhlých figurálních plastik. Tato linie se nejlépe projevila v dílech *Ležící dívka* (1951), *Milenci* (1957), *Dívka s vějířem* (1957) a *Odpočívající tanečnice* (1957) nebo v bronzové soše *Věčná Eva* (bronz, v. 156 cm, 1957), která je umístěna v lázeňském parku Darkov v Karviné.



J. Wielgus – *Ležící dívka (Na slunci)*, terakota, 50 x 80 cm, 1958

J. Wielgus – *Matka s dítětem*, sádra, v. 57 cm, 1957



První část tvorby vystavoval na oficiálních přehlídkách typu *Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápasu* (1949), *Deset let Československé lidově demokratické republiky ve výtvarném umění* (1955), *4. přehlídka československého výtvarného umění* (1959), *Československého výtvarného umění za lepší zítřek* (1961), *Výtvarní umělci k výročí 20. let ČSSR* (1965) aj. Tvorbu méně angažovanou pak na prezentacích Skupiny 58 a skupiny Radar.

V době svého vstupu do Radaru v roce 1962 byl Jindřich Wielgus uznávaným tvůrcem s mnoha zahraničními prezentacemi, uskutečněnými realizacemi ve veřejném prostoru a s řadou samostatných výstav. Ještě dříve než se představil na společné výstavě Radaru, účastnil se na konci roku 1962 výstavy s Františkem Grossem a Josefem Proškem. Z Grossovy strany byla iniciativa k uskutečnění této výstavy snahou o vytvoření malé skupiny spolupracujících autorů různých uměleckých médií, evidentně hledal paralelu k někdejší úzké přátelské spolupráci s novopackými členy Skupiny 42. Tu generačně mladší, početně široká a kvalitativně nevyvážená skupina Radar nemohla nahradit. Proto se angažoval v těsnější spolupráci s Proškem a Wielgusem, kterého při této příležitosti přizval i do Radaru. Je na místě tu tedy podtrhnout fakt, že Wielgusovo sblížení se skupinou nebylo motivováno programovou shodou jeho tvorby s Radarem, sochař se o téma města a civilizace nezajímal, ale spíše přátelskou vazbou s Františkem Grossem.

Jindřich Wielgus se na výstavě trojice umělců *Gross – Prošek – Wielgus* (Galerie Václava Špály, Praha, 1962) představil patnácti díly, z nichž několik malých a plastiků větších rozměrů s názvem *Sedící* (sádra, 1962) vystavil i na skupinové výstavě v Nové síni, Pardubicích a Ostravě v roce 1963. Recenzenti jeho vstup do skupiny většinou vítali – Luboš Hlaváček v *Kulturní tvorbě* psal, že „Wielgus pomáhá účinně obohacovat nevelký počet sochařů ve skupině,“²⁹¹ recenzent skrytý pod šifrou -jsh- ho spolu se třemi bývalými členy Skupiny 42 považoval za autora s přesvědčivým výrazem, který je schopen „organické jednoty motivu a jeho vyjádření.“²⁹² Vladislav Stanovský při této příležitosti rozmlouval s Jindřichem Wielgusem do časopisu *Kultura*.²⁹³

²⁹¹ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar – operace č. 1 a 2*. In: *Kulturní tvorba*, roč. I, 1963, č. 15, str. 13.

²⁹² -jsh-. *Radar*. In: *Literární noviny*, roč. XXII, 1963, č. 12, str. 8.

²⁹³ STANOVSKÝ, VLADISLAV. *O sochařích a sochařství. Hovoříme s Jindřichem Wielgusem*. In: *Kultura*, roč. VI, 1962, č. 5, str. 1.



J. Wielgus – Sedící, sádra, 1962



Spirituál, sádra, 1962



Synkopy, sádra, 1963

I na dalších výstavách Radaru se Jindřich Wielgus představil díly z druhé větve své tvorby. Byly to figury s nápadně protáhlými údy, jejichž linie umožňovaly zajímavé otvory a průhledy skrze otevřenou formu plastiky. Často to byly ženy stylizované do nejrůznějších póz – sedící, dřepící, ležící. V roce 1964 k nim však přibyla stylově podobná díla, která se ale od konkrétního předobrazu vzdálila. Tak autor na výstavě v pražském Mánesu i na pozdější výstavě v Českých Budějovicích představil plastiku *Spirituál* (polychromovaná sádra, v. 80 cm, 1962), s níž se vracel k námětům z oblasti křesťanské víry, a díla z cyklu *Synkopy* (1963), v nichž reagoval na hudební inspiraci. Obě už se nacházely na poli abstraktního umění.

Tady už si recenzenti nemohli nevšimnout, jak názorově vzdálení jsou všichni sochaři ostatním umělcům Radaru. Wielgus se nehledě na program skupiny zabýval formou svých figurálních děl, která postupem času tvaroval do jakéhosi „samoznaku“, jak jeho tehdejší výstupy nazval v autorově monografii z roku 1976 Luboš Hlaváček. Ladislav Zivř se odpoutal od námětu člověka splývajícího s technickým předmětem a nacházel nové tvarosloví v organických formách inspirovaných přírodou. Vodička a Sukup směřovali ve svých dřevěných plastikách k vertikálním objektům-stélám, a i Bartoš, ze sochařů skupiny v projevu nejtradičnější, svou formu expresivně rozvolnil – nikdo z nich však nereagoval na podněty, které vycházely z programu skupiny vyjma jediného: v diskusích i v přístupu k tvorbě se kladl důraz na umělecký experiment, na hledání nových výrazů, což byl podnět, který oslovil i sochaře.

Taková diskuse společně s atmosférou na soudobé umělecké scéně měla vliv i na Jindřicha Wielguse. *Spirituála* a *Synkopy* brzy následovala dřevěná plastika *Vzpomínka (Pobaltí)* (dřevo, v. 120, 1964), *Staré báje* (dřevo, v. 123 cm, 1964) a *Carmen* (polychromované dřevo, v. 123 cm, 1966). V těchto dílech se Wielgus evidentně vyrovnával s proudem abstrakce, který pronikl na soudobou uměleckou scénu i do tvorby řady mladších sochařů, i těch z Radaru. Luboš Hlaváček o době jeho členství ve skupině Radar píše, že „z hlediska formového tu došlo k zesílení některých abstraktních rysů (...), [příčemž] Wielgusově proměnlivé výrazovosti nelze sice upřít maximum hledačství, plně se vyrovnávající invenční síle tehdejší mladé české plastiky (Vladimír Preclík), avšak není také možno přehlédnout, že se tak stalo dočasně a na úkor ztráty osobního přízvuku.“²⁹⁴ Rozpačitě na taková díla



reagovali i další recenzenti, kteří často zůstali pouze u *J. Wielgus – Vzpomínka (Pobaltí)* vyjmenování vystavených děl.

Blízkost s Preclíkovými vertikálními dřevěnými plastikami se několika autorovým dílům upřít nedá, zajímavé je, že se tato tendence objevila ve stejné době i v díle Otto Sukupa, který k podobným řešením směřoval z pozice lidového umění a folklóru. V podskupině sochařů Radaru tehdy evidentně probíhala diskuse nad problémy soudobé plastiky a panovala pozornost vůči tvorbě ostatních tvůrčích skupin.

Paralelně však Jindřich Wielgus propracovával i figurativní linii své tvorby. Tu také nechával častěji reprodukovat v katalogích Radaru – v roce 1964, 1965, 1966 i 1967 se v nich opakovaně objevuje stejná figurální plastika *Sedící* z roku 1962. Součinnost Jindřicha Wielguse se skupinou Radar se zřejmě minimalizovala (on sám ve svých životopisech uvádí dobu členství ve skupině Radar pouze v letech 1962 – 1965), i když se skupinových výstav účastnil i nadále. Vystavoval na všech skupinových prezentacích až do roku 1967, účastnil se i výstavy *Svět v nás* (1967) a poslední, už neoficiální výstavní akce *Radaristů 25 malířů, sochařů a grafiků z Prahy* (1971).

Ze zpráv recenzentů však víme, že byť se v katalogích objevují stále tytéž fotografie děl, účastnil se skupinových výstav i jinými figurativními pracemi. V letech

²⁹⁴ HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Jindřich Wielgus*. Praha: Odeon, 1978, str. 38 - 39.

1966 a 1967 to byly například studie k plastikám určeným pro muzeum v Lidicích z cyklu *Lidické ženy*, které pojednal nápaditou stylizací ženského torza, jehož hlavu obtáčí linie paže.

Menší součinnost s Radarem je možné vysvětlit i faktem, že v druhé půli 60. let získal Wielgus řadu veřejných zakázek k památníkům či doplňkovým realizacím do veřejného prostoru v domovském regionu, na severní Moravě. Tak v těch letech pro náměstí ve Frýdku vznikl bronzový pomník *Maryčky Magdónové* (bronz, v. 200 cm, 1965), *Horník s kvádrem*, který na sebe upozornil už při příležitosti výstavy *Výtvarní umělci k XII. sjezdu KSČ* v roce 1963 (tehdejší dřevěnou plastiku výšky 145 cm z roku 1962 zakoupila GHMP) byl převeden do bronzu a instalován v Karviné (bronz, v. 270 cm, 1967), pro lázně Darkov u Karviné vytvořil dřevěné reliéfy na téma *Matka s dítětem* (1968) ad.

V takových dílech se vracel k popisnější formě a navázal na svůj výtvarný projev z počátku 60. let – figurální plastiky stylizoval do umírněně expresivní polohy, v pomnících oslavujících horníky pak akcentoval mohutnost tvarů, aby monumentalizací zdůraznil sílu a respekt vzbuzující pracovitost novodobých hrdinů.

V takové tvůrčí situaci Jindřich Wielgus dospěl do konce 60. let, kdy byla skupina Radar úředně rozpuštěna.



J. Wielgus – Horník s kvádrem, 1962; jako bronzový pomník realizováno v Karviné, 1967

J. Wielgus – Dobrá úroda, 1952

Lidická žena, 1966

Edita, 1970

Wielgusova tvorba po rozpuštění skupiny Radar

Po Srpnu 1968 a posléze po restrukturalizaci Svazu v roce 1970 se skupina Radar stejně jako ostatní tvůrčí skupiny rozešla. Někteří členové neprošli kádrovým řízením a byli ze Svazu vyloučeni, případně byli novým vedením bojkotováni, jiní v nových podmínkách započali úspěšnou kariéru. Pozice Jindřicha Wielguse, který se vstupem vojsk do ČSSR souhlasil a tak prošel kádrovým řízením, se vlastně nezměnila. Protěžovaným autorem byl od druhé poloviny 50. let, oficiální zakázky mu byly přidělovány i v dekadě 60. let, v době normalizace pak přibývaly další. Čím dál více se však autor zabýval dřevem a soustředil se především na reliéfní nástěnnou tvorbu, která si za ústřední téma brala ženu, matku s dítětem, oslavu plodnosti. Tak vytvořil reliéfy pro místnosti lázní v Darkově u Kladna (1972) na téma *Poezie – hudba* a *Žena* (1975), pro rekreační chatu v Lomné u Beskyd reliéfní desky *Píseň Beskyd* (1975), ale i reliéfy pro muzeum v Terezíně s názvem *Tereziánská muka* (1974).

Dřevěnými reliéfy se zúčastnil i poslední společné výstavy už zakázané skupiny Radar v Karlových Varech (1971). Prezentoval na ní reliéf *Edita* (dřevo, 1970) reprodukováný v katalogu výstavy, a zřejmě i další práce, v nichž tematizoval torzální ženskou figuru. Jde o díla, která jsou vyvedena v realistické stylizaci a která mají charakter obvyklých dekorací. Stárnoucí autor se stáhl k neprovokativní formě i nekonfliktnímu námětovému okruhu.

V takové podobě se svým dílem prošel dobu 70. a 80. let, v níž se opět účastnil řady oficiálních přehlídek a prezentací. Vystavoval na výstavách typu *Výtvarní umělci k 25. výročí Února* (1973), *Výtvarní umělci k 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (1975), *Angažovaná monumentální tvorba v Severomoravském kraji* (1976), *Umění v zápasech doby* (1977), *Umění vítězného lidu* (1978), *Vyznání životu a míru* (1985) aj. V roce 1976 se stal Zasloužilým umělcem, v roce 1989 Národním umělcem. Mimo to získal řadu dalších cen udělovaných při příležitosti oficiálních přehlídek.

Po revoluci se i nadále účastnil kolektivních prezentací obnoveného spolku Mánes, jeho dílo bylo zařazeno do tematických výstav, které připravovalo České muzeum výtvarných umění, je zastoupeno a vystaveno v řadě státních nebo městských sbírek. Samostatnou výstavu mu připravil Dům umění Ostrava (1990) a Galerie Vltavín (1995). I k iniciativě na obnovení činnosti skupiny Radar se v roce 1994 Wielgus připojil a přestože už v té době trpěl velkými zdravotními problémy, staral se o instalaci svých plastik na

poslední výstavě Radaru v pražské Galerii Vltavín (1994) i pozdější samostatné výstavě tamtéž (1995). Jeho život i dílo se uzavřelo v roce 1998.

Jindřicha Wielguse ke skupině Radar nepoutal příliš úzký vztah. Vstoupil do ní v roce 1962, kdy sice skupina neměla kromě prohlášení, že chce reflektovat současný svět a civilizaci, formulovaný žádný program, přesto bylo její směřování zřetelné. Wielgus se však tématy klíčovými pro celek skupiny ve své tvorbě nezabýval. Do spolku ho přivedlo spíše přátelství s Františkem Grossem a touha či nutnost během formování tvůrčích skupin „někde být“ – stejná, jakou pociťoval i Ladislav Zívř. S tím se však ve skupině stali jakýmsi konkurenty, Zívř si ve svém deníku nejménou stěžoval na fakt, že Wielgus svými díly v instalacích potlačuje jeho práce a proto byl také jedním z důvodů, proč nakonec Ladislav Zívř Radar opustil.

Na tvorbu Jindřicha Wielguse mělo však členství ve skupině Radar přece jen vliv. V uvolněné atmosféře 60. let, v níž do českého umění pronikly světové umělecké proudy a tendence, se mladší členové Radaru stejně jako jejich ostatní vrstevníci zabývali nejrůznějšími výtvarnými experimenty. Přestože si na tuto tendenci Jindřich Wielgus ještě v roce 1962 v rozhovoru v *Kulturní tvorbě*²⁹⁵ stěžoval, i on kolem roku 1964, kdy proběhla zlomová výstava skupiny Radar v Mánesu, přistoupil k hledání nových výrazových možností. Tak dospěl až k hraně abstrakce a vytvořil zajímavá díla nových tvarů, jako byl *Spirituál* a *Synkopy*. V dřevěných stélách však nová řešení nenalezl a v rámci jeho experimentů 60. let mohou být považována spíše za slepou uličku.

Z pohledu celku Wielgusovy tvorby však není jeho dílo z doby existence skupiny Radar tím nejpodstatnějším příspěvkem historii českého umění. Důležitější místo má jeho sociálně laděná tvorba 30. a 40. let, která byla později vytěžena režimem a interpretována jako oficiální umění socialistického Československa. I v rámci státních zakázek však někdy Wielgus dospěl k autentickým tvarovým řešením, jako je tomu třeba v plastikách *Lidických žen*, které se nacházejí na hranici abstraktního zobrazení. Vynikajících výsledků dosáhl také ve své tvorbě konce 50. let, kdy stylizoval figury do manýristicky protáhlých tvarů.

Částí své tvorby, z níž zlomek vznikl i paralelně během existence skupiny Radar, avšak bez viditelného vztahu k ní, tak Jindřich Wielgus dodnes patří k autorům, kteří mají své místo v historii českého umění.

²⁹⁵ STANOVSKÝ, VLADISLAV. *O sochařích a sochařství. Hovoříme s Jindřichem Wielgusem*. In: *Kultura*, roč. VI, 1962, č. 5, str. 1.

LADISLAV ZÍVR

Novopacký rodák Ladislav Zívř (1909 – 1980) patří ke klíčovým českým umělcům tvořícím kolem poloviny 20. století. Jeho tvorba je díky tomuto faktu dostatečně zmapovaná, naposledy v obsáhlé a pečlivě připravené monografii z pera Jaromíra Typlta.²⁹⁶ Žádná studie však doposud nepojednala o vztahu sochaře Zívřa a skupiny Radar, v tom má tato kapitola primariát, ačkoliv ne příliš významný – vztah autora ke členům i programu Radaru byl totiž značně vlažný. Je tak paradoxem, že právě od něj můžeme načerpat řadu informací o této skupině a její pozici na soudobé umělecké scéně. Jeho obsáhlé nepublikované deníky uložené v Archivu Národní galerie jsou jasnou a přesvědčivou reflexí doplňující mozaiku znalostí o existenci této skupiny.

Společná historie Ladislava Zívřa a skupiny Radar započala rokem 1960. Než se k ní však dostaneme, je nutné podniknout krátký exkurz do předcházejících let, která nám umožní pochopit těsné sepjetí doby, společenského kontextu a autorova díla.

Ladislav Zívř pocházel z rodiny hrnčičře, jehož dílnu měl v budoucnu převzít. Už za dob svých novopackých studií se ale začal pokoušet o první umělecké sochařské realizace, k nimž ho podnítil tehdejší spolužák a následně i celoživotní souputník, František Gross. Na výtvarnou scénu pak vstupovali oba na počátku 30. let jako nejmladší surrealisté. Zívřovo hledání autentického výrazu na poli surrealismu neprobíhalo bezbolestně, ve svých denících se zmiňuje i o ničení některých objektů, které kritizoval Gross či Jindřich Chalupěcký. Umělecky i životně (zažil právě krach svého prvního manželství) frustrovaný Zívř se na počátku 40. let stáhnul z Prahy do rodinné hrnčičřské dílny v Nové Pace. Zásluhou Grosse ale nezůstal zcela odříznut od uměleckého dění. Byť byl v době zakládání Skupiny 42 mimo dosah, navrhl ho František Gross za člena, doufaje při tom, že se Zívř do skupiny dostane ne díky přátelství, ale „svými věcmi.“²⁹⁷

To však mohlo představovat určitý problém, protože Zívřa v té době víc než civilizační témata zajímala příroda, slunce a měsíc, a ani v tomto umělecky málo aktivním období ho neopouštěl zájem o surrealismus. Podle deníkových záznamů v jeho nitru probíhal svár mezi lákavou přínáležitostí k formující se skupině pražských přátel a zrazením vlastního směřování. Takto si do deníku 14. ledna 1943 zapsal: „Pracuji na kompozici Roentgenologa. Sujet mne zajímá figurou lékaře obrýleného v olověné zástěře a rukavicích

²⁹⁶ TYPLT, JAROMÍR: *Ladislav Zívř*. Praha: Kant, 2013.

²⁹⁷ PETROVÁ, EVA. *František Gross*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2004. Str. 95. Citace z Grosseva deníku.

vztažených k surrealistickému fantomu prosvětlených plic.“²⁹⁸ Plastikou *Rentgenologa* se snažil reagovat na program skupiny, nicméně zároveň vytvářel i díla nesouvisející se skupinovými tezemi, která ho svým obsahem zajímala více. Proto si například o plastice *Dvě nevěsty* (též uváděno jako *Družičky*) zapsal: „Udělal jsem *Roentgenologa*, ten se mi nelíbí – udělal jsem *Dvě nevěsty*, obě jdou (...) Tyto dvě sentimentální nevěsty mě pomohou spíše než *Roentgenolog*.“²⁹⁹ Sám tak vnímal, že ho víc než tematizace civilizace a světa, v němž žijeme, přitahovala romantičtější, symbolistní témata, v nichž mohl užít surrealismem vybuzenou fantazii.

Na venek se však Zívr staral o přípravu prvního vystoupení Skupiny 42 v prostorách novopackého reálného gymnázia. Ani tato společná prezentace ho ale úplně nepřesvědčila o správnosti jeho vstupu do skupiny. „Mluví se mnoho o programu skupiny, sedím a poslouchám, mluví se vášnivě. O sochách ne! To si musím vyřešit sám, až budu stát před stojánkem se špachtlí v ruce!“³⁰⁰ zapisoval si později.

První léta jeho váhavé součinnosti se skupinou tak v jeho tvorbě patřila vnitřnímu boji s otázkou tvarového řešení civilistního programu. Cestu zahájil už u zmiňovaného *Rentgenologa* (1943), v němž se pokusil o sjednocení člověka a stroje v ideální, tvarově dokonale koherentní symbióze. Svě nejlepší, programově skupinové realizace, s nimiž byl plně ztotožněn, se mu však podařilo nalézt až v samém závěru existence Skupiny 42. Mezi lety 1945 a 1948 vznikly plastiky *Muž s mikroskopem* (1945 - 47), *Vědec* (1946), *Fotoreportér* (1947), *Žena u mikrofonu* (1947), *Muž s motorem* nebo *Muž u stroje* (obě 1948). Jimi se tak stal sochařem přesně vyjadřujícím skupinový program a spolu s ním i atmosféru doby zaujaté (v ohromeném úžasu, ale při vědomí války i s obavami) vzmachem civilizace.

Také v případě Zívrova vstupu do skupiny Radar o téměř dvacet let později sehrál klíčovou roli František Gross, když mu účast v ní nabídl. Situace však v té době byla už zcela jiná. Zívr i Gross za sebou měli dekádu, v níž nad seriozními uměleckými výkony převažovala kulturně-politické práce. Oba byli vysokými funkcionáři ústředního výboru SČSVU, Zívr byl navíc předsedou královéhradeckého střediska. Přestože se Zívr od roku 1948 pokoušel ve shodě se svým svědomím odpovídat na příkazy doby a jazykem tehdejší kulturní diskuse „přiblížit umění lidu“, práce na oficiálních režimních zakázkách ho vyčerpávala a umělecky neuspokojovala. Veřejně se sice stal autorem pomníků padlým

²⁹⁸ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívr, deník 1943 – 1944. Publikoval HYL MAR, TOMÁŠ: *První výstava Skupiny 42 pohledem Ladislava Zívra*. In: *Umění*, 2010, č. 4, str. 326 – 335.

²⁹⁹ Tamtéž.

³⁰⁰ Tamtéž, zápis z 27. 4. 1943

Rudoarmějcům, na stránkách deníku ale nepřestával snít o přírodě, která vždy podněcovala jeho fantazii. V dobové polemice o právo na experiment, později na abstraktní výraz, se soukromě stavěl na stranu svobodné umělecké tvorby: „Abstraktní umění naopak příroda rozšiřuje (H. Arp), protože je nenapodobuje, ale tvoří jako ona, přičemž umělec je pouze prostředníkem a s podivem a vděčností přihlíží, jak náhoda vede jeho ruce a vyrůstají přátelské, zlé, podivné, mlčenlivé a spící tvary. Jsou to konkrétní bytosti, poslové z říše, kterou můžeme nazývat, jak chceme: třeba neznámo, mýtino nebo prostě příroda.“³⁰¹

Uvolnění probíhající mezi lety 1956 – 1960 jeho názory pak změnilo natolik, že o předchozí dekadě psal jako o vulgárním období dogmatismu, v němž bylo potlačováno svobodné vyjádření umělce. Tehdy také začal tajně ničit nebo nevratně poškozovat své vlastní veřejné realizace z 50. let. Proměnu svého názoru ventiloval zatím sice opatrně, ale ani to neuniklo kolegům ze střediska v Hradci Králové. Na přelomu desetiletí střet jejich názorů vygradoval do roztržky, v níž se proti němu postavila část dogmatictějších členů a sepsala proti němu protestní dopis na ústředí Svazu. Zívř, roztrpčený nečekanou zradou, se od svých dosavadních soupeřů odvrátil. O této skutečnosti píše ve svém deníku jako o pravém důvodu, proč přijal Grossovu nabídku a stal se členem Radaru: „Dostal jsem se do skupiny Radar, což pobouřilo druhou část výtvar. veřejnosti. V této skupině je i Gross a Hudeček, proto jsem i já přistoupil, třebaže členy této skupiny neznám a pokud se seznamuji, cítím antipatii k těmto dravcům. Kostky jsou ale vrženy a nikdo jiný se mě neujmul. Potřebuji po roztržce hradecké někde být (...) a v této skupině mohu klidně tvořit nějaký čas po svém a být kryt.“³⁰²

Přestože tak lze Zívřovo členství v Radaru od počátku vnímat jako východisko z nepříjemné situace, o němž psal jako o dočasném, nepostrádá svou logiku.

Na konci 50. let se totiž Zívř ve své volné tvorbě začal vracet k civilizačním tématům, v nichž se opět zaobíral harmonickou interakcí člověka a stroje tak jako v období let 1943 – 1948.

Do svého deníku si 1. 4. 1958 píše: „Na chodbě vystavené masky k pracovní ochraně dělníků (...) Přemýšlet a usilovat o ztvárnění těchto civilizačních prostředků ve spojení s člověkem. Je to nový vzhled dnešních pracovníků (...), je to živá současnost a odpověď na námitky, že není nic nového pod sluncem a všechno je už uděláno. Civilizace přináší stále nové možnosti a tvárnosti pro soudobé výtvarné zpracování. To přece nebylo v žádné společensko-historické epoše. A to také přinese nový obsah i formu!“

³⁰¹ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívř, deník 1960 – 1961, 7. 10. 1960

³⁰² Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívř, deník 1960 – 1961, 26. 2. 1961

Zájmem o podobné náměty tak autor plynule navázal na svoji tvorbu z období Skupiny 1942, což se v dané chvíli setkala s nadšeným přijetím v okruhu formujících se Radaristů. K výše zmíněným klíčovým dílům z druhé půle 40. let tak o dvanáct let později přibyly plastiky *Hlava chirurga* (1961), *Žena s přístrojem* (1961), *Člověk s přístrojem* (1962) ad.

S těmito díly na první výstavě Radaru zcela přirozeně představoval jednoho z autorů, kteří se svou tvorbou zasloužili o formulování skupinového programu. A to dokonce přesněji než někteří mladí, ještě nevyhranění umělci (ze sochařů Bartoš či Sukup, ale i malíři Chadima nebo Skála).

Na další skupinové výstavě v Nové síni Zívru v roce 1963 vystavil sochy *Žena s radarem* (1961) a *Člověk s radarem* (1962). Jde o plastiky přesně zapadající do autorovy koncepce jednolitě propojení figury s výtvarným symbolem civilizace, strojem. Vzhledem k tomu, že šlo dokonce o radar, lze tato díla označit za jakýsi sochařský manifest programu Radaru. Nic, co by více konvenovalo skupinovému směřování, nebylo za dob existence skupiny Radar ve hmotě vytvořeno. Tak to zřejmě vnímal i tisk, když danou sochu několikrát reprodukoval (Literární noviny, Výtvarná práce aj.).



Žena s radarem, 1961

Umělecká kritika na Zívrovu tvorbu a jeho společné vystupování se skupinou Radar reagovala kladně. U příležitosti první výstavy v Československém spisovateli, kde Zívru vystavoval plastiky z konce 40. let (v katalogu si nechal reprodukovat *Muže u stroje* z r. 1948, avšak pod názvem *Svářeč*) a z novějších prací představil keramiku *Stronciový klín* (1960), jednohlasně tvrdila, že je ze zastoupených sochařů nejsilnější a že jeho projev dobře zapadá do skupinového programu. Šířeji jeho dílo ale v rámci první skupinové výstavy nekomentovala, protože recenze hodnotící jeho současnou tvorbu plnily stránky časopisů v nedávné době, kdy měl v pražské Špálově galerii výstavu s Oldřichem Smutným (1961).

Ani v následujícím roce se pozitivní reflexe jeho díla kritikou nezměnila. Jeho úspěšný návrat k volné tvorbě v duchu civilismu byl navíc korunován i vysláním na XXXI. Benátské bienále roku 1962, kde ČSSR spolu s několika dalšími umělci reprezentoval devíti plastikami, z nichž dvě pocházely z roku 1960.

V té době vytvářel i jiné plastiky, které byly ve shodě se skupinovým programem - nepřiliš obsáhlý soubor inspirovaný vesmírem. To bylo jistě téma, které ho na schůzkách,

jichž se jinak účastnil vzhledem ke svému bydlišti v Nové Pace zřídka, mohlo jako jedno z mála zajímat. Vesmír byl v první půli 60. let významným námětem některých členů skupiny, hlavně těch reflektujících tzv. „kosmické jaro.“ Tak i Zívř, nadšený amatérský astrolog, mohl k této diskusi přispět svými díly, jako byl reliéf *Na měsíci* (1960), plastika *Kosmická* (1960) nebo *Astronaut* (1961). Seznamy děl vystavovaných na skupinových výstavách však dnes nejsou k dispozici, na tuto styčnou plochu s Radarem můžeme poukázat jen díky tematické a časové souslednosti. V katalogích skupinových výstav se reprodukce těchto děl neobjevily.

V katalogu z roku 1963 je otištěna *Harfenistka*, v katalogu a časopisech reflektujících výstavu v Mánesu z roku 1964 *Postava I*. O ní a dalších podobných exponátech Ladislava Zívřa tehdy Miroslav Lamač v recenzi v Literárních novinách tvrdil, že tu lidská postava nejen srůstá se strojem, ale i s květinou, a „stává se fantómem, zrozeným z představivosti.“³⁰³ Pojmenoval tak tehdejší Zívřův postupný přesun k obsahově i tvarově nové výrazové poloze, a to aniž by autor ještě plastiky, jako byla třeba už tehdy vzniklá *Metamorfóza* nebo *Hlava Gorgony* (obě 1963) veřejně vystavil.

V té době se však ozvaly i kritické hlasy. Ludmila Vachtová v polemice s Jiřím Šetlíkem napsala, že Zívřa nezařadila do liberecké výstavy *Socha 64*, protože se o civilistní poloze Zívřovy tvorby z první půle 60. let domnívá, že „šel od svých výborných konstruktivistických začátků k matné stylizaci.“³⁰⁴ Byť to takto striktně autor sám nevyjádřil, ve svých denících dospěl k podobnému závěru. Mrzelo ho sice, že Vachtová zřejmě neviděla jeho nově vznikající díla, ale nemohl jí to zazlívát – dosud se s nimi veřejně neprezentoval. Nicméně podobná kritika ho utvrdila v rozhodnutí vymanit se z výrazu, jenž už sám považoval za vyčerpaný, a cele se oddat novému hledání.

Tak pomalu přestával těžit z inspirace civilizačním optimismem a koncem roku 1963 vytvořil poslední sochu člověka splývajícího s přístrojem, *Postavu s tranzistorem*. Tehdy už zcela transformoval svůj umělecký přístup, jak si to vyžádalo neomezené upření zájmu k milované přírodě. Posledními ozvuky námětů s technikou lze zaznamenat snad už jen v některých názvech později vznikajících děl, v nichž technický svět evokoval jen metaforicky (např. díla *Kontakt* z r. 1963, *Čidla* z r. 1965).

Na přelomu roku 1963 a 1964 se tedy Ladislav Zívř začal obracet k tématům, které rozvíjel koncem 30. let. Ve svém deníku si pochvaluje, že se konečně „vrací sám k sobě.“

³⁰³ LAMAČ, MIROSLAV. *Radar v Mánesu*. In: Literární noviny 1964, č. 22, str. 5.

³⁰⁴ VACHTOVÁ, LUDMILA. *Dopis bez známky*. In: Výtvarná práce 1965, č. 20, str. 10. Dopis reagující na recenzi *Sochy 64* od J. Šetlíka vyšel s více než půlročním zpožděním. Ladislav Zívř si článek vlepil do svého deníku a doprovodil ho komentářem.

Tím návratem je míněn opětovný příklon k imaginativní linii jeho tvorby, kterou kdysi přesvědčivě rozpracoval v rámci surrealismu a přerušil ho příklonem k programu Skupiny 42. Nejde si při tom nevzpomenout na slova, která si zaznamenal do deníku při příležitosti první výstavy v roce 1943 a později publikoval ve svých *Konfesích*: „V hlavě mi zněla slova mého lékaře dr. Krajzla, jimiž se na mne o vernisáži s mírnou ironií obrátil: 'Ti z Prahy vás nikdy nenechali dělat, co jste chtěl.' V skrytu duše jsem pociťoval, že ani tato civilizační skutečnost není to, nač bych se rozběhl sám, bez podnětnosti teoretika Chalupeckého.“³⁰⁵

Těsně před půlí 60. let však už k návratu dozrál čas. Společenské i kulturní klima, které uvolnilo nový tvůrčí potenciál mmj. i u Zívrova přítele Františka Hudečka, a dobovou rétorikou sice neochotně, ale už víceméně přijatý koncept abstraktního umění, Zívrovi umožnili zcela svobodné ponoření do vlastní fantazie. Rozvinul ji na platformě inspirace přírodou, kterou ve svém romantickém založení a v touze po výrazové svobodě, začal uchopovat a ztvárňovat do obdivuhodně originálních, tvarově poněkud bizarních plastik.

Přes řadu společných prvků s tvorbou 30. a raných 40. let se však viditelně posunul. Jeho *Srdce inkognito* (1936) nebo *Mrtvý pták* (1939) byly spíše poetické metafory, fantazijní symboly. V 60. letech se už ale jeho imaginace transformovala do hmoty a byla velmi konkrétní. Nešlo už o metaforu. Šlo o vytvoření figur z jiného světa. Z kosmu, přírody.

Sám autor je považoval nikoli pouze za nápad vytěžený z přírody, ale za „vyvzdorované plastiky“, za „zhmotnělý, lidsky a umělecky obohacený prožitek.“³⁰⁶ Tento prožitek byl jak lyrický (*Duše stromu*, 1966), tak i temný a syrový (*Masožravý list*, 1966) a nevyhýbající se přírodním dějům rozkladu a rozpadu, často nepostrádal erotický, libidózní nádech (*Vějíř Venušin*, 1965; *Hadí erekce*, 1972 aj.).

Výstavní rok 1965 byl pro Ladislava Zívra plný událostí. V Hradci Králové na jaře proběhla jeho první retrospektiva, na níž vystavil i nové plastiky. Z nich především hlava Gorgony poutala pozornost recenzentů. Na skupinovou výstavu do Karlových Varů zapůjčil, zřejmě v zájmu skupinového programu, ještě plastiky s civilistními tématy, a jen v menší míře svá nová díla. Z „vyvzdorovaných plastik“ tam byl zastoupen *Pramen* (1964), který je reprodukován i v katalogu. Zato na výstavě v Nové Pace, kterou podnikl

³⁰⁵ ZÍVR, LADISLAV. *Konfese*. Host, 1997. Sestavil Jaromír F. Typlt. Str. 55.

³⁰⁶ SŮVA, JIŘÍ. *Vyvzdorované plastiky*. In: *Pochodeň* 1972, č. 94, str. 5.

s Grossem a Hákem z nových děl nepředstavil žádné. Nejmladší, *Mušle*, pocházela z roku 1960.

Následovala řada výstav, na nichž už prezentoval především své aktuální dílo (mmj. Aktuální tendence v Mánesu, 1966; Galerie Vincence Kramáře, 1967 ad.), byl pozván na první symposium do Hořic (1966), kde poprvé pracoval v monumentálním měřítku v kameni.

Přijetí jeho nové tvorby bylo v případě seriozních kritických reflexí pozitivní, ale dlouho takové nezůstalo. Zívř už před rokem 1968 vystoupil z komunistické strany, a přestože mu ještě na jaře 1969 byl udělen titul zasloužilého umělce, s nástupem normalizace a výměnou kulturních funkcionářů se reflexe jeho díla značně proměnila. Normalizační diskurs se ocitl na úrovni 50. let a na stránkách novin v souvislosti s jeho výstavou v roce 1972 v Hradci Králové opět řešil, nakolik má umělec právo pouštět se do polohy vylučující všeobecnou diváckou srozumitelnost.

Když se Zívřovo dílo v roce 1980 uzavřelo, zůstaly po autorovi kromě mnoha plastik a kreseb také nedořešené otázky vztahující se k usazení jeho díla do kontextu českého sochařství 20. století. První větší studii o něm podal Jan Nížký v časopise *Umění* v roce 1986, avšak ještě dlouho se čekalo na důstojnou retrospektivní výstavu a souborný katalog hodnotící Zívřovo dílo. Teprve v roce 2007 byla u příležitosti výstavy v Národní galerii vydána útlá monografie, která však autorovu tvorbu vznikající z přírodních reflexí od roku 1963, nerehabilitovala. Ve svém textu považuje Milan Knížák toto období Zívřovy tvorby za „krok špatným směrem“ a Karolina Dolanská tvrdí, že se mu v izolaci jeho tvorba „vymknula z rukou.“³⁰⁷ V opozici k nim a v souznění s Jaromírem Zeminou a Jaromírem Typltem se však domnívám, že v Zívřově tvorbě z 60. let je možno spatřovat jeden z nejobdivuhodnějších vzmachů soudobé umělecké invence, která vedla k nalezení bohatosti tvarů i básnivých obsahů. Ladislav Zívř si proto zaslouží, aby byl považován za klíčového představitele českého sochařství 20. století.

V závěru ještě zbývá zhodnotit vztah Ladislava Zívra a skupiny Radar. Jak bylo naznačeno výše, Zívř se svou novou tvorbou začal program skupiny Radar už po dvou letech spíše pasivní koexistence mílovými kroky vzdalovat. Přestože stejný odklon od skupinového programu lze kolem roku 1962 zaznamenat i u Františka Hudečka, znamenalo to pro samotářsky založeného Zívra problém. Členství ve skupině ho začalo tížit.

³⁰⁷ *Ladislav Zívř (1909 – 1980). Katalog výstavy Národní galerie v Praze. Str. 6 a str. 32.*

Určitým zklamáním pro něj byl také fakt, že se rozvolnily vztahy, kvůli nimž do skupiny vstoupil – Gross si ke společné výstavě v roce 1962 vybral jiné z členů Radaru. Ne že by měl Zívr málo výstavních příležitostí, naopak. I přes konflikty v královéhradeckém středisku pravidelně vystavoval se skupinou Tvorba, kam patřili jeho přátelé, kteří ho v roztržce nehradili, Dana Sokolová a Jiří Morávek, a od roku 1960 také Radaristé Sukup a Chadima. Kromě samostatných výstav také několikrát ročně vystavoval na dalších kolektivních výstavách nebo přehlídkách.

Nicméně ze stránek jeho deníku lze vyčíst, že bez emocí Grossova výstava s Proškem a především Wielgusem, neproběhla. „Byl jsem také při poslední cestě do Prahy na výstavě Grosse, Wielguse a Proška ve Špálově galerii. Wielguse jsem potkal před Mánesem, dělá, jako když za nic nemůže (...) omlouvá se provinile vzhledem ke své výstavě s Grosse. I Gross je nesvůj a říká, že za dva roky uděláme výstavu Pačáků: Gross, Zívr, Hák.“³⁰⁸

Když se pak skupina Radar začala dokonce omezovat zadáváním témat, začaly se na stránkách jeho deníku objevovat stále častěji nespokojené reakce. „Nesnesu se podřizovat nějakým dogmatům kolektivu, obyčejně vedla jinými cestami, než kam mě vedla moje umělecká intuice,“ psal 3. 1. 1965. Nebo: „Radar mě stále rozčiluje zprávami o schůzích ve Film-klubu a hlavně (...) kolektivním úkolem na téma Praha. Zdá se mně to u nich (...) ambice na cenu Prahy. Jsem docela v jiné poloze svého směřování a nejraději bych z Radaru vystoupil. Není třeba a nesnáším, aby mě témata byla určována,“ píše o pár měsíců později, 31. 5. 1965. K uvedenému se dále přidal jeho odpor k formě propagace, jakou členové Radaru zorganizovali během výstavy v Mánesu v roce 1964 do televizního Studia A. A mimo to snad také fakt, že si mezi mladšími umělci nenašel nikoho, s kým by si po umělecké nebo osobní stránce porozuměl.

Podle deníkových zápisků považoval mladé členy Radaru za „dravce“ orientované na výkon a úspěch, přičemž důvod k němu nespátroval v jejich uměleckých kvalitách. K sochařům Radaru cítil buď averzi (Wielgus) nebo lhostejnost (Bartoš, Sukup, Vodička). Většina z nich byla navíc žáky Karla Pokorného z Akademie výtvarných umění, o nichž si zapsal, že je jejich učitel zkazil odkazem myslbekovské tradice. Vezmeme-li v úvahu jeho rozsáhlé deníkové zápisy, kde se k sochařům Radaru nevyjadřuje, ho o opaku zřejmě nepřesvědčili. Z mladší generace sochařů ho zajímali hlavně Věra a Vladimír Janouškovi, s nimiž byl v přátelském vztahu, s respektem se zmiňoval o Zdeňku Palcrovi a Miloslavu Chlupáčovi. Za takové situace není divu, že se rozhodl nepohodlného břemene členství ve

³⁰⁸ Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zívr, deník 1960 – 1961. Zápis ze dne 6. 11. 1962

skupině zbavit a dne 13. ledna 1966 Radaristům zaslal výstupní dopis stručného znění: „Vážení soudruzi, oznamuji Vám, že jsem se rozhodl vystoupiti ze Skupiny. Vaší činnosti přeji mnoho tvůrčích úspěchů. Srdečně Vás zdravím, Ladislav Zívra.“³⁰⁹

Jeho odchod vzbudil u členů skupiny rozpaky, nicméně jim nezbývalo, než ho akceptovat. Tehdejší tajemník skupiny Jiří Mikula na schůzce v březnu 1966 napsal jménem všech dopis, kde jeho vystoupení litují, aniž by si však byli vůči Zívrovi vědomi „kamarádkého nebo soudružského opomenutí.“

Tímto dopisem tak členství Ladislava Zívra ve skupině Radar dne 1. března 1966 skončilo. I přesto byl ale zařazen do reprezentativní monografie, která vznikala mezi lety 1968 a 1970. Z toho je zřejmé, že byť byla Zívrova přítomnost ve skupině diskutabilní, členové skupiny ji považovali za důležitou. Je to překvapivé, protože Zívrova pozdější práce se od programu Radaru skutečně výrazně odklonila. Navíc mezi sochaři skupiny ani nezanechala žádné stopy vlivu. Většina z nich se v duchu dobové estetiky inspirované robustními tvary Henriho Moora zabývala mnohem méně kontroverzními náměty – zůstávali u neinvenčně pojímaných portrétů (Bartoš), nebo u monumentálních zakázkových skulptur typicky formovaných lidských figur (Sukup). Teprve později se dva z autorů vyvinuli směrem k abstrahované dřevěné plastice dobového tvaru (Sukup, Vodička).

Na druhou stranu je to snad pochopitelné v tom ohledu, že s výjimkou Jindřicha Wielguse mezi Radaristy nikdy výraznější sochařská osobnost nevyrostla.

V samém závěru tak lze jen konstatovat, že působení Ladislava Zívra ve skupině Radar bylo jen dočasné a účelové, a nezanechalo ani u jedné ze stran výraznější otisk.

³⁰⁹ Tamtéž, deník 1965 – 1966. Vlepený a datovaný 13. lednem 1966

SEZNAM HOSTŮ VYSTAVUJÍCÍCH SE SKUPINOU RADAR

EMIL CIMBURA

Pražský rodák, malíř, grafik a textilní návrhář Emil Cimbura (1922) vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v ateliéru Jaroslava Bendy, Aloise Fišárka, Antonína Pospíšila a Antonína Strnadela (1945 – 1951) a s některými členy Radaru se tak znal už ze studií. Po absolutoriu se však stal členem Skupiny 7 (1959 – 1965). Se členy Radaru se začal stýkat až koncem 60. let, ke vstupu do skupiny byl přizván až v poslední chvíli před dokončením Formánkovy monografie. Tam je uveden jako nový člen, avšak není zastoupen vlastním medailonem ani se o něm nepojednává v textu. Emil Cimbura se však už nestačil do skupiny vřadit, neboť v mezičase došlo ke zrušení tvůrčích skupin. Se členy bývalého Radaru vystavoval pouze na výstavě *25 malířů, grafiků a sochařů z Prahy* v Karlových Varech v roce 1971. Po revoluci ho však žijící členové přizvali k obnoveným aktivitám a tak se stal v roce 1994 jedním z vystavujících nové skupiny Radar.

VĚRA HEŘMANSKÁ

Pražská rodačka, grafička a malířka Věra Heřmanská (1926 – 2002) vystudovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v ateliéru Emila Filly a Františka Muziky (1945 – 1951) a s některými členy Radaru se tak znala už ze studií. Po absolutoriu se však stala členkou skupiny Trasa, s níž vystavovala v letech 1957 až 1969, znovu pak i po revoluci v letech 1991 a 2002. Spolu s Vladimírem Menčíkem, dalším členem Trasy, se chtěli v roce 1967 připojit k výstavám skupiny Radar – absolvovali však jen výběrovou výstavu organizovanou Lubošem Hlaváčkem v galerii Československého spisovatele *Poezie města* (1967) a byli zařazeni do monografie, kterou v té době psal Václav Formánek. Než však monografie vyšla, došlo v roce 1968 ke změně společenské situace. Se členy Radaru se tak Heřmanská stihla prezentovat jen na výstavě *25 malířů, grafiků a sochařů z Prahy* v Karlových Varech v roce 1971, avšak to už byly tvůrčí skupiny zakázány.

JAROSLAV CHUDOMEL

Pražský rodák, malíř a grafik Jaroslav Chudomel (1929) studoval na Státní grafické škole, posléze na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, kde se v ateliéru potkal s Radimem Malátem a Františkem Říhou. Ke skupině Radar se připojil na výstavě v Karlových Varech

v roce 1965 a v Rychnově nad Kněžnou v roce 1966. Výstav Radaru se účastnil grafickými listy z prostředí města a civilizované krajiny.

STANISLAV JEŽEK

Rodák z Bystřice pod Hostýnem, malíř, grafik a ilustrátor Stanislav Ježek (1904 – 2001) vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v ateliéru Hugo Brunnera (1924 – 1927) a Akademii výtvarných umění v ateliéru Vratislava Nechleby (1927 – 1932). S některými členy Radaru se znal ze Svazu, stýkat se s nimi začal častěji až na konci 60. let. Tehdy byl přizván Lubošem Hlaváčkem na výběrovou výstavu organizovanou v galerii Československého spisovatele *Poezie města* (1967), posléze se chtěl připojit k aktivitám skupiny Radar. V roce 1970 však byly tvůrčí skupiny zrušeny a Ježek je proto uveden pouze v monografii Václava Formánka jako nový člen – v knize však nemá ani svůj medailon. Se členy Radaru se tak Ježek představil jen na výstavě *25 malířů, grafiků a sochařů z Prahy* v Karlových Varech v roce 1971.

JAROSLAV KAISER

Rodák z Lázní Bělohrad, malíř, grafik a ilustrátor Jaroslav Kaiser (1919 – 2004) vystudoval se zpožděním způsobeným válkou Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v ateliéru Antonína Strnadela (1945 – 1950). Odtud se znal s řadou členů skupiny Radar, s nimiž se začal znovu intenzivněji stýkat v samém závěru 60. let. Než však stihl do skupiny vstoupit, byly tvůrčí skupiny zrušeny. Proto je sice ve Formánkově monografii zmíněn jako nový člen, avšak protože neabsolvoval žádné skupinové výstavy, není zastoupen vlastním medailonem ani se o něm nepojednává v textu. Se členy bývalého Radaru vystavoval pouze na výstavě *25 malířů, grafiků a sochařů z Prahy* v Karlových Varech v roce 1971.

JOSEF LIESLER

Rodák z Vidolic u Chomutova, malíř, grafik, ilustrátor a pedagog Josef Liesler (1912 – 2005) studoval ještě před válkou na ČVUT. Stal se jedním z klíčových členů skupiny Sedm v říjnu, a jako generační vrstevník se dobře znal s bývalými členy Skupiny 42 i Jindřichem Wielgusem, s nímž se setkal také ve Skupině 58. Všichni se spolu po válce účastnili výstavy *Art Tchécoslovaque* (Paříž, 1946). K vstupu do Radaru jej tito členové přizvali až na konci 60. let, v době kdy vznikala monografie od Václava Formánka. Tam je

uveden v seznamu nových členů, ale žádný medailon ani text o jeho aktivitě s Radarem nepojednává. Jediná výstava, které se spolu se členy skupiny Liesler zúčastnil, byla výstava *25 malířů, grafiků a sochařů z Prahy* v Karlových Varech v roce 1971, která však proběhla v době, kdy už byla činnost tvůrčích skupin zakázána.

VÁCLAV MENČÍK

Brněnský rodák, malíř, grafik, ilustrátor a pedagog Václav Menčík (1926) vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v ateliéru Emila Filly a Josefa Nováka (1945 – 1951) a s některými členy Radaru se tak znal už ze studií, posléze ještě z nakladatelské praxe. Po absolutoriu však vstoupil do skupiny Trasa, s níž vystavoval v letech 1957 až 1969. Spolu s Věrou Heřmanskou, další členkou Trasy, se chtěli v roce 1967 připojit k výstavám skupiny Radar – stihli však být pouze zařazeni do monografie, kterou v té době psal Václav Formánek. Než však kniha vyšla, došlo kvůli srpnové okupaci v roce 1968 ke změně společenské situace. Se členy Radaru se tak Menčík prezentoval pouze na výstavě *25 malířů, grafiků a sochařů z Prahy* v Karlových Varech v roce 1971, avšak to už byly tvůrčí skupiny zakázány. Po revoluci se však nepřihlásil k obnoveným aktivitám skupiny Trasa, zato v roce 1994 vystavoval s novým Radarem v Galerii Vltavín (1994). Pojilo ho totiž užší přátelství s Jaroslavem Bartošem, Ottou Sukupem a Zdeňkem Vodičkou, s nimiž působil ve skupině Tolerance 95'.

JOSEF NĚMEC

Rodák z Velkých Hamrů, malíř, restaurátor a typograf Josef Němec (1922 – 2000) se s některými členy Radaru potkal v rámci nakladatelské praxe. Ke vstupu do skupiny byl pozván až na konci 60. let, takže se žádné skupinové prezentace neúčastnil. Václav Formánek ho pouze jmenuje v seznamu nových členů v monografii skupiny Radar, která vznikala mezi lety 1967 a 1970. Se členy Radaru se tak Němec setkal pouze na výstavě *25 malířů, grafiků a sochařů z Prahy* v Karlových Varech v roce 1971, avšak to už byly tvůrčí skupiny zakázány.

OTA ZOUPLNA

Vídeňský rodák, fotograf Ota Zouplna (1924), se stal členem Radaru v roce 1963. Připojil se k výstavě v Nové síni, Pardubicích a Ostravě (1963), o rok později absolvoval výstavu v Mánesu a Českých Budějovicích (1964), se skupinou vystavoval ještě v Karlových

Varech (1965) a Rychnově nad Kněžnou (1966). V prvním období také působil jako tajemník skupiny, než ho v této funkci nahradil Jiří Mikula. Zouplna pracoval jako redaktor v časopisu Zahradkář, věnoval se fotografické práci především reportážního charakteru. Na výstavy Radaru přispíval fotografiemi z městského prostředí.

9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

PRAMENY:

Archiv Národní galerie, fond Ladislav Zív, deníky 1960 – 1967

Výtvarná periodika z let 1959 – 1969:

Kultura, Kulturní tvorba, Tvorba, Výtvarná práce, Výtvarné umění

LITERATURA:

ADAMOVIČ, IVAN; POSPISZYL, TOMÁŠ (eds). *Planeta Eden*. Řevnice: Arbor Vitae, 2010. ISBN: 978-80-87164-34-1.

ADLOVI, ZDENĚK A VĚRA. *Kouzelná skříňka*. Praha: SNDK, 1960.

ADLOVI, ZDENĚK A VĚRA. *Vyprávění o Velké zemi*. Praha: Albatros, 1974.

BARTOŠ, JAROSLAV. *Výstava Tvorba 1961*. In: Pochodeň, roč. 50, 8. 10. 1961, č. 241, s. 5.

BARTOŠ, JAROSLAV. *O výtvarném díle*. In: Pochodeň, roč. 50, 12. 10. 1961, č. 244, s. 3.

BROŽKOVÁ, LIBUŠE. *Theodor Rotrekl*. In: Výtvarná práce, roč. XIII, 1965, č. 26, str. 9.

BROŽKOVÁ, LIBUŠE. *Výstava Radaru v Mánesu*. In: Výtvarná práce, roč. XV, 1967, č. 19, str. 4.

BRUKNER, JOSEF. *Krotká generace. Poznámky na okraj mladého výtvarnictví*. In: Květen, roč. III, 1958, č. 9, str. 496 – 497.

BYDŽOVSKÁ, LENKA; SRP, KAREL. *Libeňský plynojem*. Praha: Gallery, 2004. ISBN: 978-80-860108-1-6

CÍSAŘOVSKÝ, JOSEF. *Umění mladých výtvarníků Československa 1958*. Praha: ÚV ČSM, 1958.

ČERNÁ, MARIE. *Václav Bláha*. Praha: Československý spisovatel, 1981.

Dějiny českého výtvarného umění 1958 – 2000. VI. díl. Praha: Academia a Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, 2004. ISBN: 978-80-200-1489-6.

Dějiny českého výtvarného umění 1939 – 1958. V. díl. Praha: Academia a Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, 2005. ISBN: 80-200-1390-3.

Druhý pražský salon výtvarného umění. Praha: Obecní dům, 1956.

DEMEL, JIŘÍ: *Zdeněk Mlčoch*. Sobotka: Klub přátel města Sobotky, 2002.

DVOŘÁK, FRANTIŠEK. *Jaroslav Bartoš – Karel Slabý-Kareš*. Praha: ČFVU, 1960.

FIALA, VLADIMÍR: *Výtvarní umělci XII. sjezdu KSČ*. In: Tvorba, roč. XXXI, 1962, č. 49, str. 1156 - 1157.

FIALA, VLADIMÍR: *Skupina Radar*. In: Tvorba, roč. XXX, 1961, č. 25, str. 597.

FIALA, VLASTIMIL. *Druhá výstava skupiny Radar*. In: Rudé Právo, roč. 43, 26.3. 1963, č. 85, str. 5.

FIALA, VLASTIMIL. *Stopy nad městem*. In: Kulturní tvorba, roč. V, 1967, č. 25, str. 25.

FIALA, VLASTIMIL. *O něčem úplně jiném*. Karlovy Vary: Galerie umění Karlovy Vary, 1971.

FIALA, VLASTIMIL. *Paměť dřeva a pravidlo světla*. Praha: SČSVU, 1968.

FIALA, VLASTIMIL. *Přítomnost lidského bytí*. In: Kulturní tvorba, roč. V, 1967, č. 34, str. 12.

- FISCHER, RUDOLF; KLIVAR, MIROSLAV. *Výstava známkové tvorby, kreseb a ilustrací – Vladimír Kovářik*. Praha: SČSVU, 1984.
- Foll – Mlčoch – Rotrekl – Skála. Praha: SČVU, 1959.
- FOLL, DOBROSLAV. *Jak se co řídí*. Praha: SNDK, 1966.
- FORMÁNEK, VÁCLAV: *Radar*. Praha: Nakladatelství Odeon, 1971. ISBN: 01-513-71.
- FORMÁNEK, VÁCLAV. *Co si myslím o Radaru*. Karlovy Vary: Galerie umění Karlovy Vary, 1965.
- GROSS, FRANTIŠEK. *František Gross*. Praha: Obelisk, 1969. ISBN: 34-008-69.
- GROSS, FRANTIŠEK a kol. *Českoslovenští umělci lidovým výtvarníkům*. Praha: Orbis, 1955.
- HANČ, JAN. *Události*. Praha: Torst, 1995. ISBN: 80-85639-54-8.
- HLČ. *Foll – Mlčoch – Rotrekl – Skála*. In: *Výtvarná práce*, roč. VII, 1959, č. 4, str. 6.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Jindřich Wielgus*. Praha: Odeon, 1978.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Milada Mikulová – Ilustrace k pohádkám Boženy Němcové*. Praha: SČVU, 1978.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Obrazy Vladimíra Kovářika*. Praha: SČSVU, 1967.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Otto Sukup – kresby, sochy*. Praha: SČVU, 1986.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Přítomnost lidského bytí*. In: *Kulturní tvorba*, roč. V, 1967, č. 34, str. 12.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Karlových Varech*. In: *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965, č. 23, str. 7.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar – operace č. 1 a 2*. In: *Kulturní tvorba*, roč. I, 1963, č. 15, str. 13.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar v Mánesu*. In: *Výtvarná práce*, roč. XII, 1964, č. 9, str. 3.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar 66*. Rychnov nad Kněžnou: Orlická galerie, 1966.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Radar 67*. Praha: SČSVU, 1967.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Skupina 42*. In: *Výtvarné umění*, roč. XIII, 1963, č. 9 – 10, str. 385 – 401.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Současná československá grafika*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964. ISBN: D-13-40053.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Svět v nás*. Praha: SČSVU, 1967.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *IV. přehlídka. Grafika*. In: *Výtvarné umění*, roč. X, 1960, č. 4, str. 152 – 159.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Václav Bláha – knižní tvorba, kresby, grafika*. Praha: Čs. spisovatel, 1977.
- HLAVÁČEK, LUBOŠ. *Výtvarná problematika šedesátých let. Příspěvek k řešení státního badatelského úkolu č. VIII-8-4/4*. In: *Umění*, 1985, č. 1, str. 29 – 53.
- HOLEŠOVSKÝ, FRANTIŠEK. *Čeští ilustrátoři v současné knize pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1989. ISBN: 13-777-89.
- HOLEŠOVSKÝ, FRANTIŠEK. *O lyrickém expresionismu Zdeňka Mlčocha*. In: *Zlatý máj*, roč. XXIII, 1979, č. 8, str. 487 – 492.
- HORÁČEK, RADEK; VRÁNOVÁ, JANA. *Mezi námi skupinami. Konfrontace brněnských tvůrčích skupin šedesátých let*. Brno: Dům umění města Brna, 2004. ISBN: 80-7009-142-8.
- HUDEČEK, FRANTIŠEK. *František Hudeček*. Praha: SČVU, 1970.
- HUDEČEK, FRANTIŠEK. *Prehistorie malířského tvora*. In: *Výtvarné umění*, roč. XVI, 1966, č. 8.

- HYLMAR, TOMÁŠ: *První výstava Skupiny 42 pohledem Ladislava Zívra*. In: Umění, roč. LVIII, 2010, č. 4, str. 326 – 335.
- CHADIMA, JIŘÍ; SUKUP, OTTO. *Jak připravit krátkodobý kurs pro vedoucí výtvarných kroužků při Domě armády*. Praha: Ústřední dům Čs. armády, 1956.
- CHADIMA, JIŘÍ; SUKUP, OTTO. *Jak připravit přehlídku lidové výtvarné tvořivosti vojáků v domě armády*. Praha: Ústřední dům Čs. armády, 1956.
- CHADIMA, JIŘÍ. *Technika názorné agitace v armádě*. Praha: Ústřední dům Čs. armády, 1958.
- CHALUPECKÝ, JINDŘICH. *Tiha doby*. Olomouc: Votobia, 1997.
- CHALUPECKÝ, JINDŘICH. *František Gross, Ladislav Novák*. Praha: Špálova galerie, 1965.
- CHALUPECKÝ, JINDŘICH. *O dada, surrealismu a českém umění*. Praha: Jazzpetit, 1980.
- CHALUPECKÝ, JINDŘICH. *Umění dnes*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966.
- JAVŮREK, JOSEF. *Václav Bláha – Knižní tvorba*. In: Typografie, 1987.
- JUDLOVÁ, MARIE a kol. *Ohniska znovuzrození. České umění 1956 – 1963*. Praha: GHMP, Ústav pro dějiny umění AV ČR, 1994. ISBN: 80-7010-029-X.
- JUŘÍKOVÁ, MAGDALENA. *Ze sbírky Galerie Zlatá husa*. Praha: Galerie Zlatá husa, 2004. ISBN: 80-239-3406-6.
- KLIVAR, MIROSLAV. *Radim Malát*. Praha: Odeon, 1991.
- JD. *Za Zdeňkem Mlčochem*. In: Knižní značka. List spolku sběratelů a přátel exlibris v Praze. 1995, č. 1, str. 5.
- KLIMEŠOVÁ MARIE. *Věci umění, věci doby. Skupina 42*. Řevnice: Arbor vitae; Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2011. ISBN: 978-80-87164-70-9 (Arbor vitae) a 978-80-86415-78-9 (Západočeská galerie v Plzni).
- KOHOUTEK, JIŘÍ. *František Hudeček – malíř a grafik v Praze. Katalog k výstavě Františka Hudečka – výběr z díla 1931 – 1979*. OGV v Jihlavě a GU v Karlových Varech, 1979.
- Kol. autorů. *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl I. poloviny 60. let*. Řevnice: Arbor vitae, 2008. ISBN: 978-80-87164-03-7.
- Kol. autorů. *Česká kultura na přelomu 50. a 60. let. Kolokvium konané Galerií hl. města Prahy u příležitosti retrospektivy Jiřího Balcara*. Praha: GHMP, 1988. ISBN: 80-7010-016-8.
- Kol. autorů. *Český plakát 60. let ze sbírek Moravské galerie Brno*. Brno: Moravská galerie, 1997.
- Kol. autorů. *Ladislav Zívra (1909 – 1980)*. Katalog výstavy Národní galerie v Praze. ISBN: 978-80-7035-353-0.
- Kol. autorů. *Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958 – 1968*. Praha: ČMVU a Cheb: SGVU, 1999. ISBN: 80-7056-068-1.
- KOTALÍK, JIŘÍ. *Dva z generace*. In: Výtvarné umění, roč. XIV, 1964, č. 6-7, str. 294 - 298.
- KOTALÍK, JIŘÍ. *František Gross*. Praha: Nakladatelství čs. výtvarných umělců, 1963.
- KOTALÍK, JIŘÍ. *K výstavě Skupiny Radar*. Praha: Galerie Vltavín, 1994.

- KOTALÍK, JIŘÍ. *Obráz moderního času*. In: *Kultura*, roč. V, 1961, č. 25, str. 4.
- KRAUSS, ROSALIND. *In the Name of Picasso*. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT P, 1985.
- KUSÁK, ALEXEJ. *Hovory 19. Hovoří František Gross*. In: *Výtvarná práce*, roč. XV, 1967, č. 21, str. 6.
- KŘÍŽ, JAN. *Šmidrové*. Krajská galerie v Hradci Králové, 1968.
- LAMAČ, MIROSLAV. *Pokus o „dešifraci“ Františka Grosse*. In: *Výtvarné umění*, roč. XV, 1967, č. 5, str. 214-215.
- LAMAČ, MIROSLAV. *Radar v Mánesu*. In: *Literární noviny*, roč. XVI, 1967, č. 22, str. 5.
- LANGEROVÁ, MARIE. *Poslední rozhovor s Františkem Grosse*. In: *Kmen*, příloha časopisu *Tvorba*, 1985, č. 37, str. IV.
- LANGHAMMER, JAN. *Nezapomenutelný Zdeněk Mlčoch*. In: *Knižní značka. Spolek sběratelů a přátel exlibris*, 2012, č. 1, str. 12 – 13.
- LANCHNER, CAROLYN. *Robert Rauschenberg*. New York: The Museum of Modern Art. ISBN: 978-0-87070-767-4.
- LEM, STANISLAW. *K Mrakům Magellanovým*. Praha: MF, 1962.
- LIŠKA, PAVEL. *Kubismus a styl*. In: *Český kubismus 1909 – 1925*. Praha: Modernista, 2006.
- LHOTÁK, KAMIL; HÉDERVÁRI, ROBERT; TUČKOVÁ, KATEŘINA. *Můj otec Kamil Lhoták*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2008. ISBN: 978-80-86587-30-1.
- MACHALICKÝ, JIŘÍ; ZEMAN, MARTIN. *František Hudeček*. Praha: Galerie Moderna, 2011. ISBN: 978-80-905061-0-7.
- MALÁT, RADIM. *Zločin v muzeu*. Praha: Olympia, 1970.
- Návrhy stanov SČSVU*. In: *Výtvarná práce*, roč. III, 1955, č. 22, str. 2.
- NOVÁK, LUDĚK. *Osudy figurace*. In: *Výtvarné umění*, roč. XIV, 1964, č. 6-7, str. 271 – 281.
- NOVÁK, LUDĚK. *Tvářící programy českého malířství po roce 1945*. In: *Výtvarné umění*, roč. XV, 1965, č. 4-5, str. 179.
- NÝDL, MIROSLAV. *Současná známková tvorba*. Praha: Odeon, 1978. ISBN: 01-530-78.
- ONDRAČKA, PAVEL. *Teodor Rotrekl. Mementa 60. let*. Brno: Galerie Brno, 2008. ISBN: 978-80-254-1410-1.
- PADRTA, JIŘÍ. *Konstruktivní tendence*. Louny: Galerie Benedikta Rejta, 1966.
- PADRTA, JIŘÍ. *Vasarelyho nová syntéza*. In: *Výtvarné umění*, roč. XVI, 1966, č. 6-7, str. 346 - 358.
- PAROLE, RENE. *Principal Modes of Expression in Op Art*. In: *Graphis*, No. 155, 1970/1971, str. 418 – 425.
- POHRIBNÝ, ARSÉN. *Klub konkrétistů*. Praha: Kant, 1997. ISBN: 80-901903-7-5.
- POHRIBNÝ, ARSÉN. *Klub konkrétistů po dvaceti letech. II*. In: *Výtvarný život*, 1991, č. IV, str. 33 – 41.
- PETROVÁ, EVA. *Domov, svět, vesmír*. In: *Ateliér*, roč. III, 1990, č. 13, str. 8.
- PETROVÁ, EVA. *František Gross*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2004. ISBN: 80-86587-10-X

- PETROVÁ, EVA. *František Hudeček*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2004. ISBN: 80-86587-08-8.
- PETROVÁ, EVA. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969.
- PETROVÁ, EVA a kol. *Skupina 42*. Praha: Nakladatelství Akropolis a GHMP, 1998. ISBN: 80-85770-67-9.
- PETROVÁ, EVA. *Trasa*. Litoměřice: Severočeská galerie, 1991. ISBN: 80-8590-09-0.
- PONIZ, MICHAL; RAJČAN, PAVEL. *Konfrontace. Československý a polský filmový plakát*. Praha: Pro plakát, 2010. ISBN: 978-80-254-8641-2.
- POSPISZYL, TOMÁŠ. *Skála, Skála, Skála. Výtvarné práce tří generací*. Rakovník: Rabasova galerie, 2008.
- PRIMUSOVÁ, ADRIANA; KLIMEŠOVÁ, MARIE. *Skupina Máj 57. Úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let*. Praha: Správa Pražského hradu, 2007.
- PROŠEK, JOSEF. ŘEZÁČ, JAN. *Snad Praha*. Praha: Arfoto, 1999. ISBN: 80-86085-34-1
- Příběhy bílé a černé*. Praha: Národní galerie v Praze, 1996.
- Skupina RADAR*. Praha: Svaz Československých výtvarných umělců, 1961.
- RADAR*. Praha: Svaz Československých výtvarných umělců, 1964.
- red-. *Z pražských výstav - únor*. In: Výtvarné umění, roč. IX, 1959, č. 3, str. 135.
- red-. *Pražské výstavy*. In: Výtvarná práce, roč. XI, 1961, č. 12, str. 8-9.
- red-. *Pražské výstavy*. In: Výtvarná práce, roč. XIII, 1963, č. 5, str. 8.
- ROTREKL, TEODOR; ROTREKLOVÁ, TAMARA. *Obrazy – kresby – grafika – gobelíny. 1923 - 2003*. Brno: Orego, 2004.
- RYŠKA, PAVEL. *M+L+K = radost z kresby*. In: Živel, 2013, č. 36.
- SIBLÍK, JIŘÍ. *Vasarely a Slováci*. In: Výtvarný život, 1989, č. 3, str. 44 – 47.
- SLAVICKÁ, MILENA. *UB. Studie, rozhovory, dokumenty*. Praha: Nakladatelství Gallery a Gema Art, 2006. ISBN: 80-86990-07-9.
- SMAHELOVÁ, JANA. *Josef Prošek*. Praha: FAMU, katedra fotografie 1969. Nepublikovaná magisterská práce.
- STANOVSKÝ, VLADISLAV. *Bartoš+Mlčoch = výstava*. Praha: Výstavní síň Lid. demokracie, 1962.
- STANOVSKÝ, VLADISLAV. *O sochařích a sochařství. Hovoříme s Jindřichem Wielgusem*. In: Kultura, roč. VI, 1962, č. 5, str. 1.
- STANOVSKÝ, VLADISLAV. *Teodor Rotrekl – Dobývání skutečnosti. Výstava obrazů a grafiky 12. 11. – 12. 12. 1965. Průvodce výstavou*. Praha: SČSVU, 1965.
- SYLVESTROVÁ, MARTA a kol. *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie, 2004. ISBN: 80-7027-125-6.
- SYLVESTROVÁ, MARTA. *Teodor Rotrekl. Grafický design, science fiction a fantasy*. In: Typographia, 2009, č. 6, str. 24 – 25.
- SŮVA, JIŘÍ. *Vyvdorované plastiky*. In: Pochodeň 1972, č. 94, str. 4.

- ŠETLÍK, JIŘÍ. *Bilance československého sochařství*. In: *Výtvarné umění*, roč. XV, 1965, č. 4- 5, str. 145 - 167.
- ŠETLÍK, JIŘÍ (ed.): *Počátky činnosti tvůrčích skupin a jejich význam*. In: *Česká kultura na přelomu 50. a 60. let*. Sborník konference. Praha: GHMP, 1988.
- ŠETLÍK, JIŘÍ (ed). *Václav Bláha-Život s knihou*. Praha: Kant, 2006. ISBN: 978-80-86970-27-1.
- ŠETLÍK, JIŘÍ. *Výtvarný básník Václav Bláha*. In: *Ateliér*, roč. XVI, 2003, č. 13, str. 4.
- ŠEVČÍK, JIŘÍ; MORGANOVÁ, PAVLÍNA; DUŠKOVÁ, DAGMAR. *České umění 1938 – 1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001. ISBN: 80-200-0930-2.
- ŠKRANC, PAVEL. *František Hudeček. Výběr z díla*. Kroměříž: Muzeum Kroměřížska, 1985.
- ŠMÍD, JIŘÍ. *Tvůrčí skupina Radar*. In: *Rudé právo*, roč. 44, 2. 6. 1964, č. 152, str. 5.
- ŠTEFÁNKOVÁ, JANA. *Procházky Prahou*. Praha: Albatros, 1980.
- ŠTRAUS, TOMÁŠ. *Op-art*. Bratislava: Slovenský fond výtvarného umění, 1969.
- ŠTUKA, IVO; ROTREKL, TEODOR. *Šest dní na Luně I*. SNDK, 1963.
- TOMSOVÁ, LENKA. *Jak se zdobí hotel*. In: *Ateliér*, roč. 1, 1988, č. 8, str. 1 a 8.
- TUČKOVÁ, KATEŘINA. *František Hudeček a jeho tematické východisko v předskupinových kresbách z let 1930 - 1941*. In: *Tvar*, roč. 15, 2004, č. 4, str. 2.
- TUČKOVÁ, KATEŘINA. *Konstruktivní tendence v díle Františka Hudečka*. Nepsaný rukopis. Text I. atestace, Ústav pro dějiny umění Univerzity Karlovy, 2007.
- TUČKOVÁ, KATEŘINA. *Ohlédnutí za dílem Dobroslava Folla*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2008. ISBN: 978-80-86587-28-8.
- TUČKOVÁ, KATEŘINA. *Otto Sukup: socha*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2007.
- TUČKOVÁ, KATEŘINA. *Radim Malát*. Praha: Nakladatelství Vltavín, 2007. ISBN: 80-86587-26-6.
- Tvůrčí skupina Radar*. Pardubice: Východočeská galerie v Pardubicích, 1963.
- Tunel do pozítří*. Výbor z anglických a amerických vědeckofantastických povídek. Praha: SNDK, 1967. ISBN: 13-098-67
- TYLOVÁ, OLDŘIŠKA. *Výtvarné svědectví Milady Mikulové*. In: *Výtvarná kultura*, roč. IX, 1986, č. VI, str. 49 – 52.
- TYPLT, JAROMÍR: *Ladislav Živr*. Praha: Kant, 2013. ISBN: 978-80-7437-029-8.
- VACHTOVÁ, LUDMILA. *Dopis bez známky*. In: *Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965, č. 20, str. 5-8.
- VASARELY, VICTOR; MARNE, ANNET SUR. *Victor Vasarely*. In: *Graphis*, No. 12, 1965. str. 460-465.
- VENCL, SLAVOMIL. *Česká exlibris. Historie a současnost*. Praha: Hollar, 2000.
- WOLF, VERONIKA. *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920 – 1970*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. ISBN: 80-224-1169-5.
- ZAVADIL, JAN. *Konstruktivismus*. *Technický obzor*, roč. 54, 1946, č. 7/8, str. 22-24.
- ZÍVR, LADISLAV. *Konfese*. Brno: Host, 1997. Sestavil Jaromír F. Typlt.
- ZYKMUND, VÁCLAV. *František Gross*. In: *Výtvarné umění*, roč. XV, 1967, č. 5, str. 210.

10. SEZNAM VÝSTAV SKUPINY RADAR

- 1961 **Galerie Československého spisovatele, Praha** (25. května – 15. července 1961)
K výstavě vyšel katalog: *Skupina Radar*. Praha: SČSVU, 1961
Součástí katalogu je list se soutiskem originálních grafik každého z autorů
- 1962 **Malá síň v Muzeu, Hradec Králové** (od 12. 1. 1962)
- 1963 **Nová síň, Praha** (od 15. března 1963)
Východočeská galerie, Pardubice (19. května – červen 1963)
K výstavě vyšel katalog: *Tvůrčí skupina Radar*. Pardubice: VČG, 1963
Vlastivědné muzeum, Teplice (pouze sochaři)
Dům umění, Ostrava (od 14. července 1963)
- 1964 **Mánes, Praha** (7. května – červen 1964)
K výstavě vyšel katalog: *Radar 1964*. Praha: SČVU, 1964.
Síň ČFVU, České Budějovice (27. září – 25. října 1964)
K výstavě vyšel katalog: *Radar v Českých Budějovicích*. ČFVU: Č.Budějovice, 1964
Palacio de Bellas artes, Havana, Kuba
K výstavě vyšel katalog: *Pintura Checoslovaca*.
Foyer divadla, Bratislava
- 1965 **Vysoká škola politická, Praha** (šest malířů z Radaru)
I.prezentacia malarzy i poétoz z krajow demokracji ludowej, Štětín, Polsko
Galerie umění, Karlovy Vary (12. září – 17. října 1965)
K výstavě vyšel katalog: Václav Formánek. *Radar*. Karlovy Vary: GUKV, 1965
- 1966 **Orlická galerie, Rychnov nad Kněžnou** (červenec – srpen 1966)
K výstavě vyšel katalog: Luboš Hlaváček. *Radar 66*. Praha: SČSVU, 1966
- 1967 **Mánes, Praha** (11. srpna – 17. září 1967)
K výstavě vyšel katalog: Luboš Hlaváček. *Radar 67*. Praha: SČSVU, 1967
- 1969 **Culture Centre, Cairo / Káhira, Egypt**
K výstavě vyšel katalog: Vlastimil Fiala. *Radar*. Praha: Art Centrum, 1969

SEZNAM VÝSTAV SKUPINY RADAR PO ZÁKAZU SKUPINY

- 1971 **25 malířů, sochařů a grafiků z Prahy, Galerie umění Karlovy Vary**
K výstavě vyšel katalog: Vlastimil Fiala. *25 malířů, sochařů a grafiků z Prahy*.
Karlovy Vary: GUKV, 1971.
Vychází monografie Václava Formánka *Radar* (Odeon, 1971)

SEZNAM VÝSTAV OBNOVENÉ SKUPINY RADAR

- 1994 **Skupina Radar, Galerie Vltavín, Praha** (únor – březen 1994)
K výstavě vyšel katalog: Jiří Kotalík. *Skupina Radar*. Praha: Nakl. Vltavín, 1994
- 2002 **Radar ve Výtvarném centru Chagall, Ostrava** (18. srpna – 18. září 2002)
- 2005 **Něco z Radaru, Galerie Mona Lisa, Olomouc** (prosinec 2005 – leden 2006)

11.PŘÍLOHA: Odpověď skupiny na výstupní dopis Ladislava Zívra:

Praha 1.3.1966

Vážený soudruhu !

Na poslední schůzi skupiny jsme projednali, mimo jiné , také Tvoje oznámení, že s Tebou nadále nemáme počítat, jako s členem Radaru .

Protože jsi neudal příčiny, nevíme důvod náhlého rozhodnutí. Jen spoře jsme zaslechli, že jsi o tomto úmyslu uvažoval již n.př. při zájezdu v Paříži; někteří z nás se domýšlejí, že na Tebe negativně zapůsobilo vystoupení skupiny se studiem A . To však by byl malicherný důvod a tak jsme celkem Tvoje vystoupení ze skupiny přijali s lítostí a rozpaky . Přes značnou vzdálenost a pochopitelnou nepřítomnost na schůzích jsme Tě měli velmi rádi jako kamaráda, vždy jsme o Tobě hovořili, a na všech akcích i výstavách s Tvojí účastí počítali.

Nejame si vědomi kamarádského či soudružského opomenutí, či chyby vůči Tobě, ani si nepřipadáme, jako skupina s celkem dobrým a pevným kádrem příslušníků i nadějnými vyhlídkami do dalších bohatých mezinárodních akcí, typičtí pro rozklad a opouštění.

Bez důvodně se však taková rozhodnutí nečiní. Nemůžeme Tě ovlivňovat a přemlouvat .

Proto Tě ještě naposled pozdravujeme "radarsky!"

Pozdravují Tě především František Gross, Hudeček, Prošek, všichni sochaři, Mlčoch, Mikulovi, Foll, Bláha, Skála, Retrekl, Kovářik i všichni ostatní. Celý RADAR.

Srdečný pozdrav i Tvojí paní !

Přejeme Ti plný úspěch v dalších Tvých tvářčích činech

předseda skupiny RADAR

