

Univerzita Karlova

Filozofická Fakulta

Ústav pro dějiny Umění

Bakalářská práce

Kristýna Fabiánová

**Emil Filla za svobodu umění – umělcův boj proti idejím
totalitních režimů**

Emil Filla for Freedom of Art – Fight of the Artist Against Totalitarian Regimes

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.

2019/2020

Poděkování

V první řadě bych chtěla poděkovat paní docentce Marii Rakušanové za odborné vedení mé práce, za její vstřícnost a ochotu, kterou projevovala od výběru tématu až po finální revize bakalářské práce, a také za řadu cenných rad a připomínek.

Dále bych chtěla poděkovat svým rodičům za nepřetržitou podporu během mých studií a také svému příteli, bez jehož psychické podpory by práce asi nikdy nevznikla.

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

V Praze dne 20.4.2020

.....

Kristýna Fabiánová

Abstrakt

Práce se zabývá osobností Emila Filly a snaží se v kontextu jeho tvorby vykreslit jeho morální stanoviska, a to s důrazem na 30. léta dvacátého století, kdy jsou jeho liberální postoje konfrontovány s hrozbou totalitních režimů. Začínám zevrubným popisem Fillovy tvorby a společenských aktivit v období před první světovou válkou: zmiňuji jeho působení ve skupině Osma i ve Skupině výtvarných umělců. Následně popisuji jeho holandský exil, ke kterému byl donucen po vypuknutí první světové války, a pozornost upínám především na jeho odbojovou činnost, dále na vydávání časopisu *Michel im Stumpf*, ale také na jeho zájem o holandské umění, které je spojeno s obdivem k svobodné povaze holandského národa. Věnuji se také analýze textu *Cesta tvořivosti*, který během exilu vznikl, a de Filla formuluje své estetické i filosofické postoje. Následně se věnuji meziválečnému období, popisuji Fillovo zapojení do činnosti Spolku výtvarných umělců Mánes. Velká část práce je pak věnována analýze textů z časopisu *Volné směry* vydávaného Spolkem výtvarných umělců Mánes, který Filla coby hlavní redaktor v letech 1933-1939 vedl. Věnuji se článkům o Sovětském svazu, německém umění, španělské občanské válce, ale i těm, které se týkají fenoménu politického a kulturního útlaku obecně. Dále popisuji dva Fillovy projevy z roku 1937, ve kterých volá po obraně českého národního umění před hrozbou fanatického nacionalismu, nacismu a fašismu. V rámci Fillovy tvorby se s ohledem na téma práce věnuji především dílům z druhé poloviny 30. let, konkrétně jeho obrazům s motivy antické mytologie, bojů a zápasů, ale i národních témat, které interpretuji jako završení jeho boje za svobodu umění, ale i člověka vůbec.

Abstract

The thesis focuses on Emil Filla and aims to depict his moral opinion in the context of his work, with an emphasis on the 1930s, when his liberal values are confronted with the threat of totalitarian regimes. I start with a description of Filla's work and social activities before the First World War: I mention his connection with the artistic groups Osma and Skupina výtvarných umělců. Then I describe his life in the Netherlands, where he was forced to exile after the outbreak of the First World War: I pay attention mainly to his resistance activities, to the publication of the magazine *Michel im Stumpf*, but also to his interest in Dutch art, which can be associated with Filla's admiration of the free spirit of the Dutch nation. I also analyze the text *Cesta tvořivosti* (*The Path of Creativity*), which he wrote during the exile and in which he formulates his artist's aesthetic and philosophical attitude. Subsequently, I focus on the interwar period, describing Filla's involvement in the activities of the Mánes Fine Artists Society (*Spolek výtvarných umělců Mánes*). Main part of the thesis is dedicated to the

analysis of the articles featured in the magazine *Volné směry* which was published by the Mánes, which Filla led as the chief editor between 1933-1939. I go over articles on the Soviet Union, German art, the Spanish Civil War, but also with those concerning the phenomenon of a political and cultural oppression in general. Furthermore, I describe two of Filla's speeches from 1937, in which he calls for the defense of the Czech national art against the threat of fanatical nationalism, Nazism and fascism. In the context of the theme of this thesis, I focus mainly on works from the second half of the 1930s, specifically on his paintings with motifs of ancient mythology, of animal fights, and those inspired by national folklore. These motifs share a common theme, which is fight for freedom, and I see them as a culmination of Filla's lifetime defense of freedom of artistic expression and freedom of a human being.

Klíčová slova

Emil Filla, české umění 30. let 20. století, surrealismus, expresionismus, antifašismus, antinacismus

Keywords

Emil Filla, Czech art of the 1930s, surrealism, expressionism, anti-fascism, anti-nazism,

Obsah

Obsah.....	6
1. Úvod.....	7
2. Emil Filla do roku 1930	9
2.1 Mladá léta buřičská.....	9
2.2 Filla a Holandsko.....	11
2.3 Po válce.....	15
3. Emil Filla a <i>Volné směry</i> 30. létech.....	19
3.1 <i>Volné směry</i> o Sovětském svazu.....	20
3.3 Německé umění	26
3.4 Španělská občanská válka	29
3.5 <i>Volné směry</i> proti kulturnímu útlaku	31
4. Další počiny Emila Filly ve 30. letech	37
4.1 Veřejné projevy Emila Filly	38
4.1.1 Veřejný projev o národní kultuře	38
4.1.2 Shromáždění demokratických organizací československé mládeže	41
4.2 Dva otevřené dopisy	43
4.2.1 Dopis rakouskému vyslanci	43
4.2.2 Edvardu Benešovi	44
5. Dílo Emila Filly ve 30. letech	45
5.1 Vývoj ve Fillově tvorbě třicátých let	45
5.2 Antická mytologie	47
5.2.1 Smrt Orfeova	49
5.2.3 Mytologické zápasy.....	50
5.3 Zvířecí boje a zápasy	51
5.4. Grafický cyklus <i>Boje a zápasy</i>	52
5.4.1 Nacismus × 3.....	53
5.5 Národní témata	54
5.6 Zápasy lidí	55
5.6.1 Válka	55
5.6.2 Mnichov	56
6. Závěr.....	57
Bibliografie.....	59
Seznam obrazových příloh a jejich zdrojů	63

1. Úvod

Emil Filla patří beze sporu mezi nejznámější české umělce 20. století. Etabloval se jako jeden z otců a neúnavných propagátorů kubismu v Čechách, v obecnou známost vešel také díky činnosti v zahraničním odboji za první světové války a díky své otevřené rezistenci vůči nastupujícímu nacismu ve 30. letech. Význam jeho tvorby v kontextu naší kultury kvantifikují i rekordní částky, za které se prodávají jeho díla na českých aukcích. Jedná o umělce, o kterého zájem mezi laickou i odbornou veřejností nikdy neupadal, o kterém bylo napsáno bezpočet článků. Brněnský sběratel a obchodník s uměním František Venera sestavil již v roce 1936 obsáhlou antologii textů o Fillově tvorbě od významných historiků umění a kritiků nejen z Čech, ale i ze zahraničí¹. První kompletní odborné monografie se Filla ovšem dočkal až v roce 2007 a jejím autorem byl přední znalec Fillova díla Vojtěch Lahoda.²

Řada dosud publikovaných textů o Fillově tvorbě se zaměřuje především na jeho kubistické období³, v souvislosti s životopisným kontextem jeho díla pak byla věnována velká pozornost jeho politické činnosti během první světové války. Třicátá léta jako by stála spíše stranou. Žádná trochu úplnější publikace sice neopomněla zmínit Fillův cyklus *Bojů a zápasů*⁴, publikovány byly knihy i o jiných cyklech z tohoto období⁵. Komplexněji se Fillově tvorbě věnuje snad až Karel Srp se ve své publikaci *Muž s hořící hřívou*⁶, která vyšla jako katalog ke stejnojmenné výstavě v muzeu Kampa. Srp řeší především vztah Emila Filly k surrealismu, ale dotkl se také jeho angažovanosti sahající mimo výtvarné umění.

Prvotní inspirací pro moji práci se staly právě Fillovy *Boje a zápasy*⁷, které se mi zdály být uměleckou manifestací Fillova celoživotního boje za svobodu. Nasměrovaly můj zájem k umělcově osobnosti – začala jsem se důkladněji zajímat nejen o jeho tvorbu, ale také o jeho morální postoje a životní názory. Ve své práci jsem se rozhodla je podrobněji prozkoumat a zasadit je navíc do kontextu ideových stanovisek umělců z Fillova tvůrčího okruhu. Filla byl totiž umělcem, který se aktivně angažoval v uměleckém dění své doby, a díky pozici hlavního redaktora *Volných směrů*, tedy časopisu Spolku výtvarných umělců Mánes, měl v letech

¹ František Venera (ed.), *Emil Filla*, Brno 1929:

² Vojtěch Lahoda, *Emil Filla*, Praha 2007.

³ Viz. *Emil Filla*, Brno, 1936., Čestmír Berka, *Emil Filla*, Praha 1989, LAHODA 2007.

⁴ *Boje a zápasy I.* in LAHODA 2007, s. 493-501; *Svět Bojů a zápasů* in: LAHODA 1987, s. 43-46, *Zuřivost boje* in: SRP 2017, s. 122-124.

⁵ Čestmír Berka, *Emil Filla. Krajina Českého středohoří*, Praha 1964. Idem, Emil Filla. *Zbojnické písně slovenského ludu*. Bratislava 1980.

⁶ Karel Srp, *Muž s hořící hřívou: Emil Filla a surrealismus 1931-1939*, Praha 2017.

⁷ Tento grafický cyklus byl představen jednak na výstavě v Brně roku 1938 (bez katalogu), dále v době poválečně v roce 1968 (katalog Čestmír Berka, *Emil Filla. Výstava grafických cyklů Boje a zápasy*. Středočeská galerie v Praze, Praha 1965). Jejich část byla i na výstavě *Muž s hořící hřívou* v Muzeu Kampa.

1933–1939 klíčový vliv na jeho dramaturgii a podílel se tak i na formulování světonázorové báze celého spolku. Filla mě tedy zajímá jako umělec a člověk společensky aktivní, který reflektuje situaci kolem sebe nejen ve svém umění, ale i ve svých činech. Zároveň jsme se rozhodla analyzovat některé z Fillových studií a textů, zejména ty, ve kterých formuloval svoje názory na postavení umělce ve společnosti. Mým cílem bylo rovněž prověřit, zda on sám naplňoval svoje požadavky a ideály. Tedy zda žil podle kréda, které hlásal. Emil Filla například mnohokrát ve svých textech zdůrazňoval, jak je pro lidskou svobodu důležité, aby se lidé stali ve svém jednání aktivními občany, a ne pasivními svědky okolního dění. Chtěla bych proto prozkoumat, jaké konkrétní občanské aktivity Filla pěstoval. Téma svobody je vůbec častým námětem Fillových textů a zamyšlení. Svobody se dotýká i mnoho teoretických textů věnovaných historiky umění a kritiky samotnému Fillovi. V těchto studiích se autoři většinou zabývají Fillovým bojem za svobodu moderního umění, který tento umělec vedl vlastně celý život. Byl to právě Emil Filla bojující, který mě zaujal, svou pozornost jsem však chtěla věnovat nejen jeho boji za svobody umělecké, ale také občanské. Proto jsem se rozhodla ve své práci zaměřit na období 30. let 20. století, tedy na dobu, kdy se v Evropě dostávaly k moci totalitní režimy, které jsou pro uměleckou ale i občanskou svobodu velkým nebezpečím. Striktně jednostranně vyhraněný pohled na svět, který neakceptuje jakoukoliv odchylku od kýženého ideálu, pro mě představuje jednoho z největších nebezpečí, se kterým se lidstvo ve své historii potýká, a to opakovaně. Proto jsem se chtěla zaměřit na to, jakým způsobem se s tímto ohrožením vypořádával mimořádně citlivý a akční Emil Filla.

Jedním z prostředků, který jsem se pro naplnění cílů své práce rozhodla použít, byla podrobná analýza textů z *Volných směrů*, které v tomto periodiku vyšly v době, kdy jej Filla redaktorsky vedl. Zajímaly mě tedy nejen články, za které byl zodpovědný autorsky, ale také příspěvky dalších přispěvatelů, při jejichž výběru měl Filla jako redaktor poměrně volnou ruku. Chtěla jsem se zaměřit na texty, které se nějakým způsobem týkaly dění ve státech, kde v dané době bujely totalitní režimy, což byl Sovětský svaz, Německo, Španělsko, ale i Itálie. Reflexe nebezpečnosti režimů těchto jednotlivých zemí byla samozřejmě dobově rozrůzněná, což jsem chtěla rovněž zohlednit. Pozornost jsem chtěla věnovat i textům, které řešily otázku svobody umění v obecnější rovině. Dále jsem se také zaměřila na Fillovy veřejné projevy. Konečně jsem se rozhodla zanalyzovat rovněž Fillovu tvorbu z daného období, tedy z třicátých let a ukázat, jakým způsobem Filla bojoval za svobodu umění a společnosti jako výtvarný umělec.

2. Emil Filla do roku 1930

Než se začnu věnovat Fillovým aktivitám v třicátých letech, chtěla bych připomenout některé důležité momenty z jeho života předcházejících let. Chtěla bych ukázat, že Fillova angažovanost v meziválečných letech má hluboké kořeny, že se Filla o dění kolem sebe zajímal už od svých mladých studentských let. Zároveň byl také schopný v tom, co bychom dnes nazvali jako „social-networking“,⁸ rád se sdružoval s dalšími umělci v různých organizacích, prostřednictvím kterých mohl dál šířit svoje dílo a myšlenky. Často byl také hlavním iniciátorem založení organizací nových. Chtěla bych ukázat, že byl člověk, který se odmítal smířit se statem quo a nešel pohodlně s proudem – naopak se snažil skrz svoji činnost zavádět pořádky nové. Snažil se k aktivitě povzbudit i druhé. Celý svůj život vyhledával a zpracovával nové podněty, myšlenky a názory a včleňoval je jak do své tvorby umělecké, tak literární. Pro Fillu nebylo dostačující se vypořádávat s těmito novinkami izolovaně, ale naopak měl potřebu je propagovat dál, což bylo podle jeho mínění posláním umělců. Pracoval ve všech oblastech života a tvorby naplno, s nasazením života⁹, čímž také plnil svoji představu o pravém umělci. Podle V. Lahody je touto představou „*člověk bojující a člověk tvrdého postoje, který znamená hodně, někdy více než umění samotné.*“ Pro kterého je „*umělecký a etický program stejně důležitý, jako umění samotné.*“¹⁰

2.1 Mladá léta buřičská

Emil Filla patřil generačně mezi ty umělce, kteří začali v prvním desetiletí 20. století v Čechách naplno vstřebávat podněty moderního evropského malířství a začleňovat je do své tvorby. Během svých studentských let na pražské Akademii¹¹ se vypořádával s doznívající secesí,¹² školu však opustil, protože mu nevyhovoval akademický přístup k výuce. Chtěl hledat nové přístupy k malbě a inspiraci k tomu hledal ve světovém umění, společně s dalšími kolegy ze studií. Tato generační vzpoura mladých umělců vůči umělecké tradici jim tak získala pověst buřičů.

⁸ I když jak tvrdí Vladimír Novotný, nevytvořil si kvůli své poněkud tvrdohlavé a vzpurné povaze široký okruh blízkých přátel: *není umělcem populárním a můžeme říci dokonce, že jeho přátel je jen velmi malá hrstka, ač jeho dlouholetá činnost plná energie by měla nasvědčovat o opak*

⁹ LAHODA 2007, s. 58.

¹⁰ Ibidem

¹¹ Zde studoval v letech 1903-1906

¹² LAHODA 1987, s. 12.

Jedním z prvních počínů, kterým buřičský okruh Emila Filly zapsal do uměleckého života, bylo založení uměleckého uskupení Osma. Jednalo se o skupinu osmi mladých umělců¹³, kteří reagovali a každý po svém se vypořádávali s moderní malbou. Hluboce zasaženi byli pražskou výstavou Edvarda Muncha,¹⁴ díky níž si uvědomili nové možnosti expresionisticky exaltované malby. Svá díla umělci této skupiny pak vystavili na dvou společných výstavách v letech 1907 a 1908 a svým radikálním přístupem k malbě vzbudily na české umělecké scéně rozruch. Trvání skupiny Osma bylo krátké, omezené pouze na dva výstavní počiny během dvou let, ale etablovalo její členy jako rebelující vůdce nové generace umělců.

V obrazech Emila Filly z těchto let je jasně rozpoznatelný vliv Edvarda Muncha a expresionismu. Barevnost i linka je vypjatá, v některých případech si vypůjčuje i Munchovu ikonografii,¹⁵ z obrazů celkově čiší neklid. Tento neklid a rozbouřenost odráží autorovo rozpoložení mysli. Jedná se o motiv důležitý pro Fillyův život, kdy se do obrazů propisuje jeho světonázor. V této době se Filla vypořádává s anarchismem. Nebouřil se pouze proti tradici umělecké, ale proti celkovému uspořádání společnosti. Jeho vzpoura nebyla projevem lehkovážnosti mládí, ale naopak hlubokého rozrušení nad stavem světa. Anarchismus je tak u Filly provázen i zostřenou sociální citlivostí, kterou také můžeme pozorovat na dílech z této doby.¹⁶ V této době také ve Fillyových denících můžeme číst poznámky o důležitosti umění bojujícího: „*Velké umění...je jako křížácká výprava, celý život žije pro jednu ideu.*“¹⁷

Teoretizování o umění je aktivita, která provází Emila Filly celý život a je zásadní pro jeho tvorbu. Vedle Muncha byl pro Filly významným vzorem v jeho tvůrčích začátcích Honoré Daumier, jehož expresivní, až karikaturní zkratkou se nechával inspirovat ve svých figurálních obrazech, a kterému také věnoval svou první teoretickou práci, článek¹⁸ publikovaný v roce 1909 ve *Volných směrech*. Filla nebyl umělcem, který by si vystačil se samotnou výtvarnou tvorbou. Měl potřebu umění reflektovat také teoreticky a jeho úvahy a studie mu přinesly pověst vysoce erudovaného člověka s širokým rozhledem. *Volné směry*, jak již bylo řečeno, byly časopisem Spolku výtvarných umělců Mánes, do kterého byl Filla téhož roku přijat jako člen a vzápětí byl kooptován do redakční rady tohoto spolkového periodika.

13 Kromě Emila Filly byli členy Bedřich Feigl, Max Horb, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Willi Nowak, Emil Artur Pittermann, Antonín Procházka. Ke skupině osmi umělců se později připojili Vincenc Beneš, Linka Scheithauerová-Procházková a Václav Špála.

14 Pořádaná spolkem výtvarných umělců Mánes od 5. února do 12. března 1905

15 Mám na mysli bílou kočku na obraze *Milostná noc* (1907)

16 Zřejmá je například na námětech obrazů *Dítě u lesa* (1907), *Žebrák* (1909) nebo *Milosrdný samaritán* (1910).

17 LAHODA 1987, s.12.

18 Emil Filla, Honoré Daumier. Několik poznámek k jeho dílu, *VS XIV*, 1910, s. 85-89.

Dalším předválečným sdružením, u jehož založení Filla stál, byla Skupina výtvarných umělců. Jednalo se o revoltní skupinu mladých: jádro tvořili členové Mánesa, kteří po neshodách se staršími umělci spolek v únoru roku 1911 opustili. Skupinu výtvarných umělců založili v létě téhož roku a na podzim zahájili vydávání časopisu *Umělecký měsíčník*. Podobně jako Osma sdružovala Skupina umělce, kteří našli inspiraci v novém světovém uměleckém hnutí. V tomto případě šlo o umělce, kterým učaroval Pablo Picasso a jeho kubismus. Fillu tento nový směr naprosto pohltil a zůstal mu věrný i po válce. Nebyl pro něj jen novou možností obrazové reprezentace, ale vnímal jej opět jako vyjádření nového světového názoru.¹⁹ Klíčové pro něj například bylo aktivní zapojení diváka – na rozdíl od Fillou zatracovaného impresionismu, kde se divák na obraz jen pasivně dívá, nechá se jím pohltil, u kubistických obrazů je donucen k aktivnímu nazírání a kontemplaci obrazu.²⁰ Zároveň oceňoval schopnost kubismu zahrnout více než jeden úhel pohledu – jednopohledovost totiž evokuje existenci jediného správného názoru, což je dle Filly v jeho době překonáno.

I nadále se Filla věnuje publikační činnosti, rediguje již zmíněné periodikum Skupiny *Umělecký měsíčník*, přispívá do něj i svými texty,²¹ Jak upozorňuje Padrta,²² v letech bezprostředně před první světovou válkou se Filla uchýlil spíše do pozadí,²³ koriguje chod časopisu, ale samotné psaní přenechává jiným. Neznamená to ale, že by s teoretizováním přestal, pouze nepublikuje. Předválečné období je totiž pro Fillu složitým obdobím názorového přerodu. Pozoruje dění na umělecké scéně, neustále reviduje své malířské i teoretické stanovisko.²⁴

2.2 Filla a Holandsko

Období první světové války strávil Filla v Holandsku. Těsně před jejím vypuknutím se s manželkou Hanou přestěhoval do Paříže, kde měli v plánu se natrvalo usadit. Filla zde chtěl mimo jiné rozšířit redakci *Uměleckého měsíčníku*.²⁵ Po začátku války se však tyto plány rozplynuly, když byli nuceni coby občané nepřátelského Rakouska-Uherska z Paříže prchnout. Shodou okolností je cesta přivedla do neutrálního Nizozemska, kde se po dobu

¹⁹ Emil Filla: *Práce oka*

²⁰ *Ibidem*

²¹ V prvním ročníku *Uměleckého měsíčníku* (1911-1912) vyšly Fillovy statě a komentáře: Domenico Theotocopuli el Greco, Brandlova výstava v Rudolfině, Plastická výzdoba nové radnice, Z Berlínských výstav a Život a dále. V druhém ročníku (1912-1914) pak text *Jak se píše*.

²² PADRTA 1992, s. 240.

²³ Tento útlum v publikační činnosti Fillových autorských textů je jasně vidět na jejich výčtu v poznámce 15 – zatímco v prvním ročníku, jich zveřejnil několik, v druhém pouze jeden.

²⁴ *Ibidem*, s. 240

²⁵ WINTER 2007, s.8.

války usadili. Nejprve bydleli v Rotterdamu, na konci léta roku 1915 se přestěhovali do Amsterdamu.

Z Fillova holandského exilu se stalo velmi podnětné období jeho života. Zatímco umělecké dění v jeho vlasti během války zažívalo útlum, Filla byl během svého vyhnanství nebyvale aktivní. Svědectví nám o tom podávají jak jeho vzpomínky zaznamenané Janem Hajšmanem v knize *Hlídky holandské Maffie*²⁶, tak jeho osobní zápisníky, které zpracoval Tomáš Winter v knize *Z holandských zápisníků*.²⁷ Zatímco první z titulů se věnuje peripetiím jeho úniku z Paříže a jeho aktivitě v rámci československého odboje, druhá rozebírá obsah zápisníků, které obsahují teoretické poznámky o umění, estetice, ale i filozofii a literatuře.

Jak komentuje Winter, „*Fillovy aktivity v letech 1914-1918 probíhaly v zásadě ve dvou často prolínajících se rovinách: politické a umělecké.*“²⁸ Filla se nadále věnoval kubistické malbě, pozornost soustředil na materiálnost a hmotu znázorňovaných objektů. Zároveň začal usilovně zkoumat holandské umění, které mu učarovalo, a jeho podněty zpracovával vlastně celý život. Fascinovala ho holandská malba zátiší a také Rembrandt. Obdiv cítil nejen k holandskému umění ale také národu. Jak píše v *Hlídky české Maffie*: „*Jejich zápas o svobodu před třemi, čtyřmi sty lety připomínal naši přítomnost, na mysli tanuli naši exulanti, Komenský.... Od Holanďanů se můžeme, my, Češi, mnoho učit; především jak demokracii, svobodu po dlouhé věky bránili a ubránili.*“²⁹ Svoboda byla vlastnost, kterou si na Holanďanech vážil nejvíc. „*Jedním z hlavních znaků holandské povahy byla úcta k vlastní svobodě a volnosti.*“³⁰ Právě v této elementární svobodě, kterou v sobě Holanďané měli zakořeněnou, viděl Filla sílu holandského realistického umění, kterého byl velkým obdivovatelem. „*(Holanďané) dovedli si cenit svobodu, nutnou k výtvarnému projevu... a ze všech nejmarkantněji tuto subjektivní tvůrčí sílu vyzdvihl Rembrandt.*“³¹ Jak tedy vidíme, pro Filla šly svoboda a prosperita výtvarných umění ruku v ruce.

Do politického dění se Filla zapojil poté, co si v deníku *Telegraaf* přečetl manifest českého zahraničního komitétu proti Rakousku. Byla u něj Masarykova adresa v Londýně a Filla

²⁶Jan Hajšman, Emil Filla, *Hlídky české maffie v Holandsku: vzpomínky Emila Filly na válku a odboj*. Praha: 1934.

²⁷Tomáš Winter (ed.), Emil Filla, *Z holandských zápisníků*, Národní galerie ve spolupráci s Ústavem dějin umění AV ČR, Praha 2007.

²⁸WINTER 2007, s.8.

²⁹Jan Hajšman, *Hlídky české Maffie v Holandsku*, Praha 1934, s 31.

³⁰Emil Filla, Holandské zátiší, *VS XXII*, 1923,

³¹Emil Filla, Z Holandského zápisníku, *VS 1935*, str. 82.

neváhal a Masaryka kontaktoval s nabídkou pomoci v „české věci“. ³² Ten za ním obratem poslal doktora Beneše, aby se domluvili na spolupráci. Filla se tak stal holandskou spojkou odbojové organizace Maffie: zajišťoval komunikaci mezi zahraničním odbojem a domovinou, pomáhal se získáváním potřebných tiskovin a dokumentů, navazoval důležité kontakty s členy informačních služeb a také se stýkal s krajany³³.

Dalším zajímavým momentem Fillova pobytu v Holandsku je vydávání časopisu *Michel im Sumpf*.³⁴ To bylo iniciováno samotným Fillou ve spolupráci s Hugem Delmeesem – dezertérem německé armády. Delmees byl člověk velmi sečtělý a vzdělaný, měl revolucionářskou povahu a toužil něco udělat pro obyvatele Pruska, zavlčené císařem a politickou reprezentací do války. Filla se s ním seznámil a zjistil, že jsou si názorově blízcí. Společně pak dostali nápad začít vydávat časopis určený německy mluvícím dezertérům. Ke konci války jich do Holandska utíkalo čím dál více, jak se situace v pruské a rakousko-uherské armádě zhoršovala. Časopis je měl informovat, povzbuzovat a také ukazovat zvrácenost pruské a rakousko-uherské monarchie. Měl nepřímo působit i na Holanďany. Filla mohl využít svoje organizační a redakční schopnosti, zužitkoval i svůj kreslířský um: do každého vydání přispíval dvěma karikaturami. Časopis byl mezi dezertéry distribuován zdarma, na financování se podílel ruský vojenský atašé výměnou za informace. Redakce časopisu totiž sloužila i k rozhovorům s čerstvými dezertéry a stala se tak obrovským zdrojem strategických vojenských dat (kvůli nimž se Filla dostal do hledáčku nizozemské rozvědky). Časopis byl po všech stránkách velkým úspěchem. Tento počín svědčí o neobyčejnosti Fillova charakteru: o jeho schopnosti chopit se příležitosti a jednat navzdory potenciálnímu nebezpečí.

2.2.3 Cesta tvořivosti

Filla během svého pobytu v Holandsku i nadále pěstoval teoretickou reflexi umění a zabýval se otázkami filozofickými a estetickými. Jak podotýká J. Padrta,³⁵ Fillovi umožnil jeho

³²Jan Hajšman, *Hlídky české Maffie v Holandsku*, Praha 1934, s. 46.

³³Do odbojové činnosti se zapojila i manželka Emila Filly, Hana Fillová. podnikla riskantní cestu zpět do Čech, aby předala memorované zprávy. Dle vzpomínek Emil Filla svou ženu nijak nepodceňoval a věřil, že je schopna takto náročné cesty i přes nedůvěru dalších mužských členů Maffie, že by něžné pohlaví bylo s to něco takového unést.

³⁴Vydávání časopisu *Michal im Sumpf* je také popisováno Tomášem Winterem v *Emil Filla a Michel im Sumpf, V okovech smíchu karikatura a české umění 1900-1950*, Praha 2006, s. 38-41; nebo v článku (od stejného autora) *Nepřítel v bahně: holandské karikatury Emila Filly a okolnosti jejich vzniku*, pro časopis *Historie vojenství LV*, č. 53, 2006, s. 118-123.

V knize *Hlídky české Maffie* je mu také věnována kapitola 13: *Michel im Sumpf a tanec vojenských ataché* (str. 70-82).

³⁵PADRTA 1992, s. 239.

Holandský exil prakticky jako jedinému z jeho generace souvislou malířskou tvorbu i písemné formulování vlastních názorů. Filla pracoval na několika statích o umění, dokončil Holandské zátiší a Z holandského zápisníku. Jeho zápisky z Nizozemska obsahují podklady k dalším studiím: o Rembrandtovi, Práce oka, o Caravaggiovi.³⁶ Zabýval se také filozofickými otázkami s důrazem na svobodu člověka.³⁷ Ačkoliv neměl Filla možnost svoje závěry publikovat, během těchto válečných let došlo k revizi a vykrystalizování mnoha jeho předchozích stanovisek.

Z textů, které Filla během této doby dokončil je potřeba důkladněji zmínit Cestu tvořivosti. Jedná se o rozsáhlou filozofickou esej, která vznikala v letech 1916-1917. Poněkud nekonzistentní text, který je „i jeho první pokus o formulaci souhrnné osobní filozofie umění³⁸“ se zabývá různými tématy, která byla pro Fillu zásadní nejen v době válečné, ale zabýval se jimi i v letech následujících. Názorově je text mnohdy velmi vyhrocený, což ovšem odpovídá době jeho vzniku.

Na začátku Filla formuluje otázku uměleckého tvoření, naznačenou již samotným názvem článku. Reviduje zároveň svoje názory z mladých let. Svůj závěr z roku 1912, že „vlastního smyslu umění nemá; jest pouze obrazem smyslu našeho života,“³⁹ v této studii naprosto popírá, a označuje toto stanovisko ze svých mladých let za „pasivní...za výplod neživého popudu tvořivosti.“⁴⁰ Dospívá k závěru, že tvoření (tedy i umění) je svébytná svrchovaná činnost, a je nutným projevem života samého. Je produktem života, a jako takové, má tedy dokonce vyšší hodnotu než život sám.⁴¹ Další názorový obrat se týká vztahu subjektu k okolní skutečnosti. Zatímco před válkou se Filla ztotožňuje s pociťováním světa jako přeludu, kdy skutečnost je záminka a podnět k sebeprojekci, nyní světu přiznává jeho fenomenální platnost. Vzrůstá jeho zájem o hledání esenciální podstaty věcí. Úkolem umělce je pak tuto podstatu zobrazit.

Tato názorová změna souvisí s Fillovým odvratem od pesimistické filozofie Arthura Schopenhauera a příklonem k vitalistické filosofii Henriho Bergsona. Jiří Padrta dokonce

³⁶ WINTER 2007, s. 16.

³⁷ Tomáš Winter v knize *Z holandských zápisníků* zmiňuje Voltaira a Rousseaua.

³⁸ PADRTA 1992, s. 240.

³⁹ Emil Filla, Život a dílo, *Umělecký měsíčník I*, 1911-12, č. 11-12, s. 314-328.

⁴⁰ Emil Filla, Cesta tvořivosti, *VS XXVI*, 1928-29, s. 125.

⁴¹ PADRTA 1992, s. 240.

Cestu tvořivosti označuje za „nejdůslednější a nejhlouběji osobně prožitou zkušenost Bergsonovy filozofie, jakou v dobové české estetice a výtvarné teorii máme.“⁴²

Dalším podstatným pojmem, který prostupuje celým textem, je svoboda člověka. Filla tuto svobodu vnímá absolutně, spojuje ji s nezávislostí a s naprostým individualismem. Píše: „Člověk a zvláště člověk dnešní a příští je zodpovědný jen sobě.“⁴³ Hlásání individualismu je také asi nejhlásitější poselství tohoto textu. Filla dokonce odmítá jakýkoliv altruismus jako zasahování do suverénnosti jiné lidské bytosti („pravá svoboda člověka rodí se z nutnosti nepomáhati druhému a nepřijímati milodarů“).^{44,45} Pro Fillu pojem lidstvo naprosto ztratil význam a kolektivismus chápe jako „ubíjejícího faktoru člověka, plodícího abstraktní anonymitu.“⁴⁶ Svoboda je pro něj jediná a ultimátní lidská hodnota.

Svobodu požaduje také v umění. Je proti tomu, aby bylo umění poplatné nějaké jiné vyšší ideji. Odmítal pokus „opodstatnit existenci uměleckého díla jako jakési hodnoty relativní: buď jako hodnotu božskou, mravní, společensko-konzumní, didaktickou, výchovnou, reklamní, agitační-tedy všeobecně sloužící nějakým cizím zájmům.“⁴⁷ Řeší také společenskou roli umělce, který má být člověkem vidoucím, buřičem lidu a ukazovatelem cest.

Text se zabývá i dalšími tématy, jako je rozdíl mezi pasivním vnímáním a aktivním cítěním, otázkou víry, „posedlé stopování závislosti“⁴⁸ v teorii výtvarného umění a dalšími. O tom, že šlo o jakési umělcovo životní krédo,⁴⁹ za kterým Filla i v poválečných letech nadále stál, svědčí i fakt, že byl tento text mnohokrát publikován.⁵⁰

2.3 Po válce

Po ukončení války na podzim roku 1918 se Československo stalo samostatným státem, a jistou zásluhu na tom měl i Emil Filla. Návrat do vlasti ale odkládá a zůstává ještě přes rok v Nizozemsku. Přesídlil do Haagu a stal se součástí československého diplomatického sboru.

⁴² Ibidem, s. 241.

⁴³ Emil Filla, Cesta tvořivosti, *VS XXVI*, 1928-29, s. 144.

⁴⁴ Ibidem, s. 148.

⁴⁵ To, že tomuto tvrzení sám dostal by mohlo dokazovat i to, že během svého holandského exilu mnohokrát materiálně strádal, ale přesto odmítal jakékoliv milodary od rodiny či přítel.

⁴⁶ WINTER 2007, s. 11.

⁴⁷ Emil Filla, Cesta tvořivosti, *VS XXVI*, 1928-29, s. 142-143.

⁴⁸ Ibidem, s. 143.

⁴⁹ Fillovy otázky a úvahy, *VS XV*, 1930-31, s. 27.

⁵⁰ Poprvé ve Volných směrech roku 1928, dále v sborníku Fillových textů *Otázky a úvahy* vydaném roku 1930 v edici knih Mánesa, a také v poválečném výběru Fillových textů *O výtvarném umění* (vydaném Karlem Brožem v Praze roku 1948).

Mohl tak nadále zužitkovávat kontakty, které získal během své odbojové činnosti, a pomoci tak novému státu hájit si ve světě své nově nabyté postavení. Do Prahy se vrací coby společensky uznávaná osoba. Jeho odbojová činnost je dokonce v roce 1926 oceněna kanceláří československých legií přiznáním legionářského statusu.⁵¹

Po návratu se znovu včleňuje do uměleckého života v Československu, který se probouzí z útlumu válečných let. Členství ve Spolku Mánes mu je automaticky obnoveno na základě jeho účasti ve Skupině výtvarných umělců, což se dozvídá z dopisu ještě za pobytu v zahraničí v roce 1920. Ve stejném roce se už natrvalo vrací a stává se aktivním členem spolku Mánes. V roce 1928 se stává členem redakční rady spolkového časopisu *Volné směry*. Začíná frekventovanější publikační činnost Emila Filly na stránkách tohoto periodika, která trvá až do konce 30. let. Zveřejněny jsou statě, na kterých pracoval během exilu v Holandsku⁵², publikuje i statě nové.⁵³ Přispívá také bezpočtem komentářů.

Fillova publikační činnost není omezena jen na *Volné směry*, v meziválečné době vycházejí jeho statě i knižně. Vydávává je spolek Mánes, a to jak ve formě antologií⁵⁴ tak jako monotematické publikace.⁵⁵ Výběr jeho textů vychází dokonce i německy v pražském nakladatelství Taussig & Taussig.⁵⁶ V roce 1929 vyšla v brněnském vydavatelství Františka Venery bibliofilie *Soudy a hodnoty*,⁵⁷ která na několika stránkách představuje vybrané Fillovy citáty. Venera vydal i Fillovu první obsáhlejší monografii ve formě sborníku textů českých i zahraničních kritiků a historiků umění s názvem *Dílo Emila Filly*.⁵⁸ O pár let dříve také vydává text Vincence Kramáře *Emil Filla, jeho význam a dílo*.⁵⁹ Rok jeho vydání (1932) je rokem malířova padesátiletého jubilea, které bylo oslaveno publikační i výstavní činností. Spolek Mánes uspořádal svému prominentnímu členu velkou retrospektivní výstavu ve spolkové budově na nábřeží.⁶⁰ Jubilejní výstavu na rodné Moravě mu připravila Skupina výtvarných umělců v Brně (tedy spolek, jehož byl Filla také člene). V Domě umění města

⁵¹ pt, Legionář Filla, *Národní osvobození III*, 1926, č. 22, s. 4.

⁵² Roku 1924 Holandské zátiší, roku 1928 Cesta tvořivosti.

⁵³ Např.: Purkyně a česká tradice umělecká (1924), Příklad Otty Gutfreunda (1927), Caravaggiovo poslání (1928)

⁵⁴ Emil Filla, *Otázky a úvahy*, Praha 1930.

⁵⁵ Emil Filla, *Problém renesance a drobná plastika*, Praha 1938.

Emil Filla, *Rembrandt*, Praha 1939.

⁵⁶ Emil Filla, *Kunst und Wirklichkeit. Erwägungen eines Malers*. Praha 1936.

⁵⁷ Emil Filla, František Venera (ed.), *Soudy a hodnoty*, Brno 1929.

⁵⁸ *Dílo Emila Filly*, Brno 1936.

⁵⁹ Vincenc Kramář, *Emil Filla: jeho význam a dílo*, Brno 1932.

⁶⁰ Jubilejní výstava díla Emila Filly probíhala od 29. dubna do 29. května 1932. Text katalogu napsal Vincenc Kramář.

Brna Filla vystavoval společně s dalším oslavencem Antonínem Procházkou.⁶¹ Skupina pak vydala umělcům společnou monografii.⁶² Knihu věnovanou výhradně dílu Emila Filly vydal i spolek Mánes ve své edici Prameny v roce 1938⁶³.

Filla dál pokračuje v rozvíjení kubistické malby. Obrazy z let 1922 jsou jásavé a jejich barevnost je svěží,⁶⁴ jako by odrážely optimismus doby. Přesouvá se od řešení problému budování plastiky a prostoru a v obrazech se zaměřuje spíše na smyslovou realitu. Součástí jeho zátiší jsou častěji než v minulých letech organické věci.⁶⁵ Krom kubistických zátiší se po návratu do Čech intenzivně věnuje i studiím české krajiny – tuto potřebu vyvolal dlouholetý stesk během odtržení od rodného kraje. V krajinách se odráží radost z návratu do vlasti. Zároveň v nich je zužitkována holandská zkušenost: jde o realistickou kresbu, vyvedenou perem v černých či sépiových odstínech a ožívá v nich ohlas Rembrandta.⁶⁶ Fillovy krajiny byly prezentovány na výstavě Neznámý Emil Filla⁶⁷, která měla premiéru roku 1936 v Brně a následující rok se přesunula do pražské budovy Mánesa.

Právě rozsáhlá výstavní činnost v meziválečných letech potvrzuje postavení Emila Filly coby umělce pevně zavedeného na dobové umělecké scéně. Svá díla pravidelně prezentoval na členských výstavách spolku Mánes v Čechách i v zahraničí, účastnil se také výstav Skupiny výtvarných umělců. Jeho výsadní postavení v těchto uskupení stvrzovaly i samostatné exhibice. Kromě již zmíněných jubilejních výstav a výstavy krajin jich proběhlo ještě několik: Spolek výtvarných umělců Mánes představil Fillova díla ve své nové budově v roce 1935 na výstavě Emil Filla – Plastika, suché jehly, lepty, dřevoryty, litografie, oleje;⁶⁸ a poté ještě v roce 1938: Emil Filla – Nové práce⁶⁹. Skupina výtvarných umělců vystavila Fillovy obrazy samostatně již v roce 1925,⁷⁰ jeho kresby a grafiku pak v roce 1934⁷¹; v roce 1938 pak

⁶¹ Výstava Emil Filla – Antonín Procházka trvala od 16. do 30. října roku 1932.

⁶² Vincenc Kramář, *Umění Emila Filly a Antonína Procházky*, Opava 1932.

⁶³ Antonín Matějček, *Emil Filla*, Praha 1938.

⁶⁴ LAHODA 2007, s. 235

⁶⁵ *Ibidem*, s. 239.

⁶⁶ *Ibidem* s. 248.

⁶⁷ Neznámý Emil Filla, Brno, Moravské zemské muzeum (14.-15. prosinec 1936);

Neznámý Emil Filla, Praha, budova SVU Mánes (8. – 21. ledna 1937). Text katalogu v obou případech napsal Albert Kutal.

⁶⁸ Výstava probíhala 5. – 26. února, vyšel i stejnojmenný katalog s texty Vincence Kramáře.

⁶⁹ Výstava probíhala 15. března – 3. dubna, katalog: Vincenc Kramář, František Halas, *Emil Filla. Obrazy a kresby dosud nevystavené z let 1938-1938*, Praha 1938.

⁷⁰ Obrazy Emila Filly, Brno, Uměleckoprůmyslové muzeum, (28. února – březen)

⁷¹ Výstava Emil Filla – Kresby a grafika

vystavoval v Moravském zemském muzeu svůj cyklus Bojů a zápasů. Výstavní činnost Fillova díla probíhala i mimo zmíněné spolky, a to jak na domácí scéně, tak v zahraničí.⁷²

⁷² Kompletní výčet Fillovy výstavní činnosti viz LAHODA 2007 s. 691 708.

3. Emil Filla a *Volné směry* 30. létech

V této kapitole bych se chtěla věnovat podrobnějšímu rozboru obsahu *Volných směrů*, tedy časopisu, který Filla od roku 1933 redigoval, a měl v něm díky tomu prostor prezentovat nejen svoje estetická stanoviska a preference, ale také svoje morální hodnoty.

Nejdříve bych chtěla krátce okomentovat postavení Filly v rámci Spolku výtvarných umělců Mánes. Jak jsem již zmínila, jeho členem byl Filla už před první světovou válkou. V této době měl spíše postavení mladého vzpurného muže a členství ve spolku ukončil společně s dalšími mladými umělci secesí. Po návratu do Čech ve 20. letech se rychle zařadil do středu českého uměleckého dění a stal se vůdčí osobností. V meziválečné době se pak stal osobou, která držela spolek pohromadě a urovnávala spory mezi starší a mladší generací.

Na přelomu 20. a 30. let se ve spolku opět vyostřily spory mezi členy.⁷³ Týkaly se především prostoru, který je jednotlivým umělcům dáván na výstavách a také na stránkách spolkového časopisu. Mnozí z umělců chtěli reprodukovat i v jiných moderních časopisech, což Filla neschvaloval, protože to viděl jako další oslabení pozice *Volných směrů*. Ty se na počátku 30. let potýkaly s finančními problémy spojenými s klesajícím počtem odběratelů. Celková nespokojenost s časopisem nakonec vyvrcholila tím, že se začala hledat nová silná osobnost, která by *Volné směry* opět pozvedla na nohy. V roce 1933 byl nakonec novým redaktorem za všeobecného souhlasu zvolen Emil Filla. Ještě téhož roku navrhl změny stanov spolku, které zajišťovaly výboru mimo jiné i přímý dozor nad uměleckým profilem spolku – členové například mohli svá díla reprodukovat jen se svolením rady.

Přínos Filly pro spolek je nepopíratelný. V roli redaktora se Filla osvědčil a dokázal opět pozvednout úroveň časopisu. Pokračoval v publikování svých textů o umění a zároveň mohl vybírat a zveřejňovat texty jiných. Na stránkách *Volných směrů* dával prostor k diskuzi nejen o umění moderním, ale také o tom starším – snažil se list vést demokraticky a objektivně. Podobně jako moderní umění, i tento list měl být zbaven ideologického podtextu. Šlo zde hlavně o svobodné vyjádření různých názorů. Stejně, jako se v kubistické tvorbě snažil bořit princip jednopohledového zobrazování, tak i v časopisu dal prostor všem možným uměleckým ale i názorovým směrům. Jejich výběr byl opravdu široký. Přesto, že se Filla snažil zůstat apolitický, nemohl nevyužít toho, že se mu do rukou dostala platforma, na kterou mohl přenést svůj boj za svobodu umění. Objevují se tak články, ve kterých vyvěrají na

⁷³ Podrobněji tuto situaci popisuje Lenka Bydžovská v: Emil Filla a spolek Mánes na přelomu dvacátých a třicátých let, *Umění XXXVI*, 1988, č.3, s. 247-255.

povrch v té době zásadní témata. Od obecné obrany svobodného uměleckého tvoření, k stále častějším výbojům proti omezování umělecké (ale i lidské) svobody v důsledku s politického dění v Evropě. Konkrétně s rostoucí mocí diktátorských režimů po roce 1935. Právě na tyto články jsem se zaměřila a v následujících podkapitolách je rozeberu.

3.1 *Volné směry* o Sovětském svazu

V této kapitole bych rozebrat to, jakým způsobem se redakce *Volných směrů*, vypořádávala s děním v Sovětském svazu ve 30. letech. Na počátku třicátých let už měl nad zemí absolutní kontrolu J. V. Stalin, který zde bezohledně prosazoval svoji totalitní vizi socialismu.

Stalinistický režim se naprosto vzdálil od utopické socialistické vize vlády pracující třídy. V zemi vznikl v podstatě diktátorský režim, v němž měla totální moc jen hrstka lidí ve Stalinově okruhu. Největším zásahem tohoto režimu do kulturní scény bylo zavedení oficiálního směru socialistického realismu, který byl jediným možným směrem pro všechny druhy umění.

Ustanovení tohoto směru bylo schválené Ústředním výborem Komunistické strany roku 1932, jeho koncepce pak byla definována na Sjezdu sovětských spisovatelů v Moskvě v roce 1934.

Na tomto sjezdu byla přítomna i československá delegace, jejíž součástí byli například Vítězslav Nezval a Adolf Hoffmeister⁷⁴, druhý zmiňovaný pak o tomto sjezdu podal zprávu i do *Volných směrů* (viz níže).

Filla a jeho okruh členů Mánesa reprezentovali liberálně smýšlející umělce a intelektuály, kteří byli v podstatě již etablovaní u „*měšťácké třídy*“, proto není divu, že se často stávali terčem kritiky české levice. Asi nejzapálenějším zastáncem stalinismu na české umělecké scéně byl ve třicátých letech novinář, básník a kritik Stanislav Kostka Neumann⁷⁵. Pro S. K. Neumanna je jediným měřítkem kvality uměleckého díla jeho vztah k objektivní realitě, takže čím dál tím častěji „*útočil stále vágnějším a ideologizovanějším pojmem formalismu*“⁷⁶ na avantgardní umělce.

Těmto útokům se nevyhnuli ani členové Mánesa. Do přímého sporu s tímto kritikem se pak Spolek Mánes dostal v roce 1937, kdy deník *Tvorba* zveřejnil seriál článků S. K. Neumanna s názvem Dnešní Mánes. V tomto seriálu se pustil do kritiky členů spolku, z nichž mnozí patřili mezi vrcholné postavy českého moderního umění. První obětí jeho nelítostné kritiky se

⁷⁴ Jana Drdová ve své disertační práci (Diskuze o socialistickém realismu v meziválečném Československu, Hradec Králové, 2017, s. 70.) jako další účastníky zmiňuje Lubomíra Linharta, Laco Novomeského, Géza Včeličku, Franz Carl Weiskopfa, Vladimír Borina, Ilja Barta Petr Jilemnického, Egon Erwin Kisch.

⁷⁵ O Neumannově postavení v rámci meziválečné umělecké scény: Ivan Pfaff, S. K. Neumann a česká výtvarná avantgarda, *Umění LV*, č. 5, 2008, s. 409-414.

⁷⁶ Ivan Pfaff, S. K. Neumann a česká výtvarná avantgarda, *Umění LV*, č. 5, 2008, s. 410.

stal i Emil Filla, kterého Neumann označuje za vůdce spolku, a možná i proto mu věnuje zvláštní pozornost. Fillovo dílo nemohlo před vyhraněnou optikou Neumannova pohledu obstát. O Fillovi například píše, že je „*je uhlazený, téměř salónní virtuos co de své techniky...a právě uprostřed té uhlazenosti drásají mnohem krutěji znetvořeniny, hlavně znetvořeniny lidského těla, připomínající největší drsnosti německého expresionismu.*“⁷⁷

Dalšími napadenými jsou Alois Wachsmann, František Muzika, Václav Špála, Václav Bauch, Jan Zrzavý ad.

Emil Filla tento útok nenechal bez odezvy a zveřejnil roku 1938 článek Případ S.K. Neumanna⁷⁸, ve kterém zveřejnil odpověď svoji a za ni připojil výňatek z reakcí dalších autorů, kteří se vůči Neumannovi vymezili v jiných periodikách.

Filla zde už po několikáté obhájí kubistický způsob zobrazování. Poukazuje na fakt, že objektivní skutečnost vlastně neexistuje, že je to „*nic a všechno*“, a že tedy Neumannovo kritérium neobstojí. Dále odmítá Neumannův požadavek, aby umělci byly k dispozici soudobým zápasům, aby prostě plnili úkoly, které dostanou. To je pro Fillu nepřipustné, umělci mají být aktivními řešiteli nových problémů, které si sami zvolí. Filla opět hlásá naprostou svobodu pro umění, která pro něj vychází se svobody člověka. Také Adolf Hoffmeister⁷⁹ kritizuje Neumannův vztah k objektivní skutečnosti. Zároveň připomíná některé pasáže, z Neumannovy knihy *Anti-Gide*,⁸⁰ například tu ve které kritizuje Picassa, že by ho „*nikdy jistě nenapadlo tvořit ze své mnohotvárné síly pro proletariát, a že ve skutečnosti jen hraje do rukou měščíckých obchodníků s obrazy.*“⁸¹ Tímto nařčením „*vášnivě zaníceného*“⁸² levičáka Picassa z nedostatečného revolucionářství se podle něj Neumann naprosto zdiskreditoval. Také úryvky textů Karla Teigeho, Laco Novomeského, a Vladislava Vančury kritizují především Neumannův zcestný odpor vůči modernímu umění. Z textu Jiřího Krejčího Filla vybral krátký úryvek výstižného obsahu, v němž autor srovnává Neumannem používaný pojem „*zvrhlého umění*“ s nacistickou uměleckohistorickou terminologií a dodává,

⁷⁷ Stanislav Kostka Neumann, Dnešní Mánes zásadní poznámky I, Tvorba XII, 1937, s. 765

⁷⁸ Emil Filla, Případ S.K. Neumanna, *VS XXXIV*, 1938, s. 207-211.

⁷⁹ Jehož karikatura S. K. Neumanna, jak stojí nad popadanými hlavami umělců české avantgardy, byla zveřejněna ve stejném čísle *Volných směrů*. Viz. obrazová příloha č. 1.

⁸⁰ Knihu *Anti-Gide neboli Optimismus bez pověr a iluzí*. Byla kniha, kterou Neumann vydal v roce 1937 jako polemiku s knihou francouzského spisovatele André Gida *Návrat ze SSR*, ve které popisoval svoje zážitky v SSSR. Neumann v ní nekriticky hájí realitu dění v sovětském svazu, ač sám v zemi nikdy nebyl. Stanislav Kostka Neumann, *Anti-Gide nebo-li optimismus bez pověr a iluzí*, Praha 1937.

⁸¹ Případ S.K. Neumanna, *VS XXXIV*, 1938, s. 210.

⁸² *Ibidem*

že by to pak znamenalo, že „nejlevější marxistický tábor je ochoten spoluúčinkovat na hanobení a ničení kulturních hodnot s fašistickými barbarými.“⁸³

Tento spor se Stanislavem Kostkou Neumannem nabyl až osobního rázu a rozhodně nevyprávěl o názoru umělců Mánesa na celou uměleckou scénu Sovětského svazu. O zájmu členů spolku o dění v Sovětském svazu vypovídá i fakt, že si ho roku 1937 vybrali za cíl své společné cesty.⁸⁴ Také s levicově orientovanými umělci z uměleckého svazu Dvěřsil měli vztahy dobré, mnohým z jeho okruhu byl na stránkách *Volných směrů* poskytnut prostor. Třeba Adolf Hoffmeister v mánesovském časopise publikoval ve třicátých letech často a přispívali i další dvěřsilští umělci, například Jindřich Honzl a Jaroslav Ježek okomentovali situaci na sovětské umělecké scéně.

V roce 1936 vyšel článek Jindřicha Honzla o sovětském divadle⁸⁵ a Jaroslava Ježka o soudobé hudbě v SSSR⁸⁶. Jaroslav Ježek zmiňuje několik slibných sovětských skladatelů a oceňuje že skladatel „je státem placen, zamezuje, aby tvůrčí umělec trpěl bídou a aby jeho činnost byla tímto faktem bržděna nebo dokonce zničena.“ Jindřich Honzl je poněkud zdrženlivější a svoji zprávu z pobytu na divadelním festivalu uvádí tím, že čtrnáctidenní pobyt na divadelním festivalu k obsáhnutí situace nestačí, ale jinak, „pozitivně vnímá rozkvět divadla v SSSR, v jiných částech Evropy upadající.“

Zatímco dva výše zmínění se o sovětské výtvarné scéně vyjadřují veskrze pozitivně, kritikou nešetří Adolf Hoffmeister, který do *Volných směrů* o této problematice poskytl větší počet článků – zemi totiž několikrát navštívil. Jeho prvním příspěvkem je Rozhovor s Hanesem Mayerem v Moskvě v létě 1931, který byl zveřejněn ve *Volných směrech* v roce 1932 (tedy v době, kdy byl Emil Filla zatím jen členem redakční rady, a ne vedoucím redaktorem). Rozhovor Hoffmeister uvádí přesnou datací a trefně komentuje, že „i datum je důležité, protože pravdy se mění rychle v SSSR v tempu pětiletky.“ Hoffmeister při své cestě do Moskvy navštívil tohoto uznávaného architekta, který poté, co byl kvůli levicovému smýšlení odvolán z pozice ředitele desavského Bauhausu, byl pozván v roce 1930 do Sovětského svazu. Rozhovor tak probíhal po Meyerově několikaměsíčním pobytu v Moskvě, a architekt v něm Hoffmeisterovi popisuje své určité rozčarování ze situace, která v zemi panuje. V době, kdy hospodářská krize a nezaměstnanost postihla téměř celý svět, byl Sovětský svaz lákadlem

⁸³ Ibidem, s. 211.

⁸⁴ Roku 1937 ve *Volných směrech XXXIII* vyšla zpráva o cestě Mánesa do SSSR k slavnostem prvního máje, kterou vedl Dr. Jaromír Pečírka a technicky provedl Čedok (s. 106)

⁸⁵ J. Honzl, Spolupráce východu a západu, *VS XXXII* 1936, s. 108.

⁸⁶ J. Ježek Soudobá hudba v SSSR, *VS XXXII*, 1936, s. 97.

pro architekty a jiné umělce. Nezaměstnanost zde oficiálně neexistovala, ani krize, probíhala zde socialistická výstavba. Jak ale poznamenává Meyer: „Každý může spolupracovat na výstavbě SSSR, ale jen jako dělník... Jde především o plnění pětiletky. Každá cihla je politická akce.“ V sovětském svazu prý sice existuje čilá výstavba, ale není zde architektura ve smyslu autonomního uměleckého tvoření. Setkáváme se tedy s konfrontací ideje a reality, kdy stát sice formálně podporuje umělce, finančně je zabezpečuje, aby se mohly věnovat své tvorbě, ale zároveň jim upírá to nejdůležitější, co pro produkci kvalitního umění potřebují: tvůrčí svobodu. Přes snahy Stalina proklamovat opak, komunistický režim v Sovětském svazu vede spíše k úpadku umění a kultury.

Ke kritice sovětské architektury se nepřímou dostává i v článku Cesta za sčestím, který byl vydán ve *Volných směrech* roku 1935. tedy v době kdy Filla redakci časopisu vedl. Jedná se o text, který vznikl po Hoffmeisterově návštěvě Sjezdu sovětských spisovatelů v Moskvě. Ze všech Československých delegátů, kteří se sjezdu zúčastnili a podávali o něm zprávu, byl právě Hoffmeister ten nejkritičtější.⁸⁷ Rozsáhlý text publikoval na pokračování a zabýval se v něm různými problémy, se kterými se sovětské umění potýkalo.

V prvním díle článku cituje Hoffmeister projev Ilji Ehrenburga na sjezdu spisovatelů v Charkově, kde se dostává i ke kritice architektonické výstavby v sovětském svazu. Upozorňuje na markantní rozdíl mezi architektonickými plány, které se předhánějí v modernosti, a realizací, která se potýká s nedostatkem materiálu i s neschopností zedníků, takové stavby realizovat. Popisuje rozkol na sovětské kulturní scéně, který nastává v třicátých letech: po ukončení prvních dvou pětiletok, které byly zaměřené především na hospodářský růst, industrializaci a „dosažení výstavby socialismu ve státě“, nastal konečně dostatek, obchody byly plné zboží. A s tímto materiálním dostatkem se také údajně objevila „neobyčejně vřelá touha po kultuře“. Tato veliká poptávka po kultuře *zdola* však byla provázena komplikacemi *shora*, v podobě naprostého politického nepochopení potřeb umění.

Adolf Hoffmeister následně ilustruje toto nepochopení, nejprve na příkladu literatury. Píše, že soudobí sovětské spisovatele jsou izolováni od „nádherného nespolečného thematu, od života sovětských lidí“ což je donutilo „až k vyčerpání svých básnických fondů v úzkém prostoru agitace až do dna... Je přirozené, že postup básníků, pracujících výlučně ve službách syrové politiky, nespěl k rozkvětu nebo originalitě.“

⁸⁷ Jana Drdová, *Diskuze o socialistickém realismu v meziválečném Československu*, Hradec Králové, 2017, s. 71.

Hlavním problémem, který Adolf Hoffmeister v sovětském umění spatřuje, je naprosté upřednostnění obsahu uměleckého díla nad všemi dalšími aspekty. Tento problém nesleduje jen Hoffmeister, i Ehrenburg na sjezdu řekl, že „*U nás se dělá kultura, pod pláštíkem nutného potírání formalismu, v nejreakčnější umělecké formě.*“ Tento strach z formalismu, vyplývá podle Hoffmeistera z naprostého nepochopení funkce formy v umění a z nepochopení umění vůbec. Píše, že „*Kotlem všech těchto bludů je nedostatek ryzí marxistické uměnovědy. Nebyly by mohly vzniknout ty naivní klouzačky frází, po nichž se čundrá sovětská výtvarná kritika, jako tvrzení, že umění 19. století je uměním měšťáckým.*“

V dalším díle *Cesty za scestím*⁸⁸ se Hoffmeister věnuje především problému dichotomie formy a obsahu, která panuje v soudobém umění sovětského svazu. Nabízí několik velmi trefných postřehů. Kritizuje „*neohrabaný vzhled socialistické tematiky...přístup k této tematice není nepodobný slohovým úkolům na školách středních, neboť bylo-li splněno a vyčerpáno dané téma, nic nezáleží na formě, kterou se tak stalo.*“ Tematika sovětského umění je „*naivní*“, jedná se o „*panchartí umění, ve kterém se snoubí revoluční obsah s reakční formou, obrazy jsou duchaprázdné*“, je to vlastně jen *realistická hra o „nahrazení podstaty nadpisem.*“ Cestou za scestím podle něj je, že „*obrazy pozbyly revolučního temperamentu z let elánu přeměn, jejich tvárné úsilí bylo zredukováno na úsilí o srozumitelnost a neumění bylo zastřeno rouškou politického entusiasmů.*“ Umění v Sovětském svazu se tak stává pouhou ilustrací, nejde o tvořivé umění jako takové, protože se vydává cestou epigonství. Hoffmeister však také připomíná svůj veskrze pozitivní vztah k Sovětskému svazu: „*Je bohuželný fakt, že ruské výtvarnictví zůstalo od r. asi tak 1924 pozadu a dnes nelze mluvit ani o jeho jiné účasti na moderním vývoji ne účasti brzdivé...Takový je stav a bylo by zbytečné z upřímné sympatie, kterou chováme k sovětskému svazu omlouvat, nebo zastírat tuto skutečnost. Naopak moderní umění musí mít odvahu mluvit do tváře problému slova úplně nesentimentální.*“

Adolf Hoffmeister přispěl do *Volných směrů* v roce 1936 dalšími dvěma obsáhlými studiemi o situaci výtvarného umění v Sovětském svazu. V jednom čísle vyšel článek *Hospodářská situace výtvarného umění v SSSR*⁸⁹, ve kterém popisuje, jakým způsobem Sovětský svaz podporuje umělce a hodnotí kladně, stejně jako Jaroslav Ježek, že umělec (pokud je řádným členem umělecké organizace *Kooperativa*) je zaopatřen a nemusí se tak strachovat o to, jak se svým uměním užívá. Řeč čísel a dat v tomto článku mluví ve prospěch sovětského

⁸⁸ Adolf Hoffmeister, *Cesta za scestím*, *Volné směry* XXXI, 1935, s. 53-60, 90-98.

⁸⁹ Adolf Hoffmeister, *Hospodářská situace výtvarného umění v SSSR*, *VS XXXII*, 1936 s. 32-35.

výtvarnictví, na závěr článku si však Hoffmeister klade otázku, že „zbyvá zjistit, kdo z těchto všech výtvarníků jsou umělci, kteří se zaslouží o místo sovětského výtvarnictví v dějinách umění.“ Na tuto otázku nabízí odpověď v dalším čísle v článku *Stav současného umění v SSSR*⁹⁰, kde ukazuje, že dobře vypadající hospodářská situace nemusí jít ruku v ruce s uměleckým rozkvětem. Opakuje vlastně to, co už napsal v *Cestě za scestím*, že sovětské umění chybí tvárná invence. Pozitivně však hodnotí jeho snahu plnit sociální a revoluční funkci, což postrádá v umění západním.

Postřehy Adolfa Hoffmeistera ukazují, že revoluční doba nemusí vždy přát revolučnímu umění (jak také sám dodává). Respekt ke snaze Sovětského svazu vybudovat sociálně spravedlivý stát, ke snaze sociálně zabezpečit jeho výtvarníky ho však neodradí od hluboké kritiky stavu umění. Zároveň mu však nedovolí prohlédnout to, že strach Sovětského svazu z formalismu nevyplýval z pouhé nevědomosti, a že si možná stejně jako Hoffmeister pohlaváři uvědomovali nebo tušili, že „*forma je subjektivní tvůrčí činitel, vyjadřující tvárně poměr fantazie k realitě, že skrz formu, je nejčastěji a nejsnáze vyjádřena vzpoura proti realitě.*“ A že se záměrně drželi forem, které podporovali řád a neměnnost, a ne vzpouru. Že v záměru vychovat poslušného pasivního občana, se uchylovali ke klasicismu a akademismu, přesně tak, jak to ve svých úvahách často popisoval Filla.

Svémi názory se Adolf Hoffmeister blížil tomu, co ve stejné době formuloval a publikoval americký historik umění Clement Greenberg.⁹¹ Ten viděl v sovětském apelu na přístupnost umění masám otevřenou cestu ke kýči. Greenberg, podobně jako Filla, propagoval autonomii moderního umění, jehož formy neslouží ničemu jinému než sobě samému. Myšlenku, že velké umění nemusí být srozumitelné naprosto všem, formuluje i Viktor Nikodém ve sloupku, otištěném ve *Volných směrech*,⁹²

Nikodémův text se sice nevěnuje konkrétně situaci v sovětském svazu, ale vyjadřuje se obecně k problému autonomie umění. Sloupek s názvem *V boji za svobodu umění* původně vyšel 17. listopadu 1934 v *Národním osvobození*. Krátce ale výstižně formuluje problémy, které v této době tížily také Fillu, oba měli například obavy z „*protiindividualistického úsilí o nové kolektivní uspořádání společnosti.*“⁹³ což poměrně přesně definuje soudobé dění v Sovětském svazu. Svou formulací udělal text na Fillu jistě dojem, neboť ho přetiskl ve

⁹⁰ Adolf Hoffmeister, *Stav současného umění v SSSR, VS XXXII*, 1936, s. 61-66.

⁹¹ Clement Greenberg, *Avant Garde and Kitsch, The Partisan Review*, 1939, s. 34-49.

⁹² Viktor Nikodém, *V boji o svobodu umění, Volné směry XXXI*, 1935, s. 108.

⁹³ *Ibidem*

Volných směřech roku 1935.⁹⁴ Nikodém brojí proti státnímu zasahování do umění, připomíná, že umění už nemá dokumentární hodnotu, tu převzaly jiné prostředky, a tak se ptá, proč po něm tedy chtít, aby sloužilo? Proč omezovat svobodu umění tím, že ho zredukujeme na službu společnosti?

Jako jakýsi epilog *Volných směrů* ke zprávám o Sovětském svazu vnímám výběr textů, zveřejněných v dalším čísle roku 1936 *Lenin a výtvarné umění*⁹⁵. Bez dalšího komentáře jsou zde citovány vzpomínky na Lenina, které zaznamenávají jeho výroky o umění. V kontextu předchozích textů naprosto vyčnívají pasáže, ve kterých se Lenin přiznává k tomu, že modernímu umění nerozumí, ale že ho kvůli tomu neodsuzuje, soudy přenechává jiným, povolanejším. A když už pronese, že umění je přístupné masám, zároveň si uvědomuje, že k pozvednutí kulturní úrovně v Sovětském svazu je nutno tyto masy kulturně vzdělat. Tedy přizpůsobit diváka novému umění, ne naopak. Argumentace o žalostném stavu sovětského umění ze strany uměleckého kritika, který by však mohl být v očích sovětu zdiskreditován příslušností k buržoazii, tak v Leninových citátech získává cenného spojence.

3.3 Německé umění

Vzhledem k ústřednímu tématu této práce nelze opominout texty, které se ve *Volných směřech* zabývaly situací německého umění a vymezovaly se zároveň vůči režimu, který zde získal absolutní moc. V roce 1933 se dostala v zemi k moci Národně socialistická německá dělnická strana, Adolf Hitler se stal kancléřem a v zemi nastaly rozsáhlé změny, které měli pozvednout velikost německého národa a kultury. K tomu mělo sloužit i umění, o čemž vypovídá fakt, že veškerá agenda týkající se kulturního nebo uměleckého dění začala spadat pod nové ministerstvo pro lidovou osvětu a propagandu, v jehož čele stál Joseph Goebbels. Německý nacismus stál na údajně vědecky podložených rasových teoriích o nadřazenosti germánské árijské rasy, která měla dát světu i prapůvodní kulturu. Jediné správné umění a kultura tedy byla ta německá. Zatímco v Sovětském svazu se hledalo umění pro dělnickou třídu, umění socialistické revoluce, v Německu se mluvilo o německém umění a o objasnění vzniku nacionalistického stylu.⁹⁶ Emil Filla jako redaktor, který byl přesvědčen o elementární lidské potřebě svobody, nemohl nechat tuto situaci bez povšimnutí, a tak do tisku *Volných směrů* zařadil i články, které tuto situaci komentují.

⁹⁴ Viktor Nikodém, V boji o svobodu umění, *Volné směry XXXI*, 1935, s. 108.

⁹⁵ Lenin a výtvarné umění, *VS XXXII*, 1936, s. 245-257.

⁹⁶ Německo na mezinárodním sjezdu historiků umění ve Stockholmu, *VS XXII*, 1933, s. 101.

Už od roku 1933 můžeme v některých člancích pozorovat znepokojení z této situace. Hovoří se o obecném úpadku německého umění, Jindřich Honzl například mluví o „*všeobecném zániku divadelní kultury*“ v Německu.⁹⁷ Je třeba si uvědomit, že *Volné směry* byly především deníkem uměleckým a ne politickým, a tak se nesetkáme s častým kritizováním soudobé situace v Německu. Nenajdeme například podrobný rozbor umělecké situace v zemi, jako v případě brilantních postřehů Adolfa Hoffmeistera ze Sovětského svazu. To si vysvětlují tím, že Sovětský svaz byl stále pro umělce jakýmsi vzorem a nadějí, a tak jim rozbor soudobého stavu připadal zajímavý a potenciálně přínosný. Zatímco Německo bylo od začátku spíše odstrašujícím příkladem toho, čeho všeho je schopen slepý nacionalismus. Setkáváme se tak se zahořklými komentáři v člancích, týkajících se jednotlivostí z kulturního dění v Německu.

V nekrologu Maxe Liebermanna,⁹⁸ malíře, kterého Filla ve svém mládí obdivoval a napodoboval, je v úvodu připomenuto, jak se takřka přes noc stala ze světově uznávaného umělce osoba nepohodlná pro vlastní zemi, a jak byl postupně potupně stahován z umělecké scény. Reprezentant redakce cynicky ale nejspíš pravdivě poznamenává, že „*Na štěstí byla k němu alespoň smrt milosrdná a osvobodila ho z dalších výnosů, které ho snad očekávaly.*“

Umělci emigrující z nacistického Německa⁹⁹ často mířili do Prahy, pro mnoho z nich byla přestupní stanicí před další cestou. Někteří se zde na kratší či delší dobu usadili, zapojili se do uměleckého dění a obohatili ho. Někteří se také zapojili do výstavní činnosti Spolku Mánes. Ve *Volných směrech* pak vycházely články o jejich díle či zprávy z výstav.

Reportáž¹⁰⁰ ze „*smutně proslulé mnichovské výstavy Entertete Kunst*“ v Berlíně, kterou psal Pavel Kropáček je nadepsaná jako *Výstava moderního německého umění v Berlíně*, a popisuje ji jako „*výstavu vzácné plnosti*“, na které je „*možno uvědomiti zvláštní a význačné rysy německého ducha a charakter jeho národní výtvarné kultury*“, což je krásně paradoxní. Kropáček dále vyzdvihuje několik *vystavených* umělců, a zdůrazňuje tento pasivní vztah umělců k výstavě – *jsou „vystaveni a ne vystavující.“* Poté, co autora průvodce výstavou nařkne z „*naprostého nepochopení základních otázek umění vůbec,*“ dodává ještě, že „*když na výstavě samotné ochotně podává výklad uniformovaný úderník SA, uvědomujeme si, že síla a*

⁹⁷ Jindřich Honzl v článku *Spolupráce západu a východu*, *VS XXXII*, 1936, s. 108.

⁹⁸ Max Liebermann, *VS XXXI*, 1935 s 174-5

⁹⁹ Více o tomto tématu píše např. Bronislava Rokytová: *Dost tichého šepotu. Exilová výtvarná scéna v Československu (1933-1939)*. Praha 2013; obecně o německých emigrantech zase Bohumil Černý (Most k novému životu. Německá emigrace v ČSR letech 1933-1939. Praha 1967) nebo Michaela Čapková a Michal Frankl (*Nejisté útočiště. Československo a uprchlíci před nacismem 1933-1938*. Praha 2008). Osudům Johna Heartfielda se ve své diplomové práci věnuje Tereza Donné (John Heartfield v Československu, FF UK 2014) Československo a uprchlíci před nacismem 1933-1938. Praha 2008

¹⁰⁰ P Kropáček, *Výstava moderního německého umění v Berlíně*, *VS XXXIV*, 1938 s323

moc těchto lidí nespočívá na zbraních duševních, a proto mohou tak hladce ignorovat nashromážděné výtvarně-kritické hodnoty Německa za poslední století.“ Čímž trefně glosuje ikonoklastickou kulturu v nacistickém Německu.

Zatímco uvedené příklady jsou spíše psány z pohledu situací nedotčeného pozorovatele, vyšly ve *Volných směrech* dva články emotivnější, neboť řeší osobní otázku česko-německých vztahů. Jedním je recenze Zoroslavy Drobné, kterou rozeberu v jedné z následujících kapitol, dalším je komentář Johanne Urzidila Německá sekce „Moderní galerie.“¹⁰¹ Autor se v něm zamýšlí nad úlohou této sekce a nad tím, jestli je galerie moderní. Především se v článku dotýká otázky německých umělců v Čechách a sudetských umělců. Zdůrazňuje, že je důležité dát německým umělcům v Čechách prostor, aby se dostali ke státním zakázkám, aby měli pocit, že do Čech náleží. Dnes bychom zkráceně řekli, že pro něj byla zásadní otázka inkluze. Protože jeho slova mi přijdou velmi výstižná a všeobecně platná, dovolím si delší citaci:

„Postavení dnešního německého umělci v republice není nikterak lehké. Německý umělec pociťuje morální a materiální krizi obzvláště těžce...Nám všem a státu jako celku a všem jeho národům a sociálním složkám musí záležet na to, aby kulturní vůle sudetských Němců nalezla své uskutečnění na domácí půdě, aby neměli touhu po expatraici a opírání o cizí kulturní oblasti...Právě na poli kulturním je neobyčejně důležité, aby sudetský Němec měl pocit, že jeho jediný a vlastní domov je zde v republice a že zde mlže nejlépe rozvinout svůj duševní život. Jest to postulát svrchovaně aktuální. Ochrana kulturních zájmů sudetských Němců je nejlepší ochranou těchto Němců před nákazami, jež je musí vzápětí uvést do náručí cizích kulturně-politických sfér. Tato ochrana nesmí však nikdy být považována za ústupek stranám nebo politickým hnutím. Musí být upřímným dobrodiním pro německou veřejnost, tedy ústupkem, který činí stát sám o sobě a která jistě se setká se souhlasem všech spravedlivě a rozumně myslících Čechoslováků.“

Kultura je pro něj důležitým prostředkem integrace a také jakousi prevencí vůči možným nebezpečím. Nejde mu však o to, zbavit Němce jejich kulturní identity a nahradit ji nějakou jinou kulturou. Jde mu o to, aby se cítili jako plnohodnotní občani našeho státu, se kterými se počítá a na které se nezapomíná. Hájí tím vlastně demokratické ideály svojí země: *„Zatím co v jiných státech veřejná vážnost výtvarných umělců nezávisí na jejich výkonech, nýbrž na jejich stranické legitimaci a směsi krvi jejich babiček, je v demokratickém Československu možno rozhodnouti se věcně a na základě pouhé kvality.“* Znepokojen děním v Říši v tomto textu Urzidil formuluje možná preventivní opatření, která by měla zabránit zfanatizování

¹⁰¹ Johannes Urzidil: Německá sekce „Moderní Galerie“, *VS XXXII*, 1936, s. 158.

českých Němců. To, že situaci pouze nekomentuje, ale navrhuje i možné řešení akčnímu Fillovi jistě imponovalo a neudiví, že jako hlavní redaktor text pro publikování ve *Volných směrech* vybral.

3.4 Španělská občanská válka

Španělská občanská válka vypukla 17.7. roku 1936 a tato událost zasáhla celý svět. Zmar a zoufalství tohoto válečného konfliktu se dotkly mnoha umělců, mnoho z nich jej záhy reflektovalo ve své tvorbě. V českém prostředí tato odezva byla obzvláště silná, zakládaly se spolky pro pomoc válkou zmítanému Španělsku,¹⁰² v rámci solidarity se pořádaly různé tematické večery. Událost se také propisovala do tematiky uměleckých děl, z nichž některá byla reprodukována ve *Volných směrech* (Antonín Pelc: Franco¹⁰³, Jindřich Štýrský: In Memoriam Garcii Lorca¹⁰⁴).

Je zajímavé, že členové spolku Mánes Španělsko v rámci společného zájezdu navštívili, a to jen pár týdnů před vypuknutím války¹⁰⁵. Dle informací ve *Volných směrech* roku 1936 tuto cestu podnikli ve dnech 15.dubna – 3. května 1936¹⁰⁶ za účasti 53 osob. Tato čerstvá zkušenost jejich empatii k trpící zemi musela ještě posílit.

Spolek Mánes měl v plánu uspořádat výstavu plakátů Španělské vlády. Měla se konat na začátku roku 1937, ale nakonec byla úřady zakázána. Proti tomu se prudce ohradil Emil Filla ve *Volných směrech* v článku Výstava plakátů Španělské vlády.¹⁰⁷ Ohrazuje se tím, že jednotlivá díla měla být vystavena bez popisků či překladu textů, a že se mělo tedy jednat čistě o uměleckou, a ne politickou záležitost. Píše: „*Jsou to technicky neobyčejně pozoruhodné věci, uměleky dokonalá grafická díla a tendenčně nebo programově zcela nezávadná i dle posudku zdejšího policejního referenta...že plakáty nemohou zavdat nejmenší příčiny k politickému propagačnímu zásahu, a že jsou nad to plakáty spráteného s námi státu...*“ O tom, zda výstava skutečně byla pořádána bez politického podtextu se dá pochybovat, což ovšem neopodstatňuje její zákaz. V článku Filla připomíná moment, kdy za svého holandského pobytu místní úřady nijak nezakazovaly výstavu propagačních materiálů československého odboje, a to se jednalo o ještě neexistující stát. Naznačuje tím, že je morální

¹⁰² Například Sdružení Solidarita, nebo Výbor pro pomoc demokratickému Španělsku

¹⁰³ *VS XXXIV*, 1938, s 121, viz obrazová příloha č. 2

¹⁰⁴ *VS XXXIV*, 1938, s 131 – viz obrazová příloha č. 3

¹⁰⁵ Tuto cestu dokumentuje publikace vydaná SVU Mánes: Otakar Novotný, *Cestování s Mánesem ve Španělich*, Praha 1935.

¹⁰⁶ *VS XXII*, 1936, s. 35 a 38.

¹⁰⁷ Výstava plakátů Španělské vlády, *VS XXXIII*, 1937, s. 257-8.

povinností Československo, které chce být pravou demokracií a zemí svobody, (podobně jako jím tolik obdivované Holandsko), nezasahovat do autonomie kulturního dění.

Po rozhořčeném komentáři o zákazu výstavy následuje zpráva z mezinárodního sjezdu dějin umění ve Švýcarsku¹⁰⁸, také psaná Fillou. Ta informuje o usnesení a přání tohoto sjezdu, aby i za nejtěžších okolností byla chráněna díla tak drahocenná Španělsku, která však jsou i nedílnou částí společenského dědictví celého lidstva. Píše se zde, že „*přímo drtivě působí na nás ohromné ztráty uměleckého bohatství, které ve Španělsku proti jiným zemím... bylo dosud skoro intaktní... Podezřelé však pojednou se nám zdají všechny ty nářky nad touto nenahraditelnou ztrátou, které jsme slyšeli, dokud se mohly zaznamenávat jen škody způsobené ze spontánního výbuchu hněvu neorganizovaného a zaskočeného lidu a které utichly při organizovaném a zámyslném bombardování a pumovém ničení skvělých památek v Madridu.*“ Zároveň neopomene připomenout symbolickou důležitost uměleckého dědictví státu, a že je třeba ho právem chránit, nejen z hledisek umělecko-historických, ale také symbolických: „*Slepý hněv španělského lidu, který se pojednou cítil znásilněn a zrazen, nejvíce dokazuje, že umělecké dílo není jen zájmem pro historiky a pro lid není jen historickou památkou neb nic neříkajícím už dokumentem minula, ale že stále v sobě má mocnost reprezentovat sílu určité idey a tak býti symbolem.*“

Nejvýraznějším symbolem španělské občanské války, který v té době vznikl, je bezpochyby Picassův obraz *Guernica*. Jedná se možná o nejnámější výtvarné dílo zpodobňující hrůzy války a protestující proti nim. *Volné směry* zveřejnily reportáž z pera Adolfa Hoffmeistera¹⁰⁹, který ji viděl jako jeden z prvních při návštěvě Picassa v jeho ateliéru. Při této příležitosti také nakreslil ilustrace s názvem *Pablo Picasso*¹¹⁰, někdy také nazývanou *Picasso maluje Guernicu*. Kresba zobrazuje malíře u plátna, doprovází ho deformovaný chlupatý surrealistický tvor, známý z jeho leptů *Sueño y Mentira de Franco*¹¹¹, a obraz mu osvětluje svíce v ruce člověka-ducha, kterého zase známe z *Guerniky*.

Hoffmeister se v reportáži dělí o první dojmy z díla: „*Obraz je mohutným výrazem strašlivého otřesu, který v srdci Španěla způsobilo přepadení jeho svobodné vlasti povstalci a piráty... Obraz je obrovský, v podstatě černobílý, ale tento pár barev rozehrává se do nesmírné barvitosti... Usmíval se, kdykoliv jsme od rozhovoru upjali oči opět k obrazu, který*

¹⁰⁸ Pro ochranu uměleckých památek ve Španělsku, *VS XXXIII*, 1937, s. 258.

¹⁰⁹ Zprávy a informace, *VS XXXIV*, 1938, s.54-56, *Guernica*, podepsáno H ale Hoffmeister je všeobecně přijímáno Hofmeisterovo autorství.

¹¹⁰ Ilustrace zveřejněná ve stejném čísle *VS* viz obrazová příloha č. 4.

¹¹¹ Série těchto leptů byla také zveřejněna v tomto čísle *VS*, výběr se zmíněným tvorem viz obr příloha č. 5.

přitahuje, aby děsil. Aby probouzel. Je příznačné pro dobu teoretických sporů ve stínu událostí, že umělec tak vyhraněně tvarový, obětující tak snadno skutečnost obrazu nesmlouvavým samovládným pohybem, poznává, že občanům svobody mění se štětce v ruku ve zbraně.“ K reportáži je přiložena fotka obrazu Guernica, která ho ukazuje nainstalovaný ve Španělském pavilonu na výstavě v Paříži.¹¹²

3.5 Volné směry proti kulturnímu útlaku

Známkou totalitních režimů je, že se snaží o naprostou kontrolu všech aspektů života, umění a kultury nevyjímaje. Do této kapitoly jsem uspořádala texty a ilustrace, které se k této praxi omezování kulturního i uměleckého dění nějak vyjadřují. Snaha o ovládnutí uměleckého tvoření však není projevem pouze totalit, ale je praktikou vlastně jakýchkoliv autoritářských režimů. Nemusí jít pouze o omezování tvůrčí svobody, ale také o snahu ovládnout současný diskurz, nadřadit vlastní kulturu ostatním. Tento kulturní imperialismus v taktice autoritářských režimů většinou následuje po jakékoliv územní expanzi (nebo s ní jde ruku v ruce). Zvolí se ideální podoba kultury, která se vyzdvihne nad všechny ostatní, stává se nezpochybnitelným etalonem, který se vyváží do podrobených území, upevňuje se a současně se zlehčuje a potírá význam kultury pokořené. Kultura zde funguje jako nástroj legitimizace moci a vyjadřuje intelektuální nadvládu velmoci i nad ostatními mocnostmi. Jedná se o nástroj možná ještě účinnější, než je přímá demonstrace síly, protože často přetrvává i územní rozpad státního celku.

Do této kapitoly jsem proto zařadila text Emila Filly *Stepní Zvířecí styl*, který se vymezuje proti vyzdvihování umění impéria nad umění menších – v tomto případě kočovných – národů. Připojila jsem sem také text Zoroslavy Drobné, který se zase dotýká nadřazování germánské kultury nad slovanskou. Přidávám také dvě karikatury českých umělců, které byly bez slovního komentáře vybrány redakcí do *Volných směrů*.

Karikatury si Filla velmi vážil¹¹³, nejen pro její výtvarné kvality (ze kterých vyzdvihoval především její znakovost, jednoduchost, důraz na redukci výtvarných prostředků při zachování jasnosti a pádnosti sdělení, tedy projevy primitivismu¹¹⁴), ale především pro její

¹¹² Foto O. Jílovská, VS XXXIV, 1938, s. 55.

¹¹³ O vztahu Emila Filly ke karikatuře vypovídá předmluva ke knižnímu vydání karikatur *Antonín Pelc: karikatury 1919-1948* (Praha 1948). V ní vychvaluje jak dílo umělcovo, tak obecně kvality karikatury. Dalším důkazem je Fillaův obdiv k Honoré Daumierovi (viz jeho první text zveřejněný ve *Volných směrech* XIV roku 1910: Honoré Daumier, Několik poznámek k jeho dílu. S, 85-89),

¹¹⁴ Více o vztahu Emila Filly, karikatury a primitivismu viz. Tomáš Winter, *Karikatura*, in: ibidem, *Emil Filla, primitivismus a mimoevropské umění* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2005, s. 21-35.

společenský přesah. Ve *Volných směrech* zveřejňoval karikatury českých i zahraničních umělců, které odpovídaly jeho morálnímu přesvědčení. Podle Filly „*smysl a poslední cíl karikatury pozůstává hlavně v tom, aby zapalovala srdce člověka*“¹¹⁵ – jedná se o prostředek, který má upozorňovat na bezpráví a klamy dějící se ve společnosti a probouzet diváka k akci. „*Karikatura je útok...je zaměřena vždy k divákovi.*“¹¹⁶ Filla také definuje české pojetí karikatury, které se distancuje od pojetí karikatury coby žánru předně humorného, ironického, satirického určeného předně k zesměšňování. Česká karikatura není poplatná humoru, je to především „*zbraň ke své vášni a zaujatosti v pronásledování všeho, co člověka deptá.*“¹¹⁷ Jak Filla dodává, karikatuře se daří především v časech, kdy probíhá ve společnosti nějaký zřejmý boj – v třicátých letech probíhal boj za lidskou svobodu hned na několika frontách. Z těchto důvodů jsme považovala za důležité ve své práci vybrané karikatury také zahrnout.

3.5.1. Stepní zvířecí styl

Ve dvacátém devátém ročníku *Volných směrů* vyšel článek Emila Filly s názvem *Zvířecí stepní styl*.^{118,119} Filla zde opět ukazuje svůj zevrubný zájem o dějiny umění, který nebyl omezen časem ani prostorem, a který vycházel z jeho dlouhodobého zájmu o odkrytí a podchycení zdrojů tvořivosti.¹²⁰ Zde se snaží postihnout problematiku široce vymezeného pojmu stepního zvířecího stylu, tedy stylu typického pro obyvatele eurasijských stepí, povětšinou kočovných národů. Jak Filla upřesňuje, nemáme si pod pojmem kočovného národa představit „*pasivní pastevce,*“ tvůrci tohoto stylu byli podle něj *zajisté* krutí dobyvatelé a moudří organizátoři státních útvarů.

Článek Filla začíná vymezením pojmu z hlediska teritoria a času a postupně se dostává k problematice metodologie zkoumání umění stepního lidu. Článek se především snaží rozklíčovat vztah čínského umění a stepního zvířecího stylu. Začíná historií zkoumání závislosti jednoho stylu na druhém, vyjmenovává postoje archeologů a historiků zabývajících se tématem a postupně se dostává k vlastním závěrům. Ukazuje, jak většina badatelů dospívá k závěru, že umění z eurasijských stepí je závislé a ovlivněné uměním čínským, které je viděno jako umění vyspělejší kultury, a tím pádem hodnoceno jako kvalitnější, lepší a krásnější. Z článku je zřejmé, že Fillovi jsou tyto závěry proti mysli a srovnává až nekriticky

¹¹⁵ Emil Filla, Antonín Pelc: *karikatury 1919-1948*, Praha 1948, s. 8.

¹¹⁶ *Ibidem*

¹¹⁷ *Ibidem*

¹¹⁸ Emil Filla, *Zvířecí stepní styl*, VS XXIX, 1932, s. 165-172.

¹¹⁹ Článek se věnuje také Emil Lahoda: *Přejímání*, in: *Idem, Emil Filla*, Praha 2007.

¹²⁰ SRP 2017, s. 45.

postoj badatelů k čínskému umění k podobnému přístupu, který byl zastáván i v ohledu k umění Řecka, v jeho době už překonanému: „*Sinologové mající na mysli celou grandiózní kulturu Číny přirozeně se brání proti myšlence, že by mohli neb chtěli Číňané přejímati od národů barbarských, kočovných a necivilisovaných, tak jak dříve bránili se učenci řečtí, popírajíce každý cizí vliv u umění řeckého.*¹²¹“ Poukazuje na stereotyp vychvalování velkých světových kultur, které jsou z různých důvodů, ať už nacionalistických, ideologických nebo prostě romantických, brány jako jakýsi zjev geniality, který musí být nezávislý na okolních vlivech, protože jinak jako by byl poskvrněn. Z této obhajoby se stává nejen boj defenzivní, ale i ofenzivní, když se napadají ostatní kultury jako méněcenné: „*Sledujeme-li terminologii a logiku klasifikační, zdá se nám, že vše již známe ze všech zápasů předchozích i nynějších. Jednoduše čteme v tomto boji osvědčená epitheta zde opět užitá na potření stepního zvířecího umění: jest mechanické, bez tvůrčí vášně, abstraktní, netvořivé nýbrž dekorativní.*“¹²²

Postoj Emila Filly ke stepnímu umění je zřejmý: je obdivovatelem surových, expresivních forem, které znázorňují zápasy dvou zvířat. Tento obdiv se promítl nejen do jeho textů, ale i do jeho umělecké tvorby. Během třicátých let se zvířecí zápasy stávají námětem Fillova díla, a i když inspirační zdroj není výhradně v umění kočovných národů, jeho vliv je zřejmý. V článku se Filla stává jakýmsi obhájcem tohoto umění a snaží se ukázat jeho kvality, které ostatně dle jeho názoru neurčují závislosti a vzory. Nakonec ale sám dochází k závěru, že čínské umění bylo ovlivněno uměním skytským: „*Jest to důležitý moment dokazující možnost plodného ovlivnění kultury vyššího řádu kulturou barbarskou.*¹²³“

Podle shrnutí Vojtěcha Lahody¹²⁴, můžeme tento text vidět jako Fillovo vypořádávání se s otázkou přijímání vlivů ve výtvarném umění. Ta je pro něj klíčová i proto, že sám byl svými kritiky označován za epigona, který je závislý na mistrovském díle Pabla Picassa. Za Fillovým výrokem „*není třeba báti užít slovo přejímati*¹²⁵“ může i číst, že není třeba se báti přejímat. Tato otázka je ve 30. letech stále více na pořadu dne i pro celou českou kulturu, citují: „*Můžeme si představit, že v době, kdy se Filla začal uvedenými problémy zabývat, tedy někdy od roku 1930, nabývaly aktuálnosti otázky české kultury a identity ve vztahu k německému živlu, po roce 1933 zcela nepochybně ovlivněném novou situací a nástupem Adolfa Hitlera k moci. Obava z krize evropského humanismu a zejména z ohrožení kulturní*

¹²¹ Ibidem

¹²² Ibidem

¹²³ Ibidem

¹²⁴ LAHODA 2007, s. 471.

¹²⁵ Emil Filla, *Zvířecí stepní styl, VS XXIX, 1932*, s. 170.

identity českého národa splyvala s Fillovou obhajobou hodnot nomádského, respektive skytského umění.“¹²⁶

3.5.2. České umění ve stínu Německé svíce

Príspevek Zoroslavy Drobné do sekce Zprávy a úvahy ve *Volných směrech* z roku 1938, který nese název České umění pod německou svící,¹²⁷ v podstatě kritizuje stejné přístupy, kterými se ve svém článku zabýval i Emil Filla. V jeho případě však šlo o nám poměrně vzdálené umění stepních kočovníků, v tomto sloupku se jedná o naše české umění.

Drobná posuzuje článek profesora pražské německé univerzity Karla M. Swobody, který byl roku 1937 vydán ve sborníku *Das Sudetendeutschtum, Sein Wesen ind Werden im Wandel der Jahrhunderte*. Sborník oslavoval 75. výročí spolku *Verein für Geschichte der Deutschen in Böhmen*. V tomto článku si profesor Swoboda vzal za cíl „*ukázati s pomocí české literatury umělecko-historické, hledající nestranně a sine ira cesty formální filiace a příbuzenství slohová, že všechny památky starého umění v Čechách a na Moravě, jsou bezprostředně odvozeny a ovlivněny toliko památkami říšskoněmeckými, že umělci v těchto zemích byli vždy valnou většinou Němci*“¹²⁸. Originální znění článku mi bohužel není známé, a tak si o jeho obsahu můžu udělat představu jen podle recenze paní Drobné. Je jasné, že se jednalo o článek ideologicky silně zabarvený, který se držel nacistického narativu o nadřazenosti árijské kultury a rasy, jehož obsah by se dal zjednodušeně shrnout takto: všechno kvalitní z českého a moravského umění pochází od Němců, díla menšího významu či ta vykazující slohový úpadek jsou z rukou českých. I Swoboda používá ony *epitheta boje*, která ve *Stepním zvířecím stylu* popisoval Filla, v tomto případě charakterizuje německý profesor české umění jako *chaotické, nejasné, zmatečné, disproportionální*.

Drobná vytýká profesorovi Swobodovi nevědeckost, zpochybňuje jeho metodologii, a dokonce i vědomosti, když poukazuje na paradox, že profesor jako vrchol českého umění středověku vidí dobu husitskou. Zcela oprávněně se rozčiluje nad jeho závěrem, že rozdíly mezi uměním Říše a uměním „*sudetským*“ má příčinu ve tvaru lebky jeho obyvatel. Profesor skutečně používá jako označení pro země české a moravské užívá termínu „*země sudetské, okrajová oblast německé říše či východní německý prostor*“, nad čímž se Drobná také pozastavuje.

¹²⁶ LAHODA 2007, s. 466.

¹²⁷ Z Dobrná [Zoroslava Drobná], České umění pod německou svící, *VS XXXIV*, 1938, s. 212.

¹²⁸ *Ibidem*

V závěru označuje profesоровu metodu jako *totalitní*, která je podřízená „ústřední ideje“ a která „sleduje cíle jiné než vědecké“ Odsuzuje také to, že němečtí vědci a badatelé velkodušně chodí zkoumat na české území naši historii, aby poté svoje poznatky zneužili proti nám. Doslova píše: „Němci se nám odvděčují tím, že nás se vznešenou samozřejmostí prohlašují za svoji provincii. Samozřejmě pomáhají jim při tom nejvíce naši vlastní Němci.“¹²⁹ Na konec přikládá také varování: „My musíme konečně jednou procitnout z přílišné trpělivosti vůči takovýmto vědeckým metodám, která jsou zneužitím vědy za pláštik velkoněmeckého imperialismu.“¹³⁰

Ostrý tón článku nebyl pro redaktora Fillu překážkou pro uveřejnění tohoto textu. Když vezmeme v potaz nelibost, kterou v jeho stati o stepním stylu vyvolalo kulturní velikášství dominantních kultur, je dosti pravděpodobné, že byl nehorázností a nevědeckostí tvrzení německého profesora stejně pobouřen jako Drobná.

3.5.3. Řím nese černou kulturu Habešanům

Adolf Hoffmeister¹³¹ přispíval do *Volných směrů* nejen svými texty, ale také mnohými karikaturami. V roce 1936 byla ve *Volných směrech* otištěna karikatura Adolfa Hoffmeistera *Řím nese černou kulturu Habešanům*¹³². Jedná se o přímou odezvu na událost z roku 1935, kdy fašistická Itálie napadla a následně okupovala Etiopské císařství (známé také pod názvem Habeš). Karikatura znázorňuje vojáka, jehož tvář je skryta za plynovou maskou, kráčejícího v doprovodu tanků a letadel směrem k Etiopii. Tu reprezentuje její mapa – černě vybarvená, na které sedí její obyvatel: šlachovitý, oblečený jen v bederní roušku upírá svůj udivený zrak na vojáka. Jeho ruce a nohy jsou useknuté, je zobrazen jen jako torzo s hlavou – tato absence končetin jako by znázorňovala neschopnost celé Etiopie ubránit se vojenské převaze Itálie. Jeho nahota je zase znázorněním „primitivnosti“ jeho národa, ze které ho jde „vysvobodit“ italský voják. Ten v rukou drží černou košili a podává ji Habešanovi, aby se do ní zahalil. *Camicia nera* je typickým symbolem fašismu, který má zahalit i celou Etiopii.

Karikatura je jasná a čitelná po obsahové i formální stránce. Námět je vyveden suverénní linkou a používá jasné a čitelné symboly. Letadla jsou geniálně abstrahována na pár jednoduchých výstižných čar, které by mohly sloužit jako logo nějaké aviatické společnosti. Jistá ironie námětu, tedy vývoz černé kultury na africký kontinent, jež je přezdíván černý, je

¹²⁹ Ibidem

¹³⁰ Ibidem

¹³¹ O Adolfu Hoffmeisterovi více například viz. Karel Srp (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902–1973)*, Praha 2004.

¹³² Viz obrazová příloha č. 6.

vtipnou pointou a zároveň ji můžeme chápat, jako obecnou kritiku dobovačné snahy nejen fašistické Itálie, ale i jiných expanzivních velmocí.

3.5.4 Antonín Pelc: Ženeva 1936

Karikaturistu Antonína Pelce¹³³ vyzdvihoval Emil Filla v Pelcove monografii¹³⁴ jako člověka, který byl schopný vytvářet karikatury „*nikterak jen přechodné, relativní, jepičí pravdy, nýbrž pravdy věčné.*“¹³⁵ Jejich nadčasovost viděl hlavně v tom, že „*jejich vnitřní obsah jest neustálá, nutná ochrana svobody člověka.*“¹³⁶ Ačkoliv tato slova jsou z doby po druhé světové válce, je zřejmé, že podobný názor Filla zastával i v meziválečných letech: Pelcovy karikatury zařazoval do vydání *Volných směrů*. Šlo například o již zmíněnou reakci na občanskou válku ve Španělsku *Franco*, nebo karikatura *Mírové brýle mámení*.¹³⁷ *Ženeva* vznikla roku 1936,¹³⁸ ve *Volných směrech* byla zveřejněná o rok později. Vidíme na ní přízrak anděla smrti, jehož tvář je zakryta plynovou maskou, která mu dodává výraz děsivý a směšný zároveň. Vyhublá postava anděla se drží na nohou díky berlím tvořených z hlavní pušek, její stín je vržen do zasedací místnosti, v níž vidíme stůl s prázdnými židlemi, oknem do místnosti míří hlaveň kanónu. Na zemi je spadlá podobizna amerického prezidenta Woodrowa Wilsona, tedy člověka, který byl jedním z hlavních postav mírových jednání na konci první světové války. Tento neutěšený výjev je připomínkou ženevské odzbrojovací konference, kterou pořádala Společnost národů a která měla zrevidovat závěry Versailleského míru. Konference trvající od roku 1932 do roku 1934 však skončila neúspěchem, během jednání se projevovaly odlišné názory velmocí na problematiku odzbrojování, které vyvrcholily vystoupením Německa ze Společnosti národů. Karikatura s názvem *Ženeva* (v monografii Pelcových prací publikovaná pod názvem *Ženevský mír*), tak ukazuje nepříjemnou pravdu, že nad prázdnými zasedacími místnostmi po odzbrojovací konferenci se zjevuje děsivý přízrak konfliktu.

¹³³ Více o Antonínu Pelcovi viz. Anna Pravdová (Ed.), Tomáš Winter (ed.), *Señorita Franco a Krvavý pes*, Národní galerie v Praze, Praha 2015.

¹³⁴ Emil Filla, *Antonín Pelc: karikatury 1919-1948*, Praha 1948, s. 8.

¹³⁵ Ibidem

¹³⁶ Ibidem

¹³⁷ *Volné směry XXXIII*, 1936, s. 123.

¹³⁸ Viz obrazová příloha č. 7.

4. Další počiny Emila Filly ve 30. letech

I tato kapitola se bude zabírat především Fillovou činností v rámci Mánesa. Filla byl jedním z neaktivnějších členů spolku, byl brán *de facto* jako vůdčí osobnost, i když tato jeho pozice nebyla potvrzena *de jure* na valných hromadách. Přes svůj vliv nebyl totiž nikdy zvolen předsedou, ačkoliv byl aktivní ve výboru a zastával i další funkce.¹³⁹ Je tedy logické, že většina jeho aktivit byla s Mánesem propojena. Kromě Spolku výtvarných umělců Mánes byl ještě členem Spolku výtvarných umělců v Brně, ve městě svého dětství často vystavoval. Zároveň byl ve styku se členy spolku, jak o tom svědčí dochovaná korespondence s Albertem Kutalem,¹⁴⁰ a měl tedy i na tento spolek vliv.

Krom vydávání spolkového časopisu byla z nejvýraznějších aktivit uměleckého spolku činnost výstavní, na jejíž dramaturgii měl Filla bezesporu také vliv. Ve třicátých letech spolek uspořádal několik výstav, které jsou zajímavé pro naše téma, protože přímo nebo nepřímo komentují politickou situaci v Evropě. Jednou z nich je nezrealizovaná výstava španělských plakátů, o které jsem se již zmiňovala. Další výraznou výstavou, která vzbudila vlnu nevole, byla *Mezinárodní výstava karikatury a humoru* pořádaná na jaře roku 1934 Adolfem Hoffmeisterem, Aloisem Wachsmannem a Emilem Fillou. Jednalo se o výstavu, která prezentovala to nejlepší z české karikatury 19. století a která po boku tvorby domácí ukazovala i karikaturu zahraniční¹⁴¹. Vystavovali zde karikaturisté němečtí (George Grosz, Otto Dix, Erich Godal) a i sovětstí. Právě díla kritizující politickou situaci v Německu vyprovokovala německého ambasadora Waltera Kocha. Ten v rozhořčeném dopise žádal ministra zahraničí o odstranění některých děl Johna Heartfielda, což spolek Mánes odmítl. Heartfieldova díla musela být tedy odstraněna policejním zátahem. Tato aféra však učinila výstavu ještě více populární v duchu hesla, že i negativní reklama je reklamou. Díla sovětských autorů také vyvolaly negativní reakce, ale pro změnu z toho důvodu, že na nich „bylo příliš patrné, v jak nesvobodném a totalitním prostředí vznikají.“¹⁴²

Významnými výstavami jak z hlediska politického, tak výtvarného, byly výstavy, které spolek pořádal německým umělcům. Po vítězství NSDAP začala být v Německu výrazně omezována

¹³⁹ V letech 1933 a 1934 byl nicméně zvolen místopředsedou (Lahoda, 2007), v letech 1931 a 1935-39 působil jako jednatel spolku

¹⁴⁰ Viz. Lubomír Slavíček, Neznámý Emil Filla – Fillovy dopisy Albertu Kutalovi z let 1935 až 1947, *Umění XLIX*, 2001, s. 61-80.

¹⁴¹ Více o české karikatuře ale i Mezinárodní výstavě karikatury a humoru viz. Ondřej Chrobák, Tomáš Winter (ed.), *V okovech smíchu: karikatura a české umění 1900-1950*, Praha: 2006.

¹⁴² Ondřej Chrobák, Tomáš Winter (ed.), *V okovech smíchu: karikatura a české umění 1900-1950*, Praha: 2006, s. 81.

svoboda projevu, mnoho umělců ze země začalo utíkat a Praha jim byla dočasným útočištěm. Místní umělecká scéna se tak mohla z první ruky seznámit s předními německými umělci, ale hlavně šlo o jakousi manifestaci demokratických ideálů. V demokracii by žádný hlas neměl být násilně umlčován, naopak by měl být vyslyšen. A tak Spolek výtvarných umělců Mánes *dává ještě promluvit umlčeným umělcům, kteří emigrovali do naší země před hnědým morem.*¹⁴³ V Mánesu tak bylo možné vidět díla již zmiňovaného Johna Heartfielda, Oskara Kokoshky, Thomase Theodora Heineho nebo Maxima Kopfa.

4.1 Veřejné projevy Emila Filly

V roce 1937 uspořádal spolek Mánes několik veřejných shromáždění, na kterých chtěl prezentovat veřejnosti problémy současného umění i společnosti. Těchto shromáždění se účastnil i Emil Filla a přednesl na nich projevy, z nichž dva máme zdokumentovány: první z 29. ledna a další z 29. dubna roku 1937. Oba tyto večery se konaly v Ústředním sále městské knihovny a byly adresovány především mládeži. Tato potřeba komunikovat s mladou generací byla nejspíš reakcí na událost, která členy Mánesa šokovala: při nacionalistických studentských bouřích vysokoškolští studenti rozbili okna nové budovy Mánesa na nábřeží. Útok ze strany nejmladší generace, která měla jednou nést dál odkaz moderního umění, vyžadoval nějakou akci.

Dle Vojtěcha Lahody proběhlo ještě jedno veřejné shromáždění pořádané SVU Mánesem 29. srpna 1937,¹⁴⁴ kterého se Filla také účastnil a měl na něm přednášku. Bylo prý protifašisticky zaměřené, ale obsah Fillovy přednášky se bohužel nezachoval.

4.1.1 Veřejný projev o národní kultuře

Na den 29. ledna 1937 uspořádal SVU Mánes ve spolupráci se studentskými spolky v Ústřední městské knihovně v Praze shromáždění, jehož hlavním tématem byla národní kultura. Účelem bylo, jak o tom informovaly *Volné směry*: „*ujasniti a přesně formulovati pojem národního umění a národní kultury, jichž nepřesné formulace bylo užito i zneužito v vánoční anketě Národních listů.*“¹⁴⁵ Jak píše Vojtěch Lahoda, šlo o další mánesovskou akci, která vzbudila nevoli německého velvyslance v Praze, jenž po akci intervenoval oficiálním protestem.¹⁴⁶

¹⁴³ Čestmír Berka (ed), Dva projevy Emila Filly, *Estetika I*, 1964, č. 1., s. 64.

¹⁴⁴ LAHODA 2007, str. 681

¹⁴⁵ Veřejný projev o národní kultuře, *VS XXXIII*, 1937, s. 258.

¹⁴⁶ LAHODA 2007, s. 475.

Vánoční anketa v *Národních listech* vycházela každoročně. Probíhala korespondenčně – redakce obeslala respondenty s prosbou o vyjádření k tématu a odpovědi následně zveřejnila. Tématem ankety na Vánoce 1936 bylo „*Národu národní kulturu.*“ Anketa měla negativní odezvu především v řadách moderních umělců. Problémový byl samotný průvodní dopis ankety, který byl otištěn s odpověďmi. Redakce v něm totiž osočuje moderní umělce z toho, že nejsou dostatečně národní a dokonce, že jsou protinárodní. Cituji: „*Národně uvědomělá veřejnost pozoruje totiž s bolestí a s obavou...že především v československém umění...pokoušejí se stále důrazněji o výboj směry, které zneužívají poslání umělce k nenápadnému, ale za to tím nebezpečnějším rozšiřování rozkladným, ne-li přímo protinárodní a protistátních tendencí...krajně nebezpečné vlivy leptavého kulturního bolševismu.*“¹⁴⁷ Kvůli obavě z tohoto rozkladného vlivu moderního umění „*Národní listy, věrný své dávné tradici a svému vlasteneckému poslání, postavily se v otevřený boj proti záhludným propagátorům těchto vražedných idejí, i proti těm, kdo je ze slabošství, nebo ze snobismu okolo sebe trpí.*“

Jako reakci na tento slepý nacionalismus, který se v českém prostředí šířil, proto pronesli na lednovém večeru své řeči mnozí členové Mánesa, v nichž představili svoje vnímání pojmu národního umění a okomentovali problematiku pojmu „*národní*“. Díky přetištění více či méně doslovných prepisů jejich projevů ve *Volných směrech*¹⁴⁸ známe i obsah jejich promluvy. Předseda Mánesa Josef Gočár na důkaz toho, že je Spolek národní, vyjmenovává dřívější členy, kteří ve své době byli také obviňováni z toho, že jejich tvorba není dost česká, a přitom dnes patří mezi umělce národní. Architekt Jaroslav Fragner zase upozorňuje na pochybení, když se zaměňuje pojem národní s historizujícím nebo historickým „*projevem minulým,*“ protože národní kultura je „*architektura současnosti.*“ Podobně i Vincenc Beneš podotýká, že pojem národní kultury není něco neměnného, ale jde o „*soubor duchovních hodnot*“ národa, který se v čase postupně mění, tak jako se mění společnost. Také varuje před přílišným omezováním umění: „*Kultura, která vždy byla a musí být oblastí mravní, svobody ducha a myšlení, nesmí se dál přistříhovat, ovlivnit ani nijak omezovat jakýmkoliv zpolitizováním v demokracii, ani usměrňováním v autokracii za cenu ztráty svého bytí a opodstatnění.*“¹⁴⁹

Vystoupil i malíř Václav Špála, který upozornil na politický podtext tohoto boje za národní umění a kulturu. Přesně řekl, že „*Umění a kultura se tu zatahuje do politiky a útoky proti modernímu umění vyvěrají z nechuti k němu a nejvíce z řad politicky poštvaných, tedy*

¹⁴⁷ Národu národní kulturu, *Národní listy* LIIVI, 1936 76, č. 353, 25.12.

¹⁴⁸ Veřejný projev o národní kultuře, *VS XXXIII*, 1937, s 258-264.

¹⁴⁹ *Ibidem*

z vedlejších příčin pro vedlejší účely.“ A pozastavil se nad tím, že proti modernímu umění ve jménu nacionalismu brojí právě ti lidé, kteří zároveň podporují „*vzbouřivší se španělské generály, kteří také ve jménu nacionalismu za pomoci cizích živlů rozbíjejí vlastní, po staletí nashromážděné umělecké památky, města a hlavně svůj španělský lid.*“¹⁵⁰“ Nepopírá ale, že právě pro „*početem malý národ má mít silnou národní vůli, která je jeho obranou v boji o bytí v moři velkých národů*“, a že tedy nacionalismu je třeba, ale jen ve zdravé míře.

Ze všech projevů, které na lednovém shromáždění zazněly (a byly otištěny ve *Volných směrech*), je právě projev Emila Filly nejvíce politicky zabarven. Zatímco ostatní se k politickému podtextu problematiky národního umění dostávají až v průběhu svých projevů, Emil Filla s ním svoji řeč zahajuje, a to poměrně zostrá: „*Je podezřelé a příznačné, že starost o národní kulturu projevují dnes právě lidé a strana, s nimiž se národ definitivně rozešel.*“ Dále ve svém projevu tuto myšlenku rozvádí a říká: „*Je směšné, že strana lidí, kteří by nejraději všude v Evropě, a tedy i u nás viděli zas nastolený nový feudalismus, tyranství a otroctví člověka, kteří věří na svou kastovní povýšenost a na fašistickou morálku, opodstatněnou nějakou bláhovou prozřetelností, opodstatněnou zkonfiskováním práce i ducha svého bližního – je směšné že tato strana se stará o nás umělce, zda jsme dost národní.*“ Pro Filla je vyloženě paradoxní, že by politická strana, která chce nastolit autoritářský režim a omezovat svobodu tvorby i svobodu lidskou, měla toužit po národním umění. Národní umělec není ten, kdo kopíruje tvoření svých dříve žijících krajanů, ale ten, který „*zná svou dobu, zná poslání člověka v době a zná vůli svého národa, tj. vůli býti aktivním a určujícím semaforem všelidských drah, vedoucích nezadržitelně k největší důstojnosti člověka, k jeho svobodě a svobodě každého člověka.*“ Tedy umělec, který díky svobodné tvorbě může vyjadřovat jakési současné umělecké chtění. Díky svojí citlivosti a citovosti je schopen odhalit toto směřování národa, dokáže pokračovat v tradici a navazovat na ni bez toho, aby ji přímo kopíroval. Filla tvrdí, že „*Tradice našeho umění šla vždy za větší svobodou člověka.*“ České umění se dle Filly vždy snažilo, stejně jako český národ, osvobodit z mocenské nadvlády, ať už šlo o habsburskou monarchii, nebo v době husitské o diktát katolické církve. V době samostatné demokratické republiky se moderní umění snaží učinit člověka ještě svobodnějším. Jak tuto nedávnou historii popisuje Filla: „*Náš národ...i v poslední velké válce nebojácně poznal, že cesta k budoucnosti lidstva vede směrem k jeho osvobození. Dobře rozpoznal smysl této války, neboť postřehl, že jde o hrozný zápas feudalismu a svobody člověka.*“ Proto Fillovi přijde absurdní, aby strany fašistické volaly po opravdovém nacionalismu v umění.

¹⁵⁰ Ibidem

To, co za tímto voláním po zdánlivě národním umění Filla vidí, je jen touha po odtržení národa od umělce a národa od umění.¹⁵¹ A zároveň pochybuje o schopnostech nacionalistů rozpoznat skutečné hodnoty ukryté v umění („*Těmto křičícím nadvlastencům je přirozeně nepochopitelné, kolik vlastenectví může být skryto v obrazech*“).¹⁵² Další výtkou, kterou Filla má v tomto politickém boji o národní umění je elitářství v pojetí toho, co je a není národní: „*Tato strana předpokládá, že jen boháč a anonymní rada z různých kartelů je národem, kdežto chudák a vyděděnec národem být nemůže...*“¹⁵³ A pokračuje tím, že kritizuje postoj těchto politických stran k umění a kultuře obecně, kdy je berou pouze jako svůj mocenský nástroj, jako propagandu, a ačkoliv se tváří jinak, nechtějí umění pro všechny ale jen pro určitou třídu („*Tito vlastenci přáli by si, aby uměle byl necitelný k svým bližním a nestaral se o lidskou útrapu a nespravedlivost. Přáli by si, aby umělec byl apolitický a sloužil jejich rekčním zájmům*“). Chtějí sebrat umění jeho funkci jakéhosi zrcadla společnosti, chtějí umělce pasivního, který jen koná podle příkazů jiných, a ne umělce aktivního, který ve svém umění upozorňuje na aktuální společenské problémy. Právě této role umělce, který burcuje společnost a který pomáhá nastolit nový řád světa a nové poměry, se totalitně a autoritářsky smýšlející lidé obávají a snaží se omezit jeho svobodu, což ukrývají pod nálepkou hledání národního projevu. Emil Filla ve svém projevu na tento problém upozorňuje a vyzývá tak umělce, aby pokračovali ve svém boji.

4.1.2 Shromáždění demokratických organizací československé mládeže

V roce 1937 slavil spolek Mánes padesát let své existence, a v rámci oslav tohoto výročí uspořádal také shromáždění mládeže ve velkém sále Ústřední městské knihovny. Na tomto shromáždění zaznělo mnoho projevů ať již z řad členů SVU Mánes, od zástupců různých studentských a mládežnických spolků nebo jiných hostů. Stejně jako o lednovém shromáždění v knihovně i o této akci informují *Volné směry*,¹⁵⁴ a dochoval se tak obsah projevů. Účast *Volné směry* odhadují na tisíc osob.

Oproti lednovému shromáždění toto vyznívá o něco klidněji. Nebylo svoláno za účelem potřeby odpovědi na napsanou křivdu, ale za účelem využití slavnostní příležitosti k rozvinutí styku s mládeží. Projevy jsou různorodější, nezaštiťuje je jednotné téma, ale každý mluví o problematice, kterou sám uzná za vhodnou. Jako společné pojítka můžeme označit vztah mládeže k umění, který byl nyní nazírán příznivěji než v lednu. Optimismus vyjádřil Josef

¹⁵¹ Ibidem

¹⁵² Ibidem

¹⁵³ Ibidem

¹⁵⁴ SVU Mánes mládeži, *VS XXXIII*, 1937, s. 335-342.

Gočár ve svém úvodním projevu: viděl, že nastává doba, kdy ze spolupráce mládeže s výtvarníky bude odstraněno nepochopení a nezájem o výtvarnictví.¹⁵⁵ Tím také uznává úspěšnost prvního večera. Přísliby spolupráce zaznívaly i z úst zástupců studentstva, zavazující se, že budou bojovat za svobodu umění.¹⁵⁶ Boj za svobodu umění byl dalším tématem, který zmiňovalo více mluvčích. Zdůrazňoval jej například Adolf Hoffmeister, nebo Antonín Pelc, který svůj projev zaměřil na důležitost karikatury, která je podle něj „*bojem proti hrubé moci a násilí, je vzněcovatelkou stále nové a vyšší svobody, nositelkou ideí lidství.*“ Zároveň Pelc vyzdvihuje její výhody oproti psanému slovu: „*Slovo se může odvolat podle tiskové novely paragraf 11, ale co je jednou namalováno, to trvá jako Kainovo znamení.*“¹⁵⁷

Nejnáléhavěji působí volání po svobodě z úst německých mluvčích. Jedním z nich byl přední německo-český umělec Maxim Kopf, jehož samotná účast na setkání byla vyjádřením politického názoru a nesouhlasu s persekucí umělců v Německu. Kopf ve své řeči přítomnou mládež vyzval k obraně tvůrčí svobody, apeloval i na mladé české Němce, aby po boku Mánesa šli do boje o svobodu umělecké svobody. Publikum jeho projev odměnilo dlouhotrvajícím demonstrativním potleskem.¹⁵⁸ Také zástupce *Freiheitsbund Deutscher Hochschüler* Richard Weck, komentoval situaci ve své rodné zemi tím, že „*Trpce ale nesklesle konstatoval, že mluví za ty, jichž mateřštinou je jazyk země, kde není svobody; umění tam neslouží již pravdě a duchu, ale falešnému pathosu, který má zahaliti útisk a bídu národa.*“

Emil Filla nebyl přítomen, a tak jeho projev přečetl spisovatel Toman. Tento projev v plném znění sice nebyl otisknut ve *Volných směrech*, ale roku 1964 ho zveřejnil s komentářem Čestmíra Berky časopis *Estetika*.¹⁵⁹ V tomto projevu Filla řeší spíše všeobecný nezájem o výtvarnictví u nás, tato apatie má podle něj v českém národu dlouhé kořeny. Jako národ nesvobodný jsme byly zatíženi tímto naším osudem a k umění jsme si nedokázali vytvořit vášnivý vztah, i proto, že se za ním skrývala nějaká pro svobodu národa nebezpečná ideologie. Jak říká Filla, „*byly jsme tedy dějinami o lásku k umění připraveni.*“ Volá po tom, aby si Čechoslováci opět vytvořili citový vztah k umění, aby ho začali milovat. Tvrdí, že „*Naše láska k umění výtvarnému musí dnes být vášnivá a jedině touto vášnivostí se vyléčíme z těch minulých zmatků a nedostatků a docílíme, že se domácí tradice opět stane plodnou,*

¹⁵⁵ Ibidem

¹⁵⁶ Např. Jan Taussig ze Svazu mladých, Bohumil Březovský z organizace středoškoláků Za mladou kulturu, ad.

¹⁵⁷ SVU Mánes mládeži, *VS XXXIII*, 1937, s. 335-342.

¹⁵⁸ Ibidem

¹⁵⁹ Zároveň s tímto projevem vyšel i lednový projev, který však po porovnání s přepisem z *Volných směrů* je lehce upraven, nejspíš aby vyhovoval dobovým ideologickým záměrům. Obsah ale zůstává obdobný.

plně naší – především však evropsky kvalitní.“ Skrz pochopení umění Filla vidí cestu k pochopení naší národní identity, k rehabilitaci našeho národa. Chce oprostit umění od nánosů politických bojů, které na něj vrhají špatné světlo a které zbytečně vytvářejí rozbroje i uvnitř samotného národa.

Skrz tuto snahu o opravdové poznání umění, které je plně osobní, nezatížené esteticko-filozofickým nebo politickým výkladem má člověk možnost pochopit, že *„konečný smysl každého díla a zvláště dnešního, je mluvit přímo k srdcím čistým, nezatíženým cizí nevýtvarnickou ideologií, k srdcím výtvarně citícím.*“ Jedná se opět o cestu, kterou Filla mnohokrát proklamoval. Cestu k naprosto svobodnému individu, které myslí samo za sebe – ne pod diktátem vnějších imperativů – o individu čistém. Tato cesta k znovuobnovení vztahu člověka k umění je tak také cestou ke svobodě. V tomto projevu pak Filla apeluje na Čechy, aby se touto cestou vydali. Aby znovu našli cestu ke svému českému umění. Cítí potřebu hájit české umění a kulturu v době, kdy je ohrožena nacistickým Německem. Stejně jako například již zmiňovaná Zoroslava Drobná, vidí v přístupu nacistického Německa k ostatním kulturám hrozbu. Bezvýhradné vyzdvihování germánské kultury a přehlížení důležitosti kultur ostatních je předzvěstí toho, jak se bude Německo chovat k ostatním národům na poli politickém.

4.2 Dva otevřené dopisy

Na závěr této kapitoly bych chtěla zmínit dva dopisy z 30. let, o kterých jsem našla v prostudované literatuře zmínku, a které opět dokládají to, že se Emil Filla snažil být aktivním občanem, který se nebojí vyjádřit ke každé situaci.

4.2.1 Dopis rakouskému vyslanci

V *Lidových Novinách* vyšel 18. února otevřený dopis¹⁶⁰ československých spisovatelů adresovaný rakouskému velvyslanci doktoru Markovi. Mezi signatáři byli Karel Čapek, F.X. Šalda, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura, ale i Emil Filla a jeho tchán, profesor filozofie František Krejčí. Šlo o projev protestu proti popravě dvou bojovníků, zajatých vojáků občanské války. Proti těmto extrémním metodám politického boje se ohradili v otevřených dopisech i slovenští intelektuálové.¹⁶¹

¹⁶⁰ Dopis čs. Spisovatelů vyslanci dru Markovi, *Lidové noviny XLII*, č.88, 18.2. 1934, s. 4.

¹⁶¹ Ibidem.

4.2.2 Edvardu Benešovi

Emil Filla se v dopise¹⁶², který zaslal manželce Haně po osvobození Buchenwaldu 10.5.1945, zmiňuje o svém otevřeném dopise Edvardu Benešovi, napsaném pravděpodobně těsně před vypuknutím druhé světové války: *Je ¾ na 16 hod 10. 5. 1945 a naše rádio právě hlásí, že president Edvard Beneš s vládou vrátil se do Prahy. Stojíme při hymně a vzpomínáme na 6 let útrap – vzpomínám na svůj otevřený dopis Benešovi, když musel utíkat z Prahy pokořené a pošlapané – vzpomínám na Tvé slzy a na Tvou hroznou otázku: co pak to bylo vše jen pro tak krátkou dobu, co pak je už všemu konec? Vzpomínám: lámali nás lámali, ale nezlomili.*

Pátrala jsem v dobovém tisku, ale v běžných denících a periodících se mi bohužel nepodařilo zmiňovaný otevřený dopis najít. Vzhledem k již popsaným Fillovým postojům si však můžeme o jeho obsahu udělat dobrou představu.

¹⁶² LAHODA 2007 s. 523.

5. Dílo Emila Filly ve 30. letech

V této kapitole bych se chtěla věnovat Fillově tvorbě umělecké. Zaměřuji se na třicátá léta, protože v nich spatřuji vyvrcholení jeho uměleckého boje proti totalitnímu myšlení. Rozhodně to není proto, že by jeho předchozí tvorba nebyla v tomto směru angažovaná. Jak jsem popsala v úvodní kapitole, už během svých mladých let ve svých dílech Filla řešil palčivé otázky, věnoval se sociálním tématům. I kubismus – směr, kterému Fila na více než dvě desetiletí naprosto propadl – nevnímal pouze jako výtvarný sloh, který nabízel zajímavá a variabilní řešení problému zobrazení reality. Věrný svému uměleckému krédu, byl Emil Filla i jako kubista umělcem buřičem, který chtěl vytrhnout diváka z letargie, aktivizovat jeho oko.¹⁶³ Tvůrčí proces neměl být omezen pouze na umělce, ale měl se replikovat v mysli diváka, ve které se znovu konstruovala realita. Kubismus byl pro něj tedy zároveň programem, který měl pomoci nastolit nový světový řád. Letargie člověka totiž v širším pohledu vede ke ztrátě bdělosti, člověk je snadněji manipulován a pokud tato letargie prostupuje celou společností, vytváří se příznivé podmínky pro vznik totalitních diktátorských systémů. Filla naproti tomu požadoval člověka aktivního, bdělého, schopného činit vlastní rozhodnutí, jenž nepodléhá kolektivním tlakům. Jen tato individualistická cesta vedla podle Filly k naprosté svobodě. Jinak byl program kubismu ovšem čistě apolitický. V duchu modernistické autonomie umění byl tento směr osvobozen od ideologického podtextu, vypořádával se hlavně s otázkou možnostmi zobrazení daných fenoménů, ale samotný jejich význam ponechával spíše v pozadí.

Stručně řečeno, v mladých letech Filla hledá svůj výtvarný výraz, v letech bezprostředně před první světovou válkou ho nachází v kubismu, který následně rozvíjí, většinou prostřednictvím vyobrazení různých zátiší a jiných indiferentních námětů. V třicátých letech se jeho pozornost odvrací od neživé přírody směrem k člověku. Během předchozích let hledat podstatu předmětů kolem sebe, nyní se do středu jeho zájmu dostává člověk. Hledání lidské esence, které probíhalo za čím dál více vypjatější politické atmosféry, tak vyústilo v rozsáhlý soubor maleb jejichž ústředním motivem je svoboda a neustálý boj o její získání a zachování.

5.1 Vývoj ve Fillově tvorbě třicátých let

Nyní bych chtěla popsat vývoj ve Fillově tvorbě v letech třicátých. Ve dvacátých letech ještě Fillova tvorba plynule navazovala na předválečné období a on zůstával věrný kubismu.

¹⁶³ Podrobně tento proces Filla rozebírá ve své stati *Práce zveřejněné ve Volných směrech XXXI*, 1935, s. 22-24.

Hlavním námětem, který zpracoval v nespočetných verzích bylo zátiší. Koncem dvacátých let však můžeme v jeho díle pozorovat změnu. Ta se týká barevnosti, formy i obsahu.

V barevnosti začínají převládat světlejší až pastelové barvy. Dokonce maluje skupinu obrazů, kde převládá bílá barva. Od poloviny 20. let můžeme sledovat větší důraz na plasticitu objemů. Kolem roku 1929 se čím dál tím důležitějším tvárným prvkem stává linie.¹⁶⁴ Tuto tendenci můžeme pozorovat i v Picassově díle, avšak podstatné rozdíly popsal Kramář: „Picassova linie je absolutní, takřka řezající, zatímco Fillova měkce obíhá objemy a téměř vibruje.“¹⁶⁵ Tento větší zájem o linii v malbě se projevuje také vzrůstajícím zájmem o kresbu a grafiku, tedy média, která pracují převážně s linkou. Svoji lásku ke kresbě vyznává v předmluvě katalogu výstavy svých kreseb v *Krásné Jizbě* roku 1933: „Kresba jest záležitostí nejintimnější, jest dialogem mezi umělcem a přírodou, měnící se v monolog umělcův... předpokládá svobody pravé práce, sebevědomí z dokonalé svobody ducha, svobody pravé práce, z nekonečných variací, z nedbání každého příkazu a zákazu materiálu...jest esencí projevů člověka.“¹⁶⁶

Nejlépe je tato stylová změna ve Fillových obrazech vidět na jeho obrazech žen. Jedná se o námět, který mezi lety 1930-34 výrazně dominoval nad ostatními. I když ženy byly součástí jeho obrazů i v minulých letech, nyní v jeho obrazech převažovaly. Byly pojímány s větší citovostí, jejich těla se stávala velkými měkkými amorfními hmotami, které působí měkce a mohutně zároveň. Karel Srp je trefně nazývá protoplasmatickými ženami.¹⁶⁷ Tyto ženy nejsou žádnými křehkými něžnými bytostmi, ale monumentálními bohyněmi hodnými obdivu a úcty, což koresponduje s Fillovým zájmem o pravěký kult Matky Země.¹⁶⁸

Obecně bychom tyto změny mohly popsat jako obrat k větší smyslovosti, lyričnosti a pudovosti. V tomto posunu můžeme jistě pozorovat vliv surrealismu, tedy směru, který ve 30. letech sílil a ke kterému měl Filla blízko. Jak píše Karel Srp (2017): „Filla měl pro surrealismus pochopení. Jeho podněty vnímal jako cestu k uvolnění představivosti, nikoliv jako vstup do konkrétní iracionality.“¹⁶⁹ Ve Fillově díle opravdu vidíme uvolnění, jeho díla jsou senzualnější a emotivnější. Vojtěch Lahoda tuto změnu popsal jako přesun od čistě duchovních kvalit figur a věcí (typických pro kubismus), k heroickým figurám, ke kvalitám

¹⁶⁴ KRAMÁŘ 1936, s. 136.

¹⁶⁵ Ibidem

¹⁶⁶ Emil Filla, Výstava kreseb Emila Filly, *VS XXX*, 1933-34, s. 25.

¹⁶⁷ SRP 2017, s. 58

¹⁶⁸ LAHODA 2007, s. 507.

¹⁶⁹ SRP 2017, s. 80.

pudovým, místy až zvířecím a živočišným.¹⁷⁰ Tento přesun vidí nejprve na figurách žen z let 1930-34.

Kolem poloviny 30. let dochází ještě k výraznější změně námětu. Až do této doby, byla jeho tvorba angažovaná především formou, obsah se stále držel zobrazování okolní skutečnosti za pomoci nových výrazových prostředků. Kolem roku 1935 toto ovšem přestává platit a Filla se začíná zajímat o náměty odlišné. Působilo na něj měnící se politické prostředí: euforii ze zrození nového svobodného státu postupně vystřídal obavy z toho, zda nebude třeba tuto svobodu bránit. Tyto úzkosti z vyhrocené politické situace se tak odrážejí v umělcově tvorbě, nejprve nenápadně, takže si ani sám umělec nemusel uvědomovat důvody změn v jeho dílech. Jak se situace v Evropě zhoršovala a pomalu spěla ke konfliktu, apel k boji ve Fillově tvorbě byl více zřejmý a také začal být úmyslný. Živočišná pudovost obrazů ze začátku 30. let se postupně proměňuje v instinkt jiného druhu – v pud sebezáchovy, pud bojový.¹⁷¹

Kromě zvířecích bojů a zápasů se setkáváme s náměty z antické mytologie a také z českých národních písní a bájí. Objevují se tedy náměty literární, které hledají předlohu v notoricky známých dílech písemných. Literárnost se ve Fillově díla před obdobím 30. let objevuje jen ojedinelé: v rané tvorbě například v biblických námětech (*Salome, Milosrdný samaritán*) nebo v případě *Čtenáře Dostojevského*. Ve 30. letech však Filla čím dál častěji hledá inspiraci v kanonických dílech – roku 1935 například maluje obraz *Hamlet*.

V následujících kapitolách bych chtěla podrobněji rozebrat tři ústřední témata, která se objevují ve Fillově tvorbě především druhé poloviny 30. let a která byla bezprostředně spojena s tíživou politickou situací.

5.2 Antická mytologie

Návrat k antické mytologii je obecným fenoménem výtvarného umění dvacátých letech 20. století. Pojmem neoklasicismu se obecně míní styl, který přebírá hlavně klasickou formu, u Filly najdeme především inspiraci v antických námětech. Patří mezi umělce, pro které jsou antické mýty a báje symbolem něčeho hlubšího. Podobně jako on se k antice a její mytologii na přelomu 20. a 30. let obracejí i další umělci, z českých například Josef Šíma. Okruh

¹⁷⁰ LAHODA 2007, s. 507.

¹⁷¹ LAHODA 2007, s. 507.

pařížských surrealistů hledal v antické mytologii nové obsahové zdroje odpovídající nevědomým stavům.¹⁷²

Obrat k antice Filla popisuje ve stati Caravaggiovo posláni: „*Není divu, že v době velkých životních otřesů, v době nejistot a malé odvahy, určití umělci místo vždy nového řešení ve výtvarnictví ohlédnou nazad k antice.*“¹⁷³ V této stati má ovšem na mysli klasicismus, jako návrat k už vyřešeným formám, a haní ho jako jakousi uměleckou lenost. Fillův návrat k antice nebyl o kopírováním forem, šel hlouběji k duchu antické doby. Později napsal: „*Ohlížíme se k Řekům, k učitelům a svědkům odvaze žít a řešit náš život hrdinně... v Řecku se zrodila svoboda*“¹⁷⁴ Jde hlavně o návrat k antickým humanistickým ideálům – v době krize se obrací k samotným kořenům evropské kultury. Jako surrealisté hledali v příbězích obsahy odpovídající nevědomým stavům, hledal Filla archetypální příběhy, které by se shodovali s kýženým morálním poselstvím.

Přesto bychom v jeho tvorbě 30. let našli i formální inspiraci klasickým antickým uměním, a to na oponě pro divadlo D 37 z roku 1936¹⁷⁵, která měla doprovázet večer věnovaný básním Františka Halase. Jednalo se o jedno z komorních představení zde uskutečněných, které se snažilo o propojení divadla, hudby, výtvarného umění a hudby.¹⁷⁶ Ředitel divadla E.F. Burian k nim nechal namalovat tematické opony od českých umělců. Pro svou oponu si Filla bere inspiraci z černo figurální řecké keramiky.¹⁷⁷ Námětem je souboj lidí se lvem.

V roce 1936 se začíná antické mytologii věnovat naplno, většina prací je pak z let 1937 a 1938. Z řeckých mýtů a bájí si Filla za své protagonisty zvolil lidské hrdiny, kteří se musí ve svém životě potýkat s různými překážkami, aby nabyli kýžené svobody. Nezajímají ho antičtí bohové, kteří „*mají svobodu bez zápasu, svobodu, která je darem přírody*“¹⁷⁸ Snad až dvě výjimky jde vždy o bojující antické hrdiny, především o Thésea a Hérakla¹⁷⁹, ojediněle také o Persea. Tyto mytologické zápasy jsou symboly zápasu dobra a zla. V sérii obrazů s antickými motivy najdeme dva náměty, které do kategorie bojů nespádají. Jedná se o obrazy *Faethonův pád* a *Orfeova smrt*, které spojuje jejich fatalismus.

¹⁷² SRP 2017, s. 163.

¹⁷³ Emil Filla, Caravaggiovo posláni, *VS XXIII*, 1924-5, s. 206.

¹⁷⁴ Emil Filla, *O svobodě*, 1947, s. 37.

¹⁷⁵ Viz. obrazová příloha č. 8.

¹⁷⁶ SRP 2017, s. 145.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 146

¹⁷⁸ BERKA 1969, s. 88.

¹⁷⁹ Viz. obrazová příloha č. 9. a 10.

5.2.1 Smrt Orfeova¹⁸⁰

Tento obraz byl vystaven na Fillově poslední společné výstavě Mánesa v roce 1937. Je na něm znázorněn moment, kdy se vztekem šílené vyznavačky hedonistického boha Bakcha sápopu na bezbranného Orfeua, který stále ještě v ruce svírá svoji harfu. Na zemi již leží rozpáraná těla zvířat, která ho chránila. Jedná se o výjev z notoricky známého mýtu o Orfeovi, který vyjadřuje „očisťující moc hudby a umění vůbec, moc, která rozezná nejen duši lidí, ale celou živou i neživou přírodu.“¹⁸¹ Smrt Orfeova je pak symbolem pošlapání umění, které je vyprovokované davovým šílenstvím nebo příliši požitkářským stylem života. Dá se v něm vidět i příběh o vítězství materialismu nad duchovnem, požitkářství nad uměleckou kontemplací. Zároveň jde o příběh o věrné a vytrvalé lásce, což byly hodnoty, kterých si Filla také vážil.¹⁸²

Sám Orfeus byl pro umělce celá staletí vzorem, znázorněním „kreativní duchovní energie v novoplatónském smyslu,“¹⁸³ tedy pravého čistého umění. I proto Apollinaire, který chápal kubismus jako spojení čisté malby s čistou poezií, psal o orfickém kubismu.¹⁸⁴ Orfeua bychom pak mohli vidět i jako jakousi personifikaci kubismu. Obraz Smrt Orfeova tak nabízí více čtení, buď se jedná o vyobrazení osobního boje umělce, snažícího se bránit nový umělecký směr, nebo ho můžeme číst v obecnější rovině jako ohrožení umění fanatizovaným davem. Karel Šrp váhá, zda si Filla námět zvolil kvůli složité politické situaci, nebo zda se sám ztotožňoval s osudem pěvce.¹⁸⁵ Já si myslím, že se jedno s druhým nevyklučuje a je platné obojí: Fillaův osud coby moderního umělce, který pro svou tvorbu potřebuje absolutní svobodu, byl přímo svázán s osudem moderního umění vůbec. Obraz tedy znázorňuje obavy z konce této svobodné tvorby, Orfeus ještě není mrtev, ale konec je na dohled.

5.2.2 Faethonův pád

Obraz *Faethonův pád*¹⁸⁶ byl vystaven na samostatné výstavě Emila Filly roku 1938. Báje o Faethonovi vypráví příběh napůl lidského syna boha slunce, který si od otce vyprosil svolení řídit jeden den sluneční vůz. Byl ale příliš nezkušený, koně se splašily a hrozilo, že spálí zemi nebo nebesa, až se bůh bohů Zeus rozčlilil a srazil ho bleskem. V této báji je obsaženo mnoho

¹⁸⁰ Viz. obrazová příloha č. 12.

¹⁸¹ LAHODA 2007, 507.

¹⁸² Ibidem

¹⁸³ Ibidem

¹⁸⁴ Ibidem

¹⁸⁵ ŠRP 2017, s. 153.

¹⁸⁶ Viz obrazová příloha 13 (jde o černobílou reprodukcii malby, pro představu barevnosti viz. obrazová příloha č. 14.)

motivů, které mohly Fillu zaujmout. Je zde lidský hrdina, který se snaží vyrovnat bohům. Hrdina, který zemřel při vykonávání velkého činu, který nikdo z jiných lidí nesvedl. Čestmír Berka poukazuje na to, že Filla si z antických bájí vybral za své protagonisty právě pozemšťany, a ne božstva jako třeba Picasso.¹⁸⁷ Tedy hrdiny, kteří nemají svoji svobodu danou přirozeně, ale musejí za ni bojovat. A ačkoliv Faethon nakonec zemřel, bude provždy pamatován pro svůj velký čin. Báje o Orfeovi se přímo týká výtvarných umění, a tak je snáze čitelná, ale i zde bychom mohli vidět motiv boje za svobodné umění, za lidskou svobodu vůbec. Je jedno, jaký pro nás bude výsledek, ale musíme se o boj pokusit, a nakonec se možná dočkáme i věčné slávy.

5.2.3 Mytologické zápasy

Nejčastějšími hrdiny, které znázorňuje Filla ve svých dílech jsou Hérakles a Théseus, ojedinele se vyskytuje i Perseus. Některé z obrazů vystavil již na výstavě Mánesa roku 1936, představovali zápasy bližší neurčeného hrdiny se lvem¹⁸⁸. Další vystavil na své výstavě roku 1938 (*Théseus a krétský býk, Herakles a Kerberos, Herakles osvobozuje Promethea, Herakles a kanec a také sochu Théseus a býk*). Jak upozornil Vojtěch Lahoda, v pracích se postupně stupňuje množství prolité krve – v pracích z roku 1938 „*tečou potoky krve*.“¹⁸⁹¹⁹⁰ V širším měřítku však cyklus vystavil až po válce.¹⁹¹

Tyto bájně zápasy jsou archetypem zápasu dobra a zla. Hrdina v bájích se musí během svých cest potýkat s více či méně zákeřnými nestvůrami, stejně jako se i běžní smrtelníci musí potýkat s různými nástrahami. Jak píše Berka: „*jen ze zápasu se silami temnot se rodí svoboda člověka...jen z neúprosného boje s litými silami, v jejich pobití, zazáří v člověku jiskra božství*.“¹⁹² Vidí zde tedy stejný motiv jako u Faethona. Antický hrdina má pro Fillu ještě další rozměr, jak píše v dopise Halasovi: „*Dívám se na Herakla jako na symbol řeckého ducha, vyzdvihujícího apollónský žádný „rozmysl“ jasnost a úsilí po svobodě*.“¹⁹³

Ať už antický hrdina zdolává kteroukoliv nestvůru, všem dílům je společná umělcova snaha o znázornění nadlidského vypětí těla.¹⁹⁴ Ani pro antického hrdinu nejsou tyto boje lehké, v mnohých případech dokonce není jasné, zda má hrdina navrch. Nad tímto nepřilíš

¹⁸⁷ BERKA 1969, s.69.

¹⁸⁸ Viz obrazová příloha č. 11.

¹⁸⁹ LAHODA 2007, s. 499.

¹⁹⁰ Viz obrazová příloha č. 15.

¹⁹¹ SRP 2017, s. 122.

¹⁹² Čestmír Berka, Dva projevy Emila Filly, *Estetika I*, 1964, s. 64.

¹⁹³ SRP 2017, s. 160.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 163.

heroickým znázorněním výjevů se pozastavuje Vincenc Kramář,¹⁹⁵ který ale zároveň nepřímo kritizuje to, že si Filla zvolil pro burcování společnosti náměty, ve kterých je všeobecně známé, že dobro nakonec zvítězí nad zlem. Jako by si tento fakt uvědomil i Emil Filla, od antických témat kolem roku 1938 úplně upustil.

5.3 Zvířecí boje a zápasy

V roce 1937 postupně převládají nad bájnými zápasy souboje čistě zvířecí¹⁹⁶. Toto téma zvířecích zápasů, které ho v průběhu jeho posledních let na svobodě naprosto pohltilo, však má hlubší kořeny. Dříve, než je začal promítat do své tvorby, se o tyto zápasy zajímal teoreticky. Svědčí o tom jak stať *Zvířecí stepní styl* z roku 1932, tak jeho soukromá sbírka reprodukcí.¹⁹⁷ Téma zvířecích bojů je univerzální, nevztahuje se výhradně na evropské kulturní prostředí jako zápasy antické, což ukazuje i Fillaův již zmiňovaný článek. Filla se opět uchyluje k výjevům neliterárním, obecným, které se odehrávají v blíže neidentifikovatelném místě a čase.¹⁹⁸

První dílo s touto tematikou bychom u Filly mohli vystopovat do roku 1934, kdy provedl v malbě i v grafice *Souboj koní*¹⁹⁹. Tento souboj se od těch pozdějších ale liší tím, že se jedná o souboj dvou sobě rovných zvířat, jinak mírumilvných, u kterých tyto boje jen v extrémních případech končí smrtí. Od poloviny 30. se tématu začíná věnovat naplno. Stejně jako u mytologických námětů, i zde můžeme pozorovat rostoucí brutalitu výjevů. Koně už nezápasí mezi sebou, v roli útočníka se objevuje kočkovitá šelma, jak rdousí koně nebo býka.

Jak poznamenává Vincenc Kramář²⁰⁰, tyto zápasy „jsou předem rozhodnuté, a tudíž v nich nejde o boj v pravém slova smyslu, ale o likvidaci, zničení, rozsápání a pozření...Jednoznačně vítězí silnější.“²⁰¹ „Jedná se tedy podle něj spíše o napadení jednoho zvířete druhým než o boj v pravém slova smyslu. V tomto zobrazení Kramář vidí alegorii „přepadení, případně záhuby.“²⁰² Zároveň poukazuje na vášně a rozkoš, jakou šelma prožívá, když drásá vzpínající

¹⁹⁵ LAHODA 2007, s. 510

¹⁹⁶ Viz obrazová příloha č. 18. – 21.

¹⁹⁷ Vraždy a zápasy, in: Emil Filla: archiv umělce, GASK 2010, s. 209.

¹⁹⁸ LAHODA 2007, s. 512.

¹⁹⁹ Obrazová příloha č. 16. a 17.

²⁰⁰ Z nepublikovaného strojopisu V. Kramáře cituje LAHODA 2007.

²⁰¹ LAHODA 2007, s. 493.

²⁰² Ibidem

se zvíře. Tyto souboje již nejsou hrdinské, hrdina si totiž vybírá útočníka sobě rovného. Zde se setkává „žravost šelmy“ a „nešťastný osud oběti.“²⁰³

Domnívám se, že se k této dichotomii Filla neuchýlil v dané době náhodou. V roce 1927 v nekrologu Otty Gutfreunda napsal: „Zdá se, že moderní doba je rozpolcena. Od doby klasicismu má Evropa srdce zlomené. Má dvojitý ideál. Ve škole i v životě, v umění i v morálce staví nám 2 vzory ctností. Při tom, hrůza, jsou to staré ctnosti vzájemně se potírající: heroictví Achileovo a pokora antického trestance Ježíše Nazaretského. Evropa má ducha válečníka a žebráka, vraha a trestance, vznešeného a trpitélského.“ A dále dodává, že „touto dvojakostí trpí i hyne.“ Zvířecí napadení proto můžeme číst jako alegorie konfliktu, který v Evropě probíhal: jeden národ (nebo strana), který je dravější a více sebevědomý a ve svých očích heroický, útočí na toho slabšího, pokornějšího. Stejně jako šelma si vybírá toho nejzranitelnějšího. Zvířecí boje tak znázorňují Evropu, která požívá a ničí sebe sama, místo toho, aby se vydala cestou rozkvětu a spolupráce.

Asi nejvýrazněji tuto tezi podporuje kresba *Zápasu*²⁰⁴ z roku 1939 (ze soukromé sbírky), kde napadení býka lvem přihlíží matka s dítětem. Žena sedí se zkříženými nohama na zemi, dítě si jednou rukou tiskne na prsa a druhou se odvrací od zvířecího zápasu. Je očividně vyděšená a snaží se před zuřící zvířetí ochránit nejen sebe i své dítě. Pokud bychom na zápas zvířat nazírali pouze jako na zobrazení napadené zvíře bez alegorického smyslu, nedává tato postava ženy smysl. Vypadá, že by nejradyji byla co nejdál od zuřícího boje. Přitom ale sedí na zemi, jako by nemohla odejít. Tuto scénu je proto třeba číst z jejího alegorického významu, matka zosobňuje civilní obyvatelstvo Evropy, které je bezmocným svědkem zuřícího politického zápasu.

5.4. Grafický cyklus *Boje a zápasy*

Na svojí samostatné výstavě v Mánesu na jaře roku 1938 vystavil Filla také grafický cyklus pod názvem *Boje a zápasy*. Tento cyklus zahrnuje tři alba po osmi grafických listech. Každé album pojednává jiné téma: první Heraklovské báje (tedy souboje Heraklovi s nestvůrami), druhé znázorňuje všeobecnější téma boje lidí se zvířaty a poslední zobrazuje boje výhradně zvířecí. Bere si tedy za inspiraci jak antickou mytologii, tak obecnější ikonografii. V tomto pořadí seřazená alba bychom také mohli interpretovat jako jakousi hierarchii lidského boje: nevyšší stojí boj hrdinský, kdy člověk (zde polobůh Herakles) bojuje pro věčnou slávu, pro

²⁰³ KRAMÁŘ 1947, s. 147.

²⁰⁴ Viz obrazová příloha č. 22.

očištění svého jména a je odměněn místem na Olympu. Následuje boj lidský, kdy člověk bojuje s bestii, symbolem nespoutaných sil přírodních ohrožujících člověka, ale také těch nespoutaných sil v člověku samotném, jde tedy o symbol boje člověka o svoji lidskost, o svoji člověčí svobodu. Poslední druh souboje je už boj o přežití, ten znázorňuje souboje zvířat, protože člověk bojující o svůj život jako by ztratil svoji lidskost.

Grafické médium Fillovi umožňovalo vyjádřit se bezprostředněji a svobodněji. Grafické techniky, které zvolil (lept, akvatinta a suchá jehla), jsou totiž v podstatě kresebné techniky umožňující větší spontaneitu. Tento cyklus byl velmi vysoko hodnocen nejen pro svoje sdělení, ale také pro svoji formu. Pro ilustraci vybírám citaci Františka Doležala: „*Napětí a způsob, jakým jsou tyto grafické práce vyjádřeny, jsou tak mocné, strhující a úchvatné ve své šílené apokalyptické hrůze, že stěží kdy něco mocnějšího mohlo být vytvořeno. Snad jen v Michel Angelovi najdeme podobnou sílu a rozpětí.*“²⁰⁵

5.4.1 Nacismus × 3

Za povšimnutí rozhodně stojí, že ve všech cyklech se opakuje jeden list, s téměř identickým námětem, který se liší pouze v různých technických provedeních²⁰⁶. Zobrazuje zuřícího netvora, který se tyčí nad bezvládným mužem, kterého nejspíš právě zahubil, a vrhá se na ženu. Ta lomí rukama nad hlavou, dílem v nářku, dílem v zlobě a zároveň, jakoby se snažila před netvorem ubránit jak sebe, tak tělíčko dítěte, jež má v klíně. Tyto lidské oběti svou „*zkratkovitou stylizací postav připomínají Picassovu Guernicu.*“²⁰⁷ To však vyvolává otázku, kdy byla grafika zhotovena: v Grafickém díle Emila Filly Berka tvrdí, že ji vyryl začátkem roku 1937, ale Picassova Guernica vzešla ve známost až v červnu téhož roku.

Emil Filla si dal záležet, aby na tomto obraze bylo divákovi jasné, jaké zlo tento netvor znázorňuje. Nohy s „*prušáckými holinkami s vojenskými kalhotami, na nichž je vryt fašistický znak čisté rasy.*“²⁰⁸ V podobě netvora, který se podobá drakovi, se Filla inspiroval „*pozdně středověkou německou grafikou a vlastními, dvacet let starými karikaturami, jimiž přispíval do časopisu Michel im Sumpf.*“²⁰⁹ Srp poukazuje na podobnost s karikaturou *Kořist*

²⁰⁵ František Doležal, Emil Filla, *Hollar XX*, 1947, str. 24.

²⁰⁶ Viz. obrazová příloha č. 23, 24 a 25.

²⁰⁷ SRP 2017, s. 160.

²⁰⁸ BERKA 1969, s. 66.

²⁰⁹ SRP 2017, s. 161.

*Hindenburgova*²¹⁰, kde maršál letí nad mrtvolami. Ta má spíše rysy karikatury, zde se jedná o surrealistický běs.²¹¹

Pro soudobého diváka tedy muselo být jasné, že se jedná o netvora německého původu – o přízrak nacismu. Toto potvrzuje i Viktor Kramář: „*ještě v časném jaru roku 1938...asi málokdo z diváků obeznámených s povahou Fillovy dosavadní tvorby byl by rozpoznal, že vystavená díla vznikla z podnětů mimo výtvarných, kdyby jej neupozornily na tuto změnu v umělcově tvorbě tři grafické listy vyložené politické.*“²¹² Myslím si, že právě toto bylo úkolem těchto tři grafických listů, které Filla včlenil do svého grafického cyklu. Chtěl divákovi dát jasné a nezpochybnitelné vodítko, jak se na celý soubor dívat. Jedná se o klíč, který umožňuje čtení ostatních obrazů a jasně identifikuje postavu útočníka – nepřítele.

5.5 Národní témata

V roce 1939 se u Filly také objevuje zvýšený zájem o české lidové písně a také balady Karla Jaromíra Erbena. Filla zájem o folklor, především o ten moravský a slovenský, provázel po celý život. Začal za jeho mladých let, kdy cestoval po svém rodném kraji.²¹³ Důvod, proč se v jeho díle naplno objevil v těchto letech, nám Filla nepřímo vysvětluje ve svém příspěvku do *Volných směrů* z roku 1938 se jménem Na okraj výstavy „Česká tradice v 19. století“, kde se zamýšlí obecně nad českou výtvarnou tradicí a přitom vlastně reflektuje i svůj vývoj umělecký: „*V dobách pokoření a smutku národa v době osudových zvrátů dívali jsme se vždy nazpět, abychom znovu si ověřili vykonanou trať rozvoje, a posilněn tímto ohlédnutím mohli se odhodlati k další cestě...V takových chvílích se nám dere na rty otázka po smyslu našeho umění...po naší domácí tradici...po českosti citu a výrazu...Českost: nejvíc u Smetany a Aleše, b Menší míře u Mánesa a Myslbeka. Jako spodní struna stesk a nostalgie – jakoby po domově, i i když jsme doma. – osud českého národa. Stesk vkořeněný stálým vědomím obrany a zápasu o bytí a nebytí. Z věčné touhy po míru, pravdě a usmířené.*“²¹⁴

Boje z let minulých v těchto obrazech střídá pesimismus, osudovost, žal, Filla v době ohrožení národa se obrací k více národním tématům. Tyto obrazy, které si berou za inspirační zdroj lidové písně a balady nejsou bojovné obsahem, ale spíš svou podstatou. Umělec, který ještě o pár let dříve pohrdal přímočarým vyjádřením národnosti najednou sám cítí potřebu se

²¹⁰ Viz obrazová příloha č. 1.

²¹¹ Ibidem

²¹² KRAMÁŘ 1947, s. 145.

²¹³ LAHODA 1987, s. 9.

²¹⁴ Emil Filla, Na okraj výstavy „Česká tradice v 19. století“, *VS* 1938, s. 4.

takto opřít o lidovou tradici. Odvrací se od antických hrdinů a hledá hrdiny domácí. Takový hrdina je *zasažen osudovou tragikou, v předtuše smrti zpívá prosté verše, rozmlouvá se zvířaty.*²¹⁵ Jedná se především o postavy „*spojené s myšlenkou svobody a přírody: zbojník, tulák, myslivec, bača, cikán, opilec.*“²¹⁶

Není tedy divu, že Fillu čím dál tím víc fascinoval žánr balady, ve kterém je obsažen *romantismus rezignace*,²¹⁷ melancholie, osudovost a ve kterém je všudypřítomné téma člověka a smrti. Stejně tak je přítomné i ve Fillových ilustracích Erbenovy baladické *Kytice*, a to ve všech podobách. Zatímco na obraze *Svatební košile*, vyobrazuje moment vítězství láskou zaslepené dívky nad smrtí, na obraze *Polednice*²¹⁸ vidíme zase symbol pocitu obecného ohrožení,²¹⁹ zrůdu, která se nezastaví před žádnými dveřmi. Jak popisuje Vojtěch Lahoda: „*Scéna má divadelní ráz – je zde zmrazena jedna konkrétní situace – moment, kdy tragédie není dokonána a divák může vidět i šanci, že k tragedii nedojde.*“²²⁰

5.6 Zápasy lidí

Poté, co se už naplnily ty nejhorší obavy všech obyvatel Československa a nacistické Německo začalo pohlcovat jejich republiku, vzdal se Filla složitějších výtvarných jinotajů a přímo zobrazil to, co se v jeho době dělo. Zápasy lidí jsme mohli vidět již v grafických cyklech, boj člověka s člověkem se ojedinele objevil i v zápasech mýtických, dva obrazy zápasů lidí z roku 1939, na které se zaměřím, mají ale odlišné vyznění.

5.6.1 Válka²²¹

Olejomalba z roku 1939 s názvem *Válka*, zobrazuje finální moment jednoho zápasu. Oproti předchozím dílům nejde o záznam průběhu boje vítězného okamžiku. Proměňují se i protivníci: už proti sobě nestojí zvířata, či člověk a bestie, ale dva lidé. Člověk zde bojoval proti člověku, až nakonec zůstal jeden vítěz a jeden doslova na hlavu poražený. Vítěz stojí vzpřímeně, v jedné ruce svírá dýku a v druhé hlavu poraženého, jež ztuhla v posledním děsivém výkřiku a srčí z ní purpurová krev. Pod ním leží tělo poraženého, které ještě není úplně bezvládné, jedna ruka stále míří vzhůru – jde tedy o zobrazení okamžiku smrti. Výjev se odehrává před nejasným barevným pozadím, zem je rudá jakoby zmáčená krví poražených.

²¹⁵ LAHODA 1987, s. 43.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ LAHODA 2007, s. 477.

²¹⁸ Viz obrazová příloha č. 27-

²¹⁹ LAHODA 1987, s. 43.

²²⁰ Lahoda 2007, s. 481.

²²¹ Viz obrazová příloha č. 28.

Tělo mrtvoly je bledé, tělo vítěze růžovo červené, jejich plasticita je tvořena souběžnými liniemi, které připomínají texturu odhaleného svalstva. I celá barevnost obrazu je v odstínech syrového masa, až na pár akcentů zelené. Jedná se o velmi surový výjev jak formou, tak námětem.

Zdalo by se, že se jedná o výjev zobrazující hrůzu války, kdy člověk je člověku vlkem. Ale při pohledu na děsivé tesáky a příšernou grimasu uříznuté hlavy poraženého se zdá, že právě on byl tím zlem, proti kterému bylo nutno drasticky zakročit. To popisuje i Vincenc Kramář: „vítěz – symbol principu dobra – těžce poznamenaný bojem, s námahou, ale přece vítězně, se tyčí nad přemoženým nepřítelem, jehož obludnou hlavu třímá v ruce“ a dodává: „to byla už výzva k boji jako jediné záchraně před surovým vetřelcem.“²²² Tímto obrazem chtěl tedy Filla přímo připomenout, že k obhájení vlastní svobody je někdy třeba použít proti agresorovi nejkrajnější prostředky.

5.6.2 Mnichov²²³

Mnichovská dohoda ukončila naděje československého národa nejen na samostatnost ale také na možnost si samostatnost a svobodu obhájit v boji. Fillovy obrazy bojů a zápasů jakoby kulminují stejnojmenným právě výjevem z roku 1939. Jedná se o akvarel, který měl sloužit jako skica k většímu monumentálnímu dílu,²²⁴ které ale nebylo realizováno. Výjev výmluvně komentuje dějinnou událost.

Opět se nejedná o boj jako takový, ale spíše o napadení – v tomto případě lidí hady. Nejsou to antičtí hrdinové, ale obyčejní lidé. Výjev se odehrává na pozadí hornaté krajiny, ve které můžeme vidět hory českého pohraničí. Tři osoby se snaží vypořádat s útokem červených hadů: jedna sténá, jak ji had uštknul do prsou, další na kolenou zápasí s hadem útočícím jí na krk, poslední postava sice stojí a snaží se hada přeprat, jeho tlama s jedovými zuby je však příliš blízko. Jak se zdá, nehledě na výsledek boje, osud napadených je zpečetěn. Výjevu přihlíží kůň, který „marně a zbytečně tu stojí, k děsu tomu vzhlížející kůň, přichystaný vyjet. Kopyty hrabe. Chce do boje muže nést.“²²⁵ Jenomže kůň už do žádného boje nepojede. Útočícím není šelma nebo velká krvelačná bestie, ale tvor poměrně nepatrný. Záludný had, který je odvěkým symbolem zla, je sice malý, ale v zubech nese smrtonosný jed a útočí znenadání schován v trávě. Na jeho útok se nedá připravit, jakmile jednou kousne, napadený podlehne účinkům jedu.

²²² KRAMÁŘ 1947, s. 146.

²²³ Viz obrazová příloha č. 29.

²²⁴ BERKA 1969, s. 97.

²²⁵ BERKA 1969, s. 95.

6. Závěr

Emil Filla byl člověkem, který během svého života nikdy nepolevil v prosazování svého přesvědčení. Ve jeho případě bylo podstatou všech jeho postojů, že svoboda je elementární lidská potřeba a právo, že je také podstatou pravého umění a uměleckého tvoření. Různorodá manifestace této svobody nebyla pouze doménou jeho umělecké tvorby, ale objevovala se ve všech jeho veřejných aktivitách.

Důkazy Fillovy angažovanosti jsem se ve své práci snažila důsledně analyzovat a uvést do souvislostí. Během 30. let měl Filla vůdčí postavení v rámci Spolku výtvarných umělců Mánes, které bylo dáno i jeho rolí v rámci spolkového časopisu. Povedlo se mu mimo jiné časopis pozvednout z úpadku, který ke konci 20. let zažíval, čímž se prokázal jako schopný manažer. Především však jako hlavní redaktor *Volných směrů* prokázal své neobyčejné dramaturgické schopnosti, svou prozíravost a velký rozhled, když byl schopen do výběru článku zařadit takové, které ani po bezmála sto letech nepostrádají platnost a přesvědčivě odkrývají podstatu dobových událostí na evropské umělecké scéně. Ať už se jedná o Hoffmeisterovy analýzy situace v sovětském svazu, prozíravé varování Johanese Urzidila před nacifikací sudetských Němců, nebo reakci na bezohledné upozadění významu českého živlu v umění vzniklém na našem území německým profesorem od Zoroslavy Drobné, dařil se Fillovi výběr textů redigovaného časopisu ve shodě s jeho morálním krédem. Toto morální krédo, které aplikoval i na svoje umění, spočívalo v naprostém oproštění se od ideologií a jiných společenských tlaků, neboť člověk pod vlivem ideologií nemůže svobodně myslet nebo tvořit. A naprostá svoboda a individualismus byly pro Fillu zásadní. Tuto občanskou svobodu, která zasahuje do všech aspektů života, velmi obdivoval u Holanďanů, na jejich příklad se odvolával, když obhajoval výstavu plakátů ze Španělské občanské války. Být svobodný pro Fillu znamenalo být suverénním individuem, které není závislé na jiných, a zároveň uznává suverénnost ostatních. Filla takovouto nezávislou a také sebevědomou osobností byl. Respekt k ostatním lidem a názorům byl u něj také zřejmý, projevoval se také velkým pochopením pro různé umělecké směry a slohy napříč dějinami i kontinenty, kterým také dával na stránkách časopisu prostor. Že byl schopen i jejich citlivé reflexe zase ukazuje jeho stat' Stepní zvířecí styl.

Fillovi se tedy podařilo naplnit jeho imperativ aktivního občana, který je samostatným individuem, schopným konstruktivně reflektovat dění kolem sebe. Dokázal ale také naplnit i vizi pravého umělce, který je iniciátorem a buřičem. Se vzrůstajícím nebezpečím fašismu

v Evropě, začal svoje obavy promítat i do své výtvarné tvorby. Umění druhé poloviny 30. let je tak vlastně v kontrastu k Fillově předchozí tvorbě uměním reakčním. Nejprve připomíná Evropě její humanistické kořeny, když zpracovává cyklus antických hrdinů. Zobrazuje tak také archetypální příběh boje hrdiny za svoji svobodu. Postupně se dostává do obecnější roviny zvířecích zápasů, které však také mají alegorický význam, jak jsem ve své práci ukázala. Jde o zobrazení politického boje, který šířil Evropu, když zuřící zfanatizovaný dav hnáný totalitními ideologiemi napadal bezbranné mírumilovné Evropany. Aby se ujistil, že jeho obecenstvo zprávu obrazů pochopí, neváhá schovat do svého cyklu bojů a zápasů jasnou nápovědu, jak tyto obrazy číst (grafické list Nacismus I-III). Neponechává tak nic náhodě a snaží se vybičovat národ k akci.

Jak je známo, jeho činnost nezůstala bez povšimnutí nacistických úřadů a Filla byl mezi prvními zatčenými osobami, poté, co zbytky Československa obsadila Hitlerova okupantská vojska. Celou druhou světovou válku strávil v koncentračním táboře.

Bibliografie

Primární:

VS: Volné směry: měsíčník umělecký, Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes.

Emil Filla, Holandské zátiší, *Volné směry XXII*, 1923-4, s. 249-277.

Emil Filla, Caravaggiovo posláním, *Volné směry XXIII*, 1924-5, s.161-169, 192-195, 201-210, 225-227.

Emil Filla, Příklad Otty Gutfreunda, *Volné směry XXV*, 1927-28, s. 198-201.

Emil Filla, Cesta tvořivosti, *Volné směry XXXVI*, 1928-29, s.125-170.

Vincenc Kramář, Kubismus, *Volné směry XXXVI*, 1928-29, s. 171.

ma, Fillovy otázky a úvahy, *Volné směry XXXV*, 1930-31, s. 27

Adolf Hoffmeister, Rozhovor s Hannesem Meyerem v Moskvě v létě 1931, *Volné směry XXIX*, 1932, s. 32-35.

Emil Filla, Zvířecí stepní styl, *Volné směry XXIX*, 1932, s. 165-172.

Vladimír Novotný, Filla, *Volné směry XXX*, 1933-34, s.33-36.

Emil Filla, Výstava kreseb Emila Filly, *Volné směry XXX*, 1933-34, s. 25.

Emil Filla, Zrada generace, *Volné směry XXX*, s. 42-47.

Karel Teige, Můj příteli Ehrenburgu, *Volné směry XXX*, 1933-34, s 139-146.

Vítězslav Nezval, K Ehrenburgovu útoku proti surrealismu, *Volné směry XXX*, 1933-4, s. 148-149.

Adolf Hoffmeister, Můj přítel Ilja Ehrenburg patří na pranýř, *Volné směry XXX*, 1933-34, s.149-150.

Emil Filla, Práce oka, *Volné směry XXXI*, 1935, s. 22-24.

Adolf Hoffmeister, Cesta za scestím, *Volné směry XXXI*, 1935, s. 53-60, 90-98.

- Emil Filla, Z holandského zápisníku, *Volné směry XXXI*, 1935, s. 82-89.
- Viktor Nikodém, V boji o svobodu umění, *Volné směry XXXI*, 1935, s. 108.
- vn, Max Liebermann, *Volné směry XXXI*, 1935, s. 174-175.
- Adolf Hoffmeister, Hospodářská situace výtvarného umění v SSSR, *Volné směry XXXII*, 1936, s. 32-35.
- Adolf Hoffmeister, Stav současného umění v SSSR, *Volné směry XXXII*, 1936, s. 61-66.
- Jindřich Honzl, Spolupráce západu a východu, *Volné směry XXXII*, 1936, s. 106-110.
- Jaroslav Ježek, Soudobá hudba v SSSR, *Volné směry XXXII*, 1936, s. 97-98.
- Lenin a výtvarné umění, *Volné směry XXXII*, 1936, s. 245-257.
- Cesty Mánesa, *Volné směry XXXIII*, 1937, s. 108.
- Emil Filla, Výstava plakátů španělské vlády, *Volné směry XXXIII*, 1937, s. 257-258.
- F [Emil Filla], Pro ochranu uměleckých památek ve Španělsku, *Volné směry XXXIII*, 1937, s. 258.
- Veřejný projev o národní kultuře, *Volné směry XXXIII*, 1937, s. 258-264.
- S.V.U Mánes k mládeži, *Volné směry XXXIII*, 1937, s. 335-342.
- A.H. [Adolf Hoffmeister], Guernica, *Volné směry XXXIII*, 1938, s. 54-56.
- Emil Filla, Případ S.K. Neumanna, *Volné směry XXXIV*, 1938, s. 207-211.
- Zoroslava Drobná, České umění pod německou svící, *Volné směry XXXIV*, 1938, s. 212.
- Pavel Kropáček, Výstava moderního německého umění v Berlíně, *Volné směry XXXIV*, 1938, s. 323.
- Emil Filla, Na okraj výstavy „česká tradice v 19. století“, *Volné směry XXXV*, 1938-1940, s. 4-8.
- Emil Filla, Eduard Munch a naše generace, *Volné směry XXXV*, 1938-40, s.16-17.

Emil Filla, Umění a svoboda, *Volné směry XXXIX*, 1947, s. 33-47.

Ilja Ehrenburg, Surrealismus, *Tvorba VII*, č. 41, 1933, str. 645-5

Dopis čs. spisovatelů vyslanci dru Markovi, *Lidové noviny XLII*, č.88, 18.2. 1934, s. 4.

Národu národní kulturu, *Národní listy LXXVI*, č. 353, 25.12.1936, s. 1.

Stanislav Kostka Neumann, Dnešní Mánes zásadní poznámky I, *Tvorba XII*, 1937, s. 765

Stanislav Kostka Neumann, Dnešní Mánes zásadní poznámky II, *Tvorba XII*, 1937, s. 780

Stanislav Kostka Neumann, Dnešní Mánes zásadní poznámky III, *Tvorba XII*, 1937, s. 795

Dva projevy Emila Filly [1937], Čestmír Berka (ed.), *Estetika I*, 1964, č.1, s. 61-64.

Emil Filla, *Soudy a hodnoty*, František Venera, Brno: 1929

Emil Filla, *O Svobodě*. Jan Pohořelý, Praha: 1947.

Antonín Pelc, Emil Filla, *Antonín Pelc: karikatury 1919-1945*, S.V.U. Melantrich, Praha 1948.

Sekundární

Jan Hajšman, Emil Filla, *Hlídky české mafie v Holandsku: vzpomínky Emila Filly na válku a odboj*. Praha: 1934.

Antonín Matějček, *Emil Filla*, Melantrich, Praha 1938.

KRAMÁŘ 1936: Vincenc Kramář, Život a dílo Emila Filly (1936) in: Idem, *O obrazech a galeriích*, Odeon, Praha 1983, s. 124-144.

Kramář 1947: Vincenc Kramář, Umění Emila Filly v době předválečné a poválečné (1947) in: Idem, *O obrazech a galeriích*, Odeon, Praha 1983, s. 144-152.

František Doležal, Emil Filla, *Hollar XX*, Praha 1947, s. 7-24.

BERKA 1969: Čestmír Berka, *Grafické dílo Emila Filly*, Odeon, Praha 1969.

LAHODA 1987: Vojtěch Lahoda, *Svět Emila Filly* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1987, Praha 1987.

Mahulena Nešlehová, Fillova Cesta Tvořivosti, *Umění XXXVI*, 1988, č.3, s. 200-204.

Lenka Bydžovská, Emil Filla a spolek Mánes na přelomu dvacátých a třicátých let, *Umění XXXVI*, 1988, č.3, s. 247-255.

Anděla Horová, Fillovo Pojetí dějin umění ve třicátých letech, *Umění XXXVI*, 1988, č.3, s. 256-259.

PADRTA 1992: Jiří Padrta, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917: teorie, kritika, polemika: krásná kniha, karikatura, plakát*, Odeon, Praha 1992.

Lubomír Slavíček, Neznámý Emil Filla – Fillovy dopisy Albertu Kotalovi z let 1935 až 1947, *Umění XLIX*, 2001, s. 61-80.

Tomáš Winter, *Zajatec kubismu: dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky (1907-1953)*, Artefactum / Ústav dějin umění AV ČR, Praha 2004.

Ondřej Chrobák, Tomáš Winter (ed.), *V okovech smíchu: karikatura a české umění 1900-1950*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 2006.

WINTER 2007: Tomáš Winter (ed.), Emil Filla, *Z holandských zápisníků*, Národní galerie ve spolupráci s Ústavem dějin umění AV ČR, Praha 2007.

LAHODA 2007: Vojtěch Lahoda, *Emil Filla*, Academia, Praha 2007.

Ivan Pfaff, S. K. Neumann a česká výtvarná avantgarda, *Umění LV*, č. 5, 2008, s. 409-414.

Tomáš Winter (ed.), Emil Filla, Vojtěch Lahoda, *Emil Filla: archiv umělce = the archive of the artist* (kat. výst.), Galerie Středočeského kraje 2010, Galerie Středočeského kraje ve spolupráci s Ústavem dějin umění AV ČR, Praha 2010.

SRP 2017: Karel Srp, *Muž s hořící hřívou! Emil Filla a surrealismus 1931-1939*, Argo / Muzeum Kampa, Praha 2017.

Seznam obrazových příloh a jejich zdrojů

1. Emil Filla, Kořist Hindenburgova, 1918, kolorovaná kresba tuší, papír, 24,4 × 23,2 cm, Historický ústav Armády České republiky. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 179.
2. Emil Filla, Drang nach Osten, 1918, kolorovaná kresba tuší, papír, 22,2 × 23 cm, Historický ústav Armády České republiky. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 179.
3. Adolf Hoffmeister, S.K. Neumann, 1938, kresba. Reprodukce z: *Volné směry XXXIV*, Praha: SVU Mánes, 1938, s. 229.
4. Antonín Pelc, Franco, 1938, litografie, Reprodukce z: *Volné směry XXXV*, Praha: SVU Mánes, 1938, s.121.
5. Jindřich Štýrský, In memoriam Federica Garcii Lorci, 1937, olej, plátno, 130 × 100 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: *Volné směry XXXV*, Praha: SVU Mánes, 1938, s. 131.
6. Adolf Hoffmeister, Pablo Picasso, 1937, kresba. Reprodukce z: *Volné směry XXXV*, Praha: SVU Mánes, 1938, s. 100.
7. Pablo Picasso, Sueño y mentira de Franco, 1937, lept. Reprodukce z: *Volné směry XXXV*, Praha: SVU Mánes, 1938, s. 69.
8. Adolf Hoffmeister, Řím nese černou kulturu Habešanům, 1936, kolorovaná perokresba. Reprodukce z: *Volné směry XXXIII*, Praha: SVU Mánes, 1936, s. 105.
9. Antonín Pelc, Ženeva, 1936, litografie. Reprodukce z: *Volné směry XXXIV*, Praha: SVU Mánes, 1937, s. 165.
10. Emil Filla, Opona pro divadlo D37 k večeru Františka Halase, 1936, tempera, plátno. Reprodukce z: SRP 2017 s. 147.
11. Emil Filla, Hérakles se lvem, 1937, olej, plátno, 130 × 97 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 505.
12. Emil Filla, Hérakles a Kerberos, 1937, olej, plátno, 146 × 114 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 505.
13. Emil Filla, Zápas s býkem, 1936, olej, plátno, 66 × 51 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 497.
14. Emil Filla, Smrt Orfeova, 1937, olej, plátno, 142 × 130 cm, Památník Terezín. Reprodukce z: LAHODA 2007, s.506.
15. Emil Filla, Faethonův pád, 1937, olej, plátno, 162 × 130 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 505

16. Emil Filla, Faethonuv pád, 1937, kresba tuší, akvarel, papír, 36,8 × 27 cm, Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 505.
17. Emil Filla, Theseus nesoucí býka, 1938, olej, plátno, 162 × 130 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 498.
18. Emil Filla, Zápas, 1934, dvouvrstvá kresba, červená pastelka, akvarel, průhledný papír na polokartonu, 45,2 × 34,7 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 289.
19. Emil Filla, Zápas koní, 1935, suchá jehla.
Zdroj: <http://www.acb.cz/fotky/nabidka/2019/08/071.jpg> vyhledáno 18.1. 2020
20. Emil Filla, Zápas koně se lvem, 1938, olej, plátno, 130 × 97 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 515.
21. Emil Filla, Tropická noc, 1938 olej, plátno, 117 × 149 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 508.
22. Emil Filla, Bílá noc, 1938, olej, email, plátno, 114 × 146,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 509.
23. Emil Filla, Zápas lva s býkem a červeným sluncem, 1939, olej, plátno, 62 × 52 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 511.
24. Emil Filla, Zápas, 1939, kresba tužkou, akvarel, papír, 21,5 × 54,3 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 493.
25. Emil Filla, Nacismus I, z cyklu Boje a zápasy, 1937, suchá jehla, papír, 61 × 45,5 cm, Muzeum umění Olomouc.
Zdroj: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C_3933 vyhledáno 6.4.2020
26. Emil Filla, Nacismus II, z cyklu Boje a zápasy 1937, lept a akvatinta, papír, 40,5 × 32,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 477.
27. Emil Filla, Nacismus III, 1937, lept a akvatinta, papír, 40,5 × 32,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 477.
28. Emil Filla, Polednice, 1939, olej, plátno, 146 114 ccm, Muzeum umění Olomouc. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 479.
29. Emil Filla, Válka, 1939, olej, plátno, 196 × 131 cm, Památník Terezín. Reprodukce z: SRP 2017, s. 229.
30. Emil Filla, Mnichov, 1939, akvarel, kresba perem a barevnou tužkou, papír, 34,8 × 45,5 cm, Oblastní galerie v Liberci. Reprodukce z: LAHODA 2007, s. 516.