

UNIVERSITA KARLOVA V PRAZE  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV DĚJIN KŘESŤANSKÉHO UMĚNÍ  
DĚJINY KŘESŤANSKÉHO UMĚNÍ

Eliška Pecháčková

**MILOSRDNÝ SAMARITÁN V DÍLE  
ČESKÝCH UMĚLCŮ 1.POLOVINY  
20. STOLETÍ**

Vedoucí práce : Mgr.Marie Rakušanová.Ph.D

## OBSAH

ÚVOD .....	4
I. Výklad biblických podobenství .....	6
I.1. Podobenství o Milosrdném Samaritánovi	
I.2. Podobenství o Milosrdném Samaritánovi ve výtvarném umění	
II. Milosrdný Samaritán u Emila Filly .....	11
II. 1. Východiska a dějinný kontext	
II. 2. Životní cesta Emila Filly	
II. 3. Emil Filla a výtvarná teorie	
II. 4. Emil Filla a filozofie	
II. 5. Cesta ke kubismu	
II. 6. Milosrdný Samaritán-kubistický obraz???	
II. 7. Fillův Milosrdný Samaritán a výtvarná kritika	
II. 8. Význam Emila Filly pro české moderní umění	
III. Milosrdný Samaritán u Jana Zrzavého .....	27
III.1. „Umělec samotář“	
III.2. Východiska a dějinný kontext	
III.3. Dílo Jana Zrzavého a jeho vztah ke kubismu	
III.4. Přátelství s Bohumilem Kubištou	
III.5. Dvě verze Milosrdného Samaritána	
III.6. Zrzavého výpověď v Milosrdném Samaritánovi	
III.7. Význam díla Jana Zrzavého	
IV. Milosrdný Samaritán u Jana Preislera .....	38
IV.1. Východiska a dějinný kontext	
IV.2. Vyrovnání se s mladou generací	
V. Milosrdný Samaritán u Alfreda Justitze .....	41
V.1. Neprávem opomíjený umělec	
V.2. Východiska a dějinný kontext	
V.3. Dvě poválečné tendence	
V.4. Význam Alfreda Justitze	
VI. Milosrdný Samaritán u Karla Špillara .....	46
VI.1. Východiska a dějinný kontext	
VI.2. Milosrdný Samaritán a Raněný vojín	
ZÁVĚR .....	49
Seznam literatury	
Obrazová příloha	
Anglická anotace	

## **Čestné prohlášení**

„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury a pramenů uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.“

V Praze dne 23.7.2007

## ÚVOD

Události, příběhy a postavy z Bible byly vždy, od počátku rozvoje křesťanství nejčastějšími náměty výtvarného umění. Proč tomu tak bylo není zase tak lehké zodpovědět. Ale je to bezesporu jednodušší, když si tuto otázku klademe v případě například středověkého umění, než umění moderního, které, ačkoli by mělo určitým způsobem předcházet dobu, vracelo se ke starým a již staletí používaným námětům. V mé práci je vymezen námět, kterým se budu zabývat a i poměrně krátká dějinná epocha. Půjde zde o české umění první poloviny 20. století. Nedávno jsem měla možnost přečíst si stať v knize *Skutečnost v obraze, obraz ve skutečnosti* s názvem „Současnost nesoučasného“, kde byl prezentován trochu jiný náhled na vymezení pojmu českého umění 20. století. Lze vůbec vytrhnout z kontextu několik uměleckých děl a aplikovat na ně myšlenky a dobové myšlení? České umění 20. století je vymezení, které zahrnuje jak chronologické, tak i geografické ohraničení. Ani jedno nelze odtrhovat ani přeceňovat. Epocha není nic, co by se dalo určovat pouze kalendářovým časem, ale je to určitý způsob. Nesmíme zapomenout, že epochu tvoří také současně zvraty a události. Každá událost je momentem procesu vývoje a každá řada událostí je jiným způsobem tohoto procesu. Proto by bylo zcela neobjektivní zaměřit se při studiu uměleckých děl jen na díla samotná, ale stejně důležitý je i kontext ve kterém vznikají. Toto bych chtěla zdůraznit hned na začátku své práce, neboť je zde kladen na tehdejší kontext větší důraz, než na formální popisy obrazů. Je to důležité také z toho důvodu, že v případě českého umění 20. století je velmi těžké obecně paušalizovat, neboť v tomto období je typickým znakem tehdejšího umění pluralita.

Umělci 20. století vycházeli z naprosto jiných východisek a biblické náměty nepoužili a ani si je nevybírali z toho samého důvodu, jako v předešlých obdobích. Brali určité ohledy na tradici biblických námětů, ale jejich poselství pozměňovali a přetvářeli. Námětem Milosrdného Samaritána, stejně jako například námětem Adama a Evy, se zabývala starší i mladší generace moderních českých autorů. Emil Filla, Jan Preisler, Karel Špillar, Jan Zrzavý a Alfred Justitz-tito všichni použili ve svých stěžejních dílech téma Milosrdného Samaritána, podobenství z Evangelia svatého Lukáše...

I když si námět díky dlouhé tradici nesl vlastní význam, ukázalo se, že obdobně jako u Adama a Evy rozhodovalo především jeho pojetí, na němž se střetávaly různé generační přístupy, naznačující, že starší autoři se snažili vyrovnat se soudobějším výrazem. Na jedné straně jistě šlo o obecnější zájem o tento námět, jehož potřeba se zřejmě vynořila ze záplavy mnoha dalších možností, na straně druhé o osobní přístup, vztahující jej k vlastnímu vnitřnímu životu každého z těchto malířů. Každý z nich, přičemž někteří výrazněji, a někteří méně výrazně, si do něj promítali své představy a případně se i ztotožňovali s některou z hlavních postav výjevu. Přecházení mezi pouze dobovým rámcem, v němž sloužil Milosrdný Samaritán za libovolný námět, a vlastní, skrytou motivací, otevíralo různé způsoby zdůvodňování, jejichž původním předpokladem byla citová odezva, vyplývající z příběhu. Představa dvou hlavních účastníků a nezbytné stafáže oslíka v hornaté krajině, sice obsahovala široké výrazové rozpětí nadčasové platnosti, ještě však neobjasňovala, čím se vázal k době, ve které byl malován, kde tkvěly kořeny opodstatňující jeho novodobé uplatnění. Vyjde-li se od soucitu, dalo by se předpokládat, že buď byl tehdy nedostatečný, a proto vyvřel na povrch prostřednictvím výtvarného umění, nebo naopak, že přebýval, a tudíž tím potvrzoval své vlastní uplatnění. Způsoby vztahu oblíbeného námětu k době, ve které byl výrazněji rozšířený, mohla do určité doby ovlivňovat i četba Dostojevského, jenž slovy knížete Myškina tvrdil, že : „*Soucit je základní a snad jediný zákon všeho lidského bytí.*“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> F.M.DOSTOJEVSKIJ: *Idiot*, Praha 1986, s.203

Ve své bakalářské práci se budu snažit odpovědět na tyto nejasnosti. Proč bylo a je biblické podobenství o Milosrdném Samaritánovi tak časté a používané v českém výtvarném umění? Jaké bylo od začátku jeho poselství a jak se během staletí změnilo až jeho myšlenka vyvrcholila v díle umělců 20.století? Je to pouze náhoda nebo úmysl moderních českých umělců zejména první poloviny století, že mnoho z nich tohoto námětu použilo k vyjádření svých myšlenek? Jenom na sebe navazovali a nebo si každý z nich kladl za cíl něco jiného? Šlo o pouhý „revival“ nebo přehodnocení? Čím je dílo těchto umělců společné, rozdílné a výjimečné a jak jejich výjimečnost souvisí s celkovou situací jejich generace? Na začátek bych se ráda zabývala podrobnějším výkladem tohoto podobenství, abychom pochopili rozdíl přístupu umělců 20.století od umělců dřívějších a také zjistili, jaké mělo podobenství původní poselství a jak bylo v dějinách různými způsoby vykládáno a chápáno.

## I. Výklad biblických podobenství

Většina Ježíšových podobenství se soustředí na tajemství Božího království, ale je zde také rozměr etický. Podobenství jako taková se vyskytují výhradně v synoptických evangeliích (Matouš, Marek, Lukáš). Zdá se, že Janovo evangelium tento literární druh vůbec nezná. Termín „parabola“ u Jana chybí. Nalezneme zde spíše alegorická přirovnání jako „dobrý pastýř“ (J 10,1-10). Typické „ježíšovské“ podobenství se nevyskytuje ani nikde jinde v Písmu. Další novozákonní autoři tento řečnický útvar nepřevzali. A obsahuje Starý Zákon nějaké podobenství? Jediný příběh opravdu blízký Ježíšovým podobenstvím je Nathanův příběh o ovci (2 S 12,1-10). Dále nalezneme vypravování, která se podobenstvím blíží: například Izajášova píseň o vinici (Iz 5,1-7), žalm o blahoslaveném muži (Ž 1), apod. Podobenství nejsou uváděna ani v rabínské literatuře z doby před Ježíšem. Jedna třetina Ježíšových slov je uchována právě v podobenstvích. Zatímco Marek jich uvádí šest, Matouš jich má dvacet a Lukáš čtrnáct.

Tyto příběhy mohou zanechat v posluchači mnohem větší dojem, než by dosáhly abstraktní teologické teze. Vycházejí z běžného života v Palestině, jejich posluchači byli zejména ti méně vzdělaní. Přesto je obtížné v současnosti objevit původní význam těchto příběhů.

Do jaké míry mohlo dojít během času ke zkreslení či zachování tohoto původního významu? V minulém století tato otázka exegety notně potrápila. Vše odstartoval Adolf Jülicher ve svém kontroverzním díle.<sup>2</sup> Tyto metody interpretace, byť jejich závěry často stojí jen na částečně potvrzených hypotézách, určitě přispěly k mnohem hlubšímu pohledu na podobenství, k interpretaci, která se odvažuje jít dále k původnímu smyslu.

Ve výkladu podobenství jako alegorie každá osoba či obraz představuje někoho či něco reálného. Exegeze 20. století se k tomuto výkladu postavila kriticky a ukázala, že podobenství není možné chápat jen jako alegorii, neboť by to byl velmi zúžený pohled. Způsob výkladu podobenství jako alegorie se ujal již v počátcích církve vlivem především řecké filozofie. Církevní otcové se pokoušeli použít tohoto chápání, aby z příběhů vyvodili další poučení. Například Svatý Augustin poskytl klasický příklad tohoto starobylého výkladu v přístupu právě k podobenství o Milosrdném Samaritánovi (viz. následující kapitola).

Téměř celé 19. století tento přístup přetrvával, ale vyskytlo se tu několik problémů: stěželo se totiž dva vykladači shodnou na každém detailu, takže takových výkladů je možných více. Za druhé výklad detailů se minul v čase. Kritici tohoto přístupu namítají, že takovéto složité vykonstruované teorie zapomínají na konkrétnost, jednoduchost a srozumitelnost podobenství. Jülicher zcela popřel alegorický výklad podobenství a předložil hypotézu, že se každé podobenství odvíjí kolem jednoho centrálního tématu, které má dát jednu lekci z Ježíšova učení o království nebeském. Pozdější studium textu podpořilo tento nový přístup. Na druhé straně vyvstal v této době proud výkladů, který se pokusil vrátit šanci i alegorickému výkladu.

Například podle Blomberga lze podobenství nejlépe vnímat jako analogii s úměrou, kterou lze vyjádřit několika vztahy. Správná interpretace vyžaduje si povšimnout toho, že některé části podobenství se přirovnávají určitým duchovním skutečnostem jako v analogii.

Současná literární kritika dospívá k těmto třem hlavním funkcím alegorie v podobenství:

- 1) Ukázat myšlenku uměleckým a současně pedagogickým způsobem
- 2) Udržet hlavní význam v určité prvotní nejasnosti, dokud čtenář nebo posluchač nezapojí další reflexi
- 3) Získávat si posluchače, aby přijali určitý druh postojů, nebo aby jednali určitým způsobem.

---

<sup>2</sup> A. JÜLICHER: Die Gleichnisreden Jesu, Tübingen, 1899

Řečník, nebo spisovatel, který chce, aby jeho posluchači přijali nějaký názor, stěží uspěje, pokud použije přímočaré vysvětlení svého postoje. Není nakonec tak důležité, jak moderní literární či bibliční kritici vnímají podobenství, nýbrž jak je chápali lidé v době Ježíšově.

Jedinou analogií k novozákonním podobenstvím představují rabínská podobenství. Když Ježíš mluvil v podobenstvích, zřejmě použil známý způsob vyučování. Rozdíl ovšem byl v obsahu a v autoritě, s kterou mluvil. Rabínská podobenství téměř vždy začínají charakteristickou úvodní formulí, tak jako podobenství v evangeliích. Délka a struktura rabínských podobenství se často podobají těm v Ježíšových- obvykle jsou krátká a vystupují v nich dvě nebo tři hlavní postavy. Rabíni, stejně jako Ježíš, pravidelně dávají do kontrastu dobré a moudré chování člověka moudrého a hříšné chování hlupáka. Důvod spočívá v možnosti snadného zapamatování a spolehlivého ústního předávání dále. Rabínská a Ježíšova podobenství sdílejí společná témata a symboliku. Rabíni vykládali svá podobenství různými způsoby, ale vždy s nějakým alegorickým prvkem. Mají být tedy čtena na dvou úrovních a jsou tudíž alegorická. Ježíšova podobenství se liší odkazem na království Boží skrze Ježíše.

Výklad podobenství v původním smyslu je také spjat s otázkou, nakolik zůstala současná literární forma podobenství původní, tedy jak je spolehlivá evangelijní tradice. Odpovědi může být jen domněnka, ale pravdou je, že co se týče použití námětu v moderním výtvarném umění, literární stránka tohoto příběhu není vůbec důležitá. Zde šlo totiž především o etickou stránku, o morální poselství tohoto příběhu. I když toto morální poselství bylo moderními umělci pozměněno, aby mělo účinek v době, kdy vznikla, stále zde etický rozměr přetrval a nikdy se neztratil. Tento fakt svědčí o lidskosti Ježíšovi nauky, která znovu nabyla vážnosti na umělecké scéně v první polovině 20. století. A proč právě v této době? Tehdy pro to možná byly dva zásadní důvody. Zaprvé složitá situace na poli výtvarném, kdy docházelo ke svárům dvou naprosto odlišných generací, kdy na obou stranách vznikla potřeba se s touto situací nějakým způsobem vypořádat, „nezůstat pozadu“, a potom především válečné události způsobily nadměrné vzepětí tvůrčích sil směrem k poukazování na utrpení a žádosti o soucit a lásku k bližnímu.

## **I.1. Podobenství o Milosrdném Samaritánovi**

Jeden z Kristových posluchačů, zákoník, poté, co se mluvilo o přikázání „miluj bližního svého jako sám sebe“, se zeptal, kdo vlastně je jeho bližní. Dostal odpověď v proslulém podobenství: *„Jeden člověk šel z Jeruzaléma do Jericha a padl do rukou lupičů; ti jej obrali, zbili a nechali tam ležet polomrtvého. Náhodou šel tou cestou jeden kněz, ale když ho uviděl, vyhnul se mu. A stejně se mu vyhnul i levita, když přišel k tomu místu a uviděl ho. Ale když jeden Samařan na své cestě přišel k tomu místu a uviděl ho, byl pohnut soucitem; přistoupil k němu, ošetřil jeho rány olejem a vínem a obvázal mu je, posadil jej na svého mezka, zavezl do hostince a tam se o něj staral. Druhého dne dal hostinskému dva denáry a řekl: 'Postarej se o něj, a bude-li tě to stát víc, já ti to zaplatím, až se budu vracet.' Kdo z těch tří, myslíš, byl bližní tomu, který upadl mezi lupiče?“* Zákoník odpověděl: *„Ten, který mu prokázal milosrdenství.“* Ježíš mu řekl: *„Jdi a jednej také tak.“* (L 10, 30–37).

Toto podobenství představuje zvláštní typ. Většina podobných příběhů učí pomocí analogie, tento typ však učí příkladem. Otázka není osvětlena na jiném území, aby pak byla přenesena na území vlastní. „Příkladová“ podobenství má jen Lukášovo evangelium. K tomuto typu náleží také podobenství o poštilém boháči, Lazarovi a o farizeu a celníkovi.

V širším úvodu (v.25-29), který je paralelou k Markovi (12,28-34), se zákoník ptá na nejdůležitější přikázání. Ptá se, co má dělat, aby měl podíl na věčném životě. Jde zde o prastarou otázku člověka po smyslu života. Je to nejdůležitější otázka: Jak žít? Zákoník se

obrací na Ježíše jako na vykladače zákona a oslovuje ho „Mistře“. Uznává ho tedy za sobě rovného. Otázku klade, aby Ježíše vyzkoušel- za učeného byl považován ten, kdo uměl odpovědět na všechny otázky týkající se způsobu života. Ježíš ví o tomto záměru a klade proto sám otázku. Ptá se, co je psáno v Mojžíšových knihách k tématu. Zákoník odpovídá citací Deut. 6,5 a Lev. 19,18. Jde o vytvoření jednoho celku z dvou míst Tóry, tedy ke spojení přikázání lásky k Bohu a k bližnímu. Ježíš zákoníka pochválil, že odpověděl správně, lze však v závěru jeho slov slyšet i výtku: „To čin a budeš živ!“. Teologické znalosti nic neznamenají, když láska k Bohu a k bližnímu neurčuje naše jednání. Zákoník není s odpovědí spokojen, chce mít mravní povinnosti vymezeny s rabínskou důkladností a přichází se zásadní otázkou „A kdo je můj bližní?“

Tato otázka předpokládá, že může existovat někdo, kdo není můj bližní. Způsob, jakým zákoník otázku položil, dovoluje odhadnout, že je přesvědčen, že nelze všechny milovat stejně, že láska má své hranice. Všechny kultury starověku vedly hranice mezi těmi, kdo jsou blízcí a kdo vzdálení. Pro vztah k lidem, k nimž určitý člověk náležel, platily jiné předpisy, než pro ostatní. I v Izraeli například úrok z peněz mohl být požadován jen od cizích, jako „druh“ platil ve Starém Zákoně jen ten, kdo náležel k Božímu lidu. Stejnou výsadu měli i pohanští cizinci. V době Ježíšově žili však ve větší míře v palestinské zemi pohané: Římané, Řekové a Syřané. Farizeové<sup>3</sup> měli sklon vylučovat z národa masu v zákoně neškoleného lidu, Eséni<sup>4</sup> kladli důraz na členství v jejich řádu. Ježíš odpovídá na zákoníkovu otázku příběhem, jehož stavba se vidí ovlivněna několika starozákonními místy- Ozeáš 6,9, 1 Král. 13,24,28,29 a 2 Paral. 28,8-15.

Nevíme, zda historika o člověku, který šel z Jeruzaléma do Jericha a byl přepaden od lupičů, navazovala na nějakou skutečnou událost. Její údaje jsou někde zcela konkrétní, jinde obecné. Není zmíněno jméno toho člověka ani národnost. Neříká se odkud pocházel, jak byl stár, čím byl, k jaké náboženské straně náležel. Je jakoby člověk každého času, který trpí od jiných lidí. Údaj o cestě, na níž byl přepaden, je konkrétní. Cesta z Jeruzaléma do Jericha byla proslulá přepady od lupičů. Byla srázná, vedoucí skalami, asi 27Km dlouhá se spádem asi 400m. Josef Flavius ji zná jako cestu „pustou a skalnatou“ a Jeroným ještě o několik století později ví o beduínských loupežnících, kteří na této cestě číhají na obchodníky. Ale o lupičích mluví podobenství také obecně. Řecký výraz „Léstai“ mohl znamenat nejenom lupiče, ale také přívržence zélótů.<sup>5</sup> Byli-li to oni, kdo poutníka přepadli, pak je zraněný asi Říman. Lupiči ho zbili, o všechno obrali, svlékli a nechali ho na místě činu v bezvědomí. Ani podle šatu nebylo tedy možno poznat, kdo to je. Kněz, který šel kolem, ani kněžský služebník levita mu nepomohli. Lukáš neuvádí, jaké k tomu měli důvody, jen konstatuje, že se rozhodli nejednat. Někteří vykladači se snaží nalézt důvod pro jejich postoj v tom, že měli před sebou kultické povinnosti v chrámě, které by nemohli splnit, protože by se stykem se zraněným, případně mrtvým člověkem, kulticky znečistili. Pozornější čtení řeckého textu však ukáže, že tento důvod nepřichází v úvahu a podobenství jej samo jasně vylučuje, když uvádí, že nešli

<sup>3</sup> Vznikli za makabejských válek (2.stol.př.Kr.). Za Hasmoneovců byli nejprve pronásledováni. Po roce 70.př.Kr. tvoří židovskou Veleradu a stále roste jejich vliv, který je po zničení chrámu prakticky neomezený. Přinášejí novou spiritualitu – náhradu krvavých obětí studiem Tóry. Základní praxí je modlitba, půst, almužna. Oproti saduceům je pro tuto náboženskou skupinu typický misionářský zápal, víra ve vzkříšení, angelologie a mesianismus. Jejich praktická zbožnost vedla až k legalismu.

<sup>4</sup> O toto hnutí byl velký zájem od roku 1947, kdy byly nalezeny svitky v Kumránu. V Novém Zákoně nejsou sice zmiňováni, ale byli zřejmě propojeni s Janem Křtitelem. Šlo o uzavřené, takřka „mnišské“ komunity zejména v Kumránu, ale i jinde ve Svaté zemi s pyramidální strukturou. Žili různými způsoby života (celibátníci i ženatí). Vznikli za Jana Hyrkána. Jejich spiritualita zahrnovala práci, modlitbu, společné jídlo a studium Tóry. Měli nejasný vztah k chrámu. Žili odděleně od světa, který považovali za zcela zkažený. Problémem tohoto hnutí byla přílišná tendence ke zduchovění.

<sup>5</sup> Extrémní kněžská forma židovství sahající po násilí (1.stol.př.Kr- 1.stol.po Kr.). Zélóti se zúčastnili protirímského povstání v roce 66 po Kr. Jejich obdobou byli laičtí sikariové. Obě hnutí zanikla po roce 70.



z Jericha do Jeruzaléma, ale opačným směrem. Vraceli se tedy po službě domů. Víme, že v Jerichu bydlela řada kněžských rodin. Kněz ale mohl mít rituální důvody. Existovaly totiž předpisy, jak se má kněz chovat v přírodě, když najde zraněného či mrtvého člověka. Byl-li nalezený člověk ještě naživu, neměl stát nečinně u krve svého bližního, byl-li si jist, že je to bližní (Žid), měl se pokusit zachránit jeho život. Kdyby zraněný zemřel v knězově blízkosti, pak by byl kněz znečištěn. Aby kněz zjistil, je-li člověk mrtev či živ, musel by přijít do jeho blízkosti. Kdyby byl mrtev, znamenalo by to, že se poskrvnil. Nám se tedy může jevit provinění kněze a levity horší, než se jevilo tehdy posluchačům podobenství.

Důležitý bod je, že poutník byl lupiči ponechán polomrtvý. Důležitější než to, že kněz s levitou neposkytl pomoc bylo, aby se neposkrvnili. Ježíš nemá v úmyslu ukázat kněze a levitu jako nelidské. Mohli pokládat raněného za mrtvého. Ježíš se obrací především proti kultickému náboženství Izraele.

Jako další přichází po cestě Samařan. Lukáš má všeobecně mimořádný zájem o Samařany. V Samařsku, na území mezi Judskem a Galilejí, žilo po pádu severní říše obyvatelstvo, které vzniklo smíšením Izraelitů s různými pohanskými národy a kmeny. Od této doby nebylo izraelské náboženství na tomto území tak přísně dodržováno. Ještě za doby Ježíšovy byli Samařani v očích Židů méněcenní. Vztahovalo se k nim pořekadlo: „Ten, kdo jí chléb Chutitů (nadávka), je jako ten, kdo jí vepřové maso.“ V židovských synagogách byli proklínáni. Jejich svědectví nemělo žádnou cenu a nebylo dovoleno od nich přijmout službu. Byla to však oboustranná nenávisť. Ježíš potřebuje ve svém podobenství právě Samařana, aby láska, kterou prorokuje nemohla být přičtena užšímu, nebo národnostnímu zájmu.

Po ošetření ran odveze Samařan zraněného na svém soumaru z pusté samoty do hostince a tam se o něj ze svých prostředků stará. Když se musí nazítří vydat na další cestu, dá hostinskému dva denáry, aby měl zraněný ještě na nějakou chvíli zajištěno, co potřebuje. V případě, že by náklad na potřeby zraněného byl vyšší, je Samařan ochoten hostinskému vše uhradit, až se bude vracet. V očích Židů platil Samařan za kacíře, ale prokázal lásku, která zapomíná na sebe, která nehledá vlastní bezpečnost a zajištění. Neptá se, kdo je zraněný, nekalkuluje dopředu, neví, zda mu zraněný bude vděčný. Jediný záměr je pomoci ubohému - toto je tedy pravá, nemotivovaná láska...

Podobenství je u konce a Ježíš se ptá zákoníka, kdo z těch tří byl bližní tomu, kdo upadl mezi lupiče. Podobenství je sice průhlednou hádankou, ale kdyby Ježíš odpověděl na zákoníkovu otázku přímo, byla by to pro něj odpověď nemilá. Tato forma umožňuje, aby dal zákoník sám sobě nemilou odpověď. Samotné vyprávění je odpovědí na dotaz a je to odpověď přesvědčivá. Příklad opovrhovaného kacíře má ukázat, že bližní je každý, kdo nás potřebuje a v takové chvíli nás také jako bližní poznává.

V dějinách výkladu tohoto konkrétního podobenství se samozřejmě často projevovali alegorizující tendence, při nichž byl výklad podřízen dogmatickému, naukovému zájmu. Origenes chápal podobenství takto: Muž, který upadl mezi lotry, je Adam (člověk), Jeruzalém, odkud jde, jsou nebesa, Jericho je svět, lupiči jsou ďáblové, kněz a levita zastupují Starý Zákon, Samařan je Kristus, hostinec církev a peníz (dvojdrachna) je Otec a Syn. Samařanova slova „až se budu vracet“ ukazují na druhý Kristův příchod. V křesťanské tradici byl tento druh výkladu hojně zastoupen. Na Origena navázal Sv. Augustin. Alegorický výklad se objevil i u vykladačů, kteří jinak proti alegorii brojili (například Luther). V novějších i starších výkladech bývá viděn v postavě Samařana Ježíš. V Novém Zákoně nacházíme pro toto ztotožnění určitou oporu v evangeliu Janově (8,48), kde Židé říkají Ježíšovi: „Což nemáme pravdu, že jsi Samaritán a posedlý démonem?“. Ale nescházejí ve výkladech ani hlasy, které Ježíše ztotožňují se zraněným poutníkem. Podobenství bývá pak viděno jako ospravedlňující misie do Samařska. Pro některé vykladače je pak i hostinec samařským domem. Vyskytli se ovšem ještě odvážnější výklady: například záměr číst slovo „SAMARITES“ v jiném významu než jako označení člena samařského národa. Slovo

„SAMARITES“ bylo prý v prvotních křesťanských dobách chápáno jako „pastýř“ (hebrejsky:šomer), takže podobenství by bylo původně o tom kdo je dobrý pastýř. Pastýřský motiv je tu bezesporu centrální,ale tento výklad je čistou hypotézou.

Podobenství o Milosrdném Samaritánovi asi nejlépe porozumíme, když je budeme chápat jako „midraš“, čili komentář nebo kázání ke slovu Hospodinovu skrze proroka Ozeáš. Milosrdenství v tomto podobenství překračuje sektářské hranice a překonává nenávisť. Bližním je každý člověk.

Proti alegorickému výkladu staví řada současných teologů tzv. „christologickou interpretaci“. Birger Gerhardron upozorňuje na to, že církevní otcové interpretovali toto podobenství i christologicky (Ireneus,Clemens,Origenes). Sloveso „SPLAGCHNIZESTHAI“ (být pohnut soucitem,slitovat se) se prý v Bibli vyskytuje jen ve vztahu k Bohu. I podle Jeana Danielou nejsou nejstarší výklady morální povahy. Nejedná se o dílo alegorizující alexandrijské školy, ale o výklad, který sahá zpět k prvokřesťanské obci v Jeruzalémě. Podle Hermanna Bindera souvislost podobenství vede k etizujícímu porozumění, ale má podle něj jiný smysl, než výzvu k pomoci bližnímu. Soustřeďuje se hlavně na verš 36, kdy rozhodující postavou je polomrtvý muž. On určuje kdo je blízký a kdo vzdálený. V perikopě jde podle něj především o kultické problémy. Samařan nevězí ve svěřací kazajce kultických předpisů a může pomoci tomu, kdo je podle židovských předpisů nečistý. Je tudíž svobodný pro setkání s Kristem.

Podle K.Bartha je „Samařanem“ Ježíš, ale zároveň i zraněný poutník. Helmut Gollwitzer vidí podobenství na linii blízké výkladu Origenovu, kdy ústřední zvěstí je láska Boží v Kristu a ta je základem lásky k bližnímu – nejlépe tedy podobenství porozumíme, když je chápeme jako Ježíšovo kázání o vlastním díle.Gollwitzer také klade důraz na skutečnost, že podobenství náleží u Lukáše ke správě o cestě do Jeruzaléma a Ježíš jde zachránit, ne soudit..

Příkázání „miluj bližního svého“ se objevuje až v Novém Zákoně s postavou Ježíše Krista. Ježíš hledí na své učedníky jako na svou pravou rodinu. To co nás činí bratry je podle Ježíše naše poslušnost Bohu, totiž, že jednáme jako synové téhož Otce. Ale tento Otec je ten, který nechává svítit své slunce na spravedlivé i nespravedlivé. Boří se tedy rámec židovského pojmu „bližní“. V podobenství o milosrdném Samaritánovi bližním není, jak by se dalo očekávat, zachráněný muž, ale Samaritán, který ho zachraňuje a jedná jako bližní.

## **I.2. Podobenství o Milosrdném Samaritánovi ve výtvarném umění**

Podobenství, které mluví o lidské lhostejnosti a pomoci druhému se stalo jedním z nejčastějších biblických námětů v umění všech dob. Otázku, proč tomu tak bylo a je není tak snadné zodpovědět. Jako první řešení se nabízí, že tento příběh by měl mít na příjemce mravní a poučující účinek. Tak tomu jistě bylo hlavně ve středověku. Tato středověká interpretace se stala východiskem pro dobová ztvárnění a takto byl i výjev předkládán: tak jako Samaritán pomohl raněnému, tak Kristus pomůže i nám, hříšníkům... Proto je také v raných dílech Samaritán zobrazován postavou Krista. Většinou je příběh zachycen v situaci, kdy cestující leží na okraji cesty a Samařan jej ošetřuje: polévá mu rány olejem nebo je obvazuje, zatímco kněz a levita v dálce odcházejí. Lze také vidět příchod do hostince, kdy je cestující vnášen dovnitř dvěma pomocníky, zatímco Samařan se svým mečem přistupuje k hostinskému, jenž stojí ve dveřích. Námět byl asi v té době nejoblíbenější v knižním malířství. Zajímavým příkladem je evangeliář Jindřicha III. z roku 1306 z Porýní-tzv. „Codex Aureus“[1]. Podobenství má zde úkol ilustrovat nebezpečí číhající na cestách. V kodexu je děj vyobrazen ve třech pásech, takže se tu odehrává celá jeho zápleтка. Mravní účel je nepochybný. Výraz „středověký komiks“ je tu v tomto případě zdá se opravdu na místě. Na vitraži v katedrále v Sens je oběť dokonce označena jménem „homo“ = člověk, což svědčí o

tom, že po celý středověk mělo podobenství dalo by se říci pouze poučující a mravní funkci. Bylo tomu však i nadále? . Typickým představitelem jsou například Rembrandt van Rijn, u kterého nelze při popisu jeho obrazu Milosrdný Samaritán mluvit jen o popisu podobenství, nebo Domenico Fetti [2], který svým typickým originálním způsobem malby, kdy vše je vyobrazeno jakoby ve větru, vytvořil několik obrazů biblických podobenství. Jejich tvorbou se však nemám v úmyslu zabývat. Příklad těchto starých mistrů jsem použila jen jako typickou ukázkou „přisvojování“ si biblického tématu k vlastnímu uměleckému ztvárnění. Toto téma mimo jiné také ztvárnil Vincent Van Gogh [3] u kterého již vůbec nelze mluvit o čistě náboženském významu díla. Téma podobenství si pouze propůjčil k prezentaci své geniální umělecké techniky. Je to definice velice zjednodušená, ale jisté je, že právě jeho přístup se nijak zvláště neliší od realizace moderních českých umělců, kteří stejně jako on biblický námět využili pro svou subjektivní výpověď.

Již dříve téma podobenství o Milosrdném Samaritánovi víceméně zobecnělo a postupně ztrácelo svůj prvotní náboženský význam. A jaký byl pro to důvod? Častým opakováním zákonitě musí dojít ke snaze pojmout téma zcela jiným způsobem a bezesporu na to měl vliv i obecný dějinný vývoj. Umělci vystupují z anonymity. K tématu není přistupováno již jen jako k tématu, ale hledí se více na skutečnost, jak se jej umělec zhostil, jak jej pojal a v čem je pojetí nové a pro nás obohacující. Všichni moderní tvůrci se s tématem potýkali po svém a při popisu jejich obrazu se nelze omezit jen na ikonografický nebo formální popis. Nemalemi zde hrály i dějinné události. Jak události obecné, tak i samotný vývoj v umění 20. století, kdy na scénu vstupují nové, avantgardní směry a fenomény. Nelze ani opomenout osobnost každého z těchto umělců jako individua. Říci, že všichni malovali Milosrdného Samaritána jen proto, že to bylo v módě díky prožitým hrůzám 1. světové války, by bylo krajně zjednodušující a nepravdivé. Stejně tak jednostranné by bylo tvrzení, že s návratem tohoto námětu začal Emil Filla a ostatní na něj jen navazují. To, že toto téma stouplo znovu v podvědomí a bylo často zpodobňováno, má jistě složitější důvody, ale zpočátku tu skutečně šlo především o prezentaci nové umělecké formy. Stejně jako před ním Vincent van Gogh, využil Emil Filla tématu k tomu, aby obhájil svůj přístup k tvorbě.

## II. Milosrdný Samaritán u Emila Filly

### II.1. Východiska a dějinný kontext

Byl to Viktor Dyk, kdo první u nás těsně po roce 1900 začal veřejně hovořit o otvírání oken do Evropy. I v soukromém životě byl definitivně dovršován odvrát od Rakouska, ukončený o pěknou řádku let dřív, než byl potvrzen Deklarací československé nezávislosti. Ve výtvarném umění toto odtržení manifestují výstavy francouzského umění a cesty mladých umělců na Západ. Když v Praze vystavoval v roce 1902 August Rodin, napsal Richard Muther o tomto nečekaném úspěchu, že zde bylo více politiky, než skutečného zájmu o umění. V Praze to doslova vřelo touhou po světovosti, novosti, pokroku. Bylo v tom ale také dost bezmocné touhy a ideálního snažení a již méně opravdového rozletu. Byl to krutý zápas o pojem tradice, o uvědomění si cesty směrem k Francii.

Bohumil Kubišta tyto poměry nazval „žebráctvím národa“ a zdůraznil, že v této situaci „*jest nutno se přidělit světovému proudu a češtví se definitivně odříci.*“

Dnes hledíme s pýchou na úsilí této generace. Připomínáme si, že Rodin vystavoval v Praze dřív, než v kterékoli jiné zemi za hranicemi Francie, že posílal vystavovat do Prahy své žáky. Také se chlubíme výstavou Muchovou o 121 exponátech, kterou Praha přivítala v době, kdy byl Munch v Německu jen trochu znám a spojován spíše se skandálním výsledkem jeho

výstavy v Berlíně. Zdá se nám zcela výjimečně, že v prvním desetiletí 20. století se zde konaly tři velké výstavy soudobé francouzské tvorby (1902, 1907, 1910) a že byly v této pionýrské době vydávány dva časopisy o výtvarném umění. Zdá se nám, že Kubišta, Filla, Beneš, Procházka, Špála, Kubín, Gutfreund se Šaldou a Kramářem vytvářejí generaci, která snad ani nemá v českém výtvarném umění obdoby. Byla to ale zároveň také generace zvláště rozdělená vzájemnou nedůvěrou a podceňováním.

Zakořeněný názor, že pro každou generaci umělců jsou typické určité znaky se nebudu snažit vyvracet, ale v případě umění po roce 1900 se objevila paradoxní situace. Dochází k neobvyklému překrývání a prolínání, k jakémusi vnitřnímu pohybu, znemožňujícímu všeobecné platné určení. Lze vytknout i názorný příklad, jenž dokládá, k jak různým záměrům lze použít krátce po sobě stejný obraz. Vlastní podobizna v haveloku (1908) od Bohumila Kubišty se ocitla nejen na výstavě *Expresionismus a české umění*, ale i na dvou zahraničních výstavách. V roce 1995 byla zařazena na výstavu *Okultismus und Avantgarde*, uspořádanou frankfurtskou Schirn Kunsthalle, díky níž se stala jedním z nejčastěji reprodukováných obrazů českého moderního umění, a v roce 1999 na výstavě *La Fauvisme*, připravené Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Jeden obraz, jenž je obvykle dáván za vzor názorného projevení se expresivních proudů v českém prostředí, zahrnoval rozpětí, jenž se dalo hodnotit z hlediska jeho případného vztahu k transcendentálním obsahům i z hlediska vyhraněného smyslového vztahu k barvě. Dobové polaritní představy vybízejí k objevování protikladných obsahových i formálních hodnot jednoho díla. Přesto však umělečtí teoretici, jako byl V. Kramář, nebo F. X. Šalda viděli v nastupující předválečné mladé generaci určité společné záměry.

Vincenc Kramář považoval za významnou událost spojující tyto umělce v jednotné seskupení výstavy skupiny Osma v letech 1907 a 1908. Organizačním činitelem jejich tvorby je „čistý pojem umění“, který je nadřazený všemu národnostnímu a jakémukoli jinému omezení. Možná i proto je tedy možné tato díla použít pro účely výstav zdánlivě si názvem odporujících, ale zahrnujících stejné časové období. Šlo v té době o jakýsi bojový šik. Nebyl to spolek, ale protireakce a odpor k dosavadní tvorbě. Tato generace podle Kramáře zdůrazňovala především citovou, iracionalistickou stránku tvorby a zároveň toužila po bezprostředním tvárném výrazu. Proto také měli zájem o Daumiera a Delacroix, Cézanna a Greca. V souvislosti s počátečním bojem této generace na poli českého výtvarného umění Kramář zmiňuje i Fillova Milosrdného Samaritána: „*Pod dojmem jedné z Daumierových kompozic maluje Filla v roce 1910 svého klasického Samaritána, který však prozrazuje, že jeho autor už prošel zatím výhni Cézannova a Grecova umění. Je to obraz, v kterém jakoby uzrálo všechno dosavadní úsilí generace. Jeho mocná plastičnost a prostorovost zbudovaná v ploše, tudíž naprostá samosprávnost obrazu, staví jej již na rozhraní dvou vývojových etap. Jak tu věci, jen lokálním tónem odlišené, srůstají v jeden, takřka homogenní celek, či správněji řečeno, jak tu věci povstávají kontrastní hrou objemů natočených v plochu, to už má něco, co je blízké kubismu, který ovšem jednoty obrazu nedosahuje pouhým formálním úsilím, jako dosud naši mladí malíři, ať už z počátku převáděli plastiku čistými barevnými kontrastními plochami, či později, pod vlivem Daumiera, Delacroix a brzy i Cézanna, vyzvedli důležitost objemu, nýbrž zvěcněním obrazové stavby. Konstruktivní věci, již povstává i prostor, je naplněna celá plocha obrazu.*“<sup>6</sup>

F. X. Šalda nepřístupoval ke tvorbě mladých výtvarníků nijak pozitivně, ale zároveň jejich tvorbu ani neodmítal. Více než naturalismus a impresionismus se hlavními nepřáteli moderního umění staly akademismus a neoklasicismus. K jakým střetům docházelo, dokazuje právě dobová kritika 35. výstavy SVU Mánes v roce 1911, jež si ji zúžila na vyložený souboj protikladných generačních seskupení. Touto výstavou se Šalda obsáhle zabýval. Jednak

---

<sup>6</sup> Vincenc KRAMÁŘ: Umění Emila Filly a Antonína Procházky, Nový Jičín 1932, s. 13

v obsáhlém referátu, nazvaném Starý a Nový Mánes, nesoucím podtitul Dojmy a reflexe, jednak v následující glose k tomuto článku. Jeho recenzi lze chápat jako souhrnnou rešerši dobové uměleckohistorické kritiky a estetiky, ovlivněné nejnovějšími poznatky z dějin a teorie umění, zejména z vídeňské školy. Na pozadí generačního sporu, poznamenávajícího následně celý vývoj českého moderního malířství, vysvětloval Šalda svoje názory na povahu uměleckého díla, jež posléze rychle zdomácněly. Již úvodní věty ze Šaldova trojdílného článku získaly nadčasovou platnost: „*Letošní čtvrtá výstava Mánesa znamená asi datum v dějinách moderní malby české. Příkře proti sobě stojí v ní dva tábory, které se vylučují a jež nespojuje opravdu nic víc než společná střecha, pod níž jsou umístěna jejich díla.*“<sup>7</sup> Mnozí z dřívějších hlavních představitelů SVU Mánes se této výstavy nezúčastnili. Chyběl Antonín Slavíček, jenž rok předtím zemřel, a zejména Jan Preisler, který se již stáhl do pozadí, kde setrval. Z významných zástupců SVU Mánes se členské výstavy po několika letech odmlky naopak zúčastnil Max Švabinský, jenž se nechtěně a snad i překvapivě stal hlavním terčem Šaldova kritického rozboru, přestože v roce 1906 vytvořil jeho výstižný portrét jako lept. V Šaldově výkladu dopadla 35. výstava SVU Mánes jako boj impresionismu, naturalismu, subjektivního individualismu a bezforemnosti na jedné straně, a primitivismu, expresionismu, abstrakce a objektivní zákonitosti na straně druhé. I když Šaldova kritika nevyznívala vůči mladé generaci nijak příznivě, byla cenná tím, že odhalila rozpory na obou stranách. Šalda totiž odmítl jak starší generaci, tak mladší, v jejímž přístupu spatřoval kladné snahy, jež se však nacházely v nebezpečí: „*Díla v kabinetě zdají se mně často chudá; ale ty v sále jsou cosi horšího: pustá, falešná, divadelní a virtuosní – většinou rutina a macha.*“<sup>8</sup> Svou kritiku zakládal na uměle vytvořených polaritách přibližování se či vzdalování se jevové reality, kdy podle něj na jedné straně stálo napodobení, na druhé forma. Na postižení vztahu malíře k formě se zaměřil ve druhé části recenze: „*Vždycky bylo úkolem velikého malířského umění zaplnit plochu obrazovou formou jasně sepjatou a učenou. Směstnat v plochu obrazovou mnohem víc formy, než kolik jí má v empirii skutečný námět, jež si vybral malíř, a ovšem formy přebrané a utříděné, tedy vytvořit z nápovědí, které podává příroda, souvislé a jednotné řetězce formové, hle toť vlastní cíl vši malířské tvorby.*“<sup>9</sup> Šalda tak prosazoval názor, jenž byl spíše vyvrcholením malířství postimpresionistického než prorážením nového. Novou generaci podporoval pouze dočasně. I když oceňoval její umělecké schopnosti, ztělesňované zejména Fillou a Kubištou, přeci jen zůstal v kladném posudku zdrženlivý. Obdivoval ji, že se snaží vytvořit nový sloh od počátku, avšak podotýkal, že takové snahy bývají iluzorní: „*Tak vysvětlíš si nyní všechny tvrdé hrany a hroty, všechny ty ostré úhly, z nichž jsou složeny jejich obrazy: vidí v nich rovnomocninu touhy po novém stylu a snad samy počátky nového stylu, neboť každý styl ve svém počátku jest nahý přítomností sama, cosi tvrdého a nesmiřitelného, ostrého a výbojného jako meč, pouhopouhá myšlenka strukturná.*“<sup>10</sup> Šalda vnímal cestu k novému stylu jako krajně nesnadnou, ne-li přímo nemožnou. Nicméně časem se ukázalo, že jeho výhrady vůči mladé generaci byly neopodstatněné.

---

<sup>7</sup> František Xaver ŠALDA: Starý a Nový Mánes (1911) in: František Xaver Šalda, Kritické projevy 8, Praha 1956, s. 128

<sup>8</sup> ibidem, s. 129

<sup>9</sup> ibidem, s. 133

<sup>10</sup> ibidem, s. 134

## II.2. Životní cesta Emila Filly

Osobnost Emila Filly velice dobře nastiňuje jeho zamyšlení nad tématem „co je to umění?“ při interview do Svobodných novin: *„Vše co vzniká bez pocitu svobody, není umění. A výraz v umění je vlastně zápas a svobodu a lidský duch říká, že to není dar, že je to podstata světa. Když Navrátil maloval větvičku s lístkem a švestkou, bylo to úsilí o svobodu. A co je vlastně umění? Nedostatek nebo přednost lidského tvora? Řekněme raději nedostatek, neboť kdyby byl člověk tak dokonalý jako třeba ryba ve svém prostředí, neexistovala by u něho tato touha, toto úsilí.“*<sup>11</sup>

Emil Filla se narodil 4.dubna roku 1882 v Chropyni na Moravě v rodině železničního úředníka. Matka pocházela ze starého slováckého rodu. Za let mladosti byl svědkem dohasínající, ale stále živé lidové kultury Hané, sousedního slováckého vlašského regionu. Kromě toho měl příležitost poznat i Slovensko. Ačkoli tyto zážitky později překryl běh času, zapomenuty nezůstaly. Uložily se ve spodních vrstvách Fillova podvědomí. Když nedokončil brněnskou reálku, rodiče jej nechali vystudovat obchodní školu. Poté nastoupil do zaměstnání v pojišťovně v Brně. To mělo pro něho nepostradatelný význam. Říkalo se mu „předměstí Vídně“ a bylo přestupní stanicí několika kulturně-historických oblastí: české, moravsko-slovenské a německé. Po několika měsících však utekl. Roku 1903 byl přijat na Akademii. Mezi lety 1903-1905 studoval na pražské akademii u profesora Bukovace. Roku 1904 k Bukovacovi vstoupili Fillovi druhové: Bohumil Kubišta, Antonín Procházka, Vincenc Beneš. U profesora Thieleho studoval Otakar Kubín, Willy Nowak. Emil Pittermann (Longen). Zásadním zlomem pak byla výstava Edvarda Muncha roku 1905 v Praze. O rok později se konala školní výstava Akademie. Filla vystavil krajinářské motivy postimpresionisticky malované a vlastní podobiznu. Roku 1906 byl na delší cestě po galeriích v Německu, Holandsku, ve Francii a v Itálii s Antonínem Procházkou a Bedřichem Feiglem. Aby totiž Osma mohla provést své „tažení“ proti stojatým vodám českého uměleckého rybníku, musela se vyzbrojit v cizině. O Fillově intuici svědčí fakt, že z bohatství poznatků dovedl vyhmátnout ty podstatné a jeho naturelu blízké, díky nimž mohl posléze odvodit souřadnice své vlastní cesty. Osa jejich putování vedla přes Drážďany, Berlín, Hambur, Hagen, Schweningen, Rotterdam, Antverpy, Paříž, Marseille, Neapol, Řím, Vídeň a Brno. V Paříži Fillu fascinoval Pierre Bonnard. V jeho díle našel prostředkující článek mezi impresionistickými postupy a moderní obrazností. Bonnardovská názorová poloha mohla ovšem sotva uspokojit jeho touhu po novém obrazu. V Holandsku si poznamenává jména Tooropa, Prikker a všiml si zde i starých mistrů (Rembrandt, Hals). V Itálii navštívili Ravenu, Bracellu, Murano a Torcello. V Padově spatřili Giottovy fresky v Areně, k nimž si Filla poznamenal: „první gemäldegalerie“. Ve Florencii jej zaujal Hugo van der Goes, v Orvietu jej ohromil Signorelli (poznámka „nádherné“). Roku 1907 se konala slavná první výstava skupiny Osma (Feigl, Filla, Horb, Kubišta, Kubín, Nowak, Procházka, Pittermann). Vystavili své práce v prázdném krámku v Královodvorské ulici u Prašné brány, aniž tušili, že tím zahájili novou éru českého novodobého umění. Jak také: jejich debut prakticky žádný zájem veřejnosti nezbudil. Roku 1908 proběhla druhá výstava Osmy u Topiče. Tato výstava již bez odezvy nezůstala, avšak přijetí bylo veskrze odmítavé. Náměty Fillových obrazů byly krajiny a intimní rodinné scény. Světelností a skvrnovou technikou je tu patrná blízkost impresionismu. Skvrna však slouží více barvě než světlu. Do skupiny byl přibrán Vincenc Beneš a Linka Scheithauerová-Procházková. V první polovině roku Filla maluje v Dubrovniku. Roku 1909 na jarní výstavě u Mánesa vystavuje obraz Červené eso a je přijat do Mánesa. A konečně, jak uvádí přehled Fillových životních dat, roku 1910 si hlouběji uvědomuje existenci nového uměleckého výrazu- kubismu...

<sup>11</sup> Emil FILLA: Zamyšlení ve Fillově ateliéru in: Svobodné noviny, roč. III. č. 46, s. 6

V obrazech z let 1907-1910 je cítit sklon k duchovnímu opodstatnění tvůrčího činu. Dal najevo, že v profánním námětu dovede vycítit osudový podtext, žánrový podnět přetvořit v mýtus a naopak biblický příběh aktualizovat v souhlase s pocity jeho generace. Přitahovala ho především témata figurální a s nimi zejména příklad tvůrčí mohutnosti Honoré Daumiera. Bedřich Feigel o jeho snahách mluví takto: „*‘ Chtěl bych rád nalézt čistě plastickou formu ‘, prohlašoval tehdy Filla. Daumierova forma se mu zdála dosud tím nejlepším řešením daného problému, ale Filla chtěl dojít dále [...]. Co to bylo, co jej hnalo, aby se bez ohledu na praktické cíle ubíral jednou vytyčenou cestou? Něco, čím se vyznačovali všichni velcí umělci: pokora před diktátem ducha. Filla je především duchovní umělec.*“<sup>12</sup>

Roku 1910 tedy na pořad přicházela u Filly odlišná stylová problematika. Je jí ale nutno chápat v souvislosti s kontinuitou Fillovy tvorby. Nešlo o nějaký rázný předěl ale jakési postupné uzrávání. Za charakteristický znak této stylové problematiky lze považovat silící protiiluzivní tendenci, která se mimo jiné projevovala redukcí objemů do hran.

První výstava Osmy bezpochyby patřila k velkým přelomům v dějinách českého umění. Šlo zde o nové pojetí malířství jako takového, odklon od předepsaného akademismu, snahu vymanit se z vlivu starší generace a přijít z něčím novým, doslova obrozujícím. Nelze se o této skutečnosti nezmínit i přesto, že Fillův Milosrdný Samaritán vznikl až o tři roky později. Když totiž uvažoval o názvu skupiny, měl na mysli Falanx, bojový šik. Z toho lze vyvodit až jistý sklon k anarchismu, způsobený deziluzí ze stavu dobové kultury. Šlo tu o deziluzi z pochybné institucionalizace, náboženství, z úpadku morálky a tudíž i umění. Proto je nutné obnovení tohoto stavu. A zde nastává problém smyslu oběti- je třeba se obětovat pro obrodu morálky a umění ve smyslu porušení všech doposud platných norem. Proto tedy hledání nových východisek, vzorů. Proto zájem o vnitřní strukturu obrazu. Fillova cesta ke kubismu nebyla jednoznačná ani nějak přesně vymežitelná, ale za vykročení na tuto cestu můžeme považovat první výstavu Osmy, kdy se Filla rozhodl obětovat pro „nové umění“. Tato věc je samozřejmě na bázi pouhého uvažování, ale výběr námětu Samaritánovi oběti lze vyvodit Fillovu představou jeho postavení jako onoho Samaritána, který pomáhá raněnému, zatímco ostatní nečinně procházejí kolem a lhostejně přihlížejí...

### II.3. Emil Filla a výtvarná teorie

Jméno Emila Filly je bezpochyby spojeno s historií uměleckého odboje, který u nás okolo roku 1910 otřásl estetikou realismu a vyhlásil právo umělce na projev jeho myšlenky i proti pravdě smysly poznané. Tento odboj nevzešel z drobné domácí revoluce, ale byl součástí velkého hnutí, jímž se stavěla západní Evropa na odpor realistickému epigonství 20. století. V pozadí tohoto hnutí se tyčí tři postavy: Cézanne, Gauguin a van Gogh. Hnutí mělo mnoho různých podob-ve Francii Henri Matisse, v Itálii futuristi, v Německu expresionisti a u nás generace skupiny Osma, tvořili úseky jednotné fronty, která zápasila o nové umělecké poznání. Nástup tohoto nového uměleckého názoru u nás definitivně nastal po výstavě Edvarda Mucha v roce 1905.

Filla se s Muchovou lekcí vyrovnával asi dva roky, později prohloubil svůj konstruktivní názor na prostor a tvar studiem díla Grecova a Daumierova. První žeh jeho výtvarného úsilí přinesla léta 1909-1911, kdy Osma přešla do SVU Mánes. Filla se záhy ocitl v čele levého křídla, jehož vůdci byli Derain, Picasso a Braque. Po jejich příkladu usiloval o větší autonomii uměleckého díla. „*Se svými francouzskými druhy přecházel v oblast kubismu, usilujícího*

---

<sup>12</sup> Jiří HLUŠIČKA: Emil Filla, Brno 2003, s.12

*zduchovnit malířský projev skladbou vjemů a zážitků v celcích uspořádaných vlastním řádem v prostoru chápaném abstraktně.*“<sup>13</sup>

Záhy došlo k roztržce, vystoupení mladých a založení Skupiny výtvarných umělců a časopisu Umělecký měsíčník. V letech 1911-1913 nabyl kubismus již rázu generačního hnutí. O rok později Filla našel mnoho inspirace a nových podmětů při již zmiňované cestě do Paříže a do Holandska. Právě zde se rozvinul jeho systém široce vyvinutých plánů a ploch. Po návratu se ovšem ocitl ve změněném prostředí, kde došlo k utužení konzervatismu. Přesto Filla stále zůstával věrný kubistickému přístupu. Vždy se snažil ukázat, kolik možností je v této metodě malby, která byla odsuzována jako doktrína, omezující obrazotvornost malíře. Podle něj může být kubismus plný možností, je-li záležitostí skutečné víry a uměleckého citu.

V pokolení malířů v době před rokem 1910 měla výtvarná teorie vysoký kurs. Tato víra v teorii byla v generaci obracející se zády k impresionismu tím silnější, čím méně rozumové úvahy řídilo práci impresionistů. Byla zde tehdy také estetika, která se vyučovala na akademiích, ale ta se zabývala jen psychickými problémy uměleckého tvoření a vnímání a nemohla tedy poskytnout umělcům nic, co by usnadňovalo jejich úsilí v pátrání po zákonech obrazové skladby. Ve skupině Osma byla teorie pěstována se skutečnou vášní. Umělci se zabývali problematikou kompozice, konstrukcí prostoru a tvaru. Zkoušeli také využít zákon Zlatého řezu, ale jeho platnost byla shledána omezenou. Kromě toho pečlivě studovali staré mistry na základě reprodukcí a fotografií.

Filla byl přesvědčen o nezbytnosti rozumového poznání a pronikání do tajemství uměleckého tvoření, ale chápal, že v každém díle je velká sféra nepodmíněností, stejně závažných ve výsledku. Chtěl se dobrat pravdy analýzou formy, stanovením zásad a pravidel ovládajících uměleckou činnost. Věřil však, že za těmito podmíněnostmi se vznáší svobodný tvůrčí duch. Měl nadměrnou schopnost vcítit se do uměleckého díla. Je pro něj typická exaktnost myšlení, kritická opatrnost a soudnost, na rozdíl od Kubišty, který by nejraději vytvořil učebnici umění. Filla oproti němu vytvořil širší a méně systematickou teorii, neboť mu bylo zjevné, že velcí tvůrčí byli právě bořitelé tradic a nikoli jejich udržovatelé.

V prvním období se Filla projevoval spíše jako výtvarný kritik, než historik, kdy rozebíral díla Daumierova a Grecova. Vycházel z platné analýzy formy a navazoval na tvorbu západní. Bystře postihl, že estetika Matissovy skupiny, jež tvořila jádro výstavy Nezávislých v Praze, je estetikou minulého století, že její výtvarný názor koření v impresionismu. Stejně nedůvěřivě sledoval pokusy o východisko z dobového zmatku obnovou klasického systému. Jeho nová orientace se projevuje již v roce 1909, kdy vyšla jeho studie o H. Daumierovi ve Volných Směrech. Hlavní pozornost věnuje způsobu, jakým dosahuje vyrovnání vnitřních kontrastů obrazové struktury. Daumierovo dílo považuje za nelogickou a paradoxní výjimku: „*Co u druhých bývá předností a nutností, jest u Daumiera buď vůbec pomínuto, nebo chaoticky smíšeno, ba není dbáno ani hodnot, jež jsou podmíněny zorným úhlem, určeným zákonitostí jednoho tvárného principu. Daumier jest z duchů výjimečných a běžnému vytváření protilehlých, jeho formový princip je buď základem všeho umění výtvarného, je čímsi primérním, vlastním všem nejvyšším projevům výtvarné síly, nebo je z těch, jejichž předpoklady jsou cizí konvenci formového tvoření. Je však jisto, že všechny prvky, ve které je možno rozložit jeho umění, bývají v podstatě nejvyšších mistrů, a často i zde jen skryty a přimíchány... Jeho vlastní element je modelace a čistě plastické chápání, schopnost primérní, již Rodin jmenuje základem všehomíra.. Všechny elementy podržuje zákonu čisté plastiky a prostoru, dopouští se největších hříchů proti instrumentálním pravidlům, nerespektuje zákonitou logiku určitých výtvarných prvků; běží mu jedině o správný výraz, třeba na úkor krásy, jako je tomu u všech velkých primitivů; Základním jeho prostředkem je jeho způsob*

<sup>13</sup> Antonín MATĚJČEK: Cesty umění, Praha 1984, s. 203



*kombinační, protikladový.*“<sup>14</sup> Dále Filla v této stati poukazuje na význam Daumierovy tvorby pro současnou tvorbu moderní.

V roce 1911 vyšel jeho článek „O ctnosti novopromitivismu“, kde hlásal potřebu dobrovolného odříkávání. „*Nedav se ani chvíli mýlit orgaistickou výbušností projevů fauvistických, zkoumal stavební systém šedých pláten Derainových a Braquových.*“<sup>15</sup>

V tomto článku Filla vyzdvihuje primitivismus jako kolébku a východisko tvoření, které cílí ke klasicismu. Ovšem přechod ke klasicismu je pomalý a složitý: „*Každá předčasná vůle být klasikem nese kletbu hrubosti, násilnictví a rouhání, a je příznakem nekritičnosti vlastní síly a z pohodlnění.*“<sup>16</sup>

Zdůrazňování primitivismu jako záměrně neintelektuálního přístupu, inspirovaného mimoevropskými kulturami, bylo součástí reflexí o novém malířském úsilí. Při recenzi 35. výstavy Mánesa napsal Vilém Dvořák o primitivismu, že se malíři snaží budovat konstrukci obrazu od počátku a nemohou ze starých přejmout žádnou formu, aby zachovali logický celek díla. Označoval je za expresionisty. I když na tento přístup existovaly různé názory, nic to nemění na tom, že primitivismus a novoprimativismus se staly důležitými pojmy v souvislosti s generací skupiny Osma.

Filla horoval pro novou formu, která by vycházela z přírody, nikoli jejím opisováním, nýbrž oporou o nevyčerpitelné bohatství jejích forem. Tento přístup znamenal pro Fillu zjednodušení i redukci. Nedoporučoval, jak takové redukce dosáhnout. Jejím cílem byl stylový klasicismus. Spojení primitivismu s klasicismem je dobově příznačné, setkáme se s ním v díle Bourdellově, jež po roce 1909 zasáhlo do českého prostředí. S duchem novoprimativismu souvisí mimo jiné i umění Cézannovo. Přes nepopiratelný vliv Muncha napsal Václav Špála o druhé výstavě Osmy, že byla ovládnuta duchem Paula Cézanna. Vedle Muncha a později Deraina sehrál klíčovou roli v českém moderním malířství. V roce 1907 napsal F.X. Šalda do Volných směrů stať o Cézannovi, nazvanou „Prokletý malíř“. Pro Šaldu byl Cézanne malířem, který miloval barvu pro barvu a jeho obrazy jsou jakési architektury barev. Nazval ho primitivem, neboť se vrací k prvotnímu významu a určení obsahu. V Šaldově stati je důležité obsahové zbarvení Cézannových figur, které pomohlo vytvořit tradici českého chápání Cézannova díla ve směru nikoli vzdáleném expresionismu. V roce 1907 se ve Volných směrech objevila také stať J.Meier-Graefeho „P.Cézanne“, kde srovnával jeho kolorismus s jakýmsi kaleidoskopem. Anticipoval tak kuboexpresionistický rozklad figur českých tvůrců kolem roku 1911. Dále také vyzdvihl záhadnost Cézannových figur. Na tuto stať navázal Kubištův článek o Cézannovi z roku 1910: „*Proti všemu anarchickému a náhodnému kladl Cézanne požadavek největší vázanosti, ucelenosti a jednoty a tím stvořil přechod od imprese k expresi.*“

Ve studii A.Matějčka z roku 1910, která vyšla v úvodu katalogu Nezávislých i ve Volných směrech, je Cézanne řazen do směru expresionistického jako představitel první generace této tendence. Je zcela logické, že za tímto článkem následuje stať o El Grecovi.

Takto se pojmy jako expresionismus a primitivismus stávají základem nového pojetí umění, které českou výtvarnou scénu ovládlo kolem roku 1910.

Filla si při svém teoretickém rozhledu dobře uvědomoval určitou jednostrannost snažení mladých, která jim byla nejčastěji vytýkána, ale považoval ji za nutný vývojový mezičlánek, vyvažující nezáměr o stavebnost v předchozím období. „Moderní primitivismus“ jako reakce na impresionismus je nutně jednostranný, neboť úsilí primitivů směřuje k založení nové konstrukce formy tvoření a pojetí. Bylo by nesprávné obviňovat tyto experimentující průkopníky z nedostatku smyslu pro skutečnost a její citovou hodnotu, protože se nedotýkají složitějších motivů a berou zavděk krajinou, zátiším a studií těla. Jejich chudoba je tedy

<sup>14</sup> Emil FILLA: O umělcích, Praha 2005, s. 7-8

<sup>15</sup> Matějček 1984, s. 207 (pozn. 13)

<sup>16</sup> Emil FILLA: O ctnosti novoprimativismu, s. 319

dobrovolná...Úsilí novoprimitivů je průpravou vývojovou etapou, cílící ke konečnému ideálu všeho umění, ke stylovému klasicismu. A právě Fillův Milosrdný Samaritán je prvním rozhodným krokem po této cestě...

Ve stejné době, tedy mezi lety 1911-1912, píše Filla studii o El Grecovi,svém druhém velkém vzoru, pro jím redigovaný Umělecký měsíčník.Šlo o tiskový orgán SVU, který vznikl v roce 1911 díky secesi mladých z Mánesa. Založení skupiny znamenalo definitivní Fillův rozchod s Kubištou, což se všeobecně předpokládalo, neboť oba tyto umělci byli velmi autoritativní a zároveň dosti protichůdné individuality.

Podle Filly se El Greco velkým dílem dotýká podstatných základů umělecké tvorby mladé generace.Cestu k El Grecovi podle Filly naznačili již impresionisté, zvláště Bonnard a nejvíce pak Cézanne: „*Cézanne svým úsilím po konstruktivnosti – vlastnosti tedy, která ho právě staví mimo impresionismus – jeví užší známky příbuznosti.*“<sup>17</sup>

Fillova záliba v El Grecovi tkvěla v jeho nadčasovosti: „*Umělec ve svém tvoření nechce jen prodloužit svůj krátký život, překonat pomíjejícínost a přenést se přes nutnou hranici smrti,nýbrž chce nadto vše dočasné a konečné zaměnit v absolutní, svou životní jakost proměnit v neměnnou a věčnou podstatu a tak přemoci své hmotné jsoucno.*“<sup>18</sup>

V souvislosti s Fillovým Milosrdným Samaritánem bývá také často uváděna inspirace právě El Grecem,a ne neoprávněně. Filla v tomto díle El Grecovu tvorbu aktualizuje.

Je zajímavé,že Filla skoro vizionářsky přilnul ke kubistickému názoru, aniž by spatřil dílo Picassovo. V této době se o něm totiž ještě nevědělo téměř nic. Teprve mezi lety 1911-1912 pronikl na veřejnost. Již předtím však Filla vzal kubistický systém za svůj. Skutečné kubistické práce ale Filla začal vytvářet až na přelomu let 1912-1913. Nejúplněji charakterizoval své pojetí kubismu až na počátku 50.let v dopisech a nevydaných rukopisech,tj.až na sklonku života. Byla to jakási sebereflexe, nebo snaha ospravedlnit své tehdejší záměry? I jeho tvorba neulpěla po celý jeho život pouze na kubismu, a přesto s ním tento směr máme spojený. Pro Filly byla typická horlivost s kterou hájil své teoretické názory, a proto, když se řekne „český kubismus v malířství“, vybaví se nám především jeho jméno, i když se v pozdější době tomuto označení snažil vyhýbat. O tom, jestli kniha, kde je označen za „zajatce kubismu“ má oprávněný název, můžeme tedy polemizovat. Zajatcem možná do určité doby byl, ale zcela dobrovolným.

## II.4. Emil Filla a filozofie

Dílo Emila Filly velice ovlivnila filozofie Artura Schopenhauera. Tento vliv nebyl sice tak intenzivní a trvalý, jako u Bohumila Kubišty, ale měl v jeho díle značnou odezvu. Ačkoli Bohumil Kubišta později hledal inspirace jinde díky přátelství s Janem Zrzavým, kdy se začínal zajímat o okultismus, stále tíhl k určitému mysticismu a věnoval se studiu indické filozofie. Ale v pozadí těchto aktivit stálo právě poučení Schopenhauerovou filozofií.

Fillův vztah k Schopenhauerovi byl na počátku stejně silný. Díky četbě jeho děl si ujasňoval vlastní stanoviska. Později se ale v některých názorech postavil do opozice. Je možné,že by k tomuto postoji dospěl i Kubišta, kdyby žil déle. Je však pravdou, že on, spíše než Filla, tíhl k Schopenhauerovi už svým založením. Fillovo studium tohoto filozofa bylo o něco násilnější. Potřebu vymezit se nějakým způsobem vůči Schopenhauerovým myšlenkám sledujeme u Filly hlavně v období první světové války, kdy za jeho pobytu v Holandsku vzniklo několik teoretických textů,ktelé jsou toho dokladem. Takže až ve svých třiceti letech se znovu přihlásil k Schopenhauerovi a také k Dostojevskému jako ke svým duchovním

<sup>17</sup> Emil FILLA: O umělcích,Praha 2005,s.17

<sup>18</sup> ibidem,s.24

otcům. Oba tyto jeho „favority“ zmiňuje V.Kramář ve stati „Život a dílo Emila Filly“ z roku 1936.

Filla jako výsostný výtvarný teoretik dokázal velice dobře kombinovat myšlenky a názory různých ideových oblastí. Byl doslova výborným eklektikem. Měl všeobecnější a univerzálnější přehled, než Kubišta, a proto si tento eklekticismus mohl dovolit, aniž by si nějakým způsobem odporoval. Takto Filla vytvořil dost složitý, vlastní ideový systém. To také dokazují jeho teoretické stati, zápisky z deníků a bohatá korespondence. V souboru padesáti osmi zachovaných Fillových dopisů Antonínu Procházce nacházíme komentáře a rozborů děl velkých mistrů, jejichž odkazem se mladí umělci nechávali inspirovat, řadu úvah o barevné a kompoziční výstavbě obrazu, dále několik zmínek o teorii malířskosti Meiera – Graefeho a o teorii abstrakce a vcítění Wilhelma Worringera.

Způsob, jakým Filla prezentuje to, co si ze Schopenhauerových myšlenek vybral, je důležitý. Ale ještě důležitější je kontext, do kterého tyto inspirace zasadil. Základní momenty Schopenhauerovy filozofie, ovšem zčásti zkreslené, Filla učinil součástí své aktuální teorie zobrazování. Jeho deformace Schopenhauerových myšlenek není ovšem pro nás podstatná. Závažné je, že to, co si Filla z filozofických poznatků vybral, považoval za významné pro svou tvorbu. Převzal tezi, že účelem zobrazování je podání ideje. Z jiné části Schopenhauerova učení odvodil, že zákon ztělesnění ideje je dán kauzalitou, kterou ztotožnil s materií a rozdělil tuto materii do třech kategorií: světlo (měřítko časové), linie (měřítko kvantitativní) a barva (měřítko kvalitativní). Důraz kladl na „kvalitativní“ kritérium barvy a upozorňoval ve svých dopisech Procházce na nebezpečí prohřešení se proti hmotě („qualita“).

Schopenhauerovy myšlenky se všeobecně staly pro umělce v prvním desetiletí 20. století nesmírně inspirativní a jejich transformací docházeli k pozoruhodným závěrům týkajícím se kreativní exprese a umělecké intencionality. Filla se intenzivně zabýval Schopenhauerovým dílem v době, kdy prozkoumával možnosti uměleckého vyjádření, které by bylo adekvátním výrazem ideje díla a do myšlenkové konstrukce prvky Schopenhauerovy filozofie zakomponovává. V těchto prvotních inspiracích Schopenhauerovou filozofií také můžeme spatřovat zárodky pozdějšího Fillova duchovního chápání materie jako hmoty s vnitřním životem. V letech 1907-1908 namaloval několik obrazů, které dokazují, že prozkoumával platnost těchto svých teorií v praxi. Zobrazování ideje prostředky, v nichž hraje důležitou úlohu především „kvalitativní“ (barevná) složka, si kladl za cíl v obrazech Čtenář Dostojevského, Dítě u lesa, Srdcové eso a v dalších.

V dopise Antonínu Procházce z roku 1908 nacházíme další zajímavou reflexi Schopenhauerovy myšlenky, kdy Filla reaguje na předchozí dopis, kdy mu Procházka psal, že cestuje na hory, že každý člověk má rád prostor. Filla reaguje slovy: „*Myslím, že to není ta prostorovost. Je to určité zapomení svého já, splynutí s okolím, pocit určité nadvlády, lehkosti pohybu, zdá se, že nám křídla narostla, je to jistý pocit odhmotnění, jistý druh opilsti. Lidé mají též rádi šílený let třeba v automobilu, mají rádi bouřící dav, vše co nechává splynout, nechá zapomenout, vše, co zlehčí pocit našeho hmotného těla.*“<sup>19</sup>

Filla zde bezděky definoval blažený pocit, který přichází, zapomene-li člověk na svou tělesnost. Detailní popis těchto pocitů si mohl přečíst v „Die Welt als Welle und Vorstellung“, kde je Schopenhauer také spojoval s estetickým prožitkem uměleckého díla.

Jeden zásadní rozdíl mezi Fillovým a Kubištovým způsobem nazírání na filozofické problémy, nacházíme vystižený v jedné větě z jiného Fillova dopisu Procházce, kde píše: „*Neb v optice a hlavně filozofii zůstaneme vždy dětmi.*“<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Marie RAKUŠANOVÁ: Sabat nucených prací ve věznici vůle- vlivy filozofie A.Schopenhauera na české umění a uměleckou teorii, České Budějovice 2005, s.78, cit.podle: Dopis E.Filly A.Procházce, písemná pozůstalost A.Procházky 1908, Muzeum města Brna

<sup>20</sup> ibidem

Filla na rozdíl od Kubišty nebyl přesvědčen o možnosti nalezení univerzálního filozofického systému, který by byl naprosto absolutní.

Schopenhauerův vliv na Fillův výběr obrazových témat je patrný přibližně v rozmezí let 1907-1911, kdy se v jeho obrazech vyskytují existenciálně psychologizující projevy. Jde o navázání na Schopenhauerův pesimismus a skepticismus velmi zajímavým způsobem, neboť v nich nacházíme zpracované také téma Schopenhauerova pojetí světla jako objektivací Vůle, podléhající a zmítající se v nekonečném koloběhu ukájení pudů. Tuto myšlenku ztvárnil například v *Milostné noci*, kde hraje mimořádnou úlohu barva. Kromě toho hlavní motiv tohoto obrazu – kočka- je tradiční symbol živočišnosti a sexuality.

V obraze *Milosrdný Samaritán* ovšem navázal na zcela jinou myšlenkovou složku Schopenhauerovy filozofie. Schopenhauerova koncepce soucitu a lítosti s trpícím a utrpení rozdávajícím světem objektivací Vůle, kterou umělci čerpali jednak přímo ze Schopenhauerových spisů, ale také z děl Tolstého a Dostojevského, nachází v tomto obraze adekvátní obrazové zpřítomnění.

O Fillově otevřenosti poučením z nejrůznějších filozofických systémů svědčí také jeho deníky. Filozofem, jehož jméno se v nich vyskytuje nejčastěji, je Friedrich Nietzsche. Tento filozof měl zřejmě co do činění s Fillovým sklonem k anarchismu. Není vyloučeno, že na formování tohoto postoje měl také vliv Artur Schopenhauer.

V duchu extrémního individualismu a nenávisti vůči šosátství vykládal Schopenhauerovu filozofii Georges Palante, ve své knize *„Boj o individuum“*, která vyšla v Čechách v roce 1905. Palante zde píše: *„Schopenhauer, zdá se, měl též pravdu, pokládaje sociální život za nejvyšší rozkvět lidské zloby a bolesti. Nepouštějí-liž si zde uzdy všechny vášně, zrádnosti, podlosti a sprostoty, jichž je lidská přirozenost schopna? Jak se tedy vzhledem k tomu zachová individuum, ne-li, že se uzavře v sebe sama a že všechnu svou dovednost obrátí k tomu cíli: jak uniknout sociálnímu životu, jeho obtížným požadavkům a předpisům, tyranským nebo groteskním? – To zdá se opravdu posledním slovem morální filozofie, hlásané Schopenhauerem v Aforismech o moudrosti a životě.“*<sup>21</sup>

„Aphorismen zur Lebensweisheit“ vyšly v nezkrácené podobě v češtině v Pelcově nakladatelství v roce 1906. Že Filla Schopenhauerovy názory na individualitu a její poměr ke společnosti znal, je přinejmenším pravděpodobné.

Deníky dále dosvědčují, že se Filla zajímal o spisy T.G.Masaryka, a že četl *„Úvahy o budoucnosti lidstva“* a *„Obrat ve vývoji filozofického myšlení a jeho konečný cíl“* od Augustina Smetany. Do deníku si ze Smetanovy knihy vypsál:

*„Jsme svědky zanikání starého a povstání nového světa. Přibližováním se pozemského Božskému vzejde pokolení lidskému nový svět, jenž pojmově sice může být poznán, ve své plné skutečnosti a nádheře sotva tušen.“*<sup>22</sup>

Pokud mluvíme o Fillově zájmu o filozofii, musíme se zmínit také o buddhismu. V roce 1912 si do deníku zapisuje: *„Hlavní bod Budhy je odolávání všemu pokušení a překonávání života a jeho svodů klidem a odevzdaností, bojem.“*<sup>23</sup>

Snad zde sehrála roli předchozí znalost myšlenek indické filozofie ze Schopenhauerova díla. I Fillovy teoretické texty dokládají silné zbarvení jeho světonázoru Schopenhauerovým pesimismem a voluntarismem. V roce 1912 se začal intenzivně zabývat Bergsonovou fikozofií. Jeho stať *„Život a dílo“* naznačuje, že vlivy Schopenhauerovy filozofie v jeho ideologii již zesláby a některé Schopenhauerovy teze dokonce neguje. O tom se však nebudu zmiňovat podrobněji, neboť tyto jeho teze nijak nesouvisí s obrazem *Milosrdný Samaritán*. Jde již o pozdější záležitost. Bergsonův vliv můžeme spojit především s kubistickou fází tvorby členů generace Osmy a Skupiny.

<sup>21</sup> ibidem, s.85

<sup>22</sup> ibidem cit.podle: Vojtěch Lahoda, Rok 1912 Emila Filly: Svědectví deníku, Umění XXXVI, 1988, s.228

<sup>23</sup> ibidem

Vrátíme se ale v souvislosti s Schopenhauerovou filozofií ke studii o H.Daumierovi z roku 1910. Zde se věnoval především formální analýze tvárných postupů z hlediska využití barvy, linie a světla ve výstavbě obrazového organismu, tedy otázkám, které pro něj byly aktuální v jeho vlastní umělecké tvorbě. Tutéž problematiku řešil také v korespondenci s Antonínem Procházkou. Dal otázky uměleckého zobrazení do souvislosti se Schopenhauerovou filozofií. Barvu, linii a světlo chápal jako prvky zobrazení, jehož účelem je zpřítomnění ideje. Ve studii o Daumierovi věnuje ideovosti a vnitřní obsahovosti jeho děl poslední odstavec: „*Daumierův patos a jeho obsahová plnost stala se nám zvláště za vlády světového názoru impresionistického, této školy pasivity duše, úplně cizí a teprve po příkladech Cézannových a zvláště Goghových učíme se chápat jeho geniální mluvu. Daumierova tvorba zůstane v oceáně pohybů povždy majákem a ukazatelem cest, ztroskotá však každý, kdo se k němu příliš přiblíží.*“<sup>24</sup>

Presvědčení o nezbytnosti obsahové plnosti uměleckého díla pak doplňuje o konstatování, že Daumierovy karikatury nebyly „*sarkastické ani moralistní*“, že Daumier „*registroval všechny vášně a zaznamenával všechny rušnější rytmy života, aby vyprovokoval diváka z nezaujatého klidu a pasivity.*“<sup>25</sup>

Z těchto vět zaznívá požadavek angažovanosti umění, burcujícího lidskou lhostejnost, požadavek soucitu, avšak soucitu schopenhauerovského ražení, neokázalého a nesentimentálního, soucitu individua, které prohlédlo principium individuationis a pochopilo utrpení jedince jako utrpení celku.

Úzkou spojitost mezi formální organizací obrazu a obsahovou stránkou proklamoval Filla také ve stati o El Grecovi. Jiří Padrta považoval tento článek již za hraniční přechod mezi vlivy Schopenhauera a Bergsona. Vlastní formální analýza Grecova díla je zde doplněna rozбором kreačních a symbolických vlastností, motivovaných umělcovou touhou po hlubokém poznání. Fillova charakteristika tvůrce respektuje Schopenhauerovo pojetí. Na Schopenhauera neodkazuje pouze vnitřní obsah vět, ale také terminologie a frazeologie.

„*Umělec*“ podle Filly „*odvrací se od bezprostředního života, od jeho fyzického a hmotného trvání, pokračování a prodlužování k činnosti umělecké, jejíž výsledky jsou jistější a trvalejší a v níž zhušťuje a koncentruje se plněji jeho tvůrčí idea. Tak přiblíží se umělec k hranicím hlubšího poznávání a touto osudovou cestou přináší čistou oběť, jíž vykupuje svou osobnost ze stálého zanikání, marnosti a nicotnosti. Spolu s divákem shlíží se pak ve svém díle s rozkoší a s pocitem krásy pro jeho vyšší dokonalost.*“<sup>26</sup>

Zásadní bod Schopenhauerovy metafyziky, tedy schopnost umělecké tvorby podat čistou ideu a vytrhnout tvůrce (i diváka) ze světa objektivací Vůle, učinil Filla součástí své ideologie. Do svého systému zahrnuje také motivy Schopenhauerovy etiky: „*Pouze důsledný asketa, člověk odvrácený od života, popírající svou vitálnost a oddaný životnímu zapomení, poznávající nemožnost překonat věčný koloběh bytí a unaven nekonečnou hrou života a vědomím, že každé prodloužení nese útrapy snahy ještě dalšího prodloužení, nejuje každou činnost a ani k umění nesahá. Odhodlá-li se přesto k umělecké činnosti, jeho dílo nevyznačuje se pak vlastnostmi organickými, pohybem a životní rytmičkou, nýbrž má ráz původu anorganického, výraz stabilnosti, strnulosti a klidu.*“<sup>27</sup>

Touto charakteristikou asketického tvůrce, doplněnou o definici umělce na opačném pólu, tedy umělce živočišného, Filla vytváří variaci na téma polarit abstrakce a vcítění, ale

<sup>24</sup> Emil FILLA: H.Daumier, Volné směry XIV, 1910, s. 85-89

<sup>25</sup> ibidem, s. 82-83

<sup>26</sup> Emil FILLA: Domenico Theotocopuli, El Greco, Umělecký měsíčník I, 1911-12, s. 210

<sup>27</sup> Marie RAKUŠANOVÁ: Sabat nucených prací ve věznicí vůle-vlivy filozofie A.Schopenhauera na české umění a uměleckou teorii, České Budějovice 2005, s. 88-89, cit. podle E.Filla: D.Theotocopuli, Umělecký měsíčník I, 1911-12, s. 5-10, 74-75

zabarvenou Schopenhauerovými myšlenkami. Zároveň zde také cítíme určitý vliv Nietzscheho pojetí dionýského a apollinského principu.

## II.5. Cesta ke kubismu

Koncem roku 1907 a na jaře roku příštího odeznívá ve Fillových obrazech bonnardovská inspirace a protne se v ní ještě podnět Munchův a jmenovitě Daumierův ve vlastní, původní syntézu nové kvality. Celá jeho tvorba nabírá nový směr nejen formový, ale i obsahový. Dochází u něj k vystupňování plošnosti a k velkorysé, zhuštěné barevnosti. Barvy nyní působí ve velkých monochromních plochách, které se vzájemně dotýkají na souhrnných obrysech. Dramatičnost barevných ploch se stupňuje tím, že jsou na svých okrajích obrubovány temnými konturovými barevnými tahy, což byl způsob, který používal El Greco. Tímto způsobem také vznikl jeho slavný Čtenář Dostojevského.

Vždy šel ruku v ruce u něho šel teoretik a badatel s praktikem. Jeho umění je doslova myslitelským vyznáním osobních názorů. Filla je renesanční typ umělce.

Pro své analytické studie si vždy vybral některý historický jev v dějinách umění, který se stal předmětem pro jeho úvahy o „boji za lepší zítřek umění“, jež se právě rodí a prodírá se vpřed.

U Filly však nešlo o neměnnou doktrínu, jak by se mnozí mohli domnívat. Základ byl vždy stejný, ale na rozdíl od Kubišty, byl Filla mnohem více otevřenější a přístupnější jiným názorům. U kubismu také nadobro nezůstal. Jeho tvorba se vyvíjela a neustrnula. To svědčí o tom, že Filla nelze obviňovat ze zaslepené věrnosti kubismu nebo z pouhého formalismu. Vždy vycházel z formální stránky obrazu, ale neopomíjel určitě ani druhou stránku, tedy obsahovou. Kdyby pro něj nebyla důležitá, nevybíral by si témata, jako byl Čtenář Dostojevského nebo právě Milosrdný Samaritán. Čestmír Berka ve své monografii mluví o Fillovi dokonce jako o malíři a filosofovi, kterým bezesporu byl. V letech 1909–1910 také navštívil s Kubištou Paříž. Ohlas těchto návštěv u něj později není tak zřetelný. To proto, že se neorientoval na formální stránku natolik jako Kubišta, který zprvu vytvářel zprvu čistě kubistické obrazy. Filla však již od začátku směřoval ke „kuboexpresionismu.“

Kolem roku 1909 se Filla snažil řešit problémy vlastní malby pomocí Daumiera. Prvním impulsem k napsání studie o Daumierovi byl údiv nad jeho dílem. Zkoumá, jak pracuje se základními tvárnými prostředky, jak používá barvy, linie a světla. Je zde patrná prvořadost silného výrazu, vyjádřeného primární schopností- modelací a plastickým chápáním. Cíl je vyjádřit zákony čisté plastiky a prostoru. Daumierovo úsilí o správný výraz bylo někdy až na úkor krásy. Tímto novým přístupem došlo k rehabilitaci komplexního organismu obrazu, která byla právě pro Filla tak důležitá. Toto je důvod, proč si Daumiera vybral jako svůj vzor, který však nekopíruje, nýbrž je pro něj startovní čarou k dalším postupům.

Filla se rozhodl přijmout metodu a názor kubismu nikoli jako slepý příjemce, ale po dlouhých úvahách. V roce 1910 se toto rozhodnutí projevuje naplno i v jeho díle. Byl první, kdo se s tímto fenoménem na české umělecké scéně potýkal, ale zakrátko nebyl jediný. Posléze se s kubismem vyrovnává celá generace české avantgardy. Je třeba připomenout, že ne u všech mladých umělců, byl vztah ke kubismu tak „přátelský“ jako právě u Filly. Spousta jeho souputníků v něm viděla spíše omezující doktrínu, téměř ničím se nelišící od akademismu. Toto byl například problém Jana Zrzavého, kterému se budu věnovat později. Zmiňuji ho protože je třeba si uvědomit existenci tak silných individualit mezi tehdejšími mladými umělci, kteří odmítali přijetí jakéhokoli směru a vnímali tvorbu především jako realizaci svých představ.

Filla tedy u kubismu nezůstal, ovšem že v něm jde o revoluci a epochální převrat, byl přesvědčen celý život. V tomto svém přesvědčení setrval také proto, že kubismus považoval za jedinou možnost, jak dohnat vývojové zdržení české výtvarné kultury. Filla se

tedy s nadšením roku 1910 napojuje na „všeobecný“, překotně vpřed se deroucí vývoj kubistické metody na prahu zrodu. Na podzim roku 1910 se rozhodl ke strategickému řešení s dalekou perspektivou, což reflektuje jeho snahu podchytit metodu již v prvotním stadiu její geneze- „cézánovského kubismu“ (protokubismu), kde není ještě porušena opticko-empirická, uzavřená, plasticko- prostorová jednota věcí. Věc je nazřena z jednoho klidového, statického percepčního bodu, ale současně se postupně převádí do elementární, plastické a prostorové stereometrické syntézy. Je zde již velmi znát autorova vůle budovat v ploše obrazový celek, jeho řád....

## II.6. Milosrdný Samaritán – kubistický obraz???

Obraz Milosrdný Samaritán [4] vznikl roku 1910. Nyní je vystaven jako součást sbírek Národní galerie v Praze ve Veletržním paláci v sekci, která je celá věnovaná Emilu Fillovi. Ve stejném roce také vytvořil obraz Spáči. Pojetí v obou dílech srovnává ve své recenzi Vincenc Kramář: „ *Vedle kynoucí plnosti a robustnosti Spáčů působí Milosrdný Samaritán takřka křišťálovou strohostí a velkorysostí. Zjednodušení a plošnost jsou tu stupňovány do krajnosti a plastika ztratila veškerou hmotnost, jsou podobně jako prostor výsledkem dramatické srážky objemů natočených v plochu. Tomuto vnitřnímu napětí odpovídá ztlumený kolorit se spodním žářem, nepochybný ozvuk Cézanna a Greca, na něž vůbec upomíná obraz svou dramatickostí a extatičností.*“<sup>28</sup>

Na obraze Milosrdný Samaritán se výrazně projevila především daumierovská poloha. Tuto polohu, která zároveň vyjadřovala krajní mez v jeho tehdejší osvojení si formy, Filla v této době začal rozvíjet a jí se také lišil od svých kolegů, například od klasicizujícího Vincence Beneše

Na obraze je všelidsky pojaté biblické téma zpracováno sice prostředky spíše expresivními, ale s patrným důrazem na pevnou výstavbu a členění obrazového prostoru, zde v podstatě ještě umocňující dramatický účinek kompozice. Tento nový prvek je bezpochyby důsledkem nastupujícího zvýšeného zájmu členů Osmy o vyrovnání základních výtvarných elementů ve struktuře obrazu, jak o ně usiloval Paul Cézanne a po něm jejich francouzští současníci. Po instinktivní spontaneitě prvních prací dochází tedy k nutnému racionálnímu zklidnění spojenému s vyzráváním mladých umělců, jehož výrazem je jakási „legalizace“, uskutečněná vstupem většiny z nich do SVU Mánes rok před vznikem obrazu.

Milosrdný Samaritán ukazuje Fillu na cestě k zesilování výtvarné autonomie díla a k abstrahující objektivitě formy. Půdorys a záměrná výstavba tvarů vystupuje tu ostřeji ve zjednodušených objemech a plochách, barva, byť lomená a harmonicky vázaná, zostřuje pomocí kontrastů své intenzity plastiku tvarů. Tak dospěl Filla po svém bezesporu k pomezí kubismu, aniž zatím sám věděl o revolučním otřesu, který nastal v Paříži v okruhu fauvistů vystoupením Picassovým. Teprve později pronikaly do Prahy zvěsti o Picassově obratu, který proběhl ve skrytu, a zatím jen fotografie jeho nových děl ukazovaly přestup postimpresionistického lyrika na dráhu bořitele realistické a racionální formy. Levé mánesácké křídlo (bývalá Osma) bylo ve svém úsilí o výtvarnost tak daleko, že zapojení jeho práce do proudu kubismu nebylo násilné. Všichni zkoušeli nový malířský systém. Temperamentnější ze skupiny se tímto směrem vydávali často překotně a nerozmyšleně. Filla byl kritický a hloubavý.

Nazvat tento obraz prvním Fillovým kubistickým obrazem se nabízí, ale není tomu tak. Vincenc Kramář sice o obraze mluví jako o období Picassových Avignonských slečen, ale ani v tomto případě tu určitě ještě nejde o čistě kubistickou estetiku. Čestmír Berka nabízí

<sup>28</sup> Miroslav LAMÁČ: Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Praha 1988, s. 208

obraz Podzim z téhož roku, který by mohl být ve své slohové formě považován za výraz protokubismu. Zde je první zřejmý doklad střetávání s obrazy Picassovými, Braquovými, Derainovými. Pro Milosrdného Samaritána je nutno hledat vzory jinde. Skutečným prvním kubistickým obrazem je spíše Salome, u které je rozvržení ploch již naprosto zřetelné- tedy kubistické. Kramářovo srovnání s Avignonskými slečnami lze brát za opodstatněné tedy pouze pokud jde o obsahový význam. V případě Milosrdného Samaritána tu však o obsahový význam především jde, i když je interpretován jen jako formální přechodná fáze k novému směru. I z výše uvedeného Kramářova výroku je patrná snaha o expresivitu a dramatickosti. Není tu tedy důležitá jen výstavba obrazové plochy. Bezpochyby tu ale Filla již nad výstavbou plochy uvažoval. Milosrdný Samaritán je prvním nesmělým pokusem dát biblickému podobenství tento nový význam, a proto se stal Fillovým nejvýraznějším dílem z roku 1910 a jedním z nejvýraznějších jeho obrazů vůbec.

Dovádí zde do konce a domýšlí principy Daumierovy malby, tak jak jim rozuměl. Z těchto principů vycházel a projevují se také na obraze. Nápadná je široká, neurčitě ohraničená obrysová linie a pastózní plán světlého okru především uvnitř siluet. Zvláště patrné je to na modelaci nahého těla. Okr je nanesen ne téměř lazurním podmalování, což simuluje plastický reliéf. Sledujeme tu velmi svéráznou modifikaci barokních principů, jak to ostatně odpovídá genealogii obrazu- El Greco- Delacrois- Daumier.

Dalším viditelným rozdílem oproti Fillovým předešlým dílům je redukce objemů do hran. Mnoho na tom nemění ani skutečnost, že se výjev nachází ve volné krajině dokonce s průhledem ke vzdálenému obrazu. Na El Greca tu upomíná rytmické uspořádání prvků.

S časným kubismem má toto dílo společnou jen obecnou snahu o zdůraznění stavebnosti pomocí hry zalamujících se linií, kdy samotný výjev je umístěn ve střední vertikální ose obrazu. Dalším důležitým prekubistickým prvkem je redukovaná barevnost, v tomto případě založená na orchestraci okrů, hnědí, tmných červení, kalných zelení a modří. Kvalita nebyla již dekorativní, vše je viděno jako jeden celek. Tvary v obraze nejsou plošné ale plastické. Pulsování barevnou hmotou nasycené linie probíhá celým obrazem a deformující tvary těl a krajiny vede k jednotnému, expresivnímu a dramatickému účinku. Převažují tu ale stále rysy tradičního řešení. Filla, jakoby tu chtěl soutěžit s Kubištovými kompozicemi, které shrnují poučení z děl starých mistrů.

Stejně jako Kubištovy obrazy městské periferie měl být obraz výrazem nutnosti obrodit umění. Toto obsahové poselství jsem již zmiňovala a nelze ho v tomto případě opomenout. Milosrdný Samaritán byl výzvou. Výzvou k solidaritě a narážkou na Fillovo bezmezné přesvědčení, že nová malba zachraňuje umění z jeho nemohoucnosti. Nové tvárné prostředky tu tedy slouží humanistické ideji. Nejsou jen prostředky sami o sobě. Jde zde o oproštění se od literární motivace (prvotního významu příběhu) a zároveň o svébytný stylově vyhraněný celek. Toto tradiční téma tedy bylo úmyslně vybráno, neboť na něm lze upozornit na novost, s kterou se Filla rozhodl přijít.

## **II.7. Fillův Milosrdný Samaritán a výtvarná kritika**

Na 35.členské výstavě SVU Mánes v roce 1911 byli z bývalé Osmy přítomni: Vincenc Beneš, Emil Filla, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Antonín Procházka a Václav Špála. Tito malíři se soustředili v tzv. „kabinetu novopromitivistů“, pojmenovaném v souladu s jejich programovým směřováním. Kromě Milosrdného Samaritána zde byl Filla zastoupen obrazy Děti, Podzim a Spáči ve III. třídě. Díla vyvolala vesměs odmítavá stanoviska a skandální reakce, vrcholící aférou s „oslím obrazem“, jak byl Samaritán posměšně pojmenován, a



fyzickým napadením Kubišty malířem Josefem Ullmannem. Nejkompetentněji se k výstavě vyjádřil F.X. Šalda v již zmiňované stati Starý a nový Mánes s podtitulem Dojmy a reflexe. Satirická reakce byla otištěna v Humoristických listech. Po skončení této dalo by se říci zlomové přehlídky došlo k secesi mladých umělců z SVU Mánes. Autorem jedné ze zesměšňujících kritik byl Alois Kalvoda: „*Pražský masopust nemohl dostat silnější atrakce. Obstaralo ji dobrovolně tentokrát několik malířů, členů Mánesa, v Pavilonu pod Kinskou zahradou ; Fillův Samaritán! – Vadí mu hlavně, že mu za vše dobrodiní leze osel po zádech. Pokoušet ještě jeho stabilitu v tomto momentu, byla by hotová nemilosrdnost.*“<sup>29</sup>

Josef Skružný je kromě recenze také autorem známé karikatury na Fillova Samaritána [5] : „*...má tam obraz Milosrdný Samaritán (číslo 15), ve kterém se umělec přímo překonává. Originalita čiší z tohoto díla. V předu dává Samaritán pít pocestnému, v pozadí je osel. Autor je na první pohled k poznání. Je zde vyjádřena tímto oslem hluboká symbolika. Autor chtěl naznačit, že jen osel by chtěl za dnešní drahoty někoho zadarmo napájet .*“<sup>30</sup>

Již poněkud milosrdnější, když nepočítáme názor F.X. Šaldy, byl k Fillovi Antonín Macek: „*Prohlédneme-li pozorně například práce Fillovi, z vyslovených expresionistů českých nejhlubšího, zaujmou jistě podivné, hluboce produševnělé tahy ; jsou v Spáčích i v Milosrdném Samaritánu. Mluva bolestných procesů nitra lidského, pokus o její vyjádření linií až do krajnosti zjednodušenou- to nutno také vidět, a ne jen imitaci francouzských prací posledního data. Je to podstatný rozdíl, český umělec dává pronikat svému národnímu charakteru i tam, kde jde s cizinci hledat novou říši umění.*“

Obraz byl také vystaven na malířově jubilejní výstavě roku 1932 v Praze v budově SVU Mánes od 26.dubna do 29. května u příležitosti jeho padesátých narozenin. Výstava zahrnovala cca 360 děl z let 1902-1932. Vedle olejů z let 1906-1931, mezi které patřil i Milosrdný Samaritán, tu byly vystaveny dvě mozaiky, akvarely a kresby, grafiky, sádrový reliéf Hlava a plastika se stejným názvem. Výstava byla zahájena proslovem Vincence Kramáře, jenž byl zároveň autorem obsáhlého katalogového úvodu. Fillovo dílo v něm sledoval v souladu s expozicí od juvenilních prací až do počátku třicátých let. Z hlediska návštěvnosti byl počet diváků pro pořadatele zklamáním, což ukazovalo na přetrvávající problematičnost přijímání nenaturalistické malby. Konkrétně o Milosrdném Samaritánovi se ve své recenzi na tuto výstavu zmiňuje Viktor Nikodem: „*V obrazech této doby převládá nad krajinou námět figurální psychologického vizionářského obsahu, známého literárního obsahu, autportréty. Čtenář Dostojevského, Spáči ve vagoně, Milosrdný Samaritán. Jejich hloubka duchové charakteristiky a síla citového výrazu vyvracejí Fillovi často činěné výtky o intelektuálním chladu. Ovšem Filla stojí vždy umělecky nad tímto obsahem svou vysoce inteligentní, ukázněnou noblesou, uvědomělou výtvarnou vůlí i při živelné robustnosti výrazu. Výtvarně tu jde o problémy prostorově plastické a barevné při velkorysé úhrnnosti, sbalení objemů silnými obrysy, symbolickou barvu v obrazech Munchových, cézannovské budování objemu a prostoru kontrastní barvou. O barevně plošné redukování plastiky a vytáčení tvarů do plochy. Obrazy ovšem nevznikají jen z aplikace těchto formových objevů, nýbrž z vnitřního zážitku. Ale přece jsou již cestou, na níž se Filla setkal s Picassovým kubismem. Rozpoznal v něm nejčistší vykrystalizování tendencí poimpresionistické doby, základ nové nenaturalistické epochy. Souborná Fillova výstava ukázala, jak předkubistická Fillova malba, tak průbojně cílevědomá, hluboce citová, osobně prožitá a již vysoce realizační svobody a úrovně, dnes málo známá, je stejně jen zlomkovitě zastoupena v Moderní galerii jako Fillův kubismus při stěžejním významu tohoto padesátiletého malíře v našem umění posledních třiceti let.*“<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Alois KALVODA: Novoprimitivismé v Pavilonu Mánesa v Praze.XXXV. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze in: Dílo IX, 1911,č. 1, s.21-24

<sup>30</sup> Josef SKRUŽNÝ: Výstava Spolku Mánes in: Humoristické listy LIV, 1911, č.5, s. 61-62

<sup>31</sup> Viktor NIKODEM: Dílo padesátiletého Filly in: Národní osvobození IX, 1932,č.146, s. 6

K této vesměs kladné recenzi, která vyzdvihuje Fillův význam a duchovnost obrazů zmiňovaného období je naprostým protikladem názor Jindřicha Chaluppeckého: „*Souborná výstava Emila Filly (v Mánesu) poučuje velmi obšírně o historii jeho díla. Když vyvázl z impresionismu pomocí hlavně Bonnardovou a Munchovou, 1910 náhle prohlašuje se kubistou, aniž svou prací předcházející ke kubistické koncepci nějak směřoval ( s jakým nepochopením přijímal Cézanna!) a aniž v počátku rozumí, oč vlastně v kubismu jde.*“<sup>32</sup>

Prokop H. Toman ml. zmiňuje ve své recenzi vliv Cézanna a Daumiera a naopak tento vliv vnímá jako Fillovo naprosté pochopení jejich tvorby ve smyslu dalšího rozvinutí jejich záměrů: „...*také Daumier a Cézanne nezůstali bez vlivu na umělce. Spáči v III. třídě a Milosrdný Samaritán uzavírají první období umělcovo. Zde již zjednodušení a plošnost jsou vystupňovány a plastika ztrácí hmotnost, jsouc výsledkem srážky objemů natočených v plochu. Od let těsně předválečných pak datují se u Filly prvé známky kubismu.*“<sup>33</sup>

Velký význam malířově cestě do ciziny v roce 1908 přikládá Emanuel Knížek. Kromě toho také srovnává obraz Milosrdného Samaritána se Spáči z téhož roku: „*Pak cesta do ciziny dává Fillovi mnoho nových podnětů ke změně názoru na umění a uměleckou tvorbu. Filla úplně odmítá napodobení přírody v obraze, zavádí do malby po způsobu malíře Picassa novotvary, obraz rozkládá v prvky, nepřihlíží k perspektivním změnám v prostoru viděným, kreslí několik pohledů na tutěž věc z různých poloh za součinnosti hloubavého přemítání. A tak počal Filla vyjadřovat se v obrazech kubisticky.*“ ; *Není rozdílu v umělecké hodnotě mezi Milosrdným Samaritánem a mezi Spáči, až snad na to, že první obraz patří dr. Vincenci Kramářovi a druhý, tuším, dr. Luklovi.*“<sup>34</sup>

## II.8. Význam Emila Filly pro české moderní umění

Celé životní úsilí Emila Filly by mohlo nést název jeho předválečného malířského cyklu „Boje a zápasy“. Nikdy mu nikdo nic nedaroval, vše si musel vybojovat. Fillova tvůrčí pozůstalost může sloužit jako doklad toho, že umění vzniká nikoli v závětrí, nýbrž v dialogu s dobou.

Splývalo mu poznání Evropy s přesvědčením podrobit si to „nejmohutnější“ z dějin umění, co poznal. Věčný boj o převahu svého umění se stane základem jeho lpění na kubismu hlavně ve dvacátých letech. Žil svou tvorbou natolik bytostně, že se mu stala něčím na způsob zpovědi. Šalda o něm napsal, že jeho dílo je „opravdové myslitelské vyznání“.

Fillův význam kromě jiného ale také tkví v tom, že předmětem jeho boje byl Picasso. Jako by si Filla chtěl podrobit nejen nejdůležitější centrum evropského uměleckého světa, tj. Paříž, ale zároveň největšího „ničitele“ ve sféře umění. V této pýše je také snad i vědomí malého národa s neustálou nutností přibližovat se světovým hodnotám, dohánět svět. Mohly bychom dokonce i tvrdit, že pro Fillu znamenal postoj možná více, než samotné umění. Od roku 1906 do roku 1914 pravidelně jezdil do Paříže. Picassa si Filla zpočátku vykládal jako něco mezi Gauguinem a Degasem, až posléze poznal jeho kubistická díla.

Touha po novém se neobešla bez historických vazeb. Proto se Filla pídil nejen po smyslu tvorby, ale utíkal se též do minulosti umění a hledal v ní odpověď na otázky, před nimiž právě stanul. Byla mu cizí jakákoli forma improvizace. Vždy se u něj projevovala oscilace mezi dvěma póly: lyrikou a expresí. Ať už Filla při prvních setkáních s kubistickými obrazy Picassa a Braqua odhadl dosah jejich objevu pro českou výtvarnou scénu či nikoli, příklad

<sup>32</sup> Jindřich CHALUPECKÝ: Dílo Emila Filly in: Čin III, 1931-1932, č.40, s. 955-957

<sup>33</sup> Prokop H. TOMAN ml. : Jubilejní výstava Emila Filly in: A-Zet , 1932, č.109, s.4

<sup>34</sup> Emanuel KNÍŽEK: Malíř Emil Filla in: Národní politika L, 1932, č. 144, s. 4

velkých postav evropské moderní malby jej strhl do té míry, že od onoho okamžiku zřejmě o správnosti cesty, pro niž se rozhodl, nezapochoval. Neměl ale potřebu si své kubistické krédo zdůvodňovat. Pokud se jím- jak tomu bylo například v dopisech Antonínu Procházce z let před první světovou válkou- obíral, pak se jeho úvahy zaměřovaly ne k otázce proč, ale jak. Kubismus se mu stal osobním programem zejména proto, že odpovídal povaze umělcova talentu i jeho intelektu, že vyhovoval jeho touze po řádu a přitom nevyklučoval možnost využití stylových prostředků k výrazovým cílům. Ovlivnil dobu nejen uměleckým příkladem, ale i kritickou odezvou, kterou svým dílem vyvolával. Lze s ním souhlasit či polemizovat, ale již jej nelze obejít. V rámci aktivity zakladatelské generace českého moderního umění se zasloužil o překonání provincionalismu naší výtvarné kultury začátku 20.století ve prospěch jejího včlenění do evropského kontextu. Nesmí se opomenout ani to, že inicioval založení dvou uměleckých sdružení: Osmý a Skupiny výtvarných umělců. Díky mimořádnému talentu a obdivuhodné prozíravosti „narouboval“ svým dílem na větev českého moderního umění kubismus, a to v jeho nejkvalitnější odrůdě.“ O Fillově nepochybně velkém významu v rámci českého modernismu se dnes již nepochybně ví a bylo mu věnováno také mnoho literatury. Dříve bylo jeho dílo velice kritizováno zejména pro údajný nedostatek senzibility a improvizace, nyní se však chápe především v dějinném kontextu. Filla byl postaven před závažný úkol. Obeznamit českou výtvarnou kulturu s novým převratným směrem. Nemohl si dovolit jen tak improvizovat, malovat co a jak ho zrovna napadne. Ani výtky k nedostatku obsahové složky v jeho obrazech nejsou zcela oprávněné. Kubismus sám o sobě je velice obsažný, sám Filla tvrdil, že je „protestem proti formalismu.“

V současné době od 30.5 do 31.10.2007 probíhá V Jízdárně Pražského hradu retrospektivní výstava Emila Filly, jejíž kurátorem je Tomáš Vlček. Je konána pod záštitou prezidenta České republiky Václava Klause a připravila ji Správa Pražského hradu ve spolupráci s Národní galerií v Praze – sbírkou moderního a současného umění. Představuje Emila Filla jako jednu z nejvýznamnějších osobností nejen české, ale i evropské kultury první poloviny 20.století. Období jeho tvorby mezi lety 1905-1910 je zde nazváno fází lyrické exprese. Vrcholem tohoto období jsou obrazy Spáči ve III.třídě a Milosrdný Samaritán. Kromě toho jsou zde vystaveny i práce Fillových žáků na Akademii - Jitky Válkové, Dalibora Matouše, Libora Fáry, Zbyňka Sekala, Miloše Rendla, Karla Vaci, Milana Grygara a Květy Pacovské. Někteří méně, jiní více nějakým způsobem navazují na svého profesora.

### **III. Milosrdný Samaritán u Jana Zrzavého**

#### **III.1. „Umělec samotář“**

Asi před rokem jsem sledovala na české televizi dokument s názvem „Umělci samotáři.“ Ve stručnosti tu byla popsána životní dráha tvůrců, kteří se na poli českého výtvarného umění 20.století vyznačovali svou originalitou, nezařaditelností a naprostým propojením života a tvorby. Mezi ně byl také kromě Josefa Váchala, Aléna Diviše nebo Hany Wichterlové zařazen Jan Zrzavý. Ale proč na úvod nevypisuji životní data, ale mluvím o originalitě Jana Zrzavého? Protože podle mého názoru je důležité, pokud se zabýváme Zrzavého dílem, si tuto skutečnost uvědomit. Zrzavý byl velmi pitoreskní zjev a on sám jako osobnost tvořil přirozený protějšek ke svým obrazům a kresbám. Dlouhá léta byl chápán spíše jako výlučný podivín a „outsider“ než reprezentant českého umění. Zrzavý dbal na správnost výkladu svého díla. Chtěl aby bylo vnímáno především jeho očima, neboť podle svého názoru jedině on sám věděl nejlépe, co zamýšlel namalovat a do jaké míry se přiblížil vlastní představě. Bez zábran

se rovněž zmiňoval o případných vlivech a podnětech, přicházejících ze staršího či novějšího výtvarného umění. V tomto ohledu měl dost společně s Emilem Fillou, který také vynaložil velké úsilí na obhajobu své tvorby. Zrzavý rozuměl organismu svého díla. Znal jeho zdroje, vývoj, smysl a dovedl mu dát svou sugestivní interpretaci. K nejdůležitějším písemnostem patří jeho interpretační texty, které dávají přímo nahlédnout do zdrojů, z nichž čerpal. Sám proto zanechal mnoho komentářů svých obrazů a poskytl nesčetné množství rozhovorů. O málokterém našem malíři bylo napsáno tolik publikací, článků a recenzí jako právě o Janu Zrzavém. Ale není tomu tak protože by byl neprávem protěžován nebo že by se snažil na sebe přehnaně upozorňovat. Na jeho tvorbě je i přes všechny monografie stále co objevovat. Třebaže byl bezpochyby extrémně introvertní povahy, nebyl natolik uzavřen do sebe, aby mu dělala problém komunikace s lidmi. I v tom byl ojedinělý. Bývali to často mladí lidé, kteří se snažili objevit jeho svět. Doslova ikonou se stal zejména v pozdním věku, kdy žil v rodné Okrouhlici: „*Vážený Mistře,*“ napsala jednou před vánocemi Janu Zrzavému mladá redaktorka, „*obracíme se na Vás s prosbou, abyste se laskavě zúčastnil redakční ankety, kterou připravujeme pro naše vánoční číslo. Chceme v něm uveřejnit příspěvky lidí, kterých si naši čtenáři váží a k nimž je váže upřímný vztah. Otázka je jediná: Komu v naší republice-mimo svou rodinu-byste chtěl poslat pod vánoční stromeček své přání? A jaké to přání je? Uzávěrka tohoto čísla je 13.prosince a odpovědi mají být nejvýše v rozsahu dvanácti řádek. Budeme se těšit, že i při návalu práce, který máte, nám přece jen odpovíte. Za to Vám upřímně děkujeme a přejeme Vám z celého srdce mnoho osobních úspěchů.*“ Když dopis otevřel, zadumal se nad ním: „*To je divná otázka. A těch lidí je! A co, já jim přeju všechno dobrý.*“ Pak vyhledal ve skleničce od hořčice mezi nejrůznějšími tužkami propisovačku, vyzkoušel, zdali dobře píše, a na kartičku napsal: „*Pokoj lidem dobré vůle. Jan Zrzavý.*“<sup>35</sup>

I když měl původně podle Zrzavého přání jeho první monografii napsat F.X.Šalda, nakonec se tohoto úkolu chopil s naprostou kritickou jistotou Karel Teige. Velmi Zrzavého obdivoval, protože obohacoval a rozšiřoval jeho teoretický pohled o další možnosti. Zrzavý byl jeden z autorů, jimiž se původní představitelé Devětsílu z let 1920–1922 inspirovali a považovali je za své východisko. Viděli v Zrzavém zástupce vědomého primitivismu a spojovali si jej s Henri Rousseaum. Teige považoval Zrzavého za malíře „světa náměsíčných vizí“.

## III.2. Východiska a dějinný kontext

Jan Zrzavý se časově také řadil ke generaci probuzené Munchem. Jeho výstavu ale neviděl, zachytil jen ohlas výstavy Rodinovy, dokonce nepoznal ani mnohem méně významnou výstavu členů skupiny Warpswede, k nimž by se tehdy ve svých počátcích rád hlásil. Neviděl ani obě výstavy Osmy a až do roku 1906 se mimo jediné plátno Linky Procházkové nesetkal s žádným jejich obrazem. Zajímala jej spíše literatura. Již ve čtrnácti letech četl Amise a Amila, jehož rytířská romantika oživovala nálady nazarenismu 1. poloviny 19. století. Prožíval léta, která znamenají módu dekadentství poezie, která byla dlouho překrývána parnasismem Vrchlického či naturalismem venkovských příběhů, jejichž posledními reprezentanty byli bratři Mrštínkové a Preissová. Zamiloval si také poezii Jiřího Karáska ze Lvovic, Otokara Březiny a především Julia Zeyera, Karla Hynka Máchu a Karla Jaromíra Erbena. Zájem o literaturu v Zrzavém prohloubil vztah k tradici domácí kultury, čímž se odvracel od světového zaměření svých současníků.

Jan Zrzavý se narodil 5. listopadu 1890 jako šesté dítě v rodině řídícího učitele Jana (Hanuše) Zrzavého a Vilémy (rozené Kaizlové). Od roku 1901 studoval na gymnáziu v Německém Brodě. Ve školním roce 1902–03 přešel na reálku do Kutné Hory, poté na měšťanku do

<sup>35</sup> Ladislav LANGPAUL: *Chvilky s Janem Zrzavým*, Praha 1978, s. 70

Přibyslavi a nakonec na měšťanku v Německém Brodu. Roku 1905 je otcem poslán na stavební průmyslovku do Brna, kde po několika měsících vážně onemocněl a zbytek školního roku byl připoután na lůžko v Okrouhlici. Na brněnské průmyslovce jej učil otec Josefa Šimy. Roku 1906 se hlásil na pražskou Uměleckoprůmyslovou školu, ale nepřijali ho. Bylo mu doporučeno soukromé studium, které uskutečnil u malířů Reisnera, Županského a Ženíška ml. Roku 1907 byl již přijat do oddělení profesora Dítěte. O rok později poprvé usiloval o přijetí na pražskou Akademii výtvarných umění. V následujících letech uskutečnil ještě tři další marné pokusy. Ve vedení AVU nabyt v této době převahy opět německý živel. Julia Mařáka nahradil v roce 1900 Rudolf von Ottenfeld a vystřídal tak opožděného romantika, který žákům ještě dovoľoval individuální rozlet. Mládež byla tím více nucena k odporu a příklonu směrem k Západu. Na tomto sváru nezměnilo nic ani to, když na školu v roce 1903 přišel chorvat Vlaho Bukovac se zdánlivě modernějším názorem, opřeným o francouzský impresionismus kolem roku 1880. Janu Zrzavému pomohla ta náhoda, že neznal nikoho z mladých disidentů avantgardní malby a že byl od přirozenosti tak citový a inteligentní, že měl pudový odpor k akademismu sebe moderněji přibarvenému. Chtěl sice studovat na Akademii, vydal se dokonce za Bukovacem, aby mu ukázal své první malířské pokusy vzniklé v prvních měsících jeho pražského pobytu, ale okamžitě se v něm probudila nedůvěra, jakmile od něj uslyšel, že se má snažit co nejvěrněji napodobovat skutečnost. O přijetí na Akademii se ostatně ucházel jen pro uspokojení rodičů a nikoli z vlastních pohnutek

Navštěvoval mimo jiné i Jana Preislera, kterému ukazoval své práce. V roce 1907 poznal originály francouzské malby. Van Gogh byl na této výstavě zastoupen čtyřmi obrazy a Gauguin šesti. Byl jimi uchvácen a rozhodl se odjet do Paříže. Zde jej pochopitelně nejvíce zaujala Mona Lisa a Jan Křtitel Leonarda da Vinci. Po návratu pokračoval ve studiu na UMPRUM. Na konci roku 1909 byl vyloučen. Z důvodů nedostatku finančních prostředků se odstěhoval z Prahy a bydlel střídavě u rodičů a bratra Jaromíra. 30. července 1910 bylo založeno Umělecké sdružení Sursus, jehož se stal členem. Není však jisté, zda se zúčastnil první výstavy, přestože katalogový seznam uvádí dvě jeho práce. Ztratily se pravděpodobně cestou. Autoři, kteří působili v Sursu se svými expresivními přístupy přibližovali Osmě, která ale soustřeďovala umělce o několik let starší. Byli to především malíři a grafici stojící stranou Akademie výtvarných umění, na niž se mnozí neúspěšně pokoušeli dostat. Na rozdíl od Osmy se představitelé Sursa příliš nezajímali o proměny moderní malby. Zejména kubismus přijímali s krajní nedůvěrou a rozpaky. Přitahoval je okruh Moderní revue, spiritismus, okultismus a teozofie. Oproti evropsky orientovaným malířům avantgardy, co nejrychleji se obeznamujícími se všemi novými směry, jim bylo cizí přizpůsobování se něčemu jinému, než co sami uznali za přijatelné. Ocitli se sice na okraji, ale ten jim umožnil, aby neztratili názorovou svobodu. Ostatně již samotný název skupiny používající latinské slovo, které znamená v překladu „vzhůru“ naznačuje její program. Zdůrazňovali, že je třeba stát se silným sám v sobě a posilovali své stanovisko literaturou a experimenty. Zrzavý se díky Gärtnerovi nejdříve setkal a Janem Konůpkem a rychle se sblížoval s umělci přibližně stejného ladění. Od počátku se ale od nich odlišoval technickým zaměřením. Přitahovalo jej více malířství, než grafika (tehdy byl oblíbený zejména dřevoryt). Jeho působení v Sursu nebylo sice nijak výrazné ale nikoli bezvýznamné. Zpočátku uznával více Konůpka než Váchala, ale později se mu stal bližší Váchal. Vznikl mezi nimi důvěrnější vztah, který se ale záhy pokazil jejich naprosto rozdílným přístupem k umění jako takovému. Zrzavý napsal Váchalovi několik velmi kritických dopisů, kde nejen že útočil na jeho tvorbu, ale také na jeho osobnost. Je však třeba podotknout, že Váchal byl bezpochyby člověk, který měl vždy problém s tolerancí odlišných povah, než byl on sám a jeho individualismus byl velmi extrémní. Zrzavý například Váchalovi psal: „základní rozdíl naší tvorby je, že má se vyvíjet ku kráse, kdežto vaše ku

grotesknosti...“<sup>36</sup> Spory se vyhrtyly, když Gärtner seznámil Zrzavého s Bohumilem Kubištou. V roce 1912 k výstavě skupiny Sursum napsal Kubišta obsáhlejší referát. Jejich práci hodnotí takto: „V naší době se mohou vyskytnout jedinci, kteří svým zvláštním vnitřním uzpůsobením se vymykají všeobecnému nazírání, a k tomu, co se jiným zdá chtěnou výstředností, jsou vedeni přirozenou povahou své mysli. Tkví v nich cosi ze staré doby, například gotiky, jakoby přírodou konzervováno, aby v jistých odstupech přišlo znovu na povrch.. Jsou to lidé jistě vážní a upřímní, kteří žijí jen se svými sny a představami, kteří vidí zjevy hrůzných dvojníků, astrálních masek a barev, lidé, jejichž nitro se nadchne posvátnými náboženskými symboly a jejichž smysly jsou jakoby obestřeny těžkou a omamnou vůní aloe a kadidla. Připouštím, že je možné se vyjadřovat na základě symbolů a motivů jim přirozených, a nechtěl bych říci, že jejich úsilí je ztraceno, kdyby obsahová náplň neměla převahu nad nedostatečně ukázněnou formou.“<sup>37</sup> Tento citát přesně vystihuje rozdílné myšlení a názory Kubištvoy, který ve tvorbě skupiny Sursum postrádal dostatek pozornosti formálním složkám díla. Kubišta považoval jejich program spíše za pozérství a zdůraznil, že jediný Jan Zrzavý se tomuto nebezpečí nepřiblížil. Napsal, že dílo Jana Zrzavého „vyhovuje všem podmínkám formy jasnou a vědomou kompoziční stavbou, správným ovládním barvy“ a také píše, že „je sympatický i jemným a pečlivým provedením, které svědčí o vzácném daru umělecké koncentrace.“<sup>38</sup> Ve stejném roce došlo k rozpadu sdružení Sursum.

Již předtím roku 1911 vstupuje Zrzavý na přání rodičů na Obchodní školu v Praze, protože je to jediný způsob, jak zde může zůstat. Koncem školního roku ale onemocněl a školu nedostudoval. Po velkých neshodách s otcem odchází z domova a začíná se žít sám v Praze. Na Kubištovo doporučení je přijat za člena SVU Mánes. Tato léta nezdařených pokusů Jana Zrzavého o pevnější zakotvení se však kryjí s neaktivnějším obdobím českého moderního umění. Vítězstvím těchto snah byla výstava Nezávislých, kterou v Paříži pro Prahu připravil Antonín Matějček. Zatímco pražská umělecká mládež spatřovala tvůrce nového umění hlavně v Derainovi, Zrzavý tíhnul k umělcům, jejichž cílem bylo navrátit zase význam obsahu. Velmi se zajímal o Odilona Redona.<sup>39</sup> Redonovým krédem bylo, že skutečnou bází umění je viditelná realita, ale skutečné umění je v procítění reality. Při rozborech jeho umění se hodně hovořilo o vnitřním zraku, o vyšším zaměření jeho tvorby, o síle jeho vize a vnitřní poezii jeho jemných obrazů. Zrzavému imponovalo i to, že jeho tvorba byla v harmonickém souhlase se soudobou lyrikou. Hlásili se tedy k němu všichni, kteří svou práci sledovali nějakou širší myšlenku a chtěli prostřednictvím reality hovořit o lidské duši.

### III.3. Dílo Jana Zrzavého a jeho vztah ke kubismu

Jan Zrzavý bývá násilně uváděn mezi zakladateli české moderní malby a připojován ke generaci Osmy a Skupiny. Opakuje se tu příklad Václava Špály, kdy umělec velmi se vymykající společným znakům a idejím této skupiny k nim bývá přiřazován jen díky generační příslušnosti. Obsahová stránka děl Zrzavého ale naprosto není shodná a ani snad příbuzná s díly Emila Filly nebo Bohumila Kubišty. Sice s umělci své generace prodělával s podivuhodnou souběžností jejich období impresionistické, i období munchovského expresionismu a přiblížil se zčásti i kubismu, ale všechny tyto metody si ozkoušel jen k jedinému záměru- malovat věci, které měl před očima. Svou malbou se vždy snažil zdůraznit

<sup>36</sup> Karel SRP, Jana ORLÍKOVÁ: Jan Zrzavý, Praha 2003, s.120

<sup>37</sup> František DVORÁK: Jan Zrzavý, Praha 1965, s.15

<sup>38</sup> ibidem, s.16

<sup>39</sup> Jeho velkým propagátorem byl Arnošt Procházka, který si s ním dokonce dopisoval a získal od něho některé grafické originály, které pak reprodukoval v Moderní Revue

vlastní jsoucno a zachovávat působnost veškeré tíhy reálné hmoty a myšlenky a tak nám jeho dílo odkrývá svět hluboce jasné vnitřní pravdy...

V této kapitole bych se ráda zabývala obecnými znaky tvorby Jana Zrzavého. Jak jsem již zmiňovala, záleželo mu na správné interpretaci vlastních děl a bylo tomu nejspíše proto, že ve svém díle projevoval v obrovské míře sám sebe. Soustředění na obsah vycházející z jeho niterných pocitů podřídil vše ostatní. Ve svých obrazech se pokoušel zachytit subjektivní iracionální vize, sny a představy. Formální stránky, jako kompozice, barva byly pro něj také jen prostředky „sebeprojekce“: „*Obrazy Jana Zrzavého jsou sny zakleté v tajuplné krystaly. Fantastický, iracionální, až do grotesknosti výrazný je jejich svět. Svět náměsíčných vizí, obtížený záhadou, tajemstvím, jež přepíná prostory.*“<sup>40</sup> To byl asi také hlavní důvod, proč bylo pro něj obtížné přijmout kubismus. Považoval ho jako každý jiný směr za omezující a pouze formální záležitost, která je pro jeho záměr zbytečná, neboť nikdy nehledal cíl své tvorby ve výstavbě obrazové plochy. Jeho obrazy jsou v podstatě jeho vlastní sny. Vždy jsou fantastické a iracionální. Někdy tento svět působí až groteskně. Kubismus pro něj byl nepřijatelný také pro váhu, kterou dával logice a ta v jeho tvorbě nehraje žádnou roli, jelikož byl malířem transcendentálního. Snaha zachytit sny vedla až k jejich zaměňování se skutečností, ke splývání s reálným světem. Sen byl pro něj realitou. Pro něj byly sny skutečností, ale před jeho obrazy se často mluvilo o skutečnosti nové. Pro ostatní nová je, ale pro Zrzavého jsou jeho obrazy jen zviditelněním jeho vlastního já. I svou fantazii považoval za skutečnost.

Ve svém úvodu k výstavě U Topiče Zrzavý píše také o svých vzorech. I přes to, že byl tak originálním umělcem, nemohl se vyhnout vlivům, které tehdy na českou avantgardu působily. První výstava, kterou v druhém roce svého pražského pobytu shlédl, byla výstava francouzských impresionistů: „*Manet, Monet, van Gogh a Gauguin hluboce mne vzrušili. Cézanne zůstal mi vždy cizím.*“<sup>41</sup> Z toho také vyplývá celkem jasně jeho vztah k novému proudu- kubismu. Neodsoudil jej, ale ani se k němu bezmezně nehlásil. Viděl v něm nové možnosti, ale jeho nátuře nebyl ničím nijak blízký. Tím, že mu šlo o obsah, bychom mohli vidět spojitost jeho osoby spíše s expresionismem, jak o tom mluví i Karel Teige, ale i to je značně zavádějící. Zrzavému imponoval bezpochyby Leonardo da Vinci a Botticelli, ale věděl, že již není možné malovat jako oni. Velký vliv na něj měl Bohumil Kubišta, který ho velmi obohatil. Předal mu mnoho vědomostí o formě, kompozici a pojmání obrazového prostoru. Vykládal Zrzavému cíle nového umění, ale co bylo cílem kubismu, nebylo nikdy cílem Zrzavého. Kubištovi naslouchal a jeho názory respektoval. Ovšem tak jako byl Kubišta zapálen pro ideu kubismu, tak byl Zrzavý zapálen svými sny a představami. Proto nemohlo nikdy dojít k přijetí tohoto směru v Zrzavého tvorbě. Nacházíme tu jen jisté náznaky, které se ale dají vysvětlovat spíše jako výsledek vlivu Kubišty a jejich osobního vztahu, než nového směru, který přišel z Paříže. Ostatně ke kubismu se Zrzavý mnohokrát vyjádřil a pokaždé v souvislosti s ním mluví o jeho přátelství s Kubištou: „*Kubismus nabízel mi možnost přetvořiti formu přírodní v úplné abstrakce s optickým viděním otrocky již se nesvazující, ve formu, jež sama v sobě je přírodou a nadána vlastním životem. Při tom však nenáviděl jsem výtvořiny kubistů pro jejich mechaničnost, ne vždy do malířství spadající zámysly a popření duchovního principu v životě. Přece však vstoupil jsem do této trávící pece, rval jsem se s ním, chtěje nalézt tajemství kreslířských zkratk, objeviti původní a podstatné obrysy věcí a bytostí, abych tak dospěl k tomu, co v mládí neuvědoměle jsem improvizoval. Obrazy Portrét, Krasavec, Konvalinky a Spasitel jsou dokumenty tohoto intenzivního zápasu. V obrazech Luna a Kající Magdaléna počíná již forma přijímati individuální stavbu a zbarvení.*

<sup>40</sup> Karel TEIGE: *Musaion*, svazek čtvrtý, Praha 1923

<sup>41</sup> Jan ZRZAVÝ: *Souborná výstava prací (kat.výst.)*, Topičův salon, Praha 1918, s.5-10

*Následující Samaritán, Milenci, Meditace, Hoře a Dáma se závojem jsou již vlivů odproštěné, samostatné výtvoř.*“<sup>42</sup>

Válečná léta jsou obecně považovaná za období, kdy Zrzavého umění dosáhlo výšin, které nemohly být již překonány. Došlo zde k maximálnímu spojení mezi duchovním obsahem obrazu, napětím a výtvarným vyjádřením. Mezi subjektivitou pocitu a objektivností symbolické formy. Za samostatné výtvoř autor považoval díla, která vznikla primárně jako zobrazení jeho snů a vizí. Často mu bylo vytýkáno, že obsah u něj předbíhá malířský zájem, ale podle Zrzavého je na prvním místě mít co říci a až v druhé řadě přemýšlel nad tím jak to říci. Jeho umění doslova vyrůstalo z jeho života a pro život je také určeno. Umění pro umění je podle něho k ničemu a beze stop.<sup>43</sup> Celá tvorba Jana Zrzavého je jakýmsi očekáváním odpovědi na životní otázku: co a proč? A hledáním odpovědi. Jednou z těchto odpovědí je i obraz Milosrdný Samaritán.

### III.4. Přátelství s Bohumilem Kubištou

Jan Zrzavý a Bohumil Kubišta se seznámili asi koncem léta 1911 nebo začátkem roku 1912. Kubištovi bylo 21 let. Vrátil se 28.června z Paříže (2.pobyt) a byl upozorněn na malíře Zrzavého, s nímž se poprvé sešel v jeho bytě v Náprstkově ulici. Této příležitosti využil i Zrzavého přítel Adolf Gärtner a přinesl sem také Kubištovi ukázat své práce. Kubišta víceméně spíše odsoudil jejich činnost a jen u Zrzavého ocenil úsilí o dosažení plastičnosti. Odtud se ale paradoxně započalo jejich přátelství, snad nejkrásnější a nejplodnější, jaké známe v dějinách našeho umění 20.století. Zrzavý vděčí Kubištovi za zintenzivnění zájmu o skladebnou stránku výtvarného díla, za pochopení strunné funkce barvy v obrazové skladbě a za postoupení a osamostatnění barvy. Kubišta v něm na oplátku nacházel nejdůvěrnějšího přítele a radil se s ním v soukromých záležitostech.

Zrzavý ho pravidelně navštěvoval v ateliéru ve Smetanově ulici, kde také vznikl jeho portrét. Kubišta svému mladšímu příteli poskytoval užitečné rady a poučení o základních výtvarných otázkách, o problémech kompozice, barevného řešení atd. Vedli spolu dlouhé rozhovory o smyslu života i umění. Mnohdy si až pozdě do rána sdělovali své zážitky, zkušenosti, touhy. Zrzavý vzpomíná: „*Chvěli jsme se užaslí na tím, že věci jsou, viděli jsme je nahé v jejich vnitřní podstatě i společnou vesmírnou duši, jež je oživuje a propůjčuje jim trvání. Bědy a starosti denního života mizeli na chvíli, rouška skrývající tajemství bytí byla nadzdvížena, slabounký úsvit dále věčnosti chvěl se nám vstříc.*“<sup>44</sup> Pro Zrzavého znamenalo toto přátelství rozhodující mravní oporu i základní umělecké podněty. Zrzavý si nesmírně vážil Kubištova vlivu, v rozhovorech několikrát tvrdil, že se od něj mnoho naučil. Za velmi cenné považoval to, že mu Kubišta vysvětlil principy moderní malby a proto také v té době mají jeho obrazy některé kubistické prvky.

V této době se zostřovaly poměry v Mánesu. Kubišta se ale stranil spolkového života SVU díky neshodám s Fillou a proto se ani Zrzavý nepokoušel k této skupině připojit. Naopak souhlasil, aby v roce 1912 byl zapsán mezi členy Mánesa. Později se jejich životní cesty rozdělili, neboť Kubišta narukoval do Puly. Udržovali však spolu písemný styk. Pro Zrzavého to byla neustálá duchovní posila. Pravidelně Kubištu informoval o všem, co se dělo v Praze, byl mu jediným prostředníkem s domovem. Také si vyměňovali názory na aktuální výtvarné otázky. Zrzavý byl tehdy těžkými existenčními podmínkami zatlačen do takové situace, že

<sup>42</sup> Václav NEBESKÝ: *L'art moderne tchécoslovaque*, Paris, Librairie Félix Alcan 1937, 86–91

<sup>43</sup> Karel SRP: *Jan Zrzavý-o něm a s ním-antologie textů Jana Zrzavého*, Praha 2003, s. 28

<sup>44</sup> Luboš HLAVÁČEK: *Životní drama Bohumila Kubišty*, Praha 1968, s. 92



uvažoval o tom, že nastoupí místo u Elektrických podniků a Kubišta mu plán schvaloval. Jeho rady pomohly Zrzavému najít správnou orientaci v každodenní praxi a tvorbě. Varoval ho, aby se nespolehal na podporu svého okolí. Zdůrazňoval mu a vyzýval jej, aby zachoval naprostou samostatnost. Nic mu tedy ze svých názorů nevnucoval, jak by se mohlo na první pohled zdát. Kromě toho ho také finančně podporoval, ačkoli na tom sám nebyl nejlépe. Kvůli finančním problémům ostatně narukoval do boje. Během tohoto jejich odloučení se ale Zrzavý zároveň více osamostatnil a později se spojil se skupinou, kterou organizoval Josef Čapek a vystavoval s nimi na výstavě nazvané „A přece! Výstava několika tvrdošijných.“ Tato skupina pokračovala v revoluci zahájené vystoupením Osmy. Na své třetí výstavě přibrali mimo jiné také Fillu a Justitze a připojili i jeden obraz již zemřelého Kubišty, aby naznačili společenství boje trvajících již téměř patnáct let a zesíleného poválečnou stagnací. Silný osobní vztah Jana Zrzavého k Bohumilu Kubištovi dokládá sedm úvah a vzpomínkových textů, pocházejících z krátkého období let 1918–1921. Podnítila je předčasná Kubištova smrt. Po návratu z Puly 27.11 1918 zemřel nečekaně na zápal plic. Texty jsou mimořádně cenným svědectvím. Zrzavý jako jeden z prvních analyzoval a periodizoval Kubištova díla a poukazyval na jeho význam pro vznik českého moderního malířství. I když jeho metodu nikdy nepřijal, považoval jej v tomto smyslu za velkého novátora. Zrzavý hovořil na Kubištově pohřbu. Smuteční projev ale musel pro své dojetí přerušit. Připravil jeho první posmrtnou výstavu, kterou odmítl pořádat SVU Mánes. Celý život bojoval o uznání Kubištova díla. Rovněž zveřejnil dopisy, jež mu zasílal z Puly.

*„Nebyl mi jen přítelem, ale i učitelem, jemuž lidsky i umělecky jsem nekonečně zavázán. Seznámil jsem s s ním dvě léta před jeho odchodem do Prahy a měl jsem štěstí získati si jeho důvěry a státi se mu přítelem, před nímž nebál jsem se ukázat svou pravou tvář. Poddal jsem se jeho vlivu úplně, neboť potřeboval jsem právě jeho, aby mne vyvedl z mé náládovosti a nesamostatnosti. Ztrácel jsem se tehdy v neplodném snění o minulosti, přítomný život mi unikal, byl mi cizí a vzdálený. On mne naučil mu rozuměti, pochopovati krásu a tajemnost reality, naučil odkrývati ducha ve všem zdánlivě nezajímavém a mrtvém okolo mne. Svým příkladem působil na mne i hluboce lidsky. Z mé bezmezné pasivity a mlžin snění pozdvihl mne k vědomému chtění a ujasnění si svého cíle. Vzbudil ve mne vůli.“<sup>45</sup>*

Než se Zrzavý s Kubištou seznámil, procházel obdobím tvůrčí i osobní krize. Dalo by se tedy říci, že záchranou byl právě Kubišta, který mu v mnohém rozuměl a dodal mu síl.

### III.5. Dvě verze Milosrdného Samaritána

Na rozdíl od předcházejícího roku maloval Zrzavý v roce 1914 velmi málo. Důvodem nebylo nic jiného, než válečné události. Nemusel sice rukovat, ale neklidná doba narušila jeho tiché soustředění. Jistě na něj mělo vliv i to, že na stejný námět vytvořil několik let před ním obraz Emil Filla. Fillův Milosrdný Samaritán a Utěšitel se zařazují do genealogie Zrzavého Milosrdného Samaritána a Magdalény. Ale Zrzavý vycházel při svém zpracování naprosto z jiných východisek. Šlo zde především o jeho subjektivní „autoprojekci“. V sérii obrazů z let 1914–1916 dosáhl nejzazší meze exprese z celé jeho tvorby. V těchto letech kromě Milosrdného Samaritána vznikl obraz Diana, Večeře Páně, Magdaléna, některé utopické, bezklidné a němé krajiny, Meditace, Milenci, Hoře, Bolest a Kristus v Getsemanské zahradě. Obrazy Magdaléna a Milosrdný Samaritán se připojují na díla z roku 1913. Jsou tu tytéž zjednodušené, víceméně stylizované tvary, tytéž protiklady hmoty, látky k zduchovnělému tvaru a táž modelace nezávislá na přírodní zákonitosti. Lze zde ale také nalézt nepatrné stopy časného kubismu, což podmiňovalo možná přátelství s Kubištou.<sup>46</sup> Ve všech obrazech

<sup>45</sup> Jan ZRZAVÝ: Vzpomínka na Bohumila Kubištu, in: Kmen č.42, 1918, 325–326

<sup>46</sup> Karel SRP: Jan Zrzavý- O něm a s ním-antologie textů Jana Zrzavého, Praha 2003, s.298

z tohoto období se setkáváme z deformací. Ne ovšem deformací vnější, ale s tou, která přichází zevnitř. Je dána obsahem, podmíněna psychickou anebo poetickou náplní obrazu. Tento deformační princip bychom mohli nazvat expresionistickým, ale to jen z nedostatku vhodnějších termínů. Nemůžeme ale hledat spojitost mezi ním a německým expresionismem. O této tvůrčí periodě mluví Vincenc Kramář jako o „poetickém malířství“. Do této periody je ovšem právě vsunuto „kubistické“ mezidobí, či spíše kubistickými pokusy, reprezentovanými obrazem Hoře<sup>47</sup>, Milenci a Meditace.

První výstava Jana Zrzavého v Topičově saloně roku 1918 se stala nejdůležitější v celé jeho umělecké dráze. Sám si k ní napsal úvodní slovo: „*Není zvykem, aby malíř psal úvod ke své výstavě sám. Mám však za nejvýše přirozené, že já, jenž tyto práce jsem vytvořil, mohu nejlépe podat výklad, který by obecnstvu aspoň poněkud osvětlil, z jakých příčin a jakým způsobem vznikali. Jsou zde vystaveny práce nestejných kvalit, bylo však nutno je zařadit, aby bylo možno sledovat můj vnitřní i malířský vývoj.*“<sup>48</sup> Byl zde také mimo jiné vystaven obraz Milosrdný Samaritán. Výstava byla rozsáhle a velice rozmanitě kriticky přijímána. Důvodem mohlo také být právě to, že svá díla Zrzavý nijak neeliminovat, což, jak píše v úvodu, bylo i jeho záměrem. To, aby byl pochopen vývoj jeho díla, bylo pro něho důležitější, než kladné recenze. Proto se dočkal jak uznávaného obdivu tak i jednoznačného zavržení. Recenzi na výstavu napsali také Josef a Karel Čapkovi. Názory Josefa Čapka dokonce vyprovokovaly Zrzavého k odpovědi. Mimo jiné se k výstavě vyjádřil i například Arnošt Procházka v Moderní Revue nebo Stanislav Kostka Neumann. Sám Zrzavý si nejvíce cenil recenze Richarda Weinerja v Lidových novinách, jež zapůsobila na jeho otce tak, že přehodnotil vztah k synově práci. S Weinerem se stýkal i během pařížského pobytu. Uvádím úryvek z recenze v Moderní Revue, ve které je i zmínka o Milosrdném Samaritánovi. Již tři roky po dokončení obrazu byl považován za jedno z autorových nejlepších děl: „*A hned vedle nich jsou lidské pitvory, které odpuzují svou nucenou chtěností, svou tendenční a číře zevní zúmyslností z nichž Krasavec a Apollo je bezděčný, ale tím nepodařenější šprým, groteskní škleb malíře – nad sebou samým konec konců. To je hranice, kde nelze vážně diskutovat. Lidský obličej snese pro duševní výrazivost mnohé a důkladné proměny, pokud jen setrvá se v krajních mezích jeho proporcí a útvaru. Vydrží všechny sumárnosti, s jakými se shledáváme na legendárních výtvorech – Dobrém Pastýři, Milosrdném Samaritánovi, Kající Magdaléně nebo i Poslední Večeři –, pokud právě nejsou nežli možností a nástrojem výrazového účinku. Tyto obrazy novozákonních syžetů jsou vizemi, které nejúplněji předvádějí mystické vztahy Zrzavého k bytí. Jsou citovými překlady příkladných dějů, jejich obměnami a interpretacemi, výrazem náboženských pocitů, ale také únikem z materialistické přítomnosti do čistého a vyššího ovzduší šlechetného a oblaživého snu, do říše nadsvětské dobroty a blaženosti. Jsou to produkty jejichž souhrnnou, stručně expresivní techniku, přidržující se pouze podstatného a význačného, pracující celkovým vzepětím a vedením linie, můžeme shledávat snad chudou, příliš odtazitou schematizující, ale které nemůžeme odepřít ani účelné jednotnosti a cílevědomé dojmovosti, ani jisté osobitosti. Vzpomenete třeba na legii obrazů týčž témat po věky křesťanského umění a pocítíte ztatelné skromnosti prostředků, připadající až nuznosti časem, u nového ilustrátora posvátných zkazek: celý vývoj malířství je vtom, vývoj, který naneštěstí nestoupá, ale rozpadává se a rozmělnuje. Nejen vůlí dělat stůj co stůj nové – což Jan Zrzavý správně zamítá, v první řadě však tím, že chybí ohnivého jádra téměř všemu dnešnímu výtvarnictví, že je technikou, zdatností, ne duší, tvorbou.*“<sup>49</sup>

První kresba k Milosrdnému Samaritánovi [6] je ze stejného roku jako obraz Kající Magdaléna. Tento uhel připomíná zdůrazněním plasticity kresbu k Magdaléně, ale celek je složitější umně skloubenou kompozicí. Kresba slouží za předlohu dvou kompozičně

<sup>47</sup> Na tomto obraze je velmi znát Kubištův vliv ; vznikl roku 1915

<sup>48</sup> Jan ZRZAVÝ: Souborná výstava prací (kat.výst.), Topičův salon, Praha 1918, 5–10

<sup>49</sup> ibidem

shodných, ale stranově obrácených a barevně odlišných verzí. První verze Milosrdný Samaritán I. [7] je ve sbírkách Národní galerie v Praze. Druhou verzi Milosrdný Samaritán II. [8] vlastní Museum Bochum. První verze malovaná na počátku roku 1915 vychází z kresby bezprostředně. Jen tvary jsou trochu hladší. Některé partie připomínají pololidová barokní *ex vota*. Způsob malby, který právě po velké krizi našel a který byl již uplatněný v Magdaléně, chtěl patrně rozvinout. Toužil po výrazu drsnějším, životnějším, dramatičtějším než dosud. Ve druhé verzi se však v podstatě vrátil k obrazům z roku 1913. Je zajímavé, že i jeho přítel Kubišta vytvořil komplementární práce, zaměřující se na protikladné psychické fenomény, pro něž si dokonce zvolil stejný formát, jako před ním použil Zrzavý. Na jedné straně stála *Meditace*, na druhé *Oběšený*. V tomto ohledu mohli být Zrzavý i Kubišta vedeni ideou středověkých diptychů, založených na ambivalentních významových konfrontacích.

Milosrdný Samaritán I. : Samaritánovi oči jsou jakoby zavřené a ošetřuje zraněnému rány. V pozadí obrazu mizí kněz, mýjející přepadeného člověka bez povšimnutí. Obě těla jsou skloubena v organický celek, téměř splývající s okolními horami.

Milosrdný Samaritán II.: Vyznačuje se monochromatickou barevností. Zrzavý tu již vynechal nůž a krev. Nechtěl již zdůrazňovat přílišnou dějovost, ale více chtěl upozornit na obsah. Původně zamýšlel oba obrazy spojit, ale nedošlo k tomu. O důvodech, proč vytvořil dvě verze a o pracovním postupu při malování druhého obrazu píše Zrzavý osobně: „*Chtěl jsem Protějšek k Luně hledající konvalinky (snad se mi na prvním Samaritánovi něco též nelíbilo?), maloval jsem jej tedy ještě jednou, menší a užší formát (jako Luna) a jinými barvami: Barva ředěna terpentýnem, namalováno prima, přes trochu zaschlé dána lazura (ředěna terpentýnem) přes roucho lakem, někde snad trochu vytřena- zdá se mi, že to nebylo dost zaschlé, takže se malba ještě při doteku (po natření lazurou) rozmazávala, a že jsem někde lazuru štětcem ve světlech roucha vytřel. Chtěl jsem později (když již byl prodán-zároveň s Lunou) nalakovat, ale nevím, učinil-li jsem tak. Mám jej velmi rád, jeden čas raději než Samaritána prvního, myslím však, že jsou rovnocenní. První je dramatičtější, druhý lyričtější. Rozhodně jsou to z mých nejlepších obrazů a někdy si myslím, že již neudělám něco tak plného citu- dokonalé formy- a je mi smutno.*“<sup>50</sup>

Autor sám podotýká, že ke spojení nedošlo, protože druhá verze Samaritána byla prodána. Vytvořil jí jako jakýsi protějšek Milosrdného Samaritána I, který i přes zdánlivě klidnou kompozici kypí dramatickým dějem.

Podotýkal, že k Milosrdnému Samaritánovi přistoupil až po několikaměsíční pauze vyvolané dokončením *Kající Magdalény*. Obě práce na sebe formálně i významově navazují: Magdaléna před Kristem ještě klečí, muž se již do klína Samaritána choulí. U obou je přítomna třetí negativní postava. Magdaléna se vyznačuje obdobným barevným řešením jako Milosrdný samaritán I. Na toto barevné řešení poukázal ve své recenzi Josef Marek: „*Barva se mu neodlučuje od tvaru, sama jej tvoří, ba někdy jej nahrazuje, jako svébytný prvek. Jsou absolutní barevnou hudbou, ježto tvarová osnova se uskovňuje na nejnutnější rozvrh plochy, až mizí pod mocným barevným účinkem. Barva je vůbec předností Zrzavého maleb. Je zvláštní čistoty, vždy pečlivě vyvážena s podstatou obrazu, sama ji vlastně vzněcující a vždy ladí v souzvuky nezvyklé a řídké lahody. Přitom je tak svěže naivní, že působí nezřídka až kouzlem prostoty starých lidových obrázků na skle.*“<sup>51</sup> Marek tímto upozornil na formální stránku Zrzavého díla. Jeho úvahy se tedy neslučovali s názory některých kritiků, že Zrzavý až příliš lpí na obsahu na úkor znaků formálních. Jeho barevné pojetí bylo velmi ojedinělé, ale také propracované do detailů právě za účelem podtrhnout podstatu díla.

Obrazy Milosrdný Samaritán I a *Kající Magdaléna* mají některé společné prvky. Toto opakování znaků a symbolů je pro Zrzavého tvorbu typické. Například nejen u Milosrdného

<sup>50</sup> Srp, Orliková 2003 (pozn.36)s.163

<sup>51</sup> ibidem, s. 168

Samaritána se nacházejí palmy v pozadí. Můžeme je nalézt i na dalších dílech. Konkrétně je to Kristus II, Andělská návštěva, Poslední večeře, Diana, Magdaléna a Kleopatra, kde se již motiv předpodstatňuje. V pozadí tu jsou palmety. I na obraze Dáma v lóži lze nalézt dva útvary podobné palmám. Palmy jsou mu znamením exotičnosti i vizualizací výtrysku nitra: vějířovitý rozvin palmety je pro něj jakýmsi symbolem očekávané slastné chvíle. Palma pro něj byla ideální prototyp stromu, jiný je totiž příliš druhově určen a to by se nekrylo s jeho uměleckými záměry.

U Zrzavého je přecházení motivů z obrazu do obrazu velmi zřetelné a jasné. A co je pro Zrzavého předmět? Nohy a ruce jsou pro něj subjekty jednání, jednotlivé části těla jsou samostatné předměty. Zajímavou obdobu můžeme najít v systému jazyka, kde se pro zdvojení slovního znaku užívá pojem „reduplikace“ (např. „křížem krážem“) nebo pro stylistické opakování pojem „epizeuxis“. V malířském díle Jana Zrzavého je zdvojení předmětu také. Na obraze Blíženci je dvakrát týž obličej (muž a žena). Obraz Anděl zdvojuje části jednoho těla – oči a obočí. Paralelu nacházíme v sochách indických božstev (Šiva). Efektem je zintenzivnění významu, takže jde o tzv. „malířskou epizeuxi“. U Milosrdného Samaritána k tomuto jevu dochází také. Vidíme sedící oděnou postavu, do jejíhož klína sklání hlavu postava druhá, neoděná. Levá ruka neoděné postavy spočívá na kolenou postavy sedící a odděluje tak opticky její nohu od trupu. Obrys postavy klečící je narýsován plynulou křivkou, která předurčuje rozměr nohy postavy sedící: tato noha je namalována v jiném, menším měřítku než vztyčený trup. Důvod deformace je výtvarný, ale zároveň se takto dává divákovi pocítit i samostatná předmětnost jednotlivých částí těla. Je třeba připomenout, že tento znak byl vyzorován jen u Zrzavého figurálních obrazů.<sup>52</sup> V obrazech krajin prostorové vztahy uvolněny nejsou, neboť by v zásadě měly působit celkovostí.

### III.6. Zrzavého výpověď v Milosrdném Samaritánovi

Zrzavého vztah k náboženství byl velice složitý. Byl bezpochyby velmi nábožné povahy. Ale byl také zarytý antikatolík, hlásící se k odkazu českých bratří. Za určitý druh náboženství považoval právě umění: *„Jako lidstvo ve své podstatě se nemění, tak i jeho umění zůstává týmž. Různé formy výrazu jsou jen obměnou myšlení a názoru člověka o bytí a jeho poměru k životu. Od objevení se lidstva, z nejzazších temnot jeho vzniku nerozlučně provází jej víra v Boha a náboženství. Vědomí jsoucnosti Boha jest nejhlubším uvědoměním si vlastní své bytosti a skutečnosti bytí. Odpověď na otázky o příčinně, smyslu a cíli života všemi vrcholnými kulturami byla dána náboženstvím. Umění, stejně jako náboženství, je intuitivní poznání života.“*<sup>53</sup>

Pro svůj vztah k náboženství byl Zrzavý velmi váben přitažlivostí biblických námětů. Neustrnul ale u pouhé religiozity ani u církevní ortodoxnosti. Vždy si uchovával cosi z hereze a sektářství výrazně individuálního přístupu, což u něj není nijak překvapující. Bylo by pro něj nepřirozené naprosté přizpůsobení se tradici křesťanského zobrazování. K biblickým tématům přistupoval osobitě a vždy zdůraznil především jejich nadčasově humanistický podtext. Pro toto je právě námět Milosrdného Samaritána naprosto ideální. Toto téma je tady prezentováno jako všeobecné drama lidského zklamání nad lidskou nevšímavostí, není tu primární literární pramen, tedy Písmo.

Z evangelijních textů si záměrně vybíral zejména náměty týkající se dvou postav. V jeho obrazech z křesťanské ikonografie se projevuje komplementarita útěchy a zranění. Nejzřetelnější je to právě na Milosrdném Samaritánovi. Kromě něj nacházíme dvojici i v

<sup>52</sup> Srp 2003 (pozn. 46), s. 329–30

<sup>53</sup> Srp 2003 (pozn. 46), s. 27

Kázání na hoře (1912). Objevuje se tu Ježíš Kristus v úloze zjevujícího se jednomu z apoštolů (asi sv.Jan). Totéž se objevuje i v Poslední večeři (1913), kde naslouchající jsou všichni apoštolové. A nakonec i v již zmiňované Magdaléně jde opět o „duet“. Vystává logická otázka: Jak toto souvisí se vztahem k Bohumilu Kubišovi?? Částečnou odpověď jsem již popsala v kapitole o jejich vzájemném přátelství, ale na druhou stranu, lze Zrzavého tvorbu takto konkretizovat? V Milosrdném Samaritánovi jde o vztah utěšitele a utěšovaného. Zrzavý se nacházel v obdobných situacích jako raněný na obraze Milosrdný Samaritán, kdy potřeboval pomoc a Kubišta byl jediným, kdo mu v jeho krizi porozuměl. Málokdy maloval to, co by mu nebylo blízké. Výpověď vložená do tohoto obrazu byla tak naléhavá, jak jen ve své době mohla být. Vycházela ale dle mého názoru z více podnětů, které nelze okamžitě verifikovat a objasnit. Zrzavého vnitřní motivací bezpochyby bylo, aby se učinil nahlédnutelným i pro ty, kdo do jeho soukromí nemají přístup. To mu výborně umožňoval tento námět, neboť zde nedochází k přímému ztotožnění autorova vlastního já a obrazu. Umožňoval mu, aby mezi něho a námět vstupovalo více vrstev. Ostatně mnoho kritiků hodnotilo jeho díla jako velká tajemství a bylo by pošetilé se je pokoušet nějak odhalit, protože žádná definice by nebyla pravdivá a přesná. Zjevné je tedy pouze to, že Zrzavý na sebe přebíral podoby postav z Bible a že v těchto obrazech částečně odhaloval sám sebe, tak jako žádný z jeho generačních vrstevníků. Je nejspíš možné, že Zrzavého „autoprojekce“ byla v případě Milosrdného Samaritána do postavy choulícího se, vysíleného člověka a je jednou z nejpodstatnějších, kterou ve svém díle provedl. Ale kdo byl pro něj zachráncem, necháme tajemstvím samotného autora.....

### III.7. Význam díla Jana Zrzavého

Hned první výstava Jana Zrzavého vyvolala nutnost publikace jeho díla. Umožnila to redakce Veraikonu, která vydala album šesti litografických převodů jeho významnějších obrazů. Druhá výstava zavdala podnět k první knize o jeho práci, kterou připravil Karel Teige. Následná souvislá řada výstav, které se v pravidelných ročních intervalech pořádaly do roku 1939 v Alšově síni Umělecké besedy, umožnila vydání monografie Antonína Riedla. Jubilejní výstava sestavená k umělcovým padesátinám v roce 1940 poskytla materiál k monografii vydané Uměleckou besedou. Karel Šourek, inspirátor výstavy i monografie, se tu spojil s Vincencem Kramářem, Viktorem Nikodémem, Ferdinandem Pulmanem, Janem Mukařovským a Karlem Teigem a s použitím příspěvků G.Chirika a F.X.Šaldy společně zpracovali umělcovo mládí, jeho poměr ke kubismu a surrealismu, k divadlu a k literatuře. Také Dalibor Plichta se ve své monografii vydané Artii roku 1958 mohl opřít o práci na výstavě, kterou připravil pro galerii československého spisovatele v předešlém roce. Výstavu Jana Zrzavého po Praze převzalo Brno a Bratislava. Časem se ukázalo, že Zrzavého dílo nelze rozebírat podle horizontálního dělení časového postupu.

Uspořádání velké retrospektivní výstavy Jana Zrzavého, která je nyní ve Valdštejnské jízdárně, je svázáno s významným výročím třiceti let od jeho smrti. Koncepte výstavy vychází z nového přístupu k jeho obsáhlému dílu. Setkáme se s obrazy a kresbami od počátků až k barevným pastelům pozdní tvorby i se známými ilustracemi, scénografickými návrhy pro Národní divadlo a dalšími koncepty, které vznikaly mimo hlavní proud jeho práce. Na výstavě jsem mohla shlédnout i první verzi obrazu Milosrdný Samaritán. Velice zajímavé je i video k výstavě od Michala Pěchoučka „Good bye Rimbaud“. Kurátorkou je Zuzana Novotná.

Tvorba Jana Zrzavého je čistě subjektivní povahy, ale samozřejmě zároveň není odloučená od obecnosti. Bytostná kontemplace Jana Zrzavého není odtržením, nýbrž projevem opravdovějšího zájmu. Dovolávat se při výkladu jeho díla kteréhokoliv mistra je stejně

nepřiléhavé jako pokoušet se vyložit jej tendencemi moderního umění. Vývoj výtvarného umělce, a zejména takového jako byl Zrzavý, nemůže být vykládán jako mechanický pohyb zkušeností, neboť je vždy růstem individuálním. Zrzavý si nikdy nevypomáhal naturalistickými prostředky, kde se mu zdálo, že nemůže naplno vyslovit své stanovisko. Je pro něj příznačná dvojpólovost radosti a pocitu smutku. Zároveň ale neznal kompromisy nebo nedomyšlenosti. Nebylo by také opodstatněné se domnívat, že se Zrzavý umělecky vyhranil až po setkání s Bohumilem Kubištou. Již předtím došlo k ucelení jeho uměleckého stylu a pod vlivem Kubišty u něj došlo pouze ke zpřesnění a zlogičtění pojmů. Je jedním z nejpůvodnějších umělců nejen ve sféře našeho národního umění, ale i v oblasti světového malířství.

Již v roce 1923 zařadil Karel Teige umění Jana Zrzavého mezi právě ty „nejkrásnější květy“, které „nerostou přímo u cest“ a které „potřebují určité vzdálenosti od ústředního ruchu a hnutí, aby mohly kouzelně vykvést.“ a zařazuje Jana Zrzavého mezi ona „vzácná a výjimečná ingenia, jakými jsou Lautrec, Redon, Munch, Ensor, Rousseau, Chagall a Klee.“ Dokonce jej vele celníka Rousseaua pokládá za umělce, který je „ze všech nejvýraznějším a nejmohutnějším.“<sup>54</sup>

Zrzavý byl proti směru koloristickému a expresivně výrazovému. Je reprezentant pólu statického a plastického, který byl kodifikován kubismem. Byl však myšlenkově dál, než generace tvořící kubismus. Nešlo mu jen o objem a prostor, hmotnost a barvu, modelaci světlem a stínem, ale chtěl současně z díla promlouvat o svých zážitcích, vidění světa, smutcích, zklamáních i radostech poznání a osvobozujících pocitech života. K této meditativnosti jej přivedla touha odhalit smysl věcí, jsoucnost tvarů a hledání vysvětlení tajemství lidského bytí. Proto je jeho práce bohatá věděním. Jeho slohovost se projevuje jako důsledek cílevědomého postoje a nikoli jako předem vymezený cíl. Připouští vizuálnost jen jako odrazovou rovinu, pomůcku vymežující prostor nebo jen půdorys příští obrazové stavby. Jeho dílo působí jako samostatný organismus, žijící vlastními zákony. Byl první, kdo z českých umělců netoužil po světovém jménu, bránil se dokonce exportu svého díla za hranice. Nechtěl přispívat k bohatství cizích kulturních center, ale naopak svým dílem působit doma. Jan Zrzavý přinesl našemu umění tolik osobitosti a hodnot jako ve středověku Mistr Třeboňský. S ním ho nepojí jen obdiv, ale i stejně významné místo v dějinách evropského umění...

## IV. Milosrdný Samaritán u Jana Preislera

### IV.1. Východiska a dějinný kontext

Jan Preisler byl vedoucí tvůrčí osobností secese ve figurální malbě. Studoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole v ateliéru Františka Ženíška, což určilo směr jeho další tvorby. U Ženíškova akademismu však nezůstal a velmi brzy se osamostatnil. Uměleckou kritikou byl stigmatizován jako melancholický snílek a samotář a jeho tvorba jako secesní symbolismus. Ovšem vnitřní motivace jeho díla není tak jednoznačná jak se zdá. Častým doprovodem jeho tvůrčího impulsu bývaly deprese, projevující se také jako pocity méněcennosti a nezakotvenosti. V tomto ohledu byl na tom podobně jako Jan Zrzavý. U obou bylo jejich dílo projekcí vlastních vnitřních prožitků. Z tohoto důvodu se také přirozeně nemohl ve všem shodnout s Ženíškem, jehož způsob byl řemeslně zdatný a nekomplikovaný. Později Preislera

<sup>54</sup> František DVORŽÁK: Jan Zrzavý, Praha 1965, s. 27

přítahoval Maxmilián Pirner a také otázka novoromantismu. Roku 1903 odjel do Itálie s Antonínem Hudečkem. Po Munchově výstavě roku 1905 se začal zabývat problémy výstavby moderního obrazu a sblížoval se i se snahami Osmy. Počátkem roku 1909 se dostavily těžké chmury. Byly vyvolány názorovou krizí v českém umění. Událostí, která protrhla stavidla, byla výstava Emila Bernarda. Preisler, jako tehdejší předseda SVU Mánes Bernarda k výstavě pozval v přesvědčení, že půjde o umění spojené s odkazem obdivovaného Gauguina. Nové Bernardovy obrazy však vyprovokovaly diskuzi, v které se ozvali zástupci nejmladší české generace, a to zejména Bohumil Kubišta. On byl také autorem zcela odmítavé recenze Bernardovy výstavy. Kubišta zde požadoval novou tvorbu, opřenou o znalost zákonů, z nichž se teprve určitá jevová forma vyvozuje. Jeho argumentace silně zapůsobila i na Preislera. Navíc ve stejnou dobu přišel do Prahy i sochař E.A. Bourdelle, další vášnivý hlasatel obratu k architektonickému pojetí umění. Jeho návštěva v Preislerově ateliéru vyzněla sice pro malíře příznivě, ale přesto vyvolala právě pocit méněcennosti. Preisler píše ve svém deníku: „*Co všechno mám já dohánět! Zejména teď, když vidím, že s instinktem pouhým nevystačím, a když poznal jsem, že celá tradice francouzského umění má bázi v pevných pozitivních věcech... Liniová kompozice světelná a barevná ( tvoření prostoru barvou), to vše u francouzů přesně, přímo, zákonitě vypěstováno. Vytvářet obraz jako organický, samobytný celek, to snad dnes možno najít jen u nich...A my? Jaká to bída. Kdo u nás se zabýval těmito věcmi, kdo ví o tom všem? Je to vše k pláči- studovat- dohánět!*“<sup>55</sup>

V tuto chvíli Preisler pochopil, že české umění a i on sám stojí na pomyslné křižovatce. Plně si uvědomoval skutečnost, že vývoj je nezastavitelný a těžko se vyrovnával se skutečností, že jeho dosavadní dílo bylo v podstatě dozvukem jakési starší epochy dekorativní malby a nyní nastává epocha malby moderní, kdy podstatou je výstavba plochy a barevné řešení. Na jaře roku 1909 vystavil v Mánesu naposled, jeho práce však pokračovala dál na stěnách a soukromě v ateliéru. V jeho malířské tvorbě z let 1910-1912 se prostupuje a synchronizuje řada záměrů a problémů, jenž není možné přesně odlišovat a chronologicky řadit. Nicméně v nerovnoměrnosti a spletnosti vývojového směřování se obrazy a studie příbuzného charakteru soustřeďují do několika okruhů, zřetelněji vymezených obdobnou skladebnou ideou. Není pochyby, že v těchto obrazech myslil na přísný svět Poussinovy malby a že si uvědomoval vývojovou směřodatnost Cezannových koupání. V jeho obrazech a studiích těchto let nalézáme časté nehotovosti a nezvládnuté náběhy, nejednou na pomezí ztroskotání. Postupem času však tato krize pomalu odeznívala. Jsou tu také díla krystalické čistoty forem a plného, melodického zvuku. Tímto úsilím o analýzu a syntézu forem odpovídal zčásti na počátky kubismu. V umění se lze s aktuální problematikou vyrovnávat nejenom v přejímání, ale také v dialektické odpovědi. Pro tuto snahu o odpověď je Preislerova tvorba z tohoto období velmi cenná. Jsou to obrazy, v nichž je něco z nahé syrovosti a urputné robustnosti zápasu o nové umění. Přitom lze jeho dílo uvádět ve vztah také s některými proudy české literatury a s její tehdejší vůlí k stavebné kázní a řádu. Představa formové čistoty a odosobněné slohovosti charakterizuje snahy nastupující generace, zejména v povídkách neoklasicistní orientace z okruhu Uměleckého měsíčníku. Absolvoval četbu knihy sochaře Hildebranta, jež se stala jakousi povinnou četbou pro všechny adepty nové zákonitosti uměleckého díla. Kromě toho prošel s Kubištou geometrickými rozbory klasických děl a naukou o zlatém řezu. Poté se ale opět vrátil ke svým tématům a vizím. Mám za to, že i kdyby Preisler byl vrstevníkem Kubišty a Filly, nemohl by naplno akceptovat kuboexpresionistickou malbu. Preislerův umělecký naturel by tomu neodpovídal. Jeho tvorba byla vždy subjektivní a individuální, podobně jako u Zrzavého. Jeho stylizace například do kubistického malíře by byla přinejmenším násilná a nepřirozená. Později v poznámkách k proslovu při zahájení své

---

<sup>55</sup> Petr WITTLICH: Jan Preisler – kresby, Praha 1988, s. 60

profesorské výuky na Akademii výtvarných umění roku 1913 uvedl: „*Žádným učením o mírách nemůže umělecké dílo povstati.*“<sup>56</sup>

## IV.2. Vyrovnání se s mladou generací

Preisler zaujímal zcela výjimečné místo ve své generaci, aniž by byl nečasovým zjevem. Pohlížel hlouběji zpět do minulosti, než bylo běžné v revoluční generaci, zároveň ale vnímal budoucí cíle vývoje umění. „*Byl nadán instinktem mořeplavců snících o nových zemích, tušících v dáli neznámé břehy nových pevnin, a neobjevil-li na svých výpravách umění nový světadíl, ukázal přece možnost nové orientace, nových obsahů a směrů daleko dříve, než odklon uměleckého chtění od ideálů jeho souvěkvcům vlastních stal se záležitostí hromadnou, generační.*“<sup>57</sup>

Preisler se svým dílem dotýká dvou uměleckých tradic. Byl vybaven zvláštním osobním cítěním světa a života a proto to, co opojovalo impresionisty, bylo mu chudým, nedostatečným zážitkem. Jejich věcné vidění bylo pro něho prosto všeho tajemství. Hledal symbol pro dění a život v pásmu nekonečnosti, proniknout přesvědčením o velké nepoznatelné jednotě všeho jsoucna, především pak člověka a přírody. Vytvářel tak postavy doslova srostlé s přírodou. Jeho obrazy byly malířskými básněmi. Postavy, jež oživovaly krajiny, neměly nic společného s figurami vysněných údolí a ostrovů klasické ráže, běžných v dílech francouzských a německých alegoriků, symboliků a idealistů, nýbrž byli to lidé českého venkova.

Preisler neměl nejmenšího smyslu pro krásnou hmotu, jež byla dogmatem Ženiškovy generace. Nedal se zlákat kouzlem krásné linie ačkoliv byl výborný kreslíř, ani nepropadl svodům barvy, ačkoli znal její tvárné tajemství. Na výstavě v roce 1903 již vystoupil jako vyzrálý malíř.

Po celou dobu své tvorby mluvil jednak za celou generaci a jednak i za sebe samotného. Kolem roku 1910 nastalo v jeho tvorbě po období, kdy se blížil až k Muchovi, uklidnění. Dostal za úkol vyzdobit stěny Palckého salónu v Obecním domě. Nyní chtěl tedy uzavřít dobu svého experimentování a vyjádřil své vize v monumentálních rozměrech.

Některé ze studií a výsledných obrazů čtyř souvislých řad, v letech 1910-1912 obměňujících motivy Koupání, ozřejmily v Preislerově díle neobvyklou míru dramatičnosti, v kontrastním rozvrhu hmot a v dynamizovaných skladebných vztazích. Patos dramatického nazření se příznačně projevuje také ve vystupňování účinnosti barvy, rozeznívané do plných a úhrnných akordů v rázných úderech a vzrušivých tazích štětce. Takto vzniklo několik nevelkých studií a náčrtů, vyznačujících se skladebnou sevřeností a výrazovou silou. Mezi tyto studie patří i tři variace Milosrdného Samaritána.

Preislerův obraz Milosrdný samaritán [9] nelze bohužel přesně datovat. Je jisté, že vznikl ve třetím, pozdním období jeho tvorby. Obraz byl naposled vystaven na výstavě „*Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*“ v Praze s datací mezi lety 1910-1912. V Národní galerii se nachází i tužkový náčrt [10] k tomuto obrazu. Tento náčrt je poslední studií námětu s kompozičním řešením dvojice těl jako dominanty obrazové plochy, v malířsky ryzím a lidsky vroucím vyjádření bolesti a soucitu. Prvním opěrným bodem pro určení vzniku obrazu je právě to, že se téma tehdy probíralo u mladších malířů skupiny Osma. V tomto případě by se tedy jednalo hlavně o pokus o jiné řešení tohoto tématu i o jakýsi projev sounáležitosti se snahou mladších umělců. Obecně vzato, Preislerova snaha vypořádat se nějakým způsobem s novými zákonitostmi moderní malby byla chvályhodná. Vycházel vstříc všem novým objevům a nebyl přesvědčen o tom, že pouze jeho podání je pravdivé. Spíše naopak. O svém díle velice často pochyboval a nebyl spokojený se situací na tehdejší výtvarné scéně.

<sup>56</sup> ibidem

<sup>57</sup> Antonín MATĚJČEK: Cesty umění, Praha 1984, s. 163



Podporoval mladé avantgardní umělce, ale nemohl malovat jako oni. Odporovalo by to hlavní idey jeho malby- organické jednotě obrazu jako celku. Už tato formulace napovídá, že se nemohl ztotožnit s geometrickou formulí mladé generace, ať už v jejím čistě formovém, nebo metafysicky obsahovém významu. Dalším důvodem bylo i to, že patřil do rodiny velkých dekoratérů, a tohoto se nemohl jen tak vzdát.

Druhým opěrným bodem je první světová válka, kdy by byl obraz reakcí na hrůzné události během ní. Nejspíše bychom měli přijmout oba aspekty, ale je třeba si uvědomit, že Jan Preisler netvořil jen aby na něco nebo někoho reagoval. Nevybral námět jen z toho důvodu, že si ho před ním vybrali mladší autoři. Musel být nepochybně i jemu blízký. I on byl velmi citlivý člověk a tak je třeba se zamyslet i nad srovnáním s Janem Zrzavým. I on jako Zrzavý nemohl přijmout nové názory kubistů pro své silné individualistické a především senzitivní zaměření. Ostatně ne nadarmo je označován také jako „malíř české duše“. Nesmírně obdivoval francouzské umělce, ale byl si vědom toho, že se s nimi nemůže ztotožnit. Ale právě díky tomuto jeho přístupu a uvědomění si, že jako český umělec není jeho posláním kopírovat francouzské vzory, byla jeho tvorba ojedinelá, tedy skutečně jeho. Preisler velice podporoval snahy Osmy o specifický přístup a vypořádání se s novým fenoménem kubismu, ale snahy pozoroval jen zdálky a reagoval na ně opět po svém.

Figurální předměty obrazu Milosrdný Samaritán jsou viděny ve velkých plochách, na jejichž styku uvedením kolmého skurza Samaritánovy postavy je vyvolán vysoce dramatický děj. Uplatněn je tu princip dekorativní plošnosti, který byl pro Preislera typický. Nejde však jen o formální záležitost. Tento princip má i svůj hloubkový obsah. Dramatičnost a dějovost podtrhuje i fakt, že na obraze je více postav, než u Filly a Zrzavého. Vedle raněného a Samaritána jsou tu i dva pomocníci. Akcenty prudce vrstvených a hnětených past- rezává hněd s rumělkou, vyvažovaná rozvržením bílé a černé proti šedavému pozadí- kontrastují s řídkými zelenavými tahy, odhalujícími holou strukturu plátna, zapojenou do výsledného účinku

I když zpočátku byla u Preislera z jeho strany přítomna vřelá účast, styk a podpora mladým umělcům, mladí umělci si učinili programem to, co jemu se nedostávalo a i přes všechnu ochotu mu bylo jejich umění cizí.

V dobové situaci, charakterizované na jedné straně doznáním ideálů generace Národního divadla, na straně druhé prudkým rozvojem výtvarných problémů a usilování mladých z Osmy a Skupiny výtvarných umělců, se cítil tak trochu osamocen, jakoby mimo proud vývojového směřování. Svým přístupem má ale naopak na vývoji umění této doby nesmírný vliv a podíl, už jen díky tomu, že se stále držel svých zásad a názorů. V jeho díle dnes spatřujeme svorník vývojové kontinuity. Ve vnitřním spříznění se váže s minulostí, v mnohém však také předznamenává budoucnost. V generaci devadesátých let má čelné směrodatné postavení ve dvojím směru: v rozpětí a intenzitě obraznosti, v soustředěných záměrech a principech výtvarného řádu.

## **V. Milosrdný Samaritán u Alfreda Justitze**

### **V.1. Neprávem opomíjený umělec**

O Alfredu Justitzovi, na rozdíl například od Jana Zrzavého, jsou dochovány poměrně kusé zprávy. Tento fakt je i jedním z důvodů, proč jsem si jej vybrala do své bakalářské práce. Jeho dílo skutečně stojí za povšimnutí a srovnání s ostatními autory námětu. Za války zmizela ze světa značná část jeho fotodokumentace, jeho dětské kresby i ostatní doklady. Nezůstal nikdo, kdo by je schraňoval. Jeho žena zemřela roku 1939, členové rodiny byli jako příslušníci

židovského obyvatelstva vystaveni pronásledování a ocitli se za branami koncentračních táborů. Zbývá pouze část korespondence. Proto nejspolehlivější a často jediné odpovědi nacházíme v Justitzově díle samotném. Jeho odkaz dříve býval na okraji zájmu historiků umění. Vincenc Kramář ale znal jeho tvorbu a nejvýše stavěl jeho malby vzniklé po první světové válce. Publikace, která přináší o životě a díle Alfreda Justitze nejúplnější informace, je dnes již pozapomenutá monografická studie Vladimíra Novotného, vydaná SVU Mánes v Praze roku 1935. O mnohé postřehy Vincence Kramáře a Vladimíra Novotného se opřel další monografista Justitzova díla- Václav Zikmund. Jeho životopis však postrádá přehledné uspořádání. V 60. letech přiblížila jeho tvorbu také výstava, kterou uspořádala oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě roku 1967. Bylo zde představeno zhruba 50 prací. Ovšem za skutečné znovuoživení malířova uměleckého odkazu lze považovat teprve výstavu připravenou Moravskou galerií v Brně. Velká posmrtná přehlídka jeho tvorby se uskutečnila roku 1934 v Praze a byla reprízovaná o rok později v Brně. Z Justitzových monografií je dnes v knihovnách nejvíce zastoupena kniha Marie Dohnalové, která vyšla v edici Malá galerie. Tuto knihu se 47 vyobrazeními lze považovat asi za nejpřehlednější syntézu jeho života a díla.

Justitz byl opomíjen ne kvůli tomu, že by byl oproti svým vrstevníkům horší umělec, ale důvodem byla i jeho ne příliš průbojná a lidská povaha. Byl velmi poctivý a nekonfliktní. Těžce nesl tíhu své životní nejistoty a stejně tak se nedovedl vyrovnat s rivalitou mezi výtvarníky. Při prosazování vlastní tvorby byl málo důsledný a energický, a přestože patřil k uznávaným osobnostem, ocital se často ve stínu svých mladších druhů. Větší pozornost než jeho dílo bohužel upoutávala otázka jeho národnosti. Při jejím řešení se ale zapomínalo na rozdílnost politické situace v Čechách a na Moravě před první světovou válkou a po ní, i na skutečnost, že když se rozhodovalo o dalších osudech naší země, zvolil postoje malíře českého. Byla to volba o to těžší, že ač vyrostl v českém prostředí, prošel německými školami a byl pod vlivem německé kultury. Jeho původ sice do jisté míry determinoval jeho výtvarné cítění, ale skutečností zůstává, že celým svým životem, občanskými i uměleckými postoji a vroucím vztahem k rodné zemi, patří k zakladatelské generaci českého moderního malířství. Na tom nemůže nic změnit ani skutečnost, že se na cestu moderního výtvarného vývoje vydal o něco později než jeho mladší kolegové.

## V.2. Východiska a dějinný kontext

Alfred Justitz se narodil 19. července 1879 v Nové Cerekvi. Roku 1900 studoval na pražském Vysokém učení technickém u profesora Jana Kotěry. Ve školním roce 1900-1901 přešel do speciální školy žánrové malby Maxmiliána Pirnera na Akademii, kde setrval i další rok. Poté přestoupil do nově založené školy Františka Thieleho a roku 1905 svá pražská studia končí. Jeho spolužákem byl Otakar Kubín, Willy Nowak, Max Oppenheimer, Max Horb, Emil Pittermann. V týchž letech studovali u profesora Vlaha Bukovace i Bedřich Feigel, Bohumil Kubišta a Emil Filla. Alfred Justitz tedy bezesporu patří k zakladatelské generaci českého moderního umění. Byl jejím věkově nejstarším příslušníkem, odchovaným v duchu tradic akademické malby. To bylo jednou z hlavních příčin, proč se orientoval v moderních proudech umění 20. století pomaleji a s dávkou velké rozvahy. O sobě a svých vrstevnících vypovídá: „*pocházím z generace, která byla jednoho dne překvapena obrovským objevem moderní francouzské malby. Do klidného, nevzrušeného spánku akademické výchovy a veřejného našeho kulturního života uhodila puma...*“<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Marie DOHNALOVÁ: Alfred Justitz, Praha 1988, s.70

Výstavy zahraničního umění, pořádané v Praze v letech 1905 a 1907 v něm nevzbudily téměř žádný ohlas. Edvard Munch byl stejně jako francouzští impresionisté vzdálen nejen jeho tehdejší potřebě kreslířské kázně, ale také celé jeho povaze. Symboličnost, komplikovaná metaforičnost a často těžká atmosféra Munchových obrazů, se mu musela jevit jako projev minulosti. Impresionisté se mu zase zdáli příliš povrchní. Justitz se vždy s nechutí odvracel od každého projevu, který kladl důraz na vnější, jevovou stránku věcí. Zatímco jeho vrstevníci z Osmy okamžitě reagovali na objevy moderní evropské malby, Justitz, který byl o tři roky starší než Filla, se těmto vlivům vyhnul. Jestliže Filla, Kubišta a jiní členové Osmy pochopili zákonitost malířského vývoje a stali se tak u nás jeho avantgardou, Justitz měl podstatně skromnější cíle. Na rozdíl od Filly nebyl z těch, co se vždy dokáží bezpečně orientovat a rozeznat podstatné od nepodstatného. Prahel spíše po prostotě a jednoduchosti. Chtěl žít na venkově, kde by se mohl naprosto zbavit veškerého intelektualismu. Jeho časté proměny jej nakonec přivedly do Mánesa. Nezapadl mezi Osmu ani mezi členy SVU.

Jeho spolužák Willy Nowak říkal, že byl „poslušným žákem“. Trávil dlouhé hodiny s profesorem a odbojné snahy v malbě spolužáků, které vyústily v první výstavu Osmy, tehdy údajně nazýval „dětskou nemocí“. Roku 1905 odešel studovat na Akademii do Karlsruhe, kde pracoval pod vedením profesorů Ludwiga Schmida-Reutteho a zejména Wilhelma Trübnera. Justitz díky tomu ze začátku inklinoval především k německému malířství. Tomu tak bylo ale jen do roku 1910, kdy odjel do Paříže. Zde viděl díla Daumiera a Delacroixe. Roku 1911 se barevný základ jeho obrazů ustálil hlavně na odstínech hnědí a postupně ustupovala kresebná linie. Mezníkem, ale nikoli předělem byl rok 1912. Ten v jeho tvorbě totiž nenajdeme, jako je tomu u Filly a jeho Milosrdného Samaritána. Justitzův vývoj je možno přirovnat k plynulé křivce. Nikdy nepodléhal proudům jen intuitivně. Pravdivost a životaschopnost nastupujících výtvarných směrů, si vždy musel ověřit rozumovým poznáním. Tohoto roku vrcholí barokně expresivní poloha jeho díla a zároveň se již setkáváme s pronikáním prvních ohlasů tvorby Paula Cézanna. Roku 1914 odjel za Willy Nowakem do Mnichova, kde uvažuje o členství v Neue Secession. Nachází se v rozporné situaci. Zastihla jej tu válka a jako důstojník v záloze byl povolán na frontu. Válka, až na několik bezvýznamných olejomalb nedala vzniknout žádným dalším obrazům. Všechny hrůzy, jež prožíval, v něm nevyvolávaly touhu po zobrazení. Dramatičnost tehdejších dějů v něm vyvolávala jen hnus a odpor k válce. Avšak třicetiletý Justitz, prožívající válku, i přesto, že zrovna netvořil, byl na počátku své umělecké cesty. Válka zrychlila fixaci jeho názorů a rychle uzrával. V letech 1916–1918 nastává tvůrčí odmlka, kdy byl Justitz podle všeho jako umělec i člověk vyčerpán válečnými událostmi a dobovou situací. 17. října 1917 napsal své ženě „*Mám úplně pusto v hlavě. Chtěl bych ti rád kupříkladu něco namalovat, ale nemohu, jako ty ubohé rostliny v tomto suchu, mně je také, jako by mě všechno pozorovalo prázdnýma, palčivýma, hořčnatýma očima, jako kdyby najednou už nic nemělo být pravdou... vše by mělo zaniknout.*“<sup>59</sup>

V létě 1919 nachází společníka v Jiřím Karsovi, který ho navštěvoval a o němž se vyslovil s velkým uznáním: „*Kars je velmi dobrý umělec i člověk, a jelikož měl příležitost se v Paříži vzdělávat právě v tom směru, ve kterém se pokouším já, vytváří mi tak silný blahodárny podnět. Viděl jsem u něj velmi pěkné věci...*“<sup>60</sup> Lze vyslovit i domněnku, že nemalou roli v touze po objevování dalších cest moderního malířského výrazu u něj sehrály kontakty s výtvarníky z okruhu skupiny Tvrdošijných. Vystavoval s nimi jako host v letech 1921 a 1923. Pak odjel do Berlína. V období mezi léty 1918–1920 Justitz vytvořil několik obrazů s biblickými náměty. Kromě Milosrdného Samaritána to byla Poslední Večeře (1918) a Útěk do Egypta (1918; 1920). Roku 1919 také již pomýšlí na návrat do Prahy.

Celkově vzato, když se ohlédneme zpět a projdeme si celé jeho dílo, je třeba konstatovat, že Cézanne byl pro něj šťastnou hvězdou. Z jeho odkazem pracoval od roku 1912 neustále.

<sup>59</sup> ibidem, s.24

<sup>60</sup> ibidem, s.30

Nejrannější fáze jeho tvorby tedy není v rámci celku Justitzovy tvorby tolik zajímavá. Tuto zaujatost Cézannem měl společnou s malíři skupiny Osma. Ostatně společného měli i smysl pro kompozici a barvu. Justitz však dosáhl výjimečných výsledků zejména v druhé polovině 20. let, které jsou prostoupeny duchem neoklasicismu. Zajímavostí je, že jej pojilo přátelství s Emilem Fillou. Jejich společnou vášní, když nepočítáme malbu, byl chov boxerů. Manželé Fillovi patřili k milovníkům tohoto psího plemene. Svědčí o tom i vzájemná korespondence obou umělců, jejíž značná část je věnována právě této zálibě. O Fillovi se zmiňuje i ve svých dopisech: „*Nepochybuji ani na okamžik o tom, že Filla je mým přítelem, stejně jako bych i já jej nikdy nezapřel, a vždy tam, kde mohu, se jej zastávám.*“<sup>61</sup>

### V.3. Dvě poválečné tendence

Obraz Milosrdný Samaritán [11] vytvořil Justitz roku 1920. Je ve sbírkách Národní galerie v Praze, stejně jako díla předešlých umělců. Spadá do jeho poválečné tvorby. V posledním válečném roce, kdy měl již možnost tvořit, nenavázal již na cezannovskou polohu svých maleb z roku 1914. Snaha po výtvarném řešení obrazu, jak mu to ukázal již Cézanne před válkou, zůstala sice hlavním vodítkem, ale dorážely na něj i tendence formalistické a snahy po expresionistickém výrazu. Mezi lety 1918–1923 se obě tyto tendence střídají a splývají. První v duchu cezannovských principů, tedy snaha po řešení obrazové plochy a druhá expresionistická, kde měl na Justitze vliv hlavně pobyt v Německu. Tyto dvě tendence jsou spojovány jen v některých jeho dílech. Patří mezi ně i Milosrdný Samaritán. Mezi těmito dvěma póly se pohyboval bezmála pět let. Tato díla jsou výsledkem všech jeho předchozích zápasů, barva se tu stává autonomním vyjadřovacím prvkem. Jsou zde cítit jakési letmé doteky kubismu jako takového, i když jeho tvorba je převážně expresionisticky orientovaná. Spřízněnost s německým expresionismem je tu patrná i později. Asi nejvíce Justitze ovlivnila skupina Die Brücke. Ovšem co se týče jeho přístupu ke kubismu, není pro něj jen formálním řešením obrazu. Stále se brání tomu aby se nestal pouze formalistou, ale ve srovnání s Janem Zrzavým je v jeho díle lpění na formě znatelné, i když se snažil dávat obrazům i duchovní význam. Dle mého názoru je ale díky dramatičnosti a výrazné barevnosti obrazu spíše latentní. Není ale pochyby, že podtextem jeho raných kubistických děl je hloubavý kritický přístup k současné společnosti i k životu. Proto v tomto období maloval tolik biblické náměty, chápané jako jinotaj lidského bytí. Milosrdný Samaritán byl bezpochyby především reakcí na prožití úzkostné stavy, autorova modlitba za padlé, raněné a trpící. Přesto, že léta po válce byla pro něj v osobním životě šťastná, neboť se oženil s Annou Pollakovou a usiloval o trvalé přemístění do Prahy, následky z válečného období se plně projeví v jeho díle. I když se často stýkal s Emilem Fillou, jeho vliv tu není vůbec jistý, protože obraz se stejným námětem vytvořil o deset let dříve. Těžiště Justitzovy tvorby v poválečných letech bylo v malbě figurální. Podobenství je na jeho obraze zachyceno ve fázi, kdy je raněný nesen do hostince. Děj je umístěn do pomyslné jižní krajiny kdesi na okraji města. Ačkoli gesta zúčastněných postav jsou poklidná, barevnost dává obrazu předbouřkové napětí. Výrazná barva je tu plně autonomním vyjadřovacím prvkem. K dramatickému pojetí přispívá i účinná tvarová zkratka. Pojetí se tu velmi blíží skupině Die Brücke.

Justitzův exkurs do problematiky kubismu byl časově úzce vymezený a ne zcela důsledný, ale přinesl mu řadu poznatků. V následujících letech se trvale zařadil mezi příslušníky českého moderního malířství.

---

<sup>61</sup> ibidem, s.48

## V.4. Význam Alfreda Justitze

Alfred Justitz byl malíř doslova celou svou osobností, jeho malířské oko „neustále toužilo.“ Předmětná skutečnost byla pro něj vždy méně podstatná, než prožitek. Tímto se blížil k Zrzavého pojetí. Podle něj není podstatné, co malíř maluje, ale rozhodující je kvalita umělcova prožitku, který chápal velice široce. Nejednodušoval v žádném případě umělecký tvůrčí proces. „*Celý komplex, který se jmenuje život, má být obsažen v každém obraze, veškeré touhy, radosti a stíny, ba snad i vývoj člověka z dob dětství, ba dokonce vše, co se kdysi dělo v rodičích a prapředcích*“<sup>62</sup>, napsal v roce 1930 Doktoru V. Jurenovi do Loun.

Justitz nebyl malíř jevové skutečnosti, přes předmětný svět se prodíral k člověku. Dílo pro něj, podobně jako pro Zrzavého, znamenalo sebevyjádření a bylo výsledkem nezvladatelné vnitřní nutnosti tvoření. Nebyl však na druhou stranu typ živelného malíře, který se bez rozmyslu vrhá do díla. Veškerá jeho tvorba byla podmíněna vysokou inteligencí. Vincenc Kramář o něm ve své studii píše: „*Povstal nový pojem tvůrčího génia, strážlivější snad a civilnější než onen starý romantický, ale zároveň lidštější a důstojnější. A povstal i pojem výtvarného pracovníka, jenž prost štvání se po genialitě, má pouze touhu vytvářet co možno dokonalá díla, která mohou být pro další vývoj stejně solidním základem, jako díla tvůrců objevitelů.*“<sup>63</sup>

Alfred Justitz neviděl na tehdejší umění nic výjimečného. Chápal moderní umění jako umění odpovídající době. Sám se k modernímu projevu dostal velmi komplikovanou cestou. Vývojem, který pomíjel vše, co se odehrávalo v umělecké avantgardě. Byla to obrana proti jakýmkoli formám eklekticismu. Propracoval-li se před první světovou válkou k Cézannovi, byl to zákonitý výsledek jeho vlastního uměleckého vývoje, právě tak jako pozdější příklon k Derainovi a poměrně pozdní okouzlení Picassem.

Nebyl jím rozhodně přejet Cézannův formální princip, ale byly jím využity možnosti, které Cézannova malba poskytovala pro dotváření vlastního malířského názoru na stavbu obrazu. Podobně tomu bylo i s Derainovým vlivem. Justitzovy krajiny první poloviny dvacátých let, charakteristické cestami mezi stromovými, nezaprou vliv Derainova projevu. Tyto cesty však mají specifický metaforický smysl. Jejich význam je až symbolický. Vzdáleně připomínají ovzduší děl Franze Kafky. V atmosféře jeho cest se projevil jeho židovsko-německý původ.

Jeho barevnost je také osobitá, v některých stádiích nekultivovaná až barbarská. Byl přesvědčen, že barvy nejsou ničím, nekryjí-li se plně s myšlenkou, jinak jsou pouhou ozdobou. V jeho díle je také patrná silná etická stránka. Nesmlouvavost, poctivost a zásadovost vedly Alfreda Justitze často ke strádání a bídě. Jeho umělecká pokrokovost byla silně spjata se sklonem k pokrokovosti sociální. Podle něj je bezprostředně nutné, aby umělec tvořil vlastní tvůrčí metodou a přinášel osobitou kulturu. Nenáviděl válku, německý imperialismus a nacionalismus českých vlastenců. Jeho život byl tvrdý a třebaže svým skvělým kreslířským nadáním si mohl vytvořit lepší postavení, než měl, vždy opovrhl perspektivami pohodlného měšťáckého života.

Jeho Milosrdný Samaritán se dá do určité míry považovat za jeden z projevů jeho pacifismu. Jeho odpor k sociální křivdě a především k válce byl tak mocný, že leckdy zabíhal až k chorobným závěrům vyvěrajícím z jeho přecitlivělosti. V době, kdy byl nucen dlít v zákopech na ruské frontě, napsal své budoucí ženě: „*Byl jsem dříve vášnivým lovcem, ale od té doby, co jsem se musel dívat na tu honbu na lidi, již jím nejsem. Myslím, že bych nemohl zabít ani koroptev.*“<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Václav ZYKMUND: Alfred Justitz, Praha 1962, s. 8

<sup>63</sup> ibidem, cit podle: Salon, roč. VIII, č. 10, s. 4-5

<sup>64</sup> ibidem, s. 11

Třebaže vyšel z prostředí, kde se mluvilo německy, dostal se snadno do českého prostředí, neboť od jeho mládí se v něm vytvořil hluboký vztah k české krajině. Jas jeho obrazů v jistém období zakalovala určitá těžkomyslnost. Někdo by se mohl domnívat, že byl malířem alegorickým, ale není tomu tak. Maloval vždy to, co pociťoval, přesvědčen, že umění má být prosté, jednoznačné a jasné. Byl malířem v podstatě dramatickým a temperamentním. Avšak tím, že dovedl být ukázněný a vždy věděl, čeho chce svým dílem dosáhnout, mají jeho obrazy zvláštní, těžko vyslovitelné napětí. Cítíme tu jakousi potlačovanou sílu, která, kdyby nebylo těžce získávané rovnováhy mezi spontánností a rozumovostí, rozmetala by harmonickou skladebnost jeho děl. Neustále se snažil o precizní kresbu a také si zamiloval chladné přednosti antiky. Tato potřeba přednosti pro něj nebyla bez užitku.

Zařazení tohoto malíře do vývoje naší moderní malby je poněkud problematické. Na své cestě byl od počátku spíše osamocen. Byl příliš sám se sebou nespokojený, než aby dovedl jít s hlavním předvojem našeho umění, ale možná právě v tom tkví jeho význam. Vše bylo u Justitze zaměřeno na oblast tvorby. Zároveň jeho velká organizátorská činnost v Mánesu jej neustále vedla mimo osobní rozepře a časté intriky. Jakoby se ho tehdejší svár generací vůbec netýkal. Pro něj totiž moderní malířství znamenalo jen a pouze činit viditelným neviditelné...

## VI. Milosrdný Samaritán u Karla Špillara

### VI.1. Východiska a dějinný kontext

V dnešní době se o mnoha lidech hodně mluví a píše, ale hodnoty jimi vytvořené se hledají někdy dosti obtížně. Malíř Karel Špillar představuje pravý opak. Nikdy se o něm příliš nemluvilo ani nepsalo, ale s jeho vytvořenými hodnotami se hojně setkáváme.

Odborná literatura se oněm zmiňuje opravdu velice sporadicky a často i s lehkým despektem. O něco lépe je na tom jeho prezentace na výstavách. Poprvé jeho větší kolekci obrazů připravil Jiří Kotalík v roce 1971 na výstavě generace 90.let v Městské knihovně v Praze, se stručným hodnocením jeho tvorby v katalogu: „*Plodná, ale nevyvážená práce Karla Špillara zůstává v rovině alegorie, často jen dekorativně pochopené, se snahou o vnější působivost.*“<sup>65</sup>

Na přelomu let 1980-1981 proběhla s velkým diváckým ohlasem jeho souborná výstava ve Středočeské galerii v Praze. Dobře byl zastoupen i v roce 1997 na úvodní výstavě opraveného Obecního domu pod názvem „Důvěrný prostor-nová délka“. Je ovšem pravdou, že bez existence Obecního domu, by možná jeho jméno snad vypadlo z dějepisů umění.

Karel Špillar se narodil v roce 1871 v Plzni v rodině finančního úředníka Antonína Špillara. Měl celkem šest sourozenců- nejstaršího bratra Antonína, Josefa, Jaroslava, Rudolfa, sestru Františku a Andělu, která zemřela na tuberkulózu. Té podlehla v roce 1881 ve věku 39 let i jeho matka. To se již stalo v té době, kdy se rodina přesídlila z Plzně do Chrudimi, kam byl otec roku 1880 přeložen. Rok po smrti své ženy byl opět přeložen, tentokrát do Prahy a zde se znovu oženil. I když si jeho otec přál, aby z jeho synů byli úředníci, starší Karlův bratr Jaroslav i mladší Vojtěch se stali malíři.

V roce 1885 přešel ze třetí třídy měšťanské školy na Uměleckoprůmyslovou školu, kde setrval celkem osm let (do roku 1893). Byl žákem Františka Ženíška, díky němuž získal řemeslný základ pro malbu a také celoživotní lásku ke kresbě, zejména pastelů. Velice se přátelil s Janem Preislerem, se kterým realizoval první skutečně významné dekorativní zakázky.

Na počátku 90.let, ještě ve škole a po ní, maloval zřejmě pod vlivem svého staršího bratra žánrové obrázky, ovlivněné i pobyty na Chodsku. Ale záhy po absolutoriu získal svou první

---

<sup>65</sup> Nad'a ŘEHÁKOVÁ: Karel Špillar, Obecní dům 2000, s.12

větší zakázku nástěnné malby pro hornickou kapli v Ostravě. Mimoto také realizoval řadu diplomů a vytvořil stejně jako Jan Preisler a Max Švabinský pro vídeňské nakladatelství Martina Gerlacha alegorický triptych Poezie – Hudba- Malířství.

Kromě toho pracoval na ilustracích pro Světozor a v roce 1896 kreslil záhlaví pro první ročník spolkového časopisu SVU Mánes. Postupně se začal zbavovat vlivu Ženíškovi malby i bratra Jaroslava. Na Vánoční výstavě Umělecké besedy roku 1896 vystavil obraz Jaro. Recenze ve Světozoru ho označila za „chef-d’ouvert“ výstavy. Velký obdiv sklidilo i dílo vystavené na první výstavě Mánesa – Píseň podzimu. Do roku 1897 se projevoval především alegorickými motivy v monumentálních pracích i závěsných obrazech. Zde je patrný zejména vliv Vojtěcha Hynaise a Ludřka Marolda, který ho přivedl k portrétní tvorbě. Na jaře v roce 1897 byl v Paříži a v Londýně, kam se opět vrátil v zimě na přelomu let 1898-99. Do deníku si zapsal: „*At’ si říká kdo chce co chce, že francouzský kumšt je v úpadku- na mne udělala řada věcí, vzdor tomu, že jsem ani neviděl Salon, veliký dojem.*“<sup>66</sup>

Přelom 19. a 20. století, kdy Špillar nastoupil na svou cestu výtvarného umění byl dobou velmi dynamickou co s týče politického, kulturního i hospodářského života. Spolek Mánes, jehož byl členem, založil v roce 1896 časopis Volné směry. Na jeho rozletu se Špillar aktivně podílel. Od roku 1898 začaly pravidelné členské výstavy. Více než deseti se pravidelně účastnil. Všeobecně ožila i stavební činnost, svět se chystal na Světovou výstavu v Paříži v roce 1900. Právě spolupráce na realizaci prvních významných společenských zakázek svedla dohromady Špillara s Janem Preislerem. V roce 1899 spolupracovali na kartonech k výzdobě schodiště Zemské banky, posléze na výzdobě pavilonu Obchodní a Živnostenské komory pro Světovou výstavu v Paříži. Jestliže Špillarovi mytologické alegorie Jaro a Podzim života pro tento pavilon navazovaly kompozicí i barevností na tradici Ženíškovy školy, tak další realizace, například Tanec rusalek pro koncertní sál hotelu Central v Hyberské ulici, který opět s Preislerem zdobil v roce 1901, mají již některé rysy secesně-symbolistního ztvárnění námětu. Přelom století byl dobou hledání sounáležitosti a také vyrovnáváním se českého umění s vývojem umění evropského, dobou hledání nového moderního výrazu. Špillar, přes společenskou úspěšnost, stojí stranou hledání nových cest otvírajících českému umění bránu do 20. století. Důvodem byly možná také jeho stále pochybnosti o smyslu svého tvůrčího snažení. V roce 1902 odešel natrvalo do Paříže, kde malířsky dozrál a z jeho tvorby zmizely poslední stopy akademické výuky. Jeho obrazy postupně dostaly jinou orientaci. Sám píše, že v roce 1902 byl pro něj významným mezníkem, kdy začal vytvářet „nové obrazy“. Nezanevřel na portrét, ale alegorické vize nemají ve francouzském období v jeho tvorbě místo. V sondách do pařížského života se uvolnil a zvýraznil jeho rukopis a obohacuje se barevná paleta. Nejdůležitější místo má interiérová malba. Právě v ní poprvé porušil své dosavadní kompoziční zásady. Nová barevná citlivost není typická jen v dílech mapujících rej velkoměsta, ale je charakteristická i pro druhou skupinu obrazů a kreseb jeho francouzského období, které vznikli za prázdninových pobytů na normanském pobřeží. Lehkost a živost malířského rukopisu i barevná proměnlivost přírodních jevů, bezprostřední chápání krajiny se v díle tohoto bytostného figuralisty objevují vůbec poprvé.

V roce 1904 zastihly Špillara tragické události. U bratra Josefa propukla duševní choroba a na mozkovou mrtvici zemřel jeho otec. V roce 1908 se vrátil z Francie domů. Již tři roky předtím, v roce 1905, jej Mikuláš Aleš vyzval ke spolupráci na výzdobě vestibulu Staroměstské radnice, kterou spolu s Arnoštem Hofbauerem dokončil roku 1909. Druhým úkolem byla soutěž na výzdobu Vinohradského divadla, kde získal 2. cenu. 1. cena byla udělena Vladimíru Županskému. Ještě z Paříže se přihlašuje do soutěže na návrh mozaiky do niky ve vstupním rizalitu Obecního domu, která byla vypsána roku 1907. Získal 1. i 2. cenu. V roce 1909 návrh realizoval. O rok později mu byla zadána výzdoba Smetanovy síně

---

<sup>66</sup> ibidem, s. 14

Obecního domu. Je velmi důležité si uvědomit tuto souvislost- stalo se tak ve stejný rok, kdy Emil Filla maluje svého prekubistického Milosrdného Samaritána.

Ve výzdobě Smetanovi síně je velice patrná inspirace tvorbou Jana Preislera. Tento vliv lze ale také najít ve Špillarově komorním díle. Sice se stále snažil navázat na pařížské obrazy, ale prchavá hra světla, vzrušivá chuť velkoměsta mizí a nahrazuje jí intimní idylka, i když zpočátku po roce 1910 malována velmi živě. Jeho hledání inspirace ve tvorbě Jana Preislera nebylo jen projevem vlastní bezradnosti, ale také touhou po zlaté éře secese, po době která je díky mladým umělcům nenávratně pryč. Myšlenky mladé generace byly Špillarovi zcela cizí, možná proto začaly jeho plátna ovládat arkadické krajiny zabydlené krásnými a dokonalými muži a ženami. Mezitím nastoupil v roce 1913 po odchodu Jana Preislera na Akademii jako pedagog na UMPRUM. Vedl zde školu večerního aktu ale jeho činnost zde byla narušena první světovou válkou.

## VI. 2. Milosrdný Samaritán a Raněný vojín

Karel Špillar za první světové války sice nebyl přímo poslán na frontu, ale jako dalších asi dvacet umělců (například Ullmann) působil ve službách vídeňského generála Randnitze při renovaci kostela sv. Mikuláše. Kromě křížové cesty namaloval obraz pro hlavní oltář. Roku 1917 vytvořil dekorativní panó pro pražskou Úvěrovou banku.

Špillarův obraz Milosrdný Samaritán [12], který je v současnosti uložen v depozitáři Národní galerie v Praze není datován. Je ale pravděpodobné, že použití tohoto námětu nějakým způsobem souviselo s událostmi první světové války, neboť ve stejné době, odhadem podle malířského rukopisu, namaloval také plátno Raněný vojín [13]. Jakoby tyto dva obrazy tvořili jakýsi „psychologizující dobový dyptich“. Je zde patrná silná konfrontace mezi starozákonním soucitem a válečným utrpením první poloviny 20. století. Opět z obrazů vyplývá náruživá touha po soucitu a výzva k němu. Ležící muž na obraze Raněný vojín jakoby symbolizoval všechny nevinné, kteří během války strádali. Milosrdný Samaritán ztělesňuje všeobecnou touhu po soucitu a lásce k bližnímu. Je tu zcela jiný pól využití námětu, než u Jana Zrzavého a Emila Filly. Výtvarným provedením se Špillar velmi blíží provedení u Jana Preislera, ale časově jeho obraz navazuje na válečné události, stejně jako u Alfreda Justitze. Tato výpověď je, řekla bych světlým bodem v jeho pozdní tvorbě, neboť pod dojmem hrůzných válečných událostí se jeho dílo jakoby roztříštilo na několik pólů. Jakoby ztratil veškerou jistotu a snad i chuť tvořit. Spousty jeho pozdních děl jsou poznamenány akademickou rutinou a jsou bez života. To ovšem není případ těchto dvou obrazů. I když jejich témata se přibližují smrti a týkají se utrpení, jsou silným výkřikem a rozhodně nepůsobí na divákovy oko unaveným dojmem.

Ve dvacátých a třicátých letech vytváří celou řadu dekorativních obrazů a nástěnných maleb, bezesporu řemeslně dokonale provedených, ale tato díla již zcela postrádají bezprostřednost a sílu uměleckého prožitku. To platí i o stylizovaných obrazech z Chodska, kam po válce často zajížděl. V Peci pod Čerchovem, kde získal po bratrovi vilku především kreslil, ale vlivem choroby se projevoval velmi sporadicky. Kresba hraje v jeho poválečné tvorbě významnou roli a také se věnoval litografii. Dále vytvořil menší skupinu obrazů bretaňských rybářů z prázdninových pobytů ze začátku 30. let. V pozdním díle u Karla Špillara roste opět akademismus, kterého se před válkou v Paříži úspěšně zbavil. Jeho první samostatnou výstavu ostatně pořádala v roce 1926 v Obecním domě konzervativní a tradicionalisticky zaměřená Jednota výtvarných umělců. Karel Špillar zemřel v roce 1939.



## ZÁVĚR

Ve své seminární práci jsem se věnovala biblickému tématu podobenství o milosrdném Samaritánovi a jeho ztvárněním umělci první poloviny 20. století.

Toto podobenství bylo vykládáno církevními otci zpočátku jako alegorie, kdy byl Samařan přirovnáván ke Kristovi. Ve středověku i u renesančních mistrů mělo toto téma stále svůj teologický význam. K novému využití docházelo až v dílech moderních umělců. Za průkopníka přizpůsobení si tohoto námětu k prezentaci nové výtvarné formy může být považován Vincent van Gogh. Naprostým přelomem co se týče významu biblických námětů ve výtvarném umění byla tvorba autorů v první polovině 20. století. V Čechách šlo o skupinu Osma, jejímž vedoucím představitelem byl Emil Filla. Jeho obraz Milosrdný Samaritán nebyl přelomem jen co se týče nového využití křesťanského tématu, ale byl i přelomem v tvorbě jeho samotného. Vincencem Kramářem byl nazván „českými Avignonskými slečnami“, ale přesto ho stále ještě nemůžeme považovat za kubistické dílo. Jde o jakýsi vrchol Fillova lyrického expresionismu a zároveň přechod ke kubistickému tvarosloví. Milosrdný Samaritán Emila Filly jistě nejvíce ovlivnil další umělce. Byl jedním z prostředků boje za nové umění, které propagovala skupina Osma. V případě Emila Filly nelze opomenout vliv Schopenhauerovi filozofie, která se projevila i v dílech dalších členů skupiny, především u Bohumila Kubišty.<sup>67</sup> Fillův Milosrdný Samaritán může být použit jako východisko pro srovnání děl ostatních umělců, kteří se ve stejné době zabývali tímto námětem.

Jan Zrzavý zůstal dlouho téměř nedotčen tvorbou skupiny Osma, až později, když se spřátelil s Kubištou, byly v jeho dílech ojedinele znát vlivy kubistické estetiky, ale jen nepatrně. Obě jeho verze Milosrdného Samaritána jsou stejně jako ostatní obrazy tohoto „umělce samotáře“ součástí jeho světa přirozenosti. Pro Zrzavého nejsou typické jakékoli dopředu naplánované formální způsoby vyjádření, nelze v jeho tvorbě najít ani nijak konkrétní filozofický podtext. Každý obraz má svou vlastní hloubku. Proto se jejich výkladu ujímal především on sám. Druhá verze Milosrdného Samaritána, která je mnohem monochromatictější, než verze první, je zároveň lyrictější a více vypovídá o jeho nitru, než dramatictější první verze. Základním a snad i jediným opěrným bodem při studiu jeho maleb je jeho život a osobnost. Ovšem v případě Milosrdného Samaritána je jistě důležitou okolností i vztah k Bohumilu Kubištvovi. O tom, zdali postavy Samařana a raněného představují Zrzavého a Kubištu, lze spekulovat, neboť autor sám se k tomu nikdy nevyjádřil, ale nelze tuto možnost ani zcela vyvrátit. Zatímco Filla se po celý svůj život obracel na Západ a sledoval dění na umělecké scéně, pro Zrzavého byl prioritou a motivací jeho vlastní vnitřní svět. Vytvořil obraz Milosrdného Samaritána asi o pět let později, tudíž oproti Fillovi boji za nové umění tu stojí jeho odmítání války a žádost po soucitu. Fillův Milosrdný Samaritán je epický. Vypovídá o dění na tehdejší české výtvarné scéně, o vstřebávání, třibení a přisvojování si nových formálních principů. Milosrdný Samaritán Jana Zrzavého je zase lyrickou básní na plátně. I když i Jan Preisler, Karel Špillar a Alfred Justitz svými obrazy Milosrdného Samaritána jako on reagovali na válečné události, přesto nad ně Zrzavý vyniká svou spontánností a vymyká se subjektivitou. Zrzavého Milosrdný Samaritán není jako u Filly přelomovým dílem v jeho tvorbě, ale zcela nepochybně zůstává jedním z nejlepších obrazů jeho duše.

V pozadí výběru tohoto tématu u Jana Preislera stojí hledání sama sebe a jakási bezradnost v pro něj zmatené době, kdy nastupuje mladá generace s jinými ideály, než měl on. Přesto se ale v mnohém s avantgardními umělci shodoval. Výběr podobenství o Milosrdném Samaritánovi u něj vidím jako trochu nucené východisko ze svého vlastního tvůrčího chaosu. V něčem s mladou generací souhlasil, ale v mnohém ji přirozeně nedokázal a ani nemohl pochopit. Preisler měl velkou snahu, ale i v tomto obraze jeho snový svět zvítězil nad

---

<sup>67</sup> Bohumil Kubišta namaloval jeho portrét v roce 1908

diktátem formy. Celé jeho pozdní dílo trpí touto vnitřní bitvou. Milosrdný Samaritán může být považován současně za vítězství i prohru. Je zde také jistý vliv Emila Filly. Obraz vznikl v době, kdy Preisler již odešel do ústraní a tvořil prakticky jen pro sebe. Nelze mu zde ovšem odepřít ani velmi subjektivní přístup, který našťastí v jeho díle nikdy nezmizel a vysokou dějovost oproti Emilu Fillovi i Janu Zrzavému. Jan Preisler byl natolik prozíravý, že by nikdy nikoho jen slepě nekopíroval, zhostil se tématu jako vždy po svém. V době, kdy obraz maluje, je Milosrdný Samaritán již častějším tématem, takže se nevyhne typickému výjevu s dvěma postavami a skalnatou krajinou. Dalo by se říci, že obraz Jana Preislera potvrzuje novou tradici ztvárnění podobenství o Milosrdném Samaritánovi v moderním umění nastolené Emilem Fillou. Dále potvrzuje také tehdejší konfrontaci dekorativismu a estetiky na jedné straně a formy na straně druhé. I přesto však Preislerův Milosrdný Samaritán nepatří, na rozdíl od obrazů Emila Filly a Jana Zrzavého, mezi jeho nejznámější díla. Při vyslovení jeho jména se běžnému laikovi nevybaví Milosrdný Samaritán, ale spíše triptych Jaro...

Alfred Justitz nebyl nikdy tak sebevědomou a výraznou osobností jako Emil Filla. Jeho Milosrdný Samaritán je jedním z příkladných děl střetávání se dvou tradic v jeho tvorbě, a to německého expresionismu a vlivu Paula Cézanna. V jeho případě tedy v žádném případě nebude řeč o kubismu, ostatně Milosrdného Samaritána maluje až dva roky po první světové válce. Nikdy neměl touhu se nadměrně vymykat, a snad i proto jeho dílo působí přirozeně a naprosto nenásilně. Do Osmy také nikdy nezapadal, byl poslušný žák, a ne anarchista. Vymyká se svou skromností, ale přesto z obrazu srší dějovost a expresivita, kterou podtrhuje výrazná barevnost. Je zde jiná dějová fáze příběhu. Raněný je odnášen do hostince, což mu ještě více dodává na výrazivosti. Není to statický záběr na umírajícího a zachránce, ale záchrana právě probíhá. Alfred Justitz byl nepochybně pacifista. S válkou nesouhlasil a nechápal jak k ní mohlo dojít. Milosrdným Samaritánem chtěl vyjádřit svůj odpor k válce a k boji vůbec. Silná citovost jej spojuje s Janem Zrzavým i s Karlem Špillarem.

Karel Špillar byl původně dekorátér, vyšlý z Ženíškovi školy, ale jeho povaha a těžké životní zkoušky vedly k odpoutání se od vlivu akademické malby, což potvrdila díla, která vytvořil při svém pobytu v Paříži. Nejen Milosrdný Samaritán, ale i jeho protějšek Raněný vojín, jsou výkřikem po soucitu. Je zde naznačena zoufalost doby, kdy láska k bližnímu nic neznamená, protože vojínovi nikdo nepomáhá a ani pomoci nechce. Zůstává ve svém utrpení sám. Oba výjevy jsou jakýmsi „bojem proti boji“. Nejsilněji tu působí morální aspekt. Špillarův Milosrdný Samaritán je typickým příkladem sebestylizace umělce do raněného a trpícího člověka.

Umění již nemá být únikem z reality, nebo rozptýlením, ale nastoluje zrcadlo tehdejší době a také určitým způsobem představuje hrůzy, které se děly. Všechny obrazy spojuje to, že mají stejný námět, ale každý má pro historii umění jiný význam. Filův Milosrdný Samaritán lze označit jako typický příklad protokubismu, symbol vstupu tohoto uměleckého směru do české výtvarné kultury. Zrzavého Milosrdný Samaritán je symbolem jeho samotného, ale i obecně niterných pocitů každého z nás. Milosrdný Samaritán Jana Preislera nás upozorňuje na to, abychom zapomněli v jeho případě na označení secesní-symbolismus, ale použili spíše výraz „symbolismus Jana Preislera“. Milosrdný Samaritán Alfreda Justitze doslova pobízí diváka v touze pomáhat a Milosrdný Samaritán Karla Špillara vypovídá o soucitu a starých hodnotách. Ve všech těchto dílech jde určitým způsobem o citové vyjádření a proto o nich lze mluvit v souvislosti s expresionismem v Čechách vůbec.

V první polovině 20. století však prožívala „revival“ i jiná biblická témata, a to nejen u nás. V této souvislosti považují za nutné se zmínit o katalogu výstavy „Svatý Šebestián v umění 20. století- umělci jako mučedníci“ z roku 1989. Autor katalogu Joachim Heusinger von Waldegg zde upozorňuje na velmi proměnlivý způsob ztvárnění tématu umučení sv. Šebestiána v 19. a 20. století. Popisuje ikonografii Sv. Šebestiána a zaměřuje se na německé moderní umělce, kteří v tomto tématu nacházeli nové významy. Obecně bylo

námětu využito také pro autoprojekci autorů do zmučeného světce, kdy chtěli poukázat nejen na utrpení vlastní, ale i na utrpení celého lidstva během století dvou světových válek. Heusinger naznačuje, že k obratu v zobrazování křesťanských mučedníků došlo díky ideologiím romantismu, kdy se umělec jako tvůrce odděluje od společnosti. Začíná v případě křesťanských námětů odmítat sakrální souvislosti a nejdůležitějším předmětem je světec samotný jako symbol utrpení na světě a zároveň naděje na vykoupení. V díle Daumierově byl tento námět až politickou alegorií. Modernisté potom reflektují především „mediální“ aspekt utrpení ve vztahu ke kreativitě. K těmto umělcům patřil například Odilon Redon. Časté užívání námětu mladého mučedníka souviselo také s tehdejší úctou ke kráse. Kult estetického a religiózního mysticismu vedl až k tomu, že každé toto dílo je v podstatě Gesamtkunstwerkem. Využití námětu pokračovalo i ve filmu a neosymbolismu. Již v době nástupu surrealismu se za součást světské legendy považovala i jeho „osobní mytologie“, čili důležitá byla jeho individualita. S pojmem „umělecká individualita“ ostatně všeobecně souvisí častý výskyt těchto témat ve 20.století. Osobní příběh umělce začíná být totiž v této době nejdůležitějším měřítkem pro pochopení moderní tvorby jako takové. Vyzdvižení individuality vrcholí v expresionismu. Proto pro tento směr neexistují daná kritéria ani návody, neboť nezbytně souvisí s každou uměleckou osobností odděleně. Kritériem by mohla být jen některá společná východiska a předpoklady a v případě biblických námětů některá jistě lze nalézt. Zobrazení drsné reality umučení sv.Šebestiána vedlo u umělců jako byl Egon Schiele ke střetávání s uměleckou kritikou. Tento aspekt musíme brát v úvahu i v případě tvorby členů Osmy a Skupiny a je velmi důležitý u děl jako byl právě Milosrdný Samaritán Emila Filly, nebo Sv.Šebestián od Bohumila Kubišty. I o něm je v Heusingerově katalogu zmínka.

Při náhledu na historické pozadí používání biblických námětů ve 20.století musíme mít na zřeteli ikonografickou, ale i ideově-historickou stránku věci. Dále hraje velkou roli proces vzniku charakteru každého obrazu a vztah znaku a struktury, i když tento vztah je markantnější u současných způsobů a technik ve výtvarném umění, jako je performance, video-art nebo Graffiti.

K rozšíření biblických témat hlavně v době dvou světových válek docházelo zprvu v Německu, poté na americké scéně, a následně v Čechách a ostatních zemích Evropy. Vysvětlením této touhy po sebevyjádření je civilizační kritika, sociální psychologie právě tak jako estetika.

Během obou světových válek došlo díky konfliktní situaci přirozeně k aktualizaci témat týkajících se umučení nebo lásky k bližnímu. Téma sv.Šebestiána je ukázkou kontrastu křesťanské morálky a hrdinství světce s pasivitou a necitlivostí moderních lidí. Téma Milosrdného Samaritána je žádostí po staré hodnotě lásky k bližnímu. Oba tyto náměty spolu velmi blízce souvisí, ale je zajímavé, že mnohem více až právě v této vypjaté době. Ikonografie těchto témat dokázala přesně vyjádřit brutální realitu první i druhé světové války, šlo v podstatě o propagandistické umění. Velký podíl zde měla i ironie a sarkasmus.

Obraz Sv.Šebestiána vytvořil před první světovou válkou kromě Egona Schieleho také Alfred Kubin, Edgar Jenó, Otto Dix nebo Christian Schod. Obraz Paula Klee Tři mučedníci z roku 1915 ironicky prezentuje fáze mučednictví: stání, klečení a ležení.

Na tyto umělce navázali čeští umělci první i druhé poloviny století. Po druhé světové válce například Vincent Hložník [14] nebo Josef Mžyk. [15] Záměry těchto tvůrců jsou však již jiné, než u Filly nebo Zrzavého. U Josefa Mžyka dochází až podle mého názoru k rozmlžení samotného námětu. Přesto ale tyto umělce zmiňuji, neboť jsou důkazem toho, že téma Milosrdného Samaritána bylo stále živé i když v současnosti dochází i k jeho zesměšnění. I když je to do jisté míry degradace, dokazuje to nadčasovost tohoto námětu, a proto je třeba na něj upozornit jako na jeden z významných fenoménů v moderním umění.

Podobenství o Milosrdném Samaritánovi je dodnes aktuální a má lidem co říci, i když musí dostávat stále novou formu, přizpůsobovat se lidem a době ve které žijí. Je otázkou, kdy toto téma vymizí, pokud vymizí vůbec, ale v dějinách jsou obvyklé opětovné návraty. Již není důležité, jestli je umělec věřícím křesťanem, ale záleží na tom, jestli si klade otázky po smyslu života, jestli ho „bolí Bůh“.

Bylo by zajímavé například zadat několika současným českým autorům, aby se tohoto tématu zhostili a následně jejich práce porovnat. Možná by se přímo nebo vzdáleně inspirovali Emilem Fillou, Janem Zrzavým, Janem Preislerem, Alfredem Justitzem nebo Karlem Špillarem. Možná by ale jejich přístup byl naopak zcela jiný...

## Seznam literatury

- MÁNEK Jindřich: Ježíšova podobenství, Praha 1972
- VESELÝ Jan: Podobenství o modlitbě v evangeliu sv. Lukáše, Praha 2001
- KRAMÁŘ Vincenc: Kubismus. Brno 1921
- KRAMÁŘ Vincenc: Umění Emila Filly a Antonína Procházky. Opava 1932
- LAHODA Vojtěch: Český kubismus. Praha 1996
- LAMAČ Miroslav: Osma a skupina výtvarných umělců 1907-1917. Praha 1988
- FILLA Emil. Myšlenky, ed. Čestmír Berka 1990
- HLUŠIČKA Jiří: Emil Filla. Brno 2003
- WINTER Tomáš [ed.]: Zajatec kubismu, dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky [1907-1953]. Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, 2004
- BERKA Čestmír: Emil Filla, Odkazy pokrokových osobností naší minulosti. Praha 1989
- Galerie hlavního města Prahy: Svět Emila Filly, Praha 1987
- RAKUŠANOVÁ Marie: Sabat nucených prací ve věznici vůle-vlivy filozofie Artura Schopenhauera na české umění a uměleckou teorii, České Budějovice 2005
- MATĚJČEK Antonín: Cesty umění, Praha 1984
- ŠKRANC Pavel: Nad dílem Emila Filly, Kroměříž 1938
- LAHODA Vojtěch: Český kubismus, Praha 1996
- FILLA Emil: O umělcích, Praha 2005
- RAKUŠANOVÁ Marie (ed): !Křičte ústa!, Předpoklady expresionismu (kat.výst.), Praha 2007
- DVOŘÁK František: Jan Zrzavý, Praha 1965
- LANGPAUL Ladislav: Chvilky s Janem Zrzavým. Praha 1978
- SRP Karel, ORLÍKOVÁ Jana: Jan Zrzavý. Praha 2003
- SRP Karel: Jan Zrzavý- O něm a s ním- antologie textů Jana Zrzavého. Praha 2003
- NEBESKÝ Václav: L'art Moderne tchécoslovaque. Paris 1937
- HLAVÁČEK Luboš: Životní drama Bohumila Kubišty. Praha 1968
- WITTLICH Petr: Jan Preisler. Praha 1988
- DOHNALOVÁ Marie: Alfred Justitz. Praha 1938
- ZYKMUND Václav: Alfred Justitz, Praha 1962
- ŘEHÁKOVÁ Naďa: Karel Špillar, Obecní dům 2001
- HEUSINGER von Waldegg Joachim: Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Worms 1989

## Seznam vyobrazení

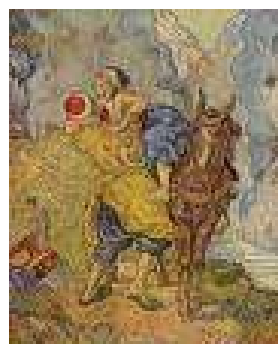
- [1] Codex Aureus (1306)
- [2] Domenico Fetti- Milosrdný Samaritán
- [3] Vincent van Gogh – Milosrdný Samaritán
- [4] Emil Filla – Milosrdný Samaritán (NG Praha; 1910)
- [5] Josef Skružný – Milosrdný Samaritán (1911)
- [6] Jan Zrzavý – Milosrdný Samaritán (kresba; NG Praha 1914)
- [7] Jan Zrzavý- Milosrdný Samaritán I (NG Praha; 1914-15)
- [8] Jan Zrzavý – Milosrdný Samaritán II (Museum Bochum; 1914-15)
- [9] Jan Preisler – Milosrdný Samaritán (Západočeská galerie v Plzni; 1910-12)
- [10] Jan Preisler – Milosrdný Samaritán (tužkový náčrt; NG Praha 1910-12)
- [11] Alfred Justitz – Milosrdný Samaritán (NG Praha; 1920)
- [12] Karel Špillar – Milosrdný Samaritán (NG Praha)
- [13] Karel Špillar – Raněný vojín (NG Praha)
- [14] Vincent Hložník – Milosrdný Samaritán
- [15] Josef Mžyk – Milosrdný Samaritán (1989)



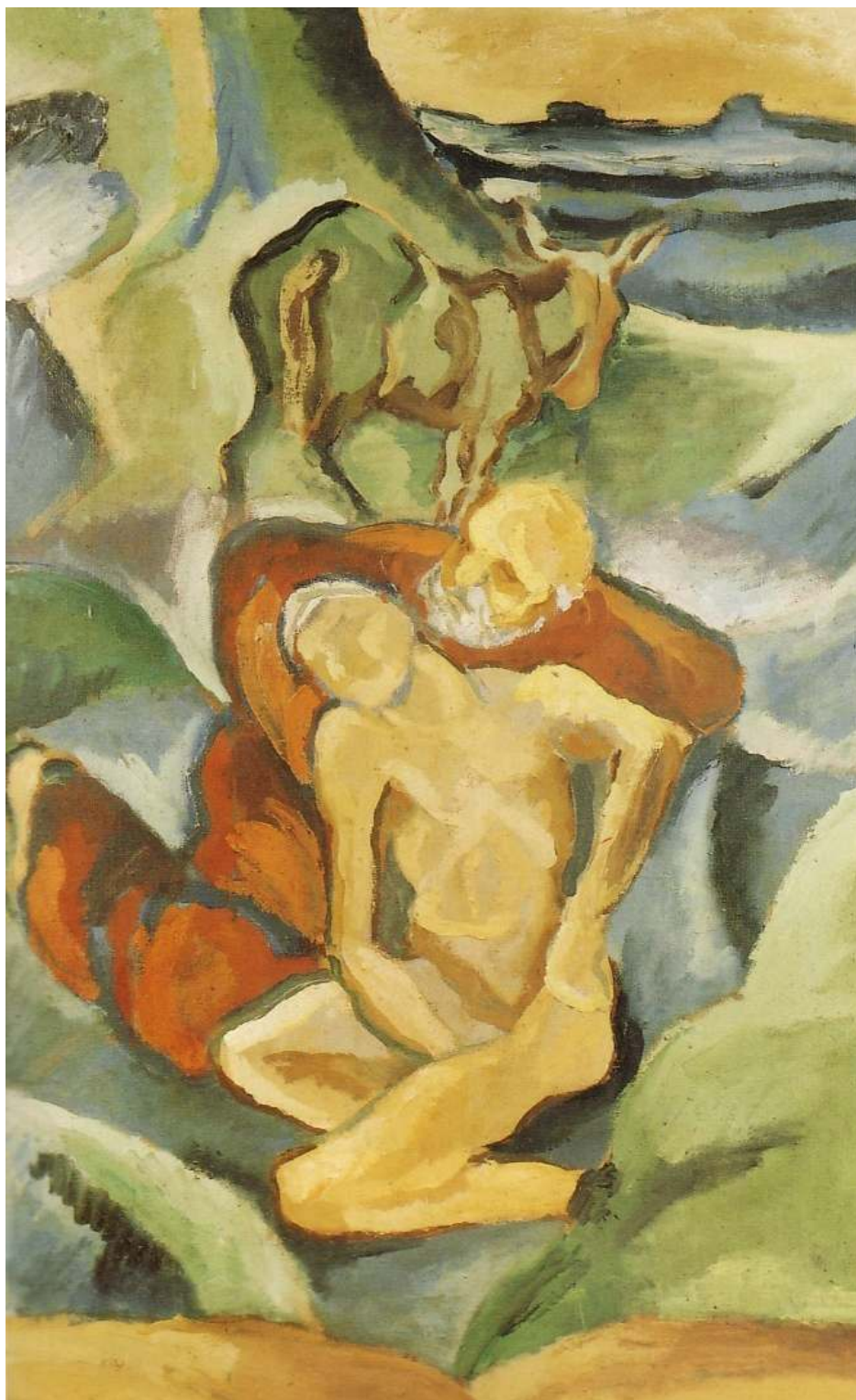
**obr.1**



**obr. 2**



**obr. 3**



obr.4





obr.5



obr.6



obr.7





obr.8



**obr.9**



**obr.10**





obr.11



**obr.12**



**obr.13**



obr.14



obr.15



## ANNOTATION

Bachelor thesis „*Good Samaritan in work of czech artists in the first half of the 20.century*“ compiles development of interpretation and tradition of the newtestametic parable about Good Samaritan and aims at interpretation of this biblical subjekt by five czech artists: Emil Filla, Jan Zrzavý, Jan Preisler, Alfred Justitz and Karel Špillar.

Topic of this parable was availed by them in order to express their subjektiv thoughts and opinions on the creativ form and the universal historical development, above all on the first world war.

Begin of the 20.century in frame of the czech creativ scene was period of conflict and contention of two diverse generations and ways of reasoning.

Emil Filla was representative of the „fighting“ movement, which appealed to Artur Schopenhauer’s philosophie and to occidental avantgard tendencies. In this thesis is also rescribed his meaningful theoretic activity. Filla’s picture Good Samaritan ( 1910) was regard as the first work in the czech country, which presents the cubistic aesthetics.

Compared to him purisch individualistic Jan Zrzavý always refused to add to any group or trend and therefore the biggest attention is inscribe to his personality and his friendschip with Bohumil Kubišta. This friendschip influenced very much some of his works. Among them belongs two versions of Good Samaritan (1914-1915).

Jan Preisler was denoted as a representative of decorativism and secession-symbolism, but in his later work Good Samaritan (1910-1912) he was trying to balance with the young generation.

This parable, which refers to love to fellow-man and compassion, in works of Karel Špillar and Alfred Justitz could be the reaction on the first world war. Alfred Justitz was unjustly omitted artist, which was influenced by german expresionism and Paul Cézanne. In his Good Samaritan (1920) both of these tendencies are combined.

The main aim of this thesis was to compare different ways of interpretation of this traditional biblical subjekt by modern artists, emphasize differencies and also to clear up historical context and motivations for choosing this thema by everyone of them. Then to signify complicated situation in the czech art of the first half of the last century. To offer a different views on this period and to emphasize phylosophical and emotional allusion of particular works. Also the creativ individuality is point out , because the individuality became more important in this period and it takes to nowadays.

Key words: Parable about good Samaritan,compassion,love to fellow-man, individuality, generation