

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Zdeněk Palcr

diplomová práce


Autorka: Iva Mladičová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze 17. listopadu 2005



.....

Iva Mladičová



Děkuji za vedení mé diplomové práce prof. PhDr. Petru Wittlichovi, CSc. Dále děkuji Janu Palcrovi za umožnění návštěvy zdíbského ateliéru jeho otce, velmi děkuji ak. soch. Miloslavu Chlupáčovi za zajímavé informace o letech přátelství se Zdeňkem Palcrem, také velmi děkuji ak. soch. Věře Janouškové za vzpomínky nejen na dobu sochařského studia ve Wagnerově ateliéru, děkuji Anně Svobodové především za umožnění zhlédnout fotografie Palcrových soch od Jana Svobody, děkuji Mgr. Janu Kapustovi zvláště za poskytnutí řady důležitých kontaktů, děkuji Kláře Vomáčkové za fotografickou dokumentaci Palcraova díla z ateliéru ve Zdíbech, děkuji ak. soch. Michalu Blažkovi nejen za řadu důležitých podnětů a kontaktů, děkuji ing. arch. Viktoru Rudišovi za poskytnutí fotodokumentace a za informace o společné práci na sochařských realizacích se Zdeňkem Palcrem a také děkuji PhDr. Jiřině Kumstátové nejen za poskytnutou fotodokumentaci.

*„Když se pokoušíte vyslovit, co znamená socha, váháte, protože očekáváte, že se vám odhalí tajemství sochy. Významy sochy se vám zdají příliš nepatrným tajemstvím na to, aby stály za sochu. Očekáváte víc a toto ‚víc‘ nenacházíte, a nenacházíte je proto, že není žádného ‚víc‘.“*

Zdeněk Palcr (O soše, 1987) [1]

## O b s a h

I. ÚVOD .....	7
II. DÍLO ZDEŇKA PALCRA .....	11
1. Tvorba sochařská .....	11
<b>Počátky a východiska</b> .....	11
Představa být sochařem .....	11
Studium ve Wagnerově ateliéru.....	12
Moderní sochařství Francie vystaveno v Praze.....	17
Kubistické východisko a význam díla Gutfreundova .....	18
<b>Témata a náměty Palcrových soch</b> .....	20
<i>i) Sedící figury</i> .....	22
<i>Sedící dívky neboli „Zorky“</i> .....	22
<i>Rezonance kubistického tvarosloví</i> .....	24
Skupina Máj 57 .....	27
<i>Sumárnost objemu</i> .....	29
<i>Tvary převáděny do plochy</i> .....	32
<i>ii) Plavkyně</i> .....	33
<i>Harmonické vystavění objemů sochy, téma pohybu</i> .....	33
<i>iii) Portréty a hlavy</i> .....	35
<i>Portréty</i> .....	36
<i>Hlavy</i> .....	37
Palcrova první souborná výstava .....	38
<i>Téma lidské hlavy v tvorbě pozdější</i> .....	39
<i>iv) Milenci a dvojice</i> .....	40
<i>Milenci</i> .....	40
<i>Dvojice</i> .....	41
<i>v) Akty</i> .....	43
<i>vi) Stojící figury a torza</i> .....	45
1. <i>Reálné tělesné objemy a tvary</i> .....	47
<i>Počátek nové tvůrčí etapy</i> .....	47
<i>Stále výrazná objemovost</i> .....	49
2. <i>Geometrizační tvarů, princip skládání</i> .....	50
<i>Bílá barva, světlo a Palcrovy sochy</i> .....	52
Souborná výstava v Nové síni .....	55
3. <i>Na hranici objektu</i> .....	58
4. <i>Stojící figury a části figur, objem „ztlačen“ do plochy, krajní tvarová</i>	

<i>oproštěnost</i> .....	60
Komorní výstava v Brně v roce 1985.....	66
Litomyšlská výstava umělců – „restaurátorů“ v roce 1986.....	67
<i>Stojící figury z let osmdesátých a devadesátých</i> .....	68
5. <i>Návrat k plným tvarům</i> .....	68
Setkání – výstava s Podhrázským v roce 1996.....	69
<b>Sochařské realizace</b> .....	71
<b>O Palcrově sochařské tvorbě obecně, etapy tvůrčího vývoje</b> .....	74
<b>2. Palcrovy teoretické texty</b> .....	77
<b>3. Grafická tvorba – filmové plakáty</b> .....	84
III. ZÁVĚR.....	90
OBRAZOVÁ ČÁST.....	93

## **Přílohy**

Základní životopisná data .....	249
Seznam výstav .....	251
<i>Samostatné výstavy</i> .....	251
<i>Účast na společných výstavách</i> .....	252
Seznamy děl.....	260
<i>Sochařská tvorba (sochy ze sbírek českých státních institucí, sochařské realizace, účast na sochařských sympoziích)</i> .....	260
<i>Grafická tvorba (plakáty)</i> .....	265
<i>Restaurátorské práce</i> .....	270
<i>Zastoupení ve sbírkách a galeriích</i> .....	271
Seznam literatury .....	272
Seznam vyobrazení .....	285

## I. Ú v o d

V příštím roce uplyne deset let od smrti sochaře Zdeňka Palcra, což jistě neznamená dostatečný časový odstup, který by umožnil podat ucelený pohled na proces sochařova vývoje. I přesto se tato diplomová práce pokusí předvést hlavní témata Palcroy tvorby, shrnout veškeré doposud zveřejněné reakce na sochařův výtvarný projev a zařadit jej do širších dobových souvislostí. Ač Palcra sochařské dílo zaujímá v českém výtvarném umění druhé poloviny dvacátého století místo zásadní, není širší veřejnosti známo. Přesvědčivost vážného tvůrčího výsledku tkví především v autorově soustředěném a systematickém směřování k samé podstatě sochařství, jež doplňoval zevrubnými úvahami o základních sochařských otázkách. Tvorbě Palcr zasvětil svůj čas i myšlenky; vedle hlavní volné sochařské tvorby se věnoval občasným realizacím pro architekturu, návrhům filmových plakátů a restaurátorské činnosti. Patřil ke generaci, která aktivně vstoupila do uměleckého světa počátkem let padesátých a tvořila později na pozadí doby značně rozporuplné. Navzdory vnějším okolnostem Palcra dílo charakterizuje významná vnitřní soudržnost. Část sochařské generace, k níž Palcr náležel, vycházela z odkazu Otty Gutfreunda a od konce padesátých let se vyrovnávala se silným vlivem nefigurativních výtvarných tendencí. Počáteční Palcra četná účast na výstavách, přetrvávající až do konce let šedesátých, byla postupně vystřídána obdobím sochařovy uzavřenosti, intenzivního tvůrčího soustředění, jež vyplývalo zvláště z autorovy vysoké náročnosti na sebe sama. Proto se v pozdější době, již svobodné, Palcra tvorba objevovala ve výstavních síních jen velmi zřídka, k souborné výstavě za sochařova života bohužel již nedošlo. Dodnes tak přetrvává, ač z důvodů odlišných, nedostupnost velké části Palcra sochařského odkazu. Díky iniciativám oblastních galerií, náhodské, litoměřické a litomyšlské, které shromáždily výstavní soubory děl z dostupných zdrojů, bylo v letech 1997 a 1998 připomenuto, jak potřebné by bylo uspořádat Palcra výstavu soubornou. Od nemožnosti přehlédnout sochařův tvůrčí vývoj vcelku, a díla tak navzájem v souvislostech srovnávat, se logicky odvíjí nemožnost tvorbu objektivněji zhodnotit. Zbývá proto věřit v blízkou budoucnost, jež situaci jistě změní.

Z autorů, kteří se zabývali Palcrou – především sochařskou – tvorbou, je na prvním místě třeba uvést Miloslava Chlupáče nejen proto, že doprovázel katalogovým textem v roce 1960 Palcra výstavu, na níž se sochař představil veřejnosti početnějším souborem svých děl poprvé. Některé z Chlupáčových textů mají spíše charakter vyprávění a vzpomínek, ale obsahují řadu odborných postřehů a hodnocení, vypovídajících jednak o autorově několikaleté výtvarné kritické činnosti a především o jeho širokém tvůrčím rozpětí. Nejdůležitější je ovšem skutečnost, že byl Palcra vzácně blízkým člověkem. Díky jeho textům se dozvídáme zajímavé podrobnosti z Palcra studií na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, o samotných počátcích jeho tvorby, poutavé jsou i komentáře společných restaurátorských pobytů z let padesátých či mezinárodních sochařských sympozií z let šedesátých. Autorem první

rozsáhlejší studie<sup>1</sup> Palcrova sochařského díla (publikované v roce sochařovy druhé souborné výstavy v pražské Nové síni) je Jaromír Zemina. Hodnotí Palcrovy práce z hlediska základních sochařských kategorií, zamýšlí se nad rysy sochařovy osobnosti určující „sloh“ jeho plastik a zmiňuje Palcrovy oblíbené sochaře v souvislosti s hlavními etapami jeho názorového vývoje. Také Zeminův text doprovází katalog zmíněné druhé samostatné výstavy. Jiří Šetlík věnoval jedno ze svých zastavení na *Cestách po ateliérech*<sup>2</sup> Palcrovi ve Zdíbech u Prahy a nazval je snově Bílý tvar v jarní zahradě. Poukazuje na souvislosti statuárního pojetí Palcrových soch s hlubší historií, charakterizuje Palcrova sochařskou řeč, stručně připomíná počátky jeho uměleckého směřování a zmiňuje i jeho užitou grafickou tvorbu. Také Šetlík přispěl statí do katalogu zmíněné souborné výstavy z roku 1970. Jan Kapusta ml. je autorem doposud nejrozsáhlejší studie, vydané u příležitosti již zmíněné Palcrovy posmrtné výstavy z roku 1997 (po náhodské premiéře byla obměněná varianta výstavy v následujícím roce uspořádána v galerii litoměřické a poté litomyšlské). Hodnotí v ní jednotlivé etapy Palcrova pojetí sochy, přičemž zvláštní pozornost věnuje vzorům – inspiracím sochařovy rané tvorby. Detailně se zabývá otázkou materiálu Palcrových soch, především v souvislosti s fotografiemi soch od Jana Svobody zvažuje význam a roli sádry. Dostatečnou pozornost věnuje Palcrovým sochařským technikám a tvůrčím postupům, jež byly mnohaletými živými cestami hledané dokonalosti, zachovanými v paměti tvarované matérie plastického díla. Kapusta se zamýšlí nad významovou vzpřímeností pozdějších Palcrových soch jako nespornou hodnotou. Petr Rezek sepsal několik důležitých esejů, například *Moře a luk* nebo *Haptická ozvěna a haptická ozvěnovitost*<sup>3</sup>, v nichž interpretuje z fenomenologického hlediska Palcův princip sochy. Na silný duchovní rozměr Palcrových soch poukazuje Vladimíra Koubová-Eidernová, autorka textů *Obec a půvab* a *Lux ex Oriente* nebo například katalogového textu výstavy *Setkání*, Stanislav Podhrázký – Zdeněk Palcr. V této souvislosti se zamýšlí obecněji nad aktem zobrazování (v rámci náboženského systému) jako součástí pokusu o navázání „autentického kontaktu“ s mimosvětým.<sup>4</sup> V roce 1999 vydala Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích významný sborník *Za Zdeňkem Palcrem*, obsahující dva zásadní teoretické Palcrovy texty<sup>5</sup>, dále pak stejně zásadní rozhovory se sochařem (vedené Karlem Srpem a Vladimírou Koubovou-Eidernovou) a řadu vyznání či kratších textů sochařových přátel, například Miloslava Chlupáče, Stanislava Kolíbala, Jaromíra Zeminy, Vladimíra Janouška, Vladimíry Koubové-Eidernové nebo Petra Rezka. Marcel Fišer je autorem statí *Socha jako*

<sup>1</sup> Jaromír Zemina, Zdeněk Palcr, *Výtvarné umění XX*, 1970, č. 3, s. 122-131.

<sup>2</sup> Jiří Šetlík, *Cesty po ateliérech 1976-1986*, Praha 1996.

<sup>3</sup> Rezek tento text věnoval Palcrovi k šedesátým pátým narozeninám.

<sup>4</sup> Vladimíra Koubová-Eidernová, *Obec a půvab*. K úsilí zjevit skutečnost duchovního světa budováním figur, *Architekt XLIII*, 1997, č. 4-5, březen, s. 51.

<sup>5</sup> Giacomettiho postřeh a Naivní svět génia.

význam, v níž se zabývá teoretickými texty Zdeňka Palcra, a několika kratších článků opětovně připomínajících kvality Palcrovy tvorby. Dále pak nutno připomenout sochaře Michala Blažka, jehož tvorbu Palcrovo vymezené sochařské pojetí výrazně ovlivnilo, a který nejen svými přednáškovými aktivitami či podněty k výstavám udržuje živý princip sochy, který Palcr považoval za jediný hodnotný. Pro úplnost je třeba zmínit i beletristické zpracování námětu restaurování sgrafit litomyšlského zámku z pera Libuše Moníkové v románu *Fasáda*, v němž autorka skládá různorodou mozaiku lidských příběhů, nejen čtyř pražských umělců – restaurátorů (Zdeňka Palcra, Stanislava Podhrázského, Václava Boštíka a Olbrama Zoubka), a mírně absurdních, nejen českých, poměrů doby tzv. normalizace.

Protože krom Kapustovy studie nebyla Palcrova tvorba doposud podrobněji zpracována, neexistuje její monografické pojetí, téma diplomové práce se vlastně nabízelo. Představa o koncepci práce samozřejmě vycházela ze studií doposud publikovaných, proto původním záměrem bylo věnovat se převážně dílu sochařskému, se zaměřením na dílo pozdní. Ústřední část diplomové práce sice tvoří kapitola o tvorbě sochařské, protože ale nebylo možné trávit v sochařově zdíbském ateliéru, v němž se v současné době nachází většina soch, dostatečně potřebnou dobu, práce nebyla pojata formou katalogu.

Ústřední kapitola podává podrobnější přehled o sochařově tvůrčím směřování, místy je zařazuje do kontextu dobového výtvarného života, je prokládána Palcrovými myšlenkami z rozhovorů či jeho teoretických textů. Podkapitoly hlavní části, předkládající chronologicky Palcrovo sochařskou tvorbu, jsou členěny dle témat a námětů soch, čímž velmi zřetelně vystupuje sochařův tvůrčí vývoj. V několika místech se časově překrývají, proto jsou v rámci zachování jedné hlavní chronologické linie vyzdvihovány podstatné momenty Palcrovy tvorby, případně českého výtvarného života obecně, aby linie tématické a námětové byly časovou částečně zpřehledněny. Práce se snažila důsledně sledovat dobové reakce recenzentů z odborných časopisů. Protože nebyl k dispozici sochařův archiv, bylo nutné většinu informací o výstavách či dílech dohledávat v dobových časopisech, katalogích výstav, a to vše doplnit informacemi ze zajímavých rozhovorů s Palcrovými přáteli.

Ač Palcrovy sochařské realizace pro architekturu nebo jeho grafická tvorba jsou charakteru okrajovějšího, jsou jim věnovány samostatné kapitoly. Byly míněny jako dokreslující šíři Palcrových výtvarných projevů. Kapitola o tvorbě grafické si nedělá nárok na odborné hodnocení plakátové tvorby, spíše bylo snahou dohledat co nejúplnější soubor plakátů, díky němuž by bylo možno předvést případné námětové či formální souvislosti s Palcrovou tvorbou sochařskou. Doposud nebyla žádná studie zabývající se souborně Palcrovou plakátovou tvorbou publikována. Nechybí ani kapitola o Palcrových teoretických statích, jejím cílem je poukázat na hlavní náměty úvah, které se od sedmdesátých let stávaly stále výraznější součástí sochařova tvůrčího procesu.

Přílohy práce tvoří jednak stručný sochařův životopisný přehled, dále seznamy výstav samostatných i společných, seznam soch (pouze vyskytujících se v českých státních institucích), sochařských realizací, plakátů a sochařovy restaurátorské činnosti. Poměrně podrobná je část obrazová, přičemž řada fotografií soch byla převzata ze souboru fotografické dokumentace Palcroy tvorby ze zdibského ateliéru, laskavě poskytnuté Nadačním fondem Lux et Lapis. (Fotografie tohoto souboru byly pořízeny až po Palcrově smrti, přičemž autorem je značena či datována pouze menšina děl. Řada soch uvedených v obrazové příloze je proto dodatečně obecnějšími názvy opatřována, pouze pro účely této práce.)

Práce se snaží odpovědět na některé otázky v souvislosti s Palcrovou tvorbou vystávající: Jak lze přesněji charakterizovat sochařovu ranou tvorbu, vycházející z kubistického tvarosloví? Jak se liší pojetí objemu a plastičnosti sochy během Palcra tvůrčího vývoje? Byla sádra autorem zamýšlena jako materiál definitivní nebo měly být sochy odlévány do kovu? Jak Palcr definoval objekt, vůči němuž se tak silně vymezoval, a do jaké míry se jeho tvorba tvorbě objektové přiblížila? Práce se pokouší předvést Palcovo dílo jako vnitřně propojený celek a snaží se postihnout nejdůležitější témata, jež autor ve svém padesátiletém tvůrčím období rozvíjel. Byla ukončena s vědomím, že je pouze částečným příspěvkem zabývajícím se tvorbou Zdeňka Palcra, zvláště pak s vědomím skutečnosti, že nebyl přístupný autorův archiv, který jistě v budoucnu poskytne řadu podstatných a současně zajímavých informací.



## II. Dílo Zdeňka Palcra

### 1. TVORBA SOCHAŘSKÁ

#### Počátky a východiska

Představa být sochařem „Když si člověk v sobě sám probouje – sebe, když se srovná s krizí (je jich samozřejmě víc) způsobenou tím, jak ho svět mate, jak mu dává takové příklady, a on je respektuje – a mohou to být kvalitní příklady (které ale nemůže přijmout, nebo ho odvádějí od toho, co cítí jako základní, odklání ho jinam) –, má v sobě zážitek, že to dokázal, a má již opěrné body. Již ví, když se musí rozhodnout, že má v sobě schopnost to bránit nebo sílu říci něčemu ne, ví, protože to už zažil, takže nepropadá vždy až na dno,“<sup>6</sup> jsou slova Zdeňka Palcra, svědčící o hledání, které bývá zárukou autentické tvorby. Často se v jeho rozhovorech či textech objevují výrazy „opravdovost“, „nezávislost“ či „duchovní nezávislost“, ať již například hovořil o obrazech Velázquezových či o kresbách Stanislava Podhrázského. Již v době války, tedy před svým studiem sochařského oboru, vnímal „duchovní nezávislost“ díla jako důležitou kvalitu (tehdy si všiml nezávislosti děl Picassových<sup>7</sup>), jako důkaz umělcovy tvůrčí jistoty.

Palcrovi ještě nebylo osmnáct let, když v roce 1945 přišel do Prahy, aby složil přijímací zkoušku na Akademii výtvarných umění. Přijít nebyl, nicméně druhá pražská volba, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, se mu na pět studijních let stala vstřícným prostředím, v němž mohl uskutečňovat ono nalézání sebe sama, nejen skrze postupné odkrývání svých schopností tvůrčích. Městem Palcrova dětství a dospívání bylo Brno, kam se rodina na počátku třicátých let přestěhovala ze Svitávky u Boskovic, Palcrova rodiště. Doba dětství, ač částečně prožívaná již ve městě, byla pro Palcra ve znamení přírody, kde trávil velkou část svého volného času,<sup>8</sup> v paměti mu silně utkvělo „suché a tvrdé“ prostředí z místa za městem: „...byl to lom – a pak tam bylo návrší a borovice. Suché prostředí, s borovicemi. Teplota, kterou v sobě má kmen borovice. Jehličí, které je jasné, ostré; skály.“ Vzpomínka vyvolává atmosféru obrazů Cézannových.<sup>9</sup> Brno bylo tedy Palcrovi místem „prvotní orientace a hledání vlastní cesty“,<sup>10</sup> později zde navštěvoval večerní kurzy na Obchodní akademii, ale ještě před jejich dokončením se proti vůli svého otce rozhodl věnovat se „sochařskému řemeslu“. Rozhodnutí vyplynulo

<sup>6</sup> Zdeněk Palcr, Měl jsem pocit, že se po mně něco chce... (rozhovor Vladimíry Koubové-Eidernové), *Revolver Revue*, 1995, č. 30, s. 255.

<sup>7</sup> Picassova díla znal nejprve pouze z reprodukcí, později poznal originály z Kramářovy sbírky. *Ibidem*, s. 257.

<sup>8</sup> Šetlík (pozn. 2), s. 37.

<sup>9</sup> Palcr (pozn. 6), s. 259, 261.

<sup>10</sup> Miloslav Chlupáč, In memoriam Zdeňka Palcra. 3. 9. 1927 - 12. 7. 1996, *Ateliér IX*, 1996, č. 19, 12. 9., s. 2-3.

z obdivu k práci kameníků a řezbářů, upoutal ho hlavně způsob zpracování jejich výtvorů.<sup>11</sup> Školou tvarů a ranými inspiracemi se mladému Palcrovi staly i anonymní projevy barokního sochařství z rodného kraje.<sup>12</sup>

Významná je Palcraova vzpomínka, jak v patnácti či šestnácti letech v Hořicích zhlédl výstavu soch Františka Bílka, pocítil prý tehdy zdrcující zážitek marnosti, a o svém čerstvém rozhodnutí zabývat se sochařstvím zásadně zapochyboval. Později důvod své negativní reakce upřesnil: Bílkova socha „nemá samostatnou bytnost v sobě“. V jeho sochách nenacházel ztělesnění životnosti víry, ale nedůvěru k tělesnosti, odpírání životnosti, jehož důsledkem je ustrnutí.<sup>13</sup> Tento zážitek vypovídal podstatné o Palcrově budoucím sochařském zaměření. Jisté mu nebyla blízká téměř literární obsahovost Bílkových děl, a ani pevnou a harmonickou stavebnost sochy, která pro Palcra hrála roli stěžejní, v Bílkových sochách nenacházel, ten otázku konstrukce sochy často ponechával stranou. Věk svých čtrnácti či patnácti let Palcr uvádí jako dobu, kdy se mu „otevřel duchovní svět“,<sup>14</sup> poprvé tehdy četl díla Fjodora Dostojevského,<sup>15</sup> jeho tvorbu si objevil sám, stejně jako svět Franze Kafky. Nejen tyto důležité životní momenty mohl již brzy potvrdit a poté rozvíjet v Praze, kde se konečně cítil být sochařem.

Studium ve Wagnerově ateliéru Palcr byl tedy velmi krátce po válce po neúspěšných přijímacích zkouškách na Akademii výtvarných umění<sup>16</sup> přijat do ateliéru Josefa Wagnera pražské Uměleckoprůmyslové školy (před začátkem studia splnil letní povinnou praxi u kamenosochaře Otokara Velinského, kde se setkal mimo jiné se svými budoucími kolegy – Olbramem Zoubkem a Alinou Szapocznikowou<sup>17</sup>). Její činnost, na rozdíl od Akademie, nebyla válkou díky statutu střední školy drasticky přerušena (statut vysoké školy získala v roce 1946<sup>18</sup>)

---

<sup>11</sup> Šetlík (pozn. 2), s. 37.

<sup>12</sup> Jiří Šetlík, Vzpomínání na Zdeňka Palcra, in: *Za Zdeňkem Palcrem. Sborník textů věnovaných osobnosti Zdeňka Palcra*, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1999, s. 44.

<sup>13</sup> Palcr (pozn. 6), s. 251-253.

<sup>14</sup> „Duchovní svět je tím rajským světem, kde se volně dýchá a radost patří k jeho vybavenosti.“ Ibidem, s. 243, 257.

<sup>15</sup> Vladimíra Koubová-Eidernová zmiňuje význam tohoto autora pro Palcra: „Skrze tvorbu Fjodora Dostojevského... - z níž donekonečna citoval a v jejíž ‚vůni‘, již vůbec nepovažoval za tragicky ponuro, jako by vlastně stále žil. S příslovečným smyslem pro její málokým postřehnutelnou vnitřní úsměvnost, pro její stejně soucinnou jako erotickou fascinaci věčným ženským, v jeho opět až sakrální podobě.“ Vladimíra Koubová-Eidernová, Lux ex Oriente. Litomyšlský dialog historie a současnosti, *Architekt XLIV*, 1998, č. 11, květen, s. 60-61.

<sup>16</sup> Vladimír Janoušek připomněl své první setkání s Palcrem z června 1945 na pražské Akademii výtvarných umění, když modeloval svou kompozici při přijímací zkoušce. Palcr se u něho zastavil a kladně okomentoval jeho plastiku. Ač bylo setkání krátké, Janouška zaujal Palcraův dar jistoty. Vladimír Janoušek, Pro Zdeňka, in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 61.

<sup>17</sup> Olbram Zoubek, Vzpomínka na Zdeňka Palcra, in: *Zdeňk Palcr – sochy* (kat. výst.), Muzeum Boskovicka v Boskovicích 2001, nestr. – Jiří Šetlík, Dílo v životě Olbrama Zoubka, in: Jan Kapusta ml. – Jana Klusáková – Jiří Šetlík, *Olbram Zoubek*, Brno 1996, s. 39.

<sup>18</sup> Statut vysoké školy byl ale podmíněn levicovým zaměřením výuky, ta se měla přiblížit socialistické výrobě. Od zimy 1948 se model socialistického realismu, označovaný jako zdanovovský, stal na škole ideologickou doktrínou. Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 935. – Šetlík (pozn. 2), s. 12.

a Josef Wagner patřil k řadě uměleckých osobností meziválečné avantgardy, nově přijatých na pedagogická místa.<sup>19</sup>

Lze říci, že Palcr měl štěstí jednak částečně z hlediska zaměření výuky školy na alespoň příznivější prvou půli intervalu studijních let 1945-50, posílenou všeobecnou atmosférou poválečných nadějí, bohužel od roku 1948 se škola dala již výrazně cestou socialistického realismu,<sup>20</sup> což ovlivnilo i ateliér Wagnerův, ač stále hlavně zaměřovaný na zvládnutí sochařského řemesla, a měl štěstí hlavně na výjimečný výčet svých spolužáků, kterými se mimo jiné stali Miloslav Chlupáč, Věra Janoušková-Havlová, Miloslav Hájek, Vladimír Janoušek, Eva Kmentová, Alina Szapocznikowa, Zdeněk Šimek a Olbram Zoubek. Přátelství „wagnerovců“ z let studia přerůstala často ve spřízněnost celoživotní, i přes odlišnost jejich uměleckého směřování.<sup>21</sup>

Palcr patřil k těm studentům, kteří sice umělecky nenavazovali na tvorbu Josefa Wagnera, ale ctili porozumění svého profesora, že sochařství jako volba poslání s sebou nese silnou odpovědnost a že platnost dosažených hodnot není závislá na dobovém mínění.<sup>22</sup> Palcr již od počátku studia „měl pocit, že rozumí tomu, co je socha“, ale Wagnerova výuka mu tuto jistotu brala. Zatímco profesorovo lyrické pojetí bylo založeno na českém baroku nebo například na tvorbě Štursově, na harmonické rovnováze měkce modelované formy, mladý student tehdy „měkké tvary a spojení s poetismem... nesnášel“, uznával pojetí založené na kubismu. Byl si ale samozřejmě vědom Wagnerových lidských hodnot a skutečnosti, že ve své době byl profesorův ateliér kvalitní sochařskou školou, s odstupem času ji hodnotil jako „nejlepší možnou“. Vyhovovala mu poskytovaná svoboda vedoucí k samostatnosti skrze intenzivní zaobírání se vlastními názory a díky možnosti být sochařem se zde cítil šťastný.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> V letech 1945-48 nastoupili na učitelská místa na Uměleckoprůmyslovou školu dále např. E. Filla, J. Bauch, F. Tichý, A. Pelc, K. Svolinský, A. Hoffmeister, F. Muzika, B. Stefan, J. Kavan, J. Fragner, O. Rothmayer, J. Kaplický a A. Kybal. (Ze sochařů již dříve na škole působili mj. K. Dvořák, J. Lauda.) Šetlík (pozn. 2), s. 11-12. – Chlupáč (pozn. 10), s. 2.

<sup>20</sup> Již v roce 1947 průběh diskuse kolem pražské výstavy Obrazy národních umělců SSSR předznamenal budoucí situaci omezování svobodného výtvarného projevu. Chlupáč uveřejnil v *Kulturní politice* negativní kritiku, na což mj. reagoval ředitel Trefjakovské galerie Alexandr Zamoškin obviněním Vysoké školy uměleckoprůmyslové jdoucí „stopou formalismu“. Studenti reagovali otevřeným dopisem moskevské *Pravdě*, kde se snažili situaci objasnit. Po Sjezdu národní kultury (v dubnu 1948) začala být obecně prosazována metoda socialistického realismu a odsuzováno moderní umění. Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001, s. 96-101, 105.

<sup>21</sup> Miloslav Chlupáč, Dělali jsme si své (rozhovor Viktora Karlíka, listopad 2000), *Revolver Revue*, 2001, č. 45, leden, s. 191.

<sup>22</sup> Chlupáč (pozn. 10), s. 2.

<sup>23</sup> „Když jsem přišel do Wagnerova ateliéru, poprvé jsem měl ve škole pocit štěstí. Wagner po nás nechtěl, abychom tam chodili v osm hodin ráno, nebylo vyžadováno, že musíme. Čas a příležitost sám s ním zacházet – to je důležité, to je ta vzácnost. Mohl jsem zde být kvůli tomu, že jsem sochař. Cítil jsem se konečně jako člověk.“ Palcr (pozn. 6), s. 253-257.

Wagner svým nenápadným pedagogickým přístupem učil budoucí sochaře citu pro zduchovnělou hmotu a smyslu pro vytvoření tvaru na základě forem odpozorovaných z přírody, aniž by bylo opakováno viděné.<sup>24</sup> Při výuce modelování a kamenosochařství kladl důraz na zvládnutí řemeslné stránky, na pochopení zákonitostí stavby tvaru a jeho výrazu, který poukazuje k obsahu. Výuku zaměřoval na figurální plastiku, především na její uplatnění v architektuře, doplňoval ji praktickým restaurováním plastik a sgrafit, aby tak studenty připravil na realitu omezených možností umění v Československu tehdejší doby.<sup>25</sup> Wagnerův sochařský ateliér, spolu se Stefanovým a Kaplického byly studijním prostředím, kde se udržovalo „povědomí moderního výrazu“ a které umožňovalo studentům nalézt svůj vlastní výraz.<sup>26</sup>

Výjimečnost Wagnerova ateliéru spočívala především v hlubokých diskusích, které studenti velmi často vedli. Týkaly se samozřejmě problémů moderního umění, zvláště když se budoucí sochaři navzájem vyslovovali ke svým pracím, ale zasahovaly i do filozofie, estetiky a historie.<sup>27</sup> (Studenty zaujaly také přednášky Jana Patočky, Arnošta Kolmana, Františka Kovárny nebo Miroslava Míčka.<sup>28</sup>) K samozřejmému patřilo pěstování širokých kulturních zájmů, což schopnosti diskutovat významně napomáhalo. Ani Palcr nebyl výjimkou, četl beletrii, studoval kromě literatury z oblasti výtvarného umění i literaturu filozofickou (zvláště ho zaujala filozofie Heideggerova<sup>29</sup>), zajímal se o filmové umění. Již v těchto poválečných letech byl zralou uměleckou osobností. Obvykle byl spíše uzavřený do sebe, ale vždy usilovně obhajoval názory a poznatky, kterých se dobral.<sup>30</sup> Rozhodně sebou nenechal nikdy manipulovat, podařilo se mu ubránit se i vlastnímu studentskému křtu. (Drsnými křty byla tehdy Vysoká škola uměleckoprůmyslová proslulá.)<sup>31</sup>

Prostředí ateliéru bylo kritické a kritikou prošla i Wagnerova „lyrická a neoklasická interpretace motivu“. Studenti koncepci formy plastiky vnímali jako „výsledek rozumového výkladu smyslových vjemů“, aby se tak vyvarovali kopírování skutečnosti. Když Václav Nebeský koncipoval v roce 1946 výstavu českého moderního umění v pražské Vilímkově galerii, přizpůsobili si její podtitul k obrazu svému přehozením pořadí jmen na „Od Wagnera

---

<sup>24</sup> Jiří Šetlík, Sochařova cesta k tvaru. Dovětek k výstavě Josefa Wagnera, *Výtvarné umění VIII*, 1958, č. 6, s. 245.

<sup>25</sup> Šetlík (pozn. 2), s. 15.

<sup>26</sup> Ludmila Vachtová, *Socha 1964* (kat. výst.), Oblastní galerie Liberec 1964, nestr.

<sup>27</sup> Miloslav Chlupáč, Josef Wagner, in: *Miloslav Chlupáč* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 2000, s. 159.

<sup>28</sup> Miloslav Chlupáč, Raná léta Zdeňka Palcra, in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 46.

<sup>29</sup> Dle výpovědi Miloslava Chlupáče.

<sup>30</sup> Šetlík (pozn. 12), s. 42. – Šetlík (pozn. 2), s. 39.

<sup>31</sup> Chlupáč (pozn. 28), s. 47.

ke Gutfreundovi“.<sup>32</sup> Zatímco Wagner sumárnost a jednoduchost považoval za východisko, pro studenty byly tyto kvality cílem. Wagnerova škola se odlišovala od zaměření sochařských ateliérů tehdejší Akademie, byla jí blízká předválečná avantgarda. Dle Jiřího Šetlíka vlastně nelze ani hovořit o Wagnerově škole, aniž by tím zpochybňoval osobnost profesorovu, „šlo spíše o určité tvůrčí a názorové klima, které později neslo ovoce a podrželo si společné rysy“.<sup>33</sup>

Zásadní význam, nejen pro Palcra, měla osobnost Václava Nebeského,<sup>34</sup> ten na Vysoké škole uměleckoprůmyslové vyučoval estetiku výtvarného umění a nauku o slohu, posluchači ho nazývali „Nebešťanem“, protože jim „otvíral... cestu k chápání podstaty výtvarného umění“. Jeho náročné, fenomenologicky zaměřené přednášky s velkým zájmem sledovali nejen studenti Wagnerova ateliéru. Pro budoucí sochaře byly přínosné zvláště úvahy týkající se architektury a konstrukce sochy, účinku obrysu, vztahu obsahu a formy, nebo například zjednodušení výstavby celku.<sup>35</sup> Pod tímto vlivem se v jejich tvůrčích začátcích projevoval větší zájem o formu díla (čímž bylo vyvažováno Wagnerovo zaměření na poetický výraz sochy).<sup>36</sup> Palcraovi Nebeský zprostředkoval hlubší porozumění tvorbě Gutfreundově a francouzskému modernímu sochařství, jeho texty chodil mladý sochař studovat do knihovny Uměleckoprůmyslového musea.<sup>37</sup> Nebeský jistě posílil i Palcraův přirozený zájem o teoretické problémy sochařské tvorby, který později vyústil v několik písemně formulovaných textů zásadního významu.

Jak již bylo uvedeno, Wagnerův ateliér se po určitou dobu stal šťastným seskupením talentovaných vyhraněných osobností. Palcraovi byl velmi blízký Miloslav Chlupáč, se svými zkušenostmi a kvalitami lidskými i uměleckými se stal o sedm let mladšímu studentovi významnou oporou.<sup>38</sup> Vzájemné hluboké přátelství přerostlo daleko za hranice vymezené léty studia, Palcra si velmi vážil Chlupáčova sochařského talentu. Trojice Palcra, Chlupáč a Vladimír Janoušek se významně podílela na „náročné a kritické atmosféře v ateliéru“.<sup>39</sup> K výrazným

---

<sup>32</sup> Šetlík (pozn. 2), s. 15.

<sup>33</sup> Jiří Šetlík, Vědomí souvislostí, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 283.

<sup>34</sup> Chlupáč hodnotí vliv Nebeského na jejich generaci jako rozhodující: byl přítelem Patočkovým, znalcem Kantovy filozofie, zasloužil se o profil *Volných směrů*, v Paříži vydal publikaci *L'art moderne tchécoslovaque*. Chlupáč (pozn. 28), s. 47.

<sup>35</sup> Jan Kapusta ml., Cesta Zdeňka Palcra k soše, in: *Zdeněk Palcra* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997, s. 15. – Fáze postupu sochařovy tvorby Nebeský vysvětloval na tzv. „Estetikách“ (abstraktně a vtipně pojatých svých podobiznách), představujících „Neurčitý předmět“, „Rozprostraněnou hmotu“ a „Proporcemi vymezený tvar“. Miloslav Chlupáč, Václav Nebeský, in: *Miloslav Chlupáč* (pozn. 27), s. 152-153. – Palcra (pozn. 6), s. 255.

<sup>36</sup> Šetlík (pozn. 33).

<sup>37</sup> Kapusta ml. (pozn. 35).

<sup>38</sup> Chlupáč byl během studií na Uměleckoprůmyslové škole např. činný ve fakultní radě (od roku 1945 předsedou) podílející se mj. na změně statutu školy na vysokou, v letech 1946-48 byl výtvarným redaktorem *Kulturní politiky* (řízené E. F. Burianem), v roce 1948 se zúčastnil pařížského ustavujícího sjezdu Mezinárodní asociace kritiků a teoretiků umění (AICA). Šetlík (pozn. 2), s. 18-31. – Jan Kapusta ml., Životopisný přehled, in: *Miloslav Chlupáč* (pozn. 27), s. 188-190.

<sup>39</sup> Zemina (pozn. 1), s. 122. – Jiří Šetlík, Sochař Miloš Chlupáč, *Výtvarné umění*, 1990, č. 4, s. 10.

osobnostem se širokým rozhledem a vyhraněnými názory patřila v ateliéru během svého pražského pobytu polská sochařka Alina Szapocznikowa, k ní také Palcr choval sympatie. Procházel si ve škole i ostatní ateliéry, aby získal přehled o jejich výsledcích. V ateliéru Františka Tichého, kde studenti sympatizovali se surrealismem, si našel další dvě spřízněné osobnosti – Stanislava Podhrázského a Zbyňka Sekala. Oba byli starší, což Palcovi vyhovovalo, vážil si jich a přímo hovořil o obdivu.<sup>40</sup> Již na studiu si získal pověst názorově zralé osobnosti a i v letech následujících působil jako výrazná intelektuální autorita.

V rámci svého studia Palcr označil za velmi důležitý rok 1946, kdy se snažil nalézt své vlastní pojetí stavby sochy, neboť nemohl převzít pojetí Wagnerovo, trávil proto většinu času v knihovně a ve sbírce francouzského umění Národní galerie. Gutfreund, Picasso, Laurens, Zadkin, Lipchitz, Despiau a Ernst byla jména jeho zaujetí z období počátků sochařského studia.<sup>41</sup>

Miloslav Chlupáč připomněl jedno z Palcrových školních děl, modelované na volně dané téma (šlo o závěrečnou klauzurní práci z prvního nebo druhého ročníku) – reliéfní zpracování motivu figur, nazvané *Slunovrat*, diagonálně řešené s přísně řezanými konturami. Lyrický motiv snad částečně souvisel i s atmosférou, kterou ateliéru dodával výhled z oken orientovaných na západ, „*odkud se v nich rýsovalo panorama Hradčan, ozářené ranním sluncem, a ve kterém se s chutí modelovalo od časného rána do poledních hodin a po odpoledních teoriích až do večera. Nejednou se tu i přespávalo*“.<sup>42</sup> Nejpravděpodobněji také z let školních pochází bronzový odlitek realisticky modelovaného portrétu Palcra otce – *Hlava otce* [30] (Galerie umění Karlovy Vary), jeho vypracování svědčí o Palcrových výrazných modelačních schopnostech.

Palcr se během studijního období věnoval i kresbě, na počátku padesátých let pak docházel na večerní kreslení organizované Chlupáčem v Alšově síni Umělecké besedy.<sup>43</sup> Šetlík poukázal na obdobné rysy stylu Palcrových kreseb s jeho plastikou, spočívající ve střídání jemných linií a ostrých tahů tužkou. Rané kresby již plně vypovídaly o vymezení sochařových základních tvůrčích problémů, „*je v nich hledána únosnost obrysu proti fiktivnímu prázdnu prostoru, logika stavby v kompozičních variantách*“.<sup>44</sup> (Palcr se kresbou zabýval převážně v letech 1946-53. Ve sbírkách českých státních galerií se jeho kresby neobjevují, poměrně výjimečný je proto soubor deseti drobných kreseb z let 1947-58, nacházející se v současné době ve sbírce vratislavského muzea – Muzeum Narodowe.)

---

<sup>40</sup> Marie Judlová (ed.), *Ohniska znovuzrození: České umění 1956 - 1963* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1994, s. 10. – Palcr (pozn. 6), s. 257.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 255.

<sup>42</sup> Chlupáč (pozn. 10), s. 2.

<sup>43</sup> Kapusta ml. (pozn. 38), s. 191.

<sup>44</sup> Jiří Šetlík, Sochař Zdeněk Palcr, *Plamen VIII*, 1966, č. 7, s. 93.

Odlišný byl pro Palcra školní rok 1948-49, který, společně s několika studenty Wagnerova ateliéru – s Věrou a Vladimírem Janouškovými, Miloslavem Hájkem a Zorou Kořánovou, strávil na stáži v sofijské Akademii výtvarných umění u profesora Lazarova. Úroveň ve škole ale nebyla tak vysoká, aby znamenala pro pražské studenty výraznější přínos. Věra Janoušková připomněla vypovídající zážitek z atmosféry školy, kdy seznámení s Gutfreundovou tvorbou vnímali bulharští studenti spíše jako důvod k veselí.<sup>45</sup>

Palcr absolvoval u profesora Wagnera v roce 1950, s Vysokou školou uměleckoprůmyslovou jej ale pojily ještě roky 1953 a 1954, kdy se po dvou letech protpřené vojenské služby (sloužil na Šumavě, ale toužil po Praze, aby již mohl realizovat své sochařské představy) přidal ke skupině absolventů sochařského ateliéru, která pod profesorovým vedením restaurovala vzácná renesanční sgrafita ve Fričovcích na Slovensku. Okolní krajina byla téměř nedotčená civilizací a Palcr se stal hrdinou milostné romace, poznal zde svou budoucí manželku Zuzanu Kurucovou.<sup>46</sup>

Moderní sochařství Francie vystaveno v Praze Poválečný hlad po moderním umění, jež bylo v době války zakazováno a odsuzováno, byl v tehdejší Československu částečně zmírněn výstavou moderního sochařství Francie<sup>47</sup>, uspořádanou Uměleckou besedou v roce 1947 na pražském Slovanském ostrově. Výstava nesla název Sochařství Francie od Rodina k dnešku a Jean Cassou, první ředitel Národního muzea moderního umění v Paříži, v úvodu katalogu zmínil hlavní záměry výstavy: doložit srovnatelnost moderních francouzských sochařů s nejvýraznějšími francouzskými malíři a současně potvrdit kontinuitu této kvality a síly od počátků sahajících k románským a gotickým kameníkům. Tento vysoký cíl reagoval na skutečnost, že sochařství bylo malířstvím dlouhou dobu zastiňováno. Aristide Maillol, Marcel Gimond, Antoine Bourdelle, Edgar Degas, Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti, Germaine Richierová, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Raymond Duchamp-Villon, Ossip Zadkine jsou některá jména vystavujících, jejichž díla mohlo české publikum spatřit.<sup>48</sup> Výstava stručně připomněla výrazné dobové sochařské tendence, založené na zachování objemové plnosti sochy, na vystupňované plastické modelaci nebo například na postupném rozkladu sochařského objemu, a přispěla procesu ožívování českého umění.

S francouzskými poimpresionistickými uměleckými směry byli studenti Wagnerova ateliéru poměrně dobře seznámeni hlavně díky oblíbeným přednáškám Nebeského, ale také díky

---

<sup>45</sup> Významným zážitkem se ale stala starobylá města s patrným vlivem Byzance a antiky. Věra Janoušková, Zdeněk Palcr, in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 63.

<sup>46</sup> Chlupáč (pozn. 10), s. 3.

<sup>47</sup> Obdobný význam měla výstava Umění republikánského Španělska (Praha, Brno 1946) nebo Výstava mezinárodního surrealismu (Praha 1947). Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 20), s. 20, 427.

<sup>48</sup> Šlo o prvou poválečnou výstavu sochařství Francie organizovanou z oficiálních míst v cizině. *Sochařství Francie od Rodina k dnešku* (kat. výst.), Slovanský ostrov v Praze 1947, s. 5-6.

časopisovým reprodukcím. (Z novějších tendencí se výrazněji zajímali o existencialismus, filozofii směru považovali za samozřejmou součást svého vzdělání, poznávali ji například skrze Sartrovu interpretaci z přednášky *Existencialismus je humanismus* (publikované v *Listech redigovaných Jindřichem Chalupěckým*), skrze Camusova *Cizince* nebo Célinovy *Cesty do hlubin noci*.) V souvislosti s hledáním živé tvůrčí cesty projevovali zájem o černošské umění, o románské sochařství, o peruánské, toltécké, mayské a oceánské plastiky nebo o lidové projevy.<sup>49</sup> Z francouzských autorů studenti kladně přijímali odkazy Maillola a Bourdella, kubismu Lipchitzova a Laurensova a tvorby Despiauovy. Chlupáč připomněl, jak studenty na uvedené výstavě upoutala Gimondova výrazně a nezvykle stylizovaná hlava muže s vousy, „*kde obojí tvořilo jednu stejnorodou hmotu*“, jako potvrzení významu koncepce celku, v jehož prospěch lze potlačit formální strukturu jednotlivých částí.<sup>50</sup> Výstava znamenala pro mladého Palcra podporu a potvrzení jeho uměleckého východiska,<sup>51</sup> pařížskou meziválečnou modernu uznával, k jeho oblíbeným autorům patřili Laurens, Lipchitz, Zadkine, nejbližší mu byl ale Despiau.<sup>52</sup> Formové i námětové ozvuky děl uvedených sochařů jsou v raných Palcrových sochách patrné.

Kubistické východisko a význam díla Gutfreundova Objektivita, tedy eliminování pomíjivého a individuálního, proto inspirace primitivním uměním (egyptskými a předkolumbovskými sochami či negerskými dřevořezbami), konstruování nové prostorovosti sochy, nebo plocha jako základní formální prostředek patří ke znakům kubistického principu, v jehož rámci tvorba jednotlivých autorů dostala velmi odlišných projevů. Lipchitzovo pojetí procházelo obdobím stroze geometrickým při redukování objemu do plošných útvarů, přiblížilo se čisté formě krystalu a svým způsobem vrcholilo v roce 1916 sochou řešící problematiku otevřené formy, poté pokračovalo pojetím syntetičtějším. Laurens docházel od strohých prostorových útvarů omezených rovnými plochami k robustním schematizovaným postavám spíše oblých tvarů. Právě význam obou sochařů, společně s Brancusim uvádí Jiří Šetlík, aby vysvětlil přítomnost kubistického tvarosloví v českém poválečném sochařském umění. Dle něho si část mladé generace pocházející z ateliéru Josefa Wagnera uvědomovala nemožnost přeskočit etapu, kterou ve Francii znamenala typově svou tvorbou uvedená trojice autorů, jež posunula dále vývoj od dosaženého Rodinem, Maillolem a Bourdellem a převedla kubistické principy formy „*do nových výrazových i konstruktivních*

---

<sup>49</sup> Miloslav Chlupáč, Alina Szapocznikowa, in: *Miloslav Chlupáč* (pozn. 27), s. 147-148.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 147. – Miloslav Chlupáč, Olbram Zoubek, in: *Miloslav Chlupáč* (pozn. 27), s. 150.

<sup>51</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 10.

<sup>52</sup> Miloslav Chlupáč, O Zdeňku Palcra, in: *Zdeněk Palcra* (pozn. 35), s. 5.



možností“.<sup>53</sup> Palcr byl zaujat přístupem vycházejícím z kubismu již na počátku svého pražského studia, v dílech Picassa, Gutfreunda, Lipchitze, Zadkina a Laurence oceňoval, že „objem a tvar jsou pro tělesnost sochy uchopeny tak, že se nemohou rozpadnout“, jsou pojaty jako „stavba prostoru sochy“, i přestože byly objemy zastoupeny plochami.<sup>54</sup>

Jako symbolické propojení uměleckých světů Paříže druhého desetiletí dvacátého století a Prahy po druhé světové válce mohou být v této souvislosti vnímány Gutfreundův pařížský pobyt a jeho kubistické dílo, přičemž za zprostředkující článek lze snad částečně považovat již zmíněnou výstavu České moderní sochařství – Od Gutfreunda k Wagnerovi z roku 1946. I když dobové okolnosti zapříčinily, že od Gutfreundovy posmrtné výstavy z roku 1927 byl významný soubor jeho soch veřejnosti předveden až v roce 1948 a vážnějšího zhodnocení se tvorba dočkala teprve o deset let později,<sup>55</sup> platilo jeho dílo v polovině čtyřicátých let jako tvůrčí východisko řady sochařů procházejících ateliéry Josefa Wagnera a Bedřicha Stefana.<sup>56</sup> Na mladé sochaře tehdy nejvíce působila Gutfreundova tvorba z doby kolem roku 1920 – tedy kubistická, kdy analytický postup již ustupoval syntetickému, a civilistní s „naivistickým přízvukem“.<sup>57</sup>

Když Palcr v úvodním proslovu k první souborné Chlupáčově výstavě z roku 1962 srovnával situaci v české poválečné malbě a plastice, shledával ji podstatně různorodější a bohatší v malbě, zatímco v oblasti plastiky považoval za dostatečně zajímavé pouze torzo odkazu Gutfreundova.<sup>58</sup> Svůj trvalý obdiv ke Gutfreundovi opakovaně přiznával, sochaře označoval za intelektuála mohutné a jiskřící duchovnosti. V jeho sochách obecně vnímal životnost zpřítomněného „duchovního světa“ (výrazem Palcr mínil odlišnou přítomnost prožívanou před sochou<sup>59</sup>), obdobný sochařský princip nacházel u soch gotických či staroegyptských. Chápal tuto, v historii se opětovně objevující, nutnost zpřítomňovat sochou „životnost duchovního světa“ jako cosi základního a člověku vlastního. Vyzdvihoval Gutfreundovu schopnost vytvořit sochu, která je sama „duchovní svébytností“, tedy významovou svébytností, která se neodkazuje k jiným významům tuto kvalitu jí teprve dodávajícím. Obdivoval jeho tvárnou vůli, kterou udrží „tělesnost sochy v čistotě a plnosti“,

---

<sup>53</sup> Tvorba Hany Wichterlové, Bedřicha Stefana a Josefa Kaplického obsahovala částečně možnosti těchto projevů. Šetlík (pozn. 33).

<sup>54</sup> Palcr (pozn. 6). – Zdeněk Palcr, O soše (rozhovor Karla Srpa), *Výtvarné umění*, 1990, č. 5, s. 28.

<sup>55</sup> Gutfreundovo dílo se do roku 1938 nedočkalo odpovídajícího oficiálního docenění, během války bylo označeno za umění zvrhlé, od roku 1948 podezíráno z formalismu (vyjma tvorby se sociálním námětem), ani souborná výstava z téhož roku situaci výrazně nezměnila. V roce 1958 proběhla rozsáhlejší výstava v Alšově síni Umělecké besedy. Jiří Šetlík, Otázky kolem Otty Gutfreunda, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 4, s. 167.

<sup>56</sup> Chlupáč (pozn. 52), s. 5-6.

<sup>57</sup> Zemina (pozn. 1), s. 124.

<sup>58</sup> Zdeněk Palcr, Sochařské dílo Miloše Chlupáče, in: *Miloslav Chlupáč* (pozn. 27), s. 17.

<sup>59</sup> Palcr (pozn. 6), s. 241.

což odpovídalo Palcrovu upřednostňování konstruktivního pojetí plných a vyvážených objemů sochy. Gutfreundovy kubistické sochy považoval za „samostatný duchovní výkon“ díky pojetí významů sochy, sošnosti a plastičnosti, jako významů prostoru, sochu tematizujících.<sup>60</sup> Z uvedeného plně vyvstává Palcovo poukazování k transcendentní kvalitě sochy. Také Gutfreundovi bylo blízké gotické umění, uznával je jako projev úcty k něčemu vyššímu, sochařovu anonymitu pokorně sloužící nadindividuálnímu považoval za mravní ideál.<sup>61</sup>

### Témata a náměty Palcrových soch

Palcova celoživotní soustředěná zaměřenost k nejpodstatnějším otázkám sochařské tvorby s sebou zákonitě nesla i vytříbený okruh témat a námětů. Svým sochařským axiomem výlučného zobrazení člověka,<sup>62</sup> který se snažil důsledně dodržovat, pokračoval v tradici sahající minimálně k antickým základům. Kontinuita figurální tradice byla ve výtvarném světě dvacátého století oslabena renesancí objektu, přičemž kategorie sochařství, malířství a objektu se postupně sblížovaly. Proto Palcr zdůrazňoval, že se považuje za sochaře, a předkládal intenzivní promyšlení vzniklé situace nejen ve svých teoretických úvahách, ale především svou sochařskou tvorbou. Nemohl se smířit s nevyjasněností, s nezřetelností hranic mezi „fabrikovanými objekty a uměleckými výtvarnými díly, která jsou výsledky seberiskující – autorské – vytvářející práce“.<sup>63</sup>

Tématem základním, a současně nejobecnějším, bylo pro Palcra téma člověka – vyjadřující postoj k životu, k celku světa –, které později formuloval jako téma „stání“, jakožto vlastní princip sochy. Stav „stání“, sochu tematizující, považoval za podstatu životnosti sochy: „*Tělesné stání, to, čím je socha sochou, je oním tématem, které sochu zakládá jako ustavení ztělesněné přítomnosti duchovního světa.*“ („*Ztělesnění sochou se děje látkou objemu hmoty tak, že látka objemu hmoty je ve stavu shody s tělesností; je to látka objemu hmoty, již jsou přirozeně dány váha, soudržnost a neprůhlednost.*“)<sup>64</sup> Díky této životnosti socha „vychází vstříc“ našemu

<sup>60</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 23. – Palcr (pozn. 6), s. 251, 255.

<sup>61</sup> Otto Gutfreund, O starém a novém umění, in: Jiří Šetlík, *Otto Gutfreund. Zázemí tvorby*, Praha 1989, s. 232. – Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století. 1890-1945*, Praha 1978, s. 114-115. – (Gutfreund nedůvěřoval živosti barokních forem: „*Dramatický patos barokního sochařství spočívá právě ve vyšinutí břemene z vlastního těžiště, je to boj dvou sil, balancování padajícího břemene. ... Zápas bez konečného vyrovnání nese vždy značky patosu, je to zápas pro zápas, výraz siláctví, ne síly. Není to síla ukázněná ve službách ideje, ale napětí pro samostatný dramatický efekt napínání.*“ Otto Gutfreund, Plocha a prostor, in: Šetlík (pozn. 61), s. 230-231.)

<sup>62</sup> Uznával i sochařské zpodobení zvířete. Kapusta ml. (pozn. 35), s. 7. – Dle Gutfreunda: „*Sochařství odkázáno je skoro výlučně na zobrazení člověka jako nejvyšší stupeň organického vývoje.*“ Gutfreund, O starém a novém umění (pozn. 61), s. 234.

<sup>63</sup> Koubová-Eidernová (pozn. 4).

<sup>64</sup> Zdeněk Palcr, Giacomettiho postřeh, *Konzerva / Na Hudbu*, 1992, č. 8, s. 9.

„duchovnímu pohybu“, který se, na rozdíl od našeho tělesného zastavení se před sochou, nezastavuje. Životnost sochy se tak projevuje „vstřícností vůči světu“.<sup>65</sup>

Princip stání vedle významu tělesnosti obsahuje současně i význam „vazby k základu“, kterou je jednak míněn základ, na němž „tělesně stojíme“, ale také „společenství duchovního celku“, takový koncept sochy v sobě obsahuje „*dialektický vztah, který zakládá dynamiku lidské existence*“.<sup>66</sup> „*Skutečnost toho, co námi se děje, když prožíváme vazbu k základu, je skutečností prožívání celku. To, co náš duchovní život zakládá, nelze pojmout jinak než tak, že základ nás ‚nese‘, nebo se ‚otřásá‘, ‚propadá‘, ‚ztrácí‘ a že ho toužíme opustit – protože jsme jím omezovali. Základ je tedy prožíván jako vazba, která nás váže k sobě a kterou jsme vázáni.*“ Sdílíme jej s těmi, kteří nás na něj postavili (základ jako svět matek a otců, mužů a žen), lze se od něj odvracet nebo jej upevnit, ale nelze jej trvale opustit.<sup>67</sup>

Palcovo slovní definování tématu zakládajícího princip sochy: „*význam lidské tělesnosti pojaté jako výkon protipostavení vůči základně*“ bylo sice publikováno až v roce 1988 v rozhovoru s Karlem Srpem,<sup>68</sup> nicméně v sochařově tvorbě názorněji vykrytalizovalo již v letech šedesátých. Palcr pod sjednocující obecné téma „lidského stání“ zahrnul nejen postavy stojící, ale i sedící, klečící nebo například ležící,<sup>69</sup> čímž je vztáhl i na svou tvorbu ranou. (Podstatnou pro sochu považoval „*vyváženost objemu hmot stání sochy*“.<sup>70</sup>) Stání současně chápal lidsky jako neohnutí se, nepřizpůsobování se tlaku, „nepřičetnou vzdorovitost“ v něm totiž vzbuzovala soustředěnost „na přežití“, tedy přizpůsobování se, jak ji znal od rodičů.<sup>71</sup>

Výše uvedené již částečně ozřejmilo další Palcrovo obecné téma: vztah muže a ženy, které označoval jako téma lidského „spolu“, vyjadřoval je v námětech milenců či dvojic. Lze snad souběžně připojit k tématům základním i téma ženy, objevující se nejen v námětech aktů, jako pocta ženství obecně. V Palcrově rané tvorbě se vedle námětů sedících žen, milenců a dvojic objevovaly i náměty plavkyň nebo lidské hlavy, tedy vesměs náměty, které se četně vyskytovaly v moderním umění, především francouzském. V českém prostředí druhé poloviny padesátých let se objevily zvláště v okruhu formující se skupiny Máj, která se programově k modernímu umění vztahovala a v níž se projevovat obecný příklon k intimismu, jako reakce

---

<sup>65</sup> „*Stání, jeho ztělesnění, znamená otevřenost vůči světu. Všechny ty nádherné sochy – Egypt, rané Řecko... – působí právě tím: stání, jako zakládající tělesný pohyb, je vstřícností (vůči) světu (světlu) – tedy: vůči duchovnímu světu. Nestarají se, eliminují svět činnosti.*“ Palcr (pozn. 6), s. 251.

<sup>66</sup> Marcel Fišer, Socha jako význam. K teoretickým textům Zdeňka Palcra, in: *V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittlicha*, Praha 2002, s. 275.

<sup>67</sup> Zdeněk Palcr, Naivní svět génia, *Konzerva / Na Hudbu*, 1993, č. 10, s. 12.

<sup>68</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 26

<sup>69</sup> Palcr (pozn. 64).

<sup>70</sup> Palcr (pozn. 6), s. 251.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 261.

na vyprázdněnost patosu oficiálního umění.<sup>72</sup> Náměty ženy, plavkyně, hlavy a milenců byly pro tuto dobu charakteristické. K nim se Palcr v další tvorbě opětovně vracel, aby na nich důsledně realizoval své nejen formové představy o soše. Obecně lze konstatovat, že si zvolil náročný cíl, s vědomím tradice nově pojmout ve své době téma člověka. Zůstal věrný starému sochařskému zákonu statuárnosti a frontality a dospěl k zobecnění, k symbolickému vyjádření lidské bytosti.<sup>73</sup> Přiklonil se k tradici zobrazování lidské postavy, umožňující vyjádřit vážný vztah k základním lidským hodnotám. Palcovo pojetí tělesnosti nezabraňující duchovnímu pohybu odpovídalo mimo jiné antické humanistické představě, chápající člověka jako jednotu těla a ducha.<sup>74</sup>

### i) Sedící figury

Sedící dívky neboli „Zorky“ Z nejranější Palcroy sochařské tvorby, vzniklé mimo školní ateliér, ale časově spadající do let studia, se bohužel zachovala pouze nepatrná část. Mladý sochař tehdy pracoval po večerech doma, v podnájmu na Malé Straně v Nerudově ulici, a když se později stěhoval na Staré Město do Dušní ulice k sochaři Miroslavu Vystrčilovi, z nedostatku místa řadu těchto soch uložil do jámy na dvorku onoho malostranského domu. Měly by tam být teoreticky uskladněny dodnes.<sup>75</sup> Sumární tvar s patrným kubistickým přístupem a silný expresivní výraz patřily k charakteristikám těchto Palcrových sochařských začátků. Nejčastěji používal postup přímého nanášení sádry na jednoduchou konstrukci, některé ze soch patinoval nebo koloroval.<sup>76</sup> Dle Jaromíra Zeminy forma Palcrových soch i ve čtyřicátých letech, a zvláště později, mírně připomínala tvorbu Henryho Moora nebo Fritze Wotruby, spíše ale byli oba Palcrovi důkazem obdobného názoru na sochu.<sup>77</sup>

Specifickou skupinu soch tvořily takzvané *Zorky*, panenkovité sedící dívky drobnějších rozměrů, které Palcr pojmenoval podle Zory Kořánové<sup>78</sup>, studentky Wagnerova sochařského ateliéru. (V katalogu první sochařovy souborné výstavy z roku 1960 jsou zařazeny do širšího cyklu *Dívky*.) Pravděpodobně jediná zachovaná – *Figura sedící ženy* (1947) [2] – se v současné

<sup>72</sup> Judlová (pozn. 40), s. 11.

<sup>73</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 7, 40.

<sup>74</sup> (Z Hegelovy *Estetiky*: „*Personifikace a antropomorfismus byly sice zhusta pomlouvány jakožto degradace duchovna, avšak umění, pokud má předvádět duchovno názoru ve smyslovém způsobu, musí překročit k tomuto zlidštění, poněvadž duch se dostatečným způsobem zjevuje smyslům toliko ve svém těle.*“ Cit. podle Wittlich (pozn. 61), s. 21.)

<sup>75</sup> Ač řada soch byla ze sádry, autorka diplomové práce se bude snažit onen malostranský dvůr nalézt.

<sup>76</sup> Chlupáč (pozn. 10). – Chlupáč (pozn. 28), s. 49. – Eva Petrová, Generace znovu připomenutá, in: *Česká kultura na přelomu 50. a 60. let. Sborník kolokvia konaného Galerii hlavního města Prahy u příležitosti retrospektivy Jiřího Balcara*, Praha 1988, s. 13.

<sup>77</sup> Zemina (pozn. 1), s. 124.

<sup>78</sup> Kořánová se po studiu sochařství věnovala zpěvu. Chlupáč popisuje její podání lidových písní jako „čisté a stroze působivé“. Chlupáč (pozn. 28), s. 49.

době nachází v majetku olomouckého Muzea umění, další tři jsou známy pouze díky fotografii [3], kterou Palcr poskytl pro katalog výstavy Počátky generace, mapující poválečné tendence českého výtvarného umění, a jejíž koncepci připravovali Eva Petrová s Luděkem Novákem pro Špálovu galerii v roce 1968.

Figury jsou pojaty humorně, na celkem drobných tělech mají posazeny mírně nepoměrně větší hlavy a nesou v sobě jakousi dětskou neobratnost. Olomoucká má ale sugestivně hluboké, černé prázdné oči, které mírně kontrastují s uvedeným humorem, jsou známkou nejednoznačnosti, pro budoucí Palcra díla obecně příznačné. Také Otto Gutfreund motiv tváře s prořiznutýma očima použil nejen v *Masce s náhrdelníkem* (1919), kdy motiv masky „symbolizuje záhadnost člověka a neodhalitelnost jeho podstaty“,<sup>79</sup> ale i například v *Dívčí hlavě* z roku 1925. Sošky plných oblých, hladce modelovaných tvarů jsou kolorovány, jejich materiálem je pálená hlína a povrch olomoucké je v místech oděvu hustě šrafován na spodní světlejší vrstvu. Dle Jana Kapusty takový způsob pojednání povrchu Palcr užil nejspíše podle příkladu Maxe Ernsta.<sup>80</sup>

Použití pálené hlíny a polychromie hrály roli i v tvorbě Gutfreundově, nejraději ale pracoval se sádrou, do níž mohl opětovně zasahovat.<sup>81</sup> Ani Palcraovi zřejmě nechyběla tvárnost hlíny a v jeho další tvorbě se jako sochařský materiál vyskytovala pouze výjimečně. Díky polychromovanému pojetí povrchu Eva Petrová zařadila *Figuru sedící ženy* na výstavu Barevná socha, uspořádanou v litoměřické Severočeské galerii výtvarného umění v roce 2001, ilustrující fenomén barevné sochy v českém umění druhé poloviny dvacátého století, který byl samozřejmě součástí díla, ať již s funkcí čistě výtvarnou, symbolickou nebo i ochrannou, nejen starého Egypta či Řecka, nebo románského a gotického středověku. Petrová na konci šedesátých let tyto sošky charakterizovala jako typem i barevností bližší tehdejšímu objektovému nebo popartistickému sochařství.<sup>82</sup>

Lapidární zkratky či tvarová abstrakce, kterými se tyto sedící dívky vyznačují, dodávající výtvarnému projevu výrazu živosti, patří ke znakům lidového umění. Právě to se stalo jedním ze škály momentů zajímavých pro tehdejší mladé studenty Wagnerova ateliéru, kteří hledali svůj živý a autentický tvůrčí projev: „*Lidové umění i jeho umělé pěstování se sice stalo módou, ale konečně zkratka lidového projevu, jasné zjednodušení a vzdálení se znovu rozrůstajícím snahám o diktát duté akademické popisnosti byl kusem pevné půdy pod nohama pro všechny, kteří usilovali o živou tvůrčí cestu. [...] Za vlastními lidovými plastikami jsme chodili do kostelů, národopisných sbírek a muzeí a kreslili si je především*

---

<sup>79</sup> Václav Erben, Gutfreundův civilismus, in: *Otto Gutfreund* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1995, s. 60.

<sup>80</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 38.

<sup>81</sup> Jiří Šetlík, Život a dílo Otto Gutfreunda, in: *Otto Gutfreund* (pozn. 79), s. 18.

<sup>82</sup> Eva Petrová, Generace jako slohový fenomén, *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 8, s. 380.

*proto, že jsme cítili plnost výrazu v jejich kondenzované zkratce, jejíž sílu neoslabila silná abstrakce, ale naopak ji akumulovala.*<sup>83</sup> Tento obecnější zájem generace vyplýval i z nadšení pro Gutfreundovu „novou věcnost“.<sup>84</sup> *Zorky* jsou úspěšným dílčím výsledkem Palcroyvy snahy po osobitém pojetí, na které již od dob studií kladl důraz.

K raným pracím patří i dvě drobné sádrové sochy sedících dívek<sup>85</sup>, pravděpodobně pocházející z konce let čtyřicátých [4, 5] – jejich plné objemy jsou obdobně hladce modelovány. Zatímco tělo první dívky je výrazně realisticky členěno, u druhé objemy mírně splývají v organičtější celek. Tato i výše uvedená díla z počátků Palcroyvy sochařské tvorby jsou ve znamení „protestu proti literárnosti, sentimentálnímu patosu a vnějškové zdobnosti“.<sup>86</sup>

Koncem čtyřicátých let (a dále i během let padesátých) Palcr patřil do tradičněji zaměřeného uměleckého okruhu, vycházejícího z modernismu (druhým výrazným byl okruh vycházející ze surrealismu, tvořený převážně studenty ateliéru Tichého).<sup>87</sup> Dle principů moderního umění bylo dílo chápáno jako nová, umělá obrazová skutečnost s vlastními zákonitostmi, nezávislémi na odpozorované skutečnosti, založená na harmonickém uspořádání uměleckých prostředků.<sup>88</sup> Umělci sice skutečnost zobrazovali, ovšem nepopisně. Patrné bylo následné směřování některých z autorů k elementarismu – charakterizovaného jasnou skladbou díla, úhrnností a zabýváním se základními hodnotami života, tzn. elementárním pojetím obsahu i formy, přičemž východiskem byla těmto umělcům lidská figura; k představitelům této tendence lze vedle Palcra zařadit například i Chlupáče, Zoubka nebo Janouška.<sup>89</sup>

Rezonance kubistického tvarosloví Dle samotného Palcra to byl Chlupáč, kdo díky svému vyhraněnému uměleckému názoru vtiskl generaci podstatný rys – přinesl „*ovládání kubistického principu organizace hmoty a prostoru*“, orientace navazující na „*nejprogresivnější síly naší tradice, které je vlastní drsnější a hmotnější podání s konstruktivními akcenty, představované linií Purkyně, Kubišta, Gutfreund, Karel Černý*“.<sup>90</sup> Jakou měl konkrétní podobu onen opakovaně zmiňovaný vliv kubismu v Palcroyvě díle? Zemina označuje v souvislosti s kubistickým projevem vliv „gutfreundismu“ v Palcroyvě tvorbě souslovím „povšechné ladění“,

---

<sup>83</sup> Chlupáč (pozn. 49). – „... milovali jsme lidové řezby, dětské naivní malování, obrazy ze střelnice, neprofesionálně dělané figuríny a vili zámky spíše než díla, jež nám k obdivu předkládala vážná kunsthistorie.“ Miloslav Chlupáč, Eva Kmentová, in: *Miloslav Chlupáč* (pozn. 27), s. 161.

<sup>84</sup> Jaromír Zemina, *Věra Janoušková. Já to dělám takhle*, Praha 2001, nestr.

<sup>85</sup> Pokud není v textu uveden název díla, jde o dílo z Palcroyvy pozůstalosti, které nelze na základě dosavadních informací ani přesně identifikovat z katalogů výstav.

<sup>86</sup> Chlupáč (pozn. 52).

<sup>87</sup> Judlová (pozn. 40), s. 10.

<sup>88</sup> Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 20), s. 193.

<sup>89</sup> Petrová (pozn. 82), s. 379-380.

<sup>90</sup> Palcr (pozn. 58).

a vysvětluje je sochařovou obecnou zdrženlivostí při přijímání cizích podnětů. Důraz na „klidné a přehledné uspořádání objektivisticky pojímaných objemů“ (jako reakce na Wagnerovu „barokní rozevlátost“ děl), ale současně nepřijetí neosobní geometrie (což je naopak pojetí Wagnerovu blízké) byly výsledkem onoho vlivu.<sup>91</sup> Luděk Novák ve znovuoživení kubistického principu konstrukce spatřoval vztah k základním lidským hodnotám, zvýrazněných v „symbolech lidské postavy“. V Palcrových dílech vnímal, že sochař „promítá do mikrosvěta tvárných vztahů obecnější pocity, které zřejmě fixují jisté psychické body generace, pro niž po roce 1945 nebylo tak velkého sporu naděje a beznaděje“.<sup>92</sup>

Vliv kubistického tvarosloví je patrný u několika Palcrových soch sedících žen z let 1958 nebo 1959, charakterizovaných obdobnou kompozicí objemů. Výrazně kubizovanými tvary se vyznačuje *Sedící figura* [6] (ve sbírce Národní galerie se nachází odlitky bronzový a cínový) – je vystavěna z poměrně strohých stereometrických objemů, oválná hlava s výrazným nosem je posazena na hranolovitém těle, pod nímž složené nohy jsou pojaty také jako zjednodušené objemy. Socha je překvapivě drobných rozměrů, tvarová zjednodušení jí dodávají kvalitu monumentálnosti. Hlavní důraz je kladen na poměrně statické sestavení objemů – pyramidálním způsobem, a na lomené linie. Strohost objemů umocňuje charakteristickou vzpřímenost, vlastní vesměs všem sedícím figurám této skupiny. Tělo *Sedící ženy* (1958) [7] je sice tvarů oblejších, ale socha vyvolává dojem obdobný, nabádá k přísně čelnímu pohledu. Robustně a schematicky pojaté končetiny kontrastují s poměrně malou kulovitou hlavou na širokém krku. Obě sochy připomínají svými tvarovými zkratkami Picassovo pojetí ženských postav na malbách z období kolem roku 1907.

*Sedící žena* (v provedení patinované sádry) byla vystavena v roce 1964 v Liberci na význačné přehlídce soudobé české plastiky Socha 1964, kdy její autorka Ludmila Vachtová situovala díla do volného prostoru galerijní zahrady a městského parku, odvolávajíc se v katalogovém textu na lyrický kontext tvorby Henryho Moora a Barbary Hepworthové, či české tradice soch Karlova mostu a Kuksu. Prostředí ateliéru pro sochu považovala za provizorní, prostor výstavních síní za příliš inertní, proto bylo třeba sochu začlenit do „konkrétního společenského provozu“. *Sedící žena* ale nebyla koncipována jako socha exteriérová, Palcr svá díla nevytvářel s vědomím konkrétního prostoru: „*Je to jejich věc, aby si svou přiměřenost prostoru a světla našly samy.*“<sup>93</sup>

Oživení důrazu na sounáležitost plastiky s exteriérem, na její navrácení do volného prostoru, se stalo obecnějším dobovým tématem, v parcích byly například pořádány výstavy či instalovány expozice světového sochařství 20. století – v belgickém Middelheimu

<sup>91</sup> Zemina (pozn. 1), s. 124.

<sup>92</sup> Luděk Novák, *Osudy figurace, Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 6-7, s. 271.

<sup>93</sup> Palcr, *O soše* (pozn. 54), s. 23.

či v holandském Otterlo. Palcr měl možnost výstavu soudobého sochařství v Middelheimu zhlédnout v roce 1958, zaujala ho tehdy výrazně socha *Marie-Lou* od expresionisty Constanta Permekeho. Příležitost takové cesty byla výjimečná, souvisela s úspěchem československé expozice na výstavě Expo 58, díky němuž Svaz československých výtvarných umělců (dále Svaz) tehdy uspořádal pro výtvarníky do Bruselu zájezdy.<sup>94</sup>

Fotografie z katalogu zmíněné výstavy *Socha 1964* představuje sedící *Dívku* (1958) [8], jejíž objemy jsou pojaty sumárněji, takže tělo tvoří dvě hlavní části, vertikální, opticky uzavřená rovnoběžností levé ruky a horizontály ramen, a část překřížených nohou. Geometrizované linie hran navozují velmi harmonický dojem. Hlava si stále udržuje zpodobení tváře. Shodné kompoziční členění postavy sochař použil u mramorové sedící dívky z téhož roku [120], zrealizované pro interiér společenského domu ve Vršovicích. Obdobně je pojata i *Sedící žena* (1958) [9], jejíž hlavu tvoří již jen obecný tvar. Kompozice soch této skupiny odpovídá Palcrově vzpomínce, jak na škole během častých a dlouhých schůzí odpozoval na studentkách, sedících na zemi, podstatně ze stavby sedící postavy, „*kdy opřená ruka napřimuje rozprostrané tělo a uvolňuje hlavu*“.<sup>95</sup>

Také *Sedící dívka* (1958) [10] (cínový odlitek se nachází ve sbírce pardubické Východočeské galerie) odpovídá tendenci tvarového zjednodušování, ale na rozdíl od soch výše uvedených, kde objem a plocha, objem a hrana jsou přesně rozeznány, zde plochy splývají v plných vyoblených objemech. Povrch odlitku je pojat podstatně expresivněji, je zdrsňen vrypy, pravděpodobně jako výrazová protiváha oblastí plných tvarů.

Formové tvarosloví čtyřhranných objemů, které se objevilo například v sochách Gutfreundových, výrazně u žánrové plastiky *Děvčete se psem* z let 1919-20, ve stejné době i v tvorbě Laurensově, Lipchitzově a Zadkinově, kolem roku 1960 pak v dílech Chlupáčových nebo Zoubkových, Palcr použil nejen u sádrové *Sedící figury* (1958) [11], jejíž stále přítomná tvarová organičnost nedovoluje, aby převážila přísnost geometrických tvarů.

Jako další stupeň k oprostěnému tělesnému tvaru lze vnímat sochu *Sedícího (Sedícího muže, Opřeného muže)* z roku 1959, jehož bronzový odlitek [12] vlastní Národní galerie (ve sbírce Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem se nachází provedení *Opřeného muže* v pálené hlíně). Kompozice více otvírá postavu do prostoru, tělo je sice tvořeno vlastně pouze čtyřhrannými objemy, ale mírná tvarová vyoblení navozují dojem živé tělesnosti. Díky mírnému vychýlení osy těla od horizontální linie ramen je zvýrazněn dojem jisté lability. Zmíněným krokem výraznějšího oprostování tělesného tvaru je vynechání dlaní a chodidel. U sedící figury provedené v pálené hlíně je nepřehlédnutelně zpracován povrch hnědočervené patiny, výrazně zbrázděné bílými vrypy. Na těchto sochách Palcr názorně předvedl své

<sup>94</sup> Umělci mohli zhlédnout mj. bruselskou výstavu 50 let moderního umění. Kapusta ml. (pozn. 38), s. 191.

<sup>95</sup> Palcr (pozn. 6), s. 249.



uvažování o objemu a plastičnosti sochy jako o možnostech plochy. Socha, jako soustava reliéfů tvořících její plastický celek, může být tak minimálně tvořena šesti základními plochami reliéfů (základnou, reliéfem ukončujícím objem plastiky vertikálně, čelním, zadním a bočními). Analogicky se promítají do divákova vnímání, skrz prožívání tělesnosti, polohy ploch sochy vůči základně. Palcr vysvětluje, že samozřejmě plocha objemu hmoty může plastičnost omezovat a udržuje ji v klidu či napětí, z čehož se odvíjejí významy tělesnosti sochy.<sup>96</sup>

Kompozičními obměnami *Sedícího muže* jsou sochy *Opřeného muže*<sup>97</sup> (1959) [13] nebo *Ležícího muže*<sup>98</sup> [14] z téhož roku. Dle Palcra při takovémto horizontálním rozložení hmoty sochy lze dosáhnout stavu stání sochy „vzepřením či podepřením“, čímž je horizontalita prolomena: „*Socha zobrazuje jen to, čemu přísluší tělesný pohyb k pohledu – odtud polohy ‚stání‘ sochy: stojící, sedící, klečící, ležící postava lidská nebo zvířecí.*“<sup>99</sup> Autor vycházel ze symbolického významu vertikálnosti a horizontálnosti: takové vlastnosti sochy „*jsou vaší tělesností prožívány jako protiklady toho, co patří živému, a toho, co patří neživému. Proto horizontálnost sochy buď to, co patří živému usebráním rozložení tělesnosti k pohledu, udrží anebo svou tělesnost vašemu pohledu ponechá jako něco, co svůj duchovní pohled uzavřelo.*“<sup>100</sup>

Palcroy sedící figury žen či mužů působí velmi civilně, čemuž přispívá i nepřítomnost soklu, jejich ikonografie je střídáma. Sochy vzbuzují dojem, že byly vytvořeny pro společenský prostor města. V doposud uvedené Palcrově tvorbě lze sledovat tendenci souběžně se zjednodušováním tvarů převádět výrazovou složku sochy na její povrch.

Skupina Máj 57 Ne náhodou byla výše zmíněna například jména Gutfreund nebo Picasso. „*Hlásíme se... k umění Václava Špály, Bohumila Kubišty, Rudolfa Kremličky, Otty Gutfreunda a Jana Štursy. Akceptujeme také pokrokové umění světové, epochy otevřené dílem Cézanneovým a Van Goghovým a vrcholící v díle Matissově a Picassově,*“ prohlašují mimo jiné mladí umělci v dopise o ustanovení tvůrčí skupiny, budoucího Máje 57, ze dne 1. 12. 1956, adresovaném ústřednímu výboru Svazu.<sup>101</sup> Vznikající skupina, jejímž členem byl od jejího založení i Palcr, náležela k prvním pokusům obnovit uměleckou situaci návratem k modernistickým počátkům českého meziválečného umění, a narušit tak od konce čtyřicátých let trvajícím vliv oficiálního Svazu, kdy veškeré výtvarné projevy syntetičtějšího charakteru byly podezírány z formalismu. Postupný proces „znovuzrození“ moderního umění se mohl odvíjet

<sup>96</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 24.

<sup>97</sup> Reprodukována ve *Výtvarném umění* XV, 1965, č. 4-5.

<sup>98</sup> Jeho reprodukce je uvedena v katalogu výstavy skupiny Máj z roku 1964 v pražské Nové síni.

<sup>99</sup> Palcr (pozn. 64).

<sup>100</sup> Palcr, O soše (pozn. 54).

<sup>101</sup> *Tvůrčí skupina Máj 57. Mladé umění* (kat. výst.), Obecní dům v Praze 1957, nestr.

do jisté míry i jako důsledek situace politické.<sup>102</sup> Možnost zakládat od roku 1956 tvůrčí skupiny souvisela s prosazením změn ve stanovách Svazu. Vedle Máje to byly ještě například skupiny Trasa, UB 12 nebo Etapa, které vystoupily poprvé na veřejnosti v letech 1957-62. Máj se stal součástí širšího středního uměleckého proudu, principem svobody těchto skupin bylo „*odmítnutí ideologie a důraz na autonomní výtvarné prostředky*“.<sup>103</sup> Stěžejní význam pro renesanci moderního myšlení v českém prostředí měla jednak výstava Zakladatelé moderního českého umění, koncipovaná Miroslavem Lamačem, Jiřím Padrtou a Janem Tomšem z let 1957-58, a také již zmíněná česká účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu.<sup>104</sup> Nelze ale rozhodně hovořit o náhlé výstavní svobodě, Palcr sám připomněl situaci vzniklou na první výstavě skupiny Máj v pražském Obecním domě v červnu 1957, kdy pouhý anglický Shakespearův sonet z obrazu Jitky Kolínské vzbudil obavu ze skrytého významu, a výstava mohla pokračovat jen díky návštěvě prezidenta Antonína Zápotockého, čímž ji jako by zaštitil.<sup>105</sup>

Soudržnost skupiny Máj spočívala ve vzájemném respektu různých individualit. Neměla vyhraněný umělecký program nebo směr, ale shodovala se v návaznosti na pluralitu osobitých uměleckých meziválečných projevů.<sup>106</sup> Ve svém úvodním prohlášení se zaštitřovala vědomím „společných cílů“. Výtvarný projev členů skupiny charakterizovaly „expresivita a zjednodušující linie“.<sup>107</sup> Šetlík se ve stručné recenzi páté výstavy skupiny z roku 1964 vyjádřil obecně k charakteru Máje, nevnímal je jako organický celek s jednotícím programem, ale spíše jako „*výsledek soudobých snah generace, která vystoupila po poslední válce a hledá dodnes vyrovnání s novými výtvarnými proudy, s novým rytmem života i otázkami, které dnes před uměním stojí*“.<sup>108</sup>

Palcr, mimo jiné spolu se svými přáteli – Chlupáčem, Podhrázkým a Sekalem, vystavoval již na první výstavě Máje, představil zde *Dívku s rukama nad hlavou* a *Dívku s rukama na tváři*, obě díla jsou datována rokem 1956. Chlupáč je v kontextu vystaveného sochařského souboru zhodnotil jako projev „po umělecké stránce nejucelenější“.<sup>109</sup> Výstava vzbudila všeobecnou pozornost, zástupci Svazu se samozřejmě zalekli příliš svobodného

<sup>102</sup> Mezníkem bylo veřejné ukončení etapy stalinského kultu na XX. sjezdu KSSS v roce 1956. Judlová (pozn. 40), s. 9.

<sup>103</sup> Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 20), s. 192.

<sup>104</sup> *Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958-1968* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze a Státní galerie výtvarného umění v Chebu 1999, s. 20.

<sup>105</sup> Jiří Šetlík, Počátky činnosti tvůrčích skupin a jejich význam, in: *Česká kultura na přelomu 50. a 60. let* (pozn. 76), s. 4. – Palcr příliš nesouhlasil s označením modernismu členů Máje 57 jako „krotkého“: „... i ty nejkrotší věci, které se vystavovaly, vzbuzovaly nepřičetnej odpor, protože se tam četly jiné významy, než tam byly.“ Anděla Horová, Skupina Máj 57, *Ateliér XI*, 1998, č. 14-15, 9. 7., s. 2.

<sup>106</sup> Chlupáč (pozn. 21), s. 195.

<sup>107</sup> Z rozhovoru s Miloslavem Chlupáčem, in: Horová (pozn. 105).

<sup>108</sup> Jiří Šetlík, Pražské výstavy v dubnu, *Výtvarná práce XII*, 1964, č. 8, 15. 5., s. 2, 9.

<sup>109</sup> Miloslav Chlupáč, Šedesátá léta, in: *Umění zrychleného času* (pozn. 104), s. 34.

projevu. Druhá výstava skupiny, uspořádaná v roce 1958 (dle katalogu Palcr vystavil *Stojící akt*, *Stojící plavkyni* a *Milence* – díla byla vytvořena v mezidobí první a druhé výstavy), i poslední – pátá, konaná v roce 1964, proběhly v Praze, zbylé dvě byly uspořádány ve Varšavě (1958) a Poděbradech (1961). Na poslední z výstav skupiny se objevila již řada děl abstrahujícího výrazu. Palcr vystavoval při všech těchto uvedených příležitostech. Šetlík v recenzi výstavy z Nové síně v roce 1964 označil Palcra za předního člena skupiny a jeho vystavené práce zhodnotil jako potvrzení kvality, ocenil jeho schopnost „*výtvarnou myšlenku realizovat v materiálu s maximem výraznosti a kompoziční nápaditostí*“.<sup>110</sup> Dle Stanislava Kolíbalu značnou míru stylizace Palcrových děl z této doby je třeba vnímat jako kompromis mezi abstrakcí a realismem, který se obdobně objevoval v tvorbě malířů skupiny, Dydka, Fremunda, Piesena a Martina, ale i Černého (k výstavním aktivitám Máje zvaného).<sup>111</sup> Od roku 1963 se stal nakrátko členem Máje i Jan Svoboda, budoucí autor osobitých fotografií Palcrových soch. Byl ve skupině jediným fotografem, na poslední výstavě představil čtyři fotografie, které Šetlík ocenil jako výrazný přínos skupině.<sup>112</sup>

Sumárnost objemu Ve formálním zpracování námětu sedící figury Palcr sochou *Sedícího muže* z roku 1959 dospěl do bodu, kdy postavu tvoří plnými kubizovanými objemy, jejichž kompozičním uspořádáním ji vstřícně otvírá okolnímu prostoru. V zobrazení sedící ženy z téhož roku sochař ale kompozici tělesných objemů pevně uzavírá do klidné, současně soustředěné statičnosti, určené k čelnímu pohledu – *Sedící dívka*<sup>113</sup> [15] (typově shodná se *Sedící dívkou* (1958) [10]). S klidnou a jednoduchou kompozicí celku kontrastuje rozrušený povrch sochy („*celek nejčastěji působí ‚kamenné‘, ale jednotlivosti bývají ‚kovové‘, připomínají cizelaci*“), což je příklad směřování výrazu proti určitosti, které Zemina považuje za samotný základ Palcrova osobního slohu: „*Z takového vzájemné, byť často antagonické vazby jednotlivých složek díla pak vyplývá výsledný dojem hybridity, ale zároveň vnitřní soudržnosti, prostoupené věčným neklidem a napětím*“.<sup>114</sup> Oproti dřívějšímu civilnímu pojetí sedící postavy se zde začíná více projevovat směřování k výrazu nadčasovosti. I když tělesné objemy sochařův intelekt redukuje a oprostuje od veškerých detailů, takže se postava stává jednoduchým znakem, zachovává jí životnost, díky neustále přítomnému prvku asymetrie, mírnému naklonění těla či vychýlení sklonu nohou.

---

<sup>110</sup> Šetlík (pozn. 108), s. 9.

<sup>111</sup> Stanislav Kolíbal, Několik poznámek k povaze Palcrova díla, in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 53.

<sup>112</sup> Petr Balajka, *Jan Svoboda*, Praha 1991, s. 13. – Šetlík (pozn. 108), s. 9.

<sup>113</sup> Ze sbírky Galerie umění Karlovy Vary.

<sup>114</sup> Zemina (pozn. 1), s. 123.

Výjimečná je skulptura *Sedící dívky*<sup>115</sup> [16] datovaná rokem 1962, autor ji vytesal z kararského mramoru. Nenechal promluvit ušlechtilost kamene klasicky, vyhlazením jeho povrchu, ale naopak povrch hustými rýhami narušil, čímž na něj dopadající světlo zvláště ztlumil a zpomalil, takže výraz klidu, navozený nejen typem sedící dívky, specificky posílil. Nabízelo by se obecně strohou obrysovost takových postav odvozovat z dané blokovitosti kamene, k takové formě se ale Palcr přiklání i v případě odlišného sochařského materiálu. Bělost mramoru připomíná bělost Palcrem často používané sádry, zvláště když její povrch obvykle upravoval kombinovaně s postupem skulptivním.

Kámen, tentokrát tvrdý ružbašský travertin, je sochařským materiálem i *Sedící figury* [17], na níž Palcr pracoval v letech 1966 a 1967 v rámci druhého a třetího mezinárodního sochařského sympozia ve Vyšných Ružbachách na Slovensku (shodou okolností v kraji ne příliš vzdáleném od Fričovců, kde v první půli padesátých let trávil již zmíněná dvě restaurátorská roční období, od jar do podzimů). Sedící postavu pojal velmi sumárně (typově jde o sedící figuru s rukou podpírající vzpřímené tělo). Tělesné objemy splývají v symbolický znak se siluetou hlavy a ramen, kdy před hlavní hmotu těla mírně vystupují složené nohy. Formální zobecnění zde dostalo dalšího stupně, objem nenese žádné konkrétní rozlišující detaily. Vybaví se v této souvislosti staroegyptské oproštěné statické sedící kolosy. Palcr hovořil o světě egyptské sochy jako o světě, kterému rozumí, významným zážitkem se mu proto stala první cesta do Paříže v roce 1965, kde mohl egyptské umění vidět ve sbírkách Louvru. V českém prostředí pak obdobný sochařský princip vnímal v sochách gotických.<sup>116</sup>

Chlupáč, který se ružbašských sympozií nejen v letech 1966 a 1967 aktivně účastnil, zhodnotil Palcrovu figurální skulpturu jako předvedení charakteristické sochařovy koncepce zjednodušeného tvaru, objemů sevřených pevnými plošnými plány a živého rukopisu záseků špičákem.<sup>117</sup> Na stránkách slovenského časopisu *Výtvarný život* Ľubor Kára srovnával Palcrovu ružbašskou *Sedící figuru* s jeho skulpturou z roku 1964 provedenou v rakouském St. Margarethen [62], tu vnímá oproti ružbašské jako přesvědčivější a kompozičně a formálně dořešenou, přičemž u *Sedící figury* ocenil hlavně autorovu „odvahu výrazového záměru“.<sup>118</sup>

Travertinový lom nedaleko Vyšných Ružbach se v létě 1965<sup>119</sup> stal dalším z míst, kde se podařilo společným úsilím realizovat rozšiřující se myšlenku mezinárodních sochařských sympozií, vzniklou a uskutečněnou již o šest let dříve v Rakousku. Iniciátory úvodního

---

<sup>115</sup> Ze sbírky Galerie hlavního města Prahy.

<sup>116</sup> Palcr (pozn. 6), s. 255.

<sup>117</sup> Chlupáč (pozn. 10), s. 3.

<sup>118</sup> Ľubor Kára, K problematice mezinárodních sochařských sympozií. Vyšné Ružbachy 65-66, *Výtvarný život* XII, 1967, č. 7, s. 299.

<sup>119</sup> K prvním účastníkům sympozia patřili Herbert Baumann, Miloslav Chlupáč, Karl Prantl, Andrej Rudavský, Rudolf Uher a Olbram Zoubek. Ludmila Vachtová, Vyšné Ružbachy 1965, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 1, s. 38.

rakouského sympozia byli sochař Karel Prantl, jeho žena Ute a Fritz Czagan, a hostitelským místem starý pískovcový lom u St. Margarethen. Četné rozšíření těchto pracovních setkání, která se uvedla během dalších sedmi let v Jugoslávii, západním Německu, Francii, Izraeli, Japonsku, Spojených státech, Československu a Polsku,<sup>120</sup> dokládala aktuálnost a životaschopnost myšlenky společné práce sochařů v těsném kontaktu s přírodou. (Jistě ne náhodou v letech, kdy se sochařská sympozia rozšiřovala po celém světě, se ve Spojených státech objevovaly první land-artové umělecké projekty.)

Umělce nezajímalo tolik vnější projev přírody, ale spíše jak sama „utváří“, roli hrál i moment vcítění se do povahy materiálu a „myšlení“ v něm.<sup>121</sup> Sympozia opětovně obnovila princip práce „taille directe“<sup>122</sup> v kameni, přímo v materiálu bez modelu. Značná rozměrnost skulptur a jejich umístění v prostředí otevřené krajiny se staly nekompromisními zkouškami kompozice, formy a vnitřních monumentálních kvalit. Improvizace proto přicházela na řadu pravděpodobně mnohem častěji, než samotní umělci předpokládali.<sup>123</sup> Ve svém podtextu sympozia vyjadřovala nesouhlas s tržním přístupem k umění, s oficiální politikou upřednostňování pouze určitých tvůrčích projevů. Znamenala pro řadu účastníků výjimečnou příležitost svobodné práce v materiálu jinak finančně nedostupném, ovšem nešlo o zadání jednoduché, cizí prostředí spolu s omezeným časem kladly na sochaře vysoké nároky.

Možnost účasti českých sochařů<sup>124</sup> na rakouském sympoziu pomohla velkým dílem prosadit bývalá studentka Wagnerova ateliéru Alina Szapocznikowa, která již od roku 1947 pokračovala úspěšně ve studiu v Paříži.<sup>125</sup> V roce 1966 se tak po jisté době opět setkala s Palcrem i ostatními na ružbašském sympoziu.<sup>126</sup> Na přenesení myšlenky sympozia do československého prostředí měli hlavní podíl Chlupáč společně s Uhrem, také díky iniciativě Prantla se plánované mohlo v letech 1964-65 proměnit ve skutečnost. Ružbašské symposium bylo ve své době logicky vnímáno jako jeden z důkazů nadějněho navracení se naší země do kulturního světa.

---

<sup>120</sup> Ibidem, s. 38. – ŠH, Konečně u nás mezinárodní sympozium sochařství, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 8, s. 2. – Kára (pozn. 118).

<sup>121</sup> Miloslav Chlupáč, O kameni a symposiích, in: *Miloslav Chlupáč* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1995, nestr.

<sup>122</sup> Hnutí za *taille directe* se významněji rozšířilo během poslední čtvrtiny 19. století, tehdy reagovalo na dualismus umělecké představy a její realizace. Výtvar jako smysl tvorby, kdy hmota přijímá přímý otisk umělcovy osobnosti, opětovně zdůraznil Conrad Fiedler. Jeho teoretické závěry během devadesátých let dále rozpracoval Adolf Hildebrand, poté byly realizovány i v praxi. Vliv hnutí výrazněji ožil kolem roku 1910. Zdeňka Volavková-Skořepová, *Myšlenky moderních sochařů*, Praha 1971, s. 51-54, 120.

<sup>123</sup> Miloslav Chlupáč, Symposium moderního sochařství, in: *Miloslav Chlupáč* (pozn. 27), s. 171.

<sup>124</sup> Symposium v St. Margarethen se z českých sochařů účastnili Miloslav Chlupáč, Olbram Zoubek, Zbyněk Sekal, Zdeněk Palcr a Jiří Seifert, ze slovenských Rudo Uher a Andrej Rudavský. /HS/, Symposium evropských sochařů v St. Margarethen po jednatřiceti letech, *Ateliér* III, 1990, č. 15, 23. 7., s. 4, 6.

<sup>125</sup> Chlupáč (pozn. 10).

<sup>126</sup> Marie Klimešová-Judlová, Alina Szapocznikow 1926-1973. Retrospektiva, *Ateliér* XII, 1999, č. 1, 7. 1., s. 16.

Tvary převáděny do plochy Ružbašská *Sedící figura* tak vypovídala o budoucím Palcrově přístupu k objemu, který výrazně zplošťoval stále lapidárnějšími plochami. Zplošťování tvarů bylo projevem sochařova konceptu sochy otvírající se světlu.<sup>127</sup> Tento koncept Palcr rozpracovával během druhé poloviny šedesátých let a v letech sedmdesátých převážně na námětu postavy stojící, k sedícím figurám se pravděpodobně intenzivněji vrátil v letech osmdesátých. Obdobně u námětu postavy sedící dospěl ke krajnímu řešení, kdy celek postavy tvoří již pouze vertikální a horizontální deskovité části, jejichž velmi jednoduché obrysy vycházejí z reálných tělesných tvarů.

Roky 1986 a 1987 Palcr datoval několik sádrových sedících postav drobnějších rozměrů, pouze jedna z nich je patinována – sedící figura (1986) [18], její tvary jsou výrazně zjednodušeny. Některé z obdobně vytvořených sedících figur se odlišují přítomností obdélníkového podstavce, jejich objemy jsou velmi podobně uzavírány stále přísnějšími plochami, objevuje se i nedokončené vypracování v životní velikosti. Zřejmě Palcrovi u tohoto námětu vyhovoval z hlediska formálního nejvíce typ sedícího či sedící, kdy jedna ruka podpírá napřímené tělo a nohy jsou volně před tělem. Příklady maximálního eliminování tvarů a objemů jsou sedící figury z let 1991 [19] a 1994 [20], jako by v nejobecnější formě vyjadřovaly Palcrův sochařský princip stání, založený na aktivní vnitřní životnosti a přiznání vazby k základu.

Pravděpodobně z uvedeného typu sedící figury vycházela plastika tříčtvrteční ženské postavy [21], jejíž objemy jsou plošně zredukovány do reliéfní podoby. Nedokončená plastika [22], již by snad bylo možno považovat za abstrahovaný (ve smyslu hledání obecného, podstatného) stupeň plastiky minulé, jejíž tělo tvoří pouze obdélná deska, na níž je posazen ovál hlavy, a která vychází z obdélníkové základny, je názorným příkladem Palcra sochařského postupu, kdy plastiku již patinovanou opětovně přepracovával. (Téměř čistě geometrickému tvarosloví Palcr podrobil tvary sádrové plastiky [23] velmi podobného typu, která ale není dokončena.)

V devadesátých letech Palcr sice dospěl k uvedenému hraničnímu pojetí, současně se ale navracel k postavám plných reálných tvarů a objemů. Jedna ze sedících figur zůstala rozpracovaná [24], Palcr ji pojal v nadživotní velikosti, použil kombinaci s deskovitým pozadím. K výchozímu pojetí plastického útvaru jako souboru hodnot prostorových se tak opětovně vrátil v závěru své tvůrčí cesty.

Zatímco v druhé polovině padesátých let se v Palcrově tvorbě objevilo několik typů sedících postav – sedící dívka, jejíž ruka podpírá napřímené tělo (blízká s takzvanými Zorkami se sochařova školního období), typ sedící dívky s rukama složenýma v klíně, navozující význam vážnější koncentrace, a typ sedícího či opřeného muže, který je pojat významně otevřeně, v tvorbě pozdější autor typovou různorodost poměrně zúžil. Výjimečná je pískovcová skulptura

---

<sup>127</sup> Podrobněji je o tomto principu pojednáno v části zabývající se námětem stojící figury.

sedící ženské postavy, již Palcr vytesal pro brněnské sídliště Líšeň v roce 1988 [131] (zachováno je i několik sádrových modelů), melancholický motiv skloněné hlavy jí dodává význam uzavřenosti.

## ii) Plavkyně

Námět plavkyň připomíná v moderním umění velmi častý motiv koupání. Postava plavce či plavkyně se objevila v sochařské tvorbě například Laurensově nebo Lipchitzově. Možno na tomto místě připomenout i skutečnost, že plavání se objevilo v rejstříku tematiky poválečného sociálního civilismu, odrážející tzv. moderní život. Jak již bylo zmíněno, námět patřil k těm, které se poměrně častěji vyskytovaly v tvorbě umělců skupiny Máj. Známa je například reliéfní *Figura plavce* (1963-64) od Miloslava Chlupáče, umístěná nad vstupem podolského plaveckého stadionu. Palcrova původní volba námětu jistě souvisela částečně s možností zpracování tématu ženské postavy a současně s možností konstruktivního a harmonického vystavení plných objemů sochy. Plavkyně nezobrazoval v celé postavě, buď je pojímal jako tříčtvrteční stojící figury nebo jako části nakloněného těla vystupujícího nad vodní hladinu, s rukama napřaženými právě k tempu. K námětu se sochař sice vrátil i ve své tvorbě pozdní, nicméně stěžejní soubor *Plavkyň* je datován rokem 1957.

Harmonické vystavení objemů sochy, téma pohybu V roce 1958 Palcr obeslal významnou brněnskou výstavu Umění mladých výtvarníků Československa<sup>128</sup> dvěma *Plavkyněmi* (1957), které Jaromír Zemina zhodnotil jako jedny z nejlepších soch této rozsáhlé přehlídky<sup>129</sup> (pouze v oddělení plastiky vystavovalo 120 autorů). Námět i výrazové prostředky obou soch odpovídají prostotě, kterou dle Václava Zykunda lze považovat za novou a nadějnou, směřující k bezprostřednosti, k „pravdivé a drsné podstatě“, k „vnitřní obsahové strohosti“.<sup>130</sup>

Poměrně složitě komponovaným postojem se vyznačuje *Stojící plavkyně* (1957) [25] (v provedení černě patinované sádry se nachází ve sbírce Národní galerie). Stavba hladce modelované a objemově plné tříčtvrteční ženské postavy, s levou rukou zapřenou u krku a pravou spočívající na koleně levé nohy, působí harmonickou vyvážeností, čemuž napomáhá

<sup>128</sup> Palcr je uveden v katalogu i jako člen výstavní komise za Svaz (komise byla jmenována z mladých výtvarníků a teoretiků a byla jí ponechána výrazná svoboda). Josef Císařovský, hlavní iniciátor výstavy, charakterizuje přehlídku jako pracovní, s konfrontačními cíli, která má povzbudit mladé talentované umělce. Obecně uvádí směřování výtvarné tvorby k novému realismu, pro nějž je charakteristická „opravdovost“, kdy skutečnost není zobrazována iluzivním napodobováním, ale „přetvářením“, s příslibem vyřešení krize realismu. *Umění mladých výtvarníků Československa* (kat. výst.), Dům umění v Brně 1958, nestr. – Pražská repríza výstavy již nebyla povolena. Příčiny zákazu je možné vytušit například z článku Miroslava Klivara, který kritizoval přílišnou svobodu poskytnutou mladé výstavní komisi a převažující zájem o formální stránku děl. Miroslav Klivar, Ještě k výstavě mladých, *Výtvarná práce* VI, 1958, č. 16, 15. 9., s. 6.

<sup>129</sup> Zemina (pozn. 1), s. 122.

<sup>130</sup> Václav Zykund, Výstava mladých v Brně, *Výtvarná práce* VI, 1958, č. 11, 21. 6., s. 3.

dokonalá trojúhelníková kompozice, vnímatelná z několika různých pohledů. Promyšlená komplementarita směrů a protisměrů současně dodává soše vnitřní dynamičnost. Poměrně výrazné je zploštění zad, které odpovídá Palcrovi zvýznamňování čelního pohledu. Vzorem kompozice *Stojící plavkyně* byla Palcrovi *Sedící žena* (1914) Raymonda Duchamp-Villona,<sup>131</sup> reprodukována mj. na stránkách *Volných směrů*<sup>132</sup> v tomtéž čísle, v němž zveřejnil Nebeský stať *Základy moderního sochařství*, kde se o soše – nazývá ji *Manekýn* – zmiňuje jako o jedné z prvních Duchamp-Villonových „kubistických“ plastik, již s charakteristickým pojetím plochy přímo protínající objemy.<sup>133</sup> Kompozice tělesných objemů Palcrovy *Stojící plavkyně* ale připomíná i Archipenkovy postavy žen, realizace sochařovy teorie komplementarity tvarů a symbolického významu prázdného prostoru. Ostatně i Jan Kapusta zmiňuje Archipenkovu sochu *Sedící* (1922) jako jednu z inspirací k Palcrovi cyklu *Plavkyň*.<sup>134</sup>

*Stojící plavkyně* byla v roce 2005 zařazena na výstavu *Opojná plasticita a ztělesnění duchovního světa*, aby ilustrovala (společně s výběrem figurálních sochařských děl české tvorby dvacátého století) pojem plastičnosti, definovaný na počátku šedesátých let německým historikem Kurtem Badtem jako soubor specifických kvalit sochy.<sup>135</sup> Badt hodnotu plastična, mající nadčasový charakter, považuje za nutnou podmínku, aby výtvarné dílo mohlo být dílem uměleckým. (Z některých Badtových myšlenek Palcr vycházel ve svých pozdějších teoretických úvahách.)

<sup>131</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 15.

<sup>132</sup> *Volné směry* XX, 1923-24, s. 44.

<sup>133</sup> Václav Nebeský, *Smysl modernosti*, Praha 2001, s. 62.

<sup>134</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 15.

<sup>135</sup> Význam pojmu plastický/plastično, jako „znaku význačnosti duchovního, formujícího výkonu“, se dle Badta nevztahuje pouze na sochařskou tvorbu, označuje hodnotu, jež může být vlastní malířství, hudbě nebo literatuře. Pojem charakterizují: „mluvící, naplněná jasnost jevu a jeho zřetelná odlišenost pro názor, izolovanost vůči danostem okolí; zároveň naléhavost jevu ve ztělesnění, vystoupení předváděného, nejenom z okruhu, v němž se nachází, ale též i ze sebe sama do své nejkrajnější, nejnaplněnější formy, zviditelněné vydmutí věci do vyhraněnosti její plné existence.“ *Plastické* – jako hodnotící soud – poukazuje na uzavřený útvar plnosti, živoucí ze síly plně pronikající jeho materií, ze síly, která vystupuje až do krajních mezí útvaru, vyplňuje jeho hranice a napíná, ať je tou materií slovo nebo tón, sestava barev, anebo dokonce tělo – tak, že pro porozumění tato síla látku zbavuje její těžké a pouhé materiálnosti a činí ji nositelem výrazu své vlastní moci.“ Badt na příkladu přírody, kterou umělci neopakují, ale „prostřednictvím duchovních procesů ztělesňují“, definuje: „Plastickou... nazýváme tu formu, ve které se život pro vnímání ukazuje jako ten, který formuje tělo, plastickými nazýváme ty útvary, jejichž síla se plně vyjadřuje až po hranice jejich zjevu. [...] Pojem plastična souvisí s oblastí živoucího, se zážitkem života jako vnitřní zkušenosti, a s jeho schopností ztělesnit sebe sama jako něco živoucího a naplněného životem.“ Za „protiklad životnosti“ považuje Badt pravidelná stereometrická tělesa. Stereometrično dle něho nemá v uměleckém díle „vládnout“, ale „sloužit“. Bezpečný dojem plastična vytvářejí dle Badta formy konvexní, jejich kombinace s formami konkávními (ty disponují silou odvozenou) umožňuje ztělesnit pohyb v plastice: „Povrchy plastiky... mohou být odlišeny buďto jako sílu shromažďující, jako sílu vysílající, sílu dále vedoucí, anebo jako sílu přijímající.“ Pokud sochař vytváří dílo abstraktní, pojímá do něho „přírodní prvek rozmanitosti napětí nepravidelnosti, aby mohl pouhou tělovost přetvořit do pravé plastičnosti.“ Dle Badta dichotomie mezi přirozenými a stereometrickými formami tkví v plastickém postupu samotném: přirozené formy jsou otevřeny působení vnějšku, patosu, proti nim stojí formy vzniklé z ducha, étosu. Kurt Badt, *Podstata plastiky*, přel. Petr Rezek, *Konserva*, příloha *Literárních novin* VII, 1996, č. 20, 15. 5., s. 17-20. (Kurt Badt, *Raumphantasien und Raumillusionen*, Köln 1963, s. 135-164.) – Dušan Brozman, *Opojná plasticita a ztělesnění duchovního světa*, in: *Opojná plasticita a ztělesnění duchovního světa. Figura v českém sochařství 20. století* (kat. výst.), Výstavní síň Mánes v Praze 2005, nestr.



Obdobnou míru zjednodušování tvaru společně s hladkou modelací povrchu Palcr uplatnil u *Plavkyně* (1957) [26], vyznačující se opět trojúhelníkovou kompozicí, díky níž i přes dynamické gesto rozmáchlých mohutných paží, dodávající soše potenci pohybu, působí pevnou vyvážeností. S takovou robustností rukou či nohou se lze setkat zvláště u soch Laurensových.<sup>136</sup> Snad i zážitek z období studia, kdy mladé umělce, včetně Palcra, zaujala přehnaná robustnost v obrazech Permekeho, vystavených v Mánesu, mohl být pro formální stránku *Plavkyně* významný.<sup>137</sup> Řešení tématu pohybu se objevilo například již v předkubistickém období Duchamp-Villonovy tvorby v *Ženském torzu* z roku 1907.

Jak bylo patrné již u sedících figur z konce padesátých let, expresivnější strukturu povrchu Palcr většinou posílil při současném oprošťování figury od popisných detailů, kdy tvary podával v sumární zkratce, jako u sádrové stojící *Plavkyně* (1957) [27] (ze sbírky Českého muzea výtvarných umění) nebo u části postavy *Plavkyně* (1957) [28] (z Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem). Oproti stojící plavkyni je druhá pojata syntetičtěji, hlava pozbývá tváře, připomíná tak hlavy již zmíněných Duchamp-Villonových manekýnů. Čtyřhranně tvarované paže jsou zachyceny v okamžiku silně pohybovém, i naklonění těla tento význam umocňuje.

Již zmíněné objemové zplošťování, Palcr je nazýval „ztlačováním“, uplatnil později i na námětu plavkyně (či plavce) [29], kdy zploštělou vertikální část těla vymezil jednoduchou siluetou hlavy, ramen a paží. Plastiku pravděpodobně vytvořil v letech osmdesátých. U takto „bočního“ pojetí postavy Palcr zmiňoval, jak důležitou roli nehraje pouze pohled čelní, nýbrž ta část sochy, která nese její „tvářnost“.<sup>138</sup> Také u tématu plavkyň se nejspíše na počátku devadesátých let navrátil k plnému tělesnému objemu, o čemž svědčí několik rozpracovaných děl. Nejen u soch plavkyň je patrné, že se Palcr zaobíral skrytými potencemi pohybu statuárního tvaru ve vztahu k rozměrům a k vjemu sochy z různých úhlů pohledu; měnil často obrys plastiky, v modelaci celku i detailů byl perfekcionista.<sup>139</sup>

### iii) Portréty a hlavy

Palcrovo bytostné tíhnutí k hledání podstatného, tedy nadčasového, postupně eliminovalo jakýkoliv odkaz k jednotlivému, individuálnímu, specifickému. Ani námět lidské hlavy se nevymkl této logické zákonitosti. Snad je zde namísto připomenout výrok Despiauův:

---

<sup>136</sup> Jistě ne náhodou reprodukce Laurensovy sochy *Jitro* (1942) doprovází Palcrova stať Giacomettiho postřeh, uveřejněnou v roce 1992. Palcr (pozn. 64), s. 17.

<sup>137</sup> Kolíbal (pozn. 111).

<sup>138</sup> „Frontálnost jako rozloha největší šířky sochy je tak určením, které má přednost, a samo toto určení přednosti je jejím významem. O tom, co je takto ‚především‘, rozhodne tvář, pohled nebo to, co tuto tvářnost nese, protože největší rozlohu šířky může mít i to, co je původně bokem nebo z boku, profilem, nebo i to, co je původně zády.“ Palcr, O soše (pozn. 54), s. 28.

<sup>139</sup> Šetlík (pozn. 12), s. 43.

„Z portrétu dělám hlavu,“<sup>140</sup> nejen kvůli Palcrově sympatii k tvorbě tohoto sochaře. Portrétů Palcr vytvořil početelně, vesměs v rané etapě své tvorby, k námětu lidské hlavy se ale vracel i později, dospěl k zobecněným tvarům, nesoucí symbolické odkazy – detaily rtů či reliéfní kresbu lidské ruky. Palcr stavěl velmi vysoko Gutfreundův *Autoportrét* (1919) a *Podobiznu matky* (1920), považoval je za srovnatelné s nejlepšími egyptskými nebo Parlěrovými portréty, shledával v nich „vyrovnaný duchovní horizont“ a „srovnatelnou plastickou sílu“.<sup>141</sup>

Portréty V souvislosti s Palcovým obdobím sochařského studia byl již zmíněn bronzový odlitek portrétu sochařova otce – *Hlava otce* [30]. Citlivě zachycené realistické rysy soustředěného výrazu vůle s dávkou jisté přisnosti dokazují autorovu modelační dovednost. Katalog první Palcroy souborné výstavy z roku 1960 uvádí ještě dva sádrové portréty z období studia: *Portrét Zorky Kořánové* (1947) a *Portrét Boženky Jelínkové* (1948). Patřily do skupiny raných Palcových děl, která vznikala souběžně se školním modelováním, jejichž projev Chlupáč charakterizoval jako „plasticky silný expresivní“, snažící se vyvarovat vnější okázalosti a líbivosti.<sup>142</sup> *Figury* a *Hlavy* z roku 1947 Petrová popisuje jako sochy, na nichž autor řešil problematiku expresivního výrazu a sumárního tvaru.<sup>143</sup> Zmíněným portrétem Zorky Kořánové by mohla být hlava portrétních rysů<sup>144</sup> [31], připomínající částečně Picassovu kubistickou *Hlavu Fernandy* (1909), její tvary ale Palcr pojal sumárněji, s poměrně hladkou modelací povrchu. O „masivní obří Hlavě, nikoliv nepicassovské“ se zmiňuje Eva Petrová v souvislosti s výše uvedenou výstavou *Počátky generace*,<sup>145</sup> připomínající díla z let čtyřicátých. Petr Wittlich pak ve stručné recenzi této výstavy Palcra (společně s Chlupáčem a Hájkem) zařadil do „zvláštní civilistické enklávy“, která v rámci inspirace tvorbou kubistickou inklinovala k dekorativnějším a klidnějším formám.<sup>146</sup> Že si Palcr Picassovy tvorby cenil, může dokreslit i drobná vzpomínka Věry Janouškové – když se Palcr zmiňoval o své budoucí ženě Zuzaně, líčil její krásu slovy: „*má hlavu jako od Picassa*“.<sup>147</sup>

*Portrét J. K.*<sup>148</sup> [32] z roku 1959 již nese výrazné známky eliminování detailů, avšak stále si ponechává portrétní charakter. Krk a hlava téměř splývají v jeden objem, patrná je

<sup>140</sup> Volavková-Skořepová (pozn. 122), s. 116.

<sup>141</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 23.

<sup>142</sup> Chlupáč (pozn. 10), s. 3.

<sup>143</sup> Petrová (pozn. 76).

<sup>144</sup> Dle výpovědí Miloslava Chlupáče a Věry Janouškové.

<sup>145</sup> Petrová (pozn. 82).

<sup>146</sup> Petr Wittlich, *Počátky generace. Přehled výstav*, Praha, *Výtvarná práce XVI*, 1968, č. 11, 25. 6., s. 4.

<sup>147</sup> Janoušková (pozn. 45).

<sup>148</sup> V katalogu členské výstavy II. krajského střediska ÚSČSVU Umělecké besedy, konané ve Výstavní síni Mánes a Alšově síni Umělecké besedy v Praze v roce 1955, je uvedena Palcra *Podobizna J. K.* z roku 1954, provedená v opuce (v. 40 cm).

zde moderní transkripce primitivní plastiky,<sup>149</sup> za níž by cesta mohla vést až k hlavám kykladských idolů. Roli zde mohla hrát i již zmíněná výrazná stylizace hlavy od francouzského sochaře Gimonda, vystavená v roce 1947 na Slovanském ostrově.<sup>150</sup> Tři uvedená díla charakterizují tři Palcroy odlišné přístupy, od realistického modelování přes kubizující stylizaci k eliminování detailů a tvarovému oprošťování, která jsou vyvažována důrazem na výraz povrchové struktury.

Hlavy Rokem 1955 Palcr datoval dílo *S rukama nad hlavou* [33], v němž svalnaté paže rámují hlavu na silném krku. Motiv rukou složených nad hlavou se objevuje například v tvorbě Gutfreundově v roce 1927 (*Ženský akt s rukama nad hlavou*). Užití rukou jako kompozičního prvku, dodávající celku harmonický řád, se v Palcrových dílech objevovalo poměrně často, například u sedících dívek, obdobnou funkci mají ruce u *Dvojice* z roku 1957 [47]. Tento pomyslný rám zvýrazňuje oddělenost sochy od naší skutečnosti. Jako by předznamenával význam obrysovosti a frontálnosti pozdějších Palcrových děl.

Jak již bylo uvedeno, *Dívku s rukama nad hlavou* z roku 1956 (společně s *Dívkou s rukama na tváři* z téhož roku) sochař vystavil při příležitosti prvního uvedení skupiny Máj 57 v Obecním domě. Petr Wittlich a Josef Krása označili Palcra, společně s Miroslavem Vystrčillem a Vlastimilem Benešem, za nejvýraznější osobnosti sochařské části výstavy, přičemž nejen v hlavním rysu jejich děl – „snaze o postižení pevné formy“ – vnímají Gutfreundův význam: „*Jejich náměty jsou intimní a jsou pojaty žánrově. I v tomto smyslu působil nepochybně Gutfreund jako podnětný zdroj. Avšak zdá se, že Gutfreundova rovnováha reality a abstrakce není zde zcela pochopena a jeho rytmická skladebnost forem je spíše nahrazována jejich výrazovou zajímavostí.*“<sup>151</sup> Chlupáč na Palcrových figurálních plastikách z první výstavy skupiny Máj ocenil především ucelenost projevu, díky jejich objemové plnosti a tvarové dokonalosti je považoval za příkladné předznamenání autorovy práce první poloviny šedesátých let.<sup>152</sup>

Míra tvarového zobecnění v díle *S rukama nad hlavou* je velmi obdobná pojetí *Hlavy* z roku 1955 [34]<sup>153</sup>. Podlouhlá oválná hlava tvoří s krkem téměř jednolitou hmotu, s celkově oblými a plnými formami jemně kontrastuje hranatost výrazného nosu, ostřeji řezané rty a oválné plochy očí, což dodává výrazu životnosti. Ač je hlava stále plným objemem, pro zobrazení tváře jsou charakteristické plošnost a znakovost. Palcr tuto ženskou *Hlavu*

<sup>149</sup> Marie Judlová, Poznámky ke směřování českého umění v druhé polovině padesátých let, in: *Česká kultura na přelomu 50. a 60. let* (pozn. 76), s. 15.

<sup>150</sup> Kolíbal (pozn. 111).

<sup>151</sup> Petr Wittlich – Josef Krása, K výstavě mladých. Výstava skupiny Máj 57 v Obecním domě v Praze, *Výtvarná práce V*, 1957, č. 12, 21. 6., s. 9.

<sup>152</sup> Chlupáč (pozn. 109), s. 34.

<sup>153</sup> V sádrovém provedení [35] byla *Hlava* (1955) vystavena na čtvrté výstavě skupiny Máj v roce 1961.

původně mínil ve dvojici – s dítětem, nedochovala se bohužel v této podobě ani na fotografii, je známo, že ji přikládal velký význam.<sup>154</sup> Téma hlavy Palcr spojil s motivem úsměvu, míněn zde zřejmě ve významu mateřství, bývá také chápán jako projev oduševnění.<sup>155</sup> Citlivé zpracování povrchu, zvýznamňující světelné plochy, dodávající atmosféru soustředěnosti, společně s obecným tvarem odkazují k již zmíněné kultivované portrétní tvorbě Despiau.

K radikálnímu zjednodušení tvaru hlavy dospěl v druhé polovině padesátých let i Zbyněk Sekal, tématem se intenzivně zabývajícím, jeho projev byl ale výrazně dramatičtější a expresivnější. Téma hlavy, vnímané jako „symbol lidství“, se na konci padesátých let objevovalo zvláště v tvorbě expresivně zaměřených umělců z budoucích Konfrontací.<sup>156</sup>

Palcra první souborná výstava Nejen řadu z výše uvedených portrétů či hlav Palcr vystavil na své první souborné výstavě, konané v Alšově síni Umělecké besedy v Praze v prosinci roku 1960. (Nutno poznamenat, že v tomto období, následně i v letech šedesátých, Palcr vystavoval poměrně četně, zvláště na výstavách společných, ostatně sám uváděl možnost vystavovat jako jeden z důležitých momentů vzniku seskupení Máj 57, nedomníval se, že hlavním účelem výstav skupiny byla demonstrace proti moci: „*Práce, pokud se nezveřejní, tak se neví, jaká je podoba umění, kvůli tomu je to třeba vystavit, kvůli ničemu jinému...*“<sup>157</sup>) V Alšově síni představil svůj soubor soch společně se souborem maleb a uhlových kreseb Stanislava Podhrázkého. Původní společnou představou bylo vystavovat ještě se Zbyněkem Sekalem, což ale výbor Umělecké besedy neakceptoval. S pomocí při instalaci výstavy se Palcr obrátil na Stanislava Kolíbala.<sup>158</sup> Stručný katalog výstavy krom textu od Miloslava Chlupáče obsahoval několik fotografií děl z objektivu Emily Medkové. Výstava tak byla symbolickým setkáním – Podhrázkého Palcr považoval za nejlepšího malíře (za nejlepšího sochaře považoval Miloslava Chlupáče).<sup>159</sup>

<sup>154</sup> Palcr *Hlavu* nechal odlít do bronzu výjimečně pětkrát. Kapusta ml. (pozn. 35), s. 45.

<sup>155</sup> „*Nadto právě lidské tělo umožňuje zpřítomnit charis: božský půvab, milostnou dynamis (svůdnost), zářivou skvělost a krásu věčného mládí. Neboť krásou lidského těla... mimoděk vyzařuje hodnota božská... Na počátku, v momentě zrodu evropského sochařství bylo posláním obrazu lidského těla především znázornit tuto hodnotu. Vyjadřuje ji explicitně jeho úsměv (časem až konvenční způsob znázornění charis) jako trpytný úlomek milostného půvabu – který v tomto světě bohové propůjčili lidskému tělu – když v květu svého mládí je odrazem povahy Blažených, podobno Afrodité, o níž je řečeno Úsměvná.*“ Koubová-Eidernová (pozn. 4), s. 52.

<sup>156</sup> Mahulena Nešlehová, Úsilí o výraz, in: Judlová (pozn. 40), s. 75, 78.

<sup>157</sup> Z rozhovoru se Zdeňkem Palcrem, in: Horová (pozn. 105).

<sup>158</sup> Kolíbal (pozn. 111).

<sup>159</sup> Palcr hovoří o „původní jednotě umělce“ jako jednotě kreslíře, malíře, sochaře a architekta („... o Michelangelovi nelze říci, že je sochařem, který také je kreslířem, také malířem, také architektem. Zde je jednotou prostupující sochaře, kreslíře, malíře i architekta.“); „Podhrázkého naladění je tvořeno rozpoložením ducha, které je zpřítomňující ztělesněním kresbou, obrazem i sochou. [...] A je to rozpoložení, jež je přesným opakem akademického postoje, který životnost ztělesnění předstírá, aby ji nikdy nezpřítomnil.“ Také proto si tolik vážil Chlupáče, u něhož je „zpřítomňující ztělesnění představy kresbou, obrazem a sochou dokonce rovnoměrně zastoupeno.“ Zdeňk Palcr, Podhrázkého deset soch a zákon specializace, in: Stanislav Podhrázký (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1995, s. 11-12.

Katalogový seznam uvádí třicet šest vystavených soch, většinou sádrových, pouze dvě z pálené hlíny (z již zmíněného cyklu *Dívky*) a dvě mramorové, drobnějších rozměrů. Z doby školních let pochází pět děl (datovaných roky 1947 nebo 1948); díla prvé půle padesátých let jsou bohaté širě námětů – stojící, sedící či ležící ženské postavy, hlavy, aktu a milenců; nejpočetněji zastoupenou skupinou jsou díla z druhé poloviny padesátých let, přičemž převahu v této skupině tvořila díla z již uvedených cyklů *Dívky* a *Plavkyň*.

Díky Chlupáčově textu z katalogu výstavy je možné učinit si jistou představu o vystaveném celku obecně, řada z děl se bohužel nedochovala. Chlupáč Palcrův výtvarný projev, k němuž sochař dospěl, označil jako osobní styl již vyhraněný, který se rozhodně nevyvíjel na základě přejímání soudobých tendencí, „*ale vyrůstal logicky z vlastní tvárné problematiky*.“ Výchozím odklonem od „*vnějškové líbivosti*“ a krásy založené na „*smyslové tvárnosti modelu*“ Palcr došel v rovině tématické ve snaze soustředit výraz na hlavní rysy k „*jednoduché expresivní zkratce motivu*“, „*sumárnímu plastickému obrazu*“, který překryl „*krásou modelačního zhodnocení se vši péčí o dokonalý uzávěr pláňů, o střízlivě půvabný běh profilů i chutnost povrchů*“. Z hlediska stavby byla v Palcrových sochách zpočátku přítomna tendence pojímat části plastiky jako „*výrazově svébytné*“, které ale vždy nakonec byly podřízeny celku – docházelo k neustále se rozvíjejícímu dialogu objemů s uzávěrem. „*Tento dialog zpětně oživoval i nejztrnulejší statuární koncepci tvrdých vertikál a horizontál a tuhých plošných partií*.“ Společně se zvětšováním formátu se v Palcrových dílech objevila monumentalizační tendence, pohlcující detaily. V soše zpočátku přítomná hybnost, plynoucí z rozporů detailů a celku, byla nahrazena výrazem pohybu partií či celku.<sup>160</sup> Výstavou Palcr završil svou prvou podstatnou tvůrčí etapu.

Téma lidské hlavy v tvorbě pozdější Zpracování tématu lidské hlavy se Palcr věnoval opět intenzivněji pravděpodobně v letech osmdesátých, výsledkem jsou hlavy jednoduché siluety, „*ztlačeného*“ objemu, vycházející z obdélníkové základny. Příkladem je ženská hlava datovaná rokem 1983 [36] – mírně vychýlený krk plynule přechází v siluetu hlavy, přičemž z čelní plochy reliéfně vystupuje modelace obrysu brady, velmi mírně pak ovál pomyslné tváře, pozornost upoutává křehký detail ženských rtů, který díky struktuře povrchu nevyznívá kontrastem konkrétního vůči obecnému. K oprostěnému obecnému tvaru, výsledku intelektu, je přidán symbol lidského citu. Kombinace konkrétního detailu s abstrahovaným celkem se v Palcrově tvorbě objevovala již v šedesátých letech u soch stojících figur, kdy přidávaný detail byl výrazně stylizován.

Také nyní Palcr použil motivu skloněné ženské hlavy, který se objevil například již u *Aktu* v roce 1957 [56, 57] nebo později u zmíněné sedící dívky z roku 1988 [131], nechal jej

<sup>160</sup> Zdeněk Palcr – Stanislav Podhrázký (kat. výst.), Alšova síň Umělecké besedy v Praze 1960, nestr.

v tomto případě, u samostatných ženských hlav, vyznívají v odlišném významu. Nabízí se význam milostný, zvláště u variant s přidaným detailem rtů. Pravděpodobné je ovšem i zobrazení matky sklánějící se k dítěti.<sup>161</sup> Rokem 1988 jsou datovány dvě patinované sádrové skloněné hlavy [37, 38] jednoduchých siluet, zatímco povrch první je otevřený svou výraznější strukturou, u druhé je jemně scelen.<sup>162</sup> U odlišných typů je pak přidána mírně plastická kresba symbolu lidské ruky [39] nebo je povrch zanechán ve své čistotě, pouze s nevýraznou strukturou, tmavé patiny, nechávající více vyznívají obrysu – (1987) [40, 41]. Nachýlené hlavy vyvolávají atmosféru těch obrazů Jana Zrzavého, na nichž zpodobené ženy, introspektivně ponořené do sebe sama, obklopuje zvláštní aura smutku.

#### iv) Milenci a dvojice

V souvislosti s Palcrovým raným pojetím tradičního námětu milenců či dvojic (ve svých textech Palcr uváděl význam „zakládajícího světa“ mužů a žen, matek a otců<sup>163</sup>) bývá připomínána sochařova studentská láska, talentovaná sochařka Szapocznikowa.<sup>164</sup> Námět milenců se samozřejmě objevoval v okruhu umělců Palcrovi blízkých – v podání Gutfreundově se lze setkat s několikerým provedením tématu nejen v kubistickém formálním pojetí (*Souzvuk (Harmonie)* (1912), *Milenci (Objímající se postavy)* (1913-14) nebo *Milenci* (1925)), v Lipchitzově s kubizujícím (*Dvojice* (1928-30), nebo například v Chlupáčově spíše rozprostřeným do plochy (*Dvojice I* (1961), *Dvojice II* (1961) nebo *Dvojice* (1966-68)), samozřejmě je namístě obecně připomenout i malby Karla Černého; některá z uvedených děl byla Palcrovými částečnými inspiracemi.

Milenci Nejranější dochovaná Palcra drobná socha *Milenců* [42], datovaná rokem 1949, tedy ještě z období studií, je hladce modelovaných, plně objemových, poměrně realistických tvarů. Při volbě formy se Palcr inspiroval Laurensovou plastikou *Undin (Rusalek)* z roku 1932, jejíž kompozice je reliéfně rozprostřena<sup>165</sup> (díky čemuž pojetí *Milenců* tak částečně připomíná atmosféru Chagallových vznášejících se dvojic; mimochodem milence od Chagalla Palcr zvolil na své pozdější svatební oznámení<sup>166</sup>). Zde vytvořenou podobu hlavního obrysu Palcr více jak o patnáct let později téměř v nezměněné formě použil jako základ pro novou

---

<sup>161</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 40.

<sup>162</sup> V současné době se nachází v sochařově pozůstalosti řada velmi obdobných sádrových hlav, většinou jsou sice patinovány, nejsou ale autorem značeny ani datovány.

<sup>163</sup> Palcr (pozn. 67).

<sup>164</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 40.

<sup>165</sup> Ibidem, s. 15. – Také reprodukce tohoto Laurensova díla doprovází Palcraův text Giacomettiho postřeh. Palcr (pozn. 64), s. 16.

<sup>166</sup> Janoušková (pozn. 45).

variantu *Milenců (Dvojice)* (1965) [43]. Obrys zde svírá ale objem jednolitý, který pouze čelním reliéfem mírně naznačuje tělesné tvary obou sblížených postav, důležitá je výrazná expresivita povrchů jednoduchých ploch, vypovídající o síle citů. (Cínový odlitek plastiky Palcr vystavil například v roce 1968 na přehlídce Socha piešťanských parkov, jež byla slovenským pokračováním tradice exteriérových výstav, vynášející plastiky z ateliérových „laboratoří“ do volného prostoru měst a parků, do prostředí architektur či do volné krajiny, nebo o čtyři roky později na komornějším Sochařském setkání v pražských Vojanových sadech.)

V druhé polovině šedesátých let se v Palcrově tvorbě souběžně s tíhnutím k obecnému úhrnnému tvaru objevovalo přidávání stereometrických útvarů – s významem symbolickým či jako zjednodušený tělesný objem – na takto zobecněné „tělo sochy“. I u sádrové *Dvojice* z roku 1966 [44] (patrná je částečná podobnost jejího obrysu se sochou *Milenců* z roku 1949), je kromě výraznější povrchové struktury významem zobrazen přidáním detailem prázdného válce, který koncentruje pozornost na těžiště sochy, na významové jádro, což je umocněno kruhovou formou, symbolem obnovy života.<sup>167</sup> (Zřejmě zůstane otázkou, zda obdobný význam u jedné z plastik [45] Palcr zobrazil přidáním vnějším prvkem, dynamickou diagonální linií.<sup>168</sup>)

Dvojice Pravděpodobně z konce čtyřicátých let pochází *Dvojice* [46] zjednodušených tvarů, účinné pravoúhlé kompozice, kde mužova pravá ruka objímá ramena dívky, jejíž ruka opětovně se vracející vypovídá o významu vzájemnosti, jenž nenarušuje ani odlišné směřování obou pohledů. Zaujme vzájemná podobnost tváří, jako by šlo o tvář totožnou, ostatně v pozdějším pojetí námětu (plastiky ale nejsou dokončeny) Palcr obě hlavy nechává symbolicky splynout v jedinou [53].

Ve sbírce Národní galerie se nachází výrazná, červeně patinovaná *Dvojice* z roku 1957 [47], z téhož roku pochází cyklus *Plavkyň*. Palcrovi mohla být vzdálenou inspirací Gutfreundova plastika *Souzvuk* (1912), která se dochovala pouze na fotografii. Karel Srp obě sochy srovnává, v Palcrově pojetí shledává Gutfreundův vliv v kubizování tělesných tvarů a rudimentárním zploštění objemů, ale nenachází zde ani složité psychické obsahy, ani expresivní zkratky. Dle něho sochař navázal na Gutfreundovu „*představu o relaci sochy vzhledem k perceptuální aktivitě diváka*“, nejdůležitější se proto stala přední strana plastiky se zřetelně se uplatňující obrysovou linií hrany.<sup>169</sup> *Dvojice* vzbuzuje dojem jednoho objemu, zobrazující tak přesvědčivě zamýšlený význam, posílený kompozicí mužovy pravé ruky objímající a ženiny levé ruky přivádějící pohled k vzájemně těsně přitisknutým tvářím.

<sup>167</sup> (Palcr vysoko cenil Gutfreundovu sochu *Rodina* (1925), která využívá kompozici kruhu, symbolu zrození.)

<sup>168</sup> Jan Kapusta se zmiňuje o plastice s námětem milenců z devadesátých let, kterou sochař pojal geometricky a poprvé v ní užil úhlopříčku. Plastiku nechal Palcr odlít do bronzu v italské Veroně v roce 1996. Kapusta ml. (pozn. 35), s. 40.

<sup>169</sup> Karel Srp, Zdeněk Palcr: *Dvojice*, in: *České moderní umění 1900-1960* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1995, s. 314-315.

Kompozice je jednoduše trojúhelníková a námět je pojat věcně a lapidárně. Mezi postavami není žádný volný prostor, což v následujících letech vedlo autora k dalšímu zobecnění tvarů a kondenzování objemů, čímž význam nabyl na intenzitě. Dle Chlupáče *Dvojice* názorně vypovídá o sochařském pojetí těch raných děl, která mladý sochař uskladnil na dvoře malostranského domu.<sup>170</sup>

Nejen na kompoziční příbuznost díla se zobrazením dvojice z obrazu *Milenci* (1914) Jana Zrzavého poukazuje Marie Klimešová, i tváře obou objímajících se Palcrových *Milenců* mají charakter masky. Kombinace červené barvy s maskou se objevila také u Gutfreundovy *Masky s náhrdelníkem (Červené masky)* z roku 1919.<sup>171</sup> Užití červené barvy je u Palcra poměrně výjimečné. V této souvislosti je proto zajímavá sochařova spolupráce s Podhrázským a Medkem z roku 1956, kdy vypracovali návrh do soutěže na výzdobu Molekulárního ústavu v Brně. Návrh zrealizován nebyl, nicméně právě Medkův obraz *Den a noc* spadl do jeho červenofigurového období.<sup>172</sup> Stejně tak je zajímavá shodná datace Palcrových *Milenců* s rokem dokončení Zrzavého obrazu *Kleopatra II* (1942-57), v němž obdobně červená barva symbolizuje lásku.<sup>173</sup>

U sádrové *Dvojice* z roku 1967 [48] Palcr těžiště výrazu převedl do obrysu a povrchové struktury plastiky, kdy vědomí dřívějšího objemu může snad vzbudit pouze obdélníková základna, jako jeho průmět. Palcr vyloučil jakoukoliv konkretizaci, postavy již nejsou rozlišeny ani reliéfem čelní strany, rozdíl mezi mužem a ženou lze vnímat pouze z odlišných rozměrů jejich obrysů. Povrch autor pojal jako hrubou expresivní strukturu, čímž hmotu otevřel světlu. K otázce zpracování povrchu plastiky obecně vysvětloval, že s významy látky jako hmoty, s významy světla a hmatu lze směřovat „k významům určitosti a neurčitosti, uvolnění nebo utužení, pevnosti nebo vláčnosti tělesnosti sochy“.<sup>174</sup> Problematiku dematerializování objemu světlem, významové chápání světla řešil ve svých textech i Gutfreund.<sup>175</sup>

Účinek výrazu Palcrových soch druhé poloviny šedesátých let většinou spočíval především ve zpracování povrchu, který je u *Dvojice I* z roku 1969 [49] více scelen. Proto na ně autor obecně kladl zvláštní důraz, nejen ovšem u zdlouhavě zpracovávaných povrchů sádrových s jejich následným patinováním, ale také u kovových odlitků. Příkladem je právě tato dvojice, kterou Palcr nechal odlít do bronzu [50]. Povrch odlitku je nezvykle vyleštěný, což ale nebyl původní autorův záměr. S odlitím *Dvojice* Palcr nebyl spokojen, cizelěři její povrch zbrousili

---

<sup>170</sup> Chlupáč (pozn. 10), s. 3.

<sup>171</sup> Marie Klimešová, Kleopatra Jana Zrzavého, in: *V mužském mozku* (pozn. 66), s. 119.

<sup>172</sup> Marie Judlová, Magický realismus, in: Judlová (pozn. 40), s. 88.

<sup>173</sup> Klimešová (pozn. 171), s. 112.

<sup>174</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 26.

<sup>175</sup> Srp (pozn. 169), s. 315.



a vyleštili v domnění, že plastiku zdokonalují, což původní modelaci podstatně zkreslilo.<sup>176</sup> Odlití takové plastiky nebylo příliš dostupnou záležitostí, proto jednoduchá náprava ve znovuodlití nepřicházela pro Palcra v úvahu. Dobové poměry ilustruje skutečnost, že tato *Dvojice* nemohla být z ideových a ani finančních důvodů odlita oficiálně, proto celý proces probíhal ve slévárně Díla tajně.<sup>177</sup>

*Dvojice* z roku 1969 se formálně odlišuje od předchozí, funkci základny zde nahrazují postranní kolmé části, posilující význam vymezení od okolního prostoru. Patinovaná sádrová varianta *Dvojice I* [51] se vyznačuje jemně zvlněným povrchem, jenž navozuje význam harmonizujícího souzvuku. Snad se k tomuto námětu vztahuje i plastika [52], v níž ani tvarově, ani již rozměry nerozlišená jednota je doplněna vymodelovanou linií, symbolickou spojnicí pomyslné dvojice. (Jak již bylo zmíněno, návratem k *Dvojici* z roku 1957 by mohla být nedokončená sádrová plastika [53], u níž Palcr na tvarově zjednodušenou část ramen přidal objemově plnou hlavu, jako by vzniklou splynutím hlav dvou. Princip sice připomíná kubistické vzájemné prolínání objemů, ale spíše zde šlo autorovi o lapidární zobrazení významu dvojice. Odlišně pak Palcr zpracoval téma v nedokončené plastice [54], kde pro geometrizované siluety částí mužské a ženské postavy zvolil rovnoběžnou kompozici.<sup>178</sup>)

Postupné abstrahování, jakožto postup k obecnému, jímž procházel Palcův sochařský projev, bylo cestou duchovní, souviselo s „hledáním absolutního výrazu lidské existence“, nebylo sochařovou primární snahou.<sup>179</sup> Vladimíra Koubová-Eidernová poukazuje na podobnost Palcrových *Dvojic* se Staroboleslavskou reliéfní mariánskou ikonou. Shledává podobnost formální, kompoziční a motivickou, z čehož odvozuje i podobnost obsahovou. Téma dvojice v Palcrově podání interpretuje jako „dotazování po možnosti jednoty dvou odlišných bytostí, jednoty nesené dynamikou společného vzhlížení k něčemu Třetímu“.<sup>180</sup>

## v) Akty

Opakovaně zdůrazňovaný vliv Gutfreundův tak mírně zastínil ostatní sochaře, jejichž ohlas také v Palcrových dílech zazněl. Jedním z nich je Jan Štursa. Chlupáč uvádí „smyslovou plnozvučnost“ jeho děl za příklad, který se Palcrovi otevřel ihned po příchodu na studia.<sup>181</sup> Štursovo dílo českému prostředí částečně zprostředkovalo dědictví Maillolova neoklasicismu,

<sup>176</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 32.

<sup>177</sup> Tuto plastiku Palcr ponechal jistou dobu v letenském ateliéru, pak ji věnoval Janu Svobodovi, později se dostala do majetku Národní galerie. Ivo Janoušek, Člověk a umělec Zdeněk Palcr, in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 68.

<sup>178</sup> Pravděpodobná je významová souvislost s částí figury [55].

<sup>179</sup> Janoušek (pozn. 177), s. 67-68.

<sup>180</sup> Vladimíra Koubová-Eidernová, Zdeněk Palcr a české umění (několik poznámek), in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 36.

<sup>181</sup> Chlupáč (pozn. 52), s. 5.

k němuž se Palcr přihlásil *Aktem* z roku 1957 [56]. Socha je nejen svou kulatě modelovanou formou spřízněna právě se Štursovou *Evou* (1908-09). Palcr zobrazil dívku uzavřenou ve svých myšlenkách, křehkém citovém rozpoložení, dávající pocítit zranitelnost, o čemž vypovídají nesmělé mírné vykročení levé nohy a snad i zdrženlivé gesto pravé ruky. Toto komorně laděné dílo poukazuje k charakteristickému Palcrovi jemnému oscilování mezi lyrismem citu a konstruktivností intelektu. *Akt* Palcr vystavil na druhé přehlídce Skupiny Máj v roce 1958. Patří do linie soch hladce modelovaných a objemově plných, která v jeho tvorbě existovala souběžně vedle kubizujícího tvarování s expresivním podáním povrchů. Zřejmě byl výchozím pro pozdější variantu, v níž Palcr eliminoval veškeré detaily i prostorové skladby objemů, čímž dospěl k vertikální deskovité soše velmi zjednodušeného geometrizovaného obrysu [57].

Příkladem linie kubizujícího tvarosloví je *Sedící figura (Eva)* (1958) [58]<sup>182</sup>, pravděpodobně původně určená pro exteriér, provedená v osinkocementu (po jistou dobu byla umístěna v sochařském parku Galerie Klatovy / Klenová). Přiznání nezrušitelné vazby k základu shledává Petr Rezek v kompozici jejích nohou a v opření, v gestu levé ruky a v pohledu pak otevření se dále světa, které opět vyvolává obracení se do sebe.<sup>183</sup> Socha se vyznačuje dokonalou kompozicí poměrně robustních objemů, ale hlavně jejích hran, jež dynamicky vedou divákův pohled. Upoutává vyvážená komplementarita objemů drsných povrchů, které umocňují výraz životnosti. Levá ruka, v *Aktu* z roku 1957 přitisknutá k tělu, je zde pojata v odlišném významu prostorově. Rezkova interpretace pokračuje: „*Je tu něco ze studu jako vnitřního pohnutí, ale tělo ve své mohutnosti a tělesnosti dominuje nad pouhým pohnutím duše. Tělo se tu otevřelo světu. Jde o sochu panny.*“

Pro úplnost je namístě zmínit třetí pojetí námětu aktu ze stejného období – *Ležící akt* (1958) [59], který se oproti *Aktu* z roku 1957 vyznačuje stylizovanější formou a lyrický výraz ustupuje výrazu civilnějšímu. Reprodukce *Ležícího aktu* se objevila v časopisech *Výtvarné umění* a *Výtvarná práce*<sup>184</sup> v souvislosti s výstavou Jaro 1962, konanou v pražské síni Mánes. Výstava si vytkla za cíl připomenout tradici českého moderního umění, skupina Mánes přizvala Blok tvůrčích skupin (zformovaný kolem roku 1960, převážně z iniciativy Chlupáčovy), čímž vznikla široká konfrontační přehlídka, kde mladší autory zaštitila podpora zasloužilých členů Mánesa. (Výsledkem podobné generační solidarity se stala o několik let později i Jarní výstava 1966.) Jaro 1962, stejně jako například přehlídka Realizace z roku 1961 nebo Rychnov 1963, se mohly konat v důsledku celkové liberalizace společenských poměrů. Katalogový text poukázal na pluralitu, nezaštiťovanou oficiálním společným výtvarným názorem, aby tak zdůraznil jediné přijatelné hledisko výběru děl – kvalitu. Luděk Novák charakterizoval

<sup>182</sup> Patrná je kompoziční příbuznost se *Stojící plavkyní* (1957) [25].

<sup>183</sup> Petr Rezek, Zdeněk Palcr, in: *Zpřítomnění. Přírůstky galerie z let 1987-1996* (kat. výst.), Galerie Klatovy / Klenová 1996, nestr.

<sup>184</sup> *Výtvarné umění* XII, 1962, č. 8, s. 346. – *Výtvarná práce* X, 1962, č. 12, 10. 7., s. 5.

v recenzi výstavy Palcrovu tvorbu jako nespokojující se již s pouhým „moderním přestylizováním“ formy, a poukázal na sochařovo osobité zaobírání se rolí sochy v moderním životním prostředí, v architektuře či přírodě.<sup>185</sup> Tato povšechná poznámka souvisela s dobově oficiálně proklamovaným sepětím umění se životem, odklánějící se od kritizované modernistické výlučnosti. Palcr měl již v té době za sebou účast na výstavě Realizace, snažící se toto opakované, a již vyprázdněné, tvrzení zpochybnit.

Také na počátku let devadesátých, kdy se Palcr z hlediska formálního vrátil k sochám plných realistických objemů, rozpracoval několik nadživotních stojících či sedících žen, s motivem rukou nad hlavou či kompozičně připomínající stojící plavkyně [60], použil principu reliéfu, postavu zobrazoval na pozadí deskovité stěly.

#### vi) Stojící figury a torza

Těžiště tvorby doposud uvedených námětů spočívalo převážně v letech padesátých, ač se k nim Palcr vracel a nově je zpracovával i později. Počátkem let šedesátých lze v jeho dílech vysledovat posun v oblasti tematické i formální. Velmi intenzivně a systematicky se od tohoto období až do konce svého života zabýval námětem stojící postavy. Dospěl k obecné formě, která měla zprostředkovat autorovo filozofické poselství o lidské podstatě, o nejpůvodnější živoucí síle převedené ve stání, v „protipostavení vůči základu a nesení tohoto napětí po celý život“<sup>186</sup>: „Stát může pouze to, co je životné, co má v sobě životnost. Stání sochy tedy znamená zakládající vstřícný životní pohyb vůči světu.“<sup>187</sup> Jak již bylo zmíněno, „stání“ současně znamená „prožívání vazby k základu“, čímž je míněna existenciální danost člověka – jeho tělesnost, ale i duchovní odkaz daný kulturní tradicí, jenž by měl člověk nést dále.<sup>188</sup>

Palcrova prvá souborná výstava, rekapitulující dosavadní tvorbu, současně uzavřela sochařovu ucelenou tvůrčí etapu. Během první poloviny let šedesátých se nejen v díle Palcrově objevily posuny směrem k abstrahované formě. Výstava Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963, uspořádaná v roce 1994, si kladla mimo jiné za cíl postihnout „významný pohyb směrem k autentické tvorbě“, který veřejnost neměla možnost ve své době sledovat,<sup>189</sup> uvedla několik příkladů tohoto jevu obecnějšího charakteru. Příkladem může být tvorba Vladimíra Janouška, který po roce 1960 figurální plastiky výrazně stylizoval a abstrahoval, v tomtož období Věra Janoušková vytvořila několik plochých soch jednoduchých obrysů, v dílech Evy Kmentové lze na konci padesátých let sledovat potlačování lyričnosti ve prospěch tvarové

<sup>185</sup> Luděk Novák, Výstava Jaro 1962, *Výtvarná práce X*, 1962, č. 11, 21. 6., s. 3, 4.

<sup>186</sup> Petr Rezek, K jednomu programu a jeho impulzům, *Ateliér XIII*, 2000, č. 14-15, 13. 7., s. 2.

<sup>187</sup> Palcr (pozn. 6), s. 243.

<sup>188</sup> Marcel Fišer, Sochař za železnou oponou. Zdeněk Palcr – umělec, který hledal místo pro sochu, *Respekt XI*, 2000, č. 33, 7. 8., s. 19.

<sup>189</sup> Judlová (pozn. 40), s. 9.

strohosti, figurální plastiky Olbrama Zoubka z první poloviny šedesátých let nesou redukované formy a směřují k lapidárnější znakovosti, Stanislav Kolíbal se od figurální tvorby odklonil úplně.<sup>190</sup> Pro některé z českých umělců stál na počátku fenoménu abstraktních projevů silný formující zážitek z bruselské výstavy 50 let moderního umění (1958), která poskytla přehled evropského moderního umění včetně soudobých abstraktních tendencí. Díky této přehlídce se prolomilo zdejší informační vakuum o světovém umění. Nastupující abstrakce tak u řady českých umělců znamenala vyrovnávání se s uměním evropským a americkým.

Palcrův vystavený soubor čítal dvanáct děl, *Dvojice* z roku 1957, umístěná v předšálí výstavního prostoru, expozici symbolicky otvírala. Mnohé ze zde vystavených Palcrových soch pravděpodobně uvedla již jeho první souborná výstava v roce 1960, výjimku tvořila pozdější *Stojící figura* (1962) [61], předznamenávající budoucí sochařovo zaměření. (Palcr se k výstavě Ohniska znovuzrození vyjádřil z hodnotícího hlediska plnosti a vyváženosti hmoty objemu sochy, proto pouze Chlupáčova díla považoval za kvalitní. Teprve při „přesné vyváženosti rozložení hmot“ dle Palcra lze hovořit o „ztělesnění duchovního řádu světa sochou“.<sup>191</sup> Již v roce 1958, když navštívil poprvé Stanislava Kolíbalu v jeho ateliéru, odmítl jeho tvůrčí výsledky s odůvodněním, že „socha musí být těžká. Socha musí mít objem.“<sup>192</sup> Ve svých názorech byl důsledný, proto nemohl později přijmout ani například ta díla Henryho Moora, v nichž je vyprázdněno hmotné těžiště sochy, její „životní střed“.<sup>193</sup>)

Zhruba od přelomu padesátých a šedesátých let<sup>194</sup> se Palcovi stal důležitým zázemím nejen pro tvůrčí práci sochařskou pražský ateliér na Letenské pláni<sup>195</sup> [134]. Palcr měl rád uzavřené městské prostředí, proto se smířil i s poměrně malým prostorem, jen o dvaceti metrech čtverečních, ohraničených skleněnou stěnou, zakrytou pauzovacím papírem, čímž vzniklo jemné rozptýlené světlo. Právě dostatek světla, což postrádal jeho předchozí ateliér<sup>196</sup>, byl nezbytnou nutností při Palcrově velmi detailním zpracování povrchu sochy, kdy jemné vrstvy sádry nanášené špachtlí následně pořezával nožem.<sup>197</sup> Letenský ateliér se stal také místem přátelských setkávání a hovorů. Kromě nutných několika stolarů, stolku a kanape jej zaplňovaly sochy,

---

<sup>190</sup> Václav Erben, *Sochařství*, in: Judlová (pozn. 40), s. 132-150.

<sup>191</sup> Palcr (pozn. 6), s. 249.

<sup>192</sup> Kolíbal (pozn. 111), s. 54.

<sup>193</sup> Palcr (pozn. 6), s. 259.

<sup>194</sup> V katalogu výstavy Ohniska znovuzrození: *České umění 1956-1963* (Galerie hlavního města Prahy 1994) je reprodukována fotografie Palcra letenského ateliéru s uvedením data druhé poloviny padesátých let. – Spíše na počátek šedesátých let ale odkazuje poznámka Kolíbalova o formální proměně Palcrových soch právě v době získání ateliéru na Letné. Kolíbal (pozn. 111), s. 54.

<sup>195</sup> Milady Horákové 84, Praha 6. Ateliér byl po sochařově smrti zrušen.

<sup>196</sup> Dle výpovědi Anny Svobodové se ateliér nacházel v Kouřimské ulici. – Stanislav Kolíbal uvádí ateliér vinohradský. Kolíbal (pozn. 111), s. 53

<sup>197</sup> *Ibidem*.

knihy, reprodukce, ale i kresby Sekalovy, Podhrázského a Matala.<sup>198</sup> S přestěhováním na Letnou se začíná objevovat formální proměna Palcrových soch, viditelně se zplošťujících, kdy místo objemu se do popředí dostávala problematika obrysu.<sup>199</sup>

### 1. Reálné tělesné tvary

Počátek nové tvůrčí etapy Již zmíněnou *Stojící figuru* (1962) [61] Palcr opakovaně vystavoval, což jistě svědčí o významu, který soše přikládal. Představil ji v roce 1964 v pražské Nové síni na poslední přehlídce tvorby skupiny Máj,<sup>200</sup> v době již významných projevů tendencí k abstrahujícímu výrazu. Zřejmě k této soše se vztahuje Šetlíkovo kladné hodnocení autorovy schopnosti „*monumentálně chápat tvar a zachovat obsahovou nosnost*“.<sup>201</sup> *Stojící figura* byla dále zařazena v roce 1965 do olomoucké Sochařské bilance 1955-1965 (bronzový odlitek se dnes nachází ve sbírce Muzea umění Olomouc), a poté o dva roky později na Výstavu současného československého umění v italském Turíně, která se konala v prestižních výstavních sálích Palazzo della Promotrice ve Valentinu (výstava se stala mimochodem pro řadu západních diváků zajímavým překvapením, protože doposud z benátských bienále znali převážně tvorbu realistickou).

Tříčtvrteční ženskou figuru nyní sochař pojal poprvé výrazně plošně a současně geometricky, kdy k tělu obdélníkového obrysu přidal obdobně stylizovanou hlavu s krkem. Ruce připažené přísně k tělu se proměnily v úzké obdélníkové zploštělé objemy, přidané kolmo k základní rovině těla, dokonce svou šíří hmotu těla přesahující, což dostatečně vypovídalo o sochařově odklonu od dřívějších, v řadě případů poměrně složitých, prostorových kompozičních hledání vyváženosti sochy. I název nabyl výraznější obecnosti, ač postava nese stále znatelné znaky ženství. Kompozici je sice vlastní výrazná státnost, ale nerealistická asymetrie tvarů (dynamická kombinace tvarů konvexních s konkávním) a expresivní povrch dodávají soše na životnosti. Socha stojí na počátku Palcra zásadního tvůrčího posunu, kdy tělesná složka postavy ustupuje zvýznamnění složky duchovní. Kombinování tělesných detailů reálných tvarů se silně zobecněným hlavním tělem plastiky se objevuje v Palcrově tvorbě, jak již bylo naznačeno, i později.

(Zaujme na tomto místě částečná formální podobnost skulptury Olbrama Zoubka z roku 1965, který na ružbašském sympoziu vytesal do travertinu mužské torzo – *Stojící*, jehož kompozici tělesných objemů a jejich geometrizaci pojal obdobně jako Palcr ve *Stojící figurě*

<sup>198</sup> Chlupáč (pozn. 28), s. 49. – Kolíbal (pozn. 111).

<sup>199</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>200</sup> Reprodukce sochy byla uvedena v časopise *Výtvarná práce. Výtvarná práce XII*, 1964, č. 8, 15. 5., s. 1.

<sup>201</sup> Šetlík (pozn. 108), s. 9.

(1962). Zoubkovo pojetí si ale zachovává plnější objem.<sup>202</sup> Tuto stylizaci zopakoval i v roce následujícím v oloveném *Plochem torzu*, jehož pojetí ale také spíše směřuje k robustnější formě soch Fritze Wotruby.)

*Stojící figura* z roku 1962 jistě byla Palcovi představou výchozí pro dvoumetrové *Torzo* [62], které vytesal z alpského konglomerátu (vápence) o dva roky později na sochařském sympoziu v rakouském St. Margarethen. Chlupáč tuto skulpturu označil jako nevšední, charakterizovanou pevnou stavebností a citlivým strukturálním zpracováním povrchu.<sup>203</sup> Palcr, ač jeho dosavadní kamenické zkušenosti nebyly příliš veliké, dosáhl přesvědčivého výsledku díky svému podstatou skulptivnímu názoru na objem, hmotu a povrch. Významná hodnota Palcova *Torza* (stejně jako Chlupáčových skulptur ze St. Margarethen – *Dvojice* (1963) a *Stůl* (1964)<sup>204</sup>) tkvěla i v jeho odlišnosti od tzv. „prantlovského živlu“, na sympoziu se silně prosadivšího.<sup>205</sup> Tento převažující oficiální sympoziální styl odmítal projevy jakkoli připomínající mluvu realismu, proto ani Palcova skulptura nebyla vzata na milost, pořadatelé ji odsoudili, zdála se jim příliš zobrazující.<sup>206</sup>

Starý pískovcový lom<sup>207</sup> u rakouského St. Margarethen nad Neziderským jezerem, jihovýchodně od Vídně, se v roce 1959 stal prvním místem uskutečněné již zmiňované ideje sochařského sympozia. Tato pracovní setkání sochařů byla místy přátelství a vzájemného respektu, pro české účastníky se v šedesátých letech stala jednou z výjimečných možností oficiálního kontaktu s ostatní Evropou.<sup>208</sup> Kámen zde nebyl vnímán jako materiál akademického sochařství, ale jako součást přírody. Výsledné skulptury zůstávaly rozmístěny na dně lomu nebo v blízkém okolí, některé z nich pak byly zakoupeny pro konkrétní místa, ač často původní krajinný ráz předurčoval jejich vzhled.<sup>209</sup>

---

<sup>202</sup> Pro Olbrama Zoubka byl Zdeněk Palcr autoritou lidskou, sochařskou i intelektuální. Připomněl rok 1957, kdy jeho společný ateliér s Evou Kmentovou navštívili Palcr se Sekalem, byli k tvorbě obou velmi kritičtí. Na Zoubkově soše *Zastřelený* (1958) je patrná jistá proměna – obrysovost figury a výrazná snaha o zduchovnění plastiky. Zoubek uvádí Palcrův vliv hlavně v koncepci a stavbě tvaru. Jan Kapusta ml., *Olbram Zoubek* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1996, s. 8. – Olbram Zoubek, Ahoj Zdeňku, in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 60. – Šetlík (pozn. 17), s. 57.

<sup>203</sup> Chlupáč (pozn. 10), s. 3.

<sup>204</sup> *Miloslav Chlupáč* (pozn. 27), s. 201.

<sup>205</sup> Jaromír Zemina, St. Margarethen 1966, *Výtvarná práce XV*, 1967, č. 2, 26. 1., s. 3.

<sup>206</sup> Kapusta ml. (pozn. 202), s. 32-33.

<sup>207</sup> Lom byl otevřen za římských dob. Z jeho kamene se stavěla Vindobona a později vídeňský dóm svatého Štěpána. /HS/ (pozn. 124), s. 4. – Chlupáč (pozn. 121).

<sup>208</sup> Chlupáč (pozn. 49), s. 150. – Chlupáč (pozn. 121).

<sup>209</sup> Zemina (pozn. 205). – Na konci šedesátých let existovalo vedle St. Margarethen, které zůstalo věrné původnímu založení sympozia na individuální práci umělce, ještě druhé centrum v nedalekém Lindabrunu, postupně zaměřované na land-artové tendence, kde práce měla charakter společně koncipovaných projektů a pokračovala až do let osmdesátých, zatímco symposium v St. Margarethen skončilo již počátkem sedmdesátých let. Chlupáč (pozn. 121).

Stále výrazná objemovost Palcra skulptura *Torza* ze St. Margarethen si zachovávala zřetelnou objemovost (obdobně jako další z Palcrových skulptivních prací tohoto období – mramorová *Stojící figura (Vážná figura)* (1962/65) [63]<sup>210</sup>). Obdobně i několika sochám stojících postav z let 1963-65 Palcr ponechával relativně plný objem, příkladem může být patinované sádrové *Stojící torzo* z roku 1963 [64] (ze sbírky Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích), u něhož je dle Jana Kapusty „sochařovo expresivní prožívání“ potvrzeno významovou a estetickou rozepří mezi „zvlněným, oblým, měkkost těla předstírajícím reliéfem“, který vyvolává „iluzi poměrně skutečné živé tělesnosti“, a stále přítomnou hlubokou šrafurou povrchu.<sup>211</sup> Také mužskou postavu elementární formy a nadživotní velikosti – *Stojící figuru* (1964) [65] charakterizuje expresivně pojatý povrch společně s mírně tvarovaným reliéfem vzbuzujícím živou tělesnost. *Stojící figuru* (1964) [66] lze považovat již za další stupeň na cestě k absolutnímu tvaru, znaku, na cestě hledání sochy, „v níž má být současnost vjemu a pocitu a zároveň nadčasovost formy“.<sup>212</sup> Palcr v ženském *Stojícím torzu* (1963) a mužské *Stojící figuře* (1964) dospěl k působivým elementárním prarvarům, k archetypálním obrazům. Ne náhodou Šetlík obecně vnímá Palcra sochařskou řeč jako pokračující v linii statuárního sochařství raně řecké plastiky, směřující jednak „k zobecněné představě ženské a mužské postavy, koré a kúros, jednak k typu stély jako jednoho z vrcholů tehdejší formové abstrakce“, v nichž se projevují vazby na znakovou plastiku Kyklad.<sup>213</sup>

Námět ženského torza Palcr zpracoval také v bílém vápenci – *Torzo* (1965) [67]. Jemné linie oblých tvarů jsou plné životnosti, posílené expresivitou povrchu, jejich řeč připomíná plastiku *Milenců* z téhož roku [43]. Částečně se odlišuje od *Stojícího torza* (1965) [68], v němž se vrací harmonie získaná střídavým rytmem ploch rovných a zvlněných v promyšleném konstruktivním postupu. Autor zde ponechává scelenost tvarů, až lyrickou, bez charakteristického napětí vnější povrchové exprese. Socha je v této tvůrčí etapě šedesátých let jednou z posledních, jíž autor přiznává objemovou plnost. *Stojící torzo* jako by předznamenávalo obrysovou dokonalost budoucích soch přesných geometrických linií a silně zploštělého objemu.

Zvláštní kombinaci strohosti jednoduché vertikály, poukazující na budoucí sochařovo směřování, a náznaku organických tvarů tvoří *Stojící figura* (1965) [69], kterou autor vystavil na generační přehlídce<sup>214</sup> Deset sochařských vyznání v roce 1968. (Za protějšek této sochy

---

<sup>210</sup> Její fotografii uvedl katalog důležitých přehlídek Aktuální tendence českého umění z roku 1966.

<sup>211</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 16.

<sup>212</sup> Šetlík (pozn. 2), s. 33.

<sup>213</sup> Ibidem.

<sup>214</sup> Vystavující: Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Valerian Karoušek, Eva Kmentová, Stanislav Kolíbal, Pavel Krbálek, Zdeněk Palcr, Vladimír Preclík, Zbyněk Sekal a Olbram Zoubek. *Deset sochařských vyznání* (kat. výst.), Praha 1968.

by bylo snad možné označit stojící figuru [70].) Konceptci výstavy připravil Igor Zhoř, v roli autora publikace *Hledání tvaru*, přinášející profily osobností moderní plastiky. Aby propojil svět v knize popisovaný se světem soudobého českého sochařství, doplnil výstavu o odpovědi zúčastněných sochařů na tři anketní otázky. Díky nim Palcr uvedl svou volbu pořadí „klasiků moderní plastiky“, jak k jejich práci nalézal „přiměřenou úctu“: Despiau, Gutfreund, Laurens, Picasso, Stefan, Filla, Degas, Modigliani, Wagner, Rodin, Maillol, Renoir, Matisse, Brague, Lipchitz, Zadkine, Giacometti, Ernst, Duchampové, Arp, Miró, Moore, Pevsner, Gabo, Tatlin, Brancusi, Permeke, Calder a Noguchi. Výčet je to velmi rozmanitý. Zajímavá byla i jeho odpověď na výběr výrazných soudobých sochařů a sochařek: Jacobsen, Tajiri, Chillida, Caro, Prantl, Avramidis, Dodeigne, César, Penalba, Arman, Saint Phalle, Segal. Soubor jmen je samozřejmě překvapivý svou tolerancí, zvláště ve světle Palcrových pozdějších úvah nepříznávajících uměleckou hodnotu objektové tvorbě.<sup>215</sup>

Prvek asymetrie, posilující životnost objemu již výrazně zploštělého, se objevuje u *Stojící figury* z roku 1966 [71]. Přidaný polokulovitý tvar, u takto pojatých soch poměrně nezvyklý, symbolizuje obyčejně ideu plodnosti, ideu věčné obnovy života i myšlenky. Povrch byl ponechán bílý a díky jeho neklidné rozrušenosti, „otevřenosti“, vzniká kolem sochy dojem světelného difúzního obalu. Sádrová *Stojící figura* (1966) [72], povrchu naopak hladkého – se vyznačuje zvláštní tvarovou organičností amorfního charakteru, díky níž zde lze hovořit o slabém ozvuku estetiky Arpových děl. Na Arpův vliv upozornil Jaromír Zemina obecně u Palcrových soch z roku 1966.<sup>216</sup> Snad nejvíce se ale blíží Zeminovu postřehu Palcrův návrh na zřejmě neuskutečněnou sochařskou realizaci pro konečnou tramvajovou zastávku na bývalé Leninově třídě v pražských Dejvicích [126]<sup>217</sup>, mělo jít o jakousi dvojplastiku, velmi vzdáleně připomínající dvě postavy, neobsahující ale příliš čitelné odkazy k lidské tělesnosti. Arpovského charakteru jsou vykrajované tvary konfrontované s tvarově klidnější druhou částí plastiky.

## 2. Geometrizační tvarů, princip skládání

Také rokem 1966 je datována bronzová *Stojící figura II* [73]<sup>218</sup> (ze sbírky pražské Národní galerie), jejíž tvary jsou již ale převážně ovládnuty geometrií. Objem, ještě například u *Stojících figur* z roku 1964 pojatý organicky, oble, je zde nahrazen válcem. Pravoúhlé zalamování horní části figury a vychýlení její hlavy mimo střední osu dodává soše zvláštní přízvuk mechanicky pohybové expresivity. Zemina připomíná, že Palcr byl sice člověk nepřirodní, ovšem techniku jako protiváhu přírody také nepřijímal absolutně. Naopak ho děsilo,

<sup>215</sup> Kolíbal uvádí, že Palcr Arpa, Moora, Mariniho nebo Caldera za sochaře neuznával. Kolíbal (pozn. 111), s. 54.

<sup>216</sup> Zemina (pozn. 1), s. 123.

<sup>217</sup> Reprodukcí návrhu uvedl v roce 1969 časopis *Architektura ČSSR*. *Architektura ČSSR* XXVIII, 1969, č. 2, s. 111.

<sup>218</sup> Socha je v sádrovém provedení zachycena na Svobodově fotografii [74].



že člověk je technice někdy spíše podřízen. Tedy strach jako stimulans obrazotvornosti, proto dle Zeminy Palcra plastika stejně jako totem může připomínat nějaký přístroj, ovšem tato fantomaticnost soch poukazuje spíše na univerzální tvary – společné přírodě i světu civilizační techniky. Tvary, které se na Palcrových sochách objevují, jsou vždy pevně spjaté s podobou konkrétní věci.<sup>219</sup> Také Jindřich Chaloupecký poukázal na skutečnost, že „rozpolcováním“ sochy a jejím „novým spojováním“ Palcr vytvářel bytosti, „čím dál tím vzdálenější původnímu figurálnímu podnětu“.<sup>220</sup>

Zemina dále poukazuje na důležitost vlivu sochařských děl Maxe Ernsta. Zaznamenává jej v Palcrově sochách od počátku šedesátých let, ovšem toto působení není patrné z prvního plánu, ale v hlubších vrstvách ovlivněných životním pocitem. Palcra zaujal Ernst fascinovaný „idoly a démony“, protože tajemné síly v člověku tvoří obrazy božstev, v Palcrových sochách je patrné fantomatické spolu se sakrálním.<sup>221</sup> Sádřová *Stojící figura* (1967) [75] může připomínat jakýsi totem, který pomocí symbolů odkazuje k síle archetypálních složek lidské psychiky. Kapusta takto přidané tvary na tělo postavy nazývá „novotvary“, zatímco některé vyplývají přirozeně z tělesných znaků lidské postavy, jiné jsou dle něho „na lidský kmen naroubovány poněkud uměle“.<sup>222</sup>

Výše uvedené plastiky z let 1966 a 1967 Palcr vytvořil na základě principu skládání, ten je vlastní i *Stojící figurě* (1967) [76]. Ač název odkazuje stále do oblasti figurální, je plastika tvořena jednoduchými stereometrickými tvary a celek formou lidskou postavu připomíná již poměrně vzdáleně. Plošnost vertikální části je zde kombinována s válcem, jako by tu byla hledána nejzákladnější geometrie lidské postavy, při současné snaze zachování životnosti. Variant tohoto typu Palcr vytvořil více, odlišuje je umístěním těžiště hmoty plastiky. Kapusta u takových montáží stély a válcovitých segmentů vnímá jednotlivé části buď jako „symbolické stylizace tělesných objemů“ nebo jako projev dobové tendence „zařazovat do umělecké tvorby prvky civilizační materiállové produkce“.<sup>223</sup> (Tvůrčí postup zapojování konkrétních předmětů do uměleckého díla figurálního tvaru, vyskytující se u nás zvláště v druhé polovině šedesátých let, patřil mimo jiné k projevům širokého uměleckého proudu tzv. nové figurace.) Obdobný tvůrčí princip lze sledovat i u *Stojící figury IV* z téhož roku [77], tvořené vnější válcovitou formou a vnitřní zploštělou částí ukončenou siluetou hlavy.

U sádřové *Stojící figury* z roku 1966 [78] Palcr účinkem vychýleného těžiště sochy dosáhl expresivní naléhavosti, zobrazuje zde postavu ženy. (Podobného účinku, provokace

---

<sup>219</sup> Zemina (pozn. 1), s. 124-125.

<sup>220</sup> Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994, s. 78.

<sup>221</sup> Zemina (pozn. 1), s. 124.

<sup>222</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 16.

<sup>223</sup> Ibidem.

divákova citu pro rovnováhu hmot, využil u *Části figury* (1967) [79].) *Stojící figura* z roku 1968 [80], jejíž jednu tvůrčí fázi pravděpodobně zachycuje Svobodova fotografie [81], je opět založena na principu přidávání tvarů odvozených od tělesných objemů. U *Části figury* (1967) [82] přidaná část na vertikální tělo sochy není pouhou linií jako u uvedené *Stojící figury*, ale plochou (*Část figury* byla také po vadném odlití do bronzu přebroušena a vyleštěna jako *Dvojice* (1969)<sup>224</sup>), u bronzového odlitku *Části figury I* (1967) [83] nebo u sádrové *Části figury I* (1967) [84] již pouze mírně naznačenou plastickou linií.

Během druhé poloviny šedesátých let se tak Palcr odklonil od dosavadní výstavby sochy, jeho plastiky zjednodušených forem se vzdalovaly reálným tvarům lidské figury. Nejspíše šlo o proces hledání nejpodstatnější geometrie lidského těla, obdobně jako Brancusi při přibližování se absolutnímu tvaru dospíval k jednoduchosti. Palcr ale nechápal geometrii „zcela abstraktně a metafyzicky“, což ho, dle Zeminy, na konci šedesátých let sblížovalo s minimalisty, v jeho projevu byla ale stále přítomná „tradiční, staroevropská obraznost“. „*Palcroyv sochy jsou vždy více obrazem než objektem, jsou spíše výsledkem hledání geometrie ve věcech než jejího zvětšování.*“ Od tvorby minimalistů jeho plastiky odlišoval i „nedostatek neosobnosti“.<sup>225</sup>

Bílá barva, světlo a Palcroyv sochy Řadu plastik z druhé poloviny šedesátých let Palcr ponechal v bílé sádře a také je nepatinované vystavoval, což by při jeho autokritickém přístupu mohlo být známkou dokončenosti díla. Proto se objevila řada odlišných názorů na ponechanou bělost těchto soch. Stanislav Kolíbal ale připomněl své rozhovory s Palcrem, v nichž se autor vyjadřoval o sádře jako o pouhém provizoriu, ač mu vyhovovala možnost ji nekonečně opracovávat, také samozřejmě hrála roli její finanční dostupnost.<sup>226</sup> Obdobně Ivo Janoušek, s Palcrem se znal od počátku sedmdesátých let (připravoval tehdy sborník fotografií děl předních soudobých autorů – *Alba 74*), uvádí, že si Palcr přál své práce odlévat do kovu.<sup>227</sup> Kapusta připouští „nepopíratelné kouzlo“ bělosti sádry, avšak postrádá onu Palcrem zdůrazňovanou hmotnost, od níž se odvíjí účinek jeho sochy. Přiznává jim proto „*úlohu nosiče umělecké informace, kterou ozřejmí a zhodnotí až kovový nebo jiný trvanlivý odlitek.*“ Jako důkaz samozřejmosti patinování připomíná Palcroyv sochy ze sbírek institucí či soukromých, kde výrazně převažují sochy provedené v kovu či sádrové patinované, krom toho většinou autorem značeny a datovány. Také nedostatečná kvalita liteckých a cizelérských služeb byla důvodem, proč Palcr od sedmdesátých let sochy neodléval.<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>225</sup> Zemina (pozn. 1), s. 125.

<sup>226</sup> Kolíbal (pozn. 111), s. 54.

<sup>227</sup> Janoušek (pozn. 177), s. 66-67.

<sup>228</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 29.

Z hlediska Palcrova tvůrčího postupu bylo patinování součástí procesu hledání finálního stavu sochy. I k sochám již patinovaným se opětovně vracel a jejich celek měnil, některá díla tak vznikala mnoho let. Vzhledem k pracnosti obnovování patiny ale postupně od této důslednosti upouštěl,<sup>229</sup> nicméně ani sochy patinované nelze automaticky považovat za dokončené. Sádrové sochy Palcr patinoval sám, za hlavní považoval, zda „správně přijímají a odrážejí světlo“, dle jeho slov měla socha být „příjemně naladěnou, chutnou do bytu“.<sup>230</sup>

Od počátku sedmdesátých let Palcr vystavoval pouze výjimečně, bylo proto možné seznámit se alespoň s některými jeho sochami díky hodnotným černobílým fotografiím Jana Svobody. Většina z fotografií zachycuje sochy sádrové, bílé bez patin, což dle Kapusty bylo právě klíčové, kdy veřejnost nabyla přesvědčení o bělosti soch jako jejich podobě finální. Palcr se rozhodl soubor fotografií svých soch od Jana Svobody, ale i ranějších od Emily Medkové, představit v katalogu, který připravoval v letech 1994-96.<sup>231</sup> Publikace ale bohužel vydána nebyla.

Přestože primárním smyslem fotografií Jana Svobody bylo objektivně o sochách informovat,<sup>232</sup> staly se osobitými uměleckými interpretacemi. Ostatně Svoboda sám se cítil být více umělcem než fotografem. I jemu, obdobně jako Palcrovi, se umění stalo životním cílem, ani on v něm neznal kompromisy. Jistě ne náhodou k takovému setkání obou umělců, duchovnímu spříznění, došlo. Anna Svobodová nazvala přátelství Svobody, Palcra, společně ještě s Podhrázským, Sekalem a Kolíbalem „celoživotní rotací“.<sup>233</sup> Od šedesátých let vznikala tak díky Svobodově objektivu řada fotografií děl jak Palcrových, tak i Kolíbalových. Svoboda často Palcrovy plastiky umísťoval do exteriéru, čímž vstupovala jejich struktura do zajímavého dialogu se strukturami jiného druhu a významu. Pro dobu obecně byla současně příznačná expanze strukturální malby. (Kapusta popisuje Palcrovu práci na soše, přibližující se malbě: „sádra byla nanášena a rozírána nástrojem, podobně jako barva je kladena štětcem“.<sup>234</sup>) Svoboda tehdy ve svých fotografiích často konfrontoval hmotu předmětu a pozadí, strukturami evokoval pocity. Kromě struktury tu však byla rozhodující úloha světla, přirozeného denního světla, nektrastního. Dle Kapusty Svoboda volbou tmavého pozadí bílou sádru Palcrových soch zhmotnil, navíc v takovém kontrastu vystoupila zřetelně jejich modelace. Jeho fotografie

---

<sup>229</sup> Ibidem, s. 29, 32.

<sup>230</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>231</sup> Oběma fotografům přiznal význam jejich umělecké interpretace do té míry, že publikaci prý považoval více za „výstavu“ jejich fotografií než svého díla. Katalog Palcr připravoval ve spolupráci s Galeríí výtvarného umění v Náchodě. Kapusta ml. (pozn. 35), s. 32.

<sup>232</sup> Balajka (pozn. 112), s. 14.

<sup>233</sup> Anna Svobodová, Samota Zdeňka Palcra, in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 64.

<sup>234</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 38.

mají význam nepochybně také z toho důvodu, že zachytily již neexistující sochy či jejich vývoj v čase.<sup>235</sup>

Díky Svobodovým fotografiím tak proběhly i dvě výstavy představující Palcrovy sochy polskému publiku. Prvá se konala ve Vratislavi v roce 1978, druhá v Lodži o dva roky později. Podstatu přátelství obou umělců vystihl Zemina v úvodní řeči vratislavské výstavy: „*A zrovna tak budu-li nyní charakterizovat Palcrovu tvorbu jako pozvolné, soustředěné a důsledné přemítání (přemítání mozkem, očima i rukama, celým tělem) o nedělitelném spojení hmoty, světla, prostoru, času a snahy člověka vyznačit co nejpevněji své postavení ve vesmíru – přemítání, jehož výsledkem jsou ty prosté a tajuplné plastické útvary, jež vzrušují a současně uklidňují, umocňujíce v nás pocit bytí a života, zrovna tak charakterizují i tvorbu Jana Svobody, muže, jemuž k prospěchu umění vtiskl osud do rukou místo štětce, rydla nebo dláta objektiv.*“<sup>236</sup> Z roku 1971 pak pochází Svobodova *Pocta Zdeňku Palcrovi* [177] a také *Fotografie pro Stanislava Kolíbala*, vyjadřující svým sochařsky prostorovým cítěním fotografickou cestou hold oběma umělcům, kteří svou tvorbou – „*důrazem na povrchovou modelaci, konstruktivní čistotou, orientací na základní formy a východiska, zkratkovitostí a odklonem od vnější líbivosti a povrchní krásy – a svými teoretickými úvahami – chápáním díla jako obrazu bytí, názorovou nepřizpůsobivostí atd., poskytovali zejména v šedesátých letech Svobodovi inspirační zdroje a potvrdili i jím formulovanou linii tvůrčí činnosti*“.<sup>237</sup>

I přes řadu opravdu relevantních důkazů, snesených na podporu myšlenky Palcrových soch odlévaných do kovu či tmavě patinovaných, je ale třeba připustit, že vzhledem k účinku povrchu bělostného či tmavě patinovaného, bílá socha, zvláště pokud je její forma tak syntetická, svou čelní stranou jde diváku jako by vstříc, zatímco tmavá patina sochu uzavírá samu do sebe, což nemusí být nepodstatné, zvláště v souvislosti s Palcrovými úvahami o otevřenosti, o vztahu ke světlu, kde „*životnost sochy*“ dle něho je „*prožívaným vztahem ke světlu*“: „*Světlo, když neprožíváš, jak je vedeno vytvořenou plastičností s ohledem na vlastnosti látky hmoty, jak oživuje, sceluje hmotu sochy, je z tohoto hlediska prázdnem.*“<sup>238</sup> Bílá barva sádry vyjadřuje sakrální rozměr Palcrovy tvorby. Používání sádry jako sochařského materiálu, jímž je možno dosáhnout výrazného odhmotnění sochy, dává Jiří Zemánek do souvislosti s dobovým zaujetím imateriálností, tedy prázdnem.<sup>239</sup>

Zdlouhavě a důkladně zpracovávaný bílý sádrový povrch vytváří kolem sochy obal jemně rozptýleného světla. Tato kvalita ve spojení s autorovým hluboce promyšleným

---

<sup>235</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>236</sup> Úvodní text Jaromíra Zeminy přetištěn in: *Jan Svoboda. Fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 1995, s. 16-17.

<sup>237</sup> Balajka (pozn. 112), s. 36.

<sup>238</sup> Palcr (pozn. 6), s. 243-245.

<sup>239</sup> Jiří Zemánek, Dvě kacířské poznámky k dílu Zdeňka Palcra, in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 77.

významem sochy ve vztahu k duchovním dimenzím života zavdaly ne jeden podnět vystavit Palcrovo dílo, v tomto ohledu s dílem jemu příbuzným, například s tvorbou Václava Boštíka. Již v roce 1994 si Jaromír Zemina přál Palcrovy sochy uvést společně s kresbami Boštíkovými a Svobodovými fotografiemi na výstavě O světle.<sup>240</sup> O deset let později koncipoval rozsáhlý projekt nazvaný Ejhle světlo Jiří Zemánek, jeho cílem bylo nahlédnout fenomén světla v českém výtvarném umění (především od 19. století do současnosti) v kontextu zájmu o imaginativní myšlení a nejnovějších výzkumů kvantové fyziky a biofyziky. Konceptci vystavěl na vzájemnosti aspektů světla „vnějšího“ – postižitelného racionálním poznáním, jevu, který je předmětem optiky, a „vnitřního“ – patřícího do sféry mystiky, souvisejícího se spirituálním vhladem. Inspirací pro projekt byla Zemánkovi studie Vnitřní a vnější světlo od německého vědce Marca Bischofa, zabývající se „dimenzí světla jako spojnice mezi hmotou a vědomím“. V katalogu zařadil do tematického oddílu s názvem Světlo – tvar Svobodovu fotografii Palcrovy *Stojící figury IV* (1967) [77] a Palcrovy výroky na téma významu světla pro jeho pojetí sochy.<sup>241</sup>

Téma bílé barvy obecně od druhé poloviny dvacátého století opakovaně zřetelněji vstoupilo do popředí zájmu výtvarných umělců. Již v roce 1946 Lucio Fontana uveřejnil svůj text programového charakteru pod názvem Bílý manifest,<sup>242</sup> pozornost vzbudil Yves Klein svou demonstrací bílého galerijního prostoru z roku 1958. Během šedesátých let poté proběhla, nejen v Evropě, řada tematických výstav věnovaných bílé barvě.<sup>243</sup>

Ač světlo a hmota stojí obecně ve významovém protikladu, u sochy dle Palcra „plnost hmoty“ je současně „plností světla“. „*Významy světla stejně jako významy objemu a tvaru tělesnosti sochy se dějí skrze látku plastiky sochy, skrze význam látky, a ta zachází se světlem po svém.*“<sup>244</sup> Významům světla a hmoty přikládal Palcr důraz, dle něho při pozorování sochy vystoupí dříve než význam zobrazení. Obdobný poznatek se objevil v šedesátých letech v odborných výtvarných časopisech v článcích o psychologii vnímání jednotlivých výtvarných složek díla.<sup>245</sup>

Souborná výstava v Nové síni Palcrova druhá souborná sochařská přehlídka, konaná v pražské Nové síni v říjnu roku 1970, byla považována v odborných kruzích za významný zážitek. V síni s ideálními světelnými podmínkami bylo působivě rozestavěno

<sup>240</sup> Palcr ale stále nepovažoval svá díla za hotová, proto Zemina nakonec do výstavy zvolil bělostné mramory Jiřího Seiferta. Jaromír Zemina, *O světle v Klatovech, Ateliér VII*, 1994, č. 6, 24. 3., s. 1.

<sup>241</sup> Jiří Zemánek, *Ejhle světlo* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2003, s. 15-16.

<sup>242</sup> V časopise *Výtvarné umění* byl uveřejněn jeho český překlad v roce 1968.

<sup>243</sup> Udo Kultermann, *Řeč mlčení. O symbolickém prostředí bílé barvy*, *Výtvarné umění XX*, 1970, č. 2, s. 83.

<sup>244</sup> Palcr, *O soše* (pozn. 54), s. 26.

<sup>245</sup> Miroslav Klivar, *Výtvarné umění a psychologie vnímání formy*, *Výtvarná práce XV*, č. 7, 1967, 6. 4., s. 1, 7. – Konrad Gatz, *Architektura, barva a výzdoba*, *Výtvarné umění XIII*, 1963, č. 3, s. 121.

dvacet pět (dle katalogu), většinou bělostných soch [137] elementárních tvarů odvozovaných od modulu lidské postavy. „*Umělcovy dokonale štíhlé stély a planimetrické formy tělesnosti působily, jako by v nich dlela už jen duše zbavená vši přítěže naturality.*“<sup>246</sup> Nebylo pochyb o výrazném autorově tvůrčím posunu ke zralému osobitému dílu. Vystavené sochy obecně charakterizovaly vertikálnost, frontalita a statuárnost. Většinu tvořily nepatinované sádrové *Stojící figury*, čtyřmi díly, opět sádrovými, bylo zastoupeno téma dvojice, pět soch neslo označení *Část figury*. Díla byla datována obdobím předchozích šesti let, přičemž převažovaly sochy z let 1966 a 1967.

Primět Palcra k této výstavě stálo jeho přátele značné úsilí, ostatně později se jim to již nepodařilo, důvodem byla hlavně sochařova velká autokritičnost.<sup>247</sup> Zde vystavené sochy Palcr stále považoval za nedokončené, vždyť také Zemina v katalogovém textu vše přesně vysvětlil, že autor jednak chce na čas „vyklidit ateliér“ a také si na čas od soch psychicky odpočinout, ale zmínil samozřejmě i Palcra vedomí potřebné umělecké reflexe a jisté zkoušky míry životaschopnosti soch.

Výstavu na Palcraho přání instaloval Stanislav Kolíbal (byl i autorem grafické úpravy katalogu). Palcr o něco později ve svém novém ateliérovém prostoru rozmístil sochy stejně, jako byly vystaveny právě v Nové síni.<sup>248</sup> Katalogové texty Zeminy a Šetlíka doprovázely Svobodovy fotografie. Zemina podtrhl Palcraho názorovou nepřizpůsobivost, podmíněnou zaujetím sochami a sošností, která autorovi nijak uměleckou existenci neulehčovala. Výsledkem jeho nesnadného tvůrčího procesu jsou ale přesvědčivé práce se „schopností intenzivního bytí“.<sup>249</sup> Šetlíkův příspěvek se stručně ohlédl za Palcraho dosavadní tvůrčí cestou, označil jeho tvorbu ve své celistvosti jako „*sochařství základních statuárních tvarů, vycházející z modulu lidské figury jako prarvaru ve smyslu vazby obsahové i formální*“. Poukázal na vědomou anonymitu Palcraho soudobého díla, při nejvyšší autorově osobitosti. Šetlík poukazuje na schopnost těchto soch neustále nás navracet k našemu lidskému měřítku v rámci okolních formujících tvarů, „*k základním antropomorfním představám o nás samých*“: „*Ve světě i v myšlení, které se stávají stále složitější, je třeba se vracet k základním formám, vracet se k východiskům, abychom neztratili míru a zákon lidského myšlení, cítění a vidění.*“ Takovému názoru je velmi blízké Palcraho odůvodnění nutnosti opakovaně se vracet k životnosti duchovního světa zpřítomňováním sochou<sup>250</sup>, k hodnotě výlučně lidské.

---

<sup>246</sup> Chlupáč (pozn. 10), s. 3.

<sup>247</sup> Jaromír Zemina, Proslav na vernisáži Palcraho výstavy v Litoměřicích 26. 2. 1998, in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 38.

<sup>248</sup> Svobodová (pozn. 233), s. 65.

<sup>249</sup> *Zdeňk Palcr* (kat. výst.), Nová síň v Praze 1970, nestr.

<sup>250</sup> Palcr (pozn. 6), s. 251.

Chalupecký poukázal na silný zneklidňující moment, jež sochy obsahují: „*Bílé tvary, někdy štíhle se vypínající vzhůru, jindy příkrčené k zemi, jindy volně poléhající; velice prosté, do sebe uzavřené, ničím nevtíravé – a přece něčím vsutku děsivé.*“<sup>251</sup> Míni jím přítomnost organičnosti, obsažené v přírodě a vymykající se lidskému vlivu, což zmiňoval i Zemina. Časopis *Výtvarná práce* otiskl záběr z instalace Palcroy výstavy a uveřejnil kladnou recenzi Bohumíra Mráze, autor v ní Palcra nazývá „sochařem elementárních tvarů“, který se ale ve svém rukopisu projevuje jako „*senzitiv až romantického rodu*“, čímž drobně odkazuje k Palcrovým studentským počátkům u Wagnera.<sup>252</sup> Výstavu zaznamenaly svým způsobem i deníky, stručná zpráva ve *Večerní Praze* se odvolávala k „poslání socialistického umění“, objevovaly se v ní charakteristiky: „*hřbitov figur*“, díla „*studená, pesimistická*“, „*nemající nic společného se současným životem*“ či „*sloužící jen k planému teoretizování*“. Slova to byla pro oficiální tisk své doby velmi příznačná. Pár informativních vět ve *Svobodném slovu* bylo sice shovívavějších, ovšem o výstavě téměř nic neříkajících.<sup>253</sup>

Výstava podala přehled o další Palcrově tvůrčí etapě, vymezené léty šedesátými, během nichž autor dospěl k pojetí lidské postavy oproštěné od veškerých detailů, tvaru maximálně zredukovaného. Již druhá půle šedesátých let tak předznamenala tvorbu následujících dvou desetiletí, kdy prostřednictvím tématu lidské postavy se Palcr trpělivě přibližoval „*absolutnímu tvaru sochy*“.<sup>254</sup> Na figurách se již neobjevovaly žádné názorné odkazy ke skutečné podobě. Chlupáč hovoří o zkratce, typizaci či kondenzátu, jakožto výsledku takto stroze profilovaných tvarů: „*Jako by jejich těla měla už jen duši nebo ducha, jako by rázná, naléhavá i mírná vztyčení, jemná i markantní prohnutí byla němohrou z jiného světa, ze světa, který nemá nic společného s mnohoznačností naturality objektů ani vtíravostí ambiciózní produkce současnosti.*“<sup>255</sup>

Šedesátá léta obecně znamenala opětovně se vynořivší naději na možnost včlenit českou kulturu do evropských souvislostí. Jak již bylo uvedeno, v oblasti výtvarného umění důležitou roli sehrál Blok tvůrčích skupin, také díky němu se na Sjezdu Svazu v roce 1964 podařilo prosadit změnu vedení, čímž na několik let v umění nastala příznivější situace. V roce 1969 byl do Výboru sekce malířů, sochařů a grafiků Svazu českých výtvarných umělců zvolen i Palcr, vždy obhajoval svobodu projevu a vstřícnost novému, ovšem pouze pod podmínkou vysoké kvality díla. Svobodnější atmosféra doby dovolila řadu výstavních aktivit, ale i cesty

<sup>251</sup> Jindřich Chalupecký, Výstava 1970, in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 62.

<sup>252</sup> Bohumír Mráz, Výstavy. Zdeněk Palcr, *Výtvarná práce* XVIII, 1970, č. 22, 27. 10., s. 4.

<sup>253</sup> EJS, Prapodivné plastiky Z. Palcra, *Večerní Praha*, 13. 10. 1970. – kr, Sochy a grafika, *Svobodné slovo*, Praha, 8. 10. 1970.

<sup>254</sup> Šetlík (pozn. 2), s. 33.

<sup>255</sup> Chlupáč (pozn. 52), s. 5-6.

do západních zemí. Palcr od roku 1964 navštívil Rakousko, Anglii, již zmíněnou Francii, Itálii, Kanadu a na konci šedesátých let, v souvislosti se světovou výstavou v Ósace, i Japonsko. Zásadní význam japonské cesty, nejen pro Palcra, byl umocněn zvláště domácí politickou situací, v jejímž důsledku později došlo k opětovnému útlumu veškerých svobodných projevů. Po roce 1970 i Palcr patřil k řadě výrazných uměleckých osobností, z veřejného uplatnění vyřazených, na naši zemi se snesl příkrov normalizace. Palcr se velmi soustředěně zaměřil na tvorbu a hlavním zdrojem příjmů se mu od roku 1973 až do počátku let devadesátých stalo restaurování sgrafit litomyšlského zámku. Chalupecký poukazoval na obecně introvertní charakter českého umění těchto let, kdy dílo umělcovo bylo spíše monologem, spatřoval v takové izolovanosti klad svobody od tlaku veřejného mínění, od vnějších závazků, kdy umělec „neilustruje dějepis současného umění. Zato mu umělecký osud splývá s jeho osudem lidským.“<sup>256</sup>

### 3. Na hranici objektu

Když v roce 1971 Palcr získal stodolu ve Zdíbech u Prahy jako nový ateliér (ovšem musel ji nejprve vyklidit od materiálů Mototechny a poté ji řadu let přestavoval a upravoval<sup>257</sup>), ohromný prostor v kontrastu s ateliérem letenským jej inspiroval k cyklu opřených diagonál, což byly pouze sádrou obalené tyče, některé z těchto plastik jsou v současné době zachované již jen na fotografiích. Dle Palcra v těchto stojících na zemi a opírajících se o zeď začaly „převládat významy jako podepření něčeho nebo vzepřenost něčemu, opřenost, opření o něco, co nejsou ony samy“, proto je zničil.<sup>258</sup> Pozbyly již souvislost s motivem postavy a nedalo se hovořit ani o objemu.<sup>259</sup> Zajímavé je svědectví Anny Svobodové, Palcr prý tyto plastiky vytvořil „přes noc“, ze strachu z velkého prostoru: „...já jsem se tady bál. Ony na mě ty stěny padaly.“<sup>260</sup> Jiřího Valocha zaujalo právě ono vzdálení se od tradičního pojetí lidské figury, uvedené plastiky vnímá jako „tematizaci vymezení rohu“, kdy podlaha a stěna byly konkrétní, „šikmá tyč byla artificiální interpretací“ – třetí stěna zastoupena „zhmotnělou linií“ (ukončení tyče byla rozšířena tak, aby ji bylo možno opřít o stěnu), ovšem díky jejímu zpracování, kdy sádra byla postupně po malých částech nanášena na kostru, ji nelze ztotožnit

<sup>256</sup> Chalupecký (pozn. 220), s. 30, 158. – Dle Pavly Pečinkové takový názor „obraz českého umění poněkud idealizuje a heroizuje. [...] V tomto umění však nebylo ani tolik heroismu, jako pudu sebezáchovy... Ale většinou mělo něco, co našemu oficiálnímu umění chybělo: určitou poctivost. Snad právě ona může být našim autentickým vkladem do dějin evropského umění“....“ Pavla Pečinková, V létě bylo vedro, v zimě sněžilo, *Ateliér IX*, 1996, č. 25, 5. 12., s. 1.

<sup>257</sup> Marie Rychlíková, Vyprávění o Zdeňkovi a budování ateliéru ve Zdíbech, in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 92.

<sup>258</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 26.

<sup>259</sup> Kolíbal (pozn. 111), s. 54.

<sup>260</sup> Svobodová (pozn. 233), s. 64.



s minimalistickým tvaroslovím.<sup>261</sup> Zajímavá je časová shoda, kdy také Stanislav Kolíbal se ve své tvorbě zabýval tématem vymezení prostoru, výsledkem je například plastika *Opřená tyč* z roku 1970.

Této skupině plastik je částečně blízká *Stojící figura (Figura, Část figury)*<sup>262</sup> (1975) [85], tvořená nízkou obdélníkovou částí vycházející kolmo z tvarově shodné deskovité horizontální základny, přičemž z levého rohu kolmé části vybíhá vertikála. Ač název stále odkazuje ke stojící figurě, proces eliminování tvaru dospěl do krajní možnosti. Původní objem, který byl převeden sochařem do plochy, je zde dále převáděn na linii, je maximálně dematerializován.<sup>263</sup> V Palcrově pozůstalosti se nachází i drobná varianta uvedené plastiky, přičemž tenká vertikála je ohnuta, sklání se až k samé základně.

Plastikou tvořenou pouhou vertikálou, ač povrchu s výraznou strukturou, vycházející ze základny se Palcr vzdálil principu sochy, jak jej sám vyznačoval. Rozměry plastiky ale stále udržují přítomné vědomí lidské postavy. Již na souborné výstavě v Nové síni Palcr představil jednu plastiku velmi obdobné stavby. Mezi další zde vystavená díla, jež přímočaře k lidské postavě neodkazovala, patřila plastika tvořená širší vertikální obdélníkovou deskou, na níž byl přidán drobný obdélníkový útvar [137]. Nutno ovšem připomenout, že Palcr díla na výstavě předvedená za hotová nepovažoval.<sup>264</sup> Snad právě proto, že se od proklamovaného principu sochy v těchto několika případech odklonil, mohl se tím spíše vůči obdobné tvorbě vyhraňovat a problematiku dále teoreticky rozvádět. Neodsuzoval nepoznané, zvolil si vědomě cestu „návratu“ k soše tradičněji chápané. (Obdobně je poměrně nejednoznačný již zmíněný návrh realizace z druhé poloviny šedesátých let [126], v němž bylo poukázáno na ohlas Arpovy estetiky.)

Od sedmdesátých let se Palcovi promýšlení základních teoretických otázek sochařství postupně stávalo významnější součástí tvůrčího procesu, konsekventně se zabýval problematikou vztahu sochy a objektu, s Chlupáčem se například v této souvislosti zaobírali otázkou pravdy a skutečnosti faktu, Palcr objekt jako umělecký projev neuznával. Nejen v rozpravách, ale i formou textů pro přátele tak obhajoval „trvalou platnost umění jako obrazu skutečnosti“, uměleckou pravdu podmiňoval prožitkem, u objektu nenalézal to, „co dělá

<sup>261</sup> Jiří Valoch, Umělec, který se zapletl do vlastního lasa, in: *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 72-73.

<sup>262</sup> Bronzové odlitky plastiky, vzniklé ale až po smrti sochařově, se v současné době nacházejí ve sbírkách Muzea umění Olomouc, Českého muzea výtvarných umění v Praze, ve sbírce Galerie Zlatá husa a v soukromé sbírce Josefa Chloupka. Na výstavě *Privátní pohled*, Sběrka Josefa Chloupka, Dům Pánů z Kunštátu v Brně 2005 byla plastika uvedena jako „bez názvu“.

<sup>263</sup> (Když Gutfreund uvažoval o gotické architektuře a sochařství, poukázal v architektuře na postupné převedení objemu do plochy a poté do linie, zatímco gotické sochařství dle něho zůstalo pouze u prvního stupně dematerializace. Gutfreund, *Plocha a prostor* (pozn. 61), s. 230.)

<sup>264</sup> V katalogu výstavy je sice uveden soubor dvaceti pěti soch, na záběrech z instalace v Nové síni jsou ale čitelná na podlaze čísla, jistě odkazy k seznamu, 26 a 28, jichž se týká uvedená charakteristika. Byla snad čísla nad 25 dodatečně přidána pro plastiky nedokončené, proto do seznamu v katalogu nezařazené?

*z lhostejného materiálu živý celek, živý výtvarný organismus jako výsledek smyslového vnímání, citového prožívání i myšlení a významu*“.<sup>265</sup> Potvrzení své cesty neustálého nacházení dílčích odpovědí a opětovného kladení otázek nalézal převážně v úvahách filozofa Petra Rezka, jehož přednášky, například z antické filozofie nebo fenomenologie, s Chlupáčem navštěvovali<sup>266</sup>.

Palcovo opakované tvrzení, že on je stále tvůrčí sochař, zatímco k objektům spíše náleží slovo výroba, souviselo v první řadě s nutností „sensitivity umělce k individualitě člověka v řádu světa“, kdy tvůrčí napětí v plastikách obsažené, odráželo rozdílnosti lidských individualit.<sup>267</sup> Skutečnost, že Palcr vnímal dichotomii soch a objektů jako kvalitativní, shledává Valoch problematickou. Právě u těch plastik, které se formálně lidské postavě nejvíce vzdálily, vnímal silnější přítomnost transcendentních kvalit, o něž sochař usiloval. Připomíná v této souvislosti tvorbu Karla Prantla, v níž také nachází silný prvek transcendence, dle Palcrových kritérií již ale patřila do tvorby objektové.<sup>268</sup>

#### **4. Stojící figury a části figur, objem „ztlačen“ do plochy, krajní tvarová oprostěnost**

Na zmíněné druhé souborné výstavě Palcr představil několik soch, jejichž zploštělá vertikální těla již nenesla téměř žádné symbolické odkazy ke konkrétním tělesným tvarům. Jsou sochami krajního zobecnění, ztělesňující téma stání, které se stalo Palcrovi intenzivní tvůrčí náplní dalších desetiletí.<sup>269</sup> (Jeho tvorba od počátku sedmdesátých let je z velké části nedatována, samozřejmě budou v této práci přednostně uváděna díla autorem značená a patinovaná, i když ani taková, jak již bylo zmíněno, nelze považovat za dokončená.) Již z roku 1966 pochází *Stojící figura* [86], tvoří ji pouze symetrické vertikální tělo, vycházející z obdélníkové základny, ukončené přirozenou oblou siluetou hlavy. Expresivní charakter povrchu stále dokládá vnitřní napětí, v pozdějších sochách zklidněné. Lidskou postavu zde sochař interpretoval v podobě znaku. (*Stojící figuru*, zachycenou na Svobodově fotografii v bílé sádře, autor později uzavřel patinou [87].) K tomuto „typu“ stojící postavy se opětovně vracel, příkladem může být patinovaná sádrová *Stojící figura* z roku 1970 [88] ze sbírky Galerie Klatovy / Klenová, pro kterou zvolil mírně nadživotní výšku, nebo *Stojící figura* datovaná rokem 1976 [89] ze sbírky Národní galerie. Krajní zobecnění tvaru umožňuje pocítit celistvost, díky níž sochy působí velmi sugestivně. Popírání objemu ve prospěch spirituality výrazu

---

<sup>265</sup> Chlupáč (pozn. 21), s. 193-194. – Jiří Šetlík, Sochaře Zdeňka Palcra..., *Literární noviny* VII, 1996, č. 31, 31. 7., s. 2.

<sup>266</sup> Chlupáč (pozn. 21), s. 193.

<sup>267</sup> Janoušek (pozn. 177), s. 68.

<sup>268</sup> Valoch (pozn. 261), s. 73.

<sup>269</sup> Chlupáč (pozn. 21), s. 193.

zde připomíná sochy raně gotické, obrysové, kdy záměrem nebylo zobrazovat tělesnost, tělo znamenalo schránku pro duši.

Téma stání, vyjadřující „zakládající vstřícný životní pohyb vůči světu“, zde Palcr pojal nejobecněji. Do popředí vystoupila životnost sochy skrze „prožívaný vztah ke světlu“, nejdůležitějšími výrazovými prostředky se staly sklon plochy a senzitivní zpracování jejího povrchu. Palcr proměnu plného objemu v silně zploštělý vysvětloval: „*Pokud cítíš bytost jako cosi, co je maximální otevřeností, maximálním vztahem ke světlu, pak skutečně se tato bytost promění ve svou otevřenost, ve své stření, změní se v plochu.*“ Dodává, že takový postup neměl předem vymyšlený: „*Jenom jsem měl od počátku pocit, že se po mně něco chce, a já jsem nevěděl co, a nevím, odkud se to po mně chtělo. Ne od lidí... bylo to nějaké očekávání, ale „an sich“.*“<sup>270</sup> Plastičnost objemu dle Palcra lze nahradit plochou, používal výrazu, že plocha „ztlačuje“ objem. Při pozorování sochy prožíváme svou tělesností polohu plochy sochy vůči základně a plocha může být pojata tak, že plastičnost sochy omezuje, tělesnost pak znázorňuje dle toho, jak plastičnost udržuje v klidu nebo napětí. Palcr uznává, že je to způsob vůči tělesnosti sochy násilný, ale nenachází jinou možnost, „*jak získat významy objemu a tvaru plastiky pro význam sochy v situaci, ve které se význam sochy dnes nachází*“. Za důvod takového řešení označuje vývoj tvorby Giacomettiho a Moora,<sup>271</sup> kdy byla narušena „*samozřejmost zacházení s významy objemu a tvaru plastiky jako s významy sochy*“.<sup>272</sup>

Palcroy postavy jsou charakterizovány dvěma znaky – stáním a obrysem: „*Jelikož je jejich stání tělesné, je povrch podán tak, že světlo jím zadržované dává zakusit zvnějšnění ve výrazu, zakusit budování sochy z centra – aby se pak vnitřní pohnutost vyjadřovala na povrchu jako přicházející z nitra. Tím, že je objem sochy redukován a přitom zachováno tělesné stání, nitro není zrušeno, vyprázdněno. Výsledkem je zintenzivněná tělesnost stání.*“<sup>273</sup>

Michal Blažek poukázal na Palcroyv použití výrazu „ztlačenost“ tvaru, odpovídající více významu zatlačení hmoty jedním směrem než obecnému stlačení ze všech stran. Palcr zdůrazňoval hledisko „otevřenosti světlu“, plochu vzniklou „ztlačením“ tak nastavil světlu cele. Proto z tohoto hlediska plochu považoval za plastičtější než tvar koule, ten je osvětlen pouze v omezeném místě. Vzhledem k životní síle sochy, která směřuje zvnitřku ven, Palcr

---

<sup>270</sup> „*Očekávání, ale já nevěděl čeho. Byl jsem ochoten mu vyhovět, jen jsem nevěděl, čemu. – A mezitím probíhala práce... Tedy: já sám si mám určit, co se po mně chce, a ještě sám to splnit. Nepředpokládal jsem, že takto nebo podobně to prožívají všichni, kteří se vydají touto cestou.*“ Palcr (pozn. 6), s. 243-247.

<sup>271</sup> „*Giacomettimu se již „nedaří“ udržet objem hmoty tvarem. Tvar a objem sochy se osamostatňují.*“ Palcr (pozn. 64), s. 19. – „*Moore pak nejenže zvětšuje objem hmoty sochy, až přestává platit význam její plnosti, znehodnocuje hmotu sochy ještě jiným způsobem. Vybírá objemu hmoty sochy její těžiště, její životní střed. Ztratilo se to, co u sochařů – od Rodina po kubisty – cítíš vždy: že vyváženost objemu hmoty, tvar a prostor sochy jsou vytvářeny s mírou.*“ Palcr (pozn. 6), s. 259.

<sup>272</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 24, 28.

<sup>273</sup> Petr Rezek, Moře a luk, in: idem, *K teorii plastičnosti*, Praha 2004, s. 92.

„ztlačováním“ tuto sílu vlastně kumuloval.<sup>274</sup> Význam světla, společně s významem hmoty, shledával pro význam sochy, sošnosti podstatnější než význam zobrazení.<sup>275</sup>

Obdobný přístup k modelaci se objevil u Despiau. (Despiau za výchozí při zpracování povrchu sochy považoval pojetí Rodinovo, kde povrchové „chvění“ bylo „*vnějším projevem pulsace a životnosti*“ organismu sochy.<sup>276</sup>) Jan Kapusta považuje Despiauovo *Velké torzo* (1928) ze sbírky francouzského sochařství Národní galerie za „prototyp“ Palcroy sochy sedmdesátých a osmdesátých let. Torzo vyzařuje rovnováhu, „klasický soulad“, „klid v sevřeném celku“, je v něm stále přítomna plná tělesnost, je to figura čisté frontality a obrys nese ušlechtilost.<sup>277</sup> Dle Zeminy byl Despiauův význam pro Palcra na prvním místě etický, teprve na druhém estetický. Sochaře zaujala Despiauova pokorná trpělivost, blízká trpělivosti Giacomettiho, zaujaly ho také jeho „ušlechtilost a nepředstíraná něha“.<sup>278</sup>

Stlačováním tvaru do plochy se Palcr přiblížil reliéfnímu zpracování, v němž vystupuje význam frontálnosti. Palcr jej považoval za podstatný: pokud pohled sochy nebo obecně to, co nese tvářnost sochy, je souhlasně orientováno s největší rozlohou šířky sochy, pak srovnáváme osu své vlastní tělesnosti s touto frontálností a ve chvíli příliš silné naléhavosti „vlastní tělesnost pohledu“ přesuneme do místa mezi frontalitou a bokem sochy. Tento princip dle něho sleduje celé evropské sochařství, onen přesun označuje přesunem „od nadosobního k osobnímu“. „*Vytrácí-li se však nadosobní z dohledu, je to právě frontálnost, která znovu ustaví význam a povahu nadosobního. Jen tak si socha zachová svou duchovní svébytnost.*“<sup>279</sup> Kapusta v této souvislosti vedle vlastního aktu stání, vzpřímenosti, která je projevem existence se všemi jejími významy, připomíná kladný postoj člověka ke světu – přímý – čelní.<sup>280</sup> Jako by frontálnost sochy naléhavěji nabádala k „zastavení“, s nímž souvisí význam sochy obecně. Palcr charakterizuje čas sochy: je „*časem zastavení a trvání, a toto zastavení je potřebou i způsobem, jak otevřít, jak nahlédnout přítomnost, je tím, co nám vrací náš pohled*“.<sup>281</sup>

Frontální velmi zobecněný tvar oslovuje „přímo“<sup>282</sup>, dílo není vnímáno postupně, nýbrž ve své celistvosti, člověk si uvědomuje svou existenci v celku života, se vši vážností.

<sup>274</sup> Michal Blažek, Sochařská hlídka, *Kritická příloha Revolver Revue*, 2003, č. 26, červen, s. 74. – Michal Blažek, *Přednáška o plastičnosti u Zdeňka Palcra*, (v pražském klubu Unijazz 7. 12. 2002), (autorův soukromý text).

<sup>275</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 26.

<sup>276</sup> Volavková-Skořepová (pozn. 122), s. 17.

<sup>277</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 18-19.

<sup>278</sup> Zemina (pozn. 1), s. 125.

<sup>279</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 28.

<sup>280</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 19.

<sup>281</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 24.

<sup>282</sup> Zajímavý je v této souvislosti Palcův popis, jak na něj v roce 1964 zapůsobily Velázquezovy obrazy z vídeňského Kunsthistorisches Museum: „*Říkal jsem si: tak takhle tedy to je. Jinde můžeš odsouhlasit spoustu věcí, ale tohle tě osloví tak, že přímo máš pocit, že tebe to oslovuje.*“ Palcr (pozn. 6), s. 255.

Palcr hovoří o „*vhledu do své situace*“, jenž je umožněn pouze přítomností před obrazem (sochou), obřadem nebo myšlením.<sup>283</sup>

Palcr systematicky dospíval k jednoduchosti formy, již lze srovnávat s Brancusiho úvahou: „*Jednoduchost není účelem v umění, ale docházíme k jednoduchosti proti své vůli, když se přibližujeme skutečnému smyslu věci. Jednoduchost sama je složitostí a člověk se musí živit její podstatou, aby porozuměl její hodnotě.*“<sup>284</sup> Zajímavý je v této souvislosti Giacomettiho popis pokusu během tvorby si vybavit v paměti přítomnost modelu v Bourdellově ateliéru, vždy ale poté v realizaci došel ke zredukované desce.<sup>285</sup>

Typ sochy – vertikály elementárního tvaru, vycházející z obdélníkové základny a harmonicky ukončené obloukem hlavy se v Palcrově tvorbě objevuje opakovaně, řada z těchto sádrových soch je tmavě patinována (většinou nejsou autorem značeny), odlišují se mimo jiné charakterem povrchu: klidný povrch připomínající malířské tahy štětcem se objevuje například u stojící figury [90], povrch simulující bronzový odlitek u stojící figury [91]. (Objevuje se i nedokončená figura tohoto typu výrazně nadživotní výšky.) Obdobně jsou pojaty i části figur [92]. (Pouze výjimečně se objevila část figury provedená v travertinu [93].) Palcr simuloval vzhled bronzového odlitku patinováním sádrových soch velmi často, tmavými patinami dodával sochám „*pocit tíhy*“.<sup>286</sup> Sádra byla ideální pro Palcrův postup opětovného mnohonásobného plastického přidávání a skulptivního ubírání. „*Neustálé rozhodování zda ubrat či přidat hmotu, zda zvýraznit či popřít plasticitu, je závislé na existenci ‚nadčasového jádra‘, v kterém nastává vyrovnání vnitřní, ideální intence umělce a realizované sochy. Vyvažování představuje jeden ze základních rysů jeho tvorby. Snad nejzřetelněji zjevuje její absolutistické sklony. Přivádí na mysl pojmy jako totalita, jednota, univerzum.*“<sup>287</sup>

Mezi vertikálními sochami jednoduchých tvarů se objevují i takové, jejichž těla vycházejí ze zadní hrany obdélníkové základny [94], jsou proto většinou dopředu jednoduše nachýlena či organicky prohnutá, čímž vystupuje význam živého napětí. Pokud bylo pouze dopředu nachýleno, jako například u *Stojící figury* (1971) [95], působí výraznou naléhavostí,

<sup>283</sup> Palcr (pozn. 6), s. 241.

<sup>284</sup> Cit. podle Volavková-Skořepová (pozn. 122), s. 282.

<sup>285</sup> „*Na začátku, než jsem dospěl k té desce, jsem chtěl znázornit z paměti co nejvíce z toho, co jsem předtím viděl. Začínal jsem zkrátka takovou rozloženou figurou, s nohama, hlavou, rukama, ale to všechno se mi zdálo pochybené, nevěřil jsem tomu... Abych to zpřesnil, byl jsem nucen pokaždé něco obětovat, redukovat... zrušit postupně hlavu, ruce i všechno ostatní! Z figury mi zbyla jen deska, ale nikdy to nebylo záměrné ani mě to neuspokojovalo, právě naopak. Vždycky jsem byl zklamán, když jsem zjistil, že to, co jako formu skutečně zvládnou, se omezuje na tak málo.*“ Alberto Giacometti, *Moje skutečnost* (přel. Jitka Hamzová), Praha 1998, s. 14. – Ani Palcr nebyl úplně spokojen, když dospěl k vertikálnímu elementárnímu tvaru sochy, působící hlavně svou frontalitou: „*Z divné nemožnosti se pohnout jinak, pohnout se jinak, nemožnosti, dané situací v sochařství dvacátého století, do které jsem vstoupil, mi – nechtěně, nebyl to záměr – vyvstala zaměřenost. Pozoruji, co vyvstává, a nesouhlasím s tím, protože se mi to zdá málo. Takže musím setrvat u toho mála.*“ Palcr (pozn. 6), s. 247. – Ironicky prý takový výsledek označoval jako „*Palcrův přínos dějinám*“. Zemina (pozn. 1), s. 123.

<sup>286</sup> Kolíbal (pozn. 111), s. 52-55.

<sup>287</sup> -sjr-, K brněnské výstavě Zdeňka Palcra, *Někdo Něco*, 1985, č. 1, nestr.

pokud ale vychýlení vertikály těla bylo zpět vyrovnáváno, socha získává výrazu vyváženosti: *Stojící figura* (1972) [96] (výjimečně až v bílé sádře, se nachází ve sbírce – Galerie Klatovy / Klenová). Základna i spodní část jejího těla jsou mírně asymetrické a vrchní mírné zaklonění vertikální zploštělé části se nastavuje světlu. Ač je výška nadživotní, socha působí díky organické tvarové vyváženosti harmonickou pevností a stabilitou. Koubová-Eidernová připomíná ikonografický typ Vítězného Ukřižovaného,<sup>288</sup> Palcroy sochy charakterizuje nejen jako předvádějící „výkon pohybu protipostavení se vůči základu“, ale hlavně jeho vědomé prožívání, „vítězný“ porozumění jeho smyslu“. Frontálnost, jíž je docíleno výrazu naléhavosti, Palcr v některých případech umocnil vychýlením těžiště sochy: „*Prožíváme-li stání sochy, výkon její vztaženosti k základu, prožíváme jejím ztělesněním duchovní pohyb, tedy přítomnost duchovního světa. Můžeme samozřejmě prožívat naopak výkyv sochy nebo její vychýlení ze základny – pak prožíváme to, co se životnosti duchovního světa vzdává.*“<sup>289</sup> (Značná vychýlení vertikálních těl figur se objevují často v tvorbě Zoubkové, nesoucí významy ztráty životní stability.)

Příkladem Palcra směřování k dokonalému, maximálně tvarově čistému vyjádření, v němž eliminoval veškeré dřívější výraznější asymetrie, může být tmavě patinovaná sádrová *Část figury* (1977) [97]. I přesto je takovým sochám stále vlastní jistá životnost.<sup>290</sup> (Tento typ Palcr pojal i v životní velikosti.) Je logické, že se v souvislosti s velmi oproštěnou formou soch objevoval při hodnocení Palcroy tvorby termín minimalismu.<sup>291</sup> Jiří Valoch dokonce hovoří o tzv. „lyrickém minimalismu“, geometrické formy postav vnímal jako Palcra specifické pojetí soudobých „reduktivních typů umění“, jako vyjádření transcendentní kvality. Nachází příbuznost této minimalistické oproštěnosti s monochromní malbou Boštíkovou. „Lyrický minimalismus“ charakterizuje jako „minimalismus krajně oproštěného prostorového útvaru“, při „rukopisném“ formování povrchu. Oceňuje schopnost spojit oproštěnost s maximální transcendentí.<sup>292</sup>

<sup>288</sup> „*Lidská figura je tu předvedena v situaci, kdy je podrobena extrémní zkoušce své vazby k základu (protože její upevnění je upevněním ve vyvýšení). Nicméně – protože v daném případě je na kříži upevněna nikoli třemi, ale čtyřmi hřeby, a jeho svislá část je nadto opatřena podnožím – postava nevisí. Stojí v důstojné rozestřenosti.*“ Vladimíra Koubová-Eidernová, K úsilí zjevit skutečnost duchovního světa postavením figur, in: *Setkání. Stanislav Podhrázký – Zdeněk Palcr* (kat. výst.), Galerie U bílého jednorožce v Klatovech 1996, nestr.

<sup>289</sup> Palcr (pozn. 6), s. 251.

<sup>290</sup> I u tohoto typu Palcr na zobecněný tvar přidává symbolický detail [98] (socha pravděpodobně pochází z konce let sedmdesátých nebo z let osmdesátých).

<sup>291</sup> Otázkou plastičnosti v minimalistickém sochařství se zabýval Rezek. Dle něho minimalistické sochy jsou působivé, navzdory Badtovu tvrzení o neživotnosti stereometrických těles: „...*minimalisté se k plastičnosti jenom jinak chovají, ale neopouštějí ji...*“ „*Minimalistické sochařství převrací plastičnost naruby. Tedy nikoliv stupňování patičnosti, plnosti, výbrž vyprázdnění, intenzivně vystupňovaná prázdnota.*“ Petr Rezek, *Proměna plastičnosti*, in: idem (pozn. 273), s. 21-42.

<sup>292</sup> Valoch (pozn. 261), s. 72. – Jiří Valoch, Zdeněk Palcr, in: *Zpřítomnění* (pozn. 183), nestr.

Také Jiří Zemánek shledal v Palcrově tvorbě souvislost s tvaroslovím minimalistického sochařství. Upozornil na nutnost pohlížet na sochařovo dílo šedesátých i sedmdesátých let v širším kontextu uměleckého tvoření, poukázal na časovost jeho projevu. Objektová tvorba a téma prázdná, které v té době obecně zproblematisovaly klasické pojetí sochy, dle něho významně ovlivnily i Palcrovu tvorbu. Proto se sochař vůči těmto „pokušením“ tak polemicky vyhraňoval. V jeho dílech Zemánek nachází prvky tušené figury, architektury a objektu, v kombinaci plochého těla sochy s detaily „konzol“, „řím“ atd. vnímá souvislost s „*prefabrikovaným tvaroslovím minimalistického sochařství*“, ale při současném zpracovávání povrchu soch jako „světlem rozechvělých tělesných objemů“, čímž je dosaženo specifického napětí výrazu.<sup>293</sup>

Podstata minimalismu sice také spočívala v dosahování esenciálních obsahů a některá díla nesla rukopis zpracování povrchu, Palcrovu sochy jsou ale stále figurami, oslovují lidskými dimenzemi, spíše by bylo vhodné k jejich označení, jak již bylo výše uvedeno, použít termín elementarismu.

Významnou skupinu Palcrových soch tvoří figury, u nichž plynulá vertikálnost je narušena jakýmsi zlomem, hranou, a tedy výraznějším skloněním, příkladem může být cínový odlitek *Figury* [99] datovaný přibližně rokem 1972, jehož horní část zploštělého těla je nastavena vstříc světlu. Řadu figur Palcr pojal jako expresivně vychýlené, příkladem svým způsobem krajním, kdy dramatický účinek je vystupňován na hranici statických možností, je figura [100] se zvýrazněnou základnou, jiné varianty jsou odlišeny mírou vychýlení těžiště z prožívané stability [101]. Forma figury [102] představuje zklidnění, vyšší míru harmonie. Výjimečně Palcr sochu pojal tak, že její tělo se vychylovalo mimo základnu [103].

V několika sochách Palcr propracovával typ vertikálního těla, s horní částí ukončenou oble a spodní částí symetricky rozšířenou, navazující na tvarově shodnou základnu (řada z těchto soch je patinována). Zatímco část figury (figura) [104] má stále výrazně zřetelnou strukturu povrchu, ta se u Palcrových soch častěji objevovala v letech sedmdesátých či dříve, obdobně pojaté figury z let osmdesátých mají povrch více hladce uzavřen a jejich obrysové hrany směřují k dokonalosti. Výjimečná je figura [105] s atypicky rozšířenou horní mírně skloněnou částí. Rokem 1982 je datována figura [106] vyznačující se geometricky dokonalými obrysovými liniemi, poměrně ostrými hranami a jemně sceleným povrchem. Reprodukce figury [107] doprovází studii Petra Rezka Moře a luk<sup>294</sup>, v níž se autor inspiroval Patočkovým výkladem ducha jako nitra (duch vychází do nekonečna – moře, ale přitom neztratí sebe – metafora luku vystihuje napětí života: „*Moře a luk tak vystihují dva základní momenty ducha, metafora luku rozpor a rozdvojení, moře pak splynutí a bezprostřednost. Lze říci, že posláním*

<sup>293</sup> Zemánek (pozn. 239), s. 76-78.

<sup>294</sup> Text měl doprovázet katalog Palcra díla, který si autor sám připravoval. Kapusta ml. (pozn. 35), s. 45.

sochařství je uchopit identitu, jež jako nitro byla nalomená“), aby vyjádřil princip stání Palcrových soch: „socha stojí tak, že předvádí vztah k základu jako vztyčení a držení napětí vůči základu“.<sup>295</sup>

Výše uvedenému typu je blízký asymetricky pojatý tvar, spíše připomínající mírně nakloněnou hlavu, nese název *Část figury* (1977-78) [108], v některých variantách jsou tvary geometrizovány [109]. Specifickou skupinu tvoří figury, u nichž se objevuje jakýsi třetí rozměr, bohužel žádná z nich není autorem značena ani datována, za orientační je možné přijmout pouze reprodukci *Stojící figury* (1975) [110] z katalogu výstavy Šedá cihla (sochu Palcr později patinoval). Jako by v některých případech přidávaný prvek třetího rozměru tvořil páteř vertikálního těla sochy [111, 112], snad předznamenání budoucího navracení se k plnému objemu sochy.

Od počátku sedmdesátých let bylo oficiálně nepřijatelné umění z významných výstavních síní vyloučeno, začalo si proto postupně budovat nový základ na polosoukromé, polooficiální půdě, nastala doba „zastaveného času“. Zdeňka Palcra lze v rámci této alternativní sféry zařadit k autorům klíčovým, introspektivní ráz tvorby a zjevná tendence ke zduchovnění patřily ke společným rysům nekonformních uměleckých projevů,<sup>296</sup> zvláště téma lidské figury snad v českém výtvarném umění neneslo nikdy tolik „zašifrovaných humanistických symbolů“.<sup>297</sup> Jako protiváha neutěšených dobových poměrů vznikala řada aktivit, jež udržovala důvěru režimem vyloučených umělců ve smysluplnost vlastní tvorby. Významnou roli sehrál Jindřich Chaloupecký, díky svým kontaktům v zahraničí mohl informovat o aktuálním dění ve výtvarném umění. Organizoval například pravidelná setkání v Obecním domě nebo Demínce, jichž se zúčastňoval také Palcr,<sup>298</sup> inicioval i četná neformální setkání v ateliérech. Palcraův ateliér ve Zdibech [135, 136] patřil na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let k těm významným (obdobně jako ateliéry Adrieny Šimotové, Čestmíra Kafky, Zdeňka Berana, Karla Nepraše, Aleny Kučerové, Milana Grygara, Jiřího Načeradského, Magdaleny Jetelové, Bedřicha Dlouhého, Karla Malicha, Huga Demartiniho, Evy Kmentové a dalších), do nichž se podnikaly „hromadné nájezdy“.<sup>299</sup>

Komorní výstava v Brně v roce 1985 I během let osmdesátých Palcr výstavní příležitosti spíše odmítal, nepovažoval svá díla za dokončená. Výjimečně proběhla výstava

---

<sup>295</sup> Rezek (pozn. 273), s. 87-93.

<sup>296</sup> Jiří Šetlík, Umělecká a občanská odpovědnost poválečné generace, *Výtvarné umění*, 1995, č. 3-4, s. 10.

<sup>297</sup> Alena Potůčková, Příběh těla, in: *Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969-1985* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze 1996, s. 19.

<sup>298</sup> Kurt Gebauer, O Chaloupeckém a o tom, jak to bylo tenkrát (rozhovor Simony Mayerové), *Výtvarné umění*, 1995, č. 3-4, s. 191-192.

<sup>299</sup> Milan Kozelka, Na půdě a v podpudí, *Výtvarné umění*, 1996, č. 1-2, s. 16-18.



komornějšího charakteru v roce 1985 v brněnské Malé galerii Stavoprojektu,<sup>300</sup> zprávu o ní podalo prvé číslo neoficiální publikační řady *Někdo Něco*. Krom Svobodových fotografií ze zdíbského ateliéru a sochařovy fotodokumentace starších prací a realizací pro architekturu bylo vystaveno deset soch menších rozměrů. Výstava představila i díla nejnovější, většinou v bílé sádře. Autor zmíněného článku poukazuje na základní principy Palcroy soudobé tvorby, vyplývající z obsahových záměrů: „kontakt plochy a světla, sklon plochy a způsob modelace jejího povrchu“, přičemž stále jsou přítomny tři konstanty – vertikálnost, frontalita a statuárnost.<sup>301</sup>

Litomyšlská výstava umělců – „restaurátorů“ v roce 1986 Jak již bylo uvedeno, restaurátorská činnost se od sedmdesátých let nejen Palcroy stala téměř jediným možným zdrojem příjmů, důstojnou možností zachovat si uměleckou svobodu v době, kdy neformálním výtvarným projevům z oficiálních míst nebylo vůbec přáno. Palcr se tak v roli Ortena, společně s Václavem Boštíkem – Paterou, Stanislavem Podhrázkým – Podolem a Olbramem Zoubkem – Maltzahnem, stal hrdinou románu Libuše Moníkové *Fasáda*, v němž autorka s notnou dávkou ironie podává podobenství o tvůrčí invenci přežívající v pustině omezeného socialistického systému. Od roku 1974 se po sedmnáct restaurátorských sezón tato umělecká čtveřice podílela na obnově renesančních sgrafitových fasád litomyšlského zámku. Restaurátorská práce určovala rytmus volné tvorby těchto umělců. Palcr si velmi hlídal, aby jeho sochy vznikaly pouze z vnitřního popudu, nechtěl být závislý na oficiálních zakázkách a objednávkách.

Restaurátorské čtveřici o prázdninách přijížděli do Litomyšle pomáhat mladí umělci, například Jiří Sozanský, Ivan Ouhel, Arnold Bartůněk, Pavel Míka, Josef Mžyk nebo Michal Blažek, na řadu z nich měl významný vliv právě Palcr.<sup>302</sup> Se svými přednáškami sem přijížděl v letech 1981 a 1982 i filozof Petr Rezek, po jistou dobu se toto místo stalo velmi podnětným intelektuálním prostředím.<sup>303</sup>

V roce 1986 uspořádalo litomyšlské Městské muzeum čtyřem umělcům – „restaurátorům“ společnou výstavu v domě U rytířů (Galerie Josefa Matičky), na níž Palcr vystavil i několik svých pozdních děl. Jeho soubor čítal patnáct soch, čtyři *Dvojice* autor datoval do rozmezí let 1966 a 1969, většinu vystavených děl tvořily *Části figur* z let 1967 až 1983. Pouze dvě z nich byla bronzovými odlitky, ostatní v sádře [138]. Kolíbal Palcroy sochy

<sup>300</sup> Brněnská Malá galerie Stavoprojektu vznikla (v nové budově Stavoprojektu) v květnu 1983 z iniciativy skupiny mladých architektů, jejich poradcem byl architekt Viktor Rudiš, proběhla v ní řada významných akcí nonkonformního charakteru. Jiří Valoch, Brněnský okruh, *Výtvarné umění*, 1995, č. 3-4, s. 171.

<sup>301</sup> -sjr- (pozn. 278), nestr. – (op), Z ateliéru Zdeňka Palcra, *Brněnský večerník*, 21. 2. 1985.

<sup>302</sup> Důležitým momentem byla Palcroy návštěva Konfrontace, výstavy uspořádané v Blažkově ateliéru v Haštalské v roce 1981, zúčastnili se jí kromě Blažka Bartůněk, Míka a Žáček. Blažek se díky diskusím s Palcroy postupně odvrátil od tvorby objektové k sochařství. Michal Blažek, Nám to tady bylo těsný (rozhovor Vladimíra Wagnera), *UNIX*, 2000, č. 5, s. 25.

<sup>303</sup> Olbram Zoubek, Nová skupina (rozhovor Marcely Pánkové), *Výtvarné umění*, 1996, č. 1-2, s. 115.

charakterizoval jako známé již z dřívějších let, nyní ale „ztuhlé do nové podoby“ pod vlivem „snahy po ukončenosti a dokonalosti“.<sup>304</sup> Mnohonásobné řešení jemných nuancí zpracování povrchu či mnohonásobné kompoziční variace soch dokládají Palcrovu pověstnou vůli. Zemina ji přirovnává k vůli Giacomettiho, projevující se až těžkopádně, někdy jako svědectví více o úpornosti boje než o vítězství.<sup>305</sup>

Stojící figury z let osmdesátých a devadesátých Během osmdesátých let Palcr vytvořil či dokončil řadu vertikálních zploštělých figur velmi blízkých základnímu typu, kdy z obdélníkové základny vychází přísně vzpřímené tělo sochy, harmonicky oble zakončené. Jsou většinou drobnějších rozměrů, dokládají již zmíněnou sochařovu tendenci ke tvaru podléhajícímu přísnější geometrii, velmi zkultivovaného rukopisu povrchového zpracování. I když plochy soch nejsou výrazně odkláněny od vertikální osy, přeci jen je evidentní význam kontaktu plochy se světlem. Příklady jsou patinované sádrové sochy z let 1980 [113], 1985 [114], 1988 [115] nebo mírně odlišné pojetí z roku 1985 [116]. (Ač Palcr na sochách pracoval většinou mnoho let, vždy v dataci uváděl pouze rok dokončení.) Z počátku devadesátých let pochází figura, jejíž základna je výrazněji předsazena před část vertikální [117], rok 1993 je rokem posledním, který se v autorských datacích objevil [118, 119]. Palcr použil po dlouhé době opět symbolickou červenou patinu, nyní ale tmavšího tónu. Tvary svírá dokonale geometrická linie ostrých hran, stále je patrný autorův rukopis povrchu. Dojem kompaktnosti posiluje formální dokonalost obrysů.

Z uvedeného výčtu soch, zvláště posledních dvou desetiletí, vyznívá autorova silná touha po důslednosti a dokonalosti. Palcr došel k hranici formy, za níž zřejmě nebylo možno dále pokračovat. Pokud by opakoval jen v detailech odlišené varianty, práce by začala pozbývat tvůrčího napětí, snad by se vytrácela i jejich výrazná životnost, proto je pochopitelný autorův návrat k sochám objemově plným. Nemohl se vzdát klasického pojetí sochy mající v jádro v sobě. Obdobně jako Palcr, vytkl si figurální princip sochy za zásadní rakouský sochař Fritz Wotruba. Valoch podotýká, že si tím současně zvolil omezení, v jeho díle patrné. Obdobně Wotrubův žák Avramidis dospěl k zabraňovaným schématům lidské figury, která byla vlastně jen řešením dočasným.<sup>306</sup>

## 5. Návrat k plným tvarům

Cesta zpět k plně objemovým postavám, jež vycházejí z reálných tvarů, znamenala poslední tvůrčí fázi Palcrovy sourodé tvorby. Příklady takových soch byly zmíněny

---

<sup>304</sup> Kolíbal (pozn. 111), s. 55.

<sup>305</sup> Zemina (pozn. 1), s. 123.

<sup>306</sup> Valoch (pozn. 261), s. 73-74.

již v kapitolách Akty či Sedící figury, jde o postavy vystavené na pozadí rovné plochy, nabývající charakteru reliéfu. V roce 1987 se Palcr v rozhovoru s Karlem Srpem velmi lapidárně vyjádřil: „Objem opustit nelze“ („...objem tělesnost sochy definuje vždy znovu, vždy jinak a v jiných významech“).<sup>307</sup> Důležitost návratu k reálně modelovaným tvarům dále vysvětloval: „Později jsem pochopil, že jediným východiskem je vrátit se k tomu, co původně je sochařství. Myslím si dokonce, že socha a obraz nesou podstatné významy samy o sobě. Že tyto významy jsou nenahraditelné, nezastupitelné něčím jiným. Ti, co ztělesnění obrazem a sochou opouštějí, vydávají se nepodstatným významům.“<sup>308</sup>

#### Setkání – výstava s Podhrázským v roce 1996 Výstava v klatovské Galerii

U bílého jednorozce připomněla svým symbolickým názvem Setkání prvé souborné představení Palcrových soch v Alšově síni v roce 1960, na níž Podhrázský uvedl své kresby, tentokrát vystavil i tvorbu sochařskou. Palcrův soubor sestával z deseti soch, výběr autor pojal retrospektivně, zastoupeny byly proto již dobře známé sedící postavy z konce padesátých let, včetně jedné *Plavkyně*, zastoupena byla ale i tvorba z počátku let sedmdesátých dvěma nadživotními stojícími figurami. Právě ty zaujaly Věru Jirousovou, poukázala na tvar sice abstraktní, zachovávající si ale jemnost „živého“, nekonečně rozmanitého povrchu: „svrchovaně abstraktní myšlenka tvaru může být přesto natolik tělesná“.<sup>309</sup> Chlupáč v úvodním slovu z vernisáže zdůraznil napětí obsažené ve zploštělých tělech soch, které je výsledkem mnohaletého úsilí „o jedinečnou stylovou čistotu a jasnost svého ztělesnění“, kdy se zvyšující redukcí objemu vystupuje sugestivnost zobecněného tvaru.<sup>310</sup>

Palcr do poloviny devadesátých let odmítal uspořádat přehlídku svého životního díla (na přelomu osmdesátých a devadesátých let odmítl i nabídku k samostatné výstavě ze strany Kröller-Müller muzea v Otterlo<sup>311</sup> nebo pro pařížské Centre Pompidou<sup>312</sup>). Koubová-Eidernová hovoří v souvislosti s odmítáním komunikovat s tzv. kulturním světem o Palcrově obavě ze ztráty „možnosti komunikace daleko závažnější a lahodnější“.<sup>313</sup> Až ke svým blízcím se sedmdesátým narozeninám se Palcr chystal s Galerií hlavního města Prahy připravit retrospektivní přehlídku do výstavních prostor Městské knihovny. Nemoc mu však představu uskutečnit již nedovolila. Výše uvedená výstava v Klatovech v domě U bílého jednorozce

<sup>307</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 24.

<sup>308</sup> Palcr (pozn. 6), s. 259.

<sup>309</sup> Věra Jirousová, Podivuhodné setkání kreseb a soch, *Lidové noviny* IX, 1996, č. 35, 10. 2., s. 9.

<sup>310</sup> Miloslav Chlupáč, Zdeněk Palcr – Stanislav Podhrázský (úvodní slovo z vernisáže), *Ateliér* IX, 1996, č. 8, 11. 4., s. 4.

<sup>311</sup> Fišer (pozn. 188), s. 19.

<sup>312</sup> Michal Blažek, Za Zdeňkem Palcrem (text v roce 1999 uveřejněný na internetu).

<sup>313</sup> Palcr (pozn. 6), s. 240.

na jaře v roce 1996 byla tak poslední výstavou uskutečněnou za Palcra života. Zdeněk Palcr zemřel 12. července téhož roku.

Palcraovo pojetí sochy jako „ztělesnění přítomnosti duchovního světa“ mělo silný vliv na řadu mladých sochařů, zvláště na Michala Blažka, Jiřího Plieštika, Arnolda Bartůňka a Pavla Míku. Blažek se z Palcraova podnětu odvrátil od svého dosavadního tvůrčího zaměření na objekt a instalace, a začal se systematicky zabírat tematizací přítomnosti či nepřítomnosti figury v prostoru, vztahem hmoty a prázdna.<sup>314</sup> Také Plieštikovy bělostné sádrové vertikální sochy silně stylizovaných čistých tvarů nezapřou východisko z Palcraovy tvorby. Míkovy sochy, architektonicky vystavěné z kubizovaných tvarů, poukazují ke gutfreundovské tradici. Uvedení sochaři i v současné době stále považují za důležitou přímou práci se sochařským materiálem, odkazují se vytvořenými formami k realitě a duchovně se vztahují k tradici.<sup>315</sup> Takový výtvarný projev sice dnes není převažující, ale rozhodně není překonaný. Na konci osmdesátých let Palcr stav sochařství charakterizoval: „*Není to krize. Je to konec, opuštění sochy jako významu, a to nejméně na tak dlouho, než se ustálí princip, jehož potřebou význam sochy není. A to potrvá hodně dlouho.*“<sup>316</sup>

---

<sup>314</sup> Václav Erben, Michal Blažek, *Výtvarné umění*, 1991, č. 5, s. 61.

<sup>315</sup> *Sochařství 1988-1992. Generace osmdesátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1992, s. 3.

<sup>316</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 26.

## SOCHAŘSKÉ REALIZACE

Plastiky určené pro architekturu se v Palcrově tvorbě neobjevují příliš čteně, ale prostupují její vývoj již od konce padesátých let. Otázka zapojování uměleckého díla do architektury se obecně stala aktuální zvláště od let šedesátých. Počínaje úspěchem českých a slovenských výtvarníků na světové výstavě v Bruselu v roce 1958 se z oficiálních míst odvíjela snaha, zaštitěná představou jednotné kultury, o komplexnější propojení volného a užitého umění, o těsnější spolupráci architekta a výtvarníka.<sup>317</sup> V souvislosti s výstavbou sídlištních komplexů se otevřel prostor pro jejich výtvarné oživení. Důležitou roli sehrála vyhláška 149/1961, stanovující v rámci investic do architektury procento vyhrazené pro výtvarná díla, u staveb kulturního, sociálního či vzdělávacího zaměření částka dosahovala až 2,5% z celkových investičních nákladů.<sup>318</sup> Zdůrazňována byla organičnost zapojení výtvarného umění do architektury, aby vztah nebyl čistě vnějškový, dekorativní, kdy dílo je pouze dodatečně přidáno.

Chronologicky prvou Palcrovou sochařskou realizací byla mramorová skulptura sedící ženy (1958) [120] pro interiér společenského domu ve Vršovicích. Jde o vzpřímeně sedící postavu dívky, kubizovaných, harmonicky sestavených robustnějších objemů. Povrch mramoru, pouze oživený jemnými vrypy, je přirozeně ozvláštěn výraznou kresbou bílých žil kamene. Skulptura komorního námětu, ale silné vnitřní monumentality, byla prezentována na významné výstavě výtvarných realizací pro architekturu – Realizace<sup>319</sup>, která proběhla v pražské Špálově galerii v roce 1961 (spoluorganizoval ji Chlupáč), účastnili se jí členové nově vzniklého Bloku tvůrčích skupin, obhajující svobodu projevu proti politice Svazu. Výstava si vytkla cíl polemizovat s tezí o moderním umění, které se zabývá převážně formální problematikou díla a je svou výlučností vzdáleno životu, předvedla proto řadu děl, která byla již do širšího společenského prostoru začleněna. Luděk Novák na Palcrově práci ocenil pojetí postavy pomocí zjednodušených objemů, což vnímal jako podíl na „*obrodném úsilí o sochařskou slohovost, jež působí příznivě po období malebnosti, jež poznamenala řadu našich současných realizací monumentálních*“.<sup>320</sup>

Pro otevřený prostor, před obytný panelový blok na pražském sídlišti Prosek, Palcr vytesal v roce 1967 vápencovou skulpturu [122, 123]. Jednoduchý objem na čelní straně významově oživil tvarem válce (podobný užil u plastiky *Dvojice* z roku 1966 [44]). Díky zvýraznění významu jádra, středu sochy, je povrch čelní strany pojat klidněji, zatímco

<sup>317</sup> Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 20), s. 193.

<sup>318</sup> Karel Holub, Jiné kontexty, *Výtvarné umění*, 1996, č. 1-2, s. 101.

<sup>319</sup> Výstava představila návrhy a dokumentaci realizací uměleckých děl v architektuře, užitou grafiku a ilustrace. *Umění zrychleného času* (pozn. 104), s. 27.

<sup>320</sup> Luděk Novák, Novátorství a společenská funkce. K výstavě spojených tvůrčích skupin Realizace, *Výtvarné umění XI*, 1961, č. 8, s. 358.

četná nepravidelná zvlnění zadní strany jsou výrazná, zvláště pak vystoupí při vrchním přirozeném osvětlení [124]. Takto zpracovaný povrch velmi připomíná *Dvojici* z roku 1969 [49, 50], ale i Wagnerovo lyrické pojetí povrchu kamene. Také Palcraova plastika, provedená z římského kompaktního travertinu, pro podchod budovy Chemapolu ve Vršovicích (1968) [125] obrysem velmi připomíná sumárně pojatou *Dvojici* z roku 1965 [43]. Byla příkladem sochařské realizace jako přímé součásti stavby. (V roce 2003 byla v rámci rekonstrukce části budovy z původního místa demontována.)

Do oblasti sochařských realizací lze zařadit i tvorbu z Palcrových účastí na světových výstavách: v roce 1967 v kanadském Montrealu a v roce 1970 v japonské Ósace. Na montrealské výstavě<sup>321</sup> se Palcr prezentoval mramorovou figurální plastikou pro exteriér [121]. V souvislosti s výstavou japonskou dvakrát (v letech 1969 a 1970) navštívil Ósaku – navrhl zde rozměrný betonový reliéf, ve spolupráci s architektem Viktorem Rudišem, spoluautorem projektu československého pavilonu (pavilon patřil ke trojici vysoce hodnocených Japonským ústavem architektury, jehož členem byl i architekt Kenzō Tange). Člověk a čas jako ústřední námět scénáře, řešený ve třech tématických celcích – Čas radosti, Čas úzkosti a Čas naděje, poskytl, v době politicky značně komplikované nedávnou agresí tzv. spojeneckých vojsk na území Československa a nastupující normalizací, příležitost některým z autorů vyjádřit alespoň alegoricky svůj nesouhlasný postoj.<sup>322</sup> Palcr navrhl rozměrnou betonovou bílou stěnu, jejíž střední část nesla symbolický reliéf lidské ruky [127].

Palcrova spolupráce s Rudišem pokračovala i v letech pozdějších, kdy pro sídliště Brno-Lesná, jehož byl Rudiš spoluautorem, v roce 1982 Palcr navrhl betonovou reliéfní stěnu u budovy Tělovýchovné jednoty Tesla [128-130]. U betonu, nejtypičtějšího stavebního materiálu dvacátého století, byly postupně nalézány i jeho možnosti výtvarné. Palcr celek stěny rozčlenil na pravidelné díly, řazené s mírnými rozestupy, výtvarný účinek ploch spočíval ve výrazné reliéfní symbolické zvlněné linii. Prvý blok nese reliéf znaku Tesly, poslední pak jednoduchý nápis, vlnovka probíhající všemi ostatními bloky, společně s jejich mírně nepravidelným řazením, průběh více jak dvacetimetrové stěny dynamicky oživuje.

Třetím pokračováním této vzájemné spolupráce je pískovcová skulptura sedící dívky [131-133], Palcr ji vytvořil pro prostranství před základní školou na brněnském sídlišti Líšeň. Plastika významně oživuje prostor mezi budovou školy a obytnými bloky panelové zástavby. Výtvarný účinek melancholicky laděného typu sedící ženské figury se skloněnou hlavou sochař založil na harmonicky stylizovaných liniích, působících téměř dekorativně, a na jednoduchém obrysu.

---

<sup>321</sup> Motto Expa '67: Člověk a jeho svět – Země lidí. Jaroslav Halada – Milan Hlavačka, *Světové výstavy. Od Londýna 1851 po Hannover 2000*, Praha 2000, s. 199.

<sup>322</sup> *Ibidem*, s. 223-224.

Palcr nejen při těchto příležitostech sochařských realizací uplatnil svůj smysl pro přirozený prostor, podobnými zkouškami byla i účast na již zmíněných sochařských sympoziích. Palcroy sochařské realizace většinou svými rozměry nepřekročily mez, kdy dílo začíná být koncipováno jako architektura, ač monumentální charakter jeho díla v sobě vždy obsahovala.

Je zde namístě zmínit plánovanou výstavu Prostor, architektura, výtvarné umění. Palcr měl být jedním z devadesáti tří účastníků. Kromě návrhů architektonických projektů bylo záměrem autorů koncepce výstavy představit soudobé výtvarné realizace s tematikou prostoru. Bohuslav Blažek v katalogovém příspěvku skupinu vystavujících označil sociologickým pojmem „sít“, čímž poukázal na otevřený, demokratický charakter jejich výběru. Nejen skutečnost, že výstava měla navazovat na obdobný projekt konaný v roce 1982 v tehdy progresivní výstavní síni – na chodbě pražského Ústavu makromolekulární chemie na Petřínách, ale i některá jména vystavujících nutně musela budit u oficiálních struktur nevoli. Výstava byla plánována na září roku 1983 a měla být dokladem spolupráce architektů a výtvarných umělců, dobově oficiálně tak proklamované. Důležitou součástí projektu se stal rozsáhlý katalog – sborník vystavujících autorů s informacemi o jejich tvorbě, Palcovo dílo je v něm zastoupeno reprodukcí bílé sádrové *Stojící figury* z roku 1964 [66]. Po rozeslání pozvánek byla ale výstava zakázána a zabavena většina nákladu katalogů.<sup>323</sup>

Palcr nejen svými sochařskými realizacemi tak přispěl obecně k pokračování sociotvorné funkce výtvarného umění, pro evropské prostředí charakteristické. Ctil dědictví řecké antiky nejen pro schopnost organicky začlenit sochu do celku architektury. Zvláště aktuální mu připadaly dvě úlohy umění, řecké antické plastice vlastní: obracení se plastiky k obci a vytváření posvátných míst.<sup>324</sup> Vladimíra Koubová-Eidernová upřesňuje sociotvornou funkci umění obecně jako schopnost uměleckého díla „*být předmětem společně uskutečňovaného vnímání a estetického prožitku obce, a proto také umožňující tuto obec jakožto polis ustavovat. Dokonce předvádějícím ukázáním zakotvení významu a smyslu zjevů v mimosvětěném ji vůbec umožňovat a vytvářet. Jako bytím nesenou a bytí zpřítomňující ji budovat.*“<sup>325</sup>

---

<sup>323</sup> Jiří T. Kotalík, Prostor, architektura, výtvarné umění – Ostrava 1983. Vzpomínka na neuskutečňovanou výstavu, *Výtvarné umění*, 1996, č. 1-2, s. 37-39. – *Prostor, architektura, výtvarné umění* (kat. nerealizované výst.), Výstaviště Černá louka v Ostravě 1983, nestr.

<sup>324</sup> Šetlík (pozn. 12), s. 44.

<sup>325</sup> Koubová-Eidernová (pozn. 180), s. 36.

## O Palcrově sochařské tvorbě obecně, etapy tvůrčího vývoje

Palcrovo navázání na předválečné moderní sochařství, na tvorbu kubistickou, bylo součástí širší generační tendence. Umělci moderní tvorbu znali především prostřednictvím knih a časopisů, příznačná byla obecně úcta k minulosti a tradici. Zásada pokračovat v tradičních hodnotách provázela Palcrovu celoživotní systematickou tvorbu, projevila se nejen volbou ústředního tématu – ženské postavy, zakládala vnitřní jednotu jeho tvůrčího směřování. Takový koncept nabyl zvláštního významu v době rozvolnění pomyslných hranic samotného sochařství.

Několik málo dochovaných soch z Palcrových tvůrčích začátků, z druhé poloviny čtyřicátých let, svědčí o sochařových dobrých modelačních schopnostech. Vedle hladce modelovaných postav reálných tvarů vytvářel sochy plných objemů s tvary kubizovanými, jejichž povrch pojímal velmi expresivně. Obdobný přístup lze nalézt i v Palcrově tvorbě let padesátých. Nejčastěji sochy vytvářel ze sádry, výjimečně v hlíně, několik prací vytesal do kamene. Sádrové sochy většinou patinoval, patinou jsou dokončovány i kovové odlitky. Zjednodušované tvary soch již naznačovaly budoucí elementární formu. Konec padesátých let a počátek šedesátých je v Palcrově tvorbě spojen s aktivitami skupiny Máj. Období do počátku šedesátých let lze považovat za sochařovu ucelenou tvůrčí etapu, symbolicky uzavřenou soubornou výstavou v roce 1960.

Plné objemy postupně Palcr uzavíral jednoduchými plochami, dospěl k figuře – znaku, k vertikální zploštělé soše, stále si zachovávající lidské rozměry, na oproštěná těla stylizovaných figur přidával detaily, zastupující dříve reálně tvarované tělesné objemy. Abstrahování tvarů Palcrových soch souznělo s obecnějším dobovým výtvarným projevem. Řadu sádrových soch z této doby autor ponechal bez patiny, což později rozpoutalo diskusi o „pravém Palcrově materiálu“. Díky materii sádry, ač patinované, kolem sochy vzniká nepatrný obal velmi jemně ztlumeného a rozptýleného světla, detailně zpracováváný povrch dodává soše kvalitu životnosti. Od poloviny šedesátých let Palcr pracoval převážně se sádrou, postupem jejího nanášení a odebrání broušením.<sup>326</sup> Oproštěné figury odpovídaly dobovému tíhnutí řady umělců k elementarismu. Zásadním byl v Palcrově tvorbě rok 1962, jímž je datována tříčtvrtěční ženská postava, s objemy těla poprvé výrazně zploštěle eliminovanými a geometrizovanými. Tato tendence svým způsobem vyvrcholila v roce 1966, kdy postavu tvoří jednoduché vertikální tělo, ukončené zaoblenou siluetou hlavy. Tendence k reliéfnímu pojetí, související se zplošťováním objemů, se objevovaly již v Palcrově rané tvorbě. „Ztlačování“ objemů souviselo s Palcrovými úvahami o vztazích světla a sochařské formy. V šedesátých letech Palcr postupoval „od sochy k soše“, avšak od let sedmdesátých měl současně rozpracováno velké množství soch a neustále se k nim vracel – „*chápal věc sochy jako problém celého díla*“, každodenně pokračoval v práci,

<sup>326</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 18.



„obešel to svoje stádečko“, jak sám takový postup označoval.<sup>327</sup> Zatímco raná Palcraova díla se vyznačovala vzedmutými a výrazně plastickými objemy, jejich postupným scelováním, včetně scelování povrchové plasticity, docházel sochař k „jednoduchému planimetrickému tvaru“, „k siluetě, kde bylo dmutí obsaženo už jen v jemném vlnění na povrchu, zkondenzované, a zbyla jasná lapidární profilace“, vzdálil se popisu, „živé plastičnosti“, přiblížil se „znaku, typizaci, určitému rozumovému přístupu ve zjednodušení: kondenzátu“.<sup>328</sup>

Souborná přehlídka soch v roce 1970 v Nové síni představila tvorbu předznamenávající další tvůrčí desetiletí. Četné varianty stojících figur, nekonečně důkladné zpracovávání povrchu ploch, nekonečné zdokonalování jednotlivých soch, to byla léta sedmdesátá a osmdesátá, kdy se autor stále více uzavíral v ateliéru k maximálně soustředěné práci.<sup>329</sup> Stěžejním se stal princip stání, obsahující životnost. Objem Palcr stále považoval za důležitý, ač byl již sevřen plochami na únosné minimum, hlavní role sdělení obsahu připadla povrchu. Ač sochy silně abstrahoval, stále jim zachovával nitro, díky němuž byly živé. Uzavíral jejich tvary pevnou konturou, hledal nadčasové, současně se ale snažil vyjádřit individuální, a to právě v práci s plochou. Ke krajní stylizaci lidské figury dospěl u plastiky z roku 1975, již tvoří pouze tenká vertikála, vycházející z nízké obdélníkové základny. Palcr současně tvrdil, že „neexistují abstraktní sochy jako neexistují nefigurativní sochy“,<sup>330</sup> čímž se vymezoval vůči abstrakci jako čemusi neživotnému a od skutečnosti vzdálenému. V „sumárním podání redukováného tvaru“ stále oživoval „princip vztyčení se – protipostavení k základně, manifestující sílu a život člověka, pokud stojí na své zemi, nežli ho smrt k ní skloní“, princip mající kořeny až u pradávných idolů či klasických soch.<sup>331</sup> Palcraova umělecká cesta znamenala „v pokoře a askezi směřovat k produchovnění hmoty“.<sup>332</sup> Usiloval o zprostředkování optimistického pocitu, díky vědomí duchovního rozměru života. V době, kdy objektová tvorba postupně zaplavovala umělecké ateliéry a výstavní síně, zůstal věrný soše. Poslední fáze tvůrčího vývoje, spadající do let devadesátých, byla ve znamení opětovně plného objemu, výsledkem je několik nedokončených postav (často nadživotní velikosti) reálných tvarů.

---

<sup>327</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>328</sup> Miloslav Chlupáč – Michal Blažek, O plastičnosti, *Kritická příloha Revolver Revue*, 2003, č. 26, červen, s. 99.

<sup>329</sup> („Umělec vždy zůstane a musí zůstat sám mezi všemi. Ale touto svou samotou není vně, nýbrž vnitř světa. Je to samota toho, kdo ví více, kdo žije více, bezvýhradněji a bezmezněji, a zatímco ostatní jen občas, bázlivě a opatrně se dotýkají tajnosti sama sebe a tajnosti všeho světa, je tu on, aby ji riskoval, žil a vyjevoval všem.“ Jindřich Chaloupecký, Konec moderní doby, in: idem, *Obhajoba umění*, Praha 1991, s. 176.)

<sup>330</sup> „‘Abstraktní‘ a ‘nefigurativní‘ jsou jen pomocné termíny, pro vyjádření protikladnosti toho, co není konkrétní, toho, co není figurativní.“ Brancusiho nebo Arpovy plastiky nelze označit za nefigurativní, pokud je v nich přítomná tělesnost. „Nemůžete je ani označit jako abstraktní, jsou-li tak konkrétní, že konkrétnost a tělesnost je zřejmá.“ Palcr, O soše (pozn. 54), s. 24.

<sup>331</sup> Chlupáč (pozn. 52), s. 6.

<sup>332</sup> Janoušek (pozn. 177), s. 70.

Palcroy sochy obecně neupoutávají gesty, jsou přesvědčivé ve své jednoduché znakovosti, tvary jsou soustředěny do sebe. Jsou samostatnými uzavřenými bytostmi, vypovídají jistě také o introvertní povaze sochařově. Zvolená forma svědčí o Palcrovu nadání schopnosti „*principiálního, zobecňujícího a abstrahujícího myšlení*“.<sup>333</sup> Palcrova díla oslovují a vypovídají zřetelně, tyto kvality sochař obdivoval na tvorbě Gutfreundově. Jádrem sochy uchovává životnost, jež prostupuje zvnitřku ven, projevuje se ve zpracování povrchu, jeho zplošťování současně otvírá nitro sochy světlu, prostoru. Palcr využívá frontality, vertikality a zobecněného tvaru, který umožňuje sochu vnímat ve své celistvosti, díky „zastavení“ nejen tvůrčímu, obrací duševní aktivitu do nitra, snad záměrně právě částečně v době, kdy lidská individualita byla potírána.

Na tématu lidské postavy se autor zabýval významy tělesnosti a duchovnosti, skutečnost, že duchovnost se se smyslovostí nevyklučovala, vnímal nejen u děl sochařských, se zaujetím poslouchal vážnou hudbu, zvláště Leoše Janáčka a Bohuslava Martinů, na nichž oceňoval „vášnivost“ a „smyslovost“, interpretoval je jako projev duchovnosti.<sup>334</sup>

Nejednoznačnost v Palcrových sochách obsažená vypovídala ostatně také o nejednoznačnosti autorovy osobnosti, již dokládají příklady výpovědí přátel: charakteristika jako člověka milého, laskavého, „*jemuž se co do zábavnosti málokdo vyrovnal*“ pochází od Jaromíra Zeminy, dle Věry Janouškové působil v letech studijních jako „*mrzutý protivář*“, pro Annu Svobodovou měl kouzlo, „*tajemství citlivosti, které skrýval za zlobou a obrovskou nasupeností*“, citlivosti k vedení zajímavého rozhovoru.<sup>335</sup>

Lapidárně lze Palcrovi základní tezi o soše vyjádřit souslovím „socha jako význam“.<sup>336</sup> Palcr o svých dílech nikdy nehovořil,<sup>337</sup> snad k tvůrčímu procesu se vztahují jeho následující věty: „*V díle se uplatňují, pronikají jím síly z jiných zdrojů, síly, které se prosazují z jiných potřeb. Rozhodují, nemůžete jim zabránit, aby se neprosadily, ani způsobit, aby se prosadily, a to nejen proto, že o nich, když se prosazují, nevíte, ale zejména proto, že jsou silnější než naše vědomí nebo přání*“.<sup>338</sup> Palcrovo dílo patří k nejvážnějšímu a nejzávažnějšímu, co bylo v českém výtvarném umění ve dvacátém století vytvořeno.<sup>339</sup> Kapusta uvádí Palcrovo přání „*vytvořit dílo ztělesňující klad*“, „*aby lidem při pohledu na jeho sochy bylo dobře*“.<sup>340</sup>

<sup>333</sup> Zemina (pozn. 247), s. 38.

<sup>334</sup> Koubová-Eidernová (pozn. 180), s. 35. – Koubová-Eidernová (pozn. 15), s. 61.

<sup>335</sup> Zemina (pozn. 247), s. 39. – Janoušková (pozn. 45), s. 63. – Svobodová (pozn. 233), s. 65.

<sup>336</sup> Takto nazval Marcel Fišer svůj článek zabývající se podstatnými tématy Palcrovy teoretické i sochařské tvorby. Fišer (pozn. 66).

<sup>337</sup> Rezek (pozn. 186).

<sup>338</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 24.

<sup>339</sup> Zemina (pozn. 247), s. 39.

<sup>340</sup> Kapusta ml. (pozn. 35), s. 37.

## 2. PALCROVY TEORETICKÉ TEXTY

Přestože stěžejní Palcroy teoretické texty (včetně dvou publikovaných rozhovorů) pocházejí z let osmdesátých nebo devadesátých (jsou vesměs výsledkem mnohaletého promýšlení, například na Giacomettiho postřehu Palcr pracoval deset let<sup>341</sup>), již intenzivní zájem z dob studií na Vysoké škole uměleckoprůmyslové o přednášky a písemné stati Václava Nebeského vypovídaly o Palcrově potřebě co nejpřesněji formulovat a zevrubně promýšlet obecná témata se sochařskou tvorbou související. Obdobné důkladnosti, jaká byla Palcroy vlastní při práci na soše, se dostávalo i jeho písemným projevům, autor v nich hledá opakovaně odpovědi na zásadní otázky, vždy z jiného úhlu pohledu.

Některé z textů mají charakter příležitostný, byly sepsány jako úvody výstav přátel – Miloslava Chlupáče, Stanislava Podhrázkého nebo Olbrama Zoubka. Z roku 1962 pochází úvodní slovo k první samostatné výstavě Chlupáčově, v roce 1995 byl uveřejněn text *Ten, kdo zůstal věrný představě své touhy, neboli Chlupáčovo očekávání*, z téhož roku pochází stať Podhrázkého *deset soch a zákon specializace*, z roku 1976 pak úvaha pro příležitost ateliérové instalace soch Zoubkových. Druhou skupinu tvoří texty podrobněji se zabývající základními tématy o samotné podstatě sochařské tvorby: pracovní a finální verze Giacomettiho postřehu, *Naivní svět génia a Záhadný výskyt skutečnosti a význam obrazu a sochy*. Mají „*charakter kritického programu*“.<sup>342</sup> (Dosud nepublikovaným textem je *Možnost obrazu*.) Významné jsou i rozhovory se Zdeňkem Palcrem – z roku 1987 s Karlem Srpem a z let 1994 a 1995 s Vladimírou Koubovou-Eidernovou. Palcr se ve svých statích opakovaně vrací k několika problémům: k ústřednímu tématu sochařské tvorby – „stání“, jež spočívá ve schopnosti „ztělesněním zpřítomnit duchovní svět“ (podrobně byl princip popsán již v části zabývající se tvorbou sochařskou), z tohoto tématu logicky vyplývá sochařovo přemýšlení o tvorbě objektové (zabývá se v této souvislosti například otázkou „estetické hranice“), uvažuje o kategoriích prostoru a času sochy, v důsledku čehož přesněji vymezuje odlišnosti sochy od plastiky, zabývá se mimo jiné kvalitou plastičnosti sochy. Palcroy úvahy jsou orientovány fenomenologicky, souvisely s fenomenologickým výkladem Rezka, který odlišil „imaginativní skutečnost tradičního obrazu“ a reálnou skutečnost předmětu či akce, a přispěl v sedmdesátých letech k jistému oživení uměnovědných přístupů.<sup>343</sup>

Palcr ve svých textech neuvedl přesnou definici sochy, nicméně, jak již bylo zmíněno, v publikovaném rozhovoru z roku 1987 charakterizoval sochu jako „ztělesněnou přítomnost duchovního světa“.<sup>344</sup> K této formulaci dospěl (stejně jako k souvisejícímu termínu „stání“)

<sup>341</sup> Blažek, *Sochařská hlídka* (pozn. 274).

<sup>342</sup> Rezek (pozn. 186).

<sup>343</sup> Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 20), s. 338.

<sup>344</sup> Palcr, *O soše* (pozn. 54), s. 23.

pravděpodobně částečně na základě diskusí s Rezkem. V roce 1962 hovořil pouze o „objektivizování osobnosti v díle“,<sup>345</sup> u příležitosti instalace Zoubkovy sochařské tvorby z roku 1976 charakterizoval plastiku jako „*zhmotněný objektivizovaný vnitřní svět člověka*“, s nímž jsme konfrontováni: „...*a my máme podat obtížný výkon... odstupu od svého těla i od svých představ o sobě, abychom je mohli pojmut současně a přijali tak to, co jsme. V poznání významu plastického díla předjímáme přijetí nedělitelnosti a stejnorodosti vnitřního a vnějšího, nás a světa, naší nevyčleněnosti.*“<sup>346</sup> Pracovní verze Giacomettiho postřehu z roku 1982 pak v této souvislosti obsahuje jen vymezení principu sochy (na rozdíl od principu objektu), charakterizované „vlastním prostorem sochy“. Součástí zmíněné charakteristiky z roku 1987 je vyjádření: „*Socha není tím, co reflektuje přítomnost. Je ztělesněnou přítomností duchovního světa,*“<sup>347</sup> čímž autor poukazuje k nadčasovému rozměru sochy. Palcr zdůrazňoval prvotnost vztahů sochařských před společenskými.<sup>348</sup>

„Duchovní svět sochy“ je ustavován „zpřítomněním tělesnosti stání“: „*Socha nám tak dává zakusit naše vlastní stání a jeho smysl, jeho pohnutost, nesenou a zadržanou, která se zakládá v tom, že se stavíme proti základu. Takovou tíži neseme, dokud náš život trvá; jenže teprve duchovní skutečnost založená sochou nám dovolí toto nejen prožít, ale též zakusit.*“<sup>349</sup> Abychom tělesnost sochy vnímali („...*její pohyb, proud, které jsou zadrženy pro zrak tvarem*“), nemusíme se jí dotýkat, Rezek vysvětluje pomocí metafory „ozvěny“ možnost zakusit sochu (jakožto výtvar ducha, tedy odlišnou skutečnost) jako obrazovou skutečnost („myslovou danost pro pohled“): „*Ozvěna se nemůže odehrát bez nás, ale kdyby byla jen naší reakcí, nebyla by ozvěnou. Ozvěna je totiž obrazem. [...] A socha je obrazovou skutečností jakožto proud vracející se k nám.*“<sup>350</sup> Palcr vycházel částečně i z analýz Erwina Strause, který se tématem protipostavení vůči základu a nesení tohoto napětí zabýval.<sup>351</sup>

Dílním tématem Palcrových úvah se stal prostor jako význam sochy. Autor vychází z trojího prostoru sochy, jak je vysvětluje Nebeský, tedy fyzioplastického, psychoplastického a ideoplastického,<sup>352</sup> založených na pojmech fyzioplastiky – týkající se vnější skutečnosti, zprostředkované zrakem; psychoplastiky – pracující s prvky duševní povahy; a ideoplastiky –

<sup>345</sup> Palcr (pozn. 58), s. 17.

<sup>346</sup> *Olbram Zoubek. Sochy* (neprodejný výtisk k Zoubkovým padesátinám), Praha 1976, nestr.

<sup>347</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 23.

<sup>348</sup> Palcr (pozn. 6), s. 245.

<sup>349</sup> Rezek (pozn. 273), s. 89.

<sup>350</sup> „*Socha se netyčí jako kámen, ale ani nestojí jako my, nýbrž předvádí pro pohled to, jak my stojíme, a to takovým způsobem, že my se vlastním stáním setkáváme jako s vazbou. Je to vazba, která se vztyčením, postavením teprve realizuje. Tuto vazbu nelze opustit.*“ Petr Rezek, Co námi se děje. Pokus o výklad jedné Palcrovy věty, in: *idem* (pozn. 273), s. 81-82.

<sup>351</sup> Rezek (pozn. 186).

<sup>352</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 26.

související s významem, se smyslem vkládaným do díla.<sup>353</sup> Palcr k tomuto rozčlenění připojil vysvětlení rozdílu prostoru plastiky a sochy, protože vztah socha – plastika není tautologický. Zatímco plastika může být vytvářena jako prostředí, do něhož je možno, nebo dokonce třeba, vstoupit, sochy nevybízejí, abychom do jejich prostoru vstupovali, je tak zachována „estetická hranice“.<sup>354</sup> (Socha je samostatnou skutečností prostor vytvářející,<sup>355</sup> „skutečností stání sochy je jiná přítomnost, než je naše přítomnost před ní“.<sup>356</sup>) Podstatné je dle Palcra vnímání sochy jako „obrazové skutečnosti“, k níž přísluší „duchovní postoj“; na moment překročení estetické hranice, kdy dílo není vnímáno jako zobrazující, ale jako fyzická přítomnost, poukazuje Edmund Husserl.<sup>357</sup>

Jan Patočka ve své eseji Úvahy nad Readovou knihou o sochařství zmiňuje prostor taktilní a vizuální, přičemž Herbert Read sochařství charakterizuje především jako „*umění haptického prostoru*“ (skutečný sochařský prostor nachází teprve v zárodku u soch Donatellových a Michelangelových; například antické sochy jsou dle něho stále závislé na architektuře, tedy bez samostatného prostoru). Haptické a vizuální prostory vnímá jako světy spojené pouze vnějškově. Patočka ale odmítá tento přístup pojímat je jako „*světy pro sebe*“; v „*určitém vztahu k prostoru*“ nachází podstatu sochařství: „*sochařské dílo realizuje samostatný trojrozměrný (nebo skoro – trojrozměrný) a kompaktní reální předmět v reálném prostoru, který je mu společný s divákem, zatímco malířský prostor je imaginární*“, za podstatnější považuje „*vztah daného umění k prostoru a času*“. Sochařství je dle něho objektivací, „*skutečný přechod nitra do vnějšku*“, tvůrčí výsledek nazývá „*skulpturní objektivací*“.<sup>358</sup> Palcr vycházel ve svých úvahách také z Patočkova textu, zvláště při „*analýze střetávání se s tělesným střením, které obrazově předvádí socha*“.<sup>359</sup> Patočkovy úvahy inspirovaly i Rezka, který v eseji Moře

<sup>353</sup> Chlupáč – Blažek (pozn. 328), s. 101-102.

<sup>354</sup> Palcr, O soše (pozn. 54), s. 26. – Rezek (pozn. 273), s. 90.

<sup>355</sup> Palcr (pozn. 6), s. 243.

<sup>356</sup> Palcr (pozn. 64), s. 3.

<sup>357</sup> Podnětem pro úvahy o estetické hranici byly Palcra i texty Kurta Badta. Rezek (pozn. 186).

<sup>358</sup> „...základem významu skulptury pro naši představu světa... [je] nutnost člověka exteriorizovat se, proměňovat se v objekt, kterým původně sám pro sebe není. Pro sebe je každý z nás původně dynamickým proudem, který žije směrem od sebe k užitkovým věcem. [...] Objektivizace skulpturou není promítnutí představy o sobě do vnějšku, jak soudí Read, nýbrž skutečný přechod nitra do vnějšku, skutečná metamorfóza já ve věc. Skulpturní objektivizace proto vytváří já, které je věc, či spíše věc, která byla já, k níž patří aktuálně já jiné než mé já aktuální; ale jiné já než mé aktuální, je-li dáno v aktualitě, je ty. Prvotním uvědoměním toho, že vlastní bytí přechází prací, tvorbou do objektu, je tedy skulptura; nemáme původně žádné objektivnější vědomí o sobě;“ Patočka vysvětluje, proč lidská postava je pro sochařství základním a trvalým tématem: „Zpodobovat znamená pro umělce objektivovat se, umísťovat se do věcného prostoru, ale zároveň to značí proměňovat z prchavého v trvalé, odpoutat se od nepodstatného, redukovat na bytostné, na prasíly vyjádřené v pravech: proto je skulptura bytostně hledáním prazákladu, archetypu. Skulptura má tedy svou zvláštní časovou strukturu, nejen prostorovou.“ Jan Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, in: Václav Černý (ed.), *Sborník pětadvacítí*, Praha 1969, s. 181-184.

<sup>359</sup> Jan Patočka Palcra z českých filozofů zaujal nejvíce. Zemina (pozn. 247), s. 39. – „Tělesné obývání prostoru tedy přesahuje objem těla, je možné ho nazvat střením – naše bytí se stře až tam, kam jsme tělesně zaměřeni.“ Zrakem se duchovně setkáváme se střením tělesnosti sochy. Rezek (pozn. 186), s. 2.

a luk přemýšlel o pozdějších Palcrových sochách, jejichž objem byl redukován, zploštěn. Hovoří o našem setkání se s otevřeným prostorem sochy, díky němuž zakoušíme „*duchovní skutečnost založenou sochou*“: „...nitro máme před sebou zobrazeno. Povrch se rozprostírá jakožto pnutí.“ („*V pnutí je duchovně tělo přítomno v každé plošce a každá ploška je součástí celku.*“)<sup>360</sup> Rezek pro takovou přítomnost sochy používá označení „*haptické ozvěny*“: „*socha je realizována až tím, že ji svým haptickým obýváním prostoru, které má podobu rozprostírání se, stržení, oživujeme, a to v haptické imaginaci*“.<sup>361</sup> Palcr uvádí z hlediska haptického tzv. „*sochařský paradox*“ (formulovaný Rezkem), kdy životnost klasické sochy existuje „*navzdory tvrdosti, suchosti a chladu*“ její hmoty.<sup>362</sup> V souvislosti s tématem tělesného obývání prostoru se Palcr zabýval i výklady Klause Helda o tělesnosti a hmatovosti.<sup>363</sup>

Tím, že socha prostor vytváří, koncentruje „*čas jako trvání*“<sup>364</sup> (opětovně jej ustavuje). Obdobně tak Palcr uvažuje o kategorii času jako významu sochy. Na příkladu díla George Segala *Portrét (Sádrová postava Sidneyho Janise s Mondrianovou Kompozicí z roku 1933 na malířském stojanu)* (1967), v němž se objevují plastika sběratele, obraz a reálná věc, Palcr poukazuje u sádrového odlitku postavy (jevícího se jako „*povrch těla bez tělesnění*“ (dle Rezka)) na „*čas strnutí v neživé*“, zatímco čas sochy (charakterizované tělesností) je podmíněn její životností, je „*časem zastavení a trvání*“, „*trvání životnosti v oddělení od skutečnosti*“ („*jako duchovní svět*“).<sup>365</sup> Význam času zastavení a trvání Palcr vysvětluje: „*Pro naše prožívání pouze oblasti obřadu, myšlení a tvorby jsou těmi oblastmi, kde zakoušíme... zastavení. Teprve jím máme možnost ponechat životní dění jeho činnosti a neprožívat je jako proud, kterým jsme strháváni. Jako tuto skutečnost životního dění v činnosti, která nad námi má absolutní moc. Čas zastavení prožívá ten, kdo tvoří. Je časem tvorby a naše prožívaná přítomnost před obrazem a sochou se tohoto času zastavení účastní... Zaměřenost k objektu, která se pokouší dokladem skutečnosti doložit pravdu skutečnosti, není ani v čase skutečnosti životního dění v činnosti, ani v čase zastavení. Je časem bez času.*“<sup>366</sup>

Palcrovy úvahy o plastičnosti objemu sochy, zakládající význam tělesnosti sochy, a související životnosti (nebo o vztahu diváka k soše a naopak) částečně vychází z myšlenek

<sup>360</sup> Rezek (pozn. 273), s. 93.

<sup>361</sup> „*Socha před námi není tudíž naší projekcí; ale nebýt nás vnímajících, nebude se její přechod z nitra do vnějšku realizovat, ozvěnovitost nevyjde najevo. Střetávají se tu dva proudy, kde první, který setkání inicioval, je posléze obklopen, obejmut pohybem vstřícným, který ho přesahuje. Jeden proud přesahuje druhý, protože vychází najevo víc, než je přechod nitra do vnějšku.*“ Petr Rezek, *Haptická ozvěna*, in: idem (pozn. 273), s. 76. – Rezek (pozn. 273), s. 93.

<sup>362</sup> Palcr (pozn. 64), s. 4.

<sup>363</sup> Rezek (pozn. 186).

<sup>364</sup> Palcr (pozn. 6), s. 243.

<sup>365</sup> Palcr, *O soše* (pozn. 54), s. 24.

<sup>366</sup> Zdeněk Palcr, *Záhadný výskyt skutečnosti a význam obrazu a sochy, Ateliér IX*, 1996, č. 19, 12. 9., s. 2.

Kurta Badta, který se fenoménem plastičnosti zabývá ve stati Podstata plastiky. Dle Badta plastičnost sochy souvisí s „duchovním, formujícím výkonem“ a je podmíněna přítomností síly, která oživuje pouhou materiálností látky, ta se stává nositelem výrazu, taková síla se „plně vyjadřuje až po hranice“ zjevu útvaru. Plastično je podmíněno ztělesněním životnosti („zážitku života jako vnitřní zkušenosti“). (Badtovo vysvětlení užití geometrie či stereometrie tak, aby nevládly, ale sloužily, protože pravidelnost stereometrických těles považuje za protiklad životnosti, je Palcrovým sochám blízké. Badtův závěr o souvislosti plastičnosti s konvexností, tvarem rostoucím zvnitřku ven, souzní s Palcrovým názorem na nepřijatelnost zrušení jádra sochy, jejího středu, vybráním hmoty. Dle Badta „V dutině spočívá negace tělesné hodnoty, uvolnění prostoru.“<sup>367</sup>

Zevrubně se Palcr věnuje odlišnostem sochy od objektu, předkládá je hlavně v textech Giacomettiho postřeh (poprvé uveřejněný v roce 1992; pracovní verze z roku 1982 byla publikována v roce 2000) a Záhadný výskyt skutečnosti a význam obrazu a sochy (uveřejněný v roce 1995). Texty reagují na situaci ve výtvarném umění, kdy objekt byl uznán za součást umělecké tvorby. Palcr shledal zásadní odlišnost: zatímco stáním sochy je ustaveno zpřítomnění duchovního světa, existence objektu zajišťuje pouze „provoz ‚intelektuálním‘ zájmům“, spojený ovšem s „vyprázdněním duchovního světa“.<sup>368</sup>

Palcr je autorem pracovní verze Giacomettiho postřehu, jeho pozdější texty byly významně redigovány Rezkem.<sup>369</sup> Sochařův zájem o přesnější vymezení principů sochy (umění zobrazujícího) a objektu vychází z prvního zaznamenání jejich rozdílu Albertem Giacomettim (publikované v roce 1962): „...podle mých záměrů sochařství bylo něco jiného než objekt“ (nejspíše je zde míněn objekt surrealistický). Palcr zaznamenává v rámci vývoje evropské plastiky dvacátého století zvyšující se četnost výskytu objektu, výrazný zlom nachází u dadaismu, surrealismu, konstruktivismu a abstrakce, přičemž v druhé polovině století dle něho tvorba objektová množstvím i významem nad sochařskou převažuje. (K autorům, jejichž tvorbu považuje za výlučně objektovou, řadí Brancusiho, Arpa<sup>370</sup>, Duchampa, Miróa, Tatlina, Gaba a Pevsnera.) Poukazuje na velmi nevyhraněné používání termínů socha a objekt. Princip objektu, objevující se již v neolitu, shledává „mocnějším“. K vysvětlení si vypůjčuje Goethův výrok: „Aby se to, co se jeví, objevilo, musí se od-dělit.“ Objekt dle Palcra vždy souvisí s rituálním chováním, „obsazuje místo v prostoru jako věc mezi věcmi“, tedy neodděluje se od prostoru, „aby si vytvořil vlastní prostor jako socha a obraz“, právě proto je principem

<sup>367</sup> Badt (pozn. 135).

<sup>368</sup> „Není tu nic, s čím se náš duchovní pohyb může setkat, nalézá jen to, co je zařazeno do provozu ‚duchovního‘ světa a tímto světem jen prochází. Odtud zážitek vyprázdnění duchovního světa.“ Palcr (pozn. 64), s. 9, 19, 24.

<sup>369</sup> Michal Blažek – úvod k Palcrovu textu Giacomettiho postřeh (pracovní verze, leden 1982), *Revolver Revue*, 2000, č. 42, s. 267.

<sup>370</sup> Palcr upřesňuje, že nelze Brancusiho nebo Arpovy plastiky označovat za nefigurativní v případě, že je v nich přítomná tělesnost. Palcr, O soše (pozn. 54), s. 24.

mocnějším, spočívající ve ztotožnění se se skutečností, neproměňuje se v princip jiný. („Ztotožnění objektu s uměním zobrazujícím není proměnou objektu v umění zobrazující.“)<sup>371</sup>

Palcr připomíná podstatu Duchampových „ready-mades“, spočívající ve „vztahu neosobního intelektuálního zájmu“. Taková díla postrádají kvalitu „duchovní nezávislosti“, jsou „dokladem závislosti na záhadném výskytu skutečnosti předmětu“. Dle Palcra Duchamp zakrývá „nepřiznané selhání obstát v úkolu zpřítomnit duchovní svět obrazu ztělesněním představy“, pokouší se „přenést skutečnost selhání na skutečnost předmětu, který zbaven prožívaného vztahu, se stává záhadným“.<sup>372</sup> Objektovou tvorbu Palcr považuje za pouhé „podávání vynikajících profesionálních výkonů“ v rámci „kulturního provozu“, bude ve srovnání s tvorbou sochařskou vždy nedostatečná, neboť postrádá životnost skrze prožívání vztaženosti k tomu, co člověka přesahuje:<sup>373</sup> „...nelze žít, a přitom se nezavazovat prožíváním vztahů. Pokus vyvázat se z prožívání pomocí dokládání pravdy skutečnosti je ochromen neživotností.“<sup>374</sup> Uměleckou problematiku dvacátého století obecně charakterizuje právě odmítnutí prožívat takové vztažení.<sup>375</sup> Na rozdíl od objektu, významy obrazu a sochy nejsou odkázány na pravdu skutečnosti („trvají... svým vlastním řádem, který životnost ztělesnění zpřítomňuje jakožto duchovní svět, ... toto trvání je hlubokou vnitřní radostí“), díky nim lze prožít vztah k celku: „jsou příležitostí neztratit sebe a svět“.<sup>376</sup> O provozu „intelektuálních zájmů“ Palcr hovoří v případě, kdy je zrušena „vazba k základu“ – „která nás váže k sobě a kterou jsem vázán“<sup>377</sup> Palcr nechává tak znatelně vystoupit rozdíl mezi kulturou, fungující jako systém, a uměním zobrazujícím.<sup>378</sup> Nutno ovšem zdůraznit, že nepovažoval automaticky za kvalitnější sochu než objekt, důležité bylo, jaký princip v díle vládl.<sup>379</sup>

(Vymezením kategorie sochy a pochybnostmi nad oprávněním zařazovat do ní nejrůznější objekty se také zabývala například Rosalinda Kraussová. Příčinu, proč výtvarná kritika byla v rámci amerického poválečného umění ochotna kategoriemi sochy a malby

---

<sup>371</sup> Palcr (pozn. 369), s. 267-269.

<sup>372</sup> Palcr (pozn. 366).

<sup>373</sup> Palcr (pozn. 6), s. 245.

<sup>374</sup> Palcr (pozn. 366).

<sup>375</sup> Palcr (pozn. 6), s. 245.

<sup>376</sup> Palcr (pozn. 366).

<sup>377</sup> Palcr (pozn. 67), s. 12.

<sup>378</sup> Palcr (pozn. 369), s. 269.

<sup>379</sup> Rezek (pozn. 273), s. 89.



obsáhnout prakticky cokoliv, což se odehrávalo ve jménu avantgardní estetiky, shledává ve skrytém historicismu.<sup>380)</sup>

Zatímco Palcrovy sochy jsou ve své hloubce divákově intuici, citu i rozumu přístupné, texty jsou formulovány slovníkem složitějším, logicky vyplývaly z Palcrova zdůrazněného odporu k nevyjasněnosti, snaha o co nejpřesnější formulování myšlenek byla samozřejmou a nezbytnou součástí jeho tvorby.

---

<sup>380)</sup> „Nové bude stravitelnější, pokud nám připadne jako důvěrně známé, bude-li budit zdání, že se postupně vyvinulo z forem známých již v minulosti.“ Rosalind Krauss, Sochařství v rozšířeném poli, *Konserva / Na Hudbu* I, 1990, č. 3, červen, s. 7.

### 3. GRAFICKÁ TVORBA – FILMOVÉ PLAKÁTY

Zdeněk Palcr nejenže vytvořil řadu kvalitních filmových plakátů, nýbrž byl prý i výborným vypravěčem obsahů filmů. Miloslav Chlupáč zvláště připomněl jeho okouzující převyprávění filmu *Odpolední láska* s Gary Cooperem a Mauricem Chevalierem. Sledování filmového umění patřilo k Palcrovým oblíbeným aktivitám již od studentských let, zhlédl tehdy řadu starých filmů, například od Ejzenštejna, Pudovkina, Duviviera, Renoira, Griffitha či Junghanse.<sup>381</sup> Ostatně jeho i pozdější zájem nebyl ničím výjimečným, mladí výtvarníci sledovali intenzivně filmovou tvorbu, zvláště od konce padesátých let na projekcích Filmové fakulty Akademie múzických umění, Akademie výtvarných umění a od roku 1963 v nově založeném Filmovém klubu. Obdobně jako řada členů skupiny Máj, pro něž bylo sledování filmové tvorby také samozřejmostí, i Palcr pokládal umění filmu za tvůrčí oblast výstižnou pro vyjádření přítomnosti.<sup>382</sup> Obdiv k filmům italského neorealismu dobově souzněl nejen v sochařské tvorbě Palcrově s eliminováním literárnosti či popisnosti.

Dle Jiřího Šetlíka se Palcr začal zabývat výtvarnými návrhy filmových plakátů spíše z vášnivé záliby než z ekonomické nutnosti.<sup>383</sup> Jeho počátky spadají do doby, kdy tato oblast grafického užitého umění v bývalém Československu nabírala nový dech. V roce 1958 z podnětu sekce užitého umění Svazu byla do propagačního oddělení Ústřední půjčovny filmů (dále ÚPF) delegována výtvarná rada, s cílem pozvednout kvalitu české plakátové tvorby (výrazným stimulem byla vysoká úroveň plakátů polských grafiků). Redaktoři ÚPF začali intenzivněji spolupracovat s řadou grafiků a s výtvarníky z oblastí volného umění. Palcr společně například s Jiřím Balcarem, Bedřichem Dlouhým, Milanem Grygarem, Richardem Fremundem, Karlem Teissigem nebo Zdeňkem Zieglerem patřili k autorům, jejichž svobodný výtvarný výraz hbitě vystřídal dosavadní rutinní návrhy, což veřejnost s potěšením poměrně brzy zaregistrovala, filmový plakát „*přerostl svoji funkci užité grafiky a stal se svěbytným uměleckým dílem ve veřejném prostoru*“.<sup>384</sup> Zdeněk Ziegler vzpomínal na atmosféru vzniklou kolem nových externích výtvarníků: „...*od té doby jsem se stal členem roztočivé společnosti grafiků, malířů, sochařů a typografů, která se filmovým plakátem bavila a částečně i živila, soutěžila mezi sebou, kdo víc překročí nastavené mantinely, a přátelila se už proto, že to byli vesměs lidé, kteří neměli v lásce režim*“.<sup>385</sup> Samozřejmě počátky proměny výtvarného pojetí

---

<sup>381</sup> Chlupáč s Palcrem mimo jiné provozovali promítání Chaplinových filmů. Chlupáč (pozn. 21), s. 193. – Chlupáč (pozn. 28), s. 49.

<sup>382</sup> Šetlík (pozn. 12), s. 43.

<sup>383</sup> Šetlík (pozn. 2), s. 39.

<sup>384</sup> Marta Sylvestrová, Český filmový plakát od roku 1945 do současnosti, in: *Český filmový plakát 20. století* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Exlibris Praha 2004, s. 41, 42, 44.

<sup>385</sup> Zdeněk Ziegler, Vítejte do zlých časů..., in: Libor Gronský – Marek Perůtka – Michal Soukup (ed.), *Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959-1989* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2004, s. 32.

filmového plakátu směrem ke svobodě tvůrčího výrazu byly provázeny výtkami dobové žurnalistiky, poukazovaly na nedostatečnou srozumitelnost pro široké publikum. Zadávání filmových titulů výtvarníkům bylo ze strany redaktorů citlivě zvažováno a každý redaktor spolupracoval se stálým okruhem autorů, tvorba Palcrova byla od roku 1964 spjata s významným působením Jany Klusákové, která tehdy pro ÚPF začala pracovat.<sup>386</sup>

Oblast filmu se na počátku šedesátých let stala pro výtvarníky zajímavou mimo jiné proto, že se do československé distribuce dostaly kvalitní zahraniční filmy (nebyla ještě uplatňována autorská práva zahraničních filmových produkcí na vlastní propagační prostředky, proto zakoupené filmy měly originální český plakát). Krom toho se díky úspěchům nastupující generace filmových tvůrců začalo v cizině hovořit o „československém filmovém zázraku“. Filmy osobností tzv. české nové vlny – Miloše Formana, Věry Chytilové, Jiřího Menzela, Jana Němce, Pavla Juráčka a dalších, charakteristické svým společensko-kritickým a existenciálním rozměrem, získávaly ocenění na mezinárodních filmových festivalech.<sup>387</sup>

Plakátová plocha poskytovala výtvarníkům dostatečně svobodný prostor, neexistovaly směrnice o obsahu použitého textu, a protože kultura byla financována státem, nebylo ani povinností uvádět sponzorská loga. Na přelomu padesátých a šedesátých let vyprávění a popis obsahu filmu na plakátech začaly ustupovat pocitovému vyjádření, jednoznačnost byla nahrazena snahou upoutat.<sup>388</sup> Jiří Šmíd v časopise *Film a doba* změnu charakterizoval: „*Místo průhledných symbolů a alegorií se více uplatňuje grafický vtíp, myšlenkový nápad, více paralela umělecké atmosféry propagovaného filmu než jeho ilustrace. Charakteristický rys, kterým se intelektualizace projevuje, je i větší dávka abstrakce.*“<sup>389</sup>

Prvé dochované Palcrovy plakáty jsou datovány rokem 1961. Slabý ozvuk dekorativního „bruselského stylu“ se objevuje na plakátu českého filmu *Lidé za kamerou* (1961)<sup>390</sup> [140], jehož výtvarný účinek je založen na mozaice různobarevných, přehledně členěných geometrických ploch, kombinovaných s fotomontážemi symbolů filmového světa. Typografická složka významně zasahuje do obrazové části plakátu, což je charakteristické pro většinu Palcrových návrhů z šedesátých let. Na obdobném spolupůsobení čitelné symboliky s přehledným geometrickým členěním, zde ale výrazně strohým, je založen i plakát bulharského filmu *...a byli jsme mladí* (1961) [139].

---

<sup>386</sup> Sylvestrová (pozn. 384), s. 42-43.

<sup>387</sup> Ibidem, s. 43, 45.

<sup>388</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>389</sup> Cit. in: Sylvestrová (pozn. 384), s. 45.

<sup>390</sup> Kurzívou uvedený název filmu z plakátu je současně názvem díla, analogicky pak uvedený rok je rokem vzniku plakátu.

Josef Kroutvor u plakátu k sovětskému filmu *Pevnost na kolejích* (1961) [141] oceňuje Palcrovu snahu vyjádřit obsah filmu výhradně graficky, nejen pomocí dramatické kompozice: „*I písmo je součástí dramatu, bortí se po nárazu a zvyšuje celkové napětí.*“<sup>391</sup> Dramatický obsah Palcr velmi přesvědčivě zobrazil, tentokrát realističtěji, ještě v plakátu k psychologickému filmu *Nedoručeny rozkaz* (1964) [160], na němž kompoziční řešení pádícího koně, překrytého kotoučem zapadajícího slunce, vyvolává beznadějně ponurou atmosféru.

Spíše výjimečně se v Palcrových návrzích ze šedesátých let objevuje pojetí, kdy filmový záběr s hlavním hrdinou vyplňuje celou plochu plakátu, přičemž text není do výtvarné mluvy téměř zapojen, jako je tomu v *Reportáži psané na oprátce* (1961) [142]. Zachycení psychologicky vypjatého momentu takto „realisticky“ pravděpodobně souvisí s titulem filmu, jenž zřejmě více podléhal předepsanému ideologickému kánonu. Titul mimo jiné připomíná, že situace v české kinematografii byla stále zatížena angažovanými tématy.

Výtvarné návrhy plakátů procházely hodnocením schvalovací komise, od konce padesátých let tvořené zástupci sekce užité grafiky Svazu a zástupci ÚPF. Že nebyl schvalovací proces pouhou formalitou (výběr externích výtvarníků ÚPF nikdy politicky neomezovala<sup>392</sup>), doložil i příběh s Palcrovým plakátem k sovětskému filmu Michaila Romma *Devět dní jednoho roku* (1962) [143]. Palcr využil expresivity černé tašistické skvrny, znaku exploze, aby vyjádřil osudy sovětského atomového vědce. Takové výrazně abstraktní pojetí bylo důvodem uspořádání tiskové konference, jíž se Palcr také zúčastnil. Plakát byl kritizován, že překročil „hranice sdělnosti“, nakonec byl ale jako „přípustná výjimka“ povolen. Četnější případy používání abstrakce ve filmové afiši, kdy obsah filmu bývá vyjádřen jednoduchým znakem, se projevovaly od roku 1962 nejen v návrzích Palcrových, ale i v plakátové tvorbě Jiřího Balcara, Karla Vací nebo Bedřicha Dlouhého.<sup>393</sup> Aktuální tašistická skvrna výmluvně připomněla již zmíněnou bruselskou výstavu 50 let moderního umění, seznamující s aktuálními světovými abstraktními výtvarnými projevy. Lapidárnost účinku expresivity černé skvrny na bílém pozadí, umocněná symbolickou červení částí nápisu, tvoří odvážně vlastně celý plakát. Tato barevná trojkombinace se objeví v Palcrových návrzích ještě mnohokrát.

Motiv lidského stínu použil Palcr v plakátu *Předměstí snů* (1962) [146], společně pak s výtvarným účinkem struktury povrchu zobrazené stěny připomene dva důležité výrazové prostředky Palcrovy sochařské tvorby: strukturu povrchu a jednoduchou obrysovost.

Koláž společně se symbolickým účinkem barvy jsou hlavními výrazovými prostředky plakátů *Smrt má jednu tvář* (1962) [147] a *Čas se zastavil* (1963) [148]. U prvního zvláště

<sup>391</sup> Josef Kroutvor, Příběh filmového plakátu, in: Gronský – Perůtka – Soukup (pozn. 385), s. 18.

<sup>392</sup> Důvodem byla i výše honoráře: 2 600 – 3 200 Kčs, přičemž u politických plakátů byla dvojnásobná. Sylvestrová (pozn. 384), s. 43, 44.

<sup>393</sup> Ibidem, s. 43, 47-48.

sugestivně působí bílý stylizovaný tvar lebky v kombinaci s krvavě rudými rty (zvýrazněno nevyhnutelností slova „jednu“), společně s dvěma kříži v nadpisu s kontrastním barevným účinkem. V plakátu *Čas se zastavil* metoda koláže připomíná plastické, sochařské vrstvení sádry. Koláž obecně byla ve filmovém plakátu během šedesátých let nahrazována filmovou fotomontáží, díky ofsetu, nejčastější reprodukční technice, který umožňoval reprodukovat fotografii. Zajímavých a vtipných zkratk Palcr dosáhl pomocí koláže v plakátech *Jen dva mohou hrát* (1963) [151] nebo *Muzeum zázraků* (1963) [154]. U obou použil iracionální vršení předmětů a postav, vyvolávající dojem lability. Plakátová koláž v některých případech připomíná svou minulou spřízněnost se surrealismem, zvláště když se objeví mnohoznačné symboly ruky, oka nebo hlavy, jako například u plakátu *My dva muži* (1963) [155].

Plakát k filmu Miloše Formana *Černý Petr* (1963) [149] Palcr pojal jako fotomontáž, v níž použil barevné reprodukce ležící Venuše z Giorgionova obrazu *Spící Venuše (Odpočívající Venuše)*. V některých místech republiky bylo kvůli tomuto ženskému aktu vylepování plakátu zakázáno, někde se plakát objevil sestřížený nebo účelně zdeformovaný. *Magazín Kina* z roku 1965 proto reagoval vytištěním sarkastické Palcroyovy varianty „Návrhu plakátu pro ctnostná města“, kde Venušinu nahotu zakrývá košatá rostlina.<sup>394</sup>

Na meziválečnou malířskou avantgardu Palcr navázal v plakátu *Jazzová revue* z roku 1963 [150], kdy propojuje typografii s fotografií a geometricky členěnou plochou,<sup>395</sup> ale i volbou barevnosti. Silně připomíná geometrii Malevičových suprematistických obrazů. Atmosféra plakátu odpovídala dobovému návratu jazzu, nejen do nově vzniklých divadel malých forem jako Reduta či Semafor. Hudební obsah filmu je zde vyjádřen pomocí koláže.

Výrazné hry s písmem, kdy autor vystřihuje a různé typy písmen skládá do mozaiky, je využito v plakátu českého filmu *Král komiků* (1963) [153]. Textu je použito i k navození dojmu výstřelu z revolveru. Výtvarné možnosti typografické složky plakátu jsou předvedeny například i v plakátu *Jízda na tygru* (1963) [152].

Za plakát *Poslední soud* z roku 1963 [156] k filmu Vittoria de Sicy Palcr získal v roce 1964 Čestné uznání na Mezinárodní výstavě filmového plakátu v Karlových Varech.<sup>396</sup> V plakátu je využito spolupůsobení typografických a obrazových prostředků, kdy „jeden proniká do druhého, vzájemně určují své role a vytvářejí tak společnou typograficko-obrazovou syntax, vlastní plakátu, v níž se v názorných rovinách sdělení uplatnila autorova múzičnost i humor“.<sup>397</sup> Elegantní lýtka pěti žen v černých lodičkách a padající buřinky sedmi mužů, to vše pod dohledem přísného moralizujícího ukazováčku, k němuž se upínají oči anděla troubícího

<sup>394</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>395</sup> Ibidem.

<sup>396</sup> Sylvestrová, *Český filmový plakát 20. století* (pozn. 384), s. 479.

<sup>397</sup> Tomáš Vlček, *Současný plakát*, Praha 1976, s. 36.

spíše v rytmu jazzu než k poslednímu soudu. Rozpohybované horizontály členící výjev společně s účinkem typografické složky, dynamikou rozházených písmen, navozují rytmus pohybu a komediální charakter filmu.

Palcr vnesl do plakátové tvorby část svého sochařského umění doslova, když citoval svou plastiku (včetně své „filmové signatury“ na její základně), jejíž fotografii použil pro plakát českého filmu *Každý den odvahu* z roku 1964 [158]. Symbolický motiv ženských rtů, zde umocněn výraznou červení, opět připomíná jeho sochařskou tvorbu, kdy detail rtů přidává na abstrahovaný tvar ženské hlavy. Na obdobné lapidárnosti symbolu a tvaru je založen i plakát *Marie* (1964) [159].<sup>398</sup>

Motiv ženské postavy, ústřední pro Palcrovu tvorbu sochařskou, prostupoval i návrhy plakátů: *90 minut překvapení* (1963) [157], zvláště pak v plakátu k Viscontiho filmu *Gepard* (1965) [166] nebo ke slavnému Formanovu filmu *Lásky jedné plavovlásky* (1965) [167], dále například v plakátu k filmu *Morálka* (1965) [168].

Druhá etapa Palcroyvy plakátové tvorby spadá do doby, kdy zlatý věk českého i slovenského filmu byl již uzavřenou kapitolou, nastala doba normalizace. Svobodné kulturní struktury vzešlé z obrodného procesu byly likvidovány, v rámci čistek z roku 1972 byla nucena odejít z ÚPF i Jana Klusáková, čímž ukončila spolupráci s redakcí i řada výtvarníků. I přes tyto události, a také přes projevující se konkurenční vliv televize, si ale filmový plakát ještě v sedmdesátých letech stále zachovával dobrou výtvarnou úroveň.

Palcrovy plakáty z let 1974-75 jsou založeny na fotomontážích, spojení několika fotografických snímků nebo jejich částí, používají vlastně podobné postupy jako filmaři či filmoví střihači<sup>399</sup>. Dalším charakteristickým znakem je umístění typografie mimo obrazový prostor plakátu, výjimku tvoří pouze plakát *Životní šance* (1974) [172], který se dynamickým pojetím blíží některým z autorových plakátů šedesátých let. Převažujícím motivem návrhů z let sedmdesátých je ženská či mužská hlava, ač někde zůstává pouze silueta s částí těla – *Sněhové mraky* (1974) [170], či pouze dobře známý obrys, připomínající Palcroyvy sumární tvary sochařských zpodobení lidské hlavy – *Nová výprava Dona Quijota* (1974) [169], či přímo linkou je dokreslen ideální abstrahovaný tvar, jako na plakátu italského filmu *Stárnutí* (1974) [171]. Návrh plakátu *Lásky jedné plavovlásky* z šedesátých let se vybavuje u návrhu filmu *Strážce pevnosti* (1975) [174], symbolicky uzavírající, opět tématem ženy, exkurz do výtvarně odlehčené oblasti filmového světa.

Šetlík oceňoval Palcrovu dovednost rozvrhnout na plochu vhodně vybrané motivy filmu a spojit je písmem. Palcrovi se dařilo vyvolat atmosféru filmu pomocí asociací obrazů

<sup>398</sup> Palcroy dva zrealizované návrhy na filmový titul *Obchod na korze* (1964) [161, 162] jsou případy, kdy se varianty formátů A1 a A3 výtvarně odlišovaly. Formáty plakátů A1 a A3 byly ÚPF jednotně zavedené, výjimečněji se objevily velkoformátové afiše A0. Sylvestrová (pozn. 384), s. 44.

<sup>399</sup> Kroutvor (pozn. 391), s. 12.

z jednotlivých sekvencí či pomocí výrazných detailů, kázeň formy dovedně kombinoval s vyprávěním.<sup>400</sup> Řada z jeho filmových plakátů byla v letech 2002 až 2005 součástí rozsáhlé, čteně reprízované výstavy Svět hvězd a iluzí – Český filmový plakát 20. století, jejíž premiéra se konala v rámci grafického bienále v Uměleckoprůmyslovém muzeu Moravské galerie v Brně. Palcr tak v plakátové tvorbě mohl uplatnit svůj smysl pro humor, svou schopnost vytvářet zajímavými kombinacemi tvarů účinné psychologické zkratky a osobitě přispěl ke specifickému dobovému českému kulturnímu fenoménu. Josef Kroutvor hovoří o tzv. „veřejné“ poetice filmového plakátu, která reaguje spíše na podněty zvnějšku než zevnitř.<sup>401</sup>

(Palcr se také ve svých teoretických textech zamýšlel nad filmem (nebo fotografií) z hlediska možnosti zpřítomnění duchovního světa, za podstatnou považuje jeho odkázanost na zprostředkující skutečnost techniky, čímž vyvozuje jeho nemožnost „tělesného zpřítomnění představy“.<sup>402</sup>)

---

<sup>400</sup> Šetlík (pozn. 2), s. 39.

<sup>401</sup> Kroutvor (pozn. 391), s. 12.

<sup>402</sup> Palcr (pozn. 366).

### III. Z á v ě r

Předvést Palcrova sochařskou tvorbu jako vnitřně propojený celek a současně poukázat na mnohostrannost autorových tvůrčích schopností patřily k cílům této diplomové práce. Díky členění části zabývající se tvorbou sochařskou dle jednotlivých témat a námětů práce podává poměrně jasnou představu o vývoji Palcrova názoru na sochu, ač přesná časová ohraničení jsou problematická, protože autor od let sedmdesátých pracoval souběžně na větším množství děl a v případných datacích uváděl pouze rok dokončení plastiky. Zmíněnou sourodost bylo možno sledovat v několika rovinách. Na úrovni tematické a námětové Palcr zůstával věrný tradici zobrazování člověka. Vývoj formy jeho soch vycházel z plných objemů a tvarů expresivněji pojatých povrchů, jež byly vystavěny v prostorových kompozicích. Během šedesátých let pak Palcr dospěl k vertikální, frontálně řešené, statuární elementární formě, k obecnému zobrazení principu sochy. Krajní možnosti stylizace lidské postavy se zabýval v první polovině sedmdesátých let, některé z tehdy vzniklých plastik zničil. Osmdesátá a devadesátá léta znamenala snahu o přiblížení se dokonalé formě a postupný návrat k plně objemovým sochám, jejichž kompozice již ale nebyla založena na výrazné prostorovosti. V rámci těchto proměn lze opakovaně sledovat v sochařově přístupů systematičnost a plynulou postupnost.

Diskusi vyvolává zvláště cyklus opřených diagonál z počátku sedmdesátých let, kterým se autor nejvíce vzdálil svému principu sochy. I tato skupina ale logicky vyplývá ze zmíněného postupu. Palcr se od této hranice opět vrátil k objemu, ač stále zploštělému, otevřenému světlu. Z hlediska pozdějších autorových kritických výroků k tvorbě objektové nelze vnímat tuto skupinu děl jako nesourodost, odporující jeho tvrzením, ale spíše jako organickou součást důsledné cesty, vědomé odmítnutí principu, který autor svou tvorbou sám zakusil. Důkladnost promyšlení odlišností principů sochy od objektu svědčí o naléhavosti problematiky ve své době. Při pohledu na celek autorova sochařského díla tato nejednoznačná skupina plastik zůstává ale záležitostí dočasnou a poměrně okrajovou.

Druhou nejednoznačnou oblastí, již se práce také podrobněji zabývala, je otázka Palcrova sochařského materiálu. V práci byla uvedena řada svědectví, z nichž přeci jen vyplývá Palcrova touha dodat sochám trvalý charakter kovovým odlitkem, ač samozřejmě pouze sádrová socha vždy ponese přímý otisk autorovy práce. Z Palcrova zdlouhavého zpracovávání povrchu sochy vyvstává význam Despiauova sochařského přístupu, kdy plastický tvar obdobně kultivoval. Zajímavá je v této souvislosti skutečnost, že v některých sochách se Palcr přiblížil zpracování povrchu, které připomínalo lyrický přístup Josefa Wagnera, od něhož se Palcr v době studií tak odkláněl, proto hlavně díla z let padesátých charakterizuje povrch výrazně expresivní. Jistou lyričnost lze sledovat i ve volbě některých motivů. Zvláště v Palcrově pozdější tvorbě je patrná silnější snaha po harmonii.



Práce postihla v úplnosti významné dobové reakce recenzentů na Palcrův tvůrčí projev. Samostatná část věnovaná sochařským realizacím shromáždila jejich téměř úplný přehled, včetně několika návrhů, současně podala představu o jejich nynějším stavu. Kapitola zabývající se grafickou tvorbou spolu s poměrně úplným soupisem filmových plakátů (obsahující veškerá díla z českých veřejných institucí) podává vlastně poprvé soubornější pohled na tuto oblast Palcraova výtvarného projevu. (Práce neobsahuje podrobnější pojednání o sochařových kresbách.)

V rámci uvedených tvůrčích oblastí lze sledovat vzájemná motivická a formální prolínání. V tvorbě filmových plakátů, tedy výtvarné práci s plochou, se nejčastějším postupem objevovala koláž. Lze zde hovořit o jisté podobnosti se sochařskou prací, kdy jsou postupně nanášeny jemné vrstvy sádry. Obrisy a linie objevující se v plakátových návrzích silně připomínaly siluety Palcrových soch, někdy dokonce v plakátu byla použita reprodukce plastiky. Také Palcraova restaurátorská práce pak velmi připomínala detailní a trpělivé, zdlouhavé zpracovávání povrchů jeho soch. V této souvislosti tak v některých případech vyvstává téměř malířský charakter zpracování povrchu těch plastik, jejichž účinek se odvíjel od působení jejich frontální strany.

K obsahu části příloh diplomové práce třeba dodat, že seznam společných výstav, jichž se Palcr účastnil, obsahuje sice v úplnosti přehled o jeho tvorbě sochařské, ale seznam účastí na výstavách tvorby grafické úplný není. Seznam sochařské tvorby byl zúžen pouze na díla z českých veřejných sbírek. Celkový soupis díla byl nad rámec rozsahu diplomové práce, zvláště když nebylo možno vycházet z autorova archivu. Do seznamu nebyl ani vložen soupis soch, které se v současné době nacházejí ve zdibském ateliéru, vypracovaný Nadačním fondem Lux et Lapis (tento soupis tvoří údaje o rozměrech, použitém materiálu a autorském značení soch), protože by šlo o pouhé jeho přepokopování, což by v souvislosti s nemožností důkladnějšího studia těchto soch pozbývalo smyslu. Jistě bude v budoucnu vytvořen katalog sochařovy tvorby, který úplný soupis díla, včetně sbírek soukromých (které také tato práce neobsahuje), představí.

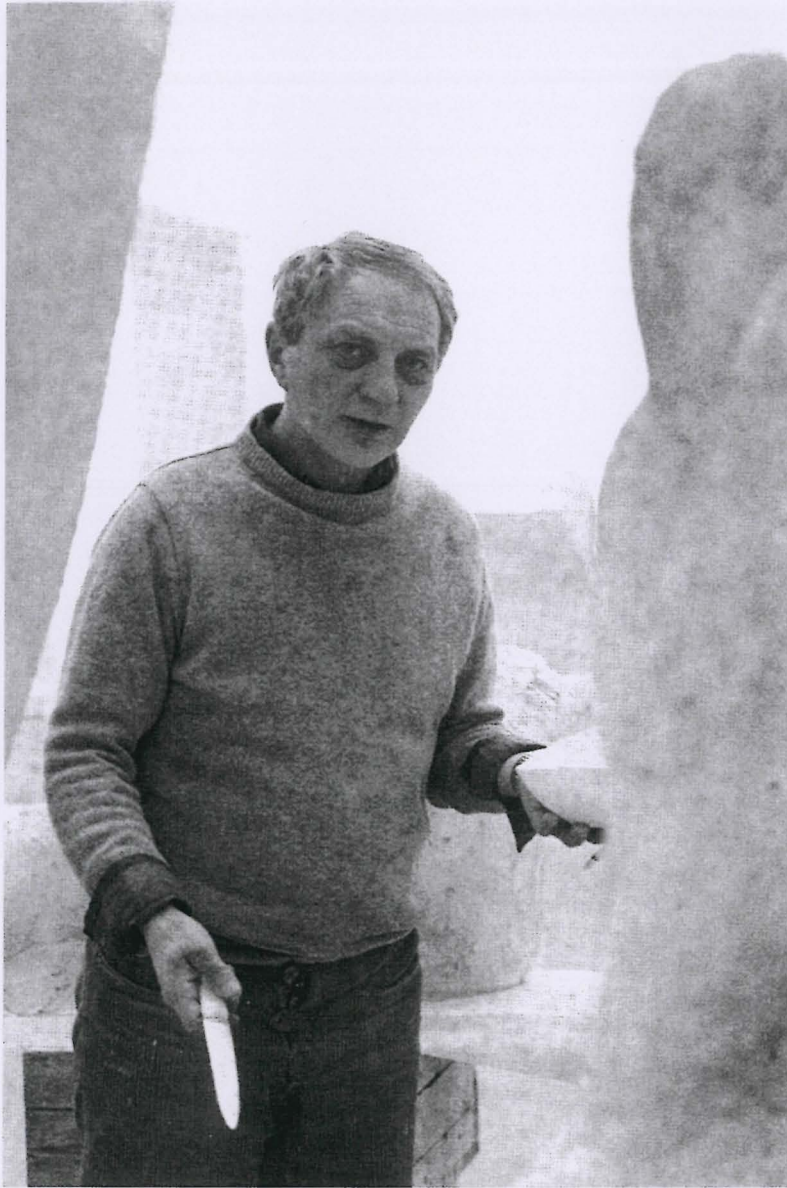
Význam Palcroy tvorby je nepochybný, četné sochařské dílo, doplněno teoretickými úvahami, vytváří ucelenou tvůrčí výpověď. Palcr velmi osobitě, se zaujetím a vážností přistoupil k tradičnímu tématu lidské postavy v době, kdy sochařská tvorba postupně ztrácela své původní vymezení, sochu chápal jako „duchovní skutečnost“. Vhodně tak poukázal Marcel Fišer na dluh vůči Palcraovu dílu, které nebylo vystaveno na žádné z přehlídek světového poválečného sochařství, čímž neproniklo do světového kontextu, ač svými kvalitami na takové zhodnocení nárok nepochybně má.<sup>403</sup> Také zatím stále zůstává pouhým přáním původní představa Zdeňka Palcra, aby ve zdibském ateliéru vznikla galerie spravovaná nadací, k jejíž

---

<sup>403</sup> Marcel Fišer, Dílo Zdeňka Palcra, *Ateliér XI*, 1998, č. 5, 5. 3., s. 6.

náplni by patřila i činnost vydavatelská. Snad tato diplomová práce alespoň drobně přispěla ke zpracování sochařova čtného díla, a současně tak vyjádřila vědomí hodnoty, kterou Palcova osobnost pro umělecký svět znamená.





1 Zdeněk Palcr v ateliéru ve Zdibech





2 Figura sedící ženy, 1947, polychromovaná pálená hlína, v. 32 cm  
Muzeum umění Olomouc



3 Tři figury, 1947, kolorovaná pálená hlína





4 (Sedící figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 31 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



5 (Sedící figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 21 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra

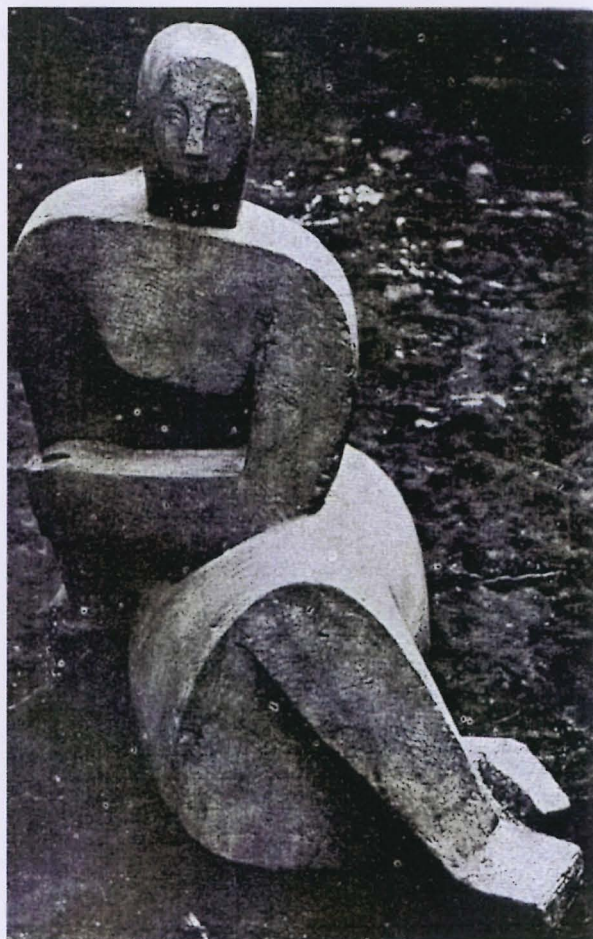


6 Sedící figura, 1959, patinovaný bronz, v. 39 cm  
Národní galerie v Praze





7 Sedící žena, 1958, patinovaný bronz, v. 58 cm  
České muzeum výtvarných umění v Praze

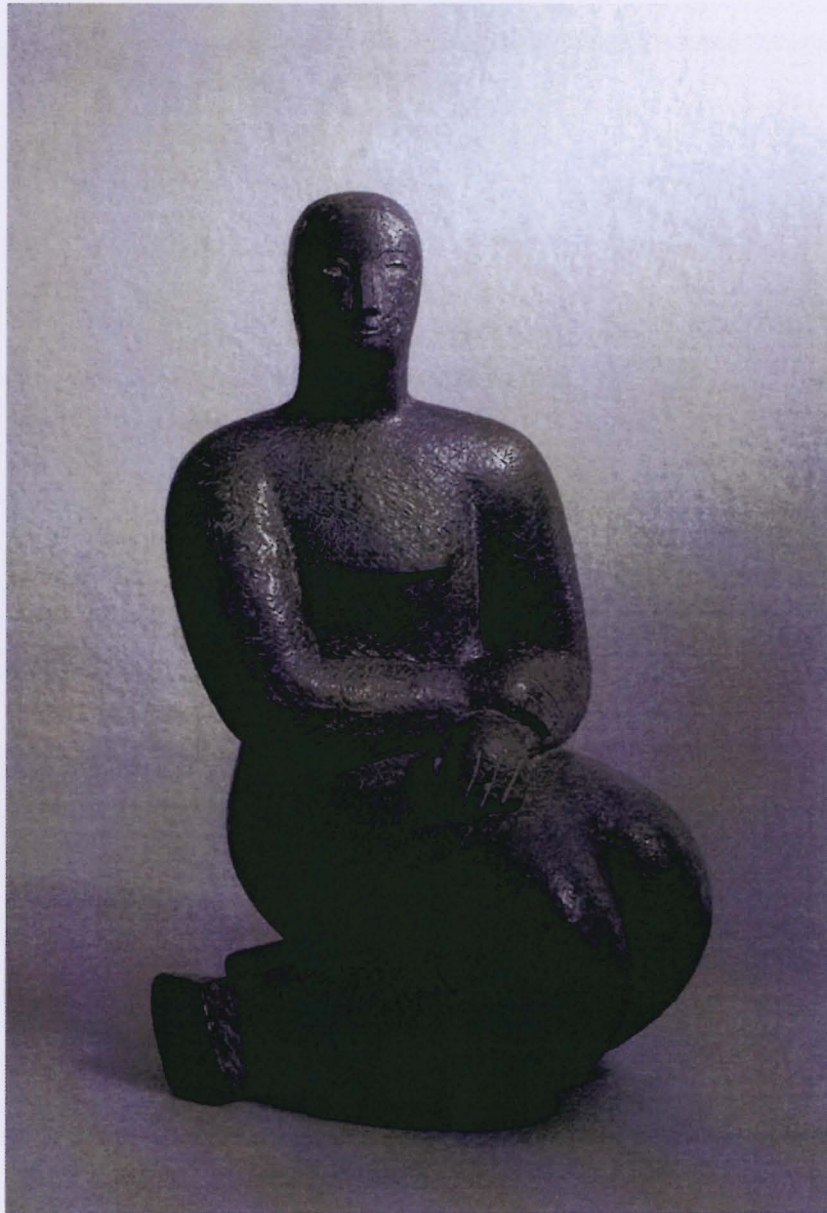


8 Dívka, 1958





9 Sedící žena, 1958, patinovaná sádra, v. 14 cm  
soukromá sbírka



10 Sedící dívka, 1958, patinovaný cín, v. 50,5 cm  
Východočeská galerie v Pardubicích





11 Sedící figura, 1958, patinovaná sádra, v. 33 cm



12 Sedící, 1959, patinovaný bronz, v. 58,5 cm  
Národní galerie v Praze





13 Opřený muž, 1959, patinovaná sádra, d. 95 cm



14 Ležící muž, 1959, patinovaná sádra



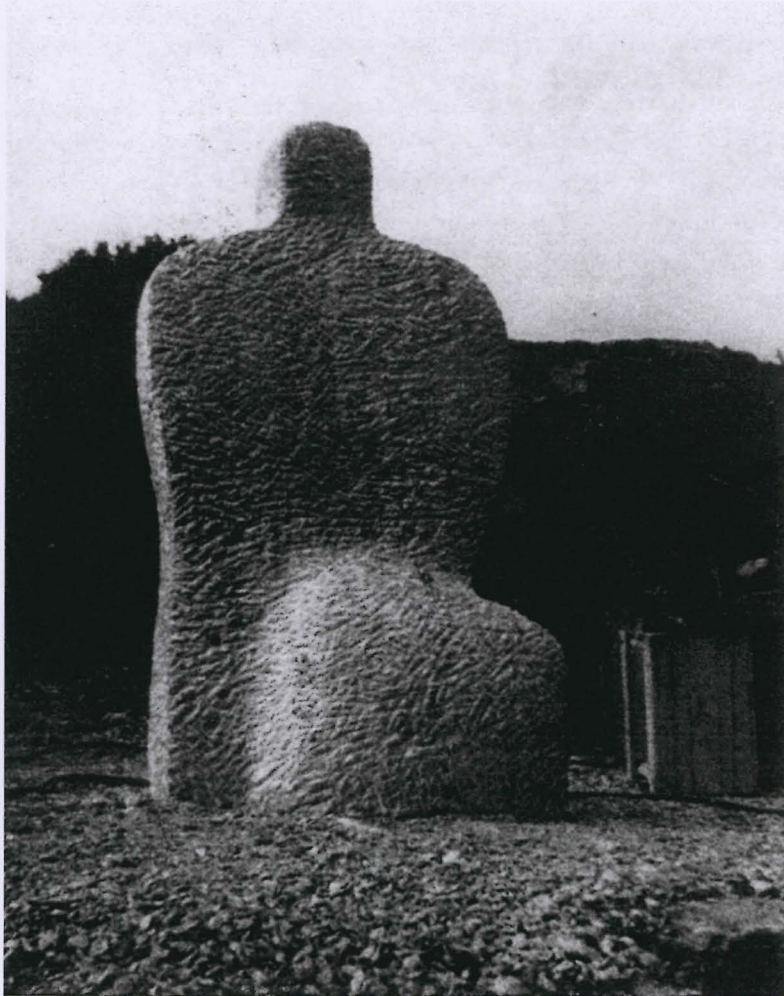


15 Sedící dívka, 1959, patinovaný cín, v. 38 cm  
Galerie umění Karlovy Vary



16 Sedící dívka, 1962, kararský mramor, v. 51,5 cm  
Galerie hlavního města Prahy



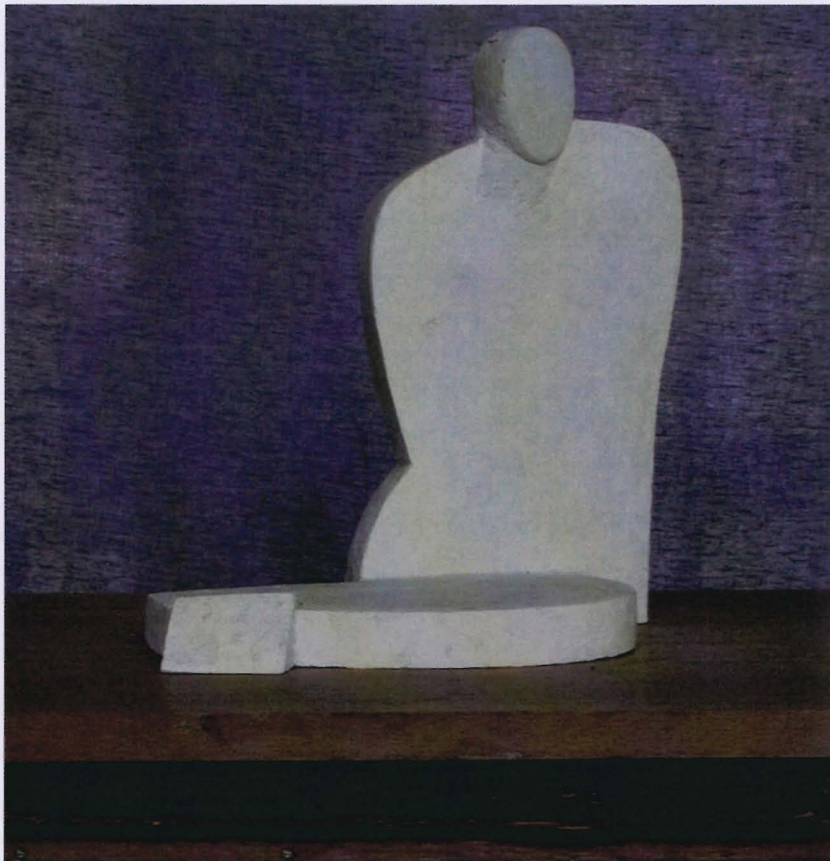


17 Sedící figura, 1967, ružbašský travertín, v. 270 cm  
sochařské sympozium Vyšné Ružbachy, Slovensko



18 (Sedící figura), 1986, patinovaná sádra, v. 42 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





19 (Sedící figura), 1991, sádra, v. 28 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



20 (Sedící figura), 1994, sádra, v. 42,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





21 (Část figury), nedatováno, patinovaná sádra, v. 125 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra

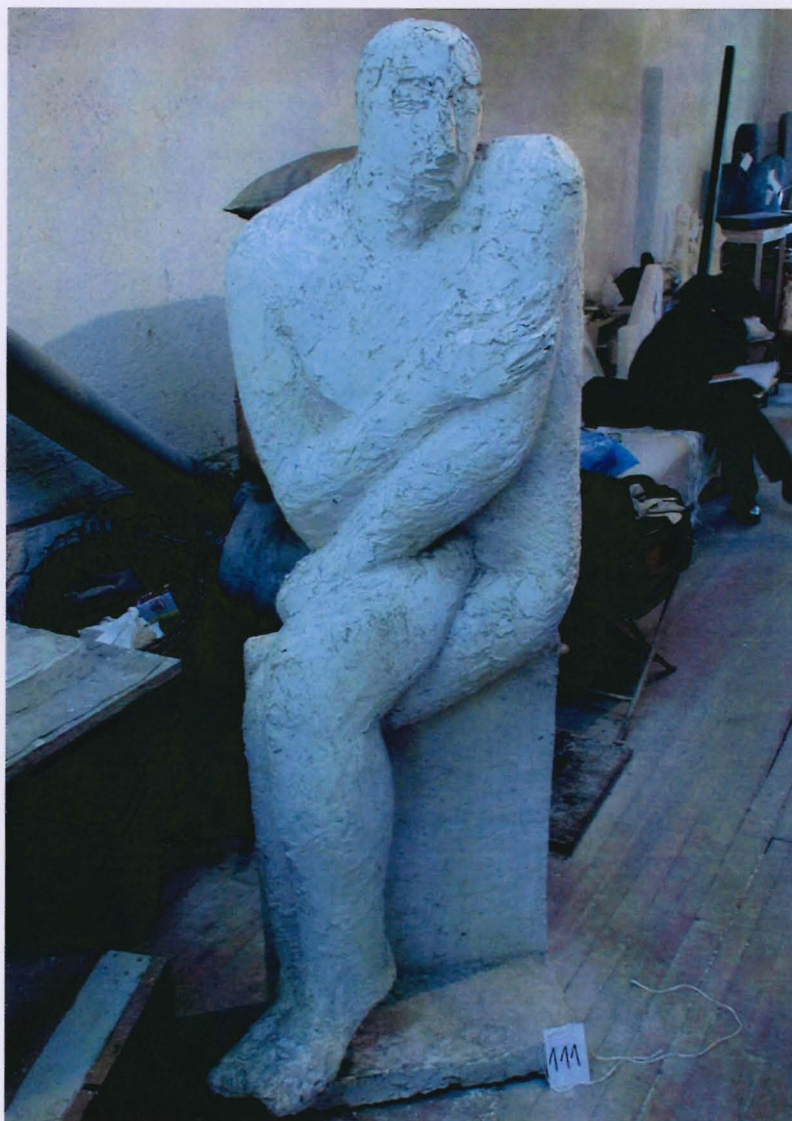


22 (Část figury), nedatováno, sádra (částečně patinováno), v. 130 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





23 (Figura), nedatováno, sádra, v. 153 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra

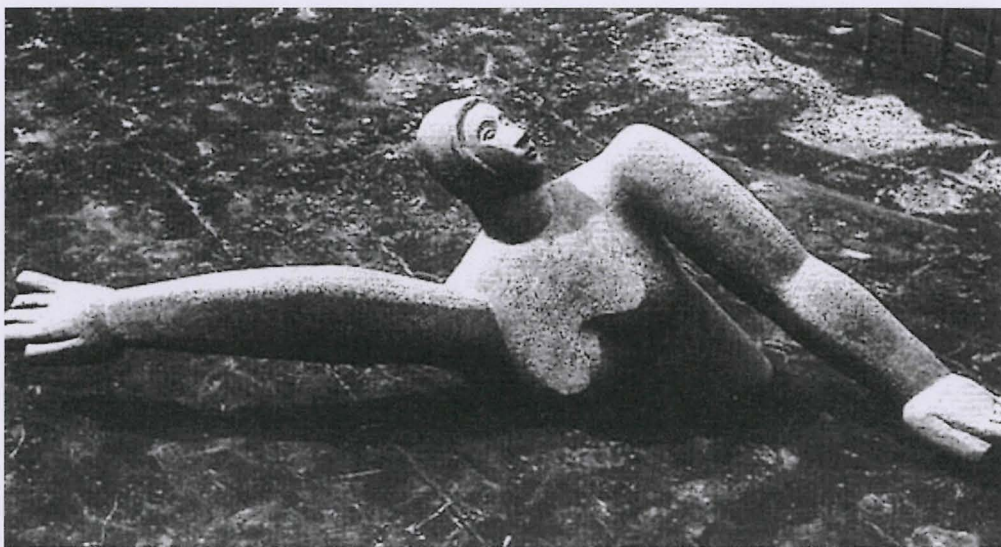


24 (Sedící figura), nedatováno, sádra, v. 173 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





25 Stojící plavkyně, 1957, patinovaná sádra, v. 136 cm  
Národní galerie v Praze



26 Plavkyně, 1957, patinovaná sádra, v. 47 cm, d. 165 cm





27 Plavkyně, 1957, patinovaná sádra, v. 76 cm  
České muzeum výtvarných umění v Praze



28 Plavkyně, 1957, patinovaný cín, v. 26,5 cm  
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem





29 (Plavkyně), nedatováno, patinovaná sádra, v. 59 cm, d. 147,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



30 Hlava otce, (2. pol. 40. let), bronz, v. 28,5 cm  
Galerie umění Karlovy Vary





31 (Hlava), nedatováno, patinovaná sádra, v. 40 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palca



32 Portrét J. K., 1959, patinovaná sádra, v. 36 cm





33 S rukama nad hlavou, 1955, patinovaná sádra, v. 52,5 cm  
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem



34 Hlava, 1955, patinovaný bronz, v. 30,5 cm  
Galerie výtvarného umění v Náchodě





35 Hlava, 1955, patinovaná sádra



36 (Hlava), 1983, patinovaná sádra, v. 40 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





37 (Hlava), 1988, patinovaná sádra, v. 35 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



38 (Hlava), 1988, patinovaná sádra, v. 35 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





39 (Hlava), nedatováno, patinovaná sádra, v. 52,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



40 (Hlava), 1987, patinovaná sádra, v. 36,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





41 (Část figury), nedatováno, patinovaná sádra, v. 49 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



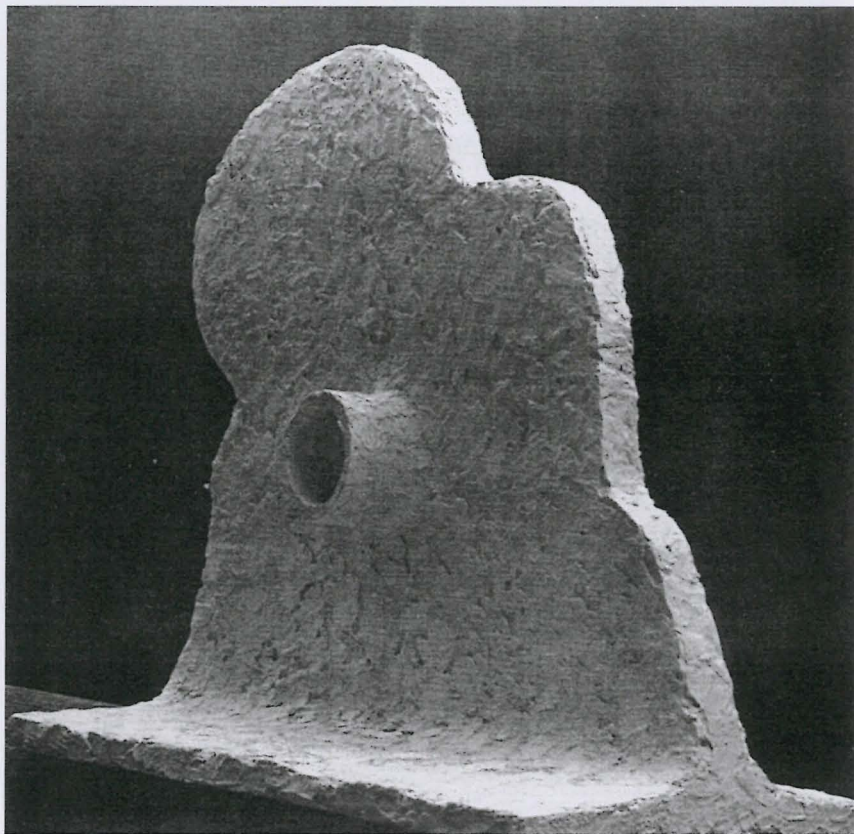
42 Milenci, 1949, patinovaná sádra, v. 29 cm  
soukromá sbírka





43 Dvojice, 1965, patinovaný cín, d. 65 cm





44 Dvojice, 1966, sádra, d. 78 cm



45 (Dvojice?), nedatováno, patinovaná sádra, v. 56 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





46 (Dvojice), nedatováno, patinovaná sádra, v. 46,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palca



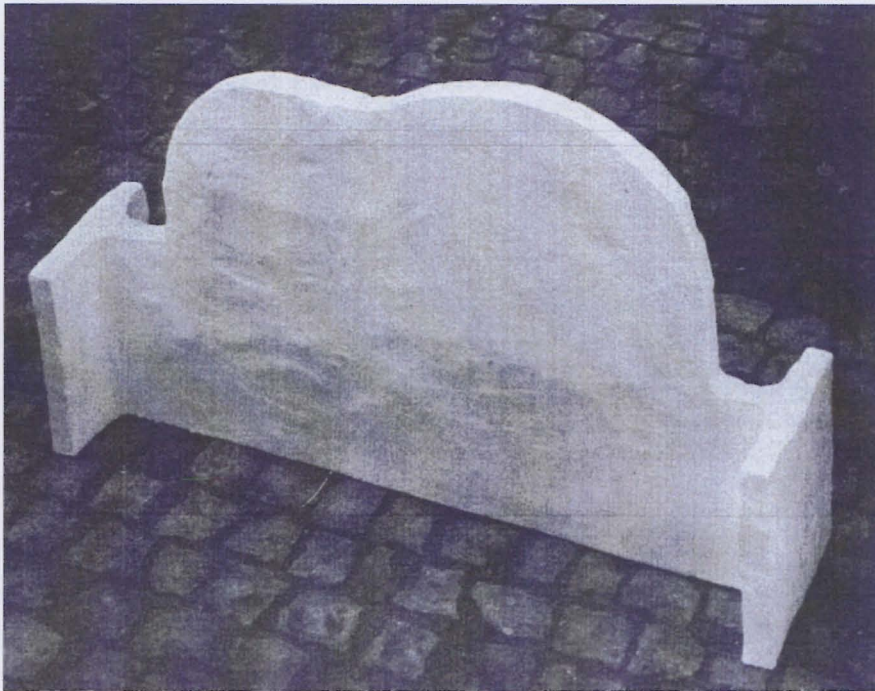
47 Dvojice, 1957, patinovaná sádra, v. 55 cm  
Národní galerie v Praze



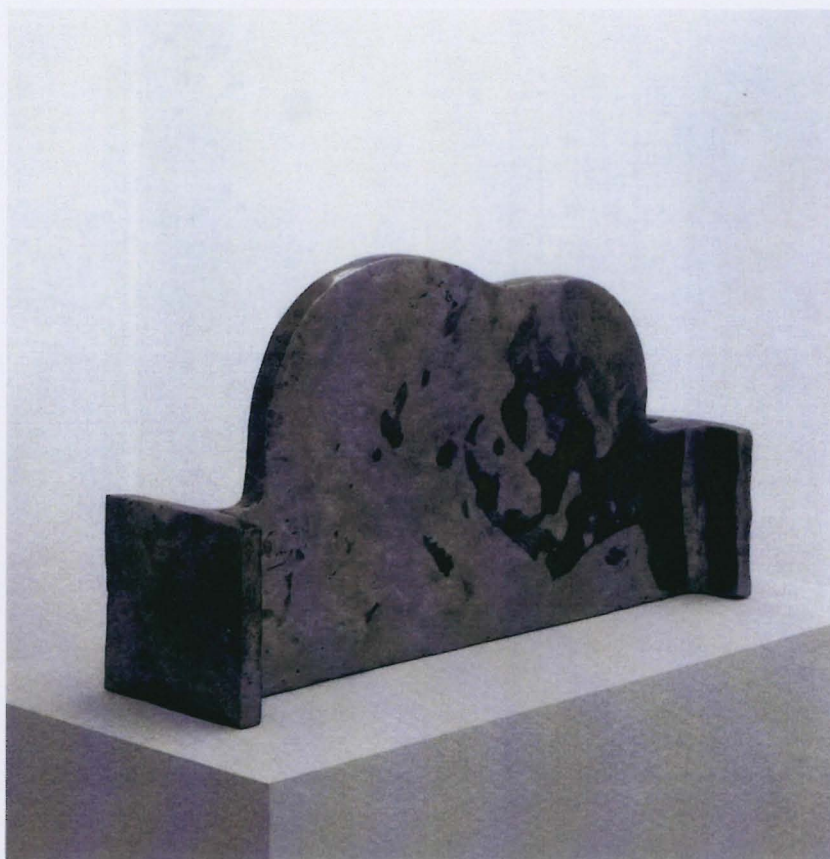


48 Dvojice, 1967, patinovaná sádra, d. 148 cm





49 Dvojice I, 1969, sádra, d. 64 cm



50 Dvojice, 1969, leštěný bronz, v. 40,5 cm  
Národní galerie v Praze



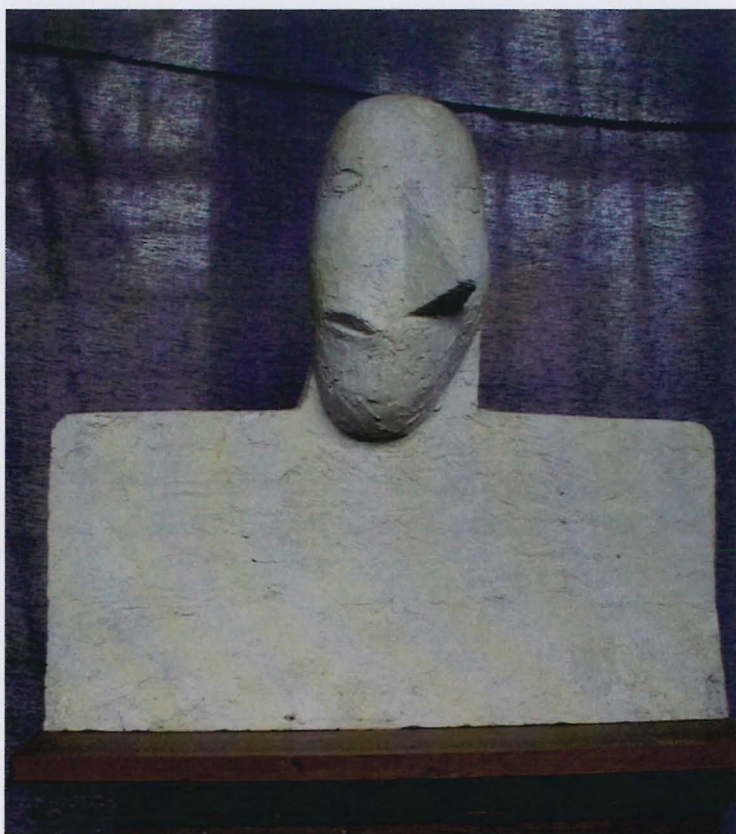


51 (Dvojice), nedatováno, patinovaná sádra, v. 41,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



52 (Dvojice?), nedatováno, patinovaná sádra, v. 42 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





53 (Dvojice), nedatováno, sádra, v. 55,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



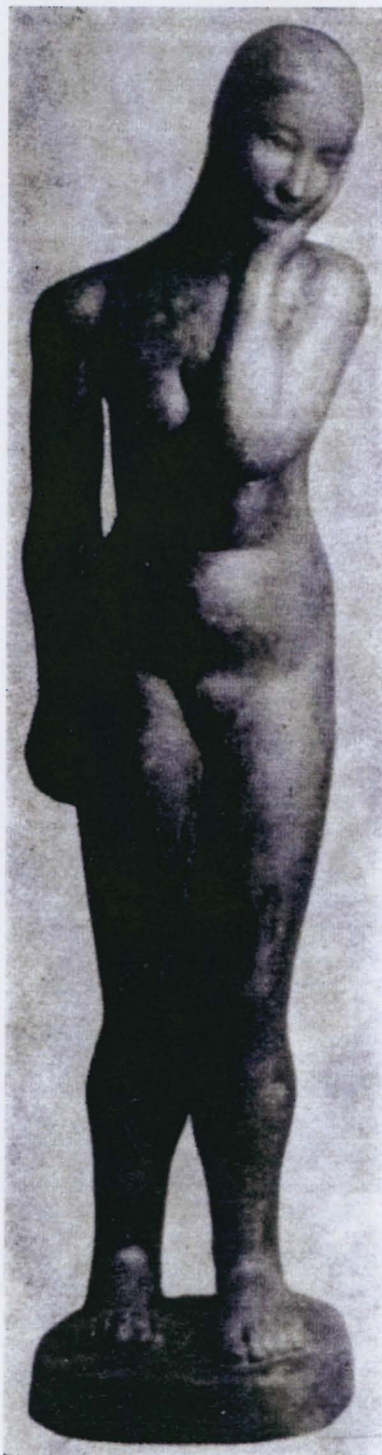


54 (Dvojice), nedatováno, sádra, v. 71 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



55 (Část figury), nedatováno, patinovaná sádra, v. 71 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



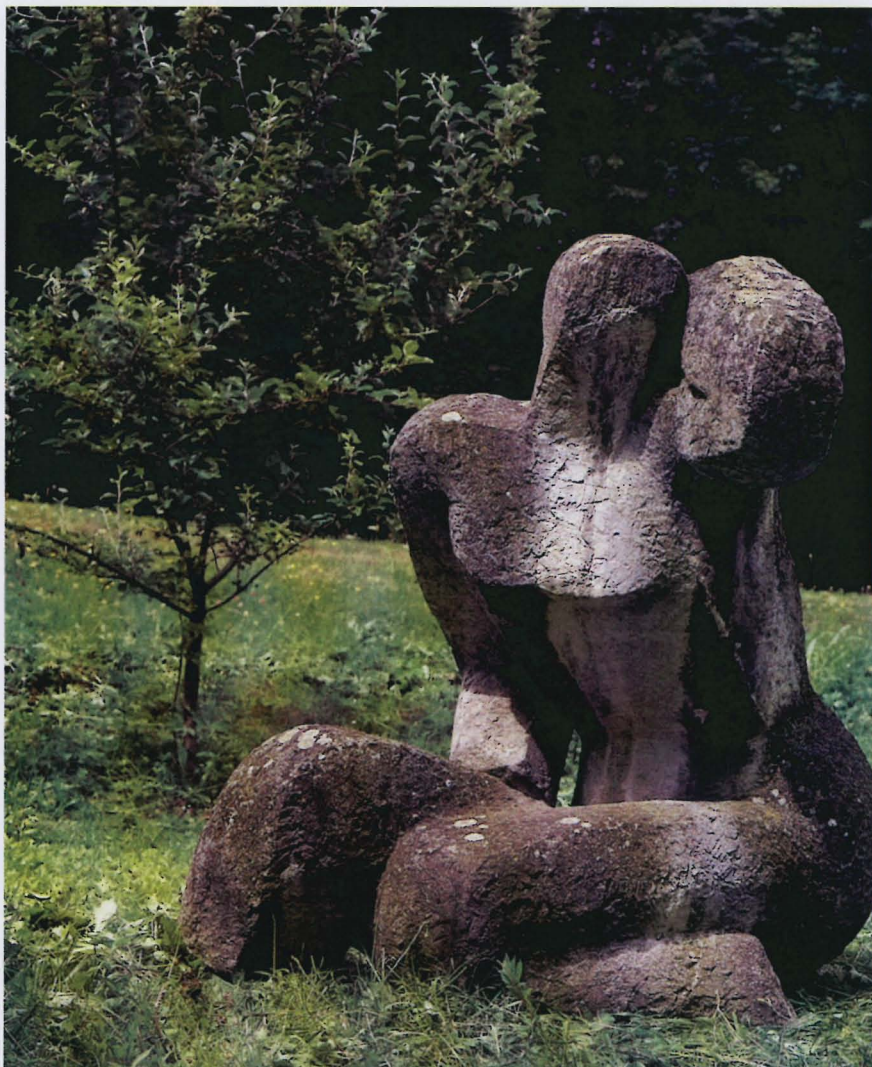


56 Akt, 1957, patinovaná sádra, v. 182 cm



57 (Figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 82,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





58 Sedící figura (Eva), 1958, osinkocement, v. 136 cm  
Galerie Klatovy / Klenová





59 Ležící akt, 1958, patinovaná sádra, d. 210 cm



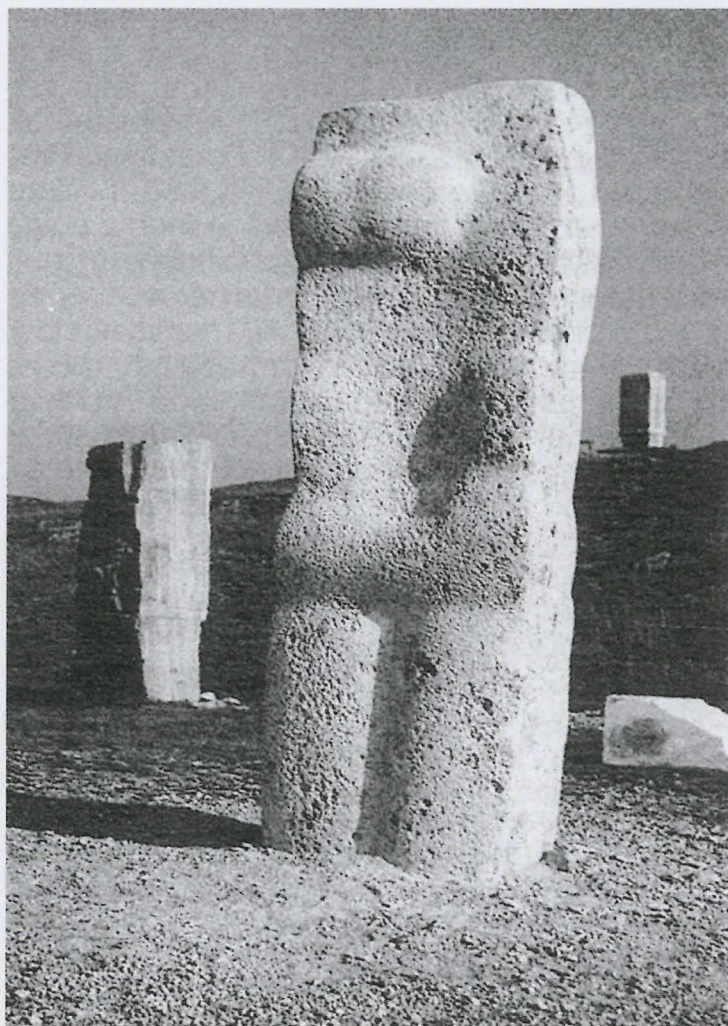


60 (Figura), nedatováno, sádra, v. 280 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



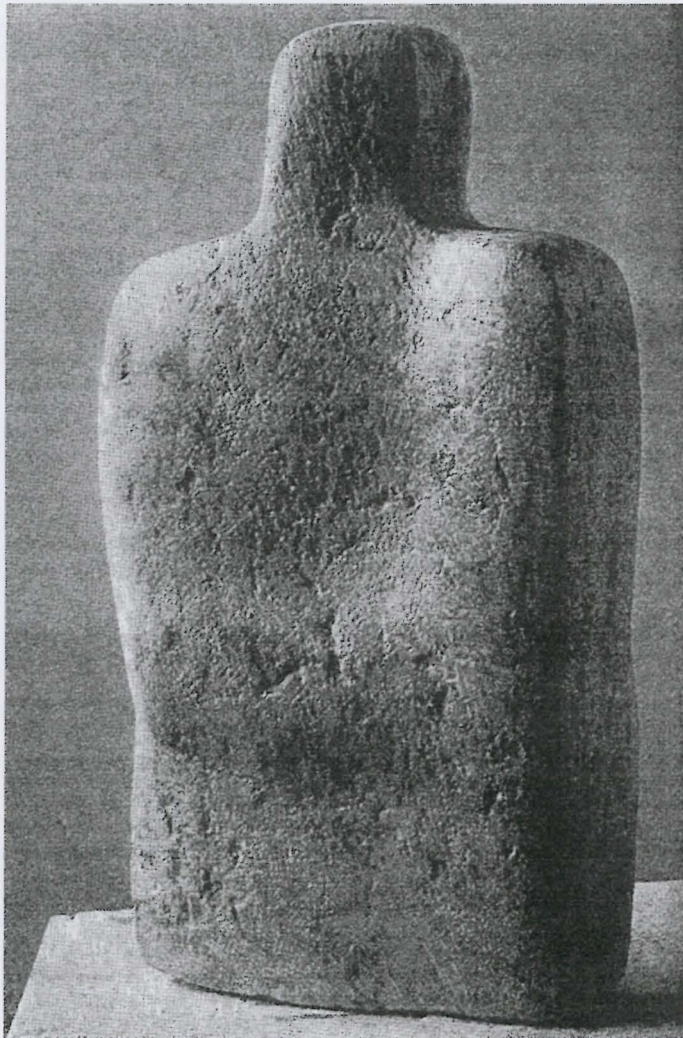
61 Stojící figura, 1962, patinovaný bronz, v. 118,5 cm  
Muzeum umění Olomouc





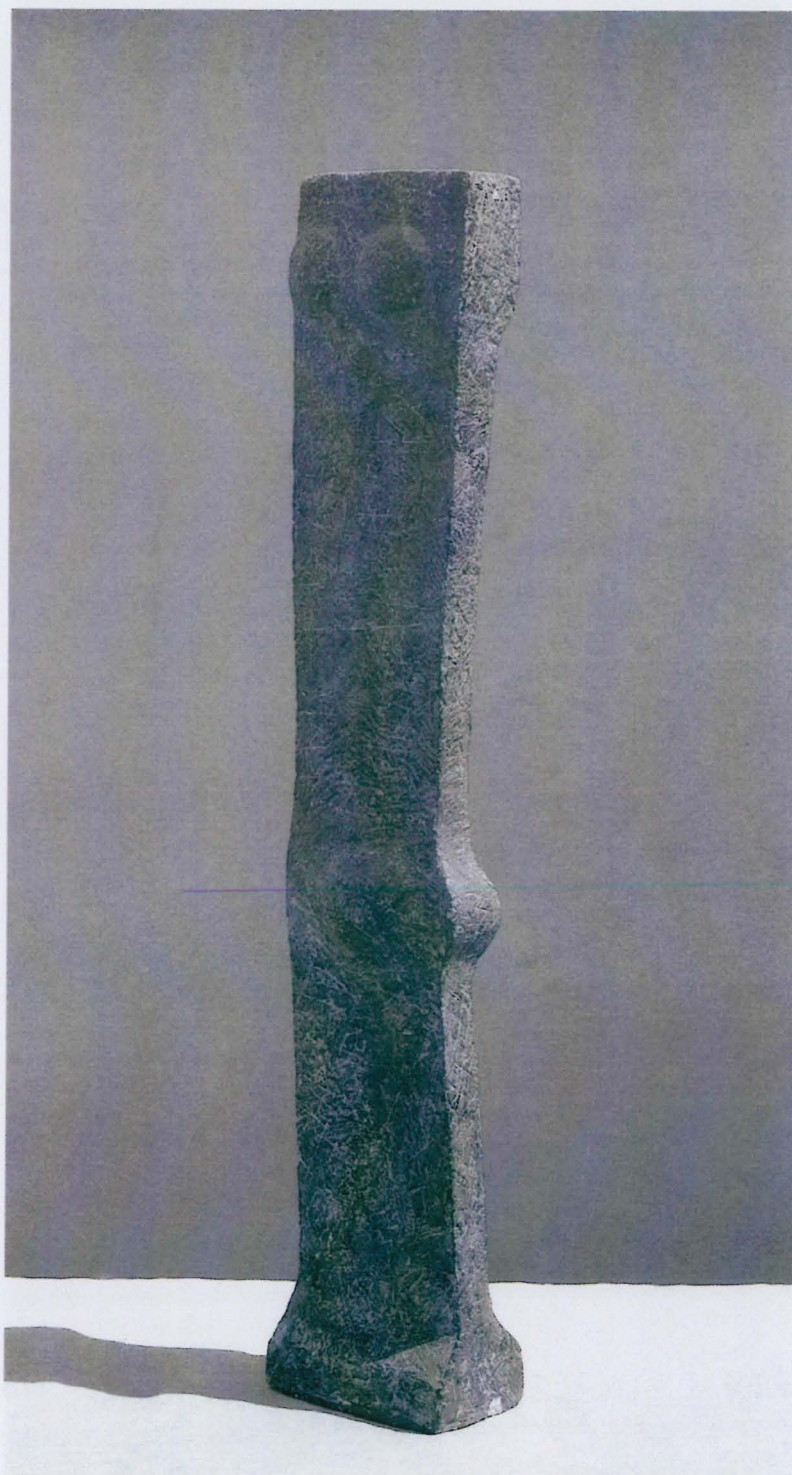
62 Torzo, 1964, alpský konglomerát, v. 200 cm  
sochařské sympozium St. Margarethen, Rakousko





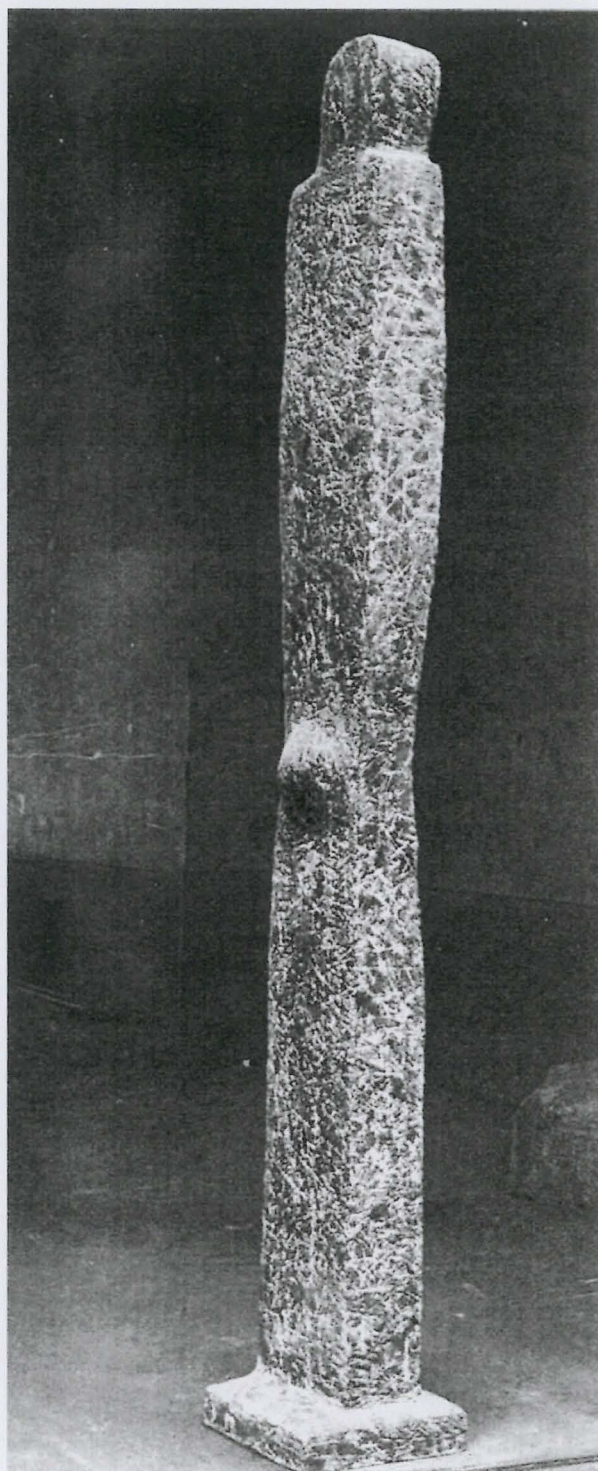
63 Stojící figura (Vážná figura), 1962/65, vápenec





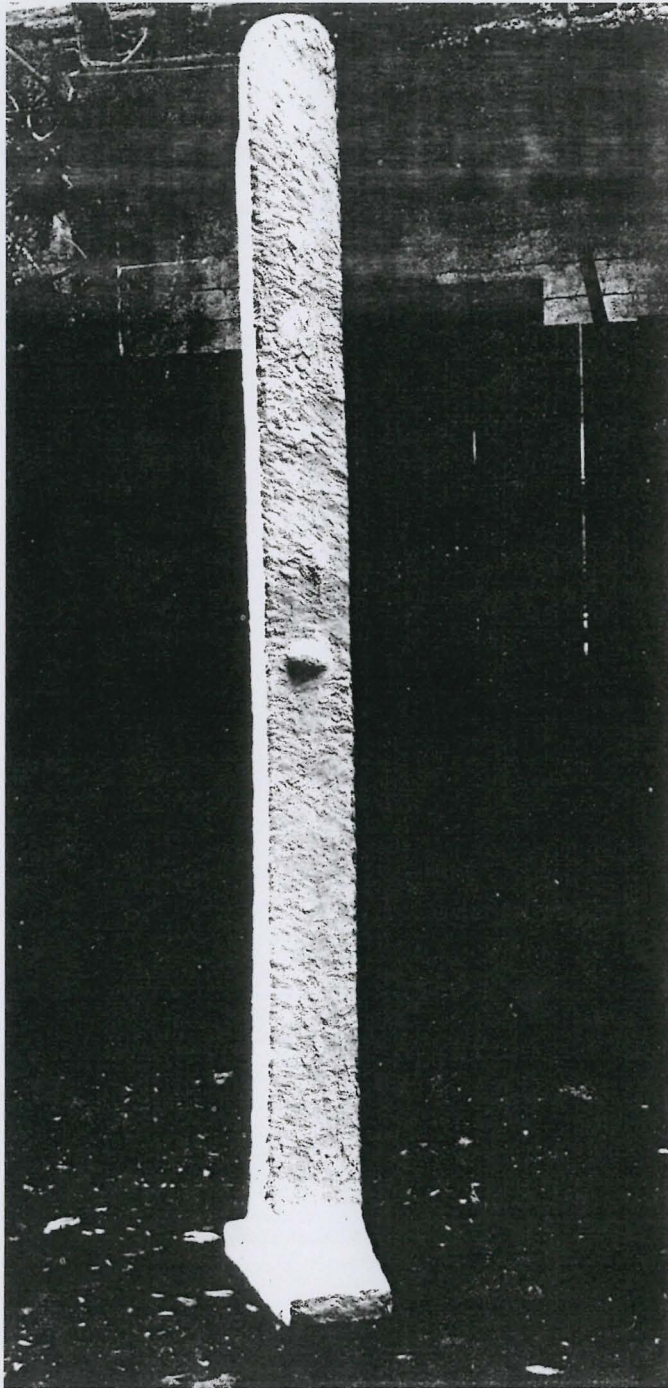
64 Stojící torzo, 1963, patinovaná sádra, v. 161 cm  
Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích





65 Stojící figura, 1964, patinovaná sádra, v. 226 cm





66 Stojící figura, 1964, sádra, v. 267 cm





67 Torzo, 1965, vápenec, v. 35 cm  
Východočeská galerie v Pardubicích



68 Stojící torzo, 1965, patinovaný cín, v. 44 cm  
Oblastní galerie v Liberci



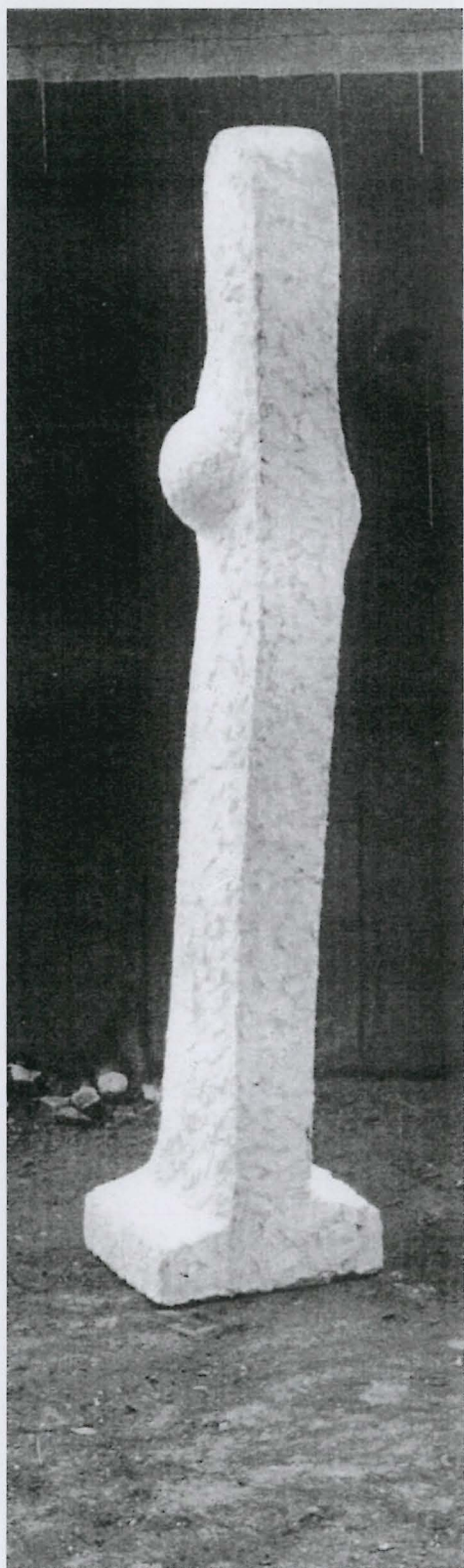


69 Stojící figura, 1965, patinovaná sádra, v. 146 cm



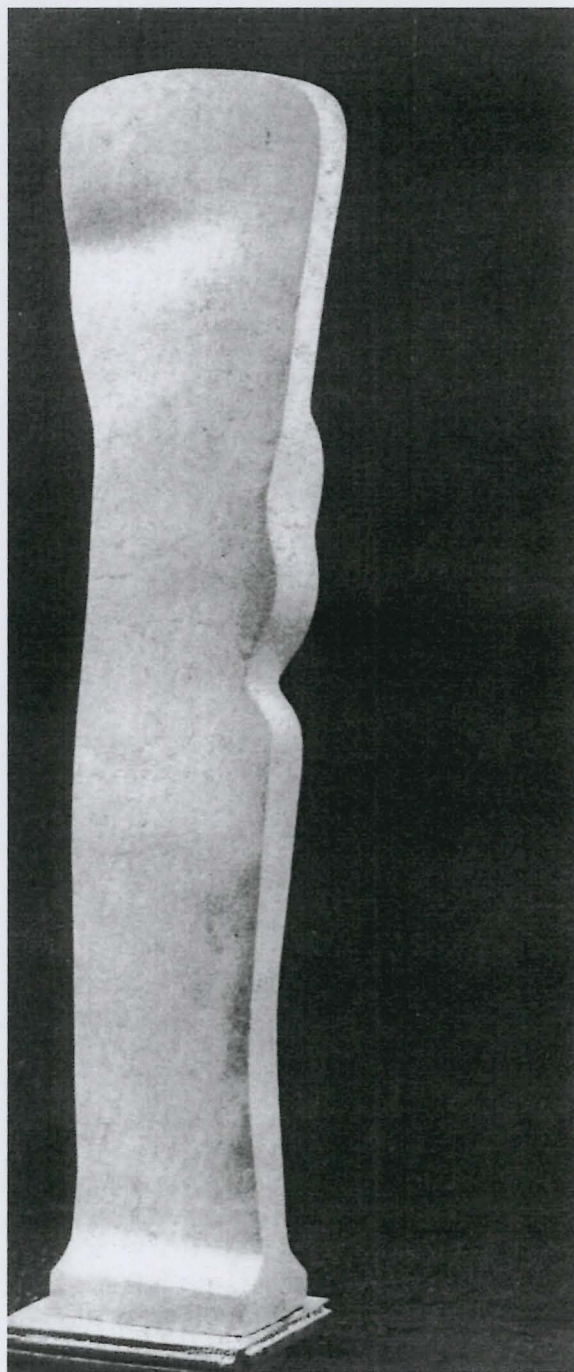


70 (Stojící figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 82 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra

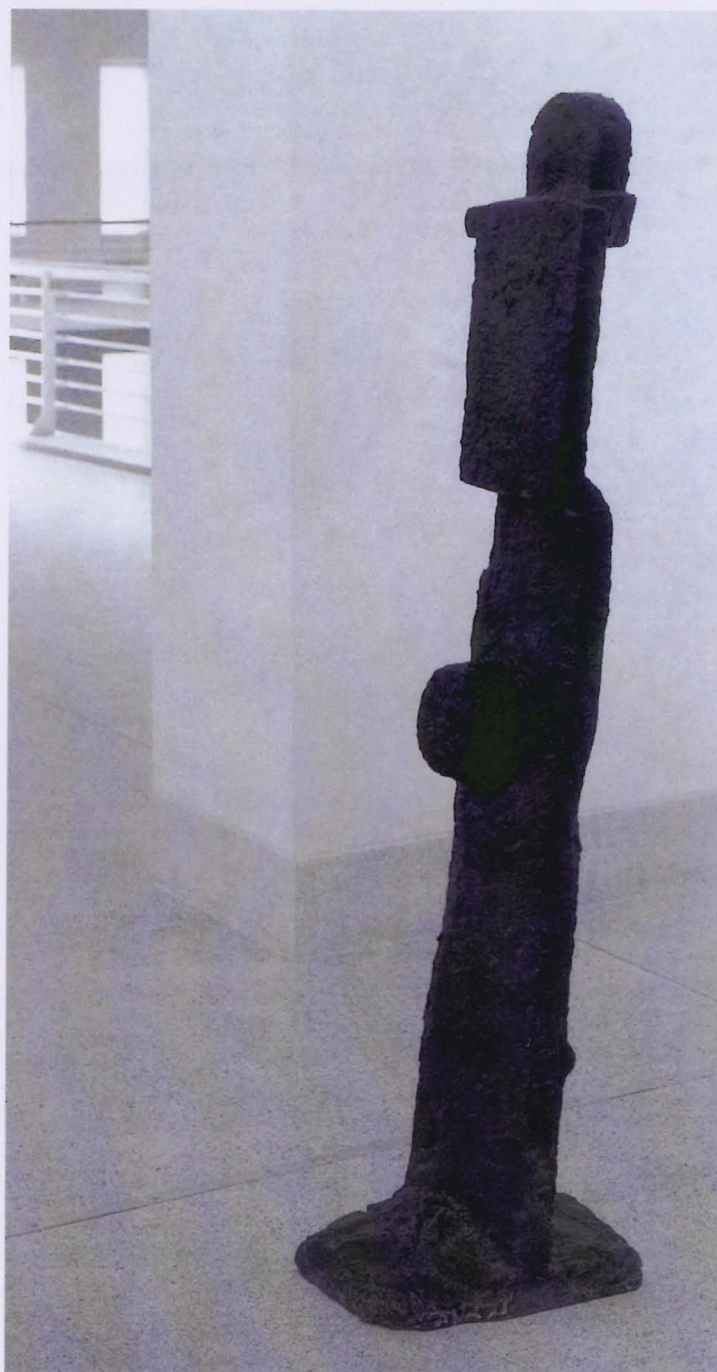


71 Stojící figura, 1966, sádra, v. 183 cm



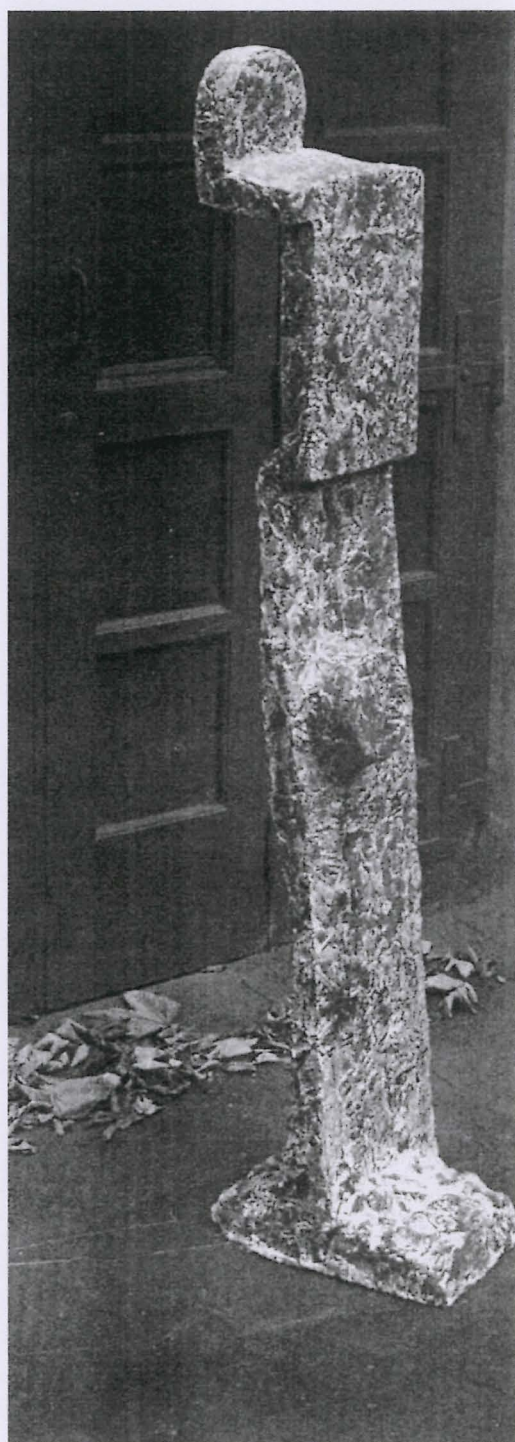


72 Stojící figura, 1966, sádra, v. 184 cm

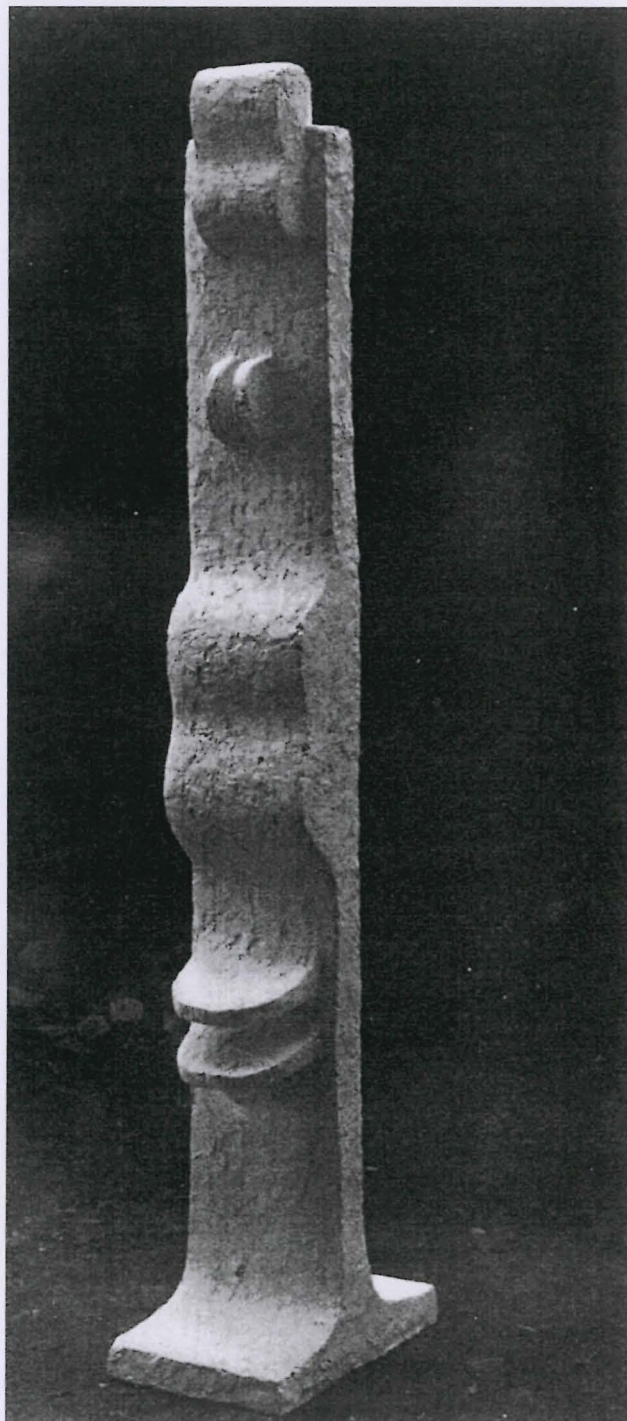


73 Stojící figura II, 1966, patinovaný bronz, v. 176 cm  
Národní galerie v Praze



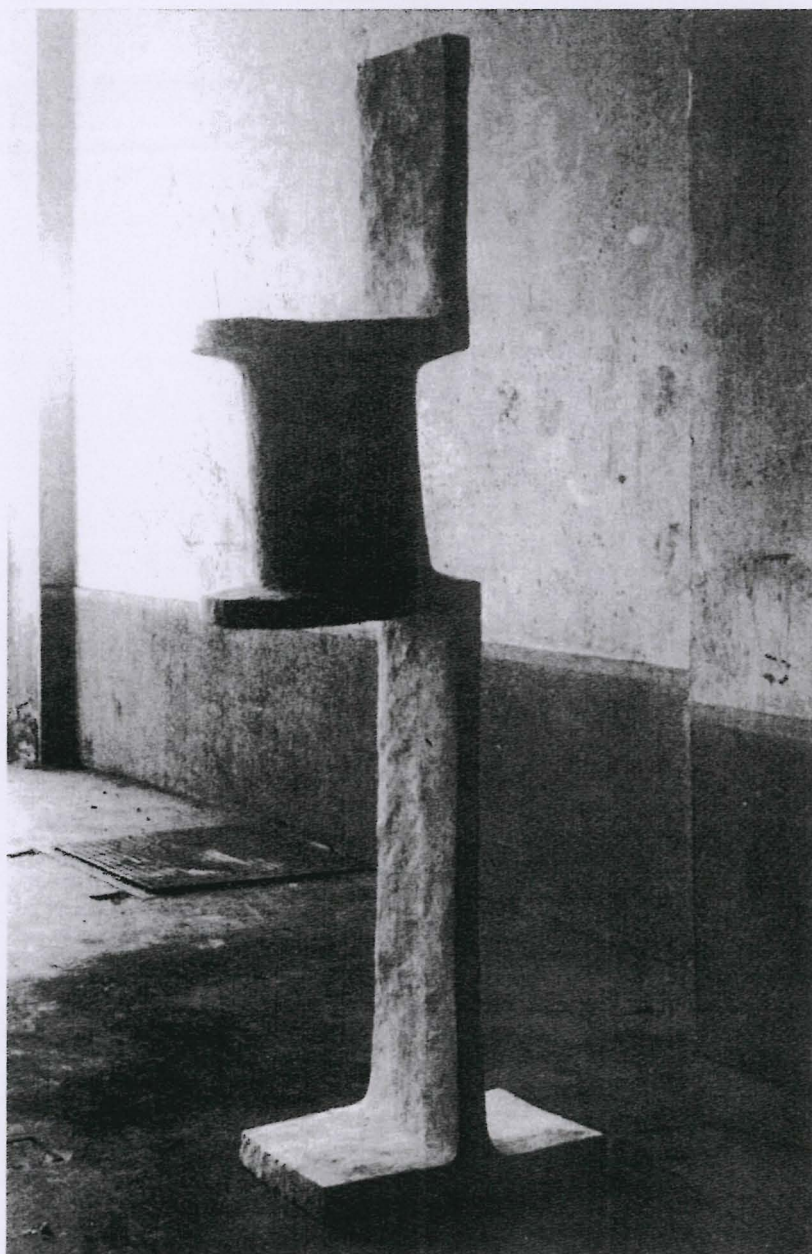


74 Stojící figura, 1966, patinovaná sádra, v. 179 cm

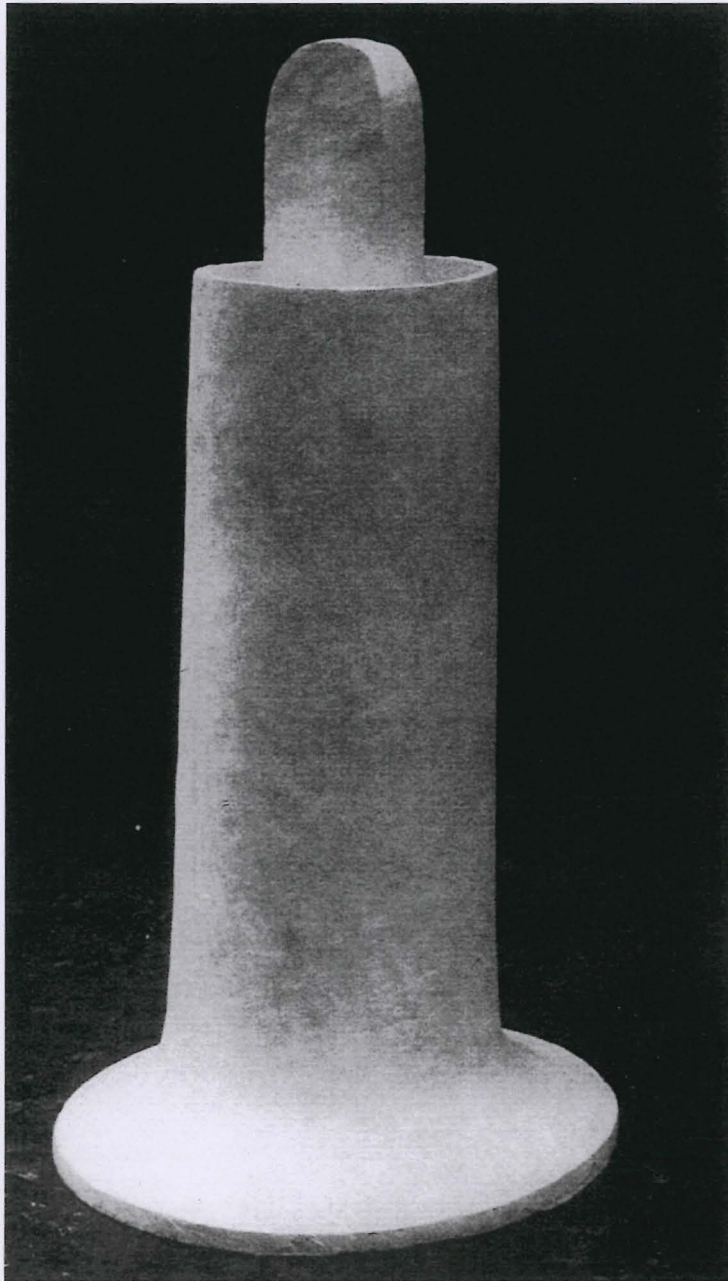


75 Stojící figura, 1967, sádra, v. 141 cm



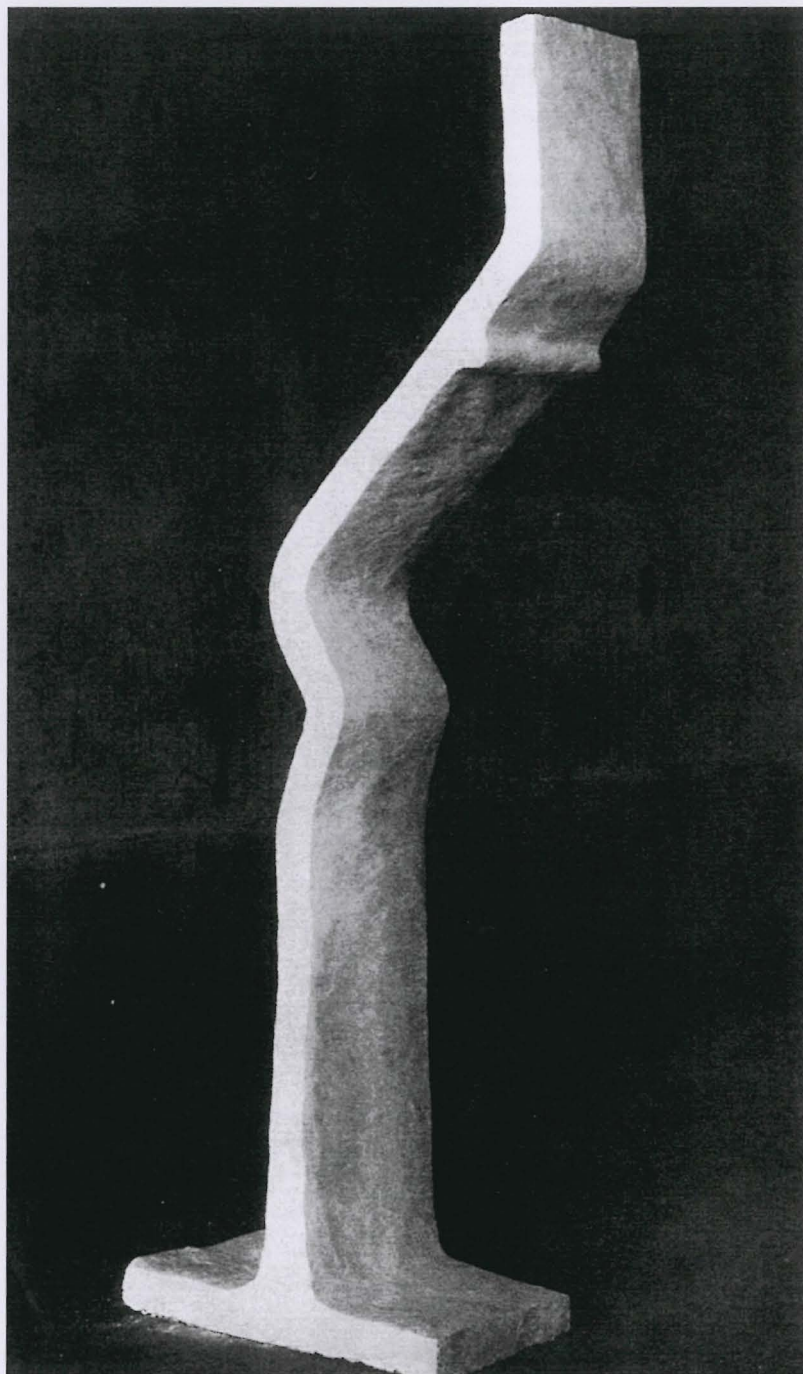


76 Stojící figura, 1967, sádra, v. 176 cm

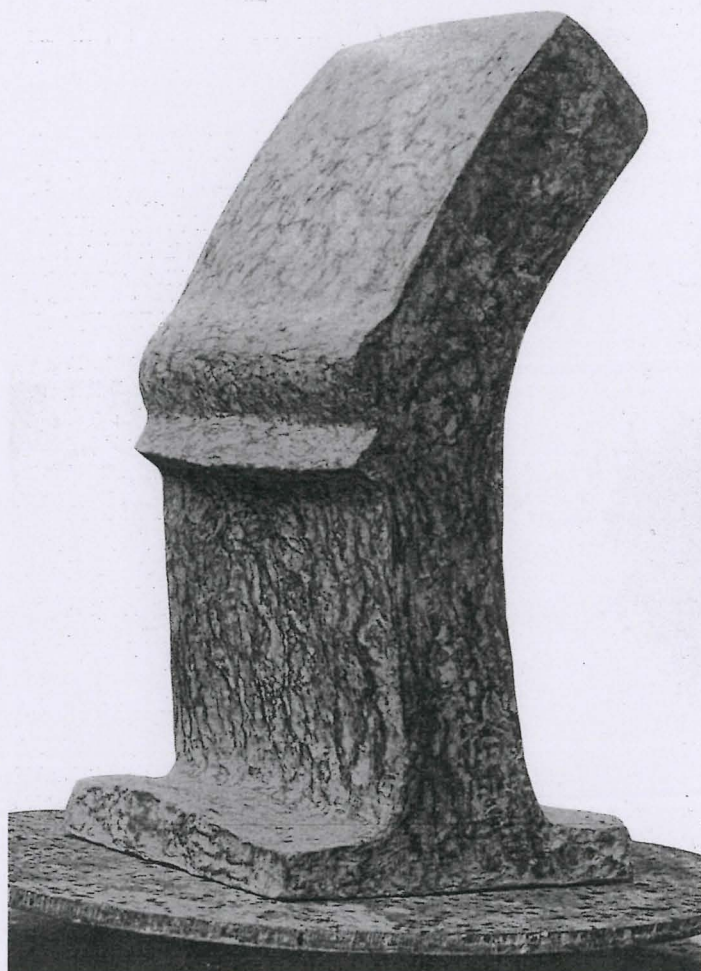


77 Stojící figura IV, 1967, sádra, v. 136 cm



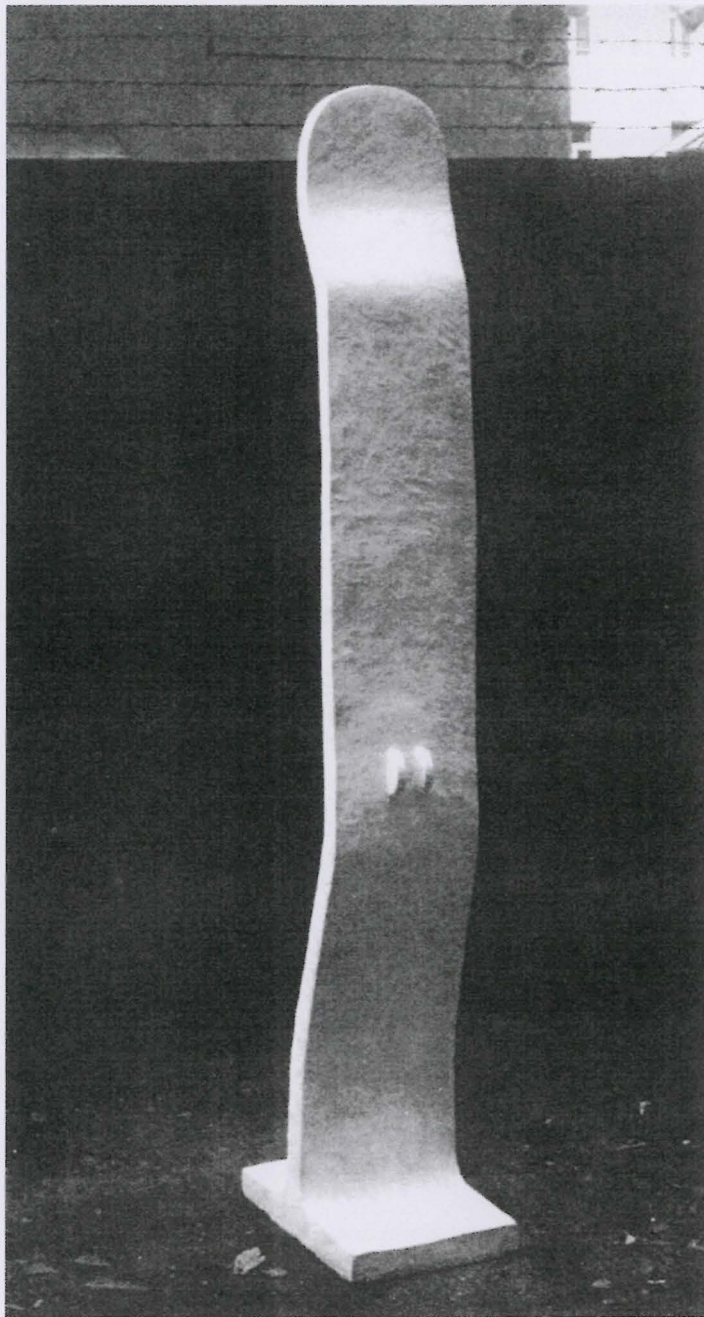


78 Stojící figura, 1966, sádra, v. 185 cm

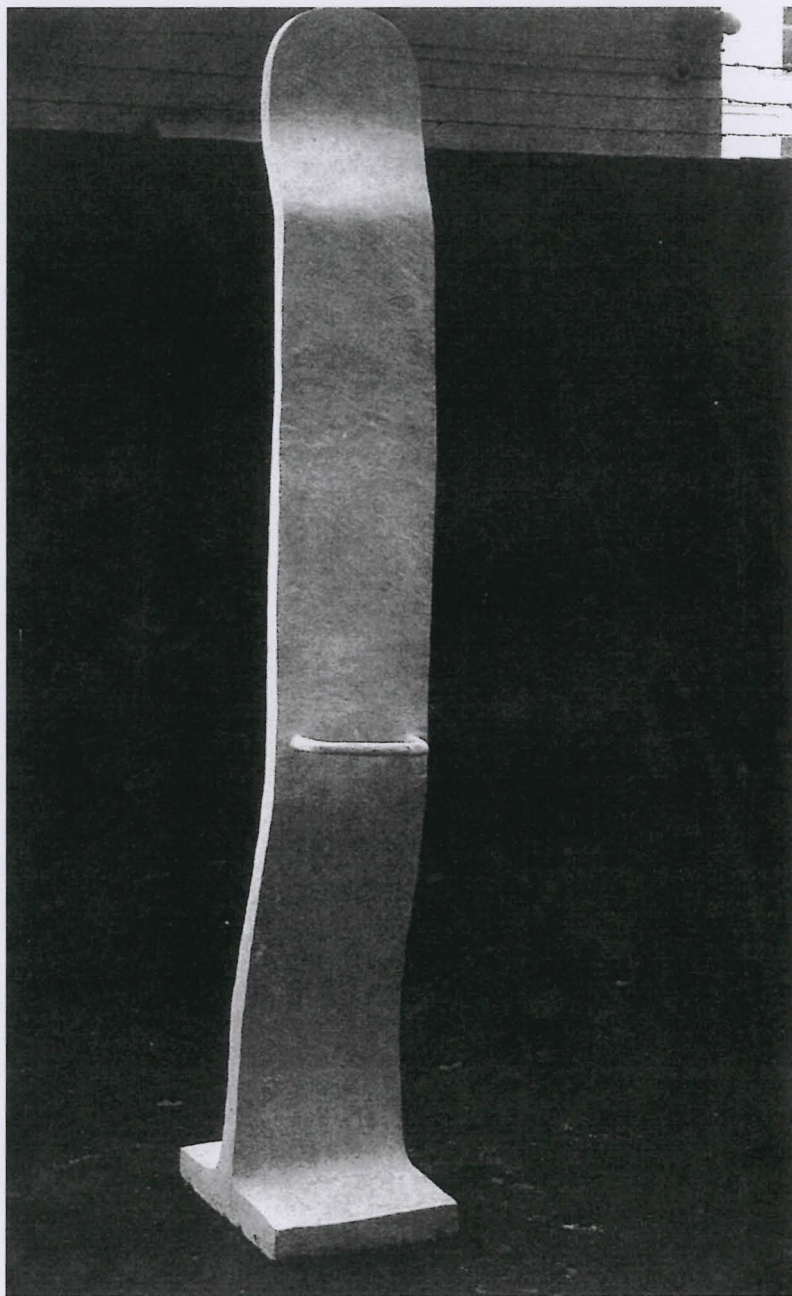


79 Část figury, 1967, patinovaná sádra, v. 50 cm





80 Stojící figura, 1968, sádra, v. 210 cm



81 Stojící figura I, 1968, sádra, v. 210 cm



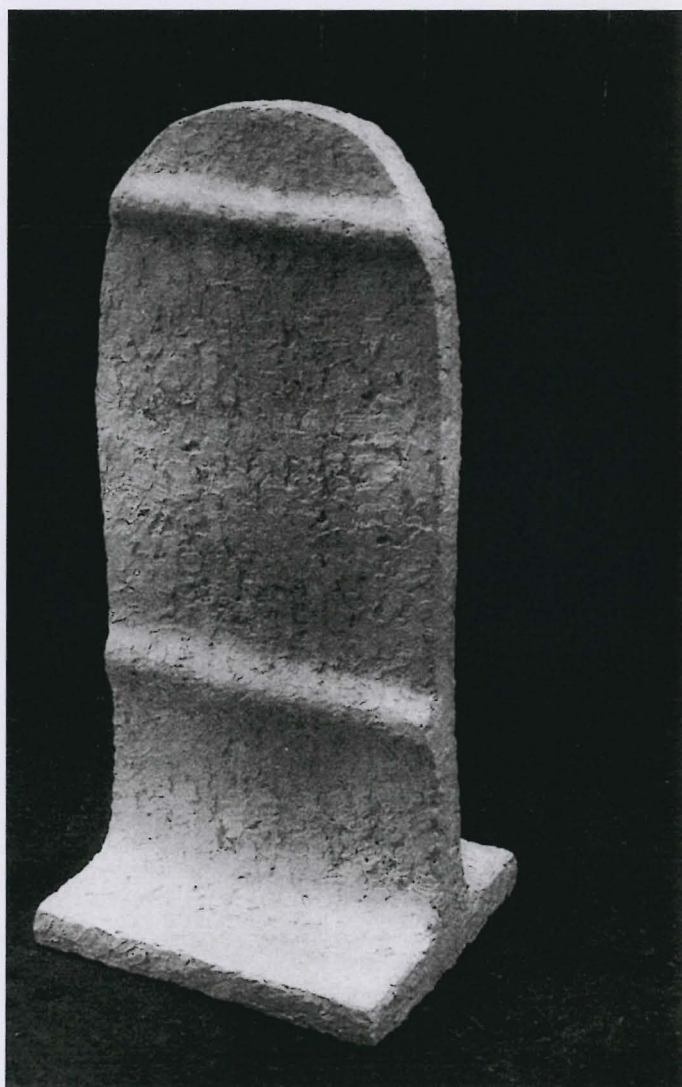


82 Část figury, 1967, leštěný bronz, v. 64 cm  
soukromá sbírka



83 Část figury I, 1967, patinovaný bronz, v. 82 cm  
Městský úřad v Náchodě



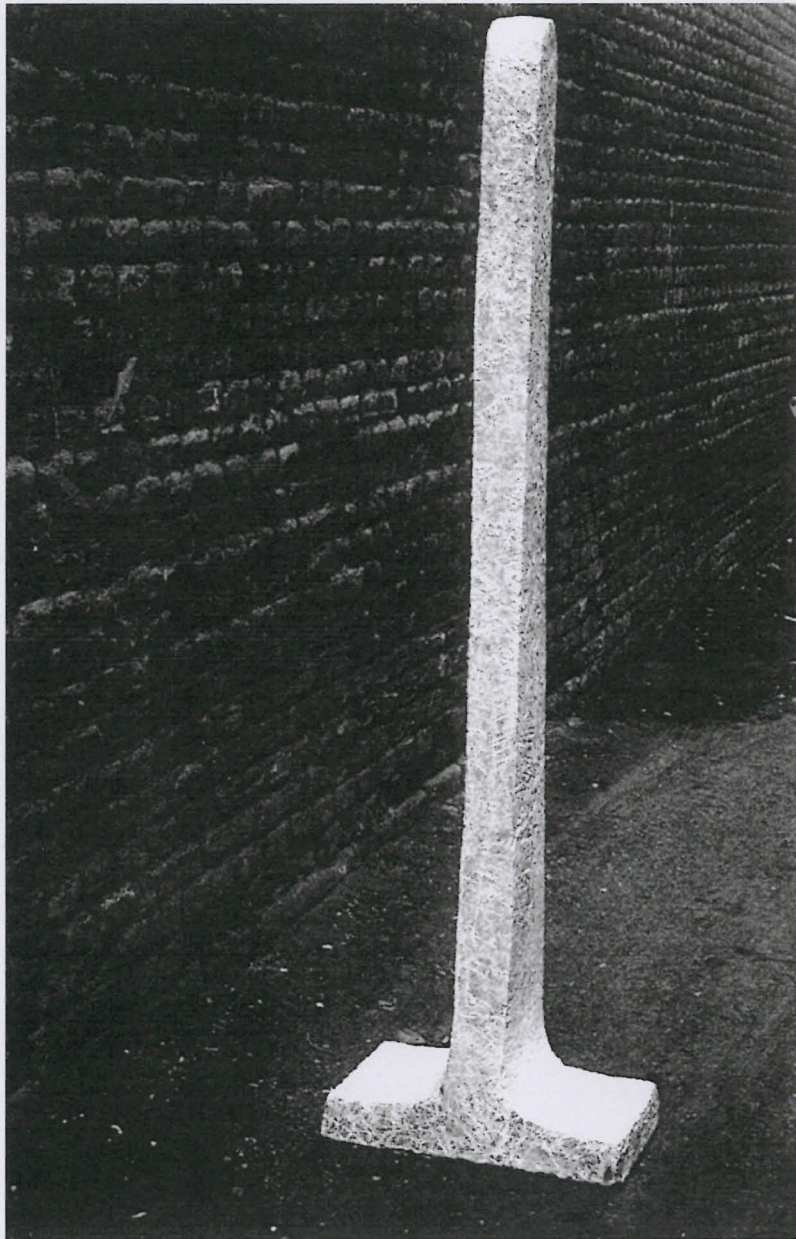


84 Část figury I, 1967, sádra, v. 81 cm





85 **Figura, 1975, patinovaný bronz, v. 204 cm**  
Galerie Zlatá husa, Praha



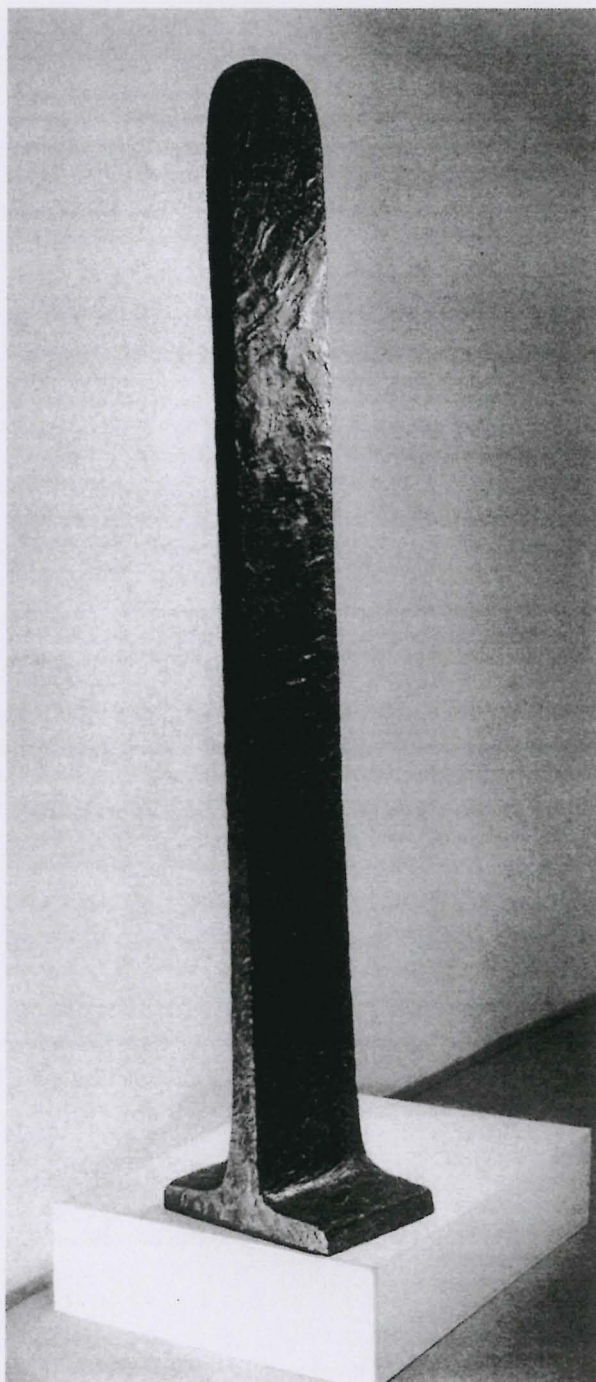
86 Stojící figura, 1966, sádra, v. 186 cm



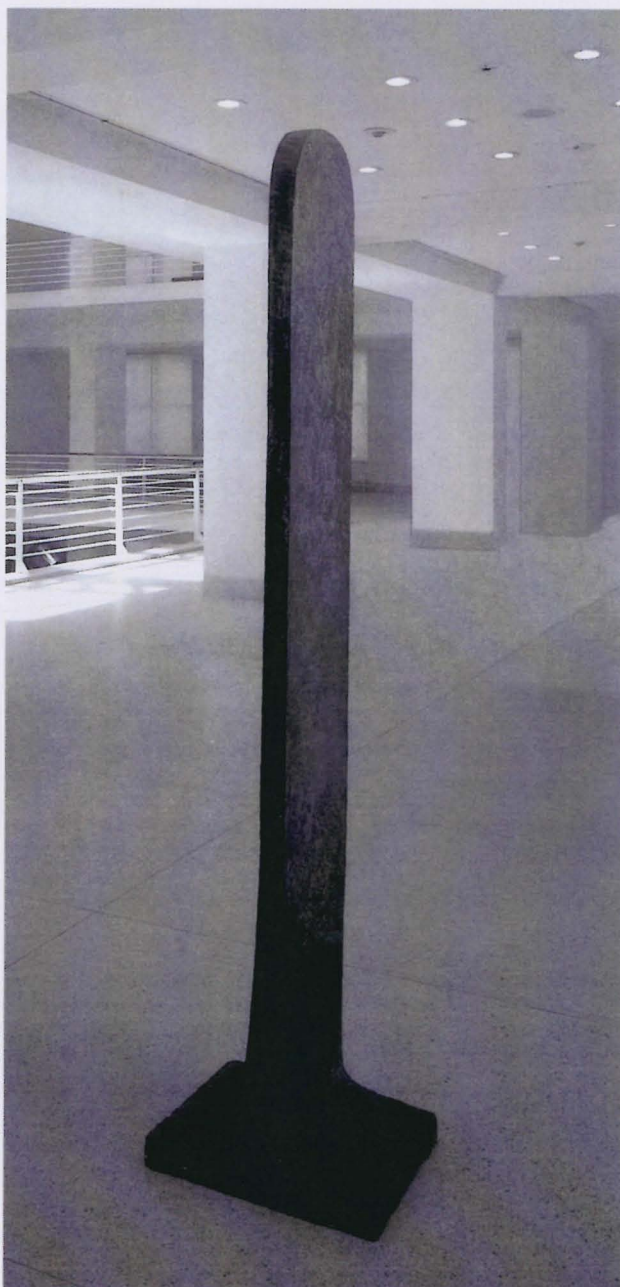


87 (Stojící figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 187 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





88 Stojící figura I, 1970, patinovaná sádra, v. 230 cm  
Galerie Klatovy / Klenová



89 Stojící figura, 1976, patinovaná sádra, v. 237 cm  
Národní galerie v Praze





90 (Stojící figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 207 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





91 (Stojící figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 199 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



92 (Část figury), nedatováno, patinovaná sádra, v. 55 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



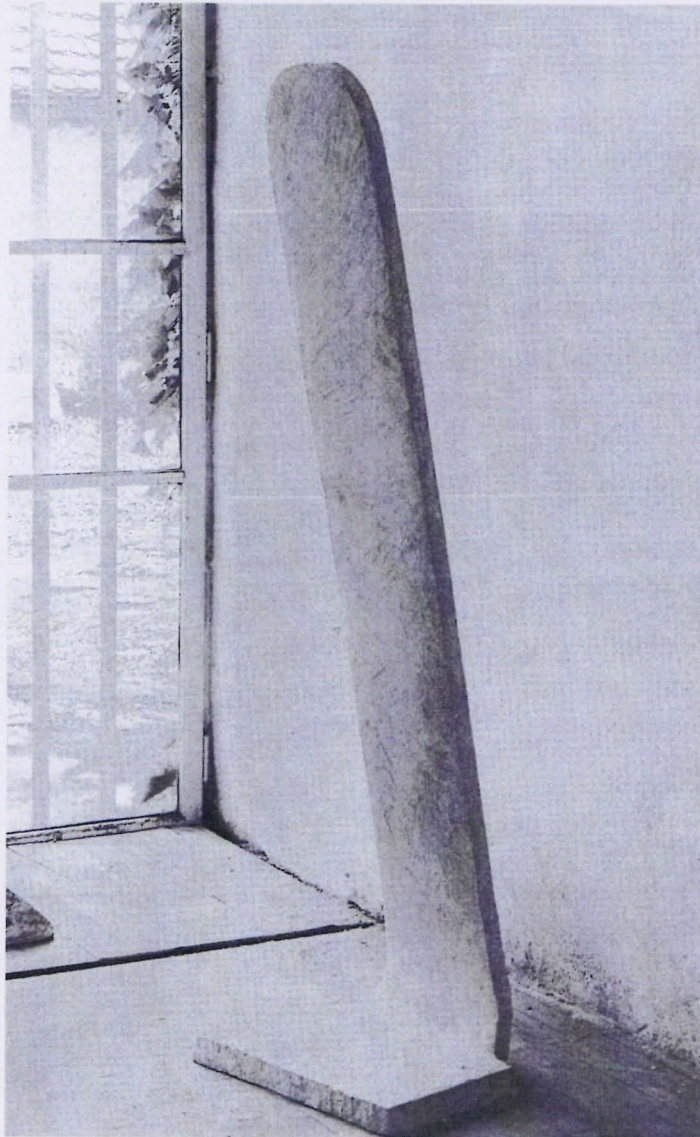


93 (Část figury), nedatováno, travertín, v. 51 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



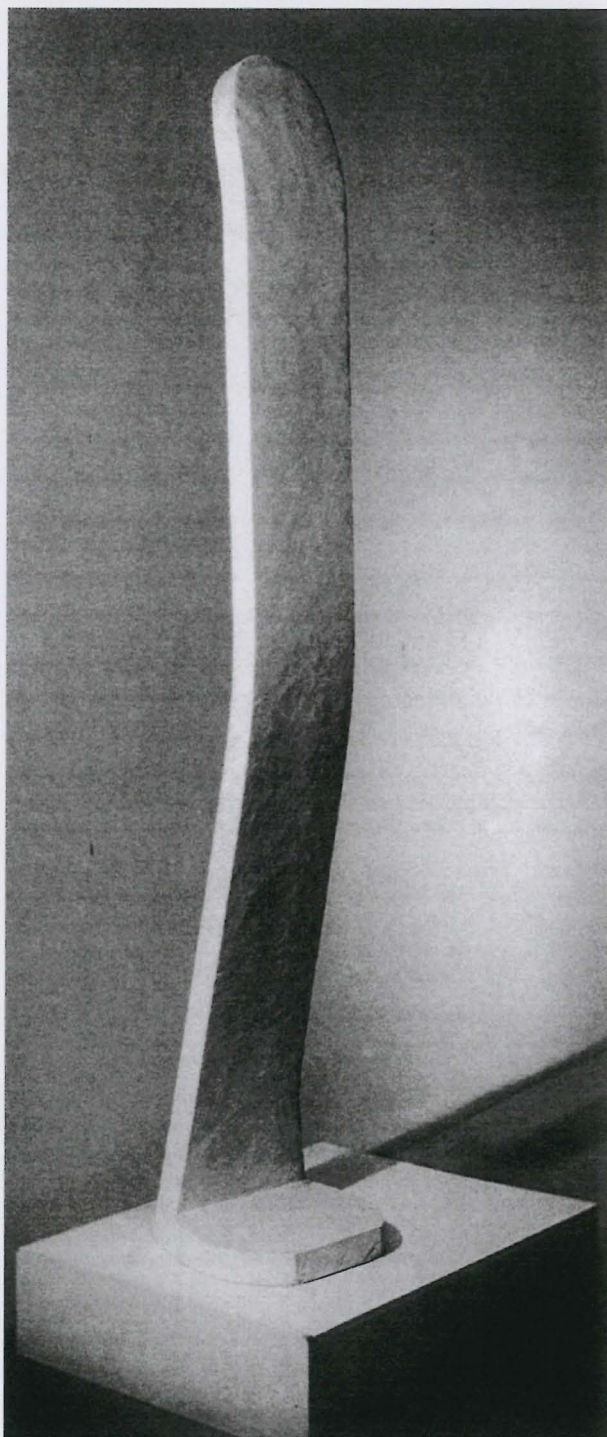


94 (Stojící figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 221 cm  
z pozůstatosti Zdeňka Palcra



95 Stojící figura, 1971, sádra, v. 170 cm





96 Stojící figura II, 1972, sádra, v. 240 cm  
Galerie Klatovy / Klenová





97 Část figury, 1977, patinovaná sádra, v. 87 cm  
soukromá sbírka



98 (Část figury), nedatováno, patinovaná sádra, v. 89 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



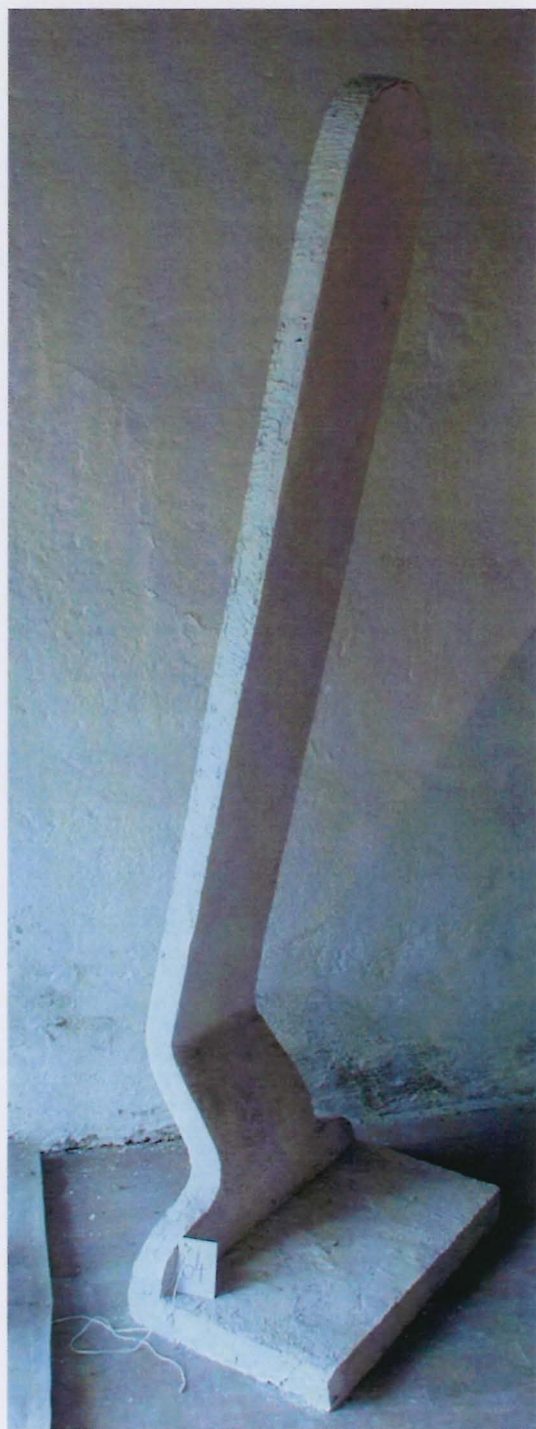


99 Figura, okolo 1972, cín, v. 31 cm  
soukromá sbírka





100 (Figura), nedatováno, sádra, v. 245 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



101 (Figura), nedatováno, sádra, v. 220 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





102 (Figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 41,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





103 (Figura), nedatováno, sádra, v. 210 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





104 (Figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 67 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



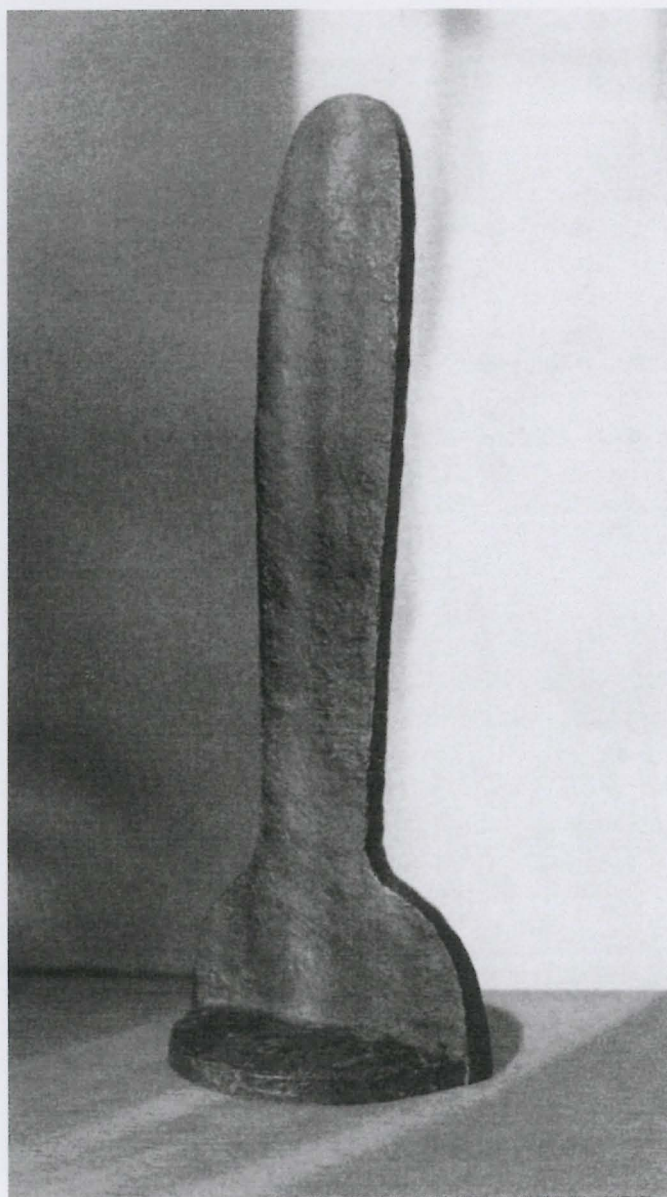


105 (Figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 229 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



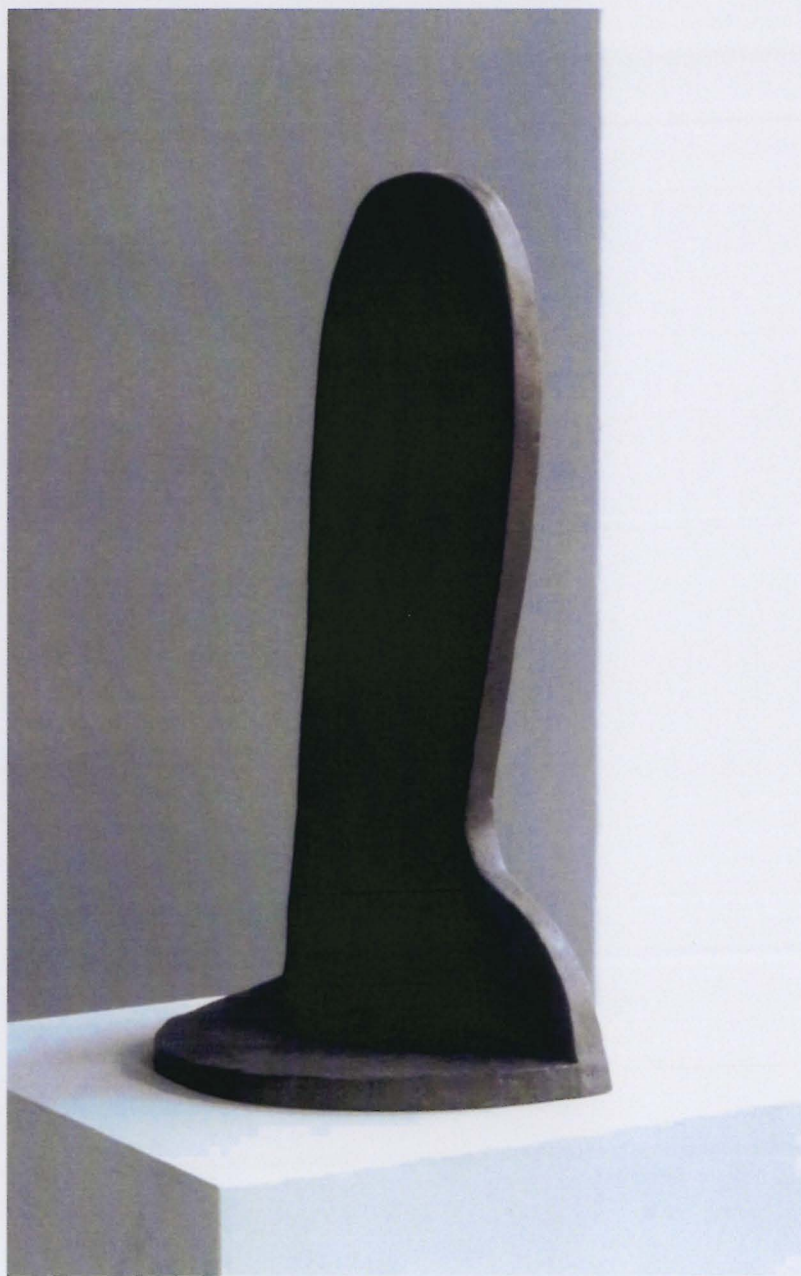


106 (Figura), 1982, patinovaná sádra, v. 61,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



107 (Figura), nedatováno, bronz, v. 29,5 cm



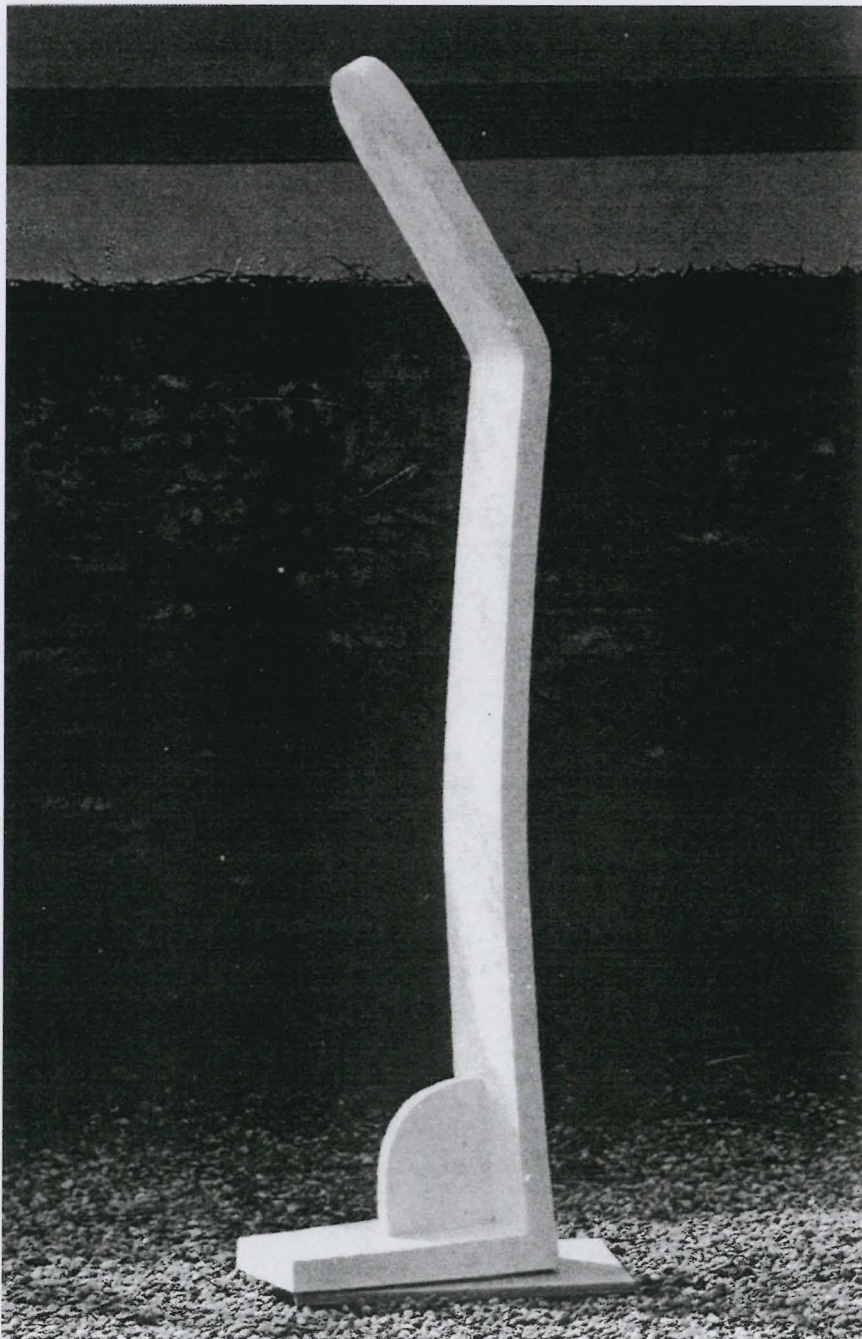


108 Část figury, 1977-78, bronz, v. 50,5 cm  
Městský úřad v Litomyšli





109 (Část figury), nedatováno, patinovaná sádra, v. 77 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



110 Stojící figura, 1975, sádra, v. 220 cm





111 (Figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 225 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





112 (Figura), nedatováno, patinovaná sádra, v. 205,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



113 (Figura), 1980, patinovaná sádra, v. 47 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





114 (Figura), 1985, patinovaná sádra, v. 59 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



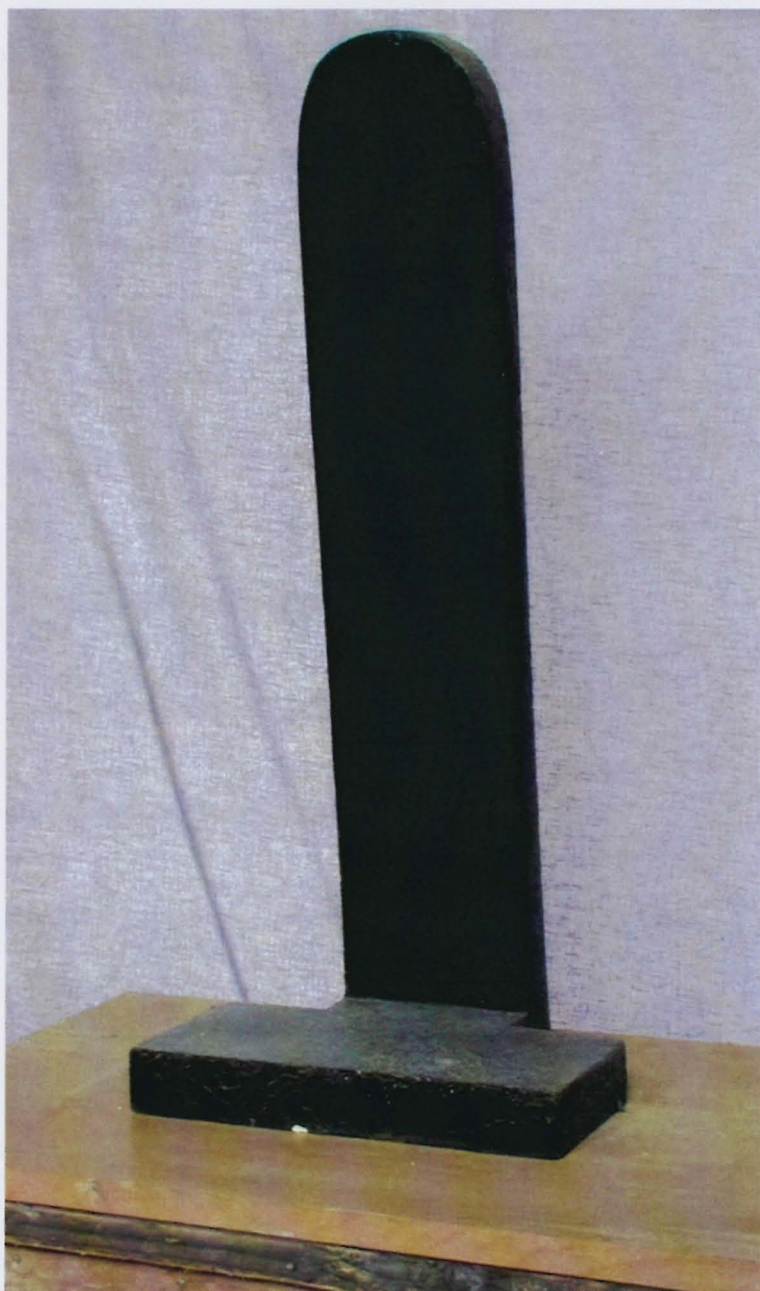


115 (Figura), 1988, patinovaná sádra, v. 110 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra



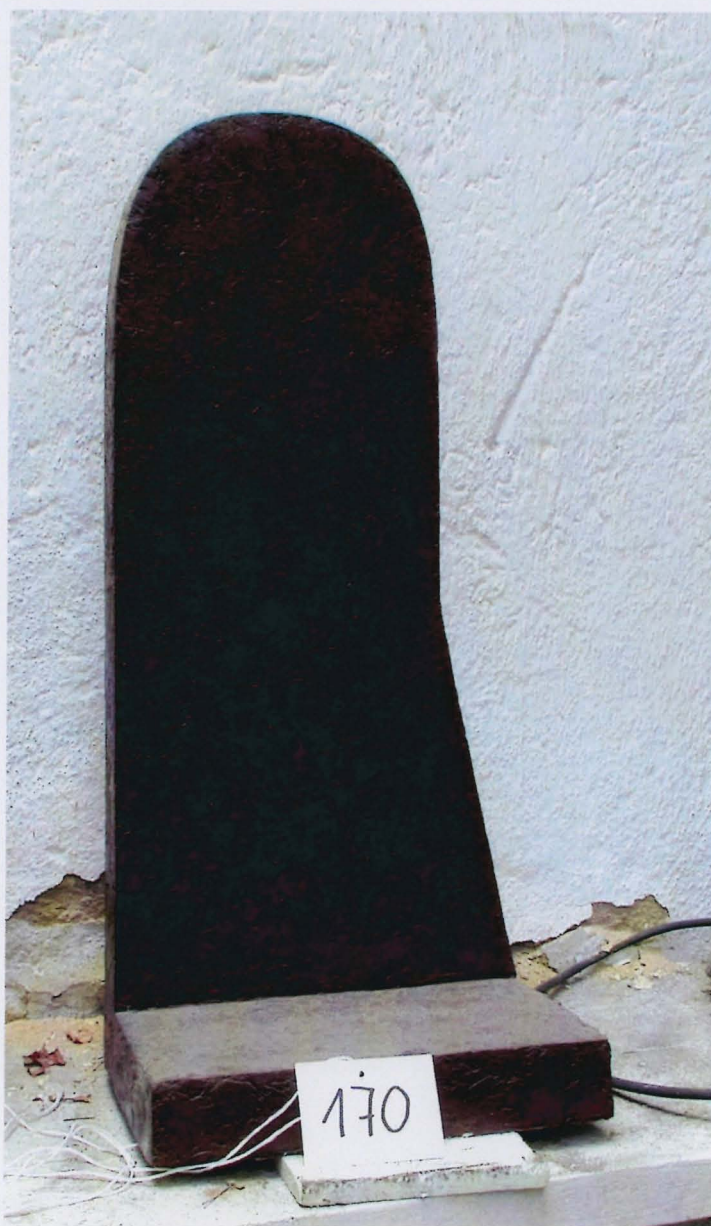
116 (Figura), 1985, patinovaná sádra, v. 51 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





117 (Figura), 1991, patinovaná sádra, v. 62 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





118 (Figura), 1993, patinovaná sádra, v. 80,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra





119 (Figura), 1993, patinovaná sádra, v. 85,5 cm  
z pozůstalosti Zdeňka Palcra

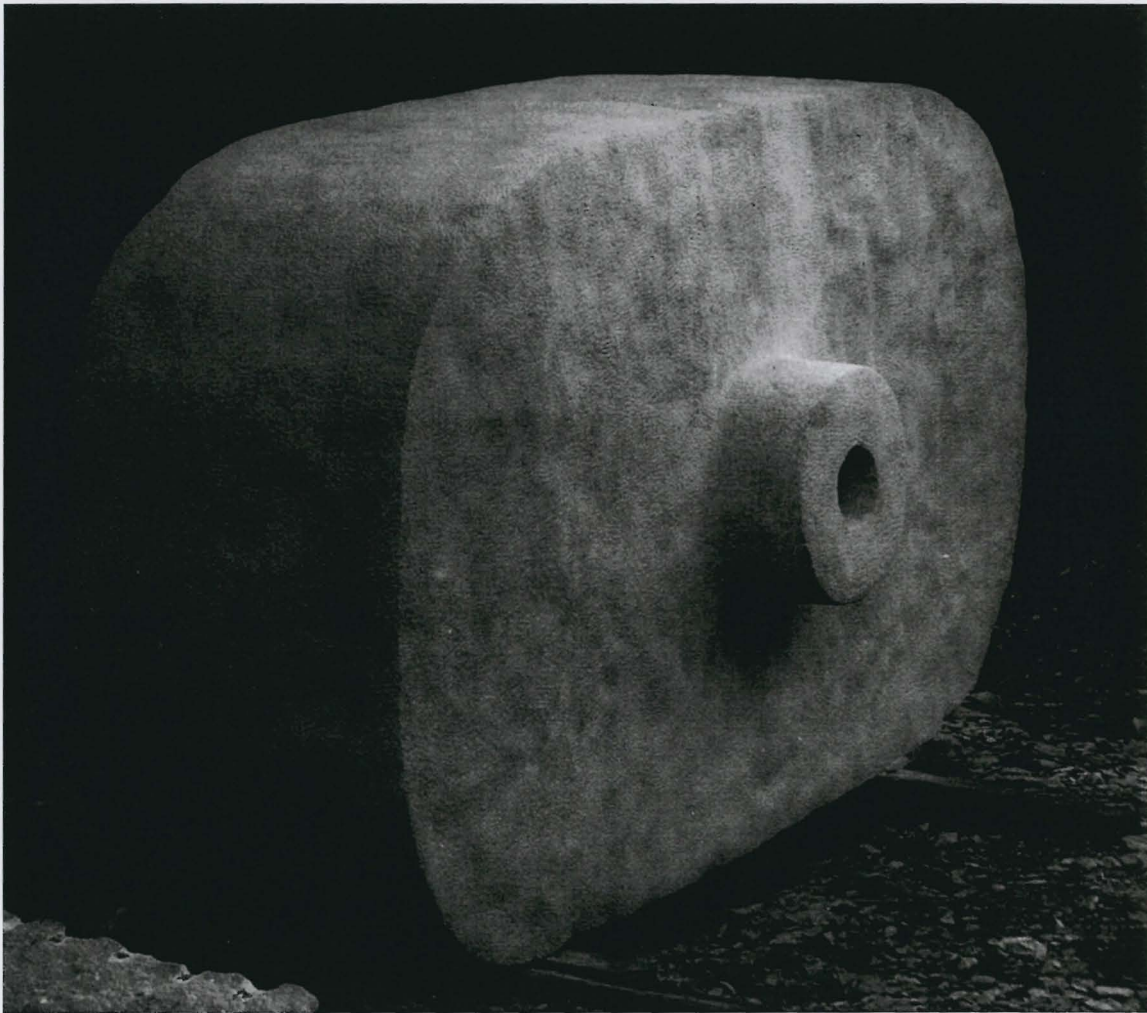


120 Plastika (sedící žena) pro společenský dům, Praha - Vršovice, 1958  
mramor, v. 120 cm



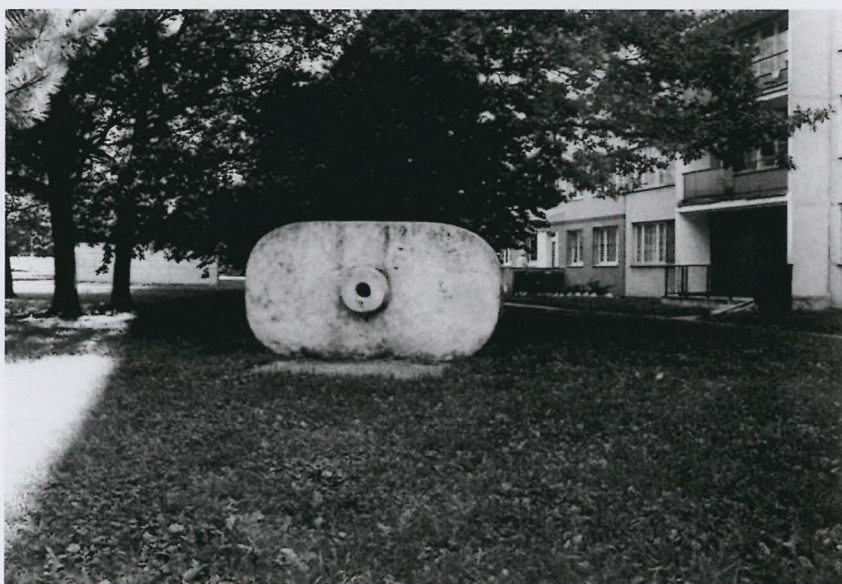


121 **Plastika pro československý pavilon na Světové výstavě EXPO '67,  
Montreal, Kanada, 1966  
mramor, v. 150 cm**



122 Plastika pro sídliště Prosek, Praha, 1967  
vračanský vápenec, v. 147 cm, š. 270 cm



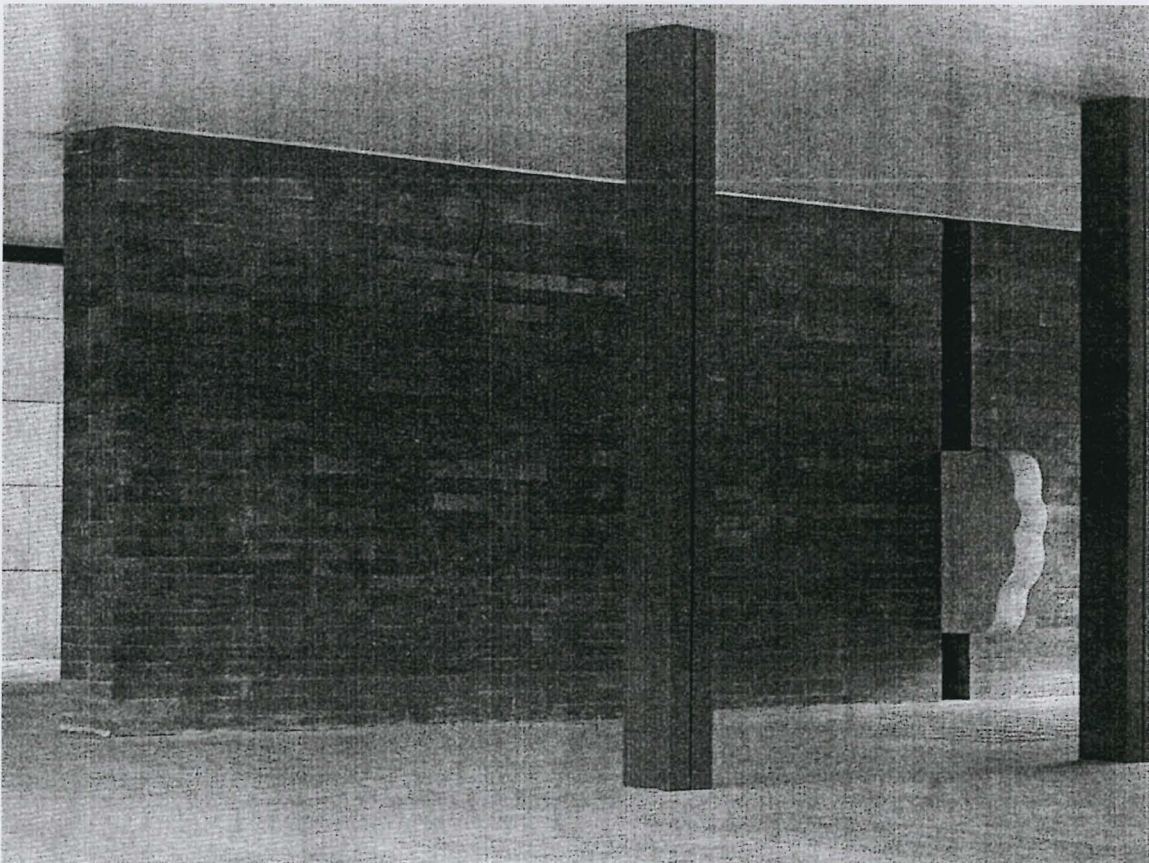


123 Plastika pro sídlíště Prosek, Praha, 1967  
vračanský vápenec, v. 147 cm, š. 270 cm

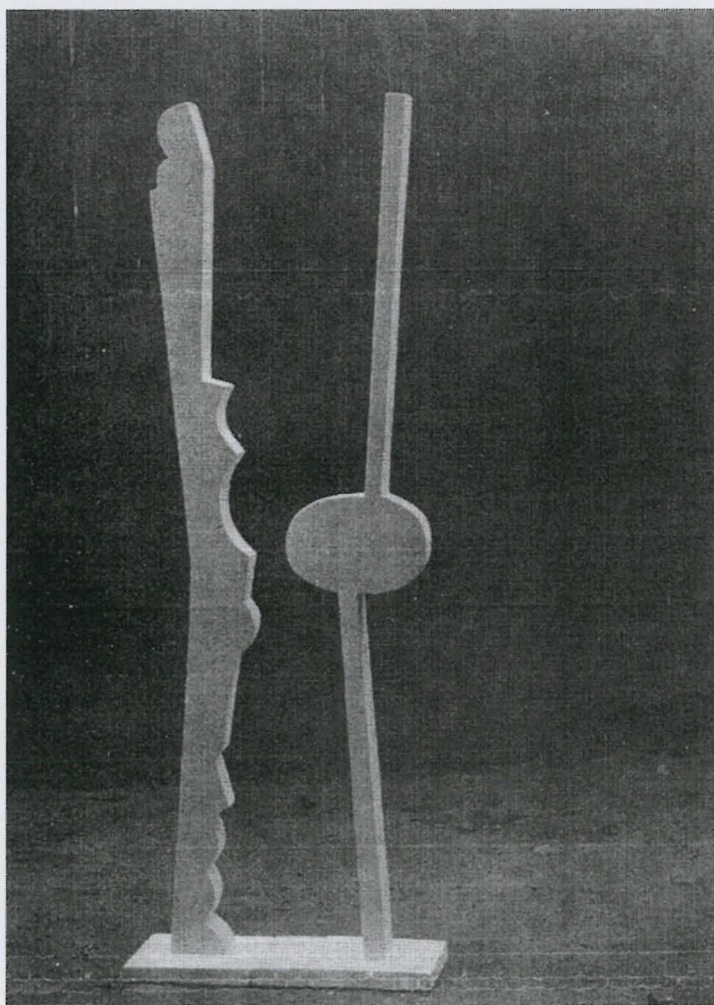


124 Detail plastiky pro sídlíště Prosek, Praha, 1967  
vračanský vápenec, v. 147 cm, š. 270 cm





125 Plastika pro budovu Chemapolu, Praha - Vršovice, 1968  
travertin, v. 210 cm, š. 130 cm



126 Návrh plastiky pro prostor konečné zastávky tramvaje,  
Praha - Dejvice, (2. pol. 60. let)





127 Reliéfní stěna pro československý pavilon na Světové výstavě EXPO '70, Ósaka, Japonsko, 1969-70  
litý beton, v. 4,5 m, š. cca 20 m





128 Reliéfni stěna u budovy Tělovýchovné jednoty Tesla,  
Brno-Lesná, 1982  
beton, v. 2,8 m, š. cca 25 m



129 Reliéfní stěna u budovy Tělovýchovné jednoty Tesla,  
Brno-Lesná, 1982  
beton, v. 2,8 m, š. cca 25 m



130 Reliéfní stěna u budovy Tělovýchovné jednoty Tesla,  
Brno-Lesná, 1982  
beton, v. 2,8 m, š. cca 25 m





131 Plastika (sedící žena) pro sídliště Brno-Líšeň, 1988  
pískovec, v. 150 cm

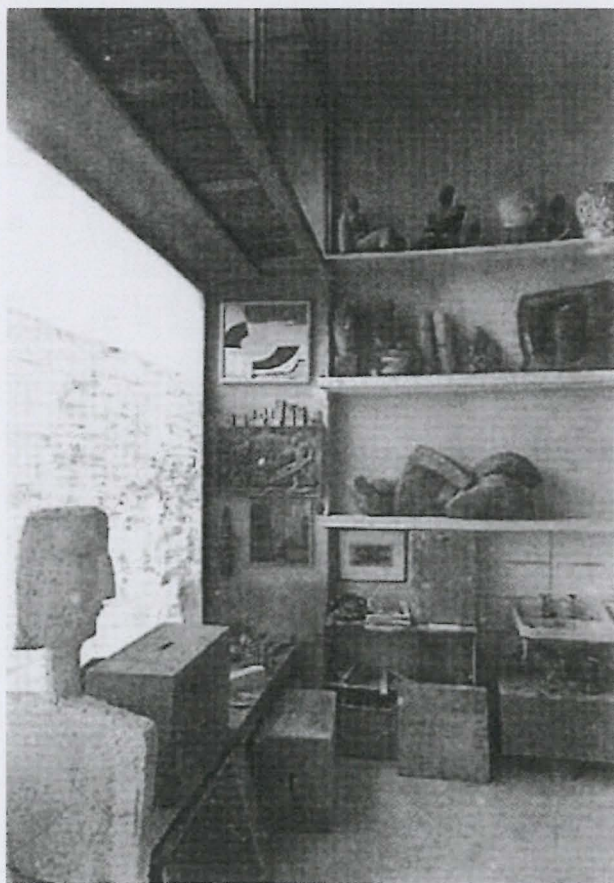




132 Plastika (sedící žena) pro sídliště Brno-Líšeň, 1988  
pískovec, v. 150 cm



133 Plastika (sedící žena) pro sídliště Brno-Líšeň, 1988  
pískovec, v. 150 cm



134 Z ateliéru Zdeňka Palca na Letné (2. pol. 50. let)



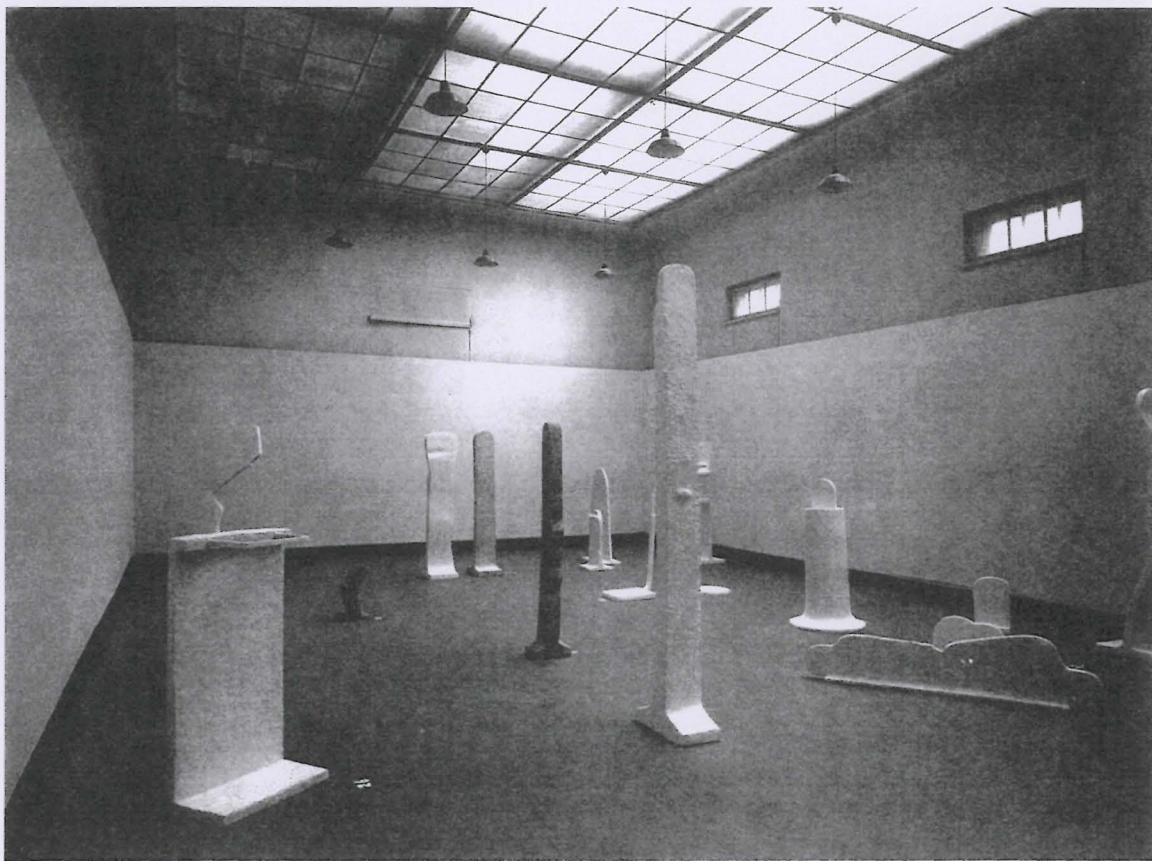


135 Z ateliéru Zdeňka Palcra ve Zdíbech (90. léta)





136 Z ateliéru Zdeňka Palcra ve Zdíbech (90. léta)



137 Z Palcroy souborné výstavy v Nové síni roku 1970



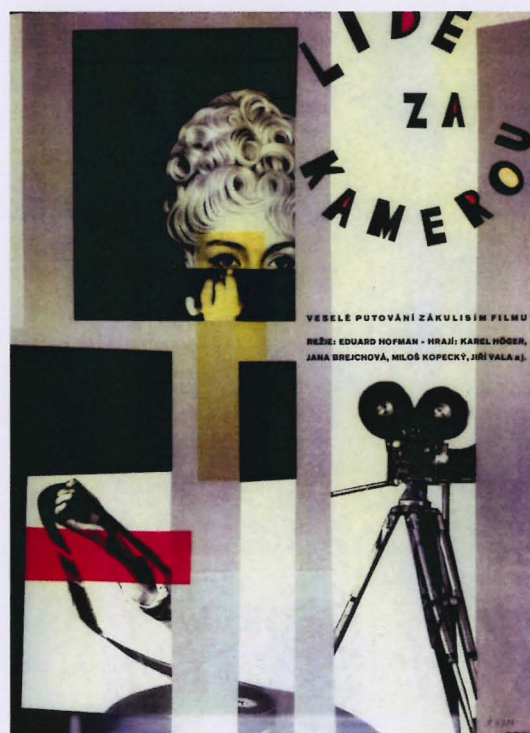


138 Z výstavy v Galerii Josefa Matičky v Litomyšli roku 1986

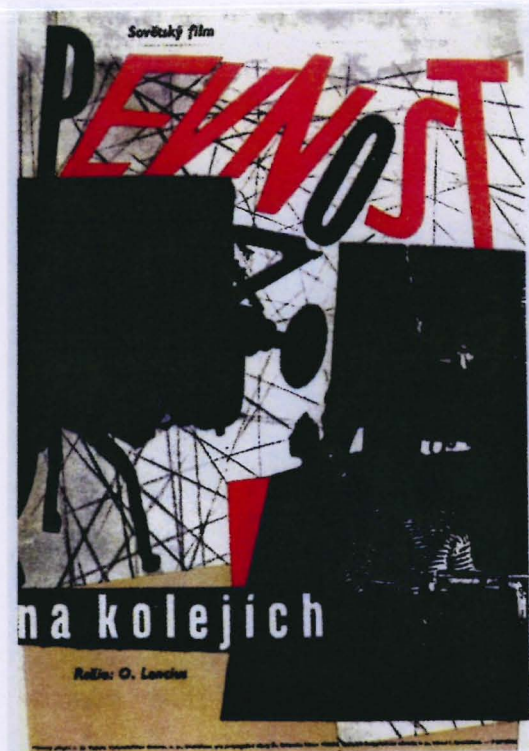




139 ... a byli jsme mladí, 1961, ofset, 83 × 57,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



140 Lidé za kamerou, 1961, ofset, 80 × 57,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



141 Pevnost na kolejích, 1961, ofset, 83 × 58 cm

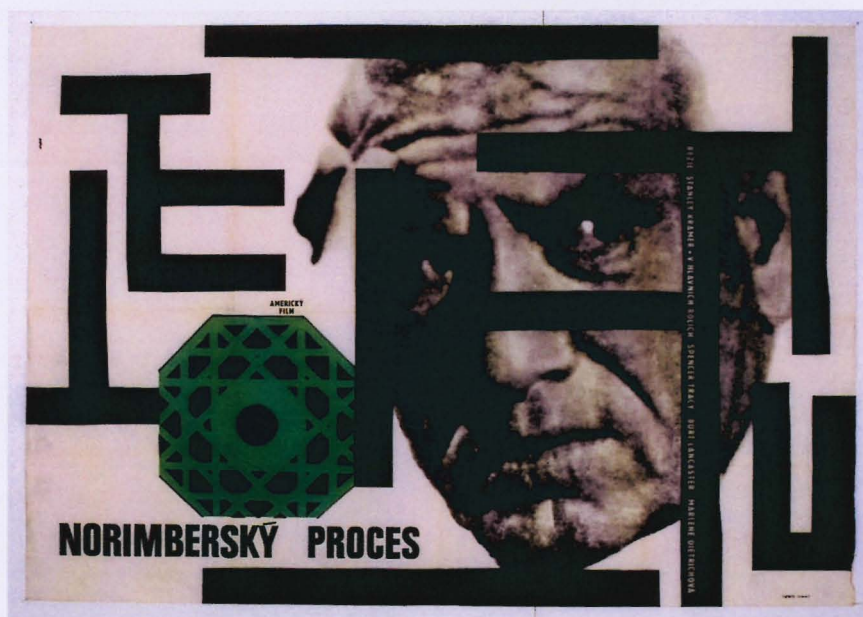


142 Reportáž psaná na oprátce, 1961, ofset, 84 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



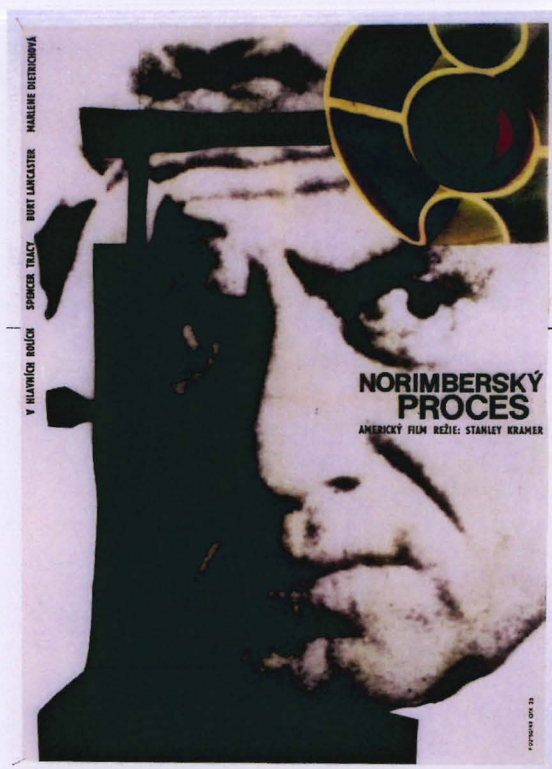


143 Devět dní jednoho roku, 1962, ofset, 80 × 57,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze

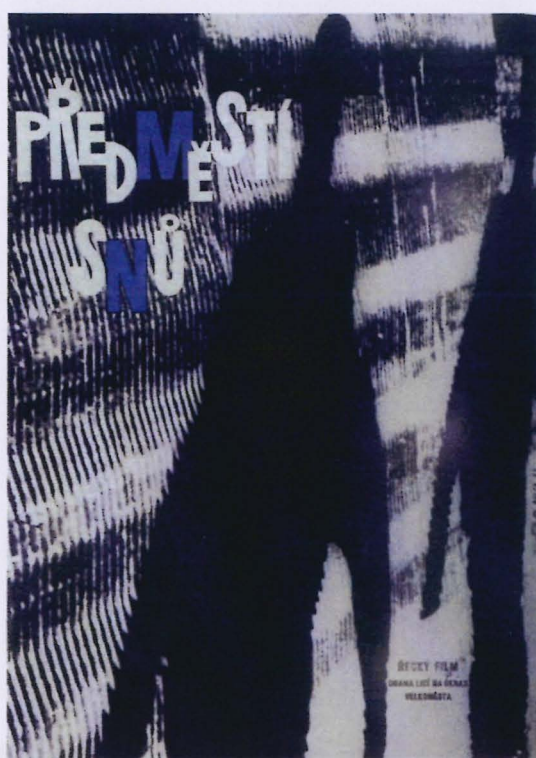


144 Norimberský proces, 1962, ofset, 83 × 119 cm  
Národní filmový archiv Praha

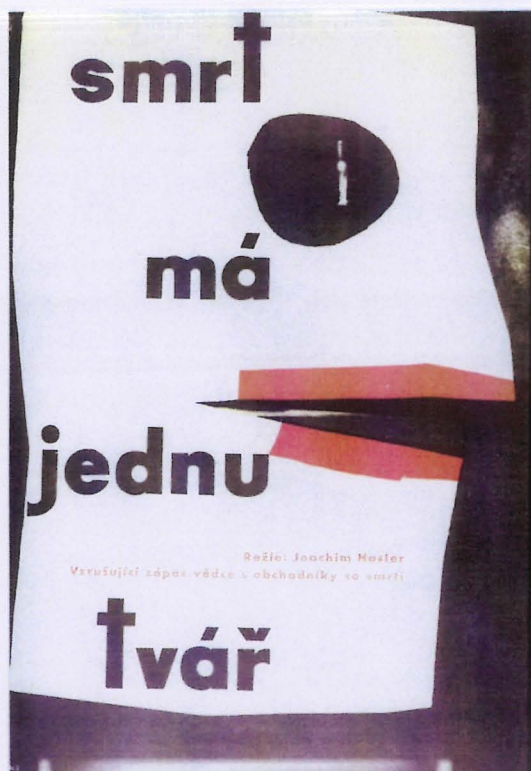




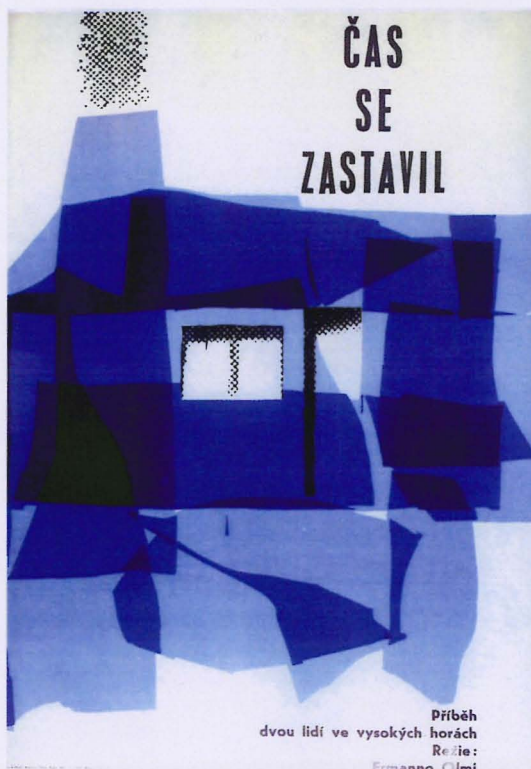
145 Norimberský proces, (1962), ofset, 81 × 58 cm  
Národní filmový archiv Praha



146 Předměstí snů, 1962, ofset, 82 × 56 cm  
Exlibris Praha

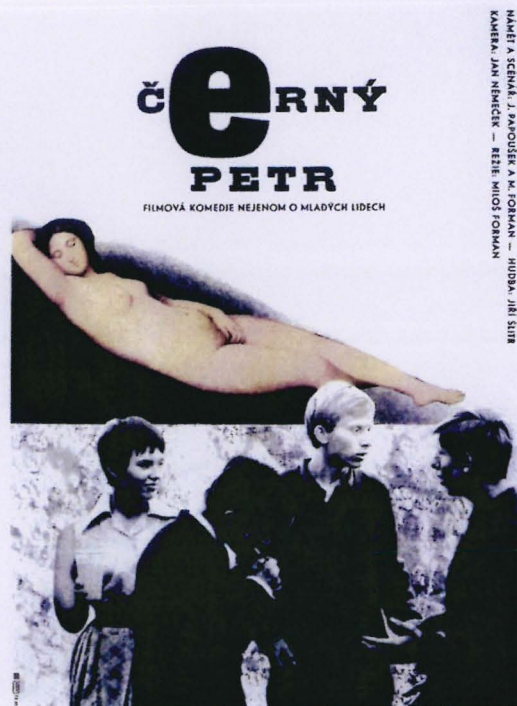


147 Smrt má jednu tvář, 1962, ofset, 80,5 × 57 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



148 Čas se zastavil, (1963), ofset, 84 × 58,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



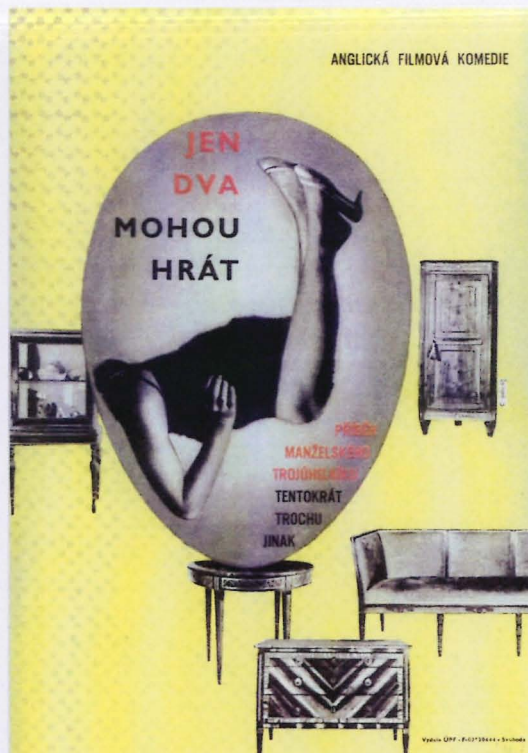


149 Černý Petr, 1963, ofset, 82,5 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze

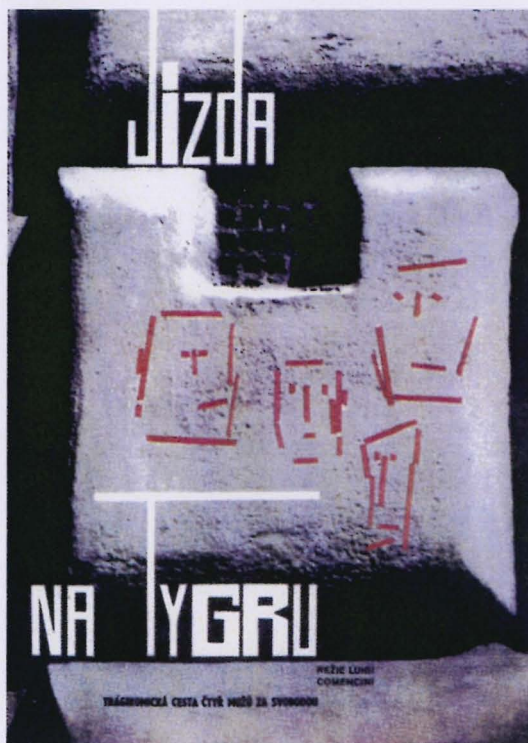


150 Jazzová revue, 1963, ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze

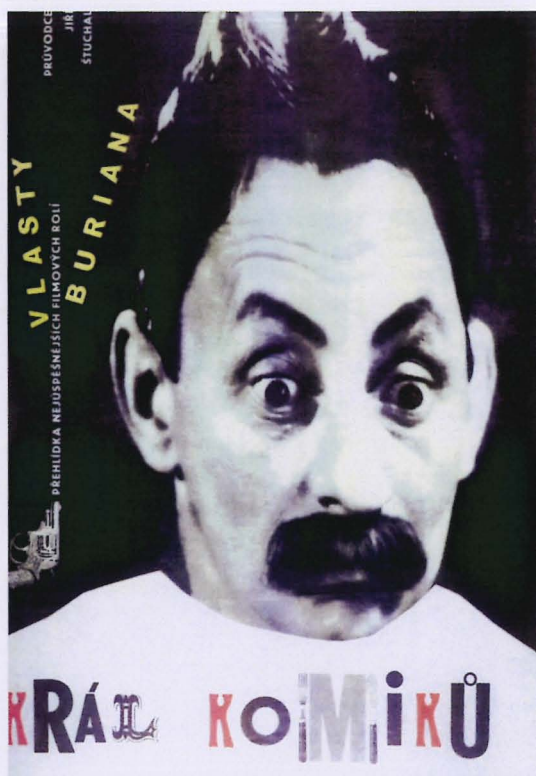




151 Jen dva mohou hrát, 1963, ofset, 81 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



152 Jízda na tygru, 1963, ofset, 78 × 57,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze

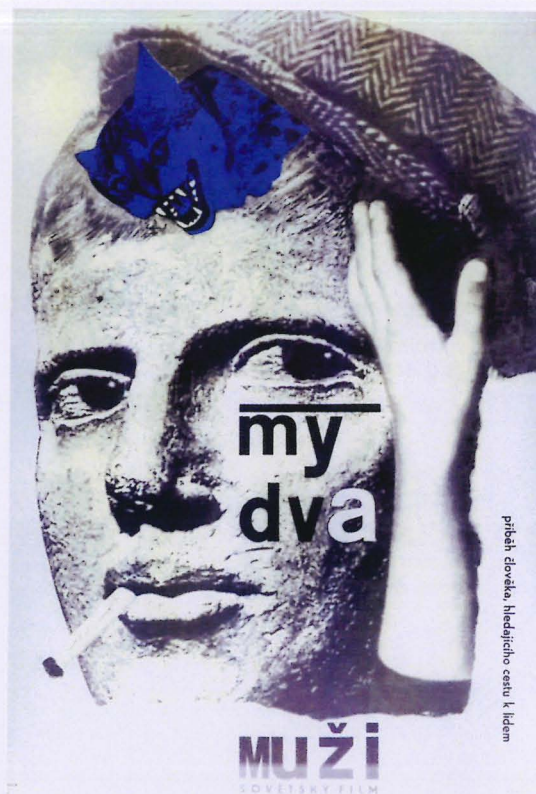


153 Král komiků, 1963, ofset, 82 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



154 Muzeum zázraků, 1963, ofset, 84 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze





155 My dva muži, 1963, ofset, 86 × 61 cm  
Národní knihovna ČR v Praze

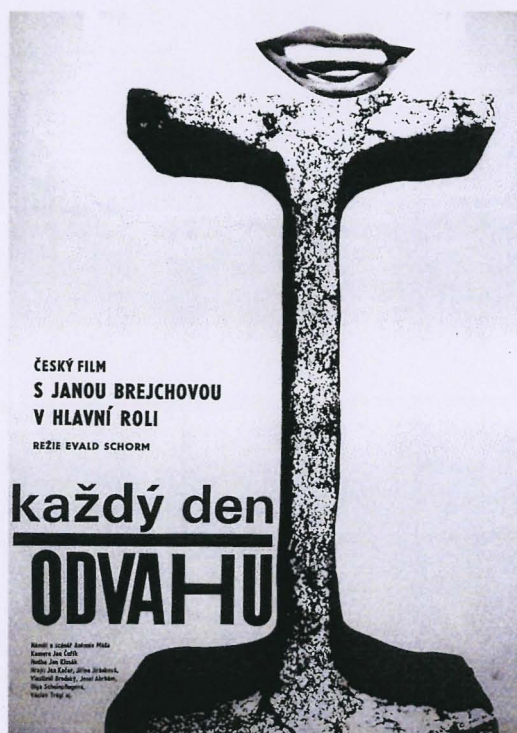


156 Poslední soud, 1963, ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze





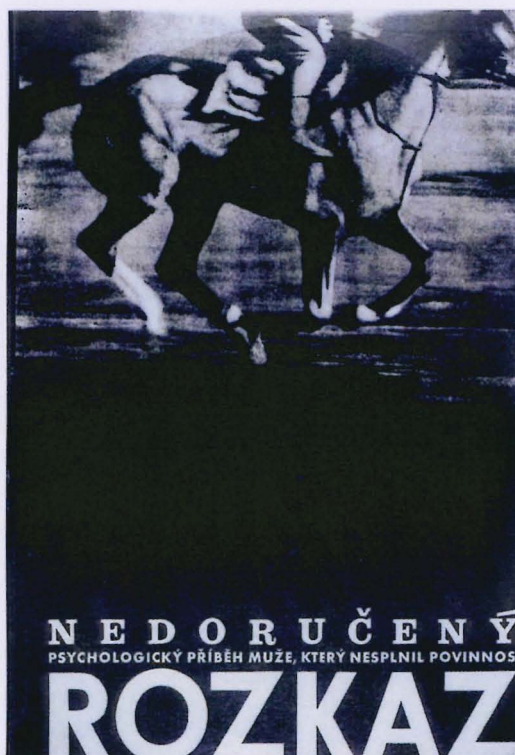
157 90 minut překvapení, 1963, ofset, 81 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



158 Každý den odvahu, 1964, ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



159 Marie, 1964, ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze

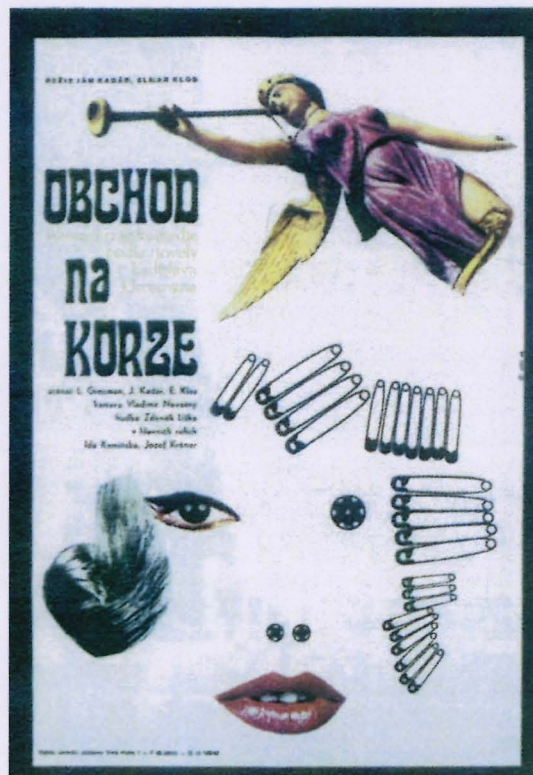


160 Nedoručený rozkaz, 1964, ofset, 83,5 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



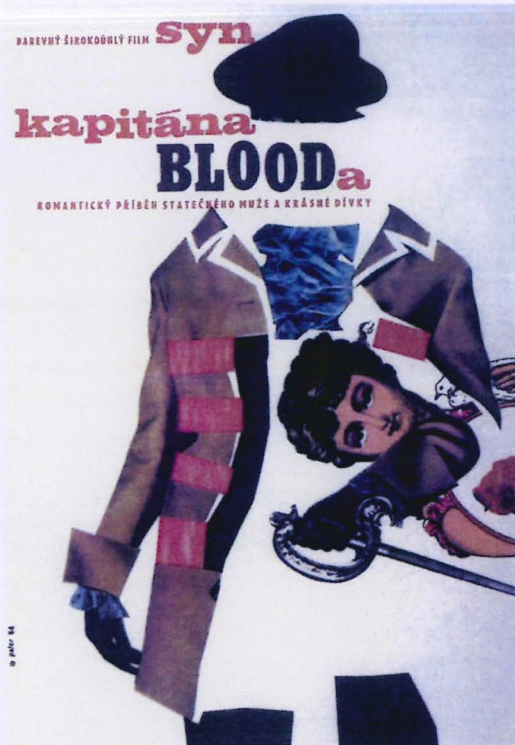


161 Obchod na korze, 1964, ofset, 40 × 28 cm  
 Národní filmový archiv Praha



162 Obchod na korze, 1964, ofset, 83 × 58 cm  
 Národní knihovna ČR v Praze

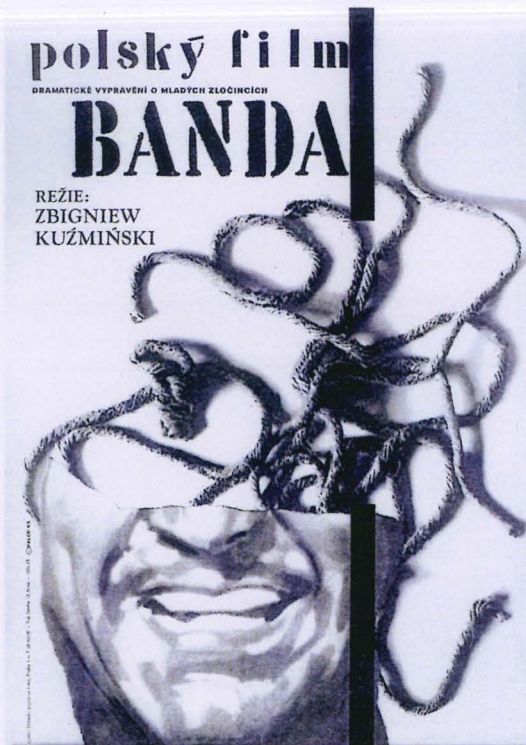




163 Syn kapitána Blooda, 1964, ofset, 86 × 61 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



164 Země andělů, 1964, ofset, 83 × 59 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



165 Banda, 1965, ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



166 Gepard, (1965), ofset, 84 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



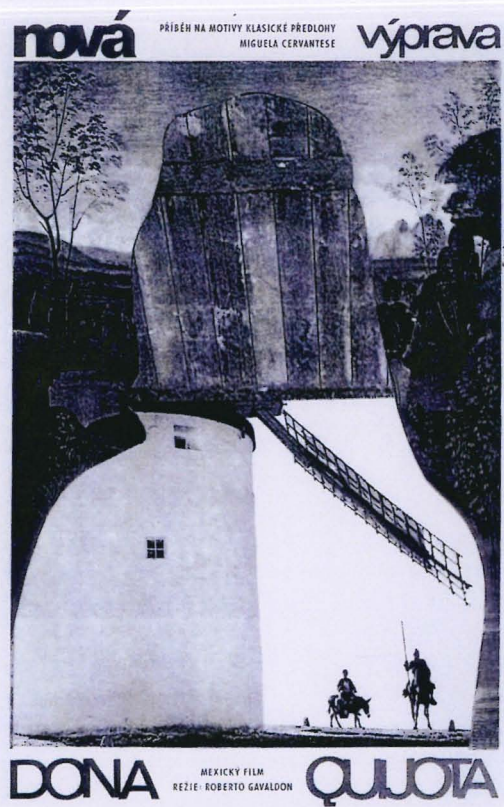


167 Lásky jedné plavovlásky, 1965, ofset, 82 × 57 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



168 Morálka 63, (1965), ofset, 81,5 × 58,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze

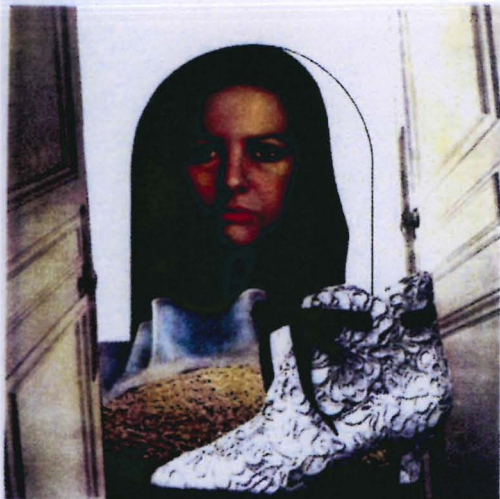




169 Nová výprava Dona Quijota, 1974, ofset, 83 × 59 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



170 Sněhové mraky, 1974, ofset, 80,5 × 56,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



# STÁRNUTÍ

*italské psychologické drama*  
s *Claudii Cardinalovou v hlavní roli*

režie **Mauro Bolognini**

171 Stárnutí, 1974, ofset, 40 × 28 cm  
soukromá sbírka



172 Životní šance, 1974, ofset, 84 × 59 cm  
Národní knihovna ČR v Praze





## PODIVNĚ DĚDICTVÍ

western pro dobrou zábavu  
italský film / režie C. B. Clucher

173 Podivně dědictví, 1975, ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



BULHARSKÝ FILM/REŽIE M. NIKOLOV

## STRÁŽCE PEVNOSTI

*příběh o prvních životních nadějích a zklamáních*

174 Strážce pevnosti, 1975, ofset, 83,5 × 59 cm  
Národní knihovna ČR v Praze



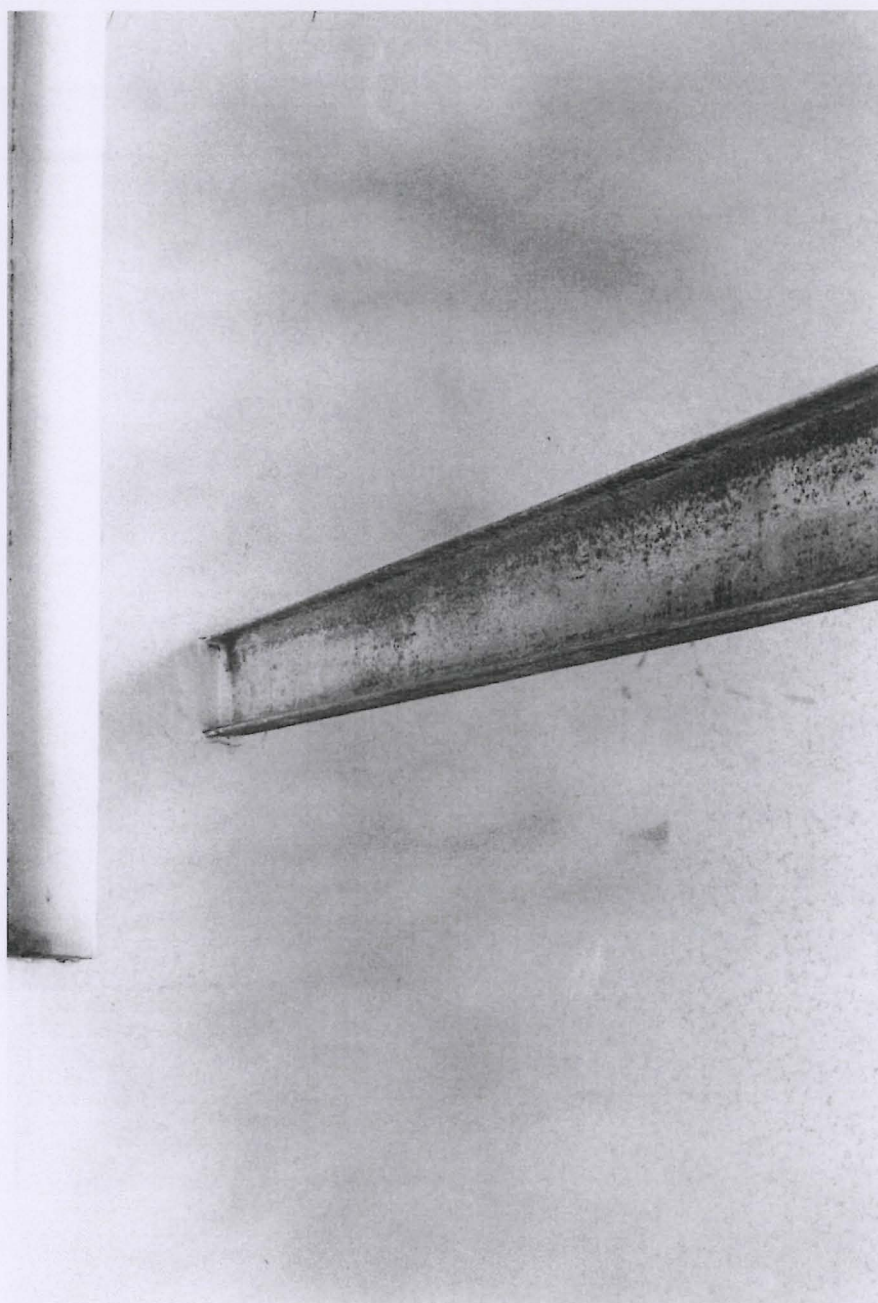


175 Schovej se válko, (okolo 1966), kombinovaná technika



176 Smečka, 1973, ofset, 83 × 57 cm  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze





177 Jan Svoboda, Pocta Zdeňku Palcrovi, 1971  
fotografie, 110 × 75 cm



...the first of these is the fact that the ...

...the second of these is the fact that the ...

...the third of these is the fact that the ...

...the fourth of these is the fact that the ...

...the fifth of these is the fact that the ...

...the sixth of these is the fact that the ...

...the seventh of these is the fact that the ...

...the eighth of these is the fact that the ...

...the ninth of these is the fact that the ...

...the tenth of these is the fact that the ...

...the eleventh of these is the fact that the ...

...the twelfth of these is the fact that the ...

## Základní životopisná data<sup>404</sup>

**1927** Zdeněk Palcr se narodil 3. září 1927 ve Svitávce u Boskovic (Jiráskova ul. 132) jako jediný syn Janovi a Ludmile Palcrovým. Otec byl obuvníkem. Rodina se přestěhovala ve třicátých letech do Brna (Židenice, později Pekařská ul. 32).

**1942-45** Palcr navštěvoval večerní kurzy Obchodní akademie v Brně. V patnácti či šestnácti letech se rozhodl pro sochařství. V rámci totálního nasazení pracoval jako dělník.

**1945** Odešel do Prahy, aby složil přijímací zkoušku na Akademii výtvarných umění, bohužel nebyl úspěšný. Přijat byl na Uměleckoprůmyslovou školu (od roku 1946 Vysoká škola uměleckoprůmyslová) do sochařského ateliéru profesora Josefa Wagnera. Před zahájením studia absolvoval povinnou letní praxi u kamenosochaře Otokara Velinského.

**1946** Stal se členem Volného sdružení veselých umělců VŠUP, s nímž také v tomtéž roce vystavoval. Přátelství z doby studií, zvláště s Miloslavem Chlupáčem (z Wagnerova ateliéru), Stanislavem Podhrázkým a Zbyňkem Sekalem (oba z ateliéru Františka Tichého) přerostla v přátelství celoživotní.

**1948-49** Palcr absolvoval jednorozční stipendium v bulharské Sofii na Akademii výtvarných umění u profesora Lazarova.

**1950** Absolvoval u profesora Josefa Wagnera.

**1950-52** Vykonal základní vojenskou službu.

**1953-54** Palcr se připojil ke skupině absolventů, která pod vedením Josefa Wagnera restaurovala figurální renesanční sgrafita na zámku ve slovenských Fričovcích. Seznámil se zde se svou budoucí ženou Zuzanou Kurucovou, s níž se později v Praze oženil (později se jim narodili synové Zdeněk a Jan).

**1956** Spolupracoval na návrhu výzdoby pro Molekulární ústav v Brně.

**1957** Stal se členem skupiny Máj 57, s níž vystavoval v letech 1957, 1958, 1961 a 1964.

**1958** Podnikl cestu do Polska (v souvislosti s třetí výstavou skupiny Máj) a Belgie (možnost cesty souvisela s bruselskou Světovou výstavou EXPO '58), navštívil mj. sochařskou expozici 20. století v Middelheimu. Od konce padesátých let Palcr získal ateliér na Letné (Praha 6, Milady Horákové 84).

**1960** Konala se Palcrova první souborná výstava v Alšově síni Umělecké besedy. Navštívil Sovětský svaz. Během první poloviny šedesátých let Palcr vytvořil řadu úspěšných filmových plakátů.

**1964** Zúčastnil se sochařského symposia v rakouském St. Margarethen. Ve vídeňském Kunsthistorisches Museum ho zaujala díla Velázquezova. Získal Čestné uznání na Mezinárodní výstavě filmového plakátu v Karlových Varech za plakát *Poslední soud* z roku 1963 k filmu Vittoria de Sicy.

**1965** Podnikl cestu do Anglie a Francie, silně ho oslovilo egyptské sochařství ze sbírek Louvru.

---

<sup>404</sup> Řada údajů je převzata z biografie Zdeňka Palcra sestavené Vladimírou Koubovou-Eidernovou pro sborník *Za Zdeňkem Palcrem* (Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1999). Tento základní přehled neuvádí Palcrovy účasti na skupinových výstavách, viz samostatný seznam.

**1966** Zúčastnil se sochařského symposia ve slovenských Vyšných Ružbachách, sošku dokončil v létě roku následujícího. Na sympoziu se setkal mj. s Alinou Szapocznikowou. Vytvořil figurální plastiku pro československý pavilon na Světovou výstavu EXPO '67 v kanadském Montrealu. Navštívil Itálii (pravděpodobně v souvislosti s výstavou soudobého československého umění v Turíně).

**1967** Cestoval do Kanady (v souvislosti se Světovou výstavou). Provedl sochařské realizace pro pražský hotel Juventus a pro sídliště Prosek. Vystavoval na 1. pražském salonu, kde socha *Stojící torzo* byla oceněna 1. cenou pro sochaře; také řídil instalaci výstavy.

**1968** Vytvořil plastiku pro exteriér budovy Chemapolu ve Vršovicích.

**1969** Stal se členem výboru sekce malířů, sochařů, grafiků, restaurátorů Svazu českých výtvarných umělců (do roku 1972). Podnikl cestu do Japonska v souvislosti s realizací betonové reliéfní stěny pro světovou výstavu EXPO '70 v Ósace.

**1970** Absolvoval druhou cestu do japonské Ósaky. Připravil samostatnou výstavu v pražské Nové síni.

**1971** Získal ateliér ve Zdíbech u Prahy.

**1974** Od tohoto roku po sedmáct restaurátorských sezón (do roku 1990) pracoval na obnově renesančních sgrafit litomyšlského zámku (společně s Boštíkem, Podhrázským a Zoubkem). Z let 1973-75 pochází další Palcrovy filmové plakáty.

**1977** Cestoval do Paříže.

**1978** Podnikl cestu do Polska (ve Vratislavi proběhla výstava fotografií Jana Svobody z ateliéru Zdeňka Palcra).

**1980** Na konci sedmdesátých let se setkal s filozofem Petrem Rezkem, vzniklo podnětné přátelství, zvláště Palcrovy později zveřejněné teoretické texty (*Giacomettiho postřeh*, *Naivní svět génia* nebo *Záhadný výsky skutečnosti a význam obrazu a sochy*) byly částečně výsledkem vzájemných diskusí.

**1982** Byla realizována reliéfní stěna pro sídliště Brno-Lesná.

**1983** Zemřela Palcrova žena Zuzana.

**1986** Palcr vystavoval soubor soch (společně s Boštíkem, Podhrázským a Zoubkem) v litomyšlském Městském muzeu, v Galerii Josefa Matičky.

**1988** Vytesal sošku sedící ženy pro brněnské sídliště Líšeň.

**1996** Vystavoval společně se Stanislavem Podhrázským v klatovské galerii U bílého jednorozce. Zdeněk Palcr zemřel v Praze dne 12. července.

**1997-99** V roce 1997 proběhla Palcrova posmrtná výstava ve Státní galerii výtvarného umění v Náchodě, při této příležitosti byl vydán reprezentativní katalog sochařské tvorby Zdeňka Palcra. V následujícím roce se konala obměněná repríza výstavy v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích a v Muzeu a galerii v Litomyšli. Litoměřická galerie v roce 1999 vydala sborník *Za Zdeňkem Palcrem*.



## Seznam výstav

Seznam byl vytvořen převážně na základě katalogů výstav a zpráv z periodik.

### SAMOSTATNÉ VÝSTAVY

- 1960, Zdeněk Palcr – Stanislav Podhrázský  
Praha, Alšova síň Umělecké besedy, prosinec, text katalogu Miloslav Chlupáč, úvodní slovo Alena Konečná
  
- 1970, Zdeněk Palcr  
Praha, Nová síň, 1. - 25. 10., texty katalogu a úvodní slova Jaromír Zemina a Jiří Šetlík
  
- 1978, Portret rzeźbiarza, Jan Svoboda w pracowni Zdeńka Palcra (fotografie)  
Polsko, Vratislav, Wrocławska Galeria Fotografii, září, text katalogu a úvodní slovo Jaromír Zemina<sup>405</sup>
  
- 1980, Jan Svoboda, Fotograf w pracowni rzeźbiarza (fotografie)  
Polsko, Lodž, Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne, Salon Fotografiki, březen, texty katalogu Lech Lechowicz a Vladimíra Pštrossová
  
- 1984, (Zdeněk Palcr – Stanislav Podhrázský)<sup>406</sup>  
Brno, Malá galerie Stavoprojektu, (bez katalogu), úvodní slovo Vladimíra Koubová-Eidernová
  
- 1985, Zdeněk Palcr – Jan Svoboda  
Brno, Malá galerie Stavoprojektu, únor, úvod Vladimíra Koubová-Eidernová
  
- 1986, Boštík – Palcr – Podhrázský – Zoubek  
Litomyšl, Městské muzeum v Litomyšli, Galerie Josefa Matičky (dům U rytířů), 5. - 28. 9., texty katalogu Jaromír Zemina a Jan Kapusta st., úvodní slovo 5. 9. Jan Kapusta st., 6. 9. Jaromír Zemina, text přečetl Petr Rezek
  
- 1996, Setkání, Stanislav Podhrázský – Zdeněk Palcr  
Klatovy, Galerie U bílého jednorožce, 2. 2. - 31. 3., text katalogu Vladimíra Koubová-Eidernová, úvodní slovo Vladimíra Koubová-Eidernová a Miloslav Chlupáč

---

<sup>405</sup> Jan Svoboda. *Fotografie* (pozn. 236), s. 16. – Zdeněk Palcr (pozn. 35), s. 47. – Odlišný údaj je uveden ve sborníku *Za Zdeňkem Palcrem*: text katalogu a úvodní slovo Vladimíra Pštrossová (Eidernová). *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 97.

<sup>406</sup> Palcr vystavil soubor asi osmi malých soch ze sedmdesátých a osmdesátých let. (Podhrázský vystavil kresby.) Kapusta ml. (pozn. 35), s. 45.

- 1997, Zdeněk Palcr – sochy, Miloslav Chlupáč – kresby

Náchod, Státní galerie výtvarného umění v Náchodě, zámecká jízdárna, 7. 10. - 23. 11., texty katalogu Miloslav Chlupáč a Jan Kapusta ml.

Modifikované reprízy výstavy: Litoměřice, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 26. 2. - 29. 3. 1998, úvod Jaromír Zemina; Litomyšl, Muzeum a galerie v Litomyšli, dům U rytířů, duben - květen 1998, úvod Jaromír Zemina

- 2001, Zdeněk Palcr – sochy

Boskovice, Muzeum Boskovicka, Galerie Otakara Kubína, 15. 9. - 6. 10., texty katalogu Olbram Zoubek a Petr Suchánek

## ÚČAST NA SPOLEČNÝCH VÝSTAVÁCH<sup>407</sup>

- 1946<sup>408</sup>, Výstava Volného sdružení veselých umělců (VŠUP)

Praha-Dejvice, Jídelna staré koželužny

- 1955, Ústřední svaz československých výtvarných umělců, středisko Umělecká beseda, členská výstava Praha, Mánes (obrazy a sochy) a Alšova síň Umělecké besedy (kresby, ilustrace, grafika), 25. 3. - 24. 4.

- 1957, Tvůrčí skupina Máj 57, Mladé umění

(1. výstava skupiny Máj 57)

Praha, Obecní dům, červen, texty katalogu František Dvořák a Miloslav Chlupáč

- 1958, 2. výstava skupiny Máj 57

Praha, palác Dunaj, květen

- 1958, Umění mladých výtvarníků Československa 1958

Brno, Dům umění, Dům pánů z Poděbrad, květen (od 18. 5. Dům umění, od 25. 5. Dům pánů z Poděbrad), text katalogu Josef Císařovský (pražská repríza a vydání reprezentativního katalogu již nebyly umožněny)

- 1958, Grupa Mai 57

(3. výstava skupiny Máj 57)

Polsko, Varšava, Galerie sztuki nowoczesnej, červenec

---

<sup>407</sup> Palcraova účast na výstavách filmových plakátů není v tomto seznamu zaznamenána v úplnosti.

<sup>408</sup> V katalogu první Palcraovy souborné výstavy z roku 1960 je uvedena sochařova účast na studentské výstavě v továrně v Praze v roce 1947, také v katalogu souborné výstavy z roku 1970 je uvedena účast na pražské studentské výstavě v roce 1947. Rok 1946 uvádí seznam životopisných údajů Zdeňka Palcra, který sestavila Vladimíra Koubková-Eidernová pro sborník Galerie výtvarného umění v Litoměřicích *Za Zdeňkem Palcrem*.

- 1960, IV. přehlídka československého výtvarného umění 1959-1960<sup>409</sup>  
Praha, Jízdárna Pražského hradu a Mánes, úvod Václav Formánek
  
- 1961, Plastika v materiálu  
Praha, Křížová chodba Staroměstské radnice, (leden)
  
- 1961, Sochařská kresba  
Praha, Galerie mladých, (únor - březen)
  
- 1961, Uměním k socialistickému životu  
(Národní galerie ke 40. výročí Komunistické strany Československa)  
Brno, Dům umění, od května
  
- 1961, Realizace  
(Blok tvůrčích skupin)  
Praha, Galerie Václava Špály, 28. 5. - 18. 6., [text katalogu Jaromír Zemina (?)]
  
- 1961, 4. výstava skupiny Máj  
Poděbrady, 30. 7. - 25. 8., text katalogu bez uvedení autora
  
- 1962, Nejmenší kresba  
Praha, Malá galerie Československého spisovatele, (únor)
  
- 1962, Jaro 62, Výstava tvůrčí skupiny Mánes, hostí a Bloku tvůrčích skupin  
Praha, Mánes, květen - červen
  
- 1963, Rychnov 1963, Současná výtvarná tvorba  
Rychnov nad Kněžnou, Státní zámek Rychnov nad Kněžnou, srpen - říjen, text katalogu Jiří Padrta
  
- 1964, Tvůrčí skupina Máj  
(5. výstava skupiny Máj)  
Praha, Nová síň, květen
  
- 1964, Socha 1964  
Liberec, zahrada Oblastní galerie Liberec, Botanická zahrada Liberec, červenec - září, text katalogu  
Ludmila Vachtová

---

<sup>409</sup> V katalogu výstavy není mezi účastníky Palcr uveden. Účast není zmíněna ani v katalogu souborné výstavy z roku 1970. Je uvedena v katalogu výstavy *Zdeněk Palcr* (pozn. 35), s. 47, a ve sborníku *Za Zdeňkem Palcrem* (pozn. 12), s. 95.



- 1964, Krajiny a figurální motivy 1906-1963, Obrazy a plastiky ze sbírek Východočeské galerie v Pardubicích  
Pardubice, Rotunda
  
- 1965, Małarstwo i rzeźba z Pragi  
Polsko, Krakov
  
- 1965, Sochařská bilance 1955-1965  
Olomouc, Oblastní galerie, Bezručovy sady, Smetanovy sady, 15. 8. - 29. 9., text katalogu Jiří Šetlík
  
- 1966, Avantgarda '66, Umělci k XIII. sjezdu KSČ  
Praha, Mánes, květen
  
- 1966, Sochy, obrazy restaurátorů  
Praha, Galerie hlavního města Prahy, Křížová chodba Staroměstské radnice, květen, text katalogu Jiří Šetlík
  
- 1966, Jarní výstava 1966  
Praha, Mánes, 17. 6. - 17. 7., texty katalogu Jindřich Chaloupecký, Jaromír Zemina a Eva Petrová
  
- 1966, Aktuální tendence českého umění, Obrazy, sochy, grafika  
(u příležitosti IX. mezinárodního kongresu výtvarných kritiků v Praze)  
Praha, Mánes, Nová síň, Galerie Československého spisovatele, Galerie Václava Špály, září - říjen, text katalogu Miroslav Míčko
  
- 1967, Mostra d'arte contemporanea cecoslovacca (Výstava současného československého umění)  
Itálie, Turín, Palazzo della Promotrice del Belle Arti, březen
  
- 1967, Socha a kresba, Blok tvůrčích skupin<sup>410</sup>  
Praha, Mánes, 28. 5. - 25. 6., text katalogu Eva Petrová
  
- 1967, I. pražský salon<sup>411</sup>  
Praha, Park kultury a oddechu Julia Fučíka - Bruselský pavilon, 20. 7. - 25. 8., text katalogu  
předsednictvo Městské organizace SČSVU Praha

---

<sup>410</sup> Palcr je současně uveden v katalogu jako člen instalační komise.

<sup>411</sup> Palcra socha *Stojící torzo* byla oceněna 1. cenou pro sochaře. Palcr je současně uveden v katalogu jako člen instalační komise.

- 1967, Sochařská bilance 2  
Olomouc, Oblastní galerie, 28. 7. - 10. 10.
  
- 1967, Československý plakát  
Olomouc, Galerie výtvarného umění, Vlastivědný ústav, text katalogu Josef Hejzlar
  
- 1968, Deset sochařských vyznání  
Praha, Výstavní síň Fronta, 1. - 30. 4., text katalogu Igor Zhoř (anketa Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Valerian Karoušek, Eva Kmentová, Stanislav Kolíbal, Pavel Krbálek, Zdeněk Palcr, Vladimír Preclík, Zbyněk Sekal a Olbram Zoubek)
  
- 1968, Počátky generace  
Praha, Galerie Václava Špály, květen, texty katalogu Luděk Novák a Eva Petrová
  
- 1968, Socha piešťanských parkov '68, Moderná česká plastika  
(k 50. výročí Československa)  
Piešťany, Kúpeľný ostrov, 21. 6. - 15. 9., texty katalogu Arsen Pohribný a Ľuba Belohradská
  
- 1968, 300 malířů, sochařů, grafiků 5 generací k 50 létům republiky  
Praha, Galerie hlavního města Prahy, Mánes, Obecní dům, 5. 11. - 8. 12., text katalogu Luděk Novák
  
- 1969, V. Mostra internazionale di scultura all'aperto  
Itálie, Legnano
  
- 1970, Tschechische Skulptur des 20. Jahrhunderts von Myslbek bis zur Gegenwart (České sochařství dvacátého století od Myslbeka k současnosti)  
Německo, Berlín, Oranžerie zámku Charlottenburg, červen - červenec, texty katalogu Jiří Kotalík a Václav Procházka
  
- 1970, Konfrontace I  
Praha, Galerie Nova, říjen - 8. 11.
  
- 1972, Sochařské setkání 1972  
Praha, Galerie hlavního města Prahy, Vojanovy sady, květen - září, text katalogu Jitka Severová
  
- 1980, Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou, Přehlídka československého výtvarného umění<sup>413</sup>

---

<sup>413</sup> Palcraova účast (společně s Boštíkem, Podhrázkým a Zoubkem) – v restaurátorské expozici – souvisela s restaurováním sgrafit litomyšlského zámku.

Praha, Jízdárna Pražského hradu, Mánes, Středočeská galerie, Výstavní síň Čs. spisovatele, Nová síň, Galerie Václava Špály, Galerie Josefa Fragnera, Galerie Vincence Kramáře, Galerie Bratří Čapků, Galerie U Řečických, září - říjen

▪ (1983), Współczesna sztuka czeska, Kolekcja Janiny Ojrzyńskiej  
Polsko, Lodž, Galerie sztuki współczesnej, únor, text katalogu Janina Ojrzyńska

(▪ 1983, Prostor, architektura, výtvarné umění  
Ostrava, Výstaviště Černá louka (pavilon H), plánováno na 11. 10. - 23. 10. – výstava byla zakázána, texty katalogu Jiří Kotalík, Marie Judlová, Jiří Ševčík, Bohuslav Blažek, Kurt Gebauer, Vladimír Šlapeta a Jaroslav Kosek)

▪ 1985, Restaurovaná sgrafita zámku v Litomyšli  
Praha, Malá galerie Československého spisovatele

▪ 1985, Restaurovaná díla východočeských státních zámků  
Pardubice, Východočeská galerie, od 7. 3., text katalogu Jiří Šimek

▪ 1985, Vyznání životu a míru, Přehlídka československého výtvarného umění k 40. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou<sup>414</sup>  
Praha, Galerie Československý spisovatel (restaurátorské práce), květen - srpen  
Repríza výstavy: Bratislava, Dům kultury ROH, září - říjen

▪ 1986, Československá drobná plastika  
Německo, Berlín, Galerie am Weidendamm, 9. 5. - 30. 5., Jena, Galerie Lobeda-West, 17. 6. - 16. 7.

▪ 1987, Restaurovaná díla ze sbírek Městského muzea a státního zámku v Litomyšli  
Litomyšl, Galerie Josefa Matičky – dům U rytířů, 25. 6. - 30. 8., text katalogu Helena Zemanová

▪ 1989, Restaurátorské umění 1948-1988  
Praha, Mánes, 25. 4. - 25. 6., texty katalogu Jan Simota, Vlastimil Vinter, Ivo Hlobil, Bohuslav Slánský a Josef Lhota

(▪ 1991, Šedá cihla, Výstava 78 výtvarníků  
(Zdeněk Palcr výstavu neobeslal, ale v katalogu je uveden)  
Klatovy, Galerie U bílého jednorozce, Galerie zámek Klenová, 22. 6. - 22. 9., text katalogu Jiří Šetlík)

---

<sup>414</sup> Viz pozn. 413.



- 1993, České výtvarné umění 1930-1960, České muzeum výtvarných umění  
Praha, České muzeum výtvarných umění, Husova ulice, červen - srpen, text katalogu Alena Potůčková
  
- 1994, Z českého výtvarného umění  
Litomyšl, Muzeum a galerie - zámek, 26. 6. - 31. 8.
  
- 1994, Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963  
Praha, Galerie hlavního města Prahy, výstavní sály Městské knihovny, 28. 7. - 23. 10. (výstava prodloužena), texty katalogu Marie Judlová, Vojtěch Lahoda, Mahulena Nešlehová, Václav Erben, Lenka Bydžovská, Karel Srp, Rostislav Švácha, Jarmila Doubravová a Michal Bregant
  
- 1995, České výtvarné umění XX. století ze sbírek Českého muzea výtvarných umění  
Praha, České muzeum výtvarných umění, Dům U černé Matky Boží, březen - září, text katalogu Alena Potůčková
  
- 1995, České moderní umění 1900-1960  
Praha, Národní galerie, Sbirka moderního umění, Veletržní palác, texty katalogu Lenka Bydžovská, Vojtěch Lahoda, Karel Srp, Václav Erben, Magda Juříková, Olga Uhrová a Jiří Zemánek
  
- 1996, Umění zastaveného času, Česká výtvarná scéna 1969-1985  
Praha, České muzeum výtvarných umění, Husova ulice, Dům U černé Matky Boží, 2. 10. - 24. 11., texty katalogu Olaf Hanel, Ivan Neuman, Alena Potůčková a Jiří Šetlík  
Reprízy výstavy: Moravská galerie v Brně, leden - březen 1997; Státní galerie v Chebu, březen - květen 1997
  
- 1996, V prostoru 20. století, České umění ze sbírky Galerie hlavního města Prahy  
Praha, Galerie hlavního města Prahy, výstavní sály Městské knihovny, 1. 5. - 8. 9., text katalogu Hana Rousová
  
- 1996, Zpřítomnění, Přírůstky galerie z let 1987-1996  
Klenová, Galerie Klatovy / Klenová, zámek Klenová, 13. 10. - 30. 11., texty katalogu Marcel Fišer, Marcela Flašarová, Marie Halířová, Radislav Matušík, Eva Neumannová, Jiří Olič, Petr Rezek, Jiří Šetlík, Jana a Jiří Ševčíkovi, Jiří Valoch a Jaromír Zemina
  
- 1997, Český plakát 60. let ze sbírek Moravské galerie Brno  
Švýcarsko, Konstanz, Städtische Museen Konstanz, Rosgartenmuseum, 8. 3. - 27. 4., text katalogu Marta Sylvestrová  
Repríza výstavy: Brno, Uměleckoprůmyslové museum, 5. 6. - 17. 8.

- 1998, České umění 1900-1990 ze sbírek Galerie hlavního města Prahy  
Praha, Dům U zlatého prstenu, stálá expozice, texty katalogu Miroslav Petříček ml., Lenka Bydžovská, Vojtěch Lahoda a Karel Srp
  
- 1999, Přirůstky sbírek z let 1994-1998  
Hradec Králové, Galerie moderního umění, 28. 1. - 28. 3.
  
- 1999, Umění zrychleného času, Česká výtvarná scéna 1958-1968  
Praha, České muzeum výtvarných umění, 20. 10. - 28. 11., texty katalogu Alena Potůčková, Ivan Neumann (anketa Jiří Šetlík, Věra Janoušková, Miloslav Chlupáč, Olbram Zoubek, Jaromír Zemina, Dalibor Chatrný, Jan Kříž, Zdeněk Beran, Ludmila Vachtová, Josef Hlaváček, Radoslav Kratina, Eva Petrová, Hana Seifertová, Jiří Valoch, Eduard Ovčáček a Ladislav Daněk)  
Repríza výstavy: Cheb, Státní galerie výtvarného umění, 16. 3. - 7. 5. 2000
  
- 2000, Ozvěny kubismu, Návraty a inspirace kubismu v českém umění 1920-2000  
Praha, České muzeum výtvarných umění, Dům U černé Matky Boží, 17. 2. - 2. 4., text katalogu Petr Štěpán
  
- 2001, Barevná socha  
Litoměřice, Severočeská galerie výtvarného umění, 28. 6. - 23. 9., text katalogu Eva Petrová
  
- 2002, Svět hvězd a iluzí, Český filmový plakát 20. století  
Brno, Uměleckoprůmyslové muzeum Moravské galerie v Brně, 18. 6. - 20. 10., texty katalogu (vydaného jako publikace v roce 2004) Dana Bartelt, Jaromír Blažejovský, Ivan Klimeš, Jan Lukeš, Marta Sylvestrová, Petr Štembera, Karel Tabery a Blažena Uргуšíková  
Reprízy výstavy: Praha, Mánes, 9. 1. - 9. 2. 2003; New York, České centrum, 8. 5. - 14. 6. 2003; Londýn, České centrum, 15. 12. - 19. 12. 2003; Bratislava, České centrum, 9. 2. - 4. 3. 2004; Drážďany, České centrum, 27. 4. - 29. 5. 2004; Los Angeles, Generální konzulát České republiky, 23. 1. - 18. 4. 2004; Karlovy Vary, Galerie umění Karlovy Vary, 25. 6. - 19. 9. 2004
  
- 2004, Flashback, Český a slovenský filmový plakát 1959-1989  
Olomouc, Muzeum umění Olomouc, 4. 3. - 9. 5., texty katalogu Libor Gronský, Ľubica Hustá, Juraj Jakubisko, Josef Kroutvor a Zdeněk Ziegler  
Reprízy výstavy: Karlovy Vary, Hotel Thermal, 2. 7. - 10. 7.; Bratislava, Dom umenia Bratislava, 5. 10. - 24. 10.
  
- 2004, Šedesátá - the sixties, Ze sbírky Galerie Zlatá husa  
Brno, Dům umění, 10. 9. - 17. 10., text katalogu Magdalena Juříková

▪ 2005, Opojná plasticita a ztělesnění duchovního světa, Figura v českém sochařství 20. století  
Praha, Výstavní síň Mánes, 7. 6. - 29. 6., texty katalogu Dušan Brozman a Zdeněk Vašíček

▪ 2005, Privátní pohled, Sběrka Josefa Chloupka  
Brno, Dům Pánů z Kunštátu, Galerie ARS, 8. 6. - 7. 8.



## Seznam sochařské tvorby (ze sbírek českých veřejných institucí)

### 1. Figura sedící ženy (z cyklu Dívky), 1947

pálená hlína, polychromováno, v. 32 cm

značeno vespod: Palcr 47

Muzeum umění Olomouc, inv. č. P 312 (obr. 2)

### 2. Hlava otce, (2. pol. 40. let)

odlitek, bronz, v. 28,5 cm, kamenný sokl v. 15,5 cm

značeno vzadu dole: Zdeněk Palcr

Galerie umění Karlovy Vary, inv. č. S 225 (obr. 30)

### 3. Hlava, 1955

odlitek, bronz, patinováno, v. 30,5 cm

značeno vzadu dole: Palcr 55

Galerie výtvarného umění v Náchodě, inv. č. P 156 (obr. 34)

### 4. S rukama nad hlavou, 1955

sádra, černě patinováno, v. 52,5 cm

značeno vzadu vpravo: Palcr 55

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, inv. č. S 26 (obr. 33)

### 5. Dvojice, 1957

sádra, červeně patinováno, v. 55 cm

neznačeno

Národní galerie v Praze, inv. č. P 6232 (obr. 47)

### 6. Plavkyně, 1957

odlitek, cín, patinováno, v. 26,5 cm, š. 46 cm, železný sokl v. 6 cm

značeno vespod na soklu: Palcr 1957, cín, Plavkyně

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, inv. č. S 69 (obr. 28)

### 7. Plavkyně, 1957

sádra, černě patinováno, v. 76 cm

značeno na soklu vzadu: Palcr 57

České muzeum výtvarných umění v Praze, inv. č. P 20 (obr. 27)

### 8. Stojící plavkyně, 1957

sádra, černě patinováno, v. 136 cm

značeno na soklu vzadu: Palcr 57

Národní galerie v Praze, inv. č. P 8765 (obr. 25)

### 9. Sedící dívka, 1958

odlitek, cín, patinováno, v. 50,5 cm

značeno na chodidle pravé nohy: Palcr 58

Východočeská galerie v Pardubicích, inv. č. P 101 (obr. 10)

### 10. Sedící figura, (1958)

odlitek, cín, patinováno, v. 40 cm

neznačeno

Národní galerie v Praze, inv. č. P 5651

- 11. Sedící figura (Eva), 1958**  
osinkocement, v. 136 cm  
neznačeno  
Galerie Klatovy / Klenová, inv. č. P 87/95 (obr. 58)
- 12. Sedící žena, 1958**  
odlitek, bronz, patinováno, v. 58 cm  
značeno na chodidle levé nohy: 58 Palcr  
České muzeum výtvarných umění v Praze, inv. č. P 150 (obr. 7)
- 13. Opřený muž, 1959**  
pálená hlína, v. 55 cm  
neznačeno  
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, inv. č. S 37
- 14. Sedící, 1959**  
odlitek, bronz, patinováno, v. 58,5 cm  
neznačeno  
Národní galerie v Praze, inv. č. P 5417 (obr. 12)
- 15. Sedící dívka, 1959**  
odlitek, cín, patinováno, v. 38 cm  
značeno vzadu dole: Palcr 59  
Galerie umění Karlovy Vary, inv. č. S 149 (obr. 15)
- 16. Sedící figura, 1959**  
odlitek, bronz, patinováno, v. 39 cm  
neznačeno  
Národní galerie v Praze, inv. č. P 8514 (obr. 6)
- 17. Sedící dívka, 1962**  
kararský mramor, v. 51,5 cm  
neznačeno  
Galerie hlavního města Prahy, inv. č. P 540 (obr. 16)
- 18. Stojící figura, 1962**  
odlitek, bronz, patinováno, v. 118,5 cm  
značeno vlevo vzadu: Palcr 62  
Muzeum umění Olomouc, inv. č. P 338 (obr. 61)
- 19. Stojící torzo, 1963**  
sádra, světlehnědě patinováno, v. 161 cm  
značeno vzadu dole: Palcr 63  
Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, inv. č. P 110 (obr. 64)
- 20. Stojící torzo, 1965**  
odlitek, cín, patinováno, v. 44 cm  
značeno vzadu vlevo: Palcr 65  
Oblastní galerie v Liberci, inv. č. P 176 (obr. 68)
- 21. Torzo, 1965**  
bílý vápenec, v. 35 cm, š. 31 cm  
značeno vespodu barvou: Palcr 65  
Východočeská galerie v Pardubicích, inv. č. P 185 (obr. 67)

- 22.** Stojící figura II, 1966  
odlitek, bronz, patinováno, v. 176 cm  
neznačeno  
Národní galerie v Praze, inv. č. P 6117 (obr. 73)
- 23.** Část figury I, 1967  
odlitek, bronz, patinováno, v. 82 cm  
značeno na pravém boku dole: Palcr 67  
Městský úřad v Náchodě (obr. 83)
- 24.** Dvojice, 1969  
odlitek, leštěný bronz, v. 40,5 cm, š. 64 cm  
neznačeno  
Národní galerie v Praze, inv. č. P 8515 (obr. 50)
- 25.** Stojící figura I, 1970  
sádra, černě patinováno, v. 230 cm  
neznačeno  
Galerie Klatovy / Klenová, inv. č. P 143/95 (obr. 88)
- 26.** Stojící figura II, 1972  
sádra, v. 240 cm  
neznačeno  
Galerie Klatovy / Klenová, inv. č. P 49/95 (obr. 96)
- 27.** Část figury, 1975  
odlitek, bronz, patinováno, v. 202 cm  
neznačeno  
Muzeum umění Olomouc, inv. č. P 1196
- 28.** Stojící figura, 1975  
odlitek, bronz, patinováno, v. 202 cm  
neznačeno  
České muzeum výtvarných umění v Praze, inv. č. P 536
- 29.** Stojící figura, 1976  
sádra, šedo zeleně patinováno, v. 237 cm  
neznačeno  
Národní galerie v Praze, inv. č. P 8797 (obr. 89)
- 30.** Část figury, 1977  
odlitek, bronz, patinováno, v. 84 cm  
neznačeno  
Galerie moderního umění v Hradci Králové, inv. č. P 463
- 31.** Část figury, 1977-78  
odlitek, bronz, v. 50,5 cm  
neznačeno  
Městský úřad v Litomyšli (obr. 108)



## Seznam sochařských realizací (a návrhů)

- Návrh výzdoby pro Molekulární ústav v Brně, 1956 (s Mikulášem Medkem a Stanislavem Podhrázským)
- Plastika (sedící žena) pro společenský dům<sup>415</sup> ve Vršovicích, Praha, 1958 mramor, v. 120 cm (obr. 120)
- Plastika pro československý pavilon na Světové výstavě EXPO '67, Montreal, Kanada, 1966 mramor, v. 150 cm (obr. 121)
- Plastika pro hotel Juventus, Praha, 1967 mramor, v. 100 cm
- Plastika pro sídliště Prosek, Praha<sup>416</sup>, 1967 vračanský vápenec, v. 147 cm, š. 270 cm (obr. 122-124)
- Plastika pro budovu Chemapolu<sup>417</sup>, Praha, 1968 travertín, v. 210 cm, š. 130 cm ve spolupráci s architektkami Dagmar Šestákovou a Zdenkou Novákovou (obr. 125)
- Návrh plastiky pro prostor konečné zastávky tramvaje, Praha (2. pol. 60. let)<sup>418</sup> (obr. 126)
- Reliéfní stěna pro československý pavilon na Světové výstavě EXPO '70, Ósaka, Japonsko, 1969-70 litý beton, v. 4,5 m, š. cca 20 m ve spolupráci s architektem Viktorem Rudišem (obr. 127)
- Reliéfní stěna u budovy Tělovýchovné jednoty Tesla, Brno-Lesná, 1982 beton, v. 2,8 m, š. cca 25 m ve spolupráci s architektem Viktorem Rudišem (obr. 128-130)
- Plastika (sedící žena) pro sídliště Brno-Líšeň<sup>419</sup>, 1988 pískovec, v. 150 cm ve spolupráci s architektem Viktorem Rudišem (obr. 131-133)

---

<sup>415</sup> Plastika se v současné době nachází v budově téměř na původním místě (Kubánské nám., Praha 10 - Vršovice).

<sup>416</sup> Plastika je umístěna v prostranství za obytným panelovým blokem v ulici Rumburská.

<sup>417</sup> Plastika se již na svém původním místě (Kodaňská ul., Praha 10 - Vršovice) nenachází, byla demontována v roce 2003 při rekonstrukci budovy Chemapol. Bohužel byla při odinstalování silně poničena.

<sup>418</sup> Není jisté, zda plastika byla realizována, v dobovém článku je uvedeno: „V současné době jsou výtvarná díla již rozpracována vybranými autory a jejich realizace je zajišťována Investorem pozemních staveb hl. m. Prahy.“ Navrhovaná díla měla být součástí projektu výtvarného řešení rekonstrukce trasy Kladenská-Velvarská z roku 1964 (souběžně s Evropskou ul. (dříve Leninova tř.), Praha 6 - Dejvice). Vybráni byli: M. Chlupáč, Z. Fibichová, A. Grim, V. Karoušek, Z. Palcr, B. Stefan, J. Symon a Z. Šimek. Jiří Michálek, Výtvarné návrhy pro trasu Leninovy třídy, *Architektura ČSSR XXVIII*, č. 2, 1969, s. 109-112.

<sup>419</sup> Plastika je umístěna před základní školou v Masarově ul., Brno-Líšeň.

## Účast na sochařských sympoziích

- 1964, Mezinárodní sochařské sympozium v St. Margarethen, Rakousko  
Torzo, alpský konglomerát, v. 200 cm (obr. 62)
- 1966 a 1967 Mezinárodní sochařské sympozium ve Vyšných Ružbachách, Slovensko  
Sedící figura, ružbašský travertín, v. 270 cm (obr. 17)

## Seznam plakátů

Seznam vznikl převážně na podkladě bibliografických katalogů Národní knihovny ČR v Praze, dále na podkladě sbírek Národní knihovny ČR v Praze, Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Moravské galerie v Brně, Národního filmového archivu v Praze a sbírky soukromé. Informace k filmovým plakátům jsou uvedeny následovně: název filmu podle verze uvedené na plakátu, rok vzniku plakátu; originální název zahraničního filmu, režie, produkce, rok výroby filmu; technika, rozměr v x š; sbírka, inventární číslo.

### FILMOVÉ PLAKÁTY

**1. ...a byli jsme mladí, 1961**

A bjachme mladý, Blanka Željzkova, Bulharsko, 1960  
ofset, 83 × 57,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 5142 (obr. 139)

**2. Lidé za kamerou, 1961**

Eduard Hofman, Československo, 1961  
ofset, 80 × 57,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 4789 (obr. 140)

**3. Pevnost na kolejích, 1961**

Krepost' na kolesach, Oleg Lencius, SSSR, 1960  
ofset, 83 × 58 cm  
(obr. 141)

**4. Reportáž psaná na oprátce, 1961**

Jaroslav Balík, Československo, 1961  
ofset, 84 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 5055 (obr. 142)

**5. Devět dní jednoho roku, 1962**

Děvjať dněj odnogo goda, Michail Romm, SSSR, 1961  
ofset, 80 × 57,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 5656 (obr. 143)

**6. Neklidnou hladinou, 1962**

Václav Gajer, Československo, 1962  
ofset, 82,5 × 57 cm  
Moravská galerie v Brně, 15727/1963

**7. Norimberský proces, 1962**

Judgment at Nuremberg, Stanley Kramer, USA, 1961  
ofset, 83 × 119 cm  
Národní filmový archiv Praha, 5610a (obr. 144)



**8. Norimberský proces, (1962)<sup>420</sup>**

Judgment at Nuremberg, Stanley Kramer, USA, 1961  
ofset, 81 × 58 cm  
Národní filmový archiv Praha, 5610c (obr. 145)

**9. Předměstí snů, 1962**

Synoikia ton oneiron, Alekos Alexandrakis, Řecko, 1961  
ofset, 82 × 56 cm  
Exlibris Praha (obr. 146)

**10. Smrt má jednu tvář, 1962**

Der Tod hat ein Gesicht, Joachim Hasler, DDR, 1961  
ofset, 80,5 × 57 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 5668 (obr. 147)

**11. Čas se zastavil, (1963)**

Il tempo si è fermato, Ermanno Olmi, Itálie, 1959  
ofset, 84 × 58,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 7001 (obr. 148)

**12. Černý Petr, 1963**

Miloš Forman, Československo, 1963  
ofset, 82,5 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 7785 (obr. 149)

**13. Jazzová revue, 1963**

It's a Trad Dad!, Richard Lester, Velká Británie, 1962  
ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 7599 (obr. 150)

**14. Jen dva mohou hrát, 1963**

Only Two Can Play, Sidney Gilliat, Velká Británie, 1962  
ofset, 81 × 58 cm, 40 × 28 cm (slovenské varianty 81 × 58 cm, 40 × 28 cm)  
Národní knihovna ČR v Praze, A 7607 (obr. 151)

**15. Jízda na tygru, 1963**

A cavallo della tigre, Luigi Comencini, Itálie, 1961  
ofset, 78 × 57,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 7351 (obr. 152)

**16. Král komiků, 1963**

Rudolf Jaroš - Vladimír Sís, Československo, 1963  
ofset, 82 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 7574 (obr. 153)

**17. Muzeum zázraků, 1963**

Rudolf Jaroš - Vladimír Sís, Československo, 1964  
ofset, 84 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 8184 (obr. 154)

---

<sup>420</sup> Plakát sice není značen, ale vzhledem k jeho podobnému výtvarnému řešení jako u varianty 83 × 119 cm, je s největší pravděpodobností autorem Palcr.

- 18. My dva muži, 1963**  
My, dvoje mužščin, Jurij Lysenko, SSSR, 1963  
ofset, 86 × 61 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 7581 (obr. 155)
- 19. Poslední soud, 1963**  
Il giudizio universale, Vittorio De Sica, Itálie - Francie, 1961  
ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 7130 (obr. 156)
- 20. 90 minut překvapení, 1963**  
Rudolf Jaroš - Vladimír Sís, Československo, 1963  
ofset, 81 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 7749 (obr. 157)
- 21. Každý den odvahu, 1964**  
Evald Schorm, Československo, 1964  
ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 8918 (obr. 158)
- 22. Marie, 1964**  
Václav Vorlíček, Československo, 1964  
ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 8065 (obr. 159)
- 23. Nedoručený rozkaz, 1964**  
Dvoje v stepi, Anatolij Efros, SSSR, 1963  
ofset, 83,5 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 8235 (obr. 160)
- 24. Obchod na korze, 1964**  
Ján Kadár - Elmar Klos, Československo, 1965  
ofset, 40 × 28 cm  
Národní filmový archiv Praha, 3198a (obr. 161)
- 25. Obchod na korze, 1964**  
Ján Kadár - Elmar Klos, Československo, 1965  
ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 8961 (obr. 162)
- 26. Syn kapitána Blooda, 1964**  
Il Figlio del Capitano Blood, Tullio Demicheli, Francie - Itálie - Španělsko, 1961  
ofset, 86 × 61 cm (slovenská verze 42 × 30 cm)  
Národní knihovna ČR v Praze, A 8705 (obr. 163)
- 27. Země andělů, 1964**  
Angyalok földje, György Révész, Maďarsko, 1962  
ofset, 83 × 59 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 8245 (obr. 164)
- 28. Banda, 1965**  
Zbigniew Kuźmiński, Polsko, 1964  
ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 9385 (obr. 165)

- 29. Gepard, (1965)**  
Il gattopardo, Luchino Visconti, Itálie - Francie, 1963  
ofset, 84 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 9265 (obr. 166)
- 30. Lásky jedné plavovlásky, 1965**  
Miloš Forman, Československo, 1965  
ofset, 82 × 57 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 9279 (obr. 167)
- 31. Morálka 63, (1965)**  
Moral 63, Rolf Thiele, NSR, 1963  
ofset, 81,5 × 58,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 9117 (obr. 168)
- 32. (Smečka<sup>421</sup>, 1973**  
Glutnica, Ivanka Grabčeva, Bulharsko, 1972  
ofset, 83 × 57 cm  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze, GP 15436 (obr. 176))
- 33. Nová výprava Dona Quijota, 1974**  
Don Quijote Cabalga de Nuero, Roberto Gavaldon, Mexiko - Španělsko, 1972  
ofset, 83 × 59 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 15f-1506 (obr. 169)
- 34. Sněhové mraky, 1974**  
Hószakadás, Ferenc Kósa, Maďarsko, 1974  
ofset, 80,5 × 56,5 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 15f-1612 (obr. 170)
- 35. Stárnutí, 1974**  
Senilità, Mauro Bolognini, Itálie, 1961  
ofset, 40 × 28 cm  
soukromá sbírka (obr. 171)
- 36. Životní šance, 1974**  
La belle affaire, Jacques Besnard, Francie, 1972  
ofset, 84 × 59 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 15f-1521 (obr. 172)
- 37. Podivné dědictví, 1975**  
E poi lo chiamarono il magnifico, Enzo Barboni Clucher, Itálie - Francie, 1972  
ofset, 83 × 58 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 15f-1745 (obr. 173)
- 38. Strážce pevnosti, 1975**  
Pazačat na krepostja, Milen Nikolov, Bulharsko, 1974  
ofset, 83,5 × 59 cm  
Národní knihovna ČR v Praze, A 15f-1688 (obr. 174)

---

<sup>421</sup> Palcovo autorství je uvedeno pouze v katalogu Uměleckoprůmyslového musea v Praze. Autorka diplomové práce se nedomnívá, že jde o Palcův plakát, proto je jeho reprodukce zařazena až na úplný konec přehledu plakátové tvorby.



PLAKÁT s protiválečnou tematikou

**39.** Schovej se válko, (okolo 1966)

návrh plakátu

kombinovaná technika

(uveden v katalogu výstavy Avantgarda 66) (obr. 175)

## Seznam restaurátorských prací<sup>422</sup>

- 1953-54 Fričovce, Slovensko, figurální sgrafita zámku (pod vedením Josefa Wagnera, spolu s Miloslavem Chlupáčem, Ladislavem Píchou, Stanislavem Podhrázkým, Miroslavem Zemánkem a dalšími)
- 1955 Strakonice, nástěnné malby v hudební škole (spolu s Mikulášem Medkem a Stanislavem Podhrázkým)
- 1956 Klatovy, sgrafito na gymnáziu (spolu s Mikulášem Medkem a Stanislavem Podhrázkým)
- 1973-1990 Litomyšl, generální restaurátorské práce v rámci rekonstrukce státního zámku (spolu s Václavem Boštíkem, Stanislavem Podhrázkým, Olbramem Zoubkem, v letech 1974-75 s Dušanem Kříčkou a v roce 1989 s Milanem Hubeňákem)
- 1974 Nehvizdy, gotické omítky zvonice (spolu s Olbramem Zoubkem)
- 1974 Bříství, gotické omítky kostela (spolu s Olbramem Zoubkem)
- 1975 Bříství, románský portál kostela (spolu s Olbramem Zoubkem)
- 1978 a 1979 Litomyšl, zámecký pivovar, jihozápadní rizalit (spolu s Václavem Boštíkem, Stanislavem Podhrázkým a Olbramem Zoubkem)
- 1988 a 1989 Litomyšl, 4 sochy a 2 vázy ze zdi zámecké zahrady (spolu s Milanem Hubeňákem a Olbramem Zoubkem)
- 1989 Litomyšl, čučky atikových štítů Střední pedagogické školy (spolu s Milanem Hubeňákem a Olbramem Zoubkem)

---

<sup>422</sup> Seznam není úplný, vychází pouze z literatury: *Miloslav Chlupáč* (pozn. 27). – Kapusta ml. – Klusáková – Šetlík (pozn. 17).

## **Zastoupení ve sbírkách**

- České muzeum výtvarných umění v Praze
- Galerie hlavního města Prahy
- Galerie Klatovy / Klenová
- Galerie moderního umění v Hradci Králové
- Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
- Galerie umění Karlovy Vary
- Galerie výtvarného umění v Náchodě
- Galerie Zlatá husa Praha
- Městský úřad v Litomyšli
- Městský úřad v Náchodě
- Moravská galerie v Brně
- Muzeum narodowe Wrocław, Polsko
- Muzeum umění Olomouc
- Národní filmový archiv Praha
- Národní galerie v Praze
- Národní knihovna ČR v Praze
- Oblastní galerie v Liberci
- Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích
- Uměleckoprůmyslové museum v Praze
- Východočeská galerie v Pardubicích
- Soukromé sbírky v Čechách a v zahraničí



## Bibliografie

### KATALOGY SAMOSTATNÝCH VÝSTAV

- *Zdeněk Palcr – Stanislav Podhrázský*, Alšova síň Umělecké besedy v Praze 1960, text katalogu Miloslav Chlupáč.
- *Zdeněk Palcr*, Nová síň v Praze 1970, texty katalogu Jaromír Zemina a Jiří Šetlík.
- *Jan Svoboda – Fotograf w pracowni rzeźbiarza*, Salon Fotografiki ŁTF v Lodži 1980, texty katalogu Lech Lechowicz a Vladimíra Pštrosová.
- *Boštík – Palcr – Podhrázský – Zoubek*, Galerie Josefa Matičky, Městské muzeum v Litomyšli 1986, texty katalogu Jaromír Zemina a Jan Kapusta st.
- *Setkání. Stanislav Podhrázský – Zdeněk Palcr*, Galerie U bílého jednorožce v Klatovech, Galerie Klatovy - Klenová, 1996, text katalogu Vladimíra Koubová-Eidernová.
- *Zdeněk Palcr*, Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997, úvodní stať Miloslav Chlupáč (O Zdeňku Palcrovi), text katalogu Jan Kapusta ml. (Cesta Zdeňka Palcra k soše).
- *Za Zdeňkem Palcrem. Sborník textů věnovaných osobnosti Zdeňka Palcra*, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1999.
- *Zdeněk Palcr – Sochy*, Muzeum Boskovicka v Boskovicích, Galerie Otakara Kubína, 2001, texty katalogu Olbram Zoubek a Petr Suchánek.

### KATALOGY SPOLEČNÝCH VÝSTAV, STÁLÝCH EXPOZIC A SBÍREK GALERIÍ

- *Ústřední svaz československých výtvarných umělců. Středisko Umělecká beseda – členská výstava*, Výstavní síň Mánes a Alšova síň Umělecké besedy v Praze 1955.
- *Tvůrčí skupina Máj 57. Mladé umění* (1. výstava skupiny Máj 57), Obecní dům v Praze 1957, texty katalogu František Dvořák a Miloslav Chlupáč.
- *2. výstava skupiny Máj 57*, Palác Dunaj v Praze 1958.
- *Umění mladých výtvarníků Československa 1958*, Dům umění a Dům pánů z Poděbrad v Brně 1958, text katalogu Josef Císařovský.
- *IV. přehlídka československého výtvarného umění 1959-1960*, Jízdárna Pražského hradu a Mánes v Praze 1960, text katalogu Václav Formánek.
- *Realizace*, Špálova galerie v Praze 1961, text katalogu Jaromír Zemina.
- *Skupina Máj* (4. výstava skupiny Máj), Poděbrady 1961, text katalogu bez uvedení autora.
- *Jaro 62. Výstava tvůrčí skupiny Mánes, hostí a Bloku tvůrčích skupin*, výstavní síň Mánes v Praze 1962, text katalogu bez uvedení autora.
- *Rychnov 1963. Současná výtvarná tvorba*, Státní zámek v Rychnově nad Kněžnou 1963, text katalogu Jiří Padrta.
- *Tvůrčí skupina Máj* (5. výstava skupiny Máj), Nová síň v Praze 1964.

- *Socha 1964*, Oblastní galerie Liberec a Botanická zahrada v Liberci 1964, text katalogu Ludmila Vachtová.
- *Krajiny a figurální motivy 1906-1963*, Rotunda v Pardubicích 1964.
- *Sochařská bilance 1955-65*, Oblastní galerie v Olomouci 1965, text katalogu Jiří Šetlík.
- *Avantgarda '66. Umělci k XIII. sjezdu KSČ*, Výstavní síň Mánes v Praze 1966, text katalogu Josef Císařovský.
- *Sochy, obrazy restaurátorů*, Křížová chodba Staroměstské radnice v Praze 1966, text katalogu Jiří Šetlík.
- *Jarní výstava 1966*, Výstavní síň Mánes v Praze 1966, texty katalogu Jaromír Zemina, Jindřich Chaloupecký a Eva Petrová.
- *Aktuální tendence českého umění*, Výstavní síň Mánes, Nová síň, Galerie Československého spisovatele, Galerie Václava Špály v Praze 1966, text katalogu Miroslav Míčko.
- *Socha a kresba. Blok tvůrčích skupin*, Výstavní síň Mánes v Praze 1967, text katalogu Eva Petrová.
- *I. Pražský Salon*, Bruselský pavilon Parku kultury a oddechu Julia Fučíka v Praze 1967.
- *Československý plakát*, Galerie výtvarného umění a Vlastivědný ústav v Olomouci 1967, text katalogu Josef Hejzlar.
- *Deset sochařských vyznání*, Výstavní síň Fronta v Praze 1968, text katalogu Igor Zhoř.
- *Počátky generace*, Galerie Václava Špály v Praze 1968, texty katalogu Luděk Novák a Eva Petrová.
- *Socha piešťanských parkov '68. Moderná česká plastika. K 50. výročí Československa*, Kúpeľný ostrov v Piešťanech 1968, texty katalogu Arsen Pohribný a Ľuba Belohradská.
- *300 malířů, sochařů, grafiků 5 generací k 50. letům republiky*, Výstavní síň Mánes a Obecní dům v Praze 1968, text katalogu Luděk Novák.
- *Sochařské setkání 1972*, Vojanovy sady v Praze 1972, text katalogu Jitka Severová.
- *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou. Přehledka československého výtvarného umění 1980*, Jízdárna Pražského hradu, Výstavní síň Mánes, Středočeská galerie, Výstavní síň Čs. spisovatele, Nová síň, Galerie Václava Špály, Galerie Josefa Fragnera, Galerie Vincence Kramáře, Galerie Bratří Čapků, Galerie U Řečických v Praze 1980, text katalogu Svaz československých výtvarných umělců.
- *Prostor, architektura, výtvarné umění*, Výstaviště Černá louka (pavilon H) v Ostravě 1983, texty katalogu Jiří Kotalík, Marie Judlová, Bohuslav Blažek, Jiří Ševčík, Kurt Gebauer, Vladimír Šlapeta a Jaroslav Kosek.
- *Restaurovaná díla východočeských státních zámků*, Východočeská galerie v Pardubicích 1985, texty katalogu Jiří Šimek, Zdena Paukrťová, Jana Životská a Václav Paukrt.
- *Vyznání životu a míru. Přehledka československého výtvarného umění k 40. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou*, Jízdárna Pražského hradu, Královský letohrádek, Výstavní síň Mánes, Středočeská galerie, Galerie Václava Špály, Nová síň, Galerie Čs. spisovatele, Galerie bratří Čapků, Galerie Vincence Kramáře, Galerie u Řečických v Praze 1985.
- *Restaurovaná díla ze sbírek Městského muzea a státního zámku v Litomyšli*, Dům U rytířů v Litomyšli 1987, text katalogu Helena Zemanová.

- *Restaurátorské umění 1948-1988*, Výstavní síň Mánes v Praze 1989, texty katalogu Vlastimil Vinter, Ivo Hlobil, Bohuslav Slánský a Josef Lhota.
- *Šedá cihla 78/1991*, Galerie U bílého jednorozce v Klatovech a Galerie zámek Klenová 1991, text katalogu Jiří Šetlík.
- *České výtvarné umění 1930-1960. České muzeum výtvarných umění*, České muzeum výtvarných umění, Husova ul. v Praze 1993, text katalogu Alena Potůčková.
- *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963*, výstavní sály Galerie hlavního města Prahy v Městské knihovně v Praze 1994, texty katalogu Marie Judlová, Vojtěch Lahoda, Mahulena Nešlehová, Václav Erben, Lenka Bydžovská, Karel Srp, Rostislav Švácha, Jarmila Doubravová a Michal Bregant.
- *České výtvarné umění XX. století ze sbírek Českého muzea výtvarných umění*, České muzeum výtvarných umění, Dům U černé Matky Boží v Praze 1995, text katalogu Alena Potůčková.
- *České moderní umění 1900 - 1960*, expozice sbírky moderního umění Národní galerie v Praze ve Veletržním paláci v Praze 1995, texty katalogu Lenka Bydžovská, Vojtěch Lahoda, Karel Srp, Václav Erben, Magda Juříková, Olga Uhrová a Jiří Zemánek.
- *Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969-1985*, České muzeum výtvarných umění, Husova ul. a Dům U černé Matky Boží v Praze 1996, texty katalogu Olaf Hanel, Ivan Neumann, Alena Potůčková a Jiří Šetlík.
- *V prostoru 20. století. České umění ze sbírky Galerie hlavního města Prahy*, výstavní sály Galerie hlavního města Prahy v Městské knihovně v Praze 1996, text katalogu Hana Rousová.
- *Zpřítomnění. Přírůstky galerie z let 1987-1996*, Galerie Klatovy / Klenová, zámek Klenová 1996, texty katalogu Marcel Fišer, Marcela Flašarová, Marie Halířová, Radislav Matušík, Eva Neumannová, Jiří Olič, Petr Rezek, Jiří Šetlík, Jana a Jiří Ševčíkovi, Jiří Valoch a Jaromír Zemina.
- *Český plakát 60. let ze sbírek Moravské galerie Brno*, Städtische Museen Konstanz, Rosgartenmuseum, Konstanz 1997, text katalogu Marta Sylvestrová.
- *České umění 1900-1990 ze sbírek Galerie hlavního města Prahy*, stálá expozice Galerie hlavního města Prahy v domě U zlatého prstenu v Praze 1998, texty katalogu Miroslav Petříček ml., Lenka Bydžovská, Vojtěch Lahoda a Karel Srp.
- *Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958-1968*, České muzeum výtvarných umění v Praze 1999, texty katalogu Alena Potůčková a Ivan Neumann.
- *Ozvěny kubismu. Návraty a inspirace kubismu v českém umění 1920-2000*, České muzeum výtvarných umění, Dům U černé Matky Boží v Praze 2000, text katalogu Petr Štěpán.
- *Barevná socha*, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2001, text katalogu Eva Petrová.
- *Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959-1989*, Muzeum umění Olomouc 2004, texty katalogu Libor Gronský, Ľubica Hustá, Juraj Jakubisko, Josef Kroutvor a Zdeněk Ziegler.
- *Šedesátá – the sixties* (ze sbírky Galerie Zlatá husa), Dům umění v Brně 2004, text katalogu Magdalena Juříková.
- *Ejhle světlo*, Moravská galerie v Brně 2003, texty katalogu Marco Bischof, Václav Cílek, Antonín Dufek, Jiří Fiala, Pavel Floss, Miroslava Hlaváčková, Mojmír Horyna, Kaliopi Chamonikola, Petr Ingerle, Michal Janata, Pavel Kalina, Jochen Kirchhoff, Marie Klimešová, Jiří Pátek, Zbyněk Sedláček, Jan Sedlák, Kateřina Vítečková a Jiří Zemánek.



- *Opojná plasticita a ztělesnění duchovního světa. Figura v českém sochařství 20. století*, Výstavní síň Mánes v Praze 2005, texty katalogu Dušan Brozman a Zdeněk Vašíček.

## PALCROVY TEXTY A ROZHOVORY

- Sochařské dílo Miloše Chlupáče. Úvodní slovo Zdeňka Palcra k první výstavě Miloslava Chlupáče v Nové síni v Praze 1962. (Přetištěno in: *Miloslav Chlupáč* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 2000, s. 17.)
- Olbram Zoubek – Sochy. Soukromý tisk k padesátým narozeninám Olbrama Zoubka, Praha 1976.
- Giacomettiho postřeh (pracovní verze, leden 1982), *Revolver Revue*, 2000, č. 42, s. 267-269. (Přetištěno in: *Michal Blažek. Sochy* (kat. výst.), Praha 2000, s. 21-24.)
- O soše (rozhovor Karla Srpa, duben 1987), *Někdo Něco*, 1987/88, č. 8, nestr. (Přetištěno in: *Výtvarné umění*, 1990, č. 5, s. 23-28; *Za Zdeňkem Palcrem. Sborník textů věnovaných osobnosti Zdeňka Palcra*, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1999, s. 10-18.)
- Giacomettiho postřeh, *Konserva / Na Hudbu*, 1992, č. 8, s. 3-26. (Přetištěno in: *Za Zdeňkem Palcrem. Sborník textů věnovaných osobnosti Zdeňka Palcra*, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1999, s. 20-23.)
- Naivní svět génia, *Konserva / Na Hudbu*, 1993, č. 10, s. 2-13. (Přetištěno in: *Za Zdeňkem Palcrem. Sborník textů věnovaných osobnosti Zdeňka Palcra*, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1999, s. 24-28.)
- Měl jsem pocit, že se po mně něco chce... (rozhovor Vladimíry Koubové-Eidernové, říjen 1994, září 1995), *Revolver Revue*, 1995, č. 30, s. 240-261. (Přetištěno in: *Za Zdeňkem Palcrem. Sborník textů věnovaných osobnosti Zdeňka Palcra*, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1999, s. 80-91.)
- Podhrázského deset soch a zákon specializace, in: *Stanislav Podhrázský* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1995, s. 11-12.
- Ten, kdo zůstal věrný představě své touhy neboli Chlupáčovo očekávání, in: *Miloslav Chlupáč* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1995, nestr.
- Záhadný výskyt skutečnosti a význam obrazu a sochy, *Konserva / Na Hudbu*, 1995, č. 12, s. 92-132. (Přetištěno in: *Ateliér IX*, 1996, č. 19, 12. 9., s. 2.)

## BELETRIE

- Líbuše Moníková, *Fasáda [M.N.O.P.Q.]*, Praha 2004.

## ČLÁNKY A STUDIE

1957

- Jiří Šetlík, Předpoklady cest mladé sochařské generace, *Výtvarné umění* VII, 1957, č. 10, s. 456-461.
- Petr Wittlich - Josef Krása, K výstavě mladých. Výstava skupiny Máj 57 v Obecním domě v Praze, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 12, 21. 6., s. 9.

1961

- Luděk Novák, Novátorství a společenská funkce. K výstavě spojených tvůrčích skupin Realizace, *Výtvarné umění* XI, 1961, č. 8, s. 356-360.
- red, Pražské výstavy, *Výtvarná práce* IX, 1961, č. 12, 26. 6., s. 8, 9.

1962

- Luděk Novák, Pražské výstavy, *Výtvarná práce* X, 1962, č. 3, 28. 2., s. 2, 3.
- Luděk Novák, Výstava Jaro 1962, *Výtvarná práce* X, 1962, č. 11, 21. 6., s. 3, 4.
- Jiří Siegel - Jiří Kadeřábek, Společenský dům ve Vršovicích, *Architektura ČSSR* XXI, 1962, č. 3, s. 166-171.

1963

- Red., Rychnov 1963, *Výtvarná práce* XI, 1963, č. 15-16, 7. 9., s. 1, 3.

1964

- hr, Nad plakáty poslední doby, *Tvar* XV, 1964, č. 6, s. 176-183, XXXIX-XLI.
- Miloslav Chlupáč, Symposium moderního sochařství, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 2, 29. 2., s. 12.  
(Přetištěno in: *Miloslav Chlupáč* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 2000, s. 171-172.)
- Jiří Šetlík, Pražské výstavy v dubnu, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 8, 15. 5., s. 2, 9.
- Red., Socha 1964, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 14-15, 9. 9., s. 1, 3, 15.

1965

- Jiří Šetlík, Bilance československého sochařství. Problémy vývoje československého výtvarného umění v dvaceti letech osvobozené vlasti, *Výtvarné umění* XV, 1965, č. 4-5, s. 145-167.
- Jiří Šetlík, Socha 1964 v Liberci, *Výtvarné umění* XV, 1965, č. 2, s. 49-56.
- ŠH, Konečně u nás mezinárodní sympozium sochařství, *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 8, s. 2.
- Rudolf Uher, Příspěvek diskuse na sjezdu Svazu slovenských výtvarných umělců (17. - 18. 2. 1965), *Výtvarná práce* XIII, 1965, č. 6-7, s. 11.

1966

- Jan Baleka, Sochárska bilancia 65, *Výtvarný život* XI, 1966, č. 1, s. 28-31.
- B.M. [Bohumír Mráz], Sochy a obrazy restaurátorů, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 12, 23. 6., s. 4.
- Zita Kostrová, Sochařské léto. Ružbachy, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 21, 20. 10., s. 8.
- Miroslav Lamač, Aktuální tendence, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 22, 3. 11., s. 1, 3.
- Luděk Novák, Osudy figurace, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 271-280.
- Jiří Šetlík, Sochař Zdeněk Palcr, *Plamen* VIII, 1966, č. 7, s. 92-93.
- Jiří Šetlík, Vědomí souvislostí, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 282-293.

1967

- Lubor Kára, K problematice mezinárodních sochárských sympózií. Vyšné Ružbachy 65-66, *Výtvarný život* XII, 1967, č. 7, s. 289-303.
- Stanislav Kolíbal, Naše Torino 1967, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 10, 18. 5., s. 10.
- L. N. [Luděk Novák], Socha a kresba, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 13, 29. 6., s. 4.
- František Cubr - Josef Hrubý - Zdeněk Pokorný, Montrealský součet (rozhovor Jiřího Šetlíka), *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 21, 19. 10., s. 1, 3.
- Vratislav Růžička, Československý pavilón na Světové výstavě v Montrealu, *Architektura ČSSR* XXVI, 1967, č. 10, s. 652-663.
- Jaromír Zemina, St. Margarethen 1966, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 2, 26. 1., s. 1, 3.
- Zprávy: Seznam významných výtvarníků na I. pražském salónu, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 18, 7. 9., s. 11.

1968

- Eva Petrová, Generace jako slohový fenomén, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 8, s. 372-381.
- Petr Wittlich, Přehled výstav, Praha. Počátky generace, *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 11, s. 4.

1969

- Jiří Michálek, Výtvarné návrhy pro trasu Leninovy třídy, *Architektura ČSSR* XXVIII, 1969, č. 2, s. 109-112.
- Bohumír Mráz, Výtvarné realizace v naší architektuře, *Výtvarné umění* XIX, 1969, č. 9-10, s. 422-454.

1970

- EJS, Prapodivné plastiky Z. Palcra, *Večerní Praha*, 13. 10. 1970.
- kr, Sochy a grafika, *Svobodné slovo, Praha*, 8. 10. 1970.
- BM [Bohumír Mráz], Pražské výstavy. Konfrontace v Nové síni, *Výtvarná práce* XVIII, 1970, č. 24, 24. 11., s. 5.
- Bohumír Mráz, Výstavy. Zdeněk Palcr, *Výtvarná práce* XVIII, 1970, č. 22, 27. 10., s. 4.
- Jaromír Zemina, Zdeněk Palcr, *Výtvarné umění* XX, 1970, č. 3, s. 122-131.



1985

- (op), Z ateliéru Zdeňka Palcra, *Brněnský večerník*, 21. 2. 1985.
- -sjr- [Karel Srp ml. (?)], K brněnské výstavě Zdeňka Palcra, *Někdo Něco*, 1985, č. 1, nestr.

1990

- /HS/, Symposium evropských sochařů v St. Margarethen po jednatřiceti letech, *Ateliér III*, 1990, č. 15, 23. 7., s. 4, 6.

1992

- Petr Rezek, Haptická ozvěna a haptická ozvěnovitost. Zdeňku Palcra k pětadesátinám, *Konzerva / Na Hudbu*, 1992, č. 8, s. 31-39.

1994

- Marcela Pánková, Generacemi napříč, *Ateliér VII*, 1994, č. 20, 29. 9., s. 16.
- Jaromír Zemina, O světle v Klatovech, *Ateliér VII*, 1994, č. 6, 24. 3., s. 1.

1996

- Miloš Chlupáč, Zdeněk Palcr – Stanislav Podhrázký (úvodní slovo z vernisáže), *Ateliér IX*, 1996, č. 8, 11. 4., s. 4.
- Miloš Chlupáč, In memoriam Zdeňka Palcra. 3. 9. 1927 - 12. 7. 1996, *Ateliér IX*, 1996, č. 19, 12. 9., s. 2- 3. (Přetištěno in: *Miloslav Chlupáč* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 2000, s. 144-146.)
- Michal Janata, Dva hlasy z ticha odloučení, *Český týdeník*, 1996, č. 118, 20. - 27. 2., s. 10.
- Věra Jirousová, Podivuhodné setkání kreseb a soch, *Lidové noviny IX*, 1996, č. 35, 10. 2., s. 9.
- Ladislav Loubal, Ad: Petr Rezek, Moře a luk, *Literární noviny VII*, 1996, č. 33, 14. 8., s. 2.
- Pavla Pečinková, V létě bylo vedro, v zimě sněžilo, *Ateliér IX*, 1996, č. 25, 5. 12., s. 1.
- Marek Pokorný, Zemřel uzavřený, ale uznávaný sochař, *Mladá fronta Dnes, Praha*, 18. 8. 1996.
- Alena Potůčková, Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969-1985, *Prostor Zlín*, 1996, č. 6, listopad-prosinec, s. 2-4.
- Petr Rezek, Moře a luk (text z roku 1992), *Konzerva*, příloha *Literárních novin VII*, 1996, č. 29, 17. 7., s. 3. (Přetištěno in: Petr Rezek, *K teorii plastičnosti*, Praha 2004, s. 87-93.)
- Jiří Šetlík, Sochaře Zdeňka Palcra..., *Literární noviny VII*, 1996, č. 31, 31. 7., s. 2.

1997

- Anděla Horová, Jiří Šetlík: Cesty po ateliérech 1976-1986, *Ateliér X*, 1997, č. 13, 26. 6., s. 7.
- Miloslav Chlupáč, O Zdeňku Palcra, in: *Zdeněk Palcr* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997, s. 5-6. (Přetištěno in: *Miloslav Chlupáč* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 2000, s. 143-144.)

- Vladimíra Koubová-Eidernová, Obec a půvab. K úsilí zjevit skutečnost duchovního světa budováním figur. (Na okraj interview se Zdeňkem Palcrem (Revolver Revue č. 30)), *Architekt XLIII*, 1997, č. 4-5, březen, s. 51-52.
- Bronislav Losenický, Zpřítomnění – přírůstky galerie 1987-1996 (upravené úvodní slovo z vernisáže, Klenová, Galerie Hrad a zámek, 13. 10. - 30. 11. 1996), *Ateliér X*, 1997, č. 2, 23. 1., s. 4.
- Marta Sylvestrová, Český plakát 60. let, *Ateliér X*, 1997, č. 19, 11. 9., s. 12.
- Jiří Zemánek, Od sochy k interface. K situaci v současném českém sochařství, *Ateliér X*, 1997, č. 14, 10. 7., s. 2.

1998

- Marcel Fišer, Dílo Zdeňka Palcra, *Ateliér XI*, 1998, č. 5, 5. 3., s. 6.
- Anděla Horová, Skupina Máj 57, *Ateliér XI*, 1998, č. 14-15, 9. 7., s. 2.
- Anděla Horová, Ve virtuálním prostoru českého umění 20. století, *Ateliér XI*, 1998, č. 19, 24. 9., s. 12.
- Vladimíra Koubová-Eidernová, Lux ex Oriente. Litomyšlský dialog historie a současnosti, *Architekt XLIV*, 1998, č. 11, květen, s. 60-62.

1999

- Petr Rezek, Co námi se děje. Pokus o výklad jedné Palcrovovy věty, in: *Za Zdeňkem Palcrem. Sborník textů věnovaných osobnosti Zdeňka Palcra*, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1999, s. 30-32. (Přetištěno in: Petr Rezek, *K teorii plastičnosti*, Praha 2004, s. 79-85.)
- Miloslav Chlupáč, Raná léta Zdeňka Palcra, in: *Za Zdeňkem Palcrem. Sborník textů věnovaných osobnosti Zdeňka Palcra*, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1999, s. 30-32. (Část přetištěna in: *Miloslav Chlupáč* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 2000, s. 165-169.)

2000

- Michal Blažek, Běda umělcům, kteří na to skočí (rozhovor Viktora Karlíka), *Revolver Revue*, 2000, č. 42, s. 244-266.
- Marcel Fišer, Sochař za železnou oponou. Zdeněk Palcr – umělec, který hledal místo pro sochu, *Respekt XI*, 2000, č. 33, 7. 8., s. 19.
- Petr Rezek, K jednomu programu a jeho impulzům, in: *České umění 1939-1999. Programy a impulzy. Sborník symposia uspořádaného vědecko-výzkumným pracovištěm Akademie výtvarných umění v Praze 8.-9. 12. 1999*, Praha 2000, s. 121-123. (Přetištěno in: *Ateliér XIII*, 2000, č. 14-15, 13. 7., s. 2.)

2001

- Miloslav Chlupáč, Dělalí jsme si své (rozhovor Viktora Karlíka, listopad 2000), *Revolver Revue*, 2001, č. 45, leden, s. 190-195.

2002

- Marcel Fišer, Socha jako význam. K teoretickým textům Zdeňka Palcra, in: *V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittlicha*, Praha 2002, s. 270-277.

2003

- Michal Blažek, Sochařská hlídka, *Kritická příloha Revolver Revue*, 2003, č. 26, červen, s. 71-77.
- Miloslav Chlupáč - Michal Blažek, O plastičnosti, *Kritická příloha Revolver Revue*, 2003, č. 26, červen, s. 98-103.

## LITERATURA O ZDEŇKU PALCROVI

- Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, Praha 2001.
- Petr Balajka, *Jan Svoboda*, Praha 1991.
- *Michal Blažek. Sochy* (kat. výst.), Praha 2000.
- Jaroslav Bránský, *Výtvarní umělci v okrese Blansko*, Blansko 1990.
- Marianne Brouwer, Rozhovor (rozhovor Jiřího Zemánka), *Ateliér VI*, 1993, č. 21, s. 2.
- *Česká kultura na přelomu 50. a 60. let. Sborník z kolokvia konaného Galerií hlavního města Prahy u příležitosti retrospektivy Jiřího Balcara v Praze v domě U kamenného zvonu 22. - 23. 6. 1988*, Praha 1992.
- *České umění 1939-1999. Programy a impulzy. Sborník symposia uspořádaného vědecko-výzkumným pracovištěm Akademie výtvarných umění v Praze 8.-9. 12. 1999*, Praha 2000.
- *Český filmový plakát 20. století* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Exlibris Praha 2004.
- Václav Erben, Michal Blažek, *Výtvarné umění*, 1991, č. 5, s. 60-62.
- Josef Hlaváček, V Čechách se nesmí krákorat (Hugo Demartini o jiné tradici), *Výtvarné umění*, 1991, č. 2, s. 7-13.
- Luboš Hlaváček, Výtvarná problematika šedesátých let (Příspěvek k řešení státního badatelského úkolu VIII-8-4/4), *Umění XXXIII*, 1985, č. 1, s. 29-53.
- Anděla Horová, Umění zrychleného času, *Ateliér XII*, 1999, č. 24, s. 12.
- Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994.
- *Miloslav Chlupáč* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1995.
- *Miloslav Chlupáč* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 2000.
- Jan Kapusta ml., *Akademický sochař Olbram Zoubek* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 1994.
- Jan Kapusta ml., *Olbram Zoubek* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1996.
- Jan Kapusta ml. - Jana Klusáková - Jiří Šetlík, *Olbram Zoubek*, Brno 1996.
- Josef Kroutvor, *Poselství ulice. Z dějin plakátu a proměn doby*, Praha 1991.
- *Stanislav Podhrázský* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1995.
- Stanislav Podhrázský, Toužil jsem hlavně to umět (rozhovor Vladimíry Koubové-Eidernové), *Revolver Revue*, 1993, č. 24, říjen, s. 51-84.
- Zbyněk Sekal, Rozhovor (rozhovor Jiřího Hůly), *Ateliér X*, 1997, č. 6, 20. 3., s. 6.
- Milena Slavická - Marcela Pánková, Zakázané umění I., *Výtvarné umění*, 1995, č. 3-4.
- Milena Slavická - Marcela Pánková, Zakázané umění II., *Výtvarné umění*, 1996, č. 1-2.



- Jan Svoboda. *Fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Uměleckoprůmyslové museum v Praze 1994.
- Jiří Šetlík, *Cesty po ateliérech 1976-1986*, Praha 1996.
- Jiří Ševčík - Pavlína Morganová - Dagmar Dušková, *České umění 1938 -1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001.
- Tomáš Vlček, *Současný plakát*, Praha 1976.
- *78/1985*, Praha 1985.

## SLOVNÍKY A ENCYKLOPEDIE

- Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, II. díl, N-Ž, Praha 1995, s. 597-598.
- Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 - 2002*, X. díl, Nov-Pat, Ostrava 2002, s. 282-283.
- Josef Tomeš et al., *Český biografický slovník XX. století*, II. díl, K-P, Praha a Litomyšl 1999, s. 510.

## DALŠÍ POUŽITÁ LITERATURA

- Kurt Badt, Podstata plastiky, přel. Petr Rezek, *Konzerva*, příloha *Literárních novin VII*, 1996, č. 20, 15. 5., s. 17-20.
- Jan Baleka, Československý plakát 1967, *Tvar XVIII*, 1967, č. 10, s. 312-317.
- Jan Baleka, Rychnov 65 nebude, *Výtvarná práce XIII*, 1965, č. 8, 17. 5., s. 10.
- Michal Blažek, Existuje ještě dnes sochařství? (rozhovor M. Š.), *Revolver Revue*, 1996, č. 4, s. 39-42.
- Michal Blažek, Nám to tady bylo těsný (rozhovor Vladimíra Wagnera), *UNI X*, 2000, č. 5, s. 22-27.
- Michal Blažek, Rozhovor (rozhovor Karla Srpa), *Výtvarné umění*, 1991, č. 5, s. 63-64.
- Richard Blech et al., *Encyklopédia filmu*, Bratislava 1993.
- Bedřich Czagan, Sochařská symposia, *Výtvarná práce XIII*, 1965, č. 24-25, 18. 12., s. 16.
- *Česká grafika a mapy v roce 1961* (bibliografický katalog ČSSR, Národní knihovna v Praze), Praha 1962.
- *Česká grafika a mapy v roce 1962* (bibliografický katalog ČSSR, Národní knihovna v Praze), Praha 1963.
- *Česká grafika a mapy v roce 1963* (bibliografický katalog ČSSR, Národní knihovna v Praze), Praha 1964.
- *Česká grafika a mapy v roce 1964* (bibliografický katalog ČSSR, Národní knihovna v Praze), Praha 1965.
- *Česká grafika a mapy v roce 1965* (bibliografický katalog ČSSR, Národní knihovna v Praze), Praha 1966.

- *Česká grafika a mapy v roce 1974* (bibliografický katalog ČSSR, Národní knihovna v Praze), Praha 1975.
- *Česká grafika a mapy v roce 1975* (bibliografický katalog ČSSR, Národní knihovna v Praze), Praha 1976.
- *České moderní sochařství. Od Gutfreunda k Wagnerovi* (kat. výst.), Vilímkova galerie v Praze 1946.
- Diskuse k Jarní výstavě (M. Chlupáč, J. Šetlík, M. Lamač, L. Novák, B. Mráz, E. Petrová, Z. Felix, M. Míčko, J. Chaloupecký – Post scriptum), *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 15, 4. 8., s. 1, 3, 4.
- Václav Formánek, Mladí v Brně, *Výtvarná práce VI*, 1958, č. 10, 5. 6., s. 1, 2.
- Waldemar George, Několik stránek moderního sochařství ve Francii, *Volné směry XXII*, 1923-24, s. 54-65.
- Alberto Giacometti, *Moje skutečnost*, přel. Jitka Hamzová, Praha 1998.
- *Otto Gutfreund* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1995.
- Jaroslav Halada - Milan Hlavačka, *Světové výstavy. Od Londýna 1851 po Hannover 2000*, Praha 2000.
- Martin Heidegger, Umění a prostor, *Výtvarné umění*, 1991, č. 2, s. I-II.
- Josef Hlaváček, Uzavření, v Evropě, *Ateliér IX*, 1996, č. 25, 5. 12., s. 16.
- Jindřich Chaloupecký, Jarní výstava, *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 3, 17. 2., s. 7.
- Jindřich Chaloupecký, Ještě jednou ke konfrontacím. Jak vystavovat, *Výtvarná práce XIX*, 1971, č. 1, 5. 1., s. 4.
- Miloslav Chlupáč, K mé výstavě, *Ateliér III*, 1990, č. 23, 12. 11., s. 5.
- Miloslav Chlupáč, O Josefu Wagnerovi, *Ateliér IX*, 1996, č. 14, 4. 7., s. 7.
- Miloslav Chlupáč, O spolupráci s architekty v šedesátých letech (rozhovor Kateřiny Pažoutové), *Prostor Zlín*, 2003, č. 2, s. 10-13.
- Miloslav Chlupáč, *Sochařství*, Praha 1985.
- Ivan Jirous, Konfrontace II, *Výtvarná práce XVIII*, 1970, č. 25-26, 15. 12., s. 7.
- Karel Kahoun, Ružbachy 65, *Výtvarná práce XIII*, 1965, č. 23, 6. 12., s. 1.
- Miroslav Klivar, Ještě k výstavě mladých, *Výtvarná práce VI*, 1958, č. 16, 15. 9., s. 6.
- Miroslav Klivar, Výtvarné umění a psychologie vnímání formy, *Výtvarná práce XV*, č. 7, 1967, 6. 4., s. 1, 7.
- Jan Koblasa, Zpráva o padesátých, *Ateliér IV*, 1991, č. 8, 18. 4., s. 4.
- Alena Konečná, Olomouc – Socha 67, *Výtvarná práce XV*, 1967, č. 19, 21. 9., s. 5.
- Vladimíra Koubová, Radost nezáměrnosti, *Ateliér IV*, 1991, č. 3, 7. 2., s. 1.
- Marie Klimešová-Judlová, Alina Szapocznikow 1926-1973. Retrospektiva, *Ateliér XII*, 1999, č. 1, 7. 1., s. 16.
- Jiří Kotalík, K myšlence mezinárodních sochařských symposií, *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 10, 26. 5., s. 3.
- Rosalind Krauss, Sochařství v rozšířeném poli (1979), *Konserva / Na Hudbu I*, 1990, č. 3, červen, s. 7-13.
- Rosalind E. Krauss, Odvrácená strana tvaru, *Konserva / Na Hudbu*, 1991, č. 7, prosinec, s. 3-18.
- Udo Kultermann, Řeč mlčení. O symbolickém prostředí bílé barvy, *Výtvarné umění XX*, 1970, č. 2, s. 81-83.

- *Henri Laurens. Kubistické období* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění, Dům U černé Matky Boží v Praze 1996.
- Blanka Litvájová, *Kaštieľ vo Fričovciach (1623-1630). Architektúra kaštieľa v kontexte východoeurópskej renesancie. Program figurálnej sgrafitovej výzdoby* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 1998.
- Pierre Montal, Dovedou výtvarníci a architekti XX. století pracovat společně? Otázka, kterou si klademe při otevření paláce Unesca v Paříži, přel. Ludmila Vachtová, *Výtvarné umění IX*, 1959, č. 2, s. 64-69.
- Václav Nebeský, *Smysl modernosti*, Praha 2001.
- Petr Nedoma, K otázce duchovního umění, *Ateliér IV*, 1991, č. 8, 18. 4., s. 2.
- Mahulena Nešlehová, Umění zrychleného času, *Ateliér XII*, 1999, č. 24, s. 12.
- Luděk Novák, K estetice současného sochařství, *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 1-2, s. 12-28.
- Jan Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, in: Václav Černý (ed.), *Sborník pětadvacíti*, Praha 1969, s. 180-191.
- Pavla Pečínková, Milosrdná rekonstrukce absurdního světa, *Ateliér VII*, 1994, č. 20, 29. 9., s. 1.
- Pavla Pečínková, Situace bez definic, *Ateliér IX*, 1996, č. 14, 4. 7., s. 16.
- Eva Petrová, Čas zastavený, čas běžící, *Ateliér IX*, 1996, č. 25, 5. 12., s. 16.
- Eva Petrová, Glosa k výstavě Ozvěny kubismu, *Ateliér XIII*, 2000, č. 10, s. 5.
- Eva Petrová, *Nová figurace* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1994.
- Eva Petrová, Poznámka o výstavě mladých v Brně, *Výtvarné umění VIII*, 1958, č. 7, s. 315-319.
- Eva Petrová, Umění objektu, *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 6-7, s. 302-311.
- Herbert Read, *The Art of Sculpture*, London 1956.
- Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, New York 1968.
- Petr Rezek, Dva druhy pohledu, *Konserva / Na Hudbu I*, 1990, č. 4, prosinec, s. 20-22.
- Petr Rezek, Maskovitá plasticita, *Konserva / Na Hudbu I*, 1990, č. 4, prosinec, s. 14-19.
- Petr Rezek, Princip sochy (část z úvodního slova předneseného na vernisáži), *Ateliér III*, 1990, č. 23, 12. 11., s. 5.
- Petr Rezek, Socha a hmat, *Konserva / Na Hudbu*, 1992, č. 8, s. 27-30.
- *Sochařství Francie od Rodina k dnešku* (kat. výst.), Slovanský ostrov v Praze 1947.
- *Sochařství 1988-1992. Generace osmdesátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1992.
- Karel Srp, Minimal & Earth & Concept Art, I. a II. část, *Jazzpetit*, 1982, č. 11, prosinec.
- šd, Avantgarda 1966, *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 5, 17. 3., s. 1.
- Jiří Šetlík, Otázky kolem Otty Gutfreunda. Na okraj souborné výstavy v Praze, *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 4, s. 165-176.
- Jiří Šetlík, *Otto Gutfreund. Zázemí tvorby*, Praha 1989.
- Jiří Šetlík, Sochař Miloš Chlupáč, *Výtvarné umění*, 1990, č. 4, s. 10-15.
- Jiří Šetlík, Sochařova cesta k tvaru. Dovětek k výstavě Josefa Wagnera, *Výtvarné umění VIII*, 1958, č. 6, s. 242-247.
- Jiří Šetlík, Sochařství na IV. přehlídce čs. výtvarného umění, *Výtvarná práce VIII*, 1960, č. 3, 8. 2., s. 3, 4.



- Jiří Šetlík, Šedá cihla, *Ateliér IV*, 1991, č. 17, 22. 8., s. 8.
- Jiří Šetlík, IV. přehlídka. Sochařství, *Výtvarné umění X*, 1960, č. 4, s. 145-151.
- Jiří Šmíd, Umělci k XIII. sjezdu KSČ, *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 12, 23. 6., s. 1, 3.
- Jan Šrámek, Ósaka - československá účast na Světové výstavě Expo 70, *Architektura ČSR XIX*, 1970, č. 8, s. 355.
- Ludmila Vachtová, Vyšné Ružbachy 1965, *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 1, s. 37-39.
- Vojtěch Volavka, *Jak vzniká socha*, Praha 1956.
- Vojtěch Volavka, *O soše*, Praha 1959.
- Zdeňka Volavková-Skořepová, *Myšlenky moderních sochařů*, Praha 1971.
- Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století. 1890-1945*, Praha 1978.
- Petr Wittlich, Elementarismus v současném českém sochařství, *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 6-7, s. 340-345.
- Petr Wittlich, Možnosti integrace, *Výtvarné umění XX*, 1970, č. 6, s. 254-264.
- Petr Wittlich, Otázka kontinuity v českém moderním sochařství, *Výtvarná práce XI*, 1963, č. 10, s. 1, 6-8.
- Jaromír Zemina, Ještě další post scriptum k Jarní výstavě, *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 17, 1. 9., s. 6.
- Jaromír Zemina, *Věra Janoušková. Já to dělám takhle*, Praha 2001.
- Václav Zykmund, Výstava mladých v Brně, *Výtvarná práce VI*, 1958, č. 11, 21. 6., s. 2, 3.

## Seznam vyobrazení

- 1 Zdeněk Palcr v ateliéru ve Zdíbech. Reprodukce: Jiří Šetlík, *Cesty po ateliérech 1976-1986*, Praha 1996
- 2 Figura sedící ženy, 1947. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 3 Tři figury, 1947.<sup>423</sup> Reprodukce: *Počátky generace* (kat. výst.), Galerie Václava Špály v Praze 1968
- 4 (Sedící figura), nedatováno.<sup>424</sup> Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 5 (Sedící figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 6 Sedící figura, 1959. Reprodukce: *Setkání. Stanislav Podhrázský – Zdeněk Palcr* (kat. výst.), Galerie U bílého jednorožce v Klatovech 1996 (foto Oto Palán)
- 7 Sedící žena, 1958. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 8 Dívka, 1958. Reprodukce: *Socha 1964* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1964
- 9 Sedící žena, 1958. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 10 Sedící dívka, 1958. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 11 Sedící figura, 1958. Reprodukce: *Výtvarné umění XX*, 1970, č. 3
- 12 Sedící, 1959. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 13 Opřený muž, 1959. Reprodukce: *Výtvarné umění XV*, 1965, č. 4-5
- 14 Ležící muž, 1959. Reprodukce: *Tvůrčí skupina Máj* (kat. výst.), Nová síň v Praze 1964
- 15 Sedící dívka, 1959. Foto: Galerie umění Karlovy Vary
- 16 Sedící dívka, 1962. Reprodukce: Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2002*, X., Ostrava 2002
- 17 Sedící figura, 1967. Reprodukce: *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 1-2
- 18 (Sedící figura), 1986. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 19 (Sedící figura), 1991. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 20 (Sedící figura), 1994. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 21 (Část figury), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis

---

<sup>423</sup> Pokud nejsou u díla uvedeny všechny důležité údaje, je známo pouze z reprodukce a nebyla doposud zjišťována jeho totožnost s díly ze sochařovy pozůstalosti.

<sup>424</sup> Veškeré údaje (vyjma názvu) uvedené u soch z Palcroy pozůstalosti jsou převzaty ze soupisu díla poskytnutého Nadačním fondem Lux et Lapis.

- 22 (Část figury), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 23 (Figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 24 (Sedící figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 25 Stojící plavkyně, 1957. Reprodukce: Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963 (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1994 (foto Emila Medková)
- 26 Plavkyně, 1957. Reprodukce: Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963 (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1994 (foto Emila Medková)
- 27 Plavkyně, 1957. Foto: České muzeum výtvarných umění v Praze
- 28 Plavkyně, 1957. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 29 (Plavkyně), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 30 Hlava otce, (2. pol. 40. let). Foto: autorka diplomové práce
- 31 (Hlava), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 32 Portrét J. K., 1959. Reprodukce: Zdeněk Palcr – Stanislav Podhrázký (kat. výst.), Alšova sňh Umělecké besedy v Praze 1960
- 33 S rukama nad hlavou, 1955. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 34 Hlava, 1955. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 35 Hlava, 1955. Reprodukce: Skupina Máj (kat. výst.), Poděbrady 1961
- 36 (Hlava), 1983. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 37 (Hlava), 1988. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 38 (Hlava), 1988. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 39 (Hlava), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 40 (Hlava), 1987. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 41 (Část figury), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 42 Milenci, 1949. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 43 Dvojice, 1965. Reprodukce: Socha piešťanských parkov 68 (kat. výst.), Piešťany 1968
- 44 Dvojice, 1966. Reprodukce: Výtvarné umění XX, 1970, č. 3
- 45 (Dvojice?), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 46 (Dvojice), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 47 Dvojice, 1957. Reprodukce: České moderní umění 1900-1960, Národní galerie v Praze 1995



- 48 Dvojice, 1967. Reprodukce: Výtvarné umění, 1990, č. 5 (foto Jan Svoboda)
- 49 Dvojice I, 1969. Reprodukce: Konzerva / Na Hudbu, 1992, č. 8 (foto Jan Svoboda)
- 50 Dvojice, 1969. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 51 (Dvojice), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 52 (Dvojice?), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 53 (Dvojice), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 54 (Dvojice), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 55 (Část figury), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 56 Akt, 1957. Reprodukce: 2. výstava skupiny Máj 57 (kat. výst.), Palác Dunaj v Praze 1958
- 57 (Figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 58 Sedící figura (Eva), 1958. Reprodukce: Zpřítomnění. Přírůstky galerie z let 1987-1996 (kat. výst.), Galerie Klatovy / Klenová, zámek Klenová 1996
- 59 Ležící akt, 1958. Reprodukce: Výtvarné umění XII, 1962, č. 8
- 60 (Figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 61 Stojící figura, 1962. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 62 Torzo, 1964. Reprodukce: Ateliér IX, 1996, č. 19
- 63 Stojící figura (Vážná figura), 1962/65. Reprodukce: Plamen VIII, 1966, č. 7
- 64 Stojící torzo, 1963. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 65 Stojící figura, 1964. Reprodukce: Výtvarné umění XX, 1970, č. 3 (foto Jan Svoboda)
- 66 Stojící figura, 1964. Reprodukce: Prostor, architektura, výtvarné umění (kat. výst.), Výstaviště Černá louka v Ostravě 1983 (foto Jan Svoboda)
- 67 Torzo, 1965. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 68 Stojící torzo, 1965. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 69 Stojící figura, 1965. Reprodukce: Deset sochařských vyznání (kat. výst.), Výstavní síň Fronta v Praze 1968
- 70 (Stojící figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 71 Stojící figura, 1966. Reprodukce: Výtvarné umění XX, 1970, č. 3 (foto Jan Svoboda)
- 72 Stojící figura, 1966. Reprodukce: Výtvarné umění XX, 1970, č. 3 (foto Jan Svoboda)

- 73 Stojící figura II, 1966. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 74 Stojící figura, 1966. Reprodukce: Výtvarné umění XX, 1970, č. 3 (foto Jan Svoboda)
- 75 Stojící figura, 1967. Reprodukce: Výtvarné umění XX, 1970, č. 3 (foto Jan Svoboda)
- 76 Stojící figura, 1967. Reprodukce: 78/1985, Praha 1985 (foto Jan Svoboda)
- 77 Stojící figura IV, 1967. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Nová síň v Praze 1970 (foto Jan Svoboda)
- 78 Stojící figura, 1966. Reprodukce: Výtvarné umění, 1990, č. 5 (foto Jan Svoboda)
- 79 Část figury, 1967. Reprodukce: Výtvarné umění XX, 1970, č. 3
- 80 Stojící figura, 1968. Reprodukce: 78/1985, Praha 1985 (foto Jan Svoboda)
- 81 Stojící figura I, 1968. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Nová síň v Praze 1970 (foto Jan Svoboda)
- 82 Část figury, 1967. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 83 Část figury I, 1967. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 84 Část figury I, 1967. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Nová síň v Praze 1970 (foto Jan Svoboda)
- 85 Figura, 1975. Foto: autorka diplomové práce
- 86 Stojící figura, 1966. Reprodukce: Výtvarné umění, 1990, č. 5 (foto Jan Svoboda)
- 87 (Stojící figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 88 Stojící figura I, 1970. Reprodukce: Setkání. Stanislav Podhrázský – Zdeněk Palcr (kat. výst.), Galerie U bílého jednorožce v Klatovech 1996
- 89 Stojící figura, 1976. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 90 (Stojící figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 91 (Stojící figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 92 (Část figury), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 93 (Část figury), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 94 (Stojící figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 95 Stojící figura, 1971. Reprodukce: Výtvarné umění, 1990, č. 5 (foto Jan Svoboda)
- 96 Stojící figura II, 1972. Reprodukce: Setkání. Stanislav Podhrázský – Zdeněk Palcr (kat. výst.), Galerie U bílého jednorožce v Klatovech 1996 (foto Pavel Odvody)
- 97 Část figury, 1977. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)

- 98** (Část figury), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 99** Figura, okolo 1972. Reprodukce: Zdeněk Palcr (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění v Náchodě 1997 (foto Jaroslav Bárta)
- 100** (Figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 101** (Figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 102** (Figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 103** (Figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 104** (Figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 105** (Figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 106** (Figura), 1982. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 107** (Figura), nedatováno. Reprodukce: Petr Rezek, K teorii plastičnosti, Praha 2004
- 108** Část figury, 1977-78. Foto: autorka diplomové práce
- 109** (Část figury), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 110** Stojící figura, 1975. Reprodukce: Šedá cihla 78/1991 (kat. výst.), Galerie U bílého jednorožce v Klatovech, Zámek Klenová 1991 (foto Jan Svoboda)
- 111** (Figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 112** (Figura), nedatováno. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 113** (Figura), 1980. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 114** (Figura), 1985. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 115** (Figura), 1988. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 116** (Figura), 1985. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 117** (Figura), 1991. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 118** (Figura), 1993. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 119** (Figura), 1993. Foto © Nadační fond Lux et Lapis
- 120** Plastika (sedící žena) pro společenský dům, Praha-Vršovice, 1958. Foto: autorka diplomové práce
- 121** Plastika pro československý pavilon na Světové výstavě EXPO '67, Montreal, Kanada, 1966. Reprodukce: Architektura ČSSR XXVI, 1967, č. 10
- 122** Plastika pro sídliště Prosek, Praha, 1967. Foto: Jan Svoboda, z majetku Viktora Rudiše
- 123** Plastika pro sídliště Prosek, Praha, 1967. Foto: autorka diplomové práce
- 124** Detail plastiky pro sídliště Prosek, Praha, 1967. Foto: autorka diplomové práce
- 125** Plastika pro budovu Chemapolu, Praha-Vršovice, 1968. Reprodukce: Výtvarné umění XI, 1996, č. 9-10



- 126** Návrh plastiky pro prostor konečné zastávky tramvaje, Praha-Dejvice, (2. pol. 60. let). Reprodukce: Architektura ČSSR XXVIII, 1969, č. 2
- 127** Reliéfní stěna pro československý pavilon na Světové výstavě EXPO '70, Ósaka, Japonsko, 1969-70. Foto: z majetku Viktora Rudiše
- 128** Reliéfní stěna u budovy Tělovýchovné jednoty Tesla, Brno-Lesná, 1982. Foto: z majetku Viktora Rudiše
- 129** Část reliéfní stěny u budovy Tělovýchovné jednoty Tesla, Brno-Lesná, 1982. Foto: autorka diplomové práce
- 130** Část reliéfní stěny u budovy Tělovýchovné jednoty Tesla, Brno-Lesná, 1982. Foto: autorka diplomové práce
- 131** Plastika (sedící žena) pro sídliště Brno-Líšeň, 1988. Foto: z majetku Viktora Rudiše
- 132** Plastika (sedící žena) pro sídliště Brno-Líšeň, 1988. Foto: autorka diplomové práce
- 133** Plastika (sedící žena) pro sídliště Brno-Líšeň, 1988. Foto: autorka diplomové práce
- 134** Z ateliéru Zdeňka Palcra na Letné. Reprodukce: Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963 (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1994
- 135** Z ateliéru Zdeňka Palcra ve Zdíbech. Foto: Ivan Koleček, z majetku Viktora Rudiše
- 136** Z ateliéru Zdeňka Palcra ve Zdíbech. Foto: Ivan Koleček, z majetku Viktora Rudiše
- 137** Z Palcrových souborných výstav v Nové síni roku 1970. Foto: Jan Svoboda, z majetku Viktora Rudiše
- 138** Z výstavy v Galerii Josefa Matičky v Litomyšli roku 1986. Foto: z majetku Viktora Rudiše
- 139** ...a byli jsme mladí, 1961 Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 140** Lidé za kamerou, 1961. Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 141** Pevnost na kolejích, 1961. Reprodukce: Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959-1989 (kat. výst), Muzeum umění Olomouc 2004
- 142** Reportáž psaná na oprátce, 1961. Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 143** Devět dní jednoho roku, 1962. Reprodukce: Český filmový plakát 20. století (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Exlibris Praha 2004
- 144** Norimberský proces, 1962. Foto: Národní filmový archiv Praha
- 145** Norimberský proces, (1962). Foto: Národní filmový archiv Praha
- 146** Předměstí snů, 1962. Reprodukce: Český filmový plakát 20. století (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Exlibris Praha 2004
- 147** Smrt má jednu tvář, 1962. Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 148** Čas se zastavil, (1963). Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 149** Černý Petr, 1963. Reprodukce: Český filmový plakát 20. století (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Exlibris Praha 2004

- 150** Jazzová revue, 1963. Reprodukce: Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959-1989 (kat. výst), Muzeum umění Olomouc 2004
- 151** Jen dva mohou hrát, 1963. Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 152** Jízda na tygru, 1963. Reprodukce: Český filmový plakát 20. století (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Exlibris Praha 2004
- 153** Král komiků, 1963. Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 154** Muzeum zázraků, 1963. Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 155** My dva muži, 1963. Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 156** Poslední soud, 1963. Reprodukce: Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959-1989 (kat. výst), Muzeum umění Olomouc 2004
- 157** 90 minut překvapení, 1963. Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 158** Každý den odvahu, 1964. Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 159** Marie, 1964. Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 160** Nedoručený rozkaz, 1964. Foto: Národní knihovna ČR v Praze
- 161** Obchod na korze, 1964. Reprodukce: Český filmový plakát 20. století (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Exlibris Praha 2004
- 162** Obchod na korze, 1964. Reprodukce: Český filmový plakát 20. století (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Exlibris Praha 2004
- 163** Syn kapitána Blooda, 1964. Reprodukce: Český filmový plakát 20. století (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Exlibris Praha 2004
- 164** Země andělů, 1964. Reprodukce: Český filmový plakát 20. století (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Exlibris Praha 2004
- 165** Banda, 1965. Fotokopie ze soukromé sbírky
- 166** Gepard, (1965). Reprodukce: Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959-1989 (kat. výst), Muzeum umění Olomouc 2004
- 167** Lásky jedné plavovlásky, 1965. Reprodukce: Český filmový plakát 20. století (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Exlibris Praha 2004
- 168** Morálka 63, (1965). Reprodukce: Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959-1989 (kat. výst), Muzeum umění Olomouc 2004
- 169** Nová výprava Dona Quijota, 1974. Fotokopie ze soukromé sbírky
- 170** Sněhové mraky, 1974. Reprodukce: Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959-1989 (kat. výst), Muzeum umění Olomouc 2004
- 171** Stárnutí, 1974. Reprodukce: Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959-1989 (kat. výst), Muzeum umění Olomouc 2004
- 172** Životní šance, 1974. Reprodukce: Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959-1989 (kat. výst), Muzeum umění Olomouc 2004

173 Podivné dědictví, 1975. Fotokopie ze soukromé sbírky

174 Strážce pevnosti, 1975. Fotokopie ze soukromé sbírky

175 Schovej se válko, (okolo 1966). Reprodukce: Avantgarda 66 (kat. výst.), Výstavní síň Mánes v Praze 1966

176 Smečka, 1973. Foto: autorka diplomové práce

177 Jan Svoboda, Pocta Zdeňku Palcovi, 1971. Reprodukce: Jan Svoboda, fotografie (kat. výst.), Moravská galerie v Brně a Uměleckoprůmyslové museum v Praze 1995