

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Natálie Henclová

Václav Groul a jeho malířské dílo

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D.

Praha 2019

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 17. června 2019

Natálie Henclová

Bibliografická citace

Václav Groul a jeho malířské dílo [rukopis] : bakalářská práce / Natálie Henclová; vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D. -- Praha, 2019. -- 73 s.

Anotace

Bakalářská práce bude věnována osobnosti Václava Groula. Zaměří se na jeho výtvarnou tvorbu a pokusí se o výklad jeho malířského díla. Nejprve práce představí tvorbu art brut a poté shrne dostupná fakta z jeho života a tvorby. Dále ozřejmí možné inspirační zdroje. Těmi se evidentně stala četba průkopníka spiritismu Allana Kardeka (Kniha duchů). Při pohledu na jeho tvorbu je rovněž patrná jistá, pravděpodobně neuvědomělá, souvislost s tvůrci mandal a s dílem Carla Gustava Junga. V neposlední řadě může být v jeho díle i dopad profese pánského krejčího, ve které se mohl blíže setkat s ornamentem. Václava Groula pravděpodobně mohla zajímat také číselná symbolika a práce se symboly, objevující se v některých jeho obrazech. Cílem práce je shrnout faktické informace o jeho životě, interpretovat dílo tohoto nevšedního autora a potvrdit jeho postavení mezi ostatními tvůrci art brut.

Klíčová slova

Václav Groul, Allan Kardek, Karl Gustav Jung, art brut, spiritismus, mediální umění, mandala, číselná symbolika, duchovní umění

Abstract

Václav Groul and his painting work

The bachelor thesis will be devoted to Václav Groul's personality. It will focus on his artwork and try to explain his painting work. At first, the thesis introduces art brut and then summarizes the available facts from his life and work. Further it will illustrate possible sources of inspiration. These obviously became from the reading of spiritist pioneer Allan Kardek (Book of Ghosts). At the sight of his work, there is also a certain, probably unconscious, connection with mandal creators and the work of Carl Gustav Jung. Last but not least in his work may also be the impact of his profession-he was a tailor, in which he could meet the ornament more closely. Václav Groula could have been interested in numerical symbolism and work with symbols appearing in some of his paintings. The aim of the thesis is to summarize factual information about his life, to

interpret the work of this extraordinary author and to determine his position among other artists of art brut.

Keywords

Václav Groul, Allan Kardek, Karl Gustav Jung, art brut, spiritism, medial art, mandala, numerical symbolism, spiritual art

Počet znaků (včetně mezer): 90 760

Poděkování

Chtěla bych poděkovat PhDr. Milanu Pechovi, Ph.D. za odborné vedení mé bakalářské práce a za podněty, které rozšířily můj pohled na zkoumanou problematiku. Dále bych chtěla poděkovat Galerii U Mistra s palmou v Náchodě a MgA. Václavě Henclové za podporu při vzniku práce.

Obsah

Úvod.....	9
1. Definice umění art brut	11
1.1. Historie art brut	12
2. Václav Groul	23
3. Groulovy inspirace a výklad jeho díla	26
3.1. Mediumní tvorba	26
3.2. Duchovní spojení.....	30
3.3. Mandaly, symbolika a ornament	34
Závěr	51
Seznam použitých zkratk.....	53
Seznam literatury	55
Přílohy.....	61

Úvod

O osobnosti Václava Groula a jeho tvorbě je prozatím známo jen málo. Za jeho života se o něm objevila zmínka v místním tisku, u příležitosti jeho samostatné výstavy v prostorách Městského divadla v Hronově v roce 1947. V novinové recenzi Sidy Volfové v periodiku Jiráskův kraj je krátce zhodnocena pouze jeho tvorba představená na této výstavě. Z té doby se datují jeho první dochované obrazy, které nebyly v místním měřítku běžné a ani srovnatelné. Pro autenticitu vzbuzovaly výtvoř neškolených autorů, jakým byl i Václav Groul, zájem moderních umělců již od konce 19. století. Např. Pablo Picasso uspořádal v roce 1908 ve svém ateliéru Bateau-Lavoir v Paříži banket na počest naivního malíře Henriho Rousseaua¹, jehož „primitivnost“ malby byla inspirací nejen jemu, ale i řadě dalších autorů. V Evropě, a tedy i u nás však nebyla tvorba takovýchto autodidaktů, běžně dávána do kontextu umění ani řazena do art brut. S takovým termínem přišel francouzský malíř Jean Dubuffet v roce 1945, po setkání s tvorbou duševně nemocných jedné švýcarské kliniky a Karel Teige přeložil pojem art brut jako umění v syrovém stavu (art = umění, tvorba, brut = spontaneita, syrovost) teprve v roce 1949.² Groulova tvorba na výstavě v Hronově tedy ještě nebyla označena termínem art brut. Na dílo Václava Groula se po jeho smrti až do roku 2000, kdy měl, po padesáti letech, zatím, poslední samostatnou výstavu, zapomělo.

Cílem bakalářské práce bude představit tvorbu pánského krejčího Václava Groula, u kterého se ve vymezené části života objevily výjimečné schopnosti, které mu umožnily proniknout za hranice běžného poznání. Autor bude zařazen do kontextu art brut, budou shrnuty dostupné informace o jeho životě, odhaleny inspirační zdroje a nalezeny skryté významy jeho tvorby v oblasti mediální, symbolické a ornamentální.

Po úvodní části, která krátce přiblíží umění art brut od jeho vzniku, popisují tuto oblast u nás a zejména v Podkrkonoší. V další části se již věnují osobnosti Václava Groula. Nejprve předkládám dostupné informace o jeho životě z písemných i ústních pramenů, které se podařilo najít a dohledat. Dále se již soustředím na jeho dochované malířské dílo z období od roku 1937 do roku 1953 a na podněty a způsob zpracování obrazů, zároveň je porovnávám s dalšími autory art brut. Postupně odkrývám Groulova hlavní těžiště

¹ WALTHER 1992, 91.

² DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 275.

tvorby: spiritistické zkušenosti, práce na principu mandaly, a nakonec i ornamentu.
K těmto zkoumaným oblastem dokládám příklady obrazů, které splní popisovaná kritéria.

1. Definice umění art brut

Umění v původním, surovém stavu = art brut, je tvorba převážně neškolených lidí, volně používajících kromě běžných technik jako kresba, malba i modelování nebo výšivku.³ Výtvarné projevy těchto autorů jsou různorodé, bez zájmu o estetiku a výběr použitých prostředků. Důležité je pro ně sdělení, jehož obsah vnitřně cítí a nutně potřebují zobrazit. Jejich tvorba je zcela originální, výhradně autentická, bez závislosti na úspěchu a uznání.⁴

Název L'art brut (Art brut) začal užívat pro tento druh tvorby Jean Dubuffet roku 1945. Byl sběratelem tvorby lidí „mimo normy“: dětí, duševně a tělesně nemocných, vězňů a primitivů.⁵ Viděl v jejich výtvarné tvorbě zdroj poznání, ke kterému klasické umění nemůže dospět.

V roce 1948 založil Dubuffet spolu s několika výraznými osobnostmi jako André Breton společnost Compagnie de l'Art Brut (Společnost umění v surovém stavu)⁶, která vyvíjela činnost sběratelskou i výstavní. Rok poté, byla poprvé vystavena Dubuffetova sbírka art brut v pařížské galerii René Drouina, kde definoval art brut a důrazně ho distancoval od označování „umění šilenců“. Na rozdíl od Bretona, který nadřazoval profesionální umění nad tvorbou autodidaktů a pochyboval nad stejnými kořeny jejich tvorby, Dubuffet rozdíl v pramenech tvorby duševně nemocných a zdravých tvůrců neviděl. Tvrdil, že „*umění duševně nemocných neexistuje o nic víc než umění lidí se zažívacími problémy nebo s nemocným kolenem. Jsou pouze dva druhy umělců: ti, co mají co sdělit, a pak ti ostatní.*“⁷

V textu „Art brut preferované před kulturním uměním“, vydaném roku 1949 k této první výstavě své sbírky uvedl: „*Tímto označením rozumíme práce lidí, kteří nejsou zraněni uměleckou kulturou, kde mimikry hrají jen velmi malou nebo žádnou roli (v protikladu k aktivitám intelektuálů). Tito umělci získávají všechno – náměty, volbu materiálů, rytmy, styly psaní atd. – z hlubin své osobnosti, a ne z koncepcí klasického nebo módního umění. Jsme zde svědky naprosto čisté umělecké akce, surové, instinktivní*

³ http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Art_brut, ze dne 2. 3. 2019.

⁴ NÁDVORNÍKOVÁ 1998, 39.

⁵ http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Art_brut, ze dne 2. 3. 2019.

⁶ KRÍŽ 1989, 46.

⁷ Citováno podle DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 275.

a cele, ve všech svých fázích, znovu objevené výhradně prostřednictvím umělcových vnitřních impulsů.“⁸

Sbírku, kterou začal Jean Dubuffet shromažďovat v roce 1945 představil opět na výstavě v roce 1967. Tentokrát se jednalo o 700 děl od 75 autorů v pařížském Musée des Arts décoratifs. V roce 1976 bylo na zámku Beaulieu ve švýcarském Lausanne otevřeno muzeum s jeho sbírkou.⁹

1.1. Historie art brut

Již na konci 18. století se některé léčebny pro duševně nemocné v Paříži začaly snažit o zlidštění přístupu k léčbě pacientů a umožnily jim výtvarně se realizovat. V roce 1900 se dokonce konala první výstava pacientů kliniky královské nemocnice v Londýně.¹⁰ O tvorbě duševně nemocných se postupně začaly objevovat zmínky v lékařských publikacích a knihách. Z řad psychiatrů pocházeli první sběratelé, kteří vydávali knihy oceňující uměleckou hodnotu děl duševně nemocných.

Jedním z prvních významných sběratelů prací duševně nemocných byl historik umění a psychiatr Hanz Prinshorn, který působil na klinice v německém Heidelbergu. V roce 1922 publikoval knihu „Bildneri der Geistes kranken“ (Tvorba duševně nemocných).¹¹ Jeho sbírka byla zneužita v roce 1937, když Joseph Goebbels uspořádal v Mnichově výstavu „Entartete Kunst“ (Degenerované umění), kde byla vedle sebe vystavena díla z Prinzhornovy kolekce a obrazy umělců avantgardní scény, zejména expresionistů jako Nolde, Kirchner nebo Kokoschka a řady dalších významných autorů. Toto spojení mělo zdiskreditovat avantgardní uměleckou scénu, která byla v protikladu k esteticky a rasově „čistému“ umění nacismu, vystaveném souběžně na přehlídce „Grösse Deutsche Kunstausstellung“ (Velké německé umění). Avantgarda v Německu byla vytlačena z veřejného prostoru. Autoři výtvorů v Prinzhornově sbírce byli mezi lety 1939-1941 cíleně likvidováni v rámci akce T4-Euthanasie. Umění art brut bylo trnem v oku nejen

⁸ Citováno podle FOSTER 2007, 339.

⁹ KRÍŽ 1989, 46.

¹⁰ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 273.

¹¹ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 274.

totalitnímu režimu za Hitlera, ale i komunistické ideologii po únoru 1948 v tehdejší Československu.^{12/13}

Výčet jednotlivých zajímavých autorů art brut z různých zemí, kteří prošli některou z psychiatrických klinik a intenzivně výtvarně tvořili, by byl pro tuto práci příliš obsáhlý, proto budou jako příklad uvedeni jedni z těch nejznámějších, které mohla vidět široká veřejnost na výstavách u nás^{14/15/16} a zároveň je u některých z nich možné vidět podobnost, alespoň formální, s dílem Václava Groula.

Srovnání malby můžeme do určité míry hledat s celoživotním pacientem švýcarského ústavu pro duševně nemocné ve Waldau Adolfem Wölfli, který byl jedním z nejpozoruhodnějších spontánních tvůrců. V roce 1912 ukončil svůj první výtvarný, literární a hudební cyklus z celoživotního díla „Van der Wiege bis zum Graab“ (Od kolébky ke hrobu). Wölfliho dílo představuje jeho osobní alternativu uspořádání světa. Prohlásil se za svatého, vymyslel novou geografii, historii, řadu číslovek ve 45 velkých a 16 malých sešitech o 26 000 stranách textů, partitur, kreseb a koláží. V roce 1920 o něm psychiatr Walter Morgenthaler z kliniky ve Waldau vydal knihu „Ein Geistes krank er als Künstler“ (Duševně nemocný jako umělec).¹⁷ Adolf Wölfli (1864-1930) orientoval některé své obrazy od středu a vyplňoval celý prostor většinou obdélníkových formátů spoustou detailů stejně jako Václav Groul.[1,2] Avšak Wölfli měl na rozdíl od Groula psychické onemocnění a jejich osobní životy se odehrávaly zcela odlišně.

Podobnou rozsáhlost díla, jaké zanechal Wölfli najdeme i u Henry Dargera (1892-1973), který napsal 15 145 stránek textu s několika sty ilustracemi „The Story of the Vivian Girls, in What Is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeko-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion“ (Příběhy dívek Vivianových v místě, které je známo pod názvem Království neskutečna a kruté Glandeko-Angelinijské války způsobené vzpourou dětských otroků). Jedná se o rozsáhlé vyprávění se dvěma rozdílnými konci, do kterého promítl své představy o sobě jako kapitánu Henry Dargerovi, řediteli organizace pro záchranu týraných dětí. Začal na něm pravděpodobně pracovat již v ústavu pro opožděné děti, kam byl jako ještě nezletilý umístěn po smrti otce a odkud ve svých sedmnácti letech utekl do Chicaga, kde pracoval

¹² NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 13.

¹³ http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Art_brut, ze dne 2. 3. 2019.

¹⁴ Dům U Kamenného zvonu v Praze, výstava „Art brut, sbírka abcd“ v r. 2006.

¹⁵ Dům U Kamenného zvonu v Praze, výstava „Art brut „Prinshornova sbírka“ v r. 2009.

¹⁶ Dům U Kamenného zvonu v Praze, výstava „Art brut Adolf Wölfli: Stvořitel Universa v r. 2012.

¹⁷ <http://www.ghmp.cz/probehle-vystavy/adolf-wolfli-stvoritel-universa/>, ze dne 6.4.2019.

jako uklízeč v jedné nemocnici až do odchodu do důchodu. Napsal a ilustroval i tisíce stran dalších příběhů a pokračování, ve kterých posedle líčil peripetie svého života bez rozlišení reality a snu.¹⁸

Dokladem toho, že ne všichni tvůrci art brut musí být nutně vyšinutí a že zdroje jejich inspirace mohou být značně rozdílné je francouzský malíř Joseph Crépin (1875-1948), který na rozdíl od obou předchozích autorů nebyl sirotek odkázaný alespoň část svého života na pomoc nějakého ústavu, nebyl duševně nemocný a byl dokonce ženatý. Po své padesátce se seznámil se spiritismem a začal kreslit a malovat. Již od dětství miloval hudbu a jeho prvním výtvarným dílem v tomto pozdním věku bylo příznačně překreslení hudební partitury na stránku školního čtverečkovaného sešitu. Poté začal podle předběžných studií, které následně zvětšoval a přenášel na plátno pomocí kružítko a pravítka, malovat obrazy založené na symetrii. Jeho olejomalby představují stavby, chrámy a paláce, čistě geometrické motivy nebo stylizované figury lidí a zvířat. Způsob tvorby, založený na přesnosti a symetrii a výběr zobrazovaných námětů je nápadně srovnatelný s malířem Groulem.¹⁹[3,4] Spolu byli spřízněni nejen generačně. Do určité doby se u obou neprojevila schopnost a nutnost malovat obrazy, oba měli celkem běžné profese, které je živili, vedli normální rodinný život a oba se v určité etapě svého života setkali se spiritismem. O třináct let starší Joseph Crépin se v roce 1901, o deset let dříve než Václav Groul, oženil. Vystřídal nejprve několik profesí, než začal obchodovat s železářským zbožím. Otevřel si dokonce vlastní železářství. V roce 1930 se seznámil s médiem, malířem a jasnovidcem Victorem Simonem. Ve stejné životní etapě se spiritismem začal zabývat i Václav Groulov. V prosinci 1938 vytvořil Crépin svoji první výtvarnou práci a o devět let později čítalo jeho dílo již tři sta čtyřicet pět obrazů. Jsou nezaměnitelné díky hypnotizující symetrii a takřka strojové přesnosti. Autor je často zdobil dokonale odměřenými kapkami barvy. Věřil, že za inspiraci vděčí strážným andělům a přičítal svým obrazům ochrannou moc. Byl přesvědčen o své schopnosti zastavit vojenské konflikty a věřil, že druhá světová válka skončí, jakmile namaluje svůj třístý obraz. To se shodou okolností také skutečně stalo. Když zemřel, byly mu na jeho přání přiloženy do rakve všechny studie k obrazům.²⁰ Formální srovnání mezi oběma autory lze nalézt v námětech a ve středové kompozici a jejím rozvíjení, v použití

¹⁸ DECHARME 2015, 149.

¹⁹ http://www.artbrut.cz/index.php?manufacturers_id=48, ze dne 6.4.2019.

²⁰ http://www.artbrut.cz/index.php?manufacturers_id=48, odkaz ze dne 14.4.2019.

geometrických tvarů, zejména trojúhelníků a v častém použití symboliky čísla čtyři a osm v elementech vycházejících ze středu osového kříže. Crépinovi obrazy mají formát čtvercový, Groulovi obdélníkový. Srovnání lze nalézt také v pestré barevnosti a soustředění na detail, který Crépin dociloval tečkami nebo kapkami barvy, Groul opakováním drobných tvarů, linek, ale i teček. Obsahové podobnosti se dají předpokládat i v oblasti víry v moc obrazů malovaných pod vlivem spiritismu a v možnost pochopení zákonitostí okolního světa a vesmíru skrze výtvarné vyjádření. [5,6]

O tyto tvůrce na okraji projevovali zájem nejen psychiatři, ale i kriminalisté, filosofové a na začátku 20. století stále častěji i umělecká avantgarda, která se zajímala o spojitost duševní nemoci, podvědomí a výtvarné tvorby. Tato oblast a její inspirační zdroje byla blízká abstraktním malířům, symbolistům, expresionistům i dadaistům a surrealismu. Někteří z nich čerpali z podobných zkušeností. Ze světových umělců lze uvést Vasilije Kandinského, Pieta Mondriana Paula Kleea, Edvarda Muncha, Maxe Ernsta a Marcela Duchampa. Z našich Františka Kupku, Františka Bílka, Bohumila Kubištu, Alfréda Kubína, Josefa Čapka, Josefa Váchala nebo Jana Zrzavého.²¹ V roce 1919 zařadil Max Ernst projevy tvůrců art brut do první výstavy DADA a André Breton začal na podkladě psychoanalýzy pracovat s podvědomím a experimentovat s automatickým písmem. Následovaly další publikace psychiatrů ve spolupráci s výtvarnými umělci. Např. ruského psychiatra Pavla Ivanoviče Karpova a Vasilije Kandinského na studii o tvůrčích aktivitách psychiatrických pacientů a jejich vlivu na umění. Postupně byla vytvářena další centra zájmu o toto umění, která následovala muzeum v Lausanne.^{22/23}

1.1.2. Art brut v Českých zemích

Autoři art brut jsou u nás často spojováni se spiritistickým hnutím. Jeho počátky v Českých zemích se datují 80. léty 19. stol. Továrník Ignác Etrich z Horního Nového Města u Trutnova přenesl myšlenky a praktiky spiritistického hnutí z Německa do

²¹ NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 11.

²² např. Zentrum für Kunst und Psychotherapie psychiatra Leo Navrátila v rakouském Guggingu, Muzeum Fabulaserie Caroline a Alaina Bourbonnais v Dici, Centrum Art en Marge v Bruselu založené Karine Fol a Françoise Henrion, The Center for Intuitive and Outsider Art (INTUIT) v Chicagu, American Folk Art Museum v New Yorku, ...

²³ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 274.

Podkrkonoší a 2. února 1880 zde provedl první seanci s médiem, kterým byla Lotty Wihanová z Trutnova.²⁴

Popularita spiritismu od přelomu století rostla a hnutí sílilo. 2. června 1895 se v Konviktu v Bartolomějské ulici v Praze konal první sjezd českých spiritistů. Zájem o tvorbu mediumních autorů spojovaných se spiritismem byl značný. 28. října 1906 byla zahájena ve dvoraně Občanské záložny v Kyjově první výstava kreseb, na které bylo k vidění osm set kreseb od šesti mediumních autorů. Dva roky poté uspořádal v Břevnově v Praze vydavatel a redaktor spiritistické literatury Stáňa J. Bělohradský výstavu své sbírky těchto tvůrců.²⁵ Také jako neúnavný šířitel spiritistických myšlenek a názorů vydal roku 1913 knihu „Dějiny, původ a účel kreseb mediálních vůbec a v Čechách zvláště“.²⁶

Největší rozkvět zažil spiritismus ve 20. až 30. letech 20. století.²⁷ V době první republiky měl u nás již okolo 300 000 praktikujících členů. Spiritisté se organizovali do spolků, organizovali sjezdy, studovali východní filosofie, poukazovali na mravnost, spravedlnost a vystupovali proti alkoholismu a kouření. Ve své době představovali alternativu k oficiálnímu politickému a církevnímu životu.²⁸

V roce 1920 byl ve Slezsku v Radvanicích založen spolek Bratrství.²⁹ Zároveň začal tento spolek vydávat časopis Spiritistická revue a vybudoval zde první spiritistický dům u nás, který stojí dodnes.³⁰

České mediální kresby byly vystavovány nejen na domácí půdě, ale i v zahraničí, zejména ve Vídni. Dostaly se i do Ameriky, kam řada Čechů emigrovala již před první světovou válkou a zakládala tam česká spiritistická sdružení.³¹

V časopise Volné směry uveřejnil roku 1933 psycholog Bohuslav Brouk, spoluzakladatel Surrealistické skupiny ČSR, text „Poesie 1932 o choromyslnosti“, která se týkala tvorby jeho pacientů.³² Téhož roku byla ve čtrnácti sálech Clam-Gallasova paláce v Praze zahájena velká výstava mediumních kreseb a maleb, kterou vidělo deset tisíc návštěvníků.³³

²⁴ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 273.

²⁵ Výstavu zakázala policie.

²⁶ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 273-274.

²⁷ NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 13.

²⁸ BAŘINA 2010.

²⁹ Spolek byl v roce 1951 zakázán.
HUDÁKOVÁ 2012, 56-57.

³⁰ Obnoven byl v roce 1991 a v současné době je opět v likvidaci.

<https://rejstrik-firem.kurzy.cz/rejstrik-firem/DO-02460432-spiritisticky-spolek-34-bratrstvi-34-v-radvanicich-34-v-likvidaci-34/ze dne 25. 4. 2019.>

³¹ NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 13-14.

³² DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 274.

³³ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 274.

V roce 1949 byla v Brně plánována, avšak nakonec neuskutečněna, výstava Karla Havlíčka, ke které byl připravován katalog s textem Karla Teiga, následně rozvedeným v této práci.³⁴ V textu k Havlíčkově výstavě se u nás poprvé objevilo označení tohoto autora, jako tvůrce oblasti art brut.³⁵

Po únoru 1948 bylo umění zpolitizováno a jako oficiální a jedině možný se stal socialistický realismus.³⁶ Umění spojené se spiritismem bylo pro politiku státu nepřijatelné a tvorba autorů spojených s art brut se až do pádu komunismu objevovala v Československu pouze skrytě a zřídka. Byla obvykle spojena s insitním uměním. Obě kategorie naivní autoři i tvůrci art brut jsou lidi výtvarně nevzdělaní. Naivní malíři se snaží zachytit idealizovanou vnější skutečnost, a poeticky ztvárňují člověka v jeho prostředí. Autoři art brut se soustředí na vnitřní prožitek a vizi a jejich tvorbu provází posedlost a rituálnost. Francouzský historik umění Michel Ragon prohlásil: „Naivní umění nás uklidňuje, art brut vzbuzuje strach.“³⁷

S díly autorů art brut a naivního umění bylo možné se setkat na výstavě „Obrazy prostého srdce“ připravené Arsénem Pohribným v roce 1966 nebo v publikacích jako „Naivní umění v Československu“ autorů Arséna Pohribného a Štefana Tkáče z r. 1967.³⁸ Kresby a obrazy art brut se také objevovaly na mezinárodních výstavách naivního umění INSITA v Bratislavě. Tradice přehlídek sahá do roku 1966. Po roce 1966 následovala výstava roku 1969 a roku 1972. S nástupem normalizace v Československu byla jejich tradice přerušena až do roku 1994.³⁹ Od sedmdesátých až do začátku devadesátých let vytvářely galerie a muzea sbírky naivní tvorby, do které byly zahrnuty i projevy art brut, jen výjimečně. Příkladem může být Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích⁴⁰ nebo jediná instituce, o které bylo v této době známo, že sbírá dokumenty a kresby spojené s tématem spiritismu, Muzeum v Nové Pace.⁴¹

³⁴ Tato bc. práce, 25-26. V souvislosti s textem Sidy Volfové-Vlkové k výstavě Václava Groula v roce 1947.

³⁵ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 275.

³⁶ WINTER/MACHALÍKOVÁ 2019.

Kniha se zaměřuje na umění mimo centra od počátku 19. století a na zásah politiky do interpretace umění neškolených autorů v 50. letech, zároveň probíhá do května 2019 ve výstavní síni Masné krámy Západočeské galerie v Plzni výstava Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800-1960.

³⁷ <https://www.advojka.cz/archiv/2014/2/art-brut-je-jako-rana-na-solar>, rozhovor s Terezíí Zemánkovou ze dne 6.4.2019.

³⁸ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 275.

³⁹ OBERFALCER 2014, 41.

⁴⁰ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 275.

⁴¹ BENČ 2014.

Po pádu komunistického režimu v roce 1989 a změně politického režimu se obnovily výstavy Insita Bratislava (1997, 2000, 2004, 2007 a 2010).⁴² Již v roce 1992 připravil ředitel muzea v Nové Pace Miloslav Bařina v Suchardově domě výstavu mediumních kreseb a spiritismu a v roce 1996 uspořádala Národní galerie v Praze ve Veletržním paláci výstavu „Jitro kouzelníků“, jejímž kurátorem byl Jaroslav Anděl. Obě výstavy byly zaměřeny na podkrkonošský spiritistický okruh. Po dalších dvou letech se v roce 1998 uskutečnila výstava v Galerii hlavního města Prahy v Domě U Kamenného zvonu, připravená Alenou Nádvorníkovou. Představovala výběr tvorby třiceti devíti českých autorů v konfrontaci s dvaadvaceti světovými.⁴³ Alena Nádvorníková se tomuto tématu dlouhodobě, intenzívně věnuje. Díky její iniciativě bylo české art brut představeno v dalších metropolích Evropy. Připravila expozici českých surrealistů a mediumních tvůrců „Tschechische Surrealismus und Art Brut zum Ende des Jahrtausends“ (Český surrealismus a art brut na konci tisíciletí) pro Palais Palfy ve Vídni, která se konala roku 2000. V její kurátorské koncepci následovala v roce 2000 přehlídka českého art brut pro pařížské muzeum Halle Saint - Pierre, 2004 pro Musée d'Art Spontané a České centrum v Bruselu a roku 2005 připravila kolekci na výstavu „L'Art Spirite“ (Umění spiritistů) pro Collection de L'Art Brut v Lausanne. Je zároveň i autorkou koncepce nejrozsáhlejšího přehledu o této tvorbě z let 1905 až 2005 u nás „Art brut v českých zemích“, která byla vydána v roce 2008.

V prvním desetiletí 21. století se uskutečnilo několik dalších výstav art brut. Anežka Šimková uspořádala pro Muzeum umění Olomouc výstavu „Umělci čistého srdce“ ze sbírky naivního, lidového umění a art brut Pavla Konečného, Galerie výtvarného umění v Chebu uspořádala výstavu Jindřicha Vika „Moře“, jejímž kurátorem byl Jaromír Zemina, v Galerii U Bílého jednorožce v Klatovech byla vystavena sbírka Evy a Jana Švankmajerových „Srové umění“, v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích „Cesta a sny“ autora Zbyňka Semeráka a kurátora Antonína Jiráčka, pro galerii Cavin-Morris v New Yorku připravila Terezie Zemánková výstavu českého art brut „Systém in Chaos“.⁴⁴

V českém prostředí se označení tvůrců ustálilo do kategorie mediumici, psychotici a solitéři, podle zkušeností, ze kterých jejich tvorba vycházela. Výtvoři těchto autorů jsou

⁴² OBERFALCER 2014, 41.

⁴³ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 276.

⁴⁴ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 277-278.

vesměs na papíře či kartonu. Pokud jsou signovány, tak často u mediumiků mediijním písmem nebo jménem tzv. řídicího ducha a zaznamenanou datací.

Ze spiritistické zkušenosti vycházejí většinou „mediumici“, kteří používají obvykle metodu automatické kresby, někdy kombinované s písmem a ornamentálními až dekorativními rostlinnými nebo živočišnými náměty nebo neznámými tajuplnými světy. Kromě Václava Groula, o kterém bude pojednávat další část této práce, jde o mediumika Jana Tónu, který si říkal Tonn, Josefa Kováře nebo Josefa Kubíčka a řadu anonymních autorů. Někteří si psali deníky spiritistickým písmem, jako Cecílie Marková, někteří používali signaturu. Např. Vlasta Kodříková své výtvořiny podepisovala Tulák, tvůrce fantastických květin Josef Kotzian se podpisoval Solferino.⁴⁵ Podle mého názoru je Václavu Groulovi nejbližším z našich autorů mediijní kreslír z tzv. slezského okruhu Josef Krygel,[7,8] o kterém Stanislav Bělohradský uvedl: „jeho kresby jsou dílem inteligence duchové, jejímuž vlivu se on poddává“.⁴⁶ Tento dozorce nebo úředník uhelného dolu ve Slezské Ostravě vytvářel barevnými tužkami kresby na papír, které nepodepisoval a nedatoval. Zřetelná podobnost obou autorů je ve volbě vždy stejného formátu papíru, v komplikovanosti použitých florálních vzorů a bohatost barev, U Krygela každá barva v celé škále odstínů, u Groula plošná a jasná.⁴⁷

Další kategorií art brut jsou „psychotici“, autoři, kteří nesou rysy schizofrenie nebo paranoidní psychózy. Např. Zdeněk Košek, Eva Droppová, Přemysl Martinec nebo Zbyněk Semerák s pedantickými ilustracemi z encyklopedií. Expresivní zahrady vytvářely Marie Kodovská a Františka Kudelová.⁴⁸

Na rozhraní tzv. vysokého umění a art brut se ocitají „solitéři“ jako Jan Křížek a Karel Havlíček. V jejich díle se mísí symbolismus, surrealismus a mediumita. Křížkovo dílo bylo v roce 1947, z iniciativy kritika Michela Tapié, zastoupeno několika menšími kamennými sochami na první výstavě ve Foyer d'art brut Jeana Dubuffeta v Paříži. V únoru následujícího roku byla v této galerii zahájena i jeho samostatná výstava⁴⁹. Mezi solitéry patří i jedna z neznámějších autorek Anna Zemánková, v jejíž tvorbě se spojuje automatické a úmyslné. Autorka slučuje různé materiály a výtvarné postupy.⁵⁰

⁴⁵ NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 19-121.

⁴⁶ citováno podle BĚLOHRADSKÝ/NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 108.

⁴⁷ NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 108.

⁴⁸ NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 147-168.

⁴⁹ <https://artalk.cz/2013/05/31/tz-jan-krizek-1919-1985-a-umelecka-pariz-50-let-breton-degottex-duvillier-dubuffet-picasso-foyer-de-lart-brut/>, ze dne 7.4.2019.

⁵⁰ NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 123-145.

Do zmíněné kategorie je řazen i Luboš Plný, který byl v roce 2017 vybrán do mezinárodní expozice Viva Arte Viva! na 57. Bienále umění v Benátkách.⁵¹

Z našich autorů je Groulovi blízký, alespoň po formální stránce, anonymní autor geometrických a ornamentalizujících kreseb, kterému se začalo říkat Železničář. Není o něm téměř nic známo. Jen to, že jeho kresby barevnými tušemi jsou ze 30. let 20. století a nejsou signovány ani datovány. S Václavem Groulem ho spojuje geometrie, vyplněnost celého papíru a detailní šrafování ve všech liniích.⁵²[9,10]

Umění art brut najdeme kromě už zmiňovaných institucí v Muzeu umění v Olomouci⁵³, ve sbírce Jana a Evy Švankmajerových a ve sbírce Pavla a Dany Konečných.

1.1.2.1. Spiritismus v Podkrkonoší

Art brut v Podkrkonoší je spojen zejména se spiritistickým hnutím. V tehdejší Rakousku-Uhersku se začalo šířit ke konci 19. století hlavně v severních a východních Čechách. Okolo roku 1880 se začal praktikovat v Krkonoších a podhůří. Z podkrkonošských chalup se spiritismus rozšířil do měšťanských domů. Jeho provozování nebylo nic neobvyklého, i přestože se muselo potýkat s odporem úřadů a církve. Spiritistické seance, při kterých se zúčastnění pokoušeli o kontakt s astrálním světem, byly provozovány povětšinou v neděli, často byly součástí i modlitby, zpěv nebo čtení.⁵⁴ Technikami, které pro dorozumění účastníci seance používali, bylo např. přímé písmo, kdy duch měl odpovídat písemně nebo klepající stolečky, kde byla očekávaná reakce zvuková.

Hlavními středisky byla Nová Paka, Jilemnice a Trutnov, kde se odehrála i první doložená seance. K rozvoji spiritismu napomáhaly knihy Allena Kardeka, které u nás vycházely v překladu od 80. let 19. století, a četné spiritistické časopisy. Nová Paka se stala v té době centrem hnutí díky Karlu Sezemskému, který se sem přistěhoval roku 1903-4, a ve svém nakladatelství Spirit vydával okultní publikace a periodikum Posel

⁵¹ <https://www.artlist.cz/lubos-plny-108698/>, ze dne 7.4.2019.

⁵² NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 72.

⁵³ <http://www.olmuart.cz/test/art-brut-v-ceskych-zemich-mediumici-soliteri-psychotici--556/> ze dne 7. 4. 2019.

⁵⁴ <http://muzeum.cz/stale-expozice/expozice-spiritismu/>, Jiříčka, Jan, ze dne 9. 3. 2019.

záhrobí, které vycházelo bez přerušení od roku 1900 v Praze až do roku 1939 v Nové Pace. Ke spiritismu dovedla tohoto vyučeného rukavičkáře láska k literatuře. Ještě před přestěhováním do Nové Paky pobýval v Praze, kde se seznámil se spiritismem. Psal články do „Hvězdy záhrobí“ učitele, novináře a okultisty Jaroslava Janečka, příspěvky do Píchova Života a byl redaktorem Spiritistické knihovny a Posla záhrobí. Vedl neokázalý život a neúnavně šířil osvětu v této oblasti. Věřil, že spiritismus napomáhá ke zvýšení vzdělanosti. V jeho snažení mu pomáhala celá rodina. Jeho manželka Marie byla médiem a měla údajně i jasnovidcké schopnosti. Pro zajímavost je i autorkou jedné z prvních vegetariánských kuchařek u nás. Při spiritistických seancích, kdy ruku média vedla jiná síla, síla „ducha“, vznikaly mediální kresby, které se těšily velkému zájmu na přehlídkách a výstavách. Karel Sezemský tyto kresby shromažďoval a dnes tvoří základ sbírky novopackého muzea.⁵⁵

Největší část sbírky mediálních kreseb v Muzeu v Nové Pace tvoří kresby fauny a flóry barevnými tužkami na větších formátech papíru průvodčího na dráze Jana Tóny (Tonn). Svá díla podepisoval Adonis...br. Tonn nebo také Unislav a doplňoval je datem vzniku, počtem hodin nutných k vytvoření kresby a názvem. Z dalších autorů je možné uvést vyučeného krejčího Josefa Kováře, jehož jemné kresby obyčejnou tužkou doplněné barevnými tužkami na papíře jsou signovány jménem „kreslicího ducha“ Redikchan s Bohem, datované s uvedenou dobou. Oba autoři začali tvořit v prvním desetiletí 20. století. Ostatní autoři z novopacké sbírky byli činní většinou až ve 30. letech 20. století a kreslili barevnými tužkami na papír imaginativní objekty, podivné exotické květiny a živočichy z jiného světa nebo vesmírné krajiny, z planet jako Sírius nebo Neptun doplněné spiritistickým písmem a ornamentálním šrafováním. Zřejmá podobnost s tímto popisem se dá nalézt u Hugo Hasmana, F. Rofelina (Rofelín), Zmetlíka a Jana Smetany. Smetanovy některé automatické kresby tužkou propojené s písmem jsou signovány „Babička“.⁵⁶

Václav Groul žil, pracoval a maloval v Náchodě. Místem patří do podkrkonošského regionu, ale ne k zmíněným zavedeným autorům z 20. a 30. let 20. století soustředěným kolem Nové Paky. Ve spiritistických kruzích však nebyl zcela neznámý. Existuje zmínka

⁵⁵ BENČ 2014, 5-7.

⁵⁶ BENČ 2014, 14-62.

o jeho výstavě v Hronově u Náchoda v roce 1947⁵⁷ a pozvání na spiritistický seminář do USA z roku 1974.[11]

Podkrkonoší se lišilo od mnoha jiných míst, kde se mediální nebo automatické kresby vyskytovaly. Většinou se jednalo o lidi, kteří zjevně kreslit nedovedli ani to nezkoušeli. Pouze v jakémisi transu, kdy byla jejich ruka údajně vedena někým nebo něčím jiným. Podle jejich výpovědí snad duchem nějakého malíře. Jak toto vysvětlit? Odpovědí by snad mohlo být, že schopnost výtvarného vyjádření v dotyčném nevědomky byla a potřeba úniku z drsného života a tíživé všednosti v podhůří Krkonoš ji probudila. Ruku jim nevedl jakýsi duch, ale cosi v nich samých, zasutý zdroj tvořivosti, který vytryskl v tuto určitou chvíli. Odpověď by bylo možné hledat také v poznání nevědomí, kterým se zabýval ve své psychoanalýze Sigmund Freud nebo Carl Gustav Jung.⁵⁸

K největšímu rozvoji spiritismu v Podkrkonoší došlo, v souvislosti s jeho šířením v celé republice, po roce 1918 a jeho rozkvět zde trval až do okupace a zřízení Protektorátu Čechy a Morava. Potom začali být spiritisté pronásledováni, spolky byly rozpuštěny a publikace zakázány. Teprve koncem 20. století došlo k jistému oživení spiritismu v jiné podobě pod názvem channeling.⁵⁹

⁵⁷ VOLFOVÁ-VLKOVÁ 1947.

⁵⁸ ZEMINA 2010.

⁵⁹ <https://www.sisyfos.cz/clanek/915-spiritismus>, ze dne 9. 3. 2019.

2. Václav Groul

Václav Groul se narodil 15. listopadu 1888 v Plačicích, dnes místní části Hradce Králové do dělnické rodiny Josefu a Anně Groulovým.[12] Od 1. listopadu roku 1902 do 1. listopadu roku 1906 se učil řemeslu krejčí u pana Václava Koutníka v Plačicích, které zakončil 5. listopadu 1906 vysvědčením za vyučenou s dobrým prospěchem na pokračující průmyslové škole v Kuklenách.[13] Stal se z něho pánský krejčí.[14]

O pět let později, v srpnu roku 1911 se oženil se stejně starou Aloisií Musilovou z Broumova.[15] Její tatínek František Musil pocházel z tehdejšího Grössdorfu, tj. obec Velká ves u Broumova. Doma zřejmě hovořili německy, protože paní Aloisie mluvila celý život špatně česky s německým přízvukem.⁶⁰ Brali se v Náchodě, kde dostali roku 1922 domovské právo a zůstali zde až do konce svého života. Jejich manželství bylo bezdětné. Bydleli po svatbě nejprve v okrajové části obce Náchod Plhov v čp. 315. Později se přestěhovali do středu města a nadále žili v jedné, skromně zařízené místnosti, v podkroví činžovního domu v Tyršově ulici čp. 866, v domě u Stirandů⁶¹. Zde také Václav Groul samostatně pracoval jako krejčovský mistr.

Byt mu byl zároveň dílnou i domovem. Šaty a látky k živnosti měl uložené v půdní místnosti nad bytem. Místní obyvatelé si k němu dávali šít a zároveň se zde setkávali s jeho zájmy a osobním životem. Byl to příjemný a veselý člověk, ale hlavně precizní krejčí, který pečlivě vybíral vhodné látky a dával si práci s každým detailem. Jeho „puntičkářství“ se projevilo i v jeho obrazech.⁶² Často ho navštěvoval místní kazatel církve bratrské Vasil Andrš, který se zajímal o umění a zajímali ho pravděpodobně i Groulovy obrazy a názory. V přízemí domu do dvora měl rámařství pan Hůlek, kde byly obrazy občas vidět za oknem.⁶³ Pan Hůlek je nerámoval, ale dával jim zezadu kovové úchyty kroužky.

V období konce 1. světové války a vzniku samostatného Československa, v letech 1918 až 1919, se stal vojákem 30. pěšího pluku Aloise Jiráska. Byl držitelem tří vyznamenání.[16] Po 2. světové válce se stal členem Svazu protifašistických bojovníků.[16] V roce 1974, rok před smrtí, obdržel pozvání od spiritistické asociace v Indianě The Indiana Association of Spiritualists na seminář, který se konal od 15. do

⁶⁰ Svědectví p. Jany Prokešové, vnučky p. Stirandové, sousedky manželů Groulových na poschodí.

⁶¹ Svědectví p. Petra Stiranda, syna majitelů domu v Tyršově ulici, kde Groulovi bydleli.

⁶² Svědectví p. Rudolfa Prokeše, kterému šil Václav Groul oblek.

⁶³ Svědectví p. Jany Prokešové, vnučky p. Stirandové, sousedky manželů Groulových na poschodí.

19. dubna 1974.[11] Na pozvání, pravděpodobně vzhledem k věku, k předpokládané neznalosti anglického jazyka, ale i k politické situaci u nás, neodcestoval. Zemřel 19. ledna roku 1975 v Náchodě.⁶⁴

Ve své práci se zaměřím zejména na období jeho života a tvorby trvající od roku 1937 do roku 1953, ze kterého se dochovala řada jeho mediálních obrazů. Během této doby měl dvě samostatné výstavy: v roce 1938 v Malém sále Městského divadla v Náchodě⁶⁵[17] a v roce 1947 v Malém sále Jiráskova divadla v nedalekém Hronově.⁶⁶[18] Další doložené výstavy Václava Groula se odehrály až dlouho po jeho smrti. Informace o jeho životě a tvorbě byly postupně zapomínány. Pamětníci umírali a povědomí o jeho tvorbě v odpovídajících odborných kruzích se vytrácelo.

Po více než padesáti letech od poslední výstavy a pětadvaceti letech od smrti se jeho dílo znovu objevilo na výstavě v soukromé Galerii U Mistra s palmou v Náchodě. Informace o obrazech se do galerie dostaly díky neteři Václava Groula Ireně Nejmanové, která si ho z mládí pamatovala, jak v šicí dílně maloval, a která jeho obrazy uschovala, aniž by si byla vědoma jejich výjimečnosti. Majitelé galerie, přesvědčeni o jejich kvalitě, projevíli o tvorbu krejčovského mistra zájem a uskutečnili mu v roce výročí jeho smrti samostatnou výstavu „Václav Groul/Mediumní obrazy/1937-1953“. Trvala od 28. dubna do 31. května roku 2000.⁶⁷ Na výstavě bylo k vidění dvanáct obrazů s rostlinnými a geometrickými, dekorativními motivy a s náměty tajuplných měst. Na pozvání galerie reagovala i naše přední teoretička umění art brut Alena Nádvorníková, která potvrdila jejich výjimečnost a tvorbu Václava Groula se podařilo díky ní zahrnout do přehlídek umění art brut v Paříži a Bruselu, a do stálých sbírek Muzea v Olomouci a sbírky Jana a Evy Švankmajerových.

Výstava L'art brut tchéque v Paříži, kde byl Václav Groul zastoupen, se uskutečnila na přelomu roku 2002 a 2003 v prestižní Galerii Halle Saint Pierre⁶⁸, která je zaměřena na prezentaci neprofesionálního umění, tj. naivního umění a art brut. Výstava českého art brut zde byla jedním z vrcholů festivalu tzv. České kulturní sezóny 2002 ve Francii.⁶⁹ Na výstavě byl představen výběr tří set děl od třiceti čtyř tvůrců. Zastoupení byli nejpodstatnější autoři umění art brut u nás. Václav Groul se ocitl ve společnosti již

⁶⁴ SÁDLO/BAŠTECKÁ 2015, 99-100.

⁶⁵ SÁDLO/BAŠTECKÁ 2015, 99-100.

⁶⁶ VOLFOVÁ-VLKOVÁ 1947.

⁶⁷ <http://www.gmpnachod.cz/vystavy/2/>, ze dne 10. 3. 2019.

⁶⁸ LUSARDY/NÁDVORNÍKOVÁ 2002, 30–31. Výstava od 2. 9. 2002 do 6. 1. 2003.

⁶⁹ KOLESÁR 2002, 27.

zavedených autorů jako je Anna Zemánková, ve Francii již dobře známá, dále Cecílie Marková, Eva Droppová, Marie Kodovská nebo Karel Havlíček. Výstava sklídila uznání francouzských teoretiků i sběratelů umění, psaly o ní pozitivně pařížské noviny jako Figaro nebo revue L'art d'aujourd'hui, mluvily o ní na dvou francouzských televizních kanálech.⁷⁰ K výstavě byl vydán katalog L'art brut tchéque, kde jsou zastoupeni textem a obrazem vystavující autoři včetně Václava Groula.⁷¹

Další prestižní výstava, na které byly obrazy Václava Groula, byla výstava l'art brut v Musée d'art spontané v Bruselu. Proběhla roku 2004 v rámci minifestivalu Bruxelles – Praha – Brussel.⁷² Představila dvě stě děl datovaných lety 1905 až 2004, od dvaceti sedmi autorů ze sbírek Městského muzea Nová Paka, Muzea umění Olomouc a ze sbírek soukromých. Hlavní místo patřilo opět Anně Zemánkové, která patří mezi již zmíněné solitéry. Mediumní kresby zastupoval Václav Groul, Josef Kovář a Hugo Hasman z východních Čech, Josef Kotzian, Josef Krygel a J. Raška ze Slezska a Stanislav Holas, Vlasta Kodriková a Cecílie Marková z jižní Moravy. Dále zde byly zastoupeny kresby a malby psychotiků Zbyňka Semeráka, Marie Kodovské, solitérů Karla Havlíčka a Jana Křížka.⁷³ K výstavě byl vydán katalog Tsjechische L'art brut Tchéque ve spolupráci Musée d'art spontané a Centre Tchéque, kde je opět Václav Groul zastoupen krátkým textem i obrazem.⁷⁴

⁷⁰ NÁDVORNÍKOVÁ 2004, 9.

⁷¹ LUSARDY/NÁDVORNÍKOVÁ 2002, 30-31.

⁷² NÁDVORNÍKOVÁ 2002. Výstava od 14. 5. do 11. 6. 2004.

⁷³ NÁDVORNÍKOVÁ, 2004, 9.

⁷⁴ NÁDVORNÍKOVÁ 2002, 18.

3. Groulovy inspirace a výklad jeho díla

Možných inspiračních zdrojů tvorby Václava Groula bylo hned několik.

Prvním byla četba Allana Kardeka, jehož knihy u nás vycházely v překladu od 80. let 19. století. Václav Groul vlastnil upravený překlad Františka Pavlíčka z roku 1907.⁷⁵ Při jeho četbě se setkal s názory proklamovanými spiritistickým hnutím, a není divu, že jeho malířské dílo nese prvky společné některým mediumním malířům.⁷⁶

Doba první poloviny 20. století byla, zejména v uměleckých kruzích, značně ovlivněna také některými novými poznatky v psychologii, především psychoanalýzou Sigmunda Freuda a analytickou psychologií Carla Gustava Junga.⁷⁷ Carl Gustav Jung se, mimo jiné, zabýval mandalami a Groulovy obrazy jsou do značné míry těmito obrazci podobné a jako mandaly jsou také většinou konstruovány od středu.⁷⁸

Ornament, u Groula většinou geometrický a rostlinný, mohl být také jeho podvědomou inspirací vzhledem k profesi krejčího. Groulův ornament vychází z principu růstu rostlin nebo krystalů, z opakování prvků a ze souměrné středové kompozice.

3.1. Mediumní tvorba

Mediumní malíři, mezi které Václav Groul patřil, mají mnoho společných rysů. Jsou, až na výjimky, samouci, většinou nezasažení formálním uměleckým vzděláním, ale často nadaní mimořádnými psychickými předpoklady. Jejich tvorba je spontánní, intuitivní a vynalézavá. Zdrojem je u nich impuls psychický nebo i metafyzický a cílem a představou je nalezení „jiné dimenze“.⁷⁹ Mediumní tvorba je spojena s vytržením, s mimořádným citovým stavem, kdy dotyčný nevnímá své okolí a je soustředěn sám na své prožívání.⁸⁰ Někteří mediumníci používají ustálený model jednoho motivu a vytvářejí jeho obměny na stejně velkých formátech. Stane se, že pramen jejich inspirace znenadání vyschne, oni v díle dále nepokračují a tvorba zasáhne pouze úsek jejich života. Mediumní

⁷⁵ KARDEK, 1907.

⁷⁶ Tato bakalářská práce, 11-12, 15-16.

⁷⁷ JUNG 2013, 522-527.

⁷⁸ KAST 2014, 115.

⁷⁹ HARTMAN 2000, 17.

⁸⁰ NÁDVORNÍKOVÁ 1998, 40.

výtvary nemají úmysl být uměním, ale hodně těchto lidí má nesporné výtvarné nadání a přesto, že to nezamýšlí, mají jejich díla estetickou hodnotu.⁸¹

Václav Groul nebyl výtvarně školený. Malovat začal až ve zralém věku a podle svědků⁸² jeho zásadní tvorba vznikala jen za určitých, dále popsanych okolností, které jsou pro tzv. klasické malíře netypické.

K příležitosti jeho výstavy, která se konala od 13. do 21. září 1947⁸³ v prostorách Jiráskova divadla v Hronově, Sida Volfová-Vlková,⁸⁴ napsala, že tvorba Václava Groula je nevšední, zajímavá a pozoruhodná. Článek uznávané, regionální vlastivědné spisovatelky, aktivně zapojené do veřejného a kulturního života rodného Náchoda, zhodnotil kresbu, barevnost, kompozici, motivy a přirovnal autora k moderním autorům začátku 20. století, jako byl František Kupka. Volfová-Vlková malíře zařadila mezi mediální autory. Zmínila se také o jeho podnětu k tvorbě: „...*podle svých slov netvoří z vlastní vůle ani přemítáním, nýbrž z vyšší duchové moci. Tvoří ve stavu bdělém, za dne, neruší ho okolní ruch ani rozhovor. Jiné mediální práce jsou prováděny v transu, to jsou práce mechanicko-mediální, kdežto tvorba p. Groula spadá do kategorie speciální.*“ A dále píše: „...*pocítí vnitřní tlak vyšší duchové vůle, která mu diktuje, že má kreslit, vede jeho ruku tak, že vlastně nikdy sám neví, co bude kresba znamenat a jaká bude.*“⁸⁵

Zde se nabízí srovnání s výstavou jiného autora řazeného k art brut, Karla Havlíčka, která měla být uskutečněna v Brně v roce 1949. Text k ní napsal Karel Teige, se kterým se Havlíček mezi lety 1948 – 1951 stýkal a dopisoval si. Výstava však byla nakonec zakázána.⁸⁶

Karel Teige ve svém textu k Havlíčkovým kresbám uvádí: „...*směřuje k více nebo méně úplnému přestupu na břeh té malířské produkce, která je spontánním hodnocením kultivovaného obecnstva i znalců obecně pokládána za moderní umění*“.⁸⁷ Dále zde ohledně kreseb píše *...jsou na pomezí art brut a profesionálního malířství...*⁸⁸ Karel Teige i Sida Volfová-Vlková své autory zařazují mimo oblast naivního a lidového umění, kde se často tzv. art brut pohybuje a přirovnávají jejich výtvarné projevy k modernímu

⁸¹ NÁDVORNÍKOVÁ 1998, 42.

⁸² PROKEŠOVÁ, J., pamětnice.

⁸³ KOZÁK 2003, 314.

⁸⁴ VOTAVOVÁ 1999.

<https://www.svkhk.cz/tools/vyroci.asp?zobr=fulllist>, odkaz ze dne 16. 3. 2019.

⁸⁵ Citováno podle VOLFOVÁ-VLKOVÁ 1947.

⁸⁶ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 214.

⁸⁷ Citováno podle TEIGE 1994, 392.

⁸⁸ Citováno podle TEIGE 1994, 396.

umění.⁸⁹ Teige vidí kořeny Havlíčkových kreseb v secesi⁹⁰, Volfová-Vlková přirovnává Groula ke kubistům a orfistům.⁹¹

Teige dále v textu k Havlíčkovi odkazuje na traktát *Idea dei pittori*, který napsal v 17. století Federigo Zuccari. Ten v něm pojmenovává tzv. vnitřní kresbu: „...*disegno interno na rozdíl od disegno esterno: vnitřní kresba, „idea“, jež má se zobrazením přírody pramálo společného, zaznamenává tvary zrozené imaginací, vnější kresba je pak zhmotněním niterné představy...*“⁹² Potvrzuje tím zdroj Havlíčkova díla. Podle Karla Teiga zobrazoval vnitřní nutkové téma založené na nevědomých impulsech, o jehož vnější podobě nic dopředu nevěděl.⁹³ Tím se oba autoři k sobě přibližují.

Srovnatelnost najdeme i v některých dalších aspektech. Kreslit a malovat začali oba až ve středním věku, měli každodenní rituál tvorby, používali stále stejné formáty a jejich díla nebyla určena k prodeji.^{94/95} Řada dalších rysů byla jiná. Vyrůstali v naprosto odlišném prostředí. Zatímco o generaci mladší Karel Havlíček se narodil do intelektuální a kultivované rodiny scénografa berlínského Staatstheater, vystudoval práva, a měl do roku 1948 vysoké postavení⁹⁶, Václav Groul byl na opačném konci společenského žebříčku. I forma jejich tvorby je naprosto jiná. Havlíček každý večer jemně šrafoval tužkou znepokojivé poloautomatické expresivní kresby blízké mediální tvorbě plné děsivých neidentifikovatelných organismů⁹⁷ a Groul maloval magicky meditativní obrazy konstruované s téměř matematickou přesností.

Obrazy Václava Groula vznikaly, jak již bylo řečeno, v bytě, který byl zároveň i jeho pracovní dílnou. Malby vytvářel přímo na svém šicím stroji, o který si opíral kreslicí desku nebo na velkém žehlícím prkně, které bylo v bytě neustále připraveno k použití.⁹⁸

Na základě svědectví paní Jany Prokešové, která s maminkou nebo babičkou ke Groulovým jako dítě docházela, jak padla šestá hodina večerní zamkl dveře, aby nikdo další nemohl vstoupit a začal „seanci“, výše popsanou v článku Sidy Volfové. Přítomni byli jen on a manželka, nikdo další u nich v takové chvíli nebyl.⁹⁹

⁸⁹ TEIGE 1994, 392.

⁹⁰ TEIGE 1994, 387.

⁹¹ VOLFOVÁ-VLKOVÁ 1947.

⁹² Citováno podle TEIGE 1994, 389-390.

⁹³ TEIGE 1994, 389.

⁹⁴ NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 124.

⁹⁵ PROKEŠOVÁ, J., pamětnice.

⁹⁶ NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 124.

⁹⁷ NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 124.

⁹⁸ PROKEŠOVÁ, J., pamětnice.

⁹⁹ PROKEŠOVÁ, J., pamětnice.

Podle, již zemřelé, Boženky Kaufmannové-Mazánkové, která se s Groulovými znala, měl být naplněn množstvím, dnes pravděpodobně nedochovaných, rolí papíru. Na nich, podle její domněnky, mohly být přípravné náčrty nebo studie k následným obrazům.¹⁰⁰

Podle jiných ústních pramenů pořukával tužkou do desky stolu a soustředěně čekal na pokyn „vyšší moci“ aniž by mu vadila přítomnost dalších osob. Poté začal kreslit a malovat.¹⁰¹

Je zřejmé, že se některá svědectví o tom, jak a za jakých okolností Václav Groul své obrazy tvořil poněkud liší. Např. zda byly jeho tvorbě přítomny jiné osoby a nevadil mu okolní ruch¹⁰² nebo tvořil v intimitě, jen se svou manželkou Aloisií. Ale shodují se v jedné okolnosti, a to ve zmínce o „vyšší“ vůli, ne vůli malíře při tvorbě. Lze si představit tento moment i jako naléhavou potřebu kreslit a malovat? Pokud by nebyla připuštěna okolnost podnětu zvenčí, tedy „vyšší vůle“, nezbyvá než přiznat impuls vnitřní.

Na své dochované malby používal barvy značky Pelikán, kartonové desky téměř stejného formátu, 60 x 88 cm, datované lety 1937-1953. Vytvářel zajímavé barevné a tvarové kombinace, které podle Jana Gabriela „...svými obsedantními geometrickými ornamenty připomínají podivuhodně vybroušené drahokamy vnitřního světa, jeho skrytá dramata, ...“.¹⁰³ Výsledné motivy jsou nejen geometrické, ale také abstrahované rostlinné, v některých případech jsou to i tajuplná města, kde se objevuje písmo, symboly, letopočty a iniciály „V. G.“ Monogram není pravděpodobně jen podpis autora, ale může být i iniciálou „duchovního“ autora. Tím měl být, podle Sidy Vlkové-Volfové jakýsi Ind Veber, o kterém však není nikde další zmínka. Podle informací z článku v Jiráskově kraji Groul sám své práce třídil do čtyř kategorií, na geometrický a rostlinný ornament, výtvarnou stylizaci představ rostlinného elementu, obrazy s obsahem předmětným a obrazy nepředmětné.¹⁰⁴

Jeho neobvyklá tvorba trvala, zdá se, jen omezenou dobu. Dochované obrazy, které odpovídají zmíněnému popisu, jsou datovány převážně lety 1937 až 1953. Mimořádná tvůrčí činnost, která se u Václava Groula náhle objevila na prahu padesátky, ho po patnácti letech téměř opustila. Jedinečnost se z jeho dalších děl vytratila. Z pozdějších let se zachovalo ještě několik abstraktních skic na papírech různých formátů a obrazy krajin.

¹⁰⁰ KAUFMANOVÁ-MAZÁNKOVÁ, B., ústní pramen.

¹⁰¹ Neznámý ústní pramen, dotyčná přijela navštívit výstavu Václava Groula v Galerii U Mistra s palmou v Náchodě v roce 2000 z Orlických hor a nepředstavila se jménem, pamětnice.

¹⁰² VOLFOVÁ-VLKOVA 1947.

¹⁰³ Citováno podle GABRIEL2002, úvodní strana.

¹⁰⁴ VOLFOVÁ-VLKOVA 1947.

Jejich kvalita už nedosahovala úrovně mediálních maleb. Jak vysvětlit omezený časový úsek tvorby jeho výjimečně zajímavých obrazů? Odpověď je možné hledat ve způsobu tvorby popisovaném v textu výše Sidou Volfovou, která uvádí, že podle slov autora netvořil z vlastní vůle, ale jakési „vyšší duchovní“. To dokládá i paní Prokešová s tvrzením, že něco výjimečného očekával v šest hodin večer.¹⁰⁵ Takový rituál času a místa je připisován mediumním autorům, kteří malovali jen za určitých okolností obrazy s podobnými výsledky, aniž by často tušili, kde se jejich schopnosti vzaly.¹⁰⁶ Pokud ono „setkávání“ ustalo, inspirace se vytratila a oni nemohli v tvorbě dále pokračovat.

3.2. Duchovní spojení

Spiritismus, se kterým jsou některé projevy art brut spojeny, byla snaha o komunikaci s dušemi zemřelých. To praktikovaly již starověké kultury. V Mezopotámii se projevovat fenomén klepajících duchů v nábytku a nářadí a ve starověkém Řecku je známo použití klasického spiritistického stolečku. V době renesance působili na dvoře Rudolfa II. praktikanti okultních nauk John Die a Edouard Kelly.¹⁰⁷ Filosof, vynálezce, teolog a mystik Emanuel Swedenborg ve svém deníku 26. ledna 1748 napsal text, který se viditelně podobá informacím o metodě tvorby Václava Groula¹⁰⁸: *„Pokud je to duchům dovoleno, mohou ovládnout ty, kteří s nimi mluví, tak bezvýhradně, že se zdá, jako kdyby byli zcela ve světě, a sice tak zřetelně, že své myšlenky mohou sdělovat skrze médium, dokonce i prostřednictvím písma, protože někdy, ba začasť, vedli moji ruku při psaní, jako kdyby byla úplně jejich, takže si mysleli, že ten, kdo píše, jsem nebyl já, ale oni.“*¹⁰⁹

Největší boom spiritismu začal v polovině 19. století v Americe a odtud se šířil do Evropy, kde již v letech 1818-1820 vznikla při nočních „seancích“ básníka, malíře a grafika Williama Blakea a jeho přítele astrologa Johna Varleye série „duchovních obrazů“ s názvem „Visionary Heads“, ve které Blake při spiritistických seancích zpodobňoval historické a mytické postavy, které si astrolog přál vidět.¹¹⁰ Viktor Hugo,

¹⁰⁵ PROKEŠOVÁ, J., pamětnice.

¹⁰⁶ NÁDVORNÍKOVÁ 2008, 119-121.

¹⁰⁷ KALAČ 2010.

¹⁰⁸ Tato bc. Práce, 23.

¹⁰⁹ Citováno podle JUNG 2013, 39-40.

¹¹⁰ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 273.

při svém osmnáctiletém exilu v letech 1852-1870 na ostrově Jersey a Guernsey, vytvářel působivé automatické lavírované kresby, z nichž některé vznikly jako vize podněcené spiritistickými zážitky.^{111/112} Williama Blakea ani Viktora Huga nelze z výtvarného hlediska s Václavem Groulem spojovat, ale oba velikáni jsou dokladem zájmu uměleckých osobností 19. století o spiritismus, který se stal jedním ze zásadních impulsů i pro něho. Spojnici mezi nimi je možné nalézt ve víře v možnost takového postupu při výtvarném vyjádření.

V roce 1857 vydal zakladatel spiritistického hnutí Allan Kardek, vlastním jménem Léon Hippolite Rivail, již zmíněnou „Le Livre des Esprits“ (Kniha duchů) a založil Revue spirite.¹¹³ Jméno Allan Kardek přijal tento francouzský učitel přírodních věd po údajném setkání s duchem jménem Zefiro. Tento propagátor a tvůrce systému spiritismu, kterého Groul četl, říká ve své knize, že spiritismus je výsledkem osobního přesvědčení, ne vědním oborem, a proto materialista ani ateista nemůže jeho učení pochopit.¹¹⁴ Vysvětluje tajemné jevy, které se odehrávaly podle více či méně věrohodných svědků, na celém světě. Např. přemísťování předmětů nebo různé vyťukávání odpovědí na kladené otázky při seancích vysvětloval jako působení neviditelné inteligentní síly, která byla schopna označit svou podstatu jako duch a udat případně i své jméno. Výklad těchto jevů příčinou fyzickou, chemickou nebo pomocí elektřiny opomíjel a ani nepřipouštěl.¹¹⁵ Měl za to, že některé osoby mohou být obdařené mimořádnou citlivostí a schopností být prostředníky mezi lidmi a „duchy“ a že lze tuto schopnost cvičit a rozvíjet.¹¹⁶ Kardek si prostor mezi Bohem a člověkem představoval jako prázdný prostor, který nelze překročit bez nějakého přechodu. Ten je podle spiritismu vyplněný duchy lidí, tedy bytostmi neviditelného světa.¹¹⁷

O Groulovi není známo, nakolik byl skutečně vážným přívržencem tohoto nahlížení na svět, protože nebyl nikde organizovaný. Ale vzhledem k četbě této publikace, můžeme přinejmenším usuzovat, na jeho mimořádný zájem o tuto oblast. Popisovaný způsob práce na obraze, kdy očekával jakési vnuknutí nebo podnět, který mu poskytoval duch nebo síla

¹¹¹ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 273.

¹¹² 90 kreseb bylo v roce 2008 vystaveno ve Fondation de l'Hermitage ve švýcarském Lausanne. <https://www.novinky.cz/kultura/136071-spisovatel-victor-hugo-jako-vytvarny-vizionar.html>, ze dne 19.4.2019.

¹¹³ DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006, 273.

¹¹⁴ KARDEK 1907, 158.

¹¹⁵ KARDEK 1907, 10.

¹¹⁶ KARDEK 1907, 13.

¹¹⁷ KARDEK 1907, 34.

jménem Veber¹¹⁸, ho se spiritistickými autory spojuje. Všechna svědectví pamětníků míří k tomu, že Václav Groul byl nepochybně spiritistou a vnímal „informace odjinud“. Jeho dochované obrazy obdařené neobvyklým smyslem pro precizní detail, kompozici a barvu potvrzují, že byl mimořádně citlivý a své duchovní prožitky mohl vnímat jako skutečné.

V kapitole o snech a spánku „Osvobození duše“ popisuje Kardek své úvahy o přenášení myšlenek a osvobození duše z těla při spánku. Sen identifikuje jako vzpomínku na to, co osvobozená duše ve spánku viděla. Popisuje to, že duše má schopnost zpřetrhat pouta s tělem, což jí umožňuje spojení s jinými vzdálenými místy a světy, které jsou jinak pro dotyčného nedostupné.¹¹⁹ V takové situaci se lze ocitnout i při meditaci, modlitbě nebo transu. Své vize a zkušenosti se změněným stavem vědomí popsal i František Kupka 7. února 1897 v dopise příteli Roesslerovi: „...večer zažil jsem zkušenost rozdvojeného vědomí, přitom jsem měl dojem, jako bych se díval na Zemi zvenčí. Byl jsem v obrovském prázdném prostoru a viděl planety, jak mě klidně míjejí. Potom bylo těžké vrátit se k trivialitám všedního dne...“¹²⁰ Kupka působil již v raném mládí jako spiritistické médium a své spiritistické schopnosti dále prohluboval nejprve v Diefenbachově umělecké komunitě a poté do konce života individuálně. Daly by se podobně vysvětlit některé Groulovy obrazy vzdálených měst a krajin, které nikdy nenavštívil, a přesto odpovídají strukturou některým skutečným krajinám nebo městům? Lze připustit, že taková možnost existuje? Podle vyprávění již zmíněné pamětnice¹²¹, byla svědkem situace, kdy známý Václava Groula, jehož jméno neuvedla a který navštívil Jeruzalém, popisoval místa na jeho obraze jako skutečná, která na vlastní oči viděl. Manželé Groulovi téměř necestovali, rozhodně ne do zahraničí. Zmíněné informace mohou být považovány za doklad jejich spiritistických zkušeností, které schopnost astrálního cestování připouštějí, ale jsou hlavně důkazem toho, že se mu v tomto případě podařilo vytvořit obraz imaginárního města, do kterého si může divák promítnout svoje zážitky a vidět tak město pro něho známé, viděné a již navštívené. Groulovy obrazy měst rozhodně nezobrazují konkrétní místa, ale vodítkem mohla být pro dotyčného známého šesticípá hvězda, tvary kupolí, dveří a oken na domech a věžích a husté rozmístění domů v prostoru, které mu jeho cestu připomněly. [19]

¹¹⁸ VOLFOVÁ-VLKOVA 1947.

¹¹⁹ KARDEK 1907, 148-162.

¹²⁰ KUPKA 1999, 245.

¹²¹ KAUFMANOVÁ-MAZÁNKOVÁ, B., ústní svědectví.

Dále ve své knize Kardek popisuje možnosti osvobození duše při náměsíčnosti, extázi, pomocí vůle magnetizéra nebo použitím tzv. druhého zraku = vidění, kdy je dotyčný schopen vést dialog pouhou myšlenkou, jejíž přenos se děje beze slov, uhodnutím, vycítěním. Takové předpoklady, většinou u některých osob samovolné, lze podle něho posilovat cvičením a vůlí nebo může být dědičná, posílená výchovou. Mimořádnou schopnost může probudit nemoc, nebezpečí nebo šok.¹²² O takové krizi v Groulově životě se nikdo z pamětníků nezmiňoval a na malém městě by se zřejmě dostala na veřejnost, můžeme tedy tento impuls vyloučit. Cvičení schopností, ke kterým Kardak nabádal a které by vedly k mimořádnému vnímání, se u Groula předpokládají a ten je mohl ve své výtvarné tvorbě vědomě nebo nevědomě zužitkovat.

Osvobození a přenos duše zaznamenaný výtvarným popisem, vyznívá abstraktně a metafyzicky. V Kardekově knize je popisován jako pohled ze středu sebe sama. Takové „dívání středem těla“ odpovídá výběru uspořádání prvků v Groulových abstraktních kompozicích, které jsou převážně symetrické a vycházejí ze středu prostoru obrazu.¹²³ [22]

Ve 2. polovině 19. století a na počátku 20. století se projevila snaha spiritistických stoupenců dokázat existenci jiného světa, se kterým se spojovali. Nelogicky se tak pokoušeli jevy nemateriálního původu podpořit „fakty“, tzn. „vědeckým“ způsobem obhájit něco, pro co nelze nalézt důkazy.¹²⁴ Zvolili si pro to technické prostředky, nejprve fotografii a později i film. Spiritistické fotografie byly podpořeny i autoritou slavného spisovatele Artura Conana Doylea, který na jejich obranu napsal knihu *The Case Spirit Photography* (Případ pro fotografování ducha), která byla vydána roku 1923.¹²⁵ Za nejdokonalejší fotografii tohoto druhu je považován snímek z roku 1936 profesionálních fotografů Huberta C. Provanda a Indre Shira tzv. *Hnědé paní*, jejíž duch se vznášel nad schody sídla Raynham Hall v Norfolku.¹²⁶ Tyto důkazy měly již ve své době odpůrce, kteří fotografie považovali za padělky vytvořené dvojitou expozicí, ale i příznivce, kteří kouzlu fotografií podlehli.

¹²² KARDEK 1907, 13.

¹²³ KARDEK 1907, 148-162.

¹²⁴ <http://www.mistnikultura.cz/jaromir-typlt-a-spiritisticka-fotografie>, ze dne 21. 4. 2019.

¹²⁵ <http://www.angelsghosts.com/the-case-for-spirit-photography>, ze dne 21. 4. 2019.

¹²⁶ <https://sip.denik.cz/pribehy-a-udalosti/raynham-hall.html>, ze dne 21. 4. 2019.

3.3. Mandalas, symbolika a ornament

Začátek 20. století byl dobou kulturní krize, ale zároveň i experimentů v literatuře, psychologii a výtvarném umění. Byl časem hledání nových forem zachycení vnitřní zkušenosti člověka a důkazů pro paranormální jevy a spiritistickou praxi.¹²⁷

Jedním z nejvýraznějších podnětů pro psychologii a umění té doby bylo hledání v nevědomí člověka. Jeho zkoumání nebylo zcela nové. Již Sókratés používal pojem vnitřní hlas pro hlubší vrstvy osobnosti¹²⁸ a velcí mystici jako svatý Ignác z Loyoly v 16. století nebo Emanuel Swedenborg v 18. století vyvíjeli metodu duchovních cvičení představivosti.

Zásadní osobností 20. století, která zasvětila své dílo tématu nevědomí a „bytošného Já“ byl Carl Gustav Jung. Uskutečnil na sobě samém cyklus psychologického zkoumání, a poznatky shrnul v knize *Liber Novus* (Červená kniha), kde dokládá své experimenty s vyřazováním vědomí a setkáváním se s nevědomím.¹²⁹

Měl pravděpodobně již jako dítě schopnost navozovat si záměrně představy.¹³⁰ Za univerzitních studií se účastnil spiritistických seancí, při kterých zjistil, že je schopen si sugescí vyvolat obrazy.¹³¹ Ve své praxi měl další zkušenosti se zkoumáním médií ve stavech transu, kdy si pozorování metodou vizualizace vytvářeli v bdělém stavu fantazie a zrkové halucinace. Prováděl také experimenty s automatickým psaním.¹³² Své pacienty učil a vybízel k provádění aktivní imaginace, k vedení vnitřního dialogu a malování vlastních představ.¹³³

Jung popsal 17. dubna 1917 své experimenty s vyřazením vědomí v Červené knize: *„někdy to bylo, jako bych to slyšel ušima. Někdy jsem to cítil v ústech, jako by můj jazyk formuloval slova, a pak docházelo k tomu, že jsem se uslyšel zašeptat slovo. Pod prahem vědomí bylo všechno živé.“*¹³⁴ Mohl i Groul používat nějaká koncentrační cvičení, které ho dováděly na hranici vědomí a setkávání s nevědomím? Podle mého názoru by to na základě dříve uvedených informací možné bylo.¹³⁵

¹²⁷ JUNG 2013, 20, 36.

¹²⁸ <https://cs.wikipedia.org/wiki/Nev%C4%9Bdom%C3%AD>, ze dne 5. 5. 2019.

¹²⁹ JUNG 2013, 21.

¹³⁰ JUNG 2013, 22.

¹³¹ JUNG 2013, 25.

¹³² JUNG 2013, 39.

¹³³ JUNG 2013, 55.

¹³⁴ Citováno podle JUNG 2013, 41.

¹³⁵ Tato bc. Práce, 23.

Text zmiňované knihy ilustroval a doplňoval iniciálami po vzoru středověkých iluminovaných rukopisů. Svě pečlivě skici tužkou následně barevně propracovával. Realistické krajiny z let 1902 – 1903 po roce 1915 zcela nahradily abstraktní obrazy.¹³⁶ U Groula došlo k opačnému, ale také zcela rozhodnému obratu ve vývoji, kdy opustil abstraktní formu a maloval krátce krajinky.¹³⁷

Jungovými abstraktními obrazy mám na mysli zejména mandaly. První mandalu vytvořil v roce 1916 [23], dalších dvacet šest následovalo vzápětí téhož roku. Nebyl si zprvu vědom, co znamenají.¹³⁸ Byly jen jeho deníkem. Postupně chápal, že mandala zobrazuje jedinečnou část jeho bytí a je cílem procesu, ke kterému on sám směřuje. Ale teprve v roce 1921 vymezil pojem „bytosťné Já“, jehož symbolem se mu stala právě mandala¹³⁹: „...Rozlišuji proto mezi já (ich) a bytosťným Já (Selbst). Já je pouze subjektem mého vědomí, bytosťné Já však je subjektem mé celé, tedy i nevědomé psyché...“¹⁴⁰

Ve dvacátých letech Jung své porozumění významu mandaly dále prohluboval: „Teprve, když jsem začal malovat mandaly, uviděl jsem, že všechny cesty, kterými jsem se ubíral, a všechny kroky, které jsem učinil, vedly zase k jednomu bodu, totiž ke středu. Bylo mi stále zřejmější, že mandala je centrum. Je to výraz všech cest.“¹⁴¹

Jedna z posledních Jungových mandal pro Liber Novus byla mandala zlatého zámku, která se stala podkladem ke komentáři k textu sinologa Richarda Wilhelma „Tajemství zlatého květu“. Ten pojednává o smyslu mandal a jejich překvapivě srovnatelnému významu ve filosofii západu a východu. Toto téma se stalo stěžejním pro jeho práci ve třicátých letech a krátce na to zanechal své bádání v nevědomí.¹⁴²

Groulova malba má s vyobrazením mandal mnoho společného nejen ve výtvarném, ale i obsahovém zpracování. Mandala a její střed je, jak již bylo řečeno, vyjádřením a předobrazem bytosťného „já“, které znamená spojení osobního s nadosobním, vědomých a nevědomých prvků osobnosti,¹⁴³ formuluje vztah jednotlivostí k vesmírnému celku a zároveň vyjadřuje vztah středu k okolí nebo chceme-li centra a pozadí v obraze.¹⁴⁴ Může mít strukturu jednoduchou i velice komplikovanou, ale vždy umožňuje prožitek zklidnění a nastolení řádu. Vyjádření prostřednictvím symbolu jako

¹³⁶ JUNG 2013, 50.

¹³⁷ Tato bc. práce, 28.

¹³⁸ JUNG 2013, 60.

¹³⁹ JUNG 2013, 61.

¹⁴⁰ JUNG 2013, 75.

¹⁴¹ JUNG 2013, 61.

¹⁴² JUNG 2013, 99-100.

¹⁴³ KAST 2014, 112-113.

¹⁴⁴ BENOIST 1995, 56-57.

mandala vyvolává centraci, tj. stav, kdy je zrušen chaos a dojde ke sjednocení protikladů.¹⁴⁵ Geografickému znázornění středu kruhu jsou v různých tradicích přisuzována sugestivní místa: Svatá země, Země nesmrtelnosti, Čistá země,...¹⁴⁶ V psychologii je kruhové zobrazení se zvýrazněným středem symbolem celosti a jednoty, o kterou se ve svém životě prostřednictvím obrazů zjevně snažil i Václav Groul.¹⁴⁷ Styčné body a podobnost s mandalou je v díle Václava Groula nesporná i přesto, že nelze prokázat, že by toto téma systematicky studoval. Prvky jeho obrazů mají symetrické uspořádání, opakují se, nic zásadního nenarušuje jejich rovnováhu a asymetrii lze nalézt jen v maličkostech, náhlé změně nějakého tvaru a barvy v momentě, kdy to nepředpokládáme.¹⁴⁸

Forma uspořádání mandaly Groulovi zjevně vyhovovala a povědomí o Jungovi zřejmě měl. Jungova psychologie v souvislosti s mandalou hovoří o vzájemném poměru proporcí různých prvků a jejich výpovědi o autorovi: „*Jen pozvolna jsem přišel na to, co mandala vlastně je: „Vznik – změna, věčná hra věčného smyslu.“ A to je bytostné já, celost osobnosti, která je - když jde vše dobře - harmonická, avšak nesnáší sebeklamy. Mé obrazy mandal byly kryptogramy stavu mého bytostného já, jež mně byly denně doručovány.*“¹⁴⁹ Z citátu vyplývá, že tvorba mandaly byl u Junga mimovolní proces stejně jako později u Groula,¹⁵⁰ Střed mandal nese napětí, který lze ztotožnit s osobnostním středem malíře. Toto centrum obkružují vrstvy vnitřního já rostoucího do všech směrů zevnitř směrem ven ve formacích soustředěných kruhů nebo podobných útvarů. Je možné si představit, že vně z ústředí směřuje jeho seberealizace a množící se vrstvy zaznamenávají pohyb a dynamiku tohoto rozvoje.¹⁵¹ Podle Junga může nést mandala výpověď o autorovi jen v případě, pokud se nejedná o její povrchní napodobování. Zároveň konstatuje i její terapeutický účinek: „*V meditaci jogín mandalu vizualizuje, poznává především, že představuje skutečný, pravý vesmír, a tento se zrcadlí v něm. (...). Mandala se tak stává pomocným prostředkem velké proměny.*“¹⁵²

¹⁴⁵ KAST 2014, 114.

¹⁴⁶ BENOIST 1995, 56-57.

¹⁴⁷ KAST 2014, 115.

¹⁴⁸ RIEDEL 2002, 49.

¹⁴⁹ Citováno podle JUNG 2013, 60. Citace hovoří pravděpodobně o mandale ze 6. srpna 1917.

¹⁵⁰ Tato bc. práce, 23.

¹⁵¹ RIEDEL 2002, 44, 63-66, 84.

¹⁵² citováno podle Junga, KAST 2014, 115.

Nakolik byla tvorba mandal pro Václava Groula terapií nelze prokázat, ale zřejmě intenzivně pracoval na své osobnosti a jejím poznání a rozvoji. Práce s mandalou, ať již vědomě nebo nevědomě, mu nejspíš pomáhala k nalezení a vyjádření podstaty sama sebe, vesmíru a vzájemných vztahů a souvislostí. K takovému závěru mě vede pohled na jeho dochované malířské dílo, které by nemohl vytvořit bez snahy po pochopení něčeho, co ho přesahuje. Dále mě k tomu vede jeho zjevná vůle tvořit i v neskutečně skromných podmínkách, které zde byly již dříve popsány, a nakonec i doložené setkání se spiritistickým učením, které nenabízelo jen možnost setkávání se s astrálním světem, ale také kladlo nároky na morálku a postoje svých stoupenců, které je zavazovaly k lepšímu životu. Antal Stašek, vlastním jménem JUDr. Antonín Zeman, který znal dobře život v Podkrkonoší a popularizoval spiritismus v našem nejstarším časopise Květy, který vycházel již od druhé poloviny 19. století¹⁵³, v knize povídek z roku 1895 „Blouznivci našich hor“ popisuje osudy prvních českých spiritistů a zásady, kterých se ve svém životě drželi.¹⁵⁴ Že Václav Groul nebyl zcela důsledným a poslušným vyznavačem spiritistického učení je fakt, že přestože se spiritisté měli vyhýbat alkoholu, kouření a karbanu, podle svědků Groul kouřil od rána do večera.¹⁵⁵

Hlavním útvarem v obrazových kompozicích Václava Groula jsou, až na výjimky, které se podobají městům, kruh, trojúhelník nebo čtyřúhelník a jejich vzájemné kombinace. Kruh je dynamickým aspektem a znázorňuje nebe, čtverec statickým aspektem vyjadřujícím zemi. Geometrické obrazce mandaly vytvářené soustřednými kruhy a čtverci spojují nebe a zemi a vytvářejí celý kosmos. Centrum obrazové plochy, zde místo, kde je začátek, viditelně vymezuje na většině Groulových obrazů osový kříž. Tento symbol představuje tradičně Univerzálního člověka, který je ztotožňován s Adamem.¹⁵⁶ Je patrné, že Groul začínal své obrazy tvořit v protnutí kříže a odtud útvary postupně rostly až do vyplnění prostoru formátu. K ohraničení obrazové plochy si vybíral téměř výhradně obdélníkový formát na šířku o stejném, již popsaném, měřítku. V převážné většině začínají v průniku osy kříže geometrické nebo rostlinné paprsky, obvykle se čtyřmi nebo osmi rameny, které v sobě mají drobně a detailně vypracované miniatury rostlinných nebo geometrických částíček. Ty stále v dalších a dalších detailech rostou po celé ploše obrazu v souměrnosti tvarové i barevné. Při podrobnějším zkoumání

¹⁵³ [https://cs.wikipedia.org/wiki/Kv%C4%9Bty_\(%C4%8Dasopis\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Kv%C4%9Bty_(%C4%8Dasopis)), ze dne 20. 4. 2019.

¹⁵⁴ BENČ 2014, 4-5.

¹⁵⁵ PROKEŠOVÁ, J., pamětnice.

¹⁵⁶ BENOIST 1995, 56-57.

je možné nalézt jen malé odchylky a nepravidelnosti. Nasměrováním vybraných prvků, jejich vzájemným působením a směřováním, intenzitou, tempem, kontrasty a energií je vyjádřen i pohyb postupného růstu do tvaru kruhu.¹⁵⁷ Kruh je sám o sobě symbolem, který má schopnost zahrnout a obsáhnout jinak nespojitelné a neschopné vytvořit celek.¹⁵⁸ Předností takové obrazové kompozice je, že má tendenci vytvářet soustředěnost a celostní strukturu, o kterou se Groul s úspěchem pokoušel.¹⁵⁹ A taková koncentrace autora může zapůsobit i na vjem vnímavého diváka. Precizně, jemnými tahy štětce malované obrazy Václava Groula mají meditativní, senzibilní charakter a nejsou intenzivně spojeny s realitou.

Na obraze mandaly, který zde označím jako číslo 24, je zřetelně vidět rozdělení obrazové plochy do kříže. Ze středu obrazu vyrůstají čtyři zlaté útvary podobné slzám s malým kroužkem uprostřed a čtyři trojúhelníky modré a čtyři červené. Modrá je barvou vody, vzduchu, nebe a prázdnoty.¹⁶⁰ Je připisována egyptskému božstvu, modrý plášť halí gotickou Pannu Marii, modré pozadí renesančních obrazů je symbolem nekonečna a vesmíru. Červená je barvou vášně, plodnosti, ochrany a životní síly. Je i barvou ohně, pekla, krve, násilí a války. V křesťanství značí jasná červeň, karmazín lásku, purpur mučednictví a podle Homéra i smrt.¹⁶¹ Číslo čtyři znamená stálost, pevnost, základ, trvalost a symetrii. Je symbolizováno znaky jako řecký kříž, svastika nebo čtyřmi apokalyptickými jezdci a planetou Merkur.¹⁶² Čtyřka je číslicí manifestace slova do čtyřech směrů prostoru, symbolizuje čtyři roční období a čtyři temperamenty.¹⁶³ V ranně křesťanském umění jsou námětem čtyři biblické řeky, které vytékaly z ráje, proroctví v knize Daniel líčí čtyři mocné „nebeské“ říše: babylónskou, perskou, řeckou a římskou, jméno prvního člověka Adama se skládá ze čtyř písmen, do čtverce byl postaven nebeský Jeruzalém.¹⁶⁴ Útvar dále rozvíjí dvojice proti sobě stojících žlutomodrých trojúhelníků, které se na tomto i dalších Groulových obrazech dále v kruzích opakují. Představují v alchymické symbolice čtyři základní živly. Oheň a vzduch jako mužské principy směřující vzhůru a země a voda jako ženské principy směřující dolů. Silové živly oheň a země jsou vykládány jako normální trojúhelníky, ale voda a vzduch jako živly

¹⁵⁷ RIEDEL 2002, 84.

¹⁵⁸ RIEDEL 2002, 63.

¹⁵⁹ RIEDEL 2002, 64.

¹⁶⁰ BENOIST 1995, 79.

¹⁶¹ PLESKOTOVÁ 1987, 105-108.

¹⁶² FUCHS 1996, 29, 48-49.

¹⁶³ BENOIST 1995, 76-77.

¹⁶⁴ ROYT/ ŠEDINOVÁ 1998, 19.

přijímající jsou označovány čarou přes střed trojúhelníku.¹⁶⁵ Takové trojúhelníky složené ze dvou kontrastních barev červené, růžové a oranžové v kombinaci s tmavě a světle modrou vytvářejí další vrstvu obrazu. Jeho jednobarevné části se dále dělí jen čarou uprostřed. Jedná se o obrazec čtyř trojúhelníků. Pokračující je spojení lichého počtu, zde šesti trojúhelníků dvou kontrastních barev ve stejném poměru. Číslo šest znamená stálost, pevnost a spolehlivost a je symbolem planety Venuše nebo Šalamounovy pečeti, tj. šesticípé hvězdy.¹⁶⁶ Ve Starém zákoně je poukazem na stvoření světa za šest dní. V šesti džbánech proměnil Kristus na svatbě v Káně Galilejské vodu ve víno. Beda Ctihodný spojuje šestý den ukřižování Krista s rozlomením šesté pečeti v knize Zjevení.¹⁶⁷ Tři základní barvy: modrá, žlutá, červená, a tři odvozené: zelená, oranžová a fialová tvoří šestici.¹⁶⁸ Obraz se dále rozšiřuje osmi dvoubarevnými lunetami vytvořenými z dalších šesti trojúhelníků. Číslo osm znamená uskutečnění, rovnováhu, odpočinek, dokonalou shodu, křest u křesťanů, přechodný svět mezi obvodem oblohy a rozlohou země.¹⁶⁹ Osmička je silné číslo symbolizované planetou Uran.¹⁷⁰ Osmý den vstal Kristus z mrtvých.¹⁷¹ Poté již jsou to kruhové útvary složené z trojúhelníků dvou barev střídané sudým počtem stříbrných lunet. Stříbrná a zlatá barva propojují prvky na obraze. Stříbrná je barvou Měsíce, čistoty a nevinnosti. Zlatá je barvou Slunce, vznešenosti a blahobytu.¹⁷² Obrazce se dále násobí, a z osmi trojúhelníků se na obvodu centrálního zlatého pozadí stane šestnáct s podkladem osmi půlených trojúhelníků. Ve druhém centrálním útvaru, který propojuje a uzavírá největší plocha stříbrné barvy na obraze je nejvýraznějším prvkem osm trojúhelníků vyplněných zeleným rostlinným tvarem s bílo červenými květy nebo plody. Tuto část lemuje šestnáct sytě žlutých lunet. Žlutá je opět barvou sluneční a božskou, značí život, hojnost, moudrost, ale i stárnutí, zkázu a úpadek. Božstvu patří ve všech mýtech a legendách. Je barvou mnišských rouch a posvátnou barvou budhistického náboženství.¹⁷³ Zářivě žlutá je i symbolem síly a zlata panovníka, zašlá žlutá je symbolem nestálosti, žárlivosti, cizoložství a zrady.¹⁷⁴ Další rozvoj centrály již vybíhá z prostoru ohraničení obrazu a největší pozornost zde poutá ostré stříbrné ozubení.[24]

¹⁶⁵ KENNER 2007, 146.

¹⁶⁶ FUCHS 1996, 59-60.

¹⁶⁷ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 20.

¹⁶⁸ BENOIST 1995, 76-77.

¹⁶⁹ BENOIST 1995, 76-77.

¹⁷⁰ FUCHS 1996, 71.

¹⁷¹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 21.

¹⁷² PLESKOTOVÁ 1987, 105-108.

¹⁷³ PLESKOTOVÁ 1987, 105-108.

¹⁷⁴ BENOIST 1995, 79.

Pro výstavbu prostoru obrazu je působení barev důležité. Základní dělení barev na barvy teplé a studené, aktivní a pasivní používal už Goethe.¹⁷⁵ Pro každého, kdo se setkal ve své práci s barvami, včetně Groula, je samozřejmé, že každá barva, kromě oranžové, se vyskytuje v obou formách, tzn. červená nabývá teplosti a aktivity přimícháním žluté, studenosti a pasivnosti přimícháním modré, že tmavší a teplé barvy se posouvají opticky do popředí, světlé a studené barvy do pozadí a že některé jsou schopny navodit pocit radosti, jiné zase tísně.¹⁷⁶ Groulovy obrazy představují celou škálu barevného využití. Barvy a tvary má od středu výraznější a detailněji zpracované, někdy jdou do kontrastů, obvykle středu a okolí. S odvahou střídal barvy teplé a studené, tmavé a světlé. Používal kontrasty komplementárních barev červené vedle zelené nebo oranžové vedle modré a také kvalitativního kontrastu, kdy vedle sebe kladl barvy jasné a tlumené. Některé obrazy navozují dokonce pocit třetího rozměru a pohybu.¹⁷⁷ To se jeví ve chvíli, kdy jsou vedle sebe položeny kontrastní teplé a studené barvy a použité prvky mění svou velikost, tvar a hustotu. Použití barevné skladby je velmi pestré, a přesto působí obrazy vyrovnaně a harmonicky. Sjednocujícím prvkem jeho obrazů jsou drobné detaily téměř v každé části plochy obrazu a časté použití zlaté a stříbrné barvy. Zlato a lesk mělo rozhodující význam již pro ranně křesťanské mozaikáře a středověké iluminátory, znamenalo světlo a Boží dimenzi, která působí na svět temnoty, sféru víry a nekonečný prostor bez konce, který podněcuje k meditaci.¹⁷⁸ Groul mohl účinek zlata, stříbra a lesku chápat podobně nebo i stejně a dodávat skrze ně svým obrazům na moci a významu. Musel tyto zákonitosti použití barev znát nebo mu jeho intuice nedovolila sáhnout po nevhodném, protože jinak by jeho obrazy neměly takovou vyváženost a kultivovanost.

Obdobně rozvíjená centrální kompozice je i u obrazu 25. Má přehlednější a systematictější uspořádání barev trojúhelníků, které tvoří sestavy rozvíjejícího se kruhu. Opakuje se obvod červený, žlutý a světle modrý, který zároveň centrálu uzavírá. Šedesát čtyři modrých obvodových trojúhelníků vytváří formaci ozubeného kola otáčejícího se doprava. Jako v předešlém popisu díla 24 je i zde uvnitř obrazce obvod trojúhelníků s výrazným rostlinným motivem zelené barvy se žlutočervenými květy nebo plody uvnitř. Rostlinný motiv uzavřený do trojúhelníků v celé škále odstínů zelené barvy vyplňuje i veškerou okolní plochu mandaly až do ohraničení obrazu. Zelená je meditační barvou

¹⁷⁵ RIEDEL 2002, 89.

¹⁷⁶ RIEDEL 2002, 92.

¹⁷⁷ RIEDEL 2002, 91-102.

¹⁷⁸ RIEDEL 2002, 124-125.

a barvou čistých vod. Symbolizuje rostliny.¹⁷⁹ Je také symbolem života, jara, přírody, mládí, svěžesti, naděje a znovuzrození.¹⁸⁰ Číslo čtyři, osm a šestnáct se opakuje, a ještě se dále útvary trojúhelníků násobí. Barvy v útvarech trojúhelníků jsou v celé ploše zasazené do stříbrné se zlatými tečkami a zlaté se stříbrnými.[25]

Zajímavým kruhovým tělesem plujícím v prostoru obrazové plochy uzavřené zlatými kazetami s rostlinným ornamentem je obraz 26. Střed mandaly a zároveň obrazové plochy se postupně rozvíjí prvky trojúhelníků opět v řadě sudých čísel od čtyřky přes osmičku k šestnácti a uzavírán je nejprve pevným obrysem osmistěnu, druhé kolo lunetami čistých barev ve zmenšující se formaci a celá mandala je definitivně zakončena dvěma vrstvami proti sobě umístěných lunet. V prostoru vyjádřeném opět rostlinným motivem ji udržují jako na šňůře dva proti sobě postavené úzké trojúhelníky špičkami k sobě sestavené z dalších dvou trojúhelníků kontrastních barev červené se zelenou a žluté s modrou. Veškerá barevnost mandaly vzniká použitím diagonálních, vertikálních nebo horizontálních linek v pravidelných rozestupech, které formují trojúhelníky a lunety na stříbrném podkladě. V obraze vzniká zřetelné perspektivní uspořádání prostoru ve třech plánech: v prvním, nám nejbližším, je zlatá stěna, která se otvírá mandale, posledním je rostlinné pozadí.[26]

Dalším jednoznačným dokladem vyjádření v kruhu je obraz 27. Mandala, kterou tvoří výseče kruhu a trojúhelníků vyplněné biomorfními prvky hlavně základních barev červené, žluté a modré, vyplňuje celý prostor tohoto obrazu. Jen po stranách je vidět její umístění v nesouměrných rostlinných útvarech, které zaplňují celé pozadí. Do zobrazeného kruhu je v samém středu vepsán ne zcela přesně ohraničený čtverec. Takové uspořádání symbolů lze vidět v Indii a Tibetu, kde je kruh symbolem univerzální osobnosti a čtverec značí konkrétní osobnost v životní situaci.¹⁸¹[27]

Popsaný čtverec v kruhu se opakuje v obraze 28. Ve středu je umístěno šest čtverců v kruhu na stříbrném podkladě, které se velikostně rozvíjejí. V rozích tří největších jsou umístěné kružnice. Další čtverec v kruhu svírá s tímto 90° a opět má v rozích čtverce ve zlatých kruzích. Výplň do kruhu tvoří čtyři krát tři kruhy. Ve všech kružnicích jsou obsaženy základní čisté barvy červená, žlutá, modrá a zelená. Kromě již popsané symboliky čísla čtyři se přidává číslo tři. Trojka znamená působení času, tzn. minulosti,

¹⁷⁹ BENOIST 1995, 80.

¹⁸⁰ PLESKOTOVÁ 1987, 105.

¹⁸¹ KAST 2014, 115.

přítomnosti a budoucnosti, je znamením trojúhelníku, symbolem úspěchu, svobody a nezávislosti.¹⁸² Je tvořivá a představuje spirituální, myslící a zvířecí duši.¹⁸³ [28]

Na obraze 24 až 28 se objevuje stále stejný rostlinný ornament. Mohlo by jít o motiv akantu, bodláku s členitými listy, který roste ve Středomoří a byl již v antice vysazován na hroby jako znamení nesmrtelnosti. Je považován za symbol trýzně a překážek na tomto světě. O rostlině vypráví Vitruvius v příběhu o vzniku akantové hlavice. Motiv akantu byl využit i na hlavicích byzantských a románských. Podobný akantu je bodlák máčka ladní, který roste i u nás.¹⁸⁴ Bodlák je považován za požehnaný nebo mariánský. Ve spojení se stehlíkem poukazuje na Kristovo utrpení.¹⁸⁵

Jedním z opakovaných motivů v Groulových obrazech je zjevně kruh, s již popsány, osmi šípovitými rukojetmi, které z něho vystupují až do okrajů. V obraze 29 se jedná o okultní symbol známý jako chaosféra. Okultní symboly se týkají zejména ochrany. Chaosféra je symbolem vyjadřujícím nekonečné možnosti, které vysílá do světa veškerou silou, jaké je schopna.¹⁸⁶ V případě, že není sledováno optické, ale psychické prostorové vnímání, je na tomto obraze vytvořena tzv. významová perspektiva neboli polyperspektiva. Polyperspektiva ve středověku posilovala význam Božího jednání a převracela role tak, že z pozorovatele se stal pozorovaný. Malíř použil vnitřního postupu při malování, tím, že se myšlenkově a pocitově pohyboval uvnitř obrazu. Této perspektivy používali moderní malíři ve 20. století a zdá se, že ji aplikoval i Groul na tomto obraze.¹⁸⁷ [29]

Číselnou symboliku obrazu lze chápat i vzhledem k členění, řazení a uspořádání počtu tvarů i barev v prostoru.¹⁸⁸ Groul stále opakoval, jak již bylo uvedeno, některé tvary v určitém počtu, zejména kruh – kolo, trojúhelník, obdélník, čtverec a také kříž. Opakovaným prvkem na popsáných Groulových obrazech jsou čtyři nebo osm paprsků ve tvaru trojúhelníku nebo tvaru oválné mandorly, které vycházejí ze středu obrazu a postupně se násobí, popřípadě dělí v abstraktních obrazech rostlinného nebo geometrického charakteru. Číslo osm patří podobně jako čtyřka k číslům mandaly, které vytvářejí její strukturu a znázorňují dokonalý řád a symetrii. Symbolizuje hlavní směry

¹⁸² FUCHS 1996, 42-43, 45.

¹⁸³ BENOIST 1995, 76.

¹⁸⁴ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 82.

¹⁸⁵ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 83.

¹⁸⁶ KENNER 2007, 147.

¹⁸⁷ RIEDEL 2002, 122.

¹⁸⁸ RIEDEL 2002, 147.

větrné růžice, je číslem kosmického řádu a kosmické rovnováhy. V křesťanství poukazuje osmička na osmý den stvoření člověka, Kristovo vzkříšení a je symbolem naděje a vzkříšení lidstva.¹⁸⁹ Podle Řehoře Velikého symbolizuje osmička věčný život.¹⁹⁰ Osmička v buddhismu se objevuje v symbolu kola, které má osm loukotí představujících osm cest vedoucích k duchovní dokonalosti. Osm listů má i lotosový květ mandaly, osm rukou má ke své činnosti hinduistický bůh Višnu, v Japonsku je číslem neměřitelného množství. Znakem pro nekonečno je ležatá osmička. Trojúhelník jako jeden ze základních tvarů v popsáných obrazech v sobě obsahuje číslo tři. Trojka znamená v křesťanskou trojjedinost Otce, Syna a Ducha svatého. Křesťanství má tři hlavní ctnosti: víru, naději a lásku. Podle knihy Daniel zachránil Bůh tři mládence z ohnivě pece, když odmítli obětovat modlám. Evangelista Matouš vypráví o příchodu tří mágu k narozenému Spasiteli. Petr třikrát zapřel Ježíše, Kristus vstal po třech dnech z mrtvých, Jonáš byl po třech dnech vyvržen z útrob velryby.¹⁹¹ V různých náboženstvích jsou božské triády: trojice bohyň na Krétě, božský rodičovský pár v Egyptě, mužská božská triáda v hinduismu. V alchymii jsou třemi základními principy síra, sůl a rtuť. Vyskytuje se v pohádkách i mytologii. Je číslem dynamickým, znázorňuje pohyb a vývoj.¹⁹² Ukryvá v sobě magickou sílu. Trojúhelník směřující špicí vzhůru je symbolem mužské plodící síly a boží tvůrčí moci. V alchymii je znamením planoucího ohně. Pokud směřuje špicí dolů vyjadřuje ženský element a plodnost matky Země. V tomto případě je alchymickým symbolem vody. Dva protnuté trojúhelníky tvoří hexagram, symbol vesmírné rovnováhy nebo židovské hvězdy.¹⁹³ Symbolika kruhu odkazuje na tajemství nekonečna jako ležatá osmička. Kruh s bodem uvnitř je astrálním symbolem Slunce. Kombinace kruhu a kříže tvoří dokonalé postavení, které vyjadřuje spojení věčnosti a Krista a zároveň má význam rodícího se života. Symbolizuje uzavřené spojení a jednotu. Podle mágů znamená ovládnutí kruhu a jeho geometrie možnost využití přírodních sil.¹⁹⁴ Otáčející kolo symbolizuje nekonečný běh času, proměnlivost osudu, vzestup i pád. Podle starých filosofů, jak plyne čas „*okolek světa v sobě šest věcí zavírá, totiž: pokoj (mír), bohatství, pýchu, válku, chudobu a svornost.*“¹⁹⁵ **[30,31]**

¹⁸⁹ RIEDEL 2002, 165.

¹⁹⁰ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 21.

¹⁹¹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 18.

¹⁹² RIEDEL 2002, 154-155.

¹⁹³ MYSLIVEČEK 1992, 244.

¹⁹⁴ MYSLIVEČEK 1992, 122.

¹⁹⁵ Citováno podle MYSLIVEČEK 1992, 112.

Z hlediska psychologického nahlížení na obraz by bylo možné usoudit, že Groulova pravidelně rozvržená obrazová plocha, rozvíjející se na všechny strany souměrně od středu, otevírá široké hranice pro čtení. V obvyklém případě orientace na osový kříž vyjadřují prvky nahoře nadpozemský svět nebo nebesa, dole pozemský svět, nalevo ekvivalent zla a vpravo dobra. Takovou orientaci lze připodobnit i ke vzpřímené postavě s rozpaženými rukama, na kterou také platí rozlišení nahoře a dole, napravo a nalevo.¹⁹⁶ Tento výklad rozmístění v obrazové ploše lze v Groulových obrazech použít jen omezeně. Stejně jako orientaci na horní, střední a dolní zónu, kdy nahoře je vyjadřována nadindividuální forma vědomí, intelektuální, duchovní a etnicko-náboženský obsah, ve středu individuální forma vědomí a sféra ega a v dolní části podvědomí, nevědomí, materiální a eroticko-sexuální motivy. Nelze použít ani dělení na horní a dolní polovinu obrazu, kdy horní nese myšlenku nebe, vzduchu a ohně a dolní vody a země¹⁹⁷, protože poloviny nelze odlišit. Horní polovina obrazu se zrcadlí v té dolní a naopak. Pro Groulovy obrazy je možné přirovnání k modelu podle Rudolfa Michela, spolupracovníka C. G. Junga, který sleduje výklad a symboliku obrazu směrem od středu. Směr vlevo nahoru od středu zaznamenává nadosobní stránku nebe a jeho symboly jako vše duchovní, nemateriální, věčné, transcendentální, náboženské, nemateriální. Směr vpravo nahoru od středu vyjadřuje příklon k vnější skutečnosti a kolektivní vědomí. Od středu vlevo dolů zase kolektivní nevědomí, oblast regrese, smrti nebo znovuzrození a vztah k pravzorům. Vpravo dolů od středu se nalézá vztah k prvotní důvěře a bezpečí, příroda, tělo a hmota.¹⁹⁸ Model je stavěn podobně jako jsou stavěny Groulovy obrazy. Pokud bychom chtěli nalézt klíč ke čtení Groulových obrazů, bylo by přirovnání se strukturou modelu Rudolfa Michela, jen jednou z možností přístupu. Další variantou výkladu a orientace v Groulových souměrně stavěných obrazech s jasně vymezeným středem je Kandinského popis rozdělení plochy na čtyři primární díly, které vymezuje horizontála a vertikála protínající se v centru obrazového prostoru. Rohy těchto primárních dílů se uprostřed vzájemně dotýkají a odtud šíří napětí v diagonálách směrem ven.¹⁹⁹ Jednoduchost kruhu spočívá ve vyrovnání tlaků působících ze středu plynule na okraje.²⁰⁰ Co je, podle mého názoru, neměnné a lze potvrdit je, že v každém obraze Václava Groula je možné vidět nalezení jednoty prvku a celku, jedince a kosmu.

¹⁹⁶ RIEDEL 2002, 37.

¹⁹⁷ RIEDEL 2002, 23-25.

¹⁹⁸ RIEDEL 2002, 35, 37.

¹⁹⁹ KADINSKIJ 2000, 119.

²⁰⁰ KADINSKIJ 2000, 133.

Jeho obrazy jsou založené nejen na rozvinutí kruhu a dalších geometrických a rostlinných uskupení uvnitř a vně tohoto útvaru, na jejich rytmickém členění, množení nebo ubývání prvků v kompozici. Jeho obrazy, které připomínají městskou krajinu nemají vždy jasný střed na osovém kříži a nerozvíjí se v kruhu. V průběhu vývoje těchto obrazů se uplatňují číslice a písmena.

V obraze 32 jsou vpravo dole umístěna písmena V a G. Jejich vzájemné postavení je uvnitř a vně šesticípé hvězdy, kterou tvoří obrácené trojúhelníky. Obraz je rozdělen osovým křížem na čtyři části. Uprostřed má viditelně vyznačený střed a ve všech částech geometrický a rostlinný ornament vyplňuje linie a obrysy, které vypadají jako plán města s půdorysy staveb, ulic, zahrad a domů se stylizovanými vchody a okny, které připomínají tvarem románský nebo gotický sloh. V levé horní části je v malém čtyřúhelníku uzavřeno číslo 195, které může být orientační-popisné nebo může obsahovat číselnou symboliku dále popsanou. Obrazu chybí obvyklý podpis Václav Groul s datací provedení. Písmeno G, které je umístěno uvnitř hvězdy a má za sebou tečku, znamená s největší pravděpodobností příjmení malíře. Písmeno V, opět s tečkou, znamená jméno malíře, popřípadě jméno, již dříve zmíněného, duchovního autora obrazů, Vebera.

Číslo 1 je podle Aristotela počátkem všeho bytí a nedělitelným principem všech čísel, podle Řehoře Velikého lze s číslem jedna ztotožnit bytí a stvoření,²⁰¹ nelze být podle některých výkladů symbolem boha, individuality a jádra osobnosti. Znamená začátek a původ, jednotu i celek. Zahrnuje v sobě splynutí všech skutečností a možností v jedno. Všechna čísla se odkazují k jedničce jako začátku početní řady.²⁰² Středový začátek v obrazu má vždy číslo jedna.^{203/204} Podle Pythagora je číslo prostředníkem mezi božským a lidským a zprostředkovává strukturu, která utváří kosmos i člověka.²⁰⁵

Mimořádnou tvořivou sílu má číslo 9, které v sobě obsahuje trojitou dynamiku. Je číslem duchovní kvality. V Antice je devíti múzami symbolizován celek lidských umění, v křesťanské tradici představuje počet andělských chórů jako „andělské číslo“ devět,

²⁰¹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 17.

²⁰² RIEDEL 2002, 150-151.

²⁰³ RIEDEL 2002, 150.

²⁰⁴ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 18.

²⁰⁵ RIEDEL 2002, 148.

v Číně je devítipatrová pagoda symbolem nebes. Devítka je číslem askeze a součtu ctností.²⁰⁶ Devítka znamená množství, reintegraci, hierarchii.²⁰⁷

V kombinaci čísel je možné vyložit číslo 5 jako nevykoupený, přirozený člověk nebo Adam. Alchymisté v něm viděli pátý element, který se připojil ke čtyřem živlům, životodárný spiritus nebo duch jako v ornamentice křesťanských kostelů středověku. Pětka je symbolem pěti ran Kristových. Podle Pythagora je sjednocením dvojky a trojky, prvního sudého a lichého čísla. Ve staré Číně je harmonickým spojením jin a jang, v hinduismu je číslem životního principu, shrnuje a sjednocuje podstatu celku.²⁰⁸ Pětka symbolizuje život, pět elementů představuje oheň, vzduch, vodu, zemi a éter. Symbolizuje pět smyslů, pět prstů ruky, pět tradičních planet. Je to pythagorejský pentagram, s nímž je spojen zlatý řez, který reprezentuje samotného člověka.²⁰⁹ [32]

Na dalším obraze 33, kde jsou vidět prvky města, je možné nalézt, kromě opětovného písmene V. a G. a dvou protnutých trojúhelníků nebo hvězdy, i číslo 5142, které může být opět číslem popisným, umístěným nade dveřmi domu, ale může mít i symbolickou rovinu. Má v rovnocenném poměru lichá a sudá čísla. První dvě lichá čísla vyjadřují dynamiku a aktivitu, sudá zase pokoj, státnost a vyrovnanost.²¹⁰ Obraz není zřetelně dělený osovým křížem, ale hvězda s písmeny a čísla jsou opět v dolní, pravé části.

Pro výklad symboliky čísla 5 a 1 je možné se odkázat k předešlému obrazu.

Číslo 4 je symbolem řádu, který člení prostor a čas, vztahuje se k zemi a je symbolem komplexnosti a celku. Má symbolickou souvislost s uspořádáním čtverce a kříže. Podle Carla Gustava Junga: „*Čtyřka symbolizuje části, kvality a aspekty jednoho*“²¹¹ Čtyři jsou temperamenty, čtyři jsou živly, v Bibli jsou popsány čtyři řeky v ráji a čtyři evangelisté, máme čtyři roční období, čtyři fáze Měsíce a čtyři fáze člověka nebo čtyři dimenze světa – šířku, výšku, délku a čas. Čtyřka symbolizuje pozemské, v raně středověkém iluminátorství znamená pravoúhlý rám obrazu prostor země, do kterého proniká transcendentální dění.²¹²

²⁰⁶ RIEDEL 2002, 165-166.

²⁰⁷ BENOIST 1995, 76-77.

²⁰⁸ RIEDEL 2002, 160-162.

²⁰⁹ BENOIST 1995, 76-77.

²¹⁰ RIEDEL 2002, 148.

²¹¹ Citováno podle RIEDEL 2002, 158.

²¹² RIEDEL 2002, 158-160.

Číslo 2 je číslem protějšku, uvědomění, vývojových procesů, kdy z jednoho se stávají dva, štěpení, rozlišení nebo rozdělení. Vyjadřuje polaritu, dualitu a sexualitu.²¹³ Podle Pythagora platí za první opravdové číslo, za první zmnožení. Ve znamení dvojky stojí čas symbolizovaný hlavou římského boha Januse se dvěma tvářemi, který chrání brány a vchody domů nebo přeneseně i každý počátek. Dvojka je symbolem protikladu dobra a zla, aktivity a pasivity, mužství a ženství, světla a tmy, světla a stínu, dne a noci, nebe a země, nahoře a dole, vpředu a vzadu, vpravo a vlevo.²¹⁴**[33]**

Na obraze 34 se v krajinné scénérii objevují opět písmena a čísla. Písmena V a G, pravděpodobně iniciály, jsou v prostoru umístěna dvakrát. Jednou je V nad šesticípou hvězdou umístěnou v levé dolní části obrazové plochy rozdělené osovým křížem blízko středu obrazu a G uvnitř této hvězdy a ve druhém případě je G opět uvnitř a V tentokrát pod šesticípou hvězdou, trochu zanikající v delších čarách neuspořádaného směřování a délky, které kříží množství krátkých čar, které připomínají čáry na dlani člověka. Groul tímto znakem a iniciálou zřejmě nahrazoval obvyklý podpis umístěný v pravém dolním rohu, který na obrazech 32 až 35 chybí. V pravé dolní části je zřetelné číslo 1004 a 100, v pravé horní části pak ne zcela zřetelně čitelné číslo 120 L nebo 1201. Symbolika těchto čísel se odvíjí od již popsaných v obraze 32 a 33.**[34]**

Obraz „města“ 35 má ve své středové části svisle umístěn útvar připomínající otevřenou bránu se štítem, na kterém je ve čtverci umístěno písmeno V a s číslem 33 na jejím levém křídle, jehož výplně jsou „zdobeny“ nesystematickým křížením různě dlouhých čar. Otvírající se prostor má perspektivu, kterou naznačuje schodiště vedoucí k dalšímu dveřnímu útvaru ve druhém prostorovém plánu obrazu, kde je vidět opět šesticípá hvězda s G uvnitř. Kromě bohatého použití geometrických tvarů trojúhelníku a čtyřúhelníku se na obraze dále objevuje i obrazec jakéhosi záhadného T, symbol kříže a kola. Obraz 34 a 35 je přístupný jen z černobílých fotografií, na kterých nejsou některé drobné detaily čitelné.**[35]**

Poslední ze zde popisovaných obrazů 20 a 21 jsou založeny na principu ornamentu, tzn. na opakování prvku, který v určitém rytmu pokrývá plochu obrazu.²¹⁵ V obraze 20 je tím nejvýraznějším opakovaným elementem organický obdélník a šestiúhelník. Při pozornějším sledování opakovaných prvků se však ukazuje, že další takové opakované

²¹³ BENOIST 1995, 76-77.

²¹⁴ RIEDEL 2002, 152.

²¹⁵ POHRIBNÝ 1968, 257.

prvky jsou trojúhelníky a lichoběžníky svírající ne zcela stejné úhly. Organické v tomto případě znamená, že geometrické tvary mají nerovné nebo zprohýbané stěny a působí téměř dojmem živého organismu. Jejich střídání nevytváří jen opakování v řadě, ale podle soustředění pohledu vzniká optický klam kruhů rozmístěných do kříže. Znovu se tím lze vrátit k jednomu ze základních principů vzniku Groulových obrazů. Střed obrazu opět tvoří průsečík osy kříže. Zde je umístěn v jediném žlutě ohraničeném obdélníku obdélník oranžový s osmi zelenými paprsky směřujícími do všech stran. Důmyslné vedení zelených paprsků nebo listů a střídání tvarů vytváří ve středu obrazu kříž ze čtyř kruhů. Všechny útvary v celé ploše obrazu jsou vyplněny stříbrným žilkováním, které zdobí a propojují jejich teplé červené, oranžové a žluté plochy se studenými modrými, které vytvářejí podklad obrazu.[20]

Zcela podřízen pravidelnému opakování prvků se jeví obraz 21, který začíná dvěma prostředními svislými řadami osmi obdélníků, které se odvíjejí zcela zrcadlově do obou stran vlevo i vpravo stejně tvarově i barevně. Každý ze šedesáti čtyř obdélníků je vytvořen ze čtyř trojúhelníků. Opakuje se zde sudý počet prvků, dva, čtyři, osm a šestnáct. Výplně barevných trojúhelníků tvoří geometrický ornament lineární mřížky, svislic, teček a rostlinných tvarů stříbrné barvy.[21]

Dá se předpokládat, že krejčí Václav Groul měl k ornamentu kladný vztah. Setkával se s ním od svých učňovských let. Výuka dekorativního umění a uměleckého řemesla měla v té době značnou podporu státu.²¹⁶ Stalo se to díky vlivu umělců anglického hnutí Arts and Crafts (Umění a řemesla) a postoji filozofa Johna Ruskina, kteří se zasadili o postavení užitého umění na stejnou úroveň, jako tzv. vysokého umění.²¹⁷ Je možné, že i na školu v Kuklenách u Hradce Králové²¹⁸, kam Václav Groul v letech 1902-1906 chodil, a kde se učil krejčovskému řemeslu, měla tato skutečnost dopad. V nedaleké Jaroměři založil pedagog Alois Studnička v roce 1886 školu uměleckých řemesel a ta fungovala na vysoké úrovni.²¹⁹ Školu navštěvovali i pozdější významné osobnosti sochař Otakar Španiel a malíř František Kupka. Učil zde i malíř Josef Šíma.²²⁰ Výuka ornamentu měla na škole velkou podporu, zejména díky osvícenému řediteli Studničkovi, který sám

²¹⁶ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 18.

²¹⁷ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 19.

²¹⁸ http://badatelna.eu/instituce/Statni_okresni_archiv_Hradec_Kralove/fondy/?s=277, odkaz ze dne 20.4. 2019.

²¹⁹ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 89.

²²⁰ <http://ssrjaromer.cz/informace/skola/>, odkaz ze dne 20. 4. 2019.

psal publikace o světle a stínu nebo o barvách.²²¹[36] Vzhledem k blízkosti škol se dá předpokládat podobný styl výuky. Na škole se mohl učit podle tehdy prosazované výuky kreslení postavené na třech pilířích: lineární kresbě, technickém kreslení a komponování ornamentálních vzorců.²²² Jak je na některých obrazech vidět, používal při rozvrhu obrazu tužku a pravítko a komponování jednotlivých prvků ornamentu do zajímavého celku zlehka zvládal. Ornamentem se okrajově zabýval i František Kupka, který prošel Studničkovou výukou. Dochovalo se šest nedatovaných kolorovaných kreseb, pravděpodobně návrhů na kobercový dekor, které těsně předcházely jeho abstrakci.[37,38,39] Formou se podobají mandale, tak jako některé kompozice v obrazech Groula. Kupka studoval rytmus, stupňování a opakování stejného prvku, který je v ornamentu využíván, a došel k tomu, že, aby bylo dílo rytmické a působilo jako jeden celek, musí být jeho částice vázány vzájemností.²²³ Některé Groulovy obrazy vytvářejí celek rovněž teprve opakováním a gradováním elementů. Kupkův filosofický ornament zobrazuje harmonický princip života povstávající z vesmírného chaosu.²²⁴

Václav Groul používal, jak již bylo popsáno, motivy florální, kdy plochu obrazu vyplnil ne zcela určitými tvary stylizovaných rostlin, a geometrické, kdy používal jako stavební prvek obrazu plný nebo lineární kruh, čtverec, trojúhelník nebo obdélník. Aplikoval v obrazech i krystalické formy, které využíval na začátku 20. století český kubismus. V albech určených dekorativním umělcům se vyskytují i fotografie mikrostruktur krystalů a fotografie rostlin k analytické stylizaci.²²⁵ Groul vytvářel vzájemné kombinace zmíněných tvarů. Podle způsobu řazení, rytmizace, symetrie nebo výjimečně asymetrie a opakování mu vznikaly celky, které dávaly ornamentu jiný, vyšší význam než jen ozdobný.²²⁶ V jeho dílech panuje zpravidla systematický řád, jehož obrazným vyjádřením je ornament. V ornamentálním uspořádání prvků na obraze měl každý element své nezastupitelné místo a význam a byl vyjádřením vztahu mezi detailem a celkem, který je typickým rysem autorů art brut.²²⁷ Řád byl zřejmě jeho způsobem boje s chaosem a pokusem o uspořádání života. Rituál řádu, který provází tvorbu mediálních autorů, je pro ně obranou proti všemu nečekanému a nežádoucímu. Rytmus opakování

²²¹ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 91.

²²² HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 21.

²²³ KUPKA 1999, 153.

²²⁴ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 106.

²²⁵ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 199.

²²⁶ FINFRLOVÁ/ VÍTKOVÁ 2003.

²²⁷ NÁDVORNÍKOVÁ 1998, 40.

má pro tvůrce uklidňující účinek a schopnost dostat ho do extáze nebo mimořádného citového stavu²²⁸ Rytmus použitého konvenčního ornamentu, který vychází z přírody, má vliv nejen na malíře, ale i diváka.²²⁹

²²⁸ FINFRLOVÁ/ VÍTKOVÁ 2003.

²²⁹ KANDINSKIJ/KUPKA/SCHÖNBERG 2011, 39.

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se pokusila shrnout dostupné informace o životě a tvorbě Václava Groula. Její hlavní částí jsem zkoumala jeho malířské dílo podrobným popisem jeho obrazů, které se dochovaly i těch, které jsou známy jen z fotodokumentace. Ukázala jsem, že na Groulovu tvorbu měly zásadní vliv jeho spiritistické zkušenosti. Rovněž jsem poukázala na možnou inspiraci osobností Carla Gustava Junga a jeho práce s nevědomím a na zjevné používání tvarové, barevné a číselné symboliky v obrazech. Našla jsem jasné souvislosti mezi jeho životem a tvorbou, například skutečnost, že se opíral zejména o četbu *Knihy duchů* Allana Kardeka a že se Groul cítil být prostředníkem vizí, které k němu přicházely „odjinud“. Nelze vyloučit, jak jsem naznačila, jeho znalost Jungovy tvorby mandal, které sám také vytvářel. Je zřejmé, že se v jeho díle projevila zkušenost s ornamentikou plynoucí z jeho profese krejčího.

Zejména z porovnání Groulových zájmů a svědectví pamětníků vyplývá, že podstatou jeho díla bylo hledání něčeho, co přesahuje možnosti běžného chápání, a že k tomu používal hlavně spiritistické učení, které bylo u nás ve třicátých letech, kdy začal Groul intenzivně malovat, rozšířené. V té době se u nás objevily tendence hledání alternativních forem života a jejich nalézání v esoterních naukách a oblastech duševna.²³⁰ Byla to jedna z možných obranných reakcí na narůstající pocity existenčních nejistot v depresivní atmosféře tehdejší doby, kterou vnímal i Groul. Iluze o spravedlivém a po stabilizovaném uspořádání světa po první světové válce se definitivně rozpadla a lidé měli strach z války příští. Řada z nich se potřebovala vyrovnat s osobní a společenskou situací podobně jako kolem roku 1900 a spiritismus se stal jednou z možností úniku.²³¹ Měl odezvu ve všech společenských vrstvách i mezi umělci. Tuto situaci dokládá Jan Konůpek: „*Jsem deterministou, nejen věřím, jsem přesvědčen, že mne čísi ruka tlačí kupředu... Dosud jsem měl pod tímto vedením několikrát vzácnou příležitost nahlédnout skulinami vysokých ohrad našeho iluzivního života do kouzelné zahrady, která je na druhé straně tohoto světa.*“²³²

Podle mého názoru a na základě výzkumu patří jeho dílo k tomu nejzajímavějšímu ze spiritistické tvorby u nás. Oproti ostatním spiritistům, kteří obvykle kreslili tužkou,

²³⁰ ROUSOVÁ 1988, 67.

²³¹ ROUSOVÁ 1988, 72.

²³² Citováno podle KONŮPEK/ROUSOVÁ 1988, 72.

pastelkami nebo tušemi na malé formáty papíru, používal akvarelové barvy, velké formáty kartonových desek a poměrně složitou kompozici obrazu, jejímž základem je osový kříž. Jeho hlavním útvarem je kruh a sestava dalších základních geometrických tvarů jako trojúhelník a čtverec doplněná o florální motivy, např. stylizaci akantového listu. Všudypřítomný je drobný detail, který vyplňuje všechny volné plochy obrazu. V pestré barevnosti se stále opakuje sjednocující stříbrná a zlatá barva. Zajímavá je jeho konfrontace se solitérem Karlem Havlíčkem nebo východočeským spiritistickým autorem Josefem Kryglem. Groul snese srovnání i v kontextu známých evropských autorů jako Adolf Vöfler nebo Joseph Crépin, se kterým má společné některé rysy života i tvorby.

Dle mého názoru si Václav Groul nezakládal na tom, že je umělec, ale důležitější pro něho bylo hledání. Setkání se spiritismem mu dalo impuls k něčemu výjimečnému a čerpal z něho sílu a přesvědčení o správnosti své cesty k poznání a tvorbě. A to bez ohledu na to, jestli byl prožitek ze styku s něčím za hranicemi reálna jen domnělý.

Dosavadní dostupné zdroje, které mluví o Václavu Groulovi jsou nedostatečné. Existuje prakticky jen několik dobových článků, dále katalogy a drobné zmínky v jiných publikacích, a proto jsem čerpala informace kromě nich i z ústního podání pamětníků, které nebylo dosud zohledněno vůbec. Souhrn těchto zjištěných informací a vlastní hodnocení obsažené v této bakalářské práci vytváří zatím nejkompaktnější pohled na Groulovo dílo i život. Groulovy obrazy a kresby jsou dalším ne nepodstatným kamínkem do mozaiky dějin neškolených tvůrců u nás i ve světě.

Seznam použitých zkratk

Tzn. = to znamená

Tj. = to je

Např. = například

Seznam literatury

- BENČ 2014 — Bohuslav BENČ: Muzeum Nová Paka, Podkrkonošský spiritismus, Nová Paka 2014
- BENOIST 1995 — Luc BENOIST: Znaky, symboly a mýty, Victoria Publishing 1995
- BĚLOHRADSKÝ/NÁDVORNÍKOVÁ 2008 — Stanislav BĚLOHRADSKÝ/Alena NÁDVORNÍKOVÁ: Art brut v Českých zemích, Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc 2008
- DECHARME 2015 — Bruno DECHARME: Art brut live, abcd a centrum současného umění DOX, Praha 2015
- DECHARME/ŠAFÁŘOVÁ/ZEMÁNKOVÁ 2006 — Bruno DECHARME/Barbora ŠAFÁŘOVÁ/Terezie ZEMÁNKOVÁ: Art brut, sbírka abcd, abcd les éditions, Praha 2006
- FINFRLOVÁ/ VÍTKOVÁ 2003 — Petra FINFRLOVÁ/Martina VÍTKOVÁ: Ornament v současném umění. Katalog výstavy Galerie moderního umění v Hradci králové, Hradec králové 2003
- FOSTER 2007 — Hal FOSTER: Umění po roce 1900, Praha 2007
- FUCHS 1996 — Jiří M. FUCHS: Tajemství čísel, Brno 1996
- GABRIEL 2002 — J. GABRIEL: Ruka vidí, oko slyší..., Ateliér č. 24/2, 5. 12. 2002
- HARTMAN 2000 — Ladislav HARTMAN: Když odpočíval, tak maloval, to opřel desku o šicí stroj..., Náchodsko, 25/5/2000
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011 — Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ: Tiché revoluce uvnitř ornamentu, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2011
- JUNG 2013 — Carl Gustav JUNG: Červená kniha, čtenářská edice, Portál, Praha 2013
- KADINSKIJ 2000 — Vasilij KANDINSKIJ: Bod-linie-plocha, Triáda, Praha 2000
- KANDINSKIJ/KUPKA/SCHÖNBERG 2011 — Vasilij KANDINSKIJ/František KUPKA/Arnold SCHÖNBERG: Kandinskij-Kupka-Schönberg / O duchovnosti v umění, Museum Kampa, Praha 2011
- KARDEK, 1907 — Allan KARDEK: Kniha duchů, překlad: Pavlíček, F., Praha: Knihovna děl spiritických 1907
- KAST 2014 — Verena KAST: Dynamika symbolů, Portál, Praha 2014
- KENNER 2007 — T. A. KENNER: Symboly a jejich skrytý význam, Metafora, Praha 2007

KOLESÁR 2002 — M. KOLESÁR: Francouzi objevili české „syrové umění“, Výtvarné umění/ Lidové noviny, 24. 10. 2002

KOZÁK 2003 — Jaromír KOZÁK: Spiritismus, Eminent, 2003

KŘÍŽ 1989 — Jan KŘÍŽ: Jean Dubuffet, Praha 1989

KUPKA 1999 — František KUPKA: Tvoření v umění výtvarném, Brody, Praha 1999

LUSARDY/NÁDVORNÍKOVÁ 2002 — Martine LUSARDY/Alena NÁDVORNÍKOVÁ: L'art brut tchéque, Halle Saint Pierre 2002

MYSLIVEČEK 1992 — Milan MYSLIVEČEK: Panoptikum symbolů, značek a znamení, Horizont, Praha 1992

NÁDVORNÍKOVÁ 1998 — Alena Nádvorníková: Art brut = umění v původním, surovém či syrovém stavu, rozhovor s A. Nádvorníkovou, Analogon, 1998

NÁDVORNÍKOVÁ 2002 — Alena NÁDVORNÍKOVÁ: Tsjechische L'art brut, Musée d'art spoutané, Centre Tchéque 2002

NÁDVORNÍKOVÁ, 2004 — Alena NÁDVORNÍKOVÁ: Český art brut v Bruselu, Ateliér č. 14-15/4, 8. 7. 2004

NÁDVORNÍKOVÁ 2008 — Alena NÁDVORNÍKOVÁ: Art brut v Českých zemích, Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc 2008

OBERFALCER 2014 — Edvard OBERFALCER: Insitní umění v Československu, (Diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií), Praha 2014

PLESKOTOVÁ 1987 — Petra PLESKOTOVÁ: Svět barev, Albatros, 1987

POHRIBNÝ 1968 — Arsén POHRIBNÝ: Malý labyrint výtvarného umění, SNDK, Praha 1968

RIEDEL 2002 — Ingrid RIEDEL: Obrazy v terapii, umění a náboženství, Portál, Praha 2002

ROUSOVÁ 1988 — Hana ROUSOVÁ: Linie/barva/tvar, katalog výstavy Galerie hl. města Prahy, Tisk DISK Davle, Praha 1988

ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT/Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů, Mladá Fronta, Praha 1998

SÁDLO/BAŠTECKÁ 2015 — Václav SÁDLO/Lydia BAŠTECKÁ: Velká encyklopedie osobností Náchoda, Náchod 2015

TEIGE 1994 — Karel TEIGE: Kresby Karla Havlíčka, Osvobození života a poezie, svazek III, Aurora, Praha 1994

VOLFOVÁ-VLKOVÁ 1947 — Sida VOLFOVÁ-VLKOVÁ: Jiráskův kraj, 23. 5. 1947

WALTHER 1992 — Ingo F. WALTHER: Pablo Picasso, Benedikt

Taschen/Vydavatelstvo Slovart, 1992

WINTER/MACHALÍKOVÁ 2019 — Tomáš WINTER/Pavla MACHALÍKOVÁ: Jdi na venkov, Arbor vitae, Artefactum, Praha 2019

Internetové zdroje:

BAŘINA 2010 — Miroslav BAŘINA: v dokumentárním pořadu TV /CZ) Za zrcadlem, Spiritismus aneb setkání s neviditelnem, 2010

HUDÁKOVÁ 2012 — Andrea HUDÁKOVÁ: Organizace československého spiritistického hnutí (disertační práce Univerzita Karlova v Praze, Evangelická teologická fakulta), Praha 2012

<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/140022126>, ze dne 25. 4. 2019

KALACH 2010 — Petr KALACH: v dokumentárním pořadu TV /CZ) Za zrcadlem, Spiritismus aneb setkání s neviditelné s neviditelnem, 2010

VOTAVOVÁ 1999 — Ivana VOTAVOVÁ: Literární místopis Náchodska, 1999, Studijní a vědecká knihovna v Hradci Králové,

<https://www.svkhk.cz/tools/vyroci.asp?zobr=fulllist>, odkaz ze dne 16. 3. 2019

ZEMINA 2010 — Jaromír ZEMINA: v dokumentárním pořadu TV /CZ) Za zrcadlem, Spiritismus aneb setkání s neviditelnem, 2010

http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Art_brut, ze dne 2. 3. 2019

<http://www.ghmp.cz/probehle-vystavy/adolf-wolfli-stvoritel-universa/>, ze dne 6.4.2019

<https://www.advojka.cz/archiv/2014/2/art-brut-je-jako-rana-na-solar>, rozhovor s Terezií Zemánkovou ze dne 6.4.2019

<https://artalk.cz/2013/05/31/tz-jan-krizek-1919-1985-a-umelecka-pariz-50-let-breton-degottex-duvillier-dubuffet-picasso-foyer-de-lart-brut/>, ze dne 7.4.2019

<https://www.artlist.cz/lubos-plny-108698/>, ze dne 7.4.2019

<http://www.olmuart.cz/test/art-brut-v-ceskych-zemich-mediumici-soliteri-psychotici--556/> ze dne 7.4.2019

<http://muzeum.cz/stale-expozice/expozice-spiritismu/>, Jiříčka, Jan, ze dne 9. 3. 2019

<https://www.sisyfos.cz/clanek/915-spiritismus>, ze dne 9. 3. 2019

<http://www.gmpnachod.cz/vystavy/2/>, ze dne 10. 3. 2019

Seznam vyobrazení

- Obr. 1 Adolf Wölfli, Katolická centrála ducha v Římě, 1905, 74,5 x 99,5 cm, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- Obr. 2 Adolf Wölfli, Lékařská fakulta, 1905, 75 x 99,7 cm, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern
- Obr. 3 Adolf Wölfli, Svatý Adolf = Raad = Hall Amazon, 1920, colored pencil on paper, 80 x 101,6 cm
- Obr. 4 Joseph Crépin, Marvelous painting č. 33, olej na plátně, 1939, 4 x 255,8, 1939
- Obr. 5 Joseph Crépin, Rosace, oil painting gilt and silver-plated and traces of graphite on canvas framed by the artist, 1941, 70,6 x 70,8 cm
- Obr. 6 Joseph Crépin, Composition n°188, oil on canvas, 1942, 58,5 x 58,5 cm
- Obr. 7 Josef Krygel, bez názvu, nedat., papír, barevné tužky, 1. čtvrtina 20. století, 49 x 31 cm
- Obr. 8 Josef Krygel, bez názvu, nedat., papír, barevné tužky, 1. čtvrtina 20. století, 49 x 31 cm
- Obr. 9 Železničář, bez názvu, nedat., papír, tuše, 30. léta 20. století, 18,6 x 16,1 cm
- Obr. 10 Železničář, bez názvu, nedat., papír, tuše, 30. léta 20. století, 19,5 x 14,1 cm
- Obr. 11 pozvání na spiritistický seminář do Indiany, 1974, soukromý archiv
- Obr. 12 oddací list, 1942, soukromý archiv
- Obr. 13 vysvědčení za vyučenou, 1906, soukromý archiv
- Obr. 14 kresba a věnování do památníku paní Janě Prokešové, soukromý archiv
- Obr. 15 Václav Groul s manželkou, soukromý archiv
- Obr. 16 členský průkaz bojovníků za svobodu, soukromý archiv
- Obr. 17 z výstavy v Malém sále městského divadla v Náchodě, 1938, soukromý archiv
- Obr. 18 z výstavy v Malém sále městského divadla v Hronově, 1947, soukromý archiv
- Obr. 19 fotografie obrazu Václava Groula, bez popisu, soukromý archiv
- Obr. 20 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1951, 60 x 88 cm, soukromý archiv
- Obr. 21 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1944, 65,5 x 88,5 cm, soukromý archiv
- Obr. 22 fotografie obrazu Václava Groula, bez popisu, soukromý archiv
- Obr. 23 Carl Gustav Jung, kresba mandaly z 6. srpna 1917, 14,9 x 20,3 cm, JUNG, C., G., *Červená kniha*, čtenářská edice, Portál, Praha, 2013
- Obr. 24 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1949, 60 x 88,5cm, soukromý archiv
- Obr. 25 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1950, 66,5 x 88,5 cm, soukromý archiv

- Obr. 26 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1949, 61 x 88 cm, soukromý archív
- Obr. 27 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1952, 60,5 x 88 cm, soukromý archív
- Obr. 28 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1949, 88,5 x 60 cm, soukromý archív
- Obr. 29 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1947, 60 x 88,5 cm, soukromý archív
- Obr. 30 fotografie obrazu Václava Groula, bez popisu, soukromý archív
- Obr. 31 fotografie obrazu Václava Groula, bez popisu, soukromý archív
- Obr. 32 obraz Václava Groula, karton, akvarel, nedat., 60,5 x 88 cm, soukromý archív
- Obr. 33 obraz Václava Groula, karton, akvarel, nedat., 60,5 x 88 cm, soukromý archív
- Obr. 34 fotografie obrazu Václava Groula, bez popisu, soukromý archív
- Obr. 35 fotografie obrazu Václava Groula, bez popisu, soukromý archív
- Obr. 36 Alois Studnička, Cvičení v kruzích a spirálách, Český kreslíř III-IV, 1883
- Obr. 37 František Kupka, Studie vzoru koberce, nedatováno, tužka, kvaš, papír, 27 x 21 cm, sbírka Muzeum Kampa – Nadace Jana a medy Mládkových
- Obr. 38 František Kupka, Studie vzoru koberce, nedatováno, tužka, kvaš, papír, 27 x 21 cm, sbírka Muzeum Kampa – Nadace Jana a medy Mládkových
- Obr. 39 František Kupka, Studie vzoru koberce, nedatováno, tužka, kvaš, papír, 27 x 21 cm, sbírka Muzeum Kampa – Nadace Jana a medy Mládkových

Přílohy



Obr. 1 Adolf Wölfli, Katolická centrála ducha v Římě, 1905, 74,5 x 99,5 cm, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Obr. 2 Adolf Wölfli, Lékařská fakulta, 1905, 75 x 99,7 cm, Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern



Obr. 3 Adolf Wölfli, Svatý Adolf = Raad = Hall Amazon, 1920, colored pencil on paper, 80 x 101.6 cm



Obr. 4 Joseph Crépin, Marvelous painting č. 33, olej na plátně, 1939, 4 x 255,8, 1939



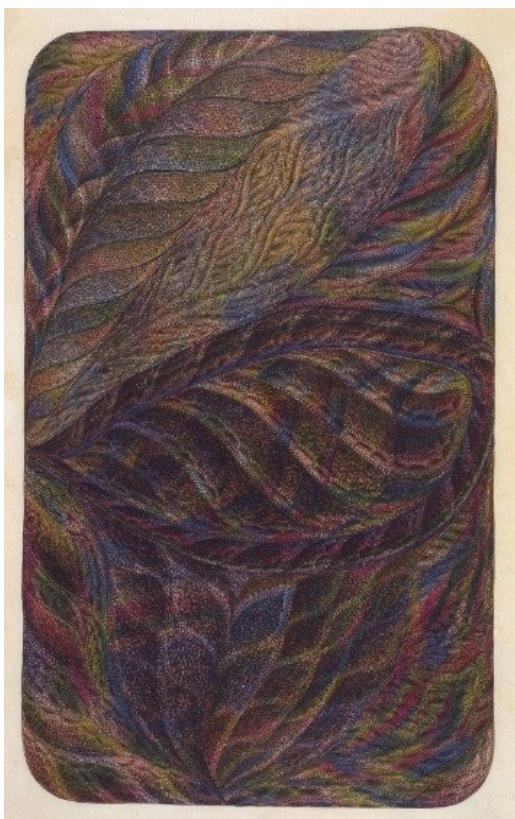
Obr. 5 Joseph Crépin, Rosace, oil painting gilt and silver-plated and traces of graphite on canvas framed by the artist, 1941, 70,6 x 70,8 cm



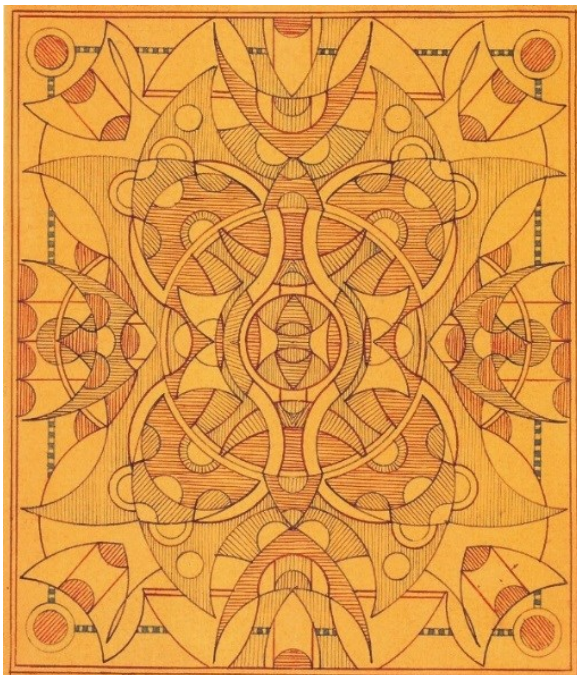
Obr. 6 Joseph Crépin, Composition n°188, oil on canvas, 1942, 58,5 x 58,5 cm



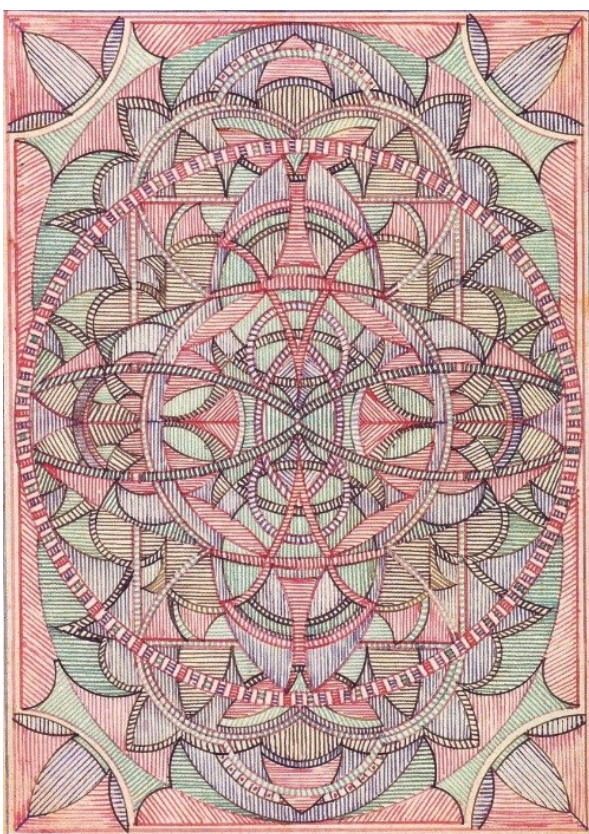
Obr. 7 Josef Krygel, bez názvu, nedat., papír, barevné tužky, 1. čtvrtina 20. století, 49 x 31 cm



Obr. 8 Josef Krygel, bez názvu, nedat., papír, barevné tužky, 1. čtvrtina 20. století, 49 x 31 cm



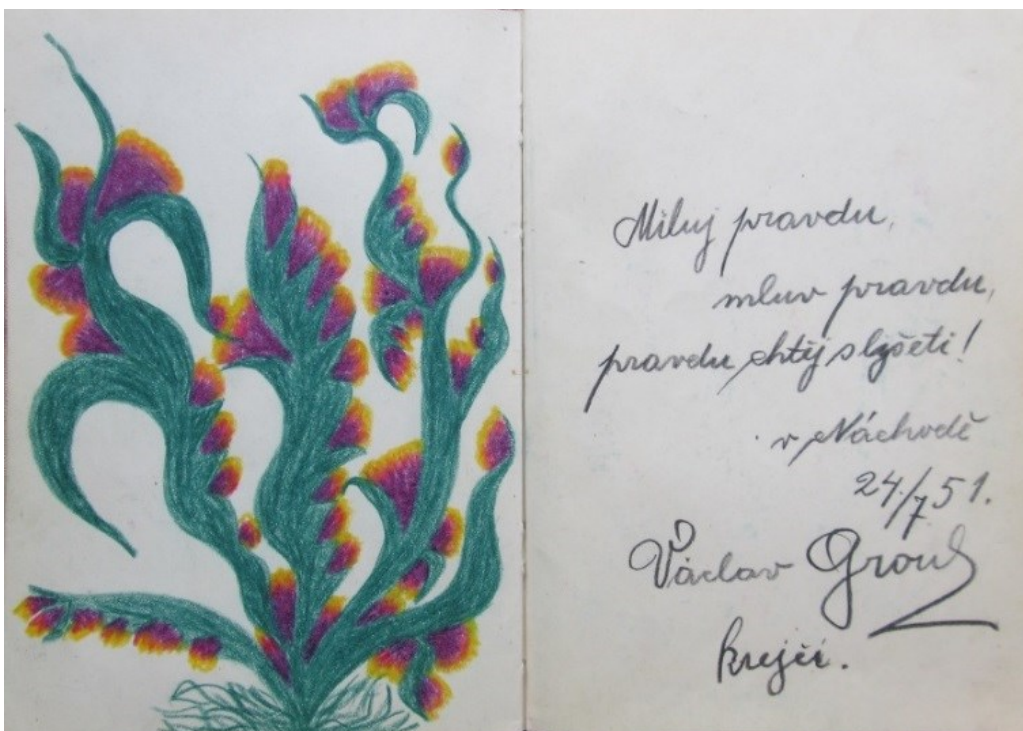
Obr. 9 Železničář, bez názvu, nedat., papír, tuše, 30. léta 20. století, 18,6 x 16,1 cm



Obr. 10 Železničář, bez názvu, nedat., papír, tuše, 30. léta 20. století, 19,5 x 14,1 cm



Obr. 13 vysvědčení za vyučenou, 1906, soukromý archív



Obr. 14 kresba a věnování do památníku paní Janě Prokešové, soukromý archív



Obr. 15 Václav Groul s manželkou, soukromý archív



Obr. 16 členský průkaz bojovníků za svobodu, soukromý archív



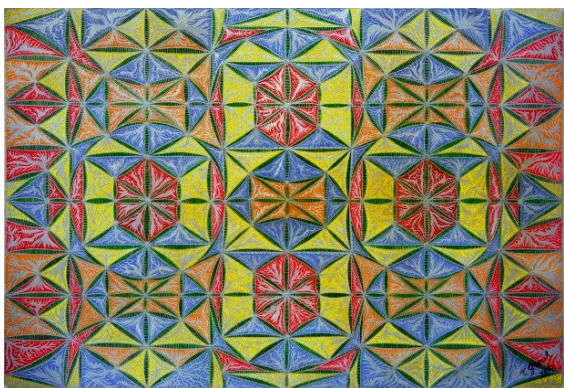
Obr. 17 z výstavy v Malém sále městského divadla v Náchodě, 1938, soukromý archív



Obr. 18 z výstavy v Malém sále městského divadla v Hronově, 1947, soukromý archív



Obr. 19 fotografie obrazu Václava Groula, bez popisu, soukromý archív



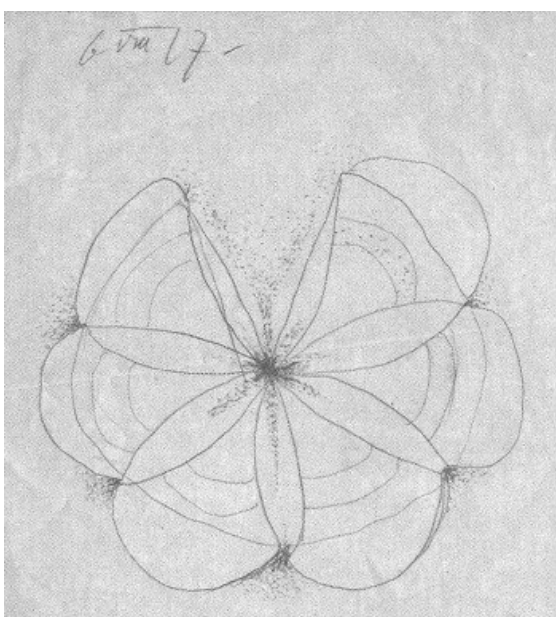
Obr. 20 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1951, 60 x 88 cm, soukromý archív



Obr. 21 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1944, 65,5 x 88,5 cm, soukromý archív



Obr. 22 fotografie obrazu Václava Groula, bez popisu, soukromý archiv



Obr. 23 Carl Gustav Jung, kresba mandaly z 6. srpna 1917, 14,9 x 20,3 cm, JUNG, C., G., *Červená kniha*, čtenářská edice, Portál, Praha, 2013



Obr. 24 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1949, 60 x 88,5cm, soukromý archiv



Obr. 25 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1950, 66,5 x 88,5 cm, soukromý archív



Obr. 26 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1949, 61 x 88 cm, soukromý archív



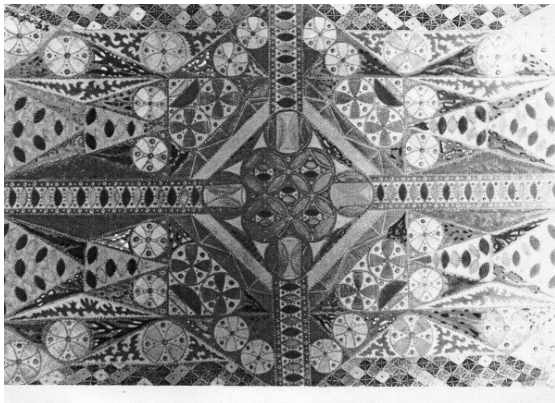
Obr. 27 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1952, 60,5 x 88 cm, soukromý archív



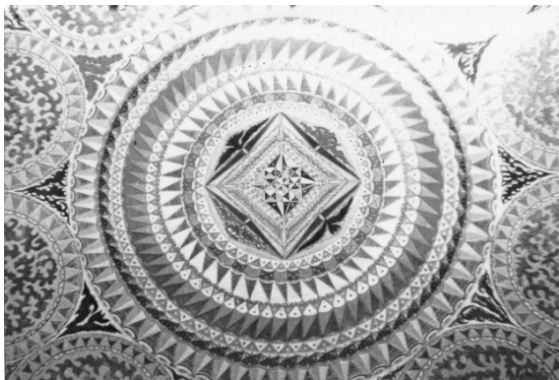
Obr. 28 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1949, 88,5 x 60 cm, soukromý archív



Obr. 29 obraz Václava Groula, karton, akvarel, 1947, 60 x 88,5 cm, soukromý archív



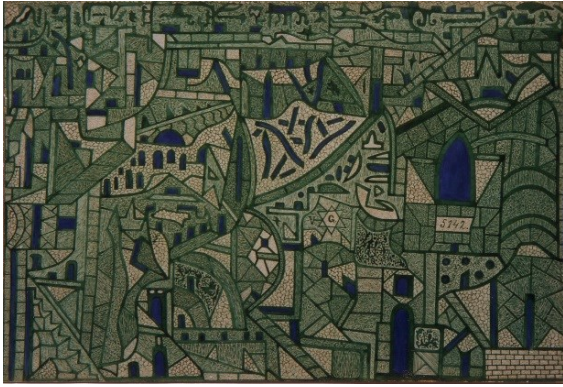
Obr. 30 fotografie obrazu Václava Groula, bez popisu, soukromý archív



Obr. 31 fotografie obrazu Václava Groula, bez popisu, soukromý archív



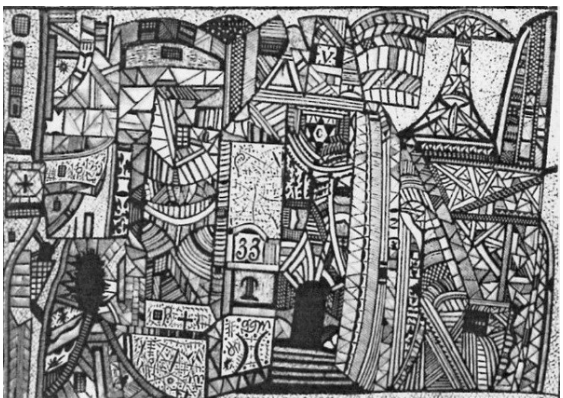
Obr. 32 obraz Václava Groula, karton, akvarel, nedat., 60,5 x 88 cm, soukromý archív



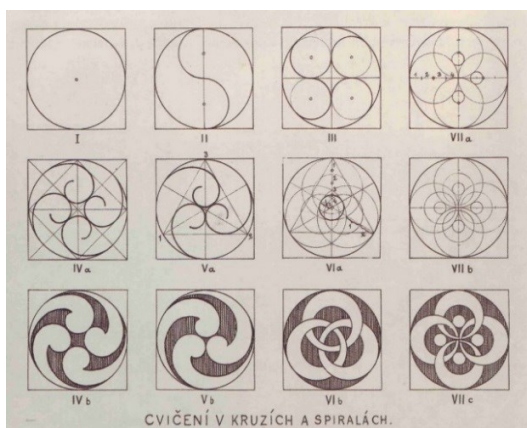
Obr. 33 obraz Václava Hollar, karton, akvarel, nedat., 60,5 x 88 cm, soukromý archív



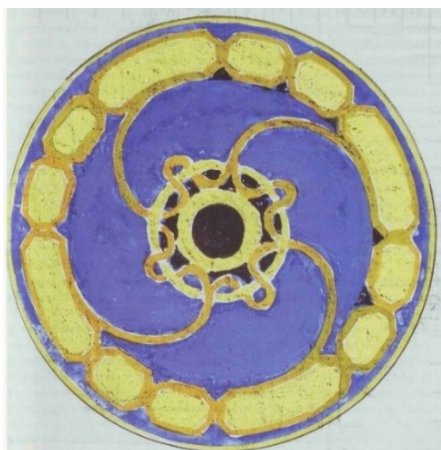
Obr. 34 fotografie obrazu Václava Hollar, bez popisu, soukromý archív



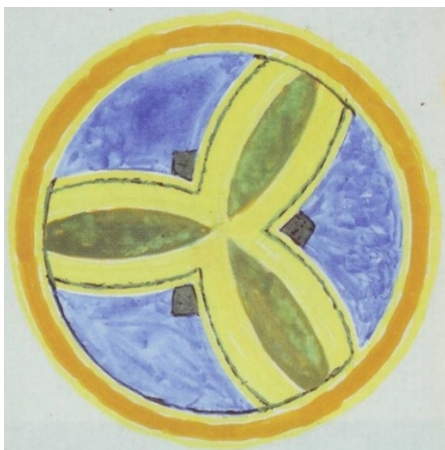
Obr. 35 fotografie obrazu Václava Hollar, bez popisu, soukromý archív



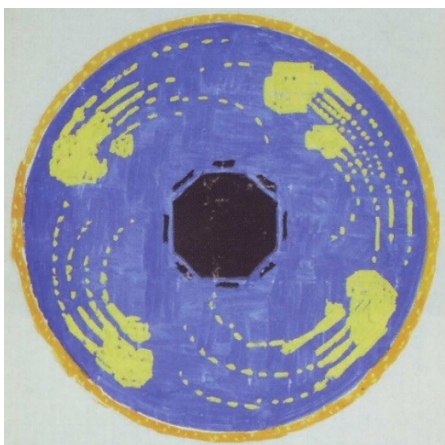
Obr. 36 Alois Studnička, Cvičení v kruzích a spirálách, Český kreslíř III-IV, 1883



Obr. 37 František Kupka, Studie vzoru koberce, nedatováno, tužka, kvaš, papír, 27 x 21 cm, sbírka Muzeum Kampa – Nadace Jana a medy Mládkových



Obr. 38 František Kupka, Studie vzoru koberce, nedatováno, tužka, kvaš, papír, 27 x 21 cm, sbírka Muzeum Kampa – Nadace Jana a medy Mládkových



Obr. 39 František Kupka, Studie vzoru koberce, nedatováno, tužka, kvaš, papír, 27 x 21 cm, sbírka Muzeum Kampa – Nadace Jana a medy Mládkových