

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Hana Křenková

Stanislav Podhrázský: Otrokem tajemství

Czech Painter Stanislav Podhrázský: The Slave of Mystery

Diplomová práce

Praha 2007

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda Csc.
Oponent diplomové práce: PhDr. Marie Klimešová Ph.D.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně na základě
vybrané literatury uvedené v rejstříku.

V Praze dne 25. července 2007

Hana Křenková

.....

Děkuji všem, kteří mi poskytli informace a materiál nezbytný pro vznik této práce: umělcově manželce Jaroslavě Podhrázké, historiku umění Dušanu Brozmanovi, umělcově dceři Janě Chytilové, soukromému sběrateli umění Pavlu Hoffmannovi, paní Evě Švecové z archivu NPÚ v Pardubicích a paní Dušaně Barčové z oddělení fototéky ÚDU AV ČR.

Zvláštní poděkování patří panu profesoru Vojtěchu Lahodovi.

Obsah

Úvod	1
Kapitola první: Z Pejhova do Prahy	2
Kapitola druhá: Surrealismus po Podhrázsku	6
Plastika v druhé polovině čtyřicátých let	11
Malba v druhé polovině čtyřicátých let	20
Malba v druhé polovině padesátých let	24
Kapitola třetí: Situace v šedesátých letech a doba normalizace	43
Co jimi se děje	46
Záhada Dvojice	56
Ležící	60
Zvíře	68
Plastika v šedesátých letech	77
Kapitola čtvrtá: Kresba	85
Kapitola pátá: Erotično	107
Kapitola šestá: Restaurátorská činnost	117
Závěr	143
Poznámky	145
Použitá literatura	149
Seznam vyobrazení	151
Resumé	161



1. Stanislav Podhrázký, fotografie z restaurátorských prací na zámku v Litomyšli, 70. léta.

První láska

Byla městská noc
se slabým růžovým a sírovým světlem,
z něhož jak z mihotavých stínů
jakoby vyrůstal tvar.

Byla dusná noc,
když jsem znenadání spatřil fialové tesáky
v podpaží, jež předstíralo mír.

Od této nové a neblahé noci
a z hloubi své odcizené krve
jsem se stal otrokem tajemství. *

* Giuseppe Ungaretti - První láska, 1929. Ze sbírky Cítění času (1919-1935),
v překladu Jana Vladislava, Praha 2005.

Úvod

Ideu diplomové práce o Stanislavu Podhrázském předcházela nabídka zpracovat soupis děl pro umělcovu monografii, kterou se rozhodlo vydat nakladatelství Arbor vitae. Krátce na to - v srpnu 2005, jsem se na festivalu výtvarného umění Artfest.cz pořádaném Galerií Klatovy/Klenová seznámila s majitelem nakladatelství Martinem Součkem a historikem umění Dušanem Brozmanem, kteří mi následně usnadnili cestu k seznámení se s umělcovou dcerou Janou Chytilovou a jeho druhou ženou Jaroslavou Podhrázskou, která svého budoucího manžela poznala v roce 1962.

Paní Podhrázská mě pak zavedla k soukromému sběrateli Pavlu Hoffmannovi, rodinnému příteli, který ve své sbírce vlastní zhruba tři desítky umělcových děl – od velkoformátových kreseb z druhé poloviny padesátých let po novoročenky s věnováním. V nedávné době inicioval i realizaci pískovcové sochy, která je kopií bronzové plastiky Šermíř [75] z roku 1964.

Řadu materiálu ke vzniku diplomové práce, jako jsou diapozitivy a fotografie obrazů, ale i fotografie rodinného rázu a některé katalogy z výstav Stanislava Podhrázského, mi poskytla umělcova dcera a paní Podhrázská, která mě také o umělcově životě vyprávěla.

Stanislav Podhrázský si nevedl žádný deník, nepsal si úvahy o své práci či o umění v obecném slova smyslu, ani s nikým z uměleckého okruhu své generace nevedl korespondenci. V písemné formě tudíž nejsou dochovány žádné myšlenky, úvahy či postřehy napsané přímo umělcem. Hlavním a prakticky jediným zdrojem, který mě – ale v podstatě nám všem, poskytl a poskytne možnost setkat se „přímo“ s umělcovými názory je vynikající rozhovor Vladimíry Eidernové-Koubové otištěný v neméně vynikajícím periodiku Revolver Revue v roce

1993.¹ Podhrázský zde mimo jiné hovoří o tom, co bylo příčinou pro vznik některých jeho děl a z tohoto důvodu považují rozhovor za velmi cenný a přínosný.

Podhrázský nebyl intelektuálním typem umělce a nezabýval se intenzivně a systematicky problematikou moderního výtvarného umění jako například Emil Filla nebo Jan Zrzavý. S dějinami umění se začal blíže seznamovat až na Vysoké škole uměleckoprůmyslové – a to už mu bylo dvacet pět let. Podhrázský byl však velmi senzitivní, pro jeho inspiraci sehrával důležitou roli okamžik nějakého prožitku či moment „spatření“ něčeho, co podnítilo jeho obrazotvornost. Takový moment dokázal uchopit a přetlumočit svými díly.

Kapitola první: Z Pejhova do Prahy

Stanislav Podhrázský se narodil 10. listopadu 1920 v Pejhově u Kamenice nad Lipou v jižních Čechách,² kde vyrůstal v rodině se dvěma sourozenci. Kontakt s rodným Pejhovem nikdy nepřerušil a vracel se tam po celý život. Jeho otec byl zedník a často zajížděl za prací do Vídně. Po vychození základní školy se Podhrázský učí v soukromé škole jindřichohradeckého malíře-dekorátéra Emila Dvířky, který své schopnosti nabyt ve Vídni. Mistrův přístup k řemeslu, především po stránce kvality odvedené práce, pro dospívajícího chlapce sehrál důležitou roli. Poznatky, které si zde osvojil, uplatnil především ve své restaurátorské činnosti, která se pro něj stala možností obživy již v padesátých letech a zejména pak v době normalizace, kdy bylo naprosto nemožné žít se vlastní volnou tvorbou.

Už v roce 1936 přichází Podhrázský do Prahy, kde žije až do své smrti – umírá 20. května 1999. Zpočátku se živil převážně jako malíř pokojů a ve dvaadvaceti letech, během druhé světové války, začal

navštěvovat Střední průmyslovou školu bytové tvorby v Praze na Žižkově; navštěvoval ji mezi roky 1942-45. Po skončení druhé světové války začal v roce 1945 studovat na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru Františka Tichého, z které však odchází po pěti letech bez absolutoria.³ Ke svému „předčasnému“ odchodu z vysoké školy autor uvádí, že úkoly, které tam byly, dělat nemohl, protože měl jinou představu. Snažil se namalovat věci samostatně a faktem jestli ho to uživí se již nezabýval.

Člověk se nestává umělcem tím, že získá oprávněné osvědčení o absolutoriu vysoké školy. Být umělcem – to vyžaduje celoživotní aktivní proces. Více než „umělcem“ cítil se být pokusitelem a pokušitelem.

Podhrázský uvádí, že na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou se rozhodl jít proto, aby se vzdělal v oboru, který již započal. „Po válce jsem nevěděl, kam bych patřil, ale naštěstí mě zařadili k profesoru Tichému.“⁴ Jeho přístup k umělecké scéně a ke vstupu na ni připadá mi poněkud zvláštní. Jakoby vše byla jen souhra náhod a vlastně proto, že se „chtěl vzdělat v oboru“ rozhodne se jít studovat na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou a je „zařazen“ do ateliéru Františka Tichého.

Jaké však ve skutečnosti byly ambice mladého muže? Nacházel v umění smysl skrze svůj řemeslný základ nebo ho k němu „popichoval“ skrytý sklon k bohémství? Podhrázského raná tvorba, byla-li nějaká, není známa. K nejstarším dochovaným pracím patří kresba uhlem vzniknuvší na vysoké škole s názvem Akt **[84]** z roku 1946. Už tato kresba vykazuje autorův smysl pro plasticitu tvarů, výrazovou zkratku a především schopnost výtvarně přetlumočit svou vlastní představu.

Podhrázský si nevedl žádné deníkové záznamy a proto o období před započítím studia na vysoké škole nejsou k dispozici bližší informace o jeho tvorbě. Zpočátku, kdy se učil u jindřichohradeckého malíře-dekorátéra Emila Dvířky, prováděl zejména kresebné kopie podle

předloh (vzpomíná, že dělal klišovými barvami akantové listy apod.), ale vlastní volnou tvorbu nezmiňuje.

V této dílně v dospívajícím chlapci začalo klíčit semínko nadání a zapouštět své kořínky, které umožnily jeho růst i díky tomu, že ho mistr Dvírka považoval za šikovného a především talentovaného chlapce.

„Nikdy mě nenapadlo, že bych měl nějaký zvláštní nadání. Ale tenkrát, ke konci školy, to už byl takovej tlak, člověk si musí vyjasnit, kdo je, jak se vůbec postaví do života, a pro mě to přišlo najednou a děly se se mnou hrozný věci: bylo mi horko, jako kdyby bylo 50 stupňů – v noci, kdy je přece chlad – a já jsem vylez na střechu se chladit a pak jsem si uvědomil, že to není normální, že to přece není normální, že se musím držet, abych neudělal nějakou kravinu. V tom stavu jsem začal kreslit; kreslil jsem na balicí papír a najednou jsem zjišťoval, že vím přesně, ale přesně, jak to mám dělat. A že to umím - a že je to opravdu těžký a že mi to jde natolik, že bych TO měl dělat – to jsem tehdy poprvé pocítil. Kreslil jsem tenkrát ruku, ze všech stran. To se nezachovalo. Hodně mých věcí přišlo zničit. Během tohoto zážitku už jsem se začal rozhodovat – to byl největší můj problém – jestli takhle mám dělat, když jsem viděl, že mi to jde; bylo to hrozný, strašně jsem se přitom potil a byl jsem v nebezpečí.“⁵

Podhrázský se vyznává, že zažil stav, díky němuž pochopil, co dělat a jak to dělat. Předchozí hledání vyústilo do rozpoznání, které vycházelo z reakce sama na sebe. „Moment“ duševního stavu vybočující z normálu rozbil skořápku, která v sobě pevně svírala to, co zrálo od útlého mládí a nemohlo být zřejmě vyproštěno jinak, než prudkým atakem.

Prvním uměleckým směrem, který Podhrázského oslovil natolik, aby jej následoval, byl surrealismus. Sám autor říká: „Pro mne to byl

nejpříjemnější program – přitahovala mě nejvíc svoboda myšlení, kterou surrealismus dával. Kubismus – to bylo pro mě málo“.⁶ S tímto uměleckým směrem se seznámil během svých studií na vysoké škole poté, co do ateliéru Františka Tichého přešel z ateliéru Františka Muziky mladý student Mikuláš Medek (1926-1974). Pro Podhrázského tvorbu bylo seznámení se se surrealismem důležitým momentem. V dialogu se surrealismem vytvořil během studií několik obrazů a plastik. Dílo z tohoto období se však cele nezachovalo, některé věci zničil autor sám, jiné byly poškozeny špatnou manipulací.

Po odmlce, která v jeho tvorbě nastala v první polovině padesátých let a jejíž příčinou bylo duševní onemocnění a v neposlední řadě i bezvýchodnost z politické situace s nástupem komunistického režimu v roce 1948, se v druhé polovině padesátých let znovu navrácí k intenzivnější výtvarné činnosti, ve které opět sehrávají roli prvky surrealismu.

Pravidla surrealismu, jak je vyhlásili v roce 1924 umělci v čele s André Bretonem v Manifestu surrealismu, nepřejímali budoucí umělci hlásící se k tomuto směru již jako celek. Ačkoli je surrealismus považován za stále aktivní umělecký směr, od původních myšlenek se nemálo vzdálil; v době svého vzniku byl schopen reagovat mimo jiné na společenské či filozofické otázky. V Manifestu surrealismu André Breton toto hnutí definoval jako „čirý psychický automatismus“, kde je cílem posílit písmem, kresbou a výrazovými prostředky všeho druhu skutečnou funkci myšlenky. Při tvorbě měl být umělec ponořen sám do sebe a bez jakékoli rozumové kontroly zaznamenávat stavy své duše.⁷

Podhrázského dílo nelze zařadit do jednoho konkrétního uměleckého směru. Jeho tvorba naopak vyvolává otázku, kam ho vlastně zařadit. Pomineme-li surrealistický počátek, je třeba konstatovat, že k dobovým uměleckým hnutím, tzn. od padesátých let

dvacátého století, se svým dílem programově nehlásil. Po celý svůj tvůrčí život Podhrázský neopustil figurativní a především pak figurální kresbu a malbu, o čemž svědčí i jeho plastiky. Jeho výraz je silně osobitý s promyšlenou barevností a záměrně nekomplikovanou kompozicí zpravidla podléhající zlatému řezu.

Kapitola druhá: Surrealismus po Podhrázsku

Jak je již zmíněno v první kapitole, se surrealismem se Podhrázský seznámil v průběhu svého studia na vysoké škole prostřednictvím Mikuláše Medka. Nebyl však z kruhu studentů jediný, koho Medek na cestu k surrealismu přivedl. V tomto případě můžeme mluvit o „celoateliérové“ posedlosti, jež měla dopad i za hranice ateliéru profesora Tichého, který byl k „surrealománii“ svých posluchačů shovívavý. (Za ostatní ovlivněné zmiňme například Libora Fáru, který studoval v ateliéru profesora Emila Filly a jehož rané surrealistické kresby jsou si námětově a především výrazově – v precizně provedené čisté lince, nápadně podobné s kresbami Mikuláše Medka odvolávající se k dalióvskému pojetí surrealismu.)

Podhrázský však nepatřil mezi mladé surrealistické umělce, kteří v letech 1948-50 postupně utvářeli nové otevřené společenství kolem Karla Teigeho, ani se nepodílel spolu s nimi od roku 1951 na sestavování měsíčních sborníků se znamením zvěrokruhu.

Narozdíl od Mikuláše Medka se Podhrázský nezabýval surrealismem programově, ale spíše intuitivně. Vzhledem k malému počtu dochovaných děl ze surrealistického období z druhé poloviny čtyřicátých let nelze tento aspekt zpracovat důsledněji.

Přesto mohu uvést, že v olejomalbě *Imaginace strachu* [2] z roku 1949 shledávám jistý vliv Salvadora Dalího skrze obraz *Záhada Hitlera* [3] z roku 1938. V plastice *Kabát* [4] z roku 1948 je možné spatřovat

základní významovou ideu v obraze Reného Magritta Červený model [5] z roku 1935 a v různých detailech pak můžeme uvidět reakci na tvorbu Maxe Ernsta. (Obrazu Imaginace strachu [2] se více věnuji v podkapitole Malba v druhé polovině čtyřicátých let.)

Je také patrné, že se mladí umělci a v druhé polovině čtyřicátých let stále ještě spolužáci, ovlivňovali navzájem nejen při volbě výrazových prostředků, ale vybírali si i podobné či stejné náměty. Tak je tomu například u motivu úst v obrazech Podhrázského Hlava v plísni [6] z roku 1948 a Konec dne [7] z roku 1949, jehož autorem je Libor Fára. Není nezajímavé sledovat nakolik se umělci svými díly navzájem připodobňují a zároveň objevovat a porovnávat škálu rozmanitých odlišností.



2. Stanislav Podhrázký: Imaginace strachu (Kočka), 1949, olej, plátno, 65 x 100 cm, AJG Hluboká nad Vltavou.



3. Salvador Dalí: Záhada Hitlera, 1938, olej, plátno, 51,2 x 79,3 cm, Madrid, Museo Nacional Reina Sofia.



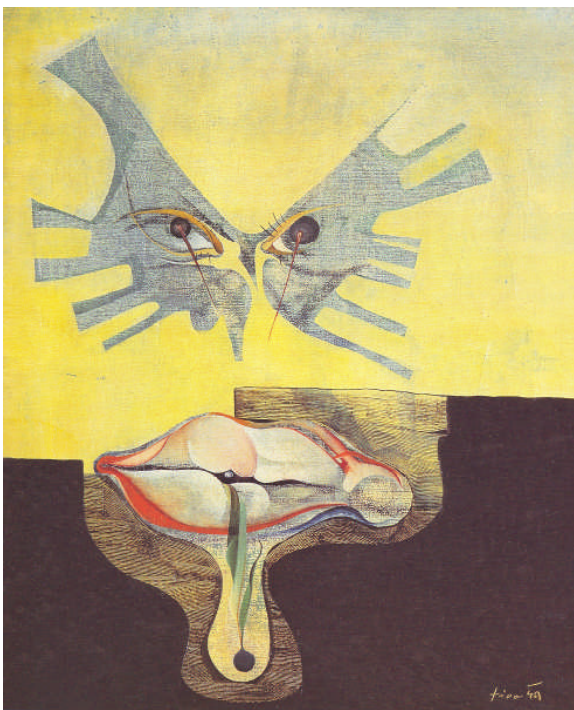
4. Stanislav Podhrázký: Kabát, 1948, patinovaná sádra, v. 60 cm.



5. René Magritte: Červený model, varianta z roku 1937 na původní obraz z roku 1935, olej, plátno, 180 x 134 cm, Edward James Foundation, Chichester, Sussex.



6. Stanislav Podhrázký: Hlava v plisni, 1948, olej, plátno, 80 x 45 cm.



7. Libor Fára: Konec dne, 1949, olej, plátno, 60 x 48 cm.

Plastika v druhé polovině čtyřicátých let

Z plastik, které Podhrázský vytvořil v druhé polovině čtyřicátých let, se do dnešní doby dochovaly čtyři. Jsou to: Nohy **[8]** z roku 1947, Jeníček **[9]**, Hlava **[10]** a Kabát **[4]**, poslední tři jmenované pochází z roku 1948. Plastika Jeptiška **[11]**, jejíž vznik je kladen do roku 1947, je dnes známa jen díky fotografiím, které pořídili Emila Medková a Jan Svoboda.⁸

Do tohoto období spadá i drobná plastika z roku 1947 – umělecký užitkový předmět Popelník **[12 a),b),c)]** ve tvaru dlaně se vztyčenými prsty, tmavozeleně glazurovaná pálená hlína. (Popelník **[12]** byl v pozdější době odlit do bronzu v několika exemplářích.) Základnu popelníku tvoří kruhově vytvarovaná dlaň. Mezery mezi jednotlivými vztyčenými prsty vytváří prostor k odložení cigarety či doutníku. Dvojice prstů – ukazováček s prostředníčkem a prsténíček s malíčkem se navzájem dotýkají špičkami. Mělká odkladová jamka je vyhloubena i na protější straně.

Podhrázský vnímal souvztažnost mezi malbou, sochou a kresbou. Malba a sochařství mají společné východisko, kterým je právě kresba, neboť oboje – jak malba tak i socha, se připravuje kresbou. A zároveň je zde i protichůdný vztah, kdy plastika je pomůckou, východiskem pro kresbu a malbu. O vzniku plastiky Nohy **[8]** autor uvádí: „Nohy vznikly tak, že jsem potřeboval namalovat opravdu krásný ženský nohy a neměl jsem model. Přestože pracuji z paměti a na reálný model se nespolehám, tenkrát jsem chtěl problém zobrazení krásných nohou řešit tímto způsobem. Tak jsem si tu „předlohu“ nejdřív vymodeloval.“⁹

Plastika Nohy **[8]**, stejně tak jako plastiky Hlava **[10]** a Kabát **[4]**, byla odlita také do bronzu. Plastika Nohy **[8]** je jako trojrozměrný objekt známa ve dvojitě provedení, kde dominantní úlohu ve vizuálním (i

haptickém) výsledku sehrávají dva rozličné materiály: sádra a bronz. Na principu „stejně a jiné“ tak můžeme vnímat zásadní rozdíly mezi sádrovým odlitkem s přirozenou stopou patiny a leskle kovovým hladkým povrchem stejného a zároveň jiného objektu.

„Trojí život“ této plastiky se uskutečnil a završil ve fotografiích Emily Medkové (rozené Tláskalové). Na aranžované fotografii z roku 1947 zaznamenala umělce s vlastním dílem přímo v jeho ateliéru v Tomášské ulici na Malé Straně. Jedná se o kvazi portrétní fotografii, na níž je umělec zachycen z profilu zhruba do půli těla a přidržuje plastiku Nohy [8] umístěnou na parapet otevřeného okna. Nohy [8] nejsou zabrány celé, ale jen do půlky kolen, avšak jejich celková podoba se odráží v otevřené okenní tabuli za stojícím umělcem.

Emila Medková s největší pravděpodobností mezi lety 1947-48 zrealizovala cyklus fotografií se Stanislavem Podhrázským, kde jej zachytila kromě s plastikou Nohy [8] i s dalšími jeho díly, jako například s plastikou Hlava [10] a Jeptiška [11]. Mě známých fotografií je celkem devět. Zajímavé na nich mimo jiné je také to, že tento cyklus byl pravděpodobně vytvořen ještě předtím, než začala fotografovat svého budoucího muže Mikuláše Medka. Bohužel těmito fotografiím Stanislava Podhrázského nebyla v obsáhlé monografii Emily Medkové, která vyšla v roce 2001 věnována žádná pozornost.^{10,11}

Opravdového surrealistického „efektu“ a požitku dosahuje však plastika Nohy [8] až na stejnojmenné fotografii [13] z roku 1951 (1953), kdy ji Emila Medková naaranžovala do otevřeného okna a dala tak plastice plně vyniknout v celé její kráse.

Špičkou palce se pravá noha dotýká jedné ze střešních tašek, jejichž řada zároveň rámuje horní část fotografie. Velkou roli zde samozřejmě sehrává stín, který pokrývá obě nohy a bílý pruh světla dopadající zleva a zdůrazňující „hrany“ nohou (v případě levé nohy

dopadá světlo po celé výšce, u pravé od kolena směrem vzhůru). Celý děj se odehrává na pozadí modré oblohy s bílými rozptýlenými mraky.

Otevřené okno, sádrové torzo, modrá obloha s bílými mraky a oscilace mezi logičnem a irealitou nás přivádí k poetice Reného Magritta, v jehož tvorbě, která má jistý předstupeň v díle Giorgia de Chirica, se výše zmiňované prvky zrodily a jsou pro ni charakteristické. (Fotografie Emily Medkové je sice černobílá, ale naše vycvičené oko dokáže hravě vnímat obsah i barevně.)

Plastika Jeptiška **[11]** z roku 1947 původně existovala ve více exemplářích. Žádný z nich se však nedochoval.¹² Na místo obličeje sádrové Jeptišky **[11]**, která je vytvořena jako busta, byla vsazena porcelánová hlavička panenky. V tomto díle jakoby autor předcházet pozdější „šmidří“ humor, jak je znám především z tvorby Jana Koblasy či Karla Nepraše. Malinký obličej, který vykukuje z obrovské hlavy, jakoby klesal pod její tíhou. Z hrudi, kde jsou takřka posměšně zmáčklá prsa, se vypíná dlouhý útlý krk, v dolní části zdůrazněný napnutými šlachami. Veliká hlava evokuje velké bílé čepce, které nosí příslušnice některých ženských řeholních řádů. Avšak více než jeptiška – lépe řečeno parodie na jeptišku, působí na mě tato plastika svou vážností a tajemností, která spočívá v atypickém měřítku tvarů a v kontrastu malé porcelánové hlavičky zasazené do sádrového monolitu, jako ztělesnění kněžky. „Kněžky blíže neurčeného kmene.“

Podnětem ke vzniku plastiky Hlava **[10]** z roku 1948 byla dívka – školačka, kterou autor zahlédl na ulici, jak kráčí do školy. „Šla tak pilně, tak jsem to potom musel udělat.“¹³ Výsledkem tohoto „střetu“ pohledu na školačku je hlava, jejíž obličejová část sestává pouze z masivních našpulených rtů. Příčinou vzniku k této plastice byla bezprostřední reakce na vjem a následný prožitek zaznamenaný ve

výtvarné zkratce. Tak je tomu i v případě plastiky Kabát [4] z téhož roku.

Stanislav Podhrázský k plastice Kabát [4] uvádí, že inspiračním zdrojem k jejímu vzniku byla osobní zkušenost. „Člověk má rád svůj kabát a nechce se ho vzdát i když už je starý a obnošený, protože kabát se pro něho stal jeho druhou kůží.“¹⁴ A právě toto autora přivedlo na myšlenku vymodelovat kabát na jehož povrchu budou žíly.

Historik umění Karel Kříž poznamenal na adresu této plastiky, že není vyzývavějšího symbolu tajemnosti reality. „Kabát vyjadřuje zároveň vše a nic, halí v sobě tajemství nejtajnější a přitom se zdá být jen prostou replikou reálného předmětu.“¹⁵

V roce 1935 namaloval René Magritte obraz Červený model [5] (druhá verze obrazu se stejným názvem pochází z roku 1937), ve kterém zachytil proměnu kotníkových bot, které jsou v nártové části přetvářeny ve skutečná lidská chodidla. V místě, kde se useň boty setkává s lidskou kůží vystupuje na povrch také lidská žíla. Magrittův komentář k tomuto dílu zní: „Díky obrazu Červený model lze pochopit, že představa spojení lidského chodidla a boty je ve skutečnosti absurdní.“¹⁶ Podhrázský však spojení lidského těla a kabátu jako absurdní nevidí, protože jím tlumočí svůj vlastní pocit, kterému „uvěřil“.

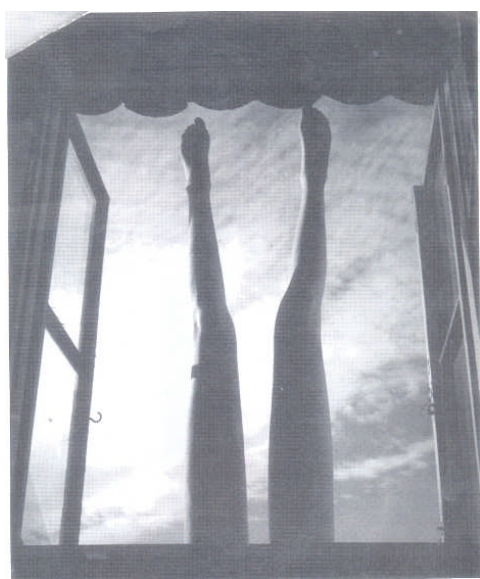
Nejsdělněji a s citlivě výstižným postřehem se k Podhrázského plastice vyjadřuje sochař a umělcův celoživotní přítel Zdeněk Palcr. O jeho sochách říká, že jsou tematizovány tak, že jednotlivý plastický celek sochy je zvláště individualizován. A dodává: „Podhrázského nápaditá samostatnost způsob zobrazení obměňuje. Dociluje nebývalé živosti ztělesnění představy, která není zdůvodněna pouze tělesným pohybem. Kabát, plastikou ztělesněná věc, není reliéf, nevisí, ale stojí. Tělesnou životností stání je socha jako „Sedící figura“ nebo „Hlava“. Ve světovém sochařství je zcela ojedinělé, aby ztělesnění neživé věci se

dostalo statutu „stání“, které je vyhrazeno pouze tomu, co udržuje životnost v sobě – lidské a zvířecí postavě.“¹⁷

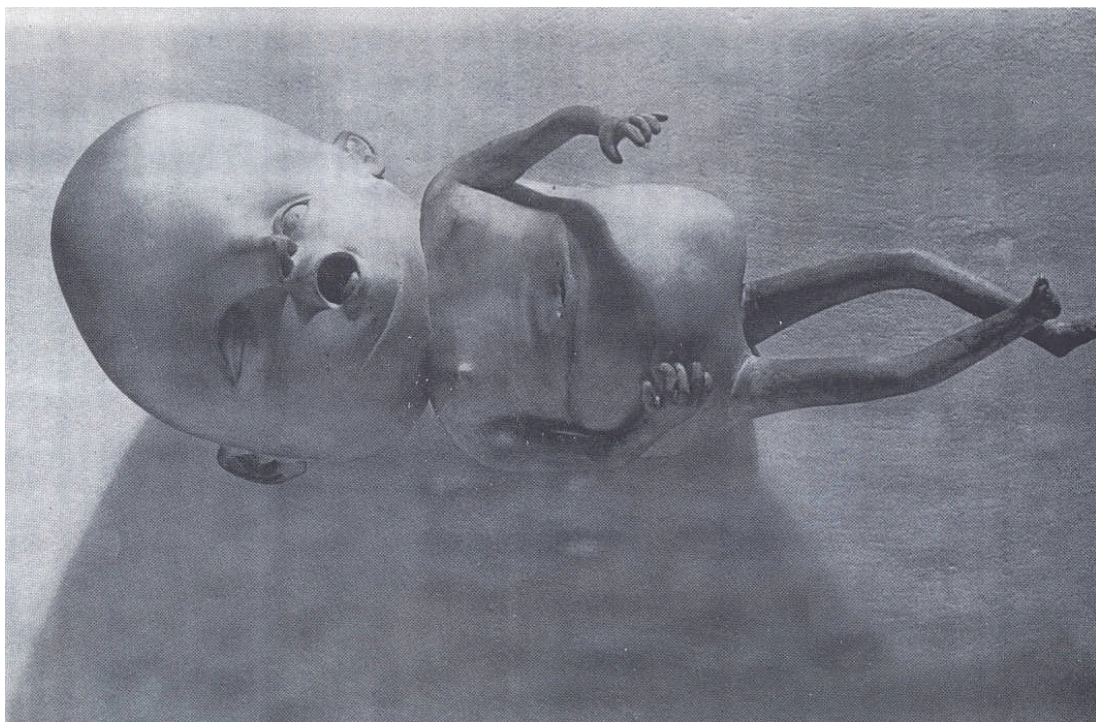
Sádrová plastika Jeníček [9] z roku 1948, v níž někteří historici umění, jako například Vladimíra Eidernová-Koubová nebo Jan Kříž, spatřují autobiografické rysy - je jakousi hybridní „variací na malé dítě“ s přebujelou hlavou, které by těžko bylo schopno postavit se na vlastní nožky. Narozdíl od Jeptišky [11], která svým vzezřením budí více úsměv než hrůzu, v případě Jeníčka [9] se smát nebudeme. Celé tělíčko, s křičícími ústy a protáčeujícíma se očima, je v křeči jakéhosi záchvatu. Plastika má určitou paralelu v literární postavě Řehoře Samsy, hlavního hrdiny Kafkovy povídky Proměna, kde se mladý muž promění ve velkého brouka, kterého nečeká nic jiného než smrt. Jeníček je také jakousi proměnou člověka v obludu, která se nechce vzdát svého práva na život a vydává ze sebe „poslední“ bolestný výkřik krátce před tím, než někdo hlasitě zavolá do tmy: „Pojďte se podívat, ono to chcíplo; leží to tam dočista chcíplé!“¹⁸



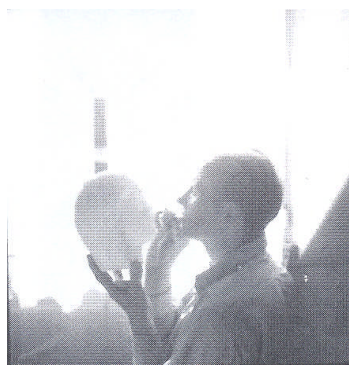
8. Stanislav Podhrázký: Nohy, 1948, sádra, v. 120 cm.



13. Emila Medková: Nohy, 1951/1953, fotografie, 39 x 30, UMPRUM Muzeum Praha.
14. Emila Medková: Stanislav Podhrázký s plastikou nohy, asi 1948, fotografie.

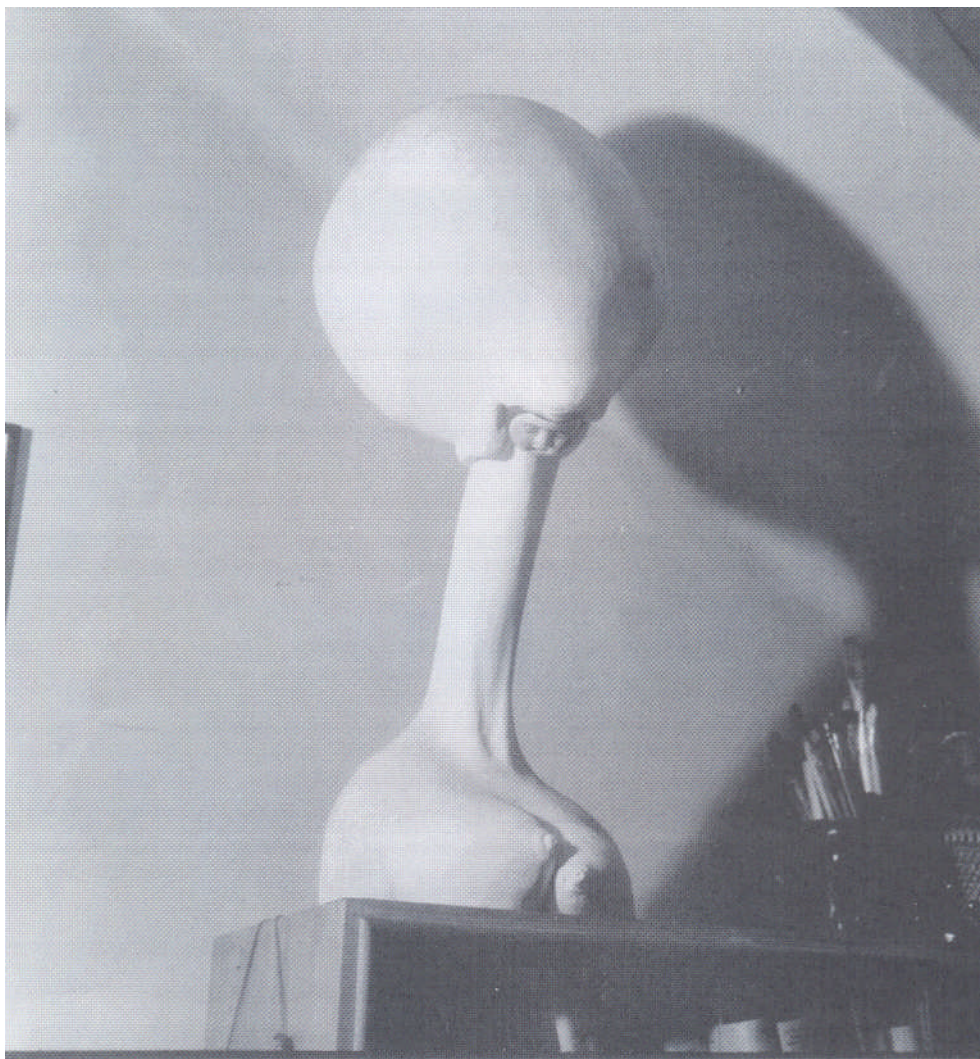


9. Stanislav Podhrázký: Jeníček, 1948, sádra, 57,5 x 21 x 20,5 cm, NG Praha.

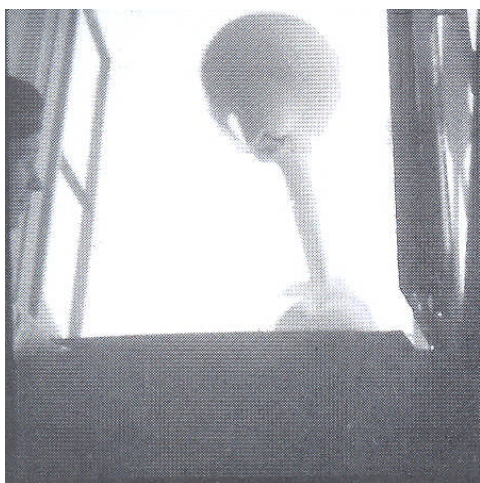


10. Stanislav Podhrázký: Hlava, 1948, bronz, v. 22 cm.

15. Emila Medková: Stanislav Podhrázký s plastikou Hlava, asi 1948, fotografie.



11. Stanislav Podhrázký: Jeptiška, 1947, sádra, zničeno. Fotografie Jana Svobody, 50. léta.



16. Emila Medková: Stanislav Podhrázký s plastikou Jeptiška, asi 1948, fotografie.



12 a,b, c. Stanislav Podhrázký: Popelník, 1948, bronz, v. 10 cm.

Malba v druhé polovině čtyřicátých let

Ve výše zmíněné plastice Hlava [10] z roku 1948 dominují velké, semknutě našpulené rty, jejichž „ekvivalent“ nacházíme v olejomalbě Hlava v plísni [6] z téhož roku. Zde je ještě přidán náznak nosu a kvazi oko. Nad čelem se vznáší obláček s blíže neidentifikovatelným předmětem ne nepodobným falu a blíže neurčitelnému druhu ptáka zároveň. Výrazná, dominantní ústa s masitými rty však nejsou pevně semknuta a našpulena, ale mírně pootevřena a tím se jejich symbolika posouvá a nabývá erotického, až lascivního výrazu.

Smysl pro erotiku je jedním z poznávacích znaků Podhrázského tvorby. (Tomuto jevu se více věnuji v páté kapitole s názvem Erotično.) V malbě Hlava v plísni [6] je erotično ještě součástí surrealistického jazyka a formou vícevýznamovosti daného předmětu se s ním setkáme i v pozdější tvorbě.

Olejomalba Imaginace strachu [2], někdy s doplňkem v názvu Kočka z roku 1949, patří k Podhrázského nejznámějším dílům z konce čtyřicátých let, která se dochovala v tak malé míře. Již v tomto surrealistickém obrazu autor barevný podklad pozadí „vybírám“ vymýváním. Díky tomuto postupu zde vytvořil ornamentální pozadí vegetabilního rázu. Pozadí tak rozehrává v diváku představivost a nabízí více možností, jak obraz číst. V obrazu samém – tím, že je pozadí barevně utlumeno, dochází k ještě většímu zdůraznění děje v popředí, který na sebe plně strhává divákovu pozornost.

Rostlinstvo sestává z pružných subtilních stonků s oválnými útvary na koncích, které jsou spíše již semenáčky odkvetlých květů, než květy samými. Také v rostlinách čteme dvojznačnost erotického významu. Stejně rostliny blíže neurčeného botanického druhu se

objevují například i v kresbě z druhé poloviny padesátých let (Kresba III [31], 1956).

Postup, který Podhrázský volí při „zpracování“ povrchu malby je jedním z důležitých aspektů v jeho tvorbě. Začíná se objevovat na konci padesátých let a autor u tohoto přístupu zůstane po celý svůj tvůrčí život. Podhrázský volně navazuje na objevy, které učinil ve dvacátých letech surrealistický malíř německého původu Max Ernst, který jednoho dne při pobytu v Bretani přiložil papír na dřevěnou podlahu a pohyby tužkou na přiložený papír objevil techniku frotáže, která zapůsobila na zpracování povrchu malby – na malířskou fakturu. Od toho okamžiku Ernst začal nanášet barevnou hmotu nejen štětcem, ale vrstvil ji, stíral, vybíral, rýhoval, překrýval, ztenčoval různými nástroji, špachtlemi, stěrkami či hřebeny.

Zároveň tak vznikla technika, která se nazývá gratáž; spočívá v seškrabování barev z nerovného podkladu či otiskování předmětů a současně může být užito několika postupů. To vše byly důsledky frotáže. Odpoutaly malbu nejen od tradiční techniky, ale i tematiky.¹⁹ Další technikou, kterou Podhrázský používal, je technika dekalku. Jedná se o malířskou techniku před zaschnutím; jde o otisk barev nanesených na jakékoli podložce na přiložený papír nebo plátno či v případě nejméně dvou vrstev barvy odstranění svrchní vrstvy, aby se uplatnila spodní barevná vrstva. Také techniku dekalku zavedli ve třicátých letech s různými obměnami surrealisté, mezi prvními Španěl Oscar Dominguez.²⁰

Podhrázský se od měkké a jemně promalované malby, charakteristické pro jeho tvorbu v druhé polovině čtyřicátých let a v průběhu druhé poloviny padesátých let, dostává na počátku šedesátých let k vytváření struktury na povrchu, kterou aplikuje různými způsoby.

Pracuje se špachtlí, vyrývá linie ostrými předměty nebo předměty otiskuje.

Škrábání či vyškrabávání do plátna ostrým předmětem se stalo v jeho tvorbě opakující se manýrou. Autor na určitých místech z povrchu plátna vyškrábe barvu a zůstanou tam jen čáry, které jsou někdy vedeny tak, že spoludotvářejí strukturu a vzhled obrazu (například v obraze Kočka žrout **[69]** z roku 1968). Jindy – a to ve většině případů – jsou však záměrným narušením, jakousi potřebou prudkého kontaktu autora nejen s povrchem malby, ale s malbou jako takovou.²¹

Vraťme se však ještě k obrazu Imaginace strachu **[2]**. Hlavním aktérem děje je zde kočka, která se zuby zahryzává a drápy zatíná do prstů lidské ruky. S námětem kočky se v Podhrázského tvorbě setkáme několikrát. Kočka v jeho díle vždy ztělesňuje šelmu. (Například obraz Kočka žrout **[69]** či Kočka **[70]** z konce šedesátých let.)

Kočka **[122]** je také námětem a zároveň názvem jeho z posledních prací z roku 1994. Širokými tahy naplocho položeným uhlem nakreslený sedící kocour s mohutnými předními tlapama nabývá autorovu podobu a to nejen v „obličejí“, ale svou mohutností i v těle.

Budeme-li na plastiku Jeníček **[9]** nazírat jako na věc s autoportrétními rysy či přímo v jistém slova smyslu jako na autoportrét, k němuž mohla vést humorná i naopak nehumorná, až depresivní myšlenka „odvolávající“ se k surrealismu, pak můžeme uvidět a konfrontovat, jak autor přenesl svou podobu do díla na počátku a takřka na sklonku svého tvůrčího života. Narozdíl od Jeníčka **[9]**, jehož zrak se ztrácí „uvnitř sebe“, Kočka **[122]** (kocour) hledí upřeně na nás, řekla bych až za nás - kamsi do dále.

Kompozice obrazu *Imaginace strachu* [2] koresponduje s kompozicí obrazu Salvadora Dalího s názvem *Záhada Hitlera* [3] z roku 1938.

Ian Gibson ve své knize *Život Salvadora Dalího* píše: „Dalí tehdy maloval *Záhadu Hitlera*, dílo, k němuž ho podle vlastních slov inspiroval sen, který se mu zdál v době mnichovské dohody (29.9.1938), i když se možná začal objevovat už dříve. Obraz je první ze série pochmurných pláten, narážejících na nevyhnutelnost války a na zhroucení dialogu mezi mocnostmi, symbolizovaného rozbitým telefonem a utrženou šňůrou, zavěšeným nad talířem s portrétem Hitlera. Kolem je známá Dalího pláž, a skleněný klid šedého moře věští hrozící bouři. „Zdalo se mi, že tento obraz je nabit prorockou silou, protože ohlašoval období středověku, jež mělo rozprostřít svůj stín nad Evropou,“ komentuje to Dalí. „Chamberlainův deštník se na tomto obrazu objevuje jako zlověstný aspekt, podobný netopýru, a už když jsem ho maloval, připadal mi neobyčejně trýznivý.“²² V roce 1939 vyšlo v časopisu *Life* několik reprodukcí Dalího obrazů, mezi něž patřila i *Záhada Hitlera*. (Dále to byl *Spánek* a *Nekonečná záhada*.)

Hlavní vizuální paralela Dalího a Podhrázského obrazu se odehrává mezi rozbitým sluchátkem zavěšeným na vidlici pahýlu stromu „ronicím“ slzu nad bílým talířem s několika fazolemi a miniaturní fotografií Hitlerova portrétu a kočkou „zavěšenou“ do prstů lidské ruky s mírně zhranatělým tvarem těla, které působí až uměle – bakelitově. Pravděpodobné však může být to, že tak jako Dalí ve svém obrazu chtěl zachytit atmosféru „středověku“ zapříčiněnou válkou, tak Podhrázský ve svém obrazu, který maluje po tzv. Vítězném únoru 1948, chtěl zachytit ohlašující se atmosféru poúnorového „středověku“ v českých zemích, do nichž se počala vkrádat imaginace strachu, která přerostla ve strach skutečný.

Pro vyjádření pocitu strachu a hrůzy použil námět zvířete například Ladislav Zívř ve své plastice z polychromované sádry s názvem Pták (někdy je uváděno také Mrtvý pták) z roku 1939, kde akcentoval žalostnou smrt bezbranné oběti v reakci na mobilizaci.²³

Malba v druhé polovině padesátých let

Pro lepší uchopení celku jsou do této podkapitoly zahrnuty také dvě kresby provedené v kombinaci uhlí s pastelem z roku 1956 s názvem Kresba III **[31]** a Bez názvu **[30]** (někdy se objevuje název Dívka s rozbitým džbánem) a dvě kresby uhlím s názvem Padající džbán **[28]** z roku 1956 a Dívky s květinami **[29]** z roku 1958.

Další Podhrázského dochované olejomalby vznikají až po výše zmiňované tvůrčí odmlce v roce 1955 a jsou to Zelené prase **[17]** (někdy bývá uváděn název Prase), Dva koně **[18]** a Dívka u stolu **[19]**.

Jazyk surrealismu, použitý v Zeleném praseti **[17]** a Dívce u stolu **[19]**, víceméně zaznívá v Podhrázského malbě naposledy. Setkáme se s ním ještě v malbě z následujícího roku s názvem Dvě dívky **[20]**, postupně ubývajícím intenzitám surrealistického jazyku zanechá stopu v malbě Milenci **[24]** z roku 1957 a doznívá v roce 1958 v kresbě Dívky s květinami **[29]**.

Protagonistou obrazu Zelené prase **[17]** je jednoduše prase - vojensky zelené a přepásané náramkovými hodinkami. Poťouchle pokukuje po předmětu, který mu stojí v cestě. Je jím jakási blíže neurčitelná amorfni věc bílé barvy, místy transparentní. S tímto oválným, jakoby rozpínavým tvarem s oble zakončenou rýhou „vydlabanou“ uprostřed se setkáme i v kresbě pastelem s názvem

Kresba III **[31]** z předchozího roku. I zde jde o blíže neurčitelnou věc, kterou v rámci kompozice přiřadíme do rostlinné říše. Není nezajímavé, že vytváření vypouklých až bobtnajících tvarů z říše rostlin učarovalo už neznámému autorovi gotické hlavice z triforia katedrály v Laonu **[32]**.

Přenášení předmětů, které mívají v jednotlivých dílech zároveň funkci symbolickou, patří k charakteristickým vlastnostem Podhrázského tvorby. Již jednou osvědčený předmět Podhrázský opakovaně používá a varíruje. Nejedná se jen o smyšlené tvary z rostlinné říše, ale i o zdánlivě prosté předměty denní potřeby jako je například stůl, se kterým se v druhé polovině padesátých let setkáme hned čtyřikrát, a to v malbě Dívka u stolu **[19]**, Dvě dívky **[20]**, Neděle **[23]** a v kresbě Padající džbán **[28]**.

Dalším opakujícím se motivem je džbán. Džbán s květinami přetvářející se do lidské figury v kresbě uhlem Dívky s květinami **[29]** zaujímá pozici ihned v předním plánu kresby. Z úzkého, silně orámovaného hrdla vzletně vyráží kulaté bodláky, které narušují děj v pozadí. Dvojice dívek je bodláky částečně překryta a „odsunuta“ do druhého plánu kresby. Džbán je směrem dopředu natočen uchem, ale jeho buclaté „tělo“ nestojí na rovném dně, ale vsedě (má pod sebou ještě stoličku) pokračuje do pokrčených nohou, které končí pod koleny a unikají ven z kresby. S dalšími dvěma, tentokrát padajícími džbány, se setkáváme v kresbě pastelem s názvem Kresba III **[31]** a v kresbě uhlem s příhodným názvem Padající džbán **[28]**. Rozbitý džbán doprovází dívku v olejomalbě Dívka u stolu **[19]** a v kresbě pastelem Bez názvu **[30]**. Se všemi zmiňovanými díly může souviset symbolika džbánu, která je spojována s dívčím panenstvím. V řecké mytologii je džbán atributem bohyně mládí Hébé, jenž byla zároveň číšnice a služebnice bohů.²⁴

K motivu džbánu se autor v průběhu let vrací. V roce 1964 namaluje obraz Džbán **[35]** s výrazným červenozeleným pozadím. V roce

1967 pak olej v šedozeleném tónu s názvem Konvalinky [36], které jsou umístěny do jakéhosi pouzdra ne nepodobnému džbánu, jenž autor zdůraznil bílou plochou s dopadajícím světlem. Další obraz s názvem Džbán, s otvorem na „boku“, je z roku 1975.

V Podhrázského přístupu k barvě již v obrazu Imaginace strachu [2](1949) a zejména pak v dílech z druhé poloviny padesátých let rozpoznáváme, že jeho hledání nových barevných kombinací se odehrává s použitím velmi úzké škály barev. Malíř má sklon až k monochromnímu pojetí. Obvykle vystaví pozadí obrazu ze dvou barev a samotný námět umístěný v popředí obrazu pak řeší další, tedy třetí barvou. U pozadí používá dvě možnosti, buď zvolené barvy promalovává a nebo je nechává vyznít samostatně. Příkladem promalovaného pozadí z druhé poloviny padesátých let jsou oleje Kominík [22], Neděle [23] a Dívky na poli [26]. Naopak obrazy Zelené prase [17], Milenci [24], Dívka u stolu [19] a Dvě dívky [20] reprezentují druhou možnost.

Pro obrazy z druhé poloviny padesátých let je také charakteristická prostorová hloubka. Výjimkou je olej Dívky na poli [26], kde je prostor tvořen pouze barevným tónováním, a proto je velmi plochý a olejomalba Dva koně [18] z roku 1955, kde sice vidíme, že se skotačející koně nachází za ohradou, ale to je v rámci prostorovosti vše. Koně jsou navíc ve vztahu k nízké ohradě nadměrně velicí.

S výraznější prostorovostí v Podhrázského obrazech, tak jak ji provedl ve výše zmíněných malbách ve druhé polovině padesátých let, se už nikdy potom nesetkáme. Prostor už není, je jen pozadí, jehož možná prostorová hloubka je jen jemně, obvykle světelně naznačena. Tak je tomu nejen u malby Dívky na poli [26] z roku 1959, ale v rámci pozdější tvorby například v olejomalbě Milenci [125] z roku 1968, kde malíř světlem modeluje jak skutečnou krajinu (rybník), tak i náladu.

Olejomalba Kominík **[22]** patří k těm obrazům, které mají prostorovou hloubku. Stáječící se linka rozděluje plochu na spodní část, z níž vyrůstá „bobtnající“ strom, a plochu pozadí, jenž je stejně jako dominantní strom držena v šedo zeleném tónu. Až snově působící plasticita tvarů, jednotně modelovaná promalováním zelené, hnědé, černé a bílé barvy, přechází do celého obrazu a stejným způsobem je modelována plocha na níž „stojí“ strom a kominík, který opět budí dojem, že autor ztělesnil sám sebe. Kominíkův bílý úzký žebřík se subtilními stupínky opřený o strom výrazově patří ke skupině bílého zahradního nábytku z obrazu Neděle **[23]**, který je zároveň jedním z mála obrazů – nejen v druhé polovině padesátých let, ale v rámci celé tvorby, kdy je dívčí figura umístěna do skutečné krajiny. Ovšem i zde je třeba mít k termínu skutečná krajina jistou shovívavost.

Neděle **[23]** nejen svým námětem, ale především ztvárněním, má velmi blízko k obrazům uměleckých směrů jakými byly civilismus a primitivismus především v českém malířství dvacátých a třicátých let dvacátého století. V souvislosti s primitivismem můžeme připomenout i dílo francouzského malíře Henri Rouseaua, který svou malbou ovlivnil na počátku dvacátých let poetiku Devětsilu, jehož členové usilovali o znovunalezení ztraceného ráje. Svou atmosférou má Podhrázského Neděle **[23]** nejbliže k dílům Adolfa Hoffmeistra z dvacátých let.

V olejomalbě Milenci **[24]** z roku 1957, která patří k jedné z prvních s tímto námětem a bývá někdy uváděna také pod názvem V krajině, mají propletená těla milenců určitou vizuální paralelu v obraze Strom života z roku 1954 od již jednou zmiňovaného umělce Libora Fáry. U Fáry je patrný rozdíl v neplastické modelaci těl, které Fára řeší podobně jako Medek spíše kreslířsky než malířsky.

Přestože Podhrázského obraz Dívky na poli **[26]** vychází z námětu práce na poli, který se často vyskytuje v malířství 19. století, nezachycuje ženy při sezónní práci jako je tomu například v Milletově

malbě s názvem Sběračky klasů [27] z roku 1857. Podhrázského dívky se neoddávají práci, i když se shýbají jako by chtěly něco sebrat, ale celý akt slouží k tomu, aby dívky předvedly své tělesné vnady, které malíř ještě zdůraznil měkkou modelací světlem u žádoucích partií. Sklánějící se postavy dívek jakoby prováděly nějaký rituál – ostatně důraz na gesto rukou klade autor už v obraze Dívka u stolu [19] z roku 1955 či v obraze Dvě dívky [20] z následujícího roku. Magická je v obraze Dívky na poli [26] i zvolená barevnost červených postav jimž tvoří „polaritu“ zelená barva pozadí.

Závěrem kapitoly Surrealismus po Podhrázsku řadím dvě olejomalby - Dvě dívky [20] a Dívka u stolu [19], a již výše zmiňovanou kresbu Dívky s květinami [29]. Stanislav Podhrázský v nich má velmi blízko k tvorbě Mikuláše Medka, a proto zde srovnávám umělecké přístupy obou malířů. Počátek ovlivnění surrealismem a reakce na Medkovu tvorbu patří už do druhé poloviny let čtyřicátých, kdy oba umělci společně studovali v ateliéru Františka Tichého na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové. K další výrazové podobnosti pak dochází v druhé polovině padesátých let. Přeskočíme-li onu výše zmiňovanou tvůrčí odmlku u Stanislava Podhrázského, vidíme, že navazuje na svou tvorbu tam, kde předtím „skončil“. K natolik blízkému setkání, jako byla tato - v druhé polovině čtyřicátých a v druhé polovině padesátých let, v tvorbě Stanislava Podhrázského a Mikuláše Medka již nikdy potom nedojde.

Ze strany Podhrázského to nebyla pouze reakce na tvorbu Mikuláše Medka, ale i na fotografie Emily Medkové, v nichž jedním z aspektů, který ho zaujal, byl fenomén stínu.²⁵

Základní rozdíl mezi Podhrázským a Medkem spočívá v malířském přístupu. Podhrázský vytváří plasticitu a plnost tvarů, zejména u lidské figury - jak v malbě, tak v kresbě - modelováním. Medek má přístup

opačný. Tvar nemodeluje, ale vymezuje kresebnou linkou, pevnou a mnohdy velmi ostrou. Plasticitu sice vytváří střídáním světla a stínu, ale tvarům se nedostává plné a přirozené objemovosti, jako je tomu u Podhrázského.

V roce 1956 vytvořil Mikuláš Medek obraz s názvem Den a noc [21]. Podnětem k jeho vzniku bylo vypsání soutěže na monumentální výzdobu přírodovědného ústavu v Brně.²⁶ Název obrazu dává v dívčích aktech rozpoznat personifikace Dne a Noci. Ve stejném roce vytváří Stanislav Podhrázský olejomalbu Dvě dívky [20], která má vizuální paralelu s výše zmiňovaným Medkovým obrazem. Protagonistkami obou obrazů jsou dvojice dívek. Na rozdíl od Medka, který vytváří vlastní konstrukci dívčích postav, Podhrázský se uchyluje k osvědčenému a zároveň i realistickému dívčímu typu, který vychází z podání ženského aktu, jak jej zobrazil Francisco de Goya na obraze Nahá Maja (obraz vznikl v letech 1798-1805).

Medkova stojící postava Dne drží mezi prsty konec stonku rostliny, která je do uzavřeného interiéru vsunuta okenním otvorem. Atributem sedící Noci, jenž přemožena spánkem si položila hlavu do zkřížených rukou opřených o stůl, je bílá svíčka ve svícnu na tenké nožce. Při pozorném pohledu nám neunikne, že nad svíčkou poletuje hmyz, který Medek ve svém surrealistickém období v malbách i kresbách často uplatňoval pod vlivem Salvadora Dalího. Středem Medkovy kompozice, stejně tak jako v kompozici obrazu u Podhrázského, je stůl na velmi subtilních nohách. Avšak v Medkově podání plní svou úlohu stolu, za který usedla na židli Noc, aby na něj svésila své unavené tělo. Ač jsou jeho nohy velmi tenké, přeci jen cítíme jejich schopnost unést tíhu desky, která k umocnění skutečné funkčnosti vrhá stín na dřevěnou podlahu. U Podhrázského je deska stolu jakousi dělicí plochou, umístěnou ve vztahu k výškovému formátu ve vertikálním zlatém řezu. Nakloněná plocha stolu, umístěná mezi

stojící dívky, je od sebe odděluje a zároveň spojuje v úkonu jakéhosi obřadu. O její funkčnosti coby stolu můžeme oprávněně pochybovat. Ultrasubtilní nohy, lépe řečeno vlákna vycházející z rohů desky vybíhají směrem dolů a pokračují mimo rozsah obrazu. Stejně tak mimo rozsah obrazu pokračují nohy stojící dívky vpravo, jejíž postava je tu zachycena jen do půli stehen. Vezmeme-li v úvahu, že by tato dívka byla namalována celá, pak by byl obraz výrazně vertikální.

Narozdíl od Medkova obrazu, kde se děj odehrává v interiéru pokoje, u Podhrázského není zcela jasné, kde se dívky nachází. Prasklinky a kusy oprýskané zdi poukazují více na exteriér než interiér.

Medkova i Podhrázského barevnost se nese v kvazi monochromní rovině dvou barev. U Medka jsou to tóny zelené v interiéru pokoje a cihlová červeně dívčích postav, kdy Noc nacházející se ve stínu nabývá tmavšího odstínu. Podhrázský zvolil jemný „kontrast“ pastelově žluté a růžové barvy. Stejně jako Medek použil Podhrázský motiv květiny. Květiny zvláštního vzezření se v tomto období u Podhrázského objevují častěji. Narozdíl od pastelu Kresba III **[31]** - také z roku 1956, kde červený květ nabývá plného plastického tvaru (jedná se o opakování totožného květu z olejomalby Imaginace strachu **[2]**), kytice na obrazu Dvě dívky **[20]** sestává z nezvykle ostrých linek mířících do různých směrů.

S prostorovým klamem si Podhrázský pohrává také v obrazu Dívka u stolu **[19]** z předchozího roku 1955. Dívčímu aktu, jehož levá část je skryta za závěsem či stěnou, zcela chybí nohy od kolen dolů. Pohledem dívka směřuje k pozdvižené pravici s prsty semknutými do gesta užívaného při kouzlení jehož čarovný výsledek se odehrává na protější stěně. „Kouzelnice“ semknutými prsty cvrnká do malých černých kuliček, k nimž Podhrázský zřejmě našel inspiraci v Medkově hmyzu. Nejen výrazným stínem za „stojící“ dívkou, ale i gestem její

pravé ruky jakoby Podhrázský citoval fotografie Emily Medkové z cyklu Stínohry (1949).

Do roku 1956 spadají také dvě kresby pastelem, které vznikly ze stejného podnětu jako výše zmiňovaný Medkův obraz Den a noc [21] – tedy jako návrhy do soutěže na monumentální výzdobu přírodovědného ústavu v Brně. Pastel Bez názvu [30] jakoby navazoval v postavě dívky a rozbitém džbánu na kresbu uhlem Padající džbán [28]. V pastelu Kresba III [31] autor „opakuje“ dívčí typ z olejomalby Dvě dívky [20]. Zajímavou scénérií jsou pozadí obou pastelů, kdy dívka z Kresby III [31] jakoby byla zmenšena a ocitla se v tajuplné rostlinné říši, kterou Podhrázský poskládal již z osvědčených tvarů použitých v olejomalbě Imaginace strachu [2] a Zelené prase [17].

Soliterní prací mezi díly z druhé poloviny padesátých let se jeví obraz s názvem Dívky za sklem [33] z roku 1958, olej na sololitu. Surrealistično se zde mísí s abstraktnem. I když námětově – skrze dívčí postavy, je samozřejmě v souladu s ostatními pracemi, kompozičním řešením a zejména technikou se vymyká.

Novým přístupem už participuje díla z let šedesátých, kdy autor začíná experimentovat s malířskými technikami. Kromě olejových barev začíná používat emailové barvy a k jejich nanášení začíná využívat špachtle a jiné předměty. Dívka, jejíž postava protíná vertikálně střed obrazu je s pozadím obrazu propojena technikou pracovního postupu (pro nějž je zde charakteristická práce se špachtlí) a zároveň se „vyděluje“ svým zcela skutečným tělem.

K práci se špachtlí, kromě už výše zmiňovaného možného ovlivnění Maxem Ernstem, Podhrázského pravděpodobně přivedla díla malířů hlásících se k informelu, kdy autoři často experimentovali s povrchem obrazu za pomoci různých malířských technik. Jako příklad

uvádím francouzského malíře a sochaře Jeana Fautriera a jeho obraz s názvem *My fair lady* [34] z roku 1956.

Podle mého názoru Podhrázského díla z druhé poloviny padesátých let tvoří to nejlepší z jeho tvorby. A to nejen jako samostatné malby a kresby, ale i jako celek vzniklý v průběhu pěti let. Kromě neotřele zvolených námětů sehrává důležitou roli práce s barvou a v případě kreseb pak sebevědomě vedená linka uhlem. Podhrázský „povýšil“ kresbu uhlem do stejné roviny s malbou, což ve výtvarném umění není zcela běžným jevem.

V roce 1957 se Stanislav Podhrázský stává členem umělecké skupiny Máj 57. Představením skupiny, která pořádala společné výstavy v rozmezí let 1957-1964, tak došlo k prvnímu veřejnému vystoupení poválečné generace umělců, kteří odmítli oficiální diktát totalitní moci v umění padesátých let a kladli důraz na svobodný umělecký projev. Umělci vycházeli z modernistických tradic českého i světového umění a vzhledem k jejich programové otevřenosti se ve skupině prolínaly různé umělecké tendence. Podhrázský se účastnil společných výstav v roce 1957, 1958 a 1964.²⁷



17. Stanislav Podhrázký: Zelené prase, 1955, olej, plátno, 25,5 x 35 cm.



18. Stanislav Podhrázký: Dva koně, 1955, olej, plátno, 32 x 22 cm.



19. Stanislav Podhrázký: Dívka u stolu, 1955, olej, plátno, 140 x 89 cm, AJG Hluboká nad Vltavou.



20. Stanislav Podhrázký: Dvě dívky, 1956, olej, plátno, 160 x 80 cm, GMU Hradec Králové.



21. Mikuláš Medek: Den a noc, 1956, olej, karton, laťovka, 187 x 150 cm, GVVU Ostrava.



22. Stanislav Podhrázký: Kominík, 1957, olej, plátno, 82,5 x 75,5 cm.



23. Stanislav Podhrázký: Neděle, 1957, olej, plátno, 116,5 x 134,5 cm.



24. Stanislav Podhrázký: Milenci, 1957, olej, plátno, 100 x 120 cm.



25. Libor Fára, Strom života, 1954, tuš, tempera, 69 x 40 cm.



26. Stanislav Podhrázký: Dívky na poli, 1959, olej, plátno, 83 x 59 cm.



27. Jean-Francois Millet: Sběračky klasů, 1857, olej, plátno, 83,6 x 110 cm, Paříž, Musée d'Orsay.



28. Stanislav Podhrázský: Padající džbán, 1956, uhl, papír, 185 x 110 cm.



29. Stanislav Podhrázský: Dívky s květinami, 1958, uhl, papír, 83,5 x 63 cm, AJG Hluboká nad Vltavou.



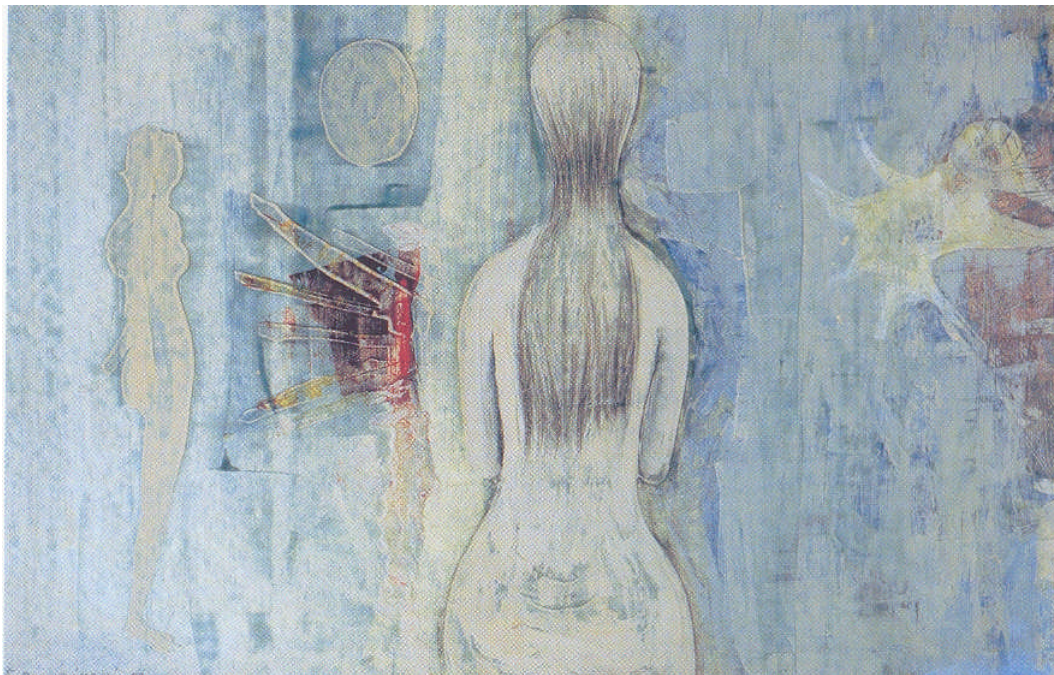
30. Stanislav Podhrázký: Bez názvu (Dívka s rozbitým džbánem), 1956, uhel, pastel, papír, 237 x 109 cm, GHMP Praha.



31. Stanislav Podhrázký: Kresba III, 1956, uhel, pastel, papír, 230 x 116 cm, GHMP Praha.



32. Laon, hlavice z triforia katedrály, 13. století.



33. Stanislav Podhrázký: Dívky za sklem, 1958, olej, sololit, 31,5 x 46 cm.



34. Jean Fautrier: My fair lady, 1956, malba, 87 x 116 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts.



35. Stanislav Podhrázský: Džbán, 1964, olej, plátno.



36. Stanislav Podhrázský: Konvalinky, 1967, olej, (email), sololit, 50 x 42 cm.

Kapitola třetí: Situace v šedesátých letech a doba normalizace

Po přehodnocení surrealismu v souvislosti s duševní krizí v polovině padesátých let a surrealistických dozvuků v druhé polovině let padesátých se s počátkem šedesátých let Podhrázský ve své tvorbě od surrealismu odvrací úplně. Přesto se však i v následujících letech surrealistická minulost – byť silně zredukovaná, dřímající v jeho nitru probudí a v drobných detailech prodere na povrch. Tyto momenty znovu připomenou, že k surrealismu, kteří Podhrázského svým dílem ponejvíce oslovili, patřil Max Ernst.

Česká umělecká scéna je se zpožděním, ale o to více intenzivněji zasažena informelním uměním, které se chopilo vlády na západoevropské umělecké scéně bezprostředně po druhé světové válce. Umělci řazení pod souhrnný název informel - pro tento umělecký směr bývá používán také název art autre či tašismus, ve svých dílech zpočátku reagovali na traumatické události druhé světové války a pod vlivem existencialismu se znovu obraceli k malbě spojení zájmem o tvůrčí umělecký proces.

Není divu, že u nás navázali na informelní tendence také umělci předtím ovlivnění surrealismem, protože informel v sobě nese „pokračování“ surrealismu ve stále přítomném automatismu a experimentování se sklonem bořit tradice spontánním a iracionálním hledáním nových možností.

Podhrázský zůstává stát stranou a nadále si zachovává svůj čistě figurální a figurativní postoj, i když k abstraktním momentům přeci jen dochází především v řešení pozadí. Už v minulosti objevující se tendence k magickému realismu sklouzávají až do nálady blížící se insitnímu umění. To se projevuje zejména v malbách s motivem zvířete již v průběhu šedesátých let, kdy namaloval řadu obrazů s námětem

zvířat - v olejomalbě Pes na skále [66] z roku 1960, Pole [68] z roku 1961, Dva koně [67] z roku 1967 či Kočka [70] z roku 1969.

Avšak ani on v určitém ohledu nechce být vůči informelu a tendencím soudobého světového umění zcela imunní. Mnohem více než ve svých malbách a kresbách „drží krok“ s dobou v řadě několika plastik vytvořených v průběhu let 1964-1968, kterým je věnována samostatná podkapitola (Plastika v šedesátých letech).

V roce 1968 vycestoval Stanislav Podhrázský do Itálie. Byla to jeho jediná cesta „na západ“, kterou mu umožnila politicky příznivější doba šedesátých let. Svou cestu za uměním zhodnotil slovy: „Mě hlavně překvapilo, jak je to přesný, všechno, co dělali, jak je to detailně prokreslený! Tak čistě, s takovou lehkostí kreslený! Viděl jsem také mozaiky v Ravenně, nemohl jsem tomu všemu uvěřit – udělali je před staletími, a jako kdyby od toho před chvílí odešli. Ale nejvíc mě skutečně zaujala preciznost všeho – v Itálii. (...) – tam vidíte kvalitu! Kvalitu mistrů, kteří to uměli všechno a nepochybovali, že to umí – to jako není založený na tom, co o tom kdo řekne, ale na tom, že je to dokonale udělaný – až to člověka zaráží!“²⁸

Jak je patrné z jeho slov, zajímalo ho především staré umění. Cesta do Itálie mu mohla poskytnout mnoho zajímavého a důležitého ohledně aktuálních tendencí v soudobém umění, avšak Podhrázský se soustředil na práci starých mistrů, jejichž díla doposud mohl obdivovat jen prostřednictvím reprodukcí v knihách. K nejvíce ceněným patřili umělci quattrocenta – Mantegna a Piero della Francesca. V roce 1970 pak Podhrázský namaloval olejomalbu s názvem Nohama vzhůru [46], v níž užil stejných valérů, které viděl na fresce od Piera della Francesca.²⁹

Po seznámení se s tímto faktem, nás už tolik nepřekvapí, že se v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let ujal realizace návrhů a jejich samotného provedení pro figurální sgrafitovou výzdobu renesančního zámku v Litomyšli, a že tuto práci provedl v tak vynikajícím výsledku.

S nástupem normalizace se politická situace opět zhoršila. Podhrázský ještě s několika umělci, k nimž byla doba stejně nepříznivá, získává z podnětu správce zámku v Litomyšli - kde už předtím opravoval se Zdeňkem Palcrem bránu vedle ubytovny, zajímavou zakázku: podílet se na restaurování renesančního zámku. (Restaurátorské činnosti se podrobněji věnuji v šesté kapitole.)

Rozsáhlé restaurátorské práce, které trvaly od jara do podzimu, však Podhrázského připravily o čas, který by býval mohl věnovat své volné tvorbě. Domnívám se, že i toto bylo jedním z důvodů, proč jeho volná tvorba vzniknuvší v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let poklesla ve své umělecké úrovni – především ve volbě jednotlivých námětů, ale i ve způsobu interpretace.

Tvorbu v rámci šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let nenahlížím „dílo po dílu“, jak jsem se o to víceméně snažila u rané tvorby a tvorby z druhé poloviny padesátých let, ale umělcovo dílo se pokouším interpretovat v ucelenějším pohledu na základě vybraných prací, kdy jsem samozřejmě zvolila ta díla, která považuji v jeho tvorbě za stěžejní a jejichž prostřednictvím lze poznat charakter Podhrázského tvorby, v níž nadále přetrvává především silný smysl pro obrazotvornost a erotické prvky. Jedná se především o díla z let šedesátých, ale zařazuji i díla z let sedmdesátých a osmdesátých, protože i ta patří k umělcově výpovědi, i když v nich nenacházíme tak výrazný projev –

zejména po stránce námětové, jako u převážné většiny děl z padesátých a šedesátých let.³⁰

Podhrázský se ve své malířské tvorbě dostal k takřka úplnému potlačení prostoru. Plochu pozadí obrazu minimalizoval natolik, že se mnohdy omezil pouze na valéry jedné, popřípadě více barev. Tento přístup použil už v olejomalbě *Dívky na poli* [26] z roku 1959.

Prostorovost obrazu je často v jeho pracích akcentována motivem kopce, který se většinou jen „táhne“ z jednoho konce obrazu na druhý. Motiv kopce Podhrázský zvolil již v olejomalbě *Milenci* [24] z roku 1957, kde ale na rozdíl od pozdějších let kopec plasticky modeluje. V obrazu *Letící pták* [62] z roku 1962, rozčlenil kopec poměrně netradičně na několik stáječících se horizontálních pásů. V obrazu *Pes na skále* [66] z roku 1960 umístil psa na vrcholek skály (= kopce), která zabírá celou plochu obrazu a zvíře tak bylo posunuto z běžného předního plánu obrazu, kam jej autor obvykle umísťoval. Linka, která v obrazech vyznačuje kopec bývá často nerovná – hrbolatá, až zubatá. Takovou linkou odděluje a ohraničuje přední plochu například v obrazu *Kočka* [70] z roku 1969 či v obrazu *Dvojice* [47] z roku 1965. Právě na obrazu *Dvojice* [47] je dobře patrné, jak se původní oblý motiv kopce přetransformoval v kvazi abstraktní útvar jakým lze vytvořit pozadí obrazu a rozčlenit jeho plochu.

Co jimi se děje

V obrazu s názvem *Jana* [37] z roku 1966, který zachycuje umělcovu dceru coby stojící dívku, dominuje velký zlatý kotouč. Postava dívky a zlatý kotouč spoluvytvářejí vztah jakéhosi vzájemného vytlačování, kdy zároveň oba jsou vytlačeni ven z prostoru plátna. Dívčí postava se svým prohnutým, mírně podklesávajícím postojem,

připodobňuje kruhovému zakřivení zlatého kotouče, který je vypouklý konvexně a „ustupující“ dívka konkávně.

Vizuální paralelu k obrazu Jana [37] nacházíme v kresbě Bez názvu [38] z roku 1969, kde autor podobným způsobem staví vedle sebe stojící dívku a „velký předmět“ – v tomto případě kompaktně řešenou plochu. Dívka stojí bezprostředně u vysoké „zdi“ – neopírá se o ni, ale mizí za ní, podobně jako mizí v kopci ležící žena z obrazu s názvem Akt [56] z roku 1963. „Zed“ vytvořená silnými svislými tahy naplocho položeným uhlem připomíná vzrostlou vegetaci, která se vějířovitě klene až nad dívčinu hlavu. Na rozdíl od dívky z obrazu Jana [37] je tato dívka v těsném kontaktu s „předmětem“. Spojení postavy a „předmětu“ = kompaktní plochy - nejčastěji v podobě vzrostlé vegetace, se opakuje například i v olejomalbě s názvem Léto [39] z roku 1971, kde kompaktní obdélný útvar vytváří husté obilné klasy, do nichž dívka padá.

Dívčí postava je zachycena a zároveň zastavena v momentě pohybu. Toto je jedním z charakteristických přístupů v Podhrázského tvorbě – postavy často zaznamenává v pohybu – pro zvěčnění na plátně či papíru však bylo třeba pohyb zastavit, ale návaznost plynulého pohybu je zřejmá; tak je tomu například už v obrazu Dívky na poli [26] z roku 1959 či v kresbě uhlem Padající džbán z roku 1956 [28], ale i v obrazech V dešti [45] nebo Nohama vzhůru [46] z roku 1970.

Padající dívka z obrazu Léto [39] má předobraz v dívce z kresby uhlem s názvem Milenci [40] (někdy uváděno pod názvem Dvojice-hra) z roku 1968. Na obrazu Léto [39] však není nikdo, kdo by dívku zachytil, tak jako mladý muž v kresbě Milenci [40] zachytává svou družku. Výraz v obličeji dívky i chlapce, ale především moment zastaveného pohybu je v této kresbě až dráždivý – projevuje se zde síla proudící ze středu – kterým je místo, kde postavy stojí - do dvou diagonálních směrů – doleva, kde ji ztělesňuje postava dívky a doprava, kde ji ztělesňuje postava chlapce. Zároveň dívka, která je natočena

zboku, jakoby roztáčela dvojici v pomyslném kruhu, ale točivý pohyb je zbržděn úzkostnými pohledy a nepevným chlapcovým stiskem dívčiných rukou.³¹

Obraz s názvem Makojíd **[41]** z roku 1968 vytvořil autor na základě vzpomínky: „ - když malej kluk vidí makový pole, jsou makovky vyšší než on, skoro jako les. Přejde k políčku a nejraději by tam zalez, aby ho nikdo neviděl...“³² Mladík – makojíd je sice umístěn před makové pole, ale to je na obrazu zachyceno v obdélném útvaru a plošně; nemá pokračování směrem dozadu, jak by se dalo předpokládat. Jeho hloubka je navozena temnou barvou, která vytváří dojem prostoru.

Postavu namalovanou zezadu Podhrázský použil i v několika dalších obrazech - opakuje se o rok později v olejomalbě s názvem Posluchačka **[42]**, v roce 1973 je to zezadu namalovaná dívka na obrazu s názvem Tanečnice **[43]** a v roce 1985 pak dívka na obrazu Rákosnička **[44]**. Prostor v obrazu Posluchačka **[42]**, kde kráčející dívka otočená k nám zády nese velkou mísu, je zahrazen bílým, silně vertikálním obdelníkem – evokujícím dveře, který je umístěn přímo před kráčející dívkou. Autor tak podobně jako v obrazu Jana **[37]** použil kromě dívčí postavy výrazný geometrický prvek, k němuž je dívka tentokrát postavena přímo čelem. Vyvstává samozřejmě nezbytná otázka po významu obrazu. Podhrázský sice jako by se bránil spojovat svá díla se společenskými událostmi, ale právě v této malbě – s odvoláním na bílý obdelník a určitou absurditu obrazu, bych hledala - byť možná potlačenou, reakci na politickou situaci. Připadá mi totiž, že malovat obraz a zároveň také číst obraz jako „neustálou“ podívanou na hezkou dívku je poněkud málo.

Nevelký obraz s názvem Tanečnice **[43]** z roku 1973, kde stojící dívčí postava s obnaženou dolní částí těla umístěná do středu obrazu působí jako vykřičník v prázdném prostoru vyplněném jen hnědou

barvou, jakoby korespondovala s náladou prvních let normalizace. Myslím si, že je možné, aby Podhrázský, který se především věnoval ženské figuře, také skrze ni vyjadřoval osobní pocity i pocity a reakce na společenské události v obecném slova smyslu. Z Podhrázského rané tvorby, zejména z obrazu Imaginace strachu [2], ale i z některých kreseb a maleb z druhé poloviny padesátých let i let šedesátých dobře známe, že autor byl schopen pocitové reakce i expresivního výrazu, který se však postupem času začal proměňovat v jistou „sladkost“ až kýčovitost. Domnívám se, že se u Podhrázského – byť jsem o tom nezískala žádný jiný doklad, mohly opakovat stavy duševních krizí, které umělce zbrzdily v jeho expresivnější výpovědi a nutily ho „pohrávat si“ jen s hezkými, málo nebezpečnými věcmi.

V roce 1970 Podhrázský namaloval obraz V dešti [45], (ze stejného roku pochází i stejnojmenná kresba). Běžící dívky v dešti jsou cudné a plné erotické touhy zároveň. Tímto obrazem autor „navazuje“ na dvojici dívek z obrazu Dívky na poli [26] z roku 1959 - především v pomalých gestech a pozastaveném pohybu, kdy opět jedna dívka pozvedá hlavu směrem k divákům. Autor vnáší do obrazu pomalost a jde mu především o zdůraznění ženských vnaď, které se rýsují pod mokrým oblečením. Dívka vlevo, která se schovává pod kusem látky, je dokonce nahá. K obrazům Dívky na poli [26] a V dešti [45] náleží do trojice olejomalba Nohama vzhůru [46] ze stejného roku jako obraz předchozí. Tentokrát autor dvojici dívek povalil na zem a nechal tak o to více vyniknout nahé dívčí nohy. Tím, že zvolil neotřelou pozici dívek, nabývá obraz na větší zajímavosti a to nejen po stránce erotické.

Historička umění Marie Klimešová spojuje Podhrázského erotickou všudypřítomnost s jeho ranou tvorbou: „Mnohé figurativní projevy českého umění šedesátých let, spojované tradičně s novou figurací, dnes daleko jasněji vidíme v jejich vazbě na modernistické

snahy předchozího desetiletí. Sem bezesporu patří například některé vynikající obrazy Stanislava Podhrázského z šedesátých let, jejichž vazba na erotizovanou surrealistickou imaginaci autorových počátků je zřetelná.³³



37. Stanislav Podhrázký: Jana, 1966, olej, email, plátno, 143 x 114,5 cm.



38. Stanislav Podhrázký: Bez názvu (Opřená (?)), 1969, uhlí, papír, asi 28 x 19,5 cm.



39. Stanislav Podhrázký: Létó, 1971, olej, plátno, (nezměřeno), obraz byl jako soukromý majetek údajně vyvezen do Argentiny.



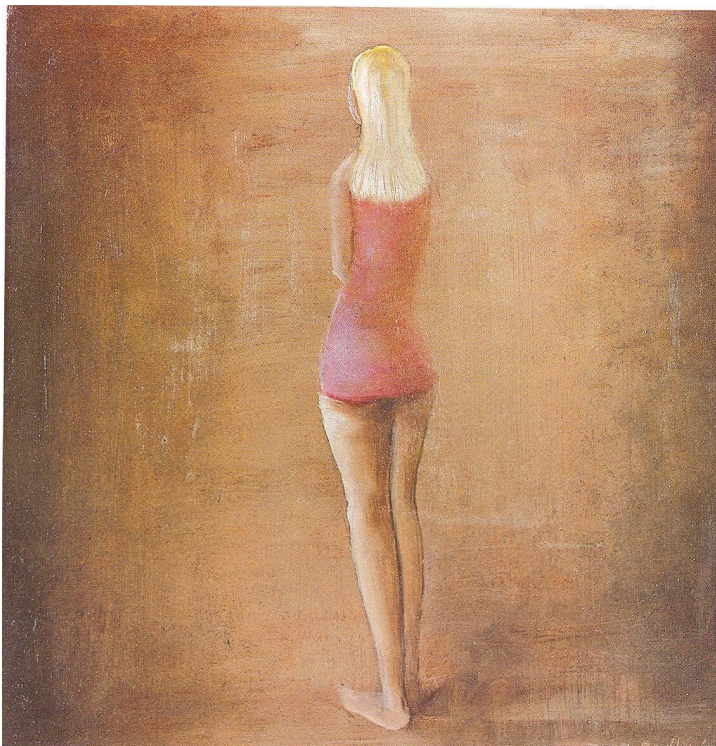
40. Stanislav Podhrázký: Milenci (Dvojice-hra), 1968, uhel, papír, 134 x 97 cm.



41. Stanislav Podhrázký: Makojíd, 1968, olej, plátno, 160 x 148 cm.



42. Stanislav Podhrázký: Posluhačka, 1969, olej, plátno, 170 x 120 cm.



43. Stanislav Podhrázký: Tanečnice, 1973, 28 x 27,5 cm.



44. Stanislav Podhrázký: Rákosníčka (V krajině), 1985, olej, plátno, 114 x 100 cm.



45. Stanislav Podhrázký: V dešti, 1970, olej, plátno, 162 x 115 cm.



46. Stanislav Podhrázký: Nohama vzhůru, 1970, olej, plátno, 60 x 100 cm.

Záhada Dvojice

V roce 1965 namaloval Podhrázský obraz s názvem Dvojice [47], který - mám-li jej někam zařadit a blíže charakterizovat, bych označila za výhonek vzešlý z plodné půdy metafyzické malby s odvoláním na enigmatičnost, která je v něm patrná na první pohled a prostupuje celým obrazem. Zakladatel metafyzické malby Giorgio de Chirico zdůrazňoval, že je podstatné pojmout obraz jako záhadu: „Obraz musí být vždy reflexí hlubokého vjemu; hlubokého, to znamená zvláštního a zvláštního, to znamená málo obvyklého a dokonale neznámého.“³⁴

Tato de Chiricova myšlenka, kterou sám naplnil svou metafyzickou malbu a pojal obraz tak, aby obsahoval záhadu a tajemství je blízká i malbám Stanislava Podhrázského. Ostatně s enigmatičností se setkáváme už v Podhrázského malbách z druhé poloviny padesátých let, například v obraze Kominík [22]. Výklad některých Podhrázského maleb osciluje mezi myšlenkami dvou uměleckých směrů – metafyzickou malbou a magickým realismem neboli zázračným reálnem (například malba Makojíd [41]).

Záhadný muž z obrazu Dvojice [47] - milenec či trýznitel, je vlastně oním trojrozměrným Šermířem [49, 75], kterého autor nejprve provedl jako plastiku v roce 1964 a pak jej o rok později „vyportrétoval“ na obraze Dvojice [47]. Nejedná se pouze o podobu vzhledovou, ale i materiálovou, protože autor i v malbě stojící postavu tónuje do barvy bronzu.

Podhrázský v malbě Dvojice [47] opakuje motiv dívky bez nohou, který použil už v olejomalbě Dívka u stolu [19] v roce 1956. „Nejrealističtější“ z celého obrazu jsou dívčiny bílé střevíčky, které drží v levé ruce. Obě postavy jsou jakýmsi ztělesněnými přízraky bez obličejů. Postava bez obličeje odkazuje v malířství většinou k nějakému

utrpení, prožívanému strachu či obavě, k pocitu samoty a opuštěnosti. Určitou vizuální paralelu k sedící dívce můžeme také spatřovat ve starověkém egyptském torzu **[50]**, které mohlo Podhrázského zaujmout zejména pro svůj erotický náboj.

Po technické stránce obraz spadá do období kombinace olejových a emailových barev. Tomuto experimentování s barvami se Podhrázský věnoval jen krátce – kolem poloviny šedesátých let, ale touto technikou kombinace olejových a emailových barev vznikla jeho stěžejní díla. Kromě obrazu Dvojice **[47]** se jedná například o obraz s názvem Ležící II **[52]** z roku 1964 či obraz s názvem Jana **[37]** z roku 1966.



47. Stanislav Podhrázský: Dvojice, 1965, olej, email, sololit, 156,5 x 116 cm, VG Pardubice.



48. Stanislav Podhrázský: Dvojice, 1965, olej, email, sololit, 156,5 x 116 cm, VG Pardubice, detail.



47. Stanislav Podhrázký: Dvojice, 1965, olej, email, sololit, 156,5 x 116 cm, VG Pardubice.



49. Stanislav Podhrázký: Šermíř, 1964, patinovaná sádra, v. 83 cm.



50. Rovnováha, Egypt. Elie Faure: Duch tvarů aneb filosofie dějin umění, Praha 1927, kapitola Pedagogické povídky, 284.



51. Trvání rytmu architektonického, Saiský Egypt. Elie Faure: Duch tvarů aneb filosofie dějin umění, Praha 1927, kapitola Pedagogické povídky, 281.

Ležící

Mezi jedno z nejzajímavějších témat let šedesátých patří ležící dívky a ženy, zobrazené od oděné postavy přes částečně obnaženou až po akt. Ležící dívky – jak je opakovaně uváděno i v názvech obrazů, které Podhrázský namaloval převážně v první polovině šedesátých let, na první pohled upoutají svou pozicí. Nejsou to klidně ležící dívky, ale postavy zachycené v různých momentech převracení, protahování a choulení se do sebe. O jedné z ležících dívek (Ležící akt [55]) autor říká, že ho ke vzniku obrazu přivedla situace, ve které se nacházela jeho žena: „Byla hrozně nemocná, nemohla chodit, byla v rehabilitačním ústavu. Hrozně jsem cítil utrpení, říkal jsem si, že po celém světě je takový utrpení – až se ti lidé takhle schoulí k zemi.“³⁵

Pocit, že autor znázorňuje neradostnou či svým způsobem závažnou událost, v nás vyvolává i další dívka z obrazu s názvem Ležící II [52] z roku 1964. Tento dojem navozuje její vážný výraz a izolovanost postavy již v beztak opuštěné krajině. Vážným výrazem ve tváři koresponduje s malbou italského trecenta.

Tato ležící dívka má svou výrazovou formou velmi blízko k „ležící“ postavě Evy [53] z dveřního překlada portálu bývalé severní příčné lodi v katedrále Saint-Lazare v Autunu v Burgundsku ve Francii,³⁶ vzniknuvší kolem roku 1130.³⁷ Tato Eva je označována za nejsmyslnější a nejsvůdnější z protagonistek starozákonní Evy v nám dosud známém románském umění. Jejím autorem je sochař Gislebertus, činný v první polovině 12. století ve Francii. Obohatil tradiční ikonografii tím, že postavám výrazně prodloužil tělesné proporce a deformoval jejich fyziognomické rysy, čímž došlo ke zdynamičtění kompozice.

Ležící či lépe řečeno plazící se postava Evy z katedrály Saint-Lazare spočívá jen na pravém lokti a na kolenou v „uzavřeném“ prostoru

rajské zahrady. Hledí na Adama, který se však nedochoval a našeptává mu, trhající levou rukou osudné jablko.

Neexistuje žádný jiný doklad Evy ležící v takovéto poloze. Avšak význam této polohy nám objasňují požadavky dobové liturgie pokání, které vyžadovaly, aby kající ležel natažen na podlaze opírající se pouze o lokty a kolena. Ovšem sochař zde ve výjevu svedení již anticipuje akt pokání a tak vlastně zachytil dva posloupné momenty v jednom zobrazení. Sochařovo pojetí je označováno jako enigmatická hra se smysly, která vyjadřuje vcelku něco nemožného.

Postava Evy je považována za vrchol vysoce imaginativní epochy evropského sochařství, v níž vládla svoboda do té doby nezvyklé moci zobrazení. Záhy však tuto svobodu pohltila „duchovnost fakticky neživotného těla“ a přeměnila ji v oslabený a svázaný obrazový obsah.³⁸

Románskou Evu a ležící dívku z obrazu s názvem Ležící II **[52]** z roku 1964 od Stanislava Podhrázského odděluje od jejich vzniku osm století (budeme-li vycházet z datace románské sochy rokem roku 1130, pak by se jednalo o rozdíl 834 let). Tuto románskou Evu považují za zcela možný inspirační zdroj k obrazu Ležící II **[52]**. Podhrázský byl člověkem – či chcete-li typem umělce, který přetransformoval určité výjevy do své tvorby. Dá se říci, že právě tyto momenty, kdy jej něco zaujalo, uchovával v sobě, aby je pak „po svém“ přetlumočil ve svých dílech. Inspiraci nacházel nejen „na živo“, ale zajisté i v dílech svých předchůdců, které znal zejména z reprodukcí otištěných v knihách o umění.

Obraz Ležící II **[52]** spadá do období, kdy Podhrázský po krátký čas experimentoval s kombinováním olejových a emailových barev. Jak je dnes patrné, tato kombinace způsobila sraštění povrchu v obličejí ležící figury a v partiích bezprostředně sousedících (pravá paže, krk). Výrazem ve tváři působí Podhrázského dívka jako kající se či trpící svým způsobem více, než románská Eva a naopak románská Eva svým

jemným a bezelstně smyslným výrazem koresponduje s tvářemi mladých dívek, jak je známe z Podhrázského tvorby.

Ležící dívka je izolována v „soukromém“ uzavřeném prostoru, stejně tak jako Eva ve vlysu románského překladu. Socha Evy není samostatně existující figurou, ale vysokoreliéfním útvarem. Téměř všechna známá díla románského sochařství jsou reliéfy, skvěle přizpůsobené dominujícím podmínkám těch částí stavby, pro které byly určeny.³⁹

Prostor rajske zahrady, ve kterém se Eva nachází, ji obklopuje nejen ze stran a ze shora, ale i zcela zepředu, kdy před ní, přesně v půli jejího těla, vyrůstá strom, který jakoby napomáhal tomu, aby nespadla dolů. Zároveň strom zakrývá nejintimnější partie a nad jejím tělem pokračuje vzhůru pod levou rukou trhající jablko. Kompaktnost celku, která je v horní části románského vlysu tvořena nepřerušenu linií natažené levé ruky držící jablko, pokračuje vodorovnou větví, která se následně stáčí směrem dolů proměněna v hada. Tato nepřerušovaná linie je „opakována“ v Podhrázského obraze, kdy ležící dívka natahuje svou levici k patám pokrčených nohou. (Vzniká pocit jakési pohybové cirkulace, která jakoby procházela celým tělem.)

Podhrázského dívka se na rozdíl od Evy neopírá o loket pravé ruky, ani svým pohledem nevytváří přímý dialog s další osobou, jak je tomu v případě Evy. Dívčina hlava spočívá na pravé ruce ohnuté v lokti směrem vzhůru, nad hlavu, kde ovšem stejně tak jako v případě Evy i zde autor věnoval pozornost ruce s dlouhými prsty.

Na rozdíl od Evy, která se aktem šeptání „vytahuje“ ven z prostoru, Podhrázského ležící dívka s nikým nekomunikuje a je uzavřena sama do sebe. Avšak její poměrně výrazné gesto pravé ruky jakoby chtělo komunikaci navázat či něco naznačit. Podhrázského ležící akt je zcela odhalený a hloubku i výšku prostoru, do něhož je dívka situována,

zdůrazňují kolena opírající se o spodní hranu a prsty levého chodidla opírající se o horní hranu prostoru.

Za společný moment u obou žen můžeme považovat i ztvárnění jejich vlasů. K vlasům Podhrázský přistupuje s velkým citem a stejně jako jeho o osm století vzdálený předchůdce vlasovost vykresluje a zdůrazňuje jednotlivými prameny.

Enigmatický prostor, ve kterém je uzavřena Podhrázského ležící dívka zůstává hádankou. I navázání na zbývající plochu obrazu podtrhuje tvarová neurčitost a barevná umírněnost. Celou plochu vidím a chápu jako krajinu – do níž je ve spodní části ještě obtisknut mřížkový rastr, a kde „žlutá hora“ v samém středu vyrůstá v ostrou špici, která směřuje a jakoby bodá do hermeticky uzavřeného nepravidelně tvarovaného prostoru v němž leží „zakleta“ jako v jakémsi skalním hrobě ona – žena – symbol hříchu i života.

Dílo mistra Gisleberta provedené na katedrále v Autun (č a,b,c,) je ve své podstatě velmi zajímavou vizuální paralelou k Podhrázského postavám. Pozornost si zaslouží především dlouhé obnažené nohy postav, které se v románském sochařství prakticky nevyskytují, ale mistr Gislebertus v tympanonu hlavního portálu katedrály Saint-Lazare dlouhonohostí přímo „hýří“. Vizuální paralela dlouhých štíhlých nohou - ale i v držení těla - jakoby byla citována v některých Podhrázského kresbách a malbách, ba přímo již v plastice Nohy **[8]** z roku 1947.



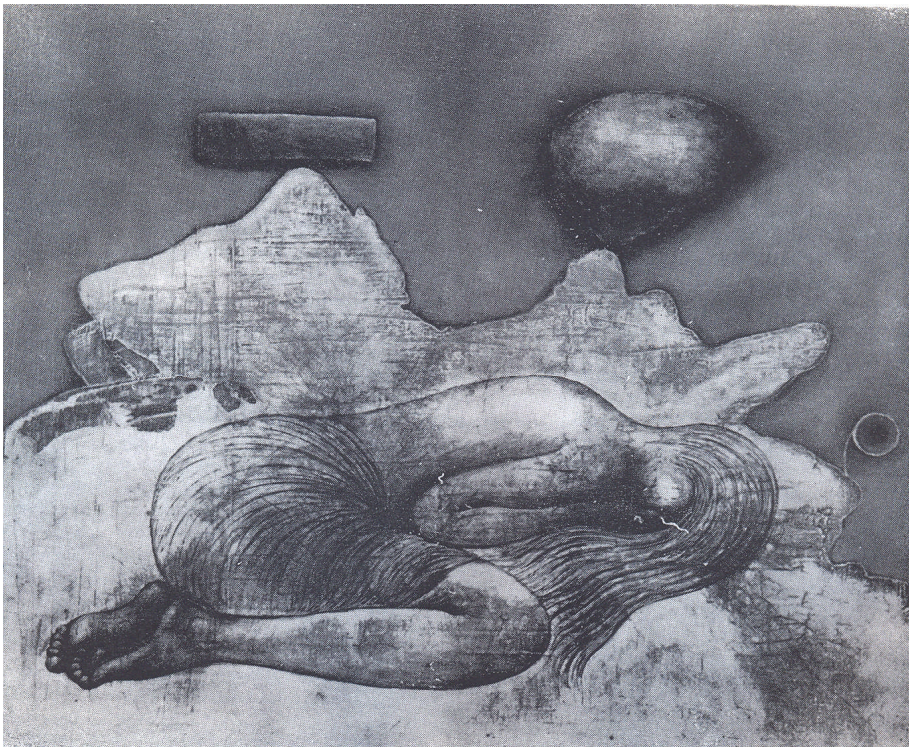
52. Stanislav Podhrázký: Ležící II, 1964, olej, email, plátno, 96,5 x 135 cm.



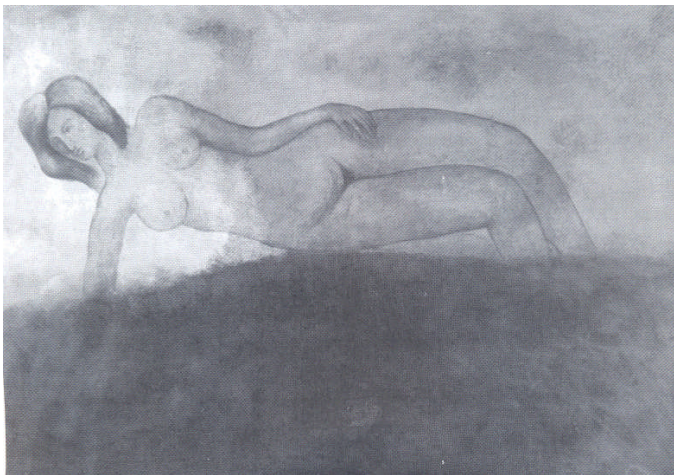
53. Mistr Gislebertus: Eva z dveřního překladu portálu bývalé severní příčné lodi, asi 1130, Autun (Saone-et-Loire), dnes Musée Rolin.



54. Stanislav Podhrázký: Ležící III, 1960-68, olej, plátno, struktura, 70 x 100 cm, MUG Litomyšl.



55. Stanislav Podhrázký: Ležící akt, 1964, olej, plátno, 97 x 119 cm, NG Praha.



56. Stanislav Podhrázký: Akt, 1963, olej, (plátno), 148 x 230 cm, GHMP Praha.



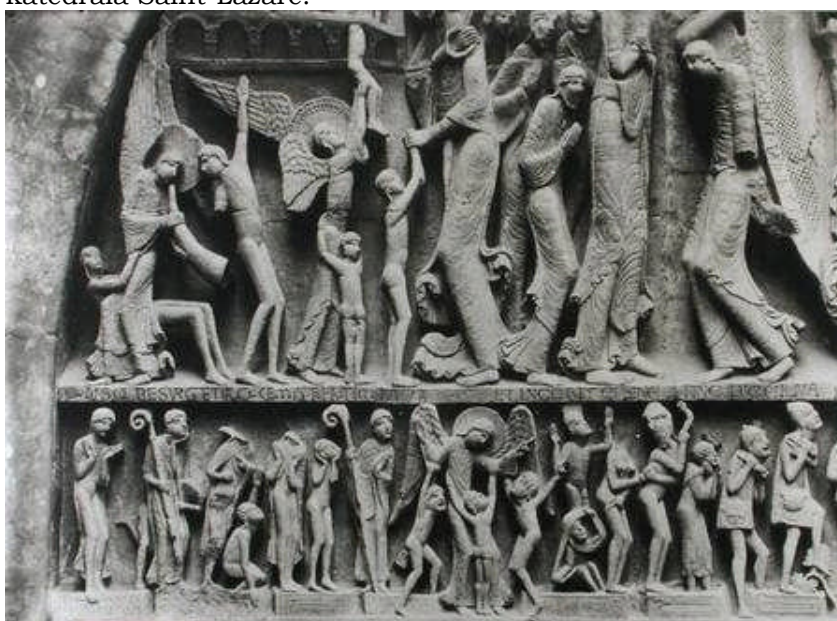
57. Stanislav Podhrázký: Bez názvu, 60. léta, olej, (plátno?), zřejmě nezvěstné.



58. Stanislav Podhrázký: Ležící I, 1962, olej, plátno, 53,5 x 78 cm.



59. Mistr Gislebertus: Poslední soud, 2/4 12. stol., tympanon západního průčelí, katedrála Saint-Lazare.



60. Mistr Gislebertus: Poslední soud, 2/4 12. stol., tympanon západního průčelí, katedrála Saint-Lazare, detail.



61. Mistr Gislebertus: Poslední soud, 2/4 12. stol., tympanon západního průčelí, katedrála Saint-Lazare, detail detailu.

Zvíře

Další téma, kterému se od počátku šedesátých let začal Podhrázský intenzivněji věnovat, bylo zvíře. Velké oblibě se těšili již výše zmíněné kočky, ale i psi, koně a zejména ptáci, u kterých dospěl k velké „druhové“ rozmanitosti.

Motiv ptáka se vyskytuje v různých - více či méně realistických podobách - buď samostatně, například v obrazech Letící pták **[62]** z roku 1962, Červený ptáček z roku 1972, Ptáčci **[63]** z roku 1978, Pták na skořápce **[65]** z roku 1980 či Modrý pták z roku 1987, a nebo je součástí obrazu s jiným hlavním námětem, jako je tomu například v olejomalbě Milenci **[125]** z roku 1968, kde osamělou mileneckou dvojici doprovází malý roztodivný ptáček („ohnivý plamínek“) umístěný na ostrůvku z květin. Dva velcí ptáci stojí po boku Rákosničky ze stejnojmenného obrazu **[44]** z roku 1985, kde vzhledem k námětu mohou být ptáci chápáni jako symbol vody. Dvě černé husy se krčí v rohu obrazu s názvem Pole **[68]** z roku 1961, kde scénu ještě doplňuje kočka a dva koně. Pozdní malba s názvem Boj z roku 1988 zachycuje dramatický okamžik střetu kočky a dvou ptáků.

Podhrázského tvorba zahrnuje také řadu kresebných skic, jejichž prostřednictvím si autor hledal a zpracovával nápady a motivy. Často zaznamenával na jeden arch papíru více podnětů, a proto kresebné záznamy tvoří výslednou kompaktní kresbu. Na jeden takový arch papíru vyvedl autor několik ptakotvorů – kresba s názvem Ptáci **[64]**. Záměrně používám název ptakotvor, neboť na kresbě uhlem datované rokem 1965 dva tvoří s kvazi ptačím tělem klovajících do předmětu vejcovitého tvaru. Jejich hlavy však vykazují prvky lidské tváře z níž ústí tenký špičatý zobák, který je připodobňuje ke skutečným ptákům. Podhrázský opět pravděpodobně do jednoho z ptáků promítá sám sebe. Na protilehlé straně kresby je neméně zajímavá ptačí dvojice.

Mezi malíře, kteří se věnovali motivu ptáka, patří především již zmiňovaný Max Ernst nebo Georges Braque. Max Ernst pracuje s motivem ptáka s takřka neomezenou dávkou fantazie po celé své tvůrčí období. Vztah k opeřenci u Ernsta vznikl již v dětství na základě vlastní zkušenosti a ve svých pracích vyvinul různé „druhy“ ptáků, kteří se stali neodmyslitelnou součástí jeho koláží a obrazů.

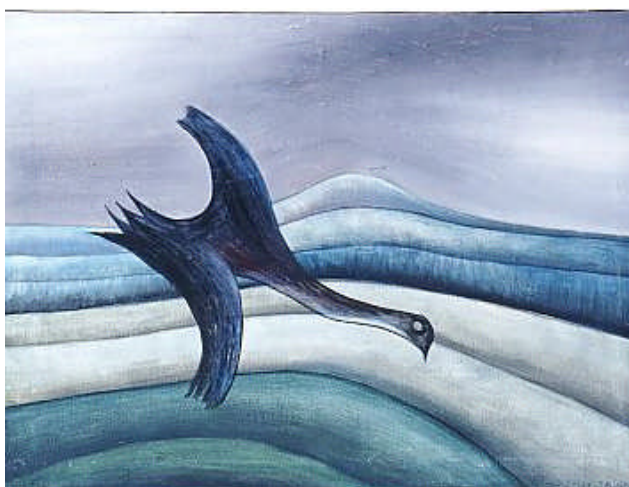
Je trochu až s podivem, že se samostatný námět zvířete v rámci moderního malířství vyskytuje tak zřídka. Jedním z mála obrazů, kde se setkáme s motivem kočky je olejomalba Milostná noc z roku 1907 od Emila Filly. Intenzivně se ve své tvorbě zabýval zvířaty německý malíř Franz Marc. Nejvíce pozornosti věnoval koním a jeho záměrem bylo zpracování kompozice zachycující koně v rytmickém pohybu (jedná se zejména o díla vzniklá mezi lety 1910 až 1913). Franz Marc spatřoval v koni ideální motiv k realizaci své filozofie o duchovnosti v umění.⁴⁰

Není pochyb o tom, že Podhrázský měl ke zvířatům vřelý vztah. Během svého dětství a dospívání, které strávil na venkově, byl se zvířaty v každodenním kontaktu. Proto také pojmá zvířata se stejnou samozřejmostí jako lidi. Dívčí postavu vystřídala kočka nebo pes, skupinku dívek hlouček psů [například obraz s názvem Psí cesta z roku 1970) a dvojice koní dokáže vyjádřit vzájemnou náklonnost snad ještě lépe, než dvojice milenců - například obraz s názvem Dva koně **[67]** z roku 1967 či kresba uhlem Koně **[120]** z roku 1974.

Kočky procházejí autorovou celou tvorbou, od Imaginace strachu **[2]** z roku 1949 až po „autoportrét“ Kočka **[122]** z roku 1994. Autor nám tlumočí kočičí svět skoro až dětsky naivním ztvárněním koček v obrazech Kočka žrout **[69]** z roku 1968 či Kočka **[70]** z roku 1969. V obou olejomalbách zdůrazňuje kočičí chlupatý „kožich“ vyškrabáváním. Tenké linky ostrým předmětem pak v obraze Kočka

žrout [69] pokrývají celou plochu. V obraze Stín kočky [71] z roku 1981 se vrací k typu výrazně protáhlého těla, který vidíme u psa z obrazu Pes na skále [66] z roku 1960. Olejomalba Stín kočky [71] má vizuální paralelu v dílech Maxe Ernsta – zejména s Ernstovým obrazem Celé město [72] z roku 1935-36. Podhrázský se inspiroval přírodní scenérií, která se u Ernsta – tak jak ji vidíme na obraze Celé město [72], často opakuje v různých variantách.

O rok dříve, v roce 1980, nakreslil Podhrázský olejový pastel s názvem Ryba [73], který jakoby byl volným pokračováním Ernstova cyklu Historie přírody (Histoire naturelle, heliografie na papíře) z roku 1926 či obrazu Les a slunce z roku 1932. Pastel Ryba [73] shledávám jako vynikající „záblesk“ mezi motivy zvířat. Pojetím této kresby jako by se autor vracel k „humoru“ a především k neotřelým nápadům svých raných let.



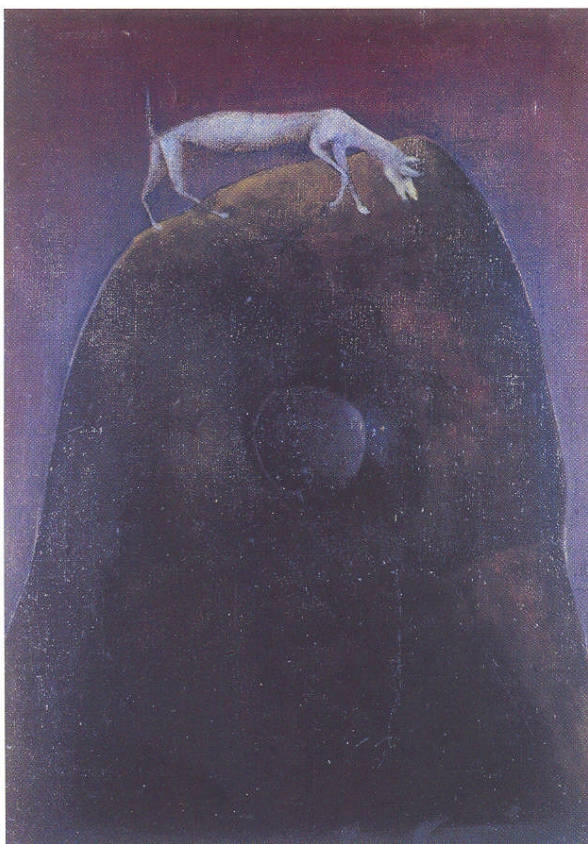
62. Stanislav Podhrázký: Letící pták, 1962, olej, plátno, 70 x 100 cm, AJG Hluboká nad Vltavou.

63. Stanislav Podhrázký: Ptáčci, 1978, olej, plátno, překližka, 64,5 x 55,5 cm.



64. Stanislav Podhrázký: Ptáci, 1965, uhl, papír, fragment.

65. Stanislav Podhrázký: Ptáček na skořápce, 1980, olej, sololit, 44 x 32 cm.



66. Stanislav Podhrázký: Pes na skále, 1960, olej, plátno, 70 x 50 cm.



67. Stanislav Podhrázký: Dva koně, 1967, olej, plátno, 60 x 50 cm, GMU Roudnice nad Labem.



68. Stanislav Podhrázký: Pole, 1961, olej, plátno, 115 x 105 cm, ČMVU Praha.

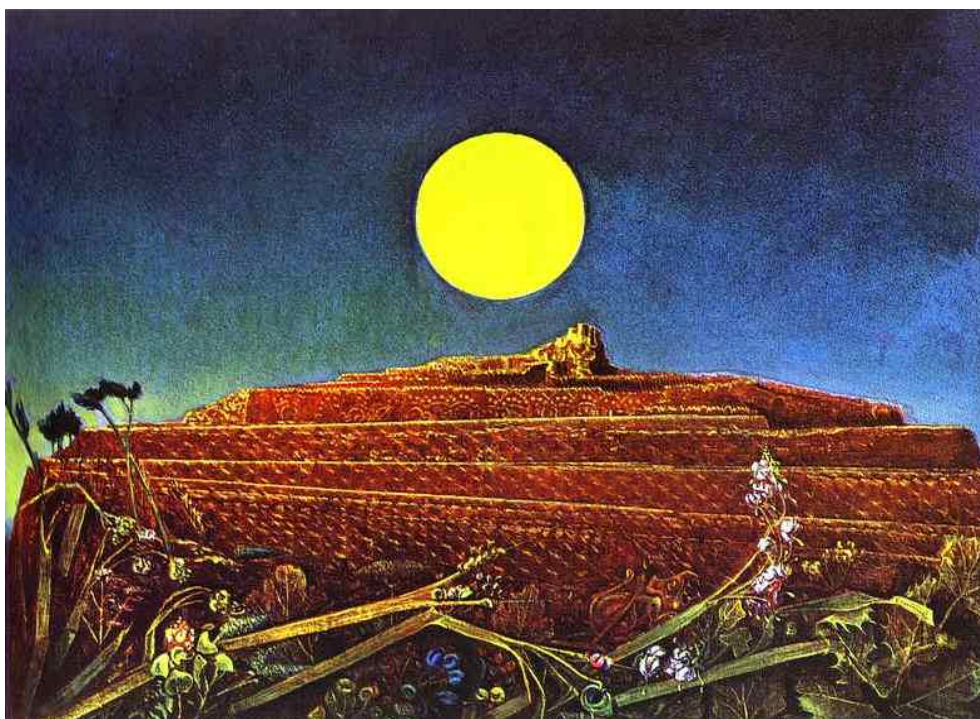


69. Stanislav Podhrázký: Kočka žrouť, 1968, olej, lepenka, 34,4 x 41 cm.

70. Stanislav Podhrázký: Kočka, 1969, olej, plátno, 120 x 100 cm, GVU Litoměřice.



71. Stanislav Podhrázký: Stín kočky, 1981, olej, plátno, 82 x 120 cm.



72. Max Ernst: Celé město, 1935-36, 60 x 81 cm, Kunsthau Curych.



73. Stanislav Podhrázký: Ryba, 1980, olejový pastel, papír, (nezměřeno – soukromá sbírka).



74. Stanislav Podhrázký při realizaci „vysokosněžných reliéfů“ koně a kočky, asi 60. léta, fotografie, archiv dcery Jany Chytilové.

Plastika v šedesátých letech

V šedesátých letech, mezi roky 1964 až 1968, se Podhrázský na kratší dobu a zároveň i naposledy vrací ke své sochařské činnosti. V tomto časovém rozmezí vytvořil pět plastik a jeden objekt.

V roce 1964 vytvořil tři plastiky - Stojící torzo **[76]**, Šermíř **[75]** a Dvě hlavy **[77]**, z nichž poslední dvě jmenované byly také odlity do bronzu. Plastiky jsou středních rozměrů - ani jedna z nich nedosahuje výšky jednoho metru - a jsou bez podstavce, který Podhrázský záměrně nepoužil ani pro své plastiky z druhé poloviny čtyřicátých let. Plastiky vychází ze základních forem geometrických tvarů, které jsou však deformovány a upravovány podle potřeb autora.

Stojící torzo **[76]**, ač spojeno v jeden souvislý celek, je rytmicky rozděleno do čtyř částí. Ze spodní části kulového tvaru s hrubým povrchem vyrůstá horní hladká část – podobně jako z vakovité pochvy muchomůrky hlízovité vyrůstá válcovitý třeň s prstenem. Stojící torzo **[76]** je bezesporu plně erotického podtextu, jenž má zároveň více možností interpretace.

Plastika Šermíř **[75]** je narozdíl od Stojícího torza **[76]** jednolitým celkem s hladkým povrchem, ve kterém rozeznáváme modelaci kvazi realistického mužského trupu. Plastika Dvě hlavy **[77]** jakoby byla záznamem střetu dvou sil – nárazem a spojením zároveň, letným dotykem jenž trvá. Už v roce 1948 Podhrázský vytvořil plastiku s názvem Hlava **[10]**, v jejíž obličejové části jsou znázorněna pouze ústa. V plastice Dvě hlavy **[77]** došel k úplnému vyabstrahování obličejů a hlavy se staly spojenými kulovitými tělesy, kdy jen hluboký rozšklebený zářez na spodní hlavě vzdáleně evokuje lidská ústa.

Následující rok 1965 nebyl pro tvorbu plastiky tak šťastný jako ten předchozí. Podhrázský vytvořil plastiku s názvem Torzo **[78]** a objekt

s názvem Věž ptáků [79], který se však nedochoval a známe ho jen z fotografie Karla Kuklíka. I plastika Torzo [78] je „napůl“ objektem, protože ji autor složil ze tří částí, z nichž ta prostřední hranolového tvaru a kolmo nasazená na sádrový spodek je slepena z tvrdého papíru (papírová krabice) a natřena barvou.

Objekt Věž ptáků [79] Podhrázský vytvořil pod vlivem takřka dobové mánie sestavovat a vytvářet umělecké objekty ze starých vyřazených a nepoužívaných věcí, které se daly v hojném množství nacházet vyhozené na různých skládkách, odložené na půdách či přímo na ulici. K realizaci objektu Věž ptáků [79] posloužil vertikálně postavený automobilový výfuk spočívající na velmi malém a nízkém obdélníkovém podstavci. Záhy však autor objekt zničil, protože mu vytvoření takového uměleckého díla přišlo naprosto absurdní a žádný další podobný objekt už nevytvořil.

Poslední Podhrázského plastikou – odlitou také do bronzu, je Sedící figura [80] z roku 1968, která se od předchozích plastik odlišuje zejména rozevírající se formou a čitelnějším výrazovým přiblížením se k ženské figuře. Proto ji ukazují ve srovnání s mužským Torzem [81], dílem starověkého sochařství, které Elfe Haure prezentoval ve své knize Duch tvarů jako anatomický idealismus.

V sochařství po druhé světové válce existovaly silné protikladné tendence. V šedesátých letech pak nastupuje na scénu minimalismus, jehož momenty nového geometrismu jsou však jinak pojaty než v období mezi dvěma válkami. Tato geometrie nejde za pevnými strukturami, ale spíše za jakýmsi procesy. Hlavní představitelé minimalismu – Robert Morfia, Sol Lewitt, Donald Judd, Dan Flavin a Carl Andre, se snažili svými objekty a instalacemi vyvolat vjemový dialog s divákem. Figurálnímu sochařství se v šedesátých letech věnují zejména umělci

starší generace, narození na přelomu devatenáctého a dvacátého století, jako byli například Marino Marini, Alberto Giacometti či Henry Moore.

Verzi figurálního sochařství – která přirozeně v šedesátých letech vyústila v přepis lidské figury do základních geometrických tvarů, vytvořil také rakouský sochař Fritz Wotruba - jako příklad vhodný ke konfrontaci s Podhrázským uvádím Sedící figuru **[82]** z roku 1948 a Stojící figuru **[83]** z roku 1953. Wotruba ve svých sochách i pozdějších reliéfech udržel srozumitelnost lidské figury, což je sice patrné i u Podhrázského - ale právě proto, že Podhrázský nebyl sochařem a vytvořil jen několik málo plastik, které se od sebe výrazně odlišují, je příznačnější, že Podhrázský neměl v úmyslu zabývat se lidskou figurou a v jeho případě se jedná spíše o experimenty, k nimž našel inspiraci porůznu. Podhrázský totiž v plastikách stejně jako v obrazech zachovává enigmatičnost i rafinovanost a vkládá do nich se stejnou upřímností a zápalem svou obrazotvornost.



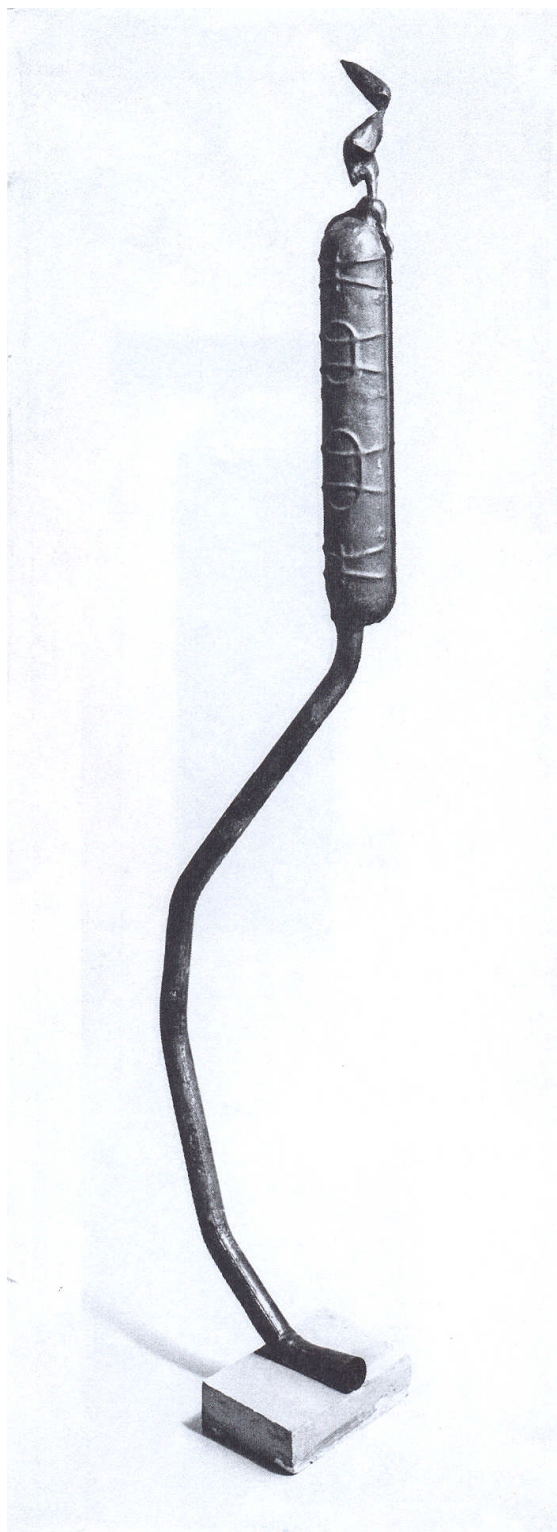
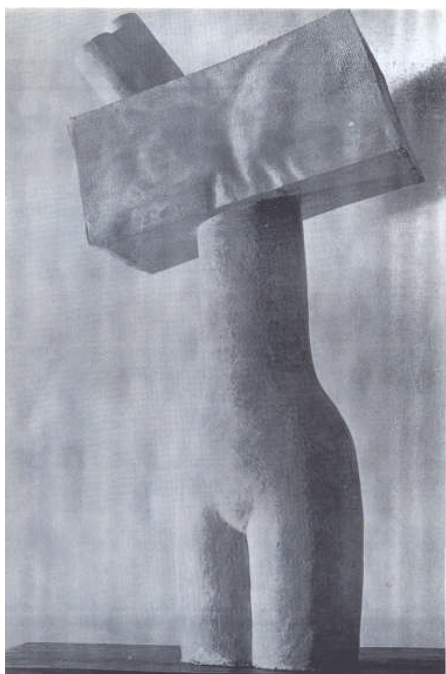
75. Stanislav Podhrázký: Šermíř, 1964, patinovaná sádra, v. 83, (odlito do bromzu).



76. Stanislav Podhrázký: Stojící torzo, 1964, patinovaná sádra, v. 90 cm.



77. Stanislav Podhrázký: Dvě hlavy, 1964, patinovaná sádra, v. 60 cm, (odlito do bronzu).



78. Stanislav Podhrázký: Torzo, 1965, patinovaná sádra, asi v kombinaci s kartonem, v. 125 cm, (dochována jen spodní část).
79. Stanislav Podhrázký: Věž ptáků, 1965, výfuk, v. 190 cm, (zničeno autorem).



80. Stanislav Podhrázký: Sedící figura, 1968, patinovaná sádra, v. 102 cm.



81. Anatomický idealism, Parthenón. Elie Faure: Duch tvarů aneb filosofie dějin umění, Praha 1927, kapitola Akrobat, obraz boha, 138.



82. Fritz Wotruba: Sedící Figura (Myslitel), 1948, vápenec, 82 x 55 x 60 cm, Kunsthaus Zug.



83. Fritz Wotruba: Stojící figura, 1953, slepenec, 178 x 58 x 59 cm, Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.

Kapitola čtvrtá: Kresba

Výhradním námětem, který Podhrázského při realizaci jeho kreseb uhlím bezesporu zajímá je ženské tělo – akt, kterým se zabýval již v kresbě s názvem Akt **[84]** z roku 1946, a která patří k nejstarším dochovaným pracím. Přestože tato kresba vykazuje spíše abstraktní formu, světlem modelovaná realistická prsa už participují umělcovo budoucí ubírání směrem k ženskému aktu s erotickým akcentem.

Kresbu Akt **[84]**, kterou můžeme chápat jako jakési ženské „torzo“, autor rozvrhl po celé ploše papíru. S tímto řešením se nesetkáme již v žádné pozdější kresbě. Autor se totiž vždy zaměřuje na samotnou figuru a ostatním prostorem se vůbec nezabývá a ponechává ho jako prázdnou plochu.

O svých kresebných začátcích Podhrázský uvádí: „Já když jsem s tím kreslením začínal jako ale vážně, poznal jsem, že je to tak těžký kvůli strachu, abych nezmrzačil člověka – tím, že ho kreslím JAK ho kreslím. To je jako když doktor, chirurg pracuje se skalpelem: nesmí uhnout o nit. Jinak by ho zabil. Kreslení, to je podobný. Proto jsem to považoval za těžký a vůbec jsem se bál brát uhlí do ruky – můžu se přece minout! Tak vznikaly zábrany, abych vůbec něco dělal.“⁴¹

Jak máme přesně chápat autorův strach, aby nezmrzačil člověka tím, že ho kreslí, jak ho kreslí? V Podhrázského kresbách totiž velmi často dochází k tělesným disproporcím, jenž vytváří vlastní interpretaci lidské figury, která díky nesprávnostem a nově vzniklým formám podává jiný a zároveň originální výsledek.

Například v kresbě s názvem Akt **[85]** z roku 1957 dochází k disproporcii dívčích paží, které jsou oproti její hlavě mohutné, avšak svou mohutností korespondují s kyprými prsy. Přestože pod prsy dívčino tělo mizí do ztracena, kresba tvoří kompaktní celek. Podhrázský

často kreslí půlfigury, které ve spodní části neukončuje, a ani linku nevede až k okraji papíru, ale nechá ji „viset“ v libovolné vzdálenosti od okraje.

Rozhodne-li se naopak nakreslit figuru celou, nezajímá ho, aby ji také celou umístil do formátu, takže dochází k opačnému jevu, kdy figura „utíká“ z kresby ven - chybí ji například chodidlo či část paže.

Tak je tomu i v kresbě s názvem Sedící **[98]** z roku 1958, kde autor zachytil svou první ženu Olgu. Podhrázský jakoby se nohama vůbec nezabýval a celou figuru ještě ke všemu „posadil“ na její mohutnou „nohu“, která „ubíhá“ ven z papíru. Kresba Sedící **[98]** a zejména pak kresba s názvem Sedící akt **[101]** z téhož roku vykazuje blízkou podobnost v tělesných proporcích s malbami žen Pabla Picassa po roce 1920 **[99,100,102]**.

K nejpozoruhodnějším aktům po stránce pojetí lidské figury patří kresba s názvem Akt **[87]** z roku 1956, kdy obě dívčiny paže, nakreslené jen jako předloktí, nikterak nenavazují na dívčin trup, avšak na první pohled tuto „anomálii“ nezaznamenáme. Toto „jinak podané tělo“ se však stalo neodmyslitelným a zároveň odvážným prvkem, na kterém stojí výjimečnost a vlastně i nestárnoucí přitažlivost Podhrázského kreseb zejména z padesátých, ale i šedesátých let. Později, kdy od tohoto záměru upouští, „překvapení“ chybí a kresby jsou mnohdy mdlé.

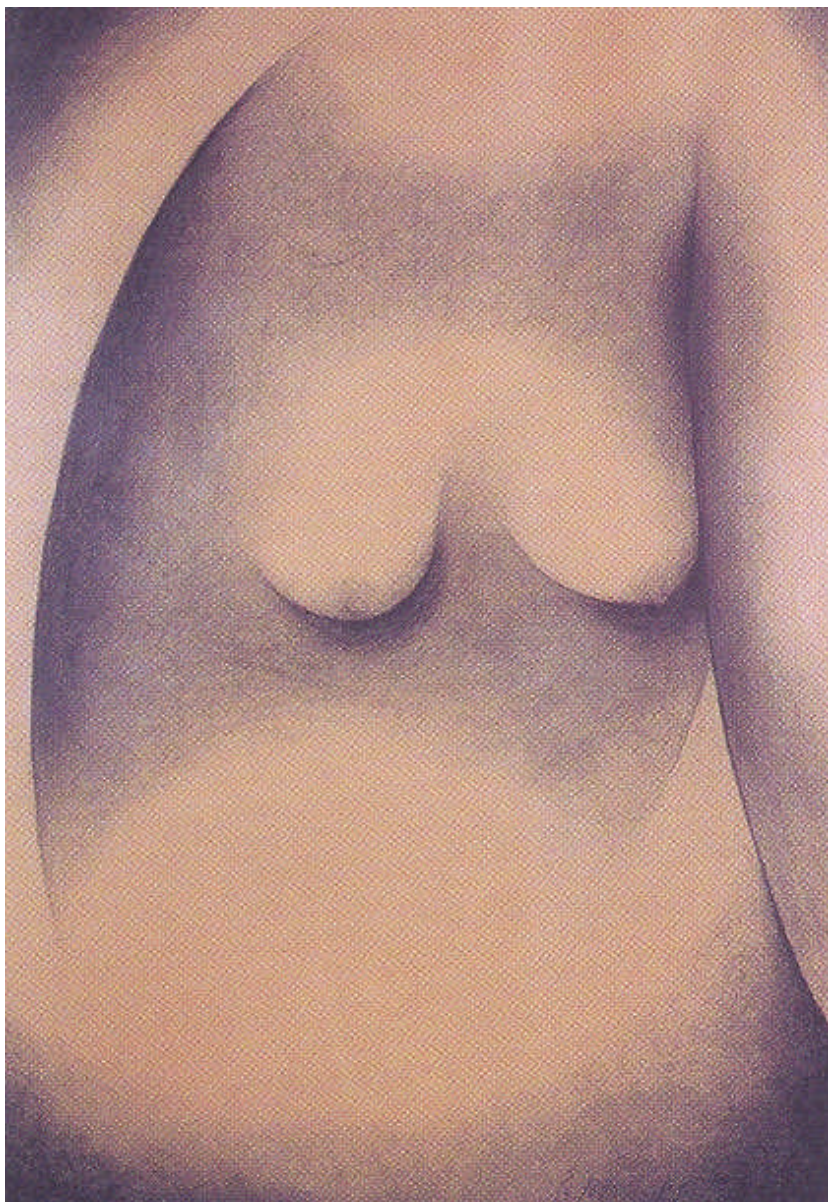
V kresbě žen Podhrázský nikdy nesklouzává do karikatury či expresivní zkratky s vulgárními prvky, ale zachovává smyslounou modelaci ženského těla. Uhlové kresby ženských aktů - jako například Akt **[85]**, Akt **[86]**, Akt **[87]**, jsou spojeny s tradičním námětem ženské toalety, která má ve výtvarném umění pevné místo. Toalety zachycují ženský akt v pohybu, při úkonech svázaných s prvky tělesné hygieny, úprav a krášlení. Nahota ženského těla je v toaletě - zejména od 19. století, samozřejmým momentem. I Podhrázského dívky jakoby náležely

do „jednoho velkého celku“ s dívkami, které zachytili při toaletě jiní malíři. Všichni sice řeší stejné téma, ale každý po svém, a přesto jsou si všechny dívky něčím blízké. Snad je to cudný a zároveň jakoby svůdný výraz, počínaje Tizianovou Mladou ženou při toaletě **[88]** a konče Balthusovou Alicí **[95]**, která však už ztrácí na cudnosti a tím tak narušuje poetický svět dívčích toalet.

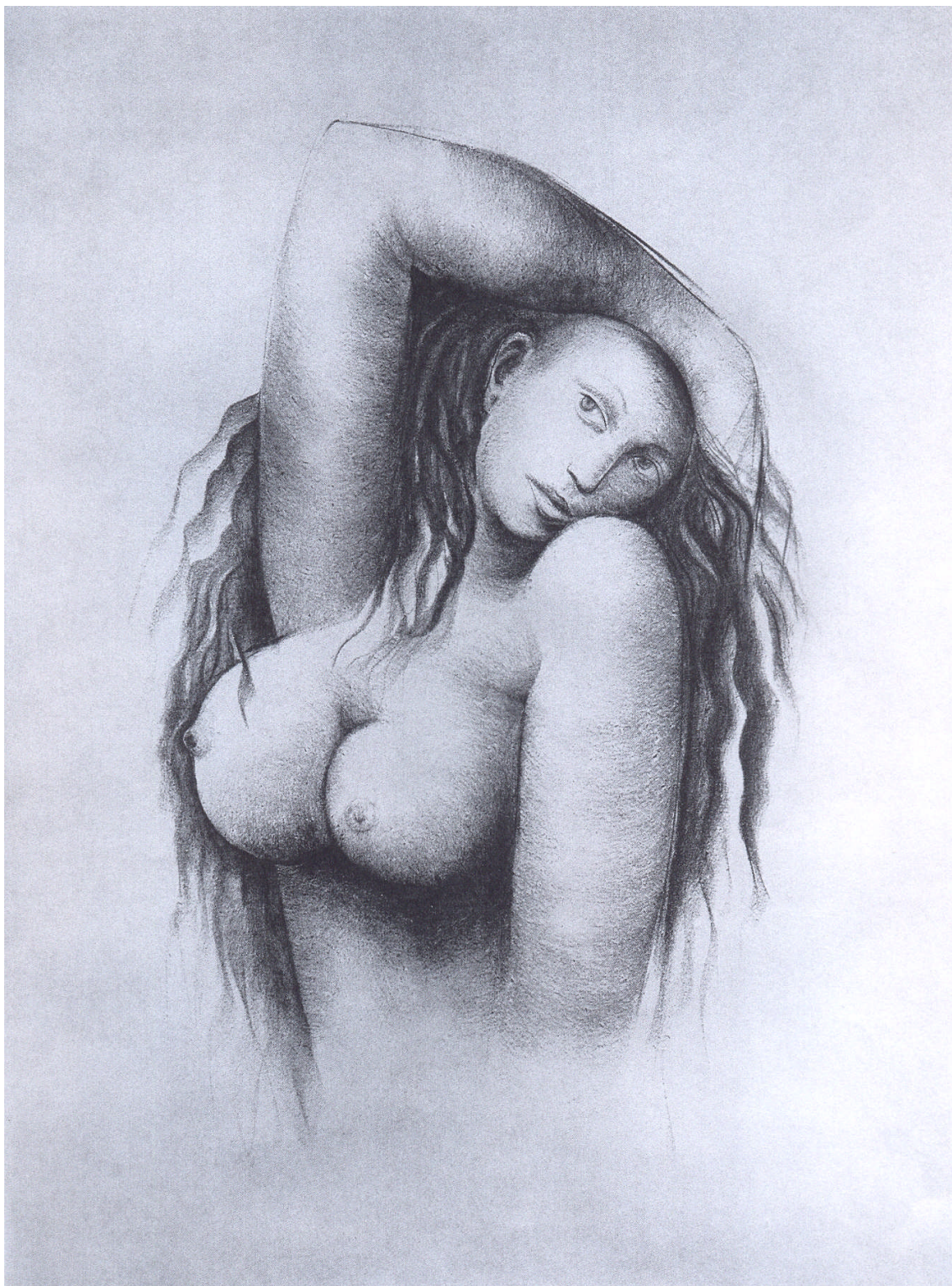
Kromě silného smyslu pro plasticitu se v Podhrázského kresbě setkáváme i s plošným záznamem. Jedná se především o kresby z mladšího období, jak velkoformátové, tak malofornátové, jako je například kresba uhlím s názvem Česání **[115]** z roku 1968 či Milenci **[110]** z roku 1975 nebo Dívka v pokleku z roku 1977.

Za zmínku stojí čtyři kresby uhlím, které jsou dnes ve sbírce pařížského muzea moderního umění Center Georges Pompidou. Fragment s názvem Dívky u stolu **[106]** z roku 1955 úzce souvisí s Podhrázského díly z druhé poloviny padesátých let, jmenovitě s kresbou Dívky s květinami **[29]** z roku 1958, ale i s olejomalbou Dvě dívky **[20]** z roku 1956. Je proto velká škoda, že se kresba nezachovala celá, protože v námětu autor opakuje motiv stolu a květin i „rituální“ gesta dívek – prvky, které byly v jeho tvorbě dominantní právě v druhé polovině padesátých let a nesly se ještě v jemně surrealistickém duchu. V další kresbě Bez názvu **[109]** (není vyloučeno, že se jedná také o fragment), která pravděpodobně pochází až ze šedesátých let, je zaznamenáno více kreseb. Kresbě vévodí dívčí poloakt s pootevřenými ústy, ale v pozadí se nachází ještě jednoduchá kresba koně a v pravém horním rohu je čtvercově ohraničena další kresba. Do sbírky patří i kresba Nohy **[107]**, které se více věnují v páté kapitole s názvem Erotično. Čtvrtá kresba s názvem Milenci **[110]** pochází až z roku 1975. K této kresbě existuje takřka párová kresba s názvem Dvojice z roku

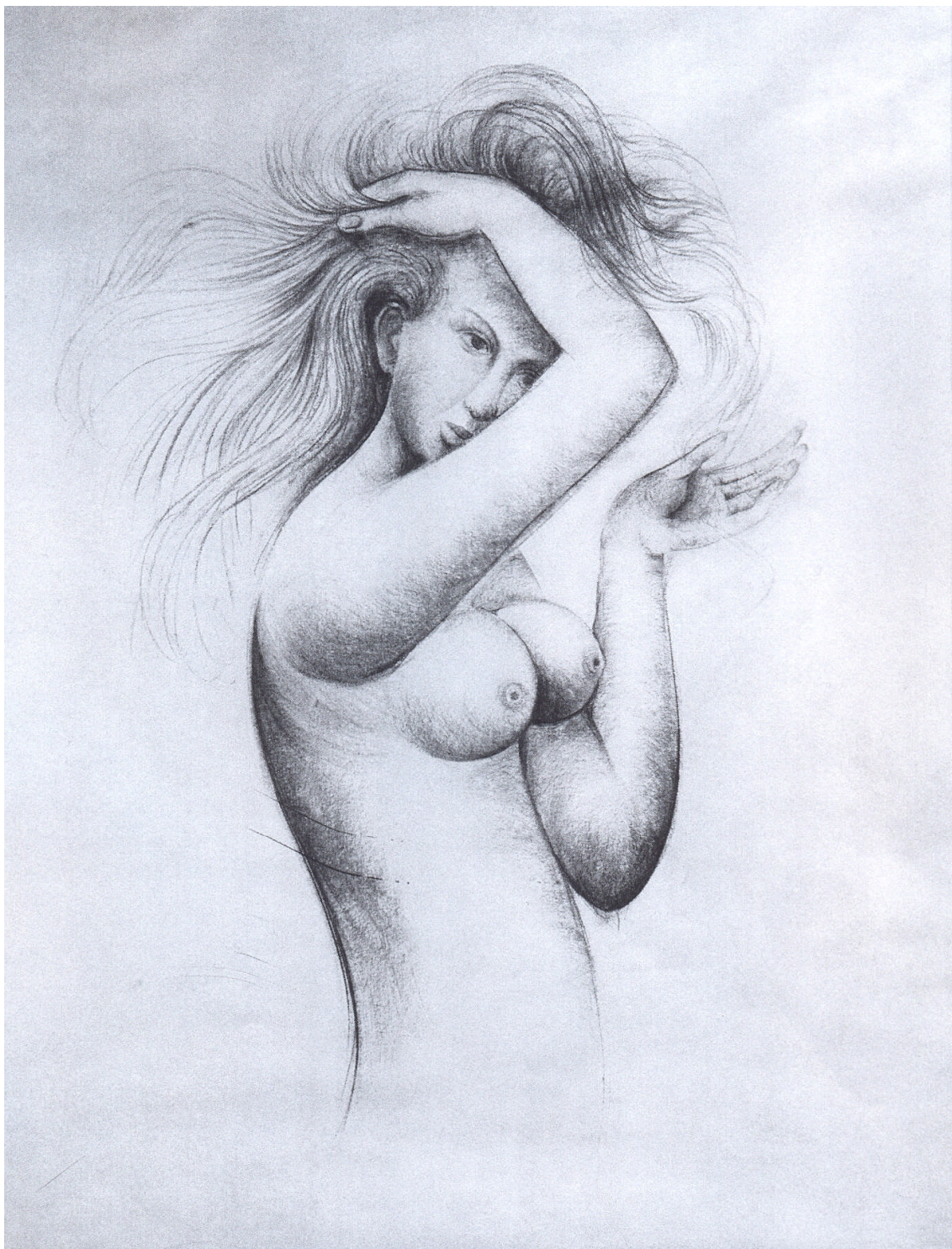
1980, která se odlišuje jen v nepatrných detailech – jako je tvar dívčinych prsou či modelace vlasů, podle nichž poznáme, že se opravdu jedná o jinou kresbu.



84. Stanislav Podhrázký: Akt, 1946, uhl, papír, 86 x 58 cm.



85. Stanislav Podhrázký: Akt, 1957, uhel, papír, 63 x 45, 6 cm.



86. Stanislav Podhrázký: Akt, 1957, uhel, papír, 89,2 x 65 cm.

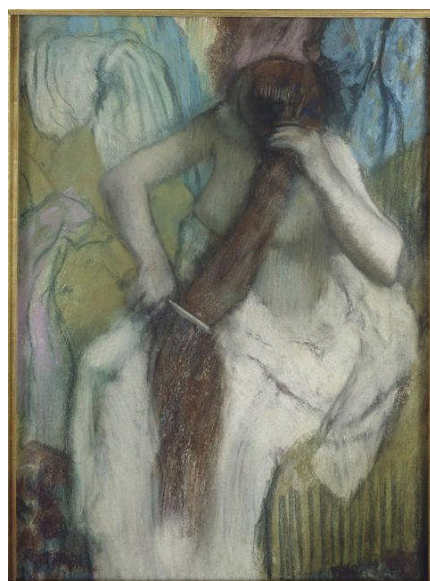
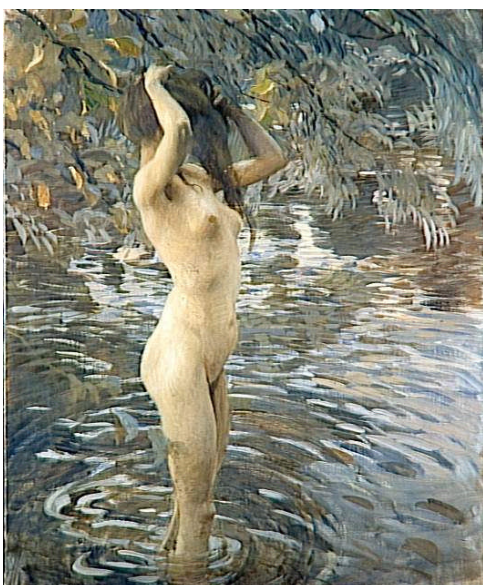


87. Stanislav Podhrázký: Akt, 1956, uhel, papír, 104 x 67,5 cm.



88. Tizian: Portrét mladé ženy při toaletě, 1. pol. 16. stol., olej, plátno, 93 x 76 cm, Paříž, Musés du Louvre.

89. Jean-Baptiste Camille Corot: Toaleta mladé dívky, (bez udání roku vzniku), olej, karton, 34 x 24 cm, Paříž, Musée du Louvre.



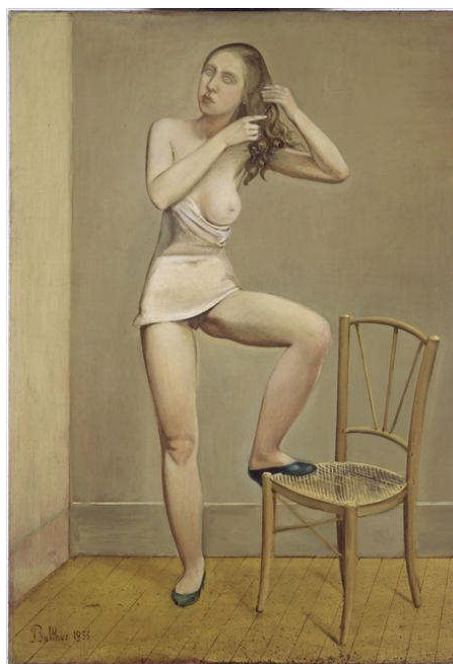
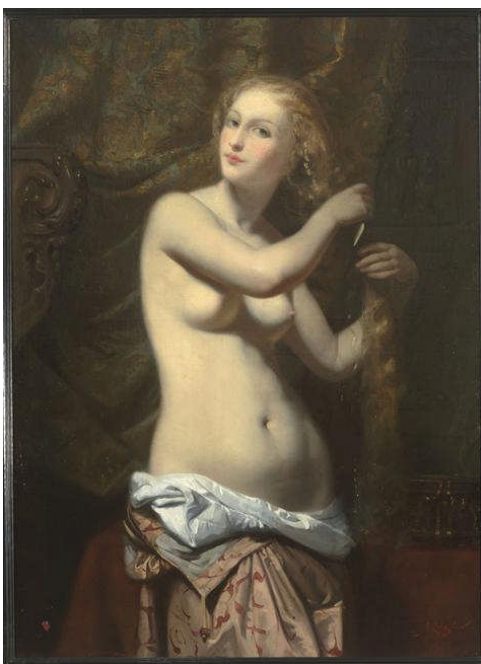
90. Ettore Tito: Koupel, konec 19. stol., olej, plátno, 108 x 90 cm, Paříž, Musée d'Orsay.

91. Edgar Degas: Kštica, kolem 1887-1890, pastel, 82 x 57 cm, Paříž, Musée du Louvre.



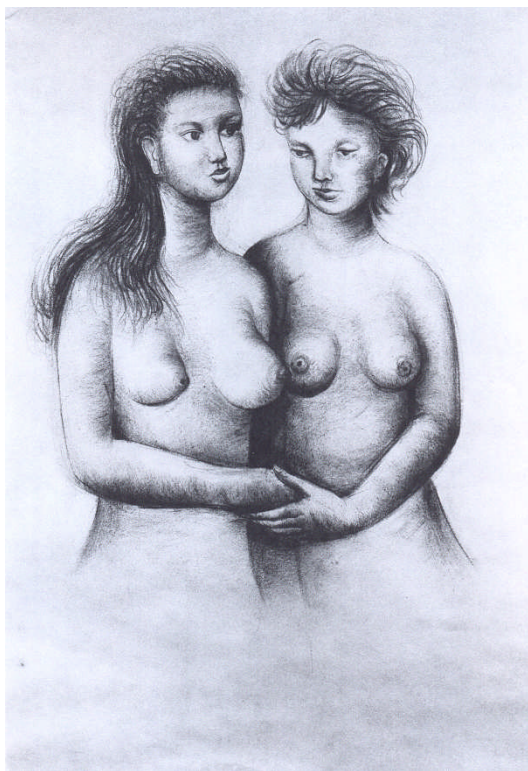
92. Pierre Georges Jeannot: Česající se, 1890, pastel, 58 x 46 cm, Paříž, Musée d'Orsay.

93. Henri de Toulouse-Lautrec: Účes, 1896, litografie, (rozměry neuvedeny), Londýn, British Museum.



94. Jules-Claude Ziegler: Toaleta, kolem 1850, olej, plátno, 82 x 110 cm, Malmaison.

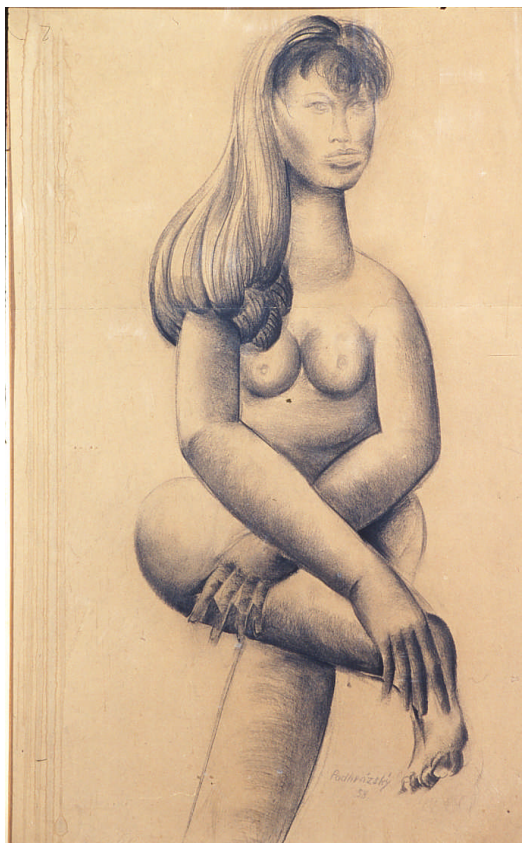
95. Balthus: Alice, 1933, olej, plátno, 162,3 x 112 cm, Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.



96. Stanislav Podhrázký: Dvě dívky, 1958, uhl, papír (rozměry nedohledány).



97. Stanislav Podhrázký: Dvě dívky, 1958, uhl, papír, (rozměry nedohledány).

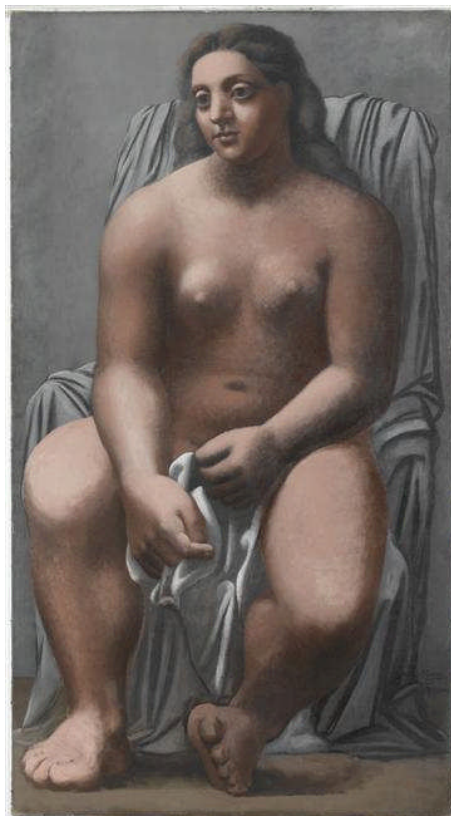
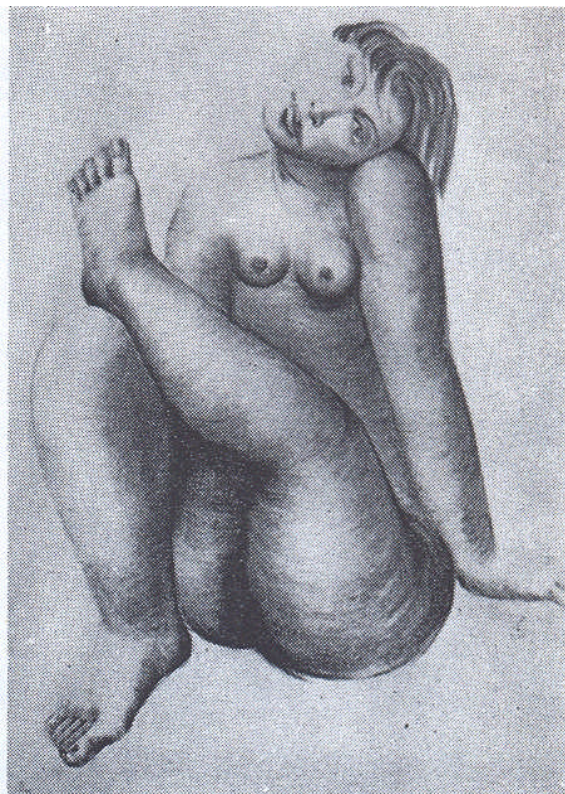


98. Stanislav Podhrázký: Sedící, 1958, uhel, papír, 89 x 59 cm.

99. Pablo Picasso: Velký akt s draperií, 1923, olej, plátno, 155 x 95 cm, Paříž, Musée de l'Orangerie.



100. Pablo Picasso: Sedící žena, 1920, olej, plátno, 92 x 65 cm, Paříž, Musée Picasso.



101. Stanislav Podhrázký: Sedící akt, 1958, uhl, papír, 89 x 59 cm.

102. Pablo Picasso: Koupající se, 1921, olej, plátno, 182 x 101,5 cm, Paříž, Musée de l'Orangerie.

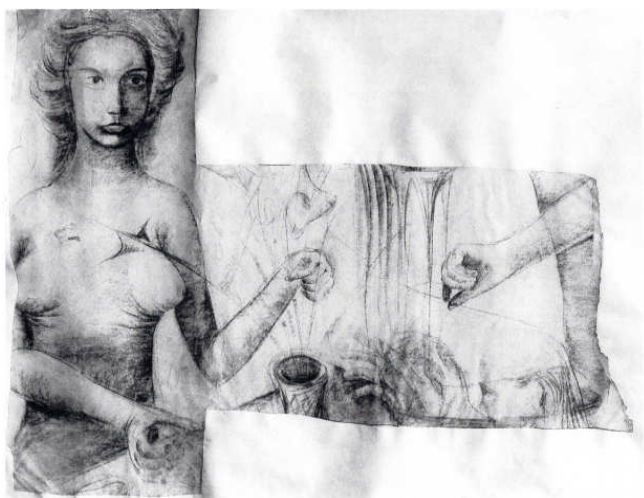


103. Stanislav Podhrázký: Dvojice, 1958, uhl, papír, 90x 59 cm.

104. Stanislav Podhrázký: Dvojice - dotýkání, 1970, uhl, papír, 100 x 79 cm.



105. Stanislav Podhrázký: Dvě dívky, 1956, uhel, papír, 90 x 60 cm.



106. Stanislav Podhrázký: Dívky u stolu, 1955, uhel, papír, fragment, Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.



107. Stanislav Podhrázský: Nohy, 1963, uhel, papír, 75 x 60cm, Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.

108. Stanislav Podhrázský: Bez názvu, asi konec 50. let, uhel, papír (rozměry nezjištěny), neznámé.



109. Stanislav Podhrázský: Bez názvu (Dívka), 1. pol. 60. let, uhel, papír, (rozměry neuvedeny), Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.

110. Stanislav Podhrázský: Milenci, 1975, uhel, papír, (rozměry neuvedeny), Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.



112. Stanislav Podhrázký: Tři dívky, 1961, uhel, papír, 89 x 59 cm.



113. Stanislav Podhrázký: Tři dívky, 1960, uhel, papír, 95,5 x 63 cm.



114. Stanislav Podhrázký: Hlava, 1965, uhel, papír, 38 x 39 cm.



115. Stanislav Podhrázký: V předklonu, 1965, uhel, papír, 35,5 x 25,5 cm.



116. Stanislav Podhrázký: Česání, 1968, uhel, papír, 33 x 24,5 cm.



117. (40.) Stanislav Podhrázký: Milenci (Dvojice-hra), 1968, uhl, papír, 134 x 97 cm.



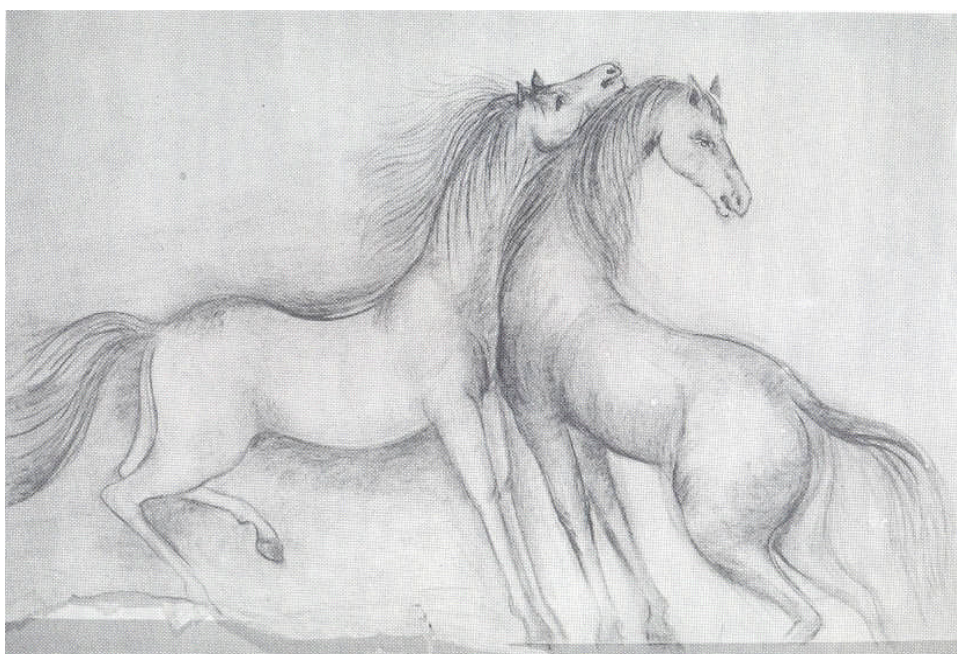
118. Stanislav Podhrázký: Svlékání, 1970, uhel, papír, 60 x 43 cm.



119. Stanislav Podhrázký: Dívka, 1976, uhel, papír, 100 x 64 cm.



120. Stanislav Podhrázký: Dívka s koněm, 1976, uhel, papír, 138,5 x 97 cm.



121. Stanislav Podhrázký: Koně, 1974, uhel, papír, 59 x 89 cm, NG Praha.



122. Stanislav Podhrázký: Milenci, 1980, uhl, papír, 80 x 60 cm, MUG Litomyšl.



123. Stanislav Podhrázký: Kočka, 1994, uhl, papír, 80 x 57 cm.

Kapitola pátá: Erotično

Kresbu uhlím s názvem Hlava s maskami [123, 124], jejímž hlavním námětem je dívčí poloakt, doplňují tři na sobě nezávislé kresby hlav-masek. Obě hlavy-masky v horní části kresby jsou jako masky dobře čitelné. Avšak třetí z nich, umístěna v pravém dolním rohu je zasazena do čtvercového orámování tak, že sama nabývá tvar čtverce. To, co na této tváři „upoutá“, je její nos, který autor zaměnil za falus.

Podhrázský, u něhož je erotičnost jednou z charakteristických vlastností – a to v rámci celé tvorby, ji však vyjadřuje takřka vždy skrze ženské pohlaví. Tento nos-falus není ani tak jemným erotickým prvkem jako spíš určitou dávku obskurnosti.

Nejjemněji dokáže Podhrázský vyjádřit erotický náboj v malbách a kresbách s jedním dívčím aktem. V mileneckých dvojicích však jsou páry milenců oproti dívkám jenž svůdně lákají, do sebe uzavřenými dvojicemi, které více než smyslnou erotikou vyzařují melancholickým smutkem - například v olejomalbě Milenci [125] z roku 1968, Stisknutí z roku 1970 či Milenci na ostrově [126] z roku 1971. Necítíme z nich radost z očekávaného, ale citovou nejistotu a obavu. Podhrázský vlastně nikdy nedává na svých postavách zřetelně znát radost, v jejich tvářích nenajdeme jasný úsměv. Ani z výrazu očí nevyčteme radostné rozpoložení. Postavy oscilují mezi melancholií a tajemností v doprovodu mollové tóniny. Nechtějí se o své nitro s nikým dělit. Dost možná, že ze strachu. Dost možná, že ze zásady.

Mnohem více než u mileneckých dvojic mužů a žen věnuje autor pozornost erotice u dívčích dvojic či dívčích skupinek. Přímo s lesbickou dvojicí se setkáváme v kresbě s jasně daným názvem Lesbičky [128] z roku 1978. Ostatní dívčí dvojice či skupinky dívek nemusí nutně sestávat z lesbicky orientovaných dívek, ale spíše je na místě předpokládat, že autor považoval určité něžnosti mezi dívkami za

přitažlivé a vzbuzující erotickou touhu. K těmto momentům patří například dotýkání se prsních bradavek jak je tomu například v kresbě uhlím Dvě dívky [96] z roku 1958, v olejomalbě U vody [129] z roku 1977 či kresbě uhlím Dívky [130] z roku 1978.

Nejednou autor volí erotický námět i v kresbách a obrazech, kde je dívka samotná. Erotičnost bývá podtržena dívčinou rukou v klíně a roztaženýma nohama, například v olejomalbě Snění z roku 1966 či Ležící v krajině z roku 1972. Podhrázský však ve svých kresbách ani malbách nemá přímý „záběr“ do dívčího rozkroku, přestože si takovýto motiv „zpracovala“ celá řada moderních malířů.

K vytvoření erotického námětu Podhrázskému posloužila například i větev či klacek. Takové motivy se objevují jak v kresbě tak malbě. Olejomalba s názvem Ptáček [131] z roku 1960 je toho hlavním příkladem. Pták zde zastupuje symbol mužského pohlaví a klacík díky tmavé obrysové lince a následné světlé ploše, která vytváří protažený tvar kosočtverce se tak proměňuje ve škvírku a znázorňuje ženské pohlaví.

V kresbách uhlím s názvem Nohy [133] z roku 1963 a Bez názvu [132] (- jelikož je kresba ztracena a její datace není přesně známa, rok vzniku se pohybuje mezi druhou polovinou let padesátých a první polovinou let šedesátých), autor nakreslil jak větev, tak i ptáka. Zde ovšem jak pták, tak i větev jsou symbolem mužského pohlaví. Větev se neproměňuje ve škvírku ženského pohlaví, ale naopak v kresbě Bez názvu [132] představuje pevný mužský úd, zdůrazněný ještě ochlupením. V kresbě Nohy [133] jakoby autor rozehrával erotickou hru. Větev – opět jako symbol mužského údu – bodá za asistence ptáka a jeho zobáku do dívčiny pravé nohy. Dívka však levou nohou větev odstrkuje, ale křehkost s jakou je bez náznaku fyzické síly tento moment zachycen, spíše než ráznému odstrčení a odmítnutí odpovídá

koketnímu gestu a přistoupení ke hře, což je ještě zdůrazněno vyzutým střevíčkem.

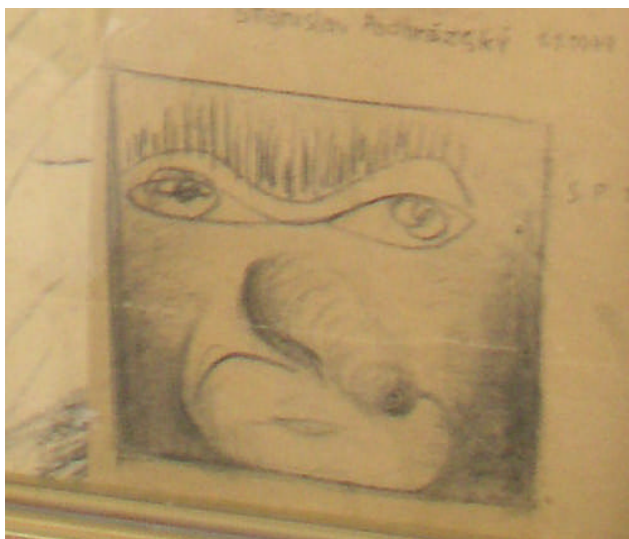
Pravděpodobně jedinou prací, kde autor zachytil dvojici přímo při mileneckém aktu, je malba s názvem Milenci z roku **[127]** 1969. Dvojici – jako ve svých malbách již tradičně – umístil do krajiny a bezpečně schoval za kopec. Ani zde autor nezachází k přímějšímu záběru, ale obnaženou dvojici v překotné akci naaranžoval zezadu.

O tom, že Podhrázský dokáže tlumočit erotickou smyslnost různými prostředky svědčí například olejomalba s názvem Ľaděrka **[134]** z roku 1976. Bělostná Ľaděrka autor na tmavém podkladu vyškrabal krouživými pohyby. Existují tu bez těla a prezentují dvě možnosti čtení: buď jako ona smyslná Ľaděrka, jak napovídá název, nebo jako jakýsi symbolický odkaz na moment zmaru, kdy jsou rozostřena pod vodní hladinou. Nicméně Podhrázského díla nás přesvědčují o tom, že ženská Ľadra jsou svým způsobem ve výtvarném umění ojedinělým a „nevyčerpatelným“ fenoménem.

Na závěr kapitoly Erotično se vraťme ještě zcela na počátek umělcovy tvorby, abychom si připomněli, že již v olejomalbě Imaginace strachu **[2]** autor vysílá erotický prvek na tenkém kroučícím se stonku s motivem klitorisu v semenáčku odkvetlého květu.



123. Stanislav Podhrázký: Hlava s maskami, více kreseb na jednom papíře, asi 1965 (a asi 1985 ?), uhl, papír, 90 x 60 cm, [připsáno věnování s datem 2.1.1977).



124. Stanislav Podhrázký: Maska, detail - Hlava s maskami, více kreseb na jednom papíře, asi 1965 (a asi 1985 ?), uhl, papír, 90 x 60 cm, (připsáno věnování s datem 2.1.1977).



125. Stanislav Podhrázký: Milenci 1968, olej, plátno, 200 x 150 cm, GMU Hradec Králové.



126. Stanislav Podhrázký: Milenci na ostrově, 1971, olej, plátno, 96,5 x 182.



127. Stanislav Podhrázký: Milenci, 1969, olej, plátno, 71 x 97 cm.



128. Stanislav Podhrázký: Lesbičky, 1978, uhel, papír, 100 x 63 cm.



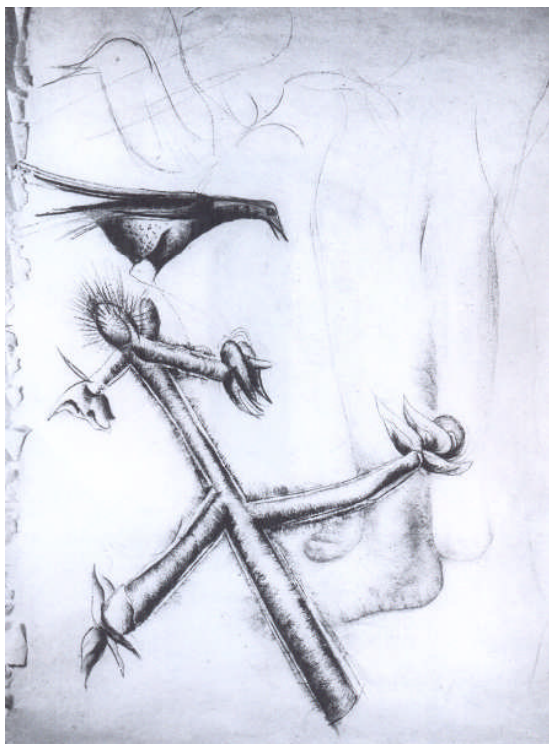
129. Stanislav Podhrázký: U vody, 1977, olej, deska, 17 x 24 cm.



130. Stanislav Podhrázký: Dívky, 1978, uhel, papír, 103,5 x 64 cm.



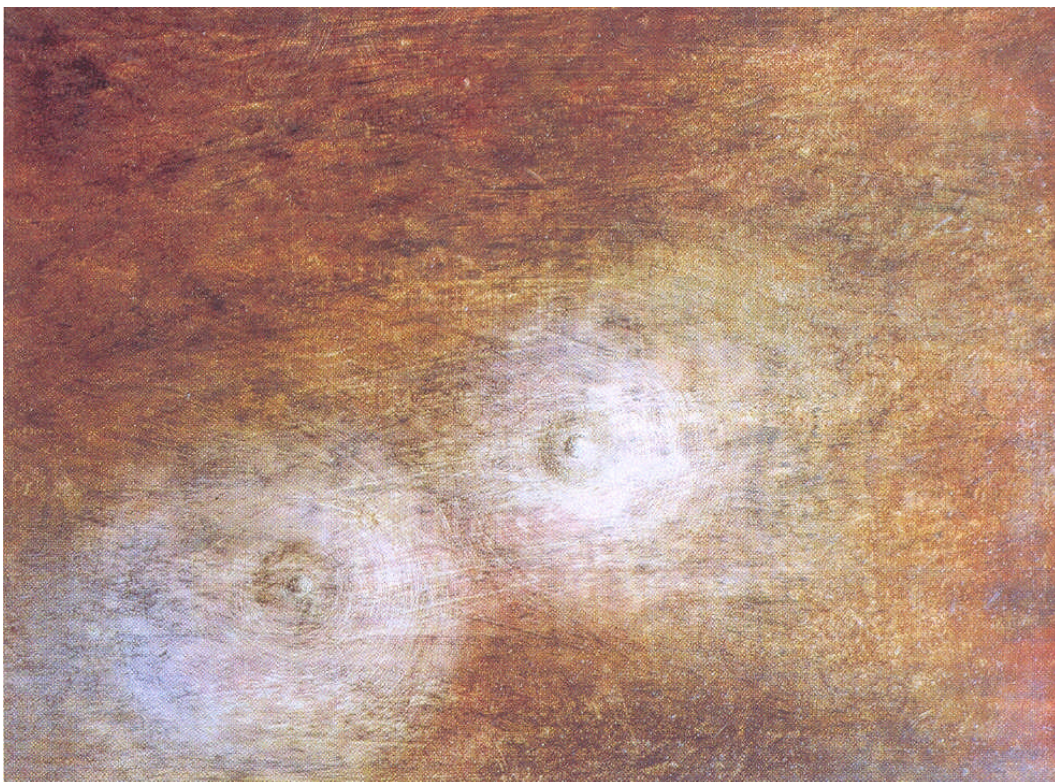
131. Stanislav Podhrázký: Ptáček, 1960, olej, plátno, asi 61 x 49 cm, (nezvěstné).



132. [108.] Stanislav Podhrázký: Stanislav Podhrázký: Bez názvu, asi koniec 50. let, uhel, papír (rozměry nezjištěny), neznámé.



133. [107.] Stanislav Podhrázký: Nohy, 1963, uhel, papír, 75 x 60cm, Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.



134. Stanislav Podhrázký: Náděrka, 1976, olej, sololit, 31 x 39 cm.



135. Stanislav Podhrázký: Torzo, 1982, uhl, papír, 74,5 x 54,6 cm.

Kapitola šestá: Restaurátorská činnost

„Pro mě to bylo jako soutěž, mě lákalo postavit se těm renesančním, italským kreslířům – právě to mě bavilo: „Jsem stejně tak dobrej? Dokážu taky tak namalovat ruku?“ To vám byli dokonalí kreslíři! Je štěstí něco takového vidět. A byli odvážný! (...) Mě vždycky lákalo zvládnout fresku, velký plochy, to bych dělal rád! Námět – to už se potom nese samo s úkolem.“⁴²

Restaurování se Podhrázský začal věnovat už v padesátých letech. K první restaurátorské práci se dostává díky svému bývalému profesorovi Františku Tichému, který mu prostřednictvím profesora Josefa Wagnera domluvil restaurování ve Fričovcích na východním Slovensku, kde již pracovali například Miloslav Chlupáč a Zdeněk Palcr a právě zde se Podhrázský poprvé setkal s restaurováním figur ve sgrafitu. Postupně následovaly další restaurátorské práce v Klatovech, v Písku a ve Strakonících, kde se na restaurování díky Podhrázského „přimluvě“ na památkovém úřadu podílel i Mikuláš Medek.

K nejrozsáhlejší restaurátorské práci však bezesporu patří restaurování sgrafitové výzdoby státního zámku v Litomyšli, které bylo rozděleno na několik etap a uskutečnilo se v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století. K jednotlivým restaurátorským pracím byly zhotoveny restaurátorské zprávy s bohatou fotografickou dokumentací, které jsou uloženy v Národním památkovém ústavu v Pardubicích.⁴³

V první polovině sedmdesátých let dvacátého století z podnětu investora, jímž bylo Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody v Pardubicích, začal být prováděn komplexní průzkum všech sgrafitových fasád zámku.

Je třeba zmínit, že fasáda zámku byla opravována v roce 1935 Antonínem Pochobradským, který při této opravě nahradil rekonstrukcí zhruba 60-70% renesanční omítky a tak po tomto zásahu zmizely prakticky všechny stopy předchozích oprav. V neposlední řadě byly rekonstrukce provedeny v omítce, která se složením a především barevností podstatně lišila od omítek renesančních. Ani rozvrh psaníček nevycházel z renesanční praxe volného řazení šablony, ale jednotlivá psaníčka byla nalinkována podle šňůry.

Na základě těchto odlišností došlo k rozhodnutí, aby všechny zpřístupněné části zámku, které prošly úpravou v roce 1935, byly nahrazeny novými rekonstrukcemi, které by vycházely z renesančních omítek jak technologicky, tak především výtvarně. Pro škrabání rekonstrukcí byly pořízeny frotáže typických motivů a podle nich provedeny kartony. Frotáže jsou dnes uloženy v archivu NPÚ v Pardubicích.

Do pracovního týmu patřili kromě Stanislava Podhrázského v sedmdesátých letech Dušan Kříčka, Eva Kmentová, Václav Boštík, Zdeněk Palcr a Olbram Zoubek. Tři posledně jmenovaní se pak na restaurování zámku spolu se Stanislavem Podhrázským podíleli i v letech osmdesátých.

Jako první byla v roce 1973 provedena rekonstrukce po obou stranách hlavního portálu, která byla po výtvarné stránce schválena jako vodítko pro další práci. V rámci komplexní obnovy sgrafitového pláště a kamenných článků objektu došlo postupně k restaurování již zmíněného jižního portálu a portálu jízdárny, dále byla obnovena sgrafitová výzdoba věže a východního průčelí, sgrafita severního průčelí, restaurace závěru kaple a rizalitu schodiště, restaurace třetího nádvoří, vstupní věže pivovaru, attikových štítů západního průčelí, attikových

štitů jižního průčelí, rekonstrukce lunetové římsy západního průčelí a jižního průčelí.

Stavba renesančního zámku, kterému předcházela biskupský palác, proběhla v letech 1568-81 poté, co objekt připadl do rukou Vratislava z Pernštejna. K roku 1568 je zde zmiňován Giovanni Battista Avostalis a jeho bratr Oldřich (Ulrico). Projektant Oldřich Avostalis byl od roku 1570 císařským architektem a patřil k okruhu císařské stavební huti vedené Italy.

V souboru čtyřech velkých vnějších fasád objektu jsou kompozičně nejakcentovanější fasáda jižní – tedy čelní průčelí zámku, a západní – obracející se do parterové zahrady a dominující celému městu.

Osudných se však tomuto zámku stalo několik požárů, které jej vždy poškodily. Následkem jednoho z požárů bylo v roce 1635 snesení východní lunetové římsy – ta byla tedy sнесena jako první – a fasáda byla v této ploše sgrafitována. K dalším úpravám došlo na počátku 18. století, kdy po roce 1719 zde byl projektantem František Maxmilián Kaňka. Po velkém požáru roku 1775 došlo k četným klasicistním zásahům; vnější tvář objektu byla při následující opravě podniknuté podle projektu Jana Kryštofa Habicha změněna především sнесením lunetové římsy západního průčelí a jižního průčelí v části západně od arkád.⁴⁴

Toto znamená, že na západním průčelí a na jižním průčelí v části západně od arkád nebyla realizovaná druhá renesanční vrstva z roku 1635. Tato druhá renesanční vrstva se nacházela jen na východním průčelí, severním průčelí a jižním průčelí v části východně od arkád.

V průběhu rekonstrukčních prací v druhé polovině sedmdesátých let dvacátého století bylo odkryto uložení trámové rekonstrukce původní lunetové římsy, které takřka neočekávaně umožnilo jasnou představu o

jejím tvaru a proporcích a vytvořilo tak předpoklady pro její stavební rekonstrukci. Plocha této znovu vystavěné lunetové římsy západního a jižního průčelí ojedinělým způsobem posloužila Stanislavu Podhrázskému k realizaci velkoformátových figurálních a figurativních sgrafit.

Díky nepředpokládanému nálezu uložení trámové konstrukce původní lunetové římsy mohlo vlastně dojít i k dodržení původní koncepce vypracované k roku 1975, která požadovala obnovit stav k roku 1635 po provedení druhé renesanční vrstvy.

Lunety, které se na západním a jižním průčelí zachovaly všechny, byly restaurovány. Zcela nově však byla provedena sgrafita na nově zrekonstruované lunetovou římsu, která pro výzdobu poskytla velkoformátová pole a cvikly ve výsečích nad lunetami. Pro jednotlivá pole lunetové římsy byly vytvořeny kresebné kartony, které námětově vycházely ze zachovaných analogií z pásu na třetím zámeckém nádvoří. Autorem všech realizovaných návrhů jednotlivých polí lunetové římsy a cviklů ve výsečích nad lunetami je Stanislav Podhrázský. Jeho jasný kreslířský rukopis doplňuje i uplatnění motivů, se kterými se běžně setkáváme v jeho volné tvorbě. Jsou tu dívky, mladíci, psi, koně, šelmy kočkovité a rozličné druhy ptactva. Snad jen putti se ve sgrafitech v jeho tvorbě objevují poprvé.

Sám autor na práci v Litomyšli vzpomíná rád a původně příležitost, jak přečkat zas další politicky nepříznivou dobu, s odstupem času hodnotí jako přečkávání pozitivní: „...s takovým podkladem pro malbu nebo kresbu jsem se nikde neseťkal! Je příjemnej - zvláštní, zvláštní podložka: vlhká, kletovaná stěna, která je čistá a velká. Takovou podložku pod malbu si nemůžete udělat doma v ateliéru, plátno ani deska něco takového nenahradí! Je to zvláštní pocit, když můžete do ní kreslit – rýt! Je to velice jemný podklad, jako když

malujete na skle. Až teprve teď, když ta práce skončila jsem si uvědomil, že technika sgrafita byla určena a zamýšlena pro skutečné malíře, především pro zdatné kreslíře, pro toho, kdo umí opravdu něco nakreslit...“⁴⁵

Při restaurování sgrafit využíval Podhrázský především znalostí a dovedností, které získal na odborné škole v Jindřichově Hradci. Tento řemeslný základ pak přehodnotil během svých studií v ateliéru Františka Tichého, kdy si uvědomil, že umění je něco jiného, než řemeslné provedení.

Vraťme se však ještě k rekonstrukci lunetové římsy západního průčelí zámku v Litomyšli. Obrazová příloha (fotodokumentace) zachycuje stav objektu před rekonstrukcí **[1]**, tzn. bez lunetové římsy. Na fotografii **[3]** vidíme jednotlivé dochované lunety a na fotografiích **[5, 6]** průběh výstavby nové lunetové římsy s detailními záběry na montáž pletiva a vyztužení stavební konstrukce.

Na fotografiích **[2,4]** je výsledný stav rekonstruovaného západního průčelí s kompletní sgrafitovou výzdobou fasády, lunetové římsy a attikových štítů, kde v detailním záběru vidíme rozdělení plochy na jednotlivá mezilunetová pole, která jsou střídána s plochou původní lunety, nad níž je ve cviklech lunetových výsečí zachycen vždy střízlivý motiv lidské figury či zvířete.

Jednotlivé postavy na výjevech lunetové římsy západního průčelí v jednotlivých mezilunetových polích jsou zasazeny do bohatého „prostředí“ vegetabilního ornamentu. Tři nahé dívky (Grácie) **[7]** v prvním mezilunetovém poli západní římsy jsou obklopeny obrovskou květenou, která se jim proplétá pod nohama. Malí putti **[8]** na dalším výjevu chystající se k „tajné poradě“ či zápasu stojí na listech rostliny. Následující dvojice dívek **[10, 11]** zahleděných do sebe má po vzoru

mořské panny proměněnu spodní část těla v mohutný akantový list, hbitě se stáčejíci jako rybí ploutev.

Dále tu autor spodobnil dívku na koni [12], únos [13], písaře [15], dívku s ovečkou [16], která nese portrétní rysy umělcovy manželky tak jak ji zachytil na obrazu s názvem Jarka [136] v roce 1975, loveckou scénu [17], tři dívky (Grácie) [18] v tajuplné zahradě. Poslední výjev v této řadě zaujímá dívka s šelmou kočkovitou [19, 20] s letopočtem 1981 vepsaným do rostlinného listu v dolním rohu.

Podhrázský v Litomyšli vytvořil i řadu návrhů, které nebyly uskutečněny. Jedná se například o přípravné velkoformátové kresby uhlím, které zamýšlel jako výzdobu komínů, ale k jejichž realizaci nedošlo. Dochované kresby jsou uloženy v archivu Národního památkového ústavu v Pardubicích.⁴⁶



1. Západní průčelí zámku v Litomyšli – výchozí stav.



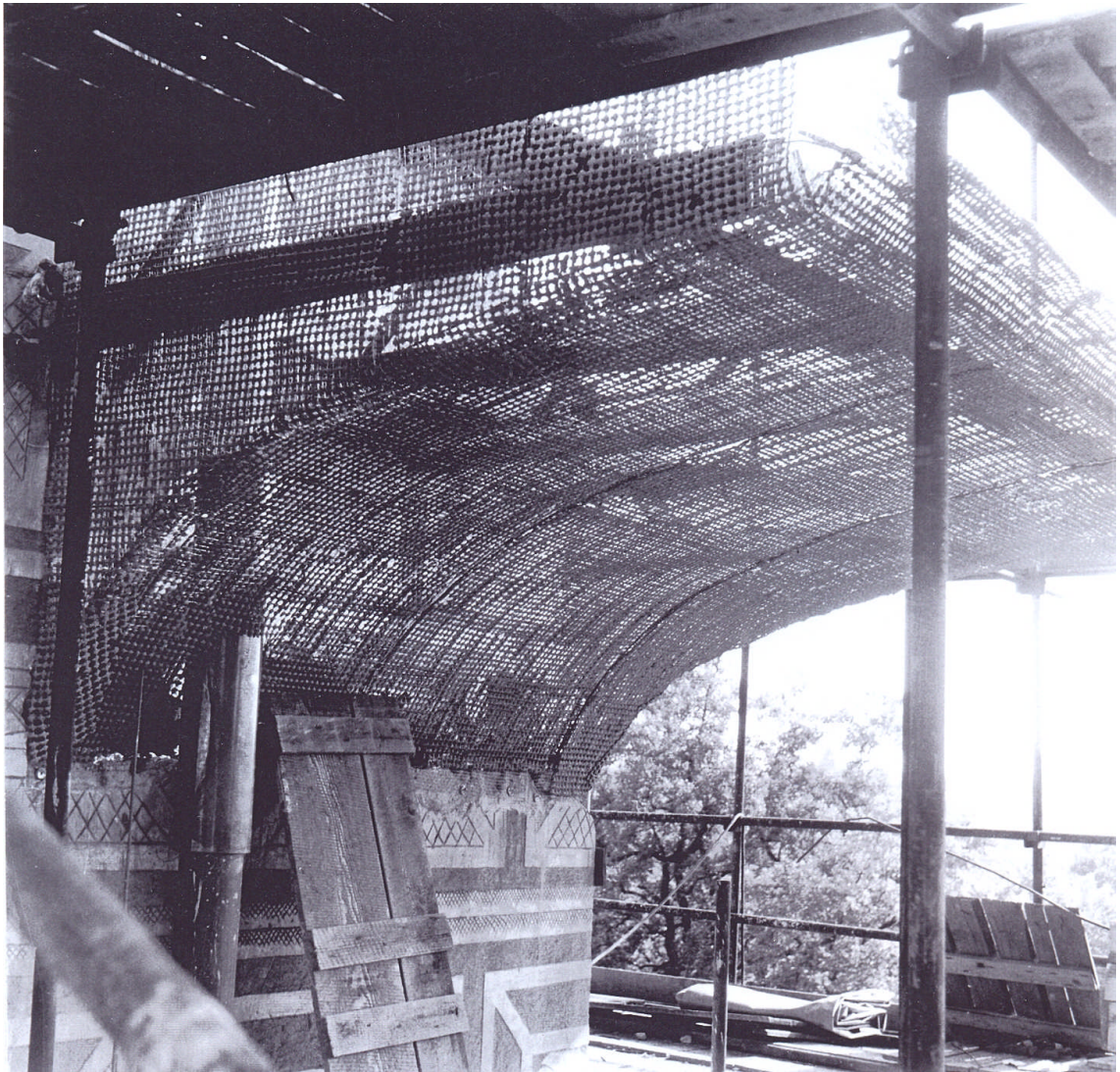
2. Západní průčelí, detail – výsledný stav.



3. Pás lunet směrem od severu po snesení barokní přizdívky



4. Lunetová římsa po rekonstrukci.



5. Severozápadní nároží – montáž pletiva.



6. Severozápadní nároží – vyztužení stavební konstrukce.



7. Pole 0, Tři dívky (Grácie) – výsledný stav, 1981.



8. Pole 2, Putti – výsledný stav, 1981.



9. Severní zakončení, Dívka s amorem – výsledný stav, 1981.



10. Pole 3, provádění rekonstrukce.



11. Pole 3, Dvě dívky – výsledný stav, 1981.



12. Pole 4, Dívka na koni – výsledný stav, 1981.



13. Pole 5, Únos – výsledný stav, 1981.



14. Pole a cvikly 5,6 a 7 – výsledný stav, 1981.



15. Pole 7, Písař – výsledný stav, 1981.



16. Pole 8, Dívka s ovečkou – výsledný stav, 1981.



136. Stanislav Podhrázký: Jarka, 1975, olej, sololit, 37,5 x 50,5, cm.



17. Pole 9, Lov – výsledný stav, 1981.



18. Pole 10, Tři dívky [Grácie) – výsledný stav, 1981.



19. Pole 11, karton s kresbou – detail.



20. Pole 11, provádění rekonstrukce, detailní záběr na letopočet vzniku - 1981.

Závěr

Stanislav Podhrázský po celý svůj tvůrčí život zůstal věrný figurativní a především figurální malbě a kresbě. V drtivé většině se všechna jeho díla vztahují k člověku – k lidské figuře. „Druhé“ místo zaujímá zvíře, které je v jeho tvorbě přítomno také od počátku. I nejstarší dochované surrealistické malby – Imaginace strachu [2] a Hlava v plísni [6] jsou spojeny s člověkem. V Imaginaci strachu [2] je zastoupeno obojí, jak člověk - ruka, tak zvíře – kočka. Obraz Hlava v plísni [6] vychází z lidského portrétu. Plastika Kabát [4] úzce souvisí s člověkem, protože kabát je věc, která přísluší jen člověku, je „jeho druhou kůží“. I pro užitkový předmět jakým je popelník (Popelník [12]) zvolil autor tvar lidské ruky.

Mužská postava je zastoupena jen zřídka a to vždy ve dvojici s ženou či dívkou, kdy tvoří milenecký pár. Výjimkou je obraz Kominík [22] z druhé poloviny padesátých let a malba Makojíd [41] z roku 1968, kde jsou „hlavními hrdiny“ muži – kominík a mladý chlapec.

O záměru zabývat se ženským aktem svědčí i jedna z nejstarších dochovaných kreseb s názvem Akt [84] z roku 1946. Podhrázský kreslí a maluje zejména ženské akty nebo poloakty, v nichž ženu prezentuje jako erotický symbol. I v případě, že jsou dívky či ženy oblečeny, důraz zůstává kladen na erotickou smyslnost až vyzývavost a jsou zdůrazňovány ženské vnady – tak je tomu na obraze Neděle [23] či Dívky na poli [26] nebo V dešti [45] .

Za jistý umělecký vrchol v Podhrázského tvorbě lze považovat kresby uhlem, kdy v druhé polovině padesátých let a v průběhu let šedesátých vytvořil řadu vynikajících prací, které se vymykají expresivně pojatou kresbou. Podhrázský „povýšil“ kresbu uhlem do stejné roviny s malbou, což ve výtvarném umění není zcela běžným jevem.

Podhrázského díla z druhé poloviny padesátých let tvoří to nejlepší z jeho tvorby. A to nejen jako samostatné malby a kresby, ale i jako celek vzniklý v průběhu pěti let. Autor dokázal systematictěji uvažovat a kreativněji přistupovat ke zvoleným námětům než v pozdější době, kdy – především v letech sedmdesátých a osmdesátých, se mu už nepodařilo výrazně vybočit z rámce rutinně „zaběhnutých“ motivů dívek a zvířat.

Sedmdesátá a osmdesátá léta Podhrázský strávil jako restaurátor sgrafitové výzdoby na zámku v Litomyšli, kde doplnil, ale především nově navrhl a zrealizoval figurální sgrafita na zámeckých fasádách. Ačkoliv mu tato práce „vzala“ čas, který by býval mohl věnovat své volné tvorbě, přinesla mu ojedinělou příležitost pracovat na velké ploše do vlhké omítky. Podhrázský tak mohl uplatnit svůj řemeslný základ a výtvarný talent a vytvořit to, čeho si sám nejvíce vážil: kvalitu, která má hodnotu a smysl.

Podhrázského obrazy se vymykají silnou narativností. Skrývají v sobě příběh, který do nich vložil autor a vybízejí ke komunikaci. Na závěr proto cituji slova historika umění Jana Kříže: „Pochopit Podhrázského dílo jako neopakovatelnou hodnotu lze jedině tehdy, zdůrazníme-li homogenitu jeho vlastního poetického světa. Přínos solitérů je přece v českém umění již tradičně respektován a tvoří jeden z jeho charakteristických rysů.“⁴⁷

Poznámky:

¹ Vladimíra EIDERNOVÁ-KOUBOVÁ: Toužil jsem hlavně to umět. Rozhovor se Stanislavem Podhrázským, in: Revolver Revue 24, 1993, 51-84. Ve všech citovaných ukázkách zachovávám původní stylizaci.

² Dříve osada Včelnice.

³ Vladimíra Eidernová-Koubová uvádí, že zde studoval mezi lety 1945-49, Jan Kříž uvádí 1945-50.

⁴ Vladimíra EIDERNOVÁ-KOUBOVÁ: Toužil jsem hlavně to umět. Rozhovor se Stanislavem Podhrázským, in: Revolver Revue 24, 1993, 54.

⁵ Ibidem 54.

⁶ Ibidem 64.

⁷ Maurice NADEAU: Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty, Olomouc 1994, 50-51.

⁸ Fotograf Jan Svoboda fotografoval Podhrázského práce přímo v jeho bytě na Malé Straně v Tomášské ulici, kde Podhrázský nejen bydlel, ale zároveň ho využíval jako ateliér. Jan Svoboda tak vytvořil řadu ojedinělých a vsutku vynikajících fotografií na téma „umělcův ateliér“, kdy se na snímku ocitá pospolu jedno či více umělcových děl s běžným vybavením bytu (= ateliéru).

⁹ Vladimíra EIDERNOVÁ-KOUBOVÁ: Toužil jsem hlavně to umět. Rozhovor se Stanislavem Podhrázským, in: Revolver Revue 24, 1993, 76.

¹⁰ Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP: Emila Medková, Praha 2001.

¹¹ Fotografie Stanislava Podhrázského s plastikou Nohy otištěná v Revolver Revue 24 je označena letopočtem 1947, avšak plastika Hlava, s kterou je vyfocen na další fotografii je vročena do roku 1948. Není vyloučeno, že Medková fotografie pořídila postupně, a proto uvádím jako možnou dataci rozmezí let 1947-48. Podle informace, kterou jsem získala od PhDr. Evy Kosákové, dcery Emily Medkové, se negativy těchto snímků pravděpodobně nacházejí v nezpracované části archivu Emily Medkové.

¹² Plastyky údajně zničil opilý Zbyněk Sekal spolu s Mikulášem Medkem; informace od paní Podhrázské.

- ¹³ Vladimíra EIDERNOVÁ-KOUBOVÁ: Toužil jsem hlavně to umět. Rozhovor se Stanislavem Podhrázským, in: Revolver Revue 24, 1993, 78.
- ¹⁴ Ibidem 78.
- ¹⁵ Jan KRÍŽ [ed.): Stanislav Podhrázský. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, leden 1991, Praha 1991.
- ¹⁶ Giorgio CORTENOVA: Magritte. Art e Dossier, Firenze – Milano, 1991, 15.
- ¹⁷ Jan KAPUSTA / Petr REZEK / Zdeněk PALCR: Stanislav Podhrázský. Katalog výstavy Státní galerie výtvarného umění v Náchodě, 20.4.-25.6.1995, Náchod 1995, nepag.
- ¹⁸ Franz KAFKA: Povídky, Praha 1990, 112.
- ¹⁹ Eva PETROVÁ: Max Ernst, Praha 1998, 85-93.
- ²⁰ Oldřich J. BLAŽÍČEK / Jiří KROPÁČEK: Dekalk, in: Slovník pojmů z dějin umění, Praha 1991, 47.
- ²¹ Tuto inklinaci nelze jednoznačně přičítat na vrub duševní indispozici, která se u autora projevila na přelomu čtyřicátých a padesátých let, nicméně však nelze vyloučit, že právě takovéto momenty, jimiž jsou prudce vyškrabané linky do malby, nejsou následkem negativního duševního rozpoložení. S vyškrabáváním jako s momentem zdůraznění a zároveň určité „penetrace skrze povrch“ se setkáváme například u norského malíře Edvarda Muncha (například portrét S. Obstfeldera z roku 1986) či u Aléna Diviše (například Kristus černochoů z roku 1947).
- ²² Ian GIBSON: Život Salvadora Dalího, Praha 2003, 351.
- ²³ Eva PETROVÁ a kolektiv autorů: Skupina 42, Praha 1998, 41,44.
- ²⁴ James HALL: Hébé, in: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 150-151.
- ²⁵ Emila MEDKOVÁ: Fotografie z cyklu Stínohry, 1949.
- ²⁶ Marie JUDLOVÁ: Ohniska Znovuzrození, 88; Z tohoto podnětu vznikl také Podhrázského pastel Kresba III . Třetím zúčastněným byl sochař Zdeněk Palcr. Žádný z návrhů nebyl zrealizován, neboť přestože obsahově autoři nevolili výraz konfliktní, představovaly jejich kompozice exemplárním a nepřijatelným způsobem vzdálenost mezi realismem popisným a magickým.
- ²⁷ Jan KRÍŽ [ed.): Stanislav Podhrázský 1920-1999 (kat. výst.), Praha - Litomyšl, 2001, nepag.

²⁸ Vladimíra EIDERNOVÁ-KOUBOVÁ: Toužil jsem hlavně to umět. Rozhovor se Stanislavem Podhrázským, in: Revolver Revue 24, 1993, 78-80.

²⁹ Ibidem 82.

³⁰ I v sedmdesátých a osmdesátých letech zůstává nadále hlavním tématem ženský akt; objevuje se jak samostatně, tak ve dvojici s další ženou či ve skupince dívek. Řada prací je maloformátového rozměru a tyto až intimní dromnomalby působí jakoby byly určeny k výzdobě dámských budoárů.

³¹ V této poznámce uvádím zjištěný fakt ohledně signování kresby. V katalogu z výstavy Stanislava Podhrázského a Zdeňka Palcra s názvem Setkání uspořádané v Galerii U Bílého jednorožce v Klatovech v roce 1996 je kresba publikována pod jiným názvem a s jiným vročením, než jak je tomu v katalogu s názvem Stanislav Podhrázský 1920-1999 z roku 2001. Tyto záměny jsou v katalozích Stanislava Podhrázského častějším jevem, avšak v Klatovském katalogu z roku 1996 není kresba signována, ale v katalogu z roku 2001 má kresba jasně čitelný podpis a rok - 1968.

³² Vladimíra EIDERNOVÁ-KOUBOVÁ: Toužil jsem hlavně to umět. Rozhovor se Stanislavem Podhrázským, in: Revolver Revue 24, 1993, s 80.

³³ Marie KLIMEŠOVÁ, in: Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000, Praha 2007, 146.

³⁴ Giorgio de Chirico: Il senso del presagio, in: Metafisica, (kat.výst.), Milano, 2003, 50.

³⁵ Vladimíra EIDERNOVÁ-KOUBOVÁ: Toužil jsem hlavně to umět. Rozhovor se Stanislavem Podhrázským, in: Revolver Revue 24, 1993, 82.

³⁶ Dnes v Musée Rolin.

³⁷ Za laskavé upozornění na reliéf ležící Evy děkuji mým kolegům Heleně a Tomášovi Guadekovým.

³⁸ Rolf TOMAN: Románské umění, Praha 2006, 345.

³⁹ Peter KIDSON: Umění světa. Románské a gotické umění, Praha 1973, 79-80.

⁴⁰ www.franz-marc-2005.com/ita/html/3_1_i.html, vyhledáno 12.6.2007.

⁴¹ Vladimíra EIDERNOVÁ-KOUBOVÁ: Toužil jsem hlavně to umět. Rozhovor se Stanislavem Podhrázským, in: Revolver Revue 24, 1993, 55.

⁴² Ibidem 74.

⁴³ Státní zámek Litomyšl: Restaurátorská zpráva č. 288. SÚRPMO Praha: SHP L299, zámek Litomyšl, svazek II., zpracoval Dr. Mojmír Horyna, březen 1982. Zpráva o restaurátorských pracích č. 1529, svazek 17,18, 20.

⁴⁴ SÚRPMO Praha: SHP L299, zámek Litomyšl, svazek II., zpracoval Dr. Mojmír Horyna, březen 1982.

⁴⁵ Vladimíra EIDERNOVÁ-KOUBOVÁ: Toužil jsem hlavně to umět. Rozhovor se Stanislavem Podhrázkým, in: Revolver Revue 24, 1993, 73-74.

⁴⁶ V současné chvíli však dochované kresby nejsou blíže označeny a zpracovány.

⁴⁷ Jan KŘÍŽ (ed.): Stanislav Podhrázký. Katalog výstavy Galerie bratří Čapků v Praze, leden 1966, Praha 1966, nepag.

Použitá literatura:

BLAŽÍČEK Oldřich J. / KROPÁČEK Jiří: Slovník pojmů z dějin umění, Praha 1991

BYDŽOVSKÁ Lenka / SRP Karel: Emila Medková, Praha 2001

COEN Ester (ed.): Metafisica (kat. výst.), Milano 2003

CORTENOVA Giorgio: Magritte. Art e Dossier, Firenze – Milano, 1991

EIDERNOVÁ-KOUBOVÁ Vladimíra: Toužil jsem hlavně to umět. Rozhovor se Stanislavem Podhrázským, in: Revolver Revue 24, 1993, 51-84

FAURE Elie: Dějiny umění – Duch tvarů aneb filosofie dějin umění, díl V., Praha 1928

GIBSON Ian: Život Salvadora Dalího, Praha 2003

HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991

HRDLIČKOVÁ Helena (ed.): Stanislav Podhrázský a Zdeněk Palcr, Setkání. Katalog výstavy Galerie U bílého jednorozce v Klatovech, 2.2.-31.3.1996, Klatovy 1996

JUDLOVÁ Marie a kolektiv autorů: Ohniska znovuzrození. České umění 1956-1963. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994

KAFKA Franz: Povídky, Praha 1990

KAPUSTA Jan / REZEK Petr / PALCR Zdeněk: Stanislav Podhrázský. Katalog výstavy Státní galerie výtvarného umění v Náchodě, 20.4.-25.6.1995, Náchod 1995.

KAPUSTA Jan ml.: Miloslav Chlupáč, Praha 2000

KIDSON Peter: Umění světa. Románské a gotické umění, Praha 1973

KŘÍŽ Jan (ed.): Stanislav Podhrázský. Katalog výstavy Galerie bratří Čapků v Praze, leden 1966, Praha 1966

KŘÍŽ Jan (ed.): Stanislav Podhrázský. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, leden 1991, Praha 1991

KŘÍŽ Jan (ed.): Stanislav Podhrázský 1920-1999. Katalog výstavy Českého muzea výtvarných umění v Praze a Muzea a galerie Litomyšl s podporou Galerie Zdeněk Sklenář, Litomyšl – zámek, 15.7.-30.9.2001, ČMVU Praha, 31.10.-9.12.2001, Praha - Litomyšl, 2001

LAHODA Vojtěch / NEŠLEHOVÁ Mahulena / PLATOVSKÁ Marie / ŠVÁCHA Rostislav / BYDŽOVSKÁ Lenka (ed.): Dějiny českého výtvarného umění (IV/1, IV/2) 1890/1938, Praha 1998.

NADEAU Maurice: Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty, Olomouc 1994

PETROVÁ Eva / GIMFERRER Pere: Max Ernst, Praha 1993

PETROVÁ Eva a kolektiv autorů: Skupina 42, Praha 1998

ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000, Praha 2007

TETIVA Vlastimil (ed.): České malířství a sochařství 2.poloviny 20.stol ze sbírek Alšovy jihočeské galerie, Hluboká nad Vltavou, 1991

TOMAN Rolf: Románské umění, Praha 2006

Za Zdeňkem Palcrem. Sborník textů věnovaný osobnosti Zdeňka Palcra, KUMSTÁTOVÁ Jiřina (ed.), Litoměřice 1999

Seznam vyobrazení:

Pokud není uvedeno jinak, díla jsou v majetku rodiny nebo soukromých sběratelů.

1. Stanislav Podhrázský, při restaurátorských pracích na zámku v Litomyšli, 70. léta, fotografie, archiv dcery Jany Chytilové.
2. Stanislav Podhrázský: Imaginace strachu (Kočka), 1949, olej, plátno, 65 x 100 cm, AJG Hluboká nad Vltavou.
3. Salvador Dalí: Záhada Hitlera, 1938, olej, plátno, 51,2 x 79,3 cm, Madrid, Museo Nacional Reina Sofia.
4. Stanislav Podhrázský: Kabát, 1948, patinovaná sádra, v. 60 cm.
5. René Magritte: Červený model, varianta z roku 1937 na původní obraz z roku 1935, olej, plátno, 180 x 134 cm, Edward James Foundation, Chichester, Sussex.
6. Stanislav Podhrázský: Hlava v plísni, 1948, olej, plátno, 80 x 45 cm.
7. Libor Fára: Konec dne, 1949, olej, plátno, 60 x 48 cm.
8. Stanislav Podhrázský: Nohy, 1948, sádra, v. 120 cm. (Bronzový odlitek, NG Praha).
9. Stanislav Podhrázský: Jeníček, 1948, sádra, 57,5 x 21 x 20,5 cm, NG Praha.
10. Stanislav Podhrázský: Hlava, 1948, bronz, v. 22 cm.
11. Stanislav Podhrázský: Jeptiška, 1947, sádra, zničeno. Foto: Jan Svoboda.
- 12 a),b),c). Stanislav Podhrázský: Popelník, 1948, bronz, v. 10 cm (původní exemplář je tmavozeleně glazovaná pálená hlína).
13. Emila Medková: Nohy, 1951 nebo 1953 – datace se rozchází, fotografie, 39 x 30 cm, UMPRUM Muzeum Praha.
14. Emila Medková: Stanislav Podhrázský s plastikou Nohy, asi 1948, fotografie.

15. Emila Medková: Stanislav Podhrázský s plastikou Hlava, asi 1948, fotografie.
16. Emila Medková: Stanislav Podhrázský s plastikou Jeptiška, asi 1948, fotografie.
17. Stanislav Podhrázský: Zelené prase, 1955, olej, plátno, 25,5 x 35 cm.
18. Stanislav Podhrázský: Dva koně, 1955, olej, plátno, 32 x 22 cm.
19. Stanislav Podhrázský: Dívka u stolu, 1955, olej, plátno, 140 x 89 cm, AJG Hluboká nad Vltavou.
20. Stanislav Podhrázský: Dvě dívky, 1956, olej, plátno, 160 x 80 cm, GMU Hradec Králové.
21. Mikuláš Medek: Den a Noc, 1956, olej, karton, laťovka, 187 x 150 cm, GVU Ostrava.
22. Stanislav Podhrázský: Kominík, 1957, olej, plátno, 82,5 x 75,5 cm.
23. Stanislav Podhrázský: Neděle, 1957, olej, plátno, 116,5 x 134,5 cm.
24. Stanislav Podhrázský: Milenci, 1957, olej, plátno, 100 x 120 cm.
25. Libor Fára: Strom života, 1954, tuš, tempera, 69 x 40 cm.
26. Stanislav Podhrázský: Dívky na poli, 1959, olej, plátno, 83 x 59 cm.
27. Jean-Francois Millet: Sběračky klasů, 1857, olej, plátno, 83,6 x 110 cm, Paříž, Musée d'Orsay.
28. Stanislav Podhrázský: Padající džbán, 1956, uhl, papír, 185 x 110 cm.
29. Stanislav Podhrázský: Dívky s květinami, 1958, uhl, papír, 83,5 x 63 cm, AJG Hluboká nad Vltavou.
30. Stanislav Podhrázský: Bez názvu (Dívka s rozbitým džbánem), 1956, uhl, pastel, papír, 237 x 109 cm, GHMP Praha.
31. Stanislav Podhrázský: Kresba III, 1956, uhl, pastel, papír, 230 x 116 cm, GHMP Praha.
32. Hlavice z triforia katedrály, Laon, 13. století.

33. Stanislav Podhrázský: Dívky za sklem, 1958, olej, sololit, 31,5 x 46 cm.
34. Jean Fautrier: My fair lady, 1956, malba, 87 x 116 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts.
35. Stanislav Podhrázský: Džbán, 1964, olej, plátno, (nezměřeno).
36. Stanislav Podhrázský: Konvalinky, 1967, olej, (email), sololit, 50 x 42 cm.
37. Stanislav Podhrázský: Jana, 1966, olej, email, plátno, 143 x 114,5 cm.
38. Stanislav Podhrázský: Bez názvu (Opřená (?)), 1969, uhel, papír, asi 28 x 19,5 cm.
39. Stanislav Podhrázský: Léto, 1971, olej, plátno, (nezměřeno), obraz byl jako soukromý majetek údajně vyvezen do Argentiny.
40. Stanislav Podhrázský: Milenci (Dvojice-hra), 1968, uhel, papír, 134 x 97 cm.
41. Stanislav Podhrázský: Makojíd, 1968, olej, plátno, 160 x 148 cm.
42. Stanislav Podhrázský: Posluchačka, 1969, olej, plátno, 170 x 120 cm.
43. Stanislav Podhrázský: Tanečnice, 1973, 28 x 27,5 cm.
44. Stanislav Podhrázský: Rákosnička (V krajině), 1985, olej, plátno, 114 x 100 cm.
45. Stanislav Podhrázský: V dešti, 1970, olej, plátno, 162 x 115 cm.
46. Stanislav Podhrázský: Nohama vzhůru, 1970, olej, plátno, 60 x 100 cm.
47. Stanislav Podhrázský: Dvojice, 1965, olej, email, sololit, 156,5 x 116 cm, VG Pardubice.
48. 48. Stanislav Podhrázský: Dvojice, 1965, olej, email, sololit, 156,5 x 116 cm, VG Pardubice, detail.
49. Stanislav Podhrázský: Šermíř, 1964, patinovaná sádra, v. 83 cm, (odlito do bronzu).

50. Rovnováha, Egypt. Elie Faure: Duch tvarů aneb filosofie dějin umění, Praha 1927, kapitola Pedagogické povídaní, 284.
51. Trvání rytmu architektonického, Saiský Egypt. Elie Faure: Duch tvarů aneb filosofie dějin umění, Praha 1927, kapitola Pedagogické povídaní, 281.
52. Stanislav Podhrázský: Ležící II, 1964, olej, email, plátno, 96,5 x 135 cm.
53. Mistr Gislebertus: Eva z dveřního překladu portálu bývalé severní příčné lodi, asi 1130, Autun (Saone-et-Loire), dnes Musée Rolin.
54. Stanislav Podhrázský: Ležící III, 1960-68, olej, plátno, struktura, 70 x 100 cm, MUG Litomyšl.
55. Stanislav Podhrázský: Ležící akt, 1964, olej, plátno, 97 x 119 cm, NG Praha.
56. Stanislav Podhrázský: Akt, 1963, olej, (plátno), 148 x 230 cm, GHMP Praha.
57. Stanislav Podhrázský: Bez názvu, 60. léta, olej, (plátno?), neznámé.
58. Stanislav Podhrázský: Ležící I, 1962, olej, plátno, 53,5 x 78 cm.
59. Mistr Gislebertus: Poslední soud, 2/4 12. stol., tympanon západního průčelí, katedrála Saint-Lazare.
60. Mistr Gislebertus: Poslední soud, 2/4 12. stol., tympanon západního průčelí, katedrála Saint-Lazare, detail.
61. Mistr Gislebertus: Poslední soud, 2/4 12. stol., tympanon západního průčelí, katedrála Saint-Lazare, detail detailu.
62. Stanislav Podhrázský: Letící pták, 1962, olej, plátno, 70 x 100 cm, AJG Hluboká nad Vltavou.
63. Stanislav Podhrázský: Ptáčci, 1978, olej, plátno, překližka, 64,5 x 55,5 cm.
64. Stanislav Podhrázský: Ptáci, 1965, uhlí, papír, fragment.
65. Stanislav Podhrázský: Ptáček na skořápce, 1980, olej, sololit, 44 x 32 cm.

66. Stanislav Podhrázský: Pes na skále, 1960, olej, plátno, 70 x 50 cm.
67. Stanislav Podhrázský: Dva koně, 1967, olej, plátno, 60 x 50 cm, GMU Roudnice nad Labem.
68. Stanislav Podhrázský: Pole, 1961, olej, plátno, 115 x 105 cm, ČMVU Praha.
69. Stanislav Podhrázský: Kočka žrouť, 1968, olej, lepenka, 34,4 x 41 cm.
70. Stanislav Podhrázský: Kočka, 1969, olej, plátno, 120 x 100 cm, GVU Litoměřice.
71. Stanislav Podhrázský: Stín kočky, 1981, olej, plátno, 82 x 120 cm.
72. Max Ernst: Celé město, 1935-36, 60 x 81 cm, Kunsthaus Curych.
73. Stanislav Podhrázský: Ryba, 1980, olejový pastel, papír, (nezměřeno – soukromá sbírka).
74. Stanislav Podhrázský při realizaci „vysokosněžných reliéfů“ koně a kočky, asi 60. léta, fotografie, archiv dcery Jany Chytilové.
75. [49.] Stanislav Podhrázský: Šermíř, 1964, patinovaná sádra, v. 83, (odlito do bromzu).
76. Stanislav Podhrázský: Stojící torzo, 1964, patinovaná sádra, v. 90 cm.
77. Stanislav Podhrázský: Dvě hlavy, 1964, patinovaná sádra, v. 60 cm, (odlito do bronzu).
78. Stanislav Podhrázský: Torzo, 1965, patinovaná sádra, asi v kombinaci s kartonem, v. 125 cm, (dochována jen spodní část).
79. Stanislav Podhrázský: Věž ptáků, 1965, výfuk, v. 190 cm, (zničeno autorem).
80. Stanislav Podhrázský: Sedící figura, 1968, patinovaná sádra, v. 102 cm, (odlito do bronzu).
81. Anatomický idealism, Parthenón. Elie Faure: Duch tvarů aneb filosofie dějin umění, Praha 1927, kapitola Akrobat, obraz boha, 138.

82. Fritz Wotruba: Sedící Figura (Myslitel), 1948, vápenec, 82 x 55 x 60 cm, Kunsthaus Zug.
83. Fritz Wotruba: Stojící figura, 1953, slepenec, 178 x 58 x 59 cm, Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.
84. Stanislav Podhrázský: Akt, 1946, uhl, papír, 86 x 58 cm.
85. Stanislav Podhrázský: Akt, 1957, uhl, papír, 63 x 45, 6 cm.
86. Stanislav Podhrázský: Akt, 1957, uhl, papír, 89,2 x 65 cm.
87. Stanislav Podhrázský: Akt, 1956, uhl, papír, 104 x 67,5 cm.
88. Tizian: Portrét mladé ženy při toaletě, 1. pol. 16. stol., olej, plátno, 93 x 76 cm, Paříž, Musés du Louvre.
89. Jean-Baptiste Camille Corot: Toaleta mladé dívky, (bez udání roku vzniku), olej, karton, 34 x 24 cm, Paříž, Musée du Louvre.
90. Ettore Tito: Koupel, konec 19. stol., olej, plátno, 108 x 90 cm, Paříž, Musée d'Orsay.
91. Edgar Degas: Kštice, kolem 1887-1890, pastel, 82 x 57 cm, Paříž, Musée du Louvre.
92. Pierre Georges Jeannot: Česající se, 1890, pastel, 58 x 46 cm, Paříž, Musée d'Orsay.
93. Henri de Toulouse-Lautrec: Účes, 1896, litografie, (rozměry neuvedeny), Londýn, British Museum.
94. Jules-Claude Ziegler: Toaleta, kolem 1850, olej, plátno, 82 x 110 cm, Malmaison.
95. Balthus: Alice, 1933, olej, plátno, 162,3 x 112 cm, Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.
96. Stanislav Podhrázský: Dvě dívky, 1958, uhl, papír (rozměry nedohledány).
97. Stanislav Podhrázský: Dvě dívky, 1958, uhl, papír, (rozměry nedohledány).
98. Stanislav Podhrázský: Sedící, 1958, uhl, papír, 89 x 59 cm.

99. Pablo Picasso: Velký akt s draperií, 1923, olej, plátno, 155 x 95 cm, Paříž, Musée de l'Orangerie.
100. Pablo Picasso: Sedící žena, 1920, olej, plátno, 92 x 65 cm, Paříž, Musée Picasso.
101. Stanislav Podhrázský: Sedící akt, 1958, uhl, papír, 89 x 59 cm.
102. Pablo Picasso: Koupající se, 1921, olej, plátno, 182 x 101,5 cm, Paříž, Musée de l'Orangerie.
103. Stanislav Podhrázský: Dvojice, 1958, uhl, papír, 90x 59 cm.
104. Stanislav Podhrázský: Dvojice – dotýkání, 1970, uhl, papír, 100 x 79 cm.
105. Stanislav Podhrázský: Dvě dívky, 1956, uhl, papír, 90 x 60 cm.
106. Stanislav Podhrázský: Dívky u stolu, 1955, uhl, papír, fragment, Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.
107. Stanislav Podhrázský: Nohy, 1963, uhl, papír, 75 x 60cm, Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.
108. Stanislav Podhrázský: Bez názvu, asi konec 50. let, uhl, papír (rozměry nezjištěny), nezvěstné.
109. Stanislav Podhrázský: Bez názvu (Dívka), 1. pol. 60. let, uhl, papír, (rozměry neuvedeny), Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.
110. Stanislav Podhrázský: Milenci, 1975, uhl, papír, (rozměry neuvedeny), Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.
111. Stanislav Podhrázský: Tři dívky, 1961, uhl, papír, 89 x 59 cm.
112. Stanislav Podhrázský: Tři dívky, 1960, uhl, papír, 95,5 x 63 cm.
113. Stanislav Podhrázský: Hlava, 1965, uhl, papír, 38 x 39 cm.
114. Stanislav Podhrázský: V předklonu, 1965, uhl, papír, 35,5 x 25,5 cm.
115. Stanislav Podhrázský: Česání, 1968, uhl, papír, 33 x 24,5 cm.

116. (40.) Stanislav Podhrázský: Milenci (Dvojice-hra), 1968, uhel, papír, 134 x 97 cm.
117. Stanislav Podhrázský: Svlékání, 1970, uhel, papír, 60 x 43 cm.
118. Stanislav Podhrázský: Dívka, 1976, uhel, papír, 100 x 64 cm.
119. Stanislav Podhrázský: Dívka s koněm, 1976, uhel, papír, 138,5 x 97 cm.
120. Stanislav Podhrázský: Koně, 1974, uhel, papír, 59 x 89 cm, NG Praha.
121. Stanislav Podhrázský: Milenci, 1980, uhel, papír, 80 x 60 cm, MUG Litomyšl.
122. Stanislav Podhrázský: Kočka, 1994, uhel, papír, 80 x 57 cm.
123. Stanislav Podhrázský: Hlava s maskami, více kreseb na jednom papíře, asi 1965 (a asi 1985 ?), uhel, papír, 90 x 60 cm, (připsáno věnování s datem 2.1.1977).
124. Stanislav Podhrázský: Maska, detail - Hlava s maskami, více kreseb na jednom papíře, asi 1965 (a asi 1985 ?), uhel, papír, 90 x 60 cm, (připsáno věnování s datem 2.1.1977).
125. Stanislav Podhrázský: Milenci 1968, olej, plátno, 200 x 150 cm, GMU Hradec Králové.
126. Stanislav Podhrázský: Milenci na ostrově, 1971, olej, plátno, 96,5 x 182.
127. Stanislav Podhrázský: Milenci, 1969, olej, plátno, 71 x 97 cm.
128. Stanislav Podhrázský: Lesbičky, 1978, uhel, papír, 100 x 63 cm.
129. Stanislav Podhrázský: U vody, 1977, olej, deska, 17 x 24 cm.
130. Stanislav Podhrázský: Dívky, 1978, uhel, papír, 103,5 x 64 cm.
131. Stanislav Podhrázský: Ptáček, 1960, olej, plátno, asi 61 x 49 cm, (nezvěstné).
132. (108.) Stanislav Podhrázský: Stanislav Podhrázský: Bez názvu, asi konec 50. let, uhel, papír (rozměry nezjištěny), nezvěstné.

133. [107.] Stanislav Podhrázský: Nohy, 1963, uhel, papír, 75 x 60cm, Paříž, Musée national d'Art moderne – Center Georges Pompidou.

134. Stanislav Podhrázský: Náděrka, 1976, olej, sololit, 31 x 39 cm.

135. Stanislav Podhrázský: Torzo, 1982, uhel, papír, 74,5 x 54,6 cm.

136. Stanislav Podhrázský: Jarka, 1975, olej, sololit, 37,5 x 50,5, cm.

Fotodokumentace restaurování západního průčelí a obnovy sgrafitové výzdoby západního průčelí zámku v Litomyšli. Fotodokumentace je součástí restaurátorské zprávy a je uložena v archivu Národního památkového ústavu v Pardubicích. Autorem všech provedených návrhů je Stanislav Podhrázský, dokončeno v roce 1981. Pro lepší orientaci jsem výjevům v jednotlivých polích přidala jednoduché názvy.

1. Západní průčelí zámku v Litomyšli – výchozí stav.
2. Západní průčelí, detail – výsledný stav.
3. Pás lunet směrem od severní strany po snesení barokní přizdívky.
4. Lunetová římsa po rekonstrukci.
5. Severozápadní nároží – montáž pletiva.
6. Severozápadní nároží – vyztužení stavební konstrukce.
7. Pole 0, Tři dívky (Grázie) – výsledný stav, 1981.
8. Pole 2, Putti – výsledný stav, 1981.
9. Severní zakončení, Dívka s amorettem – výsledný stav, 1981.
10. Pole 3, provádění rekonstrukce.
11. Pole 3, Dvě dívky – výsledný stav, 1981.
12. Pole 4, Dívka na koni – výsledný stav, 1981.
13. Pole 5, Únos – výsledný stav, 1981.
14. Pole a cvikly 5,6 a 7 – výsledný stav, 1981.
15. Pole 7, Písař – výsledný stav, 1981.
16. Pole 8, Dívka s ovečkou – výsledný stav, 1981.
17. Pole 9, Lov – výsledný stav, 1981.

18. Pole 10, Tři dívky (Grázie) – výsledný stav, 1981.
19. Pole 11, karton s kresbou – detail.
20. Pole 11, provádění rekonstrukce, detailní záběr na letopočet vzniku - 1981.

Resumé

Stanislav Podhrázský se narodil 10. listopadu 1920 v Pejhově u Kamenice nad Lipou v jižních Čechách, kde vyrůstal v rodině se dvěma sourozenci. Po vchození základní školy se učí v soukromé škole jindřichohradeckého malíře-dekoratéra Emila Dvířky, jehož přístup k řemeslu, především po stránce kvality odvedené práce, pro dospívajícího chlapce sehrál důležitou roli. Poznatky, které si zde osvojil, mohl později uplatnit ve svých restaurátorských pracích, jež se pro něj staly možností obživy již v padesátých letech a zejména pak v době normalizace.

Po skončení druhé světové války začal v roce 1945 studovat na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru Františka Tichého, z které však odchází po pěti letech bez absolutoria. Prvním uměleckým směrem, který Podhrázského oslovil natolik, aby jej následoval, byl surrealismus. Pod vlivem surrealismu vytvořil během studií několik obrazů a plastik. Dílo z tohoto období se však cele nezachovalo, některé věci zničil autor sám, jiné byly poškozeny špatnou manipulací. Podhrázský však nepatřil mezi mladé surrealistické umělce, kteří v letech 1948-50 postupně utvářeli nové otevřené společenství kolem Karla Teigehe, ani se nepodílel spolu s nimi od roku 1951 na sestavování měsíčních sborníků se znamením zvěrokruhu.

Po odmlce, která v jeho tvorbě nastala v první polovině padesátých let a jejíž příčinou bylo duševní onemocnění a v neposlední řadě i bezvýchodnost z politické situace s nástupem komunistického režimu v roce 1948, se v druhé polovině padesátých let znovu navrácí k intenzivnější výtvarné činnosti.

Podhrázského dílo nelze zařadit do jednoho konkrétního uměleckého směru. Jeho tvorba naopak vyvolává otázku, kam ho vlastně zařadit. Po celý svůj tvůrčí život Podhrázský neopustil figurativní

a především pak figurální kresbu a malbu, o čemž svědčí i jeho plastiky. Jeho výraz je silně osobitý s promyšlenou barevností a záměrně nekomplikovanou kompozicí zpravidla podléhající zlatému řezu.

Podhrázský vnímal souvztažnost mezi malbou, sochou a kresbou. Kresbu považoval za společné východisko pro malbu a sochařství, neboť oboje – jak malba tak i socha, se připravuje kresbou. A zároveň je zde i protichůdný vztah, kdy plastika je pomůckou, východiskem pro kresbu a malbu.

V roce 1957 se Stanislav Podhrázský stává členem umělecké skupiny Máj 57, která pořádala společné výstavy v rozmezí let 1957-1964. Došlo tak k prvnímu veřejnému vystoupení poválečné generace umělců, kteří odmítli oficiální diktát totalitní moci v umění padesátých let a kladli důraz na svobodný umělecký projev.

Po přehodnocení surrealismu v souvislosti s duševní krizí v polovině padesátých let a surrealistických dozvuků v druhé polovině let padesátých se s počátkem šedesátých let Podhrázský ve své tvorbě od surrealismu odvrací úplně.

V drtivé většině se všechna Podhrázského díla vztahují k člověku – k lidské figuře. „Druhé“ místo zaujímá zvíře, které je v jeho tvorbě přítomno také od počátku. I nejstarší dochované surrealistické malby jsou spojeny s člověkem – v Imaginaci strachu je zastoupeno obojí, jak člověk - ruka, tak zvíře – kočka. Plastika Kabát úzce souvisí s člověkem, protože kabát je věc, která přísluší jen člověku, je „jeho druhou kůží“. I pro užitkový předmět jakým je popelník zvolil autor tvar lidské ruky.

Mužská postava je zastoupena jen zřídka a to vždy ve dvojici s ženou či dívkou, kdy tvoří milenecký pár. Výjimkou je obraz Kominík z druhé poloviny padesátých let a malba Makojíd z roku 1968, kde jsou „hlavními hrdiny“ muži – kominík a mladý chlapec.

O záměru zabývat se ženským aktem svědčí i jedna z nejstarších dochovaných kreseb uhlím s názvem Akt z roku 1946.

Žena je takřka vždy prezentována jako erotický symbol a erotický podtext prostupuje celým dílem.

Za jistý umělecký vrchol v jeho tvorbě lze považovat velkoformátové kresby uhlím, kdy v druhé polovině padesátých let a v průběhu let šedesátých vytvořil řadu vynikajících prací, které se vymykají expresivně pojatou kresbou.

V politicky nepříznivé době normalizace, v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let, se podílel s dalšími umělci, k nimž byla doba stejně nemilá, na obnově sgrafitové fasády renesančního zámku v Litomyšli. Do pracovního týmu patřili sochaři Zdeněk Palcr a Olbram Zoubek a malíř Václav Boštík.

Stanislav Podhrázký zemřel 20. května 1999 v Praze.