

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Klára Frídlová

**Zobrazování biblických námětů v českém umění
ve 40. a 50. letech 20. století**

Diplomová práce

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

Praha 2021

Prohlášení

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

V Praze dne 29. listopadu 2021

Bc. Klára Frídlová

Bibliografická citace

Zobrazování biblických námětů v českém umění ve 40. a 50. letech 20. století [rukopis] : diplomová práce/ Klára Frídllová ; vedoucí práce: Milan Pech. -- Praha, 2021. -- 148 s.

Anotace

Diplomová práce se zabývá tématem zobrazování novožákonních a starozákonních motivů v českém výtvarném umění ve 40. a 50. letech 20. století, jež jsou dále sledovány ve dvou časových liniích. První mapuje období od počátku druhé světové války do roku 1948, druhá časová linie sleduje období od roku 1948 do roku 1960. Text se pokouší o zachycení biblických motivů, které se ve sledovaném období objevovaly v dílech umělců nejčastěji, se snahou o reflexi jejich výběru konkrétním autorem. Pozornost je tak věnována umělcům, pro které znamenaly náboženské motivy celoživotní inspiraci, i výtvarníkům, pro něž tato tematika představovala krátký úsek v jejich tvorbě.

Klíčová slova

biblické náměty, Starý zákon, Nový zákon, ukřižování

The representation of the biblical themes in the Czech art in the forties and fifties of the twentieth century

Abstract

The thesis deals with the topic of the representation of the Christian themes in the Old and New Testament in the Czech art in the forties and fifties of the twentieth century. There are two time spans that are observed. The first one begins with the commencement of the Second World War and ends in 1948. The second period dates from 1948 until 1960. The text attempts to capture the biblical motifs that appeared most frequently in the works of artists during the 1940s and 1950s. Furthermore, it tries to explain why authors chose the given biblical motifs. This work is dedicated to the artists who were working with the Christian themes for their whole life as well as to those whose works were influenced by these subjects for only a short period of time.

Keywords

biblical themes, the Old Testament, the New Testament, crucifixion

Počet znaků (včetně mezer): 190 422

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému školiteli PhDr. Milanu Pechovi, Ph.D. za vedení práce a podnětné rady a také své rodině a přátelům za trpělivost.

Obsah

Úvod.....	8
1. Přehled literatury	11
2. Kulturně politické pozadí výtvarného umění ve 40. a 50. letech 20. století.....	14
3. Novozákonní motivy v českém výtvarném umění ve 40. a 50. letech 20. století.....	24
3.1. Pašijové motivy	25
3.1.1. Poslední večeře (1938-1948).....	25
3.1.2. Poslední večeře (1948-1960).....	28
3.1.3. Kristus na hoře Olivetské (1938-1948)	29
3.1.4. Kristus na hoře Olivetské (1948-1960)	32
3.1.5. Ukřižování (1938-1948)	32
3.1.6. Ukřižování (1948-1960).....	45
3.2. Podobenství	49
3.2.1. Podobenství (1938-1948)	49
3.2.2. Podobenství (1948-1960)	51
3.3. Apokalypsa.....	52
3.3.1. Apokalypsa (1938-1948).....	52
3.3.2. Apokalypsa (1948-1960).....	53
3.4. Panna Maria.....	56
3.4.1. Zvěstování (1938-1948)	56
3.4.2. Zvěstování (1948-1960)	57
3.4.3. Panna Maria pod křížem (1938-1948).....	58
3.4.4. Panna Maria pod křížem (1948-1960).....	59
3.4.5. Oplakávání (1938-1948).....	60
3.4.6. Oplakávání (1948-1960).....	65
3.4.7. Další mariánské náměty	66
3. 5. Světci a mučedníci.....	68
3.5.1. Světci a mučedníci (1938-1948).....	68
3.5.2. Světci a mučedníci (1948-1960).....	71
4. Starý Zákon.....	73
4.1. Pentateuch	73
4.1.1. Pentateuch (1938-1948).....	73
4.1.2. Pentateuch a proroci (1948-1960)	77
4.2. Job	81
5. Biblické motivy v díle Bohuslava Reynka	84
5. 1. Novozákonní motivy	84

5. 2. Starozákonní motivy.....	89
Závěr.....	91
Bibliografie.....	95
Obrazová příloha.....	103
Seznam vyobrazení.....	142

Úvod

K zobrazování křesťanských námětů během druhé světové války mě inspirovala studie Hany Rousové *Člověk na kříži* uveřejněná v knize *Konec avantgardy*, která vznikla ke stejnojmenné výstavě. Rousová v ní upozorňuje na fakt, že ve 40. letech došlo k prudkému nárůstu křesťanských motivů, zejména pak námětu Ukřižování. V průběhu psaní své bakalářské práce na téma zobrazování křesťanských motivů v protektorátu jsem pozorovala, že někteří umělci se zpodobňování biblických námětů věnovali i po druhé světové válce a že se i v průběhu 50. let objevilo několik výrazných osobností zabývajících se náboženskými motivy, zvláště starozákonní tematikou. Zároveň jsem vnímala diferenci mezi volbou novozákonních a starozákonních témat napříč 40. a 50. léty, a proto jsem se rozhodla věnovat se zobrazování biblických motivů i ve své diplomové práci.

Spirituální tematiku v českém umění 50. let načrtla v katalogu k výstavě *Roky ve dnech* Marie Klimešová. Oba výstavní projekty jev sice nastínily, ale nezamýšlely se nad tímto fenoménem do větší hloubky. V pátém díle *Dějiny českého výtvarného umění* je problematice zobrazování křesťanských motivů za druhé světové války ponechán také prostor, ale povětšinou se opakují jména malířů, jako je Jan Bauch, Alois Wachsman a František Tichý. Uvědomovala jsem si, že se nelze omezovat pouze na pár jmen, ale že tato oblast vyžaduje komplexnější zpracování.

Cílem práce je poukázat na nejfrekventovanější biblické motivy ve 40. a 50. letech a v případě, že se jedná o umělce, kteří se k zobrazování náboženských motivů ve sledovaném období opakovaně vraceli, také popsat okolnosti vzniku jejich děl s ohledem na dobovou sociokulturní a politickou situaci.¹ Práce se taktéž pokusí o zachycení rozdílů mezi jednotlivými časovými liniemi a volenými motivy, kterých si lze v té souvislosti povšimnout.

Při sběru dat jsem vycházela ze sbírkových fondů státních galerií,² pro jejichž rešerše jsem nejčastěji používala katalog Registru sbírek výtvarného umění. Dále jsem procházela monografie jednotlivých umělců či katalogy k výstavám. Pro bližší seznámení

¹ Mám na mysli zejména Jana Baucha, Aloise Wachsmána, Bohuslava Reynka, Františka Tichého, Václava Chada, Aléna Diviše, Věru Novákovou a Ivana Sobotku.

² Např. Národní galerie v Praze, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Oblastní galerie v Liberci, Moravská galerie v Brně, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, Galerie výtvarného umění v Ostravě, Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře.

s pozadím vzniku některých děl jsem využila paměti,³ vzpomínek jednotlivých autorů či přímo formu rozhovoru.⁴ K doplnění informací o malíři Alénu Divišovi bylo nutné navštívit Archiv českého výtvarného umění, kde je shromážděna veškerá dokumentace, která se k malíři vztahuje. Text také místy čerpá informace z tehdejších periodik.

Při probírání se jednotlivými tématy jsem zpozorovala, že některé náměty se vyskytují výrazně častěji než jiné. Na základě toho jsem se rozhodla pro ikonografické řazení, které sleduje sedm tematických skupin. První skupinou jsou pašijové náměty, pod něž spadá motiv Poslední večeře, Krista na hoře Olivetské a Ukřižování. Následující podkapitola Podobenství obsahuje motivy Milosrdného Samaritána a Návrat ztraceného syna. Novozákonní tematika pokračuje podkapitolou věnující se knize Zjevení sv. Jana. Následuje část nazvaná Panna Maria zahrnující náměty Zvěstování, Panna Maria pod křížem, Oplakávání a ostatní mariánské motivy. Dalším tematickým okruhem, který jsem k Novému zákonu přiřadila, jsou postavy světců a mučedníků. Ze Starého zákona text zohledňuje scény z knih Mojžíšových, postavy proroků a příběh Joba.

Podkapitoly věnující se konkrétnímu motivu jsou dále členěny podle jednotlivých umělců, přičemž jejich pořadí není chronologické, ale spíše tematické, aby text nevyzněl jako pouhý souhrn medailonů o autorech, ale aby se naopak osvětlila příbuznost nebo naprostá odlišnost ve způsobu zpracování biblického motivu. Hlavním důvodem tohoto členění je pak především snaha o přehlednost a čtenářský komfort, jelikož téma práce zahrnuje velké množství umělců, z nichž někteří věnovali jednomu náboženskému motivu i celou řadu obrazů.

Vzhledem k širší výtvarné tvorbě s náboženskou tematikou je samostatná kapitola věnována biblickým námětům Bohuslava Reynka spadajícím do sledovaných období. Reynkova tvorba není členěna podle výše popsaných tematických skupin, ale zahrnuje novozákonní a starozákonní tematiku jako dva celky. Novozákonní tematice dominuje *Pašijový cyklus* doplněný o další novozákonní motivy. Starozákonní tematika zahrnuje některé motivy z Pentateuchu a největší důraz klade na cyklus *Job*.

Náměty jsou sledovány ve dvou časových liniích kladených souběžně vedle sebe. K tomuto rozhodnutí mě vedla snaha o případné porovnání početnosti jednotlivých námětů a sledování rozdílů v jejich zpracování v daném období. První časovou linii představuje období mezi roky 1938-1948, kdy je možné vznik zobrazovaných námětů

³ Např. paměti Jana Baucha *Čím jsem žil*.

⁴ Mým rozhovor s malířkou Věrou Novákovou.

vztáhnout ke druhé světové válce a jejímu doznívání. Druhá časová linie je vymezena lety 1948-1960, které sledují náměty vytvořené v období komunistického režimu. Rok 1948 je brán jako pomocný dělicí bod, protože v tomto roce se ještě objevovala tvorba, která odkazovala na válečné události, a zároveň vznikala díla reagující na novou politickou situaci. Jako horní hraniční rok byl vybrán rok 1960, neboť od 60. let díla mnohých sledovaných autorů změnila formu a v některých případech se z jejich tvorby náboženské motivy začaly vytrácet. Podkapitola Job se tohoto členění nedrží z důvodu absence námětu v letech 1938-1948.

Text začíná nezvykle Novým zákonem, protože většina sledovaných novozákonních námětů se váže k 1. polovině 40. let, zatímco starozákonní témata vznikala téměř výhradně v 50. letech. Usoudila jsem, že pro větší přehlednost bude lepší řadit jednotlivá období chronologicky.

Výtvarných děl s novozákonní tematikou nalezneme v českém prostředí zejména ve 40. letech opravdu mnoho. Práce si neklade za cíl popsat všechna, ale zaměřila se na náměty, na nichž je možné sledovat formální i obsahový vývoj. Dále se věnuje dílům, která se svým pojetím ikonograficky vymykají nebo na nichž lze demonstrovat dobové výtvarné tendence. Rozdílná situace nastala u sledovaných starozákonních motivů zobrazovaných ve 40. letech, kterých se vyskytuje minimum a jež se práce snažila obsáhnout všechny. Pozornost byla věnována především námětům, které vznikly z vlastní iniciativy umělce.

Práce představuje jednak tvůrce, pro které biblické motivy znamenaly pouze krátký úsek v jejich tvorbě, tak umělce, kteří se k biblickým motivům opakovaně vraceli.

1. Přehled literatury

Tématu zobrazování náboženských motivů ve 40. a 50. letech se v literatuře zatím nedostalo širší pozornosti. Za zmínku stojí dvě diplomové práce, které se pokusily o hlubší zhodnocení tématu. Jiří Krtička zkoumá v práci *Christologické motivy v novodobé české malbě a grafice*⁵ náměty v rovině ikonografické a formální spolu s jejich filosofickými a psychologickými aspekty. Pozornost je věnována i kristologickým motivům v novodobém liturgickém umění. Text se však zabývá pouze náměty ze života Krista a ostatním biblickým motivům není věnován prostor.

Na rozdíl od této práce se text Kristýny Koutné *Aktualizace biblických příběhů v českém umění čtyřicátých let 20. století*⁶ omezuje na 40. léta, ale svůj zájem naopak rozšiřuje o další novozákonní i starozákonní témata. V první části se autorka pokouší na díla nahlížet v umělecko-historických a uměnovědných souvislostech, ve druhé části už mapuje tvorbu jednotlivých autorů, kteří se náboženským motivům věnovali. Práce je kromě své obsáhlosti přínosná zejména kvůli svému zájmu o málo známé či ne příliš často reprodukováné náměty, které jsou následně uvedeny v bohaté obrázkové příloze. Práce se však omezuje pouze na 40. léta, náboženskou tvorbu v 50. letech už text nezahrnuje.

V letech 1995 a 1996 hostila Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem pod kurátorským vedením Miroslavy Hlaváčkové nejprve výstavu *Starozákonní motivy v českém umění dvacátého století*⁷ a následně *Novozákonní motivy v českém umění 20. století*.⁸ K výstavám byly vydány útlé katalogy s kratšími texty, obrázkovou přílohou a seznamem vystavených děl.

Náboženských motivů zobrazovaných ve 40. a 50. letech se dotkly výstavy *Konec avantgardy?*⁹ a *Roky ve dnech*.¹⁰ Zatímco *Konec avantgardy?* mapuje umění vzniklé v době protektorátu, všímá si politického kontextu a větší prostor věnuje také kulturní politice, *Roky ve dnech* sledují pouze neoficiální tvorbu výtvarníků vzniklou mezi lety 1948 a 1956.

⁵ KRTIČKA 2011.

⁶ KOUTNÁ 2018.

⁷ HLAVÁČKOVÁ (ed.) 1995.

⁸ TICHÝ (ed.) 1996.

⁹ ROUSOVÁ (ed.) 2011.

¹⁰ KLIMEŠOVÁ 2010.

Uměním vytvořeným na pozadí dvou totalitních režimů se zabývá také pátý díl *Dějiny českého výtvarného umění*,¹¹ jenž klade umění do širších filozofických a kulturních souvislostí a větší prostor věnuje také architektuře a užité tvorbě. Nevyhýbá se ani oficiálnímu umění 50. let či malbám vzniklým v perzekučních zařízeních. Pro předkládanou práci se stěžejním textem publikace stala kapitola *Melancholie, expresionismus a skupina Sedm v říjnu*¹² Vojtěcha Lahody, ve které se autor vyjadřuje k historizujícím tendencím 40. let a sleduje melancholicky a existenciálně laděnou tvorbu skupiny Sedm v říjnu.

Mnoho pozornosti je v literatuře věnováno Bohuslavu Reynkovi, za jehož první rozsáhlejší monografií¹³ stojí Pavel Chalupa. Autor knihu člení do osmi oddílů – první tři reflektují Reynkův život, zbývajících pět se zaměřuje na jednotlivá tvůrčí témata. Monografie poprvé představila v celém rozsahu reprodukce všech Reynkových grafických cyklů. Chalupa také dává nahlédnout do Reynkových grafických postupů, s nimiž v pozdější fázi tvorby experimentoval. O zhodnocení Reynkova výtvarného odkazu se v roce 1992 pokusila také Dagmar Halasová¹⁴. Hlavním přínosem knihy je snaha o propojení Reynkovy básnické i výtvarné tvorby a komentáře k jednotlivým dílům. Na rozdíl od Chalupy však nedisponuje tak rozsáhlou obrázkovou přílohou. V roce 1992 vyšel také katalog¹⁵ k výstavě konající se u příležitosti 100. výročí Reynkova narození. Autory publikace jsou Jiří Šerých a Renata Bernardi, která ve druhém svazku připravila soupis umělcova díla. Kapitolou o pašijových motivech v Reynkově básnické a grafické tvorbě přispěl Karel Srp.

Dosud nejobsáhlejší monografií¹⁶ o Františku Tichém sestavil v roce 2002 při příležitosti výstavy v domě U Kamenného zvonu Tomáš Winter. Autor postupuje chronologicky a dává nahlédnout do jednotlivých tematických okruhů umělcovy tvorby. Větší pozornost věnuje biblickým motivům, zejména námětu Milosrdného Samaritána a sleduje jeho stylový vývoj. Kromě Wintera do monografie přispěla také Vlasta Koubská, která se zabývá umělcovou tvorbou na poli scénografie, a Polana Bregantová, jež představuje Tichého knižní ilustrace.

¹¹ PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA (ed.) 2005.

¹² LAHODA 2005.

¹³ CHALUPA 2011.

¹⁴ HALASOVÁ 1992.

¹⁵ BERNARDI/ŠERÝCH (ed.) 1992.

¹⁶ WINTER (ed.) 2002.

Dílu Aléna Diviše se na veřejnosti dostalo většího prostoru až v roce 2005, kdy mu byla galerií Rudolfinum uspořádána retrospektivní výstava. Doprovodnou monografií¹⁷ sestavili téhož roku Tomáš Pospiszyl a Vanda Skálová. Autoři k dílu přistupovali chronologicky a velký důraz kladli na obsáhlou obrázkovou přílohu. Druhá monografie¹⁸ vyšla v roce 2016. Svě celoživotní bádání v ní shrnul kunsthistorik Jaromír Zemina. Texty nevyprávějí Divišův příběh od narození až po jeho poslední roky, spíše dávají nahlédnout do nitra Divišovy tvorby. Většinou se jedná o texty k výstavám, které Zemina psal od roku 1974 a ke kterým se opakovaně vracel a přepracovával je.

Při interpretaci tvorby Václava Chada práce čerpala z textu, který v roce 1997 při příležitosti Chadovy výstavy v Severočeské galerii v Litoměřicích sepsala Eva Petrová. Dokument byl vydán také v roce 2009 ve výběru jejích textů nazvaných *Výstavy v čase proměn*.¹⁹ Petrová mapuje Chadovu tvorbu od doby počátku studia až po jeho smrt v roce 1945. Autorka se zaměřila na formální stránku Chadových děl a pokusila se popsat malířovy inspirační zdroje. Větší prostor je věnován námětu Ukřižování a jeho jednotlivým obměnám.

Za vůbec první monografií²⁰ zabývající se osobností Věry Novákové stojí Richard Drury, který sleduje autorčinu tvorbu chronologicky a knihu prokládá komentáři malířčina manžela Pavla Brázdy či články, jež byly o autorce napsány. Kniha tak podává komplexnější pohled na její dílo i na autorku samotnou. O dva roky později je vydána také první monografie²¹ malíře Ivana Sobotky, do níž svými texty přispěli Ivo Binder, Pavel Brázda či Viktor Karlík. Součástí knihy jsou záznamy ze Sobotkova deníku a jeho sebereflexe nad vlastním dílem. Monografie se zaměřuje především na Sobotkovu formální cestu, která začíná u expresivně pojatých skic a vrcholí u maximálně zjednodušených portrétů světců.

Při práci s náboženskými motivy bylo nezbytné nahlížet do *Bible*²² a ikonografických slovníků, zejména *Slovníku biblické ikonografie*²³ od Jana Royta.

¹⁷ POSPISZYL/SKÁLOVÁ 2005.

¹⁸ ZEMINA 2016.

¹⁹ PETROVÁ 2009.

²⁰ BRÁZDA/DRURY/PEČINKOVÁ 2010.

²¹ BARTOŇ (ed.) 2012.

²² BIBLE 2006.

²³ ROYT 2006.

2. Kulturně-politické pozadí výtvarného umění ve 40. a 50. letech 20. století

Podíváme-li se blíže na kulturní pozadí přelomu 30. a 40. let, povšimneme si probíhající generační diskuse, do níž zasáhlo mnoho literátů i výtvarných teoretiků zabývajících se otázkou smyslu moderního umění na pozadí druhé světové války. Důležitým momentem diskuse bylo vystoupení básníka Kamila Bednáře, který spolu s dalšími literáty²⁴ poukázal na nutnost vytvoření nové generace, jež by se odvrátila od formálních experimentů předchozích generací moderních umělců a literátů a svou pozornost by zaměřila k duchovním hodnotám.²⁵ Ve svém textu nazvaném *Slovo k mladým* (1940) se ostře vymezuje vůči avantgardě, dokonce vyhláší její konec a volá po umění, jež by se nedělo vně člověka, ale člověk by se naopak stal jeho součástí. Bednář v textu dále vysvětluje, že zdůrazňování bezprogramovosti nastupující generace básníků, které v té době sledoval, bylo zapříčiněno zklamáním z ideologizace umění a nedůvěrou k modernímu výkladu člověka. Potřebou nové generace je podle něj zastavit rozdrobování, scelení rozptýlených sil a návrat k věčným hodnotám.²⁶

Podobnou rétoriku nalezneme i u teoretika skupiny Sedm v říjnu Pavla Kropáčka, který se stejně jako Bednář vymezuje vůči neustálému sklonu k analýze a formalismu. V úvodu ke druhé výstavě skupiny vysvětloval zánik předchozí umělecké generace na základě její snahy rozkládat umělecké dílo na jednotlivé problémy bez vyššího syntetického cíle. Dílo tak nepůsobilo dojmem uměleckého celku a bylo často dotvářeno literárními prvky. Kropáček neviděl jiného východiska než umění navrátit k čistým výtvarným hodnotám podaným synteticky v uzavřeném celku a považoval za nutnost, aby umělecké dílo vzniklo na pozadí skutečných mravních hodnot. Jako program skupiny Sedm v říjnu vytyčil samo malířství a sochařství nezatěžkané literárními nánosy a prázdnými manifesty.²⁷

Mezi literárním okruhem básníků sdružených kolem Kamila Bednáře a skupinou Sedm v říjnu panovala úzká spolupráce. Výtvarníci ilustrovali *Jarní almanach básnický* nebo Bednářovy sbírky, básníci pak recitovali své básně na výstavách skupiny Sedm v říjnu.

²⁴ Např. Jiřím Ortenem, Ivanem Blatným, Josefem Kainarem či Jaroslavem Červinkou.

²⁵ BRDEK 2017, 56–57.

²⁶ BEDNÁŘ 1940, 31–32.

²⁷ KROPÁČEK 1940, 33–34.

K problému tehdejší současné generace se vyjádřil také teoretik Jindřich Chaloupecký, jehož stať *Generace* (1942) v sobě oproti výše zmíněným textům již obsahuje zkušenost tří válečných let, které se odrazily v umění. Chaloupecký svou stať zakončuje reflexí, v níž radikálně a bez příkras nastiňuje stav dosavadního soudobého umění. Podle něj dějiny světa dostávají spád, který nikdo nepředpokládal a teze či manifesty jsou již dávno vyčerpány. Současná generace umělců je podle něj tak přítomna kritickému bodu obratu, ocitá se v prázdnotě, mimo jiné kvůli absenci duchovního prostředí.²⁸

Chaloupecký básnické a literární snahy Bednářova okruhu kritizoval a vůči jejich poezii se vymezoval, považoval ji za plnou krasomných frází a patosu. Literáty sdružené kolem Bednáře i s nimi spřízněnou skupinu Sedm v říjnu nepokládal za novou generaci. Liší se také jeho pohled na možnou kontinuitu moderního umění. Zatímco okruh Bednáře a Kropáčka odmítá experimentálního ducha moderního umění, Chaloupecký si uvědomoval, že je zapotřebí nalézt chybu, které se moderní umění dopustilo, a obnovit jeho smysl a význam.²⁹ Ačkoliv měl Chaloupecký za to, že současné umění je v krizi, a upozorňoval na jeho odcizení životu moderního člověka, vnímal, že je nezbytné moderní umění bránit, a věřil, že skrze něj, jeho aktualizací, může dojít k obrodě humanity.³⁰

V tomto bodě nalézá Chaloupecký společnou řeč s Václavem Černým, jinak podporovatelem Kamila Bednáře a zároveň jedním z vůdců jeho skupiny, se kterým se shoduje na tom, že nelze jít proti modernímu umění, ale že je naopak nutné na něj navázat.³¹ Václav Černý však oproti Jindřichu Chaloupeckému zdůrazňuje nutnost umění zasáhnout do boje o zachování národní identity.³² Od roku 1938 byl pod vedením Václava Černého vydáván *Kritický měsíčník*, periodikum zaměřené převážně na uměleckou a literární kritiku. Vyšlo zde mnoho leckdy velmi odvážných stať, které měly povzbuzovat český národ a vymezovat se vůči nacistickému útlaku.³³

Potřeba utvrzovat si svou českou národní identitu zpochybňovanou nacistickým Německem, tíhnutí k minulosti a národním tradicím představovaly další rysy, kterými se vyznačovala tehdejší kultura. Uměleckou besedou byla v roce 1938 uspořádána výstava

²⁸ CHALUPECKÝ 1991, 119.

²⁹ To kladl za cíl také Skupině 42, již byl teoretikem.

³⁰ BRDEK 2017, 59–62.

³¹ ROUSOVÁ 2011a, 17.

³² BRDEK 2017, 52.

³³ Činnost *Kritického měsíčníku* byla pozastavena v roce 1942 jako jedna z restrikcí, které se odehrály v kulturní oblasti poté, co byl do funkce zastupujícího říšského protektora dosazen Reinhard Heydrich.

Pražské baroko, která probíhala od května do září ve Valdštejnském paláci a představila rozsáhlý soubor děl zdejšího barokního umění. Zastoupeny byly malby, sochy i užité umění.³⁴ Iniciátorem výstavy a sestavitelem výstavního organizačního výboru se stal představitel Umělecké besedy Karel Šourek. V komisi se nesešli pouze kunsthistorici, ale i zástupci politických uskupení či zájmových spolků. Také čestné předsednictvo reprezentovali lidé z nejrůznějších skupin od vládního kabinetu přes církevní hodnostáře až po přední představitele české vědy.³⁵ Výstava zasáhla široké spektrum společnosti a poukázala na důležitost a kvalitu „českého“ barokního umění, které bylo českými kunsthistoriky dlouho opomíjeno. Zároveň manifestovala i nový vztah k českým národním dějinám.³⁶

Ve výtvarném umění 1. poloviny 40. let se objevovala tvorba, která se inspirovala historickými etapami. O tom, zda lze považovat díla užívající témata či malířské postupy minulých slohů za historismus, se vedla diskuze, která trvala několik let. Prvotním impulsem vedoucím k debatě o historismu byly výstavy Vladimíra Sychry a Richarda Wiesnera v galerii Spolku výtvarných umělců Mánes (dále SVU Mánes) konané v roce 1942. Jejich dřívější tvorba v sobě nesla avantgardní prvky, a proto skutečnost, že vystavená díla reagovala na různá slohová období minulosti, vyvolala mnoho otázek.³⁷

Mezi umělce, kteří takový postup obhajovali, se řadil Josef Liesler. V článku *O takzvaném inspiračním zdroji*, který vydal v roce 1944 ve *Volných směrech*, píše, že každý inspirační zdroj je oprávněný a nezáleží na tom, zdali se jedná o fotografii či hotové výtvarné dílo. Důležité je dílu dodat osobitost: „*Inspirační zdroj ve spojení se schopnostmi silného jedince stává se logickým prvkem tvůrčího procesu.*“³⁸ Sám Liesler své modely v té době oblékal do historizujících kostýmů z přelomu století a ve své tvorbě reflektoval dílo Honoré Daumiera či Francisca Goyi.

Na opačné straně debaty stál Otakar Mrkvička, který své názory na historismus shrnul v poválečné stati *O současném umění*. Přisvojování námětů či malířských postupů minulosti za historismus považoval a vůči tomuto tvůrčímu postupu se vymezoval.

³⁴ S. 1938, 11.

³⁵ ROYT 1990, 45.

³⁶ Další výstavou vztahující se k české historii se stala přehlídka *Postavy českých dějin* uspořádaná v roce 1938 Spolkem výtvarných umělců Mánes. Výstava prezentovala sochařské i malířské portréty velkých osobností české politiky a kultury.

³⁷ PECH 2011, 75.

³⁸ LIESLER 1944, 250.

Mrkvička historismus vnímá jako útek do minulosti, neschopnost žít přítomnost a jako sentimentální připomínání tradice.³⁹

Historizující tendence lze nalézt v díle Františka Tichého. Kompozice motivu Milosrdného Samaritána i způsob, jakým je koncipována draperie a figura, odkazují ke gotickým pietám, jak poukázali historici umění Jan Květ a Vincenc Kramář, kteří hledali některé Tichého formální přístupy ve středověku.⁴⁰ Negativně se o Tichého kompozicích představujících námět Milosrdného Samaritána vyjadřuje František Kovárna, který Tichému mimo jiného vytýká užívání výtvarných technik, jež mají navodit skutečné zdání historického díla.⁴¹

Dalším malířem, v jehož díle lze nalézt ohlasy minulých etap, je Jan Bauch. Pro Baucha byly historické slohy důležitou inspirací, ovšem později se vymezoval vůči tvrzení, že by jeho tvorba za druhé světové války byla programovým návratem k věčným národním jistotám.⁴² Nicméně ve svých pamětech vzpomíná, že pro jeho výtvarný rozvoj byly důležité dvě složky: gotická a barokní tradice, jež se podle něj nejvíce snoubila na Karlově mostě⁴³ a moderní evropské, zejména francouzské, malířství.⁴⁴ Touha po prostorové trojrozměrnosti v malbě a po plastickém modelování hmoty ho dovedla k malířům, jako byl Tintoretto, Rembrandt, El Greco⁴⁵ či Daumier.

Asi nejvýrazněji se dílo starých mistrů promítlo do pozdní tvorby Aloise Wachsmána. Většina Wachsmánovy tvorby ze 30. let se nese ve znamení surrealismu a obsahuje v sobě odkazy k řecké mytologii či antice. Ke konci 30. let se u Wachsmána čím dál častěji začínají objevovat figurální kompozice s biblickými náměty či postavami žebráků, poutníků nebo mrzáků. Právě lidé z okraje společnosti, venkovské, mytologické a náboženské scény jsou výjevy, které se vyskytují i u Pietra Brueghela, v němž Wachsmán našel inspiraci v poslední fázi své tvorby. V námětu Krista na hoře Olivetské lze nalézt paralely také s dílem Mistra Třeboňského oltáře, zejména v rudém pozadí či stylizované krajině.⁴⁶ Biblické a mytologické náměty z tohoto období většinou maluje za použití tempery a dřevěné desky, tedy středověké malířské technologie.

³⁹ MRKVIČKA 1945, 25-27.

⁴⁰ WINTER 2002, 114–115.

⁴¹ KOVÁRNA 1941, 317–319.

⁴² BAUCH 1980, 78–79.

⁴³ BAUCH 1980, 13–14.

⁴⁴ BAUCH 1980, 26.

⁴⁵ Více je o Bauchově vztahu k El Grecově tvorbě zmíněno v podkapitole 3.1.1. Poslední večere (1938-1948).

⁴⁶ Stylizované stromy jsou motiv, který nalezneme také ve Wachsmánově akvarelu *Obětování Izáka*.

Pokud bychom historismem nazývali díla vzniklá pod vlivem historických slohů či umělců minulosti, mohli bychom za historismus považovat mnohou tvorbu výše zmíněných umělců. Pokud bychom se však na otázku historismu dívali pohledem Josefa Lieslera, rozlišovací parametry toho, co lze považovat za historizující tvorbu, by se změnily. Liesler se v článku *O takzvaném inspiračním zdroji* dále zmiňuje, že pouze „síla uchopení“ onoho inspiračního zdroje rozhoduje o tom, zda lze umění považovat za historismus. Za podmínky, že je umělec dostatečně silnou a invenční osobností, není toto ovlivnění nebezpečné. Dále Liesler zdůrazňuje, že i malíři jako Rembrandt či Delacroix se vztahovali k minulosti.⁴⁷ Inspirační zdroj z předchozích období je podle něj oprávněný, je-li ona síla uchopení mimořádná a přehodnocující, tedy pokud se do díla otiskne i vlastní charakter umělce. Dále však připouští, že historismem se v případě nedostatečné síly uchopení může stát dokonce i dílo, které je ovlivněné bezprostřední minulostí, např. moderními uměleckými směry.⁴⁸ Liesler připouští, že pokud síla uchopení není dostačující, můžeme mluvit o historismu jakožto eklekticismu, kdy umělec pouze skládá dohromady jednotlivé prvky převzaté z minulosti bez vkladu osobního experimentu.⁴⁹

Problematickým se může jevit užívání starých technik v malbách Aloise Wachsmanna, na které lze na první pohled skutečně nahlížet jako na napodobování děl starých mistrů. Opět se však nejedná o nedostatek invence, ale spíše o touhu dostat se k podstatě uměleckého díla a důkladně se seznámit s malířskými technikami. Jaromír Pečírka ve své studii o Wachsmannovi zmiňuje, že malíř měl na pracovním stole položenou Doernarovu knihu o malířských technikách a že se o technologii malby zajímal.⁵⁰

Když se na debatu o historismu podíváme dnes, s odstupem osmdesáti let, vidíme, že toto historizující směřování nastalo v době pochybností o smyslu moderního umění a vážného národního ohrožení. Je vcelku logické, že umělci v touze po opravdovosti, duchovnosti a vnitřní stabilitě v umění hledali inspiraci v dílech starých mistrů, od nichž přebírali formální kompozice a inspirovali se zejména v práci s barvou a světlem. Tyto tendence lze skutečně pojmenovat historismem, nikoliv však v pejorativním slova smyslu. Zaměříme-li se na díla vytvořená výše zmíněnými umělci, nelze tvrdit, že by pouze pasivně přejímala formy minulosti. V malbách Golgot či Olivetských hor Jana Baucha nebo v biblických námětech Aloise Wachsmanna a dalších umělců nalezneme

⁴⁷ V případě Rembrandta to byly perské miniatury, u Delacroixe staré rytiny.

⁴⁸ LIESLER 1944, 248–250.

⁴⁹ To je jeden z pohledů na problematiku historismu, jak ho uchopuje Otakar Mrkvička.

⁵⁰ Pečírka 1963, 18.

osobitou syntézu prvků odkazujících k minulým slohovým etapám či velkým malířským osobnostem s originálním výtvarným přístupem.

Co za historismus z hlediska obsahu už považovat nelze, je příklon ke křesťanským námětům, který se v českém umění projevoval od konce 30. let. Chceme-li se zabývat okolnostmi jejich vzniku, je třeba více předestřít atmosféru, která nastala na přelomu 30. a 40. let v kulturním prostředí.

Ačkoliv bylo na začátku kapitoly poukázáno spíše na rozdíly, které mezi jednotlivými teoretiky umění v generační diskusi panovaly, objevilo se i několik společných momentů. Bednářovci i Chalupecký společně hovoří o nutnosti hledání vztahu k absolutnu, o zmechanizování člověka a o odcizení lidí od skutečnosti. Podle Jindřicha Chalupeckého byl tehdejší člověk spoután kulturou a stala se z něj pouze intelektuálně smýšlející bytost svázaná civilizačními mechanismy. Chalupecký upozorňoval na fakt, že moderní doba a její vymoženosti sice v mnohém ohledu ulehčují život, na straně druhé však člověka zbavují tíhnutí k transcendentnu, které je mu vrozené. Chalupecký popisuje, že lidská bytost je opuštěná náboženstvím i vědou a je redukována na pouhou součástku společenského stroje. Stejně jako Martin Heidegger i Chalupecký považuje za dominantní pocit moderního člověka úzkost a nejistotu vyvolanou kolapsem starých hodnot. Teoretik tvrdí, že člověk se transcenci sice vzdaluje, ale zároveň se touze po ní nedokáže vzdát, protože je jeho součástí. Moderní umění podle Chalupeckého sice vykristalizovalo v dokonalé, avšak mimo lidský život stojící nepotřebné útvary. Touží po tom, aby umění znovu pomáhalo lidstvu vyrovnávat se s jeho vlastním bytím a aby se člověk opět stal jeho součástí. Dále chce obnovit ztracenou pospolitosť v umění a překonat rozpor mezi rozumem a iracionálním, duchem a tělem.⁵¹

Kamil Bednář vnímá potřebu lidstva odklonit se od automatizované a analytické civilizace a navrátit se k duchovním hodnotám. Vyjadřuje své přesvědčení, že se umění nemůže obejít bez náboženství a metafyzického zaměření. Za cíl si dává hledání „nahého člověka“, kterého chápe jako jakýsi prazáklad lidstva, člověka myslícího, rozumového, citového, ne atomizovaného, s duší, v níž je vždy stejná a věčná touha po vyšším poznání.⁵²

Tato debata se promítla jak do tvorby Skupiny 42, tak do námětů skupiny Sedm v říjnu. Touha po transcenci se v případě Skupiny 42 otiskuje do melancholie osamělého člověka v prostoru. Věnuje se mýtu města, člověka situuje do předmětné

⁵¹ BRDEK 2017, 48–52.

⁵² BEDNÁŘ 1940, 31–32.

skutečnosti a dává mu poznat sebe samého jeho vymezením vůči objektům, které ho obklopují. Oproti tomu se tvorba skupiny Sedm v říjnu zabývá člověkem, jenž pátrá ve svém nitru a který je mnohdy ohrožen a vystaven mezním situacím. Křesťanské náměty se členům skupiny stávají prostředkem k vyjádření pocitu odcizení, osamělosti či lidského utrpení.

Dalším impulsem k aktualizaci biblických motivů v českém umění byla destabilizace Evropy na konci 30. let, kterou zapříčinily politické problémy uvnitř států i hospodářská krize. Zvláště po vypuknutí občanské války ve Španělsku v roce 1936 si lidstvo opět připomnělo, jaké hrůzy válka přináší. Tento pocit úzkosti vygradoval na konci 30. let, kdy se v Evropě naplno rozpoutala druhá světová válka.

Vojtěch Lahoda se o tehdejších návratu biblických motivů v českém umění vyjadřuje jako o symbolické řeči náznaků a paralel, kterou si umělci vyvolili v době, kdy surrealistická imaginace podléhala zákazu.⁵³ Surrealismus sice pro nacistickou ideologii spadl do kategorie zvrhlého umění a pro Sověty do sféry výtvarného formalismu, avšak z tvorby tehdejších českých výtvarníků nezmizel. Také není na místě mluvit o volbě biblických motivů jako o racionálním rozhodnutí. Nešlo o promyšlený tah, kdy by si umělci, vědomi protektorátní kulturní cenzury, vyvolili pragmaticky biblické náměty jako paralelu k tehdejší době. Spíše se jednalo o jakousi vnitřní potřebu, nutkání vyjádřit hrůzu a úzkost, kterou s sebou přinášela válka. V některých dílech je ona impulsivnost demonstrována expresivním pojetím námětu či skicovitostí, jindy je projevena až obsedantností jednotlivými náměty.⁵⁴ Přesto je patrné, že se v mnohých případech jednalo o symbolickou řeč.

Odlišná situace však nastala po únorovém puči v roce 1948. Zatímco zobrazování křesťanských námětů během druhé světové války nebylo v rozporu s nacistickým režimem, od únorového převratu se v rámci komunistické ideologie staly biblické motivy tabuizovaným tématem. V roce 1948 vznikl Svaz československých výtvarných umělců, který dozoroval veškerou výtvarnou tvorbu ve státě a určoval její směr. V květnu 1948 se v Praze konal Sjezd národní kultury, který shromáždil představitele všech uměleckých oborů. Výtvarníkům byl stranickými ideology Nejedlým, Kopeckým, Štollem a Barešem zdůrazněn význam a zodpovědnost společenské role umělce v socialistickém státě. Jako

⁵³ LAHODA 2005, 81.

⁵⁴ Myšleni jsou zejména Jan Bauch a Václav Chad, kteří motiv Ukřižování ztvárnili až v desítkách variant, či František Tichý, jehož nejvíce zaujal námět Milosrdného Samaritána.

program byl vytyčen socialistický realismus, jehož následkem se stala důsledná ideologizace všech uměleckých sfér.⁵⁵

Podobě českého umění po únoru 1948 předcházela otázka spojená s koncem války, zda Československo (dále ČSR) může sloužit jako tzv. politický a kulturní most mezi Východem a Západem. Do debaty zasáhlo mnoho osobností z politické i kulturní sféry. Jedním z prvních důležitých bodů týkajících se této otázky bylo v červenci 1945 vydání článku novináře Václava Běhounka nazvaného *Na východ nebo na západ* v deníku *Práce*. Podle Běhounka ČSR bylo a je orientované na Východ s důrazem na Rusko, ovšem odmítnutí Západu a Ameriky by znamenalo návrat do 19. století. Na ČSR pohlíží jako na křižovatku spojující Východ a Západ a vyzývá české umělce k tomu, aby si vytvářeli svoji vlastní cestu a aby jejich kreativitu neovlivňovalo, co se děje ve světě.

Eduard Beneš nepovažoval za řešení klonit se k jedné či druhé mocnosti a věřil, že je možné začlenit se mezi Západ i Sovětský svaz. Dle jeho názoru byla spolupráce nezbytná. Americký politik Henry Wallace byl přesvědčen, že ČSR má z hlediska poválečné politické spolupráce jedinečnou pozici. Věřil, že ČSR může posloužit světu v porozumění mezi Amerikou a Sovětským svazem, neboť se jedná o slovanský stát s demokratickou tradicí. Také americké ministerstvo zahraničí vidělo ČSR jako klíč pro budoucí politickou i kulturní vyrovnanost.

V březnu 1947 se z Paříže do Prahy přesunula přehlídka nazvaná *Umění moderní Ameriky*, která se měla stát prostředkem kulturní diplomacie začínající studené války. Cílem výstavy bylo rozeznat předsudky týkající se americké negramotnosti a pomluvy ohledně vyprázdněnosti americké kultury šířící se ze Sovětského svazu. Dalším záměrem bylo poukázat na svobodu uměleckého vyjádření v americkém demokratickém politickém systému a zdůraznit roli Ameriky jako kulturní mocnosti. Představena byla díla pohybující se mezi realismem, expresionismem, surrealismem a kubismem. Hugo Weisgall v katalogu k výstavě zdůraznil spojení amerického umění s moderní evropskou tradicí. To, že si důležitosti ČSR byla americká diplomacie vědoma, ukazuje i fakt, že výstava byla posléze přesunuta také do Brna a Bratislavy. Ačkoliv se přehlídka v ČSR shledala vesměs s pozitivními reakcemi, v Americe spustila otázku, co lze skutečně považovat za americký styl. Moderní umění bylo podle konzervativců neamerické, ba dokonce jimi bylo považováno za nebezpečný nástroj komunistů. Výstavní projekt byl ukončen v červnu 1947 Georgem Marshalllem.

⁵⁵ HALÍK 2005, 283–284.

Jako odpověď na americkou výstavu Sověti připravili vlastní uměleckou přehlídku nazvanou *Obrazy národních umělců SSSR*, která do Prahy doputovala v dubnu 1947. Výstava se přesunula z Vídně do Prahy na výslovné přání pražských sovětských představitelů. Na přehlídce bylo představeno dílo čtyř sovětských umělců, jejichž práce znázorňovaly každodenní život v Sovětském svazu a velké momenty sovětské historie. Katalog sovětské výstavy byl založen na porovnávání socialistického realismu se západním moderním uměním, které bylo nařknuto z odlidštěného formalismu. Sověti tvrdili, že jejich umění je plné výrazných individualit. Realita však byla opačná. Přehlídka měla podobně jako v případě amerického umění nejen kulturní, ale zejména politické ambice a rozvířila veřejnou debatu v ČSR. Některými kritiky byla oceňována srozumitelnost sovětských realistických obrazů, jiní poukazovali na průměrnost, nízkou kvalitu, plytkost a kýčovitý obsah děl. Sovětská přehlídka měla vysokou návštěvnost. Během čtyř týdnů ji navštívilo přes 46 tisíc diváků, což bylo zhruba pětkrát více než v případě výstavy amerického umění. Zájem diváků povzbudil v červenci 1947 ředitele moskevské Treťjakovské galerie Alexandra Zamoškina k napsání článku do moskevského deníku *Pravda*,⁵⁶ který dehonestoval sdružení Mánes a učitele Akademie výtvarných umění a Uměleckoprůmyslové školy v Praze (dále UPŠ). Hrubě jim vytýkal formalismus a napodobování francouzského a amerického umění.⁵⁷ Proti Zamoškinovi následně vystoupili studenti UPŠ, kteří sepsali otevřený dopis, v němž se postavili za své učitele.

Po převzetí moci komunisty v únoru 1948 bylo jasné, že idea ČSR jako prostředníka mezi Západem a Východem selhala. Následkem násilné stalinizace zmizelo z výstavních síní až do konce 50. let západní umění. Komunisté se snažili ČSR od Západu izolovat. Situace se začala proměňovat až ve druhé polovině 50. let, a to zejména díky americké diplomacii.⁵⁸

Komunistický režim přesto nemohl zabránit výtvarníkům v jejich soukromé tvorbě. Umělci, kteří se výtvarně vyjadřovali za pomoci biblických námětů, však pracovali s vědomím, že ponесou za své umělecké počínání následky v podobě profesní i společenské izolace, nemožnosti představit svou tvorbu veřejnosti a také života v chudobě.⁵⁹

⁵⁶ PECH 2015, 223–230.

⁵⁷ ZAMOŠKIN 1947, 97–98.

⁵⁸ PECH 2015, 230–231.

⁵⁹ KLIMEŠOVÁ 2010, 255.

Na rozdíl od 40. let, kdy díla s křesťanskou tematikou odrážela osobní víru umělce jen málokdy, jsou biblické motivy vzniklé ke konci 40. a v průběhu let 50. většinou výrazem hlubokého náboženského přesvědčení jejich tvůrců. Obratu ke křesťanství či tíhnutí ke spiritualismu jistě napomohla bezútěšná situace tehdejší doby způsobená tvůrčí nesvobodou, vykonstruovanými politickými procesy a popravami údajných nepřátel státu a komunistického režimu.

3. Novozákonní motivy v českém výtvarném umění ve 40. a 50. letech 20. století

V českém výtvarném umění 20. století se novozákonní témata začala objevovat kolem roku 1910 v tvorbě malířů sdružených kolem skupiny Sursum, Osma, Skupiny výtvarných umělců a SVU Mánes. Emila Fillu, podobně jako Jana Preislera nebo Jana Zrzavého, oslovil námět Milosrdného Samaritána, v jehož ztvárnění můžeme nalézt ozvuky tvorby Honoré Daumiera či motiv Salome, k němuž se uchýlil ve dvou variantách. Kromě Filly se ze skupiny Osma zabýval křesťanskými náměty Bohuslav Kubišta nebo také Antonín Procházka. Ze skupiny Sursum se nechal biblickými náměty inspirovat malíř Jan Zrzavý, který mezi roky 1910-1920 namaloval *Milosrdného Samaritána*, *Magdalenu* či *Kázání na hoře*, a k novozákonním motivům se opakovaně vracel i v průběhu dalších desetiletí, zejména ve 40. a 50. letech. Vícekrát se u něj objevují motivy Poslední večeře, Ecce homo nebo mariánské náměty.

Na podzim roku 1939 vzniklo umělecké uskupení Sedm v říjnu sdružující mladé výtvarníky, kteří do své tvorby promítali alegorické zpodobnění zranitelného člověka, jenž mnohdy nabýval podob raně křesťanských mučedníků. Mezi tvorbou skupiny se objevovaly i jiné křesťanské náměty, například motiv Poslední večeře. Umělci ve svých dílech reflektovali tvorbu barokních malířů, jako byli například Rembrandt či Diego Velázquez. Vliv na mladé umělce měli také malíři Honoré Daumier nebo Francisco Goya, jejichž díla se vyznačují naturalismem a odhalují člověka s jeho nitrem i existenciálními problémy.⁶⁰ V čele uskupení stanul mladý teoretik Pavel Kropáček, který skupině během dvouletého působení uspořádal tři výstavy a napsal k nim úvodní texty.⁶¹

Zatímco ve 20. a v 1. polovině 30. let novozákonní náměty ustoupily do pozadí, ve 2. polovině 30. let se začaly objevovat v tvorbě mnohých malířů, kteří do nich vkládali pocity úzkosti a obavy z přicházející války. Ve 40. letech se mezi nejčastěji volené motivy řadí pašijové náměty, které zachycují Poslední večeři, často s akcentem na Jidášovu zradu, Kristovu úzkost na hoře Olivetské a zcela dominující výjev Ukřižování. V 50.

⁶⁰ BOŘECKÝ/EXNER/KOTALÍK 2010, nepag.

⁶¹ Pavel Kropáček se řadil mezi aktivní členy protektorátní odbojové sítě. Spolu s Juliem Fučíkem patřil k antinacistické organizaci Národní revoluční výbor inteligence neboli NRVI. S Fučíkem a Vladislavem Vančurou chtěli v rámci NRVI vytvořit sekci sdružující inteligenci v boji proti nacismu. K žádné větší aktivitě NRVI však nedošlo, protože byl spolek z kraje činnosti prozrazen a většina jeho členů skončila v koncentračních táborech nebo byla popravena. Kropáčka zatklo gestapo 30. dubna 1942 při jedné ze schůzí výboru. Mladý teoretik zemřel v únoru 1943 v Osvětimi. ROUSOVÁ 2011b, 134–141.

letech se z pašijových témat vyskytuje převážně Kristus na kříži nebo motiv Ecce Homo. Z novozákonních motivů se dále v tvorbě malířů objevují podobenství, nejčastěji výjev Milosrdného Samaritána nebo Návrat ztraceného syna. Někteří umělci se pokusili o zobrazení poslední novozákonní knihy, jež pro ně mohla představovat paralelu k současnému stavu dějin. V obou desetiletích se kromě kristologických témat vyskytovaly i náměty spojené s Pannou Marií, z nichž motivy odkazující na mariánská zjevení se sice nachází za hranicí Nového zákona podobně jako témata světců a mučedníků, avšak z hlediska dalších návazností přesto zůstávají ve společné kapitole.

3.1. Pašijové motivy

3.1.1. Poslední večeře (1938-1948)

Jan Bauch: *Rozmluva - Večeře Páně* (1938-1941) [1]

Malíř se od poloviny 30. let oprošťuje od plošných a dekorativních zátiší a krajin, v nichž užívá jemných pastelových tónů růžové, modré a zelené, a postupně inklinuje k malbám s plastickým formováním barvy. Ve svém pojetí Poslední večeře Bauch staví scénu na blíže neurčité místo: k bíle prostřenému stolu, kolem něhož jsou shromážděni učedníci. Kristus zde nevystupuje jako dominantní postava, nýbrž spolu s apoštoly vytváří intimní společenství toužící po vzájemné blízkosti. Pozornost zaujme Jidáš umístěný na levém kraji výjevu, jehož obličej, zobrazený z profilu a vystupující ze stínu, je zpracován pomocí silné vrstvy barevné pasty. Postavy Krista a ostatních apoštolů oděných v červené a modré pláště připomínají tvorbu El Greca, jehož inspirace je znatelná i v jiných Bauchových dílech.

El Greco se na počátku 20. století stal důležitou inspirací pro členy umělecké skupiny Der Blaue Reiter, ale také pro členy skupiny Osma, zejména pro Emila Fillu, jenž napsal v roce 1911 o tomto malíři stať do *Uměleckého měsíčníku*, v níž se mimo jiného zabývá kompozicemi El Grecových obrazů a všimá si jeho snahy zachytit objekt z více pohledů a utvářet plastičnost hmot pomocí hlubokých ostrých zářezů.⁶² Není jisté, zda tuto stať Bauch četl, je však známo, že se pochvalně vyjadřoval o Fillových příspěvcích do *Volných směrů*. Oceňoval snahu časopisu poukázat jak na staré umění, tak

⁶² LAHODA 2007, 93–94.

na tehdejší světovou avantgardu. Bauch si začal uvědomovat návaznost jednoho období na druhé a postupně nacházel současnost i v dílech starých mistrů.⁶³ El Grecův vliv se odráží zejména v akcentaci gest rukou a ostře řezaných obličejích. Před Kristem, jenž hledá oporu u Jana, pokleká jeden z učedníků. Dle gesta a teskného výrazu připomíná Petra ve chvíli, kdy mu Ježíš předpovídá zapření.

Václav Hejna: *Poslední večeře* (1941) [2]

Stejně jako většina Hejnových obrazů tehdejší doby se i tato malba vyznačuje syrovým ztvárněním motivu a užitím silných vrstev barvy. Na rozdíl od Baucha se Hejna drží tradičního ikonografického schématu, kdy se ústředním motivem stává stůl s Kristem a spolusedícími učedníky. Stůl není zobrazen frontálně, nýbrž vytváří diagonálu táhnoucí se z levého dolního rohu směrem do středu obrazu. Celá scéna je zasazena do jakéhosi sklepa evokujícího raně křesťanské katakomby.⁶⁴ Prostor však lze zároveň chápat jako sklepní kryt a učedníky jako osoby hledající úkryt před bombardováním. Zde i v jiných Hejnových dílech si lze povšimnout motivu prázdné tváře.⁶⁵ Nejedná se pouze o vyjádření tíživé doby, ale odkazuje se zde i k praktikám totalitních režimů, kdy se vymazáváním obličejů z fotografií zbavoval subjekt individuality. Hejna tak potlačuje jedinečnost člověka a lidské tváře mění v blíže neurčité objekty.⁶⁶

Václav Chad: *Jidáš* (1940-1941)

Václav Chad, jenž bude více zmíněn v následujících kapitolách, si z námětu *Poslední večeře* vybral pouze ústřední postavu Jidáše jakožto Kristova zrádce. Na verzi z let 1940-1941 je Jidáš zobrazen z profilu, jak hledí do dálky na Golgotu, na níž se proti rudé obloze tyčí tři kříže. Jeho groteskní mrtvolně bledý obličej vystupuje z tmavého pozadí. Grotesknost je charakteristická pro mnohá Chadova díla a k svému vrcholu dospívá v početných kresbách *Ukřižování*.⁶⁷ Nelze vyloučit, že postava Jidáše nabyla pro

⁶³ BAUCH 1980, 47.

⁶⁴ TESAN 2013, 75.

⁶⁵ Není tomu tak u první varianty námětu z let 1940-1941. Zde lze ve tvářích rozeznat jednotlivé rysy obličejů a na rozdíl od pozdějších variant mezi sebou postavy komunikují.

⁶⁶ VOJVODÍK 2011, 2021.

⁶⁷ PETROVÁ 2009, 127–128.

Chada dobově aktuálního významu, neboť jako člen odboje čelil stálému nebezpečí zrady.⁶⁸

Josef Liesler: *Večeře* (1942) a *Poslední večeře* (1942) [3]

Liesler téma *Poslední večeře* využívá jako kulisu, která sekunduje scéně odehrávající se v popředí. Ústředním motivem těchto obrazů se stává diagonála vytvářející pomyslné jeviště ozářené umělým světlem. Citace divadelních prvků je pro Lieslerovy obrazy typická a lze ji částečně odůvodnit umělcovou prací na poli scénografie.⁶⁹

Prvky divadelní stylizace či chápání světa jako výjevu z antické tragédie se v tehdejší době vyskytovalo i u jiných umělců. Antické divadlo se stává alegorií humanity, jež se dostává do kontrastu s válečným běsněním, a pojí se rovněž s chápáním okupace jako právě se odehrávající tragédie.⁷⁰ Typické je toto pojetí u malíře Františka Muziky, ale také u členů skupiny Sedm v říjnu, mezi než se řadí jak Josef Liesler, tak Václav Hejna či Arnošt Paderlík.

Na první Lieslerově verzi z roku 1942 nazvané *Večeře* se v prvním plánu vznáší bílé dámské šaty s volány a modrou stuhou v pase. Při pozornějším zkoumání však zjistíme, že šaty na sobě mají rozeteté rudé skvrny, zejména v úrovni kotníků a boků. Vypadají jako malé červené ranky či stopy po střelách. Šaty jsou, stejně jako scéna *Poslední večeře* v zadním plánu, osvětleny proudem umělého světla. V pozadí lze rozeznat stůl s kolemsedícími učedníky a Kristem.

Na druhé verzi *Poslední večeře* nás v popředí zachmuřeně pozoruje žena oděná do žlutých šatů připomínající japonské dřevořezy. U nohou jí stojí vyděšený pes s vypoulenýma očima upřenýma mimo scénu. Do jakéhosi sklepního výklenku v zadní části obrazu rozestavěl Liesler skupinu postav. Soudobě oděné společnosti se vymyká muž v červeném plášti se svatozáří. Jedná se zřejmě o Krista, který se modlí a žehná. Na opačné straně stolu zaujme těžko identifikovatelné stvoření s rohy umístěné vedle jednoho z apoštolů, které by mohlo symbolizovat d'ábla vybízejícího Jidáše ke zradě.

⁶⁸ Jednoho udavače dokonce sledoval až k sídlu zlínského gestapa.

VALOCH 1985, nepag.

⁶⁹ Navrhování divadelních scénografií bylo za druhé světové války pro umělce častým zdrojem obživy. LAHODA 2011a, 147–148.

⁷⁰ LAHODA 2005, 79.

Jan Konůpek: *Poslední večeře* (1942) a *Poslední večeře* (1944)

Konůpek se k námětům s křesťanskou tematikou začal navracet ke konci svého života ve 40. letech.⁷¹ Na verzi z roku 1942 je scéna redukována pouze na postavy Krista a dvou učedníků. Kristus je oblečen v šarlatový oděv a s rukama položenýma před sebou upírá svůj zrak na kalich. Učedníci jsou zobrazeni z profilu, s hlavami pozdviženými ke Kristu a s rukama svírajícíma prázdné talíře. Celá scéna je zasazena do středomošské krajiny, již rámuje renesanční arkády.

V kresbě *Poslední večeře* z roku 1944 se stylově blíží *Svaté večeři* (1942) Jana Zrzavého, s nímž ho pojilo členství ve skupině Sursum a příklon k symbolismu i křesťanskému mysticismu. Stůl je zobrazen vertikálně a kolem něj jsou rozestavěny tajemné bytosti s rukama na stole a s tvářemi hledícími před sebe. Postava se svatozáří v čele stolu představuje Krista vizionářsky pozvedajícího oči vzhůru.

3.1.2. Poslední večeře (1948-1960)

Zatímco během druhé světové války mohl být námět *Poslední večeře* chápán jako alegorické zpodobnění zrady, kterou Češi ztotožňovali s podepsáním mnichovské dohody, po druhé světové válce toto téma nabylo nového významu.

Jan Křížek: *Poslední večeře* (1948) [4]

Z roku 1948 pochází *Poslední večeře* Jana Křížka, který v té době opustil z politických důvodů ČSR a natrvalo se usadil ve Francii. Ve své tvorbě vzdává hold archaickým kulturám a umění přírodních národů a pokouší se o zobrazení člověka nepoznamenaného civilizací.⁷² *Poslední večeře* i kresby Ukřižování se blíží směru art brut, jenž jako první pojmenoval v roce 1945 Jean Dubuffet.⁷³ Stejně jako Jan Konůpek ve své verzi z roku 1944 zpodobňuje i Křížek všechny apoštoly sedící kolem stolu. Rozdílné je však zasazení scény, zatímco Konůpek *Poslední večeři* pojímá jako posvátný obřad, Křížek postavy odívá v šaty tehdejších Pařížanů a na stůl umísťuje bagety, tradiční

⁷¹ Kromě *Poslední večeře* je Konůpek také autorem několika kreseb a akvarelů Zmrtvýchvstání, které pocházejí z 1. poloviny 40. let.

⁷² PRAVDOVÁ 2013, 69.

⁷³ V prostorách Foyer de l'art brut, jež byly Dubuffetovi poskytnuty, v roce 1948 Křížek vystavoval. PRAVDOVÁ 2013, 59.

novodobé francouzské pečivo. Kresbu pojímá zdánlivě naivisticky, málem ve stylizaci dětské kresby, oprošťuje ji od touhy po čisté estetice. Kristus je umístěn do středu kompozice a o jeho hrud' se opírá jeden z učedníků, pravděpodobně Jan.

Robert Piesen: *Nádoba z alabastru (Pomazání v Bethánii) II (1955), Nádoba z alabastru (Pomazání v Bethánii) III (kolem 1955) [5]*

V roce 1955 vytvořil několik variant námětu ztotožňovaného s Poslední večeří i Robert Piesen. Obraz dříve znám pod názvem *Kristus u Šimona* se však spíše váže k jiné události z evangelia – Poslední večeří nebo Pomazání v Bethánii, podle něhož byl později přejmenován.⁷⁴ Ježíš je pozván na večeří k Lazarovi, jehož sestra Marie při této příležitosti pomaže Kristu nohy drahocenným olejem. Jidáš nad jejím činem vyjadřuje nespokojenost, neboť dle jeho slov mohl být olej prodán za 300 denárů a ty následně rozdány chudým.⁷⁵ Hodnota 300 denárů odkazuje ke 30 stříbrným, za které Jidáš Krista po Poslední večeří zradil.⁷⁶ Na rozměrných Piesenových akvarelech je do středu kompozice umístěn kulatý stůl, k němuž z pravé strany přistupuje žena s nádobou v rukách. Ostatní postavy sedící u stolu se k ženě natáčí a gestikulují. Piesen se zde stejně jako v hoře Olivetské uchyluje ke zjednodušení formy a znakovosti.

3.1.3. Kristus na hoře Olivetské (1938-1948)

Alois Wachsman: *Getsemanská zahrada (1941) [6]*

Výjev z osudné noci, kdy Kristus pln úzkosti čekal na smrt, namaloval v roce 1941 Alois Wachsman. Wachsman reprezentuje skupinu umělců, kteří příklonem k biblickým motivům nehledali pouze alegorii utrpení či nesvobody, ale vyjadřovali vlastní zakotvení ve víře. Wachsman byl hluboce věřící a v křesťanské víře nacházel posilu zvláště ke konci života, kdy vážně onemocněl. Malíř, který je znám hlavně jako surrealista, upustil od mytologických scén a z obrazů se pomalu začaly vytrácet antické sloupy, torza žen a tajemné fantomy, až je nakonec nahradily kompozice s trpícím Kristem či plačícími ženami.

⁷⁴ KLIMEŠOVÁ 2001, 264.

⁷⁵ J 12,1–5.

⁷⁶ Mt 27,3.

V díle nazvaném *Getsemanská zahrada* vidíme v popředí tři spící učedníky nabývající podoby venkovanů v selských oděvech, které můžeme nalézt v dílech starých nizozemských mistrů. Zejména v objemovosti figur se Wachsmann přibližuje Pieteru Brueghelovi. Z předního plánu se táhne cesta vedoucí na horu, kde se s rozpaženými rukama modlí Kristus. Rudá obloha evokuje Kristovo budoucí utrpení a zároveň odkazuje na Mistra Třeboňského oltáře, jehož citová vroucnost i kolorit se v díle odrážejí.⁷⁷

Jan Bauch: *Kristus na hoře Olivetské* (1937) [7], *Kristus na hoře Olivetské* (1942) a *Kristus na hoře Olivetské* (1945) [8]

Na rozdíl od Wachsmanna, jenž horu Olivetskou ztvárnil pouze na jedné malbě, se pro Jana Baucha staly Kristovy poslední hodiny před zatčením inspirací pro více děl. Inklinaci k biblickým motivům, zejména k námětu hory Olivetské, Poslední večere a Ukřižování, vysvětluje vnitřní nutností, potřebou vypořádat se s ochromující úzkostí a pocitem ohrožení.⁷⁸

Kristus z první varianty (1937) v sobě nezapře elgrecovskou inspiraci, a to zejména v barevnosti, nepřirozené protáhlosti postavy i duchovním náboji, který se Kristu zračí ve tváři. Kromě spících učedníků v pozadí je ve výjevu zobrazena už jen váza s růžemi. Květinová zátiší i ženské akty byly v 1. polovině 30. let Bauchovými oblíbenými motivy, avšak zde je růžím nejspíše dodán hlubší význam. Růže jsou zejména v raném křesťanství známy jako symbol Kristovy prolité krve a jeho ran.⁷⁹

V další variantě z roku 1942 Bauch upouští od modročervené barevnosti, typické pro jeho díla z 30. let, a přiklání se k odstínům červené, zelené, hnědé a žluté, jež se v jeho tvorbě spolu s expresivním výrazem začínou objevovat ve 40. letech. Učedníci se z obrazu téměř vytrácejí a do popředí je umístěn Kristus s andělem, jenž ho měl povzbuzovat v této těžké chvíli.⁸⁰ Kristus se sepjatými rukama shlíží na kalich, který mu anděl podává, a je připraven vypít ho až do dna.⁸¹ Anděl je podán výraznými tahy štětce v odstínech modré, žluté a zelené. Na rozdíl od předchozí meditativní verze je tato varianta o poznání expresivnější. Ústřední téma výjevu je obklopeno rudou barvou, jež akcentuje Kristovo utrpení. Opět se zde objevují růže, tentokrát bílé, jež nejsou oproti

⁷⁷ MICHALOVÁ 2003, 102–103.

⁷⁸ BAUCH 1980, 78–79.

⁷⁹ BECKER 2007, 248.

⁸⁰ Lk 22,43.

⁸¹ Mt 26,39–42.

předchozí verzi elegantně uspořádány ve váze, ale místo toho volně přerůstají přes okraj nádoby, padají a stávají se důležitou složkou obrazu.

V poslední malbě tohoto námětu se více než v jiných dílech odráží Bauchova osobní zkušenost z neustálého a často nehmatatelného strachu, jenž během války ochromil obyvatele protektorátu. Ve svých vzpomínkách píše, jak jednou večer za stanného práva ho jakýsi nesnesitelný tlak donutil vydat se ven, kde se toulal nočními ulicemi. Riziko přitom bylo obrovské.⁸² Tato smrtelná hrůza je v obraze vyjádřena neředěnými nánosy barev, hnětenými nejspíše za pomoci prstů a špachtle, a pastózně pojatými postavami Krista a anděla, jehož křídla se ztrácejí v divokém víru. Růže v popředí už nejsou naaranžovány a pouze volně prorůstají scénou. Bauch tímto obrazem ukončuje jednu námětovou kapitolu, v níž vyjádřil drama lidské osamělosti, pochybnosti a duchovní zápas člověka.

František Tichý: *Kristus na hoře Olivetské* (1944a), *Kristus na hoře Olivetské II* (1944) a *Kristus na hoře Olivetské* (1944b)

Mezi další autory, kteří ztvárnili Kristovu noc v Getsemane, se řadí František Tichý. Tichého tvorbu 30. let ovládali klauni, provazochodkyně či kolombíny, avšak po rozpoutání občanské války ve Španělsku se kromě cirkusových námětů začaly v jeho tvorbě objevovat i biblické motivy. V tušové kresbě *Kristus na hoře Olivetské* z roku 1944 Tichý transformuje historizující formu užívanou na přelomu 30. a 40. let v motivu Milosrdného Samaritána do expresivně pojaté figury s krajinným pozadím inspirovaným japonskou kaligrafií.⁸³ Výjev se soustředí pouze na horoucně modlícího se Krista, jenž svým vzezřením spíše než mladého muže připomene starce na pokraji sil.

Dramaticky vyhlíží i Kristus na dalších dvou variantách z téhož roku. Na první z nich je klečící Kristus vyobrazen v naléhavém gestu rukou vztažených k nebi. Na křečovité pokroucené prsty dopadá vějíř paprsků vycházejících z pravého horního rohu. Druhá verze je kompozičně shodná s předchozí variantou, avšak liší se ve výtvarném zpracování. Tichý se zde přiklání k barvě a zaměřuje se na její plošné užití. Obrazu dominuje rudá barva Olivetské hory v pozadí, která je doplněna šedozelenými tóny krajiny. Ze žluté záře na nebi prosvítá kresba anděla, jenž přichází posilnit Krista.

⁸² BAUCH 1980, 78–79.

⁸³ WINTER 2002, 142.

3.1.4. Kristus na hoře Olivetské (1948-1960)

Robert Piesen: *Hora Olivetská* (1957) [9]

V 50. letech ztvárňoval ve svých kompozicích horu Olivetskou snad jen Robert Piesen.⁸⁴ V Piesenových dílech však nejde o zachycení vnitřního boje a Kristovy osamělosti. *Hora Olivetská* se stává meditativním místem utvořeným z plošných abstrahujících znaků. Piesen postupně redukoval základní obrysy stromů do tvarů mandorly, sedmiramenného svícnu či plamene svíce a tyto symbolické tvary vkládal do svých krajin.⁸⁵ Krajiny ústí v roce 1958 do oproštěnějších kompozic označovaných jako „Getsemanské zahrady“. Tyto krajiny v sobě nesou ohlas spirituálně laděné tvorby Jana Zrzavého, jež nebyla umělci vzdálená.⁸⁶ Většina z krajin má až na pár výjimek skutečné předobrazy v Jeseníkách, v okolí Rejvízu, kam Piesen jezdil. Pro umělce byla příroda podstatnou duchovní hodnotou a do svých krajin vložil Piesen mimo jiné i svou víru.⁸⁷

3.1.5. Ukřižování (1938-1948)

Alén Diviš: *Věžeňský Kristus* (1941), *Kristus věžeňský* (1942-1943) [10], *Kristus Černochoů* (1946), *Kristus Černochoů* (1947a), *Kristus Černochoů* (1947b) [11] a *Kristus Černochoů* (1948)

Mezi umělce, kteří se k motivu Ukřižování opakovaně vraceli, se řadí Alén Diviš. Diviš žil ve 30. letech ve Francii, kde se aktivně účastnil místního uměleckého života. Spolu s dalšími Čechy se v roce 1939 stal pracovníkem Domu československé kultury, který mimo jiného fungoval jako centrum pomoci českým a slovenským umělcům uprchlým z politických důvodů do Francie. Jako značně problematické se však později ukázalo levicové zaměření členů domu. V září 1939 došlo k hromadnému zatčení nejen obyvatel domu, ale i všech, kteří byli v dané chvíli přítomni. Zatčení, mimo Diviše také

⁸⁴ Na přelomu 50. a 60. let se Piesen přiklonil k širšímu okruhu umělců, kteří inklinovali k abstraktní tvorbě a připravovali založení skupiny Konfrontace. Piesen se v té době začal uchýlovat ke strukturální malbě a vytvořil řadu děl s námětem mýtického údolí v Jeruzalémě Gehinnom.

⁸⁵ KLIMEŠOVÁ 1991, 9.

⁸⁶ LAHODA 1995, 26.

⁸⁷ Piesen byl Žid, a to byl důvod, proč se musel tři roky tajně skrývat v Německu, kde byl poté svědkem bombardování Berlína. Na konci války ho na útěku do ČSR zatkl gestapo, avšak zachránil ho příchod Pražského povstání.

hlavní organizátor chodu Domu Adolf Hoffmeister nebo Maxim Kopf, byli na šest měsíců uvězněni v pařížském vězení Santé.⁸⁸ Jako důvod vzetí do vazby byla uvedena údajná Divišova špionáž pro Sovětský svaz.⁸⁹ Vězení sice Diviš s přáteli opustil v březnu roku 1940, svobodu však propuštění neznamenalo. Umělci byli nadále považováni za podezřelé a následně převezeni do sběrného tábora⁹⁰. V červnu 1940 byl tábor kvůli možnému německému ohrožení rozpuštěn. Tak se mohl Diviš vydat na cestu do Ameriky, kam dorazil 29. května 1941 a setrval zde šest let.⁹¹

Čas strávený v pařížském vězení, bída, utrpení a každodenní přítomnost smrti vyvolaly v Divišovi zájem o náboženství a do jeho tvorby přivedly nový námět ukřižovaného Krista. Mezi první díla tohoto obsahu nejspíše můžeme řadit dva drobné lepty *Vězeňský Kristus* z roku 1941. Jedná se o díla, která navzdory obsahové úspornosti neztratila nic z naléhavosti sdělení. Vězeňský cyklus rozvíjí na další kresbě z let 1942-1943 doprovázené francouzsky psanou větou: „*Celui qui ne prend pas sa croix et ne me suit pas n'est pas digne de moi.*“⁹² Tuto větu ilustruje trpící Kristus nabízející svou trnovou korunu světu. Scénu po pravé straně doplňuje zástup smějících se vojáků, po levé straně naopak Krista oplakávají ženy pod křížem.⁹³ Postavy jsou vyvedeny jednoduchými tahy, vojáci mohou svým groteskním vzezřením připomenout postavy z kreseb ukřižování Václava Chada. Z formálního hlediska zde Diviš jasně odkazuje na zdi vězení Santé, jejichž dotvářením si odsouzcenci krátili dlouhé chvíle. Jednoduché kresby vyprávějí svědectví o životě odsouzených či poukazují na důvody jejich uvěznění. Za pomoci imaginace se vězeňské cely měnily v bezútesnou krajinu pokrytou lesy z čárek, které zaznamenávaly dny odsouzcenců strávené v cele.⁹⁴ Diviš mnohé z kreseb sám dotvářel, umazával či přidával figury, pracoval se skvrnami na omítce či trhlinami a dírami ve zdech.⁹⁵ Nevědomky tak předznamenával poválečný zájem o art brut a informelní malbu.⁹⁶ Obzvláště v těchto dílech se přibližuje tvorbě Jeana Fautriera, Jeana Dubuffeta a Wolse.⁹⁷ Z českých umělců si nelze nezpomenout na Vladimíra Boudníka

⁸⁸ POSPISZYL/SKÁLOVÁ 2005, 56–59.

⁸⁹ DIVIŠ 1947, 7.

⁹⁰ Sběrný tábor se nacházel v Bassens u Bordeaux.

⁹¹ POSPISZYL/SKÁLOVÁ 2005, 65–70.

⁹² „Ten, jenž nevezme na sebe svůj kříž a nenásleduje mě, mě není hoden.“

⁹³ POSPISZYL/SKÁLOVÁ 2005, 127.

⁹⁴ ZEMINA 2016, 38.

⁹⁵ DIVIŠ 1948, 258.

⁹⁶ POSPISZYL/SKÁLOVÁ 2005, 79.

⁹⁷ ZEMINA 2016, 41.

a jeho akce z přelomu 40. a 50. let, kdy Boudník dokresloval či obtahoval skvrny na zdech domů.⁹⁸

S tématem ukřižovaného Krista Diviš pokračuje v roce 1946 a opakovaně se k němu po návratu do Prahy vrací. V první variantě námětu nazvaného *Kristus Černochoů* vyobrazuje Krista jako muže tmavé pleti s negroidními rysy. Kristovy oči obrácené v sloup a výraz vnitřního vytržení námět staví do potencionální souvislosti s voodoo a náboženstvím karibských domorodců, s nimiž Diviš mohl přijít do styku na ostrově Martinik,⁹⁹ kde strávil měsíc před odjezdem do New Yorku.¹⁰⁰ Kristovo tělo na modrém pozadí je podáno intenzivní černí, zatímco hlava se zdá být prozářena vnitřním světlem. Osoby černé pleti Diviš často maloval už v Paříži, ale zde vybočuje ze zavedené ikonografie, kde bývá Kristus zobrazen jako běloch. Je možné, že Krista černé pleti si Diviš vyvolil jako symbol člověka přehlíženého a diskriminovaného. Pravděpodobně však naráží na pocit nepřijetí a vyloučenosti ze společnosti, který v něm rezonoval, než na segregaci černochoů v USA. Ačkoli Diviš s návratem do vlasti nepospíchal,¹⁰¹ v hlučném a pulsujícím New Yorku se uzavřený a hloubavý malíř nejspíš necítil dobře.¹⁰²

V roce 1947 přichází Diviš se dvěma variantami námětu *Kristus Černochoů*, v nichž tělo ukřižovaného redukuje pouze na hlavu a ramena a dodává námětu na expresivité. V první verzi Kristova hlava téměř splývá s tmavě modrým pozadím, oči s velikými očními důlky září do tmy. Právě oči se zde stávají ústředním motivem nesoucím v sobě koncentrovanou bolest a utrpení, možná i výčitku. Z druhé varianty z roku 1947, která již vznikla v Čechách, na nás shlíží Kristus se špinavou vrásčitou tváří a staženými rty. Dramatičnost námětu je akcentována užitím techniky proškrabávání do barvy až na podklad.¹⁰³ Kristus opět předstupuje před modré pozadí a z jeho zářící proškrabávané tváře se řine v tenkých pramíncích krev.

Již ne tak expresivní a zároveň poslední verze pochází z roku 1948. Diviš zde malbu neproškrabuje a výraz Krista není tak excitovaný jako na předchozím vyobrazení. Obraz je laděn do odstínů hnědi a šedi, z nichž opět vystupují akcenty červené

⁹⁸ ZEMINA 2016, 11.

⁹⁹ POSPISZYL/SKÁLOVÁ 2005, 127–128.

¹⁰⁰ POSPISZYL/SKÁLOVÁ 2005, 71.

¹⁰¹ Diviše provázely existenční obavy. Po dvaceti letech strávených v zahraničí přišel o mnoho kontaktů a byl si vědom toho, že by pro něj nebylo snadné získat práci ani ubytování. V dopise datovaném v květnu 1946 žádá o radu Adolfa Hoffmeistera, který tehdy působil v Praze na ministerstvu zahraničí.

¹⁰² Ve svých malbách z newyorského období se navrácí ke vzpomínkám na Paříž, Martinik či na pobyt ve vězení. K New Yorku se vztahují pouze tři obrazy vzniklé v posledním roce jeho amerického pobytu.

¹⁰³ POSPISZYL/SKÁLOVÁ 2005, 165–166.

znázorňující Kristovu krev. Ze 40. let také pochází Kristus s bělošskými rysy, kde se Diviš opět vrací k metodě proškrabávání.

Václav Chad: *Ukřižování* (1940), *Ukřižování s červeným sluncem* (kolem 1941) [12], *Ukřižování* (1941-1942) [13], *Ukřižování* (1943a), *Ukřižování* (1943b) a *Ukřižování* (1944) [15]

V kresbách Václava Chada se motiv Ukřižování mění ve scény, kdy je Kristus pomočován vojáky stojícími pod křížem či je obklopen skupinou žen v eroticky vyzývavých pózách. Podobně jako v Divišových Ukřižováních jsou i v Chadových kresbách uplatňovány groteskní prvky. V kresbách se prolíná biblická tematika, černý humor i vyzývavá sexualita.

Zobrazováním námětu Ukřižování ve 40. letech a jeho spojením s nevídanou brutalitou a otevřenou sexualitou se zabývá Hana Rousová ve sborníku *Konec avantgardy*. Rousová poukazuje na skutečnost, že ve 40. letech dochází k mnohým kompozičním, formálním i obsahovým proměnám tématu Kristova ukřižování. Umělci byli přitahováni stále platným významem ukřižování jakožto utrpením nevinného člověka a uváděli ho do souvislosti s lidským utrpením za války. Při sledování děl ze 40. let pak zaujme především jejich výrazná individualita. Někteří z umělců, mezi něž se řadí právě Václav Chad či Vlastimil Beneš, pojali téma Ukřižování blasfemicky a výjev uvedli do groteskních souvislostí.¹⁰⁴

Při pohledu na Chadovy kresby a malby Ukřižování vyvstává otázka, proč malíř stavil ukřižovaného Krista mezi zmrzačené jedince či figury oddávající se erotickým hrám. Chtěl malíř odkázat na trvajících platnost Kristovy oběti, která se nemění, i když svět pod křížem se hroutí a spěje do záhuby? Je Kristus přítomen i v tuto chvíli? Anebo mají okolnosti odehrávající se pod křížem ukázat, že svět pohlcený válkou už je světem bez Boha, místem, kde se nám nedostane ochrany? Táže se Chad po smyslu všeobecně uznávaných hodnot jako je láska a víra, hodnot, které válka zneuctila? Dokážou tyto hodnoty obstát, jsou-li vystaveny válečné mašinérii? Na některých perokresbách je dokonce i tělo Krista destruováno či zobrazeno s odhaleným pohlavím. Zdůrazňuje snad Chad připodobněním Krista ostatním postavám stojícím pod křížem jeho lidství?

¹⁰⁴ ROUSOVÁ 2011c, 67–80.

Se zajímavou úvahou přichází ve sborníku *Konec avantgardy* také Vojtěch Lahoda, který v kapitole *Archeologie brutality a „sirnatých emocí“* předestírá situaci prvních let války, kdy cílem okupační německé správy bylo udržení občanů protektorátu v domnění, že v jejich životě nedochází k zásadním změnám a že život dál probíhá běžným způsobem. Němci potřebovali zachovat pořádek v protektorátu, a i proto se v pokynech pro tisk ze září 1939 mimo jiné nachází směrnice k omezení slova „válka“ v titulcích novin a periodik. Dále byly vydány instrukce pro cenzurní tiskovou službu, aby nepropouštěla žádné zprávy o sebevraždách nebo zatýkání v protektorátu. Lahoda se domnívá, že Chadova válečná tvorba se snaží narušit tuto „clonu reality“, která je lživá a předstíraná.¹⁰⁵

K Lahodově teorii je třeba doplnit, že Chadova Ukřižování se nevztahují pouze k počátku války, ale vznikají v průběhu celé 1. poloviny 40. let, v době, kdy se po atentátu na Heydricha politická situace přiostrčila a na protektorát dopadly tvrdé restrikce. Již při dosazení Heydricha do funkce zastupujícího říšského protektora došlo ke zhoršení poměrů v zemi, bylo vyhlášeno stanné právo spolu se zřízením soudů, které měly sloužit k trestání osob obviněných z nabourávání státního systému.¹⁰⁶

Nelze tedy tvrdit, že by v době vzniku Chadových děl byla nad protektorátem vyvolávána iluze „normálnosti“, vůči níž by se mohl Chad kresbami vymezovat. Při zachování směru této úvahy by se jevílo jako pravděpodobnější, že Chad reaguje na „skleníkové“ prostředí Baťovy Školy umění ve Zlíně, která na rozdíl od vysokých škol, a tedy i Akademie výtvarných umění v Praze, fungovala v běžném chodu a přijímala nové studenty. Žáci zde byli seznamováni s teorií i praxí výtvarného umění. Sami si na studia vydělávali, ve škole měli jasně daný každodenní režim, který byl poměrně nabitý.¹⁰⁷ Škola představovala jisté vakuum oproti okolnímu světu. Václav Chad tento rozpor bezpochyby pocítil na vlastní kůži zvláště ve chvíli, kdy se v roce 1944 zapojil do místního protinacistického odboje. Zdánlivé bezpečí, které mu poskytovala škola, narušovalo vědomí reálného rizika, které mu hrozilo. Přetlak, který se v umělci musel nashromáždit, jako by se transformoval do kreseb Ukřižování vymykajících se tradičnímu pojetí námětu.

Jedna z prvních kreseb Ukřižování pochází z roku 1940 a zobrazuje Krista na diagonálně se vypínajícím kříži, se třemi postavami stojícími v dolní části obrazu. Značně

¹⁰⁵ LAHODA 2011b, 55–61.

¹⁰⁶ KAPLAN/MACDONALD 1995, 72–73.

¹⁰⁷ PETROVÁ 2009, 123.

zkarikované figury nejspíše představují vojáky vysmívající se Ukřižovanému. Kristus s velkými rty, ostrým nosem a dlouhými vlasy nese Chadovy rysy a je zpodobněn z profilu, hledíc do dálky. Jeho disproportionální tělo přibité na kříž je vedeno jistými, energickými linkami dodávajícími námětu na expresivně.

V roce 1941 vzniká *Ukřižování s červeným sluncem* jako téměř jediná malba tohoto námětu. Pojetí tématu se vymyká veškerým konvencím, neboť Kristovo bílé tělo je pokryté červenými ranami, z nichž v místech probodění kane krev. Tu do svých úst zachytává postava objímající kříž, tradičně ztotožňována s Máří Magdalénou, a lotr ukřižován po Kristově pravici. Kolem je rozmístěna skupina žen v nejrůznějších pozicích se zdůrazněným pohlavím. Jedna z nich leží pod křížem v otevřeně erotické póze se široce rozevřenými nohama a natáčí se na diváka. Rozložením svého těla připomíná Venuši starých italských mistrů, jako byli Giorgione a Tizian, ale také provokativnější Goyovu *Nahou Maju* či Manetovu *Olympii*. Celý výjev je laděn do zemitých odstínů hnědi a okru, dramatickost zvyšuje užití bílé a červené, jež tvoří rudý prstenec kolem slunce, podle kterého je obraz pojmenován. Kristus svou expresivitou evokuje Krista z *Isenheimského oltáře* od Matthiase Grünewalda, o němž napsal v roce 1941 rozsáhlou studii Karel Teige, a tím jej uvedl do povědomí tehdejší české umělecké scény. Grünewald byl podobně jako El Greco znovuobjeven na počátku 20. století a umělci 40. let byl obdivován pro svou spirituálnost i expresivitu.¹⁰⁸

V Chadových dílech lze nalézt i dotek jiných starých mistrů. Ačkoli Chad znal díla pouze z reprodukcí, dovedl pochopit jejich podstatu, již následně transformoval ve vlastních parafrázích. Mezi taková díla lze řadit zpodobnění motivu *Ukřižování* (1941-1942), které Chad vytvořil podle Rubensova *Ukřižování*. Malbě předcházela kresba z roku 1941, kde se Chad projevil jako zdatný kreslíř. Perokresba je tvořena pomocí dynamických čar a linií, jež se místy množí a překrývají. V ústřední trojici Krista a lotrů Chad užívá četných zkratk a rychlými zhuštěnými tahy se blíží malířskému projevu. V pozdější malbě klade Chad barvy po vzoru Vincenta van Gogha vedle sebe v dělených plochách a pomocí vířivých tahů štětce staví objemy. Malíř dodržel rozestavení i počet figur, vynechal však úder kopí do Kristova boku.¹⁰⁹ Ten je pouze naznačen gestem pravé ruky vojáka na koni. Chad zaměňuje Rubensovo modré pozadí výjevu za odstíny černé a šedé, ve dvojici pod křížem znázorňující nejspíše Pannu Marii a Jana se malíř blíží

¹⁰⁸ ROUSOVÁ 2011c, 71.

¹⁰⁹ PETROVÁ 2009, 141.

barevnosti i výrazu raných maleb Edvarda Muncha. Tento obraz se vymyká ostatním Chadovým Ukřižováním. Podstatná je zde forma, nikoli téma.¹¹⁰

Nejvíce kreseb s tématem Ukřižování pochází z roku 1943. V tomto roce vytvořil Chad pastel *Ukřižování*, který byl objeven při jedné z prohlídek zlínského internátu a způsobil nebývalé pobouření. Chada se však zastal profesor Vincenc Makovský, a dílo dokonce zakoupil.¹¹¹ Scéna na červeném podkladě je redukována pouze na ústřední motiv ukřižovaného Krista a dvě postavy pod křížem. Figury jsou načrtnuty černým a hnědým uhlem a barevně kolorovány. Muži pod křížem jsou akcentováni modrou barvou a odstíny žluté, zelené a bílé, zatímco Kristovo tělo je vyvedeno v tělovém koloritu. Kříž je umístěn na zelený kopec, na jehož trávník močí muži stojící pod ním. Na první pohled šokující scéna má však předobraz v díle starých nizozemských mistrů, kteří mezi náměty Kristova umučení zahrnovali i motivy posmívání se Kristu. Většinou byly spojeny se scénou *Ecce homo* či *Nesení kříže*, kdy Krista obstoupil lid a tupil ho.¹¹²

Destrukce lidského těla a jeho parcializace odkazující k dílu Hieronyma Bosche představuje další důležitý aspekt Chadovy tvorby. Boschovi byla v Rotterdamu v roce 1936 uspořádána velická výstava. Do *Volných směrů* o ní pak v roce 1937 napsal zprávu mladý kunsthistorik Pavel Kropáček, který článek doplnil kvalitními reprodukcemi. V textu se zabýval Boschovou charakteristickou typizací, kdy tělo mění ve stroje a odlidšťuje ho. Na rozdíl od Karla Teigehe, který v Boschovi vidí malíře fantastických a snových vizí, pohlíží Kropáček na Boschova díla jako na svět hrůzy a odlidštěné podoby člověka.¹¹³ V Chadově případě je lidské tělo destruováno a nastavováno nejrůznějšími háky, rourami či protézami. Člověk už není lidskou bytostí, ale pouhým mechanismem, který nepřemýšlí, ale jen vykonává. I samo násilí je pak automatické a zmechanizované.

Destruované lidské tělo se objevuje už ve válečných cyklech Francisca Goyi nebo Maxe Beckmanna, v jejichž velmi naturalistickém podání vidíme usekané končetiny, oběšence visící na stromech či oběti vydané napospas svým trýznitelům. Snad nejznámější dílo, jež znázorňuje důsledky válečných hrůz, představuje triptych *Válka* [14] vytvořený mezi roky 1929-1932 Otto Dixem, který v něm zpodobnil svět bez Boha. Není zřejmě náhodou, že dílo má paradoxně tvar oltáře. Pozornost zaujme tělo jedné z obětí na střední desce triptychu, které je znázorněno hlavou dolů a oděno do zbytků uniformy.

¹¹⁰ PETROVÁ 2009, 142.

¹¹¹ PETROVÁ 2009, 129.

¹¹² PETROVÁ 2009, 129.

¹¹³ LANGEROVÁ/VOJVODÍK 2014, 275.

Tělo oběti je poseto mnohými ranami a levá ruka se zkrvavenou ranou v dlani se křečovitě rozvírá. Vedle hlavy vyčnívá kus smotaného ostnatého drátu evokujícího trnovou korunu. Podobně pojatá postava se objevuje i v Chadových dílech. Není vyloučeno, že Chad Dixovy malby znal.

V další Chadově kresbě *Ukřižování* z roku 1943 lze scénu odehrávající se pod křížem jen těžko identifikovat. Pod ukřižovaným Kristem s ranami na těle, křečovitě rozevřenými prsty a obnaženým pohlavím postávají tři bytosti, dvě z nich se dotýkají svého pohlaví.

Obeznamenost s předválečným surrealismem Chad dokazuje v kresbě *Ukřižování* z roku 1944, na níž pod ukřižovaným Kristem postávají tři bytosti, nejspíše hermafroditi, některé z nich se ztopořeným pohlavím a amputovanými končetinami. V roce 1940 se zlínským studentům dostala do rukou monografie Štýrského a Toyen vydaná v roce 1938 s úvodem Vítězslava Nezvala a doslovem Karla Teigeho.¹¹⁴ Chad se neztotožňoval s dogmatickým surrealismem, využíval však jeho tvůrčího a svobodného ducha. Psychický automatismus nebyl jeho východiskem.¹¹⁵ Metodu automatismu však ve svých kresbách používal k vyjádření formy, uvolnění tahu pera, jež vede linku jistě, živě a bez mechanického návyku. Subtilní linie se splétají i rozplétají a navzdory mladému věku umělce je kresba rafinovaná a vedená s jistotou, kterou Chadovi přineslo rychlé a časné umělecké zrání, mimo jiné způsobené časovou tísní a válečnou zkušeností.¹¹⁶ Lahoda upozorňuje, že v surrealismu válečné generace se již nejedná o setkání neobyčejných věcí nebo transformaci motivů, ale o otevření se bezskrupulózní realitě, v níž se objevují destruované figury s protézami, často prorostlé biologickými formami.¹¹⁷ Odlišné tělo, jež je zmíněno výše, se v Chadově podání zároveň může vymezovat vůči rasové teorii a totalitní ideologii nacistického Německa, které přebírá kontrolu nad individuálním tělem a zajímá ho pouze rasově ideální jedinec.¹¹⁸

Přes Rubensovo *Ukřižování* a patrně i *Antikrista* Jana Zrzavého dospěl Chad ke kresbám *Ukřižování*, na nichž je Kristus zbaven úcty, která mu jinak tradičně náleží. Biblické motivy, jež byly pro ostatní malíře ve 40. letech podobenstvím či alegorií, představují v Chadově podání až obsesi, silný prožitek neohlížející se na žádné zvyklosti

¹¹⁴ PETROVÁ 2009, 138.

¹¹⁵ VALOCH 1985, nepag.

¹¹⁶ PETROVÁ 2009, 139–145.

¹¹⁷ LAHODA 2011b, 61.

¹¹⁸ LANGEROVÁ/VOJVODÍK 2014, 268–269.

či konvence.¹¹⁹ Otázkou zůstává, jak by se dál vyvíjel Chadův pohled na téma Ukřižování, kdyby pro účast v protinacistickém odboji nezemřel předčasně v necelých 23 letech.¹²⁰

Vlastimil Beneš: *Ukřižování* (1945), *Ukřižování* (nedatováno), *Ukřižování* (1948) [16]

Dalším malířem, který se oprostil od konvenčního zobrazení motivu Ukřižování a aktualizoval jej v kontextu tehdejší doby, je Vlastimil Beneš.¹²¹ Na první verzi *Ukřižování* z roku 1945 je Kristus situován do prostoru městské periferie, již dokreslují telegrafní dráty a kouřící komíny továren. Právě periferie, průmyslová krajina či doly jsou nejčastějším motivem Benešových děl, která námětově odkazují na tvorbu civilistní Skupiny 42. Kristovo obnažené tělo s trnovou korunou je přibito na kříž, jenž dosahuje celé šířky kompozice. Kristus je zobrazen ve fázi skonu, oděný pouze v roztrhané košili, jež mu končí v pase, a akcentuje tak odhalené pohlaví. Scénu doprovázejí dvě ženy a jeden muž ve svátečních oděvech. Zatímco jedna z žen lomí rukama a vzhlíží ke kříži, druhá omdlévá pod tíhou smutku a bolesti, muž oděný v saku a kravatě ji podpírá.

Další varianta *Ukřižování* je o poznání expresivnější. Zcela nahý Kristus s vystouplými žebry a odhalenými zuby na sebe strhává veškerou pozornost. Je namalován bez vlasů, s křečovitě napnutými šlachami a trnovou korunou připomínající spíše ostnatý drát. Po Kristově pravici stojí žena ukrývající si svou tvář do dlaně a naproti ní před sebe hledí muž s rukama v křečovitém gestu. Muž a žena poukazují na zažitý ikonografický model dvojice přímluvců pod křížem, Panny Marie a sv. Jana, nazývaný Deésis.¹²² Dvojice, opět oblečená dle tehdejší dobové módy, je spolu s Kristem umístěna před jakýsi balkón, za nímž vystupuje rozsvícený činžovní dům a potemnělá večerní obloha. Kristus již není zobrazen na kříži, který se tyčí nad postavami stojícími pod ním, ale vypadá jako by z kříže sestupoval.

Poslední verze tohoto námětu je datována rokem 1948. Beneš zde rozvíjí variantu z roku 1945. Výjev je opět umístěn do městského prostředí, ve kterém visí na kříži Kristus v roztrhané košili a pod ním postávají dvě ženy a jeden muž. Mění se však způsob, jakým je obraz namalován. Postavy jsou obtaženy tvrdou, roualtovskou černou linií, jež je jinak typická pro Karla Černého či Jaroslava Vožniaka. Celý výjev je zasazen do dřevěného

¹¹⁹ PETROVÁ 2009, 130.

¹²⁰ Václav Chad byl zastřelen při útěku před gestapem 24. února 1945.

VALOCH 1985, nepag.

¹²¹ ROUSOVÁ 2011c, 73.

¹²² ROYT 2006, 94.

pomalovaného rámu, jenž evokuje středověké obrazy. Na horním i spodním okraji se nachází latinské nápisy citující Bibli, Pavlův list Židům: „*Sine sanguinis effusione non fit remissio*“¹²³, a citát z knihy Pláč: „*O vos omnes qui transitis per via me attendite videte si est dolor sicut dolor meus*“¹²⁴. Po horizontálách jsou namalovány tváře, které mají nejspíše rysy Benešových přátel. Ve spodní části rámu se objevuje záchod s nápisem „Pluto“ a plechové umyvadlo. Pohnutka, jež vedla malíře k takovému zobrazení, není známa.¹²⁵ Výše zmíněná ukřižování jsou spolu s malbami sv. Šebestiána jedny z mála Benešových děl, na kterých se vyskytují postavy. Pokud bychom v Chadových ukřižováních spatřovali zpochybnění platnosti Kristovy oběti, v Benešových malbách téhož námětu se Kristus stává aktérem děje a spoluprožívá utrpení přítomných.

Jan Křížek: *Ukřižování* (1948)

Po kresbě *Poslední večeře* vytvořil ve Francii několik variací Ukřižování také Jan Křížek. Verze z roku 1948 se vyznačují výrazně horizontální kompozicí po vzoru románských reliéfů. Křížek se stejně jako výše zmínění umělci nesnažil o tradiční zachycení motivu Ukřižování, ale námět situoval do současnosti. Ženy stojící vedle kříže mají na sobě zjednodušené modely tehdejší pařížské módy a na jedné z verzí se dokonce objevuje psík pod nohama koně, na němž sedí jeden z vojáků. Stejně jako Chad vede Křížek kresby uvolněnou linií, avšak postrádá Chadův existenciální rozměr.¹²⁶ Oba umělci sdílejí nezájem o ryze estetickou stránku tvorby.

Jiří Balcar: *Ukřižování* (40. léta), *Bez názvu (Ukřižování)* (1945-1946) a *INRI* (1946)

Několik námětů s Ukřižováním se objevuje také v rané tvorbě Jiřího Balcara. Kolorovaná perokresba *Ukřižování* ze 40. let evokuje spíše divadelní scénu z řecké tragédie. Dramatičnost samotného ukřižování je zdůrazněna figurou ležící uprostřed, k níž se otáčí postavy stojící pod kříži. Postavy vystupující z temného pozadí jsou pohrouženy do svého nitra, ale přesto na sebe navzájem reagují.

¹²³ „Bez prolití krve nenastane odpuštění“.

¹²⁴ „Ó vy všichni, kteří jdete kolem, se na mne podívejte a vizte, zda je vaše bolest jako bolest má“.

¹²⁵ ROUSOVÁ 2011c, 74–75.

¹²⁶ PRAVDOVÁ 2013, 69–70.

Ve variantě z let 1945-46 dochází k proměně výtvarného zpracování. Scéna se soustředí pouze na ukřižovaného Krista umístěného před siluetu města, které Balcar stejně jako oblaka na nebi geometrizuje. Znakovost a geometrizace se projevuje na linorytu nazvaném *INRI* (1946), jež v sobě nezapře ohlas Picassova obrazu *Guernica*. Kříž je pouze naznačen a kolem něj se shlukují těžko identifikovatelné bytosti, napůl zvířata a napůl lidé. Balcar zde předznamenává svůj pozdější zájem o typografii a lineárnost, jež v dalším desetiletí užívá pro svůj „obraz města“.¹²⁷

František Jiroudek: *Golgota* (1943)

Spíše jako divadelní výjev se jeví také *Golgota* Františka Jiroudka z roku 1943. Jiroudek ve 40. letech navrhoval kostýmy pro Národní divadlo v Moravské Ostravě a tato zkušenost se promítala i do jeho tvorby. Ukřižování je zde upozaděno a pozornost na sebe upírá scéna odehrávající se v popředí. Dvě ženy vystupují z anonymního davu dramaticky nasvícených postav a sklánějí se k osobě, kterou se chystají zahalit do plátna. Děj je zobecněn a oproštěn od momentální platnosti.¹²⁸

Jan Bauch: *Ecce homo* (1944) a *Ecce homo* (1945)

Po Hoře Olivetské a Poslední večeři se i mezi Bauchovými díly začínají ve 40. letech objevovat četné motivy Ukřižování v nejrůznějších obměnách. Z roku 1944 pochází expresivní varianta nazvaná *Ecce homo*. Motiv *Ecce homo*, který se v českém výtvarném umění vyskytuje zhruba od pozdního středověku, představuje scénu, v níž Pilát vydává Krista oblečeného v šarlatový plášť a s trnovou korunou na hlavě Židům, i když je sám přesvědčený o jeho nevině.¹²⁹ V případě Baucha dostávají tento název malby, v nichž dochází spíše k vysmívání se bezmocné oběti než k tupení Krista. Ve zmíněné malbě je zobrazen pouze Kristus po pás, ježž mu zakrývá bederní rouška. Hlavu se svatozáří má skloněnou a kopí se chystá probodnout jeho pravý bok. Obraz je laděn do odstínů červené a zelené, jež se objevují také ve druhé variantě námětu z roku 1945. Tam je postava Krista nahrazena jakýmsi zbědovaným člověkem se zdůrazněnými žebry

¹²⁷ JUDLOVÁ 1988, 14.

¹²⁸ BERKA 1980, 25.

¹²⁹ ROYT 2006, 73.

připomínajícím anonymního vězně z koncentračního tábora. Pozornost poutá hlava nacistického dozorce, který se škodolibým výrazem sleduje oběť.

František Tichý: *Lev s trnovou korunou* (1940)

Od tématu *Ecce Homo* se neodklonil ani František Tichý, když v roce 1940 namaloval obraz *Lev s trnovou korunou*. Tichý zobrazil zuboženou, trpící tvář Krista,¹³⁰ v níž se odráží lví rysy nesoucí stopy mučení.¹³¹ I na obraze *Utrpení Václava Chada* z roku 1941-1942 můžeme vidět tvář člověka prožívajícího bolest. Obličej je schovaný ve tmě, pouze levou stranu osvětluje umělé světlo, a podkrývá tak ztrápené oči s propadlými důlky a zkrivené rty.

Vilém Reichmann: *Ecce homo* (1947) [17]

Pouze kříž oproštěný od biblického pozadí nalezneme mezi dílem fotografa Viléma Reichmanna, člena surrealistické skupiny Ra, jejíž činnost spočívala kromě výtvarné tvorby také v překládání francouzské literatury a ilustrování jejích českých překladů. Fotografie *Ecce homo* (1947) se řadí do fotografického souboru *Raněné město*, kterým se Reichmann vypořádával s válečnými událostmi. Na fotografiích cyklu nalezneme kompozice seskládané z kusů plechů, rozbitých hraček či střepů.

Zbyněk Sekal: *Bez názvu (Surrealistická instalace s křížem)* (1947)

Velice netradiční Ukřižování vytváří Zbyněk Sekal v jedné ze svých surrealistických kompozic. Instalace z roku 1947 zobrazuje kříž sestavený z polámaných nalezených objektů, na jehož vrchu je posazena loutka královny s chybějící rukou i nohou. Kristova pravá ruka je tradičně přibita na břevno, avšak levá dlaň se místo břevna dotýká horizontály kříže. Kristovo tělo se vypíná kolmo ke dřevu, a zdá se tak být hnáno jakousi odstředivou silou.¹³² Výběr zneklidňující tematiky zahrnující nejen motiv Ukřižování, ale také vojáky, lidské terče či rudě zářící krajiny, ovlivnila Sekalova zkušenost

¹³⁰ Tichý je také autorem několika expresivních variant námětu Ukřižování.

¹³¹ Zmíněná malba se podobá jinému dílu, a to Tichého portrétu Jana Křtitele vytvořeného ve stejném roce. Křtitelova tvář je podobně ztrhaná a zbrzděná vousy, s viditelnými vráskami a vlasy spadanými na ramena. Ve tváři se mu zračí únava a vědomí těžkého údělu.

¹³² KLIMEŠOVÁ 2015, 185.

koncentračního tábora.¹³³ Spíše než symbolem víry se mu kříž stal obecně platnou alegorií lidského utrpení a srozumitelným znakem, jímž lze definovat prostor i univerzum. K motivu kříže se mnohokrát vracel i v průběhu následujících desetiletí, kdy kříž získával abstraktnější podobu.¹³⁴

František Muzika: *Kalvárie (Babí léto)* 1941 [18]

Biblický kontext postrádá také *Kalvárie (Babí léto)* Františka Muziky z roku 1941. Obraz vznikl jako jedno z prvních děl po autorově dobrovolné malířské odmlce.¹³⁵ Uprostřed kompozice se nachází vysoký stůl, na němž je položena plynová maska a nakrojený chléb. Ze stolu volně spadává bílá látka, před níž je umístěn nalomený kalich evokující pohřební vázu. Pod stolem leží dítě se zpola zakrytým obličejem, nejspíše mrtvé. Kříž pouze vzdáleně připomíná konstrukce v pozadí – snad elektrické vedení či pravděpodobněji šibenice. Obrazy Muziky ze 40. let se stávají imaginárními jevišti, v nichž dramata rozehrávají ženská torza a záhadné předměty objevující se v neobvyklých spojeních.¹³⁶

Alois Wachsman: *Golgota II* (1942)

Vzdálený klasickému zobrazení Ukřižování je i obraz *Golgota II* (1942) Aloise Wachsmana. Jsou na něm vyobrazeny tři postavy, nejspíše rodina na nedělní vycházce, která vpovzdálí přihlíží katastrofě, kdy se země mění ve spáleniště. V pravém dolním rohu se tyčí Golgota ozářena rudým světlem a se třemi kříži na vrcholu. Prst ústřední postavy výjevu, nejspíše otce, však míří k letící holubici na pravém kraji obrazu symbolizující příslib naděje.

Zdeněk Rykr: *Kalvárie* (1938)

Zajímavou verzi ukřižování namaloval v roce 1938 Zdeněk Rykr. V malířově díle se od poloviny 30. let objevoval různě obměňovaný motiv rytíře, často redukovaný pouze

¹³³ JUDLOVÁ 1995, 96.

¹³⁴ KLIMEŠOVÁ 2015, 185–186.

¹³⁵ KOUBSKÁ/TETIVA 2012, 137.

¹³⁶ KOUBSKÁ/TETIVA 2012, 160.

do rytířské hlavy či znaku. Zlaté pozadí ve variantě z roku 1938 odkazuje k české vrcholně gotické deskové malbě. V díle je zobrazen pouze kříž bez Krista a pod ním zahalená truchlící postava. Scénu doprovázejí římsí vojáci v brnění evokující středověké rytíře.

3.1.6. Ukřižování (1948-1960)

Jiří Balcar: *Ukřižování (50. léta)*, *Ježíš na kříži (50. léta)* a *Ukřižování (1958-1959)*

[19]

Motiv Ukřižování v 50. letech znovu ožívá v díle Jiřího Balcara. V jedné z variant se vrací ke skupinové scéně Ukřižování ze 40. let, již prosvětluje a obohacuje o několik postav. Opět se objevuje motiv zabalené postavy do plátna a nařikající lidé v dramatických gestech. Setkávání osob, zastavení, sdílená samota – to jsou motivy, jež můžeme vidět v Balcarově tvorbě od 2. poloviny 50. let až do závěrečného figurativního období v roce 1965.¹³⁷ Krista osamostatňuje ve verzi *Ježíš na kříži*, kdy tělo Ukřižovaného obtahuje výraznou černou linií. Předchozím Ukřižováním se zcela vymyká varianta z roku 1958-59, v níž kompozici přetíná velký černý kříž, k němuž se přimyká těžko rozeznatelná postava. Netypické je užití zářivých barev ve velkých vrstvách i výrazně expresivní pojetí.

Jan Bauch: *Ecce homo (1950)* a *Ecce homo (1951)*

Jan Bauch Krista pojímá jako alegorii trpícího člověka vydaného napospas lidu. Stejně jako ve 40. letech se i v obrazech *Ecce homo* z roku 1950 a 1951 z Krista stává bezejmenný muž, osoba, jíž se dostalo nezaslouženého příkoří. Opět je zde stavěno na odív vysmívané lidství. Obrazy jsou vyvedeny silnými tahy štětce a velké vrstvy neřaděných barev jsou místy obtaženy výraznou černou linkou.¹³⁸

¹³⁷ JUDLOVÁ 1988, 14.

¹³⁸ Bauch v průběhu 50. let upouští ve své tvorbě od křesťanských námětů. Inspiraci pro další práci nachází v 60. letech v Recku, které opakovaně navštěvuje. Celoživotním námětem se Bauchovi (obdobně jako Františku Tichému) stalo cirkusové prostředí. V roce 1946 bylo Bauchovi nabídnuto profesorské místo na UPŠ, čehož si velmi cenil. Avšak v roce 1948 bylo Bauchovi pro jeho politické názory zakázáno vystavovat a ateliéru byl zbaven o dva roky později. KOVÁČ/MICHALOVÁ 2012, 345–347.

Jan Zrzavý: *Ecce homo* (1958)

Biblické náměty prostupují také tvorbou Jana Zrzavého. Na kresbě *Ecce Homo* (1958) je vyobrazen stojící Kristus v dlouhém plášti, který si překříženými rukama zakrývá pohlaví a přidržuje kříž, tvarově odkazující k Janu Křtiteli. Formálně se zde Zrzavý přibližuje tvorbě Leonarda da Vinci, jehož tvorbu obdivoval a některá jeho díla, včetně Jana Křtitele, kopíroval.¹³⁹ V určitých případech dochází i k umělcově autostylizaci do osoby Krista.¹⁴⁰

Antonín Tomalík: *Ukřižování* (1958) a *Hlava Krista* (1958)

Antonín Tomalík se formou, jíž pojímá Krista z *Ukřižování* (1958), přibližuje kuboexpresionismu Bohumila Kubišty, který se pro mladou generaci malířů nastupující ve 2. polovině 50. let na studia stal inspirací zejména pro expresivitu a patos svého díla.¹⁴¹ Výjev je zde redukován pouze na Krista, jenž je zobrazen částečně z profilu, a lotra v povzdálí. Tělo Ukřižovaného, ozářené tlumeným světlem, je stavěno z prolamovaných hmot, jež spolu s červenými odstíny akcentují dramatickosti chvíle a Kristovo utrpení. Kuboexpresivní forma je znatelná i v Tomalíkově díle *Hlava Krista* (1958), v níž rezonuje nejen ohlas Kubišty, ale také Otty Gutfreunda. Výrazné prolamované černé plochy doplňují odstíny modré, a vyvolávají tak zneklidňující dojem.

Jaroslav Vožniak: *Ukřižování III* (1959) [20]

V *Ukřižování III* (1959) Jaroslava Vožniaka se z Krista i lotrů stávají pouze černé siluety zasazené do kopcovité krajiny. Vožniak zde částečně upouští od ostré anilínové barevnosti, jíž se vyznačují jeho ostatní díla, a také figury i pozadí postrádají typické vymezení výraznou černou linií. Ta se projevuje pouze na jakýchsi bytostech, snad andělech, poletujících na obloze.

¹³⁹ SRP 2012, 67.

¹⁴⁰ BYDŽOVSKÁ 2012, 210.

¹⁴¹ NEŠLEHOVÁ 1995, 70–72.

Věra Nováková: *Svět pod křížem* (1954-1955) [21], *Král* (1959) a *Mater Dolorosa* (1959)

Netypické zpracování námětu Ukřižování volí Věra Nováková v díle *Svět pod křížem* (1954-1955). Nováková se řadí mezi umělce, kteří v biblických námětech zobrazovali i svůj osobní prožitek víry či hledání smyslu života a vyšší moci, která vše přesahuje. Kříž zde tvoří pomyslné okno do světa, kde lidé nezúčastněným způsobem prochází kolem, aniž by zaregistrovali jeho přítomnost. Lidé pod křížem představují anonymní dav socialistického města, jež je zobrazeno v pozadí. Ačkoli kříži nevěnují žádnou pozornost, kříž vše zaštiťuje a přebírá tiše kontrolu nad jejich životy. Na první pohled těžce rozeznatelné Kristovo tělo je pouze naznačeno ve struktuře dřeva.¹⁴² Dělení obrazu na jednotlivé pruhy je inspirováno tišnovským románským portálem.¹⁴³

Zvláště pojímá Nováková Ukřižování v diptychu *Král* (1959) a *Mater Dolorosa* (1959). Tyto malby poměrně malého formátu se vyznačují redukcí na základní tvary a plošným rozložením. Malířka neobvyklou formu vysvětluje jako touhu po zjednodušení a hledání výrazu. V diptychu se stejně jako např. v díle *Svět pod křížem* přiklání k románskému sochařství, jehož typickými prvky jsou redukce formy a absence popisnosti.¹⁴⁴ Kristus v obraze *Král* téměř splývá s křížem, pouze rozepjaté ruce přibité na kříž vystupují do prostoru a tvoří tak písmeno V, jež v 60. letech odstartuje autorčin zájem o písmo.

Ivan Sobotka: *Trnová koruna* (1957)

Zajímavé zobrazení tváře Krista s trnovou korunou vytvořil v roce 1957 malíř Ivan Sobotka. Sobotka byl blízkým přítelem Věry Novákové a jejího manžela Pavla Brázdy. Jedním ze společných východisek, které se v díle odráží, je románské umění, které dovolovalo zjednodušit formu, avšak zachovat maximum výrazu.¹⁴⁵ Kristova tvář je zobrazena v ploše a ohraničena výraznou černou linií, jež se bude v Sobotkových dílech postupně ztenčovat, až ji v 60. letech nahradí pouze světle modrá či okrová linka.

¹⁴² Rozhovor s Věrou Novákovou 28. 2. 2020.

¹⁴³ BRÁZDA 2010, 68.

¹⁴⁴ Rozhovor s Věrou Novákovou 28. 2. 2020.

¹⁴⁵ SOBOTKA 2012, 35.

Alén Diviš: *Kristus* (1950a), *Kristus* (1950b), *Kristus* (1950c), *Bolestný Kristus* (1950), *Bolestný Kristus* (1951) a *Ukřižovaný* (1954) [22]

Motiv ukřižovaného Krista se v 50. letech znovu objevuje také u Aléna Diviše. Z roku 1950¹⁴⁶ pochází obraz odkazující k *Vězeňskému Kristu* datovanému mezi roky 1942-1943. Scéna je redukována pouze na Krista třímajícího v pravé ruce trnovou korunu, zatímco levou paží je přibit na kříž. Forma Kristova těla je již jiná, Diviš ustupuje od karikovaného vzezření Krista odkazujícího k vězeňským kresbám a představuje zde typ, který v 50. letech dále rozvine v typ Bolestného Krista.

Z téhož roku pocházejí další dvě varianty Krista, na nichž umělec zobrazuje pouze Kristův obličej a trup. Kristus podobně jako v předchozí variantě nenavazuje kontakt s divákem, ale utrápenýma očima odevzdaně hledí před sebe. Na první z verzí Kristus předstupuje před modré pozadí. Zvýrazněná linka nosu, zamračených úst i vysoko posazeného klenutého obočí dodává tváři na expresivitu. Kristus má na hlavě umístěnou trnovou korunu, jejíž trny pronikají zmučeným tělem a ze vzniklých ran stékají pramínky krve. Na druhé z variant je Kristova tvář oproštěna od pozadí, a vytváří tak v podstatě veraikon.

Výraz i provedení obou verzí odkazuje ke středověkému sochařství, jež je obzvlášť rozeznatelné ve dvou dílech *Bolestný Kristus* z let 1950 a 1951. Varianta z roku 1951 je typově blízká středověkým sochám Bolestného Krista. Stejně jako u většiny Divišových námětů Ukřižování je pozadí temně modré a z něj vystupuje Kristova štíhlá postava. Kristus je asketicky vyhublý, se ztrhanými rysy. Na druhé variantě, opět s odkazy na středověké sochařství, kontrastují Kristovy zkrvavené ruce s mrtvolně bílým tělem.

Poslední zobrazení Krista pochází z roku 1954.¹⁴⁷ Diviš již kříž pouze naznačuje a veškeré úsilí soustředí na tvář trpícího. Ta již není asketicky vyhublá a také ztrácí expresivní výraz. Místo toho zde Diviš zobrazuje tvář se zavřenýma očima a rysy odkazujícími k tvorbě Jana Zrzavého. Kristův trup je opět pokryt drobnými ranami způsobenými trny z trnové koruny.

¹⁴⁶ Diviš v téže roce vytváří také dva oleje ukřižované sv. *Starosty*.

¹⁴⁷ POSPISZYL/SKÁLOVÁ 2005, 168.

3.2. Podobenství

3.2.1 Podobenství (1938-1948)

František Tichý: *Milosrdný Samaritán* (1938), *Milosrdný Samaritán* (1939a), *Milosrdný Samaritán* (1939b) a *Milosrdný Samaritán* (1941) [23]

Za druhé světové války docházelo k aktualizaci námětu Milosrdného Samaritána, který byl v českém malířství hojně zobrazován již na počátku 20. století moderními malíři, jako byli Jan Preisler, Jan Zrzavý či Emil Filla.

Nejvýrazněji se motivu Milosrdného Samaritána věnoval František Tichý, který námět od počátku druhé světové války až po konec 40. let rozvinul na mnoha malbách a kresbách. V prvních verzích z roku 1938 a 1939 raněný spočívá Samařanovi v klíně, a tvoří tak trojúhelníkovou kompozici stylově se blížící gotickým pietám. Ve variantách z roku 1938 a 1939 raněný leží na zemi a hlavou se opírá o klín Samařana. Akvarel z roku 1939 rozložením těla raněného, rukou natahující se po nádobě s vodou, ochranným gestem Samařana i jeho šatem připomíná pozdně gotické *Oplakávání Krista z Choliny*. V další variantě z roku 1939 Tichý expresivnost námětu stupňuje pomocí suché malby štětcem a pastózních nánosů olejových barev, kterými modeluje asketicky vyhublé tělo raněného s vystouplými žebry.

Ke změně kompozice dochází v roce 1941, kdy se Samaritán k raněnému již nesklání, pouze ho přidržuje v diagonální pozici. Dílo je prostoupeno patosem a svou expresivitou opět odkazuje ke gotickým pietám, konkrétně ke dřevorezbě *Pieta z Chebu*. [24]. Obě díla se sice liší v kompozici a materii, avšak velmi podobně je pojata drapérie bederní roušky s ostře řezanými záhyby a také tělo Krista i raněného, které má zdůrazněná vystouplá žebra.

Josef Liesler: *Milosrdný Samaritán* (1941-1942) [25]

Josef Liesler stejně jako ostatní křesťanské motivy i námět Milosrdného Samaritána alegorizuje a raněného staví do role oběti. Počtem postav i jejich rozestavením však spíše odkazuje k ikonografickému motivu Snímání z kříže. Raněný je položen do náručí ženy, jež kolem něj opatrně vine obvazy a jeho bezvládné tělo je

podpíráno postavou stojící za ní. Pozadí je laděno do temných barev, z něhož vystupuje ozářená postava raněného.

Alois Wachsman: *Milosrdný Samaritán* (1941), *Návrat ztraceného syna* (1939) a *Návrat ztraceného syna* (1941) [26]

Alois Wachsman ve svém díle z roku 1941 vyjímá ústřední dvojici a umisťuje ji na skalnatou stezku. Spíše než na podobenství je v obraze kladen důraz na kopcovitou krajinu tvořící diagonálu táhnoucí se z levého horního rohu do pravého dolního rohu. Postavy jsou nepatrné, ale přitahují pozornost díky rudému šatu Samařana.¹⁴⁸

Wachsman se ve své tvorbě také opakovaně zabýval podobenstvím o marnotratném synovi, který si na otci vyžádal svůj podíl majetku a vydal se do světa, kde ale veškeré jmění prohýřil. Do rodného domu se následně vrátil s nadějí, že bude přijat alespoň jako sluha. Otec ho však přivítal s otevřenou náručí, nechal vystrojit hostinu a oblékl ho do drahých šatů.¹⁴⁹ Malíř zobrazil scénu, kdy syn, oděn pouze v bederní roušku, kajícíně přistupuje k otci a ten k němu vztahuje ruku. Výjevu přihlíží dvě ženy a postava stojící vedle otce, pravděpodobně druhý syn. Verze z roku 1939 je detailnější, zatímco obraz namalovaný v roce 1941 se vyznačuje redukcí pozadí a jemným odstupňováním barvy.¹⁵⁰

Jiří Trnka: *Ztracený syn* (1943)

Pouze na scénu návratu, kdy syn spočine v otcově objetí, se v roce 1943 zaměřuje Jiří Trnka. Užitím temnosvitu poukazuje Trnka na poučenost starými mistry, jako je např. Rembrandt, jehož zpracování tématu se řadí k nejznámějším.¹⁵¹

¹⁴⁸ Druhá varianta téhož námětu ze stejného roku se liší temnosvitným pojetím krajiny a přidáním dvou postav do předního plánu. Nejspíše se jedná o lupiče, kteří v příběhu vystupují dříve. Wachsman scénu zasazuje do skal, které jsou kontrastně nasvíceny a umocňují dramatickost výjevu.

¹⁴⁹ Lk 15,11–24.

¹⁵⁰ MICHALOVÁ 2003, 105.

¹⁵¹ HLAVÁČEK/PAVLUCH 2002, 293.

3.2.2. Podobenství (1948-1960)

František Tichý: *Milosrdný Samaritán* (1949) [27]

Sérii děl s námětem Milosrdného Samaritána zakončuje¹⁵² František Tichý v roce 1949 plátnem, v němž zanechává dřívější kompozici a dvojici staví vertikálně. Raněný již neleží Samaritánovi v náručí, ale je jím přidržován na oslu a jeho bezvládná postava s ostře vykloněnou hlavou evokuje oběšeného. Dle Wintera Tichý v kompozičním řešení navazuje na námět *Oběšeného Harlekýna*, který vznikl o rok dříve. Stylizace Milosrdného Samaritána do role „oběšeného“ podle něj také souvisí s Tichého duševním stavem, k jehož prudkému zhoršení došlo po zrušení jeho ateliéru na UPŠ, kterou musel v roce 1951 z ideologických důvodů opustit úplně.¹⁵³

Zbyšek Sion: *Milosrdný Samaritán* (1959)

Vertikální kompozici nalezneme i u Zbyška Siona, který se později proslavil jako jeden ze zakladatelů informelní malby v Čechách. Jeho pojetí námětu se podobně jako u Josefa Lieslera či Františka Tichého blíží Pietě či Oplakávání Krista. Obraz je sestaven z přísných linií a klade důraz na hmotu. V malbě z roku 1959 se drama soustředí pouze na postavy, které zabírají téměř veškerou plochu obrazu. Těla jsou geometrizována a sestavena z velkého množství pravých úhlů.

Jan Koblasa: *Ztracený syn (Návrat)* (1958) [28]

Zbyšek Sion od roku 1958 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze, kde se seznámil s mnohými výraznými osobnostmi. Mezi takové lze zařadit i Jana Koblasu, který spolu se svými spolužáky založil v polovině 50. let skupinu Šmidrové.¹⁵⁴ Kromě neodadaistických projevů příznačných pro Šmidry se do Koblasovy rané sochařské tvorby otiskl i meditativní charakter. Mezi taková díla se řadí socha *Ztracený syn (Návrat)* z roku 1958, v níž dochází ke spojení zploštělého, protáhlého a abstrahovaného znaku figury s vejčitým symbolem hlavy. Zatímco s tělem je zacházeno jako se schránkou, na níž

¹⁵² K tématu Milosrdného Samaritána se Tichý nevrátil ani v dalších letech. Poslední desetiletí jeho tvorby ovládly cirkusové náměty.

¹⁵³ WINTER 2002, 165–166.

¹⁵⁴ PRIMUS 2015, 76.

jsou zaznamenány prožité zkušenosti, hlava se stává zónou harmonie a psychické vyrovnanosti. Oproti Lieslerovi či Trnkovi, kteří zpodobnili chvíli návratu do otcovské náruče, se Koblasův *Ztracený syn* utíká do svého nitra a nalézá sebe sama.¹⁵⁵

3.3. Apokalypsa

Knihy Zjevení vznikla v dobách pronásledování. Byla, stejně jako předchozí židovské apokalypsy, napsaná v době krize, kdy čtenářům přinášela povzbuzení. Soustředila se na konec světa, kdy Bůh bude vládnout ve spravedlnosti a pokoji.¹⁵⁶

3.3.1 Apokalypsa (1938-1948)

Alois Wachsman: *Poslední soud* (1942) [29]

Apokalyptickou vizi světa nám předkládá ve sledovaném období Alois Wachsman ve svém díle *Poslední soud* (1942).¹⁵⁷ V pozadí obrazu vidíme trosky spáleného města, ležící mrtvé a zmatené postavy pobíhající sem a tam. Ve středu se vypíná hora, na jejímž vrcholu se tyčí tři šibenice, které evokují tři kříže z biblické Golgoty. Celý výjev je zahalen dýmem a kouřem hořícího města. Do tohoto zmatku však z nebe sestupuje Kristus s anděly, aby k sobě přitáhl své věrné.¹⁵⁸

Václav Tikal: *Promítnuté osudy* (1943), *Lidice* (1944) a *Civilizace II* (1944)

Apokalyptické krajiny zbavené náboženského kontextu můžeme nalézt také v díle Václava Tikala, který do nich vkládá osobní úzkost ze selhání lidských hodnot.¹⁵⁹ Grafickému listu *Promítnuté osudy* (1943) dominuje velická šibenice, na níž Tikal rozvěsil torza lidských těl. Tikal zde, podobně jako v malbě *Lidice* (1944), představuje svět, v němž civilizace selhala. Vojtěch Lahoda ve sborníku *Konec avantgardy* upozorňuje, že druhá světová válka otevřela otázku, zda můžeme ještě mluvit o civilizaci, když lidstvo dopustilo hrůzy světových válek. Touto otázkou se bezpochyby zabýval i Tikal. V jeho

¹⁵⁵ NEŠLEHOVÁ 2002, 140.

¹⁵⁶ ALEXANDER PAT/ALEXANDER DAVID 2009, 763.

¹⁵⁷ V roce 1942 Wachsman důsledkem vážné nemoci umírá.

¹⁵⁸ V téže roce Wachsman vytváří ještě jednu podobnou variantu téhož námětu.

¹⁵⁹ BYDŽOVSKÁ 2005, 184–186.

pojetí se civilizací nazývá svět, kde pro člověka již není místo. V obraze *Civilizace II* (1944) zobrazuje lidské torzo, jakousi ruinu člověka, upomínku na svět, který již zanikl. Podobně k tématu přistupuje Josef Istler, který obraz *Civilizace* (1941-1943) ukazuje jako prázdnou krajinu bez horizontu s tělesnou a přírodní ruinou.¹⁶⁰

3.3.2. Apokalypsa (1948-1960)

Věra Nováková: *Tak končí sláva světa* (1952-53) [30], *Po konci* (1952) [31], *Exodus* (1955) a *Poslední soud* (1956)

Na rozdíl od 40. let, kdy bylo možno chápat *Poslední soud* jako reakci na válečné běsnění, se v 50. letech u Věry Novákové a Ivana Sobotky promítá do tématu Apokalypsy nesouhlas s totalitními režimy a prožitek osobní konverze.

Ivan Sobotka se s Věrou Novákovou a jejím pozdějším manželem, malířem Pavlem Brázdou, setkali na Akademii výtvarných umění, kde mezi roky 1947-1948 všichni tři studovali.¹⁶¹ Jejich přátelství pokračovalo i potom, co byli Nováková s Brázdou v únoru 1949 z politických důvodů ze školy vyloučeni. Jejich tehdejší obrazy byly poznamenány četbou Jeana-Paula Sartra a Simone de Beauvoir a také tísní doby.¹⁶² Věra Nováková vzpomíná, že zatímco Pavel Brázda ctí levou avantgardu a věřil v technický pokrok, ona dospívala k přesvědčení, že tyto ideály, jež načerpala v dětství, jsou už překonány.¹⁶³ Společně s Ivanem Sobotkou spolu debatovali o knize P. M. Sorokina *Krise naší doby*, v níž Sorokin poukázal na krizi společnosti a řešení i východisko nacházel v Kristově kázání na hoře.¹⁶⁴

Obrazy *Tak končí sláva světa* (1952-53) a *Po konci* (1952) jsou prvními díly, kde se Nováková křesťanské tematice otvírá. Vznikaly současně a autorka v nich projevila hrůzu z neomezené vlády člověka. Zobrazuje zde svou představu o situaci, když člověk usedne na trůn Boží a stane se pánem světa.¹⁶⁵ Na prvním ze jmenovaných děl vidíme změť lidí a postavíček v nejrůznějších situacích: někteří se snaží utéct, jiní pateticky lomí rukama nebo tisknou v náručí své blízké. Uprostřed kompozice dochází k výbuchu, který pohlcuje dav. V pravé části obrazu je zpodobněn Dominus mundi křečovitě svírající

¹⁶⁰ LAHODA 2011c, 209–210.

¹⁶¹ BRÁZDA 2012, 43.

¹⁶² BINDER 2012, 82–83.

¹⁶³ Rozhovor s Věrou Novákovou 28. 2. 2020.

¹⁶⁴ NOVÁKOVÁ/ŠUBRT 2010, 59.

¹⁶⁵ Rozhovor s Věrou Novákovou 28. 2. 2020.

zeměkouli a třímající prapor s lebkou. Na druhé straně se jako ideový protipól tyčí kříž s ukřižovaným Kristem, z něhož vychází paprsky. Kříž obléhá dav lidí, kteří se ke Kristu upínají jako ke své záchraně uprostřed chaosu. Obrazu vznikajícímu téměř rok předcházelo mnoho přípravných kreseb a studií jednotlivostí.¹⁶⁶

Dalším obrazem s apokalyptickým námětem je malba Věry Novákové *Po konci* (1952), jejíž ústřední motiv představuje láska překonávající všechny katastrofy světa. Vyprahlou apokalyptickou krajinou kráčí dvě opuštěné děti. Svými velikými očima se dívají vstříc nejisté budoucnosti a ruku v ruce opatrně našlapují po vyprahlé zemi. Svým vzezřením připomínají vyhublé vězně z koncentračních táborů, jejichž zbídačený zjev ještě zdůrazňují zakrvácené nohy a vystouplé kosti. Nad nimi se na temném nebi vznáší postava s křídly, spíše než anděla představuje mrtvou matku, jejíž mateřská láska děti stále provází a jejíž ochranu si nesou ve svém nitru. V zadním plánu na hromadě kamení leží náhrobní deska s latinským textem: „*Hic iacet omnipotens homo sapiens*“¹⁶⁷. Nováková tvrdí, že zde onoho člověka všemocného, který se stavil na úroveň Boha, pohřbila.¹⁶⁸

V díle se zavádějícím názvem *Exodus* (1955) Nováková do role Mojžíše staví Krista, jenž vyvádí zástup z Babylónu. V pozadí se tyčí proti tmavě modré obloze babylonská věž, na jejímž vrcholku tančí smrt.¹⁶⁹ Kristus třímající v ruce kříž jakožto znamení spásy pozvedá pravou ruku k nebi a otáčí se na zástup, který ho následuje. Protáhlé figury mají svou formou blízko k románskému a raně gotickému sochařství.

Kristus jako Pantokrator je vyobrazen v díle *Poslední soud* (1956). Doprovázen dvěma anděly s polnicemi se stává soudcem i vládcem nad veškerým lidským bytím. Dominus Mundi z díla *Tak končí sláva světa* je definitivně sesazen z trůnu a umístěn ke Kristovým nohám, kde nařiká, prosí či vztahuje ruce ke Kristově otevřené náruči. Postavy jsou převedeny do radikálně zjednodušené formy a sestaveny ze základních geometrických tvarů. Celý výjev rámuje velký bílý kříž, z něhož Kristus sestupuje.

¹⁶⁶ BRÁZDA 2010, 58.

¹⁶⁷ „Zde leží všemocný člověk moudrý“.

¹⁶⁸ Rozhovor s Věrou Novákovou 28. 2. 2020.

¹⁶⁹ BRÁZDA 2010, 68.

Ivan Sobotka: *Proč se bojíte, malověrní* (1952) [32], *Jediný učitel lidstva* (1954) [33] a *Já s vámi jsem po všechny dny až do skonání světa* (1954)

Souběžně s díly Věry Novákové *Tak končí sláva světa* a *Po konci* vznikal i obraz Ivana Sobotky *Proč se bojíte, malověrní* (1952). Kristus s rozpaženýma rukama stojí na lodi pojmenované *Mundus* a za jeho zády se nachází svět, jenž tvoří budovy, které jsou v některých případech namalovány podle skutečných staveb. Lodi zmítají divoké vlny a černou oblohu s temnými mraky křížují blesky. Nad tím vším je však zobrazen Kristus jako vítěz. Smyslem pro detail i způsobem kresby jsou si raná díla Novákové, Sobotky i Brázdy velmi podobná. Na obraze se dokonce nachází motiv usmívajícího se slunce, jež nám je znám z některých Brázdových děl.

Posun ve formě směrem k radikálnímu zjednodušení přichází v Sobotkových dílech kolem roku 1954. Sobotka ho popisuje jako důsledek setkání s pracemi německých expresionistů vystavených společně s irskými iluminacemi, románským a lidovým uměním v roce 1947 ve Staré Říši. Mezi lety 1952 a 1953 si malíř uvědomil, že je pro jeho výtvarné vyjádření nejdůležitější linie a plocha. Čím více linii zeslaboval, tím více ubíral na barevnosti. Postupně u něj začaly převládat tři barvy: bílá pro pozadí, modrá pro pozadí či oblohu a okrová nebo černá.¹⁷⁰

Tato změna malířského pojetí je znatelná v dílech, které vznikly v rozmezí dvou let a na nichž je zobrazen Kristus jako zachránce lidstva. Zvláště v obraze *Jediný učitel lidstva* (1954) nalezneme formální podobnost s obrazem Věry Novákové *Poslední soud*. Stejně jako Sobotka i Věra Nováková kolem poloviny 50. let opustila narativní kresebnost a inspiraci čerpala v předrománských ilustracích. Sobotka do středu obrazu staví Krista, z jehož hlavy vychází kříž a paprscitá svatozář. Celý obraz doprovází nápis, podle něhož je dílo pojmenováno. Další variantou tohoto námětu je téměř monochromní dílo z roku 1956, na němž Kristus drží oběma rukama kříž, který mu zakrývá obličej. Opět je zde užito jednoduché černé linie a tvarového zjednodušení. V posledním tematicky spřízněném obraze nazvaném *Já s vámi jsem po všechny dny až do skonání světa* (1954) je uprostřed umístěn Veraikon s Kristem, jehož obklopují čtyři tmavé postavy obtažené červenou linií se zkříženýma rukama na prsou. Tyto tři obrazy, zejména první dva zmíněné, svou redukcí barev předznamenávají cestu, kterou se Sobotka vydává v 60. letech ve zpracování portrétů světců a mariánských námětů.

¹⁷⁰ SOBOTKA 2012, 35-36.

3.4. Panna Maria

Mezi novozákonnými náměty se zejména ve 40. letech hojně vyskytovala postava Panny Marie. Umělci nejčastěji volili téma Zvěstování, dále motiv Golgoty, v němž se matka Ježíšova stávala součástí sdílené bolesti pod křížem či námět Oplakávání, které mnohdy reflektovalo tragédii způsobenou druhou světovou válkou.

3.4.1. Zvěstování (1938-1948)

František Tichý: *Zvěstování* (1940) a *Zvěstování* (1941)

Scénu, kterou se otvírá Nový zákon, zachycuje na několika kresbách František Tichý. Většina kreseb vznikla mezi roky 1940-1942 a zpodobňuje archanděla Gabriela a Pannu Marii ve chvíli zvěstování. Marie sedí na židli, která může představovat trůn, jehož architektura je v tradiční ikonografii spojována se symbolickou ložnicí Panny Marie odkazující na neposkvrněné početí.¹⁷¹ Nad hlavou Panny Marie poletuje holubice, symbol Ducha svatého, z něhož Maria počala.¹⁷² Na verzích z roku 1940 a 1941 je zobrazen kalich, který poukazuje na Mariino i Kristovo budoucí utrpení. V prvních kresbách se Tichý soustředí na základní rozvržení hmot, v dalších se projevuje snaha o zachycení niternosti postav.¹⁷³ Některé z variant v sobě nesou ohlas italských mistrů raného trecenta, a to zejména v monumentalitě formy¹⁷⁴ a v produčovnělosti postav.

Alois Wachsman: *Zvěstování* (1941) [33]

Historizující formu nabývá také *Zvěstování* (1941) Aloise Wachsmana. Marie, postrádající typické atributy, s nimiž bývá při zvěstování zobrazována, pokleká před andělem, který k ní vztahuje ruce. Zavřenýma očima a pokorným gestem překřížených rukou na prsou naznačuje, že přijímá božský úkol, jenž jí právě oznámil anděl. Obě postavy jsou umístěny doprostřed krajinné scenerie připomínající fantaskní krajiny, jež užíval Leonardo da Vinci pro pozadí některých svých obrazů.

¹⁷¹ PEŠINA 1982, 16–17.

¹⁷² Lk 1,35.

¹⁷³ WINTER 2002, 124.

¹⁷⁴ VOLAVKA 1941, 19.

Jan Zrzavý: *Zvěstování* (1943-1957) a *Zvěstování* (1957)

O inspiraci italskými mistry můžeme s jistotou hovořit u dvou téměř totožných variant zvěstování Jana Zrzavého. Zásadní vliv na jejich podobu mělo setkání se *Zvěstováním* z Galleria dell'Accademia¹⁷⁵ a také se *Zvěstováním* Fra Angelica z kláštera San Marco ve Florencii. Zrzavý na malbách obdivoval zejména sladění barev¹⁷⁶, na které kladl důraz i ve svých dílech. Z obrazu Zrzavého vyzařuje klid a důstojnost umocněná statickým vzezřením postav. Anděl stojí před klečící Marií a drží v ruce bílou květinu. První a menší varianta, vytvořená mezi lety 1943-1957, je namalována v sytějších barvách, zatímco druhá z roku 1957 je více prosvětlená.

3.4.2. *Zvěstování* (1948-1960)

Jan Zrzavý: *Panna Maria* (1952) a *Archanděl Gabriel* (1952) [35]

Jan Zrzavý rozvíjí téma *Zvěstování* i v roce 1952 ve dvojici obrazů *Panna Maria* a *Archanděl Gabriel*, na nichž jsou obličejové zobrazení z profilu. Z tmavého pozadí vystupují tváře se zavřenými očima, ponořené do hlubokého mlčení.¹⁷⁷ Tichá sounáležitost, jež nastává mezi dvojicí, je zdůrazněna světlem, které jako kdyby vycházelo ze samotného nitra postav.

Vladimír Komárek: *Zvěstování* (1950) [36]

Odlišně pojal tentýž námět Vladimír Komárek, který obraz namaloval ještě za dob studií v roce 1950.¹⁷⁸ Výjev je situován do místnosti, jíž dominuje veliké okno s průhledem do zahrady. Před ním postává žena v tmavých šatech s límečkem, k níž přistupuje anděl namalován jemnou poloprůsvitnou lazurou. Komárek se tak zařadil mezi umělce, kteří biblický motiv alegorizovali a převedli do současnosti.

¹⁷⁵ Maestro della Madonna Straus, „*Zvěstování*“ (1395-1405).

¹⁷⁶ BYDŽOVSKÁ 2012, 208.

¹⁷⁷ LAHODA 2012, 224–225.

¹⁷⁸ KLIMEŠOVÁ 2010, 264.

3.4.3. Panna Maria pod křížem (1938-1948)

Námět ukřižovaného Krista někteří malíři dále rozvíjeli o postavy stojící pod křížem a spíše než na motiv Kristovy oběti se soustředili na vyjádření smutku a bolesti prožívané Ježíšovou matkou a pozůstalými. Nejvíce se vyjádření vztahu matky a umírajícího syna věnoval Jan Bauch, který námět ztvárnil na desítkách maleb i kreseb.

Jan Bauch: *Ukřižování (Golgota)* (1939), *Ukřižování* (1941), *Golgota* (1942), *Golgota* (1943) [37] a *Ukřižování* (1945)

Tichou bolest Bauch přenáší do námětu Kalvárie, již je přítomná pouze Marie, Ježíšova matka a sv. Jan Evangelista. V roce 1939 maluje obraz s názvem *Ukřižování (Golgota)*, na němž vyobrazil Krista s rozpaženými rukama a pod ním sedící Pannu Marii a sv. Jana. V této malbě Bauch opouští expresivní formu a soustředí se na meditativní rovinu díla. Užívá barev, které jsou typické pro jeho tvorbu z 30. let, a to klidné odstíny modré a červené. Zpracování figury Krista se blíží pojetí Krista v obraze *Kristus na hoře Olivetské* z roku 1937.

Odlišně maluje Bauch Krista na variantě z roku 1941, kdy ho zobrazuje pouze do půl těla a vystupujícího z tmavého pozadí, jež ovládají Kristovy rozepjaté paže přibité na neviditelný kříž. Po Kristově levici postává zahalená figura do červeného pláště, s dlaní dotýkající se obličeje, ztrápeně hledící před sebe. Na pravé straně u Kristova boku se sklání postava, jež je redukována pouze na hlavu se zavřenými očima.

V obrazech *Golgota* z roku 1942 a 1943 zobrazuje Bauch Krista na kříži, jenž objímá postava, kterou lze nejspíš identifikovat jako Marii Magdalskou. Pod křížem postávají tři ženy, pravděpodobně Marie, matka Ježíše, Marie Kleofášova a Salome, matka sv. Jakuba mladšího a Josefa.¹⁷⁹ Postavy u sebe stojí v bezprostřední blízkosti, ponořené do svého zármutku a spoluprožívající Kristovo utrpení. Obě malby jsou laděny do odstínů červené a zelené, které prokládají valéry bílé a hnědé. Tmavá linie dotváří těla postav.

Na verzi z roku 1943 Bauch scénu rozšiřuje o postavy dvou lotrů ukřižovaných spolu s Ježíšem. Lotr po pravici se podobá Kristu. Jeho protáhlé, asketicky vyhublé tělo s pokrčenými koleny je kladeno do protikladu k postavě druhého lotra, jehož tělo je

¹⁷⁹ ROYT 2006, 299.

podáno vířivými tahy štětce a které zároveň nabývá barokních forem.¹⁸⁰ V jeho tvorbě je inspirace barokem zdatelná v užití dramatických barevných kontrastů a v dynamických tazích štětce.¹⁸¹

Zářivá barevnost provází *Ukřižování* z roku 1945. Kompozici vévodí Kristovo tělo na kříži přetínající obraz na dvě části. Na levé straně k mrtvému Kristu vzhlíží žena s rukou na prsou a odhalenými vlasy, nejspíše Panna Marie, na protější straně Bauch maluje skloněnou postavu s hlavou schovanou v dlani. Tento motiv tváře zpola zakryté rukou s dlouhými prsty se objevuje i na předchozích dílech.¹⁸² Kristovo tělo obklopuje vír zářivých barev s odstíny žluté, červené a modré, prosvětlené bílými tahy štětce.

3.4.4. Panna Maria pod křížem (1948-1960)

František Ronovský: *Kalvárie* (konec 50. let) a *Kalvárie* (1958) [38]

Na přelomu 50. a 60. let se motiv Kalvárie objevil i mezi díly Františka Ronovského, který v *Ukřižování* vidí symbol bolestného lidství.¹⁸³ V Ronovského tvorbě se celoživotně odráží téma smrti a její nevyhnutelnosti. Lidský život znamená neustálé loučení a předurčení k utrpení, údělem člověka je pak toto vědomí nést.¹⁸⁴ Na akvarelu z cyklu *Kalvárie* je zobrazen mrtvý Kristus na velikém kříži, jehož břevno přetíná většinu kompozice. Krista posetého ranami objímá žena, která vzhlíží k jeho zbité tváři, jež se sklání z kříže. Přítomné jsou další dvě postavy, svědci onoho sdíleného utrpení. Podobně jako na dalších variantách ukřižování či piet je pozadí redukováno na minimum, a dává tak vyniknout napětí odehrávajícímu se mezi postavami. Ronovský do kříže nevkládá pouze utrpení, ale jeho symetričnost se mu zároveň stává symbolem smrti, neměnnosti a dosaženého smíru. Kříž ve svislé poloze pak Ronovský často užívá pro obrazy, v nichž se postavy blíží svému konci, nebo pro díla zobrazující loučení a odchod.¹⁸⁵

V *Kalvárii* (1958) Ronovský opakuje motiv mrtvého Krista a ženy tisknoucí k sobě jeho tělo. Totožný je i počet postav, mění se však jejich rozestavení i role: napravo

¹⁸⁰ Bauchova náklonnost k baroknímu sochařství se vytvořila v dětství, kdy se svým otcem řezbářem často chodil na procházky po Praze. Velmi ho oslovila gotická i barokní architektura. Obdivoval Karlův most, ve kterém viděl propojení gotické a barokní tradice

¹⁸¹ KOVÁČ/MICHALOVÁ 2012, 343.

¹⁸² Např. „*Jan Křtiteľ*“ (1942) nebo „*Pieta*“ (1942).

¹⁸³ KRÍŽ 2007, 259.

¹⁸⁴ BALEKA 2007, 252.

¹⁸⁵ BALEKA 2007, 255.

postává truchlivě vyhlížející žena v černém s bílou látkou na prsou a kusem bílé látky v pravé ruce, nalevo naproti ní se sklání muž v modrém přidržující bílé plátno, do něhož se chystá zavinout zemřelého. Bílou barvu umělec užívá pro zdůraznění přechodu z jednoho období do druhého či z jednoho světa do druhého. Bílá v Ronovského tvorbě symbolizuje osudovost, naplnění, neposkvrněnost a hojně se v jeho dílech objevuje na ubrusech, ložích a prostěradlech nemocných a umírajících.¹⁸⁶ Toto dílo se řadí mezi první obrazy, v nichž Ronovský užil techniku enkaustiky, k níž se až do konce života neustále vracel.¹⁸⁷

Richard Fremund: *Ukřižování* (1951)

Tělo ukřižovaného Krista v náručí ženy stojící pod křížem vyobrazuje v roce 1951 i Richard Fremund. Malíř, který se v tehdejší době zabýval hlavně krajinami, vytváří malbu se dvěma postavami pod křížem a Kristem, jehož kříž diagonálně přetíná kompozici. Figury jsou modelovány pastózními vrstvami barev, které se sbíhají do elips a nepravidelných oválů.

3.4.5. Oplakávání (1938-1948)

Motivem tematicky spřízněným s Kalváriemi je Oplakávání. Kristovo tělo je sňato z kříže a ukládáno do hrobu. Na rozdíl od mnohých malířů zabývajících se tímto námětem ponechávají Alois Wachsman i Jan Bauch Oplakávání původní ikonografický význam a ve svých malbách zpodobňují mrtvého Krista obklopeného truchlícími pozůstalými.

Alois Wachsman: *Oplakávání* (1940) a *Veronika* (1938)

Wachsman Krista pokládá pod kříž do klína jeho matky Marie, která vine své ruce kolem Kristovy hlavy a bolestně na něj hledí. Oděna je v šarlatový plášť, s hlavou schovanou pod šátkem, jež jí volně splývá na ramena. Kristova tvář je zkrivena posmrtným úšklebkem a z jeho čela i boku kane krev. U Kristových nohou pokleká žena v červeném šátku, se sepnutýma rukama a očima upřenýma před sebe. Žena v hnědém

¹⁸⁶ BALEKA 2007, 252.

¹⁸⁷ URBAN 2007, 29.

pláští stojící za ní skrývá svůj smutek a bol do dlaní. Výjevu přihlíží soudobě oblečený chlapec v modré čepici a kabátu, držící v ruce růži.

Tematicky příbuzný obraz je také *Veronika*, který Wachsman vytvořil v roce 1938. Je na něm pouze Kristus na kříži, jenž se táhne po diagonále, a stojící žena, která drží v ruce plátno. Wachsman zde stejně jako v jiných křesťanských motivech nedodrhuje jednotu času, jak ukazují černé vycházkové šaty z počátku 20. století, které má žena na sobě.

Jan Bauch: *Oplakávání Krista* (1942) [39] a *Lidická matka* (1945)

Jan Bauch pojal *Oplakávání Krista* (1942) o poznání dramatictější. Kristovo vyhublé tělo je nataženo napříč kompozicí a poklekají u něj dvě ženské postavy v tmavém pláští. První se sklání ke Kristovu trupu a rukou si zakrývá obličej. Druhou Bauch umísťuje do levého rohu obrazu, ke Kristovým nohám. Z potmělého výjevu vystupuje Kristovo expresivně pojaté tělo, modelované nánosy bílé barvy, která se odráží ve tvářích pozůstalých. Toto scénické osvětlení vyvolává silné napětí vůči temnému pozadí, z něhož figury vystupují.

Téma sdíleného smutku a oplakávání zakončuje v roce 1945 obrazem nazvaným *Lidická matka*, z něhož lze jasně vyčíst odkaz na tragédii způsobenou za druhé světové války. Na plátně jsou vyobrazeny pouze dvě postavy v hnědém pláští, jež se navzájem tiší v objetí.

Vojtěch Tittelbach: *Pieta* (1943-1944)

V expresivně provedené *Pietě* (1943-1944) Vojtěcha Tittelbacha je Kristus položen do klína Panny Marie a obklopen třemi postavami. Ze stínu vystupuje ženská figura stojící za Kristem, která objímá jeho bezvládnou hlavu. Mariin rudý plášť barevně souzní se slunečním kotoučem v pravém horním rohu a kontrastuje s Kristovým bledým tělem. Zářivou barevností, dramatickými tahy štětce i černou obrysovou linií výjev připomene náboženské obrazy Georgese Rouaulta. Lze pozorovat i formální podobnost s Bauchovými díly.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Tittelbach se s Bauchem setkával v ateliéru Maxe Švabinského na pražské Akademii výtvarných umění.

Pravoslav Kotík: *Plačky* (1940-1941)

Šest truchlících postav v dramatických gestech namaloval mezi roky 1940-1941 v díle *Plačky* Pravoslav Kotík. Malíř, který byl jedním ze spoluzakladatelů sociální skupiny HoHoKoKo, se ve své tvorbě věnoval sociálním tématům a realistickým námětům. V malbě *Plačky* lze rozeznat vliv kubismu, a to zejména v geometrizovaných obličejích a ostře řezaných postavách oděných do bílých rouch. Kromě zkroušených výrazů ve tvářích navyšuje dramaticčnost námětu také expresivní ztvárnění rukou a dlaní s kostnatými prsty.

Vladimír Boudník: *Utrpení* (1948) [40]

Expresivní pojetí figur i jejich výrazu nalezneme také v *Utrpení* (1948) Vladimíra Boudníka. Umělec v reakci na hrůzy druhé světové války vytváří v roce 1948 dramaticky laděnou grafiku, v níž se objevuje motiv nahé ženy, nejčastěji ve spojení s tématem smrti, utrpení či zoufalství. Dílo, které vzniklo za dob studií na Státní grafické škole, představuje ztrápené ženské postavy v nejrůznějších pozicích. Jejich těla se různě překrývají či narušují a jsou vedena neklidnou linií.

František Muzika: *Ženy u hrobu I* (1941)

Odlišně námět zpracovává František Muzika, jenž výjev zasazuje do blíže neurčité vyprázdňené krajiny, v jejímž pozadí se tyčí trosky. Doprostřed kompozice umísťuje dvě postavy truchlících žen, jež nabývají podobu fantomů ukrytých pod bohatou drapérií svých plášťů. Jedna pokleká, zatímco druhá stojí a nataženou rukou ukazuje na prázdný hrob. Ten představuje černá díra v zemi, přes kterou je nataženo prkno s lany, po kterých se do hrobu spouští rakev.

Josef Liesler: *Plačky* (1942)

Podobně tragický pocit vyvolává obraz *Plačky* (1942) Josefa Lieslera, na kterém je zobrazeno pět ženských figur v nejrůznějších gestech. Ústřední postava, žena v červeném plášti, upřeně hledí mimo scénu, jako by spatřila něco, co ji zneklidnilo. Po její pravé ruce postává lamentující žena s rukama nad hlavou a bolestným výrazem

v obličejí. U jejich nohou sedí bíle oděná žena se závojem, dramaticky pozvedající levou ruku. Stejně jako u ostatních Lieslerových obrazů ze 40. let je i zde znát divadelní stylizace.

Karel Černý: *Oplakávání* (1945), *Naříkající ženy* (1945a) [41], *Plačky* (1945a), *Plačky* (1945b) a *Naříkající ženy* (1945b)

Výrazně civilnější je *Oplakávání* (1945) Karla Černého, který sdíleným smutkem a bolestí zračící se ženám ve tváři reaguje na konec války. Na obraze jsou namalovány tři ženy v černých šatech u ležící nahé mužské postavy evokující Krista. Dvě sedí na červeném kanapi, třetí pokleká u mužových nohou a rukou si prohrabuje vlasy. Tělo muže je prvek převzatý z děl *Raněný muž* (1942 a 1945) a *Muž s praporem* (1946). Geometrizační postavy jsou obtažené pravidelnou tenkou černou linií, jež vyzdvihuje objemy figur.

V další variantě námětu nazvané *Naříkající ženy* (1945) Černý redukuje postavy pouze na dvě černě oděné truchlící ženy, opět usazené na červené kanape. Žena s kubizujícími rysy v obličejí sedící nalevo drží v ruce bílý kapesník, který barevně koresponduje s bílou růží ležící na zemi. Žena napravo je zobrazena s hlavou v dlaní a s přivřenými očima. Pozadí je stejně jako v předchozím námětu zjednodušeno pouze na hnědou podlahu a modrou barvu v zadním plánu.

Dvě *Plačky* z téhož roku Černý usazuje ke kavárenskému stolku, typickému atributu jeho obrazů z dřívějších let. Ženy jsou opět v černém, s ostře řezanými rysy, s opřenými lokty o stůl a navzájem se dotýkající dlaněmi. Na stole je znovu položena bílá růže a v pravém horním rohu na růžovém pozadí je namalován světle modrý měsíc – motiv, který se bude v různých obměnách objevovat i na dalších Černého malbách.

Motiv naříkajících žen malíř dále rozvádí v kompozici se dvěma ženami v bílých šatech, znovu umístěných na červené pohovce. Figury dramaticky pozvedají paže, a vyjadřují tak svou bolest a smutek nad tragédií. Nechybí motiv bílého kapesníku a růže, tentokrát však rudé. V pozadí se tyčí fragment antického sloupu, který lze chápat jako návrat k ideálům antické společnosti a symbolu humanity. Ve 30. letech můžeme prvky antické architektury nalézt i v dílech výše zmiňovaných malířů Aloise Wachsmanna či

Františka Muziky. Vedle torza sloupu je opět namalován měsíc, tentokrát zelený, který dle Vojtěcha Lahody alegorizuje téma smrti a oběti.¹⁸⁹

V poslední variantě tohoto námětu vidíme dvě ženy klečící naproti sobě, pateticky lomící rukama a naříkající. V pozadí se skrývá dřevěná sedačka, o niž se opírá žena nalevo. V pravém horním rohu je namalován černý měsíc – motiv, který Černý rozvíjel již v obrazech z 30. let. Po roce 1945 upouští od černého slunce a nahrazuje ho sluncem žlutým nebo oranžovým, symbolizujícím život a naději.¹⁹⁰

Jindřich Wielgus: *Pieta* (1943) a *Pláč tří Marií* (1943)

Několik biblických motivů můžeme nalézt také v díle sochaře Jindřicha Wielguse.¹⁹¹ Wielgus pocházel z chudých dělnických poměrů¹⁹² a velkou část jeho rané tvorby tvoří sociální motivy. Vícekrát se mezi tehdejšími náměty opakuje motiv matky s dítětem na klíně, jež může asociovat Madonu s Ježíškem. Kde o křesťanské tematice již není pochyb je dřevěný reliéf z roku 1943 nazvaný *Pieta* a také několik soch stejného námětu, v nichž jsou zachyceny dvě truchlící postavy a bezvládná mužská figura natažená mezi nimi. Motiv Oplakávání se objevuje v *Pláči tří Marií* (1943), kde proti sobě klečí dvě skloněné postavy, které rozděluje stojící figura zahalená v kápi a postrádající obličej.¹⁹³

Karel Lidický: *Dolorosa* (1940) [42]

Plačící postavu skrývající svůj smutek v dlaních vytvořil v roce 1940 sochař Karel Lidický. Na jedné straně je *Dolorosa* svým patosem a expresivitou poznamenána barokním sochařstvím, zejména tvorbou Matyáše Bernarda Brauna, na druhé straně lze na její draperii nalézt ozvuky kubistického tvarosloví.

¹⁸⁹ LAHODA 1994, 40.

¹⁹⁰ LAHODA 1994, 37.

¹⁹¹ Kromě *Piet* vytvořil Wielgus v roce 1940 také sochu sv. *Anežky* pro kostel sv. Jakuba v Praze.

¹⁹² HLAVÁČEK 1978, 9.

¹⁹³ Autorem několika soch s křesťanskou tematikou je také sochař Josef Wagner, který v průběhu 40. a 1. poloviny 50. let vytvářel zejména funerální plastiky a pomníky.

3.4.6. Oplakávání (1948-1960)

František Ronovský: *Z cyklu Pieta* (1958-1960) [43], *Snímání z kříže* (konec 50. let) a *Z cyklu Pieta* (kolem 1960)

Na Ukřižování v tvorbě Ronovského tematicky navazuje Oplakávání a motiv Piety, v níž se malíř opět dotýká tématu bolesti, samoty a smutku. V jedné z variant Piety (1958-1960) Ronovský vyjímá pouze dvojici Krista a jeho matky a demonstruje zde ústřední téma své tvorby, a to člověka, zejména postavu ženy, do níž velmi často projektuje vlastní matku.¹⁹⁴ Marie v červeném plášti podpírá svého mrtvého syna, jehož tělo tvoří diagonálu přetínající kompozici. Tělo Krista je utvářeno zalomenými plochami, jež místy dotahuje tenká černá linie.

V expresivně zpracovaném pastelu *Snímání z kříže* zobrazuje Ronovský Golgotu se třemi kříži a přihlížejícími. V popředí výjevu se dvě postavy chystají Krista zabalit do plátna, které rozprostírá figura klečící před nimi. Tato dvojice – muž přidržující tělo Krista a druhý muž natahující plátno – se opakuje i v jednom z obrazů cyklu *Pieta*. Tuto vertikálně vystavěnou kompozici přetíná několik souběžných diagonál, které vytváří pravá paže Krista, shrbená ramena muže držícího tělo a také bílá látka, do níž má být mrtvý zabalen. Na pravé straně postává naříkající figura se zahalenými vlasy a obličejem, pravděpodobně žena symbolizující Ježíšovu matku. Ronovský opět pracuje s většími barevnými plochami utvářenými pomocí enkaustiky, které místy tvarově deformuje.

Jan Koblasa: *Salome s hlavou sv. Jana Křtitele* (1952) [44]

Pietu připomíná svým pojetím také Salome (1952) sochaře Jana Koblasy, kterou vytvořil ještě za dob svých studií na Akademii výtvarných umění v Praze. Polopostava Salome se sklání k uťaté hlavě, jež drží v dlaních u své tváře.

¹⁹⁴ BALEKA 2007, 252.

3.4.7. Další mariánské náměty

Vojtěch Tittelbach: *Madona (Matka s dítětem)* (1942) a *Madona* (1942-1943)

Vojtěch Tittelbach se během válečných let opakovaně vrací k tématu Panny Marie s Ježíškem. Civilněji pojatá scéna *Madona (Matka s dítětem)* z roku 1942 zobrazuje ženu sedící na židli s dítětem trůnícím na předloktí její levé ruky. V pravé ruce drží bílý květ, který nejspíš vytáhla z modré vázy umístěné na stole. Neoklasicistně laděné figury jsou modelovány výraznými tahy štětce a místy obtažené černou linií. Oproti tomu expresivněji vyhlížející *Madona* (1942-1943) reaguje na gotické umění, zejména na české krásnoslohé madony, a to pojetím roušky a závoje Panny Marie. Ježíšek již nesedí na předloktí, ale Marie ho objímá pravou rukou a usazuje na svůj klín. Ježíšek pozvedá obě ruce vzhůru a na rozdíl od své matky, která je zahleděna se smutným výrazem mimo scénu, komunikuje s divákem. Opět je zde užito tmavých tahů barev k dotvoření linií postav a Mariina pláště, pod nímž se rýsuje její tělo.

Václav Boštík: *Panna Maria s Ježíškem* (1941) [45]

Ježíšek usazen do klína Panny Marie se v roce 1941 objevil také mezi náměty Václava Boštíka.¹⁹⁵ Boštík, který do té doby maloval krajiny, zátiší a figurální náměty, se v dílech z 1. poloviny 40. let vypořádává s otázkou hmoty a jejího zobrazení v ploše a také se snaží o znovunalezení autentického výrazu. Spolu s Janem Křížkem, se kterým studoval na pražské Akademii výtvarných umění, vedli dlouhé diskuse ohledně smyslu umění a jeho ideovém i formálním základu. Jejich pozornost upoutaly epochy minulosti, pravěk a mimoevropské umění, které bylo v protikladu s akademickou, příliš vědeckou a neosobní tvorbou pěstovanou na škole. *Maria s Ježíškem* stojí na začátku Boštíkovy abstraktní tendence, kdy se nesnaží o iluzi prostorové hloubky, ale vypořádává se s těžkými objemy, jež postupně potlačuje a převádí do plochy.¹⁹⁶ Podobně jako Věra Nováková, Pavel Brázda či Ivan Sobotka se spolu s Křížkem zabývá románským sochařstvím.

¹⁹⁵ *Maria s Ježíškem* není jediným dílem s křesťanskou tematikou, které bychom v počátcích Boštíkvy tvorby našli. V roce 1938 vytvořil Boštík také skicovitý akvarel *Ukřižování*.

¹⁹⁶ PRAVDOVÁ 2011, 275–280.

Ivan Sobotka: *Hvězdo krásná zářivá* (1955), *Královna* (1955) [46] a *La Saletta* (1957)

Ivan Sobotka vytvořil v 50. letech několik stylizovaných mariánských portrétů. V obraze *Hvězdo krásná zářivá* (1955) namaloval velkou zlatou hvězdu, do jejíhož středu umístil modrou polopostavu Panny Marie dohlížející na svět, který reprezentuje obrys člověka v loďce, se kterou brázdí zlatavé vlny. Další dva portréty nazvané *Královna* (1955) a *La Saletta* (1957) odkazují na mariánské zjevení ve francouzské La Salettě, k němuž mělo dojít v roce 1846. Maria se tehdy zjevila dvěma pasáčkům a v slzách jim sdělila, že pokud se lid neobráti k Bohu, čeká ho velký hlad a neúroda. Na hlavě měla velký věnec růží a nad čelem jí zářilo světlo utvářející diadém. Na prsou se jí houpal kříž, na jehož břevně byly z jedné strany zavěšeny kleště a z druhé kladivo. Právě tyto nástroje Kristova umučení zobrazil Sobotka v první variantě námětu. Mariin obličej zalitý slzami lemují vlnité blondřaté vlasy a její čelo zdobí růžová koruna. Na pozdější malbě je Maria vyobrazena s velkou zlatou korunou ozdobenou stylizovanými květy, z níž spadá závoj zakrývající ramena. Chybí nástroje Kristova umučení i velké slzy kanoucí z obličejů. Stejně jako u předchozí malby i zde určuje rysy tenká bleděmodrá linie, již Sobotka užívá i v jiných obrazech.

Jan Zrzavý: *První zjevení v Lourdech* (1947)

Jan Zrzavý se oproti tomu soustředí na scénu zjevení v Lourdech, kdy se Panna Maria zjevila tehdy čtrnáctileté Bernadettě Soubirousově ve skalním výklenku. Dívku usazuje na kámen před jeskyní a její pozornost upírá k otvoru ve skále, kde se právě objevila Panna Maria.

Jiří John: *Panna v jeskyni* (40. léta)

Jiří John zachycuje v malbě *Panna v jeskyni* Marii ležící v dlouhém plášti na zemi obklopenou valouny. Postava je modelována jemně odstupňovanými odstíny hnědi a okru a je prozařována vnitřním světlem.

3.5. Světci a mučedníci

Jedinec vydaný napospas lidstvu je téma, které ve 40. a 50. letech umělci nejčastěji promítali do motivu Ukřižování. Oběť, která se nemůže bránit, je však v téže době také hojně zastoupena náměty křesťanských prvomučedníků, například Janem Křtitelem či sv. Šebestiánem. Zobrazování byli také světci, kteří jsou inspirující pro svou oddanost evangeliu.

3.5.1. Světci a mučedníci (1938-1948)

Jiří Trnka: *Jan Křtitel* (1941) a *Jan Křtitel* (1942) [47]

Jana Křtitele ztvárnil ve dvou variantách na počátku 40. let Jiří Trnka. Na první verzi z roku 1941 je světec zachycen ze tříčtvrtě profilu, asketicky vyhublý, s ostrými rysy a se zamýšleným pohledem. Na druhé z roku 1942 je Křtitelova tvář zasazena do jakéhosi strukturního rámce, jehož bylo docíleno obtiskem a následným setřením přebytečné barvy. Na prsou má položenou levici s dlouhými prsty a se vztyčeným palcem a ukazováčkem. Z profilu vyobrazil Křtitelovu tvář téhož roku také Jan Bauch, který se přiklonil k expresivní pastelové skice, na níž si Jan Křtitel podpírá zadumanou tvář.¹⁹⁷

Josef Liesler: *Salome* (1944), *Sv. Šebestián* (1942), *Sv. Šebestián* (1944) a *Šebestián* (1944) [48]

Oproti zmíněným malířům zobrazuje Josef Liesler okamžik, kdy je Křtitel s'at a jeho hlava je přinesena na stříbrném podnose tanečnici Salome. Podobně jako na většině svých obrazů z 1. poloviny 40. let se Liesler uchyluje k alegorizaci. K námětu Salome s hlavou Jana Křtitele se malíř několikrát vracel. Na všech variantách je ztvárněna Salome v historizujícím kostýmu připomínajícím šaty z přelomu století a je doprovázena mužskými postavami. Na jedné z verzí se objevuje motiv generála v rudé uniformě, jehož Liesler rozvíjí v obraze *Generálové minulých dob* (1944-1945).

Ve stejné době se Liesler opakovaně vrací i ke sv. Šebestiánovi, který podle legendy otevřeně hlásal křesťanství, a proto jej císař Dioklecián odsoudil k trestu smrti.

¹⁹⁷ Křtitelovu tvář vytvořil také František Tichý (viz podkapitola Ukřižování 1938-1948).

Světce byl připoután ke stromu, u něhož měl být zabit šípy lukostřelců. Navzdory mnoha zásahům zemřel Šebestián až poté, co byl ubit kyji.¹⁹⁸ V první verzi z roku 1942 je scéna umístěna do interiéru, jemuž dominuje rudý sloup, před nějž je postaven Šebestián. Svou protáhlou esovitou postavou evokuje manýristy, rudolfínské malíře či El Greca, malou hlavou a statným krkem zase Picassova monstra.¹⁹⁹ Tento typ postavy nalezneme v téže době na mnohých Lieslerových obrazech, například v díle *Lázně* (1941-1942) či *Archaický prostor* (1941). Šebestián je zobrazen se zavřenýma očima, oděn pouze v bederní roušce a probodnut rudým šípem. Na pravé straně obrazu drží muž v náručí bezvládné ženské tělo, možná jednu z mnoha obětí válečných hrůz. Na variantě z roku 1944 se do popředí dostávají dvě ženy připomínající plačky, jež vyjadřují svůj smutek nad tragédií, k níž došlo vpovzdálí. Kočka v pravém dolním rohu ostražitě sleduje okolí a její pohled naznačuje, že spatřila viníka.

Postavu mučedníka probodeného šípy a připoutaného ke stromu vytváří v roce 1944 Liesler také v pastelu. Scénu redukuje pouze na světce umístěného do pozadí, jehož provedením se opět vrací k figuře s velkými rameny a malou hlavou. Barva je omezena pouze na modrou, černou a odstíny okru, jež jsou nanášeny rychlými tahy pastelu. Napětí obrazu dodává rudý býk vpovzdálí. Zdali zde Liesler reaguje na Fillovy zápasy, není jasné. K citaci tohoto motivu však pravděpodobně dochází v díle *Lázně* (1941-1942), na kterém je v pozadí zobrazen zápasící kůň a lev. Je možné, že v obraze pracuje Liesler s ikonografickým záměrem a býka, u mnohých národů známého jako cenné obětní zvíře,²⁰⁰ zde užívá k akcentaci motivu oběti.

Vlastimil Beneš: Člověk Šebestián (1946)

Vlastimil Beneš ztvárňuje podobně jako Liesler téma člověka vydaného napospas světu. Ukřižovaným Kristem, jehož různá ztvárnění maloval ve stejné době, i sv. Šebestiánem může být kdokoliv. Beneš postavu mučedníka umísťuje do středu obrazu a odívá ji pouze v roztrhanou potřísněnou košili odhalující pohlaví. Světec je zobrazen se skloněnou hlavou, s křečovitě rozevřenými prsty a se svěšenými koleny zpola zabalenými do šedé látky, z níž vykukují pouze chodidla. Dřevo kříže je zde nahrazeno stromem, ke kterému je světec připoután.

¹⁹⁸ ATTWATER/SVOBODA 1993, 359.

¹⁹⁹ HOŠKOVÁ 1988, 31.

²⁰⁰ BECKER 2007, 36.

Václav Hejna: *Kamenování sv. Štěpána* (1940) [49]

Oběť, která se nemůže bránit, je téma, jež zpracovává malíř Václav Hejna. V roce 1940 vytváří obraz nazvaný *Kamenování sv. Štěpána*, v němž připomíná osud křesťanského prvomučedníka.²⁰¹ Štěpán klesající pod tíhou ran je umístěn doprostřed skupiny mužů pozvedajících kámen. Tvarovou deformací a uvolněnými tahy štětce Hejna připomene malby Honoré Daumiera či skupiny Osma. Celý výjev je laděn do temných tónů, pouze na postavy dopadá umělé světlo.

K tématu oběti se Hejna vyjadřuje již v roce 1936, kdy vytváří první verzi zmíněného námětu. Tato varianta je o poznání expresivnější, malíř v ní užívá výrazných barev a postavy katů tvaruje pomocí odstínů červené, zelené a žluté a těla ohraničuje výraznou černou linií. Barva je nanášena v silných pastách a hnětena téměř bez pomoci vody a přimícháváním zaschlých kousků barev se blíží až informelnímu vzezření.²⁰² V této variantě se provedením výrazně odklání od děl Josefa Lieslera, kolegy ze skupiny Sedm v říjnu.

František Tichý: *Skica ke svatému Františkovi* (1938), *Svatý František* (1940), *Svatý František z Assisi v gestu oranta před kostelem Panny Marie a klášteřem kapucínů v Praze na Loretánském náměstí* (1940) a *Svatý František z Assisi káže ptákům* (1940)

Od motivu oběti se odklání František Tichý, který v roce 1938 vytváří skicu sv. Františka. Vyobrazil ho stojícího se zvednutýma rukama v pozici oranta. Tématu se věnoval i v roce 1940, kdy vytvořil Františkův imaginární portrét, který měl být užit na nerealizované fresce pro pražskou Loretu.²⁰³ K Loretě se vztahuje i studie týkající se lunety nazvané *Svatý František z Assisi v gestu oranta před kostelem Panny Marie a klášteřem kapucínů v Praze na Loretánském náměstí* (1940). František na ní klečí a své ruce i zrak pozvedá k nebi, na němž se tyčí kříž. Po pravé straně výjevu je zachycen

²⁰¹ ROYT 2006, 278.

²⁰² Václav Hejna se křesťanské tematice po válce vzdaluje. Jeho další tvorbu poznamenal pobyt v Paříži mezi roky 1946-1948, kde studoval na École des Beaux-Arts. Během svého pařížského působení se věnoval námětům ze všedního života. Z této doby pochází cyklus zachycující žebráky a pouliční muzikanty. V roce 1948 bylo po změně politické situace malíři doporučeno, aby se bezprostředně navrátil do vlasti. Hejnova podstatná část tvorby však byla zakořeněna v křesťanských hodnotách a odrážela vnitřní stavy člověka. Malíř nesjednotil svůj postoj s doktrínou socialistického realismu a během 50. let malířskou činnost výrazně omezil.

TESAN 2013, 83–87.

²⁰³ WINTER 2002, 124.

klášter. Poslední námět se sv. Františkem je kolorovaná kresba *Svatý František z Assisi káže ptákům* pocházející ze stejné doby. Stejně jako skica z roku 1938 se vyznačuje expresivním ztvárněním a rychlými tahy pera.

František Konůpek: *Stigmatizace sv. Františka* (1942)

Sv. František zaujal i Františka Konůpka, který v roce 1942 zachytil jeho stigmatizaci na hoře La Verna. Světec je umístěn do levé části obrazu, kde se široce rozevřenými rukama pokleká a přijímá pět ran Kristových, které mu zářivými paprsky vtiskává okřídlený seraf.

3.5.2. Světci a mučedníci (1948-1960)

Ivan Sobotka: *Jan Křtitel* (1959) [50], *Benedikt* (1956) a *Sv. Josef* (1958)

Velké množství světců nalezneme v 50. letech mezi dílem malíře Ivana Sobotky. Z roku 1959 pochází malba Jana Křtitele, kterého zachytil ve stejné chvíli jako ve 40. letech Josef Liesler. Hlava se zavřenými očima je položena na zlatém podnose, a představuje tak důsledek vyplnění přání Salome.

Značně stylizovaně pojal v roce 1956 Sobotka sv. Benedikta, zakladatele nejstaršího mnišského řádu. Z modrého hornatého pozadí vystupuje postava, jejíž trup tvoří černý kopec pokrytý stromy a obličej rámuje vysoká zvonice.

Sv. Josef (1958) představuje období, kdy Sobotka spěje ke zjednodušení kresby a ke snížení barevné intenzity. Barvy se vytrácejí a redukuje do tří odstínů: bílé, okrové a světle modré.²⁰⁴

Věra Nováková: *František s bratry ptáčky* (1958) [51], *František s knihou I* (1962) a *František s knihou II* (1964)

František s bratry ptáčky (1958) v podání Věry Novákové symbolizuje touhu po sepečítí s přírodou, jež je akcentována volbou přírodních, zemitých barev na režném plátně.²⁰⁵ František je zobrazen ve svém řádovém hnědém hábitu uprostřed hejna malých

²⁰⁴ BINDER 2012, 87.

²⁰⁵ BRÁZDA 2010, 79.

ptáčků, jímž měl dle františkánské legendy kázat. Nováková zde upouští od geometrizace, jež je zřetelná v dílech ze stejného období. Malířka ztvárňuje světce i v 1. polovině 60. let, kdy vytváří dva strukturální obrazy *František s knihou I* (1962) a *František s knihou II* (1964). V prvním ze jmenovaných výjevů stupňuje Nováková příklon k přírodě pomocí užití přírodních materiálů, jako je písek či křemen.

Vlastimil Beneš: Šebestián (1954) [52]

K postavě sv. Šebestiána se v roce 1954 vrátil Vlastimil Beneš. Tentokrát umělec mučedníka umísťuje mezi skaliska, za nimiž můžeme zahlédnout holé stromy a tovární komíny. Roztrhanou košili zde nahrazuje dlouhý šál splývající po ramenou dolů a přepásaný provazem, jímž je mučedník svázán.

Jan Koblasa: Mladíci v peci ohnivé (1958) [53] a Utrpení sv. Šebastiána (1959)

Expresivně pojaté plastice Jana Koblasy *Utrpení sv. Šebastiána* (1959) tematicky předchází tušová kresba z roku 1958 *Mladíci v peci ohnivé*. Příběh tří mladíků, jež dal král Nabukadnesar uvrhnout do ohnivé pece, protože odmítli uctívat sochu vyrobenou ze zlata, pochází z knihy Daniel.²⁰⁶ Mladíci v příběhu představují odpor vůči totalitní moci, která jim určuje, kterého boha mají uctívat, čemu věřit a co si myslet. Tři postavy bez tváře mohou poukazovat na pokus babylonského krále mladíky přejmenováním zbavit jejich identity. Z příběhu lze vycítit paralelu s tehdejší politikou režimem, který mimo jiné nedovoloval umělcům svobodně se vyjádřit. K tématu oběti se Koblasa opakovaně vracel i v průběhu dalších desetiletí. Na počátku 60. let navazuje na předchozí díla strukturálními obrazy cyklu *Mrtvý muž* a *Veroničina rouška* a plastickými hmotami *Obětín*. Společná linie těchto prací sleduje kromě dramatu oběti také transformaci osobních psychických energií v energii univerzální.²⁰⁷

²⁰⁶ Da 3,1–30.

²⁰⁷ NEŠLEHOVÁ 2002, 56–60.

4. Starý Zákon

4.1. Pentateuch

4.1.1. Pentateuch (1938-1948)

Ústřední postavou většiny příběhů Starého zákona a zejména prvních pěti knih Mojžíšových je člověk vystavený zkoušce, kterému však Bůh navzdory jeho pádům a hříchu zůstává věrný a neopouští ho. Umělci napříč historií se tak mohli přenést do příběhů plných lidského trápení, bojů, ale také důvěry a milosrdenství. Nejinak tomu bylo i na počátku 20. století, kdy vyprávění Starého zákona ožilo v dílech Františka Bílka, Josefa Váchala či umělců z okruhu skupiny Sursum. Starozákonní tematika v průběhu 20. a 30. let ustoupila do pozadí a umělci se uchýlili spíše k novozákonním tématům. Jedním z mála starozákonních motivů, které ve 30. letech nalezneme, je malba *Jonáš s velrybou* (1932), kterou vytvořil František Tichý.

Jan Bauch: *Adam a Eva* (1942a), *Adam a Eva* (1942b) a *Ráj (Eva)* (1945) [54]

Ve 40. letech se v tvorbě sledovaných umělců vyskytuje starozákonních motivů jen několik. Jedním z nich je námět Adama a Evy, jenž v několika variantách ztvárnil malíř Jan Bauch. Téměř totožná plátna z let 1942 a 1945 poukazují na okamžik, kdy se Eva nechala svést hadem a utrhla jablko ze stromu poznání.²⁰⁸ Nahá Eva stojící pod stromem, který je načrtnutý v zadním plánu obrazu, je umístěna do pravé části kompozice a v ruce drží jablko. Na rozdíl od Adama, kterého Bauch zachytil ve zkratce, je její postava důkladně promodelována a ozářena světlem. Nahé ženské tělo bylo pro Baucha důležitým tématem, ke kterému se opakovaně vracel. Ve 20. letech se jeho akty místy přibližují pojetí postav Bauchova přítele Rudolfa Kremličky, který vytvářel sošné ženské akty v duchu neoklasicismu. V průběhu 30. let však Bauchova tvorba nabývá expresivnější formy i výrazu a od neoklasicistních i kubizujících tendencí se odklání. Umělec se o ženském těle vyjadřuje jako o prazákladu všech forem a nikdy nekončícím dramatu. Vždy pro něj bylo důležité neztratit nic z animálnosti a erotické přitažlivosti

²⁰⁸ Gn 3.

tvarů ženského těla. Pro Baucha byla žena²⁰⁹ zdrojem veškeré lidské energie a zahrnovala v sobě akt plození i rození.²¹⁰

Bauchova další varianta z roku 1942 vyobrazuje ležícího Adama s pokrčenýma nohama a vedle sedící Evu s klopícíma očima. Adam je ztvárněn se zvrácenou hlavou a rukama za hlavou.

Karel Šourek: *Adam a Eva* (1. pol. 40. let)

Dílu *Adam a Eva* Karla Šourka se malířským pojetím, hutností barvy i ležící postavou blíží výše zmíněná varianta od Jana Baucha. Šourek byl český výtvarný kritik, scénograf a pracovník státní památkové péče. Ve 30. letech přišel jakožto představitel Umělecké besedy s myšlenkou na uspořádání výstavy barokního umění, která se uskutečnila v roce 1938.²¹¹ Ve 40. letech začaly Šourkovy obrazy nabývat expresivní formy a z děl se postupně vytrácela barevnost. Dominantní složkou obrazů se stala červená a černá barva nanesená ve velkých vrstvách.²¹²

Václav Chad: *Kain a Ábel* (1940)

Kromě mnohačetných kreseb s námětem Ukřižování vytvořil v roce 1940 Václav Chad také uhlovou kresbu, na níž zachycuje zabití Ábela jeho vlastním bratrem Kainem. Prvorozený syn Adama a Evy, Kain, se stal rolníkem, mladší Ábel pastevcem ovcí. Kain zabil svého bratra ze žárlivosti, potom co Bůh přijal Ábelovu oběť, zatímco jeho odmítnul.²¹³ Ábel ležící naznak je podaný v silné perspektivní zkratce, jeho bratrovrah u něj pokleká opíraje se o kyj. Expresivně pojaté postavy bratrů jsou obtažené výraznou linií, Kainovi je vtisknut zkarikovaný profil s velikýmnosem.

²⁰⁹ Téma osudové ženy Bauch rozvíjí v roce 1942 také v díle nazvaném *Paridův soud*, na kterém jsou vyobrazeny tři nahé ženy v nejrůznějších pozicích a znázorňující tři bohyně, které měl za úkol rozsoudit Paris.

²¹⁰ BAUCH 1980, 61–62.

²¹¹ ROYT 1990, 45.

²¹² Tak je tomu například u obrazu *Kalvárie* (1. polovina 40. let).

²¹³ Gn 4.

Alén Diviš: *Archa Noemova* (1945) [55], *Noemova archa* (1945), *Boží smlouva s člověkem a se stvořením* (nedatováno)

K prvním biblickým příběhům se uchyluje také Alén Diviš, který ve dvou kvašových variantách připomíná osud Noemovy archy. Do ní Noe dle Božího příkazu přivedl vždy po dvojici samce a samici od každého živočišného druhu, a spolu se svou rodinou tak unikl veliké potopě, kterou Bůh ztrestal neposlušný lid.²¹⁴ Diviš nám představuje průřez archou, kde jsou v jednotlivých kabinách umístěna prehistorická zvířata. Dinosauři či okřídlení plazi se objevují i v Divišových kresbách z 50. let, například v ilustracích k proroku Izaiášovi. Noe se spolu se svou rodinou tísni v jedné malé cele a v jejich tváři se zračí utrpení. Tato cesta vedoucí k záchraně může připomenout Divišovy vlastní zkušenosti z cesty do Ameriky, kdy se jako emigrant plavil na lodi s příslušníky nejrozličnějších národů i sociálních skupin, která ho vezla vstříc nejisté budoucnosti.²¹⁵

Uhlová kresba nazvaná *Boží smlouva s člověkem a se stvořením* se soustředí na chvíli, kdy Hospodin přislíbil Noemovi i jeho potomstvu, že již nikdy nevyhubí lid ani zvěř a že veškeré tvorstvo bude chránit. Na znamení smlouvy se objeví na nebesích duha, která má připomínat Boží úmluvu.²¹⁶ Diviš vyobrazuje čtyři postavy, nejspíše Noema a jeho čtyři syny, stojící před archou, nad níž se po obloze klene duha. Jedna z postav pozvedá na znamení díků ruce k nebi.

František Tichý: *Josef a žena Putifarova* (1939) [56] a *Josef a Putifarka* (1942)

František Tichý vytvořil kromě obrazů s tematikou novozákonního podobenství o Milosrdném Samaritánovi také několik kreseb Josefa a Putifarovy ženy. Příběh o Josefovi je popsán v knize Genesis a vypráví o osudu Izraelity, který byl bratry prodán do otroctví. Jeho moudrost, důvtip a Boží ochrana mu však pomohou k získání správcovství Egypta a Josef se tam po letech setká se svými bratry.²¹⁷ Jeho povýšení předchází dramatická situace, kdy se do Josefa zamiluje manželka jeho pána Putifara

²¹⁴ Gn 6,17.

²¹⁵ POSPISZYL/SKÁLOVÁ 2005, 116–119.

²¹⁶ Gn 9,8–16.

²¹⁷ Gn 37 – 50.

a pokouší se ho svést. Když ji Josef i po několikáté odmítne, nařkne ho z pokusu o znásilnění a Josef je uvězněn.

Tichý variantu z roku 1939 zasazuje do ložnice, kde leží nahá ženská postava snažící se strhnout šaty muži stojícímu nalevo. Tato kresba v sobě pojí náboženský motiv s erotikou, jež je znatelná i v jiných Tichého dílech, zejména v cirkusových motivech. Ve verzi z roku 1942 je kompozice stejně jako na předchozí variantě členěna diagonálou utvořenou dvojicí postav. Výjev připomínající spíše bojovou scénu opět ukazuje pouze Josefa se ženou, jež se s ním tahá o šat. Sedící nahá ženská postava je zpodobněna ve své divokosti, s pootvřenými ústy, hledící na Josefa, který se gestem dlaně brání.²¹⁸

Alois Wachsman: *Obětování Izáka* (1940) [57] a *Útěk ze Sodomy* (nedatováno)

Alois Wachsman v kolorované kresbě *Obětování Izáka* (1940) vztahuje svou pozornost ke starozákonní scéně, která Josefův příběh časově předchází. Bůh v ní pokouší Abrahamovu věrnost, když po něm žádá zabití vlastního syna.²¹⁹ Wachsman umisťuje doprostřed výjevu veliké skalisko, zčásti pokryté stromy, na jehož vrcholu ční hranice s ležícím mladíkem, u něhož klečí muž se vztaženou dýkou. Obrazu dominuje velký anděl na pozadí rudé oblohy s temnými mračny letící zabránit zabití Abrahamova syna Izáka. V popředí jsou vyobrazeni sloužící starající se o koně.

Kromě *Obětování Izáka* je Wachsman také autorem kresby *Útěk ze Sodomy*, na níž je zachycen odchod Lota a jeho rodiny z města Sodoma.²²⁰ Na pravé straně je vyobrazen prchající Lot s pytlém na zádech v doprovodu dcer. Wachsman postavy opět odívá do civilních šatů a jedné z dcer vtiskává do ruky kočárek se zavazadly. Nalevo v pozadí se přes zákaz otáčí Lotova žena nazpět ke zhýralému městu a mění se v solný sloup. Skupina připomíná válečné uprchlíky utíkající z vesnice, která se ocitla v rukou nepřátelských vojsk. Pozadí je dotvořeno rychlými črty pera a město redukováno na minimum.

²¹⁸ Ke spojení biblického námětu a erotiky se Tichý přiklonil také v ilustracích k *Písni písní*. Cyklus vznikl jako doprovod k převedené verzi Ivana Olbrachta v roce 1941.

²¹⁹ Gn 22,2.

²²⁰ Gn 19.

Josef Liesler: *Zápas Jakuba s andělem* (1942) a *Zápas anděla s Jakubem* (1944) [58]

Noční zápas Jáкова s andělem zachytil ve dvou variantách Josef Liesler. Příběh odkazuje k noci, během níž Jákoob zápolil s tajemnou bytostí, která mu za rozbřesku na jeho přání požehkala.²²¹ Liesler v námětu užil svých typických kompozičních prvků: diagonály dělící výjev na dvě části a hloučku v popředí uvádějícího scénu odehrávající se v zadním plánu. Nahá těla zápasníků připomenou postavy odpočívajících mužů z obrazu *Lázně* namalovaného v téže době.

Plátno z roku 1944 zachycuje hlouček sedících a postávajících figur zaměřujících svůj zrak mimo scénu a bojující dvojici, která je umístěna doprostřed lesní mýtiny. Bojovníci z první verze datované rokem 1942 jsou umístěni do blíže neurčitého prostředí rudé planiny, v jejímž popředí se opět nachází podivná skupina postav pohroužených do sebe. Pouze žena v popředí, zobrazená z poloprofilu, se dívá před sebe a vtahuje pozorovatele do děje.²²²

4.1.2. Pentateuch a proroci (1948-1960)

Alén Diviš: *I Mojžíš II/7* (50. léta), *I Mojžíš VII* (50. léta), *II Mojžíš XIX/18* (50. léta) [59], *Izaiáš VI/6* (50. léta), *Izaiáš XIII/21* (50. léta) [60], *Ezechiel XXXVIII/7* (50. léta), *Ezechiel XXXVII/12* (50. léta), *Daniel III/21* (50. léta) a *Jonáš II/2* (50. léta) [61]

Za nejrozsáhlejším cyklem námětů ze Starého zákona stojí v 50. letech Alén Diviš, který se starozákonním motivům věnoval v závěrečném období svého života. Stejně jako ilustrace k povídkám Edgara Allana Poea i tyto kresby vznikly jako umělcova privátní tvorba.²²³ Jedná se povětšinou o rozměrné uhlové kresby na papíře, někdy doplněné bělobou či pastelem. K volbě prostých výtvarných prostředků Diviše dohnal zejména nedostatek financí.²²⁴ Nejvíce kreseb se vztahuje k prvním pěti knihám Mojžíšovým. Diviš se snaží vystihnout podstatu příběhu, přináší vlastní interpretace a k některým motivům se opakovaně vrací.²²⁵ V kresbách popisuje svou zkušenost se světem, který je často krutý, plný nespravedlnosti a utrpení, ale ve kterém přesto existuje

²²¹ Gn 32,24–30.

²²² Josef Liesler po válce od křesťanských námětů upustil. V jeho tvorbě se dozvuky války přetvořily do hrůzných apokalyptických obrazů zachycujících fantomy, podivné postavy a zvířecí zrůdy.

²²³ KLIMEŠOVÁ 2010, 171

²²⁴ HŮLA 1993, nepag.

²²⁵ Například k motivu Noemovy archy.

soucit a naděje. Pozornost Diviš většinou soustředí na ústřední myšlenku či motiv příběhu a výjev zbavuje přebytečných detailů. V kresbě zachycující stvoření člověka je tak zobrazena pouze tvář Adama s paprskem světla vdechujícím život a ve skice znázorňující potopu jen vodní plocha s plovoucími stromy a siluetami tonoucích. Monumentálně působí hora Sinaj, na níž Mojžíš obdržel desatero. Diviš skaliska vymodeloval silnou vrstvou černé křidy, pouze vrcholky hor obtáhl bílým pastelem. Bůh je zde podobně jako v jiných Divišových kresbách zastoupen světlem obklopujícím horu.

K výše zmíněnému cyklu se řadí také soubor kreseb ilustrujících starozákonní proroky. Diviš zaujal zejména Izaiáš a Ezechiel. Hlavním poselstvím knihy Izaiáš je připomenutí Boží věrnosti a zaslíbení, které Bůh dává svému lidu navzdory jeho hříšnosti. Diviš si vybírá první část knihy, konkrétně vyvolení proroka Izaiáše. Prorok je zobrazen ve chvíli, kdy se mu zjevil Hospodin se serafy a on se zalekl vlastních hříchů. Anděl se na znamení odnětí viny dotýká Izaiášových rtů a on se vzápětí nechává povolát Hospodinem.²²⁶ Z temného pozadí vystupuje ústřední dvojice výjevu: Izaiášova tvář se zavřenýma očima a nad ním letící anděl s uhlíkem. Výjev obklopuje světlo odkazující k Boží přítomnosti.

Jako děsivé vyhlíží Divišovo pojetí 13. kapitoly proroka Izaiáše, v němž vykresluje zkázu Babylónu. V pozadí se tyčí babylonská věž, na jejímž vrcholku sedí jakýsi ještěr s křídly a kolem se rozkládají polorozpadlé ruiny. Obrazu dominují všudypřítomná prehistorická zvířata, která již Diviš zachytil v *Noemově arše* ve 40. letech.

Apokalyptické vize či těžko identifikovatelné tvory zachycuje Diviš také v kresbách vztahujících se ke knize Ezechiel. Opakovaně se vrací i k motivu lidských kostí, který poprvé výrazněji rozvinul v cyklu věnovanému Erbenově Kytici z let 1948-1949. V kresbě ke 37. kapitole proroka Ezechiela ilustruje oživení suchých kostí symbolizujících dům Izraele. V první variantě jsou kosti rozházeny přes celou plochu výjevu, volně padají jedna přes druhou a působí, jako by je nějaký neviditelný tlak vystřeloval z temné půdy vzhůru do světla. Na druhé variantě stojí v zástupu kostlivci s pozvednutými lebkami a čekají, až je Bůh vyvede z hrobů.

Mimo výše zmíněné proroky Diviš stejně jako Koblasa výtvarně vyjádřil motiv z knihy proroka Daniela a totiž Tři mládence v peci ohnivé. Na rozdíl od Koblasy, který mladíky vyvedl v kresbě, volí Diviš kombinaci kvaše a pastelu. Mladíci jsou zobrazeni

²²⁶ Iz 6,6–8.

v pláštích a s klobouky, jak se natáčí na postavu anděla stojícího za nimi. I zde nejspíš Diviš pracoval se vzpomínkami na vězení, protože spíše než pec jáma připomíná vězeňskou kobku.

Diviš zaujal také příběh neposlušného proroka Jonáše, který byl Bohem poslán do zhýralého města Ninive, aby místní obyvatele varoval před zkázou. Jonáš však Boha nechtěl uposlechnout a utekl před ním na moře. Tam se strhla veliká bouře a Jonáš byl svržen do vln. Diviš ukazuje scénu, kdy Jonáš padá do hlubin. Z levé části výjevu vyplouvá ryba, v jejíchž útrokách strávil prorok tři dny, než ho vyvrhla na břeh města Ninive.²²⁷ Drobnou figurkou Jonáše jako by Diviš naznačoval, že člověk je tvor, který je zcela závislý na Boží pomoci.

Věra Nováková: *Bludný kruh I* (1955), *Jonáš ve velrybě* (1955) [62], *Bludný kruh II* (1957), *Vězeň Jonáš I* (1957), *Vězeň Jonáš II* (1957) [63], *Noe na cestě do práce* (1958), *Noemova archa* (1958) [64], *Noe s holubicí* (1958), *Potopa I* (1960) a *Potopa II* (1960)

Věra Nováková si příběh proroka Jonáše stejně jako jiné biblické příběhy přefiltrovala do svého života.²²⁸ Neposlušnému proroku se věnovala v pěti dílech, které vznikaly v rozpětí let 1955-1957. Na prvních dvou obrazech *Bludný kruh I* a *Bludný kruh II* je Jonáš zobrazen jako člověk vzpírající se svému osudu a schovávající se před Bohem. V první variantě námětu utíká kruhem a zanechávající za sebou stopy se vystrašeně ohlíží zpět. Uprostřed kruhu ho sleduje všudypřítomné Boží oko, jemuž nelze uniknout. V druhé verzi si Jonáš schovává hlavu do dlaní a motá se ve vlastních stopách. Třetí plátno tohoto námětu ukazuje scénu, kdy je Jonáš pohlcen velrybou. Tělo ryby se rozprostírá po celé výšce obrazu a úzkost Jonáše akcentuje při krajích obrazu verš z žalmu 130: „z hlubin bezedných tě volám, Hospodine“.

V posledních dvou variantách námětu je Jonáš zobrazen před zamřížovaným oknem symbolizujícím Jonášův vzdor vůči Božímu milosrdenství. Na první z nich je Jonáš ve vězeňském oděvu, otočený zády a s rukama držícíma se vězeňských mříží vyhlíží modré nebe s letícími ptáky. Ve druhé variantě je Jonáš zachycen jako pohroužený do modlitby, s rukama sepnutýma před obličejem a umístěnýma přímo do středu mříží. Věžeňští Jonášové jsou sestaveni ze základních geometrických forem, které rámuje výrazná černá linie.

²²⁷ Jon 1 – 2.

²²⁸ Rozhovor s Věrou Novákovou 28. 2. 2020.

Nováková zde dle své vlastní interpretace zobrazila člověka uzavřeného do svého vnitřního vězení, ve kterém se ocitá tehdy, snaží-li se vyhnout Božím záměrům. Příběh Jonáše ji zaujal vzpourou vůči vlastnímu poslání, kterému však, pokud jsme k němu Bohem povoláni, neunikneme.²²⁹

Dále si Nováková z první knihy Mojžíšovy obdobně jako Alén Diviš vybírá téma Noemovy archy. Triptych *Potopa světa* vznikl v roce 1958. *Noe na cestě do práce* na první pohled vypadá spíše jako dělník v pracovním úboru, který jde s lopatou v ruce budovat společné dílo socialistické vlasti. Vyobrazen je v přísných kubizujících přímkách vypovídajících o rozhodnosti a přesvědčení z jeho úkolu. V prostřední malbě nazvané *Noemova archa* staví v horách Noe se svými syny loď, jež je má ochránit před nebezpečím, zatímco dole se rozjásaný dav bezstarostně baví, rozhazuje peníze a stavitelům se vysmívá. Noe se svými syny představuje člověka, který se staví proti většinové společnosti a stojí si za svým, ačkoli se okolí jeho rozhodnutí nebo činnost může zdát nepragmatická.²³⁰ Silný protiklad ještě zdůrazňuje zářivá barevnost postav v dolní části obrazu a monotónní modř, jíž je vymalována skupina stavicí loď. Geometrizující formu předchozích dvou obrazů Nováková opouští v díle *Noe s holubicí*, kde užívá rozvolněné linie k vyjádření radosti ze záchrany. Noe stojí rozkročen na lodi a levou ruku vztahuje k holubici nesoucí v zobáčku list.

K tématu Noemovy archy se Nováková vrátila ještě v roce 1960, kdy se v obrazech *Potopa I* a *Potopa II* přiklonila ke strukturální formě a pomocí akronexu a písku vytvořila díla, v nichž svou pozornost soustředí na vodní živel. Téměř po celé ploše desek jsou rozprostřeny reliéfní vlny rozbouřeného moře, na nichž se kolébá malá loďka z kamene.

Jan Koblasa: *Noe (Poslední archa je v tahu)* (1958) [65], *Kain* (1958) a *Abel* (1958)

Na rozdíl od narativnosti triptychu Věry Novákové se Koblasa v díle *Noe (Poslední archa je v tahu)* z roku 1958 přiklání k abstrahující formě jemné tušové kresby. Nahý Noe obrácený zády se v dramatickém gestu otáčí za odplouvající archou. Jeho zoufalství vyjadřují pozvednuté ruce, které se upínají k mizející lodi jako k jediné záchraně před valícím se proudem vody. Toto dílo se podobně jako *Mladíci v plamenech* řadí ke kresbám vzniklým ke konci studia.

²²⁹ Rozhovor s Věrou Novákovou 28. 2. 2020.

²³⁰ Rozhovor s Věrou Novákovou 28. 2. 2020.

Ve stejných letech Koblasa vytváří také několik abstraktních děl. K takovým se řadí spontánně pojaté gestické monotypy *Kain a Abel* (1958).

Ivan Sobotka: *Abrahám a Izák* (1954) [66] a *Lotova žena* (1955)

Ivan Sobotka se v polovině 50. let kromě mariánských a kristologických témat věnuje také starozákonní tematice. Z pěti knih Mojžíšových si obdobně jako ve 40. letech Alois Wachsman vybral scénu, kdy se Abraham chystá obětovat svého jednorozeného syna Izáka. Abraham, umístěný v levé půlce obrazu, je zobrazen z profilu, skloněný, držící v levé ruce pochodeň a v pravé velikou dýku, jíž má usmrtit svého syna. Izák je oproti němu maličký, ležící a svázaný na veliké hranici z dřevěných kůlů. Nad hranicí je umístěný rudý nápis „*Vezmi syna svého jednorozeného kterého miluješ*“ odkazující k prvnímu verši 22. kapitoly knihy Genesis. Výjev je umístěn na světle šedé pozadí, které je typické spíše pro Sobotkova díla z 60. let, kdy se věnoval portrétům světců.

Dalším starozákonním motivem, ke kterému se Sobotka uchýlil, je olejomalba *Lotova žena* (1955). Obraz lze zařadit k dílům z přelomu 50. let, v nichž dochází k postupné redukci motivů a pozornost je soustředěna na zobrazenou postavu či obličej. Lotova žena je zachycena z profilu, upřeně hledící mimo výjev. Sobotka zde opustil černou linii, jíž se vyznačuje většina jeho děl z 1. poloviny 50. let, a nahradil ji světle modrou linkou rámuující plochu těla. Na karmínovém pozadí je v dálce zachycen stylizovaný domek v plamenech, jenž odkazuje na hořící Sodomu.

4.2. Job

Obsahem biblické knihy Job je zamyšlení nad otázkou lidského utrpení. Příběh Joba ukazuje, že mysl člověka nemůže vysvětlit, proč Bůh dopouští utrpení ve světě. Kniha Job vypráví o zbožném člověku, kterého navzdory jeho spravedlnosti stíhají těžké zkoušky. Na počátku příběhu satan mluví k Bohu a zpochybňuje Jobovu věrnost v době nezdaru a bolesti. Bůh Joba brání, avšak povolí satanovi, aby na Joba seslal útrapy. Následně přicházejí Jobovi přátelé a hledají důvody, proč tomu tak je. Připomínají mu, že se musel nějakým způsobem zpronevřit Bohu. Job však nesouhlasí a nakonec mezi diskutujícími dojde k roztržce. V tu chvíli přichází cizinec Elíhú, který prohlašuje, že Boží spravedlnost převyšuje spravedlnost lidskou a říká, že Jobovi v této situaci může pomoci jen Hospodin. Následně promlouvá Bůh k Jobovi a sděluje mu, že stejně jako

člověk není zasvěcen do tajemství stvoření, nemůže rozumět ani Božím záměrům. Job uzná, že Bůh je všemocný, a lituje své malomyslnosti. Hospodin následně změní Jobův úděl, požehná mu a obdaří ho bohatstvím.²³¹

Alén Diviš: *Job II/13* (50. léta), *Job VII/4* (50. léta a) a *Job VII/4* (50. léta b) [67]

Job je motiv, který můžeme nalézt v 50. letech také mezi biblickými náměty Aléna Diviše. Divišův Job promlouvá o skutečné bídě a osamělosti. Do postavy trpícího spravedlivého promítá Diviš své zkušenosti z vězení i existenční bídu, kterou sám zažil zvláště ke konci života. Job se skloněnou hlavou sedí na zemi a rukou se opírá o zem. V pozadí jsou usazeni tři Jobovi přátelé, kteří ho doprovázejí. Postavy i pozadí jsou oprostěny od jakýchkoli detailů, pouze srpek měsíce se houpe na obloze. Stejně jako u ostatních Divišových biblických námětů či děl z 50. let i v tomto případě tvoří základ kreseb uhel a papír, někdy doplněn kvašem.

Postavě Joba se věnuje ještě ve dvou dalších verzích. Zbědovaný Job v nich leží na balvanu, oděný pouze v bederní roušku a ve své opuštěnosti připomene Divišovy Ukřižované. V křesťanské ikonografii se utrpení Joba někdy stavělo do paralely právě s utrpením Krista před jeho smrtí.²³²

Věra Nováková: *Job* (1954) [68] a *Job II* (1964)

Více odosobněný postoj vůči postavě Joba zaujímá Věra Nováková. O tematice Joba mluví malířka jako o metafoře vztahu člověka k Bohu a o velké složitosti života.²³³ Starozákonní příběh člověka stíhaného zkouškami prvně zachycuje v roce 1954. Monumentální nahý Job posetý ranami sedí na kameni uprostřed města a je obklopen postavami, které se mu vysmívají. Lidé ve svátečním oděvu postávají kolem, někteří odvrací tvář, jiní znechuceně krčí nos. Na levé straně se jeden z mužů opírá o kámen a vyplazuje na Joba jazyk. Job, jehož obličej nezapře rysy Pavla Brázdy, sedí s pokrčenýma nohama a založenýma rukama a hledí do neurčita. Situován je mezi fantaskní mrakodrapy tyčící se na pozadí rudé oblohy, v jejímž středu se nachází mrak, z něhož vychází zlaté paprsky a modrý půlkruh s hvězdami asociující americkou vlajku.

²³¹ Jb 1 – 42.

²³² Royt 2006, 99.

²³³ Rozhovor s Věrou Novákovou 28. 2. 2020.

Před mrak vystupují dva prsty Boží ukazující na Joba. Nováková zcela popírá, že by obraz vypovídal o negativním vymezení proti západu. Dle její interpretace obraz ukazuje bohatý soběstačný svět, který se Jobovi vysmívá.²³⁴ S tematikou Joba Nováková pokračuje i v 60. letech, kdy vzniká abstrahovaný strukturální obraz *Job II* (1964).

²³⁴ Rozhovor s Věrou Novákovou 28. 2. 2020.

5. Biblické motivy v díle Bohuslava Reynka

V kontextu dějin českého výtvarného umění ve 40. a 50. letech se zaměřením na biblickou tematiku zaujímá zcela specifické postavení Bohuslav Reynek nejen rozsáhlostí sbírky děl s náboženskými náměty, ale i přesahem do vlastní literární tvorby a překladatelské činnosti. Výtvarné i básnické vidění světa se rodilo z Reynkovy spirituality, která nehledala jistotu ve filosoficko-teologickém učení, ale vyrůstala z hluboké osobní kontemplance vycházející z existenciální potřeby samoty.²³⁵ Petrkovský statek a jeho okolí znamenal pro Reynka zdroj inspirace pro většinu jeho básnických a výtvarných imaginací. Reynkovo bytostné zakotvení v Bohu nacházelo obraz ve všem, co ho obklopovalo.

5. 1. Novozákonní motivy

Patrně jediným pašijovým cyklem vzniklým ve 40. letech je *Pašijový cyklus* Bohuslava Reynka, který zpodobnil příběh utrpení Ježíše Krista na 18 grafických listech. Rozsáhlý cyklus byl vytištěn a vydán v Petrkově v roce 1950 ve dvou souborech. Jeden z nich, dnes ne zcela kompletní, zůstal v Petrkově a je uložen ve Fondu Bohuslava Reynka. Druhý soubor, který Reynek odeslal do Francie svému příteli Jeanu Lebreauovi, je dnes nezvěstný. Některé původně monochromní suché jehly byly později znovu vytištěny jako barevné varianty. *Pašijový cyklus* odstartoval Reynkův hlubší zájem o tematiku Kristova umučení. Pašijovým námětům zasvětil několik set grafických listů a pár olejomalb.²³⁶

Na rozdíl od ostatních pašijových námětů z 50. a 60. let, které jsou zasazeny do okolí petrkovského statku, se cyklus odehrává v blíže neurčité krajině. Reynek soubor začíná scénou, kdy Kristus, vítán ženskými postavami v popředí, vjíždí v doprovodu hospodářských zvířat do Jeruzaléma. Téma Poslední večeře v cyklu chybí, Reynek líčí až Kristovo vnitřní zápolení v Getsemanské zahradě. Na dvou grafických listech je zobrazena pouze Kristova tvář a kalich, na třetí je zachycen klečící Kristus se vztaženými rukama před sebou, ponořený do modlitby. Pozadí je redukováno na minimum, jen v zadním plánu je v náznaku vyobrazen anděl s kalichem.

²³⁵ MED 2004, 89.

²³⁶ CHALUPA 2011, 222.

Větší prostor je věnován postavě Jidáše a jeho zradě. Reynek nejprve zachycuje detail dvou tváří: Krista a Jidáše přitahujícího si Kristovu tvář k polibku. V pozdější variantě se zaměřuje i na skupinu vojáků, kteří dvojici obklopují. Nevyhýbá se ani zobrazení Jidášova konce. Kristova zrádce zachycuje ve chvíli jeho skonu, kdy je oběšen na stromě [69]. Jidáš je umístěn do levé části obrazu se zrakem upřeným na Golgotu. Na obloze září číslovka 30 a kolem ní jsou rozházené mince rozlétávající se do všech stran. Číslovka odkazující na 30 stříbrných se znovu objevuje i v pravém horním rohu. Do pravé části je umístěn keř, před nímž na zemi leží džbán a skleněná lahev s nápisem *Vichy*. Reynek do listu stejně jako do grafiky obdobného tématu z roku 1938²³⁷ zřejmě propisuje politickou událost.²³⁸ Mohla by jí být kapitulace francouzské vlády, která byla ve Vichy 22. 6. 1940 podepsána.

Po několika listech dedikovaných postavě Jidáše následuje scéna Petrova zapření, kdy je apoštolovi položena otázka, zda je jedním z Kristových učedníků. Zatímco si Petr nahřívá ruce u ohně, přistupuje k němu tázající se žena s kohoutem v ruce. Ten odkazuje ke Kristově předpovědi: „*Amen, pravím ti, že ještě této noci, dřív než kohout zakokrhá, třikrát mě zapřeš.*“²³⁹

V grafických listech *Bičování* a *Ecce homo* je Kristus zobrazen jako bezmocná oběť vydaná napospas svým trýznitelům. *Bičování* je jako jedno z mála výjevů z cyklu zasazeno do konkrétního místa. Kristus stojí u rohového domu, nad nímž je umístěna lucerna, a hledí před sebe. Z předního plánu vystupuje ruka svírající bič s důtkami chystající se Krista uhodit.

Reynek se v cyklu několikrát vrací k Veraikonu – motivu Kristovy otisknuté tváře. Na verzi z roku 1949 Ježíš vyhlíží melancholickým dojmem a smutnými očima hledí před sebe. Jeho tvář tvoří shluky jemných čar a linií, díky kterým obličej působí subtilním dojmem. Na čele jsou zřetelné stopy po trnové koruně připomínající hřeby.

O poznání expresivněji se jeví verze vytvořená mezi roky 1943-1949. Kristův obličej je redukován, ostré linky se soustředí do míst kolem očí, nosu a úst. Tvář vyhlíží přísně a zmučeně. Poslední verze Veraikonu nazvaná *Veronika* zachycuje ruce držící roušku s otiskem Ježíšovy tváře a v pozadí vystupuje Kristův obličej na kříži.

K ukřížování se vážou čtyři grafické listy. Zatímco na dvou z nich – *Žízním* a *Dokonáno jest* – je zobrazena pouze Kristova tvář a trup, v *Kalváriích* je pozornost

²³⁷ Na této grafice je zobrazen Jidáš spolu s Chamberlainem.

²³⁸ HALASOVÁ 1992, 87.

²³⁹ Mt 26,34.

soustředěna na Ukřižovaného i okolní děj. V zachycení okamžiku Kristovy smrti v grafice *Dokonáno jest* [70] Reynek pravděpodobně zdůrazňuje jednotu mezi třemi božskými osobami: Kristem na kříži, Duchem svatým zastoupeným holubicí vznášející se nad ním a Bohem Otcem znázorněným tváří na pravé straně výjevu. Kristova bezvládná hlava se stává dominantním prvkem obrazu. Je umístěna do středu kompozice a tvoří výraznou horizontálu. Svým pojetím a prosvětlenou plochou, která ji obklopuje, připomene hlavu Jana Křtitele z obrazů francouzského malíře Gustava Moreaua. Také tvář vznášející se nad Kristovou hlavou jako by odkazovala ke grafikám dalšího velkého francouzského symbolisty Odilona Redona. Je pravděpodobné, že se Reynek s Redonovým dílem setkal naživo během 20. let, kdy se svou rodinou žil střídavě ve Francii a v Čechách, jak vyplývá z dopisu adresovanému Josefu Floriánovi v roce 1916.²⁴⁰

Dramaticky působí první [71] ze dvou *Kalvárií*, na níž je vyobrazen Kristus na kříži a jezdec s kopím na vzpínajícím se koni. Nejspíš se jedná o vojáka, který Kristu probodl bok. O levé břevno kříže se opírá dlouhý žebřík,²⁴¹ u jehož paty leží hřeby, kladivo a kleště – nástroje Kristova umučení. Z rozpukané země se derou na povrch dvě ruce vzpínající se vzhůru. Reynek zachytil okamžik, kdy mrtví, vysvobození Kristovou smrtí, vstávají z hrobů.

V druhé variantě je ukřižovaný Kristus situován do středu výjevu. Pod křížem postávají dvě dvojice, v levé můžeme rozeznat Veroniku držící roušku s otiskem Kristovy tváře. Nad křížem je zobrazen měsíc, slunce a šesticípá hvězda.

Cyklus zakončuje pohled na mrtvého Ježíše spočívajícího v Mariině náručí. Mariina postava se vytrácí, zdůrazněn je pouze její trup a tvář, ke které si tiskne Kristovu bezvládnou hlavu. Kristovo tělo vytváří diagonálu protínající celou kompozici. Ruce i nohy má nepřirozeně protáhlé, odhmotněné. Jako by Reynek cíleně kladl důraz na jeho netělesnost předznamenávající Kristovo vzkříšení.

V roce 1949 vytvořil Reynek také dvě expresivní olejomalby: *Krvavý pot a Marie pod křížem* [72].²⁴² Na první z nich je zobrazena Kristova tvář. Výjev je ponurý, laděný do temných barev, pouze okno stavení v pozadí září do tmy. Kristus se sklání ke kalichu,

²⁴⁰ MED/ŠERÝCH 2012, 63.

²⁴¹ Žebřík je častým motivem objevujícím se v Reynkových grafikách či básních. Vyjma toho, že žebřík na venkově patří mezi běžně používané předměty, se jedná o objekt, který je zmiňován na několika místech v Bibli. Žebříkem tak Reynek může odkazovat k Jákobovu žebříku či žebříku, z něhož snímali Krista z kříže. V Reynkových básních také nalezneme motiv žebříku s „příčly vin“.

²⁴² Vyjma několika portrétů a krajin se jedná o jediné malby, které Reynek vytvořil.

který drží v ruku a jeho obličej skrání krvavý pot. Dominantou druhé malby je Kristus na kříži, jehož objímá Panna Maria v modrém plášti. Dvojice je umístěna mezi dva stromy a stejně jako předchozí obraz je scéna zasazena do okolí petrkovského statku vystupujícího v pozadí. Kristus má na kříž přibitou pouze pravou ruku, levá mu spočívá volně podél těla. I nohy jsou odpoutány od kříže a stojí na zemi.

Na rozdíl od lyrických piet z 50. a 60. let, z nichž dýchá smutek a melancholie, jsou tyto malby syrovým ztvárněním Kristova utrpení. Kristovo tělo je vychrtlé a vystupující žebra jsou zdůrazněna nánosy bílé pasty. V obou obrazech Reynek užívá neředěných barev, které roztírá suchými tahy štětce. Spojovacím prvkem těchto obrazů i umělcova ostatního výtvarného i básnického díla je zdůraznění Kristovy krve. Na tento aspekt Reynkovy tvorby upozorňuje Karel Srp v katalogu k výstavě, která se konala k 100. výročí umělcova narození. Srp zmiňuje i Reynkovu zálibu v zobrazování Kristových stigmat, jež ho poutala také k osobě sv. Františka.²⁴³

Nejen v souvislosti s výše zmíněnými obrazy je třeba upozornit na vliv, který na Reynkovo dílo měla tvorba Georgese Rouaulta. Rouaultovo dílo se do Čech dostalo v roce 1912, kdy Josef Florian ve Staré Říši otiskl úvod k Rouaultově první výstavě a zkrácený seznam obrazů z této přehlídky.²⁴⁴ V následujících letech Florian průběžně vydával Rouaultovy reprodukce, které se dostaly do rukou také Reynkovi. Že Reynek o Rouaultovo dílo jevil hlubší zájem, dokládá i korespondence s Josefem Florianem, kde Reynek Rouaulta několikrát zmiňuje.²⁴⁵ Rouaulta i Reynka pojila účast na lidském utrpení a hluboká víra promítající se do biblických námětů, které oba umělci ztvárňovali. Z formálního hlediska se jejich díla spíše lišila,²⁴⁶ zatímco Rouault figury obtahuje výraznou černou linií, Reynkovy postavy bývají subtilní, produchovnělé, odhmotněné. Jistou formální podobnost bychom však mohli nalézt ve způsobu, jakým ztvárňovali jednotlivé rysy tváře. Oválné protáhlé obličej se vyznačují dlouhým rovným nosem, drobnými ústy a velikýma do široka otevřenýma očima, nad kterými se klene výrazná linie obočí.²⁴⁷

Reynkův Pašijový cyklus stojí kompozičním pojetím jednotlivých námětů ještě mimo ustálená schémata Reynkovy tvorby, která se začínají objevovat v průběhu 50. let.

²⁴³ SRP 1992, 40.

²⁴⁴ ZVĚŘINA 1961, 37.

²⁴⁵ MED/ŠERÝCH 2012, 161, 200, 267.

²⁴⁶ Výjimku představují Reynkovy linoryty z 20. let, zejména *Izaiáš* (1920), které jsou Rouaultovy blízké jak tvarovou úsporností, tak užitím výrazných barev, zejména modré a červené.

²⁴⁷ Tuto podobnost můžeme vysledovat například při komparaci Reynkovy grafiky *Letnice* (pol. 50. let) s Rouaultovou sv. *Veronikou* (1940-1948) [73].

Výjimku tvoří motiv Piety,²⁴⁸ který Reynek během 50. let rozvinul v desítkách variant. Stejně jako většinu námětů i Pietu Reynek dosazoval do bezprostřední blízkosti Petrкова. V *Pietě* (1940) se zaměřil pouze na tváře zúčastněných, které podobně jako v *Pietě* z Pašijového cyklu zobrazil přitisknuté k sobě. *Pieta u studny* (1949) naopak ukazuje stojící postavu Panny Marie, jež přidržuje bezvládné tělo Krista, až ho nakonec Reynek pokládá do klína Panny Marie v *Pietě s růžemi* (1957). V *Pietě se zahradou* (1949) [74] je Panna Maria zobrazena frontálně, s tváří nakloněnou ke straně, hledící na svého mrtvého syna. Kristovo odhmotněné tělo je nataženo přes Mariin klín a z jeho hlavy na zem spadávají krůpěje krve. U této Piety snad ještě více než u jiných cítíme spřízněnost se svým okolím. Dvojice působí, jako by vyrostla uprostřed petrkovských polí. Výše zmíněné Piety jsou vytvořeny v kombinaci suché jehly a monotypu a poté ručně domalovány. Reynek za pomoci dřevěné třísky akcentoval zejména Kristova stigmata.²⁴⁹

Reynek se kromě velikonočních událostí nechal inspirovat novozákonními podobenstvími. Do příběhu o Ztraceném synovi z roku 1950 Reynek ukrývá bolestnou osobní zkušenost, kdy se krmičem prasat stal jeho vlastní syn Jiří.²⁵⁰ Pasáček stojí bosý, v ruce drží hůl a se skloněnou hlavou hledí do neurčita. U jeho nohou se pase veliký vepř a dvě drobné ovečky objevující se i na jiných Reynkových dílech. Naopak *Milosrdný Samaritán* (1958) v Reynkově pojetí poukazuje na důvěrný vztah a touhu po vzájemné blízkosti. Obdobně jako Tichý vytváří Reynek trojúhelníkovou kompozici, jejíž vrchol tvoří Samaritánova hlava. Raněný je zobrazen pouze v náznaku, ležící na zemi, choulící se ke svému zachránci, který ho objímá.

Ze světců se v Reynkově tvorbě objevuje na několika grafikách sv. František, jenž mohl být umělci blízký svou prostotou, láskou k přírodě a spoluprožíváním Kristova utrpení. O podobnosti Kristu vypovídala stigmata na světcově těle, která se mu dle legendy objevila poté, co se modlil na hoře La Verna. *Sv. František se zajíčkem* z konce 40. let v ničem nepřipomíná ony dramatické chvíle světcova života. František je zde zobrazen jako milovník zvířat, se zajícem v dlani, sedící vedle keře obsypaného ptáčky. Oproti této variantě se jeví *Svatý František s hrdličkou* (1965) i *Svatý František s vlaštovkami* (1966) o poznání expresivněji. Jemné pravidelné linky jsou zde nahrazeny ostrými vrypy a rudou barvou jsou zdůrazněna světcova stigmata. Sv. František zde postrádá líbeznost předchozí varianty a určitou naivitu, s níž někdy bývá zpodobňován.

²⁴⁸ Motívem Piety se Reynek nejprve zabýval ve 20. letech ve svých básních.

²⁴⁹ CHALUPA 2011, 84.

²⁵⁰ HALASOVÁ 1992, 71.

5. 2. Starozákonní motivy

Ačkoli novozákonní scény v díle Bohuslava Reynka převažují, od 40. let se mezi jeho tvorbou objevují také některé starozákonní náměty. Z poloviny 40. let pochází grafický list nazvaný *Oběť Abraháмова* [75], který se svým pojetím od většiny děl téhož námětu liší. Reynek nezachycuje onen dramatický okamžik, kdy Abraham vztahuje ruku s nožem na vlastního syna, aby ho obětoval. Jedinou indicií, která by nás mohla dovést k poznání, že se jedná o tento námět, je beran zapletený v křoví. Reynek namísto hranice se svázaným Izákem zobrazuje malého chlapce, který se důvěřivě vztahuje k otci a otáčí se na diváka.²⁵¹

K motivu Noemovy archy se uchyluje v letech 1952 a 1955, na nichž Noe vypouští nejprve krkavce [76] a posléze i holubici, aby zjistil, zda potopa již ustoupila.²⁵² Reynek zde zkombinoval techniku leptu a barevného monotypu. Noe je zobrazen v levé části z tříčtvrtě profilu s pozvednutou rukou, na níž sedí krkavec. V pravém dolním rohu vykukuje hlava býka a dvou holubic a celý výjev zalévá vycházející slunce.

Patrně jediné zobrazení Joba ve 40. letech nalezneme právě v cyklu Bohuslava Reynka, který vznikl v průběhu deseti let. První dva listy byly vytvořeny v roce 1940, zbylých sedm mezi lety 1948-1949. V roce 1950 Reynek cyklus zakončil titulním listem a nechal vytisknout. Soubor sice nebylo možné představit v Čechách, ale několik výtisků se podařilo prodat a vystavit v Grenoblu.²⁵³ Příběh Joba byl Reynkovi blízký, první grafické listy s tímto námětem vytvořil již v roce 1920. V průběhu 40. let se však toto biblické vyprávění promítlo i do Reynkova osobního života. V roce 1944 byla Reynkova rodina vystěhována nacisty z Petrкова. Útočiště našla u rodiny Josefa Floriana ve Staré Říši. Ovšem ani po válce nepřišel klid, v roce 1948 byl po komunistickém puči statek zestátněn a Reynek na něm mohl pracovat pouze jako zemědělský dělník.²⁵⁴ Navíc byla Suzanne Renaud, Reynkově manželce, až do konce jejího života odňata možnost podívat se do rodné vlasti.²⁵⁵

²⁵¹ Větve s ostny, z nichž Abraham vytahuje beránka, je motiv, který Reynek zdůrazňuje i v jiných grafických listech. Větve se v jeho podání mění v trnové šlahouny, které spolu s ptačími stopami brázdí bílou sněhovou plochu. Tento zdánlivě idylický výjev při delším zkoumání asociuje důtky, jež bičovaly Krista, či větve trnové koruny. Příkladem takových děl jsou *Ptačí stopy* (1955) či *Klády ve sněhu* (1953).

²⁵² Gn 8,7–11.

²⁵³ CHALUPA 2011, 242.

²⁵⁴ BERNARDI 1992, 12.

²⁵⁵ HLAVÁČKOVÁ 2011, 18.

Zatímco Divišovo pojetí námětu je expresivnější, z Reynkových listů vnímáme spíše smutek a melancholii. Výjimkou je poměrně děsivý výjev, jehož tématem je Jobův sen. Ten znázorňuje tvář ze zavřenýma očima, kolem níž se plazí hadi. Motiv připomene snové preludy z grafických prací Odilona Redona.²⁵⁶

Na prvním listu cyklu je Job zobrazen ve chvíli, kdy je satanem raněn vředy a bere si do ruky střep, aby si je mohl poškrábat. Z tmavého výjevu vystupuje zejména Jobova tvář vykreslená z profilu, k níž pozvedá levou ruku se střepem. Scénu osvětluje srpek měsíce umístěný v pravém horním rohu.

Další Reynkův výjev zachycuje Joba a jeho přátele. Reynek se k této scéně uchyluje ve dvou variantách. V první z nich se výjev odehrává na popředí venkovského statku s hospodářskými zvířaty. Job posetý ranami se sklání a v těsné blízkosti za ním stojí tři přátelé [77]. Druhá varianta je temnější, postavy lze jen těžko rozeznat. Ústřední téma obrazu – skloněná figura a k ní se přimykající postava – kompozičně připomene Reynkovi tolik blízké téma piety.

Na jednom z obrazů Jobova postava chybí. Jedná se nejspíše o scénu znázorňující Hospodinovu promluvu, v níž se Jobovi připomíná jako stvořitel nebe i země. Hospodin je zde zastoupen tváří zobrazenou z profilu, jež shlíží z nebe. Dominantním prvkem kompozice jsou dvě zvířata, nejspíše býk a ovce, kteří leží natažení na zemi.

Samotnou postavu Joba Reynek vytváří v listu nazvaném *Job v zimě*.²⁵⁷ [78]. Sochařsky promodelovaná figura Joba na něm sedí zachumlaná do pláště a zachmuřeně hledí před sebe. Výjev doprovázejí tři slípky. Jako většina Reynkových motivů je i tento nejspíše zasazen do prostředí Petrкова. Další varianta pochází z roku 1952 a je na ní vyobrazen Job s kolem poletujícími vlaštovkami.²⁵⁸ Na rozdíl od předchozích listů zde Reynek kombinuje techniku suché jehly, monotypu a barevného leptu. Tenké vrypy soustředěné do větších ploch nahrazuje výraznější černá linie.²⁵⁹

²⁵⁶ Reynkův vztah k Redonově tvorbě je zmíněn v předchozí kapitole zabývající se Reynkovým *Pašijovým* cyklem.

²⁵⁷ Reynek je také autorem stejnojmenné básně.

²⁵⁸ Bez bližšího zkoumání bychom tento námět mohli zaměnit s motivem sv. Františka kázajícího ptáčkům.

²⁵⁹ Zde můžeme opět sledovat podobnost s dílem G. Rouaulta.

Závěr

Návrat k duchovnímu a náboženskému obsahu můžeme pozorovat v lidských dějinách v obdobích hlubokých společenských a civilizačních krizí. K podobnému jevu docházelo v českém kontextu od konce 30. let 20. století, kdy se setkáváme s nebývalým nárůstem novozákonních motivů v českém výtvarném umění. To vše se dělo na pozadí diskuse, v jejímž rámci bylo poukazováno na údajnou krizi moderního umění a pochybnosti o smyslu předválečné avantgardy. Ač se debatující literáti a výtvarníci v mnohých názorech rozcházeli, shledali nutným navrátit umění duchovní hodnoty.

Lidské utrpení za druhé světové války dávali umělci nejčastěji do souvislosti s posledními hodinami Ježíše Krista. Zpočátku 40. let se mezi náměty hojně vyskytuje motiv Poslední večeře, jež lze chápat jako reakci na výsledek mnichovské dohody v souvislosti s motivem Jidášovy zrady. Dalším často voleným motivem je zobrazení Krista na Hoře Olivetské. Ve smrtelné úzkosti prožívané Kristem v Getsemanské zahradě mohli umělci spatřovat podobný obraz strachu a hrůzy, kterou v českém obyvatelstvu vyvolávala všechna protektorátní nařízení snažící se udržovat člověka v neustálém napětí.

S tím, jak represe okupační moci sílily, se po roce 1941 čím dál častěji vyskytoval motiv Ukřižování. Kristus na kříži jakožto nevinná oběť je téma, se kterým umělci ztotožňovali utrpení nevinných lidí. Malíři tímto námětem také podávali svědectví, předkládali divákovi to, co sami viděli, a poukazovali na krizi humanity a lidství. Někteří umělci zobrazili Ukřižování nebývale brutálním způsobem, který mohl vzbuzovat otázky, zda je Bůh přítomný i v takovém okamžiku, jakým je válka, nebo zdali je Kristova oběť stále platná navzdory všem hrůzám, které se ve světě odehrávají. Paralelu s nevinnou obětí zastoupenou Kristem na kříži bychom mohli nalézt také v postavě mučedníků, kteří pro svou víru položili život.

Bolest pozůstalých byla dále rozvinuta v motivu Golgoty či Piety, kdy se do popředí dostává postava Panny Marie. Nejsilněji se vědomí ztráty vtiskává do námětu Oplakávání, který se vyjma Ukřižování ve 40. letech vyskytuje snad nejhojněji.

Na rozdíl od 1. poloviny 40. let, kdy díla s křesťanskou tematikou mohla volně viset v galeriích, se po únorovém převratu v roce 1948 museli umělci zobrazující náboženské náměty spokojit s tím, že tato díla vzniknou pouze jako privátní tvorba.

Z pašijových námětů setrvává v 50. letech Ukřižování a motiv Ecce homo, ostatní díla znázorňující okamžiky Kristova utrpení se až na výjimky nevyskytují. Z postav mučedníků a trpících jedinců zůstává motiv sv. Šebestiána, do popředí se dostávají

i ostatní světci, např. sv. František z Assisi. Dále dochází k výrazné redukci námětu Oplakávání a také postava Panny Marie se objevuje spíše okrajově. Zejména mezi tvorbou Věry Novákové a Ivana Sobotky se opakuje motiv Krista, který přichází jako zachránce a vládce nad světem. V těchto dílech se odráží osobní konverze, k níž oba umělci dospěli zkraje 50. let.

V 50. letech výrazně vzrostl počet starozákonních témat. Nejčastěji se mezi tvorbou umělců vyskytuje motiv Noemovy archy, jenž bychom mohli chápat jako důvěru v Boží pomoc či symbol naděje. Na postavy proroků, objevujících se zejména mezi díly Aléna Diviše, lze nazírat jako na příslib Boží ochrany lidstvu. Opuštěný Job vypovídá o osobních trápeních, které prožívali jednotliví tvůrci, a zároveň dokládá, že lidské utrpení má smysl, i když mu nemusíme rozumět, a že vůbec nemusí být výsledkem nějakého našeho zlého činu, jak se mnozí domnívali. Z Jobovy zkušenosti také vyplývá, že je důležité nepřestat Bohu důvěřovat i v kritických okamžicích života. Job představuje symbol důvěry a překonávání životních obtíží, kdy musíme čelit utrpení, kterému nerozumíme.

Kromě rozdílů ve volbě námětů bychom mezi tvorbou vzniklou za druhé světové války a díly vytvořenými v 50. letech našli odlišností více. Za druhé světové války byla volba novozákonních témat více než záležitostí osobní víry odpovědí na propukající válečný konflikt. U umělců, kteří se k náboženským motivům v 50. letech opakovaně vraceli, bychom však spíše než o reakci na bezútěšnou situaci mohli mluvit o osobní duchovní cestě, která u nich započala právě v 50. letech.²⁶⁰

Ve sledovaném období se objevili umělci, v jejichž tvorbě křesťanské motivy vyvstaly úderem druhé světové války a po jejím skončení se jimi již nezabývali. Výjimku tvoří Jan Bauch či František Tichý, u nichž lze v pozdních 40. letech a na začátku 50. let několik křesťanských motivů nalézt, ale i ty jsou brzy nahrazeny jinými náměty. U umělců věnujících se náboženským motivům v 50. letech se biblické tematice dostává pozornosti i v dalších desetiletích. Ivan Sobotka se až do konce svého života zaobíral portréty světců, Věra Nováková dávala křesťanské tematice znovu prostor na přelomu 60. a 70. let a poté v 90. letech, jak dokládá *Pašijový cyklus*. Jan Koblasa v 60. letech vytvořil grafický cyklus *Apokalypsa* a v křesťanských či spirituálních tématech pokračuje i ve své sochařské tvorbě, která graduje v 80. a 90. letech. Robert Piesen se počátkem 60. let začal věnovat tématu mýtického údolí Gehinnomu.

²⁶⁰ Myšleni jsou zejména Ivan Sobotka, Věra Nováková a Jan Koblasa.

Když se zaměříme na formální stránku pašijových témat vytvořených ve 40. letech, můžeme si povšimnout, že většina děl zobrazujících Kristovo utrpení se vyznačuje expresivním rukopisem. Nejvíce znatelné je toto pojetí u Jana Baucha či Václava Chada, v jejichž Ukřižováních byla bolest demonstrována snad nejvýrazněji. Ostatní náměty z týchž let byly ve velké míře poznamenány historismem, chápaným však nikoliv jako trpné přejímání forem minulosti, ale jako spojení osobního přístupu s inspirací díly starých mistrů. Historizující přístupy se odrazily v tvorbě skupiny Sedm v říjnu, ale také v dílech Aloise Wachsmanna, Jana Zrzavého či Jana Baucha.

V 50. letech byla forma náboženských děl rozrůzněnější. Podobnost bychom našli v obrazech Ivana Sobotky a Věry Novákové, v jejichž tvorbě se odrážel vliv románského sochařství. Oba umělci pracují s plošností a výraznou linií. Určitou formální shodu lze vidět také u Bohuslava Reynka a Aléna Diviše,²⁶¹ kteří užívají subtilních linek, kladených hustě vedle sebe. Diviš se blíží Reynkovu grafickému zpracování zejména tehdy, když zaschlou barvu narušuje jemnými vrypy. Oba umělci se také vyznačují smyslem pro zachycení atmosféry, které dosahují za pomoci kontrastu tmavých ploch a světelnosti vyzářující z postav.

Při zpětném pohledu se nabízí otázka, proč v tvorbě za druhé světové války nalezneme tak málo starozákonních motivů a naopak v 50. letech se příběhy Starého zákona stávají stěžejní linií tvorby mnohých umělců. Ze všeho nejvíce jsou podle mne motivy zobrazované v 1. polovině 40. let svědectvím o utrpení nevinných. V křesťanské ikonografii není příhodnějšího námětu, který by dovedl lépe obsáhnout téma nevinné oběti než Ukřižování. Zastoupit by ho mohl snad jen motiv obětování Izáka vlastním otcem Abrahamem, tedy starozákonní předobraz ukřižování. Ovšem k zabití Izáka nakonec nedojde, neboť Abraham na pokyn anděla stáhne ruku s nožem dolů. Ale Kristus je skutečně ukřižován, zabit stejně jako miliony lidí v průběhu válečných let. Jeho smrt i poslední hodiny před ní se zdají být nejpríhodnější výpovědí o utrpení člověka v obecném smyslu.

Starozákonní motivy a obzvláště příběhy z knih Mojžíšových se zaměřují spíše na vztah Boha a člověka. Obsahují v sobě roky putování do Země zaslíbené, pochybnosti o Boží ochraně, strach i příslib Boží věrnosti. Zejména v 50. letech se pro některé umělce

²⁶¹ U obou tvůrců vycházela volená tematika z vnitřního přesvědčení. Zatímco u Reynka je dílo spíše odrazem hluboké křesťanské víry, Diviš do náboženských námětů vkládá nelehkou osobní zkušenost a útrapy, kterým v životě čelil. V Divišových námětech se projevuje duchovní hledání a motiv nevinné oběti, se kterou se sám mohl ztotožnit.

stávají paralelou k životu mnohdy žitému v nejistotě, kdy člověku nezbývá nic jiného než své starosti odevzdávat Hospodinu a důvěřovat v jeho pomoc. Převratem v roce 1948 zhasla naděje, že se po válce bude naše společnost a umění svobodně rozvíjet. Na místo toho byly potírány jakékoli projevy lidské a tvůrčí individuality. Nastala doba deziluze, propadu, vyhlídky na lepší zítřky byly ztraceny. Možná i tyto pocity jsou zastoupeny v postavách proroků vyzývajících k pokání a ohlašujících nový začátek a příchod Mesiáše. Tématu nesvobody souvisejícím s novým politickým uspořádáním odpovídají i jiné starozákonní motivy, výstižně jej například představuje obraz Židů v babylonském zajetí. Ve sledovaném období však nebyly natolik dominantní jako výše zmíněné náměty.

Ačkoli v našem výtvarném umění později již nedošlo k takovému nárůstu náboženských motivů jako za druhé světové války, díla s biblickou tematikou byly a jsou i nadále aktuálním tématem. Svědčí o tom například tvorba Jaroslava Šerých, Olbrama Zoubka či Josefa Jíry inklinujícího zejména k pašijovým tématům. Ze současných autorů užívá náboženské motivy Jiří David či Jan Hísek, který náměty svébytně přetváří za pomoci bohaté imaginace a neortodoxního pojetí, ale také mnozí další čeští umělci.

Nejspíš bychom nenalezli příhodnějšího obrazu, který by lépe vystihl životní zápasy i radosti člověka, než jsou právě starozákonní motivy. Také kříž - horizontála protínající vertikálu – jako by v sobě zahrnoval veškeré universum, vymezoval prostor, do něhož z kříže pohlíží Kristus s rozpjatou náručí, do níž touží schovat celý svět.

Bibliografie

ALEXANDER/ALEXANDER 2009 — David ALEXANDER / Pat ALEXANDER:
Průvodce Biblií. Praha 2009

ATTWATER/SVOBODA 1993 — Donald ATTWATER / Petr SVOBODA (ed.): Slovník
svatých. Vimperk 1993

BALEKA 2007 — Jan BALEKA: Osudové téma. In: URBAN (ed.) 2007, 251–255

BARTOŇ 2012 — David BARTOŇ (ed.): Ivan Sobotka. Praha 2012

BAUCH 1980 — Jan BAUCH: Čím jsem žil. Praha 1980

BAUER 2011 — Michal BAUER (ed.): Hommage à Bohuslav Reynek (kat. výst.).
Kroměříž a České Budějovice 2011

BEDNÁŘ 1940 — Kamil BEDNÁŘ: Slovo k mladým. In:
DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK (ed.) 2001, 31–32

BERKA 1980 — Čestmír BERKA: František Jiroudek. Praha 1980

BECKER 2007 — Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha 2007

BERNARDI/ŠERÝCH 1992 — Renata BERNARDI / Jiří ŠERÝCH (ed.): Bohuslav Reynek
(1892–1971) (kat. výst.). Brno 1992

BERNARDI 1992 — Renata BERNARDI: Biografie a dílo. In: BERNARDI/ŠERÝCH (ed.)
1992, 10–23

Bible: písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad. Praha 2006

BINDER 2012 — Ivo BINDER: Uvidíš radost. In: BARTOŇ (ed.) 2012, 71–92

BOŘECKÝ/EXNER/KOTALÍK 2010 — Jindřich BOŘECKÝ / Ivan EXNER / Jiří T. KOTALÍK: Jiroudek, Liesler, Paderlík: 3/7 (kat. výst.). Praha 2010

BRÁZDA/DRURY/PEČINKOVÁ 2010 — Pavel BRÁZDA / Richard DRURY / Pavla PEČINKOVÁ: Věra Nováková. Praha 2010

BRÁZDA 2010 — Pavel BRÁZDA: Průvodce obrazy. In: BRÁZDA/DRURY/PEČINKOVÁ 2010, 43–206

BRÁZDA 2012 — Pavel BRÁZDA: Vzpoura proti akademismu všech odstínů. In: BARTOŇ (ed.) 2012, 42–43

BRDEK 2017 — Zdeněk BRDEK: Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století. Praha 2017

BYDŽOVSKÁ 2005 — Lenka BYDŽOVSKÁ: Surrealismus 1939-1947. In: PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA (ed.) 2005, 171–195

BYDŽOVSKÁ 2012 — Zuzana BYDŽOVSKÁ: Energie gesta. In: SRP (ed.) 2012, 172–211

DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001 — Dagmar DUŠKOVÁ / Pavlína MORGANOVÁ / Jiří ŠEVČÍK (ed.): České umění 1939-1989. Praha 2001

HALASOVÁ 1992 — Dagmar HALASOVÁ: Bohuslav Reynek. Brno 1992

HALÍK 2005 — Pavel HALÍK: Padesátá léta. In: PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA (ed.) 2005, 279–291

HLAVÁČEK 1978 — Luboš HLAVÁČEK: Jindřich Wielgus. Praha 1978

HLAVÁČEK/PAVLUCH — Luboš HLAVÁČEK / Lev PAVLUCH: Jiří Trnka. Praha 2002

HLAVÁČKOVÁ 2011 — Miroslava HLAVÁČKOVÁ. In: BAUER (ed.) 2011, 13–25

HOŠKOVÁ 1988 — Simeona HOŠKOVÁ: Josef Liesler. Praha 1988

HŮLA 1993 — Jiří HŮLA: Alén Diviš: Biblické kresby. Ústí nad Labem 1993

CHALUPA 2011 — Pavel CHALUPA: Bohuslav Reynek: mezi nebem a zemí. Řevnice 2011

CHALUPECKÝ 1991 — Jindřich CHALUPECKÝ: Obhajoba umění. Praha 1991

JUDLOVÁ 1988 — Marie JUDLOVÁ: Jiří Balcar. Praha 1988

JUDLOVÁ 1995 — Marie JUDLOVÁ (ed.): Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963 (kat. výst.). Praha 1995

JUDLOVÁ 1995 — Marie JUDLOVÁ (ed.): Magický realismus. In JUDLOVÁ (ed.) 1995, 79–122

KAPLAN/MACDONALD 1995 — Jan KAPLAN / Callum MACDONALD: Praha ve stínu hákového kříže: pravda o německé okupaci 1939-1945. Praha 1995

KLIMEŠOVÁ 2001 — Marie KLIMEŠOVÁ: Robert Piesen (kat. výst.). Praha 2001

KLIMEŠOVÁ 2015 — Marie KLIMEŠOVÁ: Zbyněk Sekal. Řevnice 2015

KLIMEŠOVÁ 2010 — Marie KLIMEŠOVÁ: Roky ve dnech: české umění 1945-1957 (kat. výst.). Řevnice 2010

KROPÁČEK 1940 — Pavel KROPÁČEK. Sedm v říjnu. In: DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK (ed.) 2001, 33–34

KOVÁČ/MICHALOVÁ 2012 — Peter KOVÁČ / Rea MICHALOVÁ: Jan Bauch. Praha 2012

- KŘÍŽ 2007 — Jan KŘÍŽ: Malíř osudového divadla. In: URBAN (ed.) 2007, 258–261
- KOSOWSKA 2015 — Irena KOSOWSKA (ed.): The search for cultural identity in Central and Eastern Europe 1919-2014. Toruň 2015
- KOUBSKÁ/TETIVA – Vlasta KOUBSKÁ / Vlastimil TETIVA: František Muzika. Praha 2012
- LAHODA 1994 — Vojtěch LAHODA: Karel Černý. Praha 1994
- LAHODA 1995 — Vojtěch LAHODA: Krotký modernismus. In: JUDLOVÁ (ed.) 1995, 15–64
- LAHODA 2005 — Vojtěch LAHODA: Melancholie, expresionismus a skupina Sedm v říjnu. In: PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA (ed.) 2005, 75–103
- LAHODA 2007— Vojtěch LAHODA: Emil Filla. Praha 2007
- LAHODA 2011a — Vojtěch LAHODA: Tragédie. In: ROUSOVÁ (ed.) 2011, 113–126
- LAHODA 2011b — Vojtěch LAHODA: Archeologie brutality a „sirnatých emocí“. In: ROUSOVÁ (ed.) 2011, 55–66
- LAHODA 2011c — Vojtěch LAHODA: Civilizace. In: ROUSOVÁ (ed.) 2011, 209–210
- LAHODA 2012 — Vojtěch LAHODA: Poetika mlčení. In: SRP (ed.) 2012, 212–232
- LANGEROVÁ/VOJVODÍK 2014 — Marie LANGEROVÁ / Josef VOJVODÍK: Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století. Praha 2014
- MAŠÍN 2007 — Jiří MAŠÍN: Obrazy Františka Ronovského z let 1964-1970. In: URBAN (ed.) 2007, 256–257

- MED 2004 — Jaroslav MED: Spisovatelé ve stínu. Praha 2004
- MED/ŠERÝCH 2012 — Jaroslav MED / Jiří ŠERÝCH (ed.): Korespondence. Praha 2012
- MICHALOVÁ 2003 — Rea MICHALOVÁ: Alois Wachsman. Praha 2003
- NEŠLEHOVÁ 2002 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Jan Koblasa. Praha 2002
- NEŠLEHOVÁ 1995 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Úsilí o výraz. In: JUDLOVÁ (ed.) 1995, 65–78
- NOVÁKOVÁ/ŠUBRT 2010 — Věra NOVÁKOVÁ / Jaroslav ŠUBRT: Konec světa s Věrou Novákovou. In: BRÁZDA/DRURY/PEČINKOVÁ 2010, 59
- PÁNKOVÁ 1990 — Marcela PÁNKOVÁ (ed.): Karel Šourek (1909-1950) (kat. výst.). Praha 1990
- PEČÍRKA 1963 — Jaromír PEČÍRKA: Alois Wachsman. Praha 1963
- PECH 2011 — Milan PECH: Spor o historismus. In: ROUSOVÁ (ed.) 2011, 75
- PECH 2015 — Milan PECH: Czechoslovak Art: Between the West and the East. In: KOSOWSKA (ed.) 2015, 223–232
- PEŠINA 1982 — Jaroslav PEŠINA: Mistr Vyšebrodského cyklu. Praha 1982.
- PETROVÁ 2009 — Eva PETROVÁ: Výstavy v čase proměn. Praha 2009
- PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA 2005 — Marie PLATOVSKÁ / V. Rostislav ŠVÁCHA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění V. Praha 2005
- POSPISZYL/SKÁLOVÁ 2005 — Tomáš POSPISZYL / Vanda SKÁLOVÁ: Alén Diviš 1900–1956. Praha 2005

PRAVDOVÁ 2011 — Anna PRAVDOVÁ: Společný návrat ke kořenům. In: ROUSOVÁ (ed.) 2011, 275–282

PRAVDOVÁ 2013 — Anna PRAVDOVÁ: Mně z toho nesmí zmizet člověk. Jan Křížek (1919-1985). Praha 2013

PRIMUS 2015 — Zdenek PRIMUS: Jan Koblasa: dílo ve dvou retrospektivách = das Werk in zwei Retrospektiven. Praha a Norimberk 2015

ROUSOVÁ 2011 — Hana ROUSOVÁ (ed.): Konec avantgardy? (kat. výst.). Praha 2011

ROUSOVÁ 2011a — Hana ROUSOVÁ: Konec avantgardy. In: ROUSOVÁ (ed.) 2011, 11–25

ROUSOVÁ 2011b — Hana ROUSOVÁ: Klub umělců a Národní revoluční výbor inteligence. In: ROUSOVÁ (ed.) 2011, 127–145

ROUSOVÁ 2011c — Hana ROUSOVÁ: Člověk na kříži. In: ROUSOVÁ (ed.) 2011, 67–80

ROYT 1900 — Jan ROYT: Výstava Pražské baroko 1600-1800 v roce 1938. In: PÁNKOVÁ (ed.) 1990, 45

ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006

SOBOTKA 2012 — Ivan SOBOTKA: Mým cílem je obyčejnost. In: BARTOŇ (ed.) 2012, 35–38

SRP 1992 — Karel SRP: Pašijové motivy v poezii a grafice Bohuslava Reynka. In: BERNARDI/ŠERÝCH (ed.) 1992, 38–41

SRP 2012 — Karel SRP (ed.): Jan Zrzavý – Božská hra. Řevnice 2012

SRP 2012 — Karel SRP (ed.): Jako Leonardo. In: SRP (ed.) 2012, 66–83

TESAN 2013 — Harald TESAN: Václav Hejna: barva a bytí = Farbe und Sein. Cheb 2013

URBAN 2007 — Jiří URBAN (ed.): František Ronovský. Praha 2007

URBAN 2007 — Jiří URBAN (ed.): Lekce moderny a nový životní pocit. 1956-1962. In: URBAN (ed.) 2007, 29–32

VALOCH 1985 — Jiří VALOCH: Václav Chad: kresby a obrazy (kat. výst.). Brno 1985

VOJVODÍK 2011 — Josef VOJVODÍK: Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy. In: VOJVODÍK/WEINDL 2011, 15–62

VOJVODÍK/WEINDL 2011 — Josef VOJVODÍK / Jan WEINDL (ed.): Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958. Praha 2011

VOLAVKA 1941 — Vojtěch VOLAVKA: František Tichý. Praha 1941

WINTER 2002 — Tomáš WINTER (ed.): František Tichý. Praha 2002

ZAMOŠKIN 1947 — Alexandr ZAMOŠKIN: Výstava sovětského malířství v Praze. In: DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK (ed.) 2001, 97–98

ZVĚŘINA 1961 — František ZVĚŘINA: Georges Rouault. Praha 1961

Periodika

DIVIŠ 1947 — Alén DIVIŠ: Vzpomínky na pařížské vězení Santé. In: My 47, 1947, 7

,

DIVIŠ 1948 — Alén DIVIŠ: Kaleidoskop snů z vězení. In: Kytice III, 1948, 258–266

KOVÁRNA 1941 — František KOVÁRNA: Vlna výtvarného historismu. In: Kritický měsíčník IV, 1941, 317–319

LIESLER 1944 — Josef LIESLER: O takzvaném inspiračním zdroji. In: Volné směry XXXVIII, 1944, 247–251

MRKVIČKA 1945 — Otakar MRKVIČKA: O současném umění. In: Kvart IV, 1945, 25–27

S. 1938 — S.: Přípravy k výstavě Pražské baroko. In: Pestrý týden XIII, 1938, 11

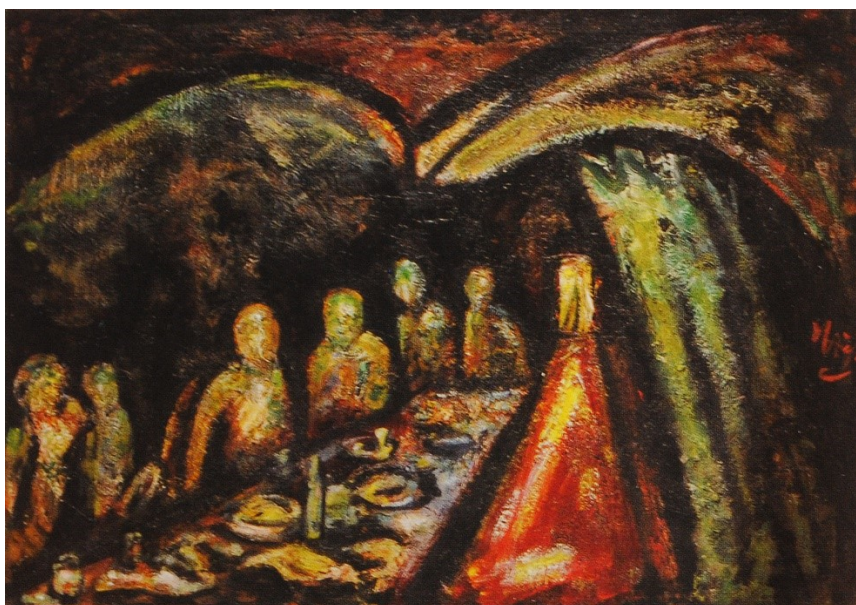
Rozhovor

Rozhovor s Věrou Novákovou dne 28. 2. 2020

Obrazová příloha



1. **Jan Bauch:** Rozmluva – Večeře Páně, 1938-1941, olej, plátno, 91 x 124 cm²⁶²



2. **Václav Hejna:** Poslední večeře, kolem 1941, olej, plátno, 65 x 94 cm. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem

²⁶² Provenience díla není uváděna, pokud je neznámá či soukromá.



3. **Josef Liesler:** Poslední večeře, 1942, olej, plátno, 57 x 63 cm



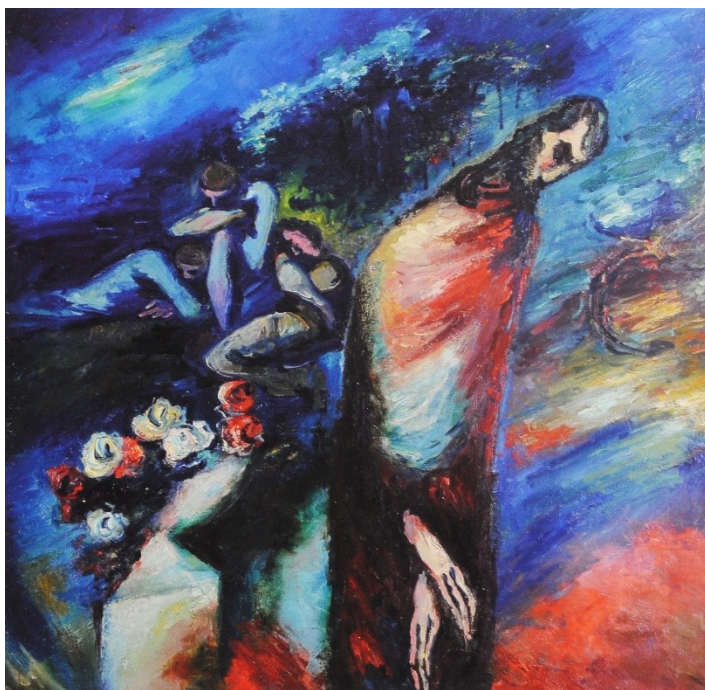
4. **Jan Křížek:** Poslední večeře, 1948, tuš, ruční papír, 9,5 x 28,6 cm. Oblastní galerie v Liberci



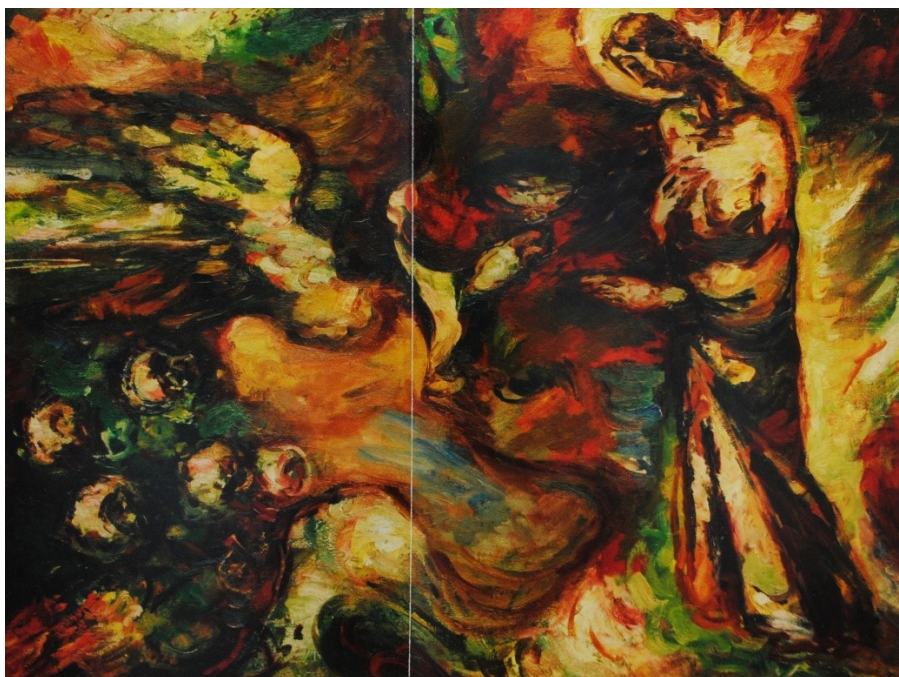
5. **Robert Piesen:** Nádoba z alabastru (Pomazání v Bethanii) III, kolem 1955, akvarel, papír, 17,2 x 34,7 cm. Galerie hlavního města Prahy



6. **Alois Wachsman:** Kristus na hoře Olivetské, 1941, tempera, plátno, 95 x 122,5 cm. Národní galerie v Praze



7. **Jan Bauch:** Kristus na hoře Olivetské, 1937, olej, plátno, 101 x 97,5 cm. Moravská galerie v Brně



8. **Jan Bauch:** Kristus na hoře Olivetské, 1945, olej, plátno, 84 x 103 cm



9. **Robert Piesen:** Hora Olivetská, 1957, olej, plátno, 90 x 72 cm. Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou



10. Alén Diviš: Kristus vězeňský, 1942-1943, kvaš, papír, 75,5 x 53,5 cm. Armádní muzeum HÚ AČR v Praze



11. Alén Diviš: Kristus černochů, 1947, olej, lepenka, 52,5 x 39,5 cm. Polabské muzeum v Poděbradech



12. Václav Chud: Ukřižování s červeným sluncem, kolem 1941, olej, lepenka, 98,3 x 68,5, Národní galerie v Praze



13. Václav Chud: Ukřižování, 1941-1942, olej, lepenka, 99 x 69 cm



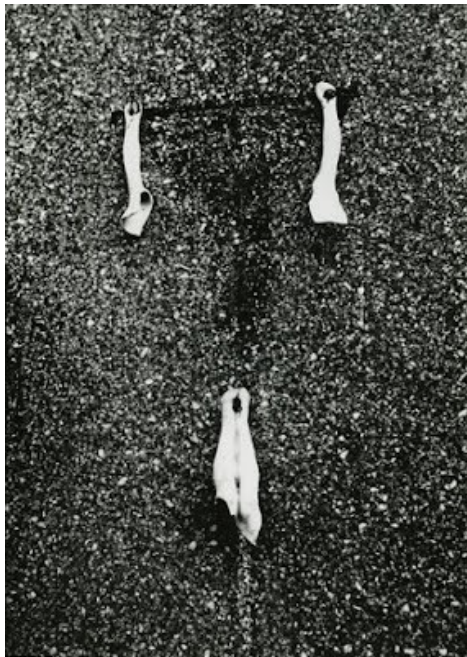
14. Otto Dix: Válka, 1929-1932, olej, dřevo, 204 x 204; 204 x 102, 204 x 102; 60 x 204 cm, Galerie nových mistrů v Drážďanech



15. Václav Chudý: Ukřižování, 1944, pero, papír, 32 x 21 cm. Galerie výtvarného umění v Ostravě



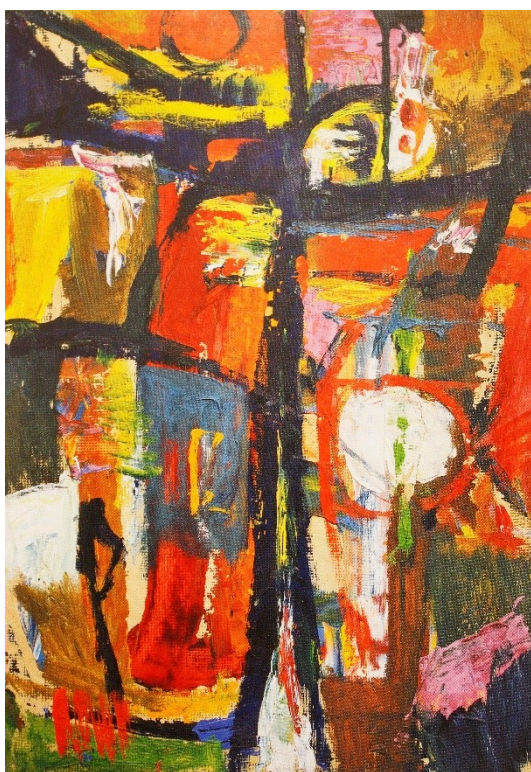
16. **Vlastimil Beneš**: Ukřižování, 1948, olej, sololit, malovaný dřevěný rám, 117 x 79 cm. Galerie Zlatá husa v Praze



17. **Vilém Reichmann**: Ecce homo, 1947, fotografie, 37,7 x 27,4 cm. Moravská galerie v Brně



18. František Muzika: Kalvárie, 1941, olej, plátno, 78,5 x 118,5 cm. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem



19. Jiří Balcar: Ukřižování 1958-1959, olej, lepenka, 50 x 35 cm. Galerie hlavního města Prahy



20. Jaroslav Vožniak: Ukřižování III, 1959, akvarel, papír, 40,4 x 51,6 cm



21. Věra Nováková: Svět pod křížem, 1954-1955, olej, plátno, 64 x 32 cm



22. Alén Diviš: Ukřižovaný, 1954, olej, plátno, 48 x 34,5 cm



23. František Tichý: Milosrdný Samaritán, 1941, sépie, rudka, papír, 52,5 x 70 cm



24. Neznámý autor: Pieta z dominikánského kláštera v Chebu, dřevo, 161 x 96 cm.
Galerie výtvarného umění v Chebu



25. Josef Liesler: Milosrdný Samaritán, 1941-1942, olej, plátno, 65 x 55 cm



26. Alois Wachsman: Návrat ztraceného syna, 1941, tempera, dřevo, 51 x 80 cm.
Galerie výtvarného umění v Ostravě



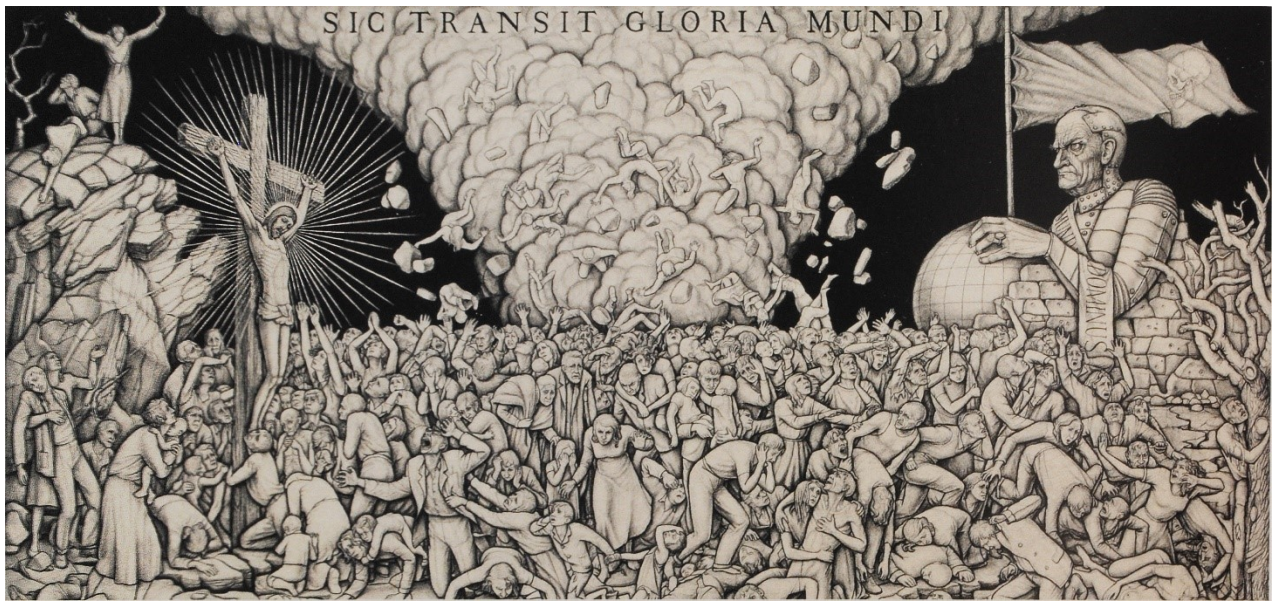
27. František Tichý: Milosrdný Samaritán, 1949, olej, plátno, 91,5 x 55,5 cm.
Galerie výtvarného umění v Ostravě



28. Jan Koblasa: Ztracený syn (Návrat), 1958, patinovaná sádra, v. 75 cm



29. Alois Wachsmann: Apokalypsa, 1942, tempera, lepenka, 72 x 99 cm. Národní galerie v Praze



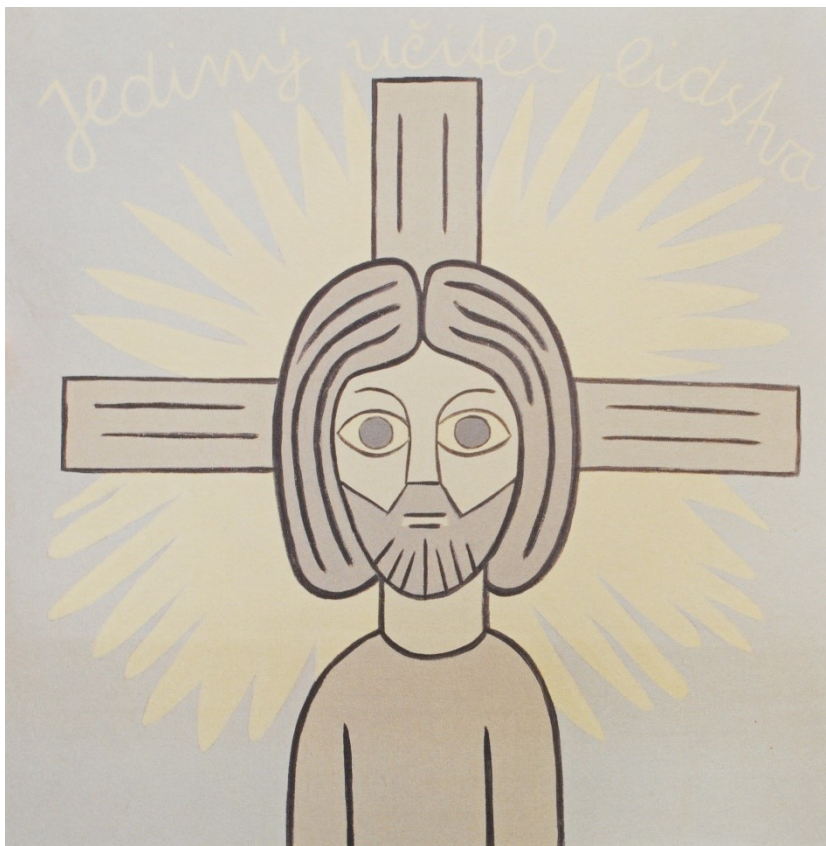
30. Věra Nováková: Tak končí sláva světa (Sic transit gloria mundi), 1952-1953,
křída, papír, 62 x 132 cm



31. Věra Nováková: Po konci, 1952, tempera, lepenka, 62 x 74 cm



32. Ivan Sobotka: Proč se bojíte, malověrní? 1952, olej, karton, 71,5 x 53 cm



33. Ivan Sobotka: Jediný učitel lidstva, 1954, olej, plátno, 54,5 x 57 cm



34. Alois Wachsman: Zvěstování, 1941, tempera, dřevo, 51 x 80 cm



35. Jan Zrzavý: Panna Maria a Archanděl Gabriel, 1952, tempera, olej, překližka, 39,8 x 31,5 cm



36. Vladimír Komárek: Zvěstování, 1950, olej, plátno, 85 x 94,5 cm. Národní galerie v Praze



37. Jan Bauch: Golgota, 1943, olej, plátno, 63 x 82,5 cm. Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře



38. František Ronovský: Kalvárie, 1958, enkaustika, dřevo, 138 x 122,5 cm.
Galerie hlavního města Prahy



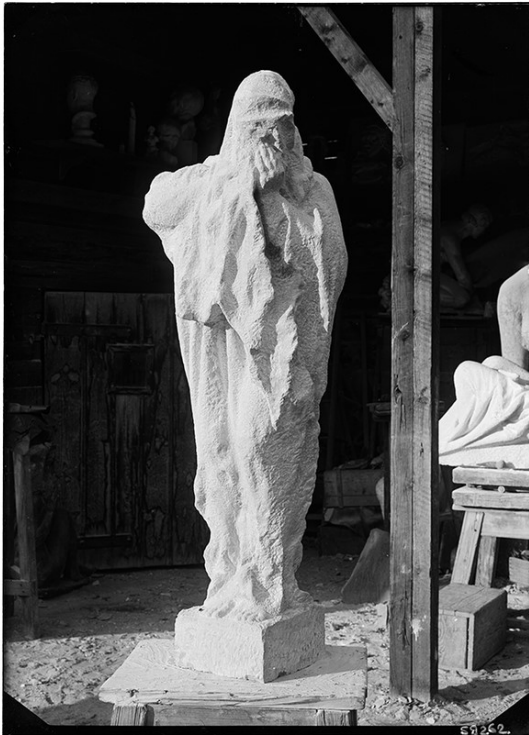
39. Jan Bauch: Oplakávání Krista, 1942, olej, plátno, 41 x 53,3 cm. Moravská
galerie v Brně



40. Vladimír Boudník: Utrpení, 1948, litografie, papír, 25 x 18,7 cm. Galerie
Maldoror v Praze



41. Karel Černý: Naříkající ženy, 1945, olej, plátno, 110 x 93 cm



42. Karel Lidický: Mater Dolorosa, 1940, pískovec, v. 143 cm



43. František Ronovský: Z cyklu Pietá, 1958-1960, plátno, sololit, 180 x 150 cm



44. Jan Koblasa: Salome s hlavou sv. Jana Křtitele, 1952, patinovaná sádra, v. 50 cm



45. Václav Boštík: Panna Marie s Ježíškem, 1941, olej, lepenka, 50 x 32 cm.
Národní galerie v Praze



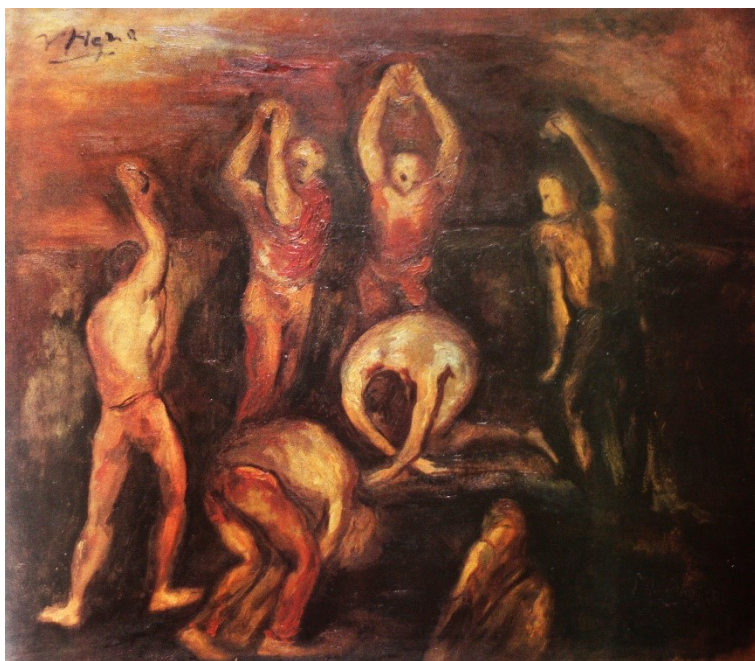
46. Ivan Sobotka: Královna, 1955, olej, plátno, 66 x 30,6 cm



47. Jiří Trnka: Jan Křtitel, 1942, olej, překližka, 40 x 21 cm. Moravská galerie v Brně

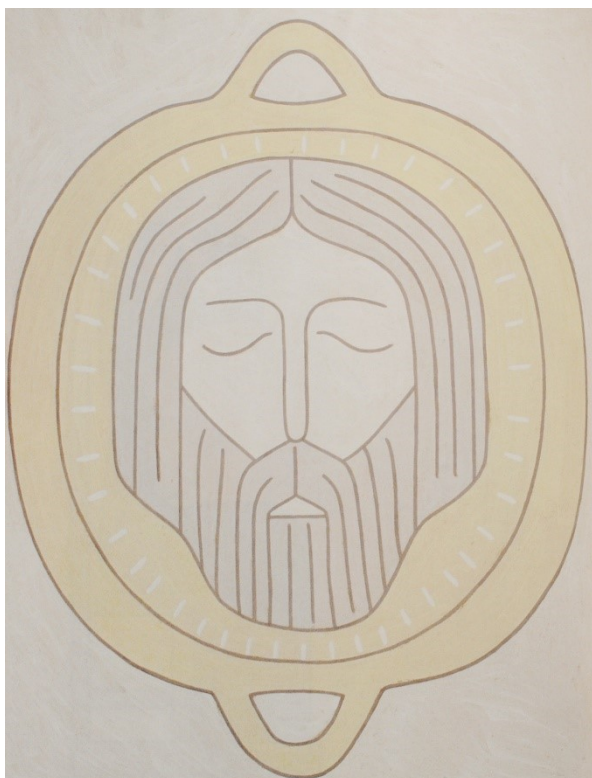


48. **Josef Liesler:** Šebestián, 1944, kombinovaná technika, 60,5 x 46,5 cm



49. **Václav Hejna:** Kamenování svatého Štěpána, 1940, olej, plátno, 96 x 109 cm.

Galerie výtvarného umění v Ostravě



50. Ivan Sobotka: Jan Křtitel, 1959, tempera, papír, 49 x 38,5 cm



51. Věra Nováková: František s bratry ptáčky, 1958, olej, plátno, 80 x 60 cm



52. Vlastimil Beneš: Sv. Šebestián, 1954, akvarel, papír, 44 x 29 cm



53. Jan Koblasa: Mladíci v peci ohnivé, 1958, tuš, pergamen, 48 x 42 cm



54. Jan Bauch: Ráj (Eva), 1945, olej, plátno, 85,5 x 74 cm. Galerie výtvarného umění v Ostravě



55. Alén Diviš: Archa Noemova, 1945, kvaš, plátno, 63 x 86 cm. Kunsthalle v Praze



56. František Tichý: Josef a žena Putifarova, 1939, sépie, papír, 22 x 30 cm



57. Alois Wachsman: Obětování Izáka, 1940, akvarel, papír, 59 x 44 cm



58. Josef Liesler: Zápas anděla s Jakubem, 1944, olej, plátno, 55 x 50 cm. Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou



59. Alén Diviš: II Mojžíš XIX/18, 50. léta, uhel, papír, 64 x 48 cm



60. Alén Diviš: Izaiáš XIII/21, 50. léta, uhel, papír, 70 x 53 cm



61. Alén Diviš: Jonáš II/2, 50. léta, uhel, papír, 49,5 x 38 cm



62. Věra Nováková: Jonáš ve velrybě, 1955, olej, lepenka, 76 x 43,5 cm



63. Věra Nováková: Vězeň Jonáš II, 1957, olej, plátno, 50 x 41 cm



64. Věra Nováková: Noemova archa, 1958, olej, plátno, 76 x 69 cm



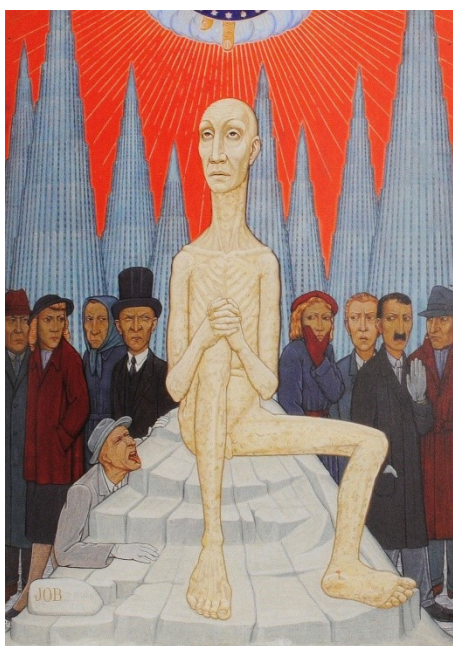
65. Jan Koblása: Noe (Poslední archa je v tahu), 1958, kombinovaná technika, papír, 40 x 50 cm



66. Ivan Sobotka: Abraham a Izák, 1954, olej, plátno, 125 x 85 cm. Národní galerie v Praze



67. Alén Diviš: Job VII/4, 50. léta, uhel, křída, papír, 43 x 60 cm. Západočeská galerie v Plzni



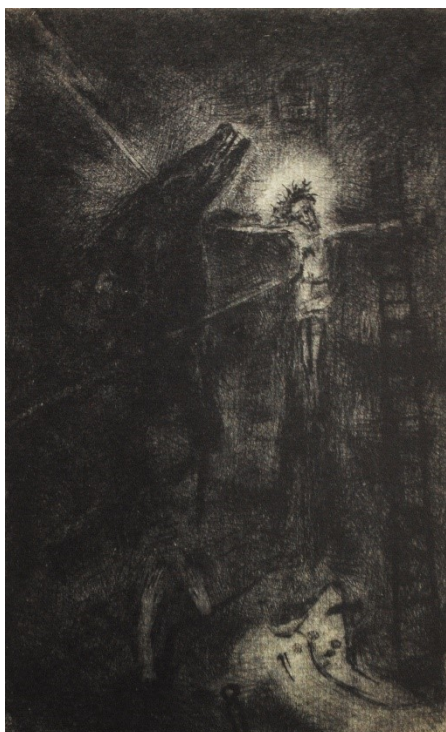
68. Věra Nováková: Job, 1954, olej, sololit, 102 x 71,5 cm. Muzeum umění v Olomouci



69. Bohuslav Reynek: Jidáš, 1943-1949, suchá jehla, papír, 13,5 x 11,6 cm. Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě



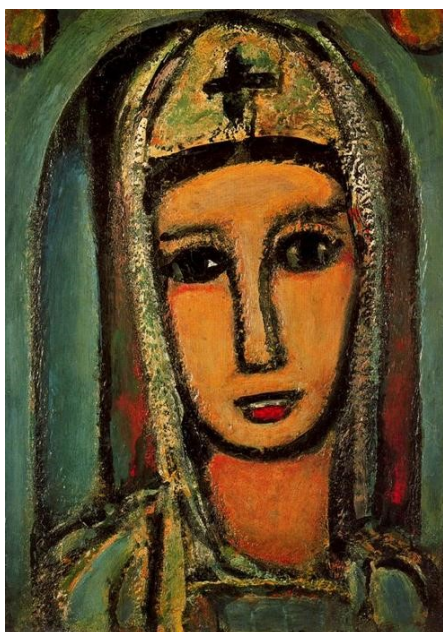
70. Bohuslav Reynek: Dokonáno jest, 1949, suchá jehla, papír, 27,4 x 15,8 cm.
Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě



71. Bohuslav Reynek: Kalvárie, 1943-1949, suchá jehla, papír, 20 x 12 cm.
Oblastní galerie v Liberci



72. Bohuslav Reynek: Marie pod křížem, 1949, olej, plátno, 45 x 35 cm. Fond Bohuslava Reynka



73. Georges Rouault: Veronika, 1940-1948, olej, plátno, 50 x 36 cm



74. Bohuslav Reynek: Pieta se zahradou, 1949, suchá jehla s monotypem, papír,
15,6 x 24,8 cm. Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory



75. Bohuslav Reynek: Oběť Abraháмова, 1945, kolorovaná suchá jehla
s monotypem, papír, 25,1 x 16,3 cm. Národní galerie v Praze



76. Bohuslav Reynek: Noe vypouští krkavce, kolem 1952, lept s monotypem, papír, 22 x 18 cm. Galerie hlavního města Prahy



77. Bohuslav Reynek: Job II, 1948-1950, suchá jehla, papír, 15,5 x 9,7 cm. Galerie hlavního města Prahy



**78. Bohuslav Reynek: Job VII, 1940, suchá jehla, papír, 12,8 x 17,4 cm. Fond
Bohuslava Reynka**

Seznam vyobrazení

- 1. Jan Bauch:** Rozmluva – Večeře Páně, 1938-1941, olej, plátno, 91 x 124 cm.
Reprodukce z: <https://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/rekordy-pro-preislera-bauch-a-povalecneho-fillu> vyhledáno 23. 10. 2021
- 2. Václav Hejna:** Poslední večeře, kolem 1941, olej, plátno, 65 x 94 cm. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Reprodukce z: ROUSOVÁ (ed.) 2011, 68
- 3. Josef Liesler:** Poslední večeře, 1942, olej, plátno, 57 x 63 cm. Reprodukce z: https://www.google.com/search?q=Josef+liesler+posledn%C3%AD+ve%C4%8De%C5%99e&tbm=isch&ved=2ahUKEwiuzp2CoeHzAhUD0YUKHcAXC4cQ2-cCegQIABAA&oq=Josef+liesler+posledn%C3%AD+ve%C4%8De%C5%99e&gs_lcp=CgNpbWcQAzoFCAAQgAQ6BAgAEB46BAgAEBhQ_cUEWPPdBGDq4QRoAHA AeACAAW6IAZwMkgEEMTIuNZgBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&scient=img&ei=NWF0Ye7fEYOilwTAr6y4CA&bih=600&biw=1366&rlz=1C1PRFI_enCZ878CZ878#imgrc=WpdXdDVADJQ1NM vyhledáno 23. 10. 2021
- 4. Jan Křížek:** Poslední večeře, 1948, tuš, ruční papír, 9,5 x 28,6 cm. Oblastní galerie v Liberci. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2010, 268
- 5. Robert Piesen:** Nádoba z alabastru (Pomazání v Bethanii) III, kolem 1955, akvarel, papír, 17,2 x 34,7 cm. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2010, 269
- 6. Alois Wachsman:** Kristus na hoře Olivetské, 1941, tempera, plátno, 95 x 122,5 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: MICHALOVÁ 2003, 155
- 7. Jan Bauch:** Kristus na hoře Olivetské, 1937, olej, plátno, 101 x 97,5 cm. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: KOVÁČ/MICHALOVÁ 2012, 123
- 8. Jan Bauch:** Kristus na hoře Olivetské, 1945, olej, plátno, 84 x 103 cm. Reprodukce z: KOVÁČ/MICHALOVÁ 2012, 177
- 9. Robert Piesen:** Hora Olivetská, 1957, olej, plátno, 90 x 72 cm. Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2010, 271
- 10. Alén Diviš:** Kristus vězeňský, 1942-1943, kvaš, papír, 75,5 x 53,5 cm. Armádní muzeum HÚ AČR v Praze. Reprodukce z: POSPISZYL/SKÁLOVÁ 2005, 128
- 11. Alén Diviš:** Kristus černochů, 1947, olej, lepenka, 52,5 x 39,5 cm. Polabské muzeum v Poděbradech. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2010, 261

- 12. Václav Chad:** Ukřižování s červeným sluncem, kolem 1941, olej, lepenka, 98,3 x 68,5 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z:
<https://cs.isabart.org/document/101582> vyhledáno 21. 11. 2021
- 13. Václav Chad:** Ukřižování, 1941-1942, olej, lepenka, 99 x 69 cm. Reprodukce z:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/V%C3%A1clav_Chad_-_Uk%C5%99i%C5%BEov%C3%A1n%C3%AD.jpg vyhledáno 6. 11. 2021
- 14. Otto Dix:** Válka, 1929-1932, olej, dřevo, 204 x 204; 204 x 102, 204 x 102; 60 x 204 cm. Galerie nových mistrů v Drážďanech. Reprodukce z:
https://3.bp.blogspot.com/cli3OPqpIYo/XD_p851ZbQI/AAAAAAAAAPWs/8KtBgPOrozELC4ThCOziVaiOuVnf_a4jACLeBGAs/s1600/roads_ottodixjan19.jpg vyhledáno 6. 11. 2021
- 15. Václav Chad:** Ukřižování, 1944, pero, papír, 32 x 21 cm. Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce z: <https://cs.isabart.org/document/101569> vyhledáno 6. 11. 2021
- 16. Vlastimil Beneš:** Ukřižování, 1948, olej, sololit, malovaný dřevěný rám, 117 x 79 cm. Galerie Zlatá husa v Praze. Reprodukce z: ROUSOVÁ (ed.) 2011, 74
- 17. Vilém Reichmann:** Ecce homo, 1947, fotografie, 37,7 x 27,4 cm. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: http://vicemene-umeni.blogspot.com/2011/09/konec-konce-tak-podobne_4144.html vyhledáno 23. 10. 2021
- 18. František Muzika:** Kalvárie, 1941, olej, plátno, 78,5 x 118,5 cm. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Reprodukce z:
<https://www.webumenia.sk/cs/dielo/CZE:4RG.O0076/zoom> vyhledáno 6. 11. 2021
- 19. Jiří Balcar:** Ukřižování, 1958-1959, olej, lepenka, 50 x 35 cm. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ/ROUS 2013, 63
- 20. Jaroslav Vožniak:** Ukřižování III, 1959, akvarel, papír, 40,4 x 51,6 cm. Reprodukce z: JUDLOVÁ (ed.) 1995, 114
- 21. Věra Nováková:** Svět pod křížem, 1954-1955, olej, plátno, 64 x 32 cm. Reprodukce z: BRÁZDA/DRURY/PEČINKOVÁ 2010, 70
- 22. Alén Diviš:** Ukřižovaný, 1954, olej, plátno, 48 x 34,5 cm. Reprodukce z:
<https://artsandculture.google.com/asset/uk%C5%99i%C5%BEovan%C3%BD-al%C3%A9n-karel-divi%C5%A1/AQGH4wf2XRqDwA?hl=cs> vyhledáno 6. 11. 2021

- 23. František Tichý:** Milosrdný Samaritán, 1941, sépie, rudka, papír, 52,5 x 70 cm.
Reprodukce z: WINTER (ed.) 2002, 116
- 24. Neznámý autor:** Pieta z dominikánského kláštera v Chebu, dřevo, 161 x 96 cm.
Galerie výtvarného umění v Chebu. Reprodukce z:
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Pieta_z_dominik%C3%A1nsk%C3%A9ho_kl%C3%A1%C5%A1tera_v_Chebu#/media/Soubor:Pieta_z_dominik%C3%A1nsk%C3%A9ho_kl%C3%A1%C5%A1tera_v_Chebu_\(1350\),_GVU_Cheb.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Pieta_z_dominik%C3%A1nsk%C3%A9ho_kl%C3%A1%C5%A1tera_v_Chebu#/media/Soubor:Pieta_z_dominik%C3%A1nsk%C3%A9ho_kl%C3%A1%C5%A1tera_v_Chebu_(1350),_GVU_Cheb.jpg) vyhledáno 23. 10. 2021
- 25. Josef Liesler:** Milosrdný Samaritán, 1941-1942, olej, plátno, 65 x 55 cm.
Reprodukce z: HOŠKOVÁ 1988, č. 17²⁶³
- 26. Alois Wachsman:** Návrat ztraceného syna, 1941, tempera, dřevo, 51 x 80 cm,
Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce z: MICHALOVÁ 2003, 151
- 27. František Tichý:** Milosrdný Samaritán, 1949, olej, plátno, 91,5 x 55,5 cm.
Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce z: ROUSOVÁ (ed.) 2011, 78
- 28. Jan Koblasa:** Ztracený syn (Návrat) 1958, patinovaná sádra, v. 75 cm.
Reprodukce z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Jan-Koblasa,-Ztracen%C3%BD-syn,-bronz-\(1958\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Jan-Koblasa,-Ztracen%C3%BD-syn,-bronz-(1958).jpg) vyhledáno 17. 11. 2021
- 29. Alois Wachsman:** Apokalypsa, 1942, tempera, lepenka, 72 x 99 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: MICHALOVÁ 2003, 153
- 30. Věra Nováková:** Tak končí sláva světa (Sic transit gloria mundi), 1952-1953, křída, papír, 62 x 132 cm. Reprodukce z: BRÁZDA/DRURY/PEČINKOVÁ 2010, 58
- 31. Věra Nováková:** Po konci, 1952, tempera, lepenka, 62 x 74 cm. Reprodukce z: <https://www.artforgood.cz/cs/virtualni-prohlidky/vera-novakova-kampak-a-odkud> vyhledáno 9. 11. 2021
- 32. Ivan Sobotka:** Proč se bojíte, malověrní?, 1952, olej, karton, 71,5 x 53 cm.
Reprodukce z: BARTOŇ (ed.) 2012, 17-18
- 33. Ivan Sobotka:** Jediný učitel lidstva, 1954, olej, plátno, 54,5 x 57 cm.
Reprodukce z: BARTOŇ (ed.) 2012, 44
- 34. Alois Wachsman:** Zvěstování, 1941, tempera, dřevo, 51 x 80 cm. Reprodukce z: MICHALOVÁ 2003, 152

²⁶³ V případě Josefa Lieslera jsou uváděna pouze čísla obrázků z důvodu absence stran v příloze monografie.

35. **Jan Zrzavý:** Panna Maria a Archanděl Gabriel, 1952, tempera, olej, překližka, á 39,8 x 31,5 cm. Reprodukce z: <https://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/jan-zrzavy-2011> vyhledáno 7. 11. 2021
36. **Vladimír Komárek:** Zvěstování, 1950, olej, plátno, 85 x 94,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2010, 266
37. **Jan Bauch:** Golgota, 1943, olej, plátno, 63 x 82,5 cm. Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře. Reprodukce z: KOVÁČ/MICHALOVÁ 2012, 155
38. **František Ronovský:** Kalvárie, 1958, enkaustika, dřevo, 138 x 122,5 cm. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: <https://www.ghmp.cz/sbirky/?id=115847589> vyhledáno 7. 11. 2021
39. **Jan Bauch:** Oplakávání Krista, 1942, olej, plátno, 41 x 53,3 cm. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: https://www.webumenia.sk/cs/dielo/CZE:MG.A_2561 vyhledáno 7. 11. 2021
40. **Vladimír Boudník:** Utrpení, 1948, litografie, papír, 25 x 18,7 cm. Galerie Maldoror v Praze. Reprodukce z: ROUSOVÁ (ed.) 2011, 78
41. **Karel Černý:** Nařikající ženy, 1945, olej, plátno, 110 x 93 cm. Reprodukce z: <https://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/top-10-cerny> vyhledáno 7. 11. 2021
42. **Karel Lidický:** Mater Dolorosa, 1940, pískovec, v. 143 cm. Reprodukce z: <http://sudekproject.cz/node/203840> vyhledáno 7. 11. 2021
43. **František Ronovský:** Z cyklu Pieta, 1958-1960, plátno, sololit, 180 x 150 cm. Reprodukce z: URBAN (ed.) 2007, 111
44. **Jan Koblasa:** Salome s hlavou sv. Jana Křtitele, 1952, patinovaná sádra, v. 50 cm. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2010, 21
45. **Václav Boštík:** Panna Marie s Ježíškem, 1941, olej, lepenka, 50 x 32 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: SRP 2011, 107
46. **Ivan Sobotka:** Královna, 1955, olej, plátno, 66 x 30,6 cm. Reprodukce z: BARTOŇ (ed.) 2012, 28
47. **Jiří Trnka:** Jan Křtitel, 1942, olej, překližka, 40 x 21 cm. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: HLAVÁČEK/ PAVLUCH 2002, 292
48. **Josef Liesler:** Šebestián, 1944, kombinovaná technika, 60,5 x 46,5 cm. Reprodukce z: HOŠKOVÁ 1988, č. 70

- 49. Václav Hejna:** Kamenování svatého Štěpána, 1940, olej, plátno, 96 x 109 cm. Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce z: PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA (ed.) 2005, 95
- 50. Ivan Sobotka:** Jan Křtitel, 1959, tempera, papír, 49 x 38,5 cm. Reprodukce z: BARTOŇ (ed.) 2012, 118
- 51. Věra Nováková:** František s bratry ptáčky, 1958, olej, plátno, 80 x 60 cm. Reprodukce z: BRÁZDA/DRURY/PEČINKOVÁ 2010, 79
- 52. Vlastimil Beneš:** Sv. Šebestián, 1954, akvarel, papír, 44 x 29 cm. Reprodukce z: https://www.europeanarts.cz/benesvlastimil_svsebastian.html?aukce_selected=aukce-2-2020&poldet=078&hledat=&hledat_mode= vyhledáno 7. 11. 2021
- 53. Jan Koblasa:** Mladíci v peci ohnivé, 1958, tuš, pergamen, 48 x 42 cm. Reprodukce z: NEŠLEHOVÁ 2002, 57
- 54. Jan Bauch:** Ráj (Eva), 1945, olej, plátno, 85,5 x 74 cm. Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce z: KOVÁČ/MICHALOVÁ 2012, 144
- 55. Alén Diviš:** Archa Noemova, 1945, kvaš, plátno, 63 x 86 cm. Kunsthalle v Praze. Reprodukce z: <https://www.kunsthallepraha.org/sbirky> vyhledáno 14. 11. 2021
- 56. František Tichý:** Josef a žena Putifarova, 1939, sépie, papír, 22 x 30 cm. Reprodukce z: WINTER (ed.) 2002, 116
- 57. Alois Wachsman:** Obětování Izáka, 1940, akvarel, papír, 59 x 44 cm. Reprodukce z: MICHALOVÁ 2003, 147
- 58. Josef Liesler:** Zápas anděla s Jakubem, 1944, olej, plátno, 55 x 50 cm. Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. Reprodukce z: HOŠKOVÁ 1988, č. 21
- 59. Alén Diviš:** II Mojžíš XIX/18, 50. léta, uhel, papír, 64 x 48 cm. Reprodukce z: ZEMINA 2016, 151
- 60. Alén Diviš:** Izaiáš XIII/21, 50. léta, uhel, papír, 70 x 53 cm. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2010, 263
- 61. Alén Diviš:** Jonáš II/2, 50. léta, uhel, papír, 49,5 x 38 cm. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2010, 262
- 62. Věra Nováková:** Jonáš ve velrybě, 1955, olej, lepenka, 76 x 43,5 cm. Reprodukce z: BRÁZDA/DRURY/PEČINKOVÁ 2010, 73
- 63. Věra Nováková:** Věžeň Jonáš II, 1957, olej, plátno, 50 x 41 cm. Reprodukce z: BRÁZDA/DRURY/PEČINKOVÁ 2010, 74

- 64. Věra Nováková:** Noemova archa, 1958, olej, plátno, 76 x 69 cm. Reprodukce z: BRÁZDA/DRURY/PEČINKOVÁ 2010, 77
- 65. Jan Koblasa:** Noe (Poslední archa je v tahu), 1958, kombinovaná technika, papír, 40 x 50 cm. Reprodukce z: NEŠLEHOVÁ 2002, 172
- 66. Ivan Sobotka:** Abraham a Izák, 1954, olej, plátno, 125 x 85 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_18240 vyhledáno 23. 10. 2021
- 67. Alén Diviš:** Job VII/4, 50. léta, uhel, křída, papír, 43 x 60 cm. Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2010, 260
- 68. Věra Nováková:** Job, 1954, olej, sololit, 102 x 71,5 cm. Muzeum umění v Olomouci. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2010, 265
- 69. Bohuslav Reynek:** Jidáš, 1943-1949, suchá jehla, papír, 13,5 x 11,6 cm. Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě. Reprodukce z: CHALUPA 2011, 230
- 70. Bohuslav Reynek:** Dokonáno jest, 1949, suchá jehla, papír, 27,4 x 15,8 cm. Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě. Reprodukce z: CHALUPA 2011, 239
- 71. Bohuslav Reynek:** Kalvárie, 1943-1949, suchá jehla, papír, 20 x 12 cm. Oblastní galerie v Liberci. Reprodukce z: CHALUPA 2011, 238
- 72. Bohuslav Reynek:** Marie pod křížem, 1949, olej, plátno, 45 x 35 cm. Fond Bohuslava Reynka. Reprodukce z: CHALUPA 2011, 165
- 73. Georges Rouault:** Veronika, 1940-1948, olej, plátno, 50 x 36 cm. Reprodukce z: <https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8LJ2NM&titlepainting=Veronica&artistname=Georges+Rouault> vyhledáno 7. 11. 2021
- 74. Bohuslav Reynek:** Pieta se zahradou, 1949, suchá jehla s monotypem, papír, 15,6 x 24,8 cm. Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory. Reprodukce z: CHALUPA 2011, 158
- 75. Bohuslav Reynek:** Oběť Abraháмова, 1945, kolorovaná suchá jehla s monotypem, papír, 25,1 x 16,3 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: CHALUPA 2011, 280
- 76. Bohuslav Reynek:** Noe vypouští krkavce, kolem 1952, lept s monotypem, papír, 22 x 18 cm. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2010, 255
- 77. Bohuslav Reynek:** Job II, 1948-1950, suchá jehla, papír, 15,5 x 9,7 cm. Galerie hlavního města Prahy, Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2010, 258

78. Bohuslav Reynek: Job VII, 1940, suchá jehla, papír, 12,8 x 17,4 cm. Fond
Bohuslava Reynka. Reprodukce z: CHALUPA 2011, 252