

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Lenka Turzová

**„Jsoucno věcí“ – výtvarná tvorba členů skupiny Trasa, vzešlých
z ateliéru Emila Filly**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Rakušanová, Ph.D

2009

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

V Praze dne 1. 7. 2009

Obsah:

1. Úvod	4 - 5
2. Dosavadní bádání	6 - 7
3. Emil Filla jako profesor na VŠUP, jeho život, tvorba a vliv na studenty	8 - 14
4. Politická situace na české výtvarné scéně 50. let 20. Století	15 - 16
5. Skupina Trasa	17 - 20
6.1 Čestmír Kafka – duchovní hodnota díla a lyrická abstrakce	21 - 22
6.2 Jitka a Květa Válovy – fenomén Kladno	23 - 30
6.3 Vladimír Jarcovják – kolorismus	31
6.4 Karel Vaca - filmový plakát 60. Let	32
6.5 Věra Heřmanská	33
7. Vliv hnutí na další výtvarníky a pozdější vývoj	34 -35
8. Závěr	36 - 38
9. Prameny a literatura	39 - 40
10. Přílohy	41 - 46
11. Seznam vyobrazení	47

1. Úvod

Námětem mé bakalářské práce je představit významné osobnosti Emila Filly a jeho žáků, kteří v 50. letech 20. století zformovali uměleckou skupinu Trasa. Označením „jsoucno věcí“, které se objevuje již v nadpisu této studie, jsem chtěla ve velmi zkrácené, ale přesto výstižné podobě vyjádřit moment, který je příznačný pro obě generace autorů - tedy profesora Filly a jeho studentů. Jako vhodnou výzkumnou metodu jsem zvolila formální analýzu. Nejprve prostuduji dostupné literární prameny, které skombinuji se svým vlastním vizuálním zhodnocením výtvarných děl. Nejdůležitějším úkolem je ale především nalézt a pokusit se definovat umělecké vlivy, které měl Filla na své posluchače.

Nyní bych ráda nastínila koncepci, dle které se při vzniku tohoto textu budu orientovat. První kapitola bude věnována pouze Emilu Fillovi. Dle probádané literatury zde shrnu jeho nelehký životní osud, který byl plný napětí a neočekávaných zvrátů. Stejný jev můžeme sledovat i v jeho výtvarných dílech. Do hloubky se budu věnovat pouze obrazům, které dle mého názoru zásadně ovlivnily studenty z jeho ateliéru na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.

Ve druhé kapitole se zaměřím na politickou situaci, která panovala na československé výtvarné scéně v 50. letech 20. století. Bylo to složité období, jelikož po 2. světové válce byl vývoj v Československu kvůli všudypřítomnému komunistickému režimu značně determinován. Tato izolace přivodila téměř veškeré přerušování kontaktů s okolním světem, čímž ale předem zvolila témata, jimiž se tehdejší autoři zabývali.

Třetí kapitola definuje skupinu Trasa jako celek. Přiblížím zde její teoretický program, který ačkoliv nebyl pevně daný, shrnoval společnou myšlenkovou koncepci všech autorů.

Ve čtvrté kapitole budou rozebráni jednotliví umělci z výtvarné skupiny Trasa a zároveň žáci Emila Filly. Konkrétně Čestmír Kafka, Jitka a Květa Válový, Vladimír Jarcovjác, Karel Vaca a Věra Heřmanská. Tvorba všech těchto výše zmíněných výtvarníků se zdá být na první pohled radikálně odlišná, přesto zde můžeme nalézt shodná témata či úvahy, které nám vytvářejí určitou jednotu a pospolitost. U každého z nich se zaměřím jak na obecný umělecký vývoj, tak i na konkrétní obrazy, které dle mého názoru souvisejí s náměty, které se objevují u jejich profesora Emila Filly. Jak již bylo zmíněno, hledání pravděpodobné, ať už cílené nebo nevědomé inspirace bude hlavní badatelskou otázkou.

Pátá kapitola bude obsahovat výsledky, které dle mého názoru Emil Filla a

výtvarné hnutí Trasa přineslo následujícím generacím, či jejich současníkům. Pokusím se zde také uvést následný vývoj na výtvarné scéně v pozdějších letech.

2. Dosavadní bádání

O význačném českém umělci Emilu Fillovi bylo napsáno relativně mnoho. Již za malířova života vznikaly články zaměřující se na tohoto autora. V té době to byly především kritiky jeho výstav uveřejňované v tehdejším tisku, které ve své publikaci z roku 2004 shrnul Tomáš Winter.¹

Také velký Fillův obdivovatel Čestmír Berka, který měl možnost se s malířem seznámit osobně, sepsal několik publikací obhajujících Fillovu tvorbu. Nejzajímavější ze všech je pravděpodobně monografická kniha z roku 1989², ostatní vyšly v letech 1964, 1969 a 1990. Dalším Fillovým současníkem byl sběratel a teoretik umění Vincenc Kramář. S ním a s výše zmíněným Berkou souvisí dokumentace dochovaná v podobě dopisů, která je pro nás velmi důležitá.

Bezpochyby nejvíce zásadní kniha o Emilu Fillovi byla vydána v roce 2007³. Autor této monografie Vojtěch Lahoda zde na více než na sedmistech stranách poskytuje všestranný a mnohovrstevnatý pohled na celý Fillův život. Navíc jsou zde perfektně zpracovány literární prameny, které jsou v současnosti pro čtenáře či badatele dostupné. Lahoda se podílel na vzniku více publikací, které se Fillovou tematikou zcela zabývají, nebo ji okrajově zmiňují. V několika případech s ním spolupracovala Lenka Bydžovská a Karel Srp.⁴ Jako další osobnost zajímavící se o Fillu bych zmínila Jiřího Hlušičku a jeho knihu *Emil Filla 1882 – 1953*.⁵

Velkou důležitost bych přiložila taktéž článkům z posledních let, které se zabývají jednotlivou problematikou týkající se Emila Filly. Konkrétně se jim věnovala například Marie Rakušanová ve své práci *Cesta Emila Filly, Antonína Procházky a Friedricha Feigla v roce 1906 po Evropě*⁶ a Tomáš Winter, kterého zaujalo téma *Českého středohoří*⁷ z Fillovy pozdní tvorby. Mezi další autory související s literaturou o Fillovi bych jmenovala Jaromíra Zeminu, Pavla Škrance a Tomáše Vlčka⁸.

Jak již bylo nastíněno, jedna ze specifických oblastí, kterými se v této práci budu zabývat, je Emil Filla jako profesor na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. K tomuto okruhu bádání zatím nebyla vydána dostačující literatura. Nejobsáhleji se tomuto

¹ WINTER 2004a.

² BERKA 1989.

³ LAHODA 2007.

⁴ SRP / LAHODA 1998.

⁵ HLUŠIČKA 2003.

⁶ RAKUŠANOVÁ 2004.

⁷ WINTER 2004b.

⁸ VLČEK 2007.

tématu věnuje Vojtěch Lahoda v již zmíněné monografii Emil Filla.⁹

Nyní přistoupím k bibliografii, která se zabývá Fillovými žáky. Ke skupině Trasa bych jako zásadní zmínila pouze katalog k výstavě z roku 1991¹⁰, který napsala teoretička hnutí Eva Petrová. Z jednotlivých monografií členů skupiny vyniká především publikace Jitka a Květa Válovy¹¹, vydaná roku 2002. Vladimír Jarcovják, Čestmír Kafka, Karel Vaca ani Věra Heřmanská bohužel svoji obsáhlou a shrnující monografii nemají. Zmínky o těchto autorech můžeme nalézt v Dějinách českého výtvarného umění VI/1,2¹², či v několika katalozích¹³ k samostatným autorským výstavám.

Zajímavé informace zapadající do kontextu práce nám mohou poskytnout také monografické knihy ostatních členů Trasy, kteří ale nebyli Fillovými žáky, takže se zde o nich nebudu podrobněji rozepisovat. Patří sem například publikace Vladimír Preclík od Jana Baleky¹⁴, Olbram Zoubek od Jana Kapusty¹⁵ či Teď. Práce Evy Kmentové od Polany Bregantové a Ludmily Vachtové¹⁶.

⁹ LAHODA 2007, 594 – 604.

¹⁰ PETROVÁ 1991.

¹¹ KLIMEŠOVÁ 2002.

¹² DCVU VI/1,2.

¹³ PETROVÁ 2005.

¹⁴ BALEKA 2004.

¹⁵ KAPUSTA 1996.

¹⁶ VACHTOVÁ / BREGANTOVÁ 2006.

3. Emil Filla jako profesor na VŠUP, jeho život, tvorba a vliv na studenty

Osobnost Emila Filly patří bezpochyby k nejvýznamnějším postavám české moderní kultury první poloviny 20. století. Prosadil se nejen jako malíř a grafik, sochař, ale též jako spisovatel, filozof a nadšený sběratel umění. Nesmíme opomenout ani jeho službu vlasti v diplomatické oblasti, či profesorskou činnost na pražské VŠUP. Emil Filla se narodil v Chropyni na Moravě pravděpodobně 3. dubna 1882 (v řadě textů se objevuje datum 4. dubna)¹⁷ do rodiny železničního úředníka Františka Filly a Žofie Fillové, která pocházela ze starého slováckého rodu. Se sestrami Zdenkou a Olgou a s bratrem Hugem trávil v dětství veškeré prázdniny u dědečka v Napajedlech. Zde se setkal se stále ještě živou kulturou Valašska a Slovácka, která se mu zaryla do paměti a vynořila se až o mnoho let později. V dospívání navštěvuje Filla i Slovensko, kde ho fascinuje lidové umění a prostý, až primitivní život horských pastevců.

V září 1903 si plní sen stát se malířem a nastupuje do pražské Akademie výtvarných umění k profesoru Františku Thielemu, později k Vlado Bukovacevi. Zanedlouho ale Filla zjišťuje, že školní studium pro něj není dostatečně zajímavé a že daleko více může získat vlastním poznáním. Velkým přínosem studijních let je ale bezpochyby přátelství s tehdejšími spolužáky, jako byl například Antonín Procházka, Vincenc Beneš či Bohumil Kubišta. Společně s Friedrichem Feiglem a Antonínem Procházkou dokonce na konci října 1906 absolvuje cestu přes Německo, Holandsko, Belgii a Francii až do Itálie. Celá tato výprava byla pro mladé umělce velmi inspirativní, jelikož se na vlastní oči seznámili jak s tvorbou Vincenta van Gogha, Jana van Goyena, tak i se staršími mistry, jako je například Giotto¹⁸.

Od 18. dubna do 18. května 1907 byla v Praze otevřena výstava pod názvem Výstava 8¹⁹, kde se poprvé oficiálně představila skupina Osma, jíž součástí byl i Filla. Velký vliv na něj i ostatní členy měl v té době Edvard Munch, jehož pražská výstava z roku 1905 sklídila mezi mladou generací nevídaný ohlas.²⁰ K tomuto lyricko – expresionistickému období Fillovy tvorby z let 1905 – 10 řadíme například malby Dítě u lesa (1907), Čtenář Dostojevského (1907), Na verandě (1907) a Kabaret Červená sedma (1907). Za vrchol této expresivní tendence by se dalo považovat dílo Milostná noc (1907),

¹⁷ LAHODA 2007, 661.

¹⁸ HLUŠIČKA 2003, 11.

¹⁹ LAHODA 2007, 59.

²⁰ WITTLICH 1985, 22.

kde Filla převratně propojuje výraz barev, rudé a černé, s niterným světem člověka²¹. Na druhé výstavě Osmi v roce 1908 představuje Filla sérii obrazů, v jejichž čele dominuje Červené eso (1908). Pravděpodobně i díky tomuto dílu byl přijat do Spolku výtvarných umělců Mánes (SVU Mánes) a do redakční rady Volných směrů. Červeným esem Fillova raná fáze vývoje kulminovala. Vyvažováním plochy zde vzniká barevně – plastický reliéf, takže prostor i figura hrají ve struktuře obrazu stejnou roli. Na plátně najdeme dvě postavy – napravo důstojně vypadajícího muže sedícího čelem, nalevo podivné maskuliní stvoření, které sedí zády a v levé ruce svírá kartu (červené eso).

Další Fillovo období z let 1911 – 1921 by se dalo jednoduše označit jako kubistické. Zde je nezpochybnitelně zřejmý vliv Pabla Picassa²² a George Braqua. V kubismu bylo možné hlouběji pochopit povahu předmětů a tím i světa, který nám tak poskytne mnohostranný charakter reality. Ten pak můžeme vyjádřit její mnohovrstevnatostí. Kubismu ale nešlo pouze o mnohoúhelnost pohledu, nýbrž také o to, vytvořit jednotu světa na základě výběru toho podstatného, co skutečnost představuje²³. Vlastní polohu Filla našel v malbě, která hodnotila přechody mezi analytickým kubismem, kdy je nutné soustředit se na rozklad tvarů viděného do geometrické struktury protínajících se ploch, a kubismem syntetickým, který byl oproštěn od popisného zpodobení reality a mohl tak nově prezentovat věci, či jejich znaky²⁴. K prvním dílům patří především obrazy Salome (1911), Koupání (1912), Hlava (1912), později pak Čtenář (1913), Kuřák (1913 - 14) atd.

V červenci 1914 odjíždí Filla společně s manželkou Hanou na dlouhodobý pobyt do Paříže. Ubytování jsou v hotelu na Montmartru, kde měl svůj ateliér i Georges Braque²⁵. Fillovo působení zde ukončí přestěhování do Holandska těsně po vypuknutí první světové války. Během jeho exilu v Rotterdamu, později v Amsterdamu vzniká celá řada zátiší, například Zátiší Rotterdam (1914 - 15), Zátiší s nožem (1914), Zátiší – Námořník (1916), či Žena s náhrdelníkem (1916). Na přelomu let 1915/16 se Filla po osobním setkání s dr. Edvardem Benešem stává členem československého odboje v zahraničí, takzvané Maffie²⁶. Jeho úkolem je zasilání zpráv Tomáši G. Masarykovi do Anglie. V této funkci přebývá v Holandsku až do roku 1920. Po návratu do Prahy Filla zhodnocuje teoretické zkušenosti ze svých studií holandského zátiší. Posledním, čistě kubistickým obrazem je malba Žena

²¹ VLČEK 2007, 14 – 23.

²² WALTHER 2004, 211 – 218.

²³ SRP / LAHODA 1998, 88.

²⁴ VLČEK 2007, 24 - 25.

²⁵ LAHODA 2007, 155.

²⁶ LAHODA 2007, 173.

s kobercem (1921). Následujících deset let se věnuje opět převážně zátiší. Zde jde už ale spíše o abstraktní projev organických forem určených spontánním tahem linie, která vyjadřuje vzájemnou souvislost zobrazených věcí v ploše obrazu. Zmínila bych Ženu s podnosem (1925), Zátiší s kančí hlavou a tetřevem (1927), Zátiší s mrtvým holubem (1929), Zátiší s kytarou a kartami (1929), či Zátiší s klarinetem, mandolínou a hroznem na misce (1929)²⁷.

Další zásadní přelom ve Fillově díle zaznamenáváme až z plastik a maleb ženských postav, zejména aktů z let 1930 - 1936. Klíčové postavení v této sérii mají buď obě ženy jemnějších tvarů, řekněme Venuše, nebo figury ženy se spíše androgynními rysy, které rozhodně ženství neevokují. Jmenujme například obrazy Sedící dívka (1931), Žena s mandolínou, Čtenářka (1933), Sochař a model (1936). Přelomovou událostí ve vývoji českého moderního umění 20. století byla mezinárodní pražská výstava Poesie 32. Filla na ní vystavil celkem sedm obrazů, šest figurativních a jedno zátiší. Je zde představen jako surrealista, ačkoliv s tímto míněním nelze souhlasit, protože k surrealismu se Filla sice přiblížil, ale rozhodně se s ním zcela neztotožnil.

Některé obrazy z let 1934 – 1935 lze shrnout označením Žena a pes. Fillova záliba ve zvířatech se projevila především v jeho lásce ke psům, které považoval za trpělivé a pokorné svědky dějin. Mezi jeho nejoblíbenější rasu patřili boxeři, které choval ve své vile na Ořechovce. Plátna jsou většinou nazvána Žena se psem (1932, 1934, 1936), Žena mazlíci se se psem (1935), nebo Spící žena se psem (1935). Častý výjev mazlení psa a ženy, může být vyjádřením věrnosti mezi mužem a ženou.²⁸ Následující změna Fillovy umělecké orientace přichází koncem 30. let, konkrétně v letech 1936 – 1939, kdy se stále více vymaňuje z kubistických vzorců a jeho projev se stává expresivnějším. Filla maluje cyklus obrazů se zápasy buď muže se zvířetem, nebo bojů zvířat. Tato alegorie dobře proti zlu měla znázorňovat dobovou politickou situaci v Evropě, kde sílilo fašistické Německo a stále více hrozila blížící se válka. Pro souboje muže se zvířetem Filla našel největší paralelu v antickém mravním ideálu²⁹. Nejvíce jej přitahovaly mýty o Héraklovi (Zápas Hérakla s krétským býkem, 1937), Perseovi (Perseus a Medúsa, 1938), Orfeovi (Orfeova smrt, 1937) a Théseovi (Théseus nesoucí býka, 1938). Východisko k obrazům prolutým svárem protikladných sil Filla též nacházel v motivech napadení bezbranného zvířete dravcem, či ve výjevech lva zápasícího s býkem. Pro celý cyklus ustálil vlastní název Boje

²⁷ HLUŠIČKA 2003, 25 – 29.

²⁸ LAHODA 2007, 322 – 327.

²⁹ HLUŠIČKA 1989, 235 – 236.

a zápasy.³⁰ Stěžejními obrazy jsou dle mého názoru dva obrazy z roku 1938, a to Tropiccká noc a Bílá noc. U obou děl jsou znatelné exotické motivy, které sahají v evropském malířství od Eugéna Delacroixe k Henrimu Rousseauovi. Vojtěch Lahoda popisuje ve Fillově monografii Bílou noc konkrétně takto: „*V Bílé noci Filla dokázal to, o co se snažili surrealisté: nalézt v smrti krásu. Nešel tak daleko jako Georges Bataille, nicméně i jeho obraz povyšuje smrt šelmy na hrůznou a vznešenou, téměř tichou krásu.*“³¹ Boje a zápasy aktualizovaly nejen odvahu mytických hrdinů a instinkty zvířat, ale i působivost tragédie. Například v Bílé noci vychází jemný elegický tón z odstínů redukované barevnosti výjevu v krajině zalité měsíčním světlem.

V podstatě souběžným cyklem, tentokrát ale těžícím z české, moravské a slovenské lidové poezie, se stala obrazová série Balad, národních písní a říkadel. Filla, kterého okouznil žánr balady, se pustil v roce 1939 do výtvarného zpracování Kytice Karla Jaromíra Erbena³². K tomuto tématu namaloval například obrazy Svatební košile (1939), Vodník (1939), Polednice (1939), Švadlenka (1939). Vlastně šel tímto způsobem k pramenům dědictví, se kterým vedl celý život hlubší dialog. Sám tak objevoval dramatické akcenty lyrické tradice a národního mýtu. Erbenovy balady vzbudily ve Fillovi důkladnější zájem o lidové písně³³. Jako první namaloval jeden ze svých nejněžnějších obrazů Letěla bělouňka holubička (1939). Dále pak Bude vojna, bude (1959), Člověk a smrt (1939), Na trávníčku, na zeleném (1939) atd. Patně jedinou humornou písní je obraz Utíkej, káčo, utíkej (1939), který Filla namaloval pár dní před svým zatčením.

1. září 1939, v den, kdy se nacistická vojska vydala na válečný pochod, zatklo umělce gestapo a odvekló jej do koncentračního tábora Buchenwald, kde pobyl celkem šest dlouhých let. Po celou dobu nekreslil ani nemaloval. Nejenže nemohl, ale také nechtěl, protože bez svobody to považoval za absolutně vyloučené.³⁴ Po válce ze zakladatelské generace českého moderního umění mnoho osobností nezbylo. Z Fillových vrstevníků našlo smrt v koncentračních táborech mnoho lidí, zmiňme třeba Jaroslava Krále nebo Josefa Čapka. Antonín Procházka a Václav Špála sice tábor přežili, brzy ale na následky umírají. Samotného Fillu provází při návratu do Čech značně podlomené zdraví. Několik měsíců je upoután na lůžko a omezen v pohybu. Sílu vrátit se k malířskému stojanu a vzít do ruky štětec mu dává potřeba setřást ze sebe trýznivé zážitky, neustále se vracející

³⁰ LAHODA 2007, 510 – 516.

³¹ LAHODA 2007, 507.

³² HLUŠIČKA 2003, 32.

³³ LAHODA 2007, 486 – 487.

³⁴ BERKA 1989, 340 – 342.

představy a mnohá psychická traumata³⁵.

Jako další Fillovu motivaci k návratu do života bych zdůraznila jeho jmenování profesorem na Vysoké škole uměleckoprůmyslové (VŠUP) v ateliéru pro monumentální malířství na konci roku 1945. Pedagogicky působit ale začíná z pochopitelných zdravotních důvodů až v roce 1946. Svobodně rozvíjet pedagogickou činnost ale může Filla pouhé dva roky – tvrdý ideologický diktát nastolený únorem 1948 nařizuje přijmout nová pravidla. Filla se režimu částečně přizpůsobí, na VŠUP tak stráví celkem 8 let. Spokojený ale není, jak píše v dopise Čestmíru Berkovi v roce 1953: „*Kdybych měl možnost učit dle svého a nebyl omezen programem, který je omezen na úzký program školy, učil bych vše jinak, plněji a museli by se vyznat ve všem, ale to nejde a čeká je to teprve v jejich životě.*“³⁶ Za dobu Fillova působení projde jeho ateliérem mnoho významných umělců, například Čestmír Kafka, Dalibor Matouš, Jitka a Květa Válový, Vladimír Jarcovjác, Karel Vaca, Věra Heřmanská, Milan Grygar a mnozí další.

Bezpochyby studenty tohoto ateliéru přitahovala do školy osobnost jejich učitele, který byl chodící legendou české moderny a avantgardy. Základem studia u Filly byla kresba, kde se žáci soustředili na pochopení pevného kresebného řádu, plošné lineárnosti či prostorové konstrukce. Atmosféra v ateliéru byla plná pracovní kázně, nikdy ale vynucované, vše fungovalo přirozeně. Filla měl ke svým studentům velmi citlivý a tolerantní vztah, neurčoval jim pevně tematiku prací, spíše jim některé motivy nenásilně nabízel. Jednalo se o práce z takových prostředí, jako byly jatka, hutě, továrny, stavby... Otázkou zůstává, zda tato Fillou zadaná témata souhlasila s nároky v té době oficiálního socialistického realismu, nebo zda ona syrovost všednosti měla znázorňovat tyto motivy jako nevšední. Tomu by i odpovídala myšlenka z Fillových přednášek: „Nejtěžší monumentalita je monumentalita všednosti.“³⁷ Filla své žáky učil od počátku také to, jaké jsou prostorové možnosti kresby a barvy. Příznačným jevem pro Fillův ateliér bylo takzvané malování z paměti. Dopoledne kreslili studenti podle modelu, odpoledne zaznamenávali to samé, ale z hlavy. Ve vyšších ročnících následovala praxe v oblasti monumentální výzdoby, především fresky, gobelínů a mozaiky. Pro Fillu je velmi důležitá umělecká všestrannost, posluchač by měl bez problémů ovládat všechny přístupy a techniky monumentální malby. Profesor je tedy důrazně proti specializaci.

Vrátím se nyní k Fillově vlastní výtvarné tvorbě v období po koncentračním táboře.

³⁵ BERKA 1990, 25 – 26.

³⁶ LAHODA 2007, 664.

³⁷ LAHODA 2007, 598.

Na začátku roku 1946 namaloval monumentální obraz Osvobození Buchenwaldu, který ztvárnil jako alegorii zničené nestvůry nacismu. Nejen v tomto obraze, ale i v dalších z roku 1946 se objevuje zjevná krutost a brutalita přetavená do uměleckého výrazu.³⁸ Později se Filla pokouší o návrat ke svému stylu před zajetím. Zatímco v zátiších (například Zátiší s klarinetem, 1948 nebo Zátiší s křičící hlavou, 1948) volně navazuje na poetickou notu lyrického kubismu, ve ztvárnění figur těžší ze zkušeností z kompozic s námětem ženy. Tentokrát povětšinou zobrazuje ženské bytosti, které například pečují o svůj vzhled před zrcadlem, či provozují nějakou domácí práci. Přesto se ale Filla nestará o to, aby byly líbivé. Jde mu pouze o výraz, krása pro něj není důležitá. Extrémů zde dosahuje odvážnými tělesnými deformacemi, nadsázkou a neobvyklými barevnými kombinacemi (například Dívka s třeshněmi, 1946 nebo Žena se zrcadlem, 1946).

Shodně s těmito figurálními plátny Filla navazuje na cyklus Balad, národních písní a říkadel. Zde se také projevuje hořká zkušenost prožitá z války.³⁹ Fillova vnitřní motivace se v konfrontaci se změněnou životní situací ocitá v koncích. Stárnoucí malíř se snaží najít oporu a poučení v čínském umění barevných tuší. Netrvá dlouho a situace se stává nezáviděníhodnou i proto, že je umělec vystaven tlaku ideologických požadavků. Bez tvůrčí práce si však Filla nedovede svůj život představit. Na sklonku života proto hledá útočiště v Českém středohoří.⁴⁰ Ve svém okouzlení zdejším krajem Filla rozhodně není sám. Propadá mu i jeho přítel fotograf Josef Sudek, který zanechává jak nádherné záběry Středohoří, tak i několik snímků, kde zachycuje umělce při práci. Filla s manželkou Hanou mají štěstí a je jim zdarma propůjčováno jedno křídlo zámku v Peruci.

Umělec nepracuje vevnitř, ve snaze o autentický výraz realizuje své krajinomalby přímo v plenéru. V procesu tvůrčího soustředění se tak Fillovi podařilo dospět ke spojení uvolněné kresby a malířského projevu.⁴¹ Bylo mu to umožněno především díky technice rozmývaných barevných tuší, u kterých si sám mohl zvolit barevnou intenzitu. Zajímavostí je nápadná nepřítomnost člověka nebo jakéhokoliv náznaku lidské figury. Není tu. Celý cyklus České středohoří zůstával po dlouho dobu velkým otazníkem, který se pokusil uvést na pravou míru ve své studii z roku 2004 Tomáš Winter. Tyto pozdní krajiny pro něj neznamenají příklon k socialistickému realismu a úpadek ve Fillově tvorbě, naopak přirozený vývoj, který umělci pomohl posílit vědomí toho, že národní umění je v opozici proti nacistickým okupantům stále živé. Také proniknutí čínské techniky do české

³⁸ HLUŠIČKA 2003, 35.

³⁹ LAHODA / SRP 1998, 93 – 94.

⁴⁰ HLUŠIČKA 2003, 36 – 38.

⁴¹ LAHODA 2007, 642 – 652.

krajinomalby můžeme vnímat spíše jako způsob autorovy provokace proti vládnoucí ideologii.⁴²

Poslední završení uměleckých snah Emila Filly se dá spatřit v realizaci opon, které roku 1952 vytvořil pro pražské Armádní umělecké divadlo E. F. Buriana ke třem jednáním hry Nazima Hikmeta Píseň o ztraceném ševci.

Fillu také vázalo pevné a letité přátelství k důležité osobnosti české umělecké scény první poloviny 20. století – sběrateli a teoretikovi Vincenci Kramářovi. Ten vlastnil rozsáhlou sbírku jak světového umění (například Pabla Picassa), tak i českého. V širokém zastoupení měl i Fillovy obrazy. Po své smrti Kramář odkázal tento svůj celoživotní poklad Národní galerii v Praze, kde jej můžeme dodnes obdivovat.

Emil Filla umírá 6. října 1953, pohřben je na Střešovickém hřbitově v Praze. Celým životem ho oddaně provázela manželka Hana, která umírá nedlouho po něm⁴³.

⁴² WINTER 2004b, 37 – 51.

⁴³ BERKA 1989, 25 – 27.

4. Politická situace na české výtvarné scéně 50. let 20. století

V československé společnosti probíhal mezi lety 1948 – 1960 proces, který měl za úkol položit opěrné systémy komunistickému režimu. Měla tak vzniknout rozsáhlá síť mocenských orgánů, které by vše kontrolovaly. Pro umění to znamenalo období velké umělecké nesvobody a izolace. Starší umělecká generace, v čele například s Emilem Fillou či Františkem Tichým, byla vystavena velkému nátlaku. Mnoho dalších osobností bylo otevřeně pronásledováno (Karel Teige), někteří raději přestali veřejně vystupovat, jiní se naopak absolutně podřídili (František Gross). Mladá umělecká generace, která vystudovala po válce tak měla situaci značně zkomplikovanou, protože na scéně neexistovaly umělecky morálně kvalitní vzory. Na krátkou dobu zahořel plamínek naděje v polovině padesátých let, kdy se kulturně politická situace zlehka uvolnila. Na konferenci v Ženevě v červenci roku 1955 se sešli vedoucí představitelé vlád USA, Francie, Velké Británie a SSSR. Projednávaly se zde vztahy mezi Západem a Východem. Přestože nedošlo ke konkrétním dohodám, konference přinesla vítané zmírnění napětí.⁴⁴

V únoru 1956 pak na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu bylo rozhodnuto vypořádat se s důsledky kultu osobnosti ve všech oblastech společenského života. Rozvířená diskuse vyvrcholila v dubnu 1956 na Sjezdu československých spisovatelů, kde byl navržen požadavek umělecké tvůrčí svobody. Komunisté Sjezd zkritizovali, návrh byl zamítnut. Nastalé změny se odrazily i v centralizované organizaci výtvarných umělců. S formováním nových struktur se objevila myšlenka založit volné ideové skupiny umělců, což ovšem mělo za následek přeměnu původní profesní organizace na svaz výběrový dle sovětského vzoru. Ústřední svaz československých výtvarných umělců do té doby spravoval všechny výtvarné spolky a měl velký počet členů. Dosavadní výtvarné skupiny byly zrušeny a umělci byli rozděleni do tří kategorií (1. kategorie – členi svazu, vybraní a prověřeni jedinci, 2. kategorie – kandidáti svazu, 3. kategorie – registrovaní).⁴⁵ Uměle složené skupiny z názorově příbuzných a spolehlivých umělců z hlediska strany měly nahradit dosavadní spolky. První návrh na ustanovení tohoto záměru padl v roce 1955 v souvislosti s přípravami lednové konference svazu, kde se měla odhlasovat nová struktura organizace. Postavení všech skupin bylo omezeno stanovami, které určovaly jasně daný cíl – v československém výtvarném umění musí zakotvit zásady socialistického realismu. Možnost sdružovat se byla důležitá především pro mladé umělce,

⁴⁴ PRIMUSOVÁ 2007, 13.

⁴⁵ PRIMUSOVÁ 2007, 14.

kterí do té doby neměli šanci vystavovat. Ti také vznesli důležitý požadavek, aby členy skupiny mohli být umělci nezávisle na kategorizaci svazu.⁴⁶

Otázka skupin byla důležitým diskusním tématem na konferenci v lednu 1956, kde se odhlasovala možnost sdružování ve volných tvůrčích skupinách, ovšem bez možnosti účasti 3. kategorie. Přesný význam skupin a jejich náplň zůstaly nevyjasněny. Následující Sjezd Svazu československých výtvarných umělců se nesl v duchu kritické atmosféry. Zazněly zde nejen debaty na obecné téma tvůrčí svobody, ale i konkrétní osobní případy. Úpravy stanov nakonec proběhly jen v rámci respektované linie vytyčené komunistickou stranou. Velkým úspěchem ale bylo povolení účasti ve skupinách i 3. kategorii – výtvarníkům z povolání. Tvůrčí skupina měla při vystoupení na veřejnosti oznámit svůj program a jméno svého vedoucího příslušné pobočce, výstavní komisi a redakčním radám. Od vzniku skupin se očekávalo oživení výstavního života.⁴⁷

Období umírněné atmosféry ale trvalo velmi krátce. Na podzim roku 1956, po protikomunistickém povstání v Budapešti, zesílila u mnoha komunistů obava o udržení pozic. To mělo v následujících letech za následek mnoho represivních opatření, jež měla komunistickou moc upevnit. Byla zesílena kontrola a cenzura, kdo však prošel, měl mnohem větší možnosti než do této doby. V československých dějinách byl rok 1956 přelomový. Pozvolna se začaly otevírat výstavní prostory, realizovaly se výstavy umělců, v periodikách se objevily články o světovém umění. Tato proměna vytvořila podklad pro zviditelnění mladé umělecké generace, která v této situaci vytušila možnost vystoupení se svými názory. Jedněmi z prvních vlaštovek byly skupina Trasa a skupina Máj 57. Ty poté sloužily jako vzor pro další výtvarné skupiny, jako například UB 12, Radar, Křižovatka, Etapa, Blok, Profil a mnoho dalších.⁴⁸

⁴⁶ JUDLOVÁ 1994, 9 – 11.

⁴⁷ PRIMUSOVÁ 2007, 17 – 19.

⁴⁸ JUDLOVÁ 1994, 42 – 47.

5. Skupina Trasa

Skupina Trasa se začala formovat v prosinci roku 1954. Původní název zněl Trasa 54, od roku 1961 byl zkrácen jen na stručnější označení – Trasa. První veřejné vystoupení proběhlo až několik let po vzniku, na podzim roku 1957.⁴⁹ Samotný název skupiny vyjadřoval konstrukci či směr, později se více přibližoval k pojmu cesta. „*Na cestě se lidé scházejí a rozcházejí a nemusí proto dojít k roztržkám. Příslušnost ke skupině nikoho nepoutala. Jestliže se sestava jmen časem měnila, změny znamenaly další úsek cesty, jímž někteří neprošli nebo projít nechtěli a jiní se právě na něm připojili.*“⁵⁰ Původně byla skupina založena na popud svazu, který si přál, aby jako protiváha ke skupině Máj 57 vznikla ideologicky uvědomělá skupina. Jednalo se o stejnou generaci bývalých studentů z Vysoké školy uměleckoprůmyslové z ateliéru Emila Filly, ke kterým se později přidali sochaři z ateliéru Josefa Wagnera. Členy Trasy byli Čestmír Kafka, Jitka a Květa Válovy, Vladimír Jarcovjác, Věra Heřmanská, Eva Burešová, později ještě Olga Čechová, Karel Vaca, Dalibor Matouš, Olbram Zoubek, Eva Kmentová, Vladimír Preclík a Zdena Fibichová. Lákavé na Fillových studentech bylo pro svaz především to, že se v ateliéru zaměřovali na monumentální výzdobu, která byla obzvláště po roce 1948, v období oficiálního umění velmi žádoucí.

Trasa se postavila proti dobové umělecké konvenci, moderní výtvarný výraz umělci zpočátku nacházeli zejména v harmonizujícím moderním meziválečném umění, především v tvorbě Pabla Picassa, George Braqua, Henriho Matisse, Fernanda Légera a italském neorealismu.⁵¹ V této orientaci je jistě ovlivnil i někdejší vzor jejich učitele Emila Filly, který obdivoval především výtvarné projevy Picassovy a Braqovy. Postava jejich profesora zapůsobila bezpochyby na každého člena, ačkoliv to bylo u některých jedinců znatelné jen minimálně. Tvorba skupiny se po celou dobu držela zejména figurace. Umělci se především soustředili na obsah a sociální témata, čímž pro soudobou kritiku představovali větší sepětí umění a doby. V tomto případě čerpali inspiraci převážně z válečné Skupiny 42, která se zaměřila na téma městské poezie a imaginativní verzi civilismu. Trasa byla na rozdíl od Máje 57 v tisku přijata pozitivně. Obrat v postoji oficiální kritiky však nastal v roce 1959, kdy Trasa začala vyvíjet svou největší aktivitu.⁵²

První výstava z roku 1954 proběhla v neoficiálním duchu v ateliéru Čestmíra

⁴⁹ BALEKA 2004, 8.

⁵⁰ PETROVÁ 1991, 13.

⁵¹ WALTHER 2004, 194 – 209.

⁵² DČVU VI / 1, 92.

Kafky, kde se sešlo 12 mladých umělců. Druhá konfrontace, opět neveřejná, se uskutečnila v červnu 1957. Zásadnějším je pro nás až jejich třetí počín – první veřejná výstava. Jako motto oficiální výstavy z listopadu 1957 si zvolili citát svého oblíbence Fernanda Légera, který zní: „*Neplatí krása věcí, kterou máme malovat, nýbrž pouze způsob, jímž předmět výtvarně tvoříme, i kdyby to byl jen hřebík. Avšak tento hřebík musí mít důstojnost jsoucího předmětu.*“ (překlad Anna Fárová)⁵³ Tato Légerovská snaha po pevnosti formy byla v pracích Trasy značně čitelná. Na této výstavě, která se uskutečnila v Galerii mladých v Praze, se představili: Eva Burešová, Karel Vaca, Olbram Zoubek, Vladimír Preclík, Eva Kmentová, Dalibor Matouš, Zdena Fibichová, Věra Heřmanská, Vladimír Jarcovják, Čestmír Kafka, Václav Menčík, Jitka a Květa Válovy.

Uvedu zde také úryvek z katalogu první výstavy, jehož autorem je Arsén Pohribný. „*Vidíme svět bez příkras, se všemi protiklady. Nedovoláváme se iluzi. Chceme malovat věci, které skutečně známe, a tak, jak je vidíme a cítíme, nikoli zakrývat jejich účel doporučenými pomysly. Bereme totiž odpovědnost za svůj čin, přestože víme, že se u nás lépe daří poslušnosti než odvaze, epigonství než osobitosti, sentimentálnímu lyrismu než prosté otevřenosti. A konec konců též pasivnímu ilusionismu než aktivnímu, tvůrčímu uchopení skutečnosti.*“⁵⁴ Na tuto ideovou orientaci mohl mít Filla vliv například svým pozdním obrazem Slepice (1946), který vznikl až po jeho návratu z tábora. Zde se jasně projevuje naturalistická syrovost zobrazovaného předmětu a ono žádoucí zaznamenání reality v jeho nejprostší podobě. Nutno dodat, že prvním teoretikem skupiny byl již výše zmíněný Arsén Pohribný. Později je vystřídán Evou Petrovou a Luděkem Novákem.

Druhá výstava byla instalována do foyer divadla S. K. Neumanna v Praze roku 1958. Třetí oficiální výstava skupiny se konala roku 1959 v Praze v Síni Fronta. Této výstavě se zúčastnili: Olbram Zoubek, Čestmír Kafka, Zdena Fibichová, Jitka a Květa Válovy, Vladimír Jarcovják, Věra Heřmanská, Václav Menčík, Karel Vaca, Vladimír Preclík, Eva Kmentová a Dalibor Matouš. Třetí společná výstava proběhla v galerii Čs. spisovatele v Praze roku 1961. V tomto období let 1954 – 1963 proběhlo i několik samostatných výstav umělců. Zmínila bych například Jitku a Květu Válovy (Dům osvěty, Kladno, 1958, dále Závodní klub SONP, Kladno, 1959 a divadlo Rokoko, Praha, 1960), Vladimíra Preclíka (Salon na chodbě, divadlo D34, Praha, 1959 a spolu se Zdenou Fibichovou Nejmenší kresba a socha, Malá galerie Čs. spisovatele, Praha, 1962), Čestmíra Kafku (galerie na Karlově náměstí, Praha, 1963), Evu Kmentovou (Alšova síň, Praha,

⁵³ JUDLOVÁ 1994, 45.

⁵⁴ ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ 2001, 220

1963) a Vladimíra Jarcovjába s Karlem Vacou a Olbramem Zoubkem (společná výstava v galerii Václava Špály, Praha, 1963).⁵⁵

Z pozdější perspektivy se jeví vystoupení skupiny Trasa i již zmíněného Máje 57, jako nejdůležitější vystoupení v rámci oficiální sféry kulturní politiky. Důvody sdružování skupin byly různé, málokdy však šlo o vytvoření pevného uměleckého projektu. Větší důraz byl kladen na přátelské svazky a vnitřní porozumění, než na styl či stejný názor. Společně Trasa fungovala až do roku 1970, kdy došlo k jejímu rozpadu. Umělci poté tvořili samostatně, již mimo rámec skupiny.⁵⁶

⁵⁵ JUDLOVÁ 1994, 297 – 308.

⁵⁶ DČVU VI / 1, 95 – 98.

6.1 Čestmír Kafka – duchovní hodnota díla a lyrická abstrakce

Čestmír Kafka nebyl jen zakládajícím členem, ale i jednou z nejvýraznějších osobností skupiny Trasa. Narodil se 14. listopadu 1922 v Jihlavě. Do styku se surrealismem, expresionismem a konstruktivismem přišel již při studiích na zlínské Škole umění u profesora Václava Chada. S ním vede zasvěcené diskuse o iluzi a deziluzi cest moderního umění.⁵⁷ V roce 1942 je nuceně nasazen ve Štýrsku. Po válce, v letech 1945 – 49, nastupuje na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou k profesoru Emilu Fillovi. Více než ve škole ale pracuje doma. V podněcujícím Fillově ateliéru spíše obohacuje svůj, do jisté míry již ucelený, umělecký názor. Při studiích se živí příležitostnými pracemi pro expozice Památníku národního písemnictví v Praze. Hluboce se zajímá taktéž o filozofii a historii, ve kterých měl zálibu již dříve. Po škole se Kafka intenzivně zabývá problematikou postoje umělce k současnému světu. Duchovní hodnota by se podle něj měla stát funkční silou lidského pokolení a být tak z tohoto hlediska obhajobou poznané pravdy bez ohledu na okolnosti. S takovým názorem, který měl charakter jak politický, tak i umělecký, však výtvarník nepochodil a na nějakou dobu byl vyřazen z veškeré veřejné činnosti. Když se po čase mohl vrátit, vystavoval pouze v rámci Trasy.⁵⁸

Kolem roku 1956 je Kafkova malba výrazem klasického fauvismu s důrazem na razantní tah štětcem. Později, v letech 1957 – 58, stále více zdůrazňuje pevné tvary a obrysové linie. Projevuje se u něj nápadný zájem o konstrukci celku a nebrání se svobodné volbě výrazových prostředků. Dovolím si zde citovat Jiřího Šetlíka, který byl Kafkovým přítelem: „*Chtěl brutální hmotou revokovat bezprostřední pocit z reality, spojit člověka i zemi bez konkrétního vyznačení prostoru či času. Zvoleným způsobem polemizoval Kafka s oblíbenými sklony k lyrismu v české malbě, které pokládal za bezvýhodné.*“⁵⁹ Po roce 1960 se v Kafkových zátiších objevuje jakási abeceda znaků. Tento znakový systém je pak pohlčován stále více abstraktním sítem geometrie, který je poté formován v malbách a kresbách střech, moří a italských měst. Tyto cykly nazval jednoduše Města a Italská města.⁶⁰ Zde se Kafka v některých aspektech tvorby asi nejvíce přibližuje svému učiteli Emilu Fillovi. Obzvláště jeho geometricky zjednodušené objekty mohou částečně evokovat Fillova kubistická zátiší tlumených barev a podobných odstínů.

V 70. a 80. letech Kafka zhodnocuje poznání, zkušenosti a pokusy z předchozích

⁵⁷ JUDLOVÁ 1994, 48.

⁵⁸ DČVU VI / 1, 94 – 95.

⁵⁹ ŠETLÍK 1996, 191.

⁶⁰ JUDLOVÁ 1994, 48.

období. Převládá u něj lyrická strukturální abstrakce. Čisté formy přímek se protínají na bělostné ploše, autor se tím snaží o krajní oproštění formy. Tato nezobrazivost však nebyla cílem, ale spíše výchozím bodem k tomu, aby lineárním řádem mohl znovu sledovat předměty a revokovat prostor. Řada Kafkových bílých obrazů je velkého formátu, výjimečně je ztvárnil jako diptych či triptych. Jeho náměty směřovaly k zamyšlení nad vztahem jedince k prostoru země, na níž se odehrávají jeho dějiny. Kafka však nebyl zvyklý zpohodlnět v jedné poloze uměleckého projevu. Stejně jako jeho profesor Filla našel svou zálibu ve východním umění – konkrétně v čínské tušové malbě, našel Kafka inspiraci v cestě do Japonska, kde spolupracoval na československém pavilonu na Světové výstavě v Osace. V přímém styku se zdejší kulturou a životem se rozpomněl na svou dávnou snahu spojení tělesného a duchovního, které chtěl vyjádřit ve výtvarném projevu. Tyto zážitky zužitkoval v 80. letech, které jsou protipólem bílých obrazů. Hlavním výrazovým prostředkem je zde proti předchozímu kontrastu černé a bílé, plochy a čar, drsná syrovost přírody. Kafka používá materiály jako písek, hlínu, trávu či popel. Jeho projev se v každé z těchto poloh dopracovává k pevně danému řádu, jímž postihuje onu tenkou vrstvu mezi pouhou představou a realitou.⁶¹

Čestmír Kafka si vždy uměl najít svůj způsob, jak se vyrovnat s nepřízní poměrů. Pracoval na sobě a svém díle. Dokázal rozpoznat postoje a názory, které mu usnadňovaly obhajovat poznanou pravdu. Jeho malba a grafika mohou navenek působit střídmě, což je ale pravděpodobně způsobeno autorovým vnitřním sporem mezi rozumem a citem. Po svém boku měl v těžkých chvílích oddanou manželku, nadanou grafičku a ilustrátorku Olgu Čechovou, se kterou vychovával syna Ivana. Umělec umírá 21. května 1988 v Praze.⁶²

⁶¹ ŠETLÍK 1996, 193 – 195.

⁶² ŠETLÍK 1996, 190.

6.2 Jitka a Květa Válovy – fenomén Kladno

Jitka a Květa Válovy se narodily jako jednovaječná dvojčata 13. prosince 1922 v Kladně. V dětství bydlely v budově kladenské pojišťovny, odkud se v roce 1938 přestěhovaly do Bendlovy ulice č.6. Obě sestry si vždy přály být malířkami, proto malují již od útlého dětství. V letech 1942 – 45 jsou totálně nasazeny v ocelárnách Poldi Kladno - Květa jako frézařka, Jitka jako soustružnice. Toto prostředí hutí znatelně ovlivnilo počátky jejich volné tvorby. Jitka už tehdy navštěvovala soukromou školu grafika Jaroslava Švába. V roce 1946, čili o rok později, nastupuje do školy i Květa. Jitka v té době přechází na VŠUP k Josefu Kaplickému. Společně se pak o pár měsíců později sejdou v atelieru Emila Filly, ve kterém působí až do roku 1950. Emil Filla vyžadoval na studentech práci podle modelu. Imponoval jim nejen jako umělec, ale i jako vzdělaná osobnost, která svým žákům zprostředkovávala hlubší poznání tradice evropského modernismu.

V malířských počátcích Jitky Válové se dají vyhledat velmi konkrétní souvislosti s Fillovou tvorbou. Už samotná schopnost zvládnout velký formát obrazu, která je příznačná pro obě sestry, má své původní kořeny v letech studia. Přestože obě sestry pracovaly s barvou ve svojí tvorbě velmi střídavě, hlásí se Jitka k zásadnímu poučení v kolorismu, který jim Filla svými úkoly zprostředkoval. Ostatně náklonnost nebyla jednostranná, nebýt tehdejší kladenské epidemie tyfu, stala by se Jitka Válová s velkou pravděpodobností profesorskou asistentkou.⁶³ Fillov vliv lze především nalézt v tématech prvních obrazů. Mrtvá těla býků viděla Jitka spolu s Květou na jatkách, kam přišly v rámci povinné studijní praxe. Kruté prostředí jatek inspirovalo především Jitku. Její dramatické kompozice zvířecích těl, které vznikaly již za školních studií, udávají zřetelný odkaz na Fillovy alegorické zápasy a písně.⁶⁴ Uvedla bych zde například obrazy Poražený býk (1957) či Červený býček (1959). Dané téma připomíná později reliéfní obraz Šrotiště (1965), kde jsou stopy zvířecího těla naznačeny částmi kovových předmětů. Jako finální verzi bych pak zvolila barevný olej Poražený býk z roku 1978.

Ve Fillově atelieru také dojde k důležitým setkáním s jejich budoucími přáteli a spolupracovníky – s Čestmírem Kafkou, Vladimírem Jarcovjákem, Evou Burešovou, Věrou Heřmanskou, Zbyňkem Sekalem či Vladimírem Menčíkem.⁶⁵ Po absolutoriu (Jitka roku 1950, Květa 1951) se sestry Válovy stěhují zpět do Kladna, kde žijí společně se svou matkou. Kladno bylo důležitým aspektem, který se ve tvorbě obou sester promítá už od 50.

⁶³ KLIMEŠOVÁ 2002, 46 – 48.

⁶⁴ LAHODA 2007, 510 – 516.

⁶⁵ LAHODA 2007, 594 – 604.

let. Nejprve vzniká Květin rozsáhlý soubor robustních, figurálních obrazů s civilistní tematikou. Bezpochyby sem patří obrazy jako Slepci (1957), Pradleny (1958), Rozsévačky (1958), nebo Muži s traverzou (1959).⁶⁶ Koncem 50. let se sestry pouštějí do tématu kladenských hutí, kde mohly navázat na vlastní válečnou zkušenost z totálního nasazení v Poldovce. Přibližně kolem roku 1959 začínají vznikat stylově různorodé obrazy, ve kterých obě sestry často řeší stejný námět. V postavách valcářů a slévačů ukazují svět dělníků v jeho drsné, syrové, ale zároveň lidské formě (Květa Válová – Muž pod jeřábem, 1959, Jitka Válová – Valcáři, 1959). Svět kladenské Poldi byl oběma sestrám blízký, práci zde zobrazovaly jako obtížnou, ale zároveň radostnou činnost dávající lidskému životu smysl. Jitčini dělníci se v této době prolínají s motivem bojovného zápasu dvou mužů (Zápasníci, 1958). I v tomto obraze by se dala nalézt určitá návaznost na Fillovy zápasy. Motiv je zde sice přenesen z boje mezi zvířaty na lidský souboj, přesto si je zde způsob vyjádření a myšlenka podobný. Sestry Válovy nebyly jediné, které rodné město ovlivnilo. S magickou přitažlivostí drsné kladenské reality přišli do styku i Jiří Kolář, Cyril Bouda, Vladimír Boudník, Jiří Sopko, či v pozdějších letech Jiří Petrbok a Jonáš Czesaný. Kladno bychom mohli vymezit jako určitý fenomén, který má své nesmazatelné místo ve formulování českého poválečného umění.⁶⁷ Důležitým impulsem pro toto město bylo zřízení Centra pro současné umění – galerie Mayrau v roce 2002. Tento industriální objekt sloužil původně jako těžební důl, dnes je zde již zmíněná galerie a hornický skanzen. Mezi nejznámější umělce, kteří zde vystavovali bych zmínila Veroniku Bromovou, Kurta Gebauera, či Lenku Klodovou.

Prvním velkým úspěchem v polovině 50. let je zakoupení Jitčina obrazu a Květina uhlu Antonínem Zápotockým do sbírek Pražského hradu. V roce 1954 se dvojčata stávají členkami nově založené skupiny Trasa, která zprvu sdružuje právě členy Fillova ateliéru. První oficiální vystoupení se skupinou Trasa proběhlo v Galerii mladých v Praze U Řečických, druhé pak o rok později ve foyeru divadla S. K. Neumanna a na velké výstavě Umění mladých výtvarníků Československa v Domě umění v Brně. Tentýž rok mají sestry Válovy první společnou výstavu v kladenském Domě osvěty. V roce 1959 vystavují samostatně v Závodním klubu SONP Kladno, se skupinou Trasa v Galerii Fronta v Praze a v Galerii Cypriána Majerníka v Bratislavě. O rok později společně realizují výstavu Člověk a ocel v pražském divadle Rokoko a v Závodním klubu fakultní nemocnice v Brně. S Trasou vystavují v knihovně Výzkumného ústavu zvukové, obrazové a reprodukční

⁶⁶ DČVU VI / 1, 92 – 95.

⁶⁷ KLIMEŠOVÁ 2002, 183 – 194.

techniky v Praze a ve Filmovém klubu v Praze. Také se účastní výstavy Československé výtvarnice k 50. výročí MDŽ v pražském Obecním domě. Roku 1961 představují svoji tvorbu na 1. pražském festivalu mladé grafiky v UPM v Praze, dále se účastní výstavy Realizace ve Špálově galerii v Praze a společně s Trasou vystavují v Galerii Československého spisovatele Praze. Rok 1962 přináší sestrám Válovým prezentace ve Filmovém klubu v Praze, výstavy Jaro 62 v pražském Mánesu a Nejmenší kresba v Malé galerii Československého spisovatele v Praze. V témže roce Jitka ilustruje knihu Jamese Olivera Curwooda Kočovníci Severu (SNDK Praha, 1962). V roce 1964 se obě účastní výstavy Kladenští malíři v kulturním domě v Lidicích. Se skupinou Trasa pak vystavují v Galerii Václava Špály v Praze.⁶⁸

Roku 1965 se dostavuje možnost mezinárodní prezentace, kdy Květa vystavuje v Tokiu a Jitka se představuje na výstavě International Art Festival v Los Angeles. Mimo jiné vystavují na akci Grafika 65 ve Vlastivědném muzeu v Písku. Sestry Válovy se v tomto období opět vracejí k dělnické tematice. Kompozice z válcoven jsou zde rytmizovány dlouhými tyčemi valcírů a akcentovány proudem rudé taveniny. V těchto podobných záběrech, založených na stejném prožitku, můžeme zřetelně vidět onu sesterskou dvojedinost a kontrastní dualitu jejich projevu. U Jitky spíše lehce abstraktní svět ladně se pohybujících siluet, u Květy drsnost a primitivismus konkrétního světa. Ačkoliv by se zdálo, že sestry Válovy budou tehdejším režimem přijaty díky svým tématům kladně, byly naopak pod drobnohledem oficiální kritiky. Jejich dělnické motivy jim přihršily, jelikož to, jak syrově a pravdivě je zobrazovaly, bylo trnem v oku celému režimu.⁶⁹

Následující rok 1966 celkem nečekaně nabízí příležitost samostatné bilanční výstavy, která se uskutečnila v Galerii Václava Špály v Praze.⁷⁰ Jelikož Kladno nepředstavovalo pro autorky trvalé východisko, pokusily se v duchu dobové estetiky o práci na hraně abstrakce. Jitku zaujala zejména gestická malba, kdy se pokoušela o interpretaci konkrétního hudebního zážitku. Vznikly tak drobné kresby, ve kterých dynamicky barevně natřenou plochu papíru pokrývá bezprostřední záznam pořízený formou expresivních vrypů. Květa v této době poprvé přistoupila na myšlenku, kdy zobrazuje hmotu nezávisle na lidské přítomnosti. Zkouší různé postupy propalování a odloupávání latexu, aby docílila strukturálních efektů. S obecností abstrakce se ale ona ani

⁶⁸ JUDLOVÁ 1994, 297 – 308.

⁶⁹ JUDLOVÁ 1994, 48.

⁷⁰ KLIMEŠOVÁ 2002, 56 – 60.

Jitka zcela neztotožnila, jelikož jejich imaginace byla mnohem více tělesnější.⁷¹ Způsob zobrazování lidské figury je v této době velmi zajímavý. U Jitky převažuje subtilnost a vertikálnost, u Květy naopak mohutnost, statika a objem. V kresbách začíná Květa používat šablony, které „vytupuje“ štětcem. Tyto šablony pravděpodobně používá i v monumentálních kresbách z cyklu Kameny a člověk a mnohokrát i v pozdějších letech. Dav – téma, které si Květa našla a které ji potom provázelo po zbytek života. Její drobné figurky z 60. let sice pozoruhodně kontrastují s obrovskými figurami pozdních pláten, přesto je ale nutné hledat zde mnoho společného. Od začátku až do konce je u Květy člověk vnímán jako těžká kompaktní hmota a liší se tak od spirituální lehkosti sestřiny tvorby. Jitčinu inspiraci nejlépe vidíme v díle Alberta Giacomettiho⁷², jehož protáhlá odhmotnělá figura měla k Jitce nejbližší. U této autorky bychom také mohli identifikovat vliv starých kultur – menhirů, Staroslovanů anebo kykladských idolů (například obraz Mimojdoucí, 1965). Určité souvislosti můžeme nalézt i u jejich profesora Filly. U něj sice téma davu nebylo obvyklé, přesto ho můžeme obdivovat v obraze Osvobození Buchenwaldu (1947). Dalším důležitým zdrojem inspirace mohla být také Fillova sbírka čínského, japonského a skytského umění. Obě sestry měly pravděpodobně možnost tyto unikátní předměty vidět. K výstavě ve Špálově galerii se váže událost představení jednoho z mála společných obrazů Hemžení (1966). Dílo je bohužel nezvěstné, víme však, jak vypadalo: modrou plochu zcela pokrývají drobné figury (Květina část) a protínají dvě dvojice lidských nohou (Jitčina část). Bezpochyby jde o společný autoportrét dvojčat.⁷³

Dále sestry vystavovaly v roce 1966 na Jarní výstavě v pražském Mánesu, na výstavě Výtvarné antitíze v Galerii bratří Čapků v Praze a na výstavě Výtvarní umělci Středočeského kraje v Kladně. V roce 1967 se účastní opět několika výstav: Socha a kresba v pražském Mánesu, České umění ze sbírek Středočeské galerie v Domě umění v Brně, Malý formát v Galerii D v Praze a 1. pražský salon v PKOJF. Rok 1968 nabízí Květě zastoupení na výstavě Tschechoslowakische Tage ve Frankfurtu nad Mohanem. Obě sestry se pak ještě společně prezentují na výstavě Počátky generace v pražské Galerii Václava Špály a na výstavě 300 malířů, sochařů a grafiků v Obecním domě v Praze. V roce 1969 vystavují společně s Trasou ve Výstavní síni ZSVU v Bratislavě a v pražském Mánesu. Květa se zúčastňuje malířského symposia v Piešťanech, společně s Jitkou je poté zastoupena ve výstavní síni U Hybernů na II. pražském salonu a na výstavě Nová figurace

⁷¹ KLIMEŠOVÁ 2002, 58 – 59.

⁷² WALTHER 2004, 724.

⁷³ KLIMEŠOVÁ 2002, 60.

v pražském Mánesu.⁷⁴

Tvorba autorek z let 1968 – 1969 zřetelně souvisí s politickou krizí a následující pookupační depresí. Daný zmatek vyjádřila nejlépe Květa na plátně *O zítřku nic nevím* (1968), kterým završila práce z cyklu *Cesty*. V následujícím roce našla autorka vyjádření skutečnosti v podobě velkých kamenných figurálních monolitů s obrovskými očima, které odkazují jak na strach či poznání, tak i na bdělé oko strážců režimu. Tehdejší ztráta barevnosti nejspíše symbolizuje ztrátu společenského pohybu a volnosti. Podobnou reakci můžeme sledovat například ve Fillově pozdním období, kdy byl propuštěn z koncentračního tábora. Konkrétně bych zmínila plátna *O kost - Buchenwald* (1947) a *Zátiší s lebkou* (1946). Jitka na tehdejší mezní situaci reagovala odlišně. Ve svých pracích spojuje kontrast formální inspirace s citlivostí aktuální nové figurace. Jednoduché figurky z 60. let se tak proměňují v diagonálně nachýlené bytosti, které jsou malované nepevnou, až chvějivou linií.⁷⁵ Roku 1971 se Jitka Válová účastní výstavy *Sport v zrcadle umění v Obecním domě v Praze*. Další výstavní počín přichází o tři roky později, kdy se sestry představují na akci *První ostravské podzimní setkání*.

V roce 1978 přichází další samostatná společná výstava v Okresním muzeu v Kladně. Jsou zde představena především díla z roku 1974, kdy se obě sestry vrací k tématu roku 1968 a hledají pohled na věc s odstupem času. Vystaveny jsou *Květiny* monotypy z cyklu *Válečná mašinerie* (1974) a *Jitčiny soubory akvarelů Rok 1968, Okupace, Diktátor, Pád, Ostny a mnohé další*.⁷⁶ Roku 1981 spolu sestry Válovy vystavují v Okresním kulturním středisku v Děčíně a na kladenské výstavě *Osmnáct kladenských výtvarníků*.

Jana a Jiří Ševčíkovi v roce 1983 realizují velkou výstavu *Jitka a Květa Válovy* v GVU v Roudnici nad Labem, v GVU v Chebu a v GVU Karlovy Vary – Ostrov nad Ohří. Pro obě autorky to byl přelomový okamžik, jelikož po dlouhých letech izolace byla jejich tvorba představena široké veřejnosti v obsáhlém retrospektivním výběru. Výstava byla přijata velmi kladně, navíc upozornila na jejich kompletní dosavadní tvorbu i nepříznivou finanční situaci obou sester. Tentýž rok má Jitka samostatnou výstavu kreseb v kladenské Galerii 55, stejně tak jako později Květa, další členové Trasy a Adriena Šimotová. Po těchto výstavách v Galerii 55 se v domě sester Válových schází velký okruh výtvarníků a teoretiků. K těmto mnohačetným setkáním vzniká dokumentární soubor

⁷⁴ KLIMEŠOVÁ 2002, 263 – 264.

⁷⁵ KLIMEŠOVÁ 2002, 66.

⁷⁶ KLIMEŠOVÁ 2002, 87.

kladenského fotografa Jiřího Hankeho.⁷⁷ V následujících letech bych zmínila jako důležité výstavy České umění 20. století – Přírůstky Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou (1986), Jeden starší, jeden mladší v Lidovém domě v Praze – Vysočanech (1988), Tschechische Malerei Heute ve Ville Merkel v Esslingenu (1989), České umění dvacátého století ve Středočeské galerii v Praze – Průhonicích (1990), Inoffiziel Kunst der ČSSR v Regensburgu (1990) a Czech Art in the Velvet Revolution v New Yorku (1990).

Od počátku 80. let začaly hrát výraznou roli v dílech obou sester pastely. V některých obrazech svojí intenzitou a živostí předčily dokonce i olej. V Jitčině tvorbě v souvislosti s tímto výtvarným vyjádřením dochází ke dramatickému stupňování napětí, kterým se začíná přibližovat Květině expresivitě. Květa naopak po polovině 80. let pracuje na volné řadě soutěsek, v nichž dochází k velmi uvolněnému výrazu. Tvorba obou sester Válových se tak prolíná ve společném proudu malby, která je tak oprostěna od tradičních kontrastů.⁷⁸

Dalším mocným impulzem pak byly události roku 1989, které se sester Válových opět ohromně dotkly, stejně jako již zmíněný rok 1968. V roce 1989 vznikají pod Květinou rukou obrovské diptychy Poznamenání a Ti, co odcházejí, jimiž autorka zakončuje téma svých gigantů.⁷⁹ V roce 1991 vystavují společně s Trasou na putovní výstavě v Severočeské galerii v Litoměřicích a ve Východočeské galerii v Pardubicích. Jitka i Květa jsou toho roku také zastoupeny na putovní výstavě Spirit of Time, Spirit of Place (London – Bath – Cardiff – Newtown) a na výstavě Kunst. Europa v německém Braunschweigu. Roku 1992 jsou jejich práce zastoupeny na dalších reprízách výstavy skupiny Trasa (Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, Dům umění v Opavě a Středočeské galerii v Praze), a na výstavách České výtvarné umění 1960 – 1990 ve Středočeské galerii v Praze, Reklama na nekonečno – Přírůstky českého umění 20. století z let 1989 – 1992 ze sbírek Národní galerie. V roce 1993 pořádá sestřím Alena Potůčková další putovní výstavu (pražská Středočeská galerie, Státní galerie ve Zlíně a Západočeská galerie v Plzni). Důležitá je i jejich účast na výstavě Nová figurace v GVU Litoměřice, VG Pardubice, MG Brno a Dům umění Opava.⁸⁰

V témže roce vzniká pod taktovkou režisérů Svatopluka Vály a Josefa Hlaváčka 45 minut dlouhý dokument pro ČT Jitka a Květa Válové. Roku 1994 převzaly ve Vídni obě sestry každoročně udělovanou Cenu J.G. Herdera. Také se zúčastnily pražské výstavy

⁷⁷ KLIMEŠOVÁ 2002, 265.

⁷⁸ SRP / LAHODA 2002, 112 – 122.

⁷⁹ KLIMEŠOVÁ 2002, 94.

⁸⁰ JUDLOVÁ 1994, 297 – 308.

Ohniska znovuzrození: České umění 1956 – 1963 v Městské knihovně.⁸¹ Roku 1995 vzniká další dokument Život malířek Jitky a Květy Válových, který natáčí pro Febio v cyklu 99 životů Ester Krumbachová. Tvorba sester Válových se také stává součástí první stálé expozice SMSU NG ve Veletržním paláci. V roce 1996 vychází na Kladně v edici Biblos bibliofilie Volně podle evangelia, s deseti suchými jehlami Jitky a Květy.⁸² Na 1. zlínském salonu v Domě umění se stávají dominantou expozice práce Jitky (Kalvárie 1992 - 1993) a Květy (Přízrak Goyenky 1995 - 1997). 6. září 1998 přichází smutná událost v podobě smrti Květy Válové. Na 2. zlínském salonu (1999) je tvorba Jitky a Květy představena na zvláštní výstavě. Obě sestry jsou také zastoupeny na výstavě Zrychlený čas v ČMVU v Praze.

V 90. letech dochází u obou sester opět k novému zvratu. Ačkoliv se jejich cesty opět oddělují po výtvarné stránce, v té obsahové se v mnohém sblížují. Jitka i Květa se opakovaně obrací ke křesťanství, kde hledají téma společného soucítění s lidským osudem. Květa realizuje řadu velkých obrazů, mezi nimiž vévodí obrození giganti nesoucí humanitní poselství (Návrat 1991, Milosrdný samaritán 1992, Vzkříšení 1994, Pokání 1996). Jitčina spirituální plátna se také vracejí, ovšem již v pevněji formulovaném vyjádření figury.⁸³ Zajímavé je, že podobné náměty (například Milosrdný Samaritán) se objevují u Emila Filly pouze kolem roku 1910, čili v počátcích jeho tvorby, později už ne.

V závěru svého života Květa namalovala několik radikálních obrazů, do nichž vložila veškerý svůj cit a imaginaci. Obrazy se týkají především hlubokého vztahu člověka a zvířete (Přízrak Goyenky 1995 – 1997, Smečka 1997, Uvěznění psi 1996). Ačkoliv se zde jedná o stylově odlišné zpracování, tematicky bych přiřadila cyklus těchto pláten k Fillovu období z let 1934 – 1935, kdy maloval ženy se psem. Pro Jitku i Květu znamenalo zvíře velmi mnoho již od počátku. Doma chovaly fenku vlčáka – Goyu, která jim byla přítelem a symbolem vzájemnosti. Stejnou vášeň je možné nalézt i u Filly a jeho manželky Hany, kteří společně chovali plemeno boxerů. Měli celkem několik fenek: Durmu, Armu a Boru, na konci života pak Evičku.

V roce 2000 uskutečňuje Sbírka moderního a současného umění NG v Praze ve Veletržním paláci retrospektivu Jitky a Květy Válových. Dílo obou sester je též zastoupeno v rozsáhlé výstavě střeoevropského poválečného umění Aspekty / Positionen ve Vídni, s reprízami v Budapešti, Barceloně a Southamptonu. Tvorba Jitky a Květy Válových je

⁸¹ JUDLOVÁ 1994, 45 – 51.

⁸² KLIMEŠOVÁ 2002, 268.

⁸³ KLIMEŠOVÁ 2002, 94.

tvořena z velkých témat, přesto není zatížena sentimentalitou. Umělkyně se jí dokázaly vyhýbat celý život hlavně díky své nezvykle silné povaze. Možná i proto uměly vidět lidskou existenci v mnohem širším kontextu než jejich současníci.⁸⁴

⁸⁴ KLIMEŠOVÁ 2002, 99.

6.3 Vladimír Jarcovják – kolorismus

Vladimír Jarcovják pochází ze Zlína, kde se narodil 17. března 1924. Po totálním nasazení roku 1943 studoval na zlínské Škole umění, v letech 1945-50 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové u profesora Filly. Roku 1954 se stává zakládajícím členem skupiny Trasa. Jarcovják se nezaměřoval pouze na malířství, aktivně se věnoval i grafice a restaurátorství.⁸⁵ Na přelomu 50. a 60. let je nesen jeho malířský jazyk snahou navázání na modernistické tendence s důrazem na obhajobu výtvarnosti. Autor v této době usiluje o vlastní malířský výraz. Prochází etapou tvorby obrazu s pevnou konstrukcí a výraznou barevností inspirovaných svým nejbližším okolím k malbě strukturální a symbolické s náměty předmětů a tvarů objektů z historie lidstva a různých slohových období.⁸⁶ Později, po roce 1963, vznikaly obrazy - objekty s použitím různých materiálů, jako dřevo, kov a jiné. V roce 1962 Jarcovják realizoval dekorativní panneau Život v míru pro vstupní halu československých aerolinií ve Vídni, roku 1963 barevnou vitráž Měsíc a slunce pro Mezinárodní energetický dispečink v Praze.

Významný byl pro něj rok 1965, kdy získal 1. cenu zahraničního účastníka na výstavě International Festival of Art v Los Angeles. Tato cena mu umožnila podniknout v následujícím roce studijní cestu do Itálie a Francie, což znamenalo silný podnět k další tvorbě.⁸⁷ Podobným způsobem získal ve svých mladých letech inspiraci i Jarcovjákův profesor Filla, který podnikl se svými přáteli na konci roku 1906 výpravu po Německu, Holandsku, Belgii a Francii. Pro dílo Vladimíra Jarcovjáka ve všech obdobích jeho výtvarného vývoje je kladen velký důraz na barvu. Tu se snaží měnit na výrazovou i obsahovou kvalitu. Obraz je pro něj určitým způsobem výpovědí, která má svou vlastní duchovní náplň. Každá barva pak má svou působnost s hlubším obsahem. Tento svůj názor mohl Jarcovják částečně získat už za svých studentských let. Ačkoliv Emil Filla svým studentům v první řadě vštěpoval důležitost kresby, důležitá pro něj byla i práce s barvou. Zajímavé je, že Jarcovják svá díla zásadně nepojmenovává předem, protože práci na tvorbě obrazu nezačíná s představou něco popisovat, nebo dávat obrazu nějaký literární obsah. Hotové plátno pak považuje za uměleckou hodnotu, která má právo na existenci bez dalších komentářů autora.⁸⁸ Dalším významným počinem v jeho životě byla účast na 35. bienále v Benátkách v roce 1970. Jarcovják umírá v roce 2007.

⁸⁵ JUDLOVÁ 1994, 279 – 280.

⁸⁶ DČVU VI / 1, 94.

⁸⁷ PETROVÁ 2005, 3.

⁸⁸ PETROVÁ 2005, 5.

6.4 Karel Vaca - filmový plakát 60. let

Karel Vaca se narodil 21. června 1919 v Prostějově a zemřel 3. března 1989 v Praze. V letech 1945-50 navštěvoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou u profesora Filly. Kromě malířství se věnoval také scénografii, grafice, ilustraci, kostýmnímu výtvarnictví a plakátu. Ke skupině Trasa se přidává až několik let po jejím založení, v roce 1959. V rámci typografie vytvořil obálky ke třem knihám. Jednalo se o publikace Dědictví od Johna Sommerfielda (Praha 1953), Tajemství obrazárny od Emila Vachka (Praha 1968) a Zlá minuta od Emila Vachka (Praha 1969).

Nový prostor pro práci s písmem se mu otevřel při zakázkách na filmové plakáty. Ty představují v českém kontextu užité grafiky 60. let velmi zajímavý fenomén, jelikož byly nejen vystavovány a reprodukovány, ale i oceňovány v soutěžích a zakupovány do sbírek soukromého umění. Plakáty té doby sice podléhaly politické, náboženské a erotické cenzuře, do výtvarného zpracování se ale už nezasahovalo. Všechny filmové plakáty byly nejprve schvalovány výtvarnou komisí a následně vydávány Ústřední půjčovnou filmů.⁸⁹ K oblíbeným Vacovým technikám při tvorbě plakátu patřila koláž. V roce 1964 získal umělec na II. mezinárodní výstavě filmového plakátu v Karlových Varech 2. cenu za plakáty k filmům Obžalovaný a Sladký život. Právě plakát k Felliniho Sladkému životu patří k nejlepším plakátům 60. let. Jedná se o dokreslovanou koláž na reprodukci italského renesančního obrazu, kde je kladen důraz na zvýraznění červených rtů.⁹⁰

Další významná ocenění získal v roce 1977 (The Hollywood Reporter, Zvláštní cena, za plakát Neříkej mi majore!), 1984 (Mezinárodní filmový festival v Chicagu, Stříbrná medaile, za plakát Prachy v prachu) a v roce 1988 (Nejkrásnější plakát roku, Čestné uznání, za plakát Velká filmová loupež). Karel Vaca je umělec ojedinělý svou všestranností, přesto jsem u něj nenalezla díla, která by mohla přímo souviset s osobností jeho profesora Filly. Určitý zlomek vlivu by se dal vysledovat snad jen u pár obrazů z Fillova raného období. Za všechny bych zmínila plátno Milostná noc (1907), který se svou expresivitou použitých barev může přiblížit kolorismu Vacovu.

⁸⁹ DČVU VI / 1, 363.

⁹⁰ DČVU VI / 1, 364.

6.5 Věra Heřmanská

Věra Heřmanská se narodila 8. srpna 1926 v Praze. Studovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové u profesora Filly a u profesora Muziky. Mimo Trasu také fungovala v tvůrčí skupině Radar, která vznikla v roce 1960. Toto uskupení se vydalo směrem figurace, poetizace civilismu, adorace technicistních a industriálních témat v duchu činnosti Skupiny 42. Heřmanská se věnovala především malbě a grafice. O této autorce se mi bohužel nepodařilo nalézt více informací vztahujících se k jejímu životu či tvorbě.

7. Vliv hnutí na další výtvarníky a pozdější vývoj

Veřejné vystoupení Trasy a Máje 57 vyprovokovalo k činnosti mnoho dalších skupin. Jejich vznik na konci 50. let 20. století ale především souvisel se snahou vytvořit opozici proti výběrovému Svazu československých výtvarných umělců a zrehabilitovat skupinové úsilí, které bylo typickým rysem pro meziválečnou avantgardu. Další důvod byl bezpochyby ten, že bylo zpravidla o něco jednodušší připravit výstavu pro skupinu než pro jednotlivce. V Praze šlo o skupiny UB 12, Experiment, Etapa, Křížovatka, Profil, Radar, M 57, Konfrontace, MS 61, Blok, Horizont, v Brně o skupiny M Brno, Profil 58, Brno 57, K Brno. Z ostatních částí republiky bych zmínila ještě Objekt, Krok 57 a Skupinu 7 ze severních Čech a sdružení Kolektiv z jižních Čech.⁹¹

Snaha předvést svou současnou tvorbu jako kontinuální článek vývoje českého moderního umění byla ale pro většinu umělců problém, jelikož většina z nich si teprve základní lekce modernismu osvojovala. Sdružením také většinou chyběla programová vyhlášení a manifesty, bez kterých bylo obtížné své ambice naplnit. Podrobněji bych zde zmínila skupinu UB 12, jejíž první oficiální vystoupení proběhlo v pražské Galerii Československého spisovatele v roce 1962. K jejím členům patřily takové významné osobnosti, jako například Adriena Šimotová, Jiří John, Stanislav Kolíbal či Václav Boštík.⁹²

Určitou průlomovou událostí v umění byla československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu. Úspěch této výstavy umožnil řadě výtvarníků nejen navštívit Brusel, ale především propagovat hodnoty československé výtvarné kultury ve světě. V rámci výstavy 50 let moderního umění, která se zde uskutečnila, byla vystavena i díla českých významných umělců jako Emil Filla (Černá mandolína, 1933), František Kupka (Filosofická architektura, 1913), Josef Šíma (Návrat Theseův, 1933) a Václav Špála (Na řece Otavě, 1922). Z charakteru vystavovaných děl výrazně vyčnívala kolekce Sovětského svazu, celá v duchu socialistického realismu.⁹³ Ráda bych zde nyní citovala výstižné úryvky z článku „Krotká generace“ od Josefa Bruknera.

„Tato generace je až příliš vážná. Nějak méně se směje, má menší smysl pro humor nebo provokaci, zato však mnohem závažněji přistupuje k práci. Je méně plytká a méně náchylná k vytváření osobitostí pomocí určité vyspekulované technické zručnosti, kterou je možné patentovat na původnost.“

⁹¹ DČVU VI / 1, 99.

⁹² DČVU VI / 1. 100 – 101.

⁹³ JUDLOVÝ 1994, 52 – 53.

„Tato mladá generace má patřičný heroismus, nemá ráda manifesty a nerada se vyjadřuje slovem.“

„Vůbec bude asi cennější to, o čem přemýšlí a co je ukryté doma po ateliérech a v nehotovém stavu, než všechny dosud vystavené obrazy.“⁹⁴

Tyto Bruknerovy esejistické myšlenky podle mne přesně vystihly mnoho podstatného z generačního nástupu skupin typu Trasa či Máj 57. Zachytil zde onen důraz na všednost a každodennost v kontrastu s oslavovanou tvorbou národních umělců. Ona krotkost v názvu dle mého názoru neznamenal strach z radikálního projevu, ale obnášela v sobě spíše vědomí bytostného přesvědčení, že moderní umění má logický vývoj, který nelze přeskochit, ale na který se musí navázat.⁹⁵

⁹⁴ DČVU VI / 1, 96.

⁹⁵ JUDLOVÁ 1994, 57 – 58.

8. Závěr

V závěru své bakalářské práce bych ráda shrnula poznatky, které se mi podařilo v průběhu psaní získat. Emil Filla svůj výtvarný talent poprvé výrazně projevil na Výstavě 8 v roce 1907, kdy by se jeho tvorba dala označit jako lyricko – expresionistická. Jeho další období z let 1911 – 1921 je už čistě kubistické, zprvu se u něj objevují figurální prvky, později klasická zátiší. Inspiraci vidí Filla především v díle Pabla Picassa a George Braqua. Velmi je také ovlivněn městy Paříž, Rotterdam a Amsterdam, kde společně s manželkou Hanou strávil velkou část života. Změna ve Fillově orientaci přichází v letech 1936 – 1939, kdy se umělec vymaňuje z kubistických vzorců a jeho projev se stává expresivnějším. Maluje cykly obrazů Boje a zápasy, které mají symbolizovat tehdejší neklidnou politickou situaci v celé Evropě. Díky Fillově zálibě v lidové tradici a národních mýtech vzniká obrazová série Balad, národních písní a říkadel. Těžká rána osudu přichází 1. září 1939, kdy je umělec zatčen německým gestapem a odvečen do koncentračního tábora Buchenwald. Po 6 letech pobytu je se značně podlomeným zdravím propuštěn a po dlouhé absenci od malby se k ní navrácí. Ve Fillově tvorbě se promítá hořká zkušenost a psychická traumata, která umělci zůstala jako zážitek ze zajetí.

Světlé okamžiky přicházejí v roce 1946, kdy je Filla přijat na místo profesora na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Ačkoliv nemůže kvůli komunistickému režimu učit pouze podle svých představ a nejlepšího mínění, dodává mu toto postavení pevnou vůli a sílu zůstat nadále aktivním umělcem. Za 8 let, které Filla na škole strávil, dokázal vychovat prvotřídní výtvarné osobnosti. Všem svým studentům vštěpoval v prvním roce studia techniku kresby. Později se žáci zaměřili na praxi v oblasti monumentální výzdoby, především fresky, gobelínů a mozaiky. Pro Fillu byla vždy velmi důležitá umělecká všestrannost, jelikož byl důrazně proti jednotlivé specializaci. Filla měl jako legenda české moderny a avantgardy u studentů přirozený respekt, díky kterému měl s žáky vcelku přátelský vztah.

Na sklonků svého života se Filla uchyluje na zámek v Peruci, kde se věnuje krajinomalbě. Pracuje nezvyklou technikou rozmývaných tuší, jejíž vliv našel v čínské malbě. V tomto cyklu, nazvaném České středohoří, se malíř snaží posílit vědomí toho, že národní umění je v opozici proti nacistickým okupantům stále živé. Emil Filla umírá 6. října 1953.

Skupina Trasa byla v roce 1954 zformována právě studenty z Fillova ateliéru. Inspiraci čerpala z válečné Skupiny 42 a její tematiky městské poezie a imaginativního

civilismu, Fernanda Légera, italského neorealismu a stejně jako jejich profesor z tvorby Pabla Picassa a George Braqua. Členů Trasy bylo mnoho, v této práci ale byli důležití pouze konkrétní Fillovi studenti, kterými byli Jitka a Květa Válovy, Čestmír Kafka, Vladimír Jarcovjác, Karel Vaca a Věra Heřmanská. Ať už byl Fillův vliv na studenty velký či malý, bezpochyby určitým způsobem ovlivnil každého z nich.

Nejvíce propojenou tvorbu jsem našla u Jitky a Květy Válových. Obzvláště Jitčina raná díla nesou stopy Fillových alegorických zápasů a písní. Také se zde promítlo kruté prostředí jatek, kam profesor posílal své žáky v rámci povinné studijní praxe. Návaznost na Fillovy zápasy se objevila u Jitky i o pár let později, roku 1958, kdy se věnuje tématu souboje dvou mužů. Obě sestry Válovy jsou neodmyslitelně spjaty s Kladnem. Toto město můžeme v dnešní době vymezit jako určitý fenomén, který má své nezaměnitelné místo ve formulování českého poválečného umění. Na výtvarnou tradici navazuje Kladno i dnes díky fungování Centra současného umění v dole Mayrau.

Po roce 1965 se obzvláště u Jitky objevuje vliv starých kultur. Určité souvislosti můžeme nalézt i u jejich profesora Fily, který vlastnil sbírku čínského, japonského a skytského umění. Obě sestry měly pravděpodobně možnost tyto unikátní předměty vidět. Tvorba autorek z let 1968 – 1969 zřetelně souvisela s politickou krizí a následující pookupační depresí. Daný zmatek vyjádřila nejlépe Květa plátny v podobě velkých kamenných figurálních monolitů s obrovskými očima, které odkazovaly jak na strach a poznání, tak i na bdělé oko strážců režimu. Tehdejší ztráta barevnosti nejspíše symbolizuje ztrátu společenského pohybu a volnosti. Podobnou reakci jsme mohli sledovat i ve Fillově pozdním období, kdy byl propuštěn z koncentračního tábora Buchenwald. V závěru svého života Květa namalovala několik radikálních obrazů, do nichž vložila veškerý svůj cit a imaginaci. Obrazy se týkaly hlubokého vztahu člověka a zvířete. Ačkoliv se zde jedná o stylově odlišné zpracování, tematicky bych přiřadila cyklus těchto pláten s fenkou Goyou k Fillovu období z let 1934 – 1935, kdy maloval ženy se psem. Jak pro Jitku a Květu Válovy, tak i pro Filla byl pes přítelem a symbolem vzájemnosti.

U ostatních Fillových žáků již není jeho vliv natolik přímý a jasný, jako u sester Válových. U Čestmíra Kafky si můžeme povšimnout propojení v souvislosti se zálibou ve východním umění. Pro Kafku to bylo Japonsko. Také jeho díla z cyklu Města vzniklá po roce 1960, mohou evokovat Fillovu kubistickou tvorbu.

Vladimír Jarcovjác ve všech obdobích svého výtvarného vývoje kladl velký důraz na barvu. Tento poznatek mu mohl vštípit Filla již za studentských let, jelikož pro něj byla práce s barvou velmi důležitá. Podobná spojitost se objevuje i u Karla Vaci, pro kterého

byl kolorismus při práci s filmovými plakáty zásadní. U Věry Heřmanské se mi nepodařilo vypátrat jakoukoli zásadní informaci, která by mne mohla přivést k domněnce, že měl Filla na tuto malířku a grafičku nějaký vliv.

V závěru této kapitoly bych ráda ještě jednou podotkla, jak velkou a významnou osobností českého malířství byl Emil Filla. Nejlépe v jeho stopách pokračovaly sestry Jitka a Květa Válovy, u nichž byl také profesorův vliv nejvíce zřetelný.

9. Prameny a literatura

- ANDĚL 2001 – Jaroslav ANDĚL: Josef Sudek. O sobě. Praha 2001
- BALEKA 2004 – Jan BALEKA: Vladimír Preclík. Praha 2004
- BERKA 1964 – Čestmír BERKA: Emil Filla. Krajina českého středohoří. Praha 1964
- BERKA 1989 – Čestmír BERKA: Emil Filla. Praha 1989
- BERKA 1990 – Čestmír BERKA: Emil Filla – Myšlenky. Most 1990
- BYDŽOVSKÁ / LAHODA / SRP 1995 – Lenka BYDŽOVSKÁ / Vojtěch LAHODA / Karel SRP (ed.): České moderní umění 1900 – 1960 (kat. stálé expozice NG). Praha 1995
- DČVU VI / 1 – Dějiny českého výtvarného umění 1958 – 2000 VI / 1. Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.). Praha 2007
- DČVU VI / 2 – Dějiny českého výtvarného umění 1958 – 2000 VI / 2. Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.). Praha 2007
- DIEHL 1985 – Gaston DIEHL: Fernand Leger. Switzerland 1985
- HLUŠIČKA 1989 – Jiří HLUŠIČKA: České moderní malířství v Moravské galerii v Brně. Brno 1989
- HLUŠIČKA 2003 – Jiří HLUŠIČKA: Emil Filla 1882 – 1953. Brno 2003
- HOROVÁ 1995 - Anděla HOROVÁ: Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1995
- JUDLOVÁ 1994 – Marie JUDLOVÁ (ed.): Ohniska znovuzrození. České umění 1956 – 1963 (kat. výst.). Praha 1994
- KAPUSTA 1996 – Jan KAPUSTA: Olbram Zoubek (kat. výst.). Havlíčkův Brod 1996
- KLIMEŠOVÁ 2002 – Marie KLIMEŠOVÁ: Jitka a Květa Válový. Praha 2002
- LAHODA 2007 – Vojtěch LAHODA: Emil Filla. Praha 2007
- LAUDA 1987 – Bořivoj Lauda: České umění 20. století. České Budějovice 1987
- MALINA 1996- Jaroslav MALINA: Olbram Zoubek. Brno 1996

- PETROVÁ 1991 – Eva PETROVÁ: Trasa (kat. výst.). Litoměřice 1991
- PETROVÁ 2005 – Eva PETROVÁ: Vladimír Jarcovják. Proměny v čase (kat. výst.). Ostrava 2005
- POCHE 1988 – Emanuel POCHE: Praha na úsvitu nových dějin. Panorama. Praha 1988
- PRIMUSOVÁ 2007 – Adriana PRIMUSOVÁ: Skupina Máj 57 (kat. výst.). Praha 2007
- RAKUŠANOVÁ 2004 – Marie RAKUŠANOVÁ: Cesta Emila Filly, Antonína Procházky a Friedricha Feigla v roce 1906 po Evropě. In: Umění LII. 2004. 75 - 87
- SRP / LAHODA 1998 – Karel SRP / Vojtěch LAHODA (ed.): České umění 1900 – 1990 (kat. stálé sbírky GHMP). Praha 1998
- ŠETLÍK 1996 – Jiří ŠETLÍK: Cesty po ateliérech 1976 – 1986. Praha 1996
- ŠEVČÍK / MORGANOVÁ / DUŠKOVÁ 2001 – Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): České umění 1938 – 1989. Praha 2001
- ŠKRANC 1989 – Pavel ŠKRANC: Emil Filla. Praha 1989
- VACHTOVÁ / BREGANTOVÁ 2006 – Ludmila VACHTOVÁ / Polana BREGANTOVÁ (ed.): Teď. Práce Evy Kmentové. Praha 2006
- VLČEK 2007 – Tomáš VLČEK: Emil Filla 1882 – 1953 (kat. výst.). Praha 2007
- VOLAVKA 1961 – Vojtěch VOLAVKA: O moderním umění. Praha 1961
- WALTHER 2004 – Ingo F. WALTHER (ed.): Umění 20. století. Bratislava 2004
- WINTER 2004a – Tomáš WINTER (ed.): Zajatec Kubismu. Dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky (1907-1953). Praha 2004
- WINTER 2004b - Tomáš WINTER: Od idyly ke krajině temnoty a příšer. České středohoří Emila Filly. In: Umění LII. 2004. 37 – 51
- WITTLICH 1985 – Petr WITTLICH: Edvard Munch. Praha 1985
- ZEMINA 1970 – Jaromír ZEMINA: Emil Filla. Praha 1970
- ZHOŘ 1995 - Igor ZHOŘ: Vladimír Preclík. Praha 1995

10. Přílohy



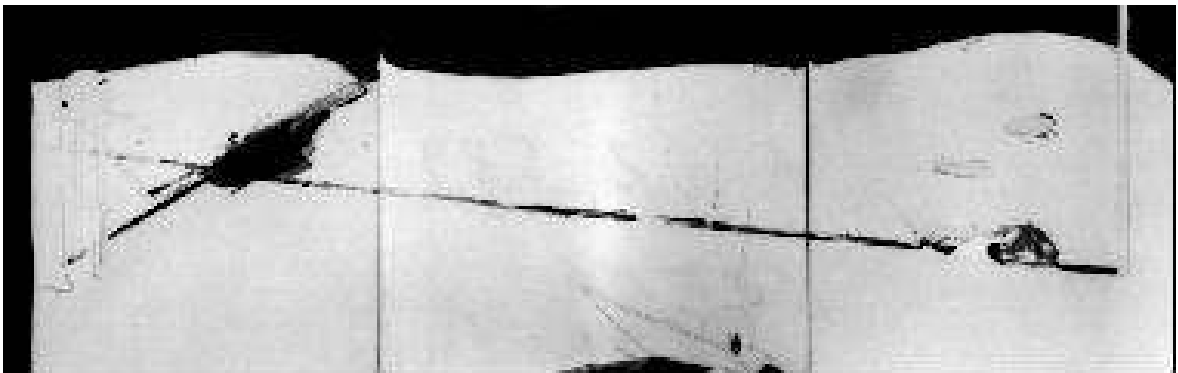
Emil Filla: Tropická noc, 1938, olej, plátno, 117 x 149 cm. Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze



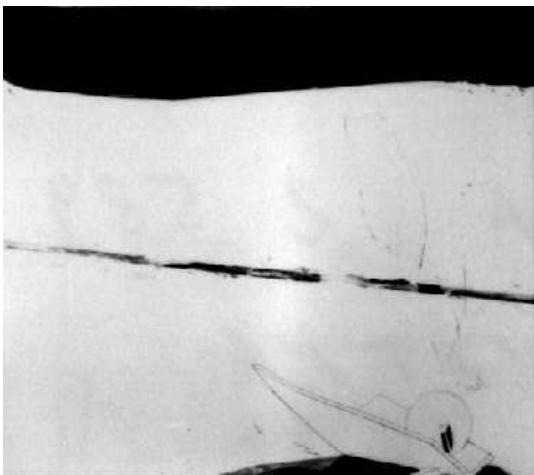
Emil Filla: Já som bača veľmi starý, 1947. Olej, plátno, 162 x 130 cm. Soukromá sbírka.
Foto: František Krejčí.



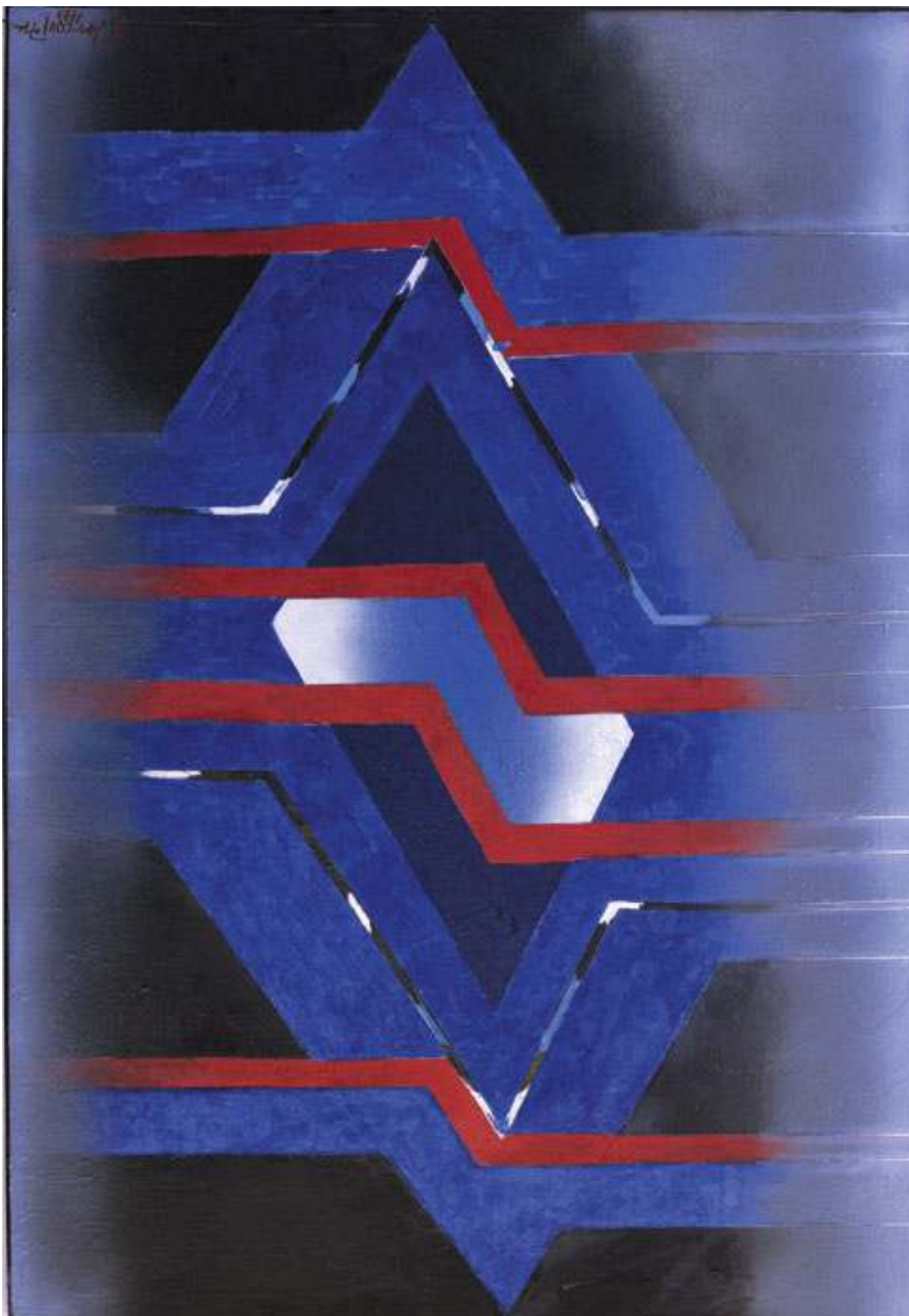
Emil Filla: Hazmburk, 1951, kombinovaná technika, papír, 29 x 78 cm. Západočeská galerie v Plzni. Foto: Zdeněk Matyáško



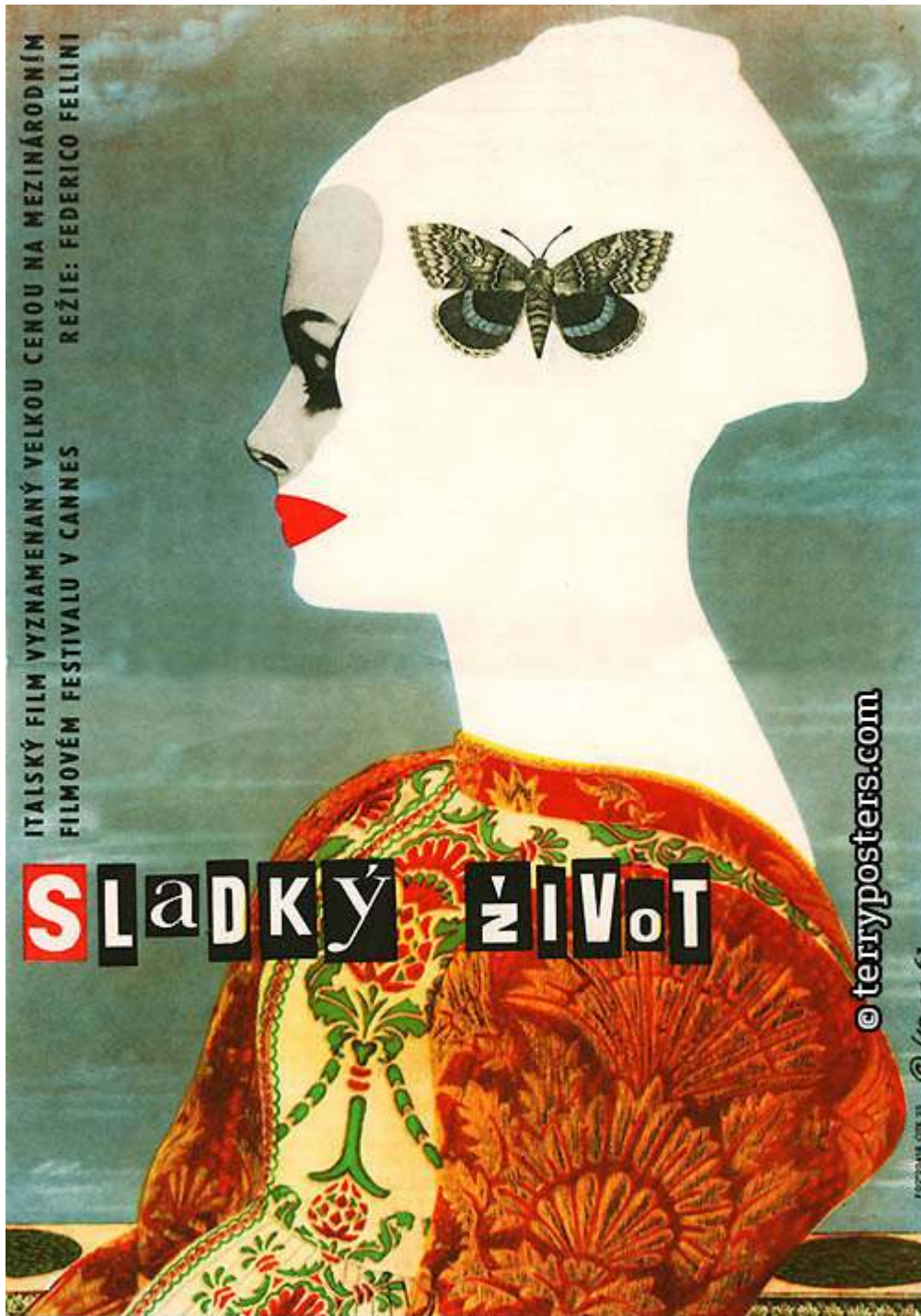
Čestmír Kafka: Tři postavení koule, 1975 – 76, email, pastel, papír, 122 x 380 cm. Moravská galerie v Brně. Foto: archiv Moravské galerie v Brně



Čestmír Kafka: Tři postavení koule (detail střední části), 1975 – 6, email, pastel, papír, 122 x 136 cm. Moravská galerie v Brně. Foto: archiv Moravské galerie v Brně.



Vladimír Jarcovjác: Oběh, 1993, olej, plátno, 183 x 126 cm. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora



Karel Vaca: Sladký život, 1962, papír, ofset, 81 x 57 cm. Moravská galerie v Brně. Foto: archiv Moravské galerie v Brně



Jitka Válková: Klečící, 1991, lept, 29,5 x 23,5 cm. Galerie Art Chrudim. Foto: archiv galerie Art

11. Seznam vyobrazení

str. 41 - Emil Filla: Tropická noc, 1938, olej, plátno, 117 x 149 cm. Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze

str. 42 - Emil Filla: Já som bača veľmi starý, 1947. Olej, plátno, 162 x 130 cm. Soukromá sbírka. Foto: František Krejčí.

str. 43 - Emil Filla: Hazmburk, 1951, kombinovaná technika, papír, 29 x 78 cm. Západočeská galerie v Plzni. Foto: Zdeněk Matyáško

str. 43 - Čestmír Kafka: Tři postavení koule, 1975 – 76, email, pastel, papír, 122 x 380 cm. Moravská galerie v Brně. Foto: archiv Moravské galerie v Brně

str. 43 - Čestmír Kafka: Tři postavení koule (detail střední části), 1975 – 6, email, pastel, papír, 122 x 136 cm. Moravská galerie v Brně. Foto: archiv Moravské galerie v Brně.

str. 44 - Vladimír Jarcovják: Oběh, 1993, olej, plátno, 183 x 126 cm. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora

str. 45 - Karel Vaca: Sladký život, 1962, papír, ofset, 81 x 57 cm. Moravská galerie v Brně. Foto: archiv Moravské galerie v Brně

str. 46 - Jitka Válková: Klečící, 1991, lept, 29,5 x 23,5 cm. Galerie Art Chrudim. Foto: archiv galerie Art

Résumé

Ve své bakalářské práci jsem se zaměřila na tvorbu Emila Filly a žáky, kteří vzešli z jeho atelieru a působili v umělecké skupině Trasa. Konkrétně na Jitku a Květu Válovy, Vladimíra Jarcovjáka, Věru Heřmanskou, Čestmíra Kafku a Karla Vacu. Mým cílem bylo také zhodnotit Emila Filla jako profesora na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a zjistit, jaký vliv měl na své studenty. Na škole Filla působil od roku 1946 do své smrti roku 1953. Ačkoliv nemohl kvůli komunistickému režimu učit pouze podle svých představ a nejlepšího mínění, vložil do svého profesorství maximum, takže zde dokázal vychovat prvotřídní výtvarné osobnosti. Všem svým studentům vštěpoval v prvním roce studia techniku kresby. Později se žáci zaměřili na praxi v oblasti monumentální výzdoby, především fresky, gobelínů a mozaiky. Pro Filla byla vždy velmi důležitá umělecká všestrannost, jelikož byl důrazně proti jednotlivé specializaci. Profesor Filla měl jako legenda české moderny a avantgardy u studentů přirozený respekt, díky kterému měl s žáky vcelku přátelský vztah.

Skupina Trasa byla zformována v roce 1954. Inspiraci čerpala z válečné Skupiny 42 a její tematiky městské poezie a imaginativního civilismu, Fernanda Légera, italského neorealismu a stejně jako jejich profesor z tvorby Pabla Picassa a George Braqua. Ať už byl Fillov vliv na studenty velký či malý, bezpochyby určitým způsobem ovlivnil každého z nich. Nejvíce propojenou tvorbu jsem našla u Jitky a Květy Válových.

Obzvláště Jitčina raná díla nesou stopy Fillových alegorických zápasů a písní. Také se zde promítlo kruté prostředí jatek, kam profesor posílal své žáky v rámci povinné studijní praxe. Návaznost na Fillovy zápasy se objevila u Jitky i o pár let později, roku 1958, kdy se věnuje tématu souboje dvou mužů. Obě sestry Válovy jsou neodmyslitelně spjaty s Kladnem. Toto město můžeme v dnešní době vymezit jako určitý fenomén, který má své nezaměnitelné místo ve formulování českého poválečného umění. Na výtvarnou tradici navazuje Kladno i dnes díky fungování Centra současného umění v dole Mayrau. Po roce 1965 se obzvláště u Jitky objevuje vliv starých kultur. Určité souvislosti můžeme nalézt i u jejich profesora Fily, který vlastnil sbírku čínského, japonského a skytského umění. Obě sestry měly pravděpodobně možnost tyto unikátní předměty vidět. Tvorba autorek z let 1968 – 1969 zřetelně souvisela s politickou krizí a následující pookupační depresí. Daný zmatek vyjádřila nejlépe Květa plátny v podobě velkých kamenných figurálních monolitů s obrovskými očima, které odkazovaly jak na strach a poznání, tak i na bdělé oko strážců režimu. Tehdejší ztráta barevnosti nejspíše symbolizuje ztrátu

společenského pohybu a volnosti. Podobnou reakci jsme mohli sledovat i ve Fillově pozdním období, kdy byl propuštěn z koncentračního tábora Buchenwald. V závěru svého života Květa namalovala několik radikálních obrazů, do nichž vložila veškerý svůj cit a imaginaci. Obrazy se týkaly hlubokého vztahu člověka a zvířete. Ačkoliv se zde jedná o stylově odlišné zpracování, tematicky bych přiřadila cyklus těchto pláten s fenkou Goyou k Fillovu období z let 1934 – 1935, kdy maloval ženy se psem. Jak pro Jitku a Květu Válovou, tak i pro Filla byl pes přítelem a symbolem vzájemnosti.

U ostatních Fillových žáků již není jeho vliv natolik přímý a jasný, jako u sester Válových. U Čestmíra Kafky si můžeme povšimnout propojení v souvislosti se zálibou ve východním umění. Pro Kafku to bylo Japonsko. Také jeho díla z cyklu Města vzniklá po roce 1960, mohou evokovat Fillovu kubistickou tvorbou. Vladimír Jarcovjác ve všech obdobích svého výtvarného vývoje kladl velký důraz na barvu. Tento poznatek mu mohl vštípit Filla již za studentských let, jelikož pro něj byla práce s barvou velmi důležitá. Podobná spojitost se objevuje i u Karla Vaci, pro kterého byl kolorismus při práci s filmovými plakáty zásadní. U Věry Heřmanské se mi nepodařilo vypátrat jakoukoli zásadní informaci, která by mne mohla přivést k domněnce, že měl Filla na tuto malířku a grafičku nějaký vliv.

Název práce, anotace a pět klíčových slov v anglickém jazyce

„Existence Of Things“ – creative production of Trasa group's members which came up from Emil Filla's studio

Within 1948 – 1960 a process with a view to lay the foundations of communist system took its place in Czechoslovakia society. This process supposed to allow formation of inspection authorities with control all over the country. That meant a period of isolation and lack of freedom for the whole art area. In this work I am aiming at the late production of Emil Filla and his students, which came up from his studio and functioned in Trasa artistic group, particularly at Jitka Valova and Kveta Valova, Vladimir Jarcovjak, Vera Hermanska, Cestmir Kafka and Karel Vaca. Trasa group markedly participated in forming of then creative art scene and also substantially influenced its further progress.

Emil Filla, Trasa, painting, 20th century, Czechoslovakia

Údaje o počtu znaků

Celkem znaků v celé práci (včetně mezer): 82 759

Celkem znaků v celé práci (bez mezer): 69 379

Celkem znaků bez textových polí, poznámek pod čarou a vysvětlivek (včetně mezer):
80 709

Celkem znaků bez textových polí, poznámek pod čarou a vysvětlivek (bez mezer): 67 714