

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Tomáš Herna

**Pražská periférie a sociální tematika
v díle Karla Holana ve 20. a 30.
letech 20. století**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Milan Pech

Praha 2012

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil 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.

Bibliografická citace

Pražská periférie a sociální tematika v díle Karla Holana ve 20. a 30. letech 20. století [rukopis] : Bakalářská práce / Tomáš Herna ; vedoucí práce: Milan Pech. -- Praha, 2012. -- 118 s.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá souhrnným zpracováním, popisem a charakteristikou obrazů Karla Holana zachycujících okrajové části Prahy, a to zejména obrazů z 20. a 30. let. Soustředuje se na Holanovu sociální látku, na jeho podání strohé krajinné tematiky, vlivy počasí a ročního období v obrazech, na proměnu periférie působením činnosti člověka. Zaměřuje se na proces vývoje Holanova umění v propojení se soudobým výtvarným děním, upozorňuje na společné příklady motivu periférie v dílech jeho kolegů-malířů. Důraz je kladen na hledání Holanových tendencí a na rytmus jeho výtvarného přístupu k dílu a námětu, na Holanův obrazový kolorit a jeho osobitý rukopis. Dalším cílem práce je zaznamenat pohled výtvarné kritiky a hledání tvůrčích východisek Holanovy práce. Záměrem je podat celistvý obraz umělce, který svůj výtvarný zájem spojil s Prahou, která zůstává v mnohém skrytá, která neoplývá historickou pompou a kulturně uměleckým či reprezentativním obsahem.

Klíčová slova

sociální prostředí, periférie, městská krajina, městský člověk, poválečná a meziválečná doba

Abstract

The bachelor thesis deals with comprehensive elaboration, description and characterization of Karel Holan's paintings which depict Prague outskirts, particularly his paintings of 20's and 30's of 20th century. It focuses on Holan's social matter, his presentation of simple landscape theme, weather and seasonal effects in his pictures, the change of periphery due to human activity. Furthermore, it concentrates on the process of Holan's art development in connection to contemporary art events; it points out common examples of outskirts motifs in works of his colleague – painters. The connection between a city man and his environment, the search for Holan's tendencies and the rhythm of his art approach to the work and subject, Holan's painting colours and his individual handwriting are emphasized. The paper attempts to give a comprehensive picture of an artist who connected his art interest to Prague periphery, whose art content remains mostly hidden and where historical splendour and cultural, art and representative content are not abound.

Keywords

social environment, periphery, urban landscape, city man, post-war time and between-wars time

Počet znaků (včetně mezer): 155 936

Poděkování

Za vedení práce děkuji Mgr. Milanu Pechovi. Dále chci poděkovat PhDr. Polaně Bregantové za pomoc při vyhledání pramenů, PhDr. Marii Rakušanové za odborné připomínky, Ivetě a Aleši Kaňkovým za korekturu textu a Miladě Sukdolákové za ochotu a spolupráci. V neposlední řadě pak děkuji své ženě Evě za podporu a trpělivost.

Obsah

Úvod.....	7
Přehled literatury.....	10
1. ČSR a situace ve společnosti a v umění po první světové válce	13
2. Městská krajina a periférie Holanových předchůdců a současníků	20
3. Životopis Karla Holana.....	35
4. Kompozice, barva a technika Holanových obrazů	44
5. Podoby Holanovy periférie	55
6. Holanovy vývojové etapy v zobrazování Prahy	67
Závěr	79
Seznam použitých zkratk	83
Seznam literatury	84
Seznam příloh	89
Přílohy.....	94

Úvod

Dílo Karla Holana nebylo téměř již dvacet let v souhrnu prezentováno a zatím stále marně čeká na zevrubnější zpracování v podobě ucelené monografie. V době před rokem 1989 bylo na Holanovu sociálně orientovanou tvorbu nahlíženo jako na proud proletářského umění a odsud zřejmě pramení dvě desetiletí trvající nezájem o jeho umělecký odkaz.

Touto prací chci přispět k obnovení zájmu o tvorbu tohoto význačného malíře pražských zákoutí a scénérií, přičemž se zaměřuji především na dílo Karla Holana (1893–1953) z 20. a 30. let 20. století, které se váže k sociální látce a k motivu pražské periferie. Snažím se o ucelený pohled na Holanovu osobnost a na jeho uměleckou produkci, vymezující zhruba dvacetileté období. Obsah dělím do šesti tematických kapitol, v nichž zasazuji danou problematiku do širšího kontextu všeobecně-historického a umělecko-historického, a kterých dále sleduji individuální tvůrčí východiska v díle Karla Holana a také komentář soudobé výtvarné kritiky.

Ve své práci vycházím především z prací Václava Viléma Štecha (např. z jeho katalogu k Holanově výstavě z roku 1933 a z knihy *Karel Holan. Karlův most* z roku 1953) a také z příspěvků Františka Kovárny (v periodicích *České slovo* a *Salon* z roku 1933 a z časopisu *Dílo* z let 1945–1946). Důležitým orientačním pramenem pro mě byla zároveň stat' Vojtěcha Lahody k situaci v českém meziválečném výtvarném umění a také disertační práce Dagmar Mazancové, zabývající se Sociální skupinou Ho-Ho-Ko-Ko. K dispozici jsem měl rovněž malířův záznamník, do kterého si Karel Holan ukládal aktuální články a recenze z dobových periodik.

V první kapitole reflektuji společensko-historickou situaci, která nastala po skončení první světové války. Je to doba doznívajícího traumatu z prožitých válečných zkušeností, ale také doba nových nadějí a obnovování životních

hodnot, která je u nás spojena se vznikem samostatného Československa. Na tyto skutečnosti reaguje také výtvarné umění, které se po předválečných avantgardních pokusech soustřeďuje především na obraz člověka a směřování k sociálním tendencím a k humanismu.

V druhé kapitole se zabývám vývojem obrazu městské krajiny a její periferie od předchůdců Karla Holana až k jeho vlastním současníkům, tedy v linii od Antonína Chittussiho přes Antonína Slavička, Vincence Beneše, Otakara Nejedlého, Františka Foltýna, Vladimíra Kristina, Josefa Multruse, Zdeňka Rykra, až po Miloslava Holého a Pravoslava Kotíka. Sleduji jejich výtvarný projev a popisují některá tematicky související díla.

V třetí kapitole se věnuji vlastní osobnosti Karla Holana – zabývám se jeho životní cestou a uměleckým vývojem, obdobím Holanova studia, působením prvních výtvarných vzorů na jeho vlastní malířský projev (Gogh, Munch, podněty impresionismu), Holanovým hledáním uměleckého názoru, jeho spolkovou činností, studijními cestami apod. Sleduji Holanovo působení v Umělecké besedě (1919–1924), zrod a činnost tzv. Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko (1924–1927), pro Holana zásadní ovlivnění malířem Utrillem při studijní cestě do Paříže (1925). Pozoruji Holanův postupný odklon od sociálně figurativní malby a zaměření se přímo na samotný obraz městské krajiny. Věnuji se době Holanova členství ve výtvarných spolcích SVU Mánes, SVU Myslbek a JUV ve třicátých letech. Zmiňuji např. také tři veliké souborné výstavy Karla Holana (z let 1933, 1944 a 1948) a poslední malířovu výstavu, při jejíž přípravě autor zemřel.

Ve čtvrté kapitole se zaměřuji na konkrétní vlastnosti Holanovy malby a na charakterizaci jeho obrazů. Všímám si charakteristických prvků v kompozici (např. pro Holana typického prázdného popředí) a užívání barevných postupů (např. jednotné tonality obrazů nebo častého užívání šedé

barvy u pražských motivů). Poukazují na Holanovu malířskou bezprostřednost, na jeho používání techniky à la prima.

V páté kapitole rozebírám náměty obrazů Holanovy periferie: Holan si všímá mnoha konkrétních úseků Prahy a rázu jejího členění. Má zájem o dění na okraji města, inspiruje se poutěmi a cirkusy, drobnými sportovními událostmi. Vyhledává opuštěná místa lomů a pískoven, která svým charakterem nejlépe odpovídají malířovým výtvarným představám.

V závěrečné šesté kapitole se zabývám Holanovým vztahem k periférii, hledám důvody, proč Holana poutají všední a „nelíbivé“ motivy a co chce těmito obrazy vyjádřit. Věnuji se Holanově postupnému rozšiřování záběru pražské tematiky spojeného s objevováním historické části města a centra Prahy.

Přehled literatury

O malíři Karlu Holanovi byly dosud vydány pouze dvě nepříliš obsáhlé monografie – jedna se objevila v roce 1942 (byla věnována k malířovým padesátinám) a je od Jaroslava Pavelky a druhá (zevrubnější a navíc s barevnými reprodukcemi Holanových obrazů) z roku 1984 vzešla z ruky Jiřího Šmída. Z roku 1953 pak ještě pochází útlá kniha od Václava Viléma Štecha věnovaná Holanovým obrazům z cyklu Karlova mostu (s několika barevnými reprodukcemi). Posledním připomenutím Holanova díla byl drobný katalog od Miloše Pistoria z roku 1993, který byl součástí retrospektivní výstavy Karla Holana při příležitosti jeho 100. výročí narození v Muzeu hlavního města Prahy.

Dílčí studijní materiál poskytují např. ještě malé katalogy ze samostatných výstav Karla Holana: z roku 1933 (k malířovým čtyřicátým narozeninám) od Štecha (výstavu uspořádalo SVU Myslpek), katalog rovněž od Štecha z roku 1944 k výstavě Holanových obrazů zaměřených především na motivy Karlova mostu (v Pošově galerii), z roku 1948 (opět od Štecha k výstavě *Praha Karla Holana*) a z roku 1953 je pak katalog k výstavě malířova celoživotního díla, během jejíž přípravy Karel Holan zemřel a která se tím zároveň stala výstavou posmrtnou (byly tu představeny Holanovy obrazy z let 1912 až 1953 a Karel Holan do katalogu přispěl napsáním vlastního životopisu, jakýmsi životním vyznáním malíře a jeho cesty za uměním).

Zajímavý je příspěvek Františka Kovárny o malíři Karlu Holanovi v časopisu *Salon* (z 15. 10. 1933), ve kterém se autor zabývá rozborem Holanova přechodu od sociálního malířství k lyricky subjektivní krajinomalbě.

Příkladem ideologicky frázovitého textu (obsahově zcela příznačného pro svou dobu) může být komentář v katalogu Holanovy výstavy v tehdejšímu Gottwaldově v roce 1950, kde se objevují floskule jako: „Aby *i umělec byl*

platnou silou v tomto přerodu, musí mít vnitřní hluboký vztah k současnému dění, musí vytvářet díla srozumitelná, díla realisticky zaměřená a sdílná našemu pracujícímu lidu.“ Nebo: *„Tak jako i jiní, zklamán marností svých protestů proti stávajícím poměrům, uchýlil se Karel Holan k motivům z malebných zákoutí staré Prahy (...).*“ A ještě jedna ukázka z tohoto katalogu (pro dokreslení celistvějšího přehledu literatury o Karlu Holanovi, jejíž jazyk byl jako v tomto případě záměrně deformován politickou agitací): *„(...) obrazy Karla Holana jsou již radostné, mající kladný vztah umělce k současnému přerodu společenskému.*“ (DŮM UMĚNÍ GOTTWALDOV 1950, nepag.)

Podrobnějším referátem o díle Karla Holana je článek opět z pera Františka Kovárny *Před obrazy Karla Holana* v časopise *Dílo* z let 1945–1946. Kovárna se zde zmiňuje např. o vývoji Holanova umění „do slepé uličky“ za studijní cesty do Hamburku (v létě 1930) nebo o Holanově „polemickém postoji“ ke generaci předních představitelů SVU Mánes (tedy především k E. Fillovi).

K poznání Holana jako umělce může být podnětný rozhovor s Karlem Holanem a Vlastimilem Radou otisknutý ve *Výtvarném umění* v letech 1951–1952. Holan se tu mimo jiné vyjadřuje k formování svého výtvarného názoru, který byl, jak sám uvádí, *„opozicí vůči akademismu a idealistickým tendencím“* v českém výtvarném umění.

Důležitým svědectvím a vzpomínkou na Karla Holana je referát od někdejšího souputníka ze skupiny Ho-Ho-Ko-Ko Miloslava Holého, který vyšel v roce 1954 v časopisu *Výtvarné umění* k uctění památky Karla Holana po malířově smrti.

Jméno Karla Holana spojené se Sociální skupinou Ho-Ho-Ko-Ko bylo v časech komunistického režimu zařazováno do proudu tzv. sociálního umění dvacátých let, které bylo v rámci stranické propagandy účelově označováno za počátky „revolučního umění“. Na Sociální skupinu Ho-Ho-Ko-Ko se ve své

disertační práci z roku 2009 zaměřila Dagmar Mazancová, která jednu kapitolu věnuje i dosavadní literatuře o skupině.¹

¹ Mazancová se v souvislosti s tendenční ideologizací skupiny Ho-Ho-Ko-Ko komunistickým režimem domnívá, že „*tito umělci sice bezesporu tíhli k levici, sympatizovali s komunismem (např. Kotík vstoupil do KSČ r. 1924, v r. 1925 opět vystoupil), ale určitě by nechtěli být spojováni s režimem, v němž se všechny ideály zvrhly*“. (MAZANCOVÁ 2009, 37)

1. ČSR a situace ve společnosti a v umění po první světové válce

Období následující bezprostředně po skončení první světové války můžeme všeobecně charakterizovat jako zásadní přerod v myšlení, cítění a chování člověka jako jednotlivce stejně tak, jako v projevu celé společnosti. Trauma z let 1914 až 1918, které si v sobě nesou tyto generace, jež musely projít vlastní vnitřní očišťovnou po tragických zkušenostech z války a z poznání reálných možností moderní civilizace v praxi, je těžkým zásahem do životních a morálních hodnot vyspělé společnosti. Je tu však i radost a nadšení, které provází konec války a znovunastolení míru v Evropě, které se v našich vnitřních (tedy z pohledu státotvorných hledisek) poměrech zároveň také pojí s jistým očekáváním a vkládáním nových nadějí do nově vzniklé Československé republiky. Vojtěch Lahoda v tomto ohledu zmiňuje: „*Vedle oficiální propagace vlastenectví bylo ovšem umění prvních let Československé republiky výrazně živeno proudem, který byl intimní součástí kolektivní psychologie a souvisel s hladem po bytostném, plném životě. Po válce byl důležitým prožitkem toho, co lidem bylo válkou odepřeno.*“ Lahoda cituje Františka Xavera Šaldu: „*Vitalism, naturalism, pragmatism, to jsou směry a tendence, které se dostávají hned po válce hlasitě ke slovu. Ony oslovují to, co charakterizuje člověka, který unikl z řádění a ničení válečného: jeho hlad po životě, jeho lásku k nejprostším věcem a poměrům životním, jeho rozkoš z pouhé životní existence.*“ (LAHODA 1998, 63)

Všechny politické změny a nové hospodářské a sociální poměry, které se jak u nás, tak i v celé kontinentální Evropě odrazily ve všech vrstvách společnosti, nemohly zůstat bez odezvy ani v oblasti výtvarného umění. Právě naopak – výtvarné umění a jeho přední představitelé si vyloženě kladli za cíl na tento

aktuální stav a projev doby reagovat a poukazovat na jednotlivé nedostatky, usilovali o to, vyrovnat se s osudným dědictvím nesmyslné války, která nešťastně zasáhla evropskou společnost a změnila tak životy celých generací.

K nastupující mladé generaci výtvarných umělců, poznamenané krutou zkušeností světové války, pak Jiří Šmíd podotýká: „*Pro skutečnost, že životní postoj ovlivněný válečnou zkušeností byl společný mladé generaci po celé Evropě, hovoří až překvapivě shodná slova pronesená umělci z obou stran fronty. Ať to byli francouzští umělci – dadaistický básník Tristan Tzara nebo kubistický malíř Fernand Léger či z opačné strany britský kritik měšťácké společnosti německý malíř Georg Grosz nebo jejich český současník Karel Holan.*“ (ŠMÍD 1984, 9) Jejich výpovědi a vzpomínky odkrývají a přibližují frustrující pocity a tíživé duševní rozpoložení této mladé generace, které válka bere její mládí, její ideály, která narušuje, a tak vlastně zpochybňuje všechny lidské životní a morální hodnoty. Cena lidského života, význam umění a veškerého lidského snažení jsou tu najednou v ohrožení, jejich smysl se relativizuje, perspektiva budoucího světa a evropské společnosti se naprosto otřásá ve svých základech.

Tyto negativní znaky prožívané skutečnosti, údobí těžkých životních okolností a vůbec kritický stav, v kterém se společnost ocitá, vedou zároveň samo sebou k jistým sociálním tendencím s intencí ke změně postavení člověka jako jednotlivce i člověka v rámci konkrétní společenské vrstvy, jež souvisejí s požadavkem narovnání křivd a pokřivených vztahů, hledají se formy k jakémusi nalezení „nového člověka“, skutečného smyslu života, usiluje se o obnovení a navrácení nezpochybnitelných hodnot atp. A právě k těmto potřebám má dopomoci také výtvarné umění jako projev uvědomění si toho „lepšího v člověku“, jako prostředek, který od nepaměti zastává své nezastupitelné místo v kulturně uvažující společnosti a jehož přínos pro ni není jistě nevýznamný, ba právě naopak. Vojtěch Lahoda v tomto ohledu

konstatuje, že trauma války u těchto umělců „*znamenal*o hledání jakéhosi nového, nulového bodu v uměleckém projevu. Ten již zdaleka neměl charakter výsostné exkluzivity a individualismu, jímž se vyznačovaly některé tendence předválečné“. (LAHODA 1998, 61)

Lahoda rovněž nepřehlíží určitý obrat v následném vývoji českého výtvarného umění, kdy po jistém poválečném vystřízlivění, zklamání z lidského pokroku a uvědomění si vlastní podstaty člověka ve světě dochází u mnohých umělců ke změně v jejich výtvarné orientaci, a to směrem od avantgardních pokusů k poválečnému realismu, přičemž zaznamenává i výrazné sklony k novoklasicistnímu tíhnutí. Lahoda přitom upozorňuje, že právě toto bylo obecnou tendencí v celém evropském umění poválečné doby a příčiny toho vidí především v „*prohlédnutí a znovunastolení hodnot nového humanismu*“. (LAHODA 1998, 61) Charakteristickým projevem této proměny je, jak Lahoda opět výstižně postřehl, že „*člověk se stal ústředním motivem poválečného realismu, od sociálně orientovaného civilismu až k nové věčnosti. S tím souvisel návrat k jednoduchosti a snaha o antielitářské pojetí výtvarného umění, které se projevilo v řadě výkonů a teoretických proklamací na počátku dvacátých let (...)*“. (LAHODA 1998, 61)

Umění se tak posunulo od předválečných prvků formálních a strukturálních v rámci pojetí kubismu (jako tomu bylo např. v díle Bohumila Kubišty) nebo od geometrického expresionismu (příkladem tu může být Otakar Kubín, který právě po válce přešel k novoklasicistním polohám) k výrazu, kde dominantní roli hraje kolorismus. (LAHODA 1998, 67) Můžeme zde spatřovat odklon od pouhé výrazové formy k barevné harmonizaci, která má posílit smyslovost vnímání a, zjednodušeně řečeno, přiblížit výtvarné dílo prostému člověku, neboť toto dílo má působit přesvědčivějším dojmem a jedinec mu tak může lépe porozumět. Takto zacílený obraz se pak stává diváku bližším a on se snáze může stát jeho součástí.

Vojtěch Lahoda sumarizuje situaci v umění nově vzniklého Československa takto: „*K dominantním tendencím dvacátých let patřil sociální civilismus zaměřený na městskou nebo venkovskou ikonografii a využívající řady stylů, od novoklasicismu přes magický realismus, neofauvismus, verismus či jejich kombinace.*“ (LAHODA 1998, 65) Zároveň však poukazuje na jistou odlišnost: u nás není primárním cílem tohoto civilismu kritika sociálních poměrů (jako např. v německém umění), ale dochází tu spíše k zobrazení projevů soucitu a prožívání utrpení, shledáváme se s pokusem o harmonizaci konfliktu. Začátkem dvacátých let se v československém umění objevují snahy o stylizaci výtvarného projevu a primitivismus typu Henri Rousseaua (k představitelům této tendence patří právě i Karel Holan). Druhá půle dvacátých let navíc přináší sociální civilismus měšťanského stavu (např. v díle Pravoslava Kotíka), který utíká až k sentimentální idealizaci (jak to vidíme u Antonína Procházky). (LAHODA 1998, 65)

Dagmar Mazancová se ve své disertační práci pokusila o podkrytí terminologie a obecného profilu poválečného realismu a podotýká, že pojmosloví tohoto období „*je naprosto neujasněné*“ (MAZANCOVÁ 2009, 4) a dosti problematické. V českém výtvarném umění se objevila linie více stylů a mísila se s vlivy ze zahraničí i s vlivy naší umělecké tradice. Mazancová uvádí jako prvního historika umění, který se zabýval klasifikací českého poválečného realismu, Františka Šmejkal², ale jeho definování směru považuje za příliš zjednodušené:³ „*Šmejkalovo přehledné rozškatulkování vývoje českého poválečného realismu vyprávějící o postupném přechodu jednoho stylu do druhého neodpovídá skutečnosti, která byla daleko složitější.*“ (MAZANCOVÁ 2009, 7)

² Jedná se o jeho příspěvek s názvem *Nové tendence v českém malířství první poloviny 20. let* uveřejněný v časopisu *Výtvarné umění* v roce 1962.

³ Vinu na tom má, jak Mazancová rovněž poukazuje, doba vzniku Šmejkalových textů, nemožnost cestovat a poznávat originální umění a literaturu v přímém kontaktu.

Šmejkal člení období let 1920 až 1925 (nazývá ho novým realismem) postupně na magický realismus (projevující se duchovnem a tajemně niterným obsahem), primitivismus (jeho výrazem je lyrické dojetí), neoklasicismus (představuje zobecnění věcí a hledání idejí) a novou věcnost (zdůrazňuje etické hodnoty a obyčejné věci), přičemž ještě je magický realismus paralelní s první fází primitivismu (řadí sem díla raného Devětsilu). (MAZANCOVÁ 2009, 5) Mazancová poukazuje, že podle Šmejkalovy vyšel magický realismus z příkladu Tvrdošíjných (a podnětem k tomu byly výstavy J. Zrzavého a B. Kubišty). Kubištovy myšlenky (zjednodušování tvarů, prostorová redukce a „produchovnění“ světlem) byly transformovány v tvorbě okruhu Devětsilu (u malířů F. Muziky, A. Wachsmanna, B. Piskače, L. Süsse) a také u Pravoslava Kotíka (podle Šmejkalovy se v Kotíkově případě jedná o léta 1919 až 1922, po kterých následuje fáze primitivismu). Jak dále Mazancová poznamenává, František Šmejkal rozlišuje dvě období primitivismu: první (spadá do let 1919 až 1921) je jakýmsi přípravným obdobím a vyznačuje se prostotou výrazu, hloubkou citu a pokorou před nejvšednější skutečností (charakteristická je poválečná melancholie a sociální soucit). Druhé období (do roku 1925) se projevuje pestřejším koloritem jasných barev a od sentimentu a sociálních motivů se obrací „*k exotice cirkusů a romantice dalek*“. (MAZANCOVÁ 2009, 6)

Hodnocení Šmejkalova příspěvku Mazancová uzavírá sdělením, že Šmejkal rozděluje umění první poloviny dvacátých let „*na dvě hlavní, protichůdná jádra – první je prý soustředěno kolem raného Devětsilu a Nové skupiny a druhé v Umělecké besedě. Jako spojovací článek se mu jeví tvorba malířů pozdější Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko.*“ (MAZANCOVÁ 2009, 7)

Vojtěch Lahoda poukazuje na vliv zástupce Tvrdošíjných Josefa Čapka, jehož kniha *O nejskromnějším umění* (1920) se stala „*nevyřčeným manifestem takového 'primitivismu' obyčejnosti, pokory a ,skromnosti'*“. (LAHODA 1998,

66) Mazancová k tomu přidává, že kniha měla na mnohé české umělce dvacátých let „*viditelný vliv, jak je nejlépe vidět u tvorby raného Devětsilu. U Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko se odráží jen nepřímo, jako součást dobové obliby primitivistického vyjadřování. Jde o využití rustikálních výtvarných forem, které jsou nejvýraznější u Kotíka.*“ (MAZANCOVÁ 2009, 12)

Je zřejmé, že reálný rámec poválečného výtvarného umění provázal silný sociální zájem, který je typický jak pro české umění, tak pro celou Evropu. Lahoda doplňuje, že „*sociálně tendenční umění, které se pohybovalo kdesi mezi póly civilismu, primitivismu, nové věčnosti, ale i novoklasicismu a expresionismu má široké obsahové vyznění, od velmi pokorného a smířlivého pietismu a záznamu každodenní ‚obyčejnosti‘ až ke snaze přebudovat svět revolučním gestem. Hlavním nástrojem takového přebudování společnosti se mělo stát v umělecké sféře ‚nové umění proletářské‘.*“ (LAHODA 1998, 92)

Veliký vliv na výtvarné umění první poloviny dvacátých let měla literatura a proletářská poezie – důležité tehdy byly např. časopisy Červen nebo Proletkult Stanislava Kostky Neumanna, Zdeněk Nejedlý vydával časopis Var, vycházelo již komunistické Rudé právo (v redakci I. Olbrachta, M. Majerové, A. Macka a J. Hory), velice podnětný byl také sborník Devětsilu. Lahoda píše, že „*rané období proletářské poezie je celé prodchnuté spiritualismem každodennosti.*“ (LAHODA 1998, 64) Připomíná také význam básníka Jiřího Wolker a dodává, že „*Wolker byl nepsaným ideologem proletářského umění. Vytvářel metaforický slovník jazyka a obrazů, které využívala řada výtvarníků*“ a v jeho poetice malíři pro svou interpretaci našli širokou škálu „*možností od sentimentality až k existenciálnímu pocitu.*“ (LAHODA 1998, 94) „*Radikální anarchokomunistické představy o změně politické situace však*“, jak rovněž konstatuje Vojtěch Lahoda, „*nepatřily k obecné náladě dvacátých let.*“ (LAHODA 1998, 64) Zároveň je nutné říci, že „*nejrozvinutějším druhem proletářského umění*“ byla poezie (např. ještě J. Seifert, J. Hora) a ne malířství,

a ta je protknuta senzualismem a ideálem proletariátu a technické civilizace.
(LAHODA 1998, 95–96)

Proletářské umění se nakonec v devětsilské koncepci promění v ideje poetismu, tedy (podle J. Štýrského) spíše k „*propagaci ,nové krásy, zdraví, rozumu, svobody, řádu radosti, veselí života*“ (LAHODA 1998, 99) Nezbývá než dodat, že „*snahy o proletářské umění zůstanou většinou v teoretických manifestech a agitačních provoláních.*“ (LAHODA 1998, 94)

2. Městská krajina a periférie Holanových předchůdců a současníků

V této kapitole jsem se pokusil o naznačení stručného vývoje a o vybrání charakteristických příkladů jednotlivých malířů, kteří se městskou tematikou zabývali. Jde mi o vystižení podstatných rysů, o naznačení výtvarných postupů a pohledů na město jako sociální a civilizační prostředí (tedy ne na město historické jako místo kulturního dědictví apod.). Záměrem je krátce představit výtvarně historický proces, kterým výtvarné umění prošlo, a upozornit na určité znaky a proměny směřující od prvních moderněji chápaných pohledů na město (tedy na příkladu A. Chittussiho v poslední čtvrtině 19. století) až k projevům moderního umění doby Karla Holana (do třicátých let 20. století). Neusiluji o podrobnou analýzu či ucelený rozbor zpracování přehledu malířů periférie a moderního města (mým hlavním zájmem je předměstí a sociální prostředí v díle Karla Holana), a proto výběr výtvarných umělců není ani úplný, ani reprezentativní. Předchůdcům Karla Holana věnuji větší prostor, neboť se domnívám, že jejich výtvarný odkaz byl pro následující generace (a tedy i pro Karla Holana) nanejvýš určující a vedl k modernímu chápání výtvarného pojetí české krajinomalby (přínosem pro reálný výrazový účinek obrazu se pak stává např. řešení aspektů působení atmosféry, podtržení barevného ladění, potlačení kresebnosti nebo výběr „neatraktivních“ městských motivů rozšiřujících obzory ikonografie výtvarného umění apod.).

Prvním českým malířem, který se pokusil o znázornění Prahy jako moderního města i jako města všedních dnů, je Antonín Chittussi. Roman Prahl zdůrazňuje v tomto Chittussiho odkazu především jeho význam pro následující generace, které budou na Chittussiho dílo navazovat: „*Chittussi tu překonal své současníky, Liebschery a Kouly. Vždyť velké malířské zbásnění i monitorování stavu současné Prahy se ohlásilo až o deset let později.*“ Prahl

tím Chittussimu přiznává, že „učinil první krok směrem k syntetické vizi moderního města“. (PRAHL 1996, 100)

Chittussi často maluje „*poloopuštěná místa, záznamy z území nikoho: terén s osamělými domy, jakoby na pomezí volné a hustě osídlené krajiny*“. (PRAHL 1996, 39) Jsou to také obrazy se zbytky architektury, které však náležitě pomáhají utvářet pevnou kompozici v prostoru (např. *Krajina s lomem u Champigny*, poč. 80. let [1]). Chittussiho město mnohdy leží na pozadí, kde tvoří jakousi siluetu a „doplňk“ (nebo spíše protiklad) k modelovanému terénu v popředí (např. *Paříž z Montmartru*, 1882 či *Údolí v Gennevilliers*, 1881). Malíř zachycuje městské či příměstské pohledy do ulic nebo se ocitá na nábřeží řeky (*Most sv. Bernarda a most Sully v Paříži*, počátek 80. let nebo *Přístaviště v Paříži*, kolem 1885 [2]). (PRAHL 1996, 39)

Prahl popisuje snad „*první český obraz městské periferie*“, nazvaný *Z okolí pařížských fortifikací* (1. polovina 80. let), jako statickou kostru, kterou Chittussi ještě „*neumí obalit masem malířské hmoty*“. Motiv obrazu a snaha o jeho kompoziční scelení mu sice příliš nepřidává na malířské bezprostřednosti, zato však již má, jak si všímá Prahl, svou sugestivně zaznamenanou „*náladu poloopuštěného, rozestavěného místa, jehož podivnou a prázdnou krásu bylo s to objevit teprve moderní umění*“. (PRAHL 1996, 39)

Obrazy jako *Přístaviště v Paříži* (kolem 1885) nebo *Nádraží v Paříži* (kolem 1882) můžeme považovat za příklad, jak „*Chittussi sleduje zblízka současný život probíhající podél ulic, průplavů, mostů a železniční trati*“. (PRAHL 1996, 40) Malířovo pozorování soudobého moderního života, jeho hledání mimo obvyklé výtvarné tradice navíc připomene příklad impresionistů. (PRAHL 1996, 40)

Chittussiho kompoziční model spočívá ve vodorovném rozvrstvení prostoru v propojení s častým vzorcem diagonály, tvořeného cestou nebo vodním tokem, a dodávajícího malovanému výseku patřičné optické hloubky

a prostorového uspořádání krajiny. Barevný projev je založený na jemně odstíněných plochách, důležitá role připadá účinku světla. (PRAHL 1996, 53)

Jak opět upozorňuje Prahel, lidská figura má pro Chittussiho svůj význam a její přítomnost slouží zároveň i jako měřítko ve výstavbě krajiny. To je pro francouzské krajináře této doby neobvyklé. (PRAHL 1996, 66)

Chittussi tvoří i umírá těsně před nástupem moderních tendencí v českém umění, kdy nová vlna uměleckých směrů a názorů pozmění také pohled na obraz domácí krajiny a na prožívání jejích podob. Nastupující generaci však nepřímou odkáže řadu podnětů pro řešení výtvarných problémů a také náměty k další práci. (PRAHL, 101–102) Možná, že už tady jsou počátky vykročení na cestu „*k výtvarnému obrazu jako prostředníku mezi skutečností a vizí*“. (PRAHL 1996, 107) Chittussi „*nebyl ‚jednoduchým případem‘ historie českého umění*“ (PRAHL 1996, 105) a z jeho díla se nám zachovalo pouhé torzo. Prokazovat nějakou bližší souvislost s dílem Karla Holana by bylo nanejvýš odvážné a nejspíš také nesmyslné. Pokud se však podíváme např. na Chittussiho *Zimu v Nanteuil* (1887) nebo na *Jihlavu v zimě* (1889) [3], cosi na nás ze zimních balad Karla Holana zavane: ona procítěná atmosféra, zimní nelad přírody, tíha dnů a „vůně“ hmoty kyprého sněhu. Na drobných Chittussiho malbách, jako je např. *Skica pískoviště za městem* (uváděna také jako *Předměstí*, kolem 1880) nebo *Skica z Montmartru (Z okolí Paříže, počátek 80. let)* vidíme podobný strohý, nevábny úsek periferie, v podstatě nezajímavý. Karel Holan však tato východiska bude hledat až o téměř půl století později. A právě tyto „*umělecké odezvy, až v celém svém rozpětí, pomáhají vrhnout zpětně nové světlo na Chittussiho*“ (PRAHL 1996, 105) a na jeho přínos novému uměleckému pokolení. Tento vliv můžeme vnímat i přesto, že jeho podoba je skrytá a nepřímá.

Jako první naváže na „*pařížskou kvalitu Chittussiho inspirace*“ Antonín Slavíček, který ji dokáže „*přenést do svých malířských vizí traumatické Prahy*“.

Otvírá tím magický úhel pohledu českých malířů hluboko do 20. století, objevuje doma mýtickou platnost velkoměstské periférie.“ (PRAHL 1996, 105) Slavíček, stejně jako Holan, se v Praze narodil a prožil v ní celý svůj život. Svůj obraz monumentální Prahy jako moderního města a pulzujícího života však hledal poměrně dlouho.⁴ První obrazy s jejím námětem vznikly až po přelomu století. Soustavně se jí začíná zabývat až po svém kameničkovském období na přelomu let 1904 a 1905. Slavíček se motivu Prahy zmocňuje především smysly, musí si Prahu prožít, procítit ji v její úplnosti, musí odkrýt svůj vztah k ní, barvou přetransformovat a zároveň i spojit to, co vidí a co prožívá ve svém nitru. (SRP 2004, 157–158) Táhne tu k jisté psychologizaci, nechce však teoretizovat či dávat motivu „intelektuální formu“, malba má být bezprostředním zachycením barevného pocitu a stavu viděné skutečnosti. Zajímají ho osudy lidí, i oni jsou součástí veliké pražské scenerie a mají pro ni svůj konkrétní význam. (SRP 2004, 182) Slavíček Prahu naplňuje vzrušenou atmosférou plnou vzduchu a náhlých proměn počasí. Vytváří vír barevných skvrn, prudký rukopis štětce zanechává stopu „barevného těsta“ a v něm se odráží veškeré pocity, stavy a situace temperamentního a vnitřně zapáleného umělce. Karel Srp píše: „*Hmota města se stávala Slavíčkovi postupně větším podnětem než krajina. Poskytovala mu široké pocitové rozvrstvení. Od vlastní smyslové materie směřoval do zapadlé historie.*“ (SRP 2004, 170)

Soustředí se na rozsáhlou topografii Prahy, zabírající „*Židovské Město, okolí bydliště na Letné, tržiště na Starém Městě, nábřeží u Eliščina mostu, Štvanici a snad i odlehlé části Libně (...)*“. (SRP 2004, 182) Charakter města umí vylíčit naráz v jednom velikém okamžiku prvotního zaujetí, motiv obrazu mu přitom utváří pevně stavěný celek bez drobných popisností, vyhýbá se konvenčním poučkám a akademickým postupům. (SRP 2004, 213) Vznikají

⁴ Štech se zmiňuje o tom, že malebnost a historičnost památné Prahy Slavíčka podobně jako Holana nepřitahovala. Slavíček nenamaloval ani Karlův most, ani pražské panorama. Hledal však „*nově podobu a význam*“, skutečnost Prahy bez dějinného odkazu. (ŠTECH 1953, 14)

obrazy značné citové hloubky, vnitřního dojetí, nálady smutku, tíhy a až jakési bolesti. Přitom však působí jistým, vyrovnaným, nesmírně mocným dojmem. Jsou plné pohybu a skryté energie, pořád se tu něco děje, dochází k procesu zrání a proměn, čas tu plyne, městský organismus a jeho příroda pulzují v neskutečném tempu. A přestože tu Slaviček stoupá až k expresivním polohám, „*barva se mu nestane abstraktní hodnotou*“, neztrácí ze zřetele konstrukční stavbu obrazu, věcná zkušenost nadále zůstává jeho výchozím bodem. „*Slaviček stále setrval u smyslové shody, kdy barva sleduje a sděluje vjem, mění se podle osvětlení.*“ (SRP 2004, 217)

Slaviček maluje *Letenskou pláň (1906)* [4], volný a prázdný prostor, kde „*zmizel jakýkoli tvar a zůstala jen vlastní barva. (...) Slaviček použil předměstí, aby co nejplněji vyjádřil svůj námět, jímž byl vlastní psychický stav, s nímž musely souznít motivy, převzaté z vnějšího světa (...).*“ (SRP 2004, 168–170)

Na obraze *Dřevěný most přes Štvanici (1907)*, „*vrhl Slaviček bez odstupů pohled diváka do dravého přírodního živlu, po němž pluje loďka.*“ (SRP 2004, 174) Podobně *Nálada na Vltavě* z předešlého roku [5] je mohutným proudem rozlehlé Vltavy v zimním hávu. „*Obě práce jsou mimořádně pocitově soustředěné. Projevují rovněž Slavičkův nečekaný zájem o technickou konstrukci*“, dodává Karel Srp. (SRP 2004, 174)

Slavičkovy obrazy tržišť (např. dva obrazy *Trhu na Letné*, 1904–1905 a 1905 nebo *Ovocný trh*, 1908), myslím, můžeme považovat za jakousi paralelu Holanových poutí a cirkusů. Slaviček tu rytmizuje plochu a stupňuje barevné hmoty. Barevné skvrny lidských postav se jakoby chvějí v pohybu a ději kolem stánků. Obrazy jsou koloristickými etudami různobarevných odlesků, střetů světla a stínů. Slaviček své trhy maluje z různých pohledů a nahladů a v nejrůznějších variantách. (SRP 2004, 178–182)

V roce 1907 Slaviček navštívil Paříž, jeho rukopis se ještě více uvolňuje, zdůrazňuje se haptičnost barevných skvrn. „*Po zhlédnutí Moneta si Slaviček uvědomil, kudy jít nechce.*“ (SRP 2004, 186–187) Touží proniknout pod povrch a do hloubky věcí, a ne jen ulpívat na povrchu, zůstat u světlých reflexů a barevných nálad. Technika impresionistů je mu blízká, zároveň však pro něho mnoho znamená i obsah.

Zkušenosti z Paříže se projeví ve Slavičkových rozměrných obrazech parků, např. v jeho *Letenských sadech* nebo také ve *Stromovce* (oba z roku 1907). Představují impresionisticky laděná díla, plná světla a jasu, soustředěných slunečných efektů promítajících se v prostoru zeleně a na cestách s lidskými figurami. Slaviček i nadále maluje úžasně živé a sugestivní oleje drobných formátů, jako např. *Na silnici před Davidem* (1907) [6] nebo *Na Františku v Praze* (1908), do nichž vnáší reálnou skutečnost „*pohyb a dynamické pnutí*“. (SRP 2004, 196) „*V těchto drobných skicách byl Slaviček svobodnější než ve velkých obrazech. Nemusel brát žádné ohledy na kompozici či barevnou skladbu. Maloval chvatně, jako kdyby fotografoval, avšak jeho olejové záznamy jsou více než snímky: přehodnocují vjem, dávají mu malířský spád, mají neobyčejnou údernost.*“ (SRP 2004, 196 a 203) Obdobný pocit syrovosti a svěžesti prvotního zážitku, jaký nazíráme u Slavička, pak můžeme pozorovat i v Holanových obrazech, např. v jeho olejích *Skleník na Letné* (1927) [28], *Nouzová kolonie* (1935) [36], *Jedová chýše* (1938) [40] nebo také *Zima na periférii* (1940) [42]. Na Holana si jistě vzpomeneme i v souvislosti s technickou stránkou obrazu, tedy při pohledu na rys zdánlivé „nedokonalosti“ či „neukončenosti“ jeho děl. Také Srp uvádí, že „*nedokončenost patřila k podstatnému charakteru Slavičkovy tvorby*“ a že „*se stala téměř součástí Slavičkova tvůrčího procesu*“. (SRP 2004, 206) Pro oba malíře je to prvek typický a shoduje se s jejich postupem rychlého způsobu malby a se snahou o živý, bezprostřední přednes. Zjednodušeně řečeno, Slaviček i Holan

přestávají malovat, když se jim podaří vystihnout podstatu motivu, to, čím na ně nejvíce působí, co utváří konečný ráz obrazu. Karel Srp to vystihuje slovy: „Zdánlivá či skutečná, záměrná či bezděčná rozpracovanost se stala právě v postimpresionismu jedním ze základních rysů moderního obrazu, oponujícího akademismu a tradicionalismu, u nichž bylo dokončení a uzavření tvaru a obrazu výchozím předpokladem (...)“. (SRP 2004, 207)

Cosí ze Slavičkova *Pohledu k Troji* (1908) [7] nacházíme také v Holanově *Zimní krajině* (1930) [30] nebo v oleji *Ve Višnickách* (1936) [37]. V obrazech proudí soustředěná energie, běh přírodního zápasu, vyjádřený „krátkými, hutnými, na sebe navazujícími tahy, přesně vyvolávající dojem vlnící se plochy“. (SRP 2004, 204)

Na rozdíl od Holana se Slaviček povětšinou nevrací „k jednomu a témuž pohledu, ani na velkých obrazech, ani v malých olejových črtách“. (SRP 2004, 206) Zatímco Holan neustále pozoruje svůj motiv, hledá nové vztahy a jejich souvislosti a v průběhu let vytváří řadu obměn a různých variant, Slaviček pracuje v „uzavřených kapitolách“.

Tak jako Slaviček před ním Prahu „dosud nikdo nenamaloval“ a i jemu samému bylo jasné, že „vytvořil zásadní dílo své umělecké dráhy“. (SRP 2004, 217) Nepochybně tím navázal na Antonína Chittussiho a otevřel cestu k českému modernímu umění generace 20. století.

Složitým výtvarným vývojem, zcela odlišným od uměleckého zrání o deset let mladšího Karla Holana, prošel Vincenc Beneš. Během studií na Akademii chodí malovat do Stromovky, Troji, k Braníku apod. Z tohoto období známe např. obrazy *U staré cihelny* (1906) nebo *Jarní krajina z Michle* (1908). Vyznačují se značnou plošností, jednolitým koloritem a strohým podáním širokým štětcem. Před válkou se do roku 1914 pod vlivem Braqua a Picassa zabývá analytickým kubismem, tedy skládáním geometrických tvarů, což znamená i naprosté omezení možností využití koloritu. Toto své období tvorby

následně přehodnotí, postupně se odkloní od racionalizace výtvarné formy a směřuje k fauvistické barevnosti a k expresivně uvolněnému projevu, připomínajícím Henri Matisse. S koncem války se přiklání k modernímu pojetí krajinomalby, navazujícímu na odkaz Antonína Slavíčka a ve dvacátých letech se pak přidává k novoklasicistní vlně. Od třicátých let se už výhradně projevuje (působením Pierra Bonnard) jako vytríbený kolorista uvolněného barevného podání a splývavého rukopisu.

V roce 1913 si otevřel společně s Otakarem Nejedlým soukromou výtvarnou školu, kam krátce docházel i mladý Karel Holan, aby se připravil na přijímací zkoušky na pražskou Akademii výtvarných umění.⁵

Vincenc Beneš motiv Prahy v takové intenzitě a šíří pojetí jako Slavíček nebo Holan nerozvíjí. Stává se mu občasným námětem vedle malby volných přírodních scénérií, kdy zobrazuje městské parky, ulice a nároží, nábřeží a typické pražské dominanty, někdy svým zájmem zasáhne i do oblasti periférie. V roce 1917, tedy v době nového hledání vlastního výrazu, maluje svou verzi Slavíčkova *Pohledu k Troji*. Ve stejném roce vznikají i *Domky v Hloubětíně*, *Trojský přívoz* nebo *Ledy u mostu*. Beneš v těchto obrazech rozvíjí slavičkovský kolorit a osměluje se k využití možností expresivního účinku barev. (ŠTECH/HLAVÁČEK 1967, 28) Luboš Hlaváček klade „tento Benešův těsný příklon ke smyslově vnímané skutečnosti do vztahu k tehdy se zvedající vlně nového vitalismu, jenž v okouzlení smyslů hledal protiváhu k depresivnímu účinku válečné atmosféry.“ (ŠTECH/HLAVÁČEK 1967, 28) Hlaváček tu sleduje i předznamenání tendencí sociálního umění, které bude

⁵ Šmíd uvádí, že mladý Holan Nejedlého a Benešovu školu po krátké době opustil, když začal pochybovat, že se při kubisticky orientované výuce dobře připraví na přijímací zkoušky na Akademii. (ŠMÍD 1984, 8) Holan ve svém životopisu píše: „Pobyl jsem u nich [u Nejedlého s Benešem] tři měsíce a byl svědkem zuřivých debat jejich žáků, snažil se pochopit jejich výklady, ale marně. Nakonec, do krajnosti rozrušen svojí neschopností pochopit složité teorie nového umění, opustil jsem školu a vrátil se pokorně k Boháčovi.“ (HOLAN/ÚSČVU 1953, nepag.)

reakcí na válku a nové společenské smýšlení ve dvacátých letech. (ŠTECH/HLAVÁČEK 1967, 28)

V roce 1919 patří Beneš (stejně jako Otakar Nejedlý) k těm malířům, kteří v rámci státní zakázky pro plánovaný Památník odboje zachytí bojiště první světové války a frontou poničenou krajinu, kterou prošli také čeští legionáři. Následují obrazy statického podání a plastické účinnosti. Terén má pevnou modelaci, paleta přijímá monochromní tón. (ŠTECH/HLAVÁČEK 1967, 12) Kolem poloviny dvacátých let se Benešův výtvarný projev opět mění. Malíř často maluje v Písku a v jeho okolí a obrazy ožívají novými barevnými akordy, melodií pohybu a osobitě nabytou jistotou. „Čáry mizí teď v plochách, programní naivnost ustupuje zasvěcenému jímání a celkovému lyrismu, jenž vyslovuje hmoty světlem a živou barvou“, jak opět popisuje V. V. Štech. (ŠTECH/HLAVÁČEK 1967, 13) Výsledkem jsou obrazy jako např. *Mlýnská strouha v Písku* (1925), *Alej v Písku* (1926) nebo také *Stromy na Hanspaulce* (1927). Kresebná struktura těchto děl je zde stále ještě patrná, barevný obal se už ale začíná mnohem více prosazovat. *Ulička v Břevnově* z roku 1930 [8] představuje výsek městského prostoru v prudké exaltaci barev, které jako celistvá hmota téměř pohlcují kresbu. Vidíme tu prudké, syté odstíny modří, žlutí, zelení a červení, světelný jas na nás proudí ze všech stran. Beneš je věčný, nezabíhá do žádných detailů či podrobností, nesmírně živým a sugestivním rukopisem podává bezprostřední přepis prožité skutečnosti. Obraz je tak plný skrytého pohybu, dynamického vzrušení a neklidu. Jeho radostné, pozitivně sálající proudění barev v nás však probouzí zároveň vnitřní soulad a optimismus. V třicátých letech se pak Beneš ponejvíce věnuje krajině v okolí Prahy a maluje i pražské parky a zahrady. Jmenujme namátkou alespoň obrazy *Jaro v Šárce* (1932), *Krajina u Prahy* (1933) nebo *Ze strahovské zahrady* (1935). Tyto jeho krajiny představují další rozvíjení barevného citu zralého umělce v pevně uchopených kompozicích, s jasně definovanými

prostorovými plány a v jistém podání atmosféry prožívaného okamžiku. Co se pak týče samotného motivu Prahy, můžeme zde použít vyjádření Václava Viléma Štecha, který říká: „*V pojetí Vincence Beneše stala se i Praha krajinou, útvarem naplněným pohybem, v němž volná příroda přechází do lidského prostředí a vyzařuje energii a moc jedinečného místa ve spojitosti přírody změněné, vykontrastované a vyvrcholené prací staletí.*“ (ŠTECH/HLAVÁČEK 1967, 14)

Shrnutím Benešova způsobu malby dospívám k názoru, že pojitkem mezi ním a Karlem Holanem je především zájem o barvu a úsilí vyjádřit danou atmosféru v bezprostřednosti okamžiku. Zatímco Holan volí spíše temnější barvy a je zádumčivý, Benešův kolorit se vyznačuje nespoutaným barevným nasazením.⁶

V díle Otakara Nejedlého se tematika periférie vyskytuje v době první světové války: od roku 1915 se soustřeďuje na krajinu Českého Krumlova a Táborska a následně rozvíjí cyklus obrazů z Černošic. V roce 1917 pokračuje motivy Židovských pecí z oblasti pražského Žižkova a sociální téma uzavírá (stejně jako výše zmíněný V. Beneš) obrazy z francouzských bojišť první světové války. (HANZLOVÁ 1984, 26) Nejedlý v těchto dílech zachycuje tísnivou atmosféru válečných let, pokouší se o vnitřní obsah, o vyjádření lidského údělu a tíhy prostého života. Tím malbě dává sociální podtext. Kolorit je výrazně přitlumený, převažuje směsice bělob, modří a hnědí, v obrazech z Černošic se připojují ještě žlutě a červeně. Zničené pustiny válečné fronty dostávají ostře dramatický ráz. Barva v obrazech dominuje, malíř ji často nanáší v pastózně podaných pruzích. Uspořádání tvarů a předmětů v krajině se lámou do jakýchsi oblín a hran. (HANZLOVÁ 1984, 27) Z obrazů zmiňme

⁶ František Kovárna míní, že se Holan s Benešem shoduje pouze z vnějšího pohledu a hledá tu zároveň souvislost s Holanovým experimentováním s barvou do roku 1930, tedy v době, kdy je Holan členem SVU Mánes. Tyto barevné pokusy pak označuje za krizi v Holanově umění. (KOVÁRNA 1945–1946, 270)

alespoň *Český Krumlov* (1915) [9], *Na návsi* (1915), *Továrnu* (1916) nebo ještě *V parku* (1916–1917) [10].

Výrazně sociální orientaci představuje dílo Františka Foltýna, jehož obrazy města a předměstí spadají do první poloviny dvacátých let a maluje je na východě Slovenska v Košicích. Malíř inklinuje k rousseauovskému primitivismu a orientuje se především na člověka. Zachycuje bídu a těžký život nejnižší společnosti, sociální podmínky pracujících dělníků, nezaměstnaných, opilců, prostitutek či opuštěných dětí. Scény mají groteskní ladění, uniformní figury jsou skleslé a jednotvárné, postrádají jakoukoliv charakterizaci, představují „jednoho z davu“. Prostředí, které je obklopuje, vypadá jako jakési schéma stavebnice, má jednoduché kulisovité řešení. (POMAJZLOVÁ 2007, 37)

Alena Pomajzlová připomíná Foltýnovy kontakty s českým prostředím (např. se skupinou Ho-Ho-Ko-Ko; v Košicích se mimo jiné také konají výstavy soudobého českého umění) a nabízí některé paralely.⁷ Všímá si jednoduchosti tvarů v jejich provedení, reflektuje malířovo úsilí vyjadřovat se srozumitelně. Foltýnův rukopis se vyznačuje větší uvolněností, v barevném přednesu používá výraznější kontrasty, pracuje v prosvětlených plochách. (POMAJZLOVÁ 2007, 41)

Pomajzlová srovnává Foltýna s Josefem Čapkem, s kterým ho spojuje „*zájem o periferii viděnou s procítěnou účastí v jakoby zastaveném čase.*“ (Pomajzlová 2007, 45) Foltýnovy obrazy skutečně projevují jakousi uzamčenost v prostoru, náhlé ustrnutí, zastavení bědného života na periférii. „*Nehybnost Foltýnových obrazů by se dala také vyložit věcným konstatováním daného stavu věcí, jeho fatální neměnnosti.*“ (POMAJZLOVÁ 2007, 45)

⁷ Porovnává např. *Továrnu ve Vraném* (1921) od dalšího výrazného představitele sociálně orientovaného umění a člena Devětsilu, Františka Muziky, s obdobným Foltýnovým obrazem *Krajina s továrnou* (1924).

Foltýn má svou formou, důrazem na figuru a citovou angažovaností blíže spíše k Pravoslavu Kotíkovi než k umění Karla Holana. Z jeho díla jmenujme alespoň *Cikánskou čtvrť v Košicích* (1923), *Periferii* (1923) [11], *Nezaměstnané* (1924) a *Přívoz* (1924).

Zástupce ostravské periférie nacházíme v díle Vladimíra Kristina.⁸ Malíř zpodobňuje Ostravu jako moderní průmyslové město, které zasahuje civilizaci, vyznačuje se neharmoničností prostředí, bere lidem přírodu, ale zároveň jim poskytuje práci. Petr Holý líčí v Kristenových obrazech reálný život přítomnosti, pocity obnažení a bolesti. „*Smysl díla je však hlubší a přibližuje nám Vladimíra Kristina jako soucítícího, niterně vnímavého humanistu a malíře se schopností filosofické reflexe.*“ (HOLÝ 1996, 27) Objekt mostu na Kristenových obrazech ukazuje typický symbol moderního města – zrychluje tep života, ulehčuje dopravě, „*je to maximalizace ideje cesty*“. (HOLÝ 1996, 27) Tyto cesty však zároveň slouží k tomu, aby se lidé mýjeli a došlo k jejich odcizení. Podle Petra Holého se Kristin pokouší „*o všeobjímající pohled, o jistou syntézu, celistvost, postižení stavu života.*“ (HOLÝ 1996, 27)

Velký význam Holý přikládá obrazu *Kluziště* (1925) [12], v kterém spatřuje všeobecný žánrový výjev. „*Kresebná stránka je dosti potlačena (...), hlavní akcent je soustředěn na barvu a její položení. Barevná stupnice je zase redukována na převládající šedozeleň, šedofialové, špinavě bílé a narůžovělou, ale tato úzce stažená paleta má v sobě značný expresivní potenciál. (...) A – jaký silný expresivní kontrast – v tomto prostředí soustředěné tísnivosti si hrají a dovádějí lidé. Bruslí. Sportují bez radosti z pohybu a je to, jako by strnuli.*“ (HOLÝ 1996, 27–28)

Holý zdůrazňuje charakteristickou omezenost prostoru posilující existenciální tíhu prostředí a úzkostný pocit ze zobrazených postav, který v nás rezonuje. (HOLÝ 1996, 28)

⁸ Žil v letech 1894 až 1970.

Kristin nás seznamuje s prostředím, které dobře zná: vidíme předměstské uličky, prkenné ohrady, ubíhající cesty, telegrafní sloupy, nezuživé stromy, figuru metaře, ženu s rancem. Zajímavý je Holého pohled, že Kristinova schopnost umě zjednodušit kompoziční schéma souvisí „s francouzskou poimpressionistickou malbou, zprostředkovanou Holým a Holanem.“ (HOLÝ 1996, 29)

Z Kristinova díla zmiňme ještě obrazy *Most ve městě* (asi 1924/1925), *Muglinovská cesta* (1927), *Ostravská periferie (V kolonii, 1928)* a *Ostravské činžáky* (1935).

Sociálně zabarvené a okrajové prostředí Prahy zpodobnil také Josef Multrus. Na obrazech jako *Pohled na Libeň od Holešovic* nebo *Pražský motiv (s rotundou sv. Longina)* vidíme ponuré zimní krajiny důsledně realistického podání. Vyznačují se přesnou kresbou, přehlednou kompozicí, jemně odstupňovaným koloritem a pečlivou modelací terénu. Hutným nanesením barev a citlivým monochromním provedením obrazy získávají na účinku a přidávají na tíze vnitřního pocitu.

Motiv periferie se objevuje také v díle Zdeňka Rykra. Vojtěch Lahoda popisuje Rykrův obraz *Z předměstí* z roku 1928: na obraze je zachycena loutkovitá ženská figura, kterou Rykr staví „do protikladu s geometrickým řešením pustého prostoru periferie. Stěží mohla být melancholie individua a ‚pustota‘ existence vyjádřena ve své době účinnějším způsobem.“ (LAHODA 1998, 87) Obraz bohužel známe jen z reprodukce (nepodařilo se mi ji však získat). Z dalších obrazů uveďme ještě *U trati* (1927), *Továrnu nad řekou* (1927) [13] nebo *Krajinu* (1927). Vyznačují se svižným, energickým rukopisem, mají chmurnou atmosféru a typicky nevábny charakter místa. Čiší z nich smutek, tíha a opuštěnost.

Holanovými přímými vrstevníky jsou také Miloslav Holý a Pravoslav Kotík, kteří s ním po tři roky tvořili uskupení Ho-Ho-Ko-Ko (podrobněji se o tom rozepisují v kapitole nazvané *Holanův životopis*).

Holý podobně jako Holan (po roce 1927) postupně opouští sociálně figurální tematiku a svou pozornost obrací přímo na krajinu.⁹ Ve dvacátých letech maluje postavy praden, zmrzlinářů, řeznických tovaryšů, rybářů a invalidů, kteří naplňují předměstskou scénérii. Charakteristickými obrazy městské periferie jsou jeho *Ulice v Libni* (1923) [14], *Podzim na Letné* (1924), *Za invalidovnou v Karlíně* (1925) nebo *Palmovka* (1926).

Ulice v Libni je prostý výjev z asfaltové ulice temného zabarvení znázorňující do sebe ponořené a navzájem si odcizené lidské postavy. Nejživějším dojmem působí jakoby zlehka cválající kuň táhnoucí bryčku.

Ve třicátých letech Holý spěje k sugestivnímu podání barvy, maluje v jasných, zářivých odstínech a stává se vytríbeným koloristou (v tom se od Holana odlišuje). Společně s barvou uvolňuje rukopis a zbavuje se kresebné popisnosti. Milan Kreuzziger líčí počátek tohoto období: „*Po druhé návštěvě Paříže a Bretaně v roce 1927 je vliv kultivované francouzské malby dominantní.*“ A pokračuje: „*V době třetího pobytu ve Francii v roce 1931 (Paříž, Riviéra) stupňuje odhmotněnost a básnivou imaginativnost krajin, kterou zaznamenáme už v některých předchozích dílech (Krajina od Libně, 1929). V období kolem roku 1930 dosahuje Miloslav Holý jednoho ze svých tvůrčích vrcholů.*“ (KREUZZIGER 1997, 6) Z třicátých let jmenujme obrazy

⁹ Miroslav Lamač a Jiří Padrta soudí, že tvorba Holana, Holého a Kotíka si je nejvíce podobná v letech 1922–1924, kdy tito tři „*tíhnou k tuhé formě, k jakémusi klasicistnímu pojetí často doplněnému intelektuálním primitivismem rousseaovského ražení*“. V následujících dvou letech pak dochází k názorové diferenciaci: Kotík stále více tíhne k principům kubismu a zajímá se o koloristickou stránku. Podobně u Holana a Holého kresebnost ustupuje barvě, přičemž malíři často užívají špachtle. Rozhodujícím podnětem jim však na rozdíl od Kotíka jsou Vlaminck a Utrillo. Zatímco Kotík nadále rozvíjí své figurální náměty a zesiluje jejich sociální aspekt, Holan s Holým figurální kompozici opouštějí a dávají přednost krajině v lyrické interpretaci. (LAMAČ/PADRTA/SČVU 1959, nepag.)

Pískovna v Hlubočepích (1932) [15], *Hlubočepy na jaře* (1933), *Motiv od Motola* (1935) nebo *Vltava u Klecan* (1937).

Pravoslava Kotíka na rozdíl od Holana a Holého figurální náměty nikdy neopouští a hrají u něho hlavní roli, zatímco motiv periférie dotváří jen pozadí. Malíř se zaměřuje na vystižení sociálních typů společnosti, které zasazuje do jejich přirozeného prostředí při výkonu všedních činností. Vojtěch Lahoda se zmiňuje o Kotíkově obraze *První máj* (1922), který je příkladem politicky angažované práce. (LAHODA 1998, 84)

Michal Plánka Kotíka charakterizuje jako malíře, který je svým jadrným výtvarným jazykem obsahově aktuální a zároveň netradiční. A dodává, že „*se liší od Holana i Holého nejen skladebným a osobitě barevným rytmem svých obrazů, ale do značné míry i obsahovým zaměřením.*“ Myslí tím, že se Kotík záhy propracuje od naivizujícího pojetí k osobitě zvýrazněné expresivní zkratce. (PLÁNKA 1978, nepag.) Figury pradlen, žebráků, zedníků nebo dětí z ulice působí strnulým, robustním dojmem, jsou postiženy deformací tvaru i proporčního dělení, mají výrazně stylizovaný postoj a nepřirozené rysy obličejů. Jako příklad jmenujme obrazy *V podvečer* (1922) a *Zedníci* (1923) [16].

Motiv periférie i sociálně zabarvené obrazy společnosti zachytili rovněž někteří grafici, např. Karel Štika a Jan Rambousek.¹⁰ Od posledně jmenovaného známe také např. oleje *Na periférii* (1924) nebo *Modřanská periférie* (1925). Druhý z obrazů představuje kopcovitou typicky předměstskou krajinu s prázdným popředím, za ním kostru stromu se zlomenou větví, pás budov a téměř ve středu obrazu zvláštní neurčitou konstrukci.

¹⁰ Štika žil v letech 1898–1975 a Rambousek v letech 1895–1976.

3. Životopis Karla Holana

Karel Holan se narodil 4. prosince 1893 v prostředí pražského Starého Města, kde měl jeho otec zasilatelskou firmu. Od dětství tak poznával prostředí zapadlých městských uliček a omšelých dvorů malebné části Prahy těsně před asanací. Po ukončení gymnázia (kde poprvé rozvíjel své výtvarné vlohy v hodinách kreslení) v roce 1913 nastoupil na přání rodičů studium architektury na pražské technice, které ho však nenaplňovalo. Zároveň také docházel na soukromou výtvarnou školu Maxe Boháče na Malé Straně. Na jaře 1914 byl odveden a po vypuknutí první světové války na podzim rukoval. Aby se však vyhnul válečnému běsnění, prostřelil si revolverem nohu a po ročním pobytu ve vojenském lazaretu byl propuštěn jako invalida. Nic už pak nebránilo jeho tužbám a na podzim 1915 tak mohl vstoupit na pražskou Akademii výtvarných umění.

Jiří Šmíd píše, že už na studiích se Holan jevil jako vyhraněná osobnost a zmiňuje jeho dosavadní životní zkušenosti – studium architektury na pražském Vysokém učení technickém a prožitek vojny a války. (ŠMÍD 1984, 8) Sdílnější je v tomto ohledu Václav Vilém Štech, který připojuje: Holan *„vyrostl z dobového zmatku, z nesnází, v nichž se octla umělecká generace, zasažená válkou v letech růstu. Nepopřel poučení těžkých časů, neobešel je formulí, ale poctivě hledal, jak by se vypořádal lidsky i výtvarně s tím, co potkal strašlivého tehdy, kdy srdce vnímá nejjemněji a ptá se zvědavě a bolestně. Holanovi bylo jedenadvacet let, když vypukla válka. Účastnil se jí, bojoval na Slovensku, a také studoval v těch letech i těsně po ní.“*

Štech dále uvádí, že Holanovi tehdejší učitelé na Akademii Pirner a Krattner neuměli pomoci mladému hledajícímu se studentovi a budoucímu malíři, *„zvláště když cizina byla nedostupná a generace se nestýkaly“*. Holan a jeho vrstevníci tak nutně střídali své vzory, *„pomáhali si reprodukcemi, pak se*

dostali nutně k sociální tendenci. Pocitu ošklivosti, nesmyslnosti a marnosti života, odpovídala malba Munchova, a přece nemohlo jeho bezútěšné umění stačiti mladé zvědavosti, nasytiti hlad srdcí bezděčně hledajících samu plnost života.“ (ŠTECH 1933, 9–10)

Sám Karel Holan se zmiňuje ve svém vlastním životopisu o mimořádné důležitosti zájezdu do Berlína a Drážďan, který uspořádal Spolek výtvarných akademiků za vedení profesora Matějčka. Při této cestě studenti poznali díla Vincenta van Gogha nebo Edvarda Muncha. (HOLAN/ ÚSČVU 1953, nepag.). Zároveň se snad i mohli seznámit s tvorbou německých expresionistů, kteří ostře kritizovali domácí sociální poměry nastalé po skončení první světové války. Jak si Jiří Šmíd správně povšiml, van Goghův vliv je nepřehlédnutelný např. na Holanových obrazech *Krajina s můstkem* (1919–1920), *Továrna* (1919) [19] anebo také *Periférie* (1919) [20]. Ostatně Holanův příklon k primitivismu byl také příčinou jeho sporu s profesorem Pirnerem na Akademii, který ho pak následně odmítl klasifikovat. Holanovo období hledání a nacházení prvních vyvrážděných forem je, jak opět poukazuje Šmíd, patrné i u obrazů, jako jsou *Nábřeží u řetězového mostu* (1919) nebo také *Holešovičky* (1920–1922). Van Goghův příklad však Holanovi není naprostým paradigmatem: „*Svému vzoru se Holan nepoddává zcela. Nepoužívá vysoký pastózní nános a na rozdíl od Goghových jásavých a prudkých barev se nezříká svého potměšlého koloritu. Onen primitivizující klidný, ale zároveň ‚goghovsky‘ prudký charakter rukopisu nacházíme ještě i na plátnech pozdějších, jak o tom svědčí například Přívoz (1920), Zelený dům (1921) nebo V zahradách [44] a Císařský mlým (oba 1922).*“ (ŠMÍD 1984, 10) Vliv a stopy Edvarda Muncha můžeme pak v Holanově díle sledovat v motivech obrazů, jako jsou např. *Utopená* (1919) [18] nebo *Ambulance* (1922) [23]. Šmíd upozorňuje, že Holan nepřejímá z Munchova výtvarného projevu bez výhrady všechno: Holanovi je blízký jeho emoční přízvuk, barevný kontrast, stylizace

figur, avšak Holan směřuje spíše k soustředěnému prožití zobrazovaného motivu, chce se vyvarovat příliš okázalých gest, jeho primitivismus má sloužit k většímu splynutí, k procítění atmosféry a k plné účasti vnímajícího malíře. (ŠMÍD 1984, 11) Šmíd rovněž poukazuje na to, že když se Holan po ukončení studií na Akademii v roce 1921 vydal na samostatnou uměleckou dráhu, „nebyla ani umělecká, ani společenská situace nikterak přehledná“. Mnohem spíše než jeho učitel Pirner, reprezentující ještě generaci Národního divadla, ovlivnila jeho a celou mladou generaci díla Antonína Slavíčka, Miloše Jiráka a hlavně pak studenty oblíbeného Jana Preislera,¹¹ před očima měli „už i revolucionáře formy představované Osmou a skupinou Tvrdošijných“. (ŠMÍD 1984, 8)

Nesporně důležitým momentem v uměleckém růstu a zrání mladého malíře Karla Holana byl jeho vstup do Umělecké besedy v roce 1920, s níž „vystavoval Holan poprvé v květnu 1920 v Užhorodě a v září téhož roku v Rokycanech. (...) Kromě pravidelných členských výstav v Praze spolek vystavoval pravidelně i ve venkovských městech a obesílal i mezinárodní národní přehlídky. Holanovy obrazy byly součástí souboru, který Umělecká beseda poslala na I. Mezinárodní výstavu v Düsseldorfu v roce 1922.“ (ŠMÍD 1984, 9) Holan se spolupodílel i na organizaci spolku, především při redigování sborníku Život. V uskupení Umělecké besedy však záhy došlo k jakémusi rozštěpení na dvě konkrétně orientovaná křídla, jejichž názory na podobu umění se začaly střetávat: na tzv. křídlo „venkovské“ (v čele s Václavem Rabasem) a na křídlo „městské“ (vedené Pravoslavem Kotíkem). Tento konflikt se následně vyhroutil v roce 1924 po vydání 4. čísla Života, kde bylo uveřejněno jakési programové prohlášení podepsané Karlem Holanem

¹¹ Preisler působil jako profesor pražské AVU do své smrti v dubnu 1918; zemřel tedy ještě před koncem války. Studenti, budoucí adepti umění, si jeho školy velice cenili a Preisler jim byl příkladem.

a nazvané „*K tendenci současného umění*“.¹² Holan tu apeluje na poctivost a opravdovost v umění, zdůrazňuje bezpodmínečnou nutnost, aby se umění neoddělovalo od reálného života a nebylo samoučelné, nýbrž aby se skutečně stalo přirozenou součástí života. Říká, že „*válka, která se stala meznicí a rozhraním všelidského cítění, učinila nutné korektivy chápání, přinesla změny v uměleckém názoru na život. Válka objevila malé národy, válka objevila i malého člověka*“. Tuto stať pak Holan uzavírá následným polemickým vyjádřením: „*Umění bude: Živým produktem současnosti, zářivým ukazovatelem budoucnosti, spolubudovatelem nových řádů, životních forem, ztělesňovatelem všech zdravých žádostí. Tvrdím, že ono půjde v prvních řadách k přestavbě světa a že tak bude činit 1. tendenčně, 2. v rovnováze s formální dokonalostí a 3. řemeslně poctivě. Nebude bezobsažné, ale bude nabitě myšlenkou, která svou vnitřní krásou vynutí si stejně krásné formální vyjádření. Z tohoto obsahového naplnění, jež vedeno ideou všelidskou, směřující k nejvyšším metám lidského zdokonalení, pramení se posvěcení existence tohoto lidského snažení*“. (HOLAN 1924, 80–83) Lahoda z toho, myslím adekvátně, vyvozuje: „*Střet se netýkal jen samotné podstaty umění: oproti symbolistně orientované tvorbě zastánců venkova nastoupila idea radikálnějšího primitivismu či nové formy realismu, občas směřující do klidnějších poloh novoklasicismu se záměrnou tendenčností či dokonce s agitačními aspiracemi*.“ (LAHODA 1998, 78) Karel Holan následně (roku 1925) spolu s dalšími umělci Pravoslavem Kotíkem, sochařem Karlem Kotrbou a Miloslavem Holým odešli z Umělecké besedy,¹³ aby si zformovali vlastní

¹² Mazancová uvádí Holana jako hlavního autora s tím, že na sepsání článku se podíleli i ostatní členové Sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko Holý, Kotík a Kotrba. (MAZANCOVÁ 2009, 39)

¹³ Své odštěpení oznámili v novinách *Národní osvobození* ze 13. 3. 1925.

skupinu pod názvem Ho-Ho-Ko-Ko (podle počátečních písmen svých jmen).¹⁴ Později tato skupina byla označována jako Sociální skupina. Holan tak nyní mohl se svými společníky realizovat program, kterým se v roce 1924 vymezil ještě v rámci Umělecké besedy. V dubnu 1925 pak poprvé jako samostatná skupina vystavovali v Rudolfinu v prostorách Krasoumné jednoty a následně v Brně, v Ostravě a v Mladé Boleslavi.¹⁵ (ŠMÍD 1984, 7)

V roce 1925 se Holan vydal na svou první studijní cestu do Paříže,¹⁶ kde se opět mohl obeznámit s uměním Vincenta van Gogha, ale především poznal dílo Maurice Utrilla [17], tedy malíře, jehož tvorba nyní začne působit na Holanův výtvarný projev. Štech o tom píše: „*Našel Utrilla, malíře moderního města, prokletého i okouzujícího, a hlavně porozuměl tam francouzské výtvarné smyslovosti, jež nějak lehce a přirozeně spojuje formu s výrazem. Docenil impresionisty a shledal, že jejich dědictví ještě nevystydlo a pořád platí. Vrátil se s tímto poznáním.*“ (ŠTECH/ SVU MYSLBEK 1933, 10) Podle Šmída Utrillo na Holana zapůsobil „*především nehledaností svých námětů a bezprostředním citem, kterým se jich zmocňoval*“. (ŠMÍD 1984, 19) František Kovárna zase míní, že setkání s Utrillovým dílem znamená pro Holana potvrzení jeho „*pražského regionalismu*“. Tvrdí, že Holan z Utrilla nemohl více výtěžit, neboť si český malíř „*právě hledal východisko z primitivismu v ovládnutí malířského řemesla a městským malířem byl ostatně od počátku*“. Kovárna se v souvislosti s pařížskou cestou zamýšlí také nad vlivem francouzských impresionistů a konstatuje, že „*jejich optimismus*

¹⁴ Miloslav Holý píše, že název skupiny vymyslel Bohumil Markalous a měl se tak jmenovat i časopis, který by navázal na program uveřejněný ve sborníku *Život* v roce 1924. (HOLÝ 1954, 17)

¹⁵ František Viktor Mokrý výstavu v Rudolfinu komentuje slovy: „*Vystavená díla nijak nepřesvědčují, že by bylo muselo dojít k secesi od spolku [Umělecké besedy] z nějakých důvodů ideových (...)* Byli bychom čekali, že se osamostatněná skupina projeví jaksi radikálněji (...)*“* (MOKRÝ 1925, 2)

¹⁶ Podle Šmída se Holanův rukopis po jeho návratu z pařížské cesty stává temperamentnějším: „*Často maluje nejen štětcem, ale i špachtlí a prsty a někdy i ryje kresbu do vysokých past obráceným štětcem (...)*“ (ŠMÍD 1993, 8)

a slunečná víra v přírodu odporovaly jeho [Holanovým] základním pesimistickým zážitkům“, jakož i vůbec veškerým základním povahovým rysům Holanovy osobnosti.¹⁷ (KOVÁRNA 1933a, 6–38)

V roce 1926 se skupina Ho-Ho-Ko-Ko představila opět v Rudolfinu a podle Jiřího Šmída jí a zvláště Holanovi přinesla největší úspěch.¹⁸ (ŠMÍD 1984, 19) Následujícího roku pak členové tohoto seskupení přešli do SVU Mánes a stali se jeho řádnými členy.¹⁹ Mánesácké období se u těchto představitelů sociálního malířství projeví postupným odklonem od ryze sociální tematiky – jak Karel Holan, tak i Miloslav Holý se oprošťují od figurální malby a přibližují se stále více krajině samotné (jen Pravoslav Kotík pokračuje v rozvíjení sociálního žánru a formování figury v městském prostředí).

¹⁷ Druhou návštěvu Paříže Holan uskutečnil v roce 1927 a ve svých vzpomínkách uvedl: „Ozřejmil jsem si cíle a výsledky realistického názoru v jeho konečné fázi, impresionismu. Zajímal jsem se i o nejnovější výstřelky dekadentních směrů, vrcholících v nekontrolovatelném surrealismu, podloženém Freudovou teorií. Poznal jsem Courbeta i Corota, Daumiera, mistry barbizonské, Degase, Toulouse-Lautreca, Maneta, Pissara, Sisleye, Utrilla.“ (HOLAN/ÚSČVU 1953, nepag.)

¹⁸ J. R. Marek např. u Holana nachází „*così z utrillovské něhy a chittussiovské zámčivosti*“, a to v jeho osobitém akordu „*z perlově šedých variací*“, kdy dosahuje nejvyšších met výtvarného sdělení. (MAREK 1926, 9) Mokřý konstatuje, že Holan „*neobyčejně vyrostl, jeho umělecký projev vykryštalizoval, usměrnil se*“, což dává do souvislosti s vlivem Holého na Holana. Holan ho oslovuje svou „*zralostí*“, „*intimitou*“ a „*poetikou realismu*“. Váží si jeho upřímnosti, toho, že neutíká k „*pózám*“ a „*efektům*“, toho, že své krajiny „*nearanžuje*“. Holanovu (stejně jako Holého) největší sílu tak vidí v jeho „objevitelských schopnostech“, v jeho citlivosti a schopnosti vnímat podstatu motivu. Pro Mokřého vystavující představují opravdové „*umělce moderního realismu*“, „*inteligentní proletáře*“, kteří nejsou lhostejní k obyčejnému člověku a nesou s ním břemeno všedního, povětšinou těžkého života. (MOKRÝ 1926, 2) O. Schürer hodnotí a srovnává Karla Holana s Miloslavem Holým, přičemž poukazuje na odlišné založení umělců, vítá však jejich vzájemné působení a ovlivňování. M. Holého zde hodnotí jako již vyzrálého malíře, u Karla Holana se zmiňuje o jeho zatím ještě neustálém hledání výtvarného výrazu. Podle Schürerova názoru jsou obrazy, které Holan namaloval pod vlivem Maurice Utrilla, jeho nejlepšími. (SCHÜRER 1926, 2)

¹⁹ Předcházela tomu jejich poslední třetí výstava v síních SVU Mánes. Mokřý u Karla Holana pozoruje, že jeho „*vývoj vede od impresionismu k Vlaminckovi*“ a je přesvědčen, že „*Holan ze všech čtyř [tedy v porovnání s Holým, Kotíkem a Kotrbou] vyrostl nejvyš, v době poměrně krátké, a některé z vystavených krajin jsou díla skutečně mistrovská, s onou patinou galeriní hotovosti a usedlosti*“. (MOKRÝ 1927, 3–4)

Předchozí dvouletá umělecká existence bez jistoty spolkového zázemí byla pro malíře skupiny Ho-Ho-Ko-Ko cennou, i když velice zatěžující, zkušeností. Na to nyní mohli navázat už ve větším klidu a v usilovnějším soustředění se na výtvarnou práci samotnou, což pro ně právě teď bylo nesmírně důležité. Karel Holan však, jak už v soudobých kritikách postřehli Václav Vilém Štech nebo také Josef Čapek, vlastně stále programově navazuje a pokračuje ve svých myšlenkově a tematicky určených polohách i v této etapě ryze krajinářského městského plenérismu. (ŠMÍD 1984, 25)

Jak již Jiří Šmíd naznačil v souvislosti s Holanovou první cestou do Paříže v roce 1925, jeho počáteční primitivismus dvacátých let se postupně proměňuje a Holanův výtvarný projev od druhé poloviny dvacátých let připomíná až prvky francouzského fauvismu. Holan své malířské vyznání podává přesvědčivou formou své tvůrčí osobnosti, plenérový motiv zpracovává s nevšední jistotou a s dokonalou znalostí prostředí a stejně tak materiálu. Vkládá do obrazu svůj osobní vztah k námětu, je lyrický, pokorný a citlivý. Šmíd to dále podtrhuje: „*Holan po svém rozvíjel linii klasického realistického obrazu novými formálními prostředky. V kontextu tehdejšího českého malířství byla i tato Holanova etapa průkopnická.*“ (ŠMÍD 1984, 25)

Holan se tak postupně zmocňuje okrajových úseků Prahy, ve své práci je neúnavně houževnatý a soustředěným malířským studiem se mu pražská periférie stává něčím nezbytným a nepomíjitelným, vztah k ní se prohlubuje. Malíř hledá a zároveň nachází její svéráz, odkrývá tamního génia loci. (PAVELKA 1942, 7) Zatímco tedy v prvních obrazech periférie jsou jejich základem figurální motivy a krajina a okolní prostředí pouze dotváří rámcovou scénu jako okraj děje, tak nyní se krajině dostává výsadního postavení, lidská postava zde ztrácí své místo. A naproti původní Holanově tvrdosti a neúprosné syrovosti teď jeho městská scénérie poutá jakousi skrytou oduševnělostí, ladným půvabem a skrovnou harmonií. (PAVELKA 1942, 13) Šmíd si tedy

dobře všímá Holanovy nové orientace, když nesouhlasí s Františkem Kovárnou ani Jaroslavem Pavelkou a vyvrací jejich tezi, že se Holan zbavuje sociálního umění a zřiká se epického živlu ve svých dílech. Oba tito kritici se totiž domnívají, že sociální tendence je přežitkem, od něhož se Holan oprošťuje, aby dosáhl větší výrazové hloubky a pádnějšího vyjádření.

V roce 1928 Holan přichází o část svého díla, když v jeho letenském ateliéru vypukne od hořících kamínek požár a v plamenech skončí řada obrazů raného období. Zmapování tohoto díla je tak obtížné a dá se vystopovat zřejmě jen z otištěných reprodukcí a dobových periodik.

V roce 1930 v Mánesu dojde k vyostřenému konfliktu, po kterém dokonce následují soudní pře a Holan nakonec tento spolek definitivně opouští (1932). Přijímá pak nabídku členství v SVU Myslbek (skončí mu v roce 1936); tento spolek ale má spíše politické než umělecké ambice. Pro Holana je však důležité, že mu Myslbek v roce 1933 uspořádá první soubornou výstavu při příležitosti malířových čtyřicátých narozenin.²⁰ V tomtéž roce Holanovi náhle umírá otec a malíř je nucen převzít část povinností v rodinném podniku a malování poněkud omezit. Znamená to pro něho asi dvouleté přerušení intenzivní malířské práce, ale asi od roku 1936 Holanova tvorba opět nabývá

²⁰ Výtvarná kritika k této výstavě je celkem příznivá. František Xaver Harlas např. konstatuje, že Holan „nabyl jistoty po řemeslné stránce, nabyl volnosti přednesu, šířky, rozmachu. Ovšem někdy by po této stránce méně bylo více.“ Vyčítá tím Karlu Holanovi jistou „povrchnost“ a „zběžnost“. Na druhou stranu vnímá, že Holanův temperament přispívá k „ucelenosti díla“, k jeho svěžesti, vyznívajícím dojmem záznamu jako živé skici. Harlas rovněž poukazuje na Holanovu „bohatší barevnou stupnici“ a oceňuje i jeho jarní náměty. (HARLAS 1933b, 7)
O týden později se tentýž kritik pozastavuje u zimních krajin z pražské periferie a píše, že „se K. Holan dopracoval krásné, tlumené, lze říci načernalé barvitosti a také prostornost jeho obrazu je nyní prohloubena“. Holan prý teprve nyní, jak se zdá, „nabyl onoho vnitřního vztahu k té skutečnosti, dříve nevděčně zanedbávané“. (HARLAS 1932a, 9)

na četnosti. V tomto roce Holan rovněž vstupuje do Jednoty výtvarných umělců a kromě jiného se podílí na vydávání spolkového měsíčníku Dílo. Organicky pokračuje ve své tvorbě a rozšiřuje svůj výtvarný zájem o historický střed města a jeho dominanty (*Pohled na Prahu od Chotkových sadů*, 1934).

V době druhé světové války tento zájem vyústí až k velkolepému cyklu Karlova mostu, ve kterém bude pokračovat i po jejím skončení (čtyřicet šest těchto obrazů je součástí velké výstavy Karla Holana v roce 1944 v Pošově galerii).

V roce 1948 se uskuteční velká výstava *Praha v obrazech Karla Holana*, kde malíř představí na sto dvacet obrazů Prahy a dočká se zaslouženého uznání veřejnosti.

O čtyři roky později se pak Holan ještě účastní soutěže na výzdobu Národního divadla (olej *Rábí*, 1952) a v závěru svého života se podílí na státem organizované *Akci Povltaví* (maluje např. obrazy *Stavba přehrady u Slap*, 1952), která má za cíl zachytit místa a údolí, jež budou v důsledku budování přehrad zatopena.

Karel Holan umírá náhle 24. října 1953 v době příprav na velkou výstavu svého celoživotního díla. Výstava se tím stává zároveň i posmrtnou.

4. Kompozice, barva a technika Holanových obrazů

V této kapitole se věnuji technické stránce výtvarné tvorby Karla Holana, všímám si kompoziční výstavby jeho děl, malířovy práce s barvou, techniky rukopisu a propracování výrazových vlastností motivu. Na jednotlivých obrazech se snažím doložit charakteristické rysy jeho práce a hledám takové tvůrčí postupy, na kterých bych rád poodkryl umělcovy záměry.

Holanovy motivy mají v podstatě vždy pevné určení: jsou povětšinou malovány z jistého odstupu či nadhledu a popředí bývá téměř vždy prázdné. Malíř tím dosahuje mocnějšího obsahového účinku, toto jeho členění obrazové plochy posiluje smyslovost pozorujícího diváka, dodává výjevu na bezprostředním dojmu tichosti, klidu a soustředěného naplnění. (PAVELKA 1942, 18) Celek kompozice často vyznívá poněkud jednoduše až stroze. Tyto vlastnosti se odrážejí např. na obrazech *Olšany* (1924) [24], *Kostelík sv. Jana Na Prádle* (1927) [26] nebo také na oleji *Karlov* (1932) [32].

Olšany zaujmou i v tom ohledu, že jsou zde již patrné známky budoucího odklonu od sociálně figurativní malby přímo ke krajinné periférii. Obraz patří k těm nejvýznamnějším z malířova raného díla a skutečně na něm zaznamenáme pro Holana charakteristické prázdné popředí a máme rovněž tušení, že motiv je malován z mírného nadhledu. Má pevnou kresebnou konstrukci, o hlavní slovo se tu už začíná hlásit především barva a tento aspekt už pro Holana zůstane typickým. V této době se již u Holana plně prosazuje realistický názor a naivizující tendence zcela ustupují. Velice silně se tu však ozývá psychologický účinek – obraz si podmaňuje naše city, dojíká svou těžkou náladou. Prožíváme tu jakousi vážnost situace a zároveň i obyčejnou všednodennost. Na rozlehlém prostranství postávají hloučky lidí, černě oděných a jakoby podivně strnulých v pohybu a času, vpravo pak stánek

s pohřebními věnci a květinami a středem obrazu se mírně stáčí cesta s kolejnici. Vymezený prostor uzavírá brána olšanských hřbitovů, kterou obklopuje stromořadí, vršky stromů ohýbá vítr. Obloze tu zbývá jen docela malý díl. V pohledu na barvy a výsledný kolorit pocítujeme jemnou harmonii splývavých, smutných a nevlídných tónů, šedavě kalné, tlumené a nevýrazné je také nebe. Největší účinek obrazu spočívá ve vyvážené kompozici a v nesmírně působivé atmosféře zobrazeného výjevu.

František Stuchlý si všimá, jak v obraze *Kostelík sv. Jana Na Prádle* je holý strom „*opět nositelem výhledu, myšlenky, duše, zkrátka toho, co obraz zdvihá*“ a vidí v něm až symbolický význam. Poukazuje, že Holanovy stromy „*přímo ukazují růst k světlu (...)*“ (STUCHLÝ 1950, 7) Tento obraz znamená významný posun v Holanově vývoji (v jisté míře patrný již u výše zmiňovaného obrazu *Olšany*): Holan tu dosahuje nového účinku jinak působící atmosféry. Zřejmá je tu bezprostřednost naprostého okouzlení motivem a prožívanou realitou. Už se tu neshledáme s primitivistickou stylizací, z obrazu číší radostná volnost, barvy jsou pojednou neobvykle světlé a lehké, i když jejich škála se vlastně nemění a jasnost obrazu nezapřičiňuje slunce, ale prostě jen bílý den. Scénérie představuje všední výjev z liduprázdné ulice poblíž křižovatky, kde se silnice rozbíhá do stran a kde oči utkví na plochách cedulí a různých reklam vedle ústředního, přitom však nenápadného kostelíku. Obraz působí bezprostřední svěžestí rychlého záznamu. Holan tedy objevuje další prvek města a nové barvy periferie: jsou to plakáty, reklamy, vývěsní štíty firem apod. Ty malíři rovněž poskytují, neboť jejich úkolem je upoutat kolemjdoucí, o mnoho pestřejší rejstřík barev a výtvarných forem.

Miroslav Lamač Holanovi stromy výstižně charakterizuje jako „*většinou holé větve a pruty, rýsované tenkým štětcem do rychle vysychající barevné hmoty. Někdy vzniká tu až protiklad kresebnosti větví a měkce plynoucího*

pozadí. Je v této suché věcnosti něco rousseauovsky primitivního.“ (LAMAČ 1954, 5)

Podobně je tomu na olejomalbě *Karlov*, kde kostrám stromů opět připadá výrazná úloha. Vodorovný pás na něm určuje ulici v popředí a nejasné obrysy domů v pozadí s červenými věžičkami kostela uprostřed. Barevně podnětné jsou reklamní návěští a pultíky drobných prodejců. Mezi mraky oblohy proráží slunce. Výjev doplňují lidské figury a holé koruny stromů. Obraz má kouzelnou, lehce tajemnou světelnou atmosféru a prázdné popředí.

Umělcův přístup k barvě a k jejímu propracování pro něho má vůbec naprosto zásadní význam. Holan citlivě pracuje s vlastnostmi barev, dokonale je využívá k výslednému působení malovaného záběru a k celkovému vyznění svého díla. V *Kluzišti na Štvanici* (1925) se barvě dostalo nejvyššího významu, jednolitý kolorit světlých a tmných kontrastů je vyvážen jemným odstínováním bílých, hnědých, šedých a černých ploch. Holan nadále souvisle rozvíjí své téma okraje města a organicky pokračuje ve svém díle. Soustřeďuje se tu na podání drobných zimních radostí ze světa her a dětí, přitom však stále usiluje o charakteristické vystižení rázu periférie umocněného navíc podmínkami počasí, zimy a sněhu. Protáhlé, štíhlé dětské figury jsou jen letmo naznačeny. Prostor kluziště vymezují domy a holé porosty stromů, všechno pak pokrývá vrstva těžkého sněhu. Je to pochmurný zimní den se zataženou popelavou oblohou. Plynulý pohyb bruslařů, pnoucí se kulisovité větve stromů i celkově živější rukopis obraz oživují a dodávají mu na výrazu bezprostřednosti.

Barvě musí rovněž případně ustoupit přesnější tvarový přepis zachycovaného předmětu nebo krajinného úseku a barva slouží i k záměrné stylizaci do uceleného kompozičního rámce, jako to vidíme na obrazech, o nichž se zmíním ještě později, *Krasojezdkyně* (1920) [22], *Činžáky* (1926) [25], *Matějská pouť* (1933) [34] nebo také, ale již v o něco pozměněné podobě, na

olejích z roku 1919 *Utopená* [18] a *Továrna* [19]. U prvních tří je barva veskrze dominantním prvkem, její hutná, citlivě tónovaná pasta udává atmosféru a charakter zobrazovaných motivů. V obraze *Matějská pouť* Holan popředí obrazu rytmizuje v temně laděném koloritu, ze kterého vysvítají živější odstíny barev (žlut', okr nebo červeň) a kde se postavy a předměty jakoby ztrácejí ve změti vyvážené barevné orchestrace potlačující kresbu.

Olej *Utopená* je vnímán jako první zásadní obraz Holanova díla raného tvůrčího období (ještě z doby studií na Akademii), který spadá do proudu sociálně orientovaného umění. Strohost a dramatičnost tohoto tragického výjevu z periferie posiluje prostá, diagonálně vystavěná kompozice stejně tak jako přísný a „neživý“ kolorit převažujícího šedavého zabarvení. Kromě tohoto základního tónu můžeme na obraze spatřit už jen sinalou žlut' se studenou modří (na obloze počínajícího dne) a temnou čern (především na postavách figur), kterou vedle modré už jen lehce doplňuje červeň, běloba a hněd'. Tato zvláštní utlumená barevnost stejně jako přísně vedená kompozice jsou pro celkové vyznění a výraz obsahu obrazu určující. Tělo utonulé bezvládně leží těsně nad hladinou řeky uprostřed schodiště. Až divadelní kulisovitost scény podtrhuje loutkovitá stylizace zúčastněných postav, aktérů příběhu, teatrální skleslost čtyř žen v zamyšlení hledících na mladou mrtvou dívku (která tvoří střed dvou diagonál obrazu) a tichá odevzdanost dvou mužů, z nichž jeden stoupá od zesnulé po schodech nahoru. Atmosféru prostředí dotváří kamenná náplavka, opuštěné nábřeží s plotem a drobnými, holými stromy a tmavá loďka tvořící jakousi třetí diagonálu a „ukazující“ tak na tragiku mrtvé dívky. Čas na obraze jakoby se zastavil, všechno tu ustrnulo ve statickém pohnutí a v prožitku smutné chvíle. Obrazový kolorit tady pouze „ilustruje“ naléhavost

příběhu, barva nemá funkci pohybu či života, přesto je její role v obraze důležitá pro dokreslení tragiky a pohnutí dané chvíle.²¹

Továrna je na výšku malovaným obrazem převážně šedozeleného zabarvení. Samotná krajina zabírá polovinu obrazu, druhou pak určuje obloha s kupovitými oblaky. Nelze si tu nevšimnout silného vlivu Vincenta van Gogha: jeho prudce sugestivního stylu rukopisu (patrného především v podání travin a stromů, v menší míře pak i v provedení oblohy), který do obrazu vnáší jakýsi vířivý pohyb a neklid, dojem větrného dne. (Ještě výraznější ovlivnění van Goghem můžeme vidět na obraze *Krajina s můstkem* z let 1919 až 1920, kde jsou krátké, energické tahy štětce zcela zřejmé v celém obraze, včetně oblohy.) Holan tu také používá pastóznější techniku. Obraz zachycuje jednoduchou krajinu s potokem bujně porostlou travinou. Na klidné vodní hladině se odráží zem i nebe. Uprostřed obrazu vidíme objekty továrny s vysokým kouřícím komínem, vlevo pak nápadně košaté stromy. Obzor uzavírá pásma lesů. *Továrna* působí civilním, nesmírně chladným a syrovým dojmem (v barevném pojetí se tedy Holan zase od van Gogha odlišuje).

V Holanových začátcích (tedy asi kolem roku 1920) někdy kolorit jeho obrazů přechází i ke křiklavě odstíněným tónům (*Periférie*, 1919 [20] a 1926, *Letní den*, 1926), hned poté se zase noří do neladně temných barev (*Ambulance*, 1922 [23] nebo *Černý kolotoč*, 1927 [28]), příkrý rukopis v prudkých tazích mnohdy vychází z modelace špachtlí (*Na Zlíchově*, 1928 [29] či *Domy pod skalou*, 1931 [31]). Poslední tři obrazy ještě popisují v následující kapitole a stejně tak obraz *Periférie* z roku 1919, který vyniká goghovskou pestrostí sytých odstínů žlutí, zelení, modří a červení,

²¹ Holan tento obraz namaloval na základě skutečné příhody, jíž byl svědkem při své cestě do ateliéru. Motiv pak rovněž převedl do drobného reliéfu.

přecházejících až do nafialovělého zbarvení. *Černý kolotoč* upoutá výrazným barevným kontrastem a ten se tak stává základní osou obrazu. (ŠMÍD 1984, 20)

Ambulance má velice blízko k obrazu *Utopené* (Holan opět vychází z reálného zážitku – dělnické olympiády na Maninách) – odvíjí se tu podobný motiv lidské tragédie mladého člověka a zaznamenáme obdobný výraz Holanova soucítění s těžkým osudem obyčejného člověka. Chmurná periférie tu opět vymezuje figurální kompozici, která, jak se trefně vyjádřil Vojtěch Lahoda, „je jakousi moderní variantou Piety“. (LAHODA 1998, 78) Starší žena tu v účastném pohnutí drží v klíně zhroucenou dívku se zavřenýma očima, přitom je obklopuje skupina stejně scénicky vyvedených postav. Vůz ambulance je tažený dvěma koni, bližší z nich jakoby se zájmem hledí na nešťastnou dívku. Krajinu vlevo uzavírá patrový dům a továrna s drobnou vegetací připomíná znaky periférie. Nápadné je protáhlé pojetí figur, jejich zjednodušené, primitivizující vzezření. Ve výstavbě kompozice to přispívá k opticky uvolněnějšímu účinku než v případě geometrického uspořádání obrazu *Utopené*. Holan ji zároveň buduje na hlubší prostorovosti, zaznamenáme i poněkud výraznější kolorit v akcentech cihlově červené barvy.

Jaroslav Pavelka pozoruje, že asi od roku 1933 barvy na Holanových obrazech nabývají na novém jasu a čistotě a malíř opět využívá především štětec. (PAVELKA 1942, 19) Holan ve svých obrazech integruje kolorit do jednotného ladění, upouští od lokálních tónů, omezuje se na několik málo základních barev a tyto pak dotváří v jejich jednotlivých valérech a dalších kontrastech. Výsledně tak dosahuje změkčeného rukopisu, technická výstavba obrazu mu také pomáhá docílit iluze prostorovosti. Tyto znaky impresivního realismu jsou patrné např. na obrazech *Matějská pouť* (1933) [34], *Ve Višničkách* (1936) [37] nebo *Zima na předměstí* (1940) [41]. Určujícím hlediskem je pak atmosféra – Holan postupuje „slavičkovským“ způsobem:

od promalování oblohy pokračuje k propracování pozadí, a tak postupně dále až k popředí. (PAVELKA 1942, 20)

Pastelovou barevností, lehkostí a svěžestí malířského projevu vyniká *Jedová chýše* (1938) [39],²² která představuje nehluboký výsek městské krajiny v období časného jara. Za vyprázdněným popředím se objevují trochu bizarní, zato však malebné útvary staveb, na stromech vyrazí první svěží zeleň. Obraz má převážně okrové zabarvení, významnou úlohu tu hraje i lehce patrné sluneční světlo způsobující reflexi odlesků v provlhlém terénu. Jedová chýše stávala nedaleko kostela sv. Apolináře, tedy v místech, kde Holan často maloval a odkud známe několik jeho prací (např. *U svatého Apolináře*, 1927 nebo *Kostel sv. Apolináře*, 1928).

Pro Karla Holana, pro jeho obrazy Prahy a její periferie je zároveň příznačný perleťový, stříbřitě šedý tón malířovy palety. Právě tento prvek dodává těmto obrazům na bezprostředně realistickém účinku a přispívá k pocitům tíhy, nečasu a melancholie. Malíř objevuje v pražském obvodu skrytý půvab a perleťově šedá tuto oblast v Holanových obrazech vystihuje a zároveň charakterizuje. Její tón se pak různě proměňuje a přechází v teplé odstíny černě, v návaznosti na jednotlivá roční období zase přibírá odstupňovaných valérů modří, žlutí nebo nádechu nafialovělé a zelenavé barvy. (PAVELKA 1942, 20) Holanovy obrazy tak (přibližně po roce 1930) rezonují ve výšinách baladičnosti, mají malebný a poetický ráz. (PAVELKA 1942, 14) Takovýto „holanovský“ kolorit mají např. olejomalby *Jaro na předměstí* (1933) [33], *Biskupský dvůr* (1937) [38] nebo také *Pod Kajetánkou* (1939) [40]. *Jaro na předměstí* (1933) [33] má pastelově baladické tónování s přízvuky živějších barev na pevně kresebně podaných chalupách a kostře stromu v popředí. Šedavé ladění je však zřejmé.

²² Milada Sukdoláková, dcera malíře Karla Holana, se domnívá, že obraz vznikl spíše kolem roku 1928. Svědčí pro to Holanův způsob práce s malířskou špachtlí. Dataci jsem převzal od Jiřího Šmída. (ŠMÍD 1984, 30)

Olejomalba výškového formátu *Biskupský dvůr* z roku 1937 [38] zobrazuje nahusto seskupený shluk domů s perspektivně ubíhající střechou v popředí pod zataženou oblohou. Obraz se opět vyznačuje pro Holana typickým studeným zabarvením. Lyrický kolorit je jemně odstupňován v chromatické škále bělob, modří, hnědí a šedí.

Podobně pak obraz *Pod Kajetánkou* (1939) [40] zpodobňuje pochmurně neladnou městskou ulici ohraničenou bloky domů, kterou kráčí zády k pozorovateli pár ženy a muže. Přímo ve středu mezi dvěma komunikacemi se stáčí protékající potok, z jedné strany ohrazený zábradlím a z druhé lemovaný řadou stromů. Holan tu dává tušit blížící se konec únorové zimy, kdy už sice vymizel všechn sních, ale počasí je stále ještě velice chladné.

Holanovi asi nejvíce vyhovuje způsob malby à la prima. Miroslav Lamač o jeho pracovním postupu píše: „*Všechno à la prima a pokud možno na posezení. Příprava plátna velmi pijavá, většinou bílá, málokdy barevně tónovaná. Holan začínal hned pastózně, s bezprostředním záměrem cíle bez oklik k přepsání zážitků.*“ (LAMAČ 1954, 5) Výstižně o tom rovněž hovoří Štech, který se domnívá, že touto přímou technikou dokáže Holan správně uchopit základ námětu a pochopit jeho vnitřní smysl, když navíc nepopisuje pasivně a své motivy opravdově prožívá. Jeho realismus je pak věcný, nehledá senzaci stylu, formu jen a pouze pro formu. Z těchto vnitřních příčin pak reálný motiv nikdy neztrácí ze zřetele a přitom dokáže obrazu vtisknout výrazovou živost a bezprostřední svěžest skici. Podle Štecha nechybí tato vlastnost v roce 1933 ani Holanovým obrazům většího formátu. (ŠTECH/ SVU MYSLBEK 1933, 12)

František Kovárna se naopak domnívá, že Holan kolem roku 1928 usiluje o „*efekty rukopisu*“ a poté se opět vrací k vědomému omezení svých výtvarných prostředků, „*určenému dvěma základními tóny jeho lyrismu, sociálním prvkem a pesimismem*“. Kritické připomínky má např. k Holanovým

velkým plátnům *Panenské silnice v zimě* (1930) nebo *Matějská pouť* (1933) [34], „*kteřé mají působit efektem rozměrů, nejsou-li naplněna.*“ (KOVÁRNA 1933b, 7) Podobně se vyjadřuje František Žákavec. Ten si sice váží Holanovy „*vervní fugy*“ ve stylu Vlamincka, povšimne si „*prudkého, šlehavého pohybu štětce*“, zároveň však konstatuje, že „*tato technika je někdy dost neklidná a jakoby zevní*“, což nejvíce rezonuje ve velikých formátech obrazů, kde malíř nemůže zakrýt „*prázdnotu množstvím detailů*“. (ŽÁKAVEC 1934, 140) A také Miroslav Míčko u větších formátů někdy postrádá „*pevnější vyhmátnutí tvaru, kompoziční vybudování*“. (MÍČKO 1944, 4)

Krásným příkladem Holanova živého přednesu „na způsob malby à la prima“ je např. rozměrnější *Zimní krajina* (1930) [30]. Zaujme expresivně nadsazenou barevností uvolněného malířského rukopisu. Předjarní slunce tu rozpouští poslední zbytky sněhu, cesta ústí mezi okrajovými předměstskými domky do polí. Celkový horizontální charakter tu porušují jen plastické kmeny stromů, vzduch je prosycen jasem a radostí, studený sníh v oslňujícím slunci vyvažují teplé odstíny žlutí, červení a hnědí. Holan naplnil obraz (s na první pohled možná nenápadnou až nezajímavou krajinou) kouzlem sugestivního přepisu skutečnosti, v kterém se odráží i cosi z pohody a psychického rozpoložení jeho autora.

V době studií na Akademii a na začátku dvacátých let Holan často maluje řídkou technikou připomínající spíše akvarel, když barvy hodně ředí terpentýnem. Obraz *Kolotoč* (před nebo kolem 1920) [21] se skutečně vyznačuje zvláštní, pro olejomalbu atypickou průsvitností barvy, která je vlastností spíše techniky akvarelu. Obraz má statické, kulisovité podání a působí tak až divadelním dojmem. Miloš Pistorius v něm spatřuje „*vlivy českého architektonického kubismu*“. (PISTORIUS 1993, nepag.) Dílo představuje zajímavou ukázkou oblíbeného motivu pouťové tematiky malířova raného období, který bude Holan i nadále bez ustání rozvíjet.

Nepřehlédnutelné tu je zejména výrazně plastické provedení kolotoče, strnulost zúčastněných postav a „stavebnicové“ řešení prostoru výjevu (dominantním prvkem v pozadí je vysoký, ztěžkle vyhlížející komín). Podobného ražení, co se týče tvarové stylizace a barevného pojetí, je obraz *Císařský mlýn* (1922), zde se však už nevyskytuje figurální kompozice.

Lehkostí barev (již však ne průsvitných) a živostí traktace reliéfu zaujme obraz z roku 1922 *V zahradách* [44]. Malíř popisuje poměrně svažité terén v popředí vymezený širokou cestou a u letmo naznačeného schodiště pak mohutným stromem. Tmavá silueta figury kráčí ve stínu po silnici a vnáší do spodní části obrazu pohyb. Za oplocením začínají přísně symetricky uspořádaná políčka a šedé boudy s domy mezi vegetací. Z výškového nadhledu malovaný záběr uzavírá k obzoru stoupající křivka kopce. Důležitá tu je poutavě řešená kompozice postavená na pevných liniích perspektivně ubíhajících zkratkách. Holan si tu vypomáhá i obrysovou konturou. Obraz umocňuje vedle bohatšího barevného ladění účinek slunečního světla.

Barevná pasta se stává hutnější od druhé poloviny dvacátých let, což je patrné zejména na Holanových zimních motivech (a také již u výše zmíněné *Zimní krajiny*), kde barevná hmota působí až jakýmsi těžkým dojmem. Je tomu tak např. u „holanovsky“ charakteristicky strohého a sněhem zapadaného *Mravenčáku* (1930) nebo u obrazů, o kterých se zmíním ještě později, *Skleník na Letné* (1927) [27] či *Břevnov v zimě* (1936) [36]. Holan ve třicátých letech dosahuje ustáleného výtvarného projevu, jehož výraz a forma se již prakticky nemění až do umělcovy smrti. Lahoda konstatuje, že pro Holana charakteristické „*melancholické jádro, jakási citová konstanta obrazů, nakonec udržela malířovo dílo v nezvyklé celistvosti a zabránila mu propadnutí ‚bujnému‘ módnímu malování především ve třicátých letech*“. (LAHODA 1998, 79) Holan své krajinné záběry hněte v propracovaných barevných modelacích, barva je kresbě naprosto nadřazena a dodává obrazům na účinném

vyznění atmosférické podmíněk. Vznikají tak obrazy plné podmanivé energie a poetického kouzla, které naplňují zvláště obrazy zimní Prahy. Holan přitom nadále omezuje svou barevnou paletu a usiluje o jednotnou tonalitu a citlivě vyvážený kolorit svých obrazů. Těmito znaky se pak vyznačují i Holanovy obrazy ze čtyřicátých a padesátých let.

Závěrem mohu říci, že Holanovy obrazy charakterizuje především jednoduchá až strohá kompozice, kterou často spoluutváří příznačně vyprázdňené popředí, a mimořádně citlivý přístup k barvě. Malířova Praha je typická svým stříbřitě šedavým tónem barvy. Převažující temný kolorit přechází do jemně odstupňovaných valérů. Oblíbenou technikou malby à la prima Holan mnohdy dosahuje bezprostředního malířského výrazu a působivě účinné atmosféry. Holan svůj vlastní výtvarný výraz našel koncem dvacátých let a od třicátých let se již v podstatě nemění.

5. Podoby Holanovy periférie

V této kapitole popisují jednotlivé podoby Holanovy pražské periférie, zabývám se malířovým přístupem k motivu a jeho výtvarným úsilím podat celistvý a pravdivý obraz rozsáhlého území na okraji města Prahy. Zajímám se o to, jak malíře přitahují kontrasty neuspořádané periférie a ustupující přírody, jakým způsobem hledá podstatu a charakter zobrazovaného místa, jak výtvarným přepisem odkrývá novou, utajenou krásu a výtvarnou kvalitu. Sleduji, v jaké míře nalézá a jak využívá bohatý rejstřík výrazových možností a jak se jeho obrazový motiv setkává se současností, když na ni poukazuje. Reflektuji také sociální vyznění Holanových obrazů a přítomnost člověka v prostředí malířovy periférie, i když se přímo na obraze figurální stafáž nevyskytuje.

Karel Holan vytvořil stovky podob rozsáhlého pražského území v obrazech Bubenče, Letné, Košíř, Smíchova, Holešovic, Radlic, Santošky, Štvanice, Malvazinek, Břevnova a Střešovic, dále pak záběry strahovských lomů a pískoven, tedy míst a oblastí, která byla mnohdy přecházena bez povšimnutí. (ŠTECH/ SVU MYSLBEK 1933, 11) Jsou to např. obrazy *Letná* (1923 a 1927), *Holešovice*, *Radlice*, *Radlice ve sněhu* (všechny z roku 1926), *Amerika v Radlicích* (1927 a 1932), *Na Mrázovce*, *U Malvazinek* (oba z roku 1928), *Jinovatka na Santošce* (1929), *Boudy pod pískovnou* (1931), *Baterie v zimě*, *Střešovičky* (oba 1933), *Zima na Malovance* (1936), *Zahradnictví v Břevnově* (1938), *Na okraji města* (1939) a mnohé další. Zobrazování pražské periférie, motivů zapadlých či skrytých, nenápadných koutů je především malířovou velkou a celoživotní zálibou. Tento okraj města je poezií kontrastů a drsné krásy. Holan tu zakouší malířskou meditaci na jediné téma: právě tady nachází Prahu, kterou zná, a právě zde rozvíjí svůj osobní niterný vztah, jaký mezi malířem a městem vzniká. Jeho Praha se vyznačuje značnou nepravidelností a určitou disharmonií. Holan tyto ostré protiklady spojuje,

malířsky přepodstatňuje viděnou skutečnost a z neladného úseku vytváří malebný celek. (PAVELKA 1942, 15) Pozorovat to můžeme např. na obrazu *Periférie* (1919) [20], který líčí mírně zvlněný povrch půdy jakoby neuspořádané předměstské krajiny, kde vedle malých, prostých domků v popředí můžeme na horizontu spatřit i vysoké, nevzhledné činžáky. Obraz si nás podmaňuje svou velice vydařenou atmosférou, úžasnou vzdušností a volnou skladbou neuspořádaného terénu.

Poněkud jiného druhu je *Kout v zahradce* (1927) [42] představující komorní, uzavřené prostředí, navenek snad až nudně nezajímavý námět. Prosvítá tu rezavý tón podmalby, v popředí situované stromy, boudy a drobné předměty jednoduchého zátiší mají, stejně jako zem, o dost tmavší ráz na rozdíl od pozadí s domy, jen zlehka nahozenými a jakoby nedokončenými. Pod nejbližším stromem sedí uprostřed postava hrající na hudební nástroj. Na pravém okraji přes celou výšku obrazu pak stromům sekunduje lampa pouličního osvětlení a jakési dřevěné hrazení ukončené kamennou zídkou. Štech píše, že Holan „našel ve svých námětech více, než jenom nápadnosti a divnou Prahu, než úryvky a tendenční kontrasty. V tom zvláštním městském kraji, kde je málo nebe a to je dusné, kde živoří a zápasí strom, v tíze a šedi, v Praze chudých lidí, žije se život doopravdy, protože z nutnosti.“ (ŠTECH/SVU MYSLBEK 1933, 15) Karel Holan tedy v končinách pražského předměstí objevil nejen jejich vizuálně bohatý ráz (který tolik potřebovaly vidět oči umělce a výtvarníka), ale i jakýsi zdroj naléhavé přítomnosti a koneckonců i sám sebe.

Zvláštní kouzlo má obraz *Na Zlíchově* z roku 1928 [29]. Poměrně rozlehlý krajinný výsek s rychlým spádem kopce je zachycen ze značného nadhledu a vyniká nesmírně pádnou a nenucenou technikou malby. Prostor zalévá jakýsi podivný podvečerní opar. Středem obrazu projíždí koňský povoz, který kontrastuje se světlou silnicí. Popředí tradičně není ničím vyplněno. Barevný

odstín oblohy se pak vlastně ještě opakuje, pouze však v tmavším provedení, na centrální vozovce, od které se odděluje menší ulička. Mezi nimi pak stojí v perspektivní zkratce zachycený domek, který působí zvláštním dojmem neúplnosti – jakoby mu ještě jedna polovina chyběla. I tento fakt se malíři na obraze hodí, aby ho začlenil do nepravidelné a prostě vyhlížející podoby periférie a zdůraznil tím její charakteristickou tvářnost.

Holan na okraji města sleduje stopy člověka, hledá skrytý sociální význam, a to i tehdy, když se lidská figura přímo na obraze nevyskytuje a není zde naznačena. Na obraze s názvem *Z pražské periférie* (1925) [48] se lidské postavy neobjevují. Veškerá role je tu svěřena výhradně věrnému zpodobení periférie samotné: představuje ji nerovný a neuspořádaný terén, z levé strany vede téměř přes celou délku obrazu oprýskaná zeď s krytinou, nad ní se svažitě zvedá půda jen řídké porostlá zelení a od tmavé země se prudce odráží na šňůře visící bělostné prádlo, v jednom místě přerušené útlým stromkem. Na opačné straně dozadu ubíhají vysoké bloky domů, před nimi se ještě tyčí sloupy elektrického vedení. Nad tím vším pak visí modravě šedá pochmurná obloha. Z obrazu cítíme sychravé vlhko a nečas, vnímáme bahnitou zeminu a chvíli mezi dešťovou přeháňkou. Z krajiny se ozývá pustá samota a opuštěnost, my tu však přesto podvědomě cítíme lidskou existenci. Kolorit se omezuje pouze na barvy a odstíny hnědí s okry.

Podobu pražské periférie v Holanových obrazech zaujímají i motivy parků, předměstských zahrádek, prostých stavení a opuštěných zanedbaných dvorů, železničních tratí, můstků a viaduktů apod. V *Cestě s domkem* (asi 1930) [49] zaznívají až novoklasicistní polohy (stylem a provedením tak trochu připomínající obrazy Otakara Kubína). Holan tu použil rejstřík nesmírně lehkých, světlých a čistých tónů barev, kterými popisuje úvoz, členitý reliéf a štít drobného domku. Malba má uhlazený charakter. Holan tu zachytil období pozdního podzimu či předjaří.

V obrazech jako jsou např. *Viadukt* (1929) [43], *Krajina s můstkem* (1931) nebo *U Denisova nádraží* (asi 1940) [47] zaznamenáme až psychologicky procítěné motivy, které ličí strohý a silně melancholický ráz krajiny. *Viadukt* představuje obraz civilizované krajiny na konci zimy, v které úbočím vede kolejnice a kde se ve svažitém terénu pod větrnou oblohou udržely zbytky sněhu. Holan se nezabývá detaily, krajina tvoří jeden veliký celek. V oleji *U Denisova nádraží* se zase odráží neútěšnost válečných let, jakási neodbytná tíseň či úzkost. Hledíme na ponuru, útrpnou krajinu, jakoby ošklivou a špinavou, za sychravého, nevábného počasí. Nevidíme tu nic než koryto zrcadlící řeky, pnoucí se kmeny a větvoví stromů, přes řeku se pak klene černý viadukt a na obzoru vyrůstají železniční budovy. Proti vysoké, kalné obloze smutně trčí holé větve stromů.

Holan (podobně jako již zmiňovaný Slavíček) rovněž vyniká mistrovským podáním atmosféry místa, jeho nálady, proměn denní a roční doby, projevu počasí. Zimní motivy pražského předměstí se pak stávají výsostným objektem jeho tvůrčího zájmu. *Skleník na Letné* z roku 1927 [27] vyniká vysokou kvalitou spontánního malířského přednesu.²³ Je to fádňní motiv perspektivně ubíhající cesty s boudami a skleníkem, které provází houští se stromovím. Jednotný, neefektní kolorit přesvědčivě vyjadřuje zimní oblevu mrtvé přírody s mokřým a špinavým sněhem pod vysokou klenbou pošmourného nebe.

Z Holanovy periférie čpí „*smutná, či elegická krajina*“, která „*má zesílenou výraznost, už tím, že není hotová. Jaro a zima jsou tady patrnější, více doléhají na domy trčící z plání, do dřevěných bud, zapadajících do špinavého městského sněhu.*“ (ŠTECH/ SVU MYSLBEK 1933, 11) Duch a atmosféra prostředí se přesouvá prostřednictvím Holanova štětce na obraz a na něm zůstává trvale zachyceno cosi z psychických sil a duševního rozpoložení vnímajícího malíře. *Nouzová kolonie* z roku 1935 [35] je nesmírně soucitným a veskrze procítěným

²³ Známa je např. i jeho varianta z roku 1932.

motivem, který se znovu vrací k sociální látce. Ubohá bouda je tu obehnána plaňkovým plotem, před ním se na cestě pohybuje rodina se třemi dětmi. Scenérii uzavírá modravě zastřený obzor. V krajině leží sníh, obloha nad ní se začíná protrhávat a propouštět paprsky slunce.

Holan chce být ve svém motivu periférie pravdivý a upřímný. Zachycuje „*cihly, prkna, holá košťata stromů, zborcených tak, jako jsou tady ztroskotány lidské existence, stejně živořící. Je tu nějak více viděti do skladby krajiny i do materiálu (...)*“, malíř tu ve vši nahosti odhaluje „*přechodní stádium mezi venkovem a městem, kde civilizační proces stále porušuje volnou přírodu, již město zabírá (...)*.“ (ŠTECH/ SVU MYSLBEK 1933, 11) *Činžáky* (1926) [25] jsou obrazem podobného motivu i v podstatě stejného ladění jako výše zmiňovaný obraz *Z pražské periférie* (1925), jen mají plošnější podání a k vyjádření hloubky v prostoru tu není příliš místa. Motiv tvoří vlastně jen dvě horizontální pásma a to výškových domů v pozadí a protáhlého štítu boudy s dřevěným hrazením v popředí. Všední prostota motivu, ponurá atmosféra, spore kostry stromů, visící prádlo – to všechno posiluje dojem bezprostřední přítomnosti a svědčí o lidské existenci.

Na Holanových obrazech povětšinou převažují předjarní nebo podzimní krajinné záběry, především pak zimní motivy z okraje Prahy, které jsou jádrem jeho výtvarného díla. V nich Karel Holan jedinečným způsobem zachycuje charakter a podobu námětu a vystihuje jeho podstatu. „*Tak vznikly obrazy zim ve všech jejích fázích: jednou je to první, špinavý sníh, jaký zůstává po plískanicích, pod nímž se cítí bláto a voda a jenž nestačí čistě pokrýti střechy; zmrzne-li, rysy krajiny naráz ztvrdnou. Jindy, dívající se na příslušné obrazy, máme dojem velkého ticha, jaké v přírodě zavládne, napadne-li čerstvě mnoho sněhu. Jindy zase zachytil ovzduší zimní mlhy, která pohlcuje všechny barvy, jindy opět atmosféru zimy únorové, s mrazivými, jasnými podvečery, kdy lehce modravá mlha plní ulice.*“ (PAVELKA 1942, 16) *Obraz Břevnov v zimě*

(1936) [36] představuje promrzlou svažitou krajinu s několika málo stromy, s vyšlapanou cestou a s konečnou zástavbou domků na okraji města. Její rysy jakoby náhle ztvrdly (PAVELKA 1942, 16) v tuhém mrazu, malíř tu hněte barevnou pastu jiskřivého sněhu a jasného ovzduší, obrysy stromů a domů mají pevnou tmavě hnědou konturu. Kolorit působí nesmírně živým rytmem odstínů žlutí a červení. Na levé straně se do půlky výše obrazu klene svěží modrá obloha zimního dne plného slunce. Obraz je dokonalou ukázkou Holanova mistrného ovládnutí výtvarného přepisu skutečnosti a úsporného zacházení s barvou, kdy se malíř dokonale podařilo vystihnout přírodní náladu jedné z mnoha podob zimy.

Další zimní obraz *Ve Višničkách* (1936) [37] je opět motivem Holanem vícekrát zpracovávaným a porůznu obměňovaným.²⁴ Vidíme zde prudký svah se skupinkou stromů v sychravém nevlídném počasí zimního tání. Z rozbředlého sněhu vykukuje bahnitý marast země, za srázem vyčnívají domy. Obzor se ztrácí v mlžném oparu. Zachycená nálada má impresivní zabarvení.

Tyto (a mnohé další) obrazy Karla Holana svědčí o nezdolném úsilí, entuziasmu, zaujetí motivem a také o tvůrčím uspokojení z malířovy vlastní práce. Jeho opojení námětem je velmi citelné, projevuje se tu bytostný optimismus a kouzlo reálného okamžiku. I když mnohý z těchto obrazů působí dojmem jakési tíže, chladu, vnějšího neladu či opuštění, je malířův pohled upřený a upřímný, nalézá nové souvislosti i „*cenu námětu, ležící vespod, pod povrchem*“.²⁵ (ŠTECH/ SVU MYSLBEK 1933, 11) Dalším takovým pro Holana typickým obrazem je *Zima na periférii* (1940) [41], kterou přiléhavě popisují Štechova slova: Holanův štětec tu „*jakoby rozpouštěl předměty*“, umělec „*taví jejich pevné tvary v živé barevné těsto, až v nový*

²⁴ Podobný pohled zachytil malíř např. také v roce 1932.

²⁵ Štech, který byl rovněž Holanovým blízkým přítelem, poznamenal, že se Holan s motivem rval. (ŠTECH/ SVU MYSLBEK 1933, 11)

celek splývá země s oblohou, stavby s porostem. Na obrazech spojuje se bláto i vzduch (...)“ (ŠTECH 1953, 17) Zachycuje horizontálně formovanou krajinu, jejíž výslednou podobu dotváří ještě diagonála menší aleje stromů a řada domů v pozadí. Holan tu malířsky dokonale vyjádřil navlhlý vzduch, blátivou půdu i sněhovou břečku. Vlevo pak jen letným dotykem naznačil opuštěný koňský povoz. Zřejmá je tu jistá paralela se zimními obrazy Vlastimila Rady, někdejšího společníka z Umělecké besedy, např. s jeho *Zimou v podkrkonoší* (asi 1928), s obrazy *Jaro v horách* (1933) [51] či *V zimě* (1942) nebo se *Silnicí ze Železného Brodu* (kolem 1930).

Ve výše popisovaných zimních obrazech můžeme dobře vidět, nakolik se Holan přibližuje zásadám impresionismu, když zde spatřujeme i dělený rukopis. Miloš Pistorius odkazuje k obrazům Claude Moneta, k jeho zimním krajinám z Argenteuil z roku 1875. (PISTORIUS 1993, nepag.) Holanovým vzorem by, myslím, mohl být i Camille Pissarro.

Periférie Karla Holana rovněž neodmyslitelně souvisí s tématem cirkusů, poutí, hřišť a drobných estrád a atrakcí. Této oblasti zájmu zůstává Holan věrný po celý svůj život a se stejným soustředěním tematiku lidového veselí neúnavně rozvíjí do polohy žánrového výjevu. Na těchto obrazech se pak někdy vyskytuje o mnoho živější kolorit, než bývá u Holana obvyklé. Jak uvádí Šmíd, „*umění dvacátých let se sblížovalo s ‚drobným člověkem‘ a nacházelo ho ve všech prostředcích, tedy i u lidové zábavy, u houpaček a kolotočů, na poutích a při cirkusových představeních. Je to romantika tajemnosti, divokých zvířat, ekvilibristů, kouzelníků a klaunů, krasojedkyně a krotitelů. Ostatně byla to jedna ze zálib generace*“ . A slovy básníka Vítězslava Nezvala přidává: „*Naše umění se hlásilo spíše k žonglérům, krasojedkyním a lidem visutých hrazd*“ . (ŠMÍD 1984, 13) Vlastně i z francouzského výtvarného umění známe různé obdoby společenských projevů či lidových událostí: „*(...) obrazy z pařížských ulic, šantánů a nočních podniků, z dostihů a plováren chtěly podat*

přesnější výpověď o současném dění a současném životě“ (ŠMÍD 1984, 13) Pro Karla Holana představuje toto prostředí nový kouzelný svět, svět tajných přání a drobných radostí, chvíle odpočinku a okamžiky štěstí. I tady sleduje „svého člověka“ a prostředí, v němž žije, těší se s ním z jeho svátečních momentů a malých obyčejných příhod, a přitom je civilní a nepatetický.

Příkladem „holanovského“ pojetí pouťové tematiky je např. *Černý kolotoč, který vznikl v roce 1927 [28]*. Střední osu obrazu vyplňuje tmavý kolotoč, kolem něhož postávají hloučky lidí.²⁶ Na několika místech vyčuhují stříšky stánků, vpravo se ještě zvedá ruské kolo. Za scénou spatřujeme městskou zeleň a za ní už zástavbu domů. Vnímáme tu další, u Holanových obrazů tak častý, zamračený den.

Tyto obrazy lidového veselí zdaleka nepředstavují výrazy nějaké rozmařilé fantazie stejně tak, jako je tomu u všech obrazů Holanovy periferie; malíř tu znovu vychází z přímého kontaktu s objektem, je věcně faktický, „*vlastně nekomponuje, ale toliko vyjadřuje hmotu a cenu věci*“ (ŠTECH/ SVU MYSLBEK 1933, 12) Ve značné míře zde může uplatňovat své bohaté výtvarné zkušenosti, cvičit oko, ruku a cit ve svižném přepisu viděné objektivní skutečnosti. Příkladem může být např. také *Matějská pouť* z roku 1933 [34], další olejomalba temného koloritu.²⁷ Zobrazený výjev je namalován z výšky a z většího odstupu. Figurální stafáž tu volně splývá s pozadím. Malířův postřeh, technická zdatnost a rychlost práce, stejně tak jako jeho schopnost vnímat i ty zdánlivě nejbezvýznamnější skutečnosti tu nalézají v nejvyšší míře svého uplatnění.

²⁶ Podobných obrazů kolotočů a dalších pouťových atrakcí Holan za svůj život namaloval celé řady a některé z nich mají i shodný název (např. obrazy *Modrý kolotoč* z let 1946 a ještě 1950 ad.).

²⁷ Komentář v periodiku *A-zet* z roku 1944 v tomto Holanově obrazu spatřuje jakési jeho rozloučení se s lidmi, „*kde se skladebná sevřenost uvolňuje ve volnějších, splývavých skvrnách*“ (jh 1944, 3)

Dalšími obrazy s pouťovou tematikou jsou např. *Pouť na Arbesově náměstí* (1926) nebo *Z pouti* (1932). První z nich je malovaný z odstupů a zachycuje volné, šedavě hnědé prostranství s prázdným popředím, drobnou stafáží a otáčejícím se ruským kolem. Druhý představuje naopak figurální výjev v prosvětleném prostoru, zaplněný od popředí davem lidí, který se proplétá mezi nahuštěnými atrakcemi. Pohyb tmavých svátečně oděných postav v kontrastu s jasným pozadím dodává obrazu na poutavé, slavnostní atmosféře.

Zajímavým obrazem z cirkusového prostředí malířova raného období je pro své magické kouzlo a ladný půvab *Krasojezdkyně* (1920) [22]. Představuje figurální kompozici růžové artistky na elegantním běloušovi, již odvádí (snad po skončení představení) mužská postava v tmavém stejnokroji. Z pravé strany, zády k nám, přichází klaun, jehož figura je zachycena jen do pasu a který nás jakoby uvádí do cirkusového prostředí. V šeru rozeznáme ještě další zvířata: vlevo opět bílého koně a vpravo v kleci pak zvědavě vykukující opici. Světlo, které dopadá do prostoru, přidává výjevu na zvláštní náladě a na jeho efektivitě. Lampu přitom nevidíme, jen si ji uvědomujeme při pohledu na ozářené figury a při percepci osvětlených ploch v protikladu se stíny (jeden takový výrazný kontrast světla a stínu vidíme např. na plachtě stanu za projíždějící krasojezdkyní). Mladý Holan (tehdy ještě stále student AVU) tu skutečně vrchovatě naplnil intimitu atmosféry cirkusového zákoutí. Podobně jako František Tichý projevil na poli tohoto žánru nesporné výtvarné a výrazové kvality (a to již ve své nejranější tvorbě).

Karla Holana přitahoval i motiv sportovních hřišť – fotbalového a také dětského (fotbalové hřiště se objevuje i na obrazech Miloslava Holého, známe jej i u Antonína Slavička). Kopaná byla již ve dvacátých letech masovou a oblíbenou zábavou nejširších lidových vrstev. Obraz *Nedělní odpoledne* (označovaný rovněž jako *Fotbalové hřiště*, 1920) [46] zachycuje kus volného prostranství na konci města, kam zavítal cirkus a několik pouťových atrakcí

a kde probíhá za přihlížení řady diváků fotbalové utkání. Můžeme zde vidět cirkusový stan, několik maringotek, houpačky, slona nebo také provazolezce, prostor pak uzavírají budovy vlevo s pásem zeleně. Nevýrazný kolorit tvoří jen základní barvy a několik málo odstínů. Obraz působí spíše jako knižní ilustrace, jeho podání vyznívá dosti naivně. Svým podáním je však typický pro malířovo rané období.

Holana přirozeně zajímá prostředí prostých lidí, dětí a jejich her. Snaží se o přesvědčivé zpodobení slavnostní chvíle nedělního odpoledne, v které její aktéři zakoušejí na konci všedního koloběhu pracovního týdne také svůj kousek radosti, štěstí, odpočinku a vzájemného naplnění. Holanův obraz *Na hřišti* (1922) [45] má výrazně primitivizující tendenci. Motiv tu tvoří tři vodorovná pásma – světle hnědé země, uzoučké, zelené vegetace a nakonec blankytně modré oblohy. Země pak z nich zabírá většinu plochy obrazu. Do toho jsou svisle zasazeny stromy a nepřirozeně loutkovité postavy dětí, které obrazu přidávají na nepřirozené strnulosti a fádnosti podání motivu.

Holanův výtvarný zájem se často obrací k tematice lomů, pískoven, předměstských skal apod. Tento námět mu byl blízký i dříve, ale soustavněji se pokouší o jeho zpodobení až v době po vzniku protektorátu. Předznamenáním tématu může být obraz *Holešovičky* (1920–1922), který zaujme především bohatě členitým, brázděným terénem vytvářejícím dojem hlubokého prostoru. Barevně monotónní, šedohnědý reliéf má výrazný, vervní rukopis připomínající van Gogha. Naproti tomu *Domy pod skalou* (1931) [31] jsou namalovány ve třech jednoduchých prostorových plánech. První, výrazně tmavý plán s bílými stopami sněhu je od druhého oddělen diagonálou, druhý utváří podlouhlé, vodorovně uspořádané domy a ve třetím, nejsvětlejším, následují přes celou šíři obrazu strmé skály, na horizontu zakončené špičkami jehličnanů. V každé ze tří rovin vyrůstá menší strom. Obraz působí nesmírně plochým, syrovým až povšechným dojmem. Plocha a formát obrazu se zdají

plně nevyužity, úsilí o prostotu a jednoduchost jakoby se zde trochu míjelo účinkem.

I u obrazů lomů a skalisek si malíř předsevzal zachytit ráz, strukturu a mnohotvárné ovzduší. Chce vyjádřit to typické, co na nás už při prvním pohledu tak silně působí, co sami máme ve svém povědomí. Na obraze *Pod Strahovem* (1939) Holan namaloval cestu vedoucí od strahovského stadiónu dolů k městu. Celý sráz pokrývá poduška kyprého sněhu, kolem cesty vystupují skalnaté stěny, na pravé straně se jedna vysoká ostře zařezává do monotónního terénu. Z místa, kde se svah láme, vyrůstají a různě se čechrají a kroučí kmeny s větvoším stromů. Za nimi se rýsuje sotva patrný nizounký obzor, kde již tušíme neklidné město, jeho rušný a uspěchaný život. Vše leží pod sněhem a vysoká klenba šedavé oblohy naznačuje příslib nové metelice. Obraz zaujme především svou jednoduchou kompozicí a jistotou malířského provedení, působí vyrovnaným klidem a tichem.

Řada obrazů (možno říci cyklus lomů) se objevila přibližně v letech 1940 až 1941 a v době, kdy Holan objevuje pískové lomy na pomezí Břevnova a Vokovic. (PAVELKA 1942, 22) Pavelka si povšiml, že toto vymezení vedlo k barevnému obohacení o jasnější valérové nuance a zároveň i k vytříbení kompozice. Genius loci a zvláštní malebnost lomů umělci vnukají pocity nehlubokého prostoru se směsicí podivné melancholie. Atmosféra míst, kde kdysi býval čilý pracovní ruch a „*kde lze vidět stopy lidské činnosti*“ (ŠMÍD 1984, 23), roste ve své elegičnosti za deště, mlhy či šera nebo při podvečerním stmívání. Holan tu maluje v létě i v zimě, v prudkém slunci i na sněhu. (PAVELKA 1942, 23) Světelné podmínky mu pak rozšiřují či naopak zužují živost palety, Holan pracuje s omezeným množstvím okrů, bělob a šedí a úporně se drží přesného barevného vyjádření. (ŠMÍD 1984, 28) Příkladem, již z poloviny čtyřicátých let, může být impresionisticky působivý obraz *Slunce v pískovně* (1944).

Holan ještě v závěru svého života a za změněné společenské situace po únoru 1948 zužitkuje své zkušenosti a maluje obrazové pohledy do povrchových dolů. V rámci dobové akce „Výtvarník mezi horníky“ vznikne např. obraz *Důl Maxim Gorkij* (1949). (ŠMÍD 1984, 35) Sám Karel Holan vzpomíná: „*Otevřený důl pod vrchem Bořeněm u Bíliny byl přezván na důl Gorkého. Přišlo ke mně osazenstvo, abych jim důl vymaloval. (...) S radostí jsem horníkům vyhověl a kromě žádaného obrazu namaloval pro zajímavost námětu i obrazy další, kterými jsem se zúčastnil tematické výstavy ‚Výtvarník mezi horníky‘.*“ (HOLAN/ÚSČVU 1953, nepag.) Šmíd konstatuje, že Holan tu zdůraznil především „*bohatý reliéf stupňovitých skrývek, jejich syrovost. Ovšem přesto, že obraz je malířsky zcela zvládnut a vystihuje monumentálnost podobných míst, rozlehlost mamutího pracoviště, cítí divák, že tu schází pro Holana typický citový vztah*“. (ŠMÍD 1984, 35)

Docházím k závěru, že Karel Holan v obrazech všední pražské periferie, jež se vyznačují vizuálně nenápadnou povahou až jistou ošklivostí, objevuje motivy skrytého sociálního obsahu a výtvarně zajímavého pohledu. Vyniká suverénním podáním atmosféry a charakteru místa v závislosti na proměnách denní a roční doby, přičemž v jeho díle převažují obrazy předjarních či podzimních nálad a zvláště pak obrazy zimní. Sociální tematika jeho obrazů se objevuje v motivech poutí, hřišť a cirkusů, kde malíř nepatetickou formou usiluje o vystižení přirozeného prostředí periferie a jejích lidí, kteří zde žijí a spoluutváří charakter místa. Holanovu periférii tvoří také motivy opuštěných míst, území skalnatých terénů, lomů a pískoven, které pak ještě šířeji rozvíjí ve čtyřicátých letech. Holanovi se tak postupně daří formovat dílo vytrvale stálé a bezezbytku naplněné, které prokazuje nesporné umělecké hodnoty. Právě v těchto motivech periferního bytí a sociální existence je Holan nejosobitější a tyto obrazy ponejvíce vypovídají o jeho kvalitách a nápaditosti.

6. Holanovy vývojové etapy v zobrazování Prahy

V této závěrečné kapitole se pokouším shrnout Holanův zhruba dvacetiletý vývoj v zobrazování vlastního města Prahy a její periferie, soustřeďuji se na proměny malířova výtvarného názoru a na jeho hledání vlastního uměleckého výrazu. Zároveň se snažím o podkrytí Holanova osobního vztahu k tomuto městu, poukazuji na výchozí kořeny, cíle a obsahy jeho umění a na vnitřní smysl a výtvarný potenciál, jimiž se malířské dílo Karla Holana, zabývající se Prahou, vyznačuje.

Karel Holan, rodák ze Starého Města pražského, zasvětil městu Praze celý svůj výtvarný i osobní život. V době studií na Akademii začíná, ovlivněn uměním Vincenta van Gogha, Edvarda Muncha nebo také Henri Rousseaua, malovat na pražském předměstí motivy se sociálně podbarveným podtextem (v roce 1919 vznikají obrazy jako *Utopená* [18], *Periférie* [20], *Nábřeží u řetězového mostu*, z roku 1920 jsou např. *Kolotoč* [21], *Přívoz* nebo *Fotbalové hřiště (Nedělní odpoledne)* [46], v roce 1922 následují *Ambulance* [23] či *Koupání*) a postupně se více a více přibližuje středu metropole a její historické části, přičemž se lidská figura z jeho obrazů postupně vytrácí (*Kampa*, *Šítkovské mlýny* či *Kostelík sv. Jana Na Prádle* z roku 1927 [26], *Karlov*, 1932 [32], *Pohled na Prahu od Chotkových sadů*, 1934). Předtím ještě, přibližně od poloviny dvacátých let, okouzlen dílem Maurice Utrilla a Maurice Vlamincka, začíná vytvářet obrazy (*Kluziště na Štvanici*, *Ulice v zimě* nebo *Z pražské periferie* [48] z roku 1925, *Holešovice*, *Činžáky* [25] či *Radlice* z roku 1926, *Vchod do Hvězdy* a *Skleník na Letné* z roku 1927 [27], *U Malvazinek*, 1928, *Amerika v Radlicích*, 1932, *Baterie v zimě*, 1933 ad.), v kterých se soustřeďuje na samotný ráz periferie na její vnitřní typologii, když figurální scény nahrazuje sugestivním popisem charakteru předměstského prostředí.

Holanovo hledání, řešení výtvarných problémů a určujících východisek jeho tvorby představují zcela přirozený vývoj ve shodě s vlastní osobitostí a povahou jeho vnitřního založení. Umělec je o svém názoru přesvědčený, reaguje nanejvýš spontánním způsobem na prožitky svého nitra, na své představy o jejich výtvarném zpracování. Podle J. R. Marka se Holanova „jistá těžkomyslná lyričnost, nabitá vnitřním dramatickým děním,“ projevuje již od počátku jako stěžejní dominanta jeho uměleckého projevu, když „se zprvu tápavě hledala v rytmickém dekorativismu (*‘Koupání‘* z roku 1922), nebo v zjednodušovaném pathosu gest (*‘Utopená‘ a jiné*), aby se posléze zhustila, oprostila všeho vnějšího a podávala jen nahá fakta“. (MAREK 1933, 2)

Podle mě nepřilíš opodstatněný (sám Holan s ním rovněž nesouhlasil) pohled zastává František Kovárna. Tvrdí, že Holan „opustil otázku lidské postavy v akci a s ní i obsahové sociální malířství“, poněvadž jako mladý začínající malíř neměl dostatek zkušeností, aby překonal hranice svého „subjektivismu“. Zároveň však doplňuje, že „tento rozchod se sociálním malířstvím“ byl (stejně tak jako u ostatních Holanových vrstevníků) i důsledkem „opadnutí vlny sociální víry“. Kovárna soudí, že „předhistorie vlastní malířské cesty [Holanovi] určila směr hledání a malířský osud“, a tím zároveň „sociální malířství odhalilo mu význam objektivní skutečnosti“. Principiálním dokladem Holanovy proměny od sociálního malířství k lyricky malířskému obsahu je pak olej *Olšany* (1924) [24]. Kovárna tu poukazuje na zásadní fakt, že v tomto obraze již figurální stafáž opustila střed dění, lidský projev už není určujícím dramatem události. „Děj ulice je už vnějškovým poutem, zatlačuje lidské postavy do pozadí, prostředí, které jim mohlo být v sociálním umění jen rámcem, nabývá základní důležitosti, ale citový vztah zůstává.“ Zajímavý je také další Kovárnův postřeh, který trvá na tom, že Holanův rozpor mezi figurální a krajinářskou linií souvisí s jeho polemikou se soudobou malířskou tendencí. Holanovi má být malířskost cílem a ne pouhou formou bez obsahu,

jako je tomu u jeho výtvarných vrstevníků, kteří se potýkají s moderními směry kubismu a s „*jeho variacemi nadrealismu*“. (KOVÁRNA 1933a, 6–38)

Praha pro Karla Holana znamená mnohem víc než jen kulturu či jistý úsek historie – je to především místo proudícího života s hlubokým lidským údělem a niterným obsahem. Malíř svou Prahu objevuje postupně, je cílevědomý, prohlubuje svůj vztah k ní a neusiluje o její klasické zobrazení v rámci reprezentativního celku, ani o poutavý záběr jejích pamětihodností či historických pomp. Holan své umělecké přesvědčení vyjadřuje v sugestivně pojatém malířském přepisu viděné skutečnosti, hledá si vlastní cestu ke svému motivu. Miroslav Míčko uvádí, že se ve svých obrazech snaží „*postihnout charakteristické aspekty městské fysiognomie*“ a současně vyjadřuje „*svůj citový vztah ke krajině svého domova a ke krajině své duše*“ (MÍČKO 1948, 4) Podle Štecha se Holan snaží „*spojit se malbou s vnějškem. Vkládá do předmětu svůj zájem a pochopení. Dílo má potom platnost jako objektivní zpráva i jako osobní výraz, jímž se člověk vyrovnal se světem, poznal a zároveň si uvědomil význam toho, co barvy tlumočily*“. Pro Holana, jak Štech doplňuje, není podstatou nápadná malebnost nebo náladovost, ale pátrá po lidských souvislostech, chce pod povrch jevů a náhodných stavů. Je pro něj pak naprosto příznačné, že „*nemaluje věci, na nichž nějak neulpěl*.“ Své malování identifikuje se životem a spojuje vnější skutečnost se skutečností svého nitra. (ŠTECH 1953, 15–16)

V Holanově přístupu k námětu Prahy nehraje roli sentiment ani okázalost ve výtvarném pojetí, jeho způsob práce odpovídá malířově povaze, jeho názoru a schopnosti vnímat a postihnout věci možná na první pohled nezajímavé a nepatrné. František Viktor Mokrý vidí Holanovu největší sílu právě v jeho objevitelských schopnostech, v jeho citlivosti a schopnosti vnímat podstatu motivu. (MOKRÝ 1926, 2) Také Miroslav Míčko uvádí, že význam Holanova

díla „*lze spatřovat v objevitelském pohledu na věci před tím malíři opomíjené, v jeho osobním zakotvení a v poctivosti umělecké práce*“. (MÍČKO 1944, 4)

Marcela Pánková uvádí, že se v Holanově díle sociálního zaměření propojuje „*expresivní exaltace s citovou spoluúčastí*“, které jsou zvláště patrné u obrazů *Utopená* (1919) [18], *Nemocnice* (1920), *Ambulance* (1922) [23] Malíř však nesklouzne do sentimentu; jde mu o věcnou „*výpověď o hmatatelné skutečnosti (jdoucí až k poznání vnitřního života)*“, podanou „*jako svědectví bez emocí*“. (PÁNKOVÁ 1983, nepag.) Tuto skutečnost pak Holan promítne i do obrazů poutí, hřišť a cirkusů a pokračuje v působivém přednesu podání atmosférického přírodního dění až k obrazům Karlova mostu. Na plátně tak vzniká výtvarný děj a např. Štech si velice cení Holanova daru vyvolat jakousi dobu přirozeného životního rytmu. Malíř dokáže dokonale vyjádřit charakteristický rys prostředí, v němž se pohybuje, propojuje nejrůznější hmoty městských staveb s podkladem půdy, s pulzujícími lidmi, s drobnou vegetací, s počasím, vzduchem a atmosférou. (ŠTECH/ JUV 1948, nepag.)

Realismus se v Holanových obrazech projevuje stálou přítomností nebo alespoň blízkostí člověka. Jeho otisk spatřuje malíř všude, kde zanechal sebenepatrnější stopu ve své usilovné práci, při své činnosti. Holan tím pomyslně odhaluje anonymitu člověka, který se ztrácí ve víru velkoměsta. I když není figura na obraze zachycena a nemůžeme určit její konkrétnější podobu, přesto ve výsledku cítíme, jak se její lidský dotyk zapsal do výrazu městské krajiny. Základ Holanova uměleckého vyznání pak pramení ze smyslového poznání a to formuje jeho důsledně realistický názor. Kovárna se zamýšlí nad snad až psychologickou stránkou Holanovy osobnosti, když spatřuje kořeny Holanova realismu v malířově evangelickém založení. Popírá, že by tento realismus vycházel z malířova pevného přesvědčení a jeho vlastního rozhodnutí. Malířova tklivost, temnota či zastřenost jsou záměrnou

tendencí a podle Kovárny míří svou povahou „*k symbolu*“. (KOVÁRNA 1945–1946, 278)

Holanovo realistické úsilí o věcné zpodobnění periférie odráží zároveň skutečné nešvary doby, narůstající civilizaci, strohou bezútěšnost a městský neklid, ale i jakousi tesklivou melodii, poezii melancholie a smutku či drobných radostí. Malíř žije několik let na kraji Smíchova, kde poznává stráně Malvazinek a kde se jeho zpočátku asi spíše romantická záliba v zachycování předměstských pohledů proměňuje v ryze soustředěný zájem o tuto oblast a části Prahy. Upoutá ho tu nejen stálý zájem o člověka, ale i civilizační proces, který neúprosně narušuje volnou přírodu. Holan zde nachází pochmurné a ošklivé scenérie, které však umně proměňuje působivým výtvarným vyjádřením v jednotný celek. Štech poznamenává, že Holan v městské periférii našel „*nové tóny doby a rozšířil oblast naší krajinomalby*“. (ŠTECH/JUV 1948, nepag.)

Jeho Prahu naprosto samozřejmě představují skládky, boudy a kůlny, ohrady, dvorky a ploty, činžáky a kapličky, pole a zahrádky, svahy a úvozy, znetvořené stromy. Patří sem i hlína, písek, bláto, kamení či staré zdivo, kouř a saze, špína a nepořádek. Rudolf Rouček vnímá, jak Holanův „*pohled vášnivě pátrá po malířské topografii dějiště*“, jak míří „*opravdu do hloubky*“. Příroda, lidé, život „*se ocitly v tak těsné blízkosti uměleckého přepodstatnění*“, že dokáží „*zmoci život v polohách dosud neprožitých*“ a podaří se jim „*sestoupit na samé dno dobývané reality*“. Holan se stává baladickým, chce především barevný význam, „*kus prostého, nezkrášleného a vskutku nehledaného života*“. Jeho „*živá vnímavost se brání chudé a šedé všednosti*“. (ROUČEK 1939–1940, 121–122) Můžeme, myslím, také souhlasit s autorem článku v *Národní práci* z roku 1944, který uvádí, že se Holan navrácí „*zpět k naturalismu, k malbě zemité a na přírodní předloze nejzávislejší*“. (jk. 1944, 2)

Komentář v periodiku *Právo lidu* z roku 1933 uvádí, že celé Holanovo „*dílo je jedinou velkou oslavou všedního života, prostých radostí a ukrytých krás*“. Malíř, který „*dříve uzavíral předměty do pevných tvarů*“ se od tohoto stylu osvobodil, když si osvojil techniku odvozenou od impresionistů: „*Svět se mu proměnil v souhrn barevných skvrn neurčitých v obrysu, ale určitých v úhazu a umístění. Jako impresionisté vyloučil ze svých obrazů jakoukoliv linii. Předměty jsou zredukovány do barevných skvrn, jež se do sebe nepravidelně vpíjejí, celý obraz je dynamickým vírem náznaků a zkratek, jež jsou jen někdy přiostrěny rukopisnou kresbou.*“ (jk 1933, 9)

V dalším referátu z roku 1944 tentýž autor připomíná, že „*Holan nikdy neusiloval o malbu technicky bravurní, o mistrovství v podání tvarů*“. A dále ještě pokračuje: „*Jeho obrazy jsou vždy trochu neurovnané, syrové, možno říci až neuměle uhnětené z barev převážně šedivých a chybí jim nějaká vyšší umělecká koncepce, zato mají bezprostřednost přímého výrazu a prostoru pohledu.*“ (jk. 1944, 2)

Podle Bohumila Markalouse síla Holanova uměleckého výrazu spočívá v jeho dokonalé schopnosti „*tvorit na malé ploše nejhutnější a nejpůsobivější malířské zkratky*“, čehož Holan dosáhl „*ekonomickým zredukováním tvárných prostředků*“.²⁸ (MARKALOUS 1926, 11–12) Josef Kodíček zase o rok později v roce 1927 uvádí, že Holanova hutná forma „*někdy ze snahy po synthetické syrové zkratce barevně ubližuje prostoru a stává se schematickou*“. (KODÍČEK 1927, 6)

Ve třicátých letech se Holan natrvalo usazuje ve Střešovicích a také tady i v širším okolí nadále rozvíjí tematiku periferních pohledů a zapomenutých míst. Štech konstatuje, že pro malíře „*každá ta čtvrť byla jakousi etapou a znamenala malířský rozvoj. Barevné rozlišování materiálů se stávalo přesnější. S volnějším malířským pojednáním šlo i rozšíření pohledu a smyslu*

²⁸ Markalous používal pseudonym Jaromír John.

pro spojitost a celek“ (ŠTECH 1953, 19) Praha na Holanových obrazech dostává nové obrysy, malířův vztah k místu svého domova se ještě více prohlubuje, barva motivu naprosto dominuje: „*Brzy po třicátých letech se barevné přechody zjemňují a zároveň mizí ostré, kontrastní tóny: začíná převládat šed' a citlivé odstíny hnědé. Místo periferie kolotočů, pestrobarevných plakátů a nedělních vycházek přichází opuštěná periferie holých stromů, rozježděných cest, šerých baráků, špinavého sněhu, kalné oblohy (...)*“ Pisatel vyjmenovává dvě východiska, která jsou komponentami těchto Holanových krajin: jsou to „*charakter krajiny v jejím typickém útvaru s jeho citovým a duchovním obsahem*“ a dále pak „*prchavost atmosféry*“, která vykládá „*chvíle denní hodiny a ročního období*“ (jmb 1944, 3)

V době kolem roku 1930 Kovárna spatřuje u Holana další velice důležitý úsek v jeho malířském úsilí, kdy se podle jeho názoru malíř ocitá na scestí. Vrchol tohoto výkyvu pak Kovárna vymezuje obdobím kolem Holanovy studijní cesty do Hamburku.²⁹ Kovárna tu naznačuje, že Holan, přestože už má svůj vlastní vyzrálý výtvarný projev, příliš podléhá experimentům s barvou. Naštěstí se však podle něho od této stylizace odpoutá, po krátké „*hamburské epizodě*“ znovu přehodnotí svůj výtvarný záměr a opět maluje v osvědčené paletě svých šedí a černí. (KOVÁRNA 1945–1946, 276)

Holan, podle dalšího názoru z roku 1936, nabývá v práci s barvou a v pojetí formy naprosté jistoty. Holanův pražský krajinný žánr je zde považován za Vlaminckovu a Utrillovu paralelu ve střední Evropě, vyznívající „*jako souzvuk v měkkém, lyrickém tónu*“. Malíř již pokročil od svého „*prvního údobí impresionního plenerismu*“ k „*vyhraněnému syntetickému slohu*“. (Fdl. 1936, 7) Pavelka sleduje, jak se ve třicátých letech Holanova „*strohá barevnost změkčuje*“ a jak „*obrazy získávají prostorovost*“. Hovoří tu o působení díla Antonína Slavíčka a tom, že se Holan zároveň více věnuje kompozičnímu

²⁹ Holan cestu do Německa, kdy navštívil Hamburk a Brémy, uskutečnil v létě roku 1930.

rámci. (PAVELKA 1944, 208) Proměnu v Holanově rukopisu a v zacházení s barvou potvrzuje i příspěvek v *Rozpravách z Aventina* z roku 1933. Tvrdí se tu, že z Holanových „obrazů vzniklých v posledních dvou letech mizí příznačná holanovská drsnost formy i rukopisu, jsouc nahrazena rozplývavým barevným povrchem, a rukopisem nepevným, měkkým.“ (F. V. 1933, 9)

V průběhu třicátých let se Holan postupně propracovává také k námětu historické Prahy. Jiří Šmíd píše, že se s prvním motivem ze staré Prahy u něho shledáme už v roce 1930 (představuje jej obraz *Schody z Nového Světa*): „(...) umělec se poprvé zahleděl na zákoutí ‚staropražské‘, historické, v tichém zamyšlení ne už nad současností, ale nad historií a nad jejím odkazem. Tím si zvolna otevírá další kapitolu svého malířského díla.“ (ŠMÍD 1984, 24)

V průběhu třicátých let se Karel Holan stále více přibližuje i ke starému vnitřnímu městu, blížeji poznává nová území a rozšiřuje svůj malířský záběr, v čemž pokračuje i v následujících letech čtyřicátých a padesátých. Upoutá ho harmonická skladba malostranských vyhlídek, maluje zátiší Nového Světa, masu Černínského paláce, zaujme jej panorama malostranských střech s kopulí chrámu sv. Mikuláše. (ŠTECH 1953, 19) Vznikají obrazy jako např. *Praha od Chotkových sadů* (1934), *Kampa*,³⁰ *Týnská ulička*, *Praha z Úvozu* (všechny z roku 1942), *Zimní pohled ze Zámeckých schodů*, *Praha z Malostranské zahrady* (oba 1944), *Týnský dvůr*, *Z kláštera sv. Anežky* (oba 1946) a mnohé další. A podle dalšího názoru z roku 1936 v časopisu *Pestrý týden* si Holan i v „monumentálním obraze Prahy“ uchovává spíše svůj „městský žánr“ a není obvykle „oficiální“ a „banální“. (Fdl. 1936, 7) Štech připomíná, že Holan ani v historické Praze nehledá starožitnou idylu nebo jakýsi „opar snu“. Není to Praha ověncená pohádkou minulosti. Pro Holana opět znamená především „přítomnost a děj. Děj – to jsou lidé, jejich hemžení a pohyb tvarový a barevný. Jsou to také změny ročních období a povětrnosti, které jsou vlastní

³⁰ Známý je rovněž Holanův obraz *Kampa* z roku 1927.

náplni krajiny. Neboť na krajině závisí Holanovi i tam, kde se zabývá historickými stavbami postavenými lidmi do přírody.“ (ŠTECH 1953, 19) V *Pestrém týdnu* z roku 1944 čteme, že „*Holan své vise zhušťuje v úhrnných komposicích, opírajících se o přirozenost věcí*“. Dovede „*oživit hmotu*“ architektury, ukazuje „*mnohotvárnost jednoho města*“. Vytváří novou skutečnost a přitom se opírá o impresionistický názor, aniž porušuje pevný tvar předmětů, které váže vztah k barvě. Malíř tak povyšuje zachycenou realitu na jeden velký malířský zážitek. (Fdl. 1944, 4) Štech ještě zdůrazňuje, že Holan „*nechtěl popisovat a líčit všechny jednotlivosti historických památek, nýbrž vyložit barevně jejich vzájemné působení v nehmotném ovzduší*“. Upozorňuje, že malíř tu navazuje na impresionismus, avšak s tím rozdílem, že Holan vnímá a řeší podstatu věcí, jde mu o konkrétno a ne jen o světelné efekty, o to, „*aby se věci jevily ve svém lidském rázu a významu. Proto jde od zjišťování optických fakt k vyjadřování vztahů*“. (ŠTECH 1953, 25)

Znovu pak, podobně jako u Holanových obrazů periferie, můžeme sledovat, jak se proměňuje umělcův vztah k tomuto městu, jak dozrává jeho výtvarný názor. Malíř se pořád vrací na stejné místo i k témuž motivu, znovu se pokouší objevit osobitý ráz města „*novým barevným výkladem*“, pochopit „*sepětí půdy a staveb*“, „*odlišnost prostorů*“, „*povahu různých útvarů*“. Z obrazů tak postupně vznikají jakési cykly, které Holan začíná cíleně rozvíjet. (ŠTECH 1953, 19) Vedle těchto prací však malíř dále pokračuje v obrazech s tematikou periferie a městských zákoutí (*Šedivý dvůr s vozy*, 1932, *Střešovice v zimě*, 1943, *Břevnovská zima* či *Z okraje města*, oba 1944).

Lamač se zmiňuje o jisté kontinuitě Holana s Antonínem Slavíčkem, kterou spatřuje v jejich postupném objevování heroické podoby Prahy. Domnívá se, že příklad Slavíčkovy díla Holanovi natolik pomohl, že bez něho by Holanova Praha, jak ji známe, nebyla myslitelná. Příbuznost s Holanem navíc nalézá i v díle Jana Minaříka a zmiňuje tu obdobnou „*citovou notu*“: melancholii,

poezii oprýskaných zdí, skladbu prostých motivů. Minařík však směřuje k urbanistickému dokumentu, zatímco Holan zůstává u sociálního prohloubení.

„A v tomto ústředním rysu najdeme i Holanovo novum vůči Slavičkovi.“

(LAMAČ 1954, 5)

Závěr třicátých let přináší aktuálně nové problémy, ať již v kontextu politickém, sociálním nebo přímo národnostním. Po hospodářské krizi první poloviny třicátých let dochází v roce 1938 k mnichovským událostem. Z mladičké Československé republiky se po odtržení Slovenska a příchodu hitlerovských okupačních vojsk stává protektorát Čechy a Morava a brzy nato po napadení Polska nacistickým Německem vypukne druhá světová válka. V rámci tichého protestu proti této brutalitě, znásilňování národních a kulturních tradic a odvěké historie českých zemí, v atmosféře strachu a útlaku obyvatel se probouzí touhy po oživení velkých dějinných momentů české historie, snahy o připomenutí významných osobností národa a projevy vlastenectví v nejširším možném smyslu. Zároveň vychází mnoho knih orientovaných právě tímto směrem.

Karel Holan se v tomto čase stahuje více do sebe, omezuje svá veřejná vystoupení i spolkovou činnost. Kolorit a nálada jeho obrazů, se zdá, ještě více potemní. Dochází však z umělecko-historického pohledu rovněž k důležitému momentu v malířově tvorbě: Karel Holan pro sebe objevuje Karlův most a dospívá k samému jádru starobylého města. Na jeho základě vzniká v českém výtvarném umění dosud nevídaný a poměrně rozsáhlý cyklus, který se stává jakousi oslavou češství a národní identity v okupované vlasti. Holan však ani v této chvíli není patetický nebo líbivý, není podbízivý – jeho záběry Karlova mostu jsou docela objektivním záznamem dané skutečnosti, atmosféry chvíle, projevů během dne i celého roku, proměn počasí, projevů přírodních jevů ve spojení s lidským aspektem.

Umělcův postup, záměr, kterým se ubírá, je přitom opět „holanovsky“ netradiční. Malíř zůstává věrný svému vkusu a svým vlastním představám a i nyní uplatňuje zkušenosti vstřebané z malby periférie. Poprvé Holan Karlův most namaluje v roce 1932. Tehdy ho však ještě, jak si všiml Štech, „*pojal jako podružnou část celku, v němž hlavní místo měly zima a sníh*“. Naproti tomu můžeme na zachovaném souboru obrazů obdivovat téměř magickou sílu umělcova prožitku, ohlas Holanova velkého výtvarného úsilí zmocí námět a dobrat se jeho nejhlubší podstaty. (ŠTECH 1953, 21) Malíř most zachycuje z nejrůznějších úhlů pohledu, v mnoha variacích a podobách, z blízka i z povzdálí, z hladiny Vltavy i ze břehů a z nábřeží, jeho dílčí části i jako jednotný celek – „*stavba se mu stala námětem soustavného vypravování*“. Je to „*velkolepé jeviště atmosférických událostí (...), kde se stýkají živly a lidské dílo tu srůstá harmonicky se zemí, zelení, vodou a vzduchem*“. (ŠTECH 1953, 20)

Holan tu sice architektuře mostu vymezuje hlavní roli, ale opět ji pojímá v barevně uvolněném rukopisu, který naplňuje vzduch a celkově podmanivá atmosféra. Zásadní úloha připadá také řece Vltavě, která nejlépe odráží relativní změny, působící v této krajině. Na její hladině se odráží okolí s oblohou, voda zachycuje paprsky slunce. Jindy se na ní tvoří mlhy a ledové příkrovy nebo ji čeří a zakaluje déšť. Tón či náladu Vltavy a její výsledný kolorit tak určují denní doba a roční období.

Z dlouhé řady obrazového cyklu Karlova mostu jmenujme alespoň obrazy *Karlův most* (1942 a 1943), *Letní den*, *Podmračný den*, *Deštivý den* (všechny 1942–1944), *Jarní den u Karlova mostu* (1943), *První sníh*, *Kamenný most*, *Karlův most od mostu Mánesova* (všechny 1944), *Kluziště* (1945) ad. Všechny tyto obrazy naplňuje určitá všednodennost a zároveň i lyricky podmanivá atmosféra. Karlův most je tu jakýmsi bezprostředním účastníkem přírodního dění, spojením vzduchu, hmoty, barev a světla.

Karlův most představuje v práci Karla Holana další stupeň v logickém vývinu jeho malířské tvorby. Stejně tak je dalším „*důsledkem stálého hledání dnešní Prahy*“. (ŠTECH 1953, 15) Můžeme tu vidět zpřítomnění minulosti v přímém toku času, nenadálé opojení v malé chvíli radostného tvůrčího napětí.

Docházím k poznání, že Holan, který se v Praze narodí, v ní také stráví celý svůj umělecky naplněný život. Hledá si osobitý přístup, kdy dokáže zaznamenat psychologický tok města a podchytit jeho výtvarný děj. Všímá si věcí na první pohled nezajímavých, když maluje v místech styku městského prostředí s volnou přírodou a vnímá rozpory doby a narůstající civilizace. Začátkem třicátých let se malíř po několikaletém pobytu na okraji Smíchova trvale usazuje v pražských Střešovicích a vytváří tu v nejbližším okolí svého nového domova celou řadu významných obrazů. Ke konci třicátých let se Holan stále více zaměřuje také na historické jádro Prahy a v době protektorátu začíná pracovat na svém monumentálním cyklu Karlova mostu. Přitom však i nadále zůstává věrný svému motivu periferie.

Závěr

V tvorbě Karla Holana, kterou se zabývám v této práci, jsem vyzoroval jisté vývojové tendence, které jsem se pokusil dát do širších souvislostí, přičemž jsem zaznamenal malířův jedinečný přístup k motivu, barvě i kompozici a zároveň také postoj výtvarné kritiky.

V prvním období (asi 1919–1925) je patrná primitivní stylizace figur a temnější kolorit (ve stylu H. Rousseaua a E. Muncha). Holan maluje figurální kompozice žánrových výjevů, v kterých krajina pouze dotváří ústřední scénu vymezující sociálně orientovanou tematiku. Zároveň na nefigurálních obrazech sledujeme prvky energického rukopisu připomínající van Gogha, přičemž se někdy objeví i výraznější kolorit sytějších barev.

Od druhé poloviny dvacátých let se z obrazů postupně vytrácí figura (kromě obrazů poutí, stafáže na ulici apod., jejichž úlohou je pouze dotvářet městské prostředí) jako hlavní motiv kompozice, atmosféra obrazů se stává realističtější, převládají okrové, hnědé a šedé tóny, mění se jen jejich jasnost.

Počátkem třicátých let se v Holanově tvorbě častěji objevují zimní motivy podmanivé atmosféry. Holanův výtvarný projev se ustálí a malíř jen rozvíjí obsahovou stránku obrazu, např. proměny atmosféry vlivem počasí nebo různé fáze projevů zimy.

Od konce třicátých let a zvláště pak v období protektorátu se Holan vedle motivů periférie věnuje také obrazům historické Prahy, kdy vznikají např. panoramatické obrazy s výhledem na městské jádro nebo pohledy do malebných míst a ulic v centru Prahy s hodnotnými stavbami, kostely apod. Zvláště významný je pak cyklus Karlova mostu, který Holan soustavně rozvíjí od počátku čtyřicátých let. Představuje vzácný obraz této středověké památky, kdy malíř řeší neustálé atmosférické proměny během dne a roku a dokumentuje stavy a situace v jeho bezprostředním okolí. Přitom si hledá neobvyklé

a neokázalé pohledy na objekt mostu. Tyto obrazy dosahují vysokých výtvarných kvalit.

Z hlediska kompozice mívají Holanovy obrazy pevné určení a bývají malovány z odstupe či nadhledu. Popředí bývá prázdné. Barvě je přitom přikládán největší význam. V první polovině dvacátých let se objevují i jasnější odstíny barev, živější kolorit mají také např. obrazy kolem roku 1930. Pro Holana nejtypičtější je ladění obrazů do temného sjednoceného tónu. Charakteristická je „holanovská“ šed' (tedy stříbřitě šedavý a jemně tónovaný odstín), která se nejčastěji vyskytuje právě v obrazech pražské periferie. Holan vyznává techniku *à la prima*, která nejlépe vyhovuje jeho výtvarnému cítění a s jejíž pomocí dosahuje ve svých obrazech působivé bezprostřednosti a živosti v podání námětu. Vždy usiluje o zachycení jednotného obrazového celku, upouští od detailů a drobných popisností. Karel Holan se na svých obrazech soustředí především na dokonalé podání atmosféry místa, důležitou úlohu hraje vzduch, zaměřuje se na proměny počasí, vystihuje charakter roční a denní doby, zvláště působivé jsou jeho obrazy zimní Prahy.

Motiv Prahy a její periferie pro Holana představuje široké pole působnosti. Některé motivy v průběhu let zpracovává i vícekrát. V každé části Prahy hledá její charakteristický ráz odpovídající jejímu vlastnímu naturelu. Velice oblíbeným Holanovým motivem jsou poutě, ke kterým se neustále vrací po celý svůj plodný život. Jako součást městské periferie se také objevují scény cirkusů, sportovních hřišť, maluje opuštěná místa lomů a pískoven.

Přibližně do roku 1924 (za přelomové dílo zde můžeme považovat obraz Olšany z téhož roku) se v jeho projevu vyskytují prvky primitivismu patrné zvláště v sociálně figurálních kompozicích a ve stylizaci postav. V této době spatřujeme vliv malířů, jako jsou H. Rousseau, E. Munch nebo V. van Gogh. V roce 1925 poznává dílo Maurice Utrilla a inspirován jeho uličkami na Montmartru, koloritem, charakteristickým rukopisem, nesmírně živým

a působivým malířským přednesem jeho obrazů nachází svůj vlastní výtvarný projev, který nadále rozvíjí v obrazech z prostředí Prahy.

V druhé polovině třicátých let se rejstřík jeho zájmu o Prahu začíná rozšiřovat i o motivy z historické části města. Během války a období protektorátu vytvoří významný cyklus Karlova mostu, v kterém se mu podařilo zúročit všechny své předchozí zkušenosti a vytvořit zcela ojedinělý soubor vysoké výtvarné hodnoty.

Karlu Holanovi se dostalo i (z celkového pohledu) kladného přijetí výtvarnou kritikou. Referenti oceňovali malířův temperament a jeho upřímnost. Všimli si, že malíř své krajiny „nearanžuje“ a vyniká citem a „objevitelskými schopnostmi“. Kritika upozorňovala na Holanovo barevné mistrovství: na jednotnou tonalitu, na gradaci barev a na výrazový účinek jeho obrazů. Uznání si získal schopností výtvarné zkratky při omezení výtvarných prostředků. Pozornost poutal i jeho spontánní projev, „smyslový lyrismus“ a umění „nezůstávat pouze na povrchu věci“ (jako tomu bylo v případě impresionistů). Autoři článků často poukazovali na přesvědčivost Holanova umění, která je spojena s opravdovostí a upřímností jeho povahy. Holanovou předností je virtuóznost ve vyjadřování a přepisu zdánlivě méně podstatných krajinných prvků (které však umocňují celkový vjem obrazu) jakou jsou např. mokřý sníh, rozbředlé bláto, zmrzlá půda, mlhavý opar apod.

Pokud se malíři něco vyčítalo, pak je to (kromě nezvládnutého výrazu nebo nepřiměřeného ovlivnění cizími vzory na začátku malířské dráhy) monotónnost jeho obrazů nebo také jistá „povrchnost“ či „zběžnost“. Objevil se také kritický názor, který Holanovi vytýká „tvárné nedostatky“ a „nezvládnutou kompozici“ na obrazech větších formátů.

I přes uvedené výtky se domnívám, že dílo Karla Holana je naplněné opravdovostí prožitku spojeného s poctivým hledáním vlastního malířského výrazu a dosáhlo značných výtvarných kvalit. Malíř se ve své době stal

objevitelem nové a dosud nepoznané Prahy (podobně jako jím byl před Holanem Antonín Slaviček) a rozšířil úhel pohledu, kterým může být nahlížena.

Seznam použitých zkratek

AVU – Akademie výtvarných umění

ČSR – Československá republika

ČMVU – České muzeum výtvarných umění

ČVUT – České vysoké učení technické

GASK – Galerie Středočeského kraje

GVU – Galerie výtvarného umění

JUV – Jednota umělců výtvarných

MHMP – Muzeum hlavního města Prahy

NG – Národní galerie

OG – Oblastní galerie

PNP – Památník národního písemnictví

SGVU – Severočeská galerie výtvarného umění

SVU Mánes – Spolek výtvarných umělců Mánes

SVU Myslбек – Sdružení výtvarných umělců Myslбек

ÚSČVU – Ústřední svaz československých výtvarných umělců

VO UB – Výtvarný odbor Umělecké besedy

Seznam literatury

Knihy

HANZLOVÁ 1984 — Lidmila HANZLOVÁ: Otakar Nejedlý. Praha 1984

HOLÝ 1996 — Petr HOLÝ: Malíř Vladimír Kristin a jeho město. Ostrava 1996

LAHODA 1998 — Vojtěch LAHODA: Civilismus, Primitivismus a Sociální Tendence v malířství 20. a 30. let. In: Vojtěch LAHODA (ed.) / Mahulena NEŠLEHOVÁ (ed.) / Marie PLATOVSKÁ (ed.) / Rostislav ŠVÁCHA (ed.) / Lenka BYDŽOVSKÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2. Praha 1998, 61–99

PAVELKA 1942 — Jaroslav PAVELKA: Karel Holan. Praha 1942

SRP 2004 — Karel SRP: Střídavé protivy (1904–1910). In: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slaviček. Praha 2004, 137–250

ŠMÍD 1984 — Jiří ŠMÍD: Karel Holan. Praha 1984

ŠTECH 1953 — Václav Vilém ŠTECH: Karel Holan. Karlův most. Praha 1953

ŠTECH/HLAVÁČEK 1967 — Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš. Praha 1967

Články

čtk. 1944 — čtk.: Cyklus obrazů Karlova mostu od Karla Holana. In: Moravské noviny LXXXVII, 1944, 124, 6. 5., 4

Fdl. 1936 — Fdl.: Současné umělecké výstavy v Praze. Souborná výstava děl Karla Holana a Karla Kotrby v Topičově saloně. In: Pestrý týden XI, 1936, 6, 8. 2. 7

Fdl. 1944 — Fdl.: Souborná výstava Karla Holana v Pošově galerii. In: Pestrý týden XIX, 1944, 13. 5., 4

F. V. 1933 — F. V.: Výstavy. Podzimní pražská výstavní sezóna. In: Rozpravy Aventina IX, 1933-1934, 1, 27. 9., 9

HARLAS 1933a — F. X. HARLAS: Členská výstava sdružení Myslbek na Příkopech. In: Národní politika, 1933, 135, 15. 9., 9

HARLAS 1933b — F. X. HARLAS: Výstava obrazů Karla Holana. In: Národní politika LI, 1933, 246, 8. 9., 7

HOLAN 1924 — Karel HOLAN: K tendenci současného umění. In: Život, 1924, 4, 80–83

HOLÝ 1954 — Miloslav HOLÝ: K uměleckým začátkům Karla Holana. In: Výtvarné umění IV, 1954, 1, 12–17

jh 1944 — jh: Přehled díla Karla Holana. In: A-zet XVII, 1944, 75, 15. 4., 3

jk 1933 — jk: Dílo Karla Holana. In: Právo lidu XLII, 1933, 212, 10. 9., 9

jk. 1944 — jk.: Obrazy Karla Holana. In: Národní práce VI, 1944, 109, 20. 4., 2

jmb 1944 — jmb: Obrazy Karla Holana. In: Národní politika LXII, 1944, 118, 29. 4., 3

KODÍČEK 1927 — Josef KODÍČEK: Kotík, Holý, Holan, Kotrba. V síni Mánesa. In: Tribuna IX, 1927, 73, 27. 3., 6

KOVÁRNA 1933a — František KOVÁRNA: Malíř Karel Holan. In: Salon XII, 1933, 10, 15. 10., 6–38

KOVÁRNA 1933b — František KOVÁRNA: Souborná výstava Karla Holana. In: České slovo XXV, 1933, 214, 12. 9., 7

KOVÁRNA 1945–1946 — František KOVÁRNA: Karel Holan. In: Dílo XXXIV, 1945-1946, 269-279

LAMAČ 1954 — Miroslav LAMAČ: Karel Holan. Soubor obrazů z let 1912-1953. In: Výtvarná práce II, 1954, 2, 29. 1., 5

MAREK 1926 — J. R. MAREK: Malíři všedního života. In: Národní listy LXVI, 1926, 114, 25. 9., 9

MAREK 1933 — J. R. MAREK: Soubor Karla Holana. In: Národní listy LXXIII, 1933, 253, 15. 9., 2

MARKALOUS 1926 — Bohumil MARKALOUS: Výstavy. K. Holan, M. Holý, P. Kotík, K. Kotrba, M. Schnáblová (Dům umělců). In: Právo lidu XXXV, 1926, 99, 25. 4., 11–12

MATIČKA 1948 — Josef MATIČKA: Český venkov a pražská periferie. In: Hlas osvobozených IV, 1948, 20, 19. 5., 5

MÍČKO 1944 — Miroslav MÍČKO: Dílo Karla Holana. In: Lidové noviny LII, 1944, 115, 26. 4., 4

MÍČKO 1948 — Miroslav MÍČKO: Praha v obrazech Karla Holana. In: Práce IV, 1948, 97, 24. 4., 4

MOKRÝ 1925 — František Viktor MOKRÝ: Tři malíři a sochař. In: Venkov XX, 1925, 81, 5. 4., 2

MOKRÝ 1927 — František Viktor MOKRÝ: Holan – Holý – Kotík – Kotrba. In: Venkov XXII, 1927, 79, 3. 4., 3–4

MOKRÝ 1926 — František Viktor Mokrý: Výtvarné umění. Holan – Holý – Kotík – Kotrba – Schnáblová. Výstava v Domě umělců. In: Venkov XXI, 1926, 100, 27. 4., 2

NEBESKÝ 1921a — V. V. NEBESKÝ: Výstava akademiků výtvarných u Topiče. In: Tribuna III, 1921, 111, 12. 5., 4–5

NEBESKÝ 1921b — V. V. NEBESKÝ: Výstava Umělecké besedy. In: Tribuna III, 1921, 303, 25. 12., 7

NEBESKÝ 1923 — V. V. NEBESKÝ: Výstava Umělecké besedy. Obecní dům. In: Tribuna V, 1923, 240, 14. 10.,

PAVELKA 1944 — Jaroslav PAVELKA: Souborná výstava K. Holana. In: Dílo XXXIII, 1944, 208

Pchč. 1948 — Pchč.: Praha Karla Holana. In: Obrana lidu II, 1948, 87, 13. 4., 5

ŠTECH 1943–1944 — Václav Vilém ŠTECH: Před obrazy Karla Holana.
In: Dílo XXXIII, 1943–1944, 1-4

SCHÜRER 1926 — O. SCHÜRER: Pražské umělecké výstavy. In: Tribuna
VIII, 1926, 158, 4. 7., 7

ROLEČEK 1948 — Jaromír ROLEČEK: Praha v obrazech Karla Holana.
In: Věstník Hlavního města Prahy LI, 1948, 17, 1. 5., 394

ROUČEK 1939–1940 — Rudolf ROUČEK: Dílo čtyř. In: Dílo XXX, 1939–
1940, 121-122

STUHLÝ 1950 — František STUHLÝ: O velkém umění malíře Karla
Holana. In: Lidová demokracie VI, 1950, 249, 22. 10., 7

ŠMÍD 1993 — Jiří ŠMÍD: Holanova Praha. In: Ateliér VI, 1993, 25, 8

ŽÁKAVEC 1934 — František ŽÁKAVEC: Karel Holan. In: Umění VII,
1934, 140

Katalogy výstav

DŮM UMĚNÍ GOTTWALDOV 1950 — DŮM UMĚNÍ GOTTWALDOV:
Karel Holan. Obrazy z let 1919–1950 (kat. výst.). Gottwaldov 1950

HOLAN/ÚSČVU 1953 — Karel HOLAN / ÚSTŘEDNÍ SVAZ
ČESKOSLOVENSKÝCH VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ 1953: Karel Holan.
Soubor obrazů z let 1912-1953 (kat. výst.). Praha 1953

KREUZZIGER 1997 — Milan KREUZZIGER: Nábřeží, periferie, městská
krajina. Pražské motivy v díle Miloslava Holého (kat. výst.). Praha 1997

LAHODA 2000 — Vojtěch LAHODA: Elegie avantgardy. In: Vojtěch
LAHODA / Marcel FIŠER / Jindřich CHALUPECKÝ: Zdeněk Rykr. Praha
2000

LAMAČ/PADRŤA/SČVU 1959 — Miroslav LAMAČ / Jiří PADRŤA /
SVAZ ČESKOSLOVENSKÝCH VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ: Skupina Holan
– Holý – Kotík – Kotrba. Umění dvacátých let (kat. výst.). Praha 1959

PÁNKOVÁ 1983 — Marcela PÁNKOVÁ: Dvacátá léta I. Sociální tendence (kat. výst.). Roudnice nad Labem 1983

PISTORIUS 1993 — Miloš PISTORIUS: Holanova Praha (kat. výst.). Praha 1993

PLÁNKA 1978 — Michal PLÁNKA: Sociální skupina (kat. výst.). Brno 1978

POMAJZLOVÁ 2007 — Alena POMAJZLOVÁ: Košická figurace (1922–1925). In: Petr INGERLE / Marie KLIMEŠOVÁ / Marcela MACHARÁČKOVÁ / Alena POMAJZLOVÁ / Anna PRAVDOVÁ / Hana ROUSOVÁ / Karel SRP: František Foltýn. Řevnice 2007

PRAHL 1996 — Roman PRAHL: Antonín Chittussi (kat. výst.). Praha 1996

ŠTECH 1933 — Václav Vilém ŠTECH: Karel Holan (kat. výst.). Praha 1933

ŠTECH/ JEDNOTA UMĚLCŮ VÝTVARNÝCH 1948 — Václav Vilém ŠTECH / JEDNOTA UMĚLCŮ VÝTVARNÝCH: Praha Karla Holana (kat. výst.) Praha 1948

ŠTECH/ SDRUŽENÍ VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ MYSLBEK 1933 — Václav Vilém ŠTECH / SDRUŽENÍ VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ MYSLBEK: Seznam děl souborné výstavy Karla Holana (kat. výst.). Praha 1933

Jiné zdroje

MAZANCOVÁ 2009 — Dagmar MAZANCOVÁ: Sociální skupina Ho-Ho-Ko-Ko (1925–1927) v kontextu poválečných realismů v Německu, Francii a Itálii (disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2009

Seznam příloh

1. **Antonín Chittussi:** Krajina s lomem u Champigny Krajina se zřícenou zdí / Spáleniště u Champigny, počátek 80. let, olej, plátno, 46 x 61 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: PRAHL 1996, 38, obr. 50
2. **Antonín Chittussi:** Přístaviště v Paříži, kolem 1885, olej, plátno, 82 x 102 cm. Rapid a.s. v Praze. Reprodukce z: PRAHL 1996, 47, obr. 70
3. **Antonín Chittussi:** Pohled na Jihlavu v zimě, konec roku 1889, olej, plech, 31,5 x 39 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: PRAHL 1996, 98, obr. 191
4. **Antonín Slavíček:** Letenská pláň, 1906, olej, plátno, 109,5 x 129,5 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: SRP 2004, 169, obr. 150
5. **Antonín Slavíček:** Nálada na Vltavě, 1906, překližka, olej, 27 x 35 cm. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Reprodukce z: SRP 2004, 175, obr. 158
6. **Antonín Slavíček:** Na silnici před Davidem, 1907, olej, lepenka, 20 x 28 cm. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Reprodukce z: SRP 2004, 200, obr. 188
7. **Antonín Slavíček:** Pohled k Troji, 1908, olej, plátno, 143 x 193 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: SRP 2004, 205, obr. 194
8. **Vincenc Beneš:** Ulička v Břevnově, 1930, olej, 55 x 68 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠTECH/HLAVÁČEK 1967, 68, obr. VIII
9. **Otakar Nejedlý:** Český Krumlov, 1915, olej, lepenka, 58 x 50 cm. Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře. Reprodukce z: HANZLOVÁ 1984, 98, obr. 44
10. **Otakar Nejedlý:** V parku, 1916–1917, olej, plátno, 75 x 90 cm. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Reprodukce z: HANZLOVÁ 1984, 114, obr. 60

11. **František Foltýn**: Periferie, 1923, olej, plátno, 62 x 75 cm. Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce z: POMAJZLOVÁ 2007, 38
12. **Vladimír Kristin**: Kluziště, 1925, olej, plátno, 52,5 x 66,5 cm. Reprodukce z: HOLÝ 1996, 51, obr. 3
13. **Zdeněk Rykr**: Továrna nad řekou, 1927, olej, plátno, 67 x 83 cm. Soukromá sbírka v Brně. Reprodukce z: LAHODA 2000, 34, obr. 30
14. **Miloslav Holý**: Ulice v Libni, 1923, olej, plátno, 103,5 x 93 cm, České muzeum výtvarných umění v Praze. Reprodukce z: KREUZZIGER 1997, 14, obr. 6
15. **Miloslav Holý**: Pískovna v Hlubočepích, 1932, olej, plátno, 60 x 81 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: KREUZZIGER 1997, 24, obr. 42
16. **Pravoslav Kotík**: Zedníci, 1923, olej, plátno 110 x 80 cm. Památník národního písemnictví v Praze. Reprodukce z: POMAJZLOVÁ 2007, 44
17. **Maurice Utrillo**: Le café de la Tourelle à Montmartre, asi 1911, olej, karton, 50 x 73 cm. Courtesy Jean-Thierry Besins v Monaku. Reprodukce z: http://www.google.cz/search?q=maurice+utrillo&hl=cs&rlz=1T4SKPT_csCZ446CZ447&prmd=imvnso&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=wNqRT9apHo3pOamXxIYE&ved=0CEsQsAQ&biw=1280&bih=532&sei=19qRT4bB JcGEOqWBwfYD, vyhledáno 21. 4. 2012
18. **Karel Holan**: Utopená, 1919, olej, plátno, 80 x 80 cm. Severočeská galerie v Litoměřicích. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 13
19. **Karel Holan**: Továrna, 1919, olej, plátno, 46 x 60 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 7
20. **Karel Holan**: Periférie, 1919, olej, plátno, 48 x 60 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 8
21. **Karel Holan**: Kolotoč, před nebo kolem roku 1920, olej, papír, 49 x 64 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: PISTORIUS 1993, obr. 1

22. **Karel Holan:** Krasojezdkyně, 1920, olej, plátno, 70,5 x 70 cm. Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 17
23. **Karel Holan:** Ambulance, 1922, olej, plátno, 100 x 127 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 14
24. **Karel Holan:** Olšany, 1924, olej, plátno, 80 x 100 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 22
25. **Karel Holan:** Činžáky, 1926, olej, plátno, 47 x 60 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 27
26. **Karel Holan:** Kostelík sv. Jana Na Prádle, 1927, olej, plátno, 80 x 98 cm. Galerie výtvarného umění v Chebu. Reprodukce z: PISTORIUS 1993, obr. 21
27. **Karel Holan:** Skleník na Letné, 1927, olej, plátno, 58 x 71 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 36
28. **Karel Holan:** Černý kolotoč, 1927, olej, plátno, 70 x 100 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 39
29. **Karel Holan:** Na Zlíchově, 1928, olej, plátno, 80 x 100 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 68
30. **Karel Holan:** Zimní krajina, 1930, olej, plátno, 80 x 100 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 64
31. **Karel Holan:** Domy pod skalou, 1931, olej, plátno, 81 x 100 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 73
32. **Karel Holan:** Karlov, 1932, olej, plátno, 81 x 100 cm. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: PISTORIUS 1993, obr. 47
33. **Karel Holan:** Jaro na předměstí, 1933, olej, plátno, 80 x 100 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 76
34. **Karel Holan:** Matějská pout', 1933, olej, plátno, 125 x 200 cm. Muzeum hlavního města Prahy. Reprodukce z: PISTORIUS 1993, obr. 49

35. **Karel Holan:** Nouzová kolonie, 1935, olej, plátno, 81 x 100 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: PISTORIUS 1993, obr. 57
36. **Karel Holan:** Břevnov v zimě, 1936, olej, plátno, 60 x 70 cm. Oblastní galerie v Liberci. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 81
37. **Karel Holan:** Ve Višničkách, 1936, olej, plátno, 110 x 150 cm. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 82
38. **Karel Holan:** Biskupský dvůr, 1937, olej, plátno, 100 x 81 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: PISTORIUS 1993, obr. 60
39. **Karel Holan:** Jedová chýše, 1938, olej, plátno, 81 x 100 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 86
40. **Karel Holan:** Pod Kajetánkou, 1939, olej, plátno, 81 x 100 cm. Muzeum umění v Olomouci. Reprodukce z: PISTORIUS 1993, obr. 67
41. **Karel Holan:** Zima na periférii, 1940, olej, plátno, 82 x 100 cm. Oblastní galerie v Liberci. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 91
42. **Karel Holan:** Kout v zahradce, 1927, olej, plátno, 73,5 x 61,5 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 34
43. **Karel Holan:** Viadukt, 1929, olej, plátno, 40 x 60 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 65
44. **Karel Holan:** V zahradách, 1922, olej, plátno, 48 x 60 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 11
45. **Karel Holan:** Na hřišti, 1922, olej, plátno, 48 x 60 cm. Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 21
46. **Karel Holan:** Nedělní odpoledne (Fotbalové hřiště), 1920, olej, plátno, 70 x 100 cm. Galerie výtvarného umění v Chebu. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 16
47. **Karel Holan:** U Denisova nádraží, asi 1940, olej, plátno, 100 x 80 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 90

48. **Karel Holan**: Z pražské periferie, 1925, olej, plátno, 45 x 60 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 26

49. **Karel Holan**: Cesta s domkem, asi 1930, olej, plátno, 70 x 80 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 55

50. **Karel Holan**: První sníh, 1944, olej, plátno, 53 x 81 cm. Galerie výtvarného umění v Chebu. Reprodukce z: ŠMÍD 1984, obr. 101

51. **Vlastimil Rada**: Jaro v horách, 1933, olej, plátno, 62 x 77,5 cm. Aukční síň Procházka spol. s r. o. Reprodukce z:

<http://www.transars.cz/aukcnikatalogy/katalog33/000strana28.html>, vyhledáno

27. 6. 2012

Přílohy



1. **Antonín Chittussi:** Krajina s lomem u Champigny (Krajina se zřícenou zdí, Spáleniště u Champigny), počátek 80. let, olej, plátno, 46 x 61 cm. Národní galerie v Praze



2. **Antonín Chittussi:** Přístaviště v Paříži, kolem 1885, olej, plátno, 82 x 102 cm. Rapid a.s. v Praze



3. **Antonín Chittussi:** Pohled na Jihlavu v zimě, konec roku 1889, olej, plech, 31,5 x 39 cm. Národní galerie v Praze



4. **Antonín Slavíček:** Letenská pláň, 1906, olej, plátno, 109,5 x 129,5 cm. Národní galerie v Praze



5. **Antonín Slavíček**: Nálada na Vltavě, 1906, překližka, olej, 27 x 35 cm.
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem



6. **Antonín Slavíček**: Na silnici před Davidem, 1907, olej, lepenka, 20 x 28 cm.
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem



7. **Antonín Slavíček:** Pohled k Troji, 1908, olej, plátno, 143 x 193 cm.
Národní galerie v Praze



8. **Vincenc Beneš:** Ulička v Břevnově, 1930, olej, 55 x 68 cm. Soukromá sbírka



9. **Otakar Nejedlý**: Český Krumlov, 1915, olej, lepenka, 58 x 50 cm.
Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře



10. **Otakar Nejedlý**: V parku, 1916–1917, olej, plátno, 75 x 90 cm.
Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích



11. **František Foltýn:** Periferie, 1923, olej, plátno, 62 x 75 cm. Galerie výtvarného umění v Ostravě



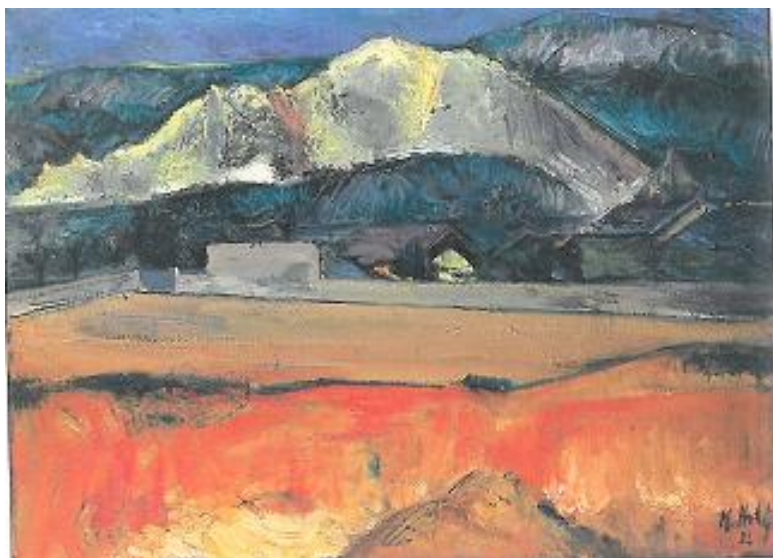
12. **Vladimír Kristin:** Kluziště, 1925, olej, plátno, 52,5 x 66,5 cm. Soukromá sbírka



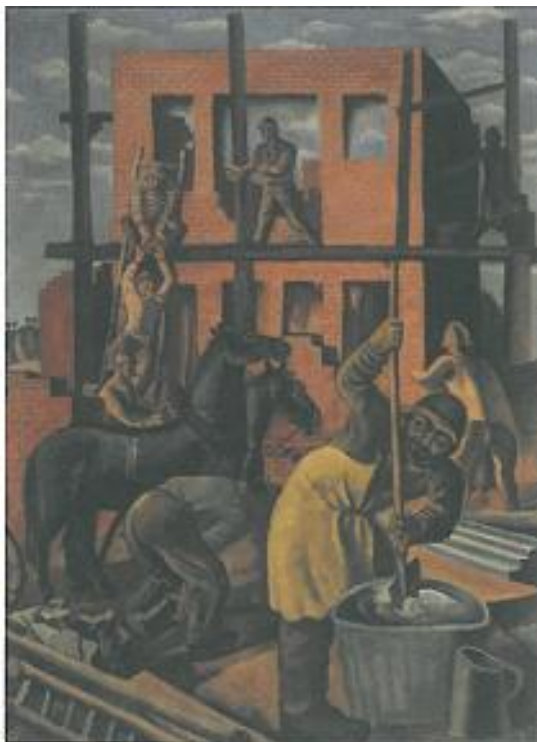
13. **Zdeněk Rykr:** Továrna nad řekou, 1927, olej, plátno, 67 x 83 cm. Soukromá sbírka



14. **Miloslav Holý:** Ulice v Libni, 1923, olej, plátno, 103,5 x 93 cm. České muzeum výtvarných umění v Praze



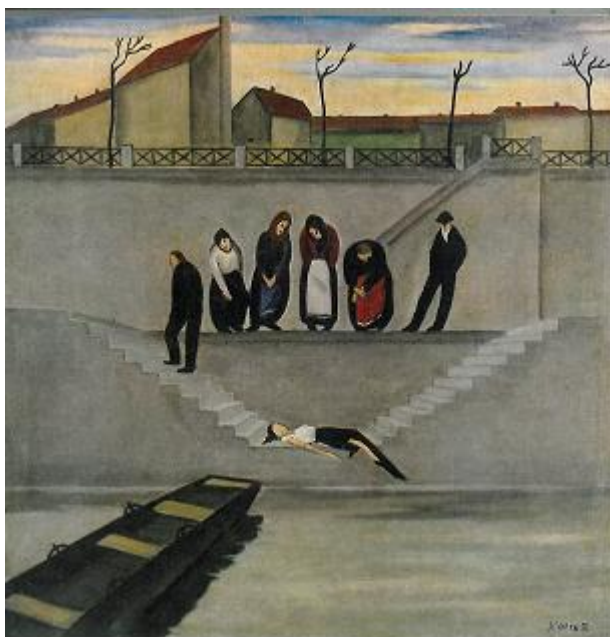
15. **Miloslav Holý:** Pískovna v Hlubočepích, 1932, olej, plátno, 60 x 81 cm. Soukromá sbírka



16. **Pravoslav Kotík:** Zedníci, 1923, olej, plátno 110 x 80 cm. Památník národního písemnictví v Praze



17. **Maurice Utrillo:** Le café de la Tourelle à Montmartre, asi 1911, olej, karton, 50 x 73 cm. Courtesy Jean-Thierry Besins v Monaku



18. **Karel Holan:** Utopená, 1919, olej, plátno, 80 x 80 cm. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích



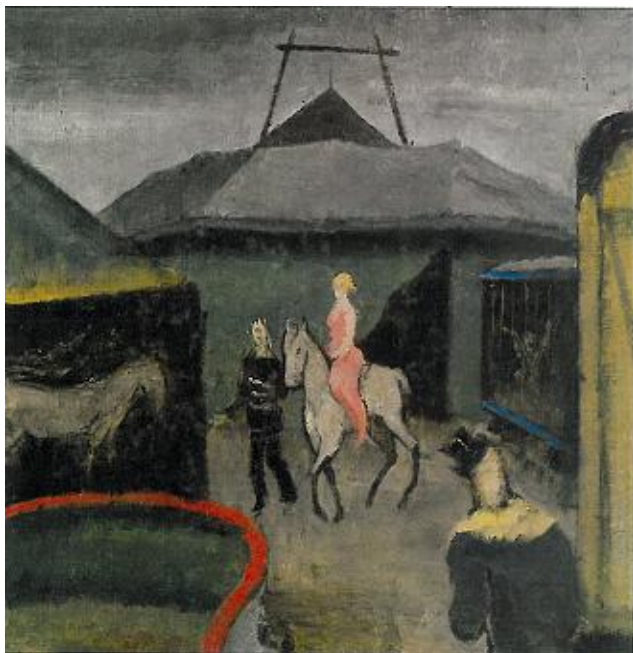
19. **Karel Holan:** Továrna, 1919, olej, plátno, 46 x 60 cm. Soukromá sbírka



20. **Karel Holan:** Periférie, 1919, olej, plátno, 48 x 60 cm. Soukromá sbírka



21. **Karel Holan:** Kolotoč, před nebo kolem 1920, olej, papír, 49 x 64 cm.
Soukromá sbírka



22. **Karel Holan:** Krasojedkyně, 1920, olej, plátno, 70,5 x 70 cm. Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře



23. **Karel Holan:** Ambulance, 1922, olej, plátno, 100 x 127 cm. Národní galerie v Praze



24. **Karel Holan:** Olšany, 1924, olej, plátno, 80 x 100 cm. Národní galerie v Praze



25. **Karel Holan:** Činžáky, 1926, olej, plátno, 47 x 60 cm. Soukromá sbírka



26. **Karel Holan:** Kostelík sv. Jana Na Prádle, 1927, olej, plátno, 80 x 98 cm. Galerie výtvarného umění v Chebu



27. **Karel Holan:** Skleník na Letné, 1927, olej, plátno, 58 x 71 cm. Soukromá sbírka



28. **Karel Holan:** Černý kolotoč, 1927, olej, plátno, 70 x 100 cm. Soukromá sbírka



29. **Karel Holan:** Na Zlíchově, 1928, olej, plátno, 80 x 100 cm. Soukromá sbírka



30. **Karel Holan:** Zimní krajina, 1930, olej, plátno, 80 x 100 cm. Soukromá sbírka



31. **Karel Holan:** Domy pod skalou, 1931, olej, plátno, 81 x 100 cm. Soukromá sbírka



32. **Karel Holan:** Karlov, 1932, olej, plátno, 81 x 100 cm. Galerie hlavního města Prahy



33. **Karel Holan:** Jaro na předměstí, 1933, olej, plátno, 80 x 100 cm. Soukromá sbírka



34. **Karel Holan:** Matějská pouť, 1933, olej, plátno, 125 x 200 cm. Muzeum hlavního města Prahy



35. **Karel Holan:** Nouzová kolonie, 1935, olej, plátno, 81 x 100 cm. Soukromá sbírka



36. **Karel Holan:** Břevnov v zimě, 1936, olej, plátno, 60 x 70 cm. Oblastní galerie v Liberci



37. **Karel Holan:** Ve Višničkách, 1936, olej, plátno, 110 x 150 cm. Galerie hlavního města Prahy



38. **Karel Holan:** Biskupský dvůr, 1937, olej, plátno, 100 x 81 cm.
Soukromá sbírka

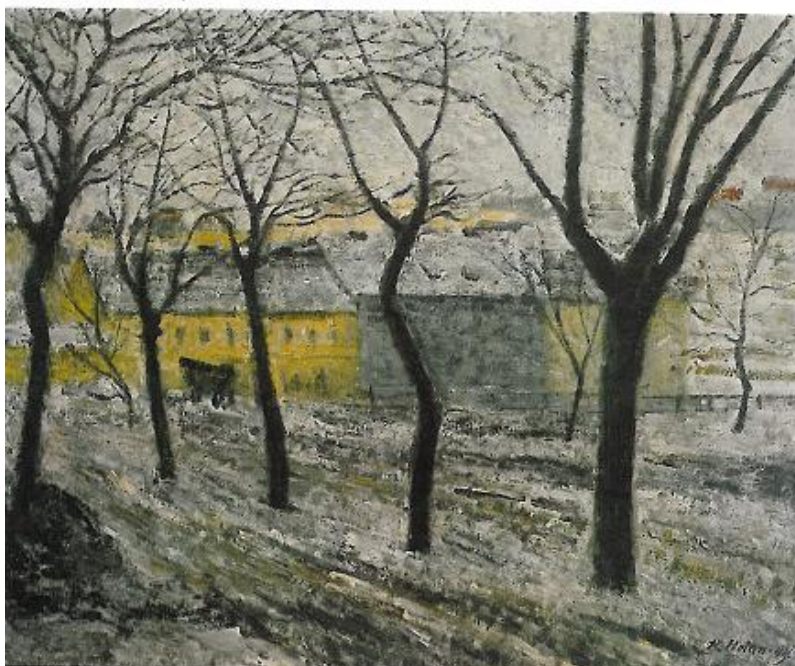


39. **Karel Holan:** Jedová chýše, 1938, olej, plátno, 81 x 100 cm. Soukromá sbírka



40. **Karel Holan:** Pod Kajetánkou, 1939, olej, plátno, 81 x 100 cm.

Muzeum umění v Olomouci



41. **Karel Holan:** Zima na periférii, 1940, olej, plátno, 82 x 100 cm.

Oblastní galerie v Liberci



42. **Karel Holan:** Kout v zahrádce, 1927, olej, plátno, 73,5 x 61,5 cm. Národní galerie v Praze



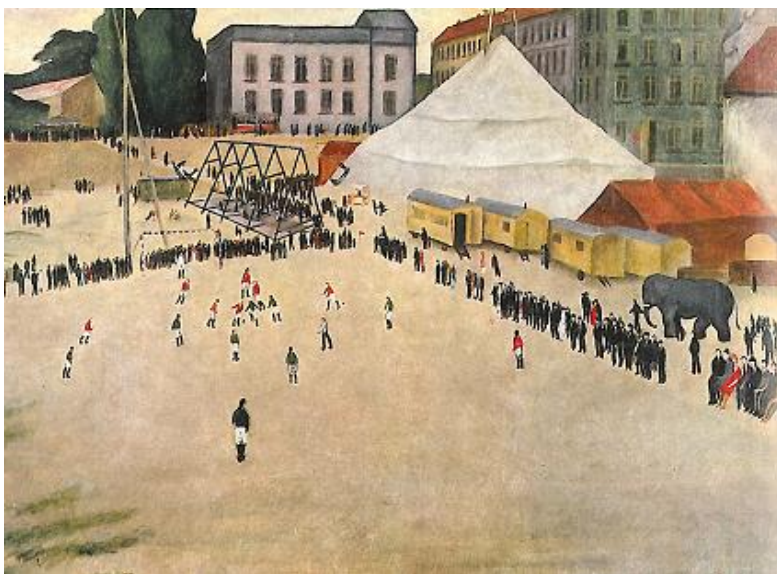
43. **Karel Holan:** Viadukt, 1929, olej, plátno, 40 x 60 cm. Národní galerie v Praze



44. **Karel Holan:** V zahradách, 1922, olej, plátno, 48 x 60 cm. Soukromá sbírka



45. **Karel Holan:** Na hřišti, 1922, olej, plátno, 48 x 60 cm. Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře



46. **Karel Holan:** Nedělní odpoledne (Fotbalové hřiště), 1920, olej, plátno, 70 x 100 cm. Galerie výtvarného umění v Chebu



47. **Karel Holan:** U Denisova nádraží, asi 1940, olej, plátno, 100 x 80 cm. Soukromá sbírka



48. **Karel Holan:** Z pražské periferie, 1925, olej, plátno, 45 x 60 cm. Národní galerie v Praze



49. **Karel Holan:** Cesta s domkem, asi 1930, olej, plátno, 70 x 80 cm. Soukromá sbírka



50. **Karel Holan:** První sníh, 1942, olej, plátno, 53 x 81 cm. Galerie výtvarného umění v Chebu



51. **Vlastimil Rada:** Jaro v horách, 1933, olej, plátno, 62 x 77,5 cm. Aukční síň Procházka spol. s r. o.