

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA – ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Diplomová práce

**FILLOVA POVÁLEČNÁ ŠKOLA MONUMENTÁLNÍ MALBY NA VYSOKÉ ŠKOLE
UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉ V PRAZE**

**(Filla's postwar school of monumental painting at the Academy of arts,
architecture and design Prague)**

LENKA PATKOVÁ

Praha 2010

Vedoucí diplomové práce: doc.PhDr. Marie Klimešová PhD.

Děkuji všem studentům a rodinám studentů Emila Filly za ochotu a spolupráci, doc.PhDr. Marii Klimešové PhD. za věcné připomínky, rady a korektury, své rodině za pomoc a trpělivost.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Semilech dne 31. července 2010

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

OBSAH

Úvod	str. 7
Po válce	str. 11
Emil Filla	str. 19
Emil Filla – pedagog	str. 26
Praktická výuka v ateliéru	str. 37
Trasa	str. 45
Kubismus	str. 52
Kresba	str. 69
Kolorismus	str. 79
Akvarel	str. 88
Sochařství	str. 93
Realizace v architektuře	str. 102
Výrazné osobnosti mimo výtvarnou scénu	str. 105
Závěr	str. 108
Summary	str. 111
Současné aktivity Fillovců	str. 114
Seznam Fillových žáků	str. 116
Seznam realizací v architektuře	str. 129
Prameny	str. 131
Seznam použité literatury	str. 132
Seznam vyobrazení	str. 138



foto: Jan Solovjev

Úvod

„Umění jest činnost sama o sobě, kladné dění života. Umění svou podstatou a svým vyšším organismem jest dokonalejší než život sám. Proto nikdy nemůže mítí znaky negace, stagnace a smrti života. I v době nihilistického běsnění, askeze, popírání nirvány není než kladem života, ventilem činnostnosti, byť bylo i oslavou rozpadu, hniloby a zániku. Nedá se nikdy dokonale uspat. Jeho zrození a dech se nedá udusit, protože se prodere vším nánosem nepřízně ...“¹

Když tuto tezi Emil Filla psal během exilu za první světové války v Holandsku, snad ani nemohl tušit, že bude aktuální ještě v mnoha různých nadcházejících epochách jeho života. Zároveň i my ji však můžeme aplikovat na další a další období naší novodobé historie. Jeho práce má nadčasový a i v dnešní době aktuální charakter jak ve své podobě umělecké – tvůrčí (malířské i sochařské), kdy mluvíme o jednom z nejsilnějších zjevů českého výtvarného života a řadíme ho k zakladatelům české moderní malby vůbec, tak i ve své rovině teoretické – umělecko-historické. Přestože v průběhu Fillova života nebyla jeho tvorba přijímána jednoznačně kladně, dnes je nepochybně vnímán jako „guru“ předválečné a meziválečné československé kulturní scény, jeho pozdní tvorba je znovu přehodnocována a interpretována. Na poli umělecko-historickém pak představuje nový fenomén a to jako umělec-teoretik.

Emil Filla měl nepochybně literární talent, který uplatnil právě ve svých umělecko-teoretických a později i filosofických esejích a statích, vedle skvělého malíře byl i vědcem a badatelem. Zamýšlel se nad výtvarnými otázkami minulosti i současnosti, které jej samy oslovovaly a jejich prostřednictvím vykládal také svoji vlastní výtvarnou činnost. Obhajoval svoji tvorbu proti dobové výtvarné kritice za pomoci „učitelů“, které bohužel nenalezl v době studií na Akademii výtvarného umění, ale které objevil během „procházek“ historií (Caravaggia, Rembrandta, Jana van Goyena, El Greca, Honoré Daumiera, Karla Purkyně, Mikoláše Alše a další). Hledal pro sebe nové hodnoty v minulosti, odkazy, které nebyly dosud objeveny nebo interpretovány, a prostřednictvím textů je nabízel i svým kolegům a širšímu

¹ Emil FILLA: Cesta tvořivosti (1916-1917), poprvé otištěno v knize Otázky a úvahy, Praha 1930, poté v knize O výtvarném umění, Praha 1948, nejnověji Emil Filla Myšlenky, Most 1990, 33.

kulturnímu publiku. „ *Ano, podporovali jsme se navzájem, abychom mohli dýchat...*“² Za pomoci historických témat Emil Filla osvětloval principy kubismu, ve kterém spatřoval logické vyústění uměleckohistorického vývoje a vhodný nástroj ke zprostředkování nového nazírání světa. Svými statěmi se zároveň snažil zkultivovat diváckou veřejnost, neboť dle Filly právě z nedostatečné vzdělanosti publika pramenilo ono nepochopení a tvrzení o nesrozumitelnosti kubismu.

Další rovinou jeho působení na českou výtvarnou scénu, byť bohužel poměrně krátkou až epizodární, byla Fillova pedagogická aktivita, která v sobě ideálně propojila obě stránky jeho výjimečných schopností, jak činnost praktickou-tvůrčí, tak teoretickou. Tuto výchovnou funkci zastával na nově ustavené Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kam po druhé světové válce nastoupil jako profesor, a vedl zde ateliér monumentální malby až do své smrti v roce 1953.

Během několika málo let Fillova pedagogického působení (1945 – 1953) prošla jeho speciálkou celá řada mladých, začínajících, ale zároveň i již téměř hotových umělců a ateliér monumentální malby se v poválečné době stal jakýmsi fenoménem. Během osmi respektive sedmi let (první rok byl profesorem pouze jmenován a do školy nedocházel, neboť to jeho špatný zdravotní stav, způsobený šestiletým žalářováním v koncentračním táboře, nedovoloval) se v jeho ateliéru vystřídala asi stovka studentů. Mezi tyto bývalé Fillovy žáky patří mnoho vynikajících nebo velmi dobrých umělců, kteří již došli uznání, ale zároveň i ti, kteří na své objevení nebo zhodnocení stále ještě čekají. Nejedná se, jak by se na první pohled mohlo snad zdát, o „stádo“ menších Fillů – kubistů. Jejich tvorba je rozmanitá, rozbíhá se po linkách mnoha různých malířských individualit, ale v lecčems je snad, alespoň u několika z nich, přeci jenom společná.

Jako pedagog byl Filla nadaný, ale doba, ve které působil, nepřála rozvoji jeho osobních ambicí, které do této své nové role bezpochyby vkládal. Zásadní otázkou, kterou přináší situace, kdy se umělec tak tvrdé a neochvějné odhodlanosti, vytrvalosti a pevné vůle jít za svým cílem ve svém vlastním výtvarném projevu, jakým Filla bezesporu byl, ocitne na postu učitelském, je, do jaké míry ovlivňoval své žáky? Jak často a jak hluboce zasahoval do jejich formálního projevu bez ohledu na dobu

² Citace Emila Filly in: Ota ZOUPĽNA: Zamyšlení ve Fillově ateliéru, in: Svobodné noviny III (LV), 1947, č.46 (23.2.), 6

nebo právě vzhledem - navzdory době, ve které se ocitli a žili? Co přinášelo jeho školení jak praktické, tak teoretické a jak ovlivnilo tvorbu nové poválečné umělecké generace? Jak se vyrovnával stárnoucí umělec v poslední epoše svého uměleckého života s dobou, která vymezila tak striktní mantinely na poli, kterému je nejvlastnější svobodný projev? A jak se snažil nebo nesnažil na tento diktát doby reagovat? Můžeme se vůbec domnívat, že mohl být nebo byl imunní vůči atmosféře teroru a strachu, která charakterizovala období stalinismu let padesátých? A jak se stavěl k nové jednotné kultuře prezentované navenek budovatelským nadšením a manifestačním jásotem, která však dusila každý projev individuality? Měl ještě vůbec sílu podnikat nový boj proti další totalitní moci, aby uhájil svoji představu o uměleckém díle a tvoření?

Spolu s učitelskou praxí přicházely i nutné konfrontace s novými přístupy k umělecké tvorbě, s novými ideály nejmladší umělecké generace. Jak se Filla vyrovnával s moderními názory této nově přicházející skupiny tvůrců a jak přijímal jejich inovativní a experimentální přístupy k tvoření? Jak reagoval na neotřelá stanoviska a postoje k umělecké tvorbě? A jak dokázal oceňovat projevy nové výtvarné kultury jak oficiální, tak především neoficiální?

Stejně tak je nasnadě i otázka po dopadech Fillova pedagogického počínu. Jak se odrazilo jeho působení na Vysoké škole uměleckoprůmyslové na obrazu rodícího se poválečného české umění? Jak výrazně se uplatnili jeho žáci na poli výtvarném a jak významně ovlivnilo Fillovo školení toto jejich uplatnění? Jakou stopu tedy zanechal Filla jako umělec – teoretik – člověk v duších mladých studentů? A jakou měrou se pak toto setkání odrazilo v jejich samotné tvorbě? Jsou tyto stopy vůbec vysledovatelné nebo zůstávají jenom v rovině podvědomí samotných tvůrců?

Cílem samozřejmě není pokoušet se hledat pouze formální stopy, tedy kubistické ozvuky nebo dozvuky Fillova působení, ale především jakousi vnitřní spojitost, náboj a náplň, nějakou vyšší hodnotu, která vychází z Fillových úvah o umění obecně, Fillova postoje k tomu, co by mělo umělecké dílo obsahovat, jak by mělo vypadat a co by mělo divákovi říci. Skvělým zdrojem těchto Fillových myšlenek a stanovisek jsou jeho teoretické práce zabývající se buď jeho oblíbenými autory nebo uměním obecně. Ty budou spolu se samotnou Fillovou uměleckou tvorbou základem pro revidování prací jeho studentů.

Postřehy, úvahy a myšlenky této práce se ze značné míry opírají také o vzpomínky jednotlivých žáků a studentů, pamětníků doby poválečného rozkvětu a radosti z nabyté svobody i opětovného umlčení a totality let padesátých, jež tak nevybíravě potlačila projevy svobodného ducha, který po válečném útisku nabíral nových sil. Doba, která uplynula od těchto let, je však již dlouhá a v paměti tehdejších mladých studentů na počátku umělecké dráhy zůstaly pouze velmi intenzivní emocionální vzpomínky a prožitky. Některé snad mohou být do jisté míry zkreslené dobou, ať již tou minulou nebo současnou, která se uchyluje k někdy až příliš krutým a přísným soudům vůči „pouhým pozorovatelům“ dějinného běhu a tvrdě pronásleduje každý náznak příkývnutí tehdejšímu režimu.

S přihlédnutím k dobovým okolnostem a reáliím jsem se snažila o objektivní a korigující náhled a věřím, že jsem z výpovědí Fillových žáků vybrala podstatné myšlenky a okamžiky a správně identifikovala a zformulovala emoce, jimiž byly jejich příběhy prodchnuty. Díky tomu se snad podaří dojít k objektivnímu náhledu na pedagogickou dráhu Emila Filly, a zhodnotit tak další přínos tohoto výjimečného umělce, který měl pro uměleckou scénu a poválečný výtvarný vývoj v Československu.

Po válce

Skončila válka. Větší část republiky, včetně celého Slovenska osvobodila sovětská Rudá armáda, západní Čechy armáda spojenecká-americká. Pocity radosti, úlevy, zadostiučinění a euforie ovládly osvobozené občany Československa, jehož hranice se vrátily do mapy Evropy. Na pozadí této radostné atmosféry se však připravovala další etapa totalitarismu, aniž si kdo zatím dokázal představit skutečný dosah budoucí destrukce, která měla přijít.

Představitelé londýnské exilové vlády, vedené prezidentem Edvardem Benešem se v březnu roku 1945 sešli v Moskvě s československými komunisty Klementa Gottwalda ze sovětského exilu. Zde se dohodli na vzniku vlády Národní fronty. Další schůzka členů londýnského a moskevského exilu proběhla v Košicích a byly vytyčeny hlavní cíle poválečné politiky - oba tábory se shodly na potřebě změny politického systému předválečné ČSR. Komunisté si v rámci dohody zajistili klíčová ministerstva: vnitro obsadil Václav Nosek, ministerstvo informací Václav Kopecký, zemědělství Julius Ďuriš. Mezi priority tzv. Košického programu patřila konfiskace majetku Němců, Maďarů, zrádců a kolaborantů, převzetí konfiskovaného majetku do národní správy a rovněž znárodnění významné části československého průmyslu (v říjnu 1945 se jednalo již o 67% československého průmyslu).³ Znárodněny byly velké průmyslové závody, doly, banky, pojišťovny a taktéž zahraniční obchod. Kdysi významné prvorepublikové strany a podniky (např. Baťa) se staly symbolem kolaborace s nacismem.

V občanské společnosti převládlo pojetí situace jako principu kolektivní viny a plné odpovědnosti všech příslušníků německého národa za válku a nacistické zločiny. K souzení a trestání Němců byl oprávněn téměř každý a tím docházelo k řadě násilností. K masovým popravám schváleným lidovými soudy došlo například v Postoloprtech, Horních Moštěnicích nebo v Chomutově. Tyto lidové soudy byly však legitimizovány retribučními dekrety prezidenta Edvarda Beneše a 8. května 1946 Národní shromáždění dokonce přijalo zákon, který občany zbavil trestní zodpovědnosti pro období od 30. září 1938 do 28. října 1945.

Oslavovanou osvoboditelkou utiskovaného národa byla sovětská Rudá armáda a příjezd sovětských tanků na pomoc pražskému povstání byl všeobecně

³ Kamil ČINÁTL, Československé totalitní roky, in: Jan HRON (ed.), Věčné časy, Praha 2009, 53-57

vnímán jako potvrzení přátelství Sovětského svazu. Sovětská moc však pod povrchem oslav a děkuvzdání rychle prorůstala do československé společnosti a zároveň sílil i sovětský tlak na politická rozhodnutí československé vlády. Pod dohledem komunistů bylo obnoveno odborové hnutí a všichni jeho členové byli sjednoceni v tzv. Revoluční odborové hnutí (ROH). Zároveň byly sjednocovány i další zájmové a profesní skupiny, v roce 1945 vznikl Svaz československé mládeže, Jednotný svaz zemědělců apod. Do řad Komunistické strany Československa masově vstupovali nadšenci, ale i kariéristé, kteří tušili, že přes komunistickou stranu vede cesta k moci. Na konci války měla strana necelých třicet tisíc členů, o rok později již něco přes milion.⁴ V prvních poválečných volbách v květnu roku 1946 vyhrála s jasnou převahou Komunistická strana Československa.

Známky boje o moc se projeví i v oblasti moderního umění a kultury. Válka znamenala otřes hodnot moderního světa a v umělecké sféře se projevila krizí idejí moderního umění. Poválečná situace s sebou přinesla nový proud života a náboj nové doby, který přinášel kritiku a odklon od meziválečné avantgardy, zároveň nabízel východisko v socialismu. Docházelo tak k diskusím o dvojím pojetí modernosti – modernosti avantgardy a modernosti revolučního světa socialismu.

Kolapsem idejí moderního umění se ve svých statích zabývali samozřejmě i přední čeští teoretici a umělci. Nejmarkantnějším příkladem vyrovnávání se s nastalou situací jsou eseje Jindřicha Chalupického,⁵ *Kultura a politika* (1946), kde polemizuje o správnosti nastoupeného kulturně-politického směru a zejména *Konec moderní doby* (1946). Chalupického text je jednou z prvních polemických úvah, ve kterých autor usiluje o smíření a jakousi syntézu západní modernosti a východního socialismu. Tuto „ideologii syntetismu“ kritizoval hned po válce například Jan Grossman.⁶

V době, kdy byla zpochybňována moderna, napsal svůj text k danému tématu také Vincenc Kramář: *Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění* (1946) je pozoruhodný zejména tím, jak se Kramář snažil udržet modernistické východisko pomocí polemické interpretace oficiální kulturní ideologie KSČ. Tu přednesl Zdeněk

⁴Kamil ČINÁTL, cit. v pozn. 3, 57

⁵ v letech 1946-1948 redigoval čtvrtletník pro umění a filosofii Listy, kde publikoval řadu kritických úvah o dobových společenských proměnách

⁶ Jan GROSSMAN, Ideologie syntetismu, in: Generace I, 1945, č. 6, 13-18, též in: Kritický sborník XIII, 1993, č.2, 43-46

Nejedlý ve svém projevu ke kulturním pracovníkům v pražské Lucerně již 29. května 1945. Proslov *Za lidovou a národní kulturu* (1945) se stal oficiální směrnicí dalšího vývoje československé kulturní scény.⁷

Ať již byly texty Jindřicha Chalupeckého, Vincence Kramáře a dalších obranou umění proti dogmatickému zjednodušení, pašování oprav do ideologických textů, nebo naivním přijetím socialistické představy, je nepopíratelné, že primárně byly motivovány snahou o obranu a záchranu základních lidských a uměleckých hodnot pošramocených právě skončenou válkou.⁸ Naopak komunističtí funkcionáři si již v této době připravovali cestu k ovládnutí veškerého kulturního dění v Československu.

Situace ve školství se vyvíjela paralelně s celospolečenským stavem. Do konce roku 1945 obnovily činnost všechny vysoké školy uzavřené nacisty 17. listopadu 1939 a na univerzitách se opět rozeběhla výuka uměnovědných předmětů - na katedře estetiky Univerzity Karlovy (vedená Zdeňkem Nejedlým), Ústavu dějin umění (Antonín Matějček, od 1950 katedra) a brněnské katedře dějin umění, kde působil Antonín Friedl a Albert Kotal. Nově byly založeny: seminář dějin umění na Univerzitě Palackého v Olomouci s prvním řádným profesorem Václavem Richtermem, olomoucký seminář estetiky Bohumilem Markalousem-Johnem, Ústav výtvarné výchovy vedený Josefem Vydrou a Františkem Viktorem Mokrým a v roce 1946 v Praze Filmová fakulta Akademie múzických umění (FAMU).⁹

Po květnu 1945 se domácí kulturní scéna rychle, byť pouze na krátkou dobu, otevřela i Evropě a světu. Vedle expozice španělských republikánských umělců a Pabla Picassa (1946) mohlo české kulturní publikum zhlédnout kolekce soudobého holandského, čínského (1947), amerického, mexického a britského umění (1948). Velký ohlas měla *Mezinárodní výstava surrealismu* (1947). Nejsilněji byl reflektován francouzský existencialismus, sovětská filmová avantgarda a americký jazz.¹⁰

⁷ všechny texty in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ, *České umění 1938-1989/programy/ kritické texty/ dokumenty*, Praha 2001

⁸ Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ, cit. v pozn. 7, 19

⁹ Anděla HOROVÁ: Doba protektorátu a poválečná léta, in: Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSÁ (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění [V] 1939/1958*, Praha 2005, 27

¹⁰ Anděla HOROVÁ, cit. v pozn. 9, 28

Mezi nejvýznamnější výstavy zabývající se domácí uměleckou produkcí patřila přehlídka válečné tvorby u Topiče *Konfrontace 2* (1945), souborná výstava českého moderního sochařství *Od Gutfreunda k Wagnerovi* (1946, kurátor Václav Nebeský) u Vilímka a výstava celoživotního díla Františka Kupky (1946). Tvorbu svých členů představil Mánes (první akcí po válce byla souborná výstava Emily Filly)¹¹ i Umělecká beseda (vystavila práce Josefa Čapka).¹² Současně s těmito dvěma přehlídkami probíhala výstava Vojtěcha Preissiga připravená SČUG Hollar.¹³ Ideově byly tyto výstavy tří českých umělců vězněných v nacistických koncentračních táborech (Josef Čapek a Vojtěch Preissig válku nepřežili) chápány jako oslava svobodné tvůrčí činnosti.¹⁴

Na poli tvůrčím se generace umělců, jejichž vývoj byl zpožděn válkou, mísily s novou mladou generací, která na konci války dosáhla věku, kdy mohla nastoupit studium vysokoškolské. Právě díky této nucené kumulaci talentů jsou poválečné ročníky tak bohaté na významné osobnosti. Zájemci o studium výtvarných oborů měli v Praze dvě možnosti, kde se ucházet o vysokoškolský titul. V roce 1945 spolu s ostatními vysokými školami obnovila činnost Akademie výtvarných umění a prvním poválečným rektorem se stal Vratislav Nechleba. Druhou možnost, kde získat umělecké vzdělání, poskytovala Uměleckoprůmyslová škola (UMPRUM).

UMPRUM byla jakýmsi dobovým neoficiálním centrem uměleckého školství i v průběhu druhé světové války. V roce 1939 ještě neměla vysokoškolský statut a proto, nebo spíše díky tomu nebyla osudného 17. listopadu uzavřena. Během války na ní působila řada významných profesorů jako například František Kysela, Pavel Janák, Jaromír Pečírka, Jaroslav Benda nebo František Kovárna a studovali zde například Jan Kotík, Zdenek Seydl, Miloslav Chlupáč, Věra Janoušková, Olga

¹¹ Emil Filla – Obrazy a kresby dosud nevystavené z let 1938-1939, 20. červen-20. říjen 1945, Praha, SVU Mánes, texty katalogu František Halas a Vincenc Kramář. Výstava měla reprízu téhož roku v Brně: Emil Filla – Obrazy a kresby z let 1938-1939, 27. říjen-listopad 1945, Brno, Moravské zemské muzeum, text katalogu Vincenc Kramář

¹² Josef Čapek in memoriam, 20. červenec-31. srpen 1945, Praha, Alšova síň Umělecké besedy, text katalogu Jarmila Čapková, Václav Rabas a Emil Filla

¹³ Vojtěch Preissig – výběr z jeho díla, červenec-srpen 1945, Praha SČUG Hollar, text katalogu Jan Loriš

¹⁴ viz např. O. B., Prezident dr. Beneš k výstavě tří výtvarníků, in: Rovnost 1945, č. 63, 22. 7., 4

Karlíková nebo Stanislav Libenský.¹⁵ Skládala se z jednotlivých speciálních škol a oscilovala někde v poloze mezi střední a vysokou školou.¹⁶

Osvobození Československa se stalo vhodnou příležitostí k návratu ke koncepci rozvoje a vymezení funkce školy, jak ji připravil již ve třicátých letech Otakar Novotný.¹⁷ Cílem bylo získat vysokoškolský statut a vytvořit jakýsi protipól k Akademii výtvarného umění, která se soustředila na specifika tradičních oborů malby, sochařství, architektury a restaurátorství. Škola uměleckoprůmyslová se naopak měla striktněji orientovat na užité umění a průmyslovou výrobu.

První návrh reformy uměleckého školství ze srpna 1945 předpokládal zřízení Vysoké školy krásných umění, která by byla členěna na fakultu krásných umění, fakultu užitých umění a fakultu umělecké výchovy. V listopadu proběhlo jednání, které předpokládalo již jen zřízení Vysoké školy užitých umění, která měla mít podobnou strukturu jako předpokládaná fakulta užitých umění – tedy měla se dělit na tři základní obory – užitou malbu, užitou architekturu a užité sochařství, které se dále členily na speciální ateliéry.

Ministerstvo školství a národní osvěty nakonec v koncepci školy vycházelo ze statutu z roku 1940 a převzalo z něj jak název, tak i strukturu oborů a vznikly tedy obory: užitá architektura, užitá malba, užitá grafika, textil, oděvnictví a oděvní doplňky, užitá plastika v kameni, užitá plastika ve dřevě, práce v kovu, porcelán, keramika, sklo, glyptika. Dnem 5. března 1946 se dlouhá cesta k oficiálnímu uznání akademické úrovně završila a byl vydán zákon č. 53/1946 Sb. o zřízení Vysoké školy umělecko-průmyslové,¹⁸ jejímž úkolem „*jest vychovávat posluchače a posluchačky k samostatné tvůrčí činnosti v oblasti uměleckých řemesel, uměleckého průmyslu a kultury*“.¹⁹ Na přelomu roku 1949/1950 proběhla ještě jedna strukturální reforma a bylo nově ustanoveno pět kateder: katedra užité grafiky a malby, užitého sochařství,

¹⁵ Pavla PEČINKOVÁ: Kapitoly z historie školy, 1895-1946, in: Martina PACHMANOVÁ/ Markéta PRAŽANOVÁ (eds.), Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885-2005, Praha 1995, 58

¹⁶ v září 1940 upravilo ministerstvo režim školy v podstatě na vysokoškolský: zrušení všeobecné školy, podmínka přijetí – věk minimálně 18 let a maturita, čtyřleté studium, v čele stojí rektor, z taktických důvodů však nebyla škola deklarována jako vysoká. Pavla PEČINKOVÁ, cit. v pozn. 15, 59

¹⁷ Otakar NOVOTNÝ: Škola užitých umění, in: Jan ŠTENC: Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy v Praze, Praha 1935, 62

¹⁸ Snaha prosadit název Vysoká škola užitých umění nebyla úspěšná a ministerstvo školství prosadilo označení škola umělecko-průmyslová, i s tím rozdělovníkem, který odděluje umění od průmyslu, přestože byl zastaralý již ve 30. letech, blíže viz Pavla PEČINKOVÁ: cit. v pozn. 15, 60. Dále bude v textu užíván pouze novodobý tvar jména školy.

¹⁹ Dle strojopisných materiálů v Archivu hlavního města Prahy, archiv VŠUP

textilu a módy, architektury a teorie a dějin umělecké tvorby. V této podobě fungovala škola v podstatě až do roku 1989, kdy došlo k reorganizaci jak struktury školy, tak i studia.

Uměleckoprůmyslová škola byla oficiálně začleněna mezi vysoké školy a prvním rektorem se stal profesor Jaromír Pečírka. Především díky němu si škola v prvních poválečných letech zachovala svoji intelektuální a uměleckou integritu a do řad profesorského sboru přišla řada vynikajících umělců a osobností. Změny na škole včetně výběru nových pedagogů ovlivňovala i demokraticky zvolená studentská samospráva, a tak do učitelského sboru přišli renomovaní autoři v oboru architektury Adolf Benš a Pavel Smetana, v oblasti sochařství Josef Kaplický, Josef Wagner a Bedřich Stefan a pro malířské ateliéry Antonín Kybal, František Muzika, Jan Bauch, Karel Svolinský, František Tichý a Emil Filla.²⁰ Také díky tomuto sboru představitelů moderního uměleckého přesvědčení se Vysoké škole uměleckoprůmyslové podařilo úspěšně navázat na prvorepublikové a meziválečné trendy českého výtvarného umění, včetně avantgardních tendencí, které kladly důraz na těsné spojení umění se životem.

Jak se však hned v následující době ukázalo, měl být tento rychlý a opojný vývoj československé kultury brzy zastaven. Mocenský boj probíhal bezprostředně po skončení války. Na jaře roku 1946 se stala nejsilnější stranou v poválečném Československu Komunistická strana Československa a brzy nato oficiálně vytyčila v rámci svého kulturního programu motto 'Kultura patří národu a lidu'. Toto směřování však již jasně naznačil výše zmíněný projev Zdeňka Nejedlého v květnu 1945.

Příklon k východu byl v době krátce po válce pochopitelný a logický. Již v době 'mnichovské zrady Západu' nabídl Sovětský svaz Československu pomoc (otázkou zůstává, zda byli Sověti skutečně v září 1938 připraveni vojenskou pomoc poskytnout), a příjezd sovětských tanků na pomoc pražskému povstání v květnu 1945 tak mnozí vnímali jako potvrzení tohoto nabídnutého přátelství. Komunistická strana byla aktivní i v průběhu války a díky své účasti na protifašistickém odboji získala mnoho sympatizantů. Jestliže v průběhu války byla levicově orientovaná

²⁰ Martina PACHMNOVÁ: Kapitoly z historie školy 1947-1989, in: Martina PACHMANOVÁ/Markéta PRAŽANOVÁ (eds.), cit. v pozn. 15, 62

především intelektuální vrstva obyvatelstva, tím, že Rudá armáda nakonec porazila nenáviděného Hitlera a osvobodila větší část republiky a celé Slovensko, přiklonila se k oslavě přátelství s východem i masa československého lidu.

Vděčnost osvoboditelům vyjádřili tehdy i mnozí umělci – např. Vladimír Holan svou sbírkou Dík Sovětskému svazu - a víra ve správnost nastoupené cesty přivedla do služeb vládnoucí strany i takové osobnosti meziválečné kultury, jakými byli Antonín Pelc nebo Ivan Olbracht. O propojení modernistické orientace umění s programem KSČ se pokoušeli například Vincenc Kramář nebo Otakar Mrkvička.²¹ A zatím se na obzoru rýsoval boj o jednotnou školu, kulturu i život každého občana prozatím svobodného Československa.

Únorové události roku 1948 pak byly pouhým vyvrcholením a dokončením poválečného vývoje. Ministři nekomunistických stran podali na protest proti neplnění závazků ze strany KSČ demisi. Místo předpokládaných předčasných voleb však byla jejich místa pouze doplněna o další členy vládnoucí strany a tím KSČ získala nekontrolovatelnou moc nad celou zemí. Vzápětí začaly akční výbory provádět komplexní „očistu“ společnosti - propouštělo se ze zaměstnání, z vysokých škol, čistkám byly podrobeny i zájmové spolky (např. Sokol).

Umělecká scéna i umělecké školství se dostalo pod diktát jedné politické strany. Absolutní moc ve státě přebrala KSČ a oblast kultury pro ni měla značný význam. Byla to cesta, jak získat na svoji stranu masy obyvatelstva, umění se opět stalo jakýmsi písmem pro ty, kteří neumějí nebo nechtějí číst. Nadějný rozběh tak byl zastaven vlastně v samotném počátku. Chystala se nová reforma. Reforma, která prosazovala násilné a slepé následování sovětských metod a vzorů. Byla zrušena periodika zabývající se uměním, která neodpovídala představě o propagování daného směru – Kritický měsíčník Václava Černého, Listy Jindřicha Chaloupeckého a další. Zanikly umělecké spolky, spolkové i soukromé galerie. Totalitní režim po třech relativně svobodných letech opět ovládl téměř beze zbytku všechny kulturní a umělecké instituce a učinil z nich poslušný nástroj pro šíření a prosazování své moci.

Na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, stejně jako na ostatních kulturních institucích přebrala vedoucí úlohu marxisticko-leninská doktrína a socialistický realismus. Ovzduším zněla kulturní revoluce, tentokrát ovšem nikoli spontánní a

²¹ více viz Jiří ŠEVČÍK/Pavlaína MORGANOVÁ/Dagmar DUŠKOVÁ, cit. v pozn. 7, 13-102

svobodná, ale řízená. V umění se kázala cesta všelidového kolektivismu a od pedagogů se vyžadovalo osvojení si nového přístupu k realitě. Všichni, kdo působili na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, museli projít důkladnými prověrkami. Někteří členové pedagogického sboru byli nuceni odejít, někteří rezignovali na kvalitu a svobodu výuky, ale přesto zde zůstával značný počet ateliérů, kde bylo umělecké vzdělání nadále vedeno příkladem individuálních osobností profesorů.²² A ačkoli všechny ateliéry nesly přívzisko „užité“, měli díky relativně svobodné atmosféře v ateliérech Emila Filly, Františka Tichého, Josefa Kaplického a Josefa Wagnera studenti možnost tvořit do jisté míry svobodně a bez ohledu na politická schémata.

Ovšem i zde proběhly řádné čistky, prvním, kdo byl ze školy odstraněn, byl profesor Jaroslav Benda již 25. 2. 1948,²³ mezi další nepohodlné patřili například Josef Kaplický, František Tichý nebo Jan Bauch. S tímto tvrdým kádrovým režimem se škola potýkala celá padesátá léta, strana dohlížela nejen na pedagogy, ale samozřejmě i na studenty, z nichž mnozí byli také nuceni školu opustit z důvodů nevhodného třídního původu nebo prostě proto, že se nepodvolili socialistickorealisticke doktríně. Naopak se do řad studentů dostali i mladí absolventi dělnických kurzů, bez ohledu na talent.

Pro další kontrolní činnost na škole byla ustanovena dne 26. listopadu 1948 tzv. „očistná komise“, jejímiž členy byli profesori Pavel Smetana, Antonín Pelc a Václav Vejvoda a z řad studentů Jiří Chadima a Jindřich Švec. Tato komise projednávala sankcionování „nepořádných“ studentů i profesorů, vydávala potvrzení o spolehlivosti, vyřizovala (zamítala) žádosti o prodloužení pobytu v západních zemích atd.²⁴

Mezi ty svobodnější, a tím pádem i nadmíru oblíbené u nových uchazečů o vzdělávání na poli uměleckém, patřil bezesporu i ateliér monumentální malby Emila Filly. Ateliér, kde byl i nadále výše hodnocen talent, umělecká inteligence a schopnost přenášet nový pohled na svět do vizuální podoby, než ideologická sociální a naučná pádnost, budovatelské nadšení a naturalistická forma.

²² Jan SOKOL: Dlouhá léta s architekturou, Praha 1996, 149

²³ Archiv VŠUP, Archiv hl.města Prahy. Karton č.52, složka J. Boudy

²⁴ Archiv VŠUP, Archiv hl. města Prahy, Politické akce – Únor 1948 – akční výbory, 332/30

Emil Filla

Emil Filla byl během celého svého života mimořádnou osobností české kulturní scény. Narodil se 3. dubna 1882²⁵ v Chropyni na Moravě. V Brně absolvoval pět tříd gymnázia, poté se zapsal na obchodní školu, doložen je i jako mimořádný posluchač na c.k. české vysoké škole technické v Brně a roku 1903 se stal studentem na Akademii výtvarných umění v Praze u profesora Františka Thieleho a posléze Vlado Bukovace. Zde se setkal s budoucími členy skupiny Osma, kromě Friedricha Feigla většinou budoucími kubisty: Bohumilem Kubištou, Antonínem Procházkou a Vincencem Benešem. Spolu s přáteli²⁶ absolvoval roku 1906 větší zahraniční cestu přes Německo, Holandsko a Belgie do Paříže. Vrcholná díla tohoto období expresivních tendencí byla vytvořena pod dojmem děl představených na výstavě Edvarda Muncha 1905 v Praze.

V listopadu 1910 se v Paříži setkal s Picassem a jeho dílem a toto setkání s kubismem bylo pro jeho příští umělecké tvoření a vlastně i život určující. Byť v jeho díle nacházíme i vlivy jiných autorů a podněty ze současného nebo minulého vývoje umění (s oblibou vkládal do svých obrazů citace umělců nebo obrazů minulosti nebo se nechal ovlivnit například dobovým surrealismem)²⁷, kubismus vždy zůstal jeho východiskem. Kubismus pro Fillu představoval metodu nového vnímání světa, byl mu vhodným nástrojem k zápasu mezi starým a novým uměním. Vnímal kubismus jako prostředek, díky němuž dosahoval nejvyššího stupně svobody tvoření a to byla pro Fillu největší hodnota umění vůbec - „ *Jen jedno je umění: svobodné umění od svobodného a pro svobodného člověka. Čím více máš pocit svobody z díla, tím je hodnotnější, čím svobodněji bylo vytvořeno, tím více je v něm umění...*“²⁸ „...vše co vzniká bez pocitu svobody, není umění a výraz v umění je vlastně zápas o svobodu...“²⁹

V červenci 1914 odjel s Ottou Gutfreudem na delší pracovní stáž do Paříže. Po vypuknutí první světové války se změnil tento plán na šestiletý pobyt v Holandsku. V Amsterdamu se stal členem československého zahraničního odboje

²⁵ v řadě textů se objevuje již za Fillova života datum 4. dubna, údaj 3. dubna 1882 uveden v matrice, dle Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 661

²⁶ Friedrichem Feiglem a Antonínem Procházkou

²⁷ účast na výstavě Poezie 32

²⁸ Emil FILLA: Zápisky z Buchenwaldu, in: Čestmír BERKA: Emil Filla. Praha 1989, 210

²⁹ Ota ZOUPALNA, Zamyšlení ve Fillově ateliéru, in: Svobodné noviny II, 1946, č.46, 6

a po skončení války ještě několik let organizoval činnost československého velvyslanectví v Holandsku. Zde také objevil pro svoji práci holandské mistry, hlavně Jana van Goyena, a mísil svůj kubismus s realismem holandských zátiší 17.století. Roku 1920 se vrátil po šesti letech znovu do své vlasti.

Mezi válkami poté patřil k mimořádným zjevům české kultury. Kromě své objemné výtvarné činnosti byl zároveň i organizátorem výtvarného života v Československu, zastával různé funkce v SVU Mánes (místopředseda, jednatel), byl redaktorem *Volných směrů* (1933-1938), spolu s Bedřichem Fučíkem redigoval monografickou edici *Prameny* a zároveň napsal řadu významných statí o umění – *Soudy a hodnoty* (1929), *Otázky a úvahy* (obsahuje: O ctnosti novoprimitivismu, Život a dílo, Cesta tvořivosti, Holandské zátiší, El Greco, Honoré Daumier, Purkyně a česká tradice umělecká, 1930), *Problém renesance a drobná plastika* (1938), *Rembrandt* (1939).

V době před druhou světovou válkou se v jeho tvorbě opět prodral na povrch expresivnější projev, stále více se vymaňoval z kubistického tvarosloví. V roce 1937 vytvářel varovné grafické listy nazvané *Nacismus*, cyklem obrazů *Boje a zápasy* (1938) apeloval na československou veřejnost alegoriemi bojů dobra a zla, a v roce 1939 zpracovával motivy hrdinů českých a slovenských balad a motivy balad Karla Jaromíra Erbena.

Po obsazení Čech a Moravy nacistickými vojsky patřil Emil Filla k prvním, kteří byli zatčeni. Byl převezen do koncentračního tábora v Dachau, později, na příštích šest let internován v koncentračním táboře v Buchenwaldu, uveden pod vězeňským číslem 8830.³⁰

Do Čech se vrátil roku 1945 po osvobození Buchenwaldu americkou armádou s podlomeným zdravím. Ještě v tomto roce byl jmenován profesorem na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, a dostalo se mu tak místa, o které žádal již v roce 1929³¹ v době plné umělecké i fyzické síly. Nyní se však až do konce roku 1946 zotavoval z dlouholetého krutého žalářování a prožitých válečných strastí. Studenti jeho speciální školy monumentální malby za ním docházeli jednotlivě nebo po menších skupinkách na korektury do jeho vily na Ořechovce. Teprve v letním

³⁰ Internace 1. 9. -7. 9. 1939 Pankrác, 8. 9.-14. 9. 1939 Dachau, 16. 9. 1939 -17. 5. 1945 Buchenwald, internován pro svou politickou a uměleckou činnost, Archiv VŠUP, Archiv hl.města Prahy, osobní spis Emil Filla 368/54

³¹ Archiv VŠUP, Archiv hl.města Prahy, osobní spis Emila Filly 368/54

semestru školního roku 1946/47 se začal objevovat pravidelně ve svém ateliéru. První léta jeho pedagogické dráhy mu byl asistentem Miloš Malina, od roku 1950 do 1951 Vladimír Jarcovják a poslední dva roky Fillova působení na škole mu dělal „asáka“ Václav Menčík.

V prvním poválečném roce, kdy byl upoután na lůžko, kreslil a vytvářel grafiku – jeho zraněná duše i tělo se promítalo i do jeho prací na papíře. K nejpůsobivějším z nich patří *Lazar* (1945, suchá jehla), jeho tělo je zbrzděno mnoha ranami a zvrácená hlava podobná Kristu z byzantských mozaik má zmožený, teskný a rezignovaný výraz.

Byly vydány také jeho *Psí písně v Buchenwaldě 1943* (1945), napsal stati *O svobodě* (1947) a *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství* (vyjde až 1959), vyšla souborná kniha *O výtvarném umění*, která obsahuje studie Byzanc a naše tradice, Česká tradice 19.století, Vyznání, Edvard Munch a naše generace, Stepní zvířecí styl, Krajina v čínském umění a další (1948).

Když se v polovině roku 1946 opět postavil ke stojanu, maloval s velkou vitalitou a opět rozvíjel „svůj“ expresivní kubismus. S prožitými strastmi a dlouholetým pobytem v koncentračním táboře se vypořádával po svém – v roce 1947 namaloval monumentální obraz *Osvobození Buchenwaldu*. Obraz svou ambicí připomínající Picassovu *Guernicu* ovšem hýří barvami. Gesta trpících mučedníků s rukama zdviženýma k nebi, po zemi válející se lebky, nárek a utrpení. V centru toho všeho však již vědomí, že osvobozující anděl s mečem setne krvelačnou hlavu s útočícími hady mohutné bestii nacismu.

V dalších obrazech z těchto let se vracel k žánrové holandské malbě 17.století, vytvořil sérii kubismem a surrealismem deformovaných postav prodavaček, pradlen, hráčů karet, dívek s třešněmi a žen s rybami a cyklus expresionistických hlav a symbolicko-alegorických výjevů. Jeho grafické dílo potom doprovázelo báseň Františka Halase *Torzo naděje* a *Herakles* v bibliofilské edici *Svatopluka Klíra* (1949).³²

Na základě přímluvy Vítězslava Nezvala pronajalo ministerstvo zemědělství Fillovi jedno křídlo zámku na Peruci. Zde měl Filla prostor zabývat se pro sebe znovuobjeveným světem čínského umění a kultury, zajímala ho především štětcová

³² Vojtěch LAHODA, cit. v pozn. 25, 685

malba. Tento jeho zájem se také odrazil v cyklu krajin Českého středohoří, zde vytvořených, kde se mísí vlivy čínské štětcové malby spolu s kubismem a principy holandské realistické tradice 17. století.³³ Filla po návratu z holých stěn vězení jistě okouzluje malebný a bohatý kraj Středohoří neobvyklým množstvím ladných, oblých tvarů, zároveň si byl však plně vědom historického utváření této krajiny sopečnou erupcí.³⁴ Cítil toto historické napětí a drama, za kterého se rodila jeho rodná krajina, a snad právě proto kopce rezonují barvami ztuhlého magmatu nebo čedičových krystalických útvarů - anilinově ostrou rudou, růžovou, fialovou nebo žlutou. Tyto portréty krajiny jsou jakousi analýzou duchovní podstaty krajiny, jakýmsi zpřítomněním a zachycením genia loci. Zároveň v těchto krajinách rezonuje i Fillova asociace svobody, jak ryze osobní, tak celého národa, s vidinou rodné krajiny Středohoří.

Volnost a až jakási hravost nově zvolené techniky tvorby, které byl Filla i v takto pozdním věku schopen, umožňovala podpořit toto spirituální pojetí krajiny. Barva je v gestu stříkána přes sítko nebo šablonu, propíjení a spíjení barev dodává obrazům naopak křehkost a citlivost. Krajiny Českého středohoří jsou malířovým vzdorem vůči „*tomu svinstvu, co se u nás 'vyrábí' v olejových barvách a označuje falešnými názvy*“³⁵ a zároveň v nich můžeme sledovat i odraz Fillova dramatického života na počátku padesátých let. V této době začíná být v krajinách namísto poetičnosti exponována spíše dramatičnost a exprese.³⁶

Kromě krajin vytvářel Filla na sklonku svého života ještě velké tuší malované svitky na motivy slovenských lidových písní - především s bačovskými nebo milostnými náměty. I zde se odráží jeho zaujetí čínskou tušovou malbou. V obrazech nalézáme i stopy po tvorbě Mikoláše Alše (k tomuto zájmu o Alše se potom zároveň úzce váže vztah k dílu Josefa Lady)³⁷. Alšovské reminiscence se neprojevují pouze

³³ WINTER Tomáš: Od idyly ke krajině temnoty a příšer – České středohoří Emily Filly, in: Umění LII, 2004, 37-51

³⁴ Škoda, že jsem nebyl na světě, když všechny ty kopce chrlily lávu a dýmaly čoud a země se trásla, hromy byly a dunělo to a praskalo-jen památka na to nám zůstala a celá krajina tou připomínkou žije... Emil FILLA, z neurčeného dopisu z podzimu 1952, in: Čestmír BERKA: Emil Filla. Krajina Českého středohoří. Praha 1964, 120

³⁵ dopis Emila FILLY Emanuela Antonovi z 9. 10. 1951, rodinný archiv Aleny Antonové

³⁶ WINTER Tomáš, cit. v pozn. 32

³⁷ Lada je mezi umělci zcela výjimečný. Jako měli realisté a francouzští romantici – Delacroix, Géricault – svého Daumiera, jako měli impresionisté svého Toulouse-Lautreca, jako měli realističtí Holanďané 17.století svého Brouwera, jako měli naši otcové a generace Národního divadla svého Aleše, má dnešek svého Ladu. Emil FILLA, Vyznání in: Josef Lada (kat. výstavy), Praha 1946, 5-7, přetištěno in: O výtvarném umění, Praha 1948, 62-65, Literární noviny VI, 1957, 4.50, 5, O umělcích, Praha 2005, 86-90

v rovině námětu (tématika lidové písně, umístění textu v obraze, apod.), vedle poučení Alšovými ilustracemi k lidovým písním se Filla inspiroval i jeho cyklem *Živly* (1881), a tak zde rovněž shledáváme řešení stejné problematiky: zasazení figury s výraznými gesty do krajiny. U všech tří autorů (Aleše, Lady i Filly) potom můžeme vysledovat velkou míru monumentality a schopnosti ekonomie výtvarných prostředků k dosažení maximálního účinku díla.

Fillova pevná a vytříbená linie je na mnoha místech deformována drastickou expresí, mísená s prvky čínské tušové malby a přijímá odkazy tvorby minulosti. Tímto podivným hybridním stylem se Filla vyznával z lásky k lidovým písním, vracel se v nich do doby svého dětství, které strávil na moravském Slovácku. Emil Filla se jimi, stejně jako národ písněmi, vykupoval „ z *rmutu života*“,³⁸ vyjadřuje v nich svůj postoj k životu a lidu, kultuře, minulosti, i k umění, neboť právě písně chápal jako autentický zdroj umělecké tvořivosti. Nejedná se ovšem o pouhé ilustrace k písním, ale o jejich rovnocenný a autonomní ekvivalent. Zároveň v nich můžeme opět spatřovat skryté humanistické poselství. Filla se zde opět vyjadřuje k otázce lidské svobody, ať již v konkrétních historických souvislostech nebo v obecném kosmologickém vztahu bytí člověka v nekonečném vesmíru.³⁹

V posledních letech svého života byl Filla stále častěji napadán kritikou a nakonec mu bylo znemožněno představit právě velký cyklus *Písní* v pražském Mánesu, neboť jeho obrazy byly považovány za zrůdné, formalistické a nečeské.

Tato osobnost české malby a představitel svobodného ducha a uměleckého tvoření byl v posledních letech zatracován a napadán dobovou kritikou. Označován za formalistu spolu s příslušníky předválečné a meziválečné avantgardy, orientující se na francouzské umění. Na výstavách dostával minimální prostor svými akvarelovými krajinami „*Chtěl jsem, aby mě dovolili vystavovat jen nepatrný výběr písní 8-10 kusů, ale Mánes ve své podobě pánů Wiesnerů & comp. Sice říká, že mně nic nezakazuje, jen doporučuje, abych to nevystavoval – a tedy přece (dle mého) zakazuje. Chtěl jsem, aby mě to dali písemně – přečtli mě to však pouze ústně. Navrhl jsem, aby se Mánes odvolal ke Svazu, že nejsem s tímto zákazem spokojen a dosud nemám nic v ruce. Pouze postranními cestami se dovídám, že mně měli ze*

³⁸ Emil FILLA, vysvětlující text k cyklu *Písní*, nedatován, soukromý archiv E.F., uvádí ve své monografii Vojtěch LAHODA, cit. v pozn. 25, 622

³⁹ Tomáš WINTER, Od kubismu k mýtu. Zbojnické písně Emila Filly, in: Umění LIII, 2005, 257-272

*Svazu napsat, že to nesmím vystavovat, že je to ustanoveno – ale nic ještě v ruce nemám. Tak budou jen krajiny a basta*⁴⁰ Tyto krajiny se potom dobová kritika pokoušela vykládat jako ústupek dobovému socialistickému realismu a považovala je za nastoupení správné cesty celoživotního formalisty. Filla na tuto snahu reagoval v dopise Emanuelu Antonovi: *„...vzpomněl jsem si na Prahu, na školu, na ty nekonečné schůze a na vše, nač už jsem zapomněl úplně, člověk se odpojí rychle od prostředí až hanba mluvit, nechte noviny, nevzpomíná a žije jiným životem, víc konkrétnějším a blíže k zemi. A přece se člověk necítí úplně volný natož svobodný. Víím, že krajiny dělám s pravou chutí, ale mrzí mne, že lidé mají podezření, že to dělám, že musím*⁴¹ Rovněž samotné pojetí krajin se však oficiálnímu výkladu vzpíralo, a tak i tyto krajiny byly později kritizovány a na malíře byl kladen požadavek, aby z jeho díla *„vyhlédli zdraví, krásní a pracující lidé, jejich dílo, jejich svět. Pak bude možno říci, že toto dílo je nezadatelnou, nezahladitelnou a trvalou součástí národní kultury.*⁴²

Stárnoucí umělec si jasně uvědomoval svoje nežádoucí postavení i styl tvorby – *„Jak víte z malířů nemám přátel vůbec nikoho – všichni by nejraději abych neexistoval vůbec anebo se prohlásil za penzistu*⁴³ - přesto dokázal této nepříznivé situaci ještě čelit s nadhledem – *„Už jsem zažil tolik hanebností v tomto šťastném období, že jsou lidé, kteří se mě diví, že ještě maluji natož, že vystavuji – jen když člověk zhluboka dýchá.*⁴⁴

Emil Filla zemřel dne 6. října 1953.

Při smutečním obřadu v Uměleckoprůmyslové škole ho Jaromír Pečírka nazval mučedníkem za svobodu českého lidu a přiznal mu neocenitelnou roli, kterou měl pro české umění *„...hrál jsi úlohu toho, kdo přináší nepokoj, zneklidnění, žádoucí kvas, aby tvůrčí práce neustrnula...*⁴⁵ Toto nezpochybnitelné místo v historii českého umění mu bylo oficiálně opět plně přiznáno až po roce 1989. Velké reprezentativní retrospektivy se české výtvarné publikum dočkalo až v roce 2007.⁴⁶

⁴⁰ Fillův dopis Emanuelu Antonovi ze dne 28.10.1952, rodinný archiv Aleny Antonové

⁴¹ Fillův dopis Emanuelu Antonovi ze dne 14.8.1952, rodinný archiv Aleny Antonové

⁴² Jiří KROHA, Zdravíme přerod umělce, Výtvarné umění II, 1951-1952, č. 7-8, 1952, 350-352

⁴³ Fillův dpis Emanuelu Antonovi ze dne 20. 11. 1952, rodinný archiv Aleny Antonové

⁴⁴ Fillův dopis Emanuelu Antonovi ze dne 28.10.1952, rodinný archiv Aleny Antonové

⁴⁵ Jaromír PEČÍRKA, Rozloučení s Emilem Fillou. Výtvarná práce I, 1952-1953, č.27, 4, 8

⁴⁶ retrospektivní výstava Emil Filla (1882 – 1953), 30. května – 31. října 2007, NG Praha, kurátor Tomáš Vlček, velká reprezentativní monografická publikace vyšla v témže roce, Vojtěch LAHODA, cit. v pozn. 25

Milý pane Antonu
 Naše dopisy se křižovaly a tak jste v dohled
 něco, co Vás zajímalo a o čem psíste ve svém
 listě. Jsem rád, že Vás došlo i ve pozdějších
 a kritice v literárním časopisech - už jsem měl
 podobenství, že to na postě zbalili. - Přijete, že
 jste rád vidět více myslí o čem a Hlaváčkův,
 ale věste, že jsem už jen pár dnů - snad čtyř,
 tři a nic více. - Ten obar z n. 1921. (pouze u ně-
 blika) už nemohu dovést - snad už za války byl prodán.
 - A nyní něco o sobě: za tu dobu jich bylo už více
 než jsem předtím maloval. Každý den a viděl
 as 30 stránek časopisu. Nic jiného vidět, a o Váš
 rád, ale nyní už k tomu má už, třeba s Hlaváčkův
 kde mám domá pověsím jen vytrávené jen krajiny
 a nic jiného. Vytráva už byl zabalena s listy, a
 a šel jsem, a už už jsem jich zabalil více u
 Vilimku. Proto se mám každý den něco uložít
 2 to edice, a když. Právě teď mám už nic
 krajiny - a to v rukou! pane Antonu vidět, a
 by koetou měly v květnu a tak už zas budu
 malovat a to si v poměru na vlny. Na první
 pane opatření, mělo si máš v domě, ale
 křivě dělá před obrazy máme od rána do večera a
 je to práva máme - věste, že mám.
 Jsem rád, že máte občas psíste a že si můžeme
 popovídat - člověk jinak už dojem vidíte na
 venkově, že je víc opustěný a zapomenutý, už
 ve městě. - Když jsem uvernomoni šel vidět
 to krajiny a šel v doktorát v tom korbě přijít
 tak by Vám je už rád rád, ale myslím, že je to
 slyšet - je to pokračování toho, co už v městě.
 Časné ráno jste měl přijít - slavně ani nevíte,
 jak obavy máte.

Ty povědali o mně, šlo le jsem opřívne v celku:
 mi dnu právo si vybrat kolik obrazů a umějí, šel
 záleží a redukovat tak počet na minimum. Že to
 neaktí, se zabývám do monumentální malby a vřel-
 ští pořádku po těch obrazech, po kataloží, a ilustro-
 vá - jednak také už pro to už. Dívem ani
 kampaň, a ani Alanka nemohu si dělat, a to je
 nemohu už. - Ten šel s křiv. N. 25 je ráho
 Marka jsem učil - nejméně šel s křivě šel a proto
 mám občas něco upde. Ale vidíte, jsem přitom šel. Noviny
 2 minutě soboty a rád bych věděl, co tomu je. Proč
 Vás, když je Vám to možno, o zaslání. -

Ve vřívě v květnu jsem domá už byl.
 A tak jsem Vám popovídáky vyprávěl vřívě
 obavy, jak se vřívěly ve Vřívě dopis a
 například, že nejste o nic unavěný.
 Jsa už opustě už 10. A. m. ale kluci
 zastávají si máš, a máš je, a je, a je, a je.
 Hlavně máš máš je, a je, a je, a je, a je, a je.
 a nemohu ani problikovat, a to na postě
 a obna a tak si, jak se máš. Dělat
 žeji máš také křivě, máš papír, a tak
 ubírá, jak budu malovat, by krajiny šel -
 met jsem šel, a je, a je, a je, a je, a je, a je.
 nové vřívě vřívě. Sudeš, a je, a je, a je.
 v polovici, a je, a je, a je, a je, a je, a je.
 časné, a je, a je, a je, a je, a je, a je.
 časné, a je, a je, a je, a je, a je, a je.

Bratři Váš odrazí
 S uct. F. M. G.

Emil Filla - Pedagog

Emil Filla byl jmenován nejprve profesorem státním dne 13. června 1945 a posléze profesorem řádným 1. října 1947⁴⁷ a získal tím pozici, o kterou usiloval již v roce 1929. Chtěl jistě naplnit představy o úloze pedagoga, jak je uvedl ve své žádosti o místo profesora na Uměleckoprůmyslové škole již před válkou. V přednesené žádosti se opíral především o svou činnost teoretickou a více jak pětadvacetiletou malířskou praxi. „...chtěl bych vésti žáky k pochopení a vytváření všeobecných základních podmínek každého uměleckého tvoření. Při učení – chtěl bych věnovati zvláštní zřetel kresbě, jednotlivým elementům malířského řemesla, věnoval bych péči k vyškolení akvarelu pro samostatné odvětví, jakož i pro užití k architektonickým účelům, vedl bych ke smyslu a vlastnímu účelu reklamy a plakátu a učil bych užitečnosti jednotlivých technik k potřebě v oborech zastoupených programem Umělecko-průmyslové školy. Učil bych vnímání a podání reálnému, viděnému bezprostředně a přírodnímu jako základu všeho umění a vedl bych žáky ke smyslu a respektu pro materiál a jeho použitelnost v jednotlivých speciálních oborech...“⁴⁸

Pedagogická činnost byla pro Emila Filly výzvou a ačkoli sám hovořil často o tom, že se učit teprve učí, měl pro práci s mladými umělci nepochybně talent. Postupným získáváním zkušeností pozměňoval a obohacoval studijní program svého ateliéru tak, aby dosáhl co nejlepších výsledků a své žáky co nejlépe připravil pro život výtvarných umělců. Čím tedy dokázal stárnoucí a nemocný umělec oslovit mladou dravou generaci uchazečů o umělecké vzdělání?

Emil Filla byl pro své studenty autoritou, jeho práce na poli výtvarném, teoretickém a zároveň i jeho působení ve veřejném životě byly dokladem kvality a hlavně doporučením, proč se do jeho ateliéru hlásit. Fillova speciálka se stala jakýmsi poválečným fenoménem. Za těch několik málo let prošlo jeho školením na sto studentů. Toto číslo svědčí nejenom o vysokém věhlasu a úctě k osobnosti profesora a malíře, ale zároveň podává doklad i o Fillově otevřenosti a nedogmatickému přístupu k jednotlivým osobnostem, jimiž mladí studenti bezpochyby byli. Některé přivedl tento přístup do Fillovy speciálky až v průběhu jejich

⁴⁷ Archiv VŠUP, Archiv hl. města Prahy, osobní složka Emila Filly 368/54

⁴⁸ ibidem

studia, dle záznamů z archivu školy došlo k masivnějšímu přechodu studentů do školy Emila Filly již na konci školního roku 1947/48 (mezi těmito studenty byli Milan Grygar, Květa Pacovská, František Skála a Květa Válová). Dalším dokladem této otevřenosti je jistě i fakt, že po nuceném uzavření ateliéru Františka Tichého v roce 1951, převzal většinu studentů právě Emil Filla. Pravděpodobně k tomuto kroku přispěl do jisté míry i osobní vztah, který Filla ke svému kolegovi měl. Jedním ze studentů, kteří do ateliéru monumentální malby přišli, byl i Jaroslav Klápště, který se později ke studiu na VŠUP vyjádřil: *„Jak podnětná společnost! Nebylo možné stýkat se s lidmi jako byl František Tichý nebo Emil Filla, aniž by člověk nebyl poznamenán na celý život. Navíc jsme byli mladí, dychtiví a otevření poznání. Postupem let jako by cena tohoto vkladu jen ještě narostla.“*⁴⁹

Dalším rysem Fillova pedagogického působení na Vysoké škole uměleckoprůmyslové byl jeho individuální přístup k jednotlivým studentům. Snažil se tímto postojem „vydobýt“ z mladých adeptů umění to nejlepší. I proto sem směřovala celá řada studentů z jiných ateliérů. Jak vzpomíná Jitka Válová, nesly se po škole příběhy studentů, kteří byli na propadnutí v jednotlivých ateliérech a po přestupu k Fillovi se za jeho vedení, které jim poskytovalo určitou svobodu projevu, propracovali do řad výborných studentů. Při práci se studenty se Filla řídil svojí vlastní tezí o tom, že *„každý žák má být utvrzován ve svých náklonnostech a veden takto k samostatnosti.“*⁵⁰ Nikoho nepřesvědčoval o nezaměnitelnosti nějakého projevu nebo výrazu, nevnucoval určité pojetí (natož kubistické), neurčoval nebo neomezoval tematiku prací, ctil a podporoval rodící se individuální sklony svých svěřenců.

Za základní a nejdůležitější vlastnost dobrého umělce považoval Emil Filla tvůrčovu všestrannost, tudíž se dá předpokládat, že i toto od svých studentů očekával. Vedení jeho osobním příkladem, vzdělávali se studenti na poli umělecko-historickém zároveň s řemeslnou, tvůrčí a uměleckou tvorbou. Toto teoretické vzdělání jim poskytoval sám Emil Filla. Větší prostor pro filozoficko-umělecko-historické školení mu umožnilo nařízení samotného vedení školy z roku

⁴⁹ Jaroslav KLÁPŠTĚ, vlastní vzpomínka, rodinný archiv

⁵⁰ Emil FILLA: O výchově dětí k umění výtvarnému, in: Práce oka, Praha 1982, 197

1948⁵¹ o zřízení studijních kroužků, které měly být původně provozovány za účelem zdůraznění práce kolektivu po vzoru organizace Svazu československé mládeže. Měly sloužit jako vhodný prostor k prověřování politické angažovanosti a loajálnosti profesorů i studentů k vládnoucímu režimu. Tak se paradoxně díky nepříznivé historické situaci staly zvláštní a důležitou součástí výuky v ateliéru Emila Filly tzv. kolektivy, neboli schůzky kolektivu studentů ateliéru pořádané jednou týdně - každou středu.⁵² Zpočátku se jednalo o schůzky, kde se hodnotila práce jednotlivých studentů, postupným vývojem však přerostly spíše v jakési filozoficko – uměleckohistorické semináře a přednášky. Emil Filla zde převzal úlohu teoretika a vykládal svým studentům o starém i novém umění, ovšem kromě výtvarného umění se věnoval i jiným uměleckým odvětvím, včetně literatury a hudby a těmito přesahy naplňoval svoji představu o renesanční vzdělanosti umělců.

Nešlo však o klasické uměleckohistorické školení v pravém slova smyslu, Filla nečlenil historii umění do všeobecně známých vývojových fází, nýbrž se zabýval singulárními dílčími problémy uměleckého vývoje a na nich potom ukazoval, jak se měnilo vnímání umělců v jednotlivých průběžných etapách dějin umění. Tímto ahistorizujícím přístupem skládal obraz vývoje umění jako mozaiku v široké dějinné souvislosti. Mezi témata, kterými se zabýval, patřilo například pojetí prostoru v obraze, úloha barvy, linie, světla, kompoziční principy apod.

Se zvláštní zálibou se věnoval starokřesťanským mozaikám, raně renesančnímu umění a naopak se poměrně kriticky stavěl např. k baroknímu iluzionismu a výstavbě prostoru. „...*Barokní výtvar proti jiným stylovým výtvarům jest jen potud uměleckým dílem, pokud dovedl v sobě usmířit všechny protiklady v klidný a harmonický celek. Tehdy poskytuje takové dílo zvýšený požitek, větší, než může poskytnouti antické. Jinak však, jestliže jeho složky jsou v chaotickém varu a zápolení, barokní dílo vůči každému i průměrnému dílu jiných stylových předpokladů stává se nejtrapnějším dokumentem lidské práce...*“⁵³ Prvoplánově se nikdy nejednalo o kritiku nebo vyzdvihování jednoho nebo jiného období vývoje umění, neboť i v barokním umění se našli umělci Fillovu srdci blízcí. Spíše se snažil podat

⁵¹ zápis schůze profesorského sboru ze dne 7.12.1948, in: Archiv VŠUP, Archiv hl. města Prahy, Zápisy o schůzích prof. sboru 187/4

⁵² nebo pátek v tom se vzpomínky jednotlivých žáků liší, ovšem jednalo se o jeden z těchto dvou dnů v týdnu

⁵³ Emil FILLA: Život a dílo, in: Čestmír BERKA, cit. v pozn. 35, 33

jakýsi ucelený pohled na vytyčený problém. Při vysvětlování jednotlivých diskutovaných témat se opíral o reprodukce, které čerpal z vlastních zdrojů a mohl tak přímo vizuálně doložit svoje myšlenky. Jednalo se tedy o velmi nové a moderní pojetí výuky dějin umění.

Z uměleckých osobností, jak ostatně vyplývá i z jeho teoretických statí, oceňoval především tvorbu Tintoretta, El Greca, Caravaggia, Rembrandta, ale i Paula Cézanna, Honoré Daumiera, Edvarda Muncha, z oblasti českého malířství mu byl blízký především Karel Purkyně, velmi však obdivoval také Josefa Navrátila a často hovořil i o Karlu Škrétovi, Václavu Kupeckém, Mikoláši Alšovi a Josefu Mánesovi. Po výkladu životního díla těchto velkých uměleckých osobností dějin umění ale následoval například i výklad českých lidových písní nebo rozmluva o lidovém umění. Projevil se zde samozřejmě i jeho celoživotní zájem o čínskou malbu, který se zároveň v těchto letech odrážel i v jeho vlastní umělecké tvorbě. Možná i zde, na akademické půdě, obhajoval před svými žáky kubismus a další „formalistické směry“, „svůj kubismus“ a svoje dílo, které bylo nespravedlivě vláčeno soudobou kritikou.

Nebyly to však pouze monologické přednášky Filly jako teoretika a vykladače umění, ale naopak vedl sám své studenty, aby nad nastolenými problémy přemýšleli a diskutovali. Snažil se vzbudit ve svých svěřencích zájem o umění, a to nejenom o nejsoučasnější trendy světového malířství. Pokoušel se ukázat jim pohled vedoucí dále do minulosti. Chtěl v nich posílit vědomí kontinuity, návaznosti a tradice a zároveň tímto způsobem i suploval a nahrazoval posluchačům teoretické školení, kterého se jim nedostalo vůbec, nebo dostalo pouze v censurované formě během druhé světové války. Odhaloval a doplňoval bílá místa, která vznikla díky nacistické doktríně o zvrhlém umění. Pouze na krátký čas se tak studentům dostávaly do ruky reprodukce děl Picassových, Cézannových a jiných, než se opět ocitly na seznamu zakázaných.

Schůzky byly přístupné všem studentům a staly se tak populárními a věhlasnými, že byly brzy navštěvovány i studenty ostatních ateliérů a dokonce i jiných fakult – např. nedaleké fakulty filozofické. Často se prý stávalo, že studenti stáli v otevřených dveřích ateliéru nebo poslouchali na chodbě. Po roce 1948 byly

Fillovy přednášky jedním z mála oficiálně tolerovaných míst, kde se studenti humanitních oborů mohli setkat s vysoce intelektuálním projevem.

Diskuse se bezpochyby nevyhnuly ani aktuálním uměleckým projevům a právě probíhajícím výstavám – jako příklad, jak se k takovýmto počínům Filla vyjadřoval, zde uvádím jeho reakci na výstavu, která se konala v Praze roku 1947 v rámci kulturní výměny se Sovětským svazem - výstava čtyř národních umělců Sovětského svazu na Žofíně, byť v této době ještě pravděpodobně neměly kolektivy pevně vymezené místo v rozvrhu výuky.⁵⁴ Nicméně ačkoli ještě nedošlo k oficiálnímu ustavení hodin věnovaných teoretickým přednáškám, již v této době údajně Filla občas svým studentům přednášel a bezesporu se k této výstavě vyjadřoval.⁵⁵ Jak ostatně dokládají i dochované a otištěné články.

Nad díly kolektivistického realismu Alexandra Gerasimova, Sergěje Gerasimova, Alexandra Dejneky a Arkadije Plastova se v domácí kritice objevily značné rozpaky a recenze vyzněly v tom smyslu, že umělecký výraz sovětských tvůrců je třeba respektovat, nikoli však napodobovat. Populistická stranická média naopak zdůrazňovala srozumitelnost uměleckého sdělení, vyzdvihovala vysokou účast lidového publika a poukazovala v tomto směru na protikladné moderní umění, obyčejnému lidu odcizené a nesrozumitelné. Již v tomto roce se tedy jednalo o kampaň vedenou proti 'intelektuální individualistické moderně' a v podstatě tím začal boj proti modernímu umění vůbec.

I do této diskuse se Filla veřejně zapojil, veden svým neochvějným osobním přesvědčením se přidal do řad kritiků. Považoval dokonce za trapný exces, že jde právě o výstavu sovětskou, kterou není hodno nechat beze slova zapadnout. Nevěřil, že se zde jedná o představení vrcholné výtvarné kultury SSSR, odmítl dokonce označení malby jako realistické, neboť dle něho „*realismus výtvarný vyžaduje východisko z malovaného předmětu s velkým vypětím tvůrčího ducha.*“⁵⁶ Obrazy považoval za prostý mechanický přepis skutečnosti právě bez nejmenšího duševního zásahu autorů. Tato Fillova kritika se snášela výhradně na hlavy umělců, nikoli na

⁵⁴ získané informace neumožňují jednoznačně vymezit, odkdy tyto kolektivy pravidelně probíhaly

⁵⁵ ze vzpomínek Fillových žáků - Vladimíra Jarcovjáka, Marie Jančové a Václava Menčíka

⁵⁶ Ota ZOUPPLNA: Emil Filla k ruské výstavě. Dvojí výtvarné snažení v SSSR, in: Svobodné noviny III, 1947, č. 162, 7, přetištěno in: Otakar MRKVIČKA (ed.): Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění. Praha 1947, 230-237, též Čestmír BERKA: Emil Filla, Praha 1989, 369-373, Jiří ŠEVČÍK/Pavlaína MORGANOVÁ/ Dagmar DUŠKOVÁ, cit. v pozn. 7, 96-99

režim. Následný únorový převrat v roce 1948 proto pravděpodobně vyvedl Emila Fillu z iluzí o tom, že se v Sovětském svazu umělci sami rozhodují o tom, co je špatné a co nikoliv. Patřil totiž k linii levicových intelektuálů, kteří po porážce hitlerovského Německa věřili v opětovné propojení s Východem, odkud přijde svoboda. S ohledem k historické úloze tohoto spojení s Východem – příchod Cyrila a Metoděje apod. – předpokládal Filla pravděpodobně, že právě komunismus umožní po válce skutečně svobodný rozvoj společnosti a zejména umění.

I přes toto předpokládané rozčarování však vstoupil Emil Filla, na základě Gottwaldovy výzvy, dne 3. dubna 1948, tedy v den svých narozenin, do Komunistické strany Československa. Proto snad nebude mylné se domnívat, že ho k tomuto členství v KSČ dovedl požadavek ze strany vedení Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Jeho další pedagogické působení mohlo být zřejmě bezpodmínečně svázáno právě s členstvím ve straně. A představíme-li si stárnoucího umělce, jehož jediným pojítkem s dravou mladou silou umění a vlastně se životem vůbec, jsou právě jeho studenti, není Fillovo rozhodnutí vstoupit do strany ničím zvláštním a zavrženíhodným. Místo profesora na UMPRUM byl vlastně jediný post, který mu zbyl a spojoval ho s živým uměleckým děním, jak dokládá dopis Kramářovi ze dne 16. srpna 1950 : „...*Já se šetřím, ...abych po prázdninách mohl zas trochu být platný třeba při vyučování – jinak mně beztak nic nezbyvá, neboť mne od všeho odstavují.*“⁵⁷ Dalším důvodem, proč se Filla potřeboval udržet na místě pedagoga, byla i jeho finanční situace, jak o tom svědčí další jeho dopis Vincenci Kramářovi ze dne 25. prosince 1949 : „*Musím se držet školy, také z důvodu, že je to dnes můj jediný příjem, kdy měšťáci odpadli docela a nový zdroj nepřišel. Tak se mně zdá, že umělci jsou poslední 'třída' vykořisťovaná...*“⁵⁸ A rovněž dopis Emanuelu Antonovi poukazuje na nepříjemnou finanční situaci Fillových po měnové reformě v roce 1953: „...*Když už tak pořád počítáme, tak jsem si vypočítal také toto: ten milion, který Hana dostala za války za 200 obrazů, milostivě po mé žádosti uznali, že je to za obrazy a nikterak za šmelinu. Byla to radost! Ale pak jsem zaplatil za tuto milost 650.000 poplatky a daně a srážky a zbylo mně as 250.000. Papíry, které vynášely ročně 7.800 Kčs na úrocích. Za 7 let (nemýlím – li se, když počítám,*

⁵⁷ Fillův dopis z Peruce Kramářovi 16. 8. 1950, Fond Vincenc Kramář, Archiv Národní galerie v Praze

⁵⁸ Fillův dopis Vincenci Kramářovi 25. 12. 1949, Fond Vincenc Kramář, Archiv Národní galerie v Praze

že byly úrokovány už od r. 1946!) vyneslo mně to as 56.000 Kčs ve starých penězích a v nových potom as něco kolem 4.000 Kčs: takže jeden obraz za 20 Kčs v nových penězích a dost! Ted' se to škrtilo , i když to byly papíry k obraně státu i proti Hitlerovi! Ted' jsem prodal také do galerie a vybrali si nejlacinější dvě krajinky, aby se neřeklo. Dosud jsem peníze nedostal, ale mám je avizovány, takže se těším, že z těch 25.400 starých peněz mně vyplatí 500,- nových peněz. Tak jsem své životní dílo prodal za 4.000 Kčs⁵⁹

Nákup jeho obrazů do státních sbírek nebo veřejných institucí nepřicházel v této době v úvahu, případně se omezil na několik tušových kreseb krajin.

Nezodpovězenou otázkou zůstává, do jaké míry byl, nebo nebyl Emil Filla loajální k vládnoucí ideologii. Lze snad z jakési logiky věci usuzovat, že nemohl přikyvovat režimu, který ho tlačil ke zdi, který kritizoval jeho dosavadní celoživotní umělecké snažení a který mu vyhrazoval mantinely na poli tvůrčím. Vždyť to byl právě Filla, který se bouřil a bojoval proti nesvobodě v umění, kdo se vzpíral jakémukoli diktátu v oblasti uměleckého tvoření.

Proti Fillovu přitakávání režimu hovoří i fakt, že se mu nedostalo žádného uznání v podobě nějakého většího představení jeho celoživotního díla. Vhodný termín pro velkou retrospektivu se nabízelo jubileum sedmdesátých narozenin v roce 1952. V dubnu 1952 se však uskutečnila pouze výstava Obrazů ze Středohoří, kterou zahajoval Vítězslav Nezval. Ten rovněž napsal úvodní slovo do katalogu a článek do Literárních novin. Zde ocenil i jeho kubistickou tvorbu, kterou neodsoudil jako formalismus.⁶⁰ Místo uznání stárnoucího umělce se zvedla vlna nevole v podobě dalších článků Ladislava Štolla a Jiřího Taufera.⁶¹ Ti uvedli na pravou míru Nezvalovo pochybení a označili kubismus jako formalistický, úpadkový a buržoazní směr, tomuto názoru přikyvoval ve svém článku i Jan Čumpelík.⁶² Jiří Kroha na Fillovu adresu poté přednesl takřka oficiální stanovisko stranických výtvarných orgánů – „*Emil Filla jako málokdo jiný z našich umělců jest spjat s formalistickými výtvarnými metodami, které jeho velikému nesporně subjektivně proti buržoaznímu společenskému názoru orientovanému dílu daly však známky rozkladu umění*

⁵⁹ Fillův dopis Emanuelu Antonovi nedat. léto 1953, rodinný archiv Aleny Antonové

⁶⁰ VÍTEZSLAV NEZVAL: K sedmdesátinám Emila Filly, in: Literární noviny I, 1952, č. 10, 5

⁶¹ Ladislav ŠTOLL/Jiří TAUFER: Proti sektářství a liberalismu, in: Literární noviny I, 1952, č. 19, 6

⁶² JAN ČUMPELÍK: Ještě ke kritice výtvarné kritiky, in: Literární noviny I, 1952, č. 21, 6

měšťáckého a znehodnotily a zpochybnily jeho dílo pro velikou část lidové veřejnosti, která jinak měla nesmírně blízko citům, myšlenkám a ideám, které umělec zobrazoval.⁶³ Fillovi se, kromě jeho kubistické tvorby, dostalo kritiky i za jeho pozdní krajiny Českého středohoří: „Proč tolik rafinovanosti, když skutečnost přírody je tak prostá. Vzpomeňme na Ladu...Proč je barva stříkána, proč jsou barvy anilinově ostré, proč artistní spleť a změť linií?“⁶⁴ a ztvárnění lidových písní.

Sérii těchto Písní chtěl Filla představit na výstavě na své domovské scéně v pražském Mánesu v roce 1951, ale ani ta se nikdy neuskutečnila. Odpovědí na jeho žádost bylo uspořádání „tvůrčí diskuse“ členů III. krajského střediska Svazu československých výtvarných umělců, která rozhodla o její nevhodnosti. Diskuse přerostla v soud. Filla byl souzen a odsouzen spolu se svým dílem. Mezi důvody nepřijatelnosti Fillových Písní patřila údajná čínská metoda malby, která je cizí české tradici, skrytý kubismus – tedy formalismus, pesimismus, etnografické nepřesnosti a nepravdy, expresivní deformace postav a „zmrzačené ruce“.⁶⁵

Dalším dokladem Fillovy nevěle vůči nastolenému režimu je rovněž dopis adresovaný Emanuelu Antonovi ze dne 10. dubna 1953, v němž se Emil Filla vyznává z „návratu buchenwaldských příšer“ a dále myšlenku rozvádí „...příšery si žádají kompenzace většího pocitu svobody a že tím vzniká ve světě dosud zachváceném nevyřešením rovnováhy a klidu neustálý boj o větší svobodu, abychom se dostali k vykoupení strastí větší svobodou. A proto tolik vášní, neklidu a běsnění, poněvadž se jedná nikoli o lacinou náplast, nějaký balsám na rány nezahojené, ale o vítězství svobody. A proto programem nemůže být uklidňující nepřirozený stav rovnováhy, nýbrž zvýšený boj, zápas o dravost a úsilí domoci se vyrovnání...“⁶⁶ Filla zde přirovnává přítomnou atmosféru stalinismu k letům stráveným v koncentračním táboře. V další části dopisu se kriticky vyjadřuje k estetice socialistického realismu a na závěr dosti skepticky, nicméně oprávněně k politice umlčení a likvidace. Nakonec přeci jen spatřuje jistou naději v práci umělců, po nichž požaduje zvýšenou aktivitu a požadavek svobody. „Umění musí nám z toho pomoci nejvíce – je to jeho úkol a poslání a věda. Když to nedělá a nesmí dělat, tím hůře pro nás. Nemůžeme ničeho

⁶³ JIŘÍ KROHA: Zdravíme přerod umělce, in: Výtvarné umění II, 1951-1952, 350-351

⁶⁴ Krn.: Krajiny Emila Filly, in: Výtvarná práce II, 1954, č. 7, 4

⁶⁵ blížeji k celé diskusi viz. Vojtěch LAHODA, cit. v pozn. 25, 639-642, stenografický záznam diskuse - Emila Filly zápasy a boje. in: Student IV., 1968, č.17, 4-5, č.18, 10-11

⁶⁶ dopis Emila Filly Emanuelu Antonovi ze dne 10. 4. 1953, rodinný archiv Aleny Antonové

*očekávat od politiků – poněvadž oni jsou vlečeni, kdežto umělci musí vidět dále a jasněji i citlivěji, a proto žádat po nich nějakou lacinou programovou radost z optimismu, ničím nevykoupenou, jest žádat od nich zradu.*⁶⁷

Dá se tedy jen těžko předpokládat, že by byl Filla takovému režimu jakkoli nápomocen, byť byl členem KSČ, tím méně nějakou politickou činností (politickou propagandou) v rámci svého pedagogického působení na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, jak o tom píše ve svém článku „*Jak bývalo u Fillů*“, jeden z Fillových studentů Josef Hejzlar.⁶⁸ S podobnými vzpomínkami na „*neoficiální centrum tehdejšího úsilí v oblasti studia marxistické teorie umění a estetiky na škole*“⁶⁹ jsem se u nikoho z dalších Fillových studentů ani v náznaku nesešla, naopak většina z nich vzpomínala na Fillu odvážného, bojujícího za svou pravdu, nikoli za doktrínu prosazovanou z vyšších míst. Václav Menčík ve své autobiografii konkrétně uvádí i odvážný Fillův boj proti politicky uvědomělým studentům, kteří se také do jeho ateliéru dostali. Navíc dodává, že byl Filla často a nahlas kritizován za to, že „*prý učí a hlásá maloburžoazní formalismus a že je tak krajní individualista, že nemůže nikoho nic naučit.*“⁷⁰

Rovněž poslední student přijatý do Fillovy speciálky, Radoslav Kratina s jistou trpkostí vzpomíná na rok 1952, kdy se „*připravovala jistá ofenzíva proti němu*“⁷¹ (Fillovi) i na akademické půdě. Spolu s bojkotem jeho vlastní práce byla tlačena k likvidaci i jeho pedagogická činnost na vysoké škole. Na konci akademického roku 1951/1952 byl počet studentů ve Fillově ateliéru redukován pouze na ty, kteří při klauzurách obdrželi nejlepší možnou známku, ostatní byli nuceni přestoupit do jiného ateliéru (jednalo se téměř o polovinu studentů). Stejně tak i nově přijatým uchazečům do školy monumentální malby (pro akademický rok 1952/1953) bylo oznámeno, že tento ateliér neotevřít první ročník a studenti byli rozptýleni do jiných ateliérů. Negativně byly hodnoceny a posléze definitivně zamítny také žádosti o přestup k Fillovi. Tím začal boj o vyřazení Emila Filly z jeho učitelské funkce. Tento boj byl vlastně úspěšný, na podzim roku 1953 Emil Filla

⁶⁷ dopis Emila Filly Emanuelu Antonovi ze dne 10. 4. 1953, rodinný archiv Aleny Antonové

⁶⁸ JOSEF HEJZLAR: Jak bývalo „U Fillů“, in: Výtvarná práce XI, 1963, č. 18, 4-5

⁶⁹ ibidem

⁷⁰ VÁCLAV MENČÍK, Autobiografie, Praha 2005, 77 a 88

⁷¹ Radoslav KRATINA, osobní vzpomínka, in: O Emilu Fillovi jeho žáci, soubor grafických listů a vzpomínek Fillových žáků k počtu Emila Filly vydaný u příležitosti 110. výročí narození, Praha 1992, 24

zemřel. Vyhnul se tím definitivnímu zákazu činnosti na VŠUP, který byl bezesporu plánován a který ho jistě čekal.⁷²

Domnívám se proto tedy, že Hejzlarův článek, který vyšel až v roce 1963, mohl mít za cíl vylepšení obrazu Emila Filly na veřejnosti. Jeho oddaný žák ho mohl chtít „rehabilitovat“ a představit v „lepším světle“ jako loajálního či dokonce aktivního příslušníka Komunistické strany Československa. Ovšem ani samotný článek nevyznívá příliš jednoznačně, Hejzlarova formulace o *neoficiálním* centru marxistické teorie, jako by naznačovala, že se spíše jednalo o diskusi nad tématem daným dobou, než o dogmatické přijímání marxistické teorie.

Můžeme tedy snad říci, že byl pro své studenty kromě příkladu vynikajícího umělce a renesančně vzdělané osobnosti i morálním vzorem. Zůstal charakterním člověkem i v takto pohnuté době a inspiroval tak mladé k boji proti útisku a nesvobodě. Jeho apel na svobodu jako nejvlastnější projev umění byl tak opět podpořen jeho vlastním postojem a vymezením se vůči totalitní moci.

Neoddiskutovatelným faktem zůstává, že Emil Filla měl u svých studentů obrovský respekt a jeho velkolepá osobnost byla pro posluchače ateliéru monumentální malby přitažlivá a inspirativní. O zvláštní dráždivé atmosféře, plné neklidu a napětí, hovoří ve výše zmíněném článku i Josef Hejzlar, stejně jako na ni vzpomíná většina mnou oslovených bývalých studentů. Toto napětí mělo jistě původ jednak v neobyčejné umělecké i pedagogické koncepci, pramenící z Fillovy tvůrčí vyhraněnosti, ale zároveň mohlo vycházet i z možnosti tvůrčího uplatnění, která se díky době začala studentům tohoto ateliéru otevírat. Ze samotného názvu ateliéru vyplývá, že zde byli studenti školeni pro malbu nebo výzdobu velkých ploch, které začala poskytovat právě architektura v padesátých letech. Jak uvádí ve své monografii i Vojtěch Lahoda, Fillov ateliér tak mohl vzbuzovat jistou žárlivost, neboť médiu monumentální malby se otevíraly v této době velké možnosti.⁷³

K dokreslení představy o Fillovi jako profesoru na vysoké škole patří i trochu úsměvná osobní vzpomínka. Vladimír Jarcovjác viděl Filla i po padesáti letech, kterak přijíždí do školy automobilem, který řídí jeho šofér, jenž mu zároveň doma

⁷² informace pochází ze vzpomínek Fillových žáků Aleny Antonové a Radoslava Kratiny, uveřejněné v souboru k počtě Emila Filly u příležitosti 110.výročí narození, cit. v pozn. 71

⁷³ o tomto tématu více Tereza PETIŠKOVÁ: Monumentální umění v kap. Oficiální umění padesátých let. in: Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), cit. v pozn. 9, 346-356

pomáhal jako zahradník. Po škole prý chodil v doprovodu svého psa – boxerky Evičky – zásadně ve sportovní placaté čepici, v raglánu, golfkách, černých lakýrkách a dvouřadovém proužkovaném saku.⁷⁴ Ačkoli byl již v této době Emil Filla chodící legendou meziválečné avantgardy, vzpomínky jeho žáků na něho jsou především lidsky hřejivé, spontánní a vyprávěné s velikou úctou.

Při jeho korekturách v ateliéru se údajně „*nikdo nechvěl strachy, spíš každý očekával a těšil se, až se zastaví za jeho zády.*“⁷⁵ Z jeho funkce pedagoga vyplývala samozřejmě i kritika a připomínkování studentských prací. Filla své studenty upozorňoval především na prohřešky proti věcnosti, vytýkal líbivosti a zbytečnosti, ale nikdy se prý nestalo, že by někoho zesměšnil nebo ponížil. Zásadně také neprotěžoval těch několik studentů, kteří se vydali v jeho šlépějích cestou kubismu. Do tvůrčího procesu studentů zasahoval jen mírně, např. když jim pomáhal s kompozicí, nebo když se dostali do slepé uličky. „*...Při malbě velkých kompozic se nám velmi často stalo, že jsme při používání vlastních věcných studií celý obraz zaplnili velkým množstvím podrobností, které i když třeba zdařile namalovány, přesto znehodnotily celkový výraz kompozice. V takových případech přicházel Filla, aby nám poskytl to nejúčinnější poučení. Požádal nás, abychom si vzali ten nejširší štětec, který používáme pro přípravu podkladu pro malbu, namočili ho ve vodě a lehce s ním přešli vodorovným směrem ty partie obrazu, které nám ukázal. Několik takových jednoduchých zásahů způsobilo, že jsme užasle pozorovali, jak se z naší zmatené malby 'vyloupla' výrazná kompozice.*“⁷⁶

Je to jakási zvláštní dualita, která se projevuje ve Fillově všestranné osobnosti – humanista, teoretik a zároveň skvělý umělec, přísný a nekompromisní kritik, který si vždy pevně stojí za svými názory a prosazuje své lidské i umělecké přesvědčení, ale zároveň člověk otevřený a naslouchající, nedogmatický a přístupný k novým pojetím a uměleckým směrům, člověk prudkého odhodlání, tvrdé vytrvalosti, odvahy a pevné vůle a zároveň až křehká, něžná osoba. Nedostupná ikona moderního uměleckého světa a zároveň nepovýšený rádce a přítel. Toto všechno jistě pramenilo z jeho životních zkušeností, nabyté moudrosti, životního nadhledu, ale rovněž z vrozených silných morálních kvalit.

⁷⁴ osobní vzpomínka Vladimíra Jarcovjáka, ze dne 12. 3. 2007

⁷⁵ vzpomínka Fillových žáků Marie Jančové a Vladimíra Jarcovjáka ze dne 19. 3. 2007

⁷⁶ VÁCLAV MENČÍK, cit. v pozn. 62, 85

Praktická výuka v ateliéru

Samotné praktické školení probíhalo v rámci školou stanovených osnov, ovšem i zde byl jakýsi prostor pro jednotlivé profesorské individuality. Základem školení ve Fillově ateliéru byla kresba. Na ní se studenti od prvopočátku učili pevnému kresebnému řádu, prostorové konstrukci, plošné lineárnosti podtrhující důležité a oproštěné od nepodstatného. Základní koncepce spočívala na realistické studii objektu, která byla spolehlivým základem pro budoucí malbu, neméně pak pro malbu monumentální. Začínalo se klasickou kresbou podle modelu – kresbou hlavy. Po leonardovském vzoru se studenti potýkali také se studii různých grimas obličeje při výkřiku, při pláči, strachu a podobně, což vedlo k pochopení souhry rtů s očima a celou tváří. Další na řadě byly studie lidské postavy. Pro tyto studie byli do ateliéru zváni posluchači konzervatoře nebo herci z Disku. Ti snadněji plnili představy o určitých postojích a výrazech. Touto vzájemnou pomocí ve vlastních uměleckých odvětvích vznikl pocit generační sounáležitosti mezi výtvarníky a divadelníky a tyto přátelské vztahy se zúročily spoluprací i v následné době – byly to např. scénografické práce Karla Vacy pro Divadlo satiry, spolupráce Libora Fáry především s divadlem Na Zábradlí, nebo poskytnutí prostor k výstavě Trasy ve foyeru divadla S.K. Neumanna Václavem Lohniským.⁷⁷ Co ve Fillově koncepci výuky překvapivě nenalezlo prostor, byla studie zátiší.

Specifickým útvarem, který byl ve Fillově ateliéru rozvíjen byla tzv. kresba z paměti. Tímto prostředkem bojoval Filla proti pasívnosti studentů v přístupu k zadanému úkolu, zároveň tím však rozvíjel jejich kreativitu a potlačoval onu literárnost a přebujelost detailů, jimiž se studenti často nechávají strhnout bez ohledu na celkové postižení zobrazovaného předmětu. Kresba z paměti učila studenty ekonomice výrazu (tento termín Filla také používal), kdy s minimem výtvarných prostředků dosahovali maximálního účinku – např. k dosažení plasticity doporučoval Filla méně stínovaně černit a plasticitu spíše jenom naznačovat a více lineárně kreslit. Požadoval od svých studentů, aby dosáhli co nejprostší výtvarné mluvy, která by vyjadřovala podstatu věcí, skutečnosti, světa.

Kresba z paměti spočívala v dlouhodobém pozorování modelu a následném přenášení vizuální zkušenosti na papír. Tím docházelo k jakési korekci pomocí

⁷⁷ PETROVÁ Eva, Trasa kat. výstavy, Litoměřice 1991, 13

paměti, která „vymazala“ podružné detaily a zachovala základní tvary, objemy a prostory. Výsledkem pak bylo sumárnější pojetí celku modelu, lapidárnost projevu, věčnost, jednoduchost, snad až jakýsi asketismus. Studenti se tím ale také zbavovali otrocké závislosti na předloze a vkládali do studijních kreseb daleko více ze své invence. Tím naplňovali i další z Fillových požadavků, totiž aby byl obraz, ať už realitě podobný nebo s realitou paralelní, ve svém výsledku svébytný a samostatný svět, který má vlastní výtvarné principy a zákony formy a barvy. Zároveň si studenti ve svém podvědomí vytvářeli jakýsi zásobník motivů, který mohli uplatňovat v pozdějších pracích. *„Naše vybavování z podvědomí má mohutnost zpřítomnit zasuté a opomíjené, a to nikoliv jen z naší minulosti, nýbrž i z minulosti celkového trvání člověčenstva.“*⁷⁸

Tato metoda, jejíž teoretický základ může být spatřován snad v čínské tradici, kterou Filla výborně znal, se potom vztahovala i na složitější kompoziční práce. Jedná se o práci velmi nezvyklou, náročnou a vyčerpávající, ale zároveň i osvobozující. Její hluboký význam Filla teoreticky zpracoval v kapitole Tvořivost paměti ve své stati o Janu van Goyenovi.

Dalším médiem a stupněm ve Fillově školení byl akvarel. Tato složitá technika předznamenávala postupný přechod k malbě. Technika akvarelu vedla studenty k tomu, aby již předem měli určitou představu – vizi o podobě svého budoucího díla. Nutil je, aby byli myšlenkově vždy o krok napřed před rukou, neboť nejde pouze o výrazové využívání barvy, ale zároveň stejnou měrou i prázdné plochy. Akvarel měl mladé adepty výtvarného umění učit rozhodnosti a jistotě – neboť v akvarelu se nelze vracet v tahu ani přemalovávat. Akvarelové studie jsou svobodnou prací ruky, která přenáší ty nejjemnější prožitky a bezprostřední, nejčerstvější pocity, které nesnesou jakékoli opravování. Předobrazem byla opět dokonalost čínského tušového malířství. Specifickým nárokem ve Fillově pojetí akvarelu byl požadavek, aby studenti nedosahovali plasticity pomocí světla a stínu při použití lokální barvy předmětu, nýbrž měli používat čisté základní a komplementární barvy, ty klást vedle sebe a budovat tak prostor nikoli iluzivně, ale abstraktně. Akvarel sám o sobě splňuje Fillovu žádost po umírněnosti, oprošťuje práci od podružných detailů, které zbavují výslednou práci intenzivního působení

⁷⁸ Emil FILLA: Tvořivost paměti, in: Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství [1947], Praha 1959, 89

celku. Ostatně vztah celku a detailu Filla považoval za jeden z nejdůležitějších aspektů tvorby. Dovednost vidět současně detail i celek umožňuje vystupňování výrazu detailu v celku a naopak celkové působení obrazu udává, jak tyto detaily celek zvýrazňují.

Zákonitost vztahu detailu a celku, kompozice – tedy usměrňování pozornosti z nedůležitého na důležité, kontrast, monumentalita a výstavba prostoru v obraze byly pro Filla základními elementy kvalitní malby, jak je předával svým studentům.

Monumentalitou se Filla zabýval ve svých přednáškách, ale zároveň ji mohl dokonale demonstrovat na svých vlastních obrazech, neboť je jednou ze základních vlastností jeho díla. Setkáváme se s ní na velkých plátnech, ale stejně tak je přítomna v každém, byť drobném intimním útvaru. Studenti tak byli vedeni příkladem svého učitele a jeho současné i minulé tvorby. Monumentalizace - práce ducha, která záměrně zdůrazňuje význam i obyčejné věci, práce, která činí z objektu vyšší kvalitu. A právě v této monumentalitě věčnosti a všednosti byl Filla mistrem a toho si žádal i v pracích svých studentů. Rozeznával dva přístupy k monumentalitě, vnější monumentalitu – formát, rozměr - a vnitřní. *„Vnitřní monumentalita se řídí zákony pojetí věčnosti v její jedinečnosti konkrétní, v jednoduchosti výrazu, expanzí celku i detailu a není nikterak vázána na fyziologickou poměrnost k divákovi, co do rozměru.“*⁷⁹

Kromě poctivé malířské práce požadoval od svých studentů naprostou oddanost tvůrčí činnosti. Nabádal je, aby se snažili být malíři i v těch nejvšednějších chvílích, které prožívali opakovaně – každodenně, a snažili se využívat každou maličkost pro své malování. Malířskou činnost chápal jako poslání a výtvarné dílo mělo mít vždy charakter čehosi absolutního, co nepodléhá zákonům změny. Do tohoto díla se měl promítat život malíře, který jej obklopuje, tento život se měl stát obsahem i látkou.

Život potom byl i tématem větších, rozsáhlejších malovaných studií. Od třetího ročníku se v zadání často objevovala tematika práce z jatek, továren, hutí, ze zemědělského prostředí. Zde se nám neodmyslitelně podsouvá myšlenka o tom, že zadaná témata souzní s požadavky a nároky socialistického realismu. A

⁷⁹tato teze vychází z cyklostylované údajné Fillovy přednášky o monumentalitě, rodinný archiv Vladimíra Jarcovjáka

pravděpodobně tomu tak i bylo, tematika lidské práce byla jistě jedním z hlavních bodů osnov, jak je zadávalo vedení školy. Jejich pojetí nás ale z mylného dojmu, kterak Filla přistoupil na socialistickorealisticou tvorbu, rychle vyvede, stejně jako fakt, že si prostředí, které budou ztvárňovat, pravděpodobně volili studenti sami. Proč by tedy nutně muselo být téma hutí a práce hutníků, které si zvolily např. sestry Válovy poplatné socialistickorealisticé doktríně? Spíše to pro ně byla přirozená volba, neboť toto prostředí důvěrně znaly a pohybovaly se v něm od útlého dětství. Tématem Vladimíra Jarcovjána byli naopak rybáři a dalším prostředím, kde studenti zachycovali lidskou práci, byla např. jatka – jak se zmiňuje Vojtěch Lahoda ve své monografii Emila Filly, zní toto téma „*zvláště a podvrtně, takřka surrealisticky.*“⁸⁰

Výsledkem studentských prací byl syrový pohled na dělnickou práci. Toto často strohé, hrubé až silácké provedení bylo některými lidmi mimo ateliér kritizováno, neboť neodpovídalo představě dělníka, rolníka nebo horníka, jak ho viděl socialistický realismus – tedy jako budovatele a tvůrce nevšedních hodnot. Strohost a syrovost byla ještě zdůrazněna formátem, který studenti používali, jednalo se nezřídka o formáty 10-15 metrů čtverečních, které byly často až nad fyzické síly studentů. Takže se v podstatě dá říci, že na první pohled zřejmá adorace dělnické práce, poplatná požadavkům vládnoucí strany, spíše odpovídala Fillově myšlence monumentality všednosti. Filla nepožadoval od svých studentů tendenční, oslavné a zidealizované podání tématu lidské práce, ale velkorysé kompozice lidské postavy, nebo postav v určitém, specifickém prostředí. Jak se zdá, zadání na první pohled poplatné dobovému trendu naopak skýtalo studentům dostatečnou volnost jak formátem, tak i v provedení.

Pro tyto velkoformátové studie s motivy lidské práce mohly být vhodnou inspirací soudobé Fillovy práce – svitky *Písni*, ale možná ještě spíše jeho *Boje a zápasy*, kde se setkáváme s velkou mírou bezprostřednosti, přímosti, v tomto případě až bestiality. Zároveň s expresivitou, deformací a syrovostí zde vidíme lapidární formy jednotlivých zvířat, která jsou do sebe zaklíněna v boji o holé přežití. Filla v dopise Emanuelu Antonovi ze dne 10. dubna 1953 přiznává, že se jeho žáci zajímali o jeho tvorbu „*Vymohli si, že to chtějí vidět, tak jsem jim to ukázal – dříve bych se tomu vzpíral, neboť bych byl cítil, že mám ukazovat, co se nemá vidět. Dnes*

⁸⁰ VOJTĚCH LAHODA, cit. v pozn. 25, 598

Práce na velkoformátových kompozicích ve školním ateliéru VŠUP



Jitka Válková na VŠUP



Alena Antonová na VŠUP

se na to dívám už bez bezprostředního pocitu, že se svlékám, ukazuji nahý, posetý tolika nezhojenými ranami...“⁸¹ a rovněž ze samotných vzpomínek Fillovců vyplývá, že to byly právě Boje a zápasy a Písňe, které na tyto mladé studenty tenkrát tolik zapůsobily.

Dalším tématem, který Filla zadával, byly úryvky lidových písní. Tématem klauzurních prací se tak stala například: Kočka leze dírou, pes oknem, nebo Já mám koně, vraný koně. Tato témata přímo odkazují k Fillovým Písňím, nicméně pojetí zůstávalo na studentech, a tak Jaroslav Jiránek vzpomíná na své první žánrové zátiší s klavírem a notovou osnovou.⁸² Také tato témata se realizovala v monumentálním měřítku.

S velkým formátem se studenti museli potýkat již od nejnižších ročníků. Ateliér monumentální malby měl připravovat výtvarníky, kteří by byli schopni realizovat mozaiky, malby a jiné práce do architektury. Kromě velkoformátových kompozic s tematikou lidské práce museli studenti zvládnout např. portrét v neobvyklém formátu 1,5 metru apod. Filla je učil, jak tento formát v podstatě řemeslně zvládnout a ovládnout. Proto ani v tomto úkolu nemůžeme spatřovat nějaké ideologické propojení Filly s vládnoucí vrstvou, ačkoli samozřejmě někteří studenti tuto získanou dovednost poté uplatnili při realizaci portrétů komunistických politiků, funkcionářů a hodnostářů.

Můžeme tedy s jistotou tvrdit, že se Filla snažil svým studentům dát do jejich budoucího tvůrčího života co největší vklad. Sice byl omezován osnovami školy, jak o tom hovoří v dopise svému příteli Emanuelu Antonovi: „*Kdybych měl možnost učit dle svého a nebyl omezen programem, který je omezen na úzký program školy, učil bych vše jinak, plněji, museli by se vyznat ve všem, ale to nejde a čeká je to teprve v jejich životě. A život jim na každém kroku říká: nic nepotřebujeme, nic nežádáme, vše máme vyřešeno, o nic se nejedná dnes – umění je zbytečná dekorace a nesmysl*“⁸³, ale přesto se snažil, v rámci těchto hranic, dopomoci mladým umělcům k dosažení vlastního svobodného uměleckého projevu. Jistě nemohl zcela naplnit svoji idealistickou představu o výchově budoucích umělců, nemohl z nich vychovat renesanční všestranné osobnosti, jakou byl on sám. Nemohl jim předat všechny

⁸¹ dopis Emily Filly Emanuelu Antonovi ze dne 10. dubna 1953, rodinný archiv Aleny Antonové

⁸² Jaroslav Jiránek, vzpomínka na Emila Fillu, in: cit. v pozn. 71

⁸³ dopis Emanuelu Antonovi ze dne 10.4. 1953, rodinný archiv Aleny Antonové

vědomosti a poznatky, které sám ve svém životě obsáhl a které považoval za základ vědění skutečného umělce. Nebyl mu k tomu poskytnut prostor, čas a ani jeho fyzické síly už na to nestačily. Jeho idea o všestranně vzdělaném tvůrci byla do jisté míry utopická, nicméně Fillovým cílem bylo pravděpodobně vychování jakéhosi „tvůrce vědoucího“. Tento tvůrce měl obsáhnout především vědění o sobě, o svých činech, o procesech, jimž vládne. Jeho vědomosti měly být takové, aby je mohl zužitkovat, zúročit ve své tvůrčí práci a poskytnout tak ke čtení dalším generacím. Do těchto znalostí potom podle Filly patřilo osvojení si veškeré lidské kultury vcelku, od hudby přes literaturu až samozřejmě k dějinám umění v celé jejich šíři. Předpokládal perfektní řemeslné zvládnutí výtvarných technik, kdy základem vždy zůstávala absolutně přesná věcná kresba. Jako nadstavba této kresby zbavené podružností bylo vedení studentů k monumentálnímu způsobu vidění okolního života a světa a při jeho přenášení do dvojrozměrného formátu dosažení určité syntetické zkratky s dramaticko-expresivním výrazem.

Filla předkládal a poskytoval svým studentům východiska pro jejich příští tvůrčí život. Nabízel jim pevný výchozí bod, základní kámen, na kterém mohli stavět, a naznačoval určité cíle, kterých by měli dosáhnout, aby se díky nim mohli vydat na samostatnou uměleckou cestu. Dával jim k dispozici rozlehlou platformu, startovní plochu, opěrný bod, ke kterému se budou moci po dobu celého svého uměleckého vývoje a zrání vracet, o který se budou moci opírat, z kterého budou moci čerpat. Tento opěrný bod ovšem měli nalézat sami v sobě, právě v podobě onoho vědění o sobě, v podobě vědomostí o uměleckém vývoji, o historii světa. Na druhou stranu jim ponechával svobodu v rozhodování, kam budou své umělecké kroky směřovat. Neurčoval jim směr, kterým se mají vydati, pouze na nich samých zůstalo rozhodnutí, zda zúročí tuto Fillovu pedagogickou invenci, přijmou za vlastní Fillovy požadavky a nároky na práci a vědomosti umělce a použijí je pro svůj vlastní umělecký život.

Každý si z tohoto všestranného školení vybral hodnotu, která byla nejvlastnější jeho uměleckému cítění. Pro některé žáky byla největším poučením pádnost, pevnost forem a linií, expresivita. S těmito kvalitami se setkáváme např. v dílech Jaroslava Klápštěho, Jana Solovjeva, Věry Heřmanské, Radoslava Čáslavského a dalších. Milan Grygar a jeho manželka Květa Pacovská dospěli ve svém výtvarném projevu k naprosté jednoduchosti, asketičnosti až elementárnosti

oproštěné od vší literárnosti a podružností. U Květy a Jitky Válových rozeznáváme hned dva přístupy k dosažení absolutní monumentality. Květa k ní dospívá velkým sumárním pojetím tvaru, které vždy zdůrazňuje motiv trvání a hmoty, její projev je zemitější, zatímco Jitčin způsob vidění je intelektuálnější, efemérnější, založený na principu odhmotnění. Soustředí se naopak na motiv pohybu, střetu duchovních sil a energií. Dalším z umělců spějících ve svém díle k monumentalitě je bezpochyby Vladimír Jarcovják, v jehož obrazech ožívá vibrující hmota někdy pevně svázaná geometrickou strukturou, jindy rozpínající se v amorfních nedefinovatelných tvarech. S citacemi odkazujícími na minulý vývoj umění se setkáváme v dílech Jaroslava Králíka nebo Miroslava Zemánka. Kubismus je patrný jen u některých autorů nebo pouze u některých děl zejména u Karla Vacy, Bohuslava Valenty, v jemnějších ingrediencích potom u Čestmíra Kafky nebo Jiřího Ščerbakova, kde krystalické formy prorůstají jeho precizně podanými historickými postavami. Pro několik dalších se potom kubismus stal celoživotním tématem, jak je tomu u Aleny Antonové, Dalibora Matouše, Václava Menčíka.

A ono nehmatatelné a nezobrazitelné, skryté zasáhlo snad každého, kdo trávil nějaký čas vedle tohoto zástupce české moderní malby, tvůrce vědoucího a morálně silného, nezlomného. Za všechny hovoří Marie Jančová ve svém dopise do minulosti, vydaném u příležitosti 110. výročí narození Emila Filly. *„Milý pane profesore, píšu Vám dopis do minulosti, protože nevím, jak jinak Vám sdělit věci, které vím až dnes, kdy jsem sama skoro ve věku, ve kterém jste byl Vy, když jsem Vás na jedné z křížovatek života potkala. Vy jste byl tehdy vážený, těmi nejbohatšími, ale také nejkrutějšími zkušenostmi prošlý člověk. Byl jste ... moudrý stařec, s mimořádným až dychtivým pochopením pro naše mladistvé, bezbřehé, sebevědomé tužby a projevy. Teprve mnohem později a dnes ještě mnohem více, se umím zamyslet nad Vaší doširoka rozprostřenou filosofií, nad Vaší velkorysostí, nad Vaší moudrostí ... Na závěr svého dopisu bych Vám, pane profesore, chtěla ještě říci, že nerozuměli-li jsme Vám zcela a plně v dobách našeho studia, pak Vám rozumíme dnes, kdy jsme dospěli do Vašich tehdejších let.“*⁸⁴

⁸⁴ Marie JANČOVÁ: Vzpomínka na pana profesora, in: O Emilu Fillovi jeho žáci, cit. v pozn. 71, 15

Trasa

Kromě jednotlivých uměleckých individualit můžeme spatřovat odkaz výchovy Emila Fillova rovněž v uskupení Trasa 54. Činnost skupiny Trasa, která byla důležitou součástí formujícího se svobodnějšího uměleckého prostředí v době uvolňujících se poměrů v Československu v druhé polovině padesátých let, byla iniciována právě absolventy Fillova ateliéru. Jak Václav Menčík ve svých vzpomínkách dokládá, jedním z impulsů pro vznik tvůrčí skupiny bylo právě Fillovo nabádání k tomu, aby mladí umělci nezůstávali v této době, která nepřála experimentům, osamoceni v boji za svobodný umělecký výraz.⁸⁵ Připomínal situaci z počátku dvacátého století, kdy pro boj s konzervativní, akademickou a málo tolerantní česko-rakouskou kulturou spolu se svými přáteli založili expresionistickou (v širokém středoevropském slova smyslu) skupinu Osma. Filla zastával názor, že nové myšlenky se lépe prosazují pomocí kolektivu na skupinových výstavách, a mají tak mnohem větší šanci být vyslyšeny, než slabé hlasy jednotlivců. Tímto vlastně podněcoval a podporoval ve svých studentech myšlenku o nezbytnosti vlastního nezávislého uměleckého postoje, neovlivňovaného žádnou vyšší, politickou mocí.

Sdružování tvůrců ke společnému odporu k době, situaci a se společnou uměleckou orientací, mělo a má hlubokou tradici. Většinou je spojuje vzrušení ze všeho zakázaného nebo nového, netradičního, revolucionářského, provokativního. Vznik skupin obvykle signalizuje iniciativu jednotlivců společně čelících nenormální situaci.

Skupiny, které vznikaly v druhé polovině padesátých let dvacátého století na území Československa, neměly přímo generační charakter, ale převažovala v nich generace, která dospívala za války a nesla si svá specifika. Ačkoli tito umělci byli přitahováni osobnostmi předválečné avantgardy, nebyli poddajnými žáky – to samozřejmě platí i pro studenty Fillova ateliéru. Vnášeli do umění vlastní zkušenosti, které jim přinesla válka – vyrovnávali se s úzkostmi, existenciální tematikou, hledali stabilní a trvalé hodnoty. Proto logicky shledávali východisko z nesvobodného a

⁸⁵ MENČÍK Václav, cit. v pozn. 70, 87

vykořeněného kulturního prostředí právě v návaznosti na meziválečnou avantgardu a její mimořádné osobnosti. Startovali pod silným vlivem tradice.

Na druhou stranu ale práce této mnohvrstevné poválečné generace rovněž svědčí o velké míře samostatnosti a časném vstupu do uměleckého života. Spojovalo je odmítnutí podřizovat se jednomu jedinému určenému proudu. Poučení válkou a jejími totalizujícími tendencemi neuznávali diktát ani v umění. Počáteční poválečné vědomí umělecké svobody a příslušnosti k evropské kultuře bylo bohužel náhle přerušeno. Pro takto orientované umělce znamenal únor 1948 konec nadějí a přinášel další obtížné situace a další boj. Poměry té doby charakterizoval Čestmír Kafka ve sborníku k poctě Evy Kmentové: *„Po morbidním začátku padesátých let se ovzduší stalo nedýchatelným, nevzpomínám si ale na pocity únavy. Nepřístupovalo se na ně. Tak jsme si svým způsobem - v předstihu – prožili landart: vyhrabávali jsme se z jam, v nichž jsme se ocitli zasypání. V našem počínání nebylo nic exkluzivního, potřebovali jsme se nadechnout a zachytit něčeho pevného. Nechtělo se nám prchat před objektivní pohromou do staré subjektivity. Tak vznikaly skupiny“*.⁸⁶

V druhé polovině padesátých let docházelo v Československu k postupnému rozvolňování poměrů, Ilja Erenburg toto období výstižně nazval dobou tání, Václav Černý razil pro tato léta krkonošský termín „odměk“, tedy oblevu, předjaří, poselství blížícího se jara.⁸⁷ Skončilo období nejtvrdší stalinizace československé kultury a reformou procházel i Svaz československých výtvarných umělců.

SČSVU byl založen roku 1948 akčními výbory národní fronty a tím počala důsledná centralizovaná kontrola života kulturní obce. Po zrušení všech existujících spolků byl SČSVU jedinou institucí, kde se umělci sdružovali. Tento typ seskupování zcela potlačil jakýkoli výtvarně názorový aspekt spolku a umělci byli spojováni do skupin pouze podle místa bydliště. V období nejtvrdších represí (1950-1952) byl přijat akční plán, který měl bezvýhradně prosazovat socialistický realismus, potírat

⁸⁶ KAFKA Čestmír: Evě, in: Sborník k poctě sochařky Evy Kmentové, Eva Kmentová/In memoriam, Praha 1982, 17

⁸⁷ LAHODA Vojtěch: Máj 57, Trasa a obroda modernismu, in: Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Dějiny českého výtvarného umění [VI/1], Praha 2007, 79

formalismus a naturalismus a přednostně se orientovat na výchovu mládeže. Po tomto období nastalo pozvolné uvolňování poměrů a v roce 1954 byl přijat nový autorský zákon. Ten změnil status SČSVU, který se stal výběrovou organizací, a umožnil zřídit, podle sovětského vzoru, Fond výtvarných umění, jako záchytnou organizaci pro umělce, kteří nebudou do Svazu přijati.⁸⁸ Následný rok proběhla nová restrukturalizace, která souvisela s usnesením III. celostátní konference SČSVU. Zde byl přednesen požadavek umělecké tvůrčí svobody a vzniku tvůrčích skupin. Svaz se tedy dále rozčlenil do tří kategorií, na členy, kandidáty a registrované, z nichž pouze první dvě skupiny mohly zakládat tvůrčí skupiny. Ty se ale v žádném případě původně neměly stát samostatnými organizačními jednotkami, měly se sdružovat výhradně na základě společných výstav nebo tvůrčích úkolů.

V roce 1956 byla nová koncepce organizace kulturní sféry uveřejněna. Součástí nové organizační struktury umělecké scény tedy měly být „*volné ideové skupiny umělců, výtvarným názorem sobě blízkých, které by zejména výstavami a tvůrčími diskusemi uvedly v život svobodný⁸⁹ boj názorů*“.⁹⁰ Tyto ideové skupiny měly přispět k rozvoji umění se socialistickým obsahem a národní formou, ale paradoxně se tím nechtěně otevřel prostor i aktivitám, které utvořily protiváhu k oficiální kulturní politice. Postupem doby se podařilo změnit stanovy a členy tvůrčích skupin mohli být i umělci z povolání (registrovaní). Tak vznikla spontánní opozice vůči tehdejšímu Svazu československých výtvarných umělců.

Jako první vznikla skupina Máj 57, která se vyvinula původně ze stejnojmenné výstavy, zahájené v Obecním domě 31. května 1957. Převratným počinem bylo zejména to, že vystavovaná díla nevybírala žádná oficiálně jmenovaná výstavní komise, ale zodpovědnost za prezentované artefakty nesli sami vystavující. Autoři zde manifestovali, navzdory oficiální politice, svůj příklon zejména ke klasické tradici modernismu a hlásili se svou tvorbou k dílu Pabla Picassa, Henri Matisse, André Deraina, Bohumila Kubišty, Emila Filly, Jana Zrzavého, Rudolfa Kremličky, Josefa Šímy a Františka Tichého. Došlo tak k první skupinové manifestaci

⁸⁸ T. Re: Svaz československých výtvarných umělců, in: Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění- Dodatky, Praha 2006, 735

⁸⁹ termín svobodný by v současné době nejspíše patřil do uvozovek

⁹⁰ Výtvarná práce, č. 22, 1956, 1

pluralitního moderního výrazu, tak odlišného od direktivního způsobu tvorby. Mezi vystavujícími nalézáme i jména frekventantů nebo absolventů Fillovy školy monumentální malby –Jaroslav Klápště, Libor Fára, Zbyněk Sekal.⁹¹

Druhou důležitou demonstrací nezávislé moderní tvorby se poté na podzim roku 1957 stalo veřejné vystoupení skupiny Trasa. Tyto dvě akce uvedly v pohyb řetězec rodících se a formujících skupin, mezi nejdůležitější a nejzajímavější patřily zejména UB12, M 57, Etapa, Radar, Křižovatka, Konfrontace a další. Tyto skupiny poté přerostly v širší seskupení tzv. Blok tvůrčích skupin. Blok netvořil žádnou instituci, byl zcela neformální, neměl určitý počet členů a neomezoval se pouze na skupiny, připojovali se k němu i jednotlivci, stejného názorového proudu. Blok měl jakousi koordinační funkci. Jeho aktivita vedla v roce 1964 k zásadní změně v SČSVU.⁹² Činnost Bloku skončila společně se zrušením SČSVU v roce 1970.

Kořeny skupiny Trasa 54, oficiálně ustavené v listopadu 1957, ale sahají mnohem dále do minulosti, jak již název sám napovídá. Na počátku zrodu nové skupiny stály neformální schůzky několika malířů ze školy Emila Filly v prosinci roku 1954, kteří hned 13. dubna následujícího roku rozestavili v Kafkově ateliéru obrazy své první konfrontační „výstavy“ – Eva Burešová, Věra Heřmanská, Vladimír Jarcovják, Čestmír Kafka, Václav Menčík, Jitka a Květa Válovy. Byla to pro ně tehdy jediná možnost, jak porovnat své práce. Jediný způsob jak poznat, zda jejich dílo obstojí a co znamená tvář v tvář pracím druhých.

Sbližovala je potřeba opustit cestu výtvarné pasivity, vědomí odpovědnosti za vlastní tvorbu. Spojovalo je úsilí čelit zmatku kritérií a úpadku hodnot,⁹³ snaha vytvořit ono příznivé tvůrčí klima, jak ho znali z dob svých studií v ateliéru monumentální malby. Tížila je předstíraná jednota umění a pojila myšlenka dosadit na místo dobového eklekticismu, sentimentu a iluzionismu, vlastní umělecké vyjadřování, postavené na objektivním zkoumání reality. Neměli však ujasněný program. Experimentální kolektivní práce v jednom ateliéru na společném tématu se

⁹¹ o skupině MÁJ 57 více, Adriana PRIMUSOVÁ/Marie KLIMEŠOVÁ: Skupina Máj 57, úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let, Praha 2007

⁹² demokratizace organizační struktury, navázání styku se zahraničím, na V.sjezdu (9.-11.12.1964) byl předsedou zvolen Adolf Hoffmeister, do předsednictva Stanislav Libenský, Jindřich Chaloupecký, Luděk Novák a další

⁹³ PETROVÁ Eva, cit. v pozn. 77, 7

neukázala být vhodným nástrojem. Nosný umělecký program se mohl formovat pouze z individuálních výsledků.

Když se 21. listopadu 1957 v Galerii mladých poprvé představili veřejnosti jako koherentní celek, Arsen Pohribný v katalogu již plněji definoval směřování skupiny. Je zde vyloženo jak pojetí života, tak umění jako celku, tvorby, morálky a tendence, výrazu a prostředků. Otevřeně zde odmítal sentimentální lyrismus, rozplývající se osobitost, nivelizaci a poslušnost, pseudoimpresivní rozbředlost. Naopak proti ní stavěl osvobozené kompoziční a konstruktivní prostředky, definitivnost tvaru a plný barevný důraz. Každý autor svým způsobem v podstatě reagoval na kubismus. Jejich cílem bylo vyjádřit dynamiku nové pokubistické doby, její rytmus a směr.⁹⁴ Mottem první výstavy se stal citát Fernanda Légera „*Neplatí krása věci, kterou máme malovat, nýbrž pouze způsob, jímž předmět výtvarně vytvoříme, i kdyby to byl jen hřebík. Avšak tento hřebík musí mít důstojnost 'jsoucího' předmětu.*“⁹⁵

V dílech představených na první výstavě docházelo vlastně k syntéze dvou ve své podstatě protichůdných principů – konstruktivnosti a expresivnosti. Tématicky převažovala nearanžovaná zátiší, tedy formát, který v oficiálním umění neměl své místo. Ovšem energie formy tento pojem někdy přímo popírala.

Uskupení sedmi malířů nepředpokládalo ustálenost, neproměnnost. Pojem 'trasa' vyjadřoval jakési vytyčení směru, v dalším vývoji se jejich programem ve své podstatě stala cesta, směřování. Trasa nebyla skupinou s pevně ukotveným programem ani členy. Byla živým, měnícím se organismem, jak o tom svědčí příchody a odchody teoretiků i umělců. Nejprve se rozešly cesty Arsena Pohribného a výtvarníků, jeho místo zaplnili hned dva kunsthistorici. Ačkoli nikdy přímo do skupiny nevstoupili, jejich spolupráce a vztah nebyl nikdy přerušen – Luděk Novák a Eva Petrová.

Hned po první výstavě se ke skupině připojil další Fillův odchovanec - Karel Vaca, na druhé výstavě kreseb a grafik (práci na papíře se všichni malíři skupiny soustavně věnovali) v únoru 1959 v galerii Fronta nechyběl ani další z absolventů

⁹⁴ POHRIBNÝ Arsen: Trasa 54 (kat. výst.), Praha 1957, nepag.

⁹⁵ Z katalogu souborné výstavy F. Légera v Musée des arts décoratifs 1956, přeložila Anna Fárová

Fillovy školy monumentální malby Dalibor Matouš. Jejich tvorbu spojovala estetika střídmosti a předmětnosti, lapidární forma, neidealizovaná skutečnost, věčnost, jak ji poznali ve svém domovském ateliéru na vysoké škole.

Na výstavě ve Frontě se také Trasa představila poprvé ve své kompletnosti – se sochaři. Sešli se tak absolventi dvou ateliérů pražské školy uměleckoprůmyslové: Emila Filly a Josefa Wagnera. Olbram Zoubek, Eva Kmentová, Vladimír Preclík a Zdena Fibichová našli na tomto úseku cesty společný směr se svými malířskými kolegy.

Nemůžeme se samozřejmě domnívat, že za veškerými snahami svých žáků stojí osobnost Emila Filly. To by bylo přeceňování jeho vlivu. Od dob studií dělila mladé umělce již určitá časová distance, nicméně snad kdesi na počátku byl jedním z mnoha hybných momentů právě vklad jejich učitele. Manifestační odpor vůči diktovanému pojetí umělecké tvorby však musel být vlastní hlavně jednotlivým tvůrcům.

Současné hodnocení přináší i názory, kdy je vystoupení skupiny Trasa vnímáno do jisté míry ambivalentně. Na jednu stranu je připomínáno, že vystoupení skupin Máj 57 a Trasa byly důležité aktivity v rámci oficiální sféry kulturní politiky, na druhé straně je ale uváděno, že jejich protest vůči oficiálnímu proudu nebyl nijak zvlášť brutální. Bývá kritizována až jakási zarážející mírnost, s níž si členové těchto spolků pouze ověřovali starší modernistické postupy, s nimiž české moderní umění ztratilo kontakt někdy ve třicátých letech.⁹⁶ Již dobová kritika (opomineme-li samozřejmě kritiku zastánců svazové socialistickorealistickej linie), jim vytýkala přílišné zaujetí cizími formami vedoucí až k eklekticismu. Je nutné ovšem připomenout, že také nástup Osmy, k níž se skupina Trasa výrazně hlásila: „*přiznáváme, že naším vzorem byla někdejší OSMA. Po jejím vzoru bychom si nyní přáli diferenciaci svých projevů*“,⁹⁷ měl z dnešního pohledu a v mezinárodních souvislostech také ve své podstatě rovněž velmi krotkou formu.

⁹⁶ LAHODA Vojtěch: cit. v pozn. 25, 95

⁹⁷ Setkání s Trasou v Galerii mladých in: Květen II, 1957, 284

O krotkosti celé generace se pak vyjádřil i Josef Brukner ve svém článku v časopise Květen,⁹⁸ kde charakterizuje mladé výtvarníky v několika zásadních bodech. Přiznává jim odboj vůči oficiálnímu a akademickému umění a nedůvěru v nastavený model, ovšem zároveň připomíná nedostatek „síly ke skepsi vůči *moderně*“ a revolucionářství a hlavně absenci velkých vedoucích osobností počátku století typu Pabla Picassa nebo Edouarda Maneta.

Termín krotkost však zcela jistě nevystihuje stylovou příslušnost ani tvůrčí nasazení autorů. Svůj nesouhlas vůči proklamovanému socialistickému realismu nevyjadřovali pouze okrajově nebo umírněně. Způsob tvorby pro ně byl nástrojem revolty proti diktátu v umění. Dalším aspektem celé situace je fakt, že jádro skupiny Máj 57 tvořili tvůrci starší generace – generace zdržené válkou a poté následným ideologickým vývojem kulturní politiky. Proto zcela logicky spatřovali východisko z nesvobodného prostředí v návratu k hodnotám meziválečné moderny. Z dnešního pohledu bychom mohli tuto generaci vnímat jako jakýsi most. Díky své „krotkosti“ se vlastně umělci trpělivě vraceli na místa, kde byl vývoj moderního umění přetržen, navázali na něj a tím podpořili teorii o logickém a kontinuálním vývoji moderního umění. Touto vírou v hluboký smysl moderního umění v tehdejší světě poskytli prostor pro rozvoj v následujících – dnes již plně doceňovaných - šedesátých letech, pro který byl charakteristický radikálnější projev, zařaditelný do kontextu celosvětového vývoje.

⁹⁸ BRUKNER Josef: Krotká generace (Na okraj mladého výtvarnictví), in: Květen III, 1958, 496-497

Kubismus

Kubismus je kolektivní styl, který ovlivnil téměř všechny 'ismy' 20. století, které jej následovaly, který však nevylučuje osobitý, vyhraněně individuální projev, právě naopak.⁹⁹

Ačkoli byl Emil Filla, jak již bylo zmíněno výše, ve svém přístupu ke studentům velmi tolerantní a neprosazoval ve svém ateliéru kubistický přístup k realitě, vzešlo z jeho třídy několik malířů, pro něž se kubismus rovněž stal celoživotním tématem. Kubistické vidění světa, které předpokládalo zobrazování reality z několika možných úhlů a znamenalo na počátku 20. století absolutní změnu ve vnímání skutečnosti, bylo pro Fillu nejvhodnějším nástrojem k prezentování jeho pohledu na svět a umění obecně. Vnímání kubismus jako prostředek k dosažení nejvyššího stupně svobody tvoření. Kubismus a umění vůbec byly pro Emila Fillu dva synonymní pojmy. Funkce umění a funkce kubismu byly totožné, měly umožnit intimní a citové prožívání díla, které by mělo být stejně svobodné jako vlastní tvořivá činnost umělce. Kubismus a umění vůbec, je dle Filly nutno vnímat kongeniálně, tedy stejně tvořivým způsobem, jakým je dílo samotné vytvořeno. Divák by se měl stát stejně tvořivým, mít stejnou schopnost dílo poeticky prožít, jako samotný tvůrce. Kritizovanou nesrozumitelnost kubismu nespatořoval Filla v nejasnosti nebo nepochopitelnosti daného směru, ale v nedostatečném vzdělání divácké veřejnosti.

Názory na kubismus se utvářely v průběhu celého Fillova života a rovněž celý život, od roku 1912, se jím Filla zabíral i ve svých teoretických textech. Svůj vztah ke kubismu si často ověřoval na pozadí uměleckohistorických osobností nebo tendencí. Podroboval ho konfrontacím se středověkou plastikou, indickým uměním, holandským uměním 17. století, El Grecem, nebo Caravaggiem. Tímto způsobem se snažil vidět kubismus jako kontinuální a nutný výsledek uměleckohistorického vývoje. Tuto svoji teorii podpořil například statí zabývající se Honoré Daumierem, kterého představil v roli jakéhosi protokubisty.¹⁰⁰

⁹⁹ Dalibor MATOUŠ: dopis Čestmíru Kafkovi, přetištěn in: Petr ŠTĚPÁN: Ozvěny kubismu: návraty a inspirace kubismu v českém umění 1920-2000, Praha 2000, 39

¹⁰⁰ Emil FILLA: Honoré Daumier (1909), in: Emil FILLA, Práce oka, Praha 1982, 9

Kubismus byl pro Filly celoživotním postojem a zároveň ústředním tématem jeho díla. „*Ano, kubismus, je jako ten Oblík,¹⁰¹ trčí vzdorně k nebesům, vzpíná se vlastní silou vzhůru a přitom máš pocit naprosté svobody na všechny strany, Je to největší zbohacení, zprostorování věci, ze všech metod ta nejsvobodnější jako ekvivalent toho, po čem člověk vždycky toužil a co mu teprve slibuje budoucnost.*“¹⁰²

Za nositele kubistického odkazu Emila Filly můžeme považovat téměř všechny tvůrce skupiny Trasa, nebo alespoň jejich počáteční výtvarné směřování. Tvorba skupiny se vyznačovala estetikou předmětnosti, věčnosti, střídmosti (což jsou rovněž hodnoty, které Emil Filla vyznával), v dílech jejích členů spatřujeme však i výrazné konstruktivní tendence, na konci padesátých let u nás neobvyklé, a jejich kubistické prameny. Na sklonku padesátých a šedesátých let jsou tyto kubistické zdroje nejpatrnější. V převažujících motivech zátiší jsou vidět nesmírně pevně a tvrdě konstruované předměty běžného života a interiéry, jejichž kontury jsou jasně vymezeny černými liniemi. Zároveň však dochází k jejich deformaci a zjednodušení po vzoru syntetického kubismu. Dalším motivem, se kterým se setkáváme, je dynamičnost. Petr Štěpán ve své studii *Ozvěny kubismu* rozlišuje dvojí přístup k dynamismu – barokní dynamičnost, kterou spatřuje ve tvorbě Karla Vacy, Dalibora Matouše, Václava Menčíka, Věry Heřmanské a Vladimíra Preclíka, a dynamickou konstruktivnost zlínských odchovanců Čestmíra Kafky a Vladimíra Jarcovjáka.¹⁰³

Fillovi žáci byli bezpochyby ovlivněni příkladem svého učitele. Pádnost, pevnost forem a linií, expresivita, to jsou hodnoty, kterými tento prvořadý styl svého profesora rozvinuli. Kubismus je patrný u několika autorů nebo pouze u některých jejich děl. Jedná se zejména o díla Karla Vacy, Vladimíra Jarcovjáka a Čestmíra Kafky. Pro dva další členy skupiny, Dalibora Matouše a Václava Menčíka, se stala inspirace kubismem celoživotním tématem.

Čestmír Kafka (1922-1988) a Vladimír Jarcovják (1924-2007), oba poučení zlínskou Školou umění a jejím expresionistickým surrealismem, po válce směřovali

¹⁰¹ hora v Českém středohoří, ústřední motiv Fillových pozdních krajin

¹⁰² dopis Emila Filly MUDr. Vladimíru Jurenovi, in: Čestmír BERKA, cit. v pozn. 56, 42

¹⁰³ ŠTĚPÁN Petr, cit. v pozn. 99, 40

své dílo k věčnosti, předmětnosti oproštěné i magické. Byla to právě Fillova škola, která jim zprostředkovala styk s kubistickým chápáním obrazu. Jejich tvorba v průběhu padesátých let byla založená na razantním tahu štětce a postupně stále více kladla důraz na obrysové linie a pevné tvary. U Kafky sledujeme proces, kdy konstruktivní skladba získala převahu nad tématem v období let 1955-1959.¹⁰⁴ Jedná se o jakési kubisticko-légerovské období, které se vyznačuje výraznou formou, podpořenou légerovskou estetikou.¹⁰⁵ Motivy vratkých a balancujících stolů a stolků získaly pevnou konstrukci a strukturu.

Stejně tak u Vladimíra Jarcovjáka na začátku 50. let ubývalo biomorfních tvarů a přibývalo konstruktivnosti, zkratkovitě a deformované, v čemž také můžeme spatřovat odkaz kubistického poučení. Expresivní malba nejobyčejnějších předmětů, vedená obdivem k nejjednodušším velkolepým formám a barvám, působí náhle skutečně nadrealisticky. Jarcovják přesnou konstrukci hmoty a formy, tektoniku tvarů a zdůrazňování kontur doplňoval jasnými barevnými akcenty – obzvláště typickou červení, jak to můžeme vidět na jeho obraze *Rozkrojený meloun* z roku 1960 [1] nebo na *Červeném stolku* z téhož roku. Předměty jsou představeny ve svých nejtypičtějších pohledech a zjednodušeny až na své geometrické jádro. Deska stolu je nakloněna k divákovi, aby mohl shlédnout všechny předměty na ní se nacházející. Tato znakovitá zkratkovitost může připomínat vlivy syntetického kubismu. Totožnou znakovitost nalézáme i u Milana Grygara, dalšího Fillova odchovance, nikoli však člena skupiny. Například v jeho *Zátiší se džbánem* (1959) [2] se setkáváme rovněž s geometrizující stylizací, plošnou redukcí prostoru, zjednodušenou formou i tvarem a dominantními barevnými akcenty.

Stejný cit pro barvu měl i další autor skupiny a žák Emila Filly, Karel Vaca. Od pevně konstruovaných zátiší Vladimíra Jarcovjáka se jeho zátiší liší pohybem, nánosem barvy a kresbou obrysů. Některé předměty jsou tímto pohybem tak oživeny, že se zdá, že unikají z plochy obrazu, neprojevuje se to však v soudržnosti

¹⁰⁴ Karel Miler: Poselství mlčenlivého znaku, in: Čestmír Kafka, obrazy, kresby, koláže, asambláže 1943-1988 (kat. výst.), Praha 1994, 15

¹⁰⁵ toto pojetí a obdiv k Legéovi můžeme najít i u dalších autorů skupiny Trasa a Fillových žáků – Věra Heřmanská ve svých zátiších rovněž používala přísné stylizace, avšak ačkoli jsou tvary vázány pevným obrysem, působí velmi dynamicky. V opozici zátiší s pevnými obrysy stojí zátiší Evy Burešové, která naopak uvolňováním kontury a měkčí malířskou fakturou vpojuje předměty do prostředí.

tvaru, ten zůstává vždy kompaktní. Karel Vaca (1919-1989) vstoupil do Trasy až po první výstavě v Galerii mladých roku 1957. Po absolvování Vysoké školy uměleckoprůmyslové od roku 1948 postupně spolupracoval jako scénograf s Divadlem satiry, Semaforem, Činoherním klubem, Národním divadlem v Praze, Státním divadlem v Brně a dalšími. Zde rozvíjel svůj vynikající smysl pro barvu a prostor. Své výrazné koloristické cítění uplatňoval i ve tvorbě plakátů, nicméně těžištěm a základem jeho tvorby zůstal malířský projev. Především jeho rané obrazy vykazují kubistické prvky, přestože používá ryze kubistické prostředky, jeho obrazy mají pevnou konstrukci a hmota drží pohromadě. Na *Zátiší s dýmkou* (1960) [3] můžeme vidět typické energické kontury, které uvádějí formy do pohybu, zároveň je však pevně ohraničují. Významnou roli v jeho zátiších hraje barva. Po roce 1963 Vaca svěřil barvě a rytmickému rozvrhu kompozice veškerou sdělnost. Tento přechod od zobrazování prostých věcí v kubizujících zátiších k abstraktním nepředmětným obrazům zprostředkovávají figurální motivy na počátku šedesátých let. Křehký půvab a noblesní zdrženlivost, v nich zobrazené, jsou nové kvality, které vystřídaly konstruktivně-dynamický kubismus. Co zůstalo a nabralo na intenzitě, je jakýsi lyrismus, patrný ovšem i v dřívějších pracích.

Kromě členů skupiny Trasa se s kubismem svým způsobem v padesátých letech vyrovnával i Libor Fára (1925-1988). Libora Fáru, patřícího ke spořilovské skupině surrealistů, přitahovala především spontánní hra fantazie a intelektu, kterou se vyznačoval surrealistický přístup k realitě. Přesto, když po válce nastoupil na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou, vybral si ateliér kubistického malíře Emila Filly. Jeho precizní a na nevelké ploše koncentrované dílo, naplněné subjektivitou představ ho odlišovalo od školy, kde vznikaly práce a studie v monumentálních měřítcích. Fára byl pravděpodobně přitahován samotnou osobností Emila Filly a v jeho tvorbě ho povzbuzovala především svobodomyšlná atmosféra ateliéru. Přesto však ze školy odešel a svoje střetnutí s Emilem Fillou později komentoval jako zklamání, neboť prý pochopil, že mu ani takto velká osobnost nemůže nic nového nabídnout.¹⁰⁶

¹⁰⁶ VELEMANOVÁ Věra/LAHODA Vojtěch: Libor Fára:dílo, Praha 2006, 79



[1] Vladimír Jarcovják: Rozkrojený meloun, 1960, syntetický email, olej, plátno, 80 x 60 cm, soukromá sbírka



[2] Milan Grygar: Zátiší se džbánem, 1959, olej, plátno, 73 x 81,1 cm



[3]Karel Vaca: Zátěš s dýmku, 1960,olej, plátno, 55 x 40cm, Galerie moderního umění Roudnice nad Labem



[4]Libor Fára: Zátěš s grapefruity, 1957, olej, plátno, 150 x 100 cm, Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou

Přesto však shledáváme, že zátiší představená na výstavě skupiny Máj (1957) jsou orientovaná novým směrem, který znamenal jakousi protiváhu k jeho počátečnímu surrealistickému období. Díla stejného charakteru, kde byl svět imaginace nahrazen abstraktnější a zároveň objektivnější formou, vystavil Libor Fára i na své první samostatné výstavě v Galerii československého spisovatele v roce 1957. Poučení kubismem se projevilo jak ve vymezení úkolů, tak ve formě, která tato díla ovládla. Kubismus zde sice přechází až v puristický styl, který hraničí s mondrianovským pojetím, nebo sestavou plošných znaků v obrazech Auguste Herbina, nicméně východisko v kubismu je stále patrné. Toto hraniční kubistické tvarosloví je v zátiších doplňováno souhrou studených tónů jemných pastelových barev ohraničených výraznou černou linií. Malířský rukopis je zde zcela potlačen a zátiší jsou prostá jakéhokoli emotivního náboje. Působí zvláštním, sugestivním, kalkulovaným chladem a řádem, jakýmsi podivným klidem a ztajenou imaginací. [4] Toto kolísání mezi poetismem a konstruktivismem je charakteristické pro celé Fárovo dílo padesátých let.¹⁰⁷ Pomocí těchto prací se Fára vyrovnal s tradicí kubismu i surrealismu a mohl pokračovat v nastaveném směru vedoucím za hranice těchto dvou velkých estetických systémů.

Kubismus jako celoživotní téma a postoj rozvíjeli především tři z Fillových žáků – Alena Antonová, Dalibor Matouš a Václav Menčík. Každý z nich svým vlastním způsobem reagoval nebo se hlásil k tvorbě svého učitele a kubismus obohatil svým vlastním způsobem.

Ženský prvek do kubistického tvarosloví vnesla svou tvorbou Alena Antonová. Narodila se 16. prosince 1930 v Praze a již od dětství, které prožila ve výtvarně kultivovaném prostředí, obdivovala tvorbu Emila Filly, s níž se doma stýkala. Ostatně její otec, Emanuel Anton, byl přítelem Emila Filly a udržoval s ním korespondenci, během války i po ní také zprostředkoval rodině Fillových materiální (především potravinovou) pomoc. Po studiích na Státní odborné škole keramické a grafické škole nakonec u Filly také studovala, zažila jeho odchod ze školy a studia

¹⁰⁷ Luděk NOVÁK: Libor Fára, in: Jan ROUS (red.), Libor Fára /1925-1988/, Praha 1999, 27

dokončila u profesora Antonína Strnadela, přestože byla její závěrečná práce nejprve odmítnuta a byla nucena ji přepracovat.

Styl, který si pro svoji práci zvolila, byl kubismus. Zcela logicky vyplynul z jejího zájmu o Fillovo dílo. Slohově je její tvorba zařaditelná do proudu syntetického kubismu. Snad i díky manželství se sochařem Petrem Šturmou se v díle Aleny Antonové setkáváme se sochařsky pevnou stavbou a plastičností figur. Inklinuje k pádnému, jednoduchému, lyrickému, ale zároveň monumentálnímu výrazu jak v malbě, tak ve tvorbě grafické. V jejích pracích dominuje tematicky ženská figura, zvířecí motivy (především kočky a psi, jimiž se obklopuje i ve svém životě), zátiší a květiny, přesně v intencích kubistických námětů. Motivy, které zpracovává v olejových malbách, poté přepracovává s drobnými obměnami grafickými technikami – suchou jehlou a linorytem. S oblibou pracuje v grafických cyklech (srovnatelně se svým učitelem) – *Lidové písně, Žena s kočkou, Květinová zátiší*.

U lidových písní, stejně jako Emil Filla, vkládá do obrazů vlastní text písně a kombinuje ho s výjevem. Nejobtížnější hledisko při vytváření lidových písní shledával Filla ve správné volbě momentu, který by adekvátně charakterizoval celou píseň, nebo její ústřední motiv. Používal proto monumentální postavy s výraznými gesty zasazené do prostředí, kde se vrstevnatě odehrával děj písně. Také Alena Antonová používá k charakteristice textu rozměrné postavy, které dominují celému výjevu. Zasazením do krajiny se ale autorka nezabývá, hodnotu výpovědi vkládá pouze do ústřední postavy. Prostor pro tuto postavu tvoří většinou jednobarevné pozadí, pouze někdy doplněné velmi zjednodušeným motivem stromu nebo horizontu. Autorka ilustruje písně české, slovenské i slovinské. Její zájem o tuto tematiku pramení z celoživotního zájmu o lidovou píseň a její interpretaci. **[5]**

Grafické listy, nejčastěji linoryty a suché jehly, tvoří převažující část její tvorby. Drobné ex libris i rozměrnější listy sérií lidových písní si sama tiskne ve svém ateliéru. V grafice, stejně jako malbě používá jemné pastelové barvy, někdy výrazněji ohraničené černou linií.

V raných malovaných zátiších a krajinách je znatelně cítit poučení Cézannovou výstavbou prostoru a použití barvy. Tahy štětce jsou dynamické a pádné. Vedle těchto razantněji pojatých zátiší dominují však především ztišené a

klidné akty většinou spících žen, nebo žen s kočkou nebo psem. Hladkou a citlivou malbu doplňuje často ornamentálně pojaté pozadí nebo květinový motiv, v několika případech také aplikace korálků nebo krajky.

Tvorbu Aleny Antonové charakterizuje především přesná, jistá linie a plastická výstavba hmoty. Obrazy jsou klidné a vyrovnané, bez výraznějšího dramatického účinku. Toto poklidné plynutí času v jejích obrazech podporuje i jemná barevnost, která neútočí na smysly diváka žádným výrazným nebo snad drásavým akcentem. Kubismu propůjčila obzvláště intenzivní pevnou stavbu, plasticitu avšak zároveň i jakousi křehkou lyriku.



[5] Alena Antonová: Tam na zelenom travniku, linoryt, papír, 50x 70 cm, vlastnictví autorky

Zcela jiné vyznění má kubismus v podání Dalibora Matouše. Dalibor Matouš se narodil 21. srpna 1925 v Horní Branné u Jilemnice. Po studiu na gymnáziích v Jilemnici a Nové Pace a válce strávené na nucených pracích ve Stuttgartu započal studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové u Františka Tichého. Setkal se zde se stoupenci surrealistické poetiky: Mikulášem Medkem, Stanislavem Podhrázkým, Zbyňkem Sekalem. Také on nacházel v surrealistickém a dadaistickém vidění světa jisté impulsy, nicméně kubistické řešení tvaru, jak se s ním setkal v tvorbě Emila Filly, ho vzrušovalo silněji. Poprvé se s Fillovým dílem a zároveň kubismem údajně setkal po válce ve výkladní skříni pražského Mánesa: „*Fillovu malbu jsem viděl vůbec poprvé. Byl jsem zmaten, vůbec jsem takovému malování nerozuměl, neustále jsem se tam vracel a snažil se pochopit. Přiznám se, že mne ta malba zároveň velmi vzrušovala. V prvních letech na UMPRUM ... mimo danou výuku jsem se snažil své vůbec první oleje malovat metodou kubismu.*“¹⁰⁸ V roce 1948 přešel do školy Emila Filly a zde také studium dokončil, byť musel svou závěrečnou práci-formalistickou kompozici přepracovat.

Dalibor Matouš se ve Fillově ateliéru přímo o kubismu příliš nedozvěděl, „*šťěstím byl ovšem styk s profesorem, mužem až neuvěřitelně vzdělaným.*“¹⁰⁹ Fillův pedagogický přesah ve formě uměnovědných a filozofických přednášek měl pro Matouše značnou důležitost. Po válečných prožitcích, které znamenaly krach hodnot nejen pro jednotlivce, ale pro celou společnost, nacházel mladý student smysl právě ve filozofii. Velký význam měl pro něho především Platón a jeho pojetí ideje (Platónův pojem eidos), jako neměnného nehmotného absolutně existujícího jsozna. V Matoušových pozdějších úvahách se setkáváme s formulováním kubismu jako fenomenologického eidismu, tedy jako projevení ideje uměleckými prostředky. Dalším celoživotním zdrojem Matoušových úvah o umění byla Fillova kniha *O svobodě*, kterou považoval za „*stěžejní dílo naší filozofické a uměnovědné literatury*“.¹¹⁰

¹⁰⁸ vzpomínky Dalibora Matouše, osobní archiv rodiny Matoušovy, otištěno v časopise Krkonoše 8, 1995, 15

¹⁰⁹ Jaroslav KLÁPŠTĚ, in: Jaroslav Klápště. Malíř a grafik, Boskovice 1999, 43

¹¹⁰ Dalibor MATOUŠ, in: O Emilu Fillovi jeho žáci, cit. v pozn.71, 23

Po prvních letech strávených v Praze v propagačním oddělení deníku Mladá fronta se roku 1953 odstěhoval do Turnova a zde se od roku 1956 plně věnoval své vlastní malířské práci. Maloval portréty svých nejbližších a zároveň studoval „*znovu a znovu Picassa a Fillu*.“¹¹¹

Matoušovu tvorbu, která se slohově hlásí k syntetickému kubismu, můžeme rozdělit do dvou významných okruhů: zátiší, které mu bylo životním tématem a na němž si zpočátku ověřoval a osvojoval principy kubismu a později rozvíjel svoji vlastní osobitou poetiku, která však vždy vycházela z kubistického základu, a figurální kompozice.

Jestliže jsou Matoušova zátiší prostorem, kde se věnuje především vztahům, ve figurálních kompozicích jde o děje, nebo spíše ještě přesněji o dramata. Zátiší, neustále vycházející z kubistického základu, jsou vytvářena dynamickými, energicky vedenými liniemi a tvary. Sám autor se veřejně přiznává ke zdrojům inspirace, když je nazývá například *Variacemi na holandská zátiší*, případně dodává konkrétní osobnost – např. *Zátiší podle Van de Velde* (1966). Pro figurální náměty je typická především robustnost, expresivita, drsnost a u motivů, v nichž se vracel k tématice ze starověkého Řecka, absence klasických atributů. Charakteristická pro oba dva okruhy jeho tvorby je výrazná barevnost, která přichází v jakýchsi vlnách. Po období zklidnění a utlumení, v nichž se barva uplatňuje pouze jako akcent některého prvku, přicházejí výrazně barevně pojaté formáty.

Již z této krátké charakteristiky je patrné, že kromě formální inspirace pojal Dalibora Matouše s jeho učitelem Emilem Fillou i zájem o vědění, o historii a filozofii. Společnou se svým učitelem měl Dalibor Matouš i potřebu teoretického výkladu svého vlastního díla. Z jeho pera vzešlo nemálo teoretických úvah, jimž se věnoval především v 70. letech, kdy nesměl vystavovat a posléze ani učit na turnovské Střední uměleckoprůmyslové škole. *“Umění má neúprosnou morálku. Umělec musí zůstat věrný své cestě. I kdyby se mu v cestu nakupily nepřekonatelné překážky, které nelze ani obejít, ani přelézt, musí se třeba podhrabat...”*¹¹² Dalibor Matouš své

¹¹¹ vzpomínky Dalibora Matouše, osobní archiv rodiny Matoušovy

¹¹² z textů Dalibora Matouše, archiv rodiny, 70. léta

cestě zůstal věrný po celý život, tvořil v ústraní svého turnovského ateliéru a rozvíjel kubistické tvarosloví novými podněty.

Díla pocházející ještě z dob studií jsou charakterizována výraznou jasnou barevností. Pomocí čistých živých barev maloval až groteskní postavy deformovaného vzhledu. Zjednodušoval tvary lidské fyziognomie na geometrické útvary, případně jim poskytoval tvary jiných věcí jak je tomu např. v *Ženě s hlavou kropičky* (1947). Obrazy, vyznačující se metaforickou působivostí předvedených nesrovnalostí, se pohybují na rozhraní mezi surrealismem a kubismem.

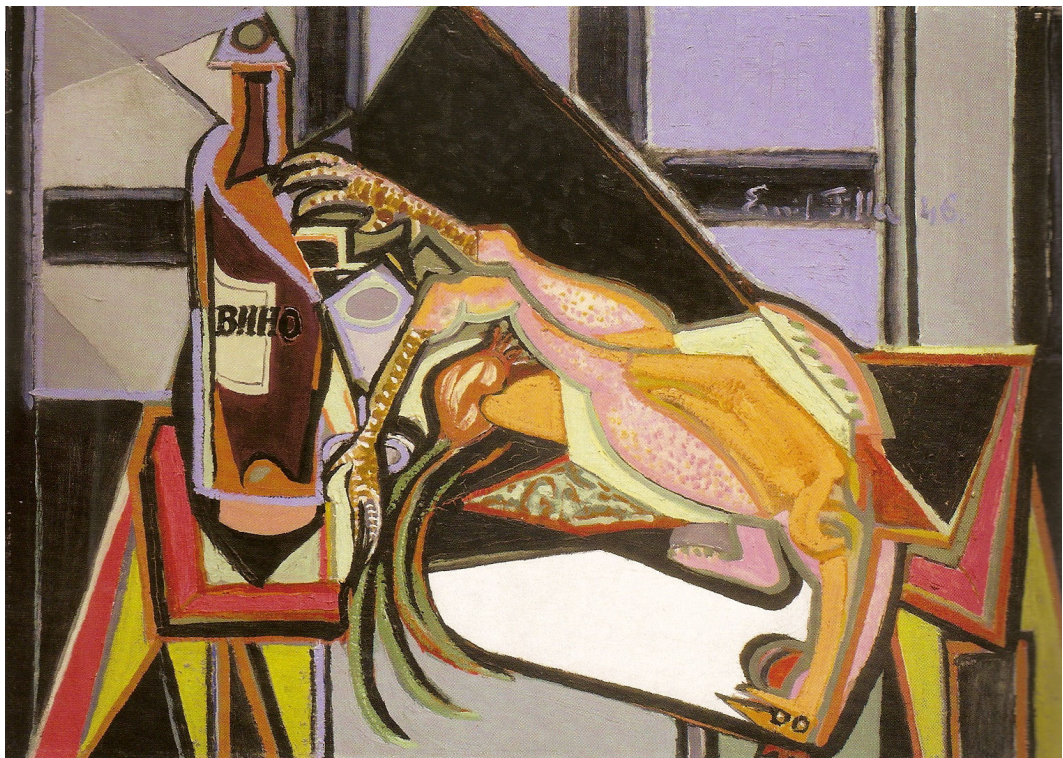
Kubistické principy si autor začal ověřovat v malbě zátiší na přelomu 50. a 60. let. V této době také vstoupil do skupiny Trasa, jejíž program považoval „za dobře započatou linii malby naší generace. Členství ve skupině znamenalo zároveň i boj o uznání naší tradice moderního umění, její materiální i věcné větve reprezentované především Fillou.“¹¹³ Stejně jako u autorů Trasy se i Matoušova zátiší vyznačují pádností formy a vztahem k prostým věcem. Obrazy jsou vystavěny z tvarů a barev s lineárním rytmem černé kontury. Matouš se zde otevřeně hlásí k tvorbě svého učitele. Přesto srovnáváme-li dvě zátiší se stejným námětem Fillovu *Slepici* z roku 1946 [7] a *Slepici na pekáči* (1958) [6] Dalibora Matouše, zjišťujeme, že styl obou autorů není zaměnitelný. Pojetí předmětů u žáka je robustnější, tvary jsou hmotnější a těžší, nevyznačují se takovou mírou lehkosti a postrádají onu specifickou fillovskou elegantní křivku. Objekty Matoušových zátiší jsou mnohem více vázány na skutečnost, pocházejí z běžného provozu domácnosti, zatímco předměty Fillových zátiší jsou jakýmsi znaky, idejemi. Nesou esenci předmětnosti, aniž by na ní byly závislé. Matoušovo zátiší je naopak touto svojí vlastní předmětností a věcností spoutáno.

Hýřivost barev zátiší padesátých let vystřídala tlumená barevnost obrazů z let šedesátých. V těchto letech se, stejně jako Emil Filla, Dalibor Matouš v několika obrazech vyrovnával s prožitou válkou – obrazům již ale chybí bezprostřednost a pádnost. Konkrétní hrůzy války se slily v beztvarou hromadu lidských těl - *Oběti fašismu* (1960).

¹¹³ dopis Dalibora Matouše Čestmíru Kafkovi z 3. července 1963, přetištěno in: Petr ŠTĚPÁN, cit. v pozn. 99, 39



[6] Dalibor Matouš: Slepice na pekáči, 1958, olej, plátno, 72 x 93 cm, soukromá sbírka



[7] Emil Filla: Slepice, 1946, olej, email, plátno, 65 x 91 cm, Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice

V obrazech s figurálními náměty: *Milenci* (1963) [8], *Matka s děckem* (1963) a *Návrat* (1963) opět sledujeme velmi patrný vliv Emila Filly. Nacházíme zde obdobnou typiku ženské figury, jak ji známe z Fillových obrazů obludných žen¹¹⁴ z třicátých let. Prsy jsou stylizovány do tvarů kapek, stejně tak i ruce, které jsou spolu s chodidly monumentalizovány až do oné zmiňované obludnosti. [9] Obličej je naopak jemné a profily jsou utvářeny vodorovnou vlnovkou – tato vlnovka většinou vymezuje oba dva obličejové zárovy. [10] Matoušovy obrazy však mají daleko k harmonickému a láskyplnému vztahu, který by mohly naznačovat názvy obrazů. Spíše se zde ještě projevuje silná existenciální nota ve stylu odvozeném z Fillových zápasů.¹¹⁵ *Milenci* proplétají své údy v dynamickém a prudkém objetí vášně, nicméně spějícímu spíše k záhubě než vykoupení. Připomínají zápas, tím spíše, že autor vystupňovává dynamiku obrazu i pomocí barevných kontrastů.

Z děl vytvořených v sedmdesátých letech vliv Emila Filly pomalu mizí, nahrazuje ho opětovný příklon k surrealismu a obzvláště motivy hlav se vyznačují až jakousi manýrou. Ani Daliboru Matoušovi se nevyhnulo období asambláže, a tak do svých obrazů umísťuje rybí hlavy, skořápky, provázky a lije olovo.

Zatímco figurální témata již zůstala plně v intencích surrealismu – motivy harlekýnů, masek, múz a nesrovnalostí, v motivech zátiší se na sklonku života ještě jednou autor vrátil ke kubistickému tvarosloví, právě variacemi na holandská zátiší.

Třetím autorem, pro něhož byl kubistický styl životním tématem, je Václav Menčík. Narodil se 22. listopadu 1926 v Brně a po studiích na olomoucké reálce, kde se díky vedení osvíceného pedagoga seznámil s moderním francouzským uměním, se stal žákem profesora Emila Filly na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (studoval zde mezi lety 1948 a 1951). Svůj život vlastně s touto institucí propojil, po absolutoriu se stal Fillovým asistentem (do Fillovy smrti 1953), v roce 1968 byl jmenován docentem a roku 1983 profesorem. Menčíkovy počáteční malířské aktivity jsou spojené se skupinou Trasa 54, jejímž byl zakládajícím členem. V padesátých

¹¹⁴ Vojtěch LAHODA, cit. v pozn. 25, 348

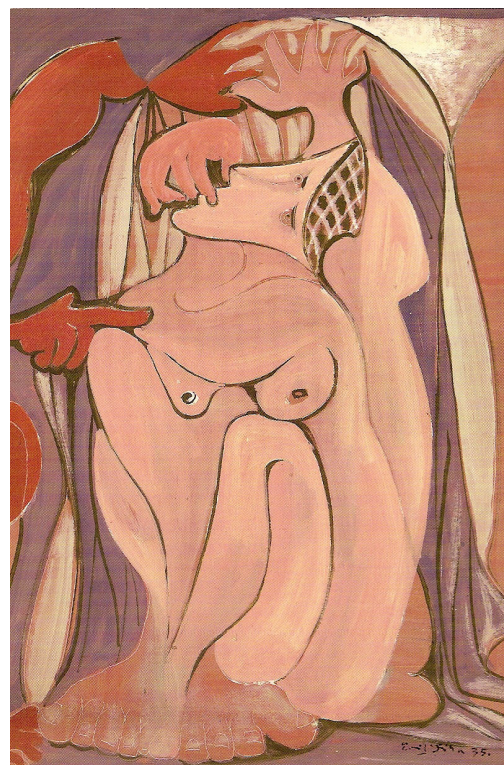
¹¹⁵ ve vlastnictví Dalibora Matouše grafický list z cyklu *Boje a zápasy*



[8] Dalibor Matouš: Milenci, 1963, olej, plátno, 130 x 97 cm, soukromá sbírka



[9] Emil Filla: Žena v křesle, 1934, olej, dř, plátno, 130 x 97 cm, Muzeum města Brna



[10] Emil Filla: Dva dědci a dívka, 1935, olej, plátno, 130 x 162 cm, Západočeská galerie v Plzni

letech byla jeho tvorba inspirována především italským neorealismem, postupně se však obracel ke kubistickému tvarosloví, stylově k syntetickému kubismu. Obzvláště kubizující zátiší z přelomu padesátých a šedesátých let rezonují zvláštní výraznou barevností. Menčík nepoužívá základní barvy, ale spíše využívá kontrastů sekundárních-doplňkových barev (oranžová, fialová) a barev komplementárních (žlutá+fialová, oranžová+modrá, zelená+červená). Tvary předmětů jsou deformované, zalamují se vzájemně do sebe a spolu s ostrými tóny barev vytvářejí dojem nepokoje, agresivity, až jakési nepříjemnosti. Toto pojetí zátiší je velmi vzdáleno harmonickému, elegantnímu vyznění Fillových prací. Se směřováním skupiny se již v roce 1964 Menčík neztotožňoval a skupinu opustil.

Těžištěm Menčikovy umělecké tvorby se stala figura a portrét-tvář. Postavy i tváře deformuje malíř až na hranici samotné čitelnosti. Hlavní úlohu spíše hraje rytmus, strukturálně vystupňovaná plocha a linie. V druhé polovině šedesátých let objevil Václav Menčík styl, který nazývá svým kubismem, a od té doby se výraz jeho obrazů prakticky nezměnil. Plátna jsou možná precizně vypracovaná a promyšlená, nicméně postrádají náboj, myšlenku i jakékoli napětí. Z malby se stala manýra a rovněž vymizely i ony agresivní barevné akcenty.

Zajímavější je Menčík v poloze „portrétní“. V těchto drobnějších formátech s tematikou lidské hlavy se vrací ke kubistickému tvarosloví a snad i k tvorbě svého učitele. I zde sice používá ověřený styl a *Hlava* z roku 1974 je zaměnitelná se *Zlostnou* nebo *Rozmrzelou tváří* z roku 2000 [11], nicméně vyznění těchto prací je odlišné od velkých pláten. Tvář, poměrně dobře čitelná, je zde rozdělena do několika polí výraznou černou konturou, stejně jako je tomu např. ve Fillově *Hlavě ženy v klobouku* (1948). [12] Srovnatelné u obou autorů zůstaly přirozeně utvářené vlasy a poprsí (přestože Filla představuje tvář en face a Menčík z profilu) a rovněž ústa jsou velmi dobře patrná a správně umístěná. Oko je v podstatě pojednáno totožně, pouze dvěma soustřednými kruhy. Barevnost je umírněná, spíše směřovaná k hnědým zemitým barvám. Fillův portrét je výřečnější a skládá se z mnoha detailů, Menčíkovi stačí k vyjádření obličeje několik geometrických útvarů, přesto je vyznění obou obrazů v mnoha ohledech podobné.

Fillovi žáci-kubisté nepochybně nedosáhli mistrovství svého učitele, nicméně rozvíjeli kubistické tvarosloví svým vlastním způsobem, obohatili ho o nové motivy a dokázali, že kubismus jako styl nebyl ani ve druhé polovině dvacátého století vyprázdněným a vyčerpaným pojmem.



[11] Václav Menčík: Rozmrzelá tvář, 2000, olej, plátno, 55x 40 cm, soukromá sbírka



[12] Emil Filla: Hlava ženy v klobouku, 1948, olej, email, plátno, 43 x 36 cm, soukromá sbírka

Kresba

*Kresba jest nejsvůdnější metamorfózou světa a nejpůvabnější kouzelnictví, neboť z černého se stává bílé, z hmoty plocha, z plochy linie, z nekonečnosti omezené, z prsti bílá lilie a z vesmíru malé zrcátko duše Stvořitelovy.*¹¹⁶

Kresba ve výtvarném umění je výrazový prostředek, založený na lineární stopě nástroje, přičemž však výsledek může působit jak kresebně – lineárně, tak i malířsky – s jemnými tónově a valérově bohatými přechody.¹¹⁷

Zvládnutí techniky kresby pokládal Emil Filla za základní dovednost každého umělce a všechny jeho malby dokládají, že tuto techniku bezpečně ovládal. Dynamický tah linie, bezprostřední vyjadřování, jasnost a přesnost formy a téměř laboratorní ověřování myšlenky jsou kvality, které ve Fillových obrazech nalézáme. Svobodně tažená kresba dovršuje Fillovu touhu po organické celistvosti výtvarného projevu.

Fillovy kresby jsou dochovány jako součást deníkových záznamů, nebo jako samostatná díla. Ve vývoji Fillovy tvorby hraje kresba nezanedbatelnou úlohu. Právě v kresbách a kolážích z druhého desetiletí 20. století zaznamenáváme přechod od analytického k syntetickému kubismu.¹¹⁸ Fillovy kresby doprovázely například texty v protiválečném časopise *Michel im Sumpf*, ovšem nejvíce se kresbě věnoval ve 20. a na počátku 30. let. Na sklonku života se k ní vrátil perokresbami k slovenským písním a kresbami krajin Českého středohoří.

Pro Emila Filla byla kresba nejintimnější záležitostí. Představovala projev absolutně svobodného ducha a svobodného tvoření. Kresbou dokázal ztělesnit i ty nejniternější představy v jejich prosté nahotě. Kresba byla pro něho nejúčinnější, přestože, nebo právě proto, že je tak omezená. Kresbu Filla považoval za svébytnou malířskou techniku, neuznával její znehodnocování tím, že by byla pouhou přípravnou skicou. Tyto dva pojmy striktně rozlišoval. Kresba nemá jiného „účelu než *býti kresbou a jest neplodná, neboť nevede ani k obrazu ani k soše.*“¹¹⁹

¹¹⁶ Emil FILLA: *Kresby Emila Filly*, Krásná jízba Družstevní práce (kat.výst.) Praha 1933, nepag.

¹¹⁷ Jan BALEKA: *Výtvarné umění*, Praha 1997, 187

¹¹⁸ Tomáš VLČEK: *Emil Filla (1882-1953)*, Praha 2007, 85

¹¹⁹ Emil FILLA, cit. v pozn. 116



[13] Emil Filla: Hlava ženy (Modrá hlava), 1933, tužka, pastel, papír, 46 x 36,2 cm, soukromá sbírka



[14] Emil Filla: Herákles a býk, 1937, kolorovaná kresba perem, tuší, papír, 38 x 28 cm, Galerie výtvarného umění Cheb

V kresbách Emila Filly můžeme spatřovat další výraznou stránku jeho uměleckého potencialu. Kresby se vyznačují neobyčejnou lehkostí, virtuositou, velkou imaginací, spějící až na hranici nevědomé kresby. Plně tak odpovídají jeho definici kresby jako rozkoše a tvoření. Zdá se, že právě v této poloze se Filla nejvíce přiblížil surrealismu. Jak básnivým a podvědomým charakterem kreseb, tak zároveň i jejich výkladem. Kresba se stala pro Filla básní. [13, 14]

Kresby a kresebné studie hrají v práci výtvarných umělců nenahraditelnou úlohu, jsou v mnoha ohledech nepostradatelné a zároveň poskytují zdroj informací – o průběhu aktu tvorby, o promyšlených variantách, způsobu práce samotné. Pouze u některých tvůrců potom přeroste kresba tento rámec studie k obrazu a vyvrcholí v samostatné, svébytné dílo. V tvorbě Jitky a Květy Válových a zejména potom Milana Grygara našla kresba toto své výjimečné místo.

Jitka a Květa Válovy v kresbách rozvíjely sílu obraznosti. Obě sestry, dvojčata narozená 13. prosince 1922 v Kladně, našly v době poválečné v ateliéru Emila Filly adekvátní atmosféru pro rozvoj svého výtvarného talentu. Byly již zde, za dob svých studií, výraznými a svéráznými osobnostmi. Tělesně i dušně spjaté s prostředím dělnického Kladna, kterému zůstaly po celý svůj život věrné, stejně jako údělu, který si po válce shodně zvolily – tedy malířství. Základním vlivem Emila Filly, který se projevil v celoživotní tvorbě obou autorek, byla u nás ojedinělá schopnost monumentálního vidění a syntetické zkratky s dramaticko-expressivním výrazem, která zahrnovala zároveň i existenciální zkušenost války. Obě sestry toto Fillovo výtvarné poselství přijaly za své a každá ho zúročila vlastním způsobem, jak dokládá jejich stále aktuální a živé dílo. Jejich monumentální obrazy přesahují nábojem a energií své již tak notně rozměrné rámy. Nesentimentální a neliterární výpovědi o úzkostech, utrpení i radostech autorek přesahují subjektivní vnímání skutečnosti a mají obecnou platnost.

Po studiích a několikaleté izolované práci obě shodně vstoupily do skupiny Trasa, jejich díla se i zde vymykala, přestože i v jejich tvorbě nalézáme patrný moderní postkubistický umělecký názor. Robustní realismus svých kreseb z prostředí kladenských hutí začaly velmi brzo obohacovat o obecnější dimenzi. V průběhu šedesátých let vznikala plátna, v nichž se civilní témata proměňovala v metaforické

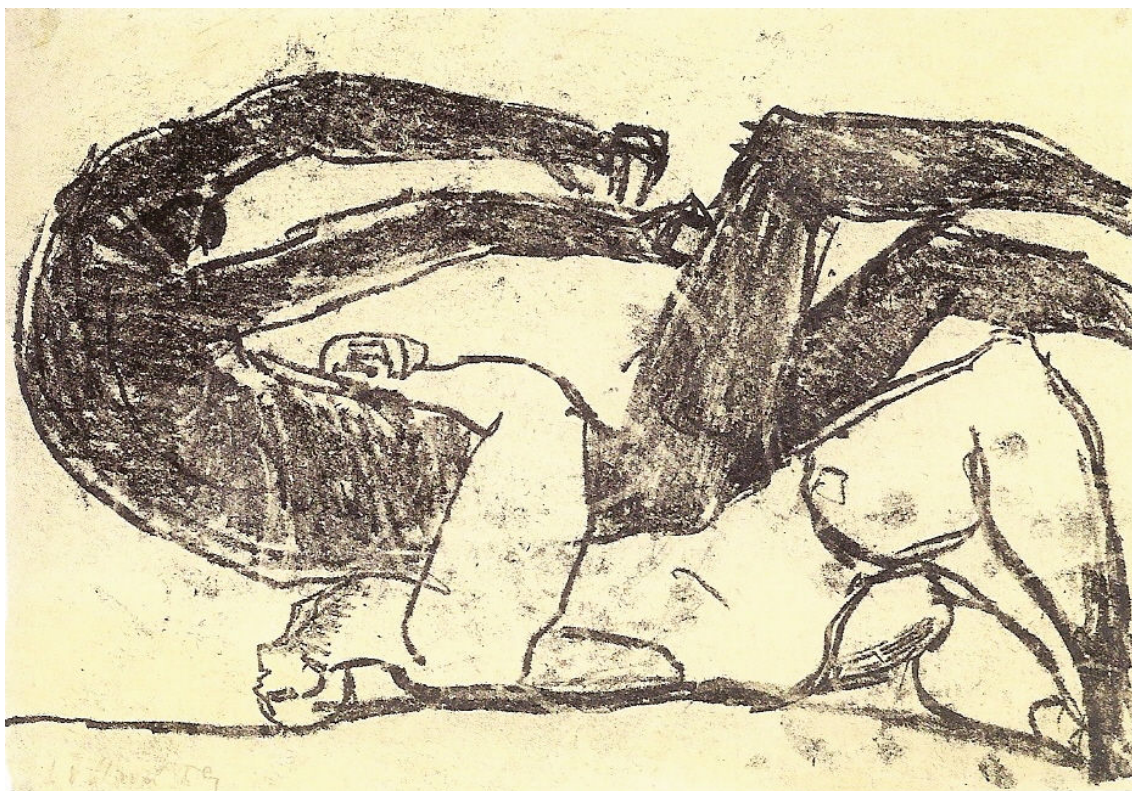
kompozice a vyvrcholila v dílech reagujících na události roku 1968.¹²⁰ Od sociálních témat obě dvě dospěly, každá svým vlastním způsobem, k tématům obecně lidským, duchovním a křesťanským. Obě se vyjadřovaly ke světu existenciálně. Zatímco Květa na svých obrazech představuje nerovný boj člověka s vnějšími monstry, které vnímá v jejich nekonečnosti, mohutnosti a hutnosti, Jitka zachycuje subtilnost a osamělost lidské duše poněkud jemnějším, éteričtější způsobem. Oběma je však vlastní nesentimentální a velkorysý výraz.

V tvorbě Jitky Válové nalézáme výraznější stopy dědictví Emila Filly. Vlastním způsobem aktualizovala a přehodnotila Fillovo metaforické téma zápasu. Na konci padesátých let vznikla série obrazů a kreseb zápasníků v dynamických zkratkách. V zápasech chybí brutalita a bestialita Fillových zvířat a heroů. Zápasníci jsou zobrazeni až v jakýchsi akrobatických postojích a pózách. Nikoli však estetizujících, jejich postavy jsou deformovány, nicméně jaksí kultivovaně. Zápasníci jsou plně ponořeni do svého boje, bez ohledu na diváka jsou představováni v různých i zcela odvrácených pózách. Filla tento oční kontakt bojujících nabízí. Divák je do vřavy vtahován, zatímco boje Jitky Válové jsou intimnější, vnitřnější, jakoby se odehrávaly ve skrytu duše. Obě dvě bojující síly jsou vyrovnané, žádný ze zápasníků nemá výhodu nebo převahu. Zápas je dramatický, plný napětí a zdá se, že vyhrát může kdokoli. Téma zůstává totožné, zápasí spolu bílý a černý – dobro a zlo. V těchto bojích můžeme zároveň spatřovat jakési jinotajné vyjádření k situaci v soudobé kulturní scéně. **[15, 16]**

V šedesátých letech začala Jitka Válová s linií pracovat novým způsobem. Rozvinula novou techniku, novou metodu kresby – litou kresbu. Tak se rovněž pro ni kresba stala básní, nebo spíš hudbou. V počátcích autorka interpretovala svými litými kompozicemi motivy hudby K. Szymanowského¹²¹ – např. *Hudební záznam* (1965). Touto novou technikou naplnila Fillyův požadavek po absolutní svobodě tvoření. Bezprostřednost a svoboda, kterou tato technika automatické kresby poskytuje, je neohraničená. Zároveň však nabízí i nové tajemství, práci s náhodou. Malířka používá obdobný princip jako hudební skladatel. Slyší hudbu, vstřebá a přisvojí si ji a

¹²⁰ Marie KLIMEŠOVÁ: Sestry Válovy po pěti letech, in: Ateliér, č. 1, 2006, 7

¹²¹ Marie KLIMEŠOVÁ: Jitka a Květa Válovy, Praha 2002, 56



[15] Jitka Válková: Zápasící postavy, 1959, tužka, papír, 63,5 x 86,5 cm, Galerie výtvarného umění Havlíčkův Brod



[16] Jitka Válková: Zápasníci, 1958, monotyp, akvarel, papír, 62 x 32, Severočeská galerie Litoměřice

přednese ji publiku v podobě originální výtvarné stopy. Není však omezena notovou osnovou ani možnostmi hudebních nástrojů. K technice lité kresby spojené s motivem hudby se poté vrátila i ve svých nejnovějších současných pracích.

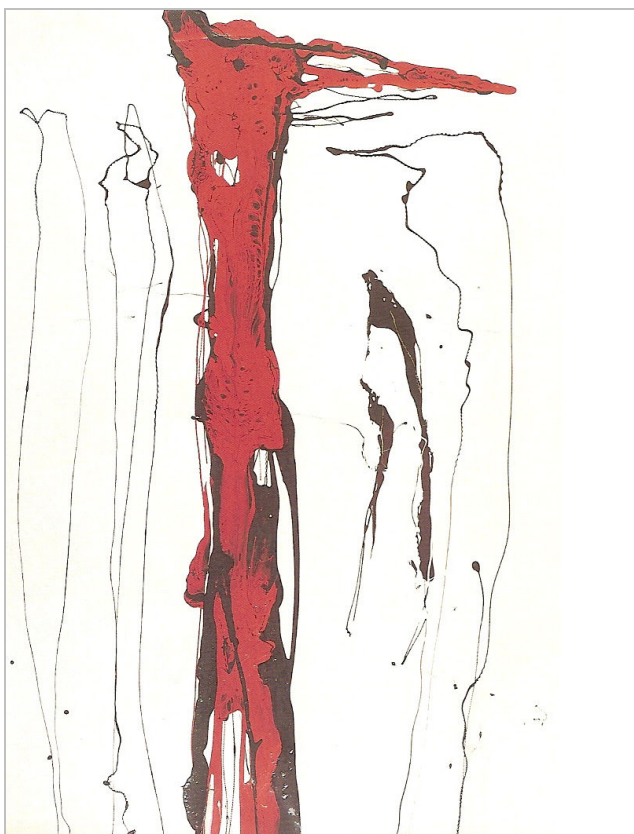
Technika lité čáry se následně osvědčila oběma sestrám. Její maximální bezprostřednost a silné expresivní vyznění vyhovovalo oběma autorkám. Když se však v osmdesátých letech Jitka k technice vrátila, použila ji už jinak. Využívala tenkou stopu litého pramínku barvy coby obrysovou linii svých sugestivních torz [17], zatímco Květa splétala sítě čar kolem utkvělých tvarů balvanů a demonstrovala jimi neodvratitelnou tíhu kosmu dopadající na ramena drobných lidských postav. [18] Touto jemnou a intimní metodou obě vyjadřovaly spontánně své emoce, zakódované do gestického projevu. V těchto bezprostředních a expresivních pracích se projevil jejich smysl pro přesnost i nahodilost, pro práci s rytmem a svázanost s pohybem.

Doklad o Jitčině kreslířské dovednosti podávají stejně jako u jejího učitele všechna malovaná plátna. Kresba je integrální součástí jejího díla. Subtilní postavy mimojdoucích, smiřujících se nebo padajících dokládají virtuositu, s jakou Jitka tuto techniku ovládla. Jestliže se Květa vyjadřuje hmotou, plochou a barvou, tak poselství Jitčiných obrazů je ukryto právě v linii a čáře.

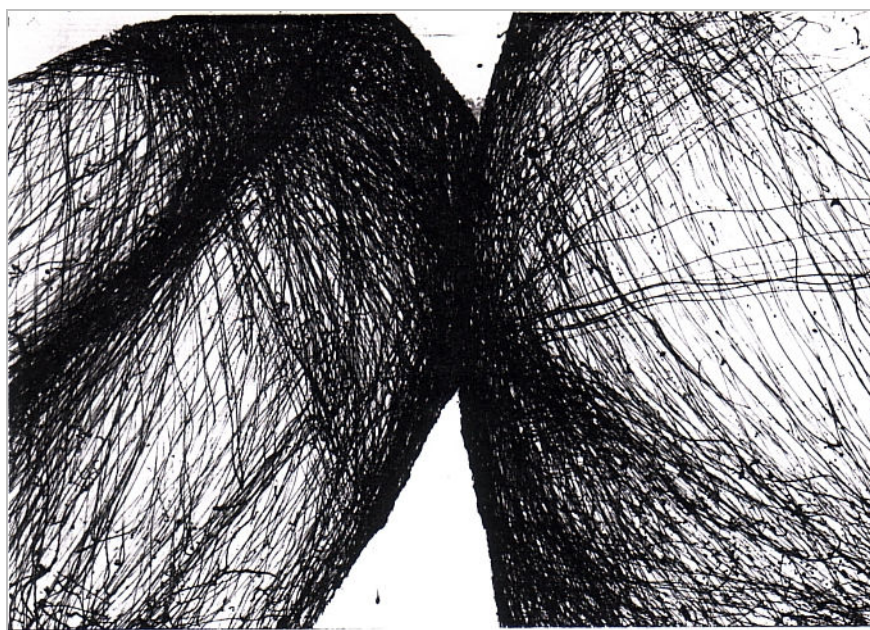
Zatímco Jitka a Květa Válovy ponechávaly kresbě její organický živoucí tvar a bujnost, propojil ji Milan Grygar ve svých pracích s přísnou geometrií.

Milan Grygar svoji tvorbu na kresbě postavil. Vybral si ji jako nejsvobodnější prostředek k vyjádření nevšedního vztahu k výtvarné tvorbě. Chápe ji na rozdíl od Emila Filly a sester Válových přísně konstruktivním způsobem. Rodák ze Zvolenu (24. října 1926) se po studiu na Škole uměleckých řemesel v Brně, která navazovala na tradici moderní umělecké pedagogiky výmarského Bauhausu, přestěhoval natrvalo do Prahy a studoval v ateliéru monumentální malby na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v ročníku s Čestmírem Kafkou, Karlem Vacou a Vladimírem Jarcovjákem.

Počáteční etapa jeho tvorby je spojená, tak jako u většiny jeho spolužáků, s obrodou tradice moderního umění u nás – kubismu a abstrakce. Postupným



[17] Jitka Válková: Osobnost, 1980, litá kresba, papír, 100 x 70 cm, soukromá sbírka



[18] Květa Válková: Náraz, 1984, litá kresba, papír, Národní galerie Praha



[19] Milan Grygar: Kresba pro sedm tónů, 1980, temperová barva, papír, 88x62, 5 cm, soukromá sbírka

odpoutáváním se od jednoduchých námětů svých konstruktivně cítěných kompozic zátiší, se věnoval svébytné řeči forem a barev. V šedesátých letech se oprostil od všech vžitých součástí dosavadní malířské tradice a začal tvořit od počátku. V tomto procesu musel jít až k samému zdroji. Principem a základním elementem výtvarného umění je kresba.

V roce 1964 začal Milan Grygar techniku kresby výhradně používat jako nejpravdivější prostředek sdělení. Systematická práce s tímto médiem mu nabídla další jeho rozšíření o nové, zatím neprozkoumané kvality – strukturální zákonitosti optiky a akustiky.¹²² Zvukovou složku kresebného díla považoval za významnou a vlastní součást svého kresebného výkonu a proto ji samostatně zaznamenal na magnetofonový pásek. Tak vznikly jeho první akustické kresby. Médium, v němž propojil vizuální a akustický zážitek v jedno dílo. V kresbě a jejích přidružených hodnotách tedy našel výtvarný jazyk odpovídající a náležející době, stejně jako kdysi Emil Filla v kubismu. Pojem kresby se pro Grygara ztotožnil s pojmem tvorby.

¹²² Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, 19

Milan Grygar tuto možnost propojení dvou, do té doby svébytných a samostatných odvětví, dále zkoumal a rozvinul v nový typ umělecké řeči. V procesu vzniku kresby potlačil vlastní subjekt a dovedl do absolutního důsledku věcnou neosobnost a čistotu kresebného gesta.¹²³ V mechanických akustických kresbách používal kreslicí nástroje (ozubená kolečka, dětské hračky na klíček) jako autory jak zvukové, tak vizuální složky díla. Pokud můžeme ztotožnit pojem náhody s pojmem absolutního osvobození tvorby autora, aniž bychom samozřejmě tvůrce zbavovali odpovědnosti za proces tvorby a jeho výsledek, dovedl Grygar tezi svého učitele o svobodě tvoření do krajnosti.

Následným stupněm propojování jednotlivých uměleckých odvětví do jediného celku jsou Grygarovy partitury. Jakési koncepty nebo výtvarné návody pro akusticko-vizuální realizace. V různých druzích partitur Grygar předkládá širokou škálu interpretačních propozic. Pracuje s přesným prostorovým rozvrhem aktérů, s předem stanoveným počtem a rozmístěním zvukových zdrojů, dynamikou i časem. Je možno tedy říci, že tímto zrealizoval Fillovu teorii o propojování jednotlivých oborů, požadavek nalézání souvislostí mezi malířstvím, poezií a hudbou, mezi malbou a pohybovým uměním: divadlem a tancem.

Další prvek, jímž kresbu Grygar obohatil, je hmat. Hmatovými kresbami se zabýval od roku 1969 a naprosto ojedinělým způsobem propojil zvukovou složku s aktivitou lidského těla.¹²⁴ Hmatové kresby vznikaly bez kontroly zraku a byly založeny na představě a hmatové a sluchové korekci.

V osmdesátých letech začal opět malovat, nejednalo se však o důsledný návrat k malbě. V těchto sugestivních a koncentrovaných malbách konfrontoval Grygar černou plochu obrazu s ostrou barevností linií a kresba zde stále hrála velmi důležitou úlohu. Úseky kresby byly nositelem světla, směru pohybu v čase, byly nositelem dění. **[19]**

Ač byla výtvarná řeč učitele i žáka naprosto odlišná, spojitost můžeme najít právě v onom originálním a novém přístupu k tvoření. V hledání a nacházení vlastního uměleckého jazyka a vyjádření. V jejich inovativnosti a odvaze odpoutat se

¹²³ Jiří ZEMÁNEK: Grygarův „zvučící rukopis“ a „absolutní kresba“, in: listy S.V.U. Mánes, č. 4, 1999, 8

¹²⁴ Hana LARVOVÁ, cit. v pozn. 122, 23

od konvenčního způsobu tvoření. V hledání nových cest a způsobů zobrazení. Zároveň je pro Grygarovu tvorbu charakteristický stejný požadavek kongeniálního vnímání díla jako u Emila Filly, také on předpokládá při jeho sledování aktivní účast diváka. Požaduje od něj stejně intenzivní schopnost dílo prožít, jako samotný tvůrce.

Médium kresby tedy získalo nový rozměr, jak v dílech sester Válových, tak v interdisciplinárním pojetí tvorby u Milana Grygara. Kresba je samozřejmě nedílnou součástí tvorby téměř každého umělce, nicméně vybrané příklady představují techniku kresby ve zcela nových a originálních souvislostech.

Kolorismus

Kolorismus není slohovým pojmem ani není hodnotícím kritériem, vztahuje se pouze k malířství, různým technikám malby, jimiž je obraz utvářen pomocí barvy na ploše. Koloristická malba je založena na smyslovém účinku barvy, jíž jsou vyjadřovány kompoziční, perspektivní, prostorové a jiné představy. V některých případech může barva dosahovat symbolické významovosti. Kolorismus představuje v dějinách umění proud velké názorové šíře i technické rozmanitosti. Podstatné je těsné spojení, často i splynutí barvy s funkcí světla.¹²⁵

Kolorismus je trvalá hodnota české malby jdoucí až do středověké minulosti k Mistru Theodorikovi nebo Mistru třeboňského oltáře. Rezoval v dílech Josefa Navrátila, Karla Purkyně i Antonína Slavička a rovněž v průběhu celého dvacátého století se setkáváme s výtvarníky, kteří sdělnost svých prací svěřili především barvě (Jan Preisler, František Kupka, Bohumil Kubišta, Václav Špála, Josef Čapek, Josef Šíma).

Přestože se pojem kolorismus vymyká jednoznačné definici, neboť může být neomezeně modifikován individuálním pojetím osobnosti tvůrce, nebude chybné zařadit do tohoto koloristického proudu také Emila Filly. V pracích, které bývají charakterizovány jako koloristické, barva silně umocňuje výraz. A s takovými díly se v tvorbě Emila Filly bezpochyby setkáváme.

Barva hrála v průběhu Fillova rozmanitého tvůrčího života zcela zásadní roli. Jestliže se jí někdy téměř vzdal, objevila se v následujících pracích s o to větší intenzitou a sytější projevem. Jak tomu bylo například ve dvacátých letech 20. století. Po období analytického kubismu (1911-1921), kdy Fillovy obrazy ovládaly valéry hnědých, šedých, narůžovělých, či olivově zelený přeliv, se spolu se syntetickým kubismem významně rozvinula i barevná polyfonie. Filla se tak vrátil k výrazným kobaltovým modřím, žlutím, červením, jak je známe z jeho počátečního expresionistického období, kdy barva byla hlavní nositelkou významu a výrazu. Nicméně po tomto počátečním období, kdy barva dominovala, se později již vždy vázala k dalším výrazovým prostředkům.

¹²⁵ Jan BALEKA, cit. v pozn. 117, 176

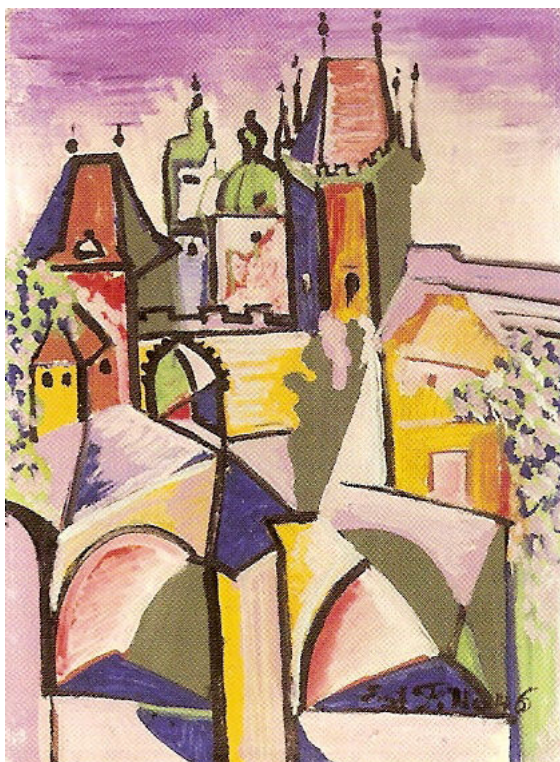
Barva přinesla do Fillových obrazů čitelnou radost z tvorby, radost z malování. Po druhé světové válce, kdy se po několika letech vrátil Filla k malířskému stojanu, naplnil své obrazy zářivými a zářícími barvami, jako příklad uveďme obraz *Karlův most* z roku 1946. [20] Barva pro něho byla zároveň prostředkem, jak se vyrovnat s prožitými útrapami. V obrazech *Buchenwald* (1947) nebo *Osvobození Buchenwaldu* (1947) také pomocí barev vytváří kompozice plné napětí, utrpení a brutality.

Významnou úlohu hrála rovněž ve variantách *Písní*, které vznikaly technikou olejomalby v letech 1946 – 1948. Filla zde plně uplatnil kontrastní barevnost, silnou konturu, která obepíná tvary a výjimečnou koloristickou bohatost. [21] Zatímco ve svitkových tušových *Písních* se obrátil opět k hnědé téměř monochromní barevnosti, v posledním tvůrčím období opět ožily ostré anilínové fialové, červené a žluté v tušových kresbách krajin. Také zde je barva nositelkou výrazu a barevnost se proměňuje spolu s životní situací stárnoucího umělce. V pozdních pracích barvy potemňují, jejich poetické vyznění střídá dramaticčnost a exprese, paralelně s dramaticností Fillova sklonku života.

Emil Filla byl schopen kombinovat účinek vytříbené kresebné linie s výraznou barevností k vystupňování dramaticčnosti nebo naopak poetičnosti svého díla. Pomocí barvy se prostřednictvím obrazů vyznával ze svých emocí, obav, krutých zkušeností i radostí.

Výrazovou sílu barvy a její dominantní podíl na výtvarném díle využívali také někteří Fillovi žáci. Nejvýrazněji se na tomto poli uplatnili Karel Vaca a Vladimír Jarcovják. Barvu jako výrazový prostředek v určité fázi tvorby využíval také Milan Grygar a sestry Válové.

Největší podíl barvy v díle Jitky a Květy Válových shledáváme v pastelech. Zde se obě sestry vzdávají svých hnědých, nebo šedých tónů a používají ostré živé barvy. I zde setrvávají ve svém výtvarném jazyku – Květa v hutnosti, robustnosti a tíze – *Červený kámen* (1986) [22]. Jitka se svou subtilní, ale silně dramatickou úzkostí – *Modré břemeno* (1985) [23]. S čistými zářivými barvami se u Jitky setkáváme ještě v některých litých kresbách, kde barevnou litou linií akcentuje určité části nebo významy díla.



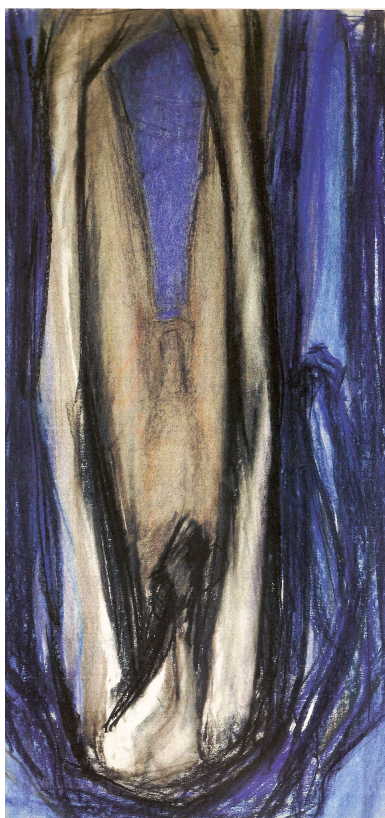
[20] Emil Filla: Karlův most, 1946, olej, plátno, 77 x 57 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou



[21] Emil Filla: Hajaj, belaj, synáček můj, 1948, olej, plátno, 162 x 130 cm, Západočeská galerie Plzeň



[22] Květa Válová: Červený kámen, 1986, pastel, papír, 85,8 x 86,3 cm, Národní galerie Praha



[23] Jitka Válová: Modré břemeno, 1985, pastel, akvarel, papír, 50 x 42,7 cm, Národní galerie Praha

Větší podíl uplatnění barvy shledáváme v pracích Milana Grygara. V počátečních dílech – figurálních námětech a kubizujících zátiších padesátých let Milan Grygar barvu používal jako akcent, v posledních letech jeho rozmanité tvorby nabyla barva na významu. Po černých obrazech z osmdesátých let barevné přímky a kruhové výseče předznamenaly opětovný návrat k barvě a tentokrát jí Grygar svěřil hlavní úlohu. Antifony prozatím posledního tvůrčího období Milana Grygara ovládají barevné geometrické konstrukce monochromních polí, které v sobě zahrnují představy různých variant prostorových vztahů. Jejich řád je přesně určován a vypočítáván – poměry zlatého řezu v konfrontaci s dalšími matematickými pravidly dělení plochy. Grygar je často sestavuje do diptychů a tím asociuje kromě prostorových dějů zároveň i prostorové vazby. Některé barevné výseče ustupují, jiné vystupují, prostor obrazu se otevřel.¹²⁶ [24]

Z malířů generace, která je označována jako poválečná, byli rozenými koloristy především Vladimír Jarcovják a Karel Vaca.

Základem kompozic obrazů Karla Vacy (1919-1989) byla od prvopočátku barva. Obrazy byly vystavěny na základě barevné skladby jasného zvuku a sytého tónu. Svou skladebností však upozorňují ještě na další kvalitu - rytmus. Rytmus se stal dalším z určujících znaků celé Vacovy tvorby, snad díky umělcově smyslu pro hudbu - zejména jazz.

K vysokoškolskému studiu po válce nastoupil Karel Vaca s velkým zpožděním a když v roce 1958 vstoupil do skupiny Trasa, imponoval svým mladším kolegům osobní vyhraněností, břitkostí projevu, černým humorem a skepsí.¹²⁷ V poválečné době (1946-1949) vytvářel kresby divokých hlav. Jistou kresebnou zkratku již doplňovaly čisté ostře řezané tóny barev. Zatímco barva zaznamenávala rytmus, linie jeho kreseb zachycovaly pohyb. Touto energickou konturou uváděl do pohybu i tvary v zátiších, kterými se prezentoval na skupinových výstavách na přelomu 50. a 60. let.

Již v roce 1963 opustil předmětový svět a barvě svěřil veškerou sdělnost. Silně abstrahované konfigurace pomalu přecházely v atematické kompozice

¹²⁶ Hana LARVOVÁ, cit. v pozn. 122, 31

¹²⁷ Eva PETROVÁ, cit. v pozn. 77, 13

barevných polí. Kontura povolna zmizela, barvy se navzájem dotýkaly nebo v sebe přecházely, překrývaly se, prolínaly nebo běžely souběžně vedle sebe.

Barva měla pro Vacu senzibilní hodnotu, uměl ji oživit, dát jí sdělnost, která se nezakládala na konkrétním zobrazení. Dá se říci, že jeho obrazy barvami žijí. Jsou představovány ve své čistotě a zářivosti, Vaca je dokázal skládat, aniž by je otupil nebo oslepil. Dovoľoval si souzvuky, které znějí ostře a přesto harmonují. Zároveň uměl pracovat i s dozvukem barvy, pro tuto kvalitu používal bílé plochy – jakoby prostory ticha, dálky a prázdnoty, ve kterém ostré i harmonující akordy barev doznívají a pomalu se vytrácejí. Každý z jeho obrazů má svoji emocionalitu, psychickou tenzi, svůj rytmus. Vacovy obrazy jsou příběhem barvy a tvaru.¹²⁸[25]

Pro Karla Vacu, stejně jako pro mnoho dalších umělců, se malířství stalo po roce 1968 pouze soukromou záležitostí a dalších dvacet let tvořil své individualizované obrazy pouze pro prostor svého ateliéru a svoji vlastní potřebu zpovědi. V tomto mezidobí, kdy nesměl vystavovat se věnoval scénografické a afišistické tvorbě (vytvořil 341 filmových a divadelních plakátů), návrhům knižních obálek a ilustraci, kde rovněž uplatnil svoji jistou kresbu a koloristický talent.

Rovněž v díle solitéra české malby Vladimíra Jarcovjáka (1924-2007) měla barva svůj hlavní a nezastupitelný význam. Malba pro něho byla především práce s barvou, obraz byl jeho barevnou výpovědí. Malíř, jehož tvorba nemá v českém prostředí paralel, přišel po druhé světové válce do Prahy poučen expresivním surrealismem zlínské Školy umění. Určujícím prvkem jeho tvorby, kromě barvy, byl smysl pro stavebnost a řád. Systém výtvarných znaků, který používal, měl kořeny v kubismu. „*Kubismus měl pro mě samozřejmě velký význam, i když jsem se s ním seznámil až po příchodu do Prahy. Ve Zlíně jsem ho viděl málo, jedině na zlínských salónech jsem objevil Fillu. Vystavoval tam lidovou píseň ' Žaloval sa pták ptákovi'. Ten obraz mi utkvěl v mysli a ohromně se mi líbil. Na základě toho jsem se o něj začal zajímat.*“¹²⁹ Toto podnětné setkání vyústilo v celoživotní zaujetí, a tak se po příchodu do Prahy Vladimír Jarcovják přihlásil do ateliéru Emila Filly a byl přijat. Po studiích se na jeden rok stal Fillovým asistentem a profesora považoval za

¹²⁸ Eva PETROVÁ: Stručná retrospektiva, in: Ateliér, č. 8, 1992, 9

¹²⁹ vzpomínka Vladimíra Jarcovjáka, v jeho ateliéru dne 19. 3. 2007

vynikajícího, leč nedoceněného umělce, mimořádnou osobnost a svého největšího učitele.¹³⁰

Spolu se svými spolužáky z Fillova ateliéru stál při založení skupiny Trasa a vyjadřoval se v intencích zvoleného výtvarného jazyka. Stejně jako další členové skupiny reagoval na kubistické tvarosloví zátišími a pohledy do interiéru, jimž dominovala černá kontura, zjednodušené geometrické tvarosloví a barevné akcenty. Rovněž se nechal ovlivnit expresivním italským neorealismem, nejvýraznější prací v tomto stylu je rozměrné plátno *Motocyklista* (1957).

V šedesátých letech se Jarcovják nechával překvapovat náhodně nalezenými předměty a začal je vkládat do svých obrazů. Ovšem ani v tomto období se barvy nezřekl, naopak barva zvýrazňuje struktury a textury nalezených předmětů, které zachovával. Destrukce hmoty a projektování osobních traumat do svých děl mu však bylo zcela cizí. Ve svých pracích se nezpovídal z úzkostí a běsů, naopak maloval to, co měl rád. Tato patrná radost z malby a tvoření je charakteristická pro celé Jarcovjákovo dílo.

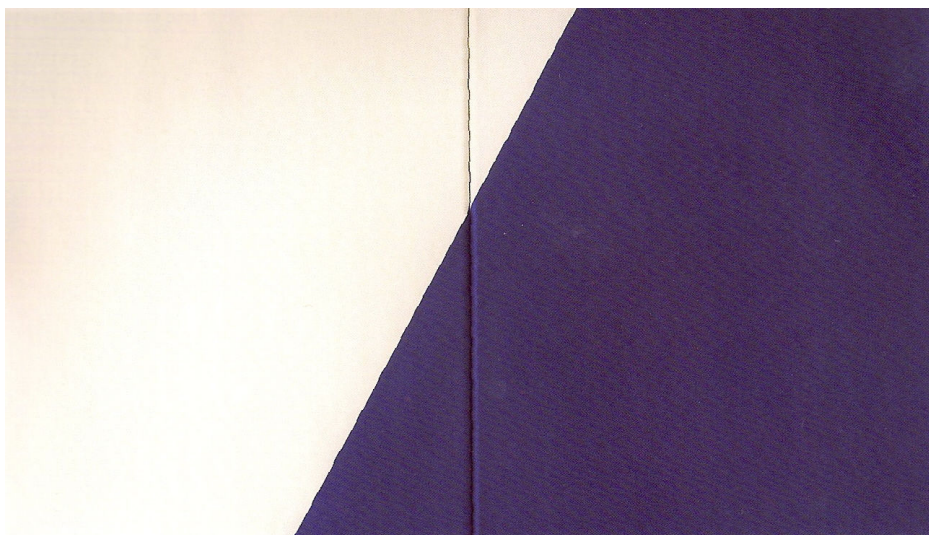
Období sedmdesátých let sám označil jako krutý čas, neboť nemohl nic dělat. Opustil místo asistenta na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a věnoval se náročné restaurátorské práci. V ústraní ateliéru vznikaly intimní obrazy s tématy karet a kuželek, symbolů osudovosti i rizika.

Na konci sedmdesátých let pronikly do jeho tvorby přírodní motivy, přeformulované geometrickým jazykem se poprvé objevují v obraze *Pocta kopřivám* (1977). V cyklu *Variace* propojil dva přírodní světy – živý, organický a neživý, anorganický. V kontrastních dvojicích se vzájemně prolínají vlnovky a křivky oblaků a květů s přesnými hranami kamenů nebo krystalů. Tento kontrast jedinečnosti přírody je vždy podporován výraznými čistými barvami. Náboj často drobných formátů určují vztahy - vztah barvy a hmoty, barvy a struktury, barvy a tvaru.¹³¹

V devadesátých letech se Jarcovjákův malířský rukopis proměnil. V rozměrných obrazech získala barva převahu nad strukturou a geometrickým řádem obrazu. Jakoby se spolu s politickou situací uvolnila i malířská energie tvůrce. Barva

¹³⁰ vzpomínka Vladimíra Jarcovjáka, 19. 3. 2007

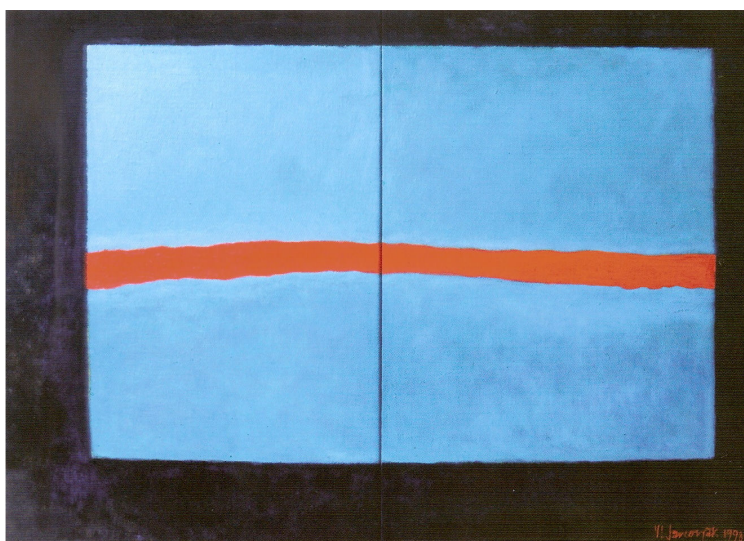
¹³¹ Eva PETROVÁ: Vladimír Jarcovják (kat.výst.), Praha 1994, 13



[24] Milan Grygar: Antifona (diptych), 2004, akryl, plátno, 36 x 92 cm, soukromá sbírka



[25] Karel Vaca: Obraz 25, 1968, olej, plátno, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava



[26] Vladimír Jarcovják: Červená horizontála (diptych), 1999, olej, plátno, 100 x 140 cm, soukromá sbírka

byla obohacena o novou kvalitu – světlo. Toto světlo rozpustilo hranice tvarů a změkčilo barevné přechody. Některé obrazy jsou dynamické, jiné ztišené až spirituální. Geometrické struktury se vytratily a zůstala jen čistá barva ve svých chladných i teplých odstínech. Nemateriální objemy, magicky zářící nebo plující prostorem obrazů, v mnoha ohledech odkazují k tvorbě Josefa Šímy. Barva a světlo zcela ovládly veškerý obrazový prostor, který je výpovědí o „zážitku citovém, optickém, viděném subjektivně ve světě, ve kterém žiji ať z říše přírody nebo seskupení tvarů okolního světa, jeho poezie a tajemství, jeho barevnost.“¹³² [26]

Vladimír Jarcovjác čerpal ve svém díle z kubistického poučení, které si zvolil na základě kontaktu s Emilem Fillou. Toto poučení přetransformoval do vlastního soudobého jazyka, který podpořil výraznou a jedinečnou prací s barvou. Jeho tvorba se tedy nevydala směrem kubismu, přesto probíhala v souladu s Fillovými zásadami - naprosté svobody tvoření, úsilí o monumentální účín, cit pro barvu, její koloristické hodnoty a malířskou hmotu.

Jak již bylo zmíněno výše, pojem kolorismus se vzpírá jednoznačnému definování a rovněž hodnocení koloristického výkonu jednotlivých umělců je velmi problematické, neboť chápání a používání barvy je nesmírně individuální a je modifikováno osobním pojetím umělce. V jistém ohledu by se za koloristické práce dala označit všechna malířská díla, neboť pracují s barvou. Nicméně jasně cítíme, že některá díla a někteří autoři přisuzují barvě mnohem větší výpovědní hodnotu než díla jiná.

¹³² Vladimír Jarcovjác, ve svém ateliéru dne 19. 3. 2007

Akvarel

Akvarel je jednou z nejstarších malířských technik, která využívá lazurní vodovou barvu, v níž je barvivo rozptýleno v pojidle rozpustném ve vodě. Jako podložka obvykle slouží papír, karton, pergamen nebo textilie, zejména pak hedvábí, neboť tyto ovlivňují různou měrou svítivost barev. Jednotlivé barevné vrstvy lze nanášet až po jejich zaschnutí, zároveň však lze využít specifika techniky a to rozpíjivosti a mísitelnosti barev malbou do mokřých vrstev.¹³³

Akvarel se nejvíce prosadil v anglickém malířství počátku 19. století, kdy jeho specifické kvality využívali především John Constable a William Turner, významnou úlohu však hrál akvarel i v novodobém umění – například v tvorbě Paula Cézanna, Oskara Kokoschky, Paula Kleea, Vasilije Kandinského, nebo Marca Chagalla.

Emil Filla techniku akvarelu vyučoval a kladl na ni větší důraz, než na práci s olejovými barvami. V práci s akvarelem viděl základní řemeslnou dovednost, kterou potřebuje malíř pro práci s barvou obecně. Díky obtížné práci s akvarelem se měli studenti učit monumentálnímu zjednodušení se zaměřením k plošnosti, liniovitosti nikoliv však k dekorativnosti. Učili se myslet prostorově a plasticky v ploše a plochou.¹³⁴

Sám využíval akvarel jako kolorovací prostředek svých přípravných kreseb zátiší, nebo ho uplatňoval zejména při zachycování krajiny. Na Turnovsku vytvářel v letech 1922 a 1923 velmi křehké kresby krajin, v nichž se zcela osvobodil od kubistického způsobu zobrazení. Tyto práce vznikaly technikou kolorované kresby tuší, sépií nebo technikou akvarelu. Vyznačují se nebývalou lehkostí, transparentností a jemností. Vyznívají melancholicky až poeticky tesklivě, neuplatňuje se v nich žádný výrazný expresivní nebo dramatický moment. **[27]**

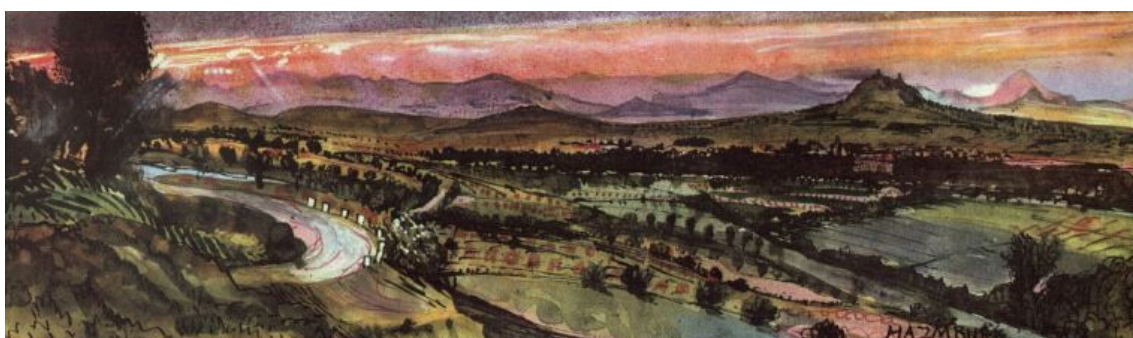
Když se ovšem ke ztvárnění krajiny na počátku padesátých let znovu vrátil v pracích z Českého středohoří, proměnilo se jejich vyznění i náboj. Krajinám dal Filla nový rozměr, vyznával se v nich ze svého vztahu k rodné zemi a domovu, prožíval je mnohem intenzivněji. Krajiny přestaly být jen poklidným zachycením

¹³³ Jan BALEKA, cit. v pozn. 117, 15

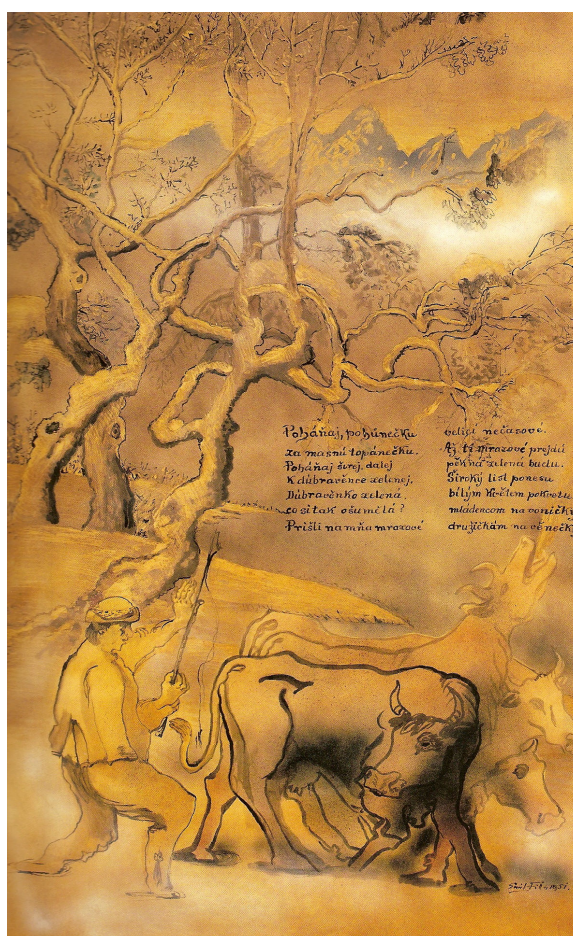
¹³⁴ Emil FILLA: Ideový plán a odbornový studium na škole prof. Filly. Vlastní návrh prof. Filly, rodinný archiv Aleny Antonové



[27] Emil Filla: Krajina z Turnovska, 1923, kolorovaná kresba tuší, perem, sépií, papír, 13 x 32 cm, Krajská galerie výtvarného umění, Zlín



[28] Emil Filla: Hazmburk, 1951, lavírovaná barevná tuš, akvarelový papír, 29 x 78 cm, Západočeská galerie, Plzeň



[29] Emil Filla: Poháněj, pohůnečku, 1951, tuš, akvarel, karton, 234 x 148 cm, Západočeská galerie, Plzeň

plynouceho času. Rezonují intenzivními barvami, nebo jsou ovládány temnotou a tíhou. Odehrávají se v nich dramata korespondující s Fillovým osobním životem. [28]

Nejvýznamnější akvarelovou součástí Fillova díla je cyklus Písní. Výškově rozměrné obrazy svitkové formy maloval buď na hedvábí nebo častěji přímo na papír od roku 1948 do roku 1951. Tyto svitky postupně nahradily rozměrné olejomalby z let 1947-1949. Filla se v tomto cyklu vyznává z lásky k lidovým písním Slováků a Slováků, které ho tolik uchvacovaly již od dětství. Chápal je jako autentický zdroj umělecké tvořivosti a vizuální představy, které si při poslechu písní vytvářel, převáděl do výtvarného jazyka. Pro interpretaci milostných a zbojnických písní volil Filla převážně kombinovanou techniku s akvarelovými prvky, nebo samotný akvarel. Ke sdělení poetického obsahu písní využíval Filla monumentalitu, strohost formy, úspornost výrazu, tělesnou a hmotnou rozložitost výškových dominant - převážně postav a stupňovité, poschodvité vršení děje. Styl čínských tušových maleb je nejcitelnější v krajinách zadních plánů. Části těl jednotlivých lidí a zvířat jsou expresivně deformovány a kontrastují svým dramatickým vyzněním s poklidnou tichostí a věčností krajin na horizontu. [29]

Expresivní výraznou tušovou linií, která je hlavní nositelkou motivu-dramatu, Filla podporoval akvarelově pojednanými plochami, které vytvářejí atmosféru. Akvarelové části jsou tedy nositeli melodie-nálady písně, zatímco kresebné tušové prvky ilustrují její text-námět.

Jako zástupce práce s akvarelem jsem vybrala dva autory, pro něž měla tato technika značný význam – Jitka Válková a Zbyněk Sekal.

Obdobným způsobem jako Emil Filla pracuje s akvarelem i Jitka Válková. Výrazné kresebné prvky – především totemicky útlé postavy, odkazující až k siluetovým postavám starořeckých váz, prehistorickým kresbám, či skalním rytinám, doplňuje jemným koloristickým nádechem akvarelových barev.

Akvarel využívá dvěma způsoby, případně tyto dva přístupy kombinuje. Buď pomocí akvarelových barev vytváří prostor a atmosféru pro děje a situace svých zápasících, padajících, mimojdoucích, či smiřujících se. Jak je tomu například ve velkém akvarelu *Květnové dny/Pád* (ze souboru akvarelů z roku 1974, v nichž se autorka vracela k srpnové okupaci 1968 - *Rok 1968, Útěk, Pád*). [30] Zde tmavé

modročerné pozadí tíživě obklopuje sbor světlých postav. Veškeré drama tím je přeneseno právě do plochy pozadí a do kontrastu temnoty okolního světa s bezmocí a úzkostí jednotlivých postav. Nebo naopak koloruje postavy a vytrhuje je tím z okolního neutrálního území-světa-vesmíru. Drama nebo děj se v tomto případě naopak přesouvá do nitra jednotlivých figur – jako je tomu např. v obraze *Svatební kytice* (1974). [31]

Akvarelové plochy tedy opět vytvářejí náladu, atmosféru (ať již postav nebo pozadí) a doplňují, nebo podporují tím výrazné kresebné prvky.

V případě Jitky Válové se ale s kvalitami, které jsou vlastní právě akvarelové technice, setkáváme zároveň i u jejích olejových pláten. Autorka nepoužívá pastózní hutné barvy, nevrství jejich hmotu, ale naopak i olejovým barvám propůjčuje lehkost a transparentnost, využívá jejich částečné rozpíjivosti. Tím dociluje velké lehkosti a, zejména u náboženských témat, značného duchovního rozměru, jak je tomu například u obrazu *Vzkříšení* (1998).

Zajímavou součástí díla Zbyňka Sekala, jehož tvorba je známá především svou sochařskou vrstvou, tvoří lavírované kresby. Kresebné struktury surreálních postav, zvířat nebo rostlin doplňuje souhrou jemných světlých barev. Vyznění těchto prací je lyricky poetické, vzdálené brutální existenciální tísní Sekalových křičících hlav. Nicméně tato poetičnost v sobě nese jakousi znepokojivost, motiv obrany nebo útoku. Kresebné sestavy upomínají rostliny s ostny nebo pohybující se, kráčeující monstra. Torza s antropomorfními prvky naopak nesou nezhojené otevřené rány.

Některé práce jsou lavírovány výrazněji. Další soubor kreseb, v podstatě lisovaných květin s barevností přírodních šťav, v principu nalezených tvarů připomínají vzdáleně surrealismus, respektive imaginativní postupy například Ladislava Nováka, přestože výtvarně vypadají zcela jinak.¹³⁵

Technika akvarelu sama v sobě nese hodnotu transparentnosti, lehkosti a tím prvotně lyričnosti, poetičnosti. V kombinaci s výraznou linií kresby však naopak může podporovat i znepokojivé a dramatické vyznění, jak o tom svědčí práce Emila Filly i jeho žáků – Jitky Válové a Zbyňka Sekala.

¹³⁵ informace o Sekalově tvorbě doc.PhDr. Marie KLIMEŠOVÁ PhD. ze dne 16.6. 2010



[30]Jitka Válková: Květnové dny (Pád), 1974, uhel, akvarel, tužka, rozmývaná tuš, papír, 62 x 76 cm, soukromá sbírka



[31]Jitka Válková: Svatební kytice, 1974, uhel, akvarel, papír, 88 x 62,3 cm, soukromá sbírka

Sochařství

Definice pojmu sochařství je historicky proměnná. Jestliže se v minulosti jednalo pouze o druh výtvarného umění zobrazujícího skutečnost a umělecké představy trojrozměrným objektem, popř. dosahující prostorovosti plastickým náznakem – reliéf, v průběhu dvacátého století byl pojem sochařství rozšířen o nové postupy ztvárnění – objekty. Objekty pracují se zcela novou kvalitou – se světlem, které dematerializuje hmatové kvality anebo naopak vytváří pomyslné objemy – světelné plastiky, vodní, ohňové a kouřové plastiky.

Fillova sochařská práce zůstala ještě plně v intencích klasického vnímání sochařského díla s přímou vazbou na skutečnost. O sochařství se Emila Filla zajímal ve třech poměrně krátkých obdobích své tvorby, mezi lety 1913-1914, 1934-1935 a 1936/37-1938.¹³⁶ K sochařské tvorbě se uchýloval v obdobích zvýšeného zájmu o plasticitu v malbě. Po období tzv. heroického kubismu (1913-1914) byl Filla v druhém sochařském období intenzivně zaujat uměním africkým a oceánským. V tomto období vznikly zajímavé variace masek těchto přírodních národů.

K vrcholům Fillovy plastické tvorby patří bezesporu série podivných, především ženských figur, které podporují a doplňují představování matky-země v obrazovém cyklu obrovitých žen z poloviny třicátých let. Modelace postav zcela vychází z tématu stvoření. Hmota vyvěrá, roztahuje se a roste na všechny strany.¹³⁷

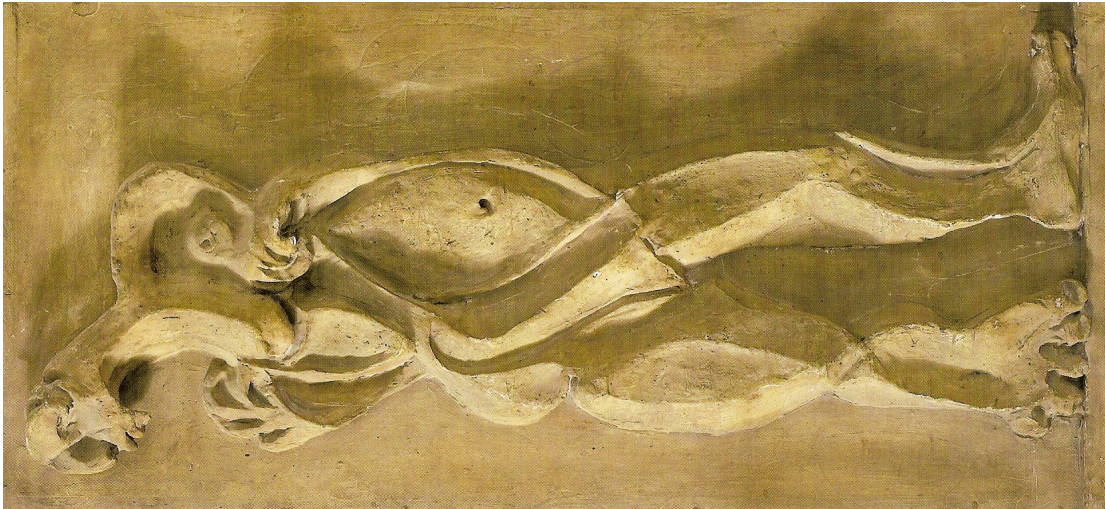
Stejnou erupтивností se vyznačují i hlavy z téhož třetího období. Lidská fyziognomie je deformována vnitřní silou, která vydouvá hmotu a libovolně tak posouvá oči, ústa či nos zcela mimo rámec klasického kánonu krásy. Vojtěch Lahoda používá pro tyto plastiky pojem „obludnost“, která vyjadřuje negaci ke klasicismu (Fillou chápaného jako zárodek akademismu).¹³⁸ Prvek erupтивnosti a vyrůstání hmoty je posílen v mnoha plastikách tím, že ony samy jsou jakoby vytlačovány z plochy, ze země, z krajiny, jako by se jednalo o geologický proces. „*Hmota soch byla znakem či dokonce signálem tvůrčí erupce a tvůrčího aktu.*“¹³⁹ [32]

¹³⁶ Vojtěch LAHODA, cit. v pozn. 25, 439

¹³⁷ o erupтивnosti sochařské hmoty ve tvorbě Emila Filly Tomáš WINTER: Výtrysk a erupce. K plastikám Emila Filly, in: Beket BUKOVINSKÁ/Lubomír SLAVÍČEK, Picture Verba Culpit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Praha 2006, 361-368

¹³⁸ Vojtěch LAHODA, cit. v pozn. 25, 439

¹³⁹ Vojtěch LAHODA, cit. v pozn. 25, 439



[32] Emil Filla: Tři ženy (Triptych), 1934, reliéfy, patinovaná sádra, každý 114 x 52 cm, soukromá sbírka

Ačkoli Filla školil své žáky především v malbě a malířských technikách, považoval za důležité, aby se rovněž malíři „sebecvičili ve školení modelérském a sochařském, aby ovládali objekt trojrozměrný.“¹⁴⁰ Někteří jeho žáci poté využili plastiku pro vyjádření svých uměleckých názorů. Sochařským dílem se zabývali především tři Fillovi žáci, přestože u všech je termín Fillův žák téměř nonsensem. Libor Fára stejně jako Zbyněk Sekal strávili ve Fillově ateliéru poměrně krátkou dobu a oba z vlastního rozhodnutí školu opustili ještě před jejím ukončením. Oba spatřovali poučení zejména v surrealismu, alespoň v počátečních obdobích své tvorby. Radoslav Kratina byl naopak posledním z přijatých studentů do Fillova ateliéru – v roce 1952, takže pod jeho vedením strávil opravdu minimum času. Přesto můžeme i u těchto autorů vysledovat jisté stopy nebo náznaky vlivu jak kubismu, tak samotného Emila Filly.

Libor Fára (1925-1988) vyrůstal a dospíval v inspirativním prostředí pražského Spořilova, jakési místní komunity sdílené básníky Rudolfem Altschulem, Zbyňkem Havlíčkem, Františkem Jůzkem, literárním teoretikem Robertem Kalivodou, jazzovým hudebníkem Luděkem Hulanem. Odtud pramenilo také jeho počáteční zaujetí surrealismem. Spořilovští surrealisté se snažili navázat na předválečnou podobu surrealismu. Zatímco starší generaci přitahoval ilusionismus surrealistického verismu Dalího, Liboru Fárovi byl bližší svět vegetabilních a zoomorfních tvarů s magií skrytých očí, tedy tvorba Maxe Ernsta. Jeho rané surrealistické práce se vyznačují především schopností zpracovat výtvarné téma na malém formátu způsobem, který evokuje výraznou formu a velkorysost.

Plodné období surrealistických koláží a kreseb vystřídalo mezi lety 1954 a 1955 stádium tápání a hledání nejen tématu, ale i formy. Z tohoto období pochází práce *Zápas Kentaura s jednorožcem* (1954). [33] Stylizací zvířat, lineárním pojetím malby, celkovou atmosférou - dravostí, bestialitou boje a propletením těl jednotlivých účastníků, výjev silně upomíná Fillovy Boje a zápasy. Fára zde podobně jako Emil Filla rovněž experimentoval s technikou – použil enkaustiku a temperu na sololitové

¹⁴⁰ Emil FILLA: Ideový plán a odborový studia na škole prof. Filly, cit. v pozn. 134

desce. K této práci se ještě tematicky i formálně váží obrazy – *Smrt Kentaura a jednorožce* (1954) a *Smrt Kentaura* (1954).

Podruhé se Fára svému učiteli přiblížil výše zmíněnými postkubistickými zátišími ze druhé poloviny padesátých let. Následně můžeme jistý odkaz Emila Filly sledovat v dřevěných asamblážích *Hracích stolů*.

Soubor dřevěných asambláží nazvaných *Hrací stoly* byl poprvé představen na druhé Fárově samostatné výstavě v listopadu 1967 v Galerii na Karlově náměstí. V těchto plastických obrazech Fára skládal nalezené a očištěné dřevěné předměty nebo jejich části v nové celky. Propojoval v nich dva odlišné principy: zákonitosti hry a náhody s východisky střízlivosti, elementarismu, respektování, možná toho, co Filla označoval termínem 'věcnost'.¹⁴¹ V *Hracích stolcích* se divák setkával s důvěrně známými věcmi, které měly být samy sebou, měly vyjadřovat vlastní existenci – obdobně definoval Filla věcnost svých zátiší.

Fillovo pokorné nazírání na předměty každodenního života, jak je známe ze stati *Holandské zátiší* z roku 1916, zřejmě Fárovi vyhovovalo. Ztotožnil se s Fillovým výkladem „očištěné“ věci a převzal ji jako důvěrně známou součást nových konstrukcí, potažmo her. Stejně tak jako jednotlivé předměty prezentují „pouze“ samy sebe, rovněž i materiál – tedy dřevo vyjadřuje sám sebe, není zušlechťován ani natírán, či jinak zkrášlován.

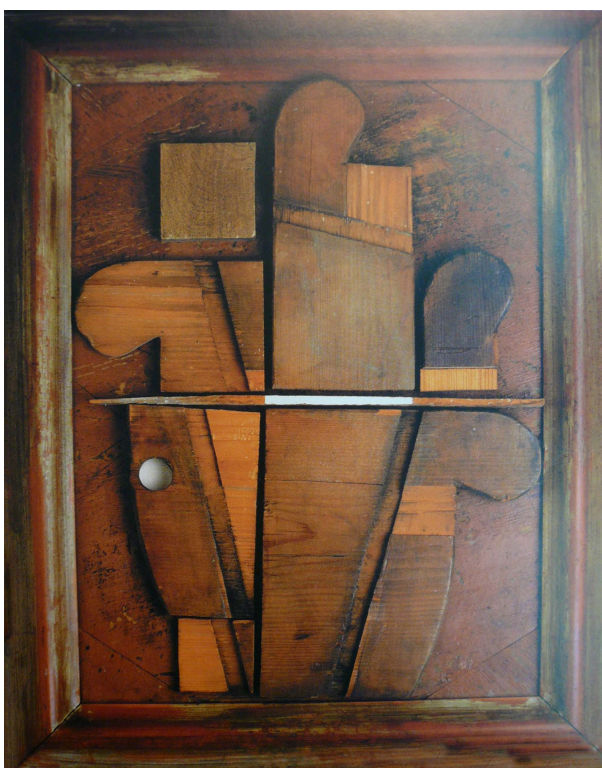
Hrací stoly tak můžeme vnímat stejně jako Fillova zátiší, jako výtvarnou strukturu, sestavenou z jednotlivých harmonujících částí v důsledně dodržovaném rytmu a osových souměrnostech. Divák je konfrontován se stejnými kvalitami jako ve Fillových zátiších – důstojností a monumentalitou. Není v nich však pádnost a živelnost, jakou se vyznačují Fillova zátiší, charakterizuje je spíše symetričnost, racionální skladba jednotlivých součástí. Zároveň však Fárový obraz nabízejí sekundární rozměr, další možnost čtení – působí antropomorfně – jako oživé bytosti, jako partneři diváka, jako protihráči nebo spoluhráči.

Touto dřevěnou skladbou nalezených předmětů nebo jejich součástí se Fára zabýval i v následujících letech. V roce 1980 vznikl obraz *Pocta Fillovi* [34], kde již

¹⁴¹ Vojtěch LAHODA/Věra VELEMANOVÁ: Libor Fára/Dílo, Praha 2006, 386



[33] Libor Fára: Zápas Kentaura s jednorožcem, 1954, enkaustika, tempera, sololit, 107 x 89 cm, soukromá sbírka



[34] Libor Fára: Pocta Emilu Fillovi, 1980, asambláž, dřevo, 65 x 49 cm, soukromá sbírka

ale ono druhotné vyznění chybí. Celá asambláž je v podstatě kubistickým zátiším. Fára používá zarámované plochy odřeného dřeva, čímž pravděpodobně odkazuje ke známé Fillově zálibě hledat rámy, nezřídka staré a honosné, pro své obrazy. Jednotlivé zjednodušené prvky, podobně jako Filla, rozdělil a rozčlenil a takřka aditivně složil do nového kompozičního celku. Je možné, že přímým předobrazem tohoto díla mohl být Fillův obraz *Zátiší s knihou* (1922), který vlastnil otec Anny Fárové a později se stal jejím majetkem.

Přestože tedy Libor Fára opustil Fillovu školu předčasně a později se k Fillovu školení i Fillově osobě nevyjadřoval příliš lichotivě, nalézáme v jeho tvorbě několik styčných bodů jak s kubistickým tvaroslovím, tak se samotnou tvorbou (výtvarnou i teoretickou) Emila Filly.

Druhým autorem, který spatřoval východisko své tvorby v surrealismu byl Zbyněk Sekal (1923 – 1998). Po válce, kterou téměř celou strávil, za svoji činnost v ilegální skupině komunistické mládeže, v koncentračním táboře Mauthausen, přišel na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou do ateliéru Františka Tichého jako dospělý člověk, se zkušeností, která provždy určila způsob jeho vidění světa. Zde se setkal a sblížil především s Mikulášem Medkem a Stanislavem Podhrázským, přátelil se se Zdeňkem Palcrem z ateliéru Josefa Wagnera. Přitahovala je tehdy především tvorba Toyen a silným podnětem pro ně byla mezinárodní výstava surrealismu v pařížské galerii Maeght, kterou v září roku 1947 navštívili. Přesto se však Sekal surrealistou, dle vlastních slov, necítil.¹⁴²

Neobyčejně důležitý byl pro tohoto umělce svět knihy. Když se v roce 1953 přestěhoval do Bratislavy věnoval se překladům filozofických textů – zejména Karla Marxe, Feurbacha, Clausewitze, přeložil ovšem i řadu textů z oblasti krásné literatury, především Franze Kafku – který byl Sekalovi blízký.

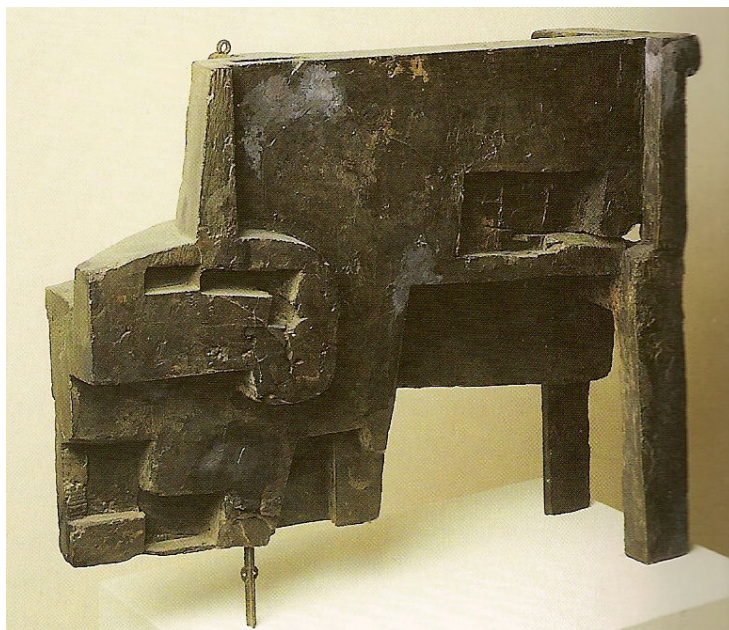
Zhruba od poloviny padesátých let se opět soustavně věnoval výtvarné práci – maloval a začal se zabývat plastikou. Tvorba měla v této době figurativní charakter se základními tématy hlavy, vojáka a ptáka. Do tohoto období spadají výpovědi o hluboké existenciální tísní, neobvykle silné plastiky – *Křičící hlava* a *Mrtvá hlava* (obě z roku 1957).

¹⁴² Marie JUDLOVÁ: Zadržovaná prudkost: Retrospektiva Zbyňka Sekala, Praha 1997, 8

V roce 1958 vstoupila do Sekalovy tvorby konstrukce. Téma obydlí nejprve chápal jako úkryt nebo kafkovské doupě, které se v první polovině 60. let proměnilo ve vratkou labilní stavbu, plošnou vertikální stělu s různě intenzivním figurativním podtextem.¹⁴³ [35]

V roce 1969 odešel do rakouské emigrace. Po příchodu do Vídně vznikaly ve stísněném prostoru ateliéru drobné plastiky, díla koncentrované energie prezentované jednoduchým tvarem. Stále se však ozývala dominantní témata – figura, hlava. V Sekalově tvorbě nalézáme intenzivní intelektuální investici, konstruktivní smysl a duchovní odůvodnění tvorby srovnatelnou s tvorbou o generaci staršího Paula Kleea.¹⁴⁴

Koncentrovanost a uvážlivá úspornost Sekalových děl může v mnoha ohledech připomínat racionální tvarovost a konstruktivnost některých kubistických plastik, přesto je však chápání a pojetí plastiky u Sekala naprosto odlišné od koncepce Emila Filly. Zatímco Fillovy plastiky vyrůstají z nitra, jejich jádro se bouří, vzpíná a bují, Sekal jádro obaluje a ochraňuje. Sekalovy plastiky jsou kontemplativní, ponořené do sebe, přesto existují velmi silně. Fillovy plastiky jsou naopak velmi energické až excentrické.



[35] Zbyněk Sekal: Jeskyňky, 1964, sádra, železo, 39,8x 48,7 x 17,2 cm, soukromá sbírka

¹⁴³ Marie JUDLOVÁ, cit. v pozn. 142

¹⁴⁴ ibidem

Před polovinou 60. let se na československé výtvarné scéně začaly prosazovat nové, konstruktivní tendence, které se hlásily k dynamice moderní doby, k jejím technickým vynálezům i formálnímu tvarosloví. Tento proud geometrické abstrakce, která navazuje na modernistickou tradici civilizačního optimismu dvacátých let reprezentují i variability Radoslava Kratiny (1928-1999).

Konstruktivismus, k němuž se Kratina svojí tvorbou hlásí, odvodil z kubismu objevnou prostorovou problematiku, schopnou nových řešení. Z kubismu konstruktivisté také převzali novou výtvarnou disciplínu – objekt. Tento objekt zbavili posledních prvků zpodobení reality a svůj zájem přesunuli ke ztvárnění univerzálního prostoru nekonečna. Aby takto pojatému prostoru nekladli překážky, vytvářeli průhledové objekty z útvarů vymezujících prostor, ale vždy schopné cirkulace světla a vzduchu. Další dimenzí, kterou vnesl do výtvarného umění Naum Gabo v roce 1920 svým objektem s rotující čepelí, byl nový fenomén – pohyb a čas. Od kubismu se konstruktivisté odpoutali také charakterem tvorby, zcela vyloučili subjektivní pocity a emoce, zřekli se osobitého rukopisu a nahradili ho anonymním průmyslovým zpracováním. Z umělce se stal inženýr – konstruktér, ateliérem potom průmyslový provoz.

Cesta Radoslava Kratiny ke konstrukci variabilů vedla osamoceným a logickým vývojem, přes experimentální grafiku a reliéfní struktury. Od samého počátku používal ve své tvorbě racionální postupy, vyplývající z autorova materialistického přístupu ke světu, vzdáleného poetizujících a fantaskních aspektů. Od roku 1963 frotážoval sesbíraný odložený materiál – žiletky, zápalky, rozlámané krabičky. Důležitým předmětem pro vývoj jeho další tvorby se staly sádrové štočky, které napomohly plynulému přechodu od grafiky k experimentálním reliéfním strukturám.

Tyto reliéfní struktury vytvářel také ze zápalek, které roval do připravených rastrů. Díky možnosti jejich různorodého stlačování, vznikaly proměnlivé reliéfní struktury.[36] Tak náhodně objevil další novou hodnotu – pohyb. Tento objev nasměroval Kratinovu tvorbu od stabilních struktur k objektům s možným pohybem

(rok 1964)¹⁴⁵. Zpočátku k vytváření těchto objektů využíval dřevěné hranoly a válce natírané několika kontrastními barvami, později však přešel k jednotné bílé barevnosti a zdůraznil tím podstatu variabilů – hru světla a stínu, její proměnlivost. Paralelně s dřevěnými strukturami začaly vznikat i objekty kovové tam, kde dřevo nemohlo splnit potřebné mechanické funkce. Nakonec dřevo opustil úplně.

Cílem Kratinových prací bylo vytrhnout diváka z pasivního sledování vystavených artefaktů, zapojit ho do hry a utváření samotného uměleckého díla, proměnit ho v manipulátora a objevitele nových variant a tím i nových objektů. Tento přístup obdobného vnímání diváka ho opět přibližuje Emilu Fillovi. Zatímco Filla požaduje od diváka schopnost poetického prožitku díla, který se vyrovná prožitku autora a zůstává tedy v rovině intelektuální a duševní, Kratina se domáhá absolutní proměny v tvůrce - umělce. První propojení práce učitele žáka můžeme spatřovat v onom poučení konstruktivismu v kubismu, jak je zmíněno výše.

Nemůžeme striktně říci, že sochařská práce Emila Filly ovlivnila jeho žáky natolik, že by se jí začali intenzivně zabývat. Poučení, ze kterého čerpali, vidíme spíše v kubismu obecně, v obecném přístupu k tvoření, vnímání díla nebo diváka, jak je charakterizoval Filla ve svých studiích a teoretických pracích.



[36] Radoslav Kratina: Proměnlivá struktura, 1964, dřevo, zápalky, 30 x 20 x 5 cm, soukromá sbírka

¹⁴⁵ Jana ŠEVČÍKOVÁ/Jiří ŠEVČÍK: Radoslav Kratina Variabile, Wien, 1991, nepag.

Realizace v architektuře

Ateliér monumentální malby měl ve své podstatě vychovávat pro výtvarnou scénu autory, kteří by byli schopni realizovat monumentální práce pro architekturu. Možnost uplatnění monumentálních plastik nebo maleb v nově vznikajících architektonických útvarech se značně rozšířila zvláště v padesátých letech dvacátého století. Monumentální tvorba stála v popředí zájmu oficiální kultury, neboť byla považována za adekvátní formu zobrazení nových velkých myšlenek socialismu. Zároveň byla tato díla, vytvářená v jednotě s architekturou a umístěvaná ve veřejných prostorech, vnímána jako vhodný nástroj výchovy společnosti a cesta ke skutečnému zlidovění kultury. V padesátých letech tak vzniklo mnoho realizací, kde se na jedné straně prosadili jak autoři meziválečného konzervativního realismu, jako Jan Slaviček nebo Max Švabinský, tak autoři, jejichž díla navazovala na sovětské pojetí realismu nebo propagační schematickou sovětskou malbu a kresbu – jako příklad uveďme pracovní skupinu Jana Čumpelíka – Alena Čermáková, Jaromír Schoř, nebo Adolfa Zábranského – autora sgrafit pro Památník národního osvobození (Na paměť osvobození, 1955), pro Ledeburskou zahradu v Praze (Se sovětským svazem na věčné časy, 1955).¹⁴⁶ Realizace Fillových žáků ovšem již spadají převážně do šedesátých a sedmdesátých let a jsou imunní vůči budovatelskému duchu stalinismu padesátých let.

Emil Filla se realizací pro architekturu rovněž zabýval. Málo známý cyklus fresek pro restauraci nově postavené budovy Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze na Masarykově nábřeží vznikl v letech 1927-1930. V osmnácti polích Filla vytvořil technikou stucco lustro kubistická zátiší s tematikou vztahující se k prostoru, pro který byly fresky určeny. V řadě fresek malíř také využil plastického štuku, kde malby přecházejí v nízký reliéf. Zátiší, převážně s tematikou jídla, ve kterých se opakují motivy obrazů – zátiší s kytarou, partiturou a anansem, zátiší s hruškou, sklenicí a hroznovým vínem na podnose, jsou rámovány čtyřmi rohovými obrazy se

¹⁴⁶ Tereza PETIŠKOVÁ: Oficiální umění padesátých let, in: Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSÁ (eds.), cit. v pozn. 9, 346-356

stylizovanými výjevy vodního živlu. Tento ojedinělý cyklus, kde se uplatnil kubismus v nástěnné malbě, nemá v Čechách, ale ani v celoevropském měřítku obdoby.¹⁴⁷

Fillových žáků, kteří vytvořili díla náležející do tohoto oboru, je několik. Nikdo se však realizacím pro architekturu soustavně nevěnoval, byl to jakýsi doplněk k jejich výtvarné práci. Výzva, kterou se rozhodli přijmout, nebo možnost jak v době, kdy jejich soukromá umělecká tvorba zůstávala skrytá v ateliéru, získat nějaké finanční prostředky (spolu s ilustrací, restaurátorskou prací, nebo prací pro časopisy). Mnoho z těchto realizací je však bohužel zničeno. Stavby různých funkcí a institucí jsou v průběhu doby nahrazovány modernějšími a vhodnějšími objekty, a tak spolu s nimi mizí i díla, byť třeba značné kvality, neboť v mnoha případech zůstávají anonymní. Zatímco obrazy jsou vystavovány v galeriích a nesou si tak pečeť jisté výjimečnosti, realizace v architektuře patří k dennímu provozu, čímž se tato exkluzivnost vytrácí a podléhá tak často nekontrolované zkáze.

Realizacím v architektuře se věnovaly například sestry Válovy – pro své rodné město Kladno vytvořily v roce 1965 sérii venkovních maleb na sídlišti v Kročehlavech, ve stejném období zde pracoval i Vladimír Jarcovják. Sestry Válovy poté vytvořily ještě v roce 1963 vitráž v Ústavu teoretických základů chemické techniky ČSAV Praha – Lysolaje (Rozvojová 135, Praha-6), leptané vitráže pro Síň tradic pro příslušníky Ústředního sboru nápravné výchovy ministerstva spravedlnosti v Ostrově nad Ohří (1975), skleněnou mozaiku pro vstupní halu Výzkumného ústavu pro využití výpočetní techniky v řízení – Federální ministerstvo pro technický a investiční rozvoj, Praha (1976-77), glazovaný keramický reliéf pro Ústřední sbor nápravné výchovy ministerstva spravedlnosti v Ostrově nad Ohří (1977) a v témže městě několik domovních znamení.

Vladimír Jarcovják jako svoji první realizaci pro architekturu vytvořil čelní stěnu vstupní haly Československých aerolinií ve Vídni v roce 1962, následně keramický vlys pro jídelnu hangáru letiště Ruzyně (1968), reliéfní štukovanou zeď v prostoru gymnázia Ostravě - Hrabůvce (1974) a skleněnou mozaiku průčelí tovární

¹⁴⁷ Vojtěch LAHODA, cit. v pozn. 25, 307-308

haly u.p. Tesla Vráble na Slovensku (1979). V sedmdesátých letech se Vladimír Jarcovjác rovněž intenzivně zabýval restaurátorskou prací.

K výtvarné práci pro architekturu se dostal i Čestmír Kafka. Se svými projekty uspěl i na mezinárodním poli – podílel se spolu s Olbramem Zoubkem a Karlem Filsakem na realizaci československého velvyslanectví v Brasílii a spoluvytvářel československý pavilon pro EXPO v Ósace v roce 1970. Pro domácí prostředí vytvořil strop federálního shromáždění v Praze (1967-1969) a interiér festivalového kina v Karlových Varech.

Většina těchto realizací není zmapována ani zdokumentována. V mnoha případech již byla zničena, poškozena, nebo jinak znehodnocena či dokonce úplně odstraněna, přestože se jedná o hodnotný doklad vnímání veřejného prostoru ve druhé polovině dvacátého století. Zároveň jde i o zajímavou součást díla jednotlivých umělců.

Výrazné osobnosti mimo výtvarnou scénu

Emil Filla byl významnou osobností československé kulturní scény, jak již bylo několikrát zmíněno výše. Jeho dílo ať již výtvarné nebo teoretické mělo značný vliv na jeho současníky i na tvůrce dalších poválečných generací. Jeho uměleckohistorické studie jsou syntetickými pracemi s širokým okruhem zájmu a velkým filozofickým, estetickým a kulturním přesahem. Emil Filla byl všestrannou renesanční osobností, vzdělanou, kultivovanou a inspirativní, jak dokazují zmíněné texty a osobní vzpomínky mnoha jeho žáků.

Také z jeho speciálky vyšli kromě výtvarných umělců i absolventi, kteří našli své uplatnění v jiných oborech, s kulturou samozřejmě propojených. Vratislav Blažek, Josef Hejzlar a Otakar Schindler.

Vratislav Blažek (1925-1973), spisovatel, scénárista a dramatik, se již během studií v ateliéru monumentální malby Emila Filly věnoval psaní příspěvků do satirických časopisů. V této době začala rovněž jeho autorská spolupráce s Divadlem satiry. Již první dramatické pokusy ukázaly Blažkův sklon k parodii, kritice společenských poměrů a satirické nadsázce. Hra *Kde je Kuťák?* (1948) byla vykládána jako kritika socialismu a urážka pracujícího lidu. Čtyři dny po svém uvedení byla zakázána a stala se na dlouhou dobu poslední satirickou hrou v Československu. Divadlo satiry bylo následně zrušeno.

V padesátých a šedesátých letech dvacátého století se stal Blažek díky hrám *Třetí přání* a *Příliš štědrý večer* jedním z nejvýznamnějších divadelních tvůrců, ovšem známý byl především svými filmovými scénáři. Z jeho pera vyšly muzikály jako *Starci na chmelu* a *Dáma na kolejích* nebo komedie *Světáci*. Byl rovněž autorem celé řady písní, které posléze zlidověly: *Den je krásný*, *Dáme si do bytu*.¹⁴⁸

Po roce 1968 emigroval do Německa, kde také v Mnichově zemřel. Z jeho exilové korespondence s Václavem Táborským vznikla knížka *Mariáš v Reykjavíku*. V roce 1975 ji vydali manželé Škvorečtí v Torontu. Blažkovou postavou se pak inspiroval Josef Škvorecký v *Příběhu inženýra lidských duší*, kde mu dal průhledné jméno Blažej.

¹⁴⁸ <http://www.ct24.cz/kalendarium/13338-zemrel-scenarista-a-dramatik-vratislav-blazek/> a www.spisovatele.cz/vratislav-blazek vyhledáno 9.5.2010

Josef Hejzlar (1927) již během studií sdílel Fillovu lásku k čínskému umění. V roce 1951 odjel do Pekingu, kde studoval do roku 1953 Pekingskou universitu a mezi lety 1953 a 1956 Ústřední akademii umění rovněž v Pekingu. Zde upevnil svoji zálibu v čínském umění a později mu věnoval pozornost významnými uměnovědnými studii. Mezi nejznámější patří velká monografie čínského malíře Čchi-Paj-š'e (1970), která obdržela cenu nakladatelství Odeon.

K dalším Hejzlarovým pracím patří především knihy: *Stará čínská grafika* (1972, Praha, Londýn, Frankfurt v anglické a německé verzi). Dějinný přehled vývoje klasické čínské grafiky, zvl. barevného dřevořezu. *About the Shanghai School of Painting* úvodní studie v katalogu výstavy Masters of Shanghai School of Painting, (1968, NG Praha). *Vietnamské umění* (1974, Praha, Londýn, Paříž, Frankfurt, anglická, francouzská, německá a česká verze) - dějiny vietnamského umění, architektury a uměleckého řemesla a vlivy Číny a jihoasijských zemí. *Čínský akvarel - Šanghajská škola malířská* (1978 – 1994, Praha, Londýn, Paříž, Frankfurt, anglická, německá a francouzská verze, celkem 16 vydání). Text knihy se zabývá malbou mistrů tzv. šanghajské malířské školy a jejich předchůdci v malířském stylu sie-ji, rovněž i technickými aspekty této malby. *Čínská krajinomalba* (1994 - 1996, Praha, Paříž, Frankfurt, v německé a francouzské verzi) o vzniku a dějinách čínského malířství krajin a čínské teorie krajinomalby.

Kromě čínského a východního umění se Josef Hejzlar věnoval i teorii a historii průmyslového designu a bytové kultury. Např. *O textilním desénu* (Praha 1979), *Barvy a vzory závěsových textilií* (Praha 1969) a *Základní řešení barevné a desénové kompletace bytového vybavení v ČSSR* (Praha 1973).

Scénografická práce je bezesporu jedním z odvětví výtvarného umění a mnozí umělci se scénografií, kromě dalších aktivit, také zabývali – významně např. další Fillův žák Libor Fára. Nicméně pro Otakara Schindlera byla profese scénografa tím primárním zaměřením.

Těsně po válce na sebe upozornil Otakar Schindler (1923-1998) založením ostravského amatérského divadla Kytice, z něhož se v roce 1955 stala profesionální scéna Divadla Petra Bezruče, po roce 1959 prezentovaná hlavně mladými absolventy FAMU v čele s režisérem Janem Kačerem. Po studiích na VŠUP se

Schindler na tuto divadelní scénu do Ostravy vrátil ke scénografické práci. Umělecky se vypracoval a byl pak postupně najímán jako uznávaný scénograf divadly nejen v Ostravě, Brně, Liberci, ale i v Praze, Chebu a Plzni. Od roku 1975 natrvalo přešel do pražského Realistického divadla, kde vytvořil úspěšný tandem s režisérem Lubošem Pistoriem.

Ve svých scénách a kostýmech vytvářel překvapivé surrealistické koláže, v nichž využíval fragmenty již nepotřebných předmětů, které nacházel na smetišti nebo v rekvizitárních divadel. Tímto způsobem se snažil propojit svět divadelní se světem současnosti. Mezi jeho nejznámější scénografie patřila Nezvalova *Schovávaná na schodech* (Divadlo Petra Bezruče, Ostrava, 1964, Jan Kačer), *Čechovův Racek* (Činoherní klub, Praha, 1975, Jan Kačer) a *Giraudouxova Ondina* (Realistické divadlo, Praha, 1982, Luboš Pistorius).¹⁴⁹

Fillovi žáci se tedy významně podíleli rovněž na rozvoji dalších odvětví kultury s malířstvím a výtvarným uměním spjatých.

¹⁴⁹ Vlasta KOUBSKÁ, *Otakar Schindler (1923-1998)*, Praha 2009

Závěr

Dílo Emila Filly, dnes již téměř bezvýhradně vysoce ceněné a uznávané, se díky své rozmanitosti, pestrosti a obsáhlosti vzpírá jednoznačnému zařazení. Jestliže se s ním dobová kritika vypořádala nálepkou „zajatec kubismu“, musíme dnes tento příliš ohraničující posudek přehodnotit. Emil Filla se ve své umělecké i teoretické tvorbě kubismem celoživotně zabýval, vztah k němu a výtvarné pojetí se ovšem vyvíjelo. Tento neustávající proces se odráží i v pozdních pracích slovenských písní a krajinách Českého středohoří. Přesto však výklad kubismu a jeho výtvarné zpracování ve všech svých nuancích není jediným přínosem, který Filla pro vývoj československého výtvarného umění znamenal.

Velkou hodnotu dnes spatřujeme rovněž v jeho teoretickém díle. Články věnující se historii výtvarného umění pregnančně formulují nadnesený problém a jednoznačně směřují k jeho výkladu. Jsou to velmi diskrétní vyznání, zároveň však překvapují svým průbojností a hledáním nových cest.

Tato práce se snaží poukázat na fakt, že neopominutelnou součástí Fillova odkazu je i jeho pedagogická činnost, kde se vzácně propojily obě dvě složky jeho osobnosti – myslitele a malíře. Ačkoli je působení samotného výtvarného díla nepochybné, zdá se, že na mladou poválečnou generaci pravděpodobně mnohem intenzivněji zapůsobil právě onen myslitelský duch, jeho noblesa a kultivovanost, nesmírně hodnotný inteligentní projev v době raných padesátých let tak ojedinělý, a proto vyhledávaný, ale zároveň i zatracovaný.

Vliv jednoho autora na druhého, vliv učitele a žáka jsou někdy nesmírně složitě definovatelné pojmy a nelze je zajisté chápat primárně pejorativně, jako kopírování nebo jako neschopnost vlastní umělecké invence. Do jisté míry se jedná o jakési vyrovnání se s vlastní minulostí, o prostor k rekapitulaci. Jde o kontinuální a logický vývoj výtvarného umění, kdy jednotlivé generace reagují (ať již návazností nebo popíráním) na generace předchozí. Rovněž role pedagoga má svá úskalí a jakousi dvojakost, skýtá nebezpečí po přílišném ovlivňování žáků vlastním výtvarným úsudkem nebo postojem, ale zároveň dává velký prostor pro formování uměleckého povědomí mladých tvůrců a tím v podstatě i celého směřování výtvarného vývoje.

Fillův odkaz a dopad na vývoj československého umění v druhé polovině dvacátého století je nezpochybnitelný. Generace umělců, kteří prošli školením na Vysoké škole uměleckoprůmyslové bezprostředně po druhé světové válce, měla zásadní význam pro utváření a formování výtvarného názoru tehdy neoficiální výtvarné scény, která je dnes rozkrývána a zhodnocována. Tvořili v izolaci, čerpali z domácí tradice, na níž navazovali a k níž se hlásili. Takové osobnosti, jakou byl Emil Filla, měly tedy pro ně značný význam, jak z hlediska uměleckého-výtvarného, tak především morálního-osobnostního. Je tedy nesporné, že dopad Fillova působení na mladou generaci začínajících umělců, není omezen pouze na kubistický styl, ale převážně a daleko významněji ovlivnil mladé tvůrce svým vzděláním, intelektem, silou osobnosti a především definováním hodnot v malířství, které podpořil jak výtvarným, tak teoretickým výkonem.

Fillovi žáci tvoří jen část umělecké vrstvy, která zachovávala kvalitu a kontinuitu výtvarných počinů na území Československa, kde byl po čtyřicet let oficiálně propagován jediný styl – socialistický realismus. Nicméně jsou mezi nimi tak výrazné osobnosti, jejichž tvorba bezpochyby patří k vrcholným projevům tohoto období. Libor Fára, Milan Grygar, Vladimír Jarcovják, Čestmír Kafka, Zbyněk Sekal, Karel Vaca, Jitka a Květa Válový.

Nemůžeme samozřejmě přeceňovat vliv jednoho jediného muže na utváření uměleckého názoru jednotlivých tvůrců – těch inspirativních osobností, skutečností, událostí a prostředí bylo mnoho, stejně jako se každý člověk nechává ve svém životě ovlivňovat různými proudy. Hraje v tom v jistém ohledu i díl náhody, štěstí, nicméně stejně nedílnou a možná nejhlavnější součástí utváření výrazné osobnosti výtvarné scény je uvnitř ní samé – vlastní talent, píle, nebo zodpovědnost, cílevědomost, charakter a samozřejmě (pro minulou dobu platící obzvlášť) sebevědomí v sama sebe a vlastní správnost cesty.

Faktorů, které ovlivňují úspěch nebo neúspěch je nesmírně mnoho. Pro umělce, kteří po válce začali vstupovat na uměleckou scénu, byla důležitá rovněž doba v níž žili a tvořili. Na jedné straně to byla zkušenost války, která prověřila žebříček hodnot jednotlivých osobností, devalvovala některé hodnoty minulých období a dodala významu hodnotám jiným. Stejně tak i následující období

nesvobody, pozvolného uvolňování poměrů a jejich opětovného zpříšňování, měla na tvůrce jistě nezanedbatelný vliv. V dnešní době se může zdát až šokující, v jakém prostředí a za jakých podmínek byli schopni umělci žít a tvořit.

Z období totalitarismu let padesátých a šedesátých přesto dokázalo vzejít mnoho výjimečných a originálních autorů. Jejich tvorba je zařaditelná do kontextu celosvětového vývoje, přestože tvořili v izolaci a nevýhodných podmínkách. Atmosféru doby i situaci na umělecké scéně popisuje další nesmírně aktuální a nadčasová teze Emila Filly: „...*Umělec vždycky předjímá zápas všech béd, utrpení, falešnosti a bolestných krisí, umělec má – a co svět světem stojí – měl a bude mít v programu svého činění zápas, obranu, aby přemohl rmut, tíhu a nemoci, které vidí a cítí dřív, mocněji a naléhavěji. Obyčejně – a to je pravidlo dosud vždy potvrzované – každá velká krise musí vyvolat už dávno odpovědného umělce nebo celou generaci nadaných...*“¹⁵⁰

¹⁵⁰ Emil FILLA: Krise ducha, výňatek z buchenwaldských zápisků, 145-156, in Hollar, sborník grafického umění XX, Praha 1947

Summary

An important figure in Czech art history Emil Filla (1882-1953), painter, graphic artist, sculptor, organizer of artistic life in interwar Czechoslovakia, art theorist and critic, at the end of his life, got one more new feature again beneficial to the entire Czech cultural scene. After his return from the concentration camp at Buchenwald, where he spent all six years of war, he became a professor at the newly established Academy of arts, architecture and design in Prague. His atelier of monumental painting has become a sort of post-war phenomenon. Up to one hundred students have undergone his training in a few years (he worked at the school 1945-1953). In this unsettled period after World War II generations retarded by the war were blend with the generations who have just reached the age to take university training. That is why postwar years are rich in celebrities.

Emil Filla, for his extraordinary access to the education of young artists, his personal charisma and education, also brought into his art studio a number of real personalities, who, after the beginnings of the separate tracks artists, shaped the image of Czech art in the second half of the twentieth century. Pedagogical activities offered Filla space where he could ideally integrate their practical art activities with theoretical knowledge and attitudes. In addition to training in the art form of drawing studies, watercolor, etc., so called collectives became a part of the instruction in Filla's studio. Students' meetings which contents were art history and philosophy lectures. Filla tried to compensate adding knowledge to his students, which they have not received due to Nazi censorship. He emphasized the old art and art of the twentieth century. He presented his students art history personalities and also his contemporaries. After the coup in 1948, the studio of Emil Filla became one of the few places where young people could meet with highly sophisticated intellectual expression untouched by totalitarian censorship of the Communist Party. Not only students of the Art Academy used the possibility but the lectures were also attended by students from nearby philosophical faculty.

Emil Filla was an inspiring figure in many ways. Most of his students were certainly impressed by his knowledge of the Renaissance. It therefore seems logical that for many students this had become a source which they used for their entire artistic life, or at least one of the sections of their artistic work. At first glance it might

seem that Filla, Cubist a lifetime, was trying to educate his students in this specific style. His pedagogical approach was different. He manifested mainly tolerance and the main characteristic was the development of individual artistic talents of individual personalities who the young adepts indisputably were. Filla came into confrontation with many new and original art perspectives. He had to respond to these influences yet not submit. He transferred mainly particular generally valid foundation of arts and crafts to his students - that is a requirement to perfectly master drawing, composition, working with color, space, detail relations of the whole monumental achievement. Filla led their charges to pragmatism, moderation and precision, but not to the descriptive, thoughtless copying of the reality or spiritless realism.

Time, however, didn't do for those of his personal ambitions he put in a teaching post. Also, he fell into disfavor of the ruling party, especially for his life work, but also for his unwavering views. His work was dragged through the contemporary criticism and only his death could have saved him from certain dismissal from the post of professor. Legacy of this giant of Czech art is not only his personal work, whether artistic or theoretical. Bearers of his legacy are also his pupils, in whose works this reference is apparent.

For some students the biggest lesson was vigor, strength and form lines, expressiveness. These qualities we see in works of Jaroslav Klápště, Jan Solovjev, Věra Heřmanská, Radoslav Časlavský and others. Milan Grygar and his wife Květa Pacovská in their artistic expressions reached the utter simplicity, ascetism or even elementarity, free from all technicalities and literariness. In Květa and Jitka Válová we see two types of approach to achieve absolute monumentality. For some students the biggest lesson was vigor, strength and form lines, expressiveness. Květa reaches this by huge summar concept of shape which always stresses the motif of a mass and duration, her manifestation is more earthy while Jitka's way of seeing is the intellectual, more ephemeral, based on the principle dematerialiation. She focuses on the theme of movement on the contrary, conflicts of spiritual forces and energies. Another artist approaching monumentality in his art work is Vladimír Jarcovják undoubtedly in whose image vibrant mass comes to live sometimes rigidly bound by geometric structure, sometimes expanding into amorphous indefinable shapes. We find quotations referring to the past development of the arts in the works of Jaroslav

Králík or Miroslav Zemánek. Cubism directly is apparent only in certain authors, or only in certain works, notably by Charles Vaca, in the finer ingredients in Čestmír Kafka or Jiří Ščerbakov, where the crystalic forms grow through his precisely brought historical figures. For a few more then cubism became lifelong theme, as is the case with Alena Antonová, Dalibor Matouš or Vaclav Menčík.

And it intangible and imaginary, perhaps hidden hit anyone who spent some time beside this giant of modern Czech painting, the creator of knowing and morally strong, steely.

Současná aktivita Fillových žáků

Je velmi obtížné definovat přímý nebo zprostředkovaný vliv jednoho autora na druhého, přestože se to v mnoha ohledech může zdát samozřejmé. Mnozí autoři se potom tomuto srovnávání brání a nesouhlasí s ním. Ze současné aktivity žijících Fillových žáků však vyplývá, že se k odkazu svého učitele hlásí a považují toto jeho ovlivňování za přínosné a inspirativní.

Aktivita Fillových žáků, nebo Fillovců, jak se nazývají, je koordinována především Alenou Antonovou. Díky její životní energii a vitalitě se Fillovcí scházejí a z vlastní iniciativy pořádají výstavy. Nejen kvůli prezentaci vlastního díla, ale především proto, že si jsou vědomi jedinečného životního vkladu, který jim byl v době jejich studií poskytnut. Seskupení kolem jména svého profesora Emila Filly, představují na výstavách dosti nesourodé, stylově i formálně odlišné práce. A právě v této rozmanitosti a odlišnosti se také odráží odkaz Emila Filly.

Výstavy Fillových žáků:

1983 Pocta Emilu Fillovi – Vysoká škola uměleckoprůmyslová Praha

1987 Žáci Fillovy školy – Okresní muzeum Českého ráje Turnov

1987 Žáci Fillovy školy – Okresní muzeum a galerie Jičín

1989 Grafika a drobná plastika žáků Fillovy školy – síň Emila Filly Ústí nad Labem

1989 19 v Galerii d (Žákyně Emila Filly) - Praha

1990 Žáci Fillovy školy – zámek Chropyně

1991 Pocta Emilu Fillovi – Muzeum Kroměřížska, galerie V podloubí

1993 Setkávání (12 Fillových žaček) – atrium na Žižkově Praha

2007 Fillovi žáci – Vinárna ateliér Kladno

2008 Fillovi žáci – Zámecká galerie Kladno, Pojizerské muzeum a galerie

Semily

2010 Emil Filla a jeho žáci – galerie Koruna Hradec Králové

V roce 1992 v Praze vydala Alena Antonová a doc. Dr. Josef Straka, CSc. stati a vzpomínky u příležitosti 110. výročí narození Emila Filly – *O Emilu Fillovi jeho žáci*, jako soukromý tisk pro žáky Emila Filly a jejich přátele.

Kromě společných výstav, kde se bývalý spolužáci scházejí, byla důvodem setkání Fillových žáků i retrospektivní výstava Emila Filly v roce 2007 v Jízdárně Pražského hradu:



Výstava Emila Filly (2007, Praha) • zleva: Josef Hejzlar, Jaroslava Zabloudilová - Solovjevová, Olga Patrovská - Vaicová, Soňa Vukolovová, Jan Solovjev, Marie Jančová, Daniela Benešová - Hahnová, Jitka Válková, Alena Antonová
• (foto: Jaroslav Kučera)

SEZNAM FILLOVÝCH ŽÁKŮ

Antonová Alena

* 16. 12. 1930 Praha

1945-48 Státní odborná keramická škola v Praze

1948-49 Grafická škola v Praze

1949-1955 VŠUP, E. Filla, A. Strnadel

malba, grafika

Praha

Benešová - Hahnová Daniela

* 27. 09. 1929 Klatovy

1948-1954 VŠUP, E. Filla, A. Strnadel

malba, grafika, ilustrace

Praha

Berger Jiří

* 20. 06. 1928 Úpice

† 25. 05. 1992 Úpice

1949 – 1954 VŠUP, E. Filla, J. Novák, P. Smetana

malba, grafika, tapiserie

sgrafita pro Klub důchodců Trutnov 1983

intarzie pro hotel Krakonoš ve Vrchlabí 1984

Blažek Vratislav

* 31. 08. 1925 Náchod

† 24. 04. 1973 Mnichov

? – 1949 VŠUP, R. Lander, E. Filla

český dramatik a filmový scenárista

Březina Miroslav

* 27. 12. 1922

? – 1954 VŠUP, J. Bauch, E. Filla, A. Fišárek

Burešová Eva

* 25. 01. 1922 Praha

1945-1950 VŠUP, E. Filla, F. Muzika

malba, ilustrace

Praha

Celnikier Isaak

* 08. 05. 1923 Varšava (Polsko)

? – 1951 VŠUP, E. Filla

malba, grafika

Paříž

Čapek Miroslav

* 17. 10. 1924 Praha

† 2005 Slatina nad Úpou

1945 – 1950 VŠUP, E. Filla, K. Svolinský

sochařství, malba, grafika

Čáslavský Radoslav

* 14. 03. 1925 Mladá Boleslav
1945 – 1950 VŠUP, E. Filla
malba, užitá grafika, pedagogická činnost
Praha

Červenková – Mohylová Stanislava

* 09. 12. 1925 Říčany u Prahy
† 15. 01. 2001 Praha
1944-1950 VŠUP, E. Filla
malba, grafika

Doležalová Anna

* 18. 11. 1925 Praha
† Jihlava
1943 – 1948 VŠUP, A. Strnadel, E. Filla

Duda Boris

* 11. 07. 1925 Polom
† 30. 09. 2000 Praha
?- 1951 VŠUP, J. Bauch, E. Filla
průmyslový výtvarník

Eršil Miroslav

* 10. 08. 1923 Dvůr Králové nad Labem
? – 1949 VŠUP, R. Lander, E. Filla
malba

Fára Libor

* 12. 09. 1925 Praha
† 03. 03. 1988 Praha
1945-1950 VŠUP, E. Filla, F. Muzika
malba, grafika, scénografie, kostýmní výtvarnictví

Fejková – Zelinková Olga

* 31. 01. 1923 Brno
† 26. 11. 1972 Praha
1943-1949 VŠUP, E. Filla
od 1967 spolupráce s tanečním a hudebním souborem Chorea Bohemica
malba, pohybová kresba, grafika

Frinta Bohumil

Grunt Ivo

* 01. 10. 1924
† 21. 08. 1960
? VŠUP, J. Bauch, E. Filla
malba, grafika

Grygar Milan

* 24. 10. 1926 Zvolen (Slovensko)
1942-43 Škola uměl.řemesel Brno
1943-45 totálně nasazen v Německu
1945-1950 VŠUP, J. Novák, E. Filla
volná tvorba, knižní grafika, plakát
Praha

Hanuš Jiří

* 30. 11. 1928 Mladá Boleslav
1948-1953 VŠUP, E. Filla, J. Bauch
pracoval v redakcích Mladé Fronty a ČST
malba, grafika, ilustrace, výt. redaktor Sluníčka
Praha

Hanušová – Pospíšilová Eva

* 30. 10. 1930 Praha
1948-1954 VŠUP, E. Filla,
1953-1954 čestný rok A. Strnadel
členka spolku Mánes
1969 emigrace do Švýcarska – Biel, 1970-1992 pedagogická činnost, Vysoká škola
lidová v Bielu a Bernu
Švýcarsko-Biel, vystavuje společně se svým mužem malířem Jiřím Pospíšilem
strukturální malba, autorsky tkané tapisérii, grafika, kresba, asambláže a objekty

Hanák Mirko

* 26. 06. 1921 Martin (Slovensko)
† 04. 11. 1971 Praha
1945-1949 VŠUP
malba, ilustrace

Havlín Jiří

* 15. 02. 1929 Praha
? – 1954 VŠUP, J. Bauch, E. Filla, A. Fišárek

Havlíčková Marie

Hejzlar Josef

* 21. 01. 1927 v Česká Skalice
? – 1951 VŠUP, E. Filla
1951 – 1953 Pekingská universita, 1953 – 1956 Ústřední akademie umění Peking
teorie a historie umění a průmysl. designu, dějiny čínského umění
Praha

Heller Václav

?- 1954 VŠUP, E. Filla, A. Strnadel

Heřmanská Věra

* 08. 08. 1926 Praha

† 31. 08. 2002 Praha

1946-1951 VŠUP, F. Muzika, J. Novák, E. Filla
malba, grafika

Hlobil Drahomír

* 23. 04. 1927 Boršov u Kyjova

† 18. 12. 2001 Brno

? VŠUP, E. Filla

malba, grafika, grafický design

Hluchý Josef

* 21. 02. 1926 Týnec n. M.

† 07. 08. 2002 Praha

1947-1953 VŠUP, E. Filla

malba

Holý Miloslav

* 15. 01. 1926 Neurazy

?-1954 VŠUP, E. Filla, S. Ulman

Hošková – Weissová Helga

* 10. 11. 1929 v Praha

od 12 let (1941-1945) vězněna v koncentračních táborech

Po válce externě studovala a maturovala na gymnáziu a současně absolvovala Státní grafickou školu

1950-1955 VŠUP, E. Filla, A. Fišárek

v r. 1964 obdržela stipendium do Izraele

válečné zážitky ovlivnily její výtvarnou tvorbu

kresby, které vytvořila v terezínském ghettu vyšly v nakladatelství Wallstein Verlag v Göttingenu pod titulem „ Zeichne, was du siehst“, byla z nich uspořádána putovní výstava, která je stále vystavována v Německu a USA

malba, grafika, pedagogická činnost

Praha

Hrdinová Helena

* 11. 05. 1914 Praha

?-1949 VŠUP, A. Strnadel, E. Filla, O. Eckert

malba

Chadima Jiří

* 06. 06. 1923 Praha

?-1952 VŠUP, J. Kaplický, E. Filla

malba, grafika

Chroust Vlastislav

* 16. 05. 1922 Hořovice

1950-1955 VŠUP, prof. E. Filla

malba, grafika

Jakšová-Polívková Ludmila

* 10. 04. 1921 České Jablonné

† 12. 10. 2004 Praha

1941-43 grafická škola Officina Pragensis, J. Šváb

1943-45 malířská škola SVU Mánes, V. Tittelbach, S. Ježek, J. Liesler

1945-1950 VŠUP, E. Filla

1964 – 77 výtvarně pedagogická činnost

malba

Jančová Marie

* 02. 06. 1927 Uherský Brod

Škola uměleckých řemesel v Brně, Bruknera, Hrbek

1948-1954 VŠUP, E. Filla, K. Svolinský

od roku 1959 práce v reklamním oddělení ČSA

1962-1985 výtvarná redaktorka a grafička časopisu Žena a Móda

realizace řady propagačních publikací, poutačů, plakátů, značek apod.

od r. 1985 se věnuje naplno malířské tvorbě

užitá grafika, ilustrace, malba

Praha

Janoušková – Vančurová Alena

* 24. 02. 1924 Praha

1945-1950 VŠUP, E. Filla

ilustrace, plakát

Praha

Jarcovják Vladimír

* 17. 03. 1924 Zlín

† 19. 03. 2007 Praha

1945-1950 VŠUP, E. Filla

malba, grafika, restaurátorství

Jelen Jaroslav

Jiránek Jaroslav

* 06. 03. 1925 Praha

† 1992

1945-1949 VŠUP, E. Filla

malba, grafika, výt. redaktor Pantonu

Kafka Čestmír

* 14. 11. 1922 Jihlava

† 21. 05. 1988 Praha

1940-1945 zlínská škola umění (přerušeno totálním nasazením ve Štýrsku 1942-43)

1945-1949 VŠUP, E. Filla

malba, grafika

Kavka Oldřich

* 05. 11. 1927 Praha

?-1952 VŠUP, E. Filla, F. Muzika

Kiml Václav

* 19. 01. 1928 Mochov u Českého Brodu
† 27. 05. 2001 Blanička u Prachatic
1946-1947 Škola dekorativního umění, Praha, Masák Jaroslav
1947-1952 VŠUP, J. Bauch, E. Filla
od roku 1960 ve skupině Etapa
malba, grafika

Kimlová – Marešová Jelena

* 07. 08 1926 Praha
1944-1950 VŠUP, A. Strnadel, J. Novák, E. Filla

Klápště Jaroslav

* 07. 08. 1923 Záhoří u Semil
† 23. 09. 1999 Turnov
1945-1950 VŠUP, F. Tichý, E. Filla
malba, grafika

Klimová – Janíčková Tamara

* 19. 01. 1922 Ostrava
† Bratislava (Slovensko)
1945-1951 VŠUP, E. Filla, J. Bauch
malba, grafika

Kouba Dušan

?-1950 VŠUP, E. Filla
sklo

Králík Jaroslav

* 22. 05. 1924 Rokytnice u Vsetína
† 02. 03. 1999 Praha
1945-1948 VŠUP, E. Filla
malba, grafika, monumentální tvorba

Kratina Radoslav

* 02. 12. 1928 Brno
† 10. 09. 1999 Praha
1943- 1948 Škola uměleckých řemesel, Brno
1952-1957 VŠUP, A. Fišárek, E. Filla
členem skupiny Klub konkrétistů, volného sdružení Tolerance
pohyblivé objekty, malba, sochařství, grafika

Krejčí Zdeněk

* 10. 03. 1928 Předklášteří u Tišnova
?-1954 VŠUP, J. Bauch, E. Filla, A. Strnadel
volná grafika, design

Kroupa Karel

* 10. 04. 1930 Praha
1949-1954 VŠUP, J. Bauch, E. Filla, A. Strnadel
malba, grafika, plastika
Praha

Krouz Jaroslav

* 30. 05. 1923 Nové Zámky
?-1949 VŠUP, A. Pospíšil, E. Filla
plakát, knižní tvorba

Krystyn Bohumír

* 26. 11. 1919 Hlubočec u Opavy
? Škola uměleckých řemesel, Brno
1945-1950 VŠUP, M. Fikari, E. Filla
malba, mozaiky
Ostrava

Kubková – Neumannová Danuše

* 30. 11. 1923 Plzeň
† 1987
1943-1949 VŠUP, R. Lander, E. Filla

Ladová Alena

* 29. 12. 1925 Praha
† 26. 05. 1992 Praha
Státní grafická škola, Karel Tondl
1948-1952 VŠUP, E. Filla
Spolupráce s mnoha novinami a časopisy, vytváření scén a kostýmů, spolupráce s animovaným filmem, obohatila dílo Josefa Lady svým vlastním ženským přínosem
ilustrace, malba

Lišková Linda

* 06. 04. 1924 Praha
1942 – 1945 škola SVU Mánes, Vl. Sychra
1945-1947 AVU, K. Minář, J. Obrovský, 1947-1950 VŠUP, E. Filla
členka Sdružení pražských malířů
malba
Praha

Mach Zdeněk

* 12. 02. 1923 Olomouc
?-1951 VŠUP, A. Strnadel, J. Bauch, E. Filla

Málková - Vimrová Alena

* 08. 06. 1927 Praha
1946-1951 VŠUP, E. Filla, A. Strnadel
malba, grafika
Praha

Matejko Ján

* 23. 10. 1919 Bohunice u Povážské Bystrice (Slovensko)

† 12. 05. 1980 Bratislava

?-1954 VŠUP, E. Filla, J. Novák

Matouš Dalibor

* 21. 08. 1925 Horní Branná

† 20. 12. 1992 Turnov

1945-1950 VŠUP, F. Tichý, E. Filla

malba, grafika

Matoušková Helena

Menčík Václav

* 22. 11. 1926 Brno

1946-1951 VŠUP, E. Filla

malba

Praha

Minařík Ivan

* 27. 04. 1928 Praha

† 05. 04. 2003 Praha

1947-1952 VŠUP, E. Filla

malba, plakát, ilustrace

Mitáček František

* 05. 05. 1919 Hluk u Uherského Hradiště

1945-1950 VŠUP, E. Filla

emigrace

Molín ?

Moravec Jaroslav

* 08. 02. 1930 Praha

? VŠUP, E. Filla, AVU, V. Sychra

malba, grafika

Mucha Jiří

Němeček Rudolf

* 24. 03. 1921 Praha

? VŠUP, J. Bauch, E. Filla

Otipka Jindřich

* 03. 04. 1921 Neplachovice u Opavy

† 08. 04. 1986

?-1947 Státní grafická škola, Praha

1947-1952 VŠUP, J. Bauch, E. Filla

malba

Pacovská – Grygarová Květuše

* 28. 06. 1928 Praha

1947-1952 VŠUP, J. Novák, E. Filla

od 60. let vytváří obrázkovou knihu jako taktilní trojrozměrný umělecký objekt – publikovány v mnoha svět.jazycích

od 1991 členka S.V.U. Mánes

malba, grafika, ilustrace

Praha

Patrovská – Vaicová Olga

* 17. 10. 1931 Roudnice nad Labem

1950-1955 VŠUP, E. Filla, A. Fišárek

1961-86 vedla výtvarný obor LŠU v Roudnici n. L.

malba, grafika, koláž

Pechman Stanislav

* 07. 05. 1917 Plzeň

1950-1955 VŠUP, E. Filla, A. Fišárek

malba

Pírko Jan

* 07. 06. 1927

? VŠUP, prof. E. Filla

knižní grafika, fotografie

Poltavec Stanislav

* 06. 12. 1928 Hospozín

† 25. 07. 1959 Praha

1949-1955 VŠUP, E. Filla, J. Novák

Potužníková – Uhlířová Marie

* 11. 05. 1925 Napajedla

?-1951 VŠUP, E. Filla

Prokšová ?

Reindl Miloš

* 13. 12. 1923 Praha

† 02. 03. 2002 Montreal (Kanada)

?-1951 VŠUP, E. Filla, A. Kybal

emigrace Kanada

Rykr Václav

* 09. 05. 1927 Essonnes (Francie)

† 23.6.1991 Roudnice nad Labem

1946-1952 VŠUP, J. Novák, E. Filla

členem tvůrčí skupiny Plakát

malba, volná i užitá grafika

Satrapa Miloš

* 02. 06. 1928 Studená u Telče

† 11. 03. 1953 v Praze

VŠUP, E. Filla, zemřel před dokončením studií

Schindler Otakar

* 03. 12. 1923 Stará Plesná

† 22. 10. 1998 Berlín (Německo)

1948-1953 VŠUP, E. Filla, J. Novák
scénografie, kostýmní výtvarnictví, malba

Sekal Zbyněk

* 12. 07. 1923 Praha

† 24. 02. 1998 Vídeň (Rakousko)

1945-1950 VŠUP, F. Tichý, E. Filla
malba, plastika, překlady z němčiny

Skála František

* 16. 03. 1923 Tuchlovice u Kladna

1942-1943 Střední průmyslová škola grafická, Praha, R. Lander

1945-1950 VŠUP, J. Kaplický, J. Novák, E. Filla

členem skupiny Preradar, od r. 1960 Polylegran a od roku 1961 skupiny Radar

malba, kresba, grafika

Nové Strašecí

Solovjev Jan

* 06. 03. 1922 Turnov

1940-1943 Střední uměleckoprůmyslová škola, Turnov

1943-1950, A. Strnadel, E. Filla

malba, grafika, plastika

Turnov

Steckerová-Košťálová Věra

* 08. 02. 1926 Praha

Státní grafická škola Praha, K. Tondl

1945-1951 VŠUP, E. Filla

malba

Praha

Stehlík Karel

* 16. 10. 1919 Tábor

1941-1947 VŠUP, J. Benda, A. Strnadel, E. Filla

malba, keramika, pedagogická činnost

Svobodová Jarmila

* 28.5.1926

grafika

Synecký Luboš

* 04. 01. 1925 Praha

1945-1947 animátor kresleného filmu studia Bratří v triku

1947-1952 VŠUP, prof. A. Pelc, E. Filla

1955 – 1965 realizace výtvarných děl pro architekturu v Ostravě
malba, grafika

Šajblerová Zdeňka

Ščerbakov Jiří

* 12. 12. 1925 Třebeš (Hradec Králové)

† 24. 09. 2007 Hradec Králové

1948-1953 VŠUP, E. Filla

malba

Šolta Vladimír

* 25. 04. 1924 Plzeň

† 19. 12. 1977 Praha

1945-1950 VŠUP, E. Filla

malba, grafika, scénografie, výtvarná kritika a teorie

Štiková Alena

* 22. 10. 1929 Praha

† 09. 02. 2000 Praha

1949-1952 VŠUP J. Bauch, E. Filla

1951-1955 AVU, Z. Nejedlý

malba, grafika

Těšínský Karel

* 09. 08. 1926 Mladá Boleslav

VŠUP, AVU, E. Filla, Z. Nejedlý

malba, pedagogická činnost

Tichý Jiří

* 10. 09. 1924 České Velenice

1945-1949 VŠUP, A. Kybal, E. Filla

1962-1968 členem skupiny Kolektiv

malba, tapisérie, grafika

České Budějovice

Vaca Karel

* 21. 07. 1919 Prostějov

† 31. 03. 1989 Praha

1937-38 ateliér Willy Rotter, studio užité grafiky Praha

1945-1950 VŠUP, E. Filla

malba, grafika volná i užitá, scénografie

Valenta Bohuslav

* 22. 05. 1930 Skalice

† 16. 10. 2003 Kladno

1949-1954 VŠUP, E. Filla, A. Pelc, J. Novák

malba, grafika

Válová Jitka

* 13. 12. 1922 v Kladno

1945-1950 VŠUP, J. Novák, J. Kaplický, E. Filla

malba, grafika

Kladno

Válová Květa

* 13. 12. 1922 Kladno

† 06. 09. 1998 Kladno

1946-1951 VŠUP, J. Novák, E. Filla

malba, grafika

Vančura Bohumil

* 14. 12. 1922 Železný Brod

1941-1942 Grafická škola v Praze na Smíchově – F. V. Mokrý

1942 přijat na VŠUP, R. Lander

1943-1945 nucené práce

1945 -1949 VŠUP, J. Novák, E. Filla

věnoval se knižní grafice, knižní ilustraci, vědecké ilustraci a od r. 1970 ilustraci přírodovědné – houby, květiny, ptáci, motýli

propagační, výstavní a plakátová tvorba

výtvarná spolupráce na edicích nakladatelství Orbis, Odeon, Academia, Artia

čestné uznání – soutěž Krásná kniha roku a za přírodovědnou činnost

Praha

Vorlíčková – Vukolovová Sofie

* 15. 08. 1930 Praha

1949-1954 VŠUP, E. Filla

malba

Praha

Waldsteinová Soňa

emigrace Izrael

Zabloudilová – Solovjevová Jaroslava

* 24. 10. 1926 Praha

1948-1954 VŠUP, E. Filla, A. Strnadel

malba

Turnov

Zemánek Miroslav

* 05. 07. 1933 Hradec Králové

1951-1957 VŠUP, E. Filla, A. Fišárek

malba, keramika

Doudleby n. Orlicí

Žáček Jiří

* 21. 10. 1927 Jihlava
?-1951 VŠUP, E. Filla

Žbánek Jan

* 11. 12. 1927 Praha
1947 -1952 VŠUP, J Novák, E. Filla
knižní grafika, ilustrace, malba
Praha

Žďárský Bohumír

Pro vypracování seznamu Fillových žáků a shromáždění údajů o jednotlivých žácích sloužil osobní archiv Aleny Antonové, archiv VŠUP, osobní vzpomínky Vladimíra Jarcovjáka, Marie Jančové, Aleny Antonové, Václava Menčíka, Jana Žbánka, Slovník českých a slovenských výtvarných umělců A – Ž (různé roky vydání) a informační systém abART – www.artarchiv.cz/abart. Přesto se nepodařilo dopátrat totožnost všech Fillových žáků.

U méně známých autorů jsou uváděny veškeré dostupné nebo získané informace.

SEZNAM REALIZACÍ V ARCHITEKTUŘE

Antonová Alena

Výzdoba čelní stěny bazénu v Kladně 1970

Výzdoba čelní stěny bazénu v Litvínově 1971

Jarcovják Vladimír

Čelní stěna vstupní haly kanceláře Československých aerolinií ve Vídni 1962

Nástěnné malby sídliště Kročehlavy-Kladno 1965

Keramický vlys pro jídelnu hangáru Ruzyně 1968

Reliéfní štuk.zed' Velká Morava v prostoru gymnázia Ostrava-Hrabůvka 1974

Skleněná mozaika průčelí tovární haly u.p.Tesla Vráble, Slovensko 1979

Kafka Čestmír

Výzdoba čs.velvyslanectví Brasilia (s O.Zoubkem a K. Filsakem)

Interiér festivalového kina Karlovy Vary

Strop federálního shromáždění v Praze 1967-69

Vitráž a podíl na koncepci čs.pavilónu na EXPO v Ósace 1969-70

Králík Jaroslav

Tepaná stěna vstupní haly Univerzity Palackého

Gobelín v koncertním sále Domu dětí na Pražském hradě

Dva gobelíny vstupní haly Motokovu v Praze

Kratina Radoslav

Transformovatelný objekt sídliště Praha-Lužiny 80.léta 20.století

Matouš Dalibor

Monumentální kovový reliéf pro vstupní halu Pozemních staveb Liberec 1977

Synecký Luboš

Kulturní dům sídliště Bělský les III Ostrava (projekt Jiří Kroha)

Kulturní dům Bartolovice

Jídelna Koksovny Ostrava-Přívoz

Sgrafito sídliště Ostrava-Poruba

Vaca Karel

Mozaika, průčelí Výzkumného ústavu mechanizace a technologií Praha-Hostivař 1961-65

Portál a katafalk krematorium Děčín 1976-77

Válovy Jitka a Květa

Vitráž v Ústavu teoretických základů chemické techniky ČSAV Praha – Lysolaje (Rozvojová 135, Praha-6) 1963

Nástěnné venkovní malby sídliště Kročehlavy – Kladno 1965

Lázně Jáchymov – Stromy (pískovaná vitráž) 1971-73 pouze Jitka

Síň tradic pro příslušníky ústředního sboru nápravné výchovy ministerstva spravedlnosti Ostrov nad Ohří (leptané vitráže) 1975

Výzkumný ústav pro využití výpočetní techniky v řízení – Federální ministerstvo pro technický a investiční rozvoj, Praha (skleněná mozaika pro vstupní halu) 1976-77

Ústřední sbor nápravné výchovy ministerstva spravedlnosti Ostrov nad Ohří
(glazovaná keramika na průčelí budovy) 1977
Ostrov nad Ohří-Bdělost (domovní znamení) 1978
Eternitové závody Beroun

PRAMENY

Podstatné pramenné dokumenty, z nichž bylo v práci čerpáno, pocházejí především ze soukromých rodinných archívů a zdrojů.

Archiv hlavního města Prahy – archiv VŠUP (časový rozsah 1885-1959), osobní spisy – Jan Bauch, Emil Filla, František Tichý, částečný seznam studentů, zápisy ze schůzí pedagogického sboru, reformní komise a rady VŠUP, studijní předpisy VŠUP, politické akce – únor 1948 – akční výbory 1948

Archiv Národní galerie v Praze – Fond Vincenc Kramář. Dopisy Emila Filly Vincenci Kramářovi

Fillova pozůstalost v rodině Praha

Rodinný archiv Aleny Antonové Praha – seznamy žáků, dopisy Emila Filly Emanuelu Antonovi, Ideový plán a odborový studia na škole prof. Filly, fotografie

Rodinný archiv Vladimíra Jarcovjáka a Marie Jančové Praha – informace týkající se studia na VŠUP

Rodinný archiv Matoušových Turnov – vzpomínky a zápisky Dalibora Matouše

Rodinný archiv manželů Solovjevových Turnov - fotografie

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ANTONOVÁ Alena (red.): O Emilu Fillovi jeho žáci, Praha 1992

BALEKA Jan: Výtvarné umění, Praha 1997

BERKA Čestmír: Emil Filla. Krajina Českého středohoří, Praha 1964

BERKA Čestmír: Grafické dílo Emila Filly, Praha 1969

BERKA Čestmír: Emil Filla. Zbojnické písně slovenského ľudu, Bratislava 1980

BERKA Čestmír: Myšlenkové a umělecké dílo Emila Filly, Bratislava 1988

BERKA Čestmír: 19 v Galerii d (Žákyně Emila Filly) (kat. výst.), Praha 1989

BERKA Čestmír: Emil Filla, Praha 1989

BERKA Čestmír: Emil Filla. Myšlenky, Most 1990

BERKA Čestmír: Žáci Fillovy školy (kat. výst.), Kroměříž 1990

BLAŽÍČEK Oldřich/KROPÁČEK Jiří: Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malířství a užitého umění, Praha 1991

BROZMAN Dušan: O barvě: český kolorismus od Slavička po současnost (kat.výst.), Brno 2009

BRUKNER Josef: Krotká generace (Na okraj mladého výtvarnictví), in: Květen III, 1958, 496-497

ČUMPELÍK Jan: Ještě ke kritice výtvarné kritiky, in: Literární noviny I, 1952, 6

DVOŘÁK František: O umělcích, jak je neznáme, Praha 2005

Emila Filly zápasy a boje, in: Student IV, 1968, 4-5,10-11

E.P.: Blok tvůrčích skupin, in: Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M, Praha 1995, 75

FILLA Emil: Otázky a úvahy, Praha 1930

FILLA Emil/HAJŠMAN Jan: Hlídka české Mafie v Holandsku. Vzpomínky Emila Filly na válku a odboj, Praha 1934

FILLA Emil: Kunst und Wirklichkeit. Erwaegungen eines Malers, Prag 1936

FILLA Emil: Veřejný projev o národní kultuře, in: Volné směry XXXIII, 1936-1937, 263-264

FILLA Emil: Problém renesance a drobná plastika, Praha 1938

FILLA Emil: Rembrandt, Praha 1939

FILLA Emil: Psí písně v Buchenwaldě 1943, Praha 1945

FILLA Emil: Vyznání, in: Josef Lada (kat. výst.), Praha 1946, 5-7

FILLA Emil: O svobodě, Praha 1947

FILLA Emil: Generace, in: Generace Mánesa (kat. výst.), Praha 1947

FILLA Emil: O výtvarném umění, Praha 1948

FILLA Emil: Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství [1947], Praha 1959

FILLA Emil: Práce oka, Praha 1982

FILLA Emil: O kresbě, in: Jiří John/kresby (kat.výst.), Litoměřice 2000, nepag.

FILLA Emil: O umělcích, Praha 2005 (2006)

GROSSMAN Jan: Ideologie synthetismu, in: Generace I, 1945,č. 6, 13-18

HEJZLAR Josef: Jak bývalo „U Fillů“, in: Výtvarná práce XI, 1963, 4-5

HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Květa Pacovská/šedesátá léta (kat. výst.), Roudnice nad Labem 1998

HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Karel Vaca/obrazy, scénografie, plakáty (kat. výst.), Roudnice nad Labem 2005

HLUŠIČKA Jiří: Emil Filla 1882-1953, Brno 2003

HOLEŠOVSKÝ Karel: Radek Kratina: variabily, Brno 1989

HRON Jan(ed.): Věčné časy, československé totalitní roky, Praha 2009

JUDLOVÁ Marie: Zadržovaná prudkost: Retrospektiva Zbyňka Sekala, Praha 1997

KAFKA Čestmír: Evě, in: Sborník k poctě sochařky Evy Kmentové, Eva Kmentová/In memoriam, Praha 1982

KAFKA Čestmír: O tom/Čestmír Kafka, Praha 1997

KAPLAN Karel: Nekrvavá revoluce, Praha 1993

KLÁPŠTĚ Jaroslav: Jaroslav Klápště. Malíř a grafik, Boskovice 1999

KLIMEŠOVÁ Marie: Jitka a Květa Válovy, Praha 2002

- KLIMEŠOVÁ Marie: Sestry Válovy po pěti letech, in: Ateliér, č.1, 2006, 7
- KLIMEŠOVÁ Marie: Roky ve dnech. České umění 1945-1957 (kat. výst), Praha 2010
- KNAPÍK Jiří: Únor a kultura: sovětizace české kultury (1948-1950), Praha 2004
- KNAPÍK Jiří: V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři, Praha 2006
- KOFROŇ Petr: Jak nevystavit polévku/Grygarovy akustické kresby, in: Umělec, č.7, 1999, 20-21
- KOUBSKÁ Vlasta: Otakar Schindler (1923-1998), Praha 1009
- KRAMÁŘ Vincenc/HALAS František: Emil Filla. Obrazy a kresby dosud nevystavené (kat. výst.), Praha 1938
- Krn.: Krajiny Emila Filly, in: Výtvarná práce II, 1954, 4
- KUSÁK Alexej: Kultura a politika v Československu (1945-1956), Praha 1998
- KRATINA Radoslav: Radek Kratina (kat.výst.), Louny 1991
- KROHA Jiří: Zdravíme přerod umělce, in: Výtvarné umění II, 1951-1952, 350-352
- LAHODA Vojtěch: Svět Emila Filly (kat.výst.), Praha 1987
- LAHODA Vojtěch: Český kubismus, Praha 1996
- LAHODA Vojtěch: Malířství v Čechách 1907-1917/ Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, in: LAHODA Vojtěch (ed.), Dějiny českého výtvarného umění [IV/2] 1890-1938, Praha 1998, 233-294
- LAHODA Vojtěch: Emil Filla, Praha 2007
- LAMAČ Miroslav: Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Praha 1989
- LARVOVÁ Hana: Milan Grygar, Praha 2009
- MATĚJČEK Antonín: Emil Filla, Praha 1938
- MENČÍK Václav: Václav Menčík-autobiografie, Praha 2005
- MILER Karel: Čestmír Kafka, obrazy, kresby, koláže, asambláže 1943-1988, Praha 1994
- Milan Grygar. Obraz a barva (kat.výst.), Litoměřice 2001
- MRKVIČKA Otakar (ed.): Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění, Praha 1947

- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první polovině 60. let, Praha 1997
- NEZVAL Vítězslav: K sedmdesátinám Emila Filly, in: Literární noviny I, 1952, 5
- NOVÁK Luděk: Trasa 54 (kat. výst.), Bratislava 1959
- NOVOTNÝ Otakar: Škola užitych umění, in: ŠTENC Jan: Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy v Praze, Praha 1935
- O. B., Prezident dr. Beneš k výstavě tří výtvarníků, in: Rovnost 1945, 4
- PACHMANOVÁ Martina/PRAŽANOVÁ Markéta (eds.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885-2005, Praha 2005
- PÁNKOVÁ Marcela: Vladimír Jarcovják (kat.výst.), Praha 1990
- PEČÍRKA Jaromír: Rozloučení s Emilem Fillou, in: Výtvarná práce I, 1952-1953, 4, 8
- PETROVÁ Eva/NOVÁK Luděk: Trasa (kat.výst.), Praha 1961
- PETROVÁ Eva: Trasa (kat. výst.), Litoměřice 1991
- PETROVÁ Eva: Karel Vaca (kat.výst.), Praha 1992
- PETROVÁ Eva: Karel Vaca/Stručná retrospektiva, in: Ateliér, č. 8, 1992, 9
- PETROVÁ Eva: Vladimír Jarcovják (kat.výst.), Praha 1994
- PETROVÁ Eva: Kolorismus (kat.výst.), Litoměřice 1999
- PETROVÁ Eva: Trasa (kat. výst.), Karviná 2002
- PETROVÁ Eva: Karel Vaca (kat. výst.), Náchod 2002
- PETROVÁ Eva: Dalibor Matouš/výtvarné dílo, Liberec 2003
- PIVODA Petr: Vladimír Jarcovják/proměny v čase (kat. výst.), Ostrava 2005
- POHRIBNÝ Arsen: Trasa 54 (kat. výst.), Praha 1957
- POTŮČKOVÁ Alena: Jitka Válková/Hudba/Lité kresby na hudební motivy (kat.výst.), Roudnice nad Labem 2009
- PRIMUSOVÁ Adriana/KLIMEŠOVÁ Marie: Skupina Máj 57. Úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60.let (kat. výst.), Praha 2007
- ROUS Jan (red.): Libor Fára: tečka, čára /1925-1988/, Praha 1999
- SEDLÁČEK Zbyněk: Radek Kratina: experimentální otisky a frotáže ze 60.let (kat. výst.), Karlovy Vary 1994

- SEKERA Jan: Radek Kratina (1928-1999): idea con variazioni (kat.výst.), Praha 2000
- Setkání s Trasou v Galerii mladých, in: Květen II, 1957, 284
- SLAVÍČEK Lubomír: Neznámý Emil Filla. Fillovy dopisy Albertu Kotalovi z let 1935 až 1947, in: Umění XLIX, 2001, 61-80
- SOKOL Jan: Dlouhá léta s architekturou, Praha 1996
- SVOBODOVÁ Kateřina: Česká kresba XX.století (kat. výst.), Brno 1988
- ŠEVČÍK Jiří/MORGANOVÁ Pavlína/DUŠKOVÁ Dagmar: České umění 1938-1989, programy/kritické texty/dokumenty, Praha 2001
- ŠEVČÍKOVÁ Jana/Ševčík Jiří: Radoslav Kratina/ Variabile (kat. výst.), Wien 1991
- ŠEVČÍKOVI Jana/Jiří: Jitka Válová. Květa Válová. Obrazy a kresby 1957-1982 (kat. výst.), Cheb 1983
- ŠEVČÍKOVI Jana/Jiří: Jitka a Květa Válovy (kat. výst.), Praha 1993
- ŠEVEČEK Ludvík: Vladimír Jarcovják. Obrazy, objekty, grafika (1956-1987) (kat. výst.), Gottwaldov 1988
- ŠTĚPÁN Petr: Ozvěny kubismu:návraty a inspirace kubismu v českém umění 1920-2000 (kat. výst.), Praha 2000
- ŠVÁCHA Rostislav/PLATOVSKÁ Marie (eds.): Dějiny českého výtvarného umění [V] 1939/1958, Praha 2005
- ŠVÁCHA Rostislav/PLATOVSKÁ Marie (eds.): Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] a [VI/2] 1958/2000, Praha 2007
- ŠTOLL Ladislav/TAUFER Jiří: Proti sektářství a liberalismu, in: Literární noviny I, 1952, 6
- TETIVA Vlastimil: Česká kresba 20.století ze Sbírek Jihočeské Alšovy galerie (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou, 1984
- TETIVA Vlastimil: Jitka Válová/Kresby (kat. výst.), České Budějovice, 1985
- T.Re.: Svaz československých výtvarných umělců, in: HOROVÁ Anděla (ed.):Nová encyklopedie českého výtvarného umění/Dodatky, Praha 2006, 735
- VACHTOVÁ Ludmila: Libor Fára: Hrací stoly, práce z let 1966-67 (kat.výst.), Praha 1967
- VALOCH Jiří/SEKERA Jan: Milan Grygar (kat.výst.), Praha 1991
- VELEMANOVÁ Věra/LAHODA Vojtěch: Libor Fára: dílo, Praha 2006

VLČEK Tomáš (ed.): Filla Emil (1882-1953) (kat.výst.), Praha 2007

WINTER Tomáš (ed.): Zajatec kubismu. Dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky (1907-1953), Praha 2004

WINTER Tomáš: Od idyly ke krajině temnoty a příšer. České středohoří Emila Filly, in: Umění LII, 2004, 37-51

WINTER Tomáš: Od kubismu k mýtu. Zbojnické písně Emila Filly, in: Umění LIII, 2005, 257-272

WINTER Tomáš: Výtrysk a erupce. K plastikám Emila Filly, in: BUKOVINSKÁ Beket/SLAVÍČEK Lubomír: Picture Verba Culpit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného, Praha 2006

WINTER Tomáš (ed.): Z holandských zápisníků, Praha 2007

WOUW Jolijn van de: Tsjeschische kunstenaars, Amsterdam 1970

ZEMÁNEK Jiří: Grygarův zvučící rukopis a absolutní kresba, in: Listy S.V.U. Mánes, 1999, 8-12

ZEMINA Jaromír: Emil Filla, Praha 1970

ZOUPĽNA Ota: Zamyšlení ve Fillově ateliéru, in: Svobodné noviny II, 1946, 6

SEZNAM VYOBRAZENÍ

FOTOGRAFIE

Emil Filla, portrét, asi 1949, foto: Jan Solovjev

Dopis Emila Filly Emanuelu Antonovi ze 6. srpna 1952, foto: autor

Jitka Válková na VŠUP, nedatováno, reprodukce z knihy: Marie KLIMEŠOVÁ: Jitka a Květa Válvy, Praha 2002, 14

Alena Antonová na VŠUP, nedatováno, foto: archiv Aleny Antonové

Výstava Emila Filly, 2007 Praha, foto: Jaroslav Kučera

REPRODUKCE

[1] Vladimír Jarcovják: Rozkrojený meloun, 1960, syntetický email a olej, plátno, 80 x 60 cm, soukromá sbírka, reprodukce z katalogu výstavy: Eva PETROVÁ: Trasa, Litoměřice 1991, 20.

[2] Milan Grygar: Zátíší se džbánem, 1959, olej, plátno, 73 x 81,1 cm, majitel neuveden, reprodukce z katalogu výstavy: Milan Grygar. Obraz a barva, Litoměřice 2001, nepag.

[3] Karel Vaca: Zátíší s dýmkou, 1960, olej, plátno, 55 x 40cm, Galerie moderního umění Roudnice nad Labem, reprodukce z katalogu výstavy: Eva PETROVÁ: Karel Vaca, Náchod 2002, 12.

[4] Libor Fára: Zátíší s grapefruity, 1957, olej, plátno, 150 x 100 cm, Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou, reprodukce z knihy: Marie KLIMEŠOVÁ: Roky ve dnech. České umění 1945-1957, Praha 2010, 402.

[5] Alena Antonová: Tam na zelenom travniku, linoryt, papír, 50x 70 cm, vlastnictví autorky, foto: autor

[6] Dalibor Matouš: Slepice na pekáči, 1958, olej, plátno, 72 x 93 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: Eva PETROVÁ: Dalibor Matouš, Liberec 2003, obrazová část nepag.

[7] Emil Filla: Slepice, 1946, olej, email, plátno, 65 x 91 cm, Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice, reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 580.

[8] Dalibor Matouš: Milenci, 1963, olej, plátno, 130 x 97 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: Eva PETROVÁ: Dalibor Matouš, Liberec 2003, obrazová část nepag.

[9] Emil Filla: Žena v křesle, 1934, olej, dř, plátno, 130 x 97 cm, Muzeum města Brna, reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 349

[10] Emil Filla: Dva dědci a dívka, 1935, olej, plátno, 130 x 162 cm, Západočeská galerie v Plzni, reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 377

[11] Václav Menčík: Rozmrzelá tvář, 2000, olej, plátno, 55x 40 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: Václav MENČÍK: Václav Menčík-autobiografie, Praha 2005, obrazová část, nepag.

[12] Emil Filla: Hlava ženy v klobouku, 1948, olej, email, plátno, 43 x 36 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 574.

[13] Emil Filla: Hlava ženy (Modrá hlava), 1933, tužka, pastel, papír, 46 x 36,2 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 449.

[14] Emil Filla: Herákles a býk, 1937, kolorovaná kresba perem, tuší, papír, 38 x 28 cm, Galerie výtvarného umění, Cheb, reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 455.

[15] Jitka Válková: Zápasící postavy, 1959, tužka, papír, 63,5 x 86,5 cm, Galerie výtvarného umění Havlíčkův Brod, reprodukce z knihy: Marie KLIMEŠOVÁ: Jitka a Květa Válovy, Praha 2002, 37.

[16] Jitka Válková: Zápasníci, 1958, monotyp, akvarel, papír, 62 x 32, Severočeská galerie Litoměřice, reprodukce z knihy: Marie KLIMEŠOVÁ: Jitka a Květa Válovy, Praha 2002, 31.

[17] Jitka Válková: Osobnost, 1980, litá kresba, papír, 100 x 70 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: Marie KLIMEŠOVÁ: Jitka a Květa Válovy, Praha 2002, 109.

[18] Květa Válková: Náráz, 1984, litá kresba, papír, Národní galerie Praha, foto: archiv Marie Klimešové

[19] Milan Grygar: Kresba pro sedm tónů, 1980, temperová barva, papír, 88x62, 5 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, 134.

[20] Emil Filla: Karlův most, 1946, olej, plátno, 77 x 57 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou, reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 525.

[21] Emil Filla: Hajej, belaj, synáček můj, 1948, olej, plátno, 162 x 130 cm, Zýpadočeská galerie, Plzeň, reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 542.

[22] Jitka Válková: Modré břemeno, 1985, pastel, akvarel, papír, 50 x 42,7 cm, Národní galerie Praha, reprodukce z knihy: Marie KLIMEŠOVÁ: Jitka a Květa Válovy, Praha 2002, 146.

[23] Květa Válková: Červený kámen, 1986, pastel, papír, 85,8 x 86,3 cm, Národní galerie v Praze, reprodukce z knihy: Marie KLIMEŠOVÁ: Jitka a Květa Válovy, Praha 2002, 135.

[24] Milan Grygar: Antifona (diptych), 2004, akryl, plátno, 36 x 92 cm, Soukromá sbírka, reprodukce z katalogu výstavy: Lenka PATKOVÁ: Fillovi žáci, Kladno 2008, 20.

[25] Karel Vaca: Obraz 25, 1968, olej, plátno, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava, reprodukce z: www.ogv.cz/promus, vyhledáno 1.9.2010.

[26] Vladimír Jarcovjác: Červená horizontála (diptych), 1999, olej, plátno, 100 x 140 cm, soukromá sbírka, reprodukce z katalogu výstavy: Eva PETROVÁ: Vladimír Jarcovjác/proměny v čase, Ostrava 2005, 20.

[27] Emil Filla: Krajina z Turnovska, 1923, kresba tuší, perem, sépií, papír, 13 x 32 cm, Krajská galerie výtvarného umění Zlín, reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 251.

[28] Emil Filla: Hazmburk, 1951, lavírovaná barevná tuš, akvarelový papír, 29 x 78 cm, Západočeská galerie v Plzni, reprodukce z knihy: Marie KLIMEŠOVÁ: Roky ve dnech. České umění 1945-1957, Praha 2010, 231.

[29] Emil Filla: Poháňaj, pohůnečku, 1951, tuš, akvarel, karton, 234 x 148 cm, Západočeská galerie v Plzni, reprodukce z knihy: Marie KLIMEŠOVÁ: Roky ve dnech. České umění 1945-1957, Praha 2010, 220.

[30] Jitka Válková: Květnové dny/Pád, 1974, uhel, akvarel, tužka, rozmývaná tuš, papír, 62 x 76 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: Marie KLIMEŠOVÁ: Jitka a Květa Válvy, Praha 2002, 88.

[31] Jitka Válková: Svatební kytice, 1974, uhel, akvarel, papír, 88 x 62,3 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: Marie KLIMEŠOVÁ: Jitka a Květa Válvy, Praha 2002, 92.

[32] Emil Filla: Tři ženy (Triptych), 1934, reliéfy, patinovaná sádra, každý 114 x 52 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 446.

[33] Libor Fára: Zápas Kentaura s jednorožcem, 1954, enkaustika, tempera, sololit, 107 x 89 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: VELEMANOVÁ Věra/LAHODA Vojtěch: Libor Fára: dílo, Praha 2006, 272.

[34] Libor Fára: Pocta Emilu Fillovi, 1980, asambláž, dřevo, 65 x 49 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: VELEMANOVÁ Věra/LAHODA Vojtěch: Libor Fára: dílo, Praha 2006, 293.

[35] Zbyněk Sekal: Jeskyňky, 1964, sádra, železo, 39,8 x 48,7 x 17,2 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60.let, Praha 1997, 136.

[36] Radoslav Kratina: Proměnlivá struktura, 1964, dřevo, zápalky, 30 x 20 x 5 cm, soukromá sbírka, reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let, Praha 1997, 207.