

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Zdeňka Kolbabová

Rané dílo Josefa Istlera

diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Marie Rakušanová, Ph. D.

Konzultant: PhDr. Lenka Bydžovská, CSc.

2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Zdeňka Kolbabová

Na tomto místě bych velmi ráda poděkovala paní PhDr. Lence Bydžovské, CSc. a také paní PhDr. Marii Rakušanové, Ph. D. Mé díky jim patří za jejich laskavé vedení a pomoc při psaní této práce a také za jejich vstřícnost a ochotu.

Děkuji.

OBSAH

I. Úvod

II. Přehled literatury

III. Rané dílo Josefa Istlera

1. Špatný čas pro druhou generaci

2. Walter Höfner

3. Hledání vlastního uměleckého výrazu

4. Josef Istler a křehkost Paula Klee uzavřená před světem

5. Na horizontu života

(lyričnost Maxe Ernsta a podivuhodný svět Yvese Tanguyho)

6. Až do roztrhání těla

(vliv Maxe Ernsta na Istlerovu práci s postavou)

7. Do morku kosti

8. Jak popsat trauma

9. Torzo jako symbol doby

10. Propojení, srůstání a symbiosy

(Josef Istler a čára Paula Klee)

11. Civilizace a její zánik

12. Místo zmaru v krajině bažin a močálů

13. Magická krajina

14. Lapení v pavučinách

15. Vegetace

16. Zachycení okamžiku

17. Bytosti z hlubin vynořené

(rozličné jsou podoby noční můry)

18. Istlerovy návrhy ilustrací ke knize Arnošta Vaněčka Rynk světa

IV. Závěr

V. Soupis raného díla Josefa Istlera

VI. Obrazová příloha

VII. Seznam vyobrazení

VIII. Samostatné výstavy Josefa Istlera do roku 1954

- IX. Kolektivní výstavy za účasti Josefa Istlera do roku 1954
- X. Zahraniční kolektivní výstavy za účasti Josefa Istlera do roku 1954
- XI. Tisky, na kterých Josef Istler spolupracoval do roku 1954
- XII. Dopis Josef Istler–Karel Teige
- XIII. Medailony jednotlivých umělců
- XIV. Seznam použité literatury a pramenů
- XV. Sborník Roztrhané panenky
- XVI. Resumé

I. ÚVOD

Cílem této diplomové práce je představit rané dílo výjimečného malíře, kreslíře, grafika a ilustrátora Josefa Istlera. Autora, který je v širším povědomí znám jako příslušník tzv. druhé generace českých surrealistů a člen Skupiny Ra.

Práce se věnuje začátkům Istlerovy tvorby v rozmezí let 1939–1954. Ve své práci jsem se snažila představit nejdůležitější momenty autorovy rané tvorby, kdy Josef Istler hledal zdroje své výtvarné inspirace. Podstatná část rané Istlerovy tvorby pochází z těžkých let 2. světové války. A tak již samotný tento fakt dává tušit, že výtvarné práce tohoto autora musí být z podstaty jiného a nezaměnitelného charakteru. Pomocí srovnání vybraných Istlerových děl s příklady tvorby autorů, kteří stojí u počátků jeho osobního výtvarného přístupu, jsem se tak pokusila zařadit tvorbu Josefa Istlera do kontextu světového moderního umění. Pro lepší pochopení Istlerova uměleckého přístupu jsem přistoupila k netradičnímu obohacení diplomové práce o ukázky z literární tvorby jeho spolupracovníka a přítele básníka Ludvíka Kundery. Práci jsem pojala tématicky. Představuji tak zde široké spektrum zájmů a témat, jimž se Josef Istler ve své rané tvorbě věnoval, a to se záměrem připomenout dílo autora světového formátu, který nebyl v českém prostředí dosud patřičně doceněn a jehož dílo se stalo symbolem doby svého vzniku.

Josefu Istlerovi, který svou uměleckou tvorbu zasvětil nejen technikám malby a kresby, ale podstatnou částí také grafické práci a ilustraci se doposud nedostávalo takové pozornosti, jaká by mu po právu náležela. Neboť již z výčtu uměleckých technik, jimž se Josef Istler věnoval, je patrné, že tento úkol není z nejlhčích. Vědoma si této skutečnosti, rozhodla jsem se téma jako takové zúžit „pouze“ na autorovo rané dílo. Kromě již zmíněného faktu mne k tomu vedly i osobní důvody. Istlerovo rané dílo ve svém vývoji na mne působí jako nejzajímavější část autorovy tvorby. Pro snadnější uchopení tohoto tématu a také pro snadnější orientaci v problému samotném, jsem si téma ohraničila také časově. Z tohoto důvodu se tedy tato práce věnuje Istlerově tvorbě v rozmezí let 1939–1954. Důvod k právě takovému časovému rozmezí vidím v tvorbě autora

samotného. Tato práce se proto bude věnovat pracím z Istlerových uměleckých začátků, které se datují právě rokem 1939 a dále pak průřezem tvorby z let čtyřicátých až k roku 1954, kdy se podle mého názoru v podstatě uzavírá éra Istlerovy tvorby pod vlivem surrealismu. Zároveň je nutno říci, že Josef Istler je výjimečným příkladem umělce, pro jehož umělecký vývoj představuje surrealismus „předstupeň“ na jeho cestě ke zcela novému pojetí malby.

Mým původním záměrem bylo zpracovat toto téma pro lepší přehlednost chronologicky. Ovšem tento způsob pojetí právě tohoto tématu musel během práce samotné nutně vzít za své. Takovýto přístup se mi posléze ukázal jako neudržitelný. Neboť jakkoli se toto téma na první pohled jeví jako úzké a takzvaně s malým prostorem pro manévrování, opak se ukázal pravdou. Při probírání se nezměrným množstvím Istlerovy práce z tohoto počátečního období, jsem si teprve uvědomila, jak je široký námětový rejstřík Istlerových děl. Stejně tak mne zaujaly originální umělecké přístupy, které v Istlerově rané tvorbě spolu koexistovaly a jejich prolínání nepůsobilo, rušivě nýbrž invenčně. Josef Istler tak dokázal zajímavým způsobem rozšířit a doslova obohatit tvorbu celé druhé generace českých surrealistů. Samotný způsob zpracování tohoto bohatého tématu se tak jevil jako základní problém. Řešení jsem posléze našla v problému samotném. Rozhodla jsem se pro průřez Istlerovou ranou tvorbou na základě mnou vybraného obrazového materiálu a pokusem o jeho rozbor a následnou interpretaci. Práce Josefa Istlera, kterým budu věnovat pozornost na dalších stránkách této práce, jsou samozřejmě pouhým zlomkem autorovy bohaté umělecké tvorby. Obrazový materiál jsem se snažila vybrat s ohledem na následující kritéria. Snažila jsem se, aby bylo výtvarně zastoupeno celé toto tvůrčí období. Díla jsem se snažila vybrat tak, aby dostatečně dokumentovala široké spektrum témat, kterým se Istler ve svých počátcích věnoval. Učinila jsem také pokus o zastoupení více uměleckých technik. A samozřejmě svou roli také sehrála dostupnost obrazového materiálu samého. Ve své práci se tedy věnuji těm Istlerovým pracím, ke kterým se mi podařilo sehnat patřičný obrazový doprovod, neboť u práce tohoto typu to ani jinak nelze. Můj výběr také ovlivnil fakt, že většinu těchto prací jsem měla možnost si osobně prohlédnout. Tato skutečnost se stává podstatnou zejména v případě černobílých reprodukcí, ve skutečnosti však

barevných děl, u kterých jsem však barevnou reprodukci nemohla zajistit. Obrazová příloha této práce obsahuje mimo jiné také velmi zajímavá díla Josefa Istlera, která nebyla dosud reprodukována ani nebyla představena na žádné výstavě. Samotná koncepce této práce je postavena na zpracování uměleckého vývoje Josefa Istlera. K tomuto přístupu mne vedl fakt, že veškerá existující literatura, které ovšem není mnoho, pracuje sice s odkazy na autory, jimiž byl Josef Istler ve své práci ovlivněn, ale v podstatě nikdy nebyl učiněn pokus o doložení tohoto známého faktu na konkrétních příkladech. Jsem si plně vědoma, že tento úkol není snadný a může působit až směle, ale právě tento přístup k problému rané Istlerovy tvorby se mi ve výsledku jevil jako nejprínosnější. Z důvodu odlehčení textu a také v zájmu lepší interpretace jsem si dovolila celou práci doprovodit ukázkami z literární práce Istlerova kolegy a přítele básníka Ludvíka Kundery. Text jsem se snažila na vhodných místech doplnit o patřičnou ukázkou Kunderovy poezie, která se velmi často váže ke konkrétním Istlerovým dílům. Učinila jsem tak zejména z pocitu nutnosti mezioborového prolínání, které se jeví právě v tomto případě žádoucí a přínosné. Neboť oba autoři pracují v rámci své tvůrčí činnosti velmi často s identickými znaky. Mám-li se vyjádřit přesněji, je tedy obrazová poezie v tvorbě obou autorů nejen latentně přítomná, ale dokonce je její pravou podstatou. Kunderova poezie byla v hojném kontaktu s Istlerovým dílem. Istlerovo dílo často tvořilo výtvarný doprovod Kunderovým básním a naopak básně Ludvíka Kundery mohou často posloužit jako nejlepší způsob výkladu Istlerových prací. Kromě již zmíněných důvodů jsem se rozhodla pro obohacení této práce ukázkami z Kunderovy poezie také pro autentičnost Kunderových textů, časovou shodu jejich vzniku s Istlerovou tvorbou, a to vše s přihlédnutím k faktu jejich přátelského vztahu.

V této práci, která se věnuje ranému dílu Josefa Istlera budu záměrně hojně citovat Jana Kříže, autora, který se jako jeden z mála českých uměleckých historiků věnoval soustavněji tvorbě Josefa Istlera. Pokusím se tak spolu s jeho poznatky o Istlerově tvorbě a s pomocí Kunderovy literární tvorby z tohoto období vyrovnat s problematikou, kterou jsem si zvolila jako téma své práce. A tak z poněkud nevýhodné pozice většího časového odstupu představit svůj ryze osobní pohled na Istlerovu ranou tvorbu. Tedy jak je nazírána očima člověka 21. století.

II. PŘEHLED LITERATURY

Na začátku své práce bych ráda zmínila nejpodstatnější literaturu, která se problematice raného díla Josefa Istlera až doposud věnovala. Chtěla bych tak již v úvodu vytvořit přehled nejdůležitějších prací, jež se váží k tomuto tématu. Mým cílem je tímto stručným výčtem umožnit lepší orientaci v problematice. Také tím připomínám fakt, že tvorba Josefa Istlerova stále patří mezi málo zpracovaná témata z moderních dějin českého výtvarného umění. Do tohoto souhrnu proto zařazuji jak práce, jež se věnovaly pouze Josefu Istlerovi, tak zmínky o tomto autorovi a jeho díle v obsažnějších pracích. Pro lepší orientaci v tomto přehledu postupuji chronologicky.

Na prvním místě je nutné jmenovat autory, kteří byli počátkům tvorby Josefa Istlera osobně přítomni. Jedná se zejména o Karla Teigeho a Ludvíka Kunderu. Karel Teige byl autorem úvodu v katalogu k výstavě souboru grafiky Josefa Istlera z let 1942–1946.¹ Tato přehlídka grafického díla Josefa Istlera proběhla v květnu roku 1946 v Mazačově grafickém kabinetu v Praze. Teige zde velmi podrobně a výstižně rozebral dosavadní Istlerovu tvorbu a zdůraznil kontrast mezi abstraktní a dekorativní polohou Istlerovy grafické práce současnosti. Z roku 1946 taktéž pochází výstavní katalog k prosincové Souborné výstavě díla Josefa Istlera, která proběhla v Topičově salonu v Praze.² Do tohoto katalogu přispěli Istlerovi přátelé Karel Teige a Ludvík Kundera.

Z roku 1964 pochází výstavní katalog *Imaginativní malířství 1930–1950*.³ František Šmejkal zde zdůraznil situaci, ve které se Istlerovo dílo v raném období nacházelo. Připomněl zde moment prolínání fantazie s abstrakcí, který byl pro ranou Istlerovu tvorbu příznačný.

Další významnější připomínkou raného díla Josefa Istlera je článek jeho kolegy ze Skupiny Ra Václava Zykunda. Tento článek z roku 1966 uveřejnil pod názvem *O skupině Ra v časopise Výtvarné umění*.⁴ Tato Zykundova stať je věnována problematice celé Skupiny Ra a ozřejmuje události kolem jejího vzniku.

¹ TEIGE 1946

² TEIGE/KUNDERA 1946

³ LINHARTOVÁ/ŠMEJKAL 1964

⁴ ZYKMUND 1966

Josef Istler je zde proto zmiňován jen v nutných souvislostech s vývojem skupiny a také s jejími výtvarnými a společenskými aktivitami.

Již mnohem přínosnější pro naši problematiku je stať Jana Kříže z roku 1968 s názvem *K malířskému a grafickému dílu Josefa Istlera*, která vyšla ve *Výtvarném umění*.⁵ Jan Kříž zůstal tomuto tématu věrný a jako jediný se tvorbě Josefa Istlera v celé její šíři věnoval soustavně. V tomto své článku tak rozebírá průběh Istlerova uměleckého vývoje od jeho počátků až do své současnosti. Jeho stať tak představuje Istlerovu tvorbu v chronologickém sledu a zmiňuje i konkrétní zajímavá díla do tohoto období spadající. Kříž nám představuje Istlerovu tvorbu v proměnách jakými prošla pod vlivem technik a také výtvarných přístupů, jež autor během dosavadní práce vyzkoušel. Kříž ve svém článku také zdůrazňuje Istlerův experimentální přístup k tvorbě.

Istlerovu tvorbu zařadil do své práce *L'informale: storia e poetica* také Enrico Crispolti.⁶ Crispolti zde Josefa Istlera zařazuje již mezi průkopníky informelu. Z roku 1972 pochází článek Jiřího Vykoukala s jednoduchým názvem *Skupina Ra*.⁷ Je to další článek, který se věnuje skupinové problematice a sumarizuje základní důležité údaje. Velkým přínosem této stati je bohatý poznámkový aparát, který obsahuje cenné informace.

Jan Kříž se k tématu Istlerovy tvorby vrátil článkem *Čtyřicátá léta v tvorbě Josefa Istlera*, který vyšel v *Umění* v roce 1986.⁸ Jan Kříž ve svém článku věnuje pozornost tvorbě Josefa Istlera z období, jež tvoří také podstatnou část této práce. Článek není příliš rozsáhlý (pouze 8 stran), ale svým zaměřením je velmi důležitý i pro tuto práci. Kříž zde zdůrazňuje dobové okolnosti, za kterých rané Istlerovo dílo vznikalo a již v jeho počátcích považuje vztah mezi tímto děním a autorovým psychickým stavem za mimořádně umělecky přínosný. Kříž také dále zmiňuje autory, jejichž tvorba se stala Istlerovou inspirací. Zdůrazňuje Istlerův vztah pro symboliku a její převahu nad popisností. Zmiňuje první momenty v Istlerově tvorbě, kdy autor projevuje zájem o malířský znak. Jsou to právě tyto informace, které jsou největším přínosem tohoto článku Jana Kříže.

⁵ KŘÍŽ 1968

⁶ CRISPOLTI 1971

⁷ VYKOUKAL 1972

⁸ KŘÍŽ 1986

V roce 1988 byla Galerií hlavního města Prahy uspořádána první retrospektivní výstava Skupiny Ra. K této výstavě vyšel obsáhlý katalog, který se podrobně věnoval problematice Skupiny Ra.⁹ Tento katalog redigoval a autorem koncepce této výstavy byl František Šmejkal, který se českému surrealistickému umění věnoval dlouhodobě. Katalog se sice věnuje celé Skupině Ra, ale obsahuje medailon Josefa Istlera, seznam jeho děl jež byla představena na této výstavě, ale hlavně zaznamenaný rozhovor Zdeňka Lorence s Josefem Istlerem. Právě tato část je pro tuto práci nejpřínosnější, neboť svou autentičností přináší nezkreslené informace.

Z následujícího roku 1989 pochází další velmi důležitá práce věnující se tvorbě Josefa Istlera. Jedná se o katalog samostatné výstavy Josefa Istlera. Autorem textu je opět Jan Kříž.¹⁰ Tato výstava s prostým názvem Josef Istler. Obrazy, grafika byla retrospektivního charakteru. Jan Kříž prokázal svůj trvalý zájem o Istlerovu tvorbu a jeho text v tomto výstavním katalogu je shrnujícího rázu. Zmiňuje nejdůležitější momenty v Istlerově tvorbě, její vývoj a zařazení v rámci českého poválečného moderního umění.

Roku 1989 vyšla v časopisu Umění stať Surrealismus a české umění.¹¹ Tato stať Františka Šmejkala byla shrnujícím přehledem vývoje surrealistického umění na české výtvarné scéně. Pro tuto práci je také přínosným další článek, jež pochází z roku 1990 a jeho autorem je Hans–Georg Sehrt. Tento článek s názvem „...gegen den Dogmatismus der alten surrealistischen Gruppe“ vyšel v Bildende Kunst ku příležitosti Istlerových sedmdesátých narozenin.¹² Jak již název napovídá v článku je věnována pozornost Istlerovým uměleckým začátkům, jeho výtvarným vzorům, jeho příslušnosti ke Skupině Ra a jeho osobnímu vymezení vůči surrealismu, tak jak jej chápala původní surrealistická skupina.

Raná tvorba Josefa Istlera byla znovu připomenuta v roce 1996, a to v rámci obsažné publikace Imaginativní umění.¹³ Dílo Josefa Istlera bylo představeno také v rámci výstavy Český surrealismus 1929–1953, kterou uspořádala Galerie hlavního města Prahy na přelomu let 1996–1997. K této výstavě vyšla také

⁹ ŠMEJKAL 1988

¹⁰ KŘÍŽ 1989

¹¹ ŠMEJKAL 1989a,

¹² SEHRT 1990

¹³ ŠMEJKAL 1996b, 313–314

monografie, která podrobným způsobem mapuje surrealistické dění po celé toto období. Josef Istler je zde připomínán zejména v části věnované Literatuře Skupiny Ra.¹⁴ Dále také v souvislosti s Karlem Teigem a Surrealistickým okruhem kolem sborníků Znamení zvěrokruhu a Objektů 1 a 2.¹⁵

Tento stručný seznam věnovaný literatuře vztahující se k Josefu Istlerovi a jeho tvorbě uzavírám literaturou základní a to Dějinami českého výtvarného umění V., které zpracovávají české výtvarné umění v období mezi lety 1939–1958. V této kolektivní práci pak věnovala ve dvou statích svou pozornost Josefu Istlerovi a jeho tvorbě zejména Lenka Bydžovská.¹⁶ Josef Istler je tak zmiňován ve stati věnované českému surrealismu v letech 1939–1947 a dále pak je Josef Istler znovu připomenut v článku zabývajícím se surrealismem, existencialismem a explozionalismem.

Nejnověji bylo rané dílo Josefa Istlera představeno na výstavě 1945–1949. *Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé*. Tato výstava proběhla od 24. 10. 2008 do 2. 2. 2009 v Musée des Beaux-Arts v Lyonu.¹⁷ Tato výstava představila málo známé fotografie Josefa Istlera z jeho raného tvůrčího období.

¹⁴ PEŠAT 1996, 370–377

¹⁵ NÁDVORNÍKOVÁ 1996, 396–421

¹⁶ BYDŽOVSKÁ 2005, 171–195, 387–407

¹⁷ <http://www.copiedouble.com/node/366>, vyhledáno 23. 4. 2010. Na těchto webových stránkách k výstavě *Repartir à zero*, která proběhla v Musée des Beaux-Arts je Josef Istler uveden jako polský autor.

III. RANÉ DÍLO JOSEFA ISTLERA

1. Špatný čas pro druhou generaci

„Snaží-li se člověk žít s obludností, kterou bezděčně vytvořil, nemůže žádat od umění víc, než aby ho na tento stav věcí upozorňovalo.“¹⁸

Rané dílo Josefa Istlera je velmi zajímavou částí z mozaiky českého výtvarného umění čtyřicátých a počátku padesátých let. Velký podíl na nevšednosti Istlerova díla z jeho uměleckých začátků má již samotný fakt komplikovaného zařazení jeho rané tvorby do konkrétního uměleckého směru. Istlerova raná práce je výsledkem prolínání vlivů v té době stále silného surrealismu s abstraktním cítěním, kterému je tvorba Josefa Istlera předvídavě otevřena. Je to právě Istlerova senzibilita pro kvality obou těchto přístupů k výtvarné práci a také jeho neústupnost ve snaze o hledání vlastního uměleckého výrazu za pomoci obou těchto principů.

Počátky Istlerovy umělecké práce a zejména pak Istlerovo jméno samotné je dnes neodmyslitelně spojeno se skupinou, ve které se sešli autoři, kteří chtěli „*rozvíjet tradice předválečného surrealismu*“.¹⁹ Touto skupinou výtvarníků s podobnými uměleckými názory byla Skupina Ra. Skutečné počátky této skupiny sahají překvapivě hlouběji před 2. světovou válku, konkrétněji až do poloviny 30. let. Je žádoucí, abych se u tohoto výtvarného uskupení, alespoň na chvíli pozdržela, neboť s ním a jeho jednotlivými členy spojovalo Josefa Istlera během jeho výtvarných začátků mnohé.

Lze říci, že daleko dříve než skupina sama, vznikl její budoucí název. V roce 1936 byla rakovnickým studentským spolkem založena knižní edice, pro kterou byl zvolen název Ra. Tato edice tak ve svém názvu nesla zkratku města svého vzniku.²⁰ Vznik nové edice byl podmíněn intenzivním zájmem o současnou uměleckou tvorbu. Jedním s členů tohoto spolku byl i Václav Zykmond, s nímž je

¹⁸ EFFENBERGER 1969, 53

¹⁹ ŠMEJKAL 1988, 7

²⁰ ZYKMUND 1966, 184

spojen prapočátek budoucí skupiny Ra.²¹ Václav Zykmond se během svých studií v Praze seznámil s Bohdanem Lacinou. Tito dva mladí výtvarníci začali úzce spolupracovat mimo jiné i na prvním svazku knižní edice Ra, jímž se stal překlad Bretonovy básně *L' Air de l'eau*.²² Dvojice Václav Zykmond a Bohdan Lacina a zejména jejich společné zájmy, vytvořily základ pro pozdější vznik Skupiny Ra. Jak již bylo řečeno, oba dva studovali v Praze a po nějaký čas spolu také bydleli.²³ Oběma se tak dostalo vynikající příležitosti pro seznámení se s tamní uměleckou scénou, s kterou v této době mocně hýbal surrealismus. Lacina i Zykmond jako teprve začínající autoři měli možnost alespoň z povzdálí sledovat své „starší kolegy“ ze Surrealistické skupiny. Také přátelství s Karlem Teigem jim umožnilo snadnější vstup do pražských uměleckých a intelektuálních kruhů.²⁴ Byl to právě Karel Teige, kdo jim pomohl k výstavě jejich děl v divadle D 37 a také je seznámil s pražským nakladatelem F. J. Müllerem. Na významnou pomoc Karla Teigeho ještě nezkušeným začínajícím umělcům vzpomínal Václav Zykmond takto: *„Teige, který sledoval práci všech mladých umělců, jejichž názor inklinoval k surrealismu, doporučil nás pražskému nakladateli F. J. Müllerovi, který předtím vydal Bretonovu Nadju. V roce 1936 vyšel u tohoto nakladatele cyklus mých suchých jehel pod názvem Proměny a o rok později, kdy vyšla v edici Ra Bretonova báseň, vyšel u něho Máchův Máj, který ilustroval suchými jehlami Bohdan Lacina; v předádkách knihy byly reprodukovány mé dvě koláže. V roce 1937 nás Teige seznámil s E. F. Burianem, který zorganizoval výstavu na chodbě divadla D 37 a společně s Teigem ji zahájil.“*²⁵ Jednalo se o 1. salón v prostorách tohoto divadla.²⁶ Na této výstavě se setkali vyznavači surrealistické poetiky s budoucími členy Skupiny 42, kteří svůj zájem brzy obrátili ke zcela jinému způsobu nazírání světa kolem sebe.²⁷ V tomto momentě se nabízela první možnost pro případnou skupinovou spolupráci, neboť tvorba všech zúčastněných

²¹ ZYKMUND 1966, 184

²² ZYKMUND 1966, 184. Václav Zykmond spolupracoval na překladu *Vzduchu vody*, publikaci také ilustroval. Obálku k ní navrhl a ručně vytiskl Bohdan Lacina.

²³ ZYKMUND 1966, 184. Zykmond a Lacina bydleli v domě Karla Teigeho v Černé ulici v bytě Teigovy sestry.

²⁴ ZYKMUND 1966, 184. Svými překlady se spolupodíleli na sborníku *Surrealismus*, jež redigoval Vítězslav Nezval. Překládali texty Dalího, Prasinosevové a Péreta.

²⁵ ZYKMUND 1966, 184

²⁶ ŠMEJKAL 1988, 8

²⁷ Výstavy se účastnili: František Gross, František Hudeček, fotograf Miroslav Hák, sochař Ladislav Zívr – budoucí členové Skupiny 42; Bohdan Lacina a Václav Zykmond ze Skupiny Ra.

inklinovala v této době k surrealismu, avšak nestalo se tak, protože „...*se v tomto kolektivu objevilo příliš mnoho názorových rozporů a vzájemných pochyb. Lacina a já jsme totiž tehdy věřili daleko víc než ostatní ve vyhraněnost surrealismu, v jeho nonkonformismus...*“.²⁸ Po zakončení svých studií oba opustili Prahu a na nějaký čas spolu ztratili kontakt.²⁹ Těsně před válkou v roce 1938 vyšel druhý svazek edice Ra.³⁰ Bohdan Lacina a Václav Zykmond své kontakty s Prahou zcela přerušili až s příchodem války.

S počátkem války se postavení surrealismu na české výtvarné scéně radikálně mění. Tento způsob výtvarného projevu se společně s dalšími, jimž dala vzniknout první polovina 20. století, dostal na seznam nežádoucích. A jako „zvrhlé umění“³¹ censurou odsouzen k životu za zamčenými dveřmi. Dříve tak intenzivně činné kulturní hnutí se najednou muselo spokojit s „...*pořádáním soukromých anket a diskusí, návštěvami ateliérů a vydáváním strojopisných knížek a sborníků, kolujících v úzkém okruhu přátel v počtu několika málo výtisků.*“³² Stalo se tedy, že kdysi tak jednotné hnutí se díky přežívání v ilegalitě rozpadá na jednotlivé skupinky mladých lidí, které spojuje společný zájem o surrealistickou tvorbu. Je velmi zajímavým momentem skutečnost, že takováto krajní životní situace nezapříčinila odklon od surrealismu. Ba naopak, díky ní surrealismus získává nové zastánce. Toto je skutečně zajímavý fenomén, který surrealismus, alespoň v našich podmínkách, posouvá za hranice pouhého uměleckého směru do oblasti psychologické.

Je nutné a zároveň spravedlivé alespoň zmínit i ostatní příznivce surrealismu v této těžké době, aby nebyl vzbuzen dojem, že pouze autoři, o kterých se zde zmiňuji se zasloužili o přežití surrealistické myšlenky až do poválečné doby. Pokud tedy pominu budoucí členy Skupiny Ra, jejichž působištěm byla města Praha a Brno, musím připomenout další centra a osobnosti s nimi spojená.

²⁸ ZYKMUND 1966, 184

²⁹ ZYKMUND 1966, 184–185. Ještě před tím se však v roce 1937 stihli zúčastnit výstavy jež E. F. Burian uspořádal v Družstevní práci na Národní třídě. Jednalo se o velkou Výstavu české avantgardy. Lacina a Zykmond se zde podíleli nejen obrazy, ale také diapozitivy, které se promítali během jednoho z večerů, vyplněných na výstavě bohatým programem.

³⁰ ZYKMUND 1966, 185. Tímto druhým svazkem byla próza Zdeňka Šela Kámen.

³¹ ŠMEJKAL 1988, 9. „*Donedávna vůdčí umělecký směr, považovaný nacistickými ideology za jednu z nejnebezpečnějších odrůd zvrhlého umění, vymizel takřka přes noc z veřejného kulturního života, jako by nikdy neexistoval.*“

³² ŠMEJKAL 1988, 9

V mimopražském prostředí, konkrétně ve Zlíně, působili Václav Chad a Čestmír Kafka.³³

Pražské prostředí dalo vzniknout dvěma větším uskupením, která byla posléze pojmenována po pražských čtvrtích Žižkov a Spořilov, kde působila. Žižkovská skupina je spojena se jménem Jana Řezáče, jejíž aktivita se počíná rokem 1941, kdy začíná vydávat strojopisné sborníky.³⁴ K této skupině se později přidal i básník Josef Schnabel³⁵. Dalším spolupracovníkem Jana Řezáče byl Josef Prošek.³⁶ K této skupině se také v roce 1944 přidali Otta Mizera a Miroslava Miškovská³⁷, a to po názorovém rozchodu, ke kterému došlo po vyjasnění si osobních stanovisek jednotlivých členů v té době ještě oficiálně neexistující Skupiny Ra na základě Zykmondem sestaveném dotazníku týkajícího se dalšího vývoje surrealismu.

Dnes nejspíše mnohem známější surrealistickou skupinou protektorátní Prahy byla skupina spořilovských surrealistů.³⁸ Od roku 1942 byli členy této skupiny Zbyněk Havlíček, Libor Fára, Rudolf Altschul, Robert Kalivoda a František Jůzek.³⁹

Situaci, která nastala na umělecké scéně po okupaci Československa, pojmenoval František Šmejkal jako „atomizaci“ „...*zapříčiněnou ztrátou centra a nedostatkem vzájemných komunikací.*“⁴⁰ To je velmi exaktní popis dané situace. Já zvolím o něco jednodušší přirovnání. Byl to opět přirozený důsledek předchozích událostí. Propaganda společně ve spolupráci s německy pečlivou censurou se pokusila o „vyléčení“ evropského umění z těžkých a vleklých chorob všech možných –ismů jedním radikálním řezem, po kterém měly skončit v propadlišti uměleckých dějin. Řez byl proveden, ale „zánět“ respektive podnět zůstal i nadále přítomen. Podhoubí surrealismu skryté v myslích jednotlivců vyrvat nedokázali. Surrealismus se pro tyto lidi stal nejen možností přežití, ale i

³³ BYDŽOVSKÁ 2005, 189. Václav Chad a Čestmír Kafka se věnovali záznamům snů a surrealistickým kresbám.

³⁴ BYDŽOVSKÁ 2005, 189. Tímto prvním sborníkem malého rozsahu byli Chodci zeleně.

³⁵ BYDŽOVSKÁ 2005, 189. Stalo se tak v roce 1943, kdy se k žižkovské skupině připojila skupina michelská, která vznikla v roce 1942.

³⁶ ŠMEJKAL 1988, 9

³⁷ BYDŽOVSKÁ 2005, 189. Společně pak vydali sborník Ochranné prostředky.

³⁸ ŠMEJKAL 1988, 9. Tato skupina se více pokoušela navázat na odkaz předválečného surrealismu.

³⁹ BYDŽOVSKÁ 2005, 191;

⁴⁰ ŠMEJKAL 1988, 9

způsobem rezistence. Způsobem, jak si zachovat své „já“ uprostřed světa, který zešílel. Na otázku, co tyto mladé lidi přitahovalo právě v této době právě k surrealismu, odpověděl a podle mého soudu velmi výstižně již František Šmejkal, když k tomu napsal: *„Bylo to nejen dobrodružství poznání sebe sama, ale zároveň i dobrodružství svobody uprostřed spoutaného, zotročeného světa. Zakázaný surrealismus znamenal nebezpečí, vzrušující riziko a věnovat se mu bylo už samo o sobě demonstrativní formou protestu proti protektorátní kulturní politice.“*⁴¹ Jinak také řečeno slovy zúčastněného Otty Mizery mohli tito lidé podniknout díky surrealismu (...) *Kroky směrem k vědomí – tak je třeba označit snahy, které, jak se dnes ukazuje, slibují být svým opravdovým a z vnějška neovlivněným úzkým stykem s nejzávažnějšími projevy, jejichž slova ještě nedozněla, můstkem zcela spolehlivým, aby ti, kteří budou chtít přejít skutečně nezatížení na druhou stranu, mohli tak učinit s plnou důvěrou ve své ruce a s lhostejností k policajtům a k jejich vše zakazujícímu povyku. (...).*⁴²

Tímto úryvkem z textu Nebezpečné klima Otty Mizery z roku 1942 jsem se vrátila zpět ke skupině surrealistů, k nimž se počítal i Josef Istler. Zároveň lze také tímto teoretickým textem, jenž byl jakýmsi doslovem sborníku Roztrhané panenky, představit ústřední osobu spojenou s počátky skupinové umělecké aktivity budoucích členů Ra. Byl to právě Otta Mizera⁴³, který suploval chybějící teoretickou základnu budoucí skupiny, která se kolem tohoto „...*agilního, vzdělaného a organizačně nadaného básníka a malíře...*“⁴⁴ zformovala. I když je nutno říci, že Mizera svými texty nedával příliš odpovědí na teoretické otázky, ale jak Ludvík Kundera později vtipně vystihl, on k nim provokoval a svým suverénním přístupem k ostatním vyvolával spíše touhu po diskusi.⁴⁵ Pro Ludvíka Kunderu mělo klíčový význam seznámení se s Ottou Mizerou. Ten jej seznámil s dalšími, o surrealismus se zajímajícími lidmi, mezi kterými byl i Josef

⁴¹ ŠMEJKAL 1996, 290

⁴² Roztrhané panenky 1942

⁴³ ŠMEJKAL 1988, 13. Otta Mizera byl spíše organizátor a vášnivý diskutér než výtvarník skutečně ovlivněný surrealismem. Jeho specifický a na první pohled rozpoznatelný výtvarný přístup, jenž velmi často obsahoval anatomické anomálie a figuru zpracovanou „hrubě neumělou“ čarou, ne nadarmo nazval Jan Řezáč monstrualismem.

⁴⁴ ŠMEJKAL 1988, 9

⁴⁵ KUNDERA 1988, 30

Istler, a tak to šlo dál jakousi řetězovou reakcí až ke Karlu Teigemu.⁴⁶ Na jejich seznámení Kundera vzpomínal takto: „...chodil jsem po knihkupectví a pídil se po „surrealistických knížkách“ z konce první republiky. (...) v pasáži, kterou matně umístuji kamsi naproti Prašné bráně, bylo knihkupectví (Strakovo?), kde měli v regálu ještě i dávno hledanou monografii Štyrský a Toyen! Chvějivě jsem jí listoval, když mě oslovil mládenec zhruba mého věku, jaksi mi povědomý: černý baret, nápadně vzpřímené držení těla, strohá mluva. Slovo dalo slovo, a to slovo znělo surrealismus, vyšli jsme na Příkopy a vyměnili si adresy. Jmenoval se Otta Mizera a rázem jsem si vzpomněl: sedával na přednáškách profesora Mukařovského vždycky v poslední řadě až u stropu. Hovořil o „dvou třech“ mládencích a jedné dívce, s nimiž bychom se shodli, zmínil se o návštěvách u Karla Teigeho, kolem něhož se soustřeďují nejen členové „staré surrealistické skupiny“, nýbrž i nové skupinky a jedinci, mluvil o tom, že maluje i píše. Domluvili jsme se na schůzce, na niž nepřišel, začaly však docházet dopisy psané vždy zeleným inkoustem a nápadně stojatým písmem. Vyměnili jsme si nějaké verše a 6. 3. 1942 mi Otta Mizera píše: „Je plán a touha – také ovšem možnost – vydati ve zcela omezeném počtu exemplářů publikaci, která by byla naše, taková, jakou ji uděláme.“ Počítal se sedmi až deseti lidmi, redakce by byla v jeho rukou.“⁴⁷ Ludvík Kundera nám tímto zanechal autentickou výpověď o jeho seznámení s Otto Mizerou a následně tedy i s Josefem Istlerem. A za druhé nám svou výpovědí o korespondenci s Mizerou poskytl informaci, kdy přibližně se zrodil nápad vydat společně dílo, které by bylo hmatatelným dokladem jejich uměleckých zájmů. Je nutno uznat, že v tomto případě nezůstalo pouze u zbožných přání a výbor jejich dosavadní práce skutečně vyšel v podobě sborníku Roztrhané panenky. Jednalo se o s cyklostylovaný sborník textů a grafik, který vyšel ilegálně v dusném klima července roku 1942. Sborník byl ovšem z pochopitelných důvodů antidatován a to až rokem 1937.⁴⁸ Tento sborník byl společným dílem spolupráce Josefa Istlera, Ludvíka Kundery, Zdeňka Lorence,

⁴⁶ KUNDERA 1988, 30

⁴⁷ KUNDERA 1988, 30

⁴⁸ KUNDERA 1988, 30. Kundera k tomu dodává: „To byla prevence, kdyby se tisk dostalo rukou německým či českým dohlížitelům, neboť to bylo nejen „zvrhlé umění“, ale hlavně ilegální publikace.“

Otty Mizery a Miroslavy Miškovské.⁴⁹ Na tomto sborníku se podíleli kresbou Istler, Mizera a Miškovská. Autory textu byli Mizera, Kundera a Lorenc. Tito lidé, mezi které již tedy od počátku patřil i Josef Istler, tvořili jádro budoucí Skupiny Ra. Jejich společnost se během let rozrostla o další zainteresované umělce a zároveň, jak již bylo zmíněno, jejich řady opustili Otta Mizera a Mirka Miškovská. V roce 1942 se seznamují se sochařem Jaroslavem Puchmertlem.⁵⁰ Sochařem známým svými protáhlými hlavami Hermafroditů, na kterých pracoval v letech 1942–1945.⁵¹ Dalším novým „členem“ této skupiny se stává začátkem roku 1943 Václav Tikal.⁵² Skutečný zájem těchto mladých lidí o surrealismus jako takový dokládají jejich schůzky s Karlem Teigem v průběhu roku 1943 ve smíchovské kavárně Westend.⁵³ Během této doby se mezitím v Brně opět začali stýkat Václav Zykmond a Bohdan Lacina. Ti se seznamují s Ludvíkem *Kunderou* „..., kterého za mnou poslal Karel Teige,...“⁵⁴ Kromě Ludvíka Kundery, básníka, který sdílel zájem o surrealistickou koncepci a také překládal Arpovu poezii⁵⁵ se původem brněnská část budoucí Skupiny Ra rozšiřuje také o fotografa Miloše Korečka. Tento experimentující fotograf objevil v technice osobitě pojatých fokalků zvláštní lyrismus, který nebyl příliš vzdálen některým Man Rayovým fotogramům.⁵⁶ Mezi těmito umělci, kterým byl společný zájem o surrealistický projev, ať už výtvarný či básnický, vzniklo brzy přátelské pouto, které přinášelo možnost budoucí spolupráce. Václav Zykmond na tento čas vzpomínal takto: *„Koncem října 1943 – po letech přerušovaných styků – jsem napsal Teigovi dopis, ve kterém jsem mu sdělil, že jsem se v Brně seznámil s L. Kunderou a že zde působí M. Koreček, lidé, jejichž práce by ho bezpochyby zajímala. Teige mi radostně odpověděl a sdělil, že „také v Praze se objevilo několik lidí, malířů a básníků, kteří prozatím ještě nevystoupili na veřejnost, ale jejichž dosavadní práce opravňuje jisté, větší nebo menší naděje. Jisto je, že už nebudeme tak sami, jak*

⁴⁹ Roztrhané panenky 1942

⁵⁰ ŠMEJKAL 1988, 9

⁵¹ ŠMEJKAL 1988, 14. Jaroslav Puchmertl byl nejen autorem rozsáhlého cyklu hlav Hermafroditů, ale i autorem surrealistických koláží. Pro české výtvarné umění má však stěžejní význam právě jeho tvorba sochařská, která vyplňuje prázdný prostor surrealistického sochařství zcela původním přístupem.

⁵² ŠMEJKAL 1988, 9

⁵³ ŠMEJKAL 1988, 9

⁵⁴ ZYKMUND 1966, 185

⁵⁵ ZYKMUND 1966, 185

⁵⁶ ZYKMUND 1966, 185

*jsme bývali.*⁵⁷ Z tohoto dopisu vyplývá, že Teige byl nejen dobře informovaný o surrealistickém dění ve vzdáleném Brně, ale sám aktivně přispěl k seznámení těchto dvou dosud izolovaných skupinek výtvarníků. Teigovým výrazným přispěním nakonec došlo ke spojení obou těchto skupin v lednu 1944.⁵⁸ Seznámili se tak Václav Zykmond s Josefem Istlerem, Václavem Tikalem a Zdeňkem Lorencem a zároveň došlo i ke kontaktu Ludvíka Kundery s ostatními výtvarníky původem z Brna: Zykmondem, Lacinou a Milošem Korečkem.⁵⁹ Pro všechny tyto lidi měl surrealismus v této době své osobní kouzlo a svůj ničím nenahraditelný význam – dával jim tolik vzácný pocit svobody. *„Přitažlivost surrealismu vyplývala i z toho, že se ukázal být jedním z nejvhodnějších prostředků k vyjádření hrůz a hlubokých traumat, které do lidských životů vnášela válka.*“⁶⁰ S tímto důležitým momentem konečného propojení obou skupin výtvarníků je spojena otázka, jakým způsobem vlastně tato druhá generace surrealismem ovlivněných autorů vnímala surrealismus samotný. Odpověď na tuto důležitou otázku se snažil najít již Václav Zykmond, když na počátku roku 1944 rozeslal všem svým přátelům dotazník, který obsahoval tři otázky.⁶¹ Účel tohoto dotazníku objasnil sám jeho autor následujícími slovy: *„Jeho účelem bylo vyjasnit společný vztah k předválečnému surrealismu, k pražské skupině, jak jsme ji poznali v onom relativně krátkém údobí její předválečné existence.*“⁶² Tento dotazník měl pomoci revidovat *„...některé tvůrčí principy a stereotypy předválečného surrealismu, které v současných podmínkách už nevyhovují.*“⁶³ Odpovědi jednotlivých respondentů, zejména pak odpověď Josefa Istlera samotného, jsou důležité pro poválečný vývoj surrealismu u nás. Z tohoto důvodu je dobré se s těmito odpověďmi a jednotlivými názory seznámit: *„Tikal odpověděl, že začal malovat teprve v roce 1941 a že tedy jeho vztah – mimo dílo Dalího, jehož vlivu rovněž podléhal – není vyhraněn, stejně jako není vyhraněn jeho vztah k pražské skupině. Istler odpověděl společně s Lorencem 13. 1. 1944. Ukázalo se, že oba mají vůči tomu surrealismu, jak byl znám z doby před válkou,*

⁵⁷ ZYKMUND 1966, 185. Václav Zykmond zde citoval Teigův dopis z 22. 10. 1943.

⁵⁸ ŠMEJKAL 1988, 9

⁵⁹ ŠMEJKAL 1988, 9

⁶⁰ ŠMEJKAL 1988, 10

⁶¹ ZYKMUND 1966, 185

⁶² ZYKMUND 1966, 185

⁶³ ŠMEJKAL 1988, 10

značné výhrady, a že rovněž, podobně jako my v Brně, mají i výhrady k značně přeexponované izolaci předválečné pražské skupiny. Došlo tedy k určité názorové shodě.⁶⁴ Václav Zykmond nám tedy poskytl důkaz o tom, s jakými výhradami se stavěli mladí surrealističtí autoři tzv. druhé generace k předválečnému surrealismu a jeho pražským představitelům. Toto jejich ujasnění stanovisek k surrealistickému problému bylo nesmírně užitečné nejen pro ně samotné, ale také pro naše zjištění, od kdy se přibližně datuje jejich odklon od dogmatických pravidel, kterými byl předválečný surrealismus spoután. Tento fakt se stává užitečným pro tuto práci, která se zabývá raným dílem Josefa Istlera a zejména pak pro Istlerův poválečný umělecký vývoj. Mezi důležité otázky, které nám pomohou pochopit právě složitost Istlerova postupného poválečného odklonu od surrealismu patří také vztah této skupiny mladých autorů například k otázce tzv. psychického automatismu a dalších jako například: „...k tzv. kultuře vyjadřovacích prostředků, otázku charakteru surrealistických symbolů a otázky pravděpodobné budoucí kulturní politiky.“⁶⁵ Je nutno připomenout, že žádný ze zainteresovaných autorů nebyl fundovaným teoretikem, a tak teprve těsně před osvobozením Československa dospěli na základě debat i písemných diskusí „...k jistým závěrům, které se měly stát základem programu budoucí skupiny.“⁶⁶ Z těchto společných debat tak nakonec vyplývá zjištění, že pro zúčastněné se surrealismus stal pouze jakýsi výchozím bodem pro další tvorbu. To co se stalo pro předválečnou surrealistickou skupinu jejich výtvarnou konečnou stanicí, bylo pro jejich nástupce jen jedním z míst jejich přestupů na cestě. Surrealismus se tak pro ně stal „...pouze odrazovým můstkem a je třeba zdůraznit, že jím byl právě předválečný surrealismus, jehož vývoj jsme znali do roku 1939, a nikoli ty jeho projevy, které vznikaly v dobách přerušného spojení za okupace a které jsme znát nemohli.“⁶⁷

Konec 2. světové války znamenal alespoň na ten první se skutečnou situací neobeznámený pohled návrat k demokratickým hodnotám. Velmi pěkně popsal situaci, ve které se ocitli tito mladší surrealisté, Stanislav Dvorský ve své stati

⁶⁴ ZYKMUND 1966, 185–186

⁶⁵ ZYKMUND 1966, 186

⁶⁶ ZYKMUND 1966, 186

⁶⁷ ZYKMUND 1966, 186

Z podzemí do podzemí. Český postsurrealismus čtyřicátých až šedesátých let, když napsal: „*Svoboda, která se s koncem války otevřela generaci „mladších surrealistů“; byla právě onou svobodou krizové, mezní situace: ti, kdo do nastalého společenského marasmu vstupovali s velkými nadějemi na „svět konečně obyvatelný“; měli den za dnem s úžasem pozorovat dokonalý špektákl totálního převrácení všech hodnot a pojmů, a to nejen v rovině abstraktních idejí, ve světodějně rovině nového supervelmocenského porcování světa nebo v základních konturách zdejší společensko–politické situace, nýbrž i v tom, co se každého týkalo nejniterněji, a zejména pak v důvěrném mikrosvětě mezilidských vztahů. Oč intenzivnější byla přátelství, k nimž tyto mladé lidi svedla temná a ohrožující realita protektorátu, o to bolestnější musely být jeho nečekané propady a zrady. Oč nechybnější přesvědčení jedněch, o to větší hořkost z oportunistu druhých...*“⁶⁸ Pro naše výtvarníky, jež se dali do služeb surrealismu to znamenalo opětovnou legalizaci jejich tvorby a možnost veřejného působení. Za těchto okolností se naskytla možnost obnovení surrealistické skupiny a její rozšíření o nové mladší výtvarníky. Snahu obnovit surrealistickou skupinu měl sám Karel Teige a do jejích řad počítal i s Josefem Istlerem. Tato informace vyplývá z dopisu, který Karel Teige zaslal Václavu Tikalovi 22. května 1945 a jež poprvé publikoval František Šmejkal v roce 1988.⁶⁹ Tímto dopisem Karel Teige zval ke společné schůzce mimo Václava Tikala také Toyen, Jindřicha Heislera, Ludvíka Tomana (filmového scénáristu), Antonína Dvořáka (divadelního režiséra), Zdeňka Lorence a Josefa Istlera.⁷⁰ Tento dopis je také dokladem Teigova neutuchajícího entusiasmu v otázce svobodné surrealistické tvorby, který nebyl oslaben ani válečnými zkušenostmi. Avšak na této společné schůzce nedošlo k vzájemnému porozumění, a tak vzala definičně za své i jakákoli možnost další společné spolupráce v rámci jedné skupiny.⁷¹ Tyto a následující snahy nejen Karla Teiga a

⁶⁸ DVORSKÝ 2001, 89

⁶⁹ ŠMEJKAL 1988, 14

⁷⁰ ŠMEJKAL 1988, 14. Mimopražské přátele hodlal Karel Teige pozvat na další schůzku, kterou měl v úmyslu uspořádat v klubovně jedné z jeho oblíbených kaváren. S velkou pravděpodobností se nejspíše jednalo o zde již zmíněnou kavárnu Westend, která se nacházela na rohu dnešní ulice Štefánkovy a náměstí Kinských. Tato dnes již neexistující kavárna se v poválečném období jmenovala Pod Kinskou. Další oblíbenou kavárnou Karla Teiga byla kavárna Urban, která byla později přejmenována na Olympia a dnes již také neexistuje. Tyto dvě smíchovské kavárny patřily k Teigovým nejoblíbenějším. viz. DVORSKÝ 2001, 148.

⁷¹ ŠMEJKAL 1988, 14

okruhu lidí kolem něho sdružených se děly v prostředí, ve kterém: „*Společenská a duchovní krize od základu zbarvovala přirozenou euforii „začátku něčeho nového“ mnohočetnými prvky deziluze, a to do té míry, že pro ony mladé intelektuály, jimž (nebo alespoň většině z nich) se přihodilo, že teď se zpožděním pronášeli svůj surrealistický „šiboleť“ do znovuotevřených vysokoškolských poslucháren, se stal charakteristický zvláštní generační amalgám euforie a zklamání, hlubokého přesvědčení a nejistoty, maximalismu a skepse.*“⁷² Avšak skutečnost, že Teige spolu s mladšími surrealisty nenašel jak se říká společnou řeč, nenarušila jejich přátelské vztahy. Tímto se však nejspíše upevnil pocit generační sounáležitosti těchto mladších surrealistů a velmi brzy vzniká jejich skupina. Takto tuto situaci popsal Václav Zykmond: „*Ihned po osvobození, počátkem léta 1945, přijeli do Brna Lorenc a Istler a skupina začala existovat. Její název byl převzat z názvu edice.*“⁷³ O vzniku skupiny, která ale ještě nemá svůj název, prakticky ihned po osvobození mluví také Ludvík Kundera: „*Nepojmenovaná dosud Skupina Ra začala existovat bez prodlení.*“⁷⁴ Je pozitivním zjištěním, že jejich vlastní uskupení jim nebránilo stát se také členy SVU Mánes, jehož členem se Josef Istler stal v roce 1945.⁷⁵ Josef Istler a také jeho skupinovní kolegové využili možností, které se jim nyní nabízely a uspořádali své retrospektivní výstavy, na kterých mohli široké veřejnosti konečně představit svou válečnou tvorbu. První samostatnou výstavu měl Václav Tikal již v červenci 1945 ve Fantových závodech v Praze⁷⁶, Václav Zykmond, Bohdan Lacina a Josef Istler své práce představili začátkem roku 1946 v brněnské Mansardě a Josef Istler ještě téhož roku vystavoval v Kabinetu grafického umění a Topičově salónu v Praze.⁷⁷ Výstava Josefa Istlera v brněnské Mansardě proběhla v dubnu roku 1946 a zahajoval ji Ludvík Kundera a výstavní katalog doprovodil svým textem kromě Kundery také

⁷² DVORSKÝ 2001, 90

⁷³ ZYKMUND 1966, 187

⁷⁴ KUNDERA 1988, 45

⁷⁵ MALÝ 1999, 100

⁷⁶ Český surrealismus 1929–1953, 301. Stalo se tak 29. července 1945. Výstavu obrazů Václava Tikala pořádala správní rada Fantových závodů v Praze na Smíchově. Tuto Tikalovu výstavu zahájil Karel Teige, který byl zároveň autorem úvodu výstavního katalogu. Tato výstava byla pro Tikala náhradou neuskutečněné výstavy v brněnské Mansardě, ke které nedošlo, neboť tato krátkodobá galerie byla zrušena (viz. ZYKMUND 1966, 187).

⁷⁷ ŠMEJKAL 1988, 15

Zdeněk Lorenc.⁷⁸ Istlerova druhá výstava, která představila jeho grafické práce z let 1942–1946 byla zahájena 2. května 1946 v Kabinetě grafického umění v Praze a uvedl ji opět Ludvík Kundera a text v katalogu výstavy byl od Karla Teigeho.⁷⁹ Třetí Istlerovou výstavou v tomto roce byla souborná výstava Istlerova díla, která byla zahájena 10. prosince 1946 v Topičově salónu v Praze.⁸⁰ Zahajuje ji Zdeněk Lorenc a autory textů v katalogu této výstavy jsou kromě Lorence také Ludvík Kundera a Karel Teige.⁸¹ V letech 1945–1946 měli tito mladší surrealisté také možnost srovnání svých prací s ostatními. Na podzim roku 1945 proběhla výstava s názvem Konfrontace 2 v Topičově salonu, které se zúčastnil také Josef Istler, Bohdan Lacina a Václav Zykmond.⁸² Roku 1946 se jim dostalo příležitosti zúčastnit se zahraniční výstavy Art Tchecoslovaque 1938–1946, která proběhla v pařížské galerii La Boétie.⁸³ Díky této výstavě se dostává do Paříže také Ludvík Kundera a Václav Tikal.⁸⁴ Tímto mladí autoři navazovali zpřetrhané nitě předválečných intenzivních styků se zahraničím. Vytvořili tak základ také pro budoucí mezinárodní spolupráci Skupiny Ra.⁸⁵ Všechny tyto kulturní počiny byly však spíše než skupinovou akcí akcemi prezentujícími autory jako jednotlivce. První společnou poválečnou prací těchto autorů se stal sborník *A zatím co válka*. Jak zmiňuje František Šmejkal byl to Václav Zykmond, který začal již brzy po osvobození se sbíráním materiálu „...*pro společný literární a výtvarný sborník, který měl být bilancí jejich válečné aktivity, jak to dokládá i jeho název A zatím co válka.*“⁸⁶ Tento sborník pak také skutečně vyšel v létě 1946 jako 3. svazek edice Ra a byl skutečně „...*spíše retrospektivou než programovým vystoupením nové umělecké formace. Kunderův krátký úvod ke sborníku dokonce zpochybňoval představu, že se jedná o nějakou skupinu, natož pak s jednoznačně*

⁷⁸ ŠMEJKAL 1988, 130

⁷⁹ Český surrealismus 1929–1953, 302

⁸⁰ ŠMEJKAL 1988, 130

⁸¹ ŠMEJKAL 1988, 130

⁸² Český surrealismus 1929–1953, 301. Tato výstava proběhla od 26. září do 14. října.

⁸³ ŠMEJKAL 1988, 15

⁸⁴ ŠMEJKAL 1988, 130: „V červnu odjíždějí L. Kundera a V. Tikal s početnou skupinou malířů a literátů do Paříže – u příležitosti výstavy mladého českého a slovenského umění. Na výstavě Henriho Goetze potkává Ludvík Kundera Hanse Arpa. Francis Bott pak L. Kunderovi a V. Tikalovi zprostředkuje sérii návštěv i přátelský styk s umělci obdobného zaněření.“

⁸⁵ ŠMEJKAL 1988, 15

⁸⁶ ŠMEJKAL 1988, 15

*formulovaným programem.*⁸⁷ Přetrvávající pocit nejednoty dokládá již první Kunderova věta tohoto úvodu, která zároveň připomíná, že oni nejsou jedinými, kteří byli nuceni uchýlit se do podzemí kvůli svému uměleckému přesvědčení: „*Deset autorů*⁸⁸, *kteří jsou zastoupeni v tomto sborníku, nechce manifestovat ani nový směr ani jednolitou skupinu. Jsou si dobře vědomi toho, že existují u nás i jiní, jejichž osud za války byl týž...*“⁸⁹ Jak upřesňuje František Šmejkal není zde zmínky o nějaké Skupině Ra nebo o surrealismu „...*což svědčí o tom, že při vleklých interních diskusích stále ještě nebylo dosaženo názorové jednoty.*“⁹⁰ Takto Ludvík Kundera vlastně doložil fakt, že v tomto momentě skutečně ještě neexistoval žádný oficiální název skupiny a také dává tušit, že tato názorová nejednota a nemožnost domluvit se bude i nadále pro tuto skupinu příznačná. Přesto přese všechno již tito autoři tvoří budoucí Skupinu Ra, a protože se jednalo o retrospektivu, byli do sborníku zařazeni i Otta Mizera a Jaroslav Puchmertl, kteří posléze tuto skupinu autorů opustili. Tento sborník vyšel v brněnském nakladatelství Rovnost a zajímavou informací je, že na jeho přípravě „...*zúčastnila řada lidí sympatizujících se skupinou (například skladatel Harašta a budoucí režisér E. Sokolovský).*“⁹¹ Společný sborník prací A zatím co válka jakoby odstartoval onu správnou skupinovou aktivitu a začaly vycházet nejrůznější tisky, které již nebyly soukromé. Během roku 1946 tak za sebou vyšly tyto publikace: sbírka básní Zdeňka Lorence Vodnář v Blížencích, frontispice byl dílem Josefa Istlera.⁹² Dále vyšly tři novely Ludvíka Kundery Konstantina, které svými kresbami doprovodil Václav Zykmond.⁹³ Vyšla také báseň Ludvíka Kundery Živly v nás, fokalkem tuto sbírku obohatil Miloš Koreček.⁹⁴ Na konci roku 1946 byla vydána společná Novoročenka v edici Ra v Brně.

Neboť stále převládající nejednota byla nejspíše oním „kamenem úrazu“, který se neustále stavěl do cesty jakékoli snaze o definitivní skupinové spojení přišel na řadu další anketa. Ta byla „...*uspořádaná v druhé polovině roku 1946 mezi*

⁸⁷ ŠMEJKAL 1988, 15

⁸⁸ Autory byli: Josef Istler, Miloš Koreček, Ludvík Kundera, Bohdan Lacina, Zdeněk Lorenc, Otta Mizera, Jaroslav Puchmertl, Vilém Reichmann, Václav Tikal, Václav Zykmond.

⁸⁹ A zatím co válka 1946, nepag. Tento skupinový sborník vyšel jako 3. svazek edice Ra.

⁹⁰ ŠMEJKAL 1988, 15

⁹¹ ZYKMUND 1966, 187

⁹² ZYKMUND 1966, 187. Tato publikace vyšla v Nakladatelství mladých v Kladně.

⁹³ ZYKMUND 1966, 187. Konstantina vyšla v edici Pochod v Mladé Boleslavi.

⁹⁴ ZYKMUND 1966, 187. Vyšlo v nakladatelství B. Stýblo v Praze.

*potenciálními členy skupiny. Materiál získaný tímto způsobem měl být podkladem pro vlastní programový koncept, jímž chtěla skupina vystoupit oficiálně na veřejnosti.*⁹⁵ Tato anketa však neměla očekávaný výsledek, neboť tento dotazník zasláný všem členům pražské části zodpověděl v celém rozsahu pouze Václav Tikal.⁹⁶ A tak zmíněný programový koncept, který byl představen ve stati o skupině, která vyšla v roce 1946 v Bloku, byl koncipován nezávisle na této anketě a jeho „...*teoretická nezralost, obsahová rozpačitost a vágní formulace byly cítěny ostatně i jejími autory.*“⁹⁷ Tuto poněkud zdlouhavou historii vzniku Skupiny Ra zde zmiňuji proto, abych mohla upozornit na to, že ještě v druhé polovině roku 1946 se tato skupina od ztotožňováním s názvem rakovnické edice a jak dále píše Jiří Vykoukal „...*nepovažuje se za uzavřenou enklávu, ale naopak otevírá se možným kontaktům s dalšími autory z mladší generace.*“⁹⁸

Definitivním dokladem vzniku skupiny, která bude již pro příště známa jako Skupina Ra, se stal až sborník s názvem Skupina Ra, který vyšel v lednu roku 1947 u příležitosti první skupinové výstavy v Brně.⁹⁹ Autoři sami v tomto sborníku poskytují odpovědi na otázky, které zůstávaly neustále jasně nezodpovězeny. Tak jako například otázka, kolik skutečných členů má tato skupina? Odpověď : „*Je nás prozatím osm: dva básníci a šest výtvarníků.*“¹⁰⁰ Již zmíněný fakt o otevřenosti této skupiny pro další potenciální členy zde dokládá slovo *prozatím*. Byla to tedy skupina otevřená širší veřejnosti. Již tento moment ji radikálně odlišuje od předválečné Skupiny surrealistů v ČSR. Cítí se být tito výtvarníci surrealisty? Pro zodpovězení této otázky je nutné zmínit, že klíčovým termínem je pro členy této skupiny, jak se zdá, lyrismus a jeho hodnoty, které jsou podle nich „...*sublimátem lásky a nenávisti, naděje a zoufalství, radosti a žalu.*“¹⁰¹ Jak tedy ovlivňovala tato primární hodnota pohled členů Skupiny Ra na surrealismus? Odpověď nám poskytnou opět sami autoři : „*Z tohoto hlediska se nám surrealismus jeví jako krajní výtažek a koncentrace všeho lyrismu, výtažek,*

⁹⁵ VYKOUKAL 1972, 457

⁹⁶ VYKOUKAL 1972, 465

⁹⁷ VYKOUKAL 1972, 457

⁹⁸ VYKOUKAL 1972, 457

⁹⁹ VYKOUKAL 1972, 457. Tato výstava proběhla mimo Brno také v Praze, Hradci Králové a Mladé Boleslavi (viz. Český surrealismus 1929–1953).

¹⁰⁰ Skupina Ra, 12. Členové Skupiny jmenovitě jsou: Josef Istler, Miloš Koreček, Ludvík Kundera, Bohdan Lacina, Zdeněk Lorenc, Vilém Reichmann, Václav Tikal, Václav Zykmond.

¹⁰¹ Skupina Ra, 12

který je však příliš jednosměrně zaměřen a vymezen. Jestliže se tedy dnes míní surrealismem úzké umělecké hnutí, které nadto bud' napodobuje onen stav surrealismu, který známe z roku 1938, nebo pohodlně obydluje dosažené posice, pak surrealisty nejsme. To postřehl leckterý kritik, když o nás tvrdil, že někdy vybočujeme z mezí „orthodoxního“ surrealismu. Náš vztah k tomuto „orthodoxnímu“ surrealismu (t. j. surrealismu předválečnému) je co nejkritičtější. Je to přirozené: hrůzná léta kulturní protektorátní izolace a naprostá odloučenost od avantgard ostatních zemí navodily tento stav.“¹⁰² Co z tohoto prohlášení vlastně vyplývá? Autoři se necítí být surrealisty, pokud by měli díky tomu být považováni za přímé pokračování předválečného uměleckého vývoje. Tedy přímo se distancují od předválečné skupiny. Stejně tak odmítají být zařazováni do toho proudu světového surrealismu, který se odmítá vyvíjet dál a tzv. zakrňuje na dosažených pozicích. Ve zmíněném úryvku jsme se také dověděli proč tomu tak je. Členové Skupiny Ra zde vidí jako zásadní a nevratný moment zlomu válku. Dalo by se také říct, že jsou příkladem úsloví o tom, že nikdo nevstoupí dvakrát do stejné řeky. Tento sborník Skupiny Ra, který vyšel ku příležitosti jejich první skupinové výstavy¹⁰³, poskytuje také konkrétnější odpověď na to, v kterých bodech se členové Skupiny Ra rozcházel s předválečným vnímáním surrealismu. „Mnohé z objevů a metod surrealismu přijímáme za své, avšak neužíváme jich ve smyslu původní historické definice surrealismu (surrealismus je čistý psychický automatismus, který chce písmem, kresbou a všemi výrazovými prostředky vyjádřit skutečnou funkci myšlenky), nýbrž jsou pro nás spíše tím, co André Breton definoval jako „pokus položit vodivý drát mezi tak rozlučované světy jako je spánek a bdění, skutečnost vnitřní a vnější, rozum a šílenství, klid poznání a láska, život pro život a revoluce“ atd., nebo jako „vše, co nás přivádí na myšlenku, že je určitý bod, kde život a smrt, skutečno a pomyslno, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole nemohou býti vnímány jako protiklady.“¹⁰⁴ Základní rozdíl je tedy ve vnímání automatismu, který pro Josefa Istlera a jeho kolegy již není

¹⁰² Skupina Ra, 13

¹⁰³ Skupina Ra, 13. Tento sborník, který byl zároveň také katalogem první skupinové výstavy Skupiny Ra vyšel jako 6. svazek edice Ra s obálkou Viléma Reichmanna a v úpravě Václava Zykunda.

¹⁰⁴ Skupina Ra, 13

skutečným uměleckým projevem, ale podkladem ke studiu.¹⁰⁵ A naproti tomu tito lidé zdůrazňují „...*tvárné úsilí a kompozičnost, jsouce při tom vzdáleni suchého konstruktérství...*“¹⁰⁶ Touto cestou tak členové Skupiny Ra docházejí nejen k omezení automatismu, ale dokonce až k jeho postupnému popírání. A nakonec dodávají, že pokud někdy užívají automatismu, tak jen pro zjištění vlastního psychického stavu, a proto nechtějí tyto projevy soukromého a experimentálního charakteru vydávat za svébytná díla.¹⁰⁷

Na tomto místě bych měla pro větší objektivnost zdůraznit, že svou důležitou roli v takovéto radikální negaci, s kterou se členové Skupiny Ra stavěli k práci svých starších kolegů, hrála touha po odlišení se. Jejich jistě pochopitelná snaha být jiný, možná i původnější, je vedla až k jistému druhu apriorní zaujatosti vůči těm starším. Dalším důležitým bodem, kterým se chtějí mladí autoři odlišit od svých předválečných kolegů, je jejich oproštění se od teoretických výkladů. Teorii se chtějí vyhnout a nahradit ji praxí a prací.¹⁰⁸ Pokud jde o politickou stránku věci, hlásí se k dialektickému materialismu a jsou také stále více přesvědčeni, že „...*Ize vytvořiti mezi politickou a uměleckou avantgardou jiný vztah než opoziční.*“¹⁰⁹ Právě tento bod jejich skupinového prohlášení působí vzhledem k našim znalostem politického vývoje v této zemi, jako jistě upřímně míněné, ale zároveň zcela naivní přesvědčení, o jehož nereálnosti se mohli posléze sami přesvědčit. K tomuto neradostnému prozření je jistě přivedlo i jejich odmítavé stanovisko vůči tzv. umění pro lid.¹¹⁰ Tento svůj názor obhajovali tím, že umělecký projev je projevem lidského ducha a z tohoto důvodu jsou jednoznačně „...*proti snižování uměleckého díla za účelem přiblížení k lidu, neboť nelze se vzdát namáhavě dobytého území, jež nás nezadržitelně vede k té říši svobody, o níž snil každý poctivý marxistický umělec...*“¹¹¹ Své skupinové prohlášení pak uzavírají přáním, aby vývoj umění nebyl nikdy ničím bržděn, aby se umění jako takové nestalo jen šablonou a zvykem.¹¹² Budoucnost ukáže, že všechna tato

¹⁰⁵ Skupina Ra, 13

¹⁰⁶ Skupina Ra, 13

¹⁰⁷ Skupina Ra, 13

¹⁰⁸ Skupina Ra, 13

¹⁰⁹ Skupina Ra, 14

¹¹⁰ Skupina Ra, 14

¹¹¹ Skupina Ra, 14

¹¹² Skupina Ra, 14

jejich přání zůstanou nevyslyšena. Tímto menším rozbořem skupinového prohlášení uveřejněného ve sborníku s názvem Skupina Ra jsem se pokusila postihnout alespoň v nástinu rozdíly, které panovaly díky 2. světové války v názorech první a druhé generace českých surrealistů.

Mezi nejzajímavější aktivity Skupiny Ra patří její kontakty se zahraničím. V tomto směru byla tato skupina velmi úspěšná a v našem prostředí v době po 2. světové válce vlastně také výjimečná. Proto je na místě, abych tomuto tématu věnovala větší pozornost.

V dubnu roku 1947 byla Skupina Ra pozvána prostřednictvím zde již jmenovaného malíře Francise Botta k účasti na Mezinárodní výstavě surrealismu, která se uskutečnila v červnu 1947 v galerii Maeght v Paříži.¹¹³ K účasti Skupiny Ra na této výstavě však nedošlo.¹¹⁴ V srpnu téhož roku 1947 se na Skupinu Ra obrátil zvláštním dopisem Noël Arnaud a vyzval její členy ke spolupráci s francouzskou skupinou Groupe surrealiste révolutionnaire.¹¹⁵ V září 1947 se Skupinou Ra navázal z Bruselu kontakt Christian Dotremont, a to za belgickou frakci revolučních surrealistů s pozváním na Mezinárodní kongres revolučních surrealistů, jenž se konal v říjnu téhož roku v Bruselu.¹¹⁶ Této významné mezinárodní akce se zúčastnila francouzská skupina vedená Noëlem Arnaudem, přítomna byla také belgická skupina, kterou vedl Christian Dotremont dále také dánská experimentální skupina, kterou zastupoval Asger Jorn.¹¹⁷ Skupinu Ra z Československa zastupovali Josef Istler a Zdeněk Lorenc.¹¹⁸ Výsledkem tohoto mezinárodního setkání bylo: ustanovení mezinárodní skupiny revolučních surrealistů¹¹⁹, která již počátkem následujícího

¹¹³ VYKOUKAL 1972, 458.

¹¹⁴ VYKOUKAL 1972, 458. Členové Skupiny Ra se výstavě nezúčastnili neboť: „Podmínky účasti na této výstavě i její myšlenková koncepce v duchu Bretonova Nového mýtu se neseťkaly zejména u brněnských členů skupiny s velkým ohlasem...Nová orientace Bretonova okruhu, některá jeho prohlášení a statě i sama koncepce výstavě v galerii Maeght vyvolali prudkou reakci u mladých francouzských intelektuálů a byly sledovány s nevolí i v zahraničí v kruzích více či méně koketujících se surrealismem.“ Je nutno dodat, že tito mladí intelektuálové, ať již francouzského nebo belgického původu byli výrazně orientovaní na levou stranu politického spektra a mnozí z nich úzce spolupracovali s komunistickými stranami svých zemí (viz. VYKOUKAL 1972, 467).

¹¹⁵ VYKOUKAL 1972, 459. Tento dopis byl mimo jiné materiály doprovázen i provoláním–Manifestem surrealistů–revolucionářů ve Francii.

¹¹⁶ VYKOUKAL 1972, 459. Mezinárodní kongres revolučních surrealistů se konal ve dnech 29.–31. října 1947 v Bruselu.

¹¹⁷ VYKOUKAL 1972, 459

¹¹⁸ VYKOUKAL 1972, 459

¹¹⁹ Bureau International du Surréalisme – Révolutionnaire

roku vydala své manifestační prohlášení¹²⁰ v prvním čísle svého nového časopisu Bulletin International du Surréalisme – Révolutionnaire.¹²¹ Tento Bulletin obsahoval mimo jiné stať Zdeňka Lorence a také reprodukce obrazů Josefa Istlera a Viléma Reichmanna.¹²² Plánovalo se další setkání této mezinárodní skupiny a za místo konání byla zvolena Praha.¹²³ Avšak pochyby o budoucnosti tohoto nesourodého uskupení měli jak Istler tak Lorenc. Prakticky hned po jejich návratu do Prahy zaujala Skupina Ra jako celek k budoucnosti mezinárodní umělecké spolupráce spíše skeptický názor.¹²⁴ Rozpad tohoto uskupení s ambiciózními plány byl nevyhnutelný. V březnu a dubnu roku 1948 ještě stihlo vyjít druhé a zároveň také poslední číslo Bulletinu.¹²⁵

Skutečnost, že nedošlo ke společné spolupráci na mezinárodní úrovni, byla jistě ovlivněna i osobním tíhnutím jednotlivých zúčastněných osobností jiným směrem. I samotná Skupina Ra prožívá v roce 1948 poslední faktické momenty své existence. Ještě v říjnu 1948 byl učiněn jakýsi pokus o oživení společné činnosti. Jednalo se o svolání konference kulturních pracovníků, malířů, literátů a básníků.¹²⁶ Tato konference byla svolána na 28. listopadu 1948 a uskutečnila se v brněnské Akademické kavárně.¹²⁷ Ve chvíli ohrožení, jak píše Václav Zykmond, zmizely všechny přehrady mezi skupinami a „...byla vypracována Janem Skácelem, Oldřichem Mikuláškem a Josefem Kainarem zpráva, která byla předána našemu tisku.“¹²⁸ Této konference se zúčastnil také Josef Istler.¹²⁹ Z tohoto zasedání vzešla zpráva, v níž bylo mimo jiné také řečeno, že „...čeští a slovenští umělci, semknutí v pracovní družbě, chtějí k lidu mluvit svou řečí,

¹²⁰ Declaration internationale

¹²¹ VYKOUKAL 1972, 459

¹²² VYKOUKAL 1972, 459. Byl také ustanoven akční výbor v němž byli Noël Arnaud, Christian Dotremont a také Zdeněk Lorenc. Vznesen byl také návrh, aby časopis skupiny byl vydáván v Praze. Tento návrh však Lorenc odmítl.

¹²³ VYKOUKAL 1972, 459

¹²⁴ VYKOUKAL 1972, 459. K tomuto negativistickému postoji byl oprávněný důvod, neboť „...rozpory uvnitř mezinárodního surrealismu i tendenční tlak okolností, které jej vyvolaly a které se v dalším vývoji vyhroutil jednoznačným směrem, přispěly k jeho krátkodechému trvání.“

¹²⁵ VYKOUKAL 1972, 459. Jedná se o Revue bimestrielle publiée par le Bureau International du Surréalisme – Révolutionnaire (mars–avril 1948 Paris).

¹²⁶ VYKOUKAL 1972, 460

¹²⁷ ZYKMUND 1966, 190

¹²⁸ ZYKMUND 1966, 190

¹²⁹ ZYKMUND 1966, 190. Dalšími umělci, kteří se této konference zúčastnili byli: F. Foltýn, L. Guberna, A. Kroupa, V. Fiala, L. Zívr, V. Zykmond, B. Lacina, Z. Lorenc, L. Kundera, V. Reichmann, F. Hudeček, O. Janeček, J. V. Svoboda, B. Matal aj. (celkem 30 účastníků).

*svými znaky, aniž by mu místo opravdových kulturních hodnot podávali jen lehkou stravitelnou, ale málo výživnou a spíše uspávající odvar.*¹³⁰ Není divu, že již druhý den byli autoři tohoto prohlášení napadáni a vláčeni tiskem. Vždyť tento „hlas volajícího na poušti“ byl nejen kritikou ubohého stavu, v jakém se ocitla kultura v Československu, a to velmi odvážnou kritikou na konec roku 1948, ale také posledním bubnováním na poplach. S nadsázkou můžeme říci, že konec listopadu 1948 se stává také faktickým koncem Skupiny Ra jako takové, „...neboť ztratila možnost zveřejňovat své práce.“¹³¹ Díky kontaktům, které byly v rámci Revolučního surrealismu navázány však vznikla jiná výtvarná uskupení. V roce 1948 takto vzniká mezinárodní hnutí Cobra.¹³² Toto výtvarné uskupení vzniklo v Paříži z iniciativy Asgera Jorna a jeho členy spojoval „...spontánní, emotivně exaltovaný, abstraktní i figurativní výraz.“¹³³ Těmto zahraničním kontaktům, které členové Skupiny Ra navázaly během krátkého poválečného období, také vděčíme za to, že „...v zahraničí bylo několik Istlerových grafických děl...“¹³⁴ a tak „...mohl být Istler na prvních výstavách Cobry zastoupen, i když přímé kontakty byly mezitím na dlouho zcela přerušeny.“¹³⁵ Josef Istler je tedy již od roku 1948 počítán za člena výtvarného sdružení Cobra.¹³⁶ V rámci sdružení Cobra byl také Josef Istler představen „...již na jakési předešlé vystoupení Cobry, která se pod názvem *Cíl a prostředky* konala v březnu 1949 v Malé galerii *Semináře umění, přidružené k Calais de Beaux-Arts v Bruselu.*“¹³⁷ Prostřednictvím kontaktů přítele Ludvíka Kundery se mohl Josef Istler svými díly¹³⁸ zúčastnit i I. Mezinárodní výstavy experimentálního umění, která proběhla ve Stedelijk Museum v Amsterdamu v roce 1949.¹³⁹ Katalog této

¹³⁰ ZYKMUND 1966, 190

¹³¹ ZYKMUND 1966, 190

¹³² KŘÍŽ 1989, 12

¹³³ NEŠLEHOVÁ 1997, nepag.

¹³⁴ KŘÍŽ 1989, 12

¹³⁵ KŘÍŽ 1989, 12

¹³⁶ Nová encyklopedie výtvarného umění, Praha 1995, 306–307

¹³⁷ KŘÍŽ 1989, 12

¹³⁸ KŘÍŽ 1989, 12. Josef Istler byl na této výstavě zastoupen jen grafikou, která po něm zbyla z jeho nedávných pobytů v Belgii.

¹³⁹ VYKOUKAL 1972, 460. Pozvání na tuto výstavu bylo původně určeno celé Skupině Ra. Na této výstavě byla Istlerova práce představena ve společnosti prací mnoha dalších významných autorů např. Stephen Gilbert (Anglie), Karl Otto Götz (Německo), Shinkichi Tajiri (USA), Pierre Alechinsky (Belgie), Elsa Alfeltová, Ejler Bille, Henri Heerup, Asger Jorn, Erik Ortvad, Karl Henning Pedersen (Dánsko), Karel Appel, Corneille (Holandsko) a další.

výstavy obsahuje vysvětlení programu tohoto nového uměleckého uskupení. Christian Dotremont zde píše: „*Oni hledají, protože v roce 1949 více než kdy jindy umění nemůže mít cenu jinak, než se zbaví poručníků a ukazovatelů, než když odmítne šlechtické tituly a doporučující posudky, tak jak to nabízí minulost; nebude platné jinak než v té neobyčejně riskantní poloze, kde budoucnost stravuje již přítomnost, kde přítomnost tvoří budoucnost.*“¹⁴⁰ Toto jsou podmínky, které tvorba Josefa Istlera splňuje přibližně již od roku 1944. Význam Skupiny Ra a zejména pak samotného Josefa Istlera vyzvedla i Mahulena Nešlehová: „*Někteří členové skupiny dosáhli, jak již bylo nejednou připomenuto, pozoruhodných výsledků: fotograf Miloš Koreček v technice fokalků, kterou rozvíjel od roku 1944, dále malíř Václav Zykmond, a zejména Josef Istler, jenž od roku 1945 uplatňoval v monotypech, grafikách a malířských realizacích v kombinaci s bohatě diferencovanou informální strukturou lineární znaky vzniklé spontaneitou gesta.*“¹⁴¹ Josef Istler měl tedy s programem Cobry mnoho společného. Byla to především odvaha a jeho nezdolný duch v oblasti experimentu v tvorbě, jeho vůle chtít hledat i novým směrem, a to „...s použitím nových výrazových prostředků. Obdobná je spontánnost malířského výrazu, těsné spojení gesta s impulsy emocí, důvěra v symboliku malířského znaku, svobodného ve volbě míry abstrakce či figurace. Něco společného je ve snaze hledat nová zázemí v přírodě, světě roklin a zvířat, ale také ve světě nově v těchto souvislostech pojímané erotiky člověka.“¹⁴² Avšak Josef Istler vždy poněkud vystupoval z řady. Z tohoto důvodu jej tak nelze do řad Cobry zařadit zcela bez výhrad. Istlerova díla i nadále neztrácejí svou vnitřní lyričnost, kterou se autor vydává divákovi všanc. A tak ve srovnání s extrovertním způsobem sdělování nejniternejších pocitů, které bylo charakteristické pro skupinu Cobra, byla Istlerova díla vždy více intimní. Tato intimita bylo reziduum Istlerova surrealistického období. To je důležitý rozdíl, neboť Cobra se stavěla k surrealismu kriticky. Kritizovala jeho jednostrannost, ale zároveň uznávala, že

¹⁴⁰ KŘÍŽ 1989, 12

¹⁴¹ NEŠLEHOVÁ 1997, nepag. Josefu Istlerovi se dostalo ocenění i ze strany italského historika umění Enrica Crispoltiho, který jej zařadil do své práce *L'informale: Storia e poetica*, Assisi–Roma 1971.

„*Istlerův přínos v práci s nepředmětnou materiálovou strukturou a psychogramem gesta ocenil již Crispolti, který Istlera zařadil mezi protagonisty evropského „informelu“.*“

¹⁴² KŘÍŽ 1989, 12–14

s ním „...*souvisela historickými kořeny i některými prvky aktuálního směřování, ale vědomě se chtěla odlišit.*“¹⁴³ Tyto rozdíly v přístupu k tvorbě se prohlubovaly postupem času přímo úměrně tomu, jak se zvětšovala Istlerova izolovanost za ostnatým drátem.

Po rozpadu Skupiny Ra se Josef Istler dostává do opětovného užšího kontaktu s Karlem Teigem a okruhem lidí kolem něho shromážděných. Kromě Josefa Istlera, spolupracuje s Teigem také Vratislav Effenberger, Václav Tikal, Karel Hynek, Libor Fára, Mikuláš a Emila Medkovi a Jan Kotík.¹⁴⁴ Společná práce těchto lidí spadá do let 1949–1951 a je dokumentována v ineditních sbornících Znamení zvěrokruhu.¹⁴⁵ Sborníky Znamení zvěrokruhu začala tato skupina vydávat od ledna roku 1951.¹⁴⁶ Sborníky vycházely vždy v jednom exempláři a byly výběrem z měsíční práce jejich autorů.¹⁴⁷ Tuto nedokončenou sérii sborníků společné práce ukončil sborník desátý (Štír), který byl věnován In memoriam Karla Teiga a redigoval jej Josef Istler.¹⁴⁸ Po Teigeho smrti se hlavního slova ujímá Vratislav Effenberger.¹⁴⁹ V květnu a v říjnu roku 1953 pak uspořádají společně členové okruhu další dva sborníky, které byly pojmenovány Objekt 1 a Objekt 2.¹⁵⁰

Cílem této části mé práce bylo zasadit Josefa Istlera a potažmo také jeho ranou tvorbu do historického a společenského kontextu doby, ve které žil a pracoval. Za pomocí faktických údajů jsem se ve stručnosti pokusila vylíčit Istlerovu uměleckou činnost od jejích počátků až do doby, kdy již podruhé nastal špatný čas pro tuto druhou generaci českých surrealistů. Do doby, kdy nastal čas vrátit se do podzemí...

¹⁴³ KRÍŽ 1989, 14

¹⁴⁴ NÁDVORNÍKOVÁ 1995, 166

¹⁴⁵ NÁDVORNÍKOVÁ 1995, 166. Vzniklo celkem 10 těchto sborníků.

¹⁴⁶ NÁDVORNÍKOVÁ 1995, 166

¹⁴⁷ Český surrealismus 1929–1953, 392. Josef Istler přispěl svou prací do těchto sborníků: Vodnář (8 reprodukcí a 1 litografie), Ryby (2 akvatinty), Skopec (4 grafiky, sborník zároveň redigoval), Blíženci (4 grafiky), Rak (2 grafiky), Panna (2 reprodukce), Váhy (2 reprodukce).

¹⁴⁸ Český surrealismus 1929–1953, 392. Karel Teige zemřel 1. 10. 1951.

¹⁴⁹ KRÍŽ 1989, 14. Vratislav Effenberger, již vystupoval se Skupinou RA koncem roku 1947 na večerech mladé literatury na Slovanském ostrově.

¹⁵⁰ NÁDVORNÍKOVÁ 1996, 397. Bývalý Teigův okruh v této době již přišel o některé své členy.

V lednu 1953 zemřel Karel Hynek. Jan Kotík, Libor Fára a také Václav Tikal se po smrti Karla Teigeho vzdávají své účasti na dalších společných aktivitách. Sborník (album) Objekt 1 obsahoval soubor několika grafických listů a reprodukcí obrazů Josefa Istlera. Istler také upravil obálku tohoto sborníku, pro kterou použil koláž Karla Teigeho. Na dalším sborníku Objekt 2 se podílel úpravou jeho vazby s využitím fotografie Emily Medkové.

2. Walter Höfner

Počátky umělecké tvorby Josefa Istlera jsou podle všeho spojeny se jménem německého malíře Waltera Höfnera. O tomto malíři se toho bohužel příliš neví. Autoři, kteří až doposud věnovali Istlerovu dílu byt' sebemenší pozornost, shodně uvádí jen prostý fakt, že u tohoto malíře Josef Istler soukromě studoval malbu v letech 1938–1939, a to v Jugoslávii. Někteří nanejvýš upřesní místo, jímž byla Korčula. Přece jen se mi však podařilo vypátrat alespoň základní životopisné údaje Istlerova jediného „oficiálního“ učitele.

Walter Höfner se narodil roku 1903 v Hamburku. Další informace se vztahuje až k roku 1934. Tohoto roku opustil Německo. Utekl z Mnichova před hrozbou nacionálního socialismu. Místem, kde našel svůj dočasný druhý domov, byla Jugoslávie. A teprve zde se stal malířem z povolání. V roce 1949 se Höfner vrátil zpět do Německa. Během svého života podnikl také nejspíše studijní cesty do Itálie, Švýcarska a Anglie. Zemřel v roce 1976.¹⁵¹

Zajímavou a nám také známou je skutečnost, že Walter Höfner studoval u malíře Karla Hofera. Tento fakt nám může být velmi nápomocen při odhalování dosud neznámých informací, týkajících se života jeho žáka Waltera Höfnera, neboť o Karlu Hoferovi je toho známo již mnohem více. Karl Hofer vyučoval v letech 1920–1933 na berlínské Akademii.¹⁵² V roce 1933 je nacisty donucen své učitelské místo opustit, ale i tak je nadále pronásledován.¹⁵³ Je tedy pravděpodobné, že právě v průběhu 20. let u něho Walter Höfner studoval. Ačkoliv Höfnerovo dílo není známé, můžeme usuzovat, že se alespoň částečně nechal ovlivnit svým učitelem. Malířské dílo Karla Hofera se pohybovalo na pomezí nové věcnosti a expresionismu.¹⁵⁴ Je velmi pravděpodobné, že právě Hoferův malířský přístup byl oním nejpádnějším důvodem pro jeho propuštění z Akademie a potažmo také jedním z důvodů pro Höfnerův odchod do emigrace v Jugoslávii.

¹⁵¹ <http://www.lot-tissimo.com/de/cmd/d/o/123.436333/auk/43/>, vyhledáno 23. 4. 2009

¹⁵² Karl HOFER. In: Meyers Neues Lexikon VI, Leipzig 1973, 323

¹⁵³ Karl HOFER. In: Meyers Neues Lexikon VI, Leipzig 1973, 323

¹⁵⁴ Karl HOFER. In: Brockhaus Enzyklopädie X, Mannheim 1989, 150–151

Josef Istler tedy studoval malbu soukromě u malíře Waltera Höfnera v letech 1938–1939. Na jeho vlastní umělecký výraz však tento studijní pobyt v Jugoslávii neměl zásadnější vliv, neboť Höfnerova tvorba byla nejspíše Istlerovu naturelu svou konvenčností cizí. Josef Istler měl pravděpodobně již ve svých počátcích vlastní uměleckou vizi, za kterou si jako silná osobnost i přes Höfnerovo vedení šel. A tak již tento pouhý fakt nám dává tušit budoucí vývoj tvorby nekompromisního malíře, na kterého mnohem zásadnější setkání čekalo doma.

3. Hledání vlastního uměleckého výrazu

Josef Istler byl výtvarníkem, jehož nadání mu umožňovalo vyniknout a stát se jednou z nejprogresivnějších osobností druhé vlny českého surrealismu. Stal se neoriginálnější osobností mezi malíři Skupiny Ra. Od počátku se vždy snažil hledat vlastní cestu, „...*kteřá jej brzy dovedla ke zcela osobitým a z hlediska vývoje evropského malířství někdy až překvapivým realizacím. Istlerova raná tvorba se vyznačuje bravurním zvládnutím techniky (malířské i grafické), virtuózním přednesem, ale zároveň i pozoruhodným smyslem pro výrazové možnosti materiálu, zejména barevné skvrny, struktury, ale i textury podkladu...*“¹⁵⁵ Právě Istlerovy zajímavé experimenty s barevnou skvrnou, jeho snaha o zachycení malířského gesta v procesu tvorby, které se v jeho díle objevují již na přelomu let 1944–1945, mohou sloužit jako nejlepší příklad Istlerovy umělecké předvídatosti poválečného vývoje světového moderního malířství. Tento fakt je dokladem také Istlerovy houževnatosti v jeho hledání, bez které by v podmínkách téměř úplné izolovanosti nemohl docílit takto výrazného uměleckého pokroku. Výrazným způsobem tak díky osobnosti Josefa Istlera přispívá také české výtvarné umění, a to již v průběhu 2. světové války, k urychlení procesu hledání nového výtvarného způsobu sebevyjádření.

V tomto ohledu tedy zcela souhlasím s Janem Křížem, který Istlerovu tvorbu malířskou a grafickou popsal jako „...*jeden z nejsilnějších spojovacích článků mezi předválečnou avantgardou, konkrétně surrealismem, a tím, co podstatného v této linii následovalo.*“¹⁵⁶ Pro Jana Kříže se stává Istlerovo dílo spojovacím článkem zejména díky „...*nápadné vnitřní spojitosti a návaznosti myšlenek, kontinuitě některých významných názorových dominant a stále platných zorných úhlů.*“¹⁵⁷ Istlerovo dílo vnímá jako spojovací článek, který sice navazuje na práci jeho kolegů před 2. světovou válkou, ale nezapomíná také zdůraznit fakt Istlerovy názorové distance, která byla podle něho ovlivněna radikální proměnou historické situace na jedné a také jistě novými podněty, které přicházely z oblasti

¹⁵⁵ ŠMEJKAL 1988, 13

¹⁵⁶ KŘÍŽ 1968, 99

¹⁵⁷ KŘÍŽ 1968, 99

nejnovějšího světového umění na straně druhé.¹⁵⁸ Byla to kombinace těchto dvou skutečností a také prolínání jejich dlouhodobě působících vlivů, jež formovala Istlerovo rané dílo. Díky tomu se stalo dílo Josefa Istlera nejen důstojným pokračováním umělecké kultury první republiky, ale také nositelem nových výtvarných tendencí. Toto spojení předválečné „tradice“ a nového poválečného výrazu není žádným paradoxem, nýbrž zcela odpovídá progresivním snahám na meziválečné umělecké scéně. Fakt, že Istlerova raná práce se stala skutečným pojítkem uměleckého dění dvou kulturních podob jedné a té samé země, si Jan Kříž vysvětluje „...*zvláštní osobnostní motivací, zvláštním utvářením kriticky operujícího vývojového modelu, jenž dává stabilizační řád celé cyklicky proměnlivé tvorbě.*“¹⁵⁹ Zároveň Kříž mluví o přirozeném způsobu řešení i těch otázek „...*kteřé dlouho nebylo možno vyjasnit a překonat tím omyly situace, která ještě zněla ohlasem válečných otřesů. Tam, kde nejednou šlo o bludné definice v okruhu, překračovala Istlerova tvorba tyto dráhy v ostrých, jistě vedených řezech.*“¹⁶⁰ Osobně jsem toho názoru, že v Istlerově případě měl tento „přirozený způsob řešení“ tu nejdůležitější roli. Tam, kde ostatní tápali, nevěděli jak dál a pochybovali o správnosti svých rozhodnutí, Josef Istler jednal, hledal a nacházel nová radikální řešení, na která jakoby se ostatní ani neodvažovali pomyslet. Byl to právě Istlerův dogmaty a špatnými úsudky nespoutatelný tvůrčí duch, přístupný všemožným experimentům a jasná umělecká vize, která jej ochránila před stagnací. Tento radikální přístup mohl Istler bez větších problémů realizovat, proto „...*že měl již velmi záhy vypracovanou metodiku intenzivního vhledu do zadních plánů skutečnosti, jimiž se dovedl tak fascinovat, že mu už později nebylo zatěžko zcela ignorovat tlaky falešných realit.*“¹⁶¹

Zde bylo po teoretické stránce stručně řečeno, jakým způsobem Josef Istler postupně došel od surrealistického výrazu své nejranější tvorby až ke svému poválečnému výtvarnému projevu (chceme-li malířskému gestu) a jakým způsobem si jej dokázal uchránit v prostředí nepříznivém pro svobodnou tvorbu.

¹⁵⁸ KŘÍŽ 1968, 99

¹⁵⁹ KŘÍŽ 1968, 99

¹⁶⁰ KŘÍŽ 1968, 99

¹⁶¹ KŘÍŽ 1968, 99

Jan Kříž také mimo jiné připomíná, že i s tímto negativním faktem se malíř dokázal vyrovnat s pomocí sobě vlastního pověstného kritického sarkasmu.¹⁶²

Předchozí řádky byly nutné pro pochopení procesu vývoje Istlerovy rané tvorby. Byly důležité pro nástin toho, jakým způsobem a za jakých okolností Josef Istler vstřebával podněty ze svého okolí. V návaznosti na výše řečené si musíme tedy položit základní otázku, pátrající po konkrétních inspiračních zdrojích rané tvorby Josefa Istlera. Na každém začátku je hledání. V tomto případě se používá krásné spojení „umělec se hledal“. Tedy kde všude se mohl Josef Istler tzv. hledat? Samozřejmě dalo by se říci zcela bez váhání: Jistě pečlivě sledoval a posuzoval tvorbu předchozích. Nemám příliš v oblibě slovo vyhranit se, proto tuto situaci poněkud opíši. Je nabíledni, že Istler jako začínající autor zcela jistě pátral po těch výtvarných momentech v tvorbě svých předchůdců, se kterými by se mohl bez větších výhrad ztotožnit. Jistě to nebylo jednoduché, neboť typ jeho osobnosti jen velmi těžko snášel jakékoli kompromisy, zejména pak v tak důležité oblasti, jakou pro něho byla umělecká tvorba. Jan Kříž spatřuje vývojové kořeny Istlerova díla již v artificiální tvorbě Jindřicha Štyrského a Toyen.¹⁶³ K tomuto závěru jej přivedly jejich obrazy „..., které již kolem roku 1930 pracovaly s autonomní barevnou strukturou. Ta se v průběhu třicátých let objevovala v podobě lávovitých útvarů, jež se na obraze přeskupovaly, tuhly, rostly a vytvářely si svá centra tajemné výrazové intenzity a útlumu. Tyto strukturální celky byly konfrontovány s iracionálním prostorem, magickým jevištěm vnitřní imaginace.“¹⁶⁴ Jan Kříž tímto naznačil domácí zdroje Istlerovy inspirace zejména pro jeho práci s barvou. Toto východisko se jeví jako oprávněné zejména v případě Istlerovy pozdější informální tvorby. Kde hledat přímou inspiraci pro ranější Istlerovy práce? Odkud Josef Istler převzal kresebnost svých raných děl a odkud vycházela jejich forma? Odpovědi na tyto a další podobné otázky je nutno hledat za hranicemi tehdejšího Československa.

O způsobu hledání vlastního výrazu vypovídají Istlerovy první obrazy malované po návratu z Jugoslávie. O výtvarné povaze vůbec prvních Istlerových děl nás informuje Jan Kříž: „*Prvé Istlerovy obrazy malované pak doma ovšem*

¹⁶² KŘÍŽ 1968, 99

¹⁶³ KŘÍŽ 1991, 234

¹⁶⁴ KŘÍŽ 1991, 234–235

teprve hledají svou cestu mezi zjasněnou kontemplantivností Jana Zrzavého, vlastním expresivně modulovaným krajinářským lyrismem, civilizační věcností danou dobou a prvými náznaky tvarové metaforicky, jež dala výraz ranému kontaktu s Kleeem a později i Ernstem.¹⁶⁵ Již tato první díla rozvíjela podle Jana Kříže „...napětí mezi lyrickou emotivní inklinací a duchovní meditativností a zvýrazněnou smyslovou naléhavostí představ, zaměňovaných s konkrétními vjemy, mezi romantickým obrazem a skutečností, mezi touhou po splynutí a ostrým, odtažitým kriticizmem.“¹⁶⁶ Jan Kříž touto svou formulací zodpovídá naši otázku, u koho Josef Istler objevuje tak silnou inspiraci pro své vlastní nejranější práce. Autory, kteří nadlouho ovlivnili Istlerův malířský a grafický výraz byli Paul Klee a Max Ernst. Na tento vliv upozorňovali vykladači Istlerova díla téměř od začátku a také sám autor jej přiznával. Článek, který vznikl na základě rozhovoru s Josefem Istlerem u příležitosti jeho sedmdesátých narozenin, je toho přímým dokladem: „Istler měl dříve silný vztah k Paulu Klee, ale také k Maxi Ernstovi...“¹⁶⁷ Na jiném místě zjišťujeme, co mladý Josef Istler nacházel v příkladech těchto významných autorů: „...našel mnohé, co vyhovovalo i směřování jeho vlastního talentu, jeho vlastních intelektuálních zájmů. Ernst se v Istlerově díle ozve nejen průběžnou evokací mýtu přírody a osobitou fantaskností, ale i rozmanitostí a proměnlivostí výtvarných postupů. Ke Kleeovi poukazuje hravost a křehkost metafory, paradoxní prvky figurálního konstruktivismu. K oběma jmenovaným vede svrchovanost výtvarné režie jako záruka nezbytné atmosféry tvůrčí svobody.“¹⁶⁸

V následujících kapitolách své práce se budu podrobněji věnovat vybraným dílům Josefa Istlera. Pokusím se tak nalézt alespoň základní momenty setkání raného Istlerova díla s prací jeho vzorů: Paula Klee a Maxe Ernsta. Při tomto nelehkém hledání nesmím zapomenout také na důležitou skutečnost, že tvorba

¹⁶⁵ KŘÍŽ 1968, 99

¹⁶⁶ KŘÍŽ 1968, 99. Takovéto charakteristice odpovídal podle Jana Kříže obraz s názvem Věštba z roku 1940. Na tomto obraze byla zachycena polozborcená kulisa stěny domu a před ní kostnatý pahýl kmene. „...realita a vrývavý fantazijní příměr v jediném okamžiku, sdělení vnitřní tvářnosti životního pocitu kontaminací reality a představové transformace.“ Tento obraz byl bohužel zničen při náletu na Prahu v roce 1945.

¹⁶⁷ SEHRT 1990, 43

¹⁶⁸ KŘÍŽ 1989, 6

celé této generace českých výtvarníků, do které je Josef Istler zařazován, je zcela fatálním způsobem determinována válkou a vším, co sebou tato válka přinesla.¹⁶⁹

4. Josef Istler a křehkost Paula Klee uzavřená před světem

V roce 1939 se Josef Istler vrátil ze svého studijního pobytu v Jugoslávii zpět do Prahy. Nejstarší dochované práce Josefa Istlera pocházejí ze sklonku 30. a počátku 40. let. Mnoho Istlerových prací bylo nenávratně zničeno během náletu na Prahu v roce 1945. Z tohoto důvodu je zde jako nejstarší práce představena grafika s názvem Kancelář datovaná rokem 1939 [1]. Tato grafická práce tvořila společně s dvěma dalšími Istlerovými grafikami z počátku 40. let výtvarný doprovod sborníku Roztrhané panenky, který vyšel ilegálně v roce 1942.¹⁷⁰ O této grafice se zmiňuje Istlerův přítel Ludvík Kundera jako o kanceláři – mučírně.¹⁷¹ Tato grafika byla jednou ze tří prací, kterými Istler přispěl do tohoto cyklostylovaného sborníku. Již tuto první práci lze zařadit do určitého proudu vlivů, jež na Istlera v této době působily. Vliv tvorby Paula Klee je konkrétně u této práce zcela evidentní. Pro porovnání uvádím Kleeovu práci z roku 1919, která byla pojmenována jednoduše jako Kresba z cest [2]. Tyto dvě práce od sebe dělí celých dvacet let, a přestože obě vyjadřují zcela opačné životní pocity, lze říci, v čem byla práce Paula Klee pro Istlera inspirací. Kresebné pojetí Istlerovy Kanceláře odpovídá Kleeově technice. Josef Istler v Kanceláři pracuje s křehkou linií, která vše nejen objímá, ale zároveň také spojuje. Tato na první pohled nepevná výstavba díla také koresponduje s formálním přístupem Paula Klee. Kancelář je Istlerovou první prací, ve které jsou jeho hrůzné obavy směstnány doslova mezi čtyři stěny. Pro vyjádření svých skličujících pocitů využívá uzavřeného, klaustrofobii vyvolávajícího prostoru. Kancelář, jež je skutečně pro mnohé svého druhu mučírnu, zde má funkci psychologickou. Stává se symbolem

¹⁶⁹ Když v tomto případě užívám slovo generace nemám na mysli ani tak jejich věk jako společný moment počátku jejich aktivní tvorby během války, kterou často jejich tvorba a v některých případech ani oni nepřechkala. Jako v případě Pavla Kropáčka teoretika Sedmi v říjnu, který zahynul v koncentračním táboře. Myslím zde výtvarníky a členy skupin Sedm v říjnu, Skupiny 42 a Skupiny Ra.

¹⁷⁰ Roztrhané panenky 1937. Tento sborník byl vydán ilegálně a proto také z bezpečnostních důvodů datován rokem 1937.

¹⁷¹ KUNDERA 1988, 33

člověka zahnaného doslova do kouta, člověka existujícího v izolaci, ze které není úniku a která se pro něho stává důmyslně sestrojenou mučírnou. Mučírnou, ve které je systematicky podrobován všem možným pokusům zdeptat jej. Tento grafický list je tak nejlepší výpovědí o čase jeho vzniku a okolnostech, jež vedly k takovému životnímu pocitu. Práce Paula Klee je naproti tomu nesena ve zcela jiném mnohem pozitivnějším duchu, ale vykazuje při srovnání s Istlerovou Kanceláří identické motivy, které jen dokládají zajímavý paradox, že k vyjádření milých vzpomínek i ubohého životního pocitu, lze dojít stejnými prostředky. V obou pracích je prostor doslova přeplněn myšlenkami, vzpomínkami a zcela subjektivními pocity obou autorů. Vše se jak u Paula Klee, tak u Josefa Istlera hýbe. Obě tyto práce jsou naplněny myšlenkami tzv. „na pochodu“. Směřují ale zcela opačným směrem. Josef Istler od Paula Klee přejímá tu nádhernou křehkou linii, kterou je Klee známý, ale využívá ji pro vyjádření naprosto odlišného životního pocitu. Istler pomocí této rozechvělé linky docílí lepšího „vykreslení“ křehkosti lidské bytosti i její psyché. Takovýto způsob práce se ukázal jako velmi vhodný pro zhmotnění úzkosti. Istler se tedy inspiroval u Paula Klee silným výrazem jeho jemné spleti čar. Na rozdíl od Istlera, je však výsledkem práce Paula Klee pozitivně působící zachycení pomíjivosti paměti. Ve svém záznamu vzpomínek a dojmů z cest akumuloval vtipným způsobem veskrze příjemné zážitky na nezvykle malý prostor. I přes tento obsahový rozdíl, však obě práce působí živým dojmem.

Tato grafika tak vypovídá o Istlerově zájmu o prostory okrajové a uzavřené. To připomněl již František Šmejkal, když o Istlerově tvorbě začátku 40. let napsal: *„Počátkem čtyřicátých let, po raném, malířsky tradičním období, začíná v jeho tvorbě, zaujaté motivy osobitě nazíraného světa okrajových předměstských čtvrtí, periferijních kancelář a dílen, obrat...“*¹⁷² Myslím si, že tato uzavřenost vůči okolnímu světu, která se začala projevovat i v dílech dalších umělců, Istlerových současníků, má zásadní význam nejen pro Istlera samotného a jeho ranou tvorbu, nýbrž pro celou tzv. druhou generaci českých surrealistů. Přes všechna negativa, která tento fakt sebou nese, je nutné zmínit alespoň jedno pozitivum, byť pro někoho možná paradoxní. Je možno říci, že šlo o zkoušku ohněm nejen pro autory

¹⁷² ŠMEJKAL 1988, 132

samotné, ale také pro celé jejich umělecké vyznání. Právě během válečného období nastává pro jejich doposud převážně tradičně vnímanou surrealistickou tvorbu, míněno ve smyslu sledování předválečných vzorů, „...čas hledání zcela nových a rozrůzněných existenčních modů, odlišných od surrealismu zakladatelské generace a přirozeně odlišných také vzájemně mezi sebou. Do nich mají naději vtělit se alespoň ta z jeho základních témat a principů, která zůstávala živá a podnětná i uprostřed protektorátní reality.“¹⁷³ Tím „pozitivem“ je ona nesdělitelnost zážitků, která je svým způsobem výjimečnou výsadou, a která dodává dílu Josefa Istlera neopakovatelnost. Co víc si může surrealista přát?

Ve zmíněném sborníku Roztrhané panenky tvořila Istlerově grafice zajímavý protipól tato báseň Ludvíka Kundery:

Zatím co hlas se drobí
mučírna krůpějí

Krahujec bije křídly
Tluče na buben
Srdce
Vejděte!

Schody do nenávratna
Vrátný
Stříhá lišky
vrávoravé lišky
ušima

Ludvík Kundera

(Středověk X, říjen 1941 – březen 1942, sbírka Vybileno)

Tato ukázka Kunderovy válečné poesie pocházela ze sbírky Ludvíka Kundery Vybileno. Tato sbírka obsahovala juvenilie z let 1941–1942.¹⁷⁴ Některé z těchto raných básní jako například básně z cyklu Středověk, ze kterého byla i tato

¹⁷³ DVORSKÝ 2001, 79

¹⁷⁴ KUNDERA 1994, 270

ukázka, byly vydány na jaře roku 1942 v rámci cyklostylovaného sborníku *Roztrhané panenky*.¹⁷⁵

Pokud bychom chtěli zhodnotit účast Josefa Istlera na sborníku *Roztrhané panenky* a potažmo sborník samotný můžeme říci, že Istlerova tvorba společně s pracemi Miroslavy Miškovské působí z celého sborníku nejvyspěleji. Nad svým sborníkem vedli jeho autoři ještě dlouho po jeho vydání vášnivé diskuse. Tyto debaty svými připomínkami vyvolávali jednotlivci, jimž byl sborník věnován. Ke sborníku se vyjádřil i Vítězslav Nezval. Nezvalovu reakci na první výtvarný počín začínajících surrealistů zaznamenal Ludvík Kundera, který Nezvala osobně navštívil 12. září 1942.¹⁷⁶ Nezval si velmi považoval jejich odhodlání jít ve své tvorbě cestou surrealismu. Zvláště v této obtížné době, bylo podle něho nutné, ocenit a podpořit začínající autory. Ludvík Kundera se dále od Nezvala dozvěděl, kam on osobně jejich práci řadí. Nezval rozlišoval surrealismus na dva proudy: na surrealismus konkrétní a abstraktní a Nezval sám rozhodně upřednostňuje první.¹⁷⁷ *Roztrhané panenky* však podle něho inklinují k druhému. Dále s Kunderou rozebíral pravidla pro surrealistické básně, která podle něho platí i pro obrazy: „*Surrealistické básně musí mít podle Nezvala jakési konkrétní pozadí, jakousi spojující nitku, která nemá ovšem co činit s logikou. U našich textů klademe prý vedle sebe často obrazy jen pro tu bizarnost – a pak je to ovšem jen souhrn k sobě nepatřících bizarností, které na sebe narážejí, které se však nemají oč opřít. Chybí tu ono pozadí, ona nitka. Volí průměr z hudby. Moderní skladba používající systematicky disharmonií musí mít pozadím onu kanonickou klasickou harmonii ... Na pozadí třeba docela konvenčním, realistickém, je možno rozvinout ději čistě a nádherně imaginativní...*“¹⁷⁸ To tedy byl pro zajímavost názor Vítězslava Nezvala na tento sborník, u kterého se mu tedy nakonec nejvíce líbil asi jeho název.¹⁷⁹

Ani autoři sami nebyli se svým prvním společným dílem zcela spokojeni. Důkazem toho byly časté a mnohastránkové dopisy „..., které jsme si vyměnili se

¹⁷⁵ KUNDERA 1994, 270

¹⁷⁶ KUNDERA 1988, 31

¹⁷⁷ KUNDERA 1988, 32

¹⁷⁸ KUNDERA 1988, 32

¹⁷⁹ KUNDERA 1988, 32. „Nakonec Nezval znovu opakoval, že *roztrhané panenky* součin dobrý a že zvláště jejich název se mu líbí, je velmi přiléhavý a nezdá se mu vůbec titěrný.“

Zdeňkem Lorencem a Josefem Istlerem a v nichž jsme propírali Roztrhané panenky ze všech stran.“¹⁸⁰ Kundera sám nakonec konstatoval, že po vši té kritice, které byl sborník a jeho autoři podroben, s ať už z vnějšku nebo z jejich vlastního středu, prošel bez šrámů asi jedině Josef Istler.¹⁸¹

Tato věta Ludvíka Kundery je potvrzením Istlerova invenčního přístupu k surrealistické tvorbě. Způsob práce vycházející ze znalosti kreseb Paula Klee se u Josefa Istlera objevoval opakovaně například ve figurálních kompozicích, jimž se jako samostatnému tématu budu věnovat v následujících kapitolách.

5. Na horizontu života

(lyričnost Maxe Ernsta a podivuhodný svět Yvese Tanguyho)

Druhým Istlerovým příspěvkem do Roztrhaných panenek byla litografie tvořící jakýsi formální protipól předchozí Istlerově Kanceláři. Tuto práci nazývá Ludvík Kundera ve svých vzpomínkách *Životy* [3].¹⁸² Grafika sama tento název přímo evokuje. Tento grafický list je jiného rodu, než výše zmíněná Kancelář. U počátků této linie Istlerovy tvorby stojí vliv Maxe Ernsta. S příchodem Ernstova vlivu do Istlerovy tvorby vstupuje jistá dávka lyričnosti, která později v určitém období zcela převládne v jeho malbě. Této práci přikládal důležitost již Jiří Vykoukal ve svém článku věnovaném Skupině Ra. Dokonce z ní činí prapůvodní moment celé dlouhé řady děl, jež se budou vyznačovat výrazným antropomorfním charakterem. Vykoukal konkrétně k této Istlerově práci ze sborníku *Roztrhané panenky* napsal: „...je zde reprodukována i jeho kresba, předjímající svými antropomorfními tvary pozdější velká Istlerova plátna z let 1942–1945, jako jsou *Strach* (1942), *Civilizace*, *Freska* (1944) a další, která nepochybně patří k nejzávažnějším v Istlerově tvorbě.“¹⁸³ Otevřená, širá, leč pustá krajina, je prudkým kontrastem k uzavřeným stísněným prostorům předchozí Istlerovy práce. Krajina s nízkým horizontem prodchnutá *lyrickou abstrakcí*¹⁸⁴ plujících

¹⁸⁰ KUNDERA 1988, 32. Od tohoto období se datuje velmi intenzivní korespondence mezi těmito třemi výtvarníky. Korespondence neustala ani, když byl Ludvík Kundera jako totálně nasazený v Německu.

¹⁸¹ KUNDERA 1988, 33

¹⁸² KUNDERA 1988, 33

¹⁸³ VYKOUKAL 1972, 453

¹⁸⁴ KUNDERA 1988, 33

symbolů života i jeho zmaru se nadlouho stala jednou z poloh Istlerovy rané tvorby. Té polohy Istlerovy tvorby, která na diváka působí jako poesie v obraze. Můžeme se ptát stejně jako Istlerův přítel Ludvík Kundera:

Kde to?

Na útěku
gotické stromy
klokotají

Šavloval bych

Úzkost pod krkem
do jámy středověku
napříč žlutým pařeništěm
na krájení

Spolu krajinou
Gotická oblaka
na naši touhu

Ludvík Kundera

(Středověk VI, sbírka Vybileno, říjen 1941 – březen 1942)

Ze stejného roku, tedy 1942, pochází další Istlerova velmi podobná práce se stejným „genetickým“ základem. Jedná se o litografii s názvem Horizont [4].¹⁸⁵ Tato dvě díla patří do skupiny prací, pro než je charakteristický „*křehký tvarový přepis reálií a jejich rozmístění v prázdnou široce rozpjatého prostoru však dokazují, že symbolický význam obrazu definitivně vítězí nad pouhou deskripcí.*“¹⁸⁶ Istlerovy grafické listy Životy a Horizont pracují s identickými levitujícími objekty, které plují pouštní krajinou bez jediné známky života a jejichž nepostřehnutelný pohyb je narušován jen poryvy větru. Ten se do nich opírá a tím je čeří, vzdouvá a jejich již tak dost potrhaná struktura působí

¹⁸⁵ CRISPOLTI 1971, nepag. U této práce užívám názvu Horizont, který jsem převzala z práce Enrica Crispoltiho L'informale: Storie poetica. Tato práce se však také objevuje pod názvem Postava viz.

KŘÍŽ 1989, 3

¹⁸⁶ KŘÍŽ 1986, 203

dojmem poničeného plachtoví pouštního korábu. Istlerovy *Životy a Horizont* jsou kresebnou poezií. Díky těmto pracím máme možnost rozpoznat již v roce 1942 vliv Maxe Ernsta na formální stránku Istlerovy představivosti, kterou autor vyjádřil právě touto neuchopitelnou, amorfni, leč organicky působící formou. Istler již zde započal svou cestu „...k výrazové i významové autonomii poloabstraktního znaku a malířské struktury.“¹⁸⁷ Tyto dvě Istlerovy práce jsou také ukázkou způsobu, jakým Josef Istler v této rané fázi své tvorby vnímal obraz jako takový. Istler obraz vnímal jako otevřenou scénu. Tento zvláštní způsob nazírání na výtvarnou práci byl, ale dobově charakteristickým prvkem. Jan Kříž k tomuto zvláštnímu fenoménu scénické alegorie napsal: „*Na jedné straně se obracel více k opravdovému divadlu, na druhé k syntetickému symbolismu figurálního, nebo vzápětí i abstraktního znaku. Chápat obraz jako jevištní scénu, to vyhovovalo již zmíněným, novým a otevřeným vztahům mezi nejintimnější subjektivitou a veřejnou scénou dějin.*“¹⁸⁸

Chtěla bych v této souvislosti zmínit ještě jednoho autora, jehož tvorba vykazuje jistou podobnost s prací Josefa Istlera. Je jím Yves Tanguy. Tanguy se dosud při této příležitosti dosud nezmiňoval a možná je to i tím, že on sám hledal vzor v Maxi Ernstovi, jehož práci pečlivě sledoval.¹⁸⁹ Já se zde pokusím alespoň naznačit podobný způsob řešení výtvarných problémů, který podle mého názoru tvorbu obou autorů spojuje.

Mluvila jsem zde o Istlerových *Životech a Horizontu*. Tyto dvě práce jsou si velmi podobné a jsou podobné i světu obrazů Yvese Tanguyho, které tvořil od roku 1926. Z tohoto roku totiž pocházejí jeho první obrazy nezaměnitelného světa malých až mikroskopických útvarů a organismů.¹⁹⁰ Tyto objekty i na Tanguyho obrazech velmi často levitují a vrhají na pustou zem svůj vlastní stín. Stejně jako u Tanguyho, tak i u Istlera se zmíněné objekty nacházejí v prostoru, jehož fantasknost je založena na pustotě a silném pocitu bezčasí. Tyto krajiny snů jsou pak završeny nízkým horizontem, který jen podtrhuje onu prostorovou neuchopitelnost. Pro srovnání uvádím dílo Yvese Tanguyho *Maman, Papa est*

¹⁸⁷ KŘÍŽ 1986, 203

¹⁸⁸ KŘÍŽ 1986, 203

¹⁸⁹ SPIES 2008, 180

¹⁹⁰ SPIES 2008, 180

blesse z roku 1927 [5]. Jak Yves Tanguy, tak Josef Istler pracovali s podobnou prostorovou výstavbou díla, díky které oba autoři docilují působivé fantaskní přeludnosti svých krajin. Podobnost lze také spatřovat ve vymizení klasicky chápané figury a její následné nahrazení neidentifikovatelnými amorfními objekty.

6. Až do roztrhání těla (vliv Maxe Ernsta na Istlerovu práci s postavou)

Příklad Ernstovy práce se v Istlerově rané tvorbě projevil mimo již výše řečené dosud nebývalým způsobem. Do Istlerova námětového rejstříku se dostává motiv destrukce, narušování, rozrušování a trhání. Tento námět je poprvé rozeznatelný v práci s „předměty“, ale záhy se právě z těchto „předmětů“ počnou vyvíjet postavy ve stavu destrukce. Příkladem tohoto formálního destrukčního postupu od předmětu k figuře jsou již zmíněné Istlerovy práce *Životy* a *Horizont*. Jako příklad Ernstova způsobu práce s postavou uvádím jeho olej z roku 1923 *La victoire de Samothrace* [6]. Tato Ernstova práce je ukázkou již zmíněného uvolněného přístupu k postavě, kterým Max Ernst inspiroval Josefa Istlera v jeho práci. Ernst v tomto díle zpracovává figurální téma hned nadvakrát. Výsledkem zvláštního Ernstova přístupu k figuře se stává levitující figurální předmět. Stejně jako mnohem později Josef Istler, tak i Max Ernst právě v této práci využívá krajiny s nízkým horizontem k důslednému docílení pocitu beztíže. Tohoto beztížného pocitu pak docilují oba autoři u diváka nejen vizuálním dojmem, ale zejména pak psychologickým působením jejich děl.

Díla *Životy* a *Horizont* předznamenal další vývoj Istlerovy imaginace v oblasti práce s postavou. Právě u těchto dvou grafických listů lze hledat zárodky budoucí Istlerovy figurální koncepce. Jakoby se z objektů zde zachycených posléze osvobodila celá řada podivuhodných bytostí, které se doslova prodraly na svět a přitom utrpěly mnoho šrámů na těle a možná i na duši. Tyto Istlerovy práce se pohybují na pomezí zosobnění. Jsou zobrazené předměty věci nebo už bytosti? Takto se ptal Jan Mukařovský ve své studii *K noetice a poetice surrealismu v malířství*, kde se zamýšlí nad obrazy Jindřicha Štyrského a Toyen.

Sám tento moment nazývá „*nevinou básnickou hříčkou*“, která se „...*pohybuje obojím směrem po cestě mezi bytostmi a věcmi, dávajíc tušit ve věcech bytosti i naopak.*“¹⁹¹ Typem objektu, ze kterého se posléze v Istlerově rané tvorbě vymanila postava, je i následující práce Kompozice z roku 1945 [7]. Tento objekt se rozevívá jako kukla a dále se větví na jednotlivé části budoucí postavy. Jako příklad podobného procesu transformace tedy proměny objektu v postavu uvádím figurální kompozici s názvem Postava z roku 1945 [8]. Tato postava ještě nese zřetelné znaky objektů plujících k horizontu. I ona je trhána na kusy nepřízní, ať už prostředí nebo času, ve kterém se nachází. Istlerovy kresby tohoto druhu jsou hmatatelným symbolem času svého vzniku. Nejsou to jen ty známé „fantomatické bytosti“, kterými je krajina surrealismu osídlena. Je to nová podoba člověka 20. století. Nový typ do ikonografické řady. V dějinách výtvarného umění je nepřehledné množství příkladů, kterak lze zobrazit člověka doufajícího, věřícího, a to nejen ve spasení, ale i ve smysl svého života, věřícího v rozum a všeobjímající moc přírody. Zkrátka člověka s perspektivou a nadějí. Na druhé straně zde máme dlouhou řadu typů člověka zavrženého, zavržení hodného, ztraceného, zoufalého. Zkrátka bez naděje na cokoliv. Josef Istler svým způsobem rozšiřuje právě tyto řady zoufalců a surrealistický přístup mu nabízí jedinečný způsob provedení. Jeho pojetí postavy je v tomto momentě surově naturalistické. Vidíme a téměř i cítíme, jak se organismus před námi trhá a rozpadá. Prvek rozpadání, rozkladu a destrukce vůbec je latentně přítomný po celé rané období Istlerovy tvorby. Souvisí to jistě nejen s tím, že motiv rozpadu je od počátků nedílnou součástí surrealismu a byl již mnohokrát využit. Ale jistě i s dusným ovzduším první poloviny čtyřicátých let, tedy s válkou a všudy přítomnou destrukcí a jistě také se stavem mysli samotného autora, který již v mnohaleté tvrdé izolaci zažívá surrealistické pocity na vlastní kůži a také radikální proměnu ve vnímání člověka. Člověk se stal bytostí nemilosrdně vrženou do světa, který činí vše pro to, aby ji zahubil. Tento figurální typ si Istler několikrát zopakoval, ať již šlo o figuru v pohybu nebo tzv. v klidu, v sedě [9].

Daleko na míle

¹⁹¹ MUKAŘOVSKÝ 1966, 310

zub zámku
na pařez
štípaný sluncem
do zelena
Daleko na míle
korouhev krve
drátovaná
deštěm

Vlez do kolesky
ať kolísáme
k lesu

Ludvík Kundera
(Středověk XII, sbírka Vybileno, říjen 1941 – březen 1942)

V roce 1945 evidentně vrcholil Istlerův zájem o figurální téma jako takové. Neboť z tohoto roku pochází další podobná práce s názvem Postava [10]. Tato olejomalba diváka uvádí do blíže neidentifikovatelného prostředí pouště, které v mnohem propracovanější podobě Istler znovu zopakuje v roce 1951 v obraze Extaze. Postava provedená syrově červenou barvou je splétající se změtí cárů, z kterých je tato bytost utvořena. Kontrastně, vzhledem k velikosti tohoto plátna (110 x 90 cm), pak musí nutně působit Istlerovy návrhy ilustrací pro knihu Arnošta Vaněčka Černá labuť [11–14]. Tyto ilustrace provedl Josef Istler technikou dřevorytu na japonsku. Arnošt Vaněček „...jemný a nezaměnitelný prozaik, tehdy i nadále nedoceňovaný (navíc prostředkovatel angloamerické poezie): pracoval pro ostravskopražské Lukasíkovo nakladatelství.“¹⁹² Istlerovy ilustrace pro Vaněčkův příběh z časů osídlování Austrálie zcela odpovídají námětu svou exotičností. Josef Istler provedl nejen návrhy na výtvarný doprovod této knihy, ale také podrobně vypracoval návrh obálky pro tuto knihu [15]. Bohužel však Vaněčkova kniha nebyla v této podobě realizována. Po formální stránce patří tyto ilustrace do této skupiny děl. Technika dřevorytu pomáhá

¹⁹² KUNDERA 1988, 37

Istlerovi docílit exotického účinku díla. Istler v těchto ilustracích rozehrává fantaskní příběh ze světa protinožců. Symbolem se zde stává pták Emu.¹⁹³

Tento figurální typ vyšlý z původních levitujících objektů se do Istlerovy tvorby během raného období jeho tvorby, kterému se tato práce věnuje, ještě několikrát navrátil. Zajímavým způsobem se tak stalo na počátku padesátých let. Z tohoto období pochází „...neobyčejně zajímavá a původní díla, jež v naší i světové malbě teprve čekají na plné zhodnocení.¹⁹⁴ Tehdy se k tomuto netypickému „rozevlátému“ pojetí figury navrátil a to například v litografii s názvem Figura z roku 1951 [16]. Istler zde pracuje již zřetelně s ženskou postavou, která se před očima pozorovatele utváří z jakéhosi nepostřehnutelného dýmu. Tato postava se jeví jako halucinogenní sen.

Tuto neotřelou myšlenku Istler zpracoval ještě jednou, a to v mnohem větším provedení. Jedná se o obraz Extaze z roku 1951 [17]. Toto plátno již svými impozantními rozměry (234 x 143 cm) a neuvěřitelnou škálou barev dává jasné signály o své jedinečnosti. Obraz působí jako extatický sen, který se vznáší nad divákovou hlavou, jež se až zatočí pod účinkem barev, které Istler využil pro spodobnění této krajiny snů. Tento obraz se Extaze nejen jmenuje, on ji také nádherným způsobem zachycuje a dokonce je schopen ji i vyvolat. Ženská figura je v tomto případě zosobněním extaze, a to jí dodává neopakovatelný erotický náboj. Erotický význam díla zajímavým způsobem zmiňuje i Kříž, když říká, že Extaze je: „Opravdu monumentální personifikací erotické touhy..., obraz extravagantně manýrizujícího stříhu.¹⁹⁵ Postava bez patřičných končetin a hlavou provedenou pouze náznakem bujné plamenné hřívy vlasů jakoby přímo vyrůstala z krajiny halucinogenních hub hluboko pod sebou. Dojem vyrůstání ještě umocňuje využití zelených odstínů pro zachycení těla této bezhlavé ženy. Vznáší se jako snový opar nad zarudlým obzorem právě umírajícího dne. Celé nebe působí jako duha barev od karmínové přes širokou škálu odstínů žluté, které zcela nahoře přechází do tmavých odstínů zelené s nepatrným průhledem na modrou oblohu. „Pustou pouštní krajinou letí fantomatický, iluzivně plnoplastický tělesný útvar divoce vzdutých forem ženské bytosti. Necudná

¹⁹³ Pod tímto názvem je také znám první grafický list z cyklu těchto ilustrací [11].

¹⁹⁴ KŘÍŽ 1989, 14. Jan Kříž toto období konkrétně ohraničil roky 1950–1956.

¹⁹⁵ KŘÍŽ 1989, 14

*konvulzivnost vychlípených záhybů a pružných vypnulín je zdůrazněna slastnou hladkostí malířského přednesu. Istler zde dosahuje bravurní jistoty fantazijního figurálního symbolismu, jaký nemá obdoby v celém světovém umění.*¹⁹⁶ Spojením velkoformátového provedení spolu s bohatým koloritem za využití rafinovaně pojatých erotických prvků Istler docílil skutečného extatického zážitku. Tento způsob zachycení snové reality zařazuje Istlera zcela právoplatně do rodokmenu světového surrealismu. Takovéto Istlerovo pojetí ženy odpovídá obrazu ženy, který vytvořil ve svých verších Ludvík Kundera. Ačkoli Kunderovu lyriku „...s nevšední intenzitou poznamenala válka, zvláště to údobí, jež básník prožíval v totálním nasazení v Německu. Zaléhá do jeho intimní poezie (Výchružný kompas) představující ženu jako zdroj tajemství, závratí i bolesti...“¹⁹⁷

Ani na této pevnině
není magnetka bez odchylek

Cesta kamkoli
vede nocí

Jedině žena

A také ta

Ludvík Kundera
(báseň číslo 15, sbírka Výchružný kompas, 1944)

Obraz Extaze je také dokladem Istlerova malířského zájmu o spodobnění pusté pouštní krajiny. Jak již jsem uvedla výše Istlerův zájem o typ pouštní krajiny sahá až k roku 1942. Jde tedy o neutuchající inspiraci, kterou v Istlerovy poušť neustále až do poloviny padesátých let probouzí. V případě obrazu Extaze se tak Istlerovy stala poušť nekonvenčním dějištěm erotického snu. Volba pouštního prostředí však účinek obrazu jen umocňuje.

¹⁹⁶ KŘÍŽ 1989, 14

¹⁹⁷ PEŠAT 1996, 373

7. Do morku kosti

Uvedu druhý příklad, kdy se Tangyho a Istlerovo dílo setkalo na společném bodě. Josef Istler je autorem kresby s názvem Kompozice, která pochází z roku 1944 [18]. Tato kompozice sice představuje ještě docela dobře rozeznatelnou lidskou postavu, ale ohlodanou až na kost. Postava působí neúplným dojmem. Kosti, a to i ty nejmenší kostičky, tohoto těla na sebe dosedají takovým způsobem, že očekáváme, že se tento kostlivec musí nutně každou chvíli sesypat. Tato perokresba sice svou křehkou linkou odkazuje na inspiraci prací Paula Klee, ale takovéto zpracování figurálního tématu je přece jen světu kresby Paula Klee poněkud cizí. Konkrétně tato práce Josefa Istlera zcela právoplatně zařazuje do přímého vývoje světového moderního umění čtyřicátých let. Neboť tento typ nepevné kostěné struktury využil i již zmíněný Yves Tanguy, ale až o pět let později v roce 1949 [19]. U této Tangyho práce lze sice zcela jasně rozeznat články lidského těla, které jsou však poskládány takovým způsobem, že vzniklý skelet nabývá spíše hrozivě technického charakteru. Tento dojem ještě umocňuje přítomnost červené barvy, která upomíná na původní význam jednotlivých kostěných článků a zároveň na nepřírozenou proměnu jejich funkce. Kost se tak v přeneseném významu stává dalším symbolem rozpadu, rozkladu a zániku. Stává se tímto symbolem nejen ve svém původním smyslu – rozpadu lidského těla jako takového, ale také symbolem rozpadajících se starých hodnot a jejich postupnou proměnu v cosi nového, dosud neznámého a z logiky věci zároveň také děsivého. Ovšem nutno říci také děsivě působícího. Tento motiv si Yves Tanguy později zopakoval ještě několikrát v detailním provedení [20].

U Istlera se tento figurální typ během jeho raného tvůrčího období ozve ještě několikrát. Bude trvale spojen s tvorem, který se bude do Istlerovy rané práce znovu a znovu navracet a stane se svým způsobem neotřelým symbolem Istlerovy tvorby, a to nejen té z dob jeho uměleckých začátků. Mám zde na mysli samozřejmě Istlerova Nařvana.

Své pojetí hrůzou obnaženého člověka zpracoval ve stejné době také Istlerův přítel Ludvík Kundera. Báseň, kterou zde uvádím pochází ze sbírky *Bezpodmínečný horizont* a obsahuje básně z let 1943–44. Některé z těchto básní vznikly v roce 1943 během Kunderova totálního nasazení ve Špandavě u Berlína.¹⁹⁸ Místem a dobou svého vzniku se tak stávají neocenitelným zdrojem poznání. Básně jsou tak zcela autentickou výpovědí autora, kterému surrealistický přístup v poezii umožnil nejpřesněji vyjádřit své existenciální pocity.

Výbuchy ustaly
Sůl sahá po pás
stromy jsou holé
a domy rozlomeny

Na tu pohádku
je toho ještě dost
Grimasa se zařezává
Svislé ticho
trne

A ještě černá nahota
kamenných žil
Je tomu dávno
co ještěři ubíjeli
sluneční kořeny

Je tomu dávno
co tu trčíme
tváří v tvář
solné nehybnosti

LIDÉ ZBAVENÍ KŮŽE?

Ludvík Kundera

(*Lidé zbavení kůže*, sbírka *Bezpodmínečný horizont*, duben 1943)

¹⁹⁸ KUNDERA 1994, 270

8. Jak popsat trauma

Třetí a prakticky neznámou grafikou, kterou byl Istler zastoupen ve sborníku začínajících surrealistů, je práce, jež není značena a není ani znám její případný název [21]. Po bližším seznámení ji však Josefu Istlerovi připsat lze, neboť zde nalézáme velmi podobné prvky jako u první Istlerovy grafiky s názvem Kancelář a také se na tomto grafickém listě nalézají podobné konstrukční prvky jako u pozdější Istlerovy práce s názvem Junkers z roku 1943 [22].¹⁹⁹ Tato olejomalba zachycuje technické prvky podobného charakteru jaké lze najít na grafickém listě ze sborníku Roztrhané panenky. Také cíleně nepřesné tvary těchto technických součástí odpovídají Istlerovu rukopisu zejména při porovnání se zmíněnou olejomalbou. Mimo formální stránku nás na Istlerovo autorství přivádí také Ludvík Kundera, když vzpomíná na Istlerovy práce ve sborníku Roztrhané panenky: „*Jeho tři grafické listy byly technicky nejdokonalější (pro každou techniku zvolil grafik jiný, přiléhající papír) a co hlavně: jako by otvíraly tři možnosti výtvarného surrealismu.*“²⁰⁰ Ludvík Kundera tuto práci popisuje jako: „*Fantomatický prostor spjatý s hrozbou zneužití technické civilizace...*“²⁰¹ Istler zde pracoval opět s uzavřeným prostorem, jež tvoří potměšlý interiér, ve kterém atmosféru dotváří důmyslná stínohra předmětů zde zavěšených. Tato práce se společně s Kanceláří stává dvojrozměrným děsuplným prostorem. Do této řady takto charakterizovaných děl lze zařadit ještě další podobně laděnou práci s názvem Tři figury z roku 1942 [23]. Tuto ranou práci záměrně zmiňuji jako třetí v řadě. Zapadá sem nejen po námětové, ale i po formální stránce. Opět zde máme uzavřený prostor ovšem tentokrát nezvykle „zalidněný“. Nepřirozenost situace je však zřejmá na první pohled. Hra se stíny, kterou Istler tak efektně rozehrál

¹⁹⁹ Český surrealismus 1929–1953, 299. V tomto výstavním katalogu zřejmě nebyla právě tato práce Josefa Istlera zařazena do Istlerova podílu na sborníku Roztrhané panenky. Protože v chronologii let 1939–1947, konkrétně v rámci roku 1942, jsou zmiňována pouze 2 Istlerova díla, tedy ta která jsou značena.

²⁰⁰ Český surrealismus 1929–1953, 299

²⁰¹ KUNDERA 1988,33

v práci předchozí, se zde opakuje, ale působí mnohem decentněji. Temně laděný uzavřený prostor je částečně od stropu osvětlen a jakoby vnášel světlo do této situace. Vnést více světla do této tak intimní problematiky, jakým je stav duše v trýzni, nám může pomoci následující báseň Ludvíka Kundery. Níže představená ukázka z Kunderovy literární tvorby tvořila ve sborníku Roztrhané panenky pandán k Istlerově třetí práci. K onomu děsivému fantomatickému prostoru.

Kdyby se škvíře podařilo
zarazit mrholení
ale meč světla dál je nadnášen
podzemním deštníkem
A stůl na střepině okna
(práskavý feldvébl)
lepká
ohmatán dluhy
Mnoho kluků rozkročmo na srdci
přes překážku okapu
přes zalesněné ruce chlastu
přes stříbrné naslouchátko
v průvanu
který nezadržitelně červiví
poháněn zelenými lopatkami jedu
provázen chroustáním jablek
Odlesk cestuje
Je mu zima
Je mu k řevu líto
Je mu na padrt
Jako lampě právě tříštěné jantarovým palcem výra poustevníka

Ludvík Kundera

(Výrub VI, sbírka Vybíleno, září - říjen 1941)

Dovolte osamělému, aby popsal dějiště své nejkrutější beznaděje; jen o chvíli dříve, nežli se zavrou na klíč poslední dveře, jež ještě mohly vydat svědectví o lásce, aniž jim bylo třeba obávat se, že nebude rozuměno nařikavému hlasu veřejí.

Ludvík Kundera

9. Torzo jako symbol doby

V této kapitole, bych ráda věnovala pozornost dalšímu zajímavému figurálnímu typu v Istlerově rané tvorbě. Činím tak nejen proto, že právě tento typ je s Istlerem také neodmyslitelně spojen díky jeho nepřehlédnutelné práci s názvem Civilizace z let 1941–43, ale zejména proto, že v Istlerově tvorbě prošel zajímavým procesem vývoje a přehodnocení. Torzo se stává výmluvným symbolem doby. Symbolem úpadku, rozkladu společnosti, hodnot a morálního marazmu. Torzo však může mít rozličné podoby, z nichž každá má poněkud odlišnou vyprávěcí funkci. Toto téma je natolik zajímavé, že rozhodně stojí za to se mu věnovat poněkud hlouběji. Pro lepší orientaci jsem se pokusila tematiku torza v rané tvorbě Josefa Istlera rozčlenit podle jeho funkce v celkové koncepci daného díla.

Jako příklad prvního způsobu práce s tímto neobvyklým figurálním typem v Istlerově rané tvorbě zmíním jeho práci suchou jehlou z roku 1944 s názvem Kulturträger [24]. Tato práce je ukázkou alegorického zpracování neradostné Istlerovy reality. Velice kultivovaným způsobem poukazuje na pravý stav věcí, který panoval v tehdejší společnosti. Tento lehce zašifrovaný způsob kritického přístupu k současnosti je ukázkou Istlerovy tvůrčí vyspělosti. Istler si jako cíl své kritiky, která mu byla jistě svým způsobem nutnou emoční očišťovnou a jedinou možností, jak se vyrovnat se skutečností, zvolil nositele všech výše zmíněných doprovodných jevů válečného stavu. Tím mu byl právě Kulturträger. Kulturträger, tedy člověk dohlížející na „správné“ směřování všech částí kulturního a společenského života v okupovaném Československu, se stal nenáviděným symbolem německé svrchovanosti. Každý, kdo se pohyboval v uměleckých kruzích, ať již šlo o divadlo, film či výtvarné umění se s ním a s jeho cenzurními zásahy musel nutně setkat. Istler v této práci využívá svého již osvědčeného způsobu zpřítomnění pustoty, prázdnoty, okleštěnosti, jinými slovy plochosti. Plochosti, do jaké se dostal a v jaké byl nucen přežívat dříve tak bohatý umělecký život první republiky. K dosažení takového účinku mu pomohl nízký

horizont s šedivými oblaky. Pro výstižné zachycení svých pocitů z této nenormální situace využil Istler klasických motivů. Použil k tomuto účelu prvky, které jsou v lidském podvědomí spojeny s počátky evropské kultury a vzdělanosti. Motivy antického světa jako jsou řasené lehké řízy a symbol starověkého umění ženské torzo, které vrhá svůj bezruký stín na pustou spálenou zemi. Doslova neúrodným úhorem se v Istlerově podání stává veškerý veřejný kulturní život. Protipól padlé a pošlapané evropské kulturní tradici tvoří skutečné lidské torzo, které je sice stojící, nicméně v pokročilém stádiu rozkladu. Tato v antické říze zahalená mrtvola je tím pravým Kulturträgem. Kulturträgem, jehož pravdy jsou sice mrtvé, ale on stále neochvějně ukazuje správný směr svou rozkládající se paží. V jedné jediné grafické práci tak Istler dokázal využít tentýž motiv hned dvakrát a pokaždé se zcela opačným poselstvím. Jednou jako symbol nenávratně ztracených hodnot evropské civilizace. Podruhé jako symbol rozkladných procesů ve společnosti a kultuře národa. Mistrně tak využil možnosti, které torzo jako symbol nabízí.

Jako druhý příklad způsobu, jakým Josef Istler využil možnosti, jež skýtá motiv torza, nám může posloužit jeho zde již zmíněná práce z let 1941–43 s názvem Civilizace [25]. Tento vskutku zajímavý obraz se sám o sobě stal nejen symbolem rané Istlerovy tvorby, ale i výmluvným symbolem celé válečné tvorby druhé generace českých surrealistů a jedním z „...nejcharakterističtějších obrazů čtyřicátých let.“²⁰² O působivosti tohoto díla mimo jiné také vypovídá skutečnost, že název tohoto obrazu se stal titulem výstavy představující široké veřejnosti práce českých výtvarníků z let čtyřicátých.²⁰³ Tento obraz budu ještě jednou zmiňovat, a to v té části své práce, která se bude věnovat tématu Civilizace a její proměny v rané tvorbě Josefa Istlera. Nemohla jsem si však odpustit, abych tuto práci nezmínila také v části věnované zvláštnímu figurálnímu typu, jakým je torzo. V tomto případě pracuje Josef Istler rozpoznatelně s lidským tělem. Konkrétně se jedná o ženské torzo. Istler nám umožňuje nahlédnout dovnitř lidského těla, tedy spíše do toho, co z něho zbylo. Torzo je duté a dojem

²⁰² POTUČKOVÁ 1998, 8

²⁰³ Tato výstava, jež nesla název Civilizace. České umění čtyřicátých let ze sbírek Českého muzea výtvarných umění v Praze proběhla v roce 1998 v ČMVU v Praze. K výstavě vyšel katalog s bohatým obrazovým doprovodem.

„vykuchanosti“ ještě umocňují zcela zřetelně viditelná žebra. Barevný tón, který Istler zvolil v tomto případě vyvolává dojem dosud živého organismu. Istler tak doslova ťal do živého. Podobně jako v Kulturträgrovi tak i zde se torzo stává symbolem dvojího významu. V prvním případě je jakýmsi obecným zástupným symbolem zániku evropské civilizace. V tom druhém případě se stává symbolem konkrétnějším, který může každý z nás vztáhnout sám na sebe. Je symbolem zániku člověka nejen jako konkrétního jedince tedy živé bytosti s její tělesností, ale humanismu jako takového.

Popsat děsivé hory urvaných údů z nocí, které v nás bloudí, přišít jazyky ostnatému drátu, prokreslit třaslavou rukou seismogram horizontu, vlévat se do trychtýřovitých jam na spáncích, zapadat do bažin šedé mozkové kůry – aby byla naplněna míra poplatnosti. Po sté vrhat hybridní splátku na zeď popraviště – ať se rozstříkne mnohovýznamný anatomický chuchvalec! Jedovatá okna se tříští, je to prvé znamení.

Ludvík Kundera

(úryvek z VI části cyklu básní v próze s názvem Laviny, prosinec, sbírka Laviny, prosinec 1943–leden 1944)

10. Propojení, srůstání a symbiosy (Josef Istler a čára Paula Klee)

Typičtějším příkladem, který může ještě lépe posloužit jako ukázka velmi podobného uměleckého nazírání světa, je figurální téma. Trochu nadneseně by se dalo říci, že Josef Istler byl dobrým žákem mistra křehkosti Paula Klee. Stejně zjednodušení, kterým se vyznačovala Kleeova tvorba je patrné i u Istlerových figurálních kompozic. Zejména u prací z let 1944–1945. Pro porovnání opět uvedu jen malý příklad.

Pro srovnání kladu vedle sebe Istlerovu Kompozici z roku 1944 [26] a práci Paula Klee z roku 1930 s názvem Zur Gruppe geschlungen [27]. Obě práce mají velmi podobný rukopis, který se u Kleea jeví ještě uvolněněji. Obě práce mají identickou myšlenku – propojení, které je však u Istlera mnohem fatálnější. Jeho propojení nedává možnost úniku. Jeho kompozice působí jako organismus, jako

symbióza. Pokud tento motiv mám blíže charakterizovat, jde tedy o jakýsi typ biologického propojení. Tento motiv však oslovil i Istlerova malířského druha a kolegu Václava Tikala, který ve stejné době zpracovával toto téma ve větším pojetí olejomalby s názvem Symbióza z roku 1945 [28]. Do jakési pomyslné opozice vůči Istlerově Kompozici z roku 1944 můžeme postavit jinou Istlerovu práci, a to Postavy z roku 1945 [29]. Istler zde opět pracoval s myšlenkou propojení tentokrát dvou bytostí, jejichž těla jsou načrtnuta v hrubých rysech neklidnou čarou seismografu. Je to velmi analytický přístup ke stejnému problému. Jedná se o velmi zajímavý dvoubarevný lept, který se opět vyznačuje úspornou a křehkou linkou, která odpovídá Kleeově snaze o maximální zjednodušení a „redukcí na nejpodstatnější“.²⁰⁴ I k této Istlerově práci lze nalézt pěkné paralely v práci Paula Klee. Jako příklad uvádím jeho práci z roku 1929 s krásným a pro naše téma výstižným názvem Furcht vor Verdoppelung [30]. Istler věrně následuje Kleea v jeho hravé práci s čarou. Jeho postavy jakoby byly tvořeny jen za základních stavebních prvků–bodů, které jako na způsob stavebnice pojí tenká linka. Společný genetický základ je Kleeovým a Istlerovým pracím vlastní. Pro možnost porovnání uvádím opět dva příklady Kleeovy tvorby. Jedná se o kresbu z roku 1927 Kleiner Narr in Trance 3 [31] a kresbu s názvem Herold z roku 1935 [32].

Jak tedy již bylo řečeno, nejlépe je Kleeův vliv patrný na výstavbě Istlerových figurálních kompozic, které se v jeho díle ozývají až do poloviny 40. let. Na tento zdroj Istlerovy obrazivosti upozornil již Karel Teige, který měl bezprostřední kontakt s Istlerovou ranou tvorbou. Tento fakt zmínil ve své úvodní řeči při zahájení druhé samostatné výstavy Josefa Istlera v květnu roku 1946: *„Dosavadní Istlerova cesta se orientovala příkladem dvou z nejbohatších umělců surrealismu: Maxe Ernsta a Paula Klee, jejichž působením konverguje jednou ke konkretisaci fantasmie a podruhé k abstrakci.“*²⁰⁵ Z pozdějších interpretů Istlerova díla zmíním opět Jana Kříže, který napsal: *„Ke Kleeovi poukazuje hravost a*

²⁰⁴ WERNISCH 1990, 22

„Klee, který „redukuje na nejpodstatnější“, hledá formuli pro člověka, zvíře, rostlinu, kámen a zemi, oheň, vodu, povětří a pro všechny kolotající síly zároveň“, nachází nejpodstatnější otázky, a nejen to – na tyto otázky také nachází odpovědi.“

²⁰⁵ TEIGE 1946, 10

*křehkost metafory, paradoxní prvky figurálního konstruktivismu.*²⁰⁶ Takto velmi pěkně a přesně pojmenovaná situace, ve které se Istlerovo dílo v této fázi nacházelo, platí nejen pro náměty figurální, ale pro Istlerův kreslířský výraz jako takový.

11. Civilizace a její zánik

Civilizace jako samostatné téma zaujímá v rané tvorbě Josefa Istlera zcela výjimečné místo. Je však nutné říci, že specifičnost tohoto tématu se odráží i v dílech Istlerových kolegů výtvarníků. Civilizace se s koncem třicátých let začíná velmi výrazně prosazovat i v dílech jiných českých autorů. Neodmyslitelně je již civilizační téma v českém prostředí spojeno se členy Skupiny 42.

Josef Istler téma civilizace zpracoval několikrát. Do této skupiny děl patří nejen práce, které se již svým názvem hlásí k civilizační problematice, ale také díla, která toto téma zpracovávají jaksi skrytým způsobem. Rafinovaněji. Již jsem zde zmiňovala obraz s názvem Civilizace z let 1941–43. Alena Potůčková o tomto obraze napsala, že „...reprezentuje jeden z příznačných proudů uměleckého směřování své doby.“²⁰⁷ Čím je tento obraz vlastně tak pro svou dobu charakteristický? Je to tématem samotným? Tedy zachycení rychlé proměny lidské společnosti čtyřicátých let? Nejen tím. Jistě, civilizační téma je již pevně spojeno s českým výtvarným uměním první poloviny 20. století, do kterého přichází společně s avantgardou dvacátých let, jež byla spojena s celkovou modernizací způsobu života, s urbanizací, s technickým pokrokem i atmosférou nového budování po traumatu první světové války.²⁰⁸ Při rekapitulaci hnacích impulsů, které vedly k tomuto až nepřirozenému obdivu k moderní civilizaci byly zároveň vystihnuty základní rozdíly v jejím vnímání následující generací. Konkrétně v našem případě máme na mysli vztah generace výtvarníků, kteří po umělecké stránce dorůstají na přelomu třicátých a čtyřicátých let 20. století. Jak oni vnímali ten překotný a na nic se neohlížející vývoj prostředí, ve kterém žili. Jak oni vnímali tu svou civilizaci? Jak tito lidé ustáli to brutální probuzení

²⁰⁶ KŘÍŽ 1989, 6

²⁰⁷ POTŮČKOVÁ 1998, 8

²⁰⁸ POTŮČKOVÁ 1998, 8

z omamného snu, který se rozplynul jako pára společně s příchodem válečných událostí? A jak to vše vnímal a hlavně výtvarně zpracoval Josef Istler?

Málokteré téma výtvarného umění 20. století prošlo tak dramatickou a radikální proměnou. „*Na místo osvobodivé dichotomie poetismu a konstruktivismu nastoupily otázky po základním smyslu celého dosavadního vývoje evropské demokracie, po základním smyslu technického pokroku a jeho případném zneužití a po základním smyslu lidské účasti ve složitých civilizačních procesech.*“²⁰⁹ Moderní civilizace, jež byla kdysi tak nekriticky oslavována, nyní ukázala svou odvrácenou tvář, kterou dosud neměla tato generace možnost blížeji poznat. To, co generace před nimi mohla poznat a pochopit ze zážitků a dopadů 1. světové války, bylo dopřáno poznat těmto mladým lidem s veškerou silou, jež přinesl onen pokrok předchozího dvacetiletí. To vše se muselo nutně projevit již na přístupu k tvorbě jako takové. Ty tam jsou časy objevování nového v oblasti umění dosud nevyzkoušeného, ty tam jsou časy plodné spolupráce. Místo toho přichází razantní obrat od výtvarného experimentu ke kritické reflexi této doby a k zoufalé snaze o nalezení jejích základních humanistických obsahů.²¹⁰ A tak do umělecké práce této nastupující generace výtvarníků včetně Josefa Istlera nutně přichází nová témata a také přehodnocení těch starých. Extrémní situace, ve které se společnost ocitla, rezonovala v dílech, jež vypovídala o: „...*základních lidských hodnotách, vyjadřovaných vzhledem k represivnímu charakteru období prostřednictvím obecných symbolů a zašifrovaných poselství.*“²¹¹ Takovým příkladem může právě být zmíněný obraz *Civilizace z let 1941–43*. Tento obraz je symbolickým poselstvím a ukázkou poezie v obraze zároveň. Istler zde pracoval s nepřiliš širokou škálou barev, ale o to intenzivněji využití barvy působí. Zářivě modrá, jež tvoří velkou část pozadí obrazu přechází směrem dolů do pravého rohu pomalu do hnědozelených tónů. Modré jasné nebe tak přechází do jakéhosi bažinatého močálu s místním odstínem khaki barvy. Právě z těchto bažin vyvstává hlavní a nosný prvek díla se svým poselstvím. Trosky, které mohou být stejně jak přírodním útvarem, tak také pozůstatky lidského obydlí. Před nimi

²⁰⁹ POTUČKOVÁ 1998, 8

²¹⁰ POTUČKOVÁ 1998, 9

²¹¹ POTUČKOVÁ 1998, 9

zcela na odiv se ukazuje duté ženské torzo v potrhaném stavu. Jasně v něm vidíme lidská žebra. Ačkoli toto torzo tímto vším působí mrtvým dojmem, je to právě narůžovělá barva živého těla, která nás nutí o smrti viděného pochybovat. Tento obraz je zprávou o apokalypse, která je zde výmluvně zachycena jako civilizace vykuchaná zaživa. Zmítá se v posledních křečích před svým definitivním pádem do hlubin močálu, který již začal s jejím pohlcováním. Jak málo Istlerovi stačilo k pregnantnímu vyjádření stavu skutečnosti. To co Istler zpracoval pomocí plátna a barev, vyjádřil Ludvík Kundera slovy následující básně:

Jdeš podél jam
nichž dýmá plesnivé chvojí

A bezedné noci tě očekávají
NELÍTOSTNĚ
Náhrdelníky strojních pušek
budou rozrývat
dívčí šíje

Tolikrát ze den se vzňaly řeky
a stále hvízdá na mostě
prut zemřelé husopasky

Hranice narůstala a nebylo za potřebí jisker
tvořila se nová těla
z prstů a víček

Jdeš podél řek
jež obrůstá černý břechtan
pramenící v jediném oku
v jediném oku plném chvojí

Ludvík Kundera
(Nelítostně, sbírka Bezpodmínečný horizont, 1943-44)

Plátno Josefa Istlera se tímto stalo malířskou poezií a báseň Ludvíka Kundery došla svého zhmatatelnění. Josef Istler tak zde zobrazil zcela osobní vnitřní vizi, která se pohybovala na pomezí snu a skutečnosti, ale zároveň vypovídal

„...prostřednictvím zašifrované metafory o realitě života své doby.“²¹² Takto pojatá civilizace (ať už v Istlerově nebo Kunderově případě) již nebyla ani souborem vymožeností techniky vyspělého světa, sloužících lidem k užitku, ani poetickým příměrem rituálů každodennosti, ale obrazem všeobecné krize dosavadního vývoje, která ústí ve zkázu.²¹³

Téma civilizace zpracoval Josef Istler znovu v roce 1944 ve stejnojmenném obraze [33]. Tentokrát však Istler využil jiné prostředky. Tento obraz již neukazuje proces zániku. Není zde již žádný přechod z výsluní do lůna temných močálů. Takovéto zpodobnění by v dané situaci bylo nedostačující a neodpovídalo by stavu reálnému. Tento obraz je ukázkou, jak umělecky zobrazit bytí v hluboké nicotě. Zároveň je také popisem stavu Istlerovy současnosti. Světlem modrou barvu nahradil temně modrý nízký horizont padající tmy. Zatemnění, v němž tušíme jen nejasné obrysy domu, který se rýsuje v levém dolním rohu obrazu jako poslední zbytky lidské přítomnosti. Hlavní pozornost obrazu je však věnována po nebi tiše plující triumfující bestii, která ve své beztvarosti symbolizuje zkázu, jež se s otevřeným plamenným chřtánem chystá pohltit poslední pozůstatek lidské civilizace.

Jaký kov se to třpytí
ve stěhovavém hejnu slz
vracela týdnům začernalé zlato
nejpomíjivější dlažbu
svých vymrštěných cest
vracela hodinám bronzové tváře
a celé hrsti napršené rzi

Magneziové noci lehce sládlly
po ranních požárech

Jaká sláma jejíž barva
užírání z ranní oblohy
jaký úžas že se nevzněcují
hořlavé vrstvy

²¹² POTŮČKOVÁ 1998, 61

²¹³ POTŮČKOVÁ 1998, 61

v nás

Jaký život v okolíku
modré a tvrdé
v sítinách
tekuté duhy
se stínem
dlouhým a vratkým
jaký a jaká
kolik ještě
dříve než propuknou konečné povodně

Ludvík Kundera

(ze sbírky *Živly v nás*, září 1944)

Touto básnickou ukázkou z Kunderovy tvorby ze stejného roku, kdy Istler zpodobil svou novou vizi civilizace, jsem chtěla poukázat na prolínání básnických obrazů do Istlerovy práce. Vždyť přece jak již lépe zhmotnit ono Kunderovo „*stěhovavé hejno slz*“ a jak lépe ukázat moment „*úžasu že se nevzněcují hořlavé vrstvy v nás*“? Ve světle takového srovnání se Istlerovy obrazy po právu stávají skutečnou obrazovou básní.

Tedy toto jsou dvě ukázky výtvarného přístupu Josefa Istlera k tématu civilizace. Toto jeho dílo patří do toho proudu umění čtyřicátých let, jehož tendencí bylo vyslovovat obecné úvahy prostřednictvím expresivně pojaté figury a právě v tomto proudu bylo umění nejvíce spjato s mravním poselstvím.²¹⁴ Umění tohoto druhu se stávalo nejen prostředkem k osvobození individuality i celé společnosti, ale i závaznou mravní hodnotou.²¹⁵

²¹⁴ POTŮČKOVÁ 1998, 21

²¹⁵ POTŮČKOVÁ 1998, 9

12. Místo zmaru v krajině bažin a močálů

Téma tvorby Josefa Istlera, kterému se chci věnovat v této kapitole, bylo již částečně předznamenáno jeho obrazem Civilizace z let 1941–43. Jedná se námět pevně spjatý s Istlerovou ranou tvorbou, který v Istlerově podání došel vícero zpracování. Jedná se o námět bažin a močálů.

Bažiny, jako zvláštní tichý svět sám pro sebe, byly pro Istlera jistě zajímavým a dosud nezpracovaným námětem. Krajinomalba jako jeden ze základních prvků malířství se vždy stávala vděčným tématem, a to převážně ve vypjatém a nepříznivém čase. Mnozí autoři se právě ve válečné době ke krajinomalbě navraceli, jako k jediné zbývající únikové cestě pro svoji tvorbu. Avšak Istlerovy krajiny bažin nejsou návratem k tradici, nýbrž dobově podmíněné vyjádření melancholie. Istlerovy práce, zpracovávající téma bažinaté krajiny, mají evokovat melancholický stav podmíněný pocitem samoty a opuštěnosti. Josef Istler vytváří během jediného roku 1945 celou řadu takto pojatých krajin. Jednou z těchto prací je kresba s názvem Bažiny [34]. Josef Istler docílil melancholického výrazu této kresby využitím možností tuše. Vznikla tak jednoduše pojatá krajina s pahýly stromů, které pomalu, ale nenávratně, pohlcuje močál. Josef Istler vytvořil pohádkově zadumanou krajinu, která odpovídá poesii Istlerova přítele Ludvíka Kundery. Neboť Kunderovy verše „..., nejsou však jen pouhou paralelou. Nejednou Istlerovu tvorbu přímo ovlivňují a jsou jí podmiňovány. Literární výraz zde tehdy inklinuje k malířské plnosti vizuálního zážitku, dokonce až k určitému přehlčení optickou empirií, kterou barokně vzdutá parabola ani nemůže zpracovat. Smyslová evokace, vtažená do obrazu vírem přírodního lyrismu, byla vlastní i Istlerovi.“²¹⁶

Vlahá je tato rovina
Žluté je toto bezvětří

Vycházeje ze zřícenin
hleděl jsem

²¹⁶ KRÍŽ 1986, 204–205

vždy znovu
jako poprvé

Ale tyto čpící BAŽINY
nehybně trčící vůně
jimiž jedině jsou vedeny naše kroky

Po kluzkém svahu této chvíle
v hustém a rosolnatém vzduchu
klopýtá kůň bez jezdce

Stromy dávno vyvráceny
Domy dávno vyvráceny
Jsme bez věží
S úžasem tlukou podzemní hodiny

Ludvík Kundera

(Bažiny, sbírka *Bezpodmínečný horizont*, 1943–44)

Další ukázkou z této skupiny Istlerových prací jsou Bažiny (1945) [35]. Tato verze Bažin provedená rudkou je dalším příkladem bizarních metafor, které u Josefa Istlera vyvolávaly verše Ludvíka Kundery. Barevné provedení Bažin, které vytváří široké spektrum hnědi, koresponduje nejen s tématem samotným, ale potažmo i s dobou vzniku. Mnoho českých autorů při svém „nuceném“ návratu ke krajinomalbě využívá tlumených a posmutnělých barev.²¹⁷ Tyto Istlerovy Bažiny jsou „..., *výsledek zajetí fantazie ve spárech dobových tragismů.*“²¹⁸

Třetí ukázkou zpracování tohoto Istlerova krajinného typu je olejomalba Bažiny z roku 1945 [36]. Tato Istlerova slatina svými odstíny modré působí jako fantazijní krajina spánku, ve které se rodí preludy. Vše se tu odehrává pod neznatelným světlem luny, která svými paprsky, vystupujícími zpoza mračen, osvětluje tlející zbytky stromů. Tato práce má z celé této skupiny Istlerových děl asi nejbližší k romantickému nazírání krajiny jako otisku lidské duše.

²¹⁷ Jedním z těchto autorů byl například František Foltýn, který se v období 2. světové války věnoval tématu krajiny pojeté v tlumených zemitých barvách.

²¹⁸ KRÍŽ 1986, 205

13. Magická krajina

V předchozí kapitole jsem zmínila Istlerovo romantické pojetí krajiny Bažin. Dalším příkladem romantismu, který se vkradl do Istlerovy práce je Krajina z roku 1944 [37]. Josef Istler v tomto případě vytvořil krajinu máchovského typu. Istlerova kresba jakoby ilustrovala slova Máchova Máje:

Istler tuto krajinu zachytil jako noční scénu, ve které si tma nesmlouvavě prořezává svou cestu svitem měsíce v úplňku...

„Temnější noc! - - - Zde v noční klín
ba lůny zář, ba hvězdný kmit
se vloudí - -tam - jen pustý stín,
tam žádný - žádný - žádný svit,
pouhá jen tma přebývá.

Vše obsahující jednotu takovéto noční krajiny, kde vše splývá díky nadvládě padlé tmy, dokázal Josef Istler zpřítomnit motivem prorůstajících stromů a rákosí. Je to krajina bezčasí, které symbolizuje smrt...

Tam všecko jedno, žádný díl -
vše bez konce - tam není chvíl,
nemine noc, nevstane den,
tam času neubývá.-

Josef Istler pomocí své krajiny s nízkou položeným horizontem evokuje bezcílnost putování touto krajinou...

Tam žádný - žádný - žádný cíl -
bez konce dál - bez konce jen
se na mne věčnost dívá.

Prázdnotu, jedno z možných dalších synonym pro toto nokturno, zhmotnil Josef Istler neúplným odrazem korun stromů na vodní hladině pod nimi. Neboť vyhnanci v této krajině přeludů nemůže dělat společnost ani jeho vlastní stín...

Tam prázdno pouhé - nade mnou
a kolem mne i pode mnou
pouhé tam prázdno zívá.-

Karel Hynek Mácha
(Máj)

Do typu magických krajin v Istlerově díle můžeme zařadit také práce pozdějšího data, než byla výše uvedená práce z roku 1944. Josef Istler je autorem zajímavé série dekalků s názvem Krajina. Právě tyto tři ukázky Istlerovy práce technikou dekalkománie, pocházející z roku 1953, jsou dokladem magického účinku této techniky [38–40]. Před očima nám tu vyvstávají hory a údolí, neskutečně se zde prolíná nebe se zemí a skaliska se rozestupují takovým způsobem, že otevírají útroby země a dávají nám možnost nahlédnout do jejího nitra. Detailnější pohled na tyto práce evokuje zachycení atmosférických jevů nad obzorem japonské krajiny. I tyto Istlerovy práce mají svou literární podobu v poesii Ludvíka Kundery.

V krutém poledni
kanula pryskyřice
z ocelové oblohy

Zkracoval jsem znovu a znovu
vzdálenost tvrdých milníků

A bylo mnohem jasněji
když meze rudly
k soubojům

Dosáhnu-li
samotných končin
tvého oka

Josef Istler nám svou prací evokuje atmosféru předbouřkového nebe a výtvarně tak opisuje ono Kunderovo kanutí pryskyřice z ocelového nebe. Také neuchopitelnost a přízračná proměnlivost těchto cizích imaginárních krajů je vizuální podobou Kunderova přirovnání o nedosažitelných končin oka.

14. Lapení v pavučinách

Rané dílo Josefa Istlera je spojeno nejen s tématem moderní civilizace a její zkázy nebo s obrazy bažin, nýbrž také s námětem mnohem jemnějším a poetičtějším. Jedná se o jednu z dalších podob již tak dost proměnlivé Istlerovy rané tvorby. Tímto tématem jsou pavučiny. Istlerovy pavučiny jsou tématem natolik ojedinelým, že stojí za to pátrat po jejich původu v Istlerově tvorbě. Při hledání kořenů této linie Istlerovy rané tvorby nám může být nápomocen obraz s názvem Kompozice z roku 1944 [41]. Tento obraz, zachycující nám již dobře známou pustou krajinu s nízkým horizontem, je zajímavý nejen svou barevností, ale i centrální kompozicí, která se zhmotňuje v jeho středu. V této Kompozici Josef Istler pracuje s motivem opadávající omítky, která se postupně rozpouští v barevnou skvrnu. Postupu tohoto barevného rozpouštění brání v nepřesném středu zasazený objekt, který je velmi nápadně podoben pahýlům stromů z výše zmíněných bažin. Tento vetřák, který vrhá jemný, neznatelný stín na vyprahlou půdu, se v následujících obrazech s tématem pavučin modifikuje do rostlinné podoby lodyhy. Tento přerod objektu v rostlinu je pomalý, ale lze jej zachytit na jednotlivých Istlerových dílech. Jako následující ukázkou proto volím práci Josefa Istlera také z roku 1944 s názvem Kompozice [42]. Tato barevná litografie je pěkným příkladem prapočátku Istlerových Pavučin. Základ této kompozice tvoří zelenohnědé pozadí velmi podobného charakteru jako u předchozí práce. Je to identický motiv jakési „opadané omítky“, která zde nabývá organickou podobu. Naskýtá se nám stylizovaný pohled do světa mokřin a vysokých trav, v nichž se začíná perlit první Istlerova pavučina. V centru dění

této kompozice se nalézají modifikace objektu z předchozí Istlerovy práce. Zde dosahuje podoby ztrouchnivělého pahýlu červené barvy. Istlerovy Pavučiny jsou dalším dokladem úzkého propojení Istlerových prací s poezií Ludvíka Kundery. Oba autoři volí své postupy pro vystižení svých pocitů. Ludvík Kundera metaforami svých výrazů nechává čtenáři nahlédnout do svého city rozjitřeného a přetíženého nitra. Kunderova roznícená představitelost „...je typickým dokladem situace, v níž skutečnost a sen už nebylo možno rozlišit.“²¹⁹ Ludvík Kundera pavučiny spojuje se strachem, který se rozpíná a tím se „utahují šrouby“ nepřírodní situace...

Zvolna se utahují šrouby

Strach napíná pavučiny

Na tebe

Kdysi

Málo

Ale zatím duněla těla

Na telegrafním sloupu hořel pták

Ludvík Kundera

(báseň číslo 11, sbírka Výhružný kompas, 1944)

Kunderův text se tak pro nás stává „...sugestivní básnickou symbiózou pocitu hrůznosti doby a ohrožované naděje a touhy, hluboké deprese a vnitřního jasu, kruté morbidity a ostýchavé něhy.“²²⁰

Toto krutě krásné spojení morbidity a ostýchavé něhy lze pozorovat i u další verze Istlerových Pavučin. Jedná se o Pavučinu z roku 1945 [43]. Tato Istlerova verze jeho pavučinového snu působí mnohem materializovanějším dojmem. K docílení takového účinku si Istler pomohl nejen použitím olejových barev, ale také prací s tmavými tóny. Pozadí tohoto obrazu působí pouze jako kulisa pro

²¹⁹ KŘÍŽ 1968, 101

²²⁰ KŘÍŽ 1968, 101

hlavní pavučinovou scénu. Je opět přírodně laděné pozadí a vlní se v hnědozelených pruzích. Evokuje živý organismus přírody, do kterého se vplétají a vrůstají svými jemnými vlákny pavučiny. Ty se omotávají a široce rozpínají do všech stran kolem rostliny, kterou začínají svou přítomností přidušovat a rostlina začíná odumírat.

Tato Istlerova snová vize pavučin je jen jednou z mnoha dalších podob strachu. Josef Istler tak propůjčil svému strachu neobvykle působivou podobu pavučin. Těch pavučin, do kterých se rostlina, symbolizující lidský život a touhu po něm nebezpečně zaplétá. Ve své hrůze z udušení se do této smrtelné pasti zaplétá stále víc a víc. Istlerova raná práce nám tímto ukazuje jednu z mnoha dalších podob strachu.

15. Vegetace

Téma, kterému bych ráda věnovala pozornost v této kapitole, jsem pro zjednodušení nazvala Vegetace. Toto téma své místo nalézá právě zde, neboť úzce souvisí s předchozí kapitolou Istlerových Pavučin. Istlerovy práce, které zpracovávají jednotlivé motivy ze světa rostlin, přímo vychází z předchozích Pavučin. Ty svým biologickým charakterem daly Istlerově představivosti možnost rozpracovat tento námět dalšími nezvyklými způsoby, které se tak stávají nositeli Istlerovy nezaměnitelné symboliky. I tento moment vývoje Istlerovy rané tvorby a jejích témat má svůj předstupeň, který se objevuje již s Pavučinami.

Za tento pomyslný předstupeň lze považovat Istlerovu práci s názvem Vegetace, která pochází z roku 1944 [44]. Po formální stránce zcela odpovídá pavučinovému tématu děl výše zmíněných. I tady nacházíme jednu z dalších podob scény již dříve bravurně rozehrané. Istlerovo torzo zelenohnědého pozadí svým charakterem v tomto případě připomíná nerost. Novou a hlavní roli zde však, jak sám název obrazu napovídá, hraje vegetace, která se hojně rozrůstá a bují. Vegetace již nemá podobu symbolického solitéru, nýbrž působí zcela přirozeným dojmem. Barevné zpracování tohoto obrazu zcela souzní s názvem. Istler nám zde zjevuje prales zapomnění, ve kterém se ztrácí naše myšlenky a opouští nás naše paměť. Téma ztráty, opuštění a zapomnění je silně spojeno právě s tímto dílem.

Takovýmto způsobem nechává Josef Istler pochybovat diváky svých obrazů. Donutí nás ztratit se a bloudit, aby nás v následující práci nechal opět spatřit dávno zapomenuté a odsouzené k zániku.

Jako očištné znovunalézání lze chápat Istlerův další obraz z roku 1944 s názvem Freska [45].²²¹ I v této práci nacházíme ještě dozvuky Istlerových pavučin, které zde mají podobu jakési mlhoviny, která se postupně rozpouští. Mají zde svou specifickou funkci zhmotněného zapomenutí. Pozadí tohoto obrazu opět tvoří nám již známá struktura původně připomínající nerost. Zde se však nerost proměnil do podoby zdi, která vlivem času a rozkladným prvků v podobě popínavé rostliny již nedokáže dál skrývat pravdu pod svou opadávající omítkou. Istler nám poskytuje pohled na dávno zapomenuté. Je to takřka zpracování mýtu o tom jak čas odhaluje pravdu. V místech opadané omítky se začíná objevovat minulost této zdi. Pomalý proces odhalování je velmi dráždivý. Narušování monotónnosti povrchu, který nahradil a zároveň skryl původní malbu můžeme vnímat jako návrat pravdy a naděje do Istlerovy práce. Naděje, kterou s sebou přináší pravda. Ačkoli byla dříve pečlivě ukryta, opět se začíná zjevovat světu. Přítomností motivu provokativně nedokončeného odhalení Josef Istler vzbuzuje u diváka silné pnutí jeho zvědavosti. Symbolem času, po který byla pravda ukryta, zde mohou být jak uschlé zbytky vegetace, které již odumírají a nejsou schopny zabránit nevyhnutelnému, tak pozůstatky pavučin. Toto téma Josef Istler zpracoval uměleckými prostředky do této vizuální podoby a Ludvík Kundera jej popsal slovy následující básně Naposledy. Již samotný název této Kunderovy básně dává tušit neodvratnost osudu, který zachytil na svém obraze Josef Istler.

Naposledy se vracejí
zlé kameny jež drásaly tvář
NAPOSLEDY dříme oko
v kaluži krve

Zbylo ti málo
Drceno
je vězení lásek

²²¹ Český surrealismus 1929–1953, 373. Zde je uvedena reprodukce tohoto obrazu pod názvem Pavučiny. Název Freska užívám po ověření v registru malby v OG Liberec.

Popínavé rostliny
zavalují zdi

Je povolen jediný pohled zpátky

Ludvík Kundera

(Naposledy, sbírka Bezpodmínečný horizont, únor 1944)

Ludvík Kundera ve své básni drtí vězení lásek a Josef Istler naproti tomu drtí a rozmělnuje vězení pravdy. Jedná se o velmi symbolické přirovnání touhy po životě v pravdě. Jak Kunderova báseň, tak Istlerův obraz jsou zároveň zoufalým výkřikem uvězněného, který touží vyvrátit mříže svého vězení.

16. Zachycení okamžiku

Istlerova raná umělecká práce je velmi zajímavým tématem, a to zejména pro prolínání často protichůdných tvůrčích přístupů. Na tento fakt jakéhosi rozporu v Istlerově práci upozornil již bedlivý pozorovatel Karel Teige. Ten ve svém úvodu k Istlerově výstavě souboru grafik z let 1942–1946 velmi přesně charakterizoval současný stav Istlerovy tvorby. Teigeho stať pochází z roku 1946, ale její obsah zůstává platný až do konce období, kterému se ve své práci věnuji. Istlerovu uměleckou rozpolcenost Karel Teige charakterizuje následujícími slovy:

*„Istlerovo dílo v tomto okamžiku svého vývoje je neseno – jak by snad ještě důrazněji ukázaly malby týchž dat – dvěma tendencemi: tendencí ke konkretisaci fantastických představ fantomatickými objekty a tendencí k abstraktnímu obrazu.“*²²² Karel Teige tedy hovoří o dvou základních polohách Istlerovy rané tvorby, a to o poloze fantazijní a poloze abstraktní. Istlerovy abstraktní práce se vyznačují radikálním zjednodušením malířského znaku. Pro porovnání těchto dvou kontrastních poloh uvádím práci s názvem Kompozice z roku 1945 [46]. Tato Kompozice vznikla kombinovanou technikou mezzotinty a leptu. Tato práce, jež je výmluvným příkladem Istlerových počátečních kontaktů s abstrakcí si stále zachovává křehký charakter Istlerových rannějších prací, které vznikaly pod dojmem Paula Klee. Dalším dokladem zajímavé abstraktní polohy Istlerova díla

²²² TEIGE 1946, 8

může být monotyp Kompozice také z roku 1945 [47]. Tento typ geometrické formy Istlerovy rané tvorby graduje právě v polovině čtyřicátých let. Mimo jiné se projeví také v několika grafických cyklech, které jsou věnovány měsícům leden, únor a březen. Do této geometrické polohy proměněná figurace se v případě Josefa Istlera stává „...jinotajem, jímž obraz poukazuje k záhadám metafyzických duchovních syntéz.“²²³ Po zbytek námi sledovaného období bude Istlerova umělecká práce směřovat k prohloubení tohoto způsobu zachycení okamžiku. Tato Istlerova čistá geometrizující fantazie „...se jeví jako záblesk čirého duchovního idealismu...“²²⁴ K takovému způsobu vyjádření nejniternějších pocitů bude dílo Josefa Istlera směřovat i nadále až se zcela oprostí od potřeby popisu a dekoru. Karel Teige ve svém úvodu k Istlerově výstavě v květnu 1946 rozlišil témata Istlerovy tvorby takto: „*Z elementů viděné skutečnosti setrvává v obrazech prvního druhu především to, co má říci bychom, oslabenou a mizící reálnost, co je jaksi na rozhraní reálna a ireálna: anatomické figury, nejpodivnější rostliny, pavučiny, bažiny, věci, které jsou spíš klamem a přeludem, nejisté mlžné, neživé věci, neposkytující hmatatelnou bezpečnost; naproti tomu v abstraktních kompozicích, které nejsou téže povahy, jaká byla vlastní dekorativním produktům t. zv. bezpředmětného malířství, zdánlivě či opravdu improvizovaný labyrint vlásečnicových čar a jemně odstíněných ploch nezatají poslední znaky předmětného světa a napovídá diváku interpretace, třebaš hádankově mnohoznačné, které hledají obdoby v pozemské přírodě.*“²²⁵ Obraz Květen 1945, který nese ve svém názvu i rok svého vzniku, je dobrým příkladem struktury jako nositele symbolického významu [48]. Tento Istlerův obraz pracuje s polem tekoucích pískových textur, které se podobají smutečním závěsům.²²⁶ Josefu Istlerovi se v tomto obraze podařilo výtvarně zpracovat následující verše přítele a básníka Ludvíka Kundery:

Pahorní déšť jenž vyhloubil hieroglyfy do ztvrdlých vyvřelin
daleký déšť ohnivý a převratný se sítěmi s mlhovinami a s tmou
svítivé lomy uhlí vychrlují šalebné zlato do údolí kde noci tuhnou

²²³ KŘÍŽ 1989, 11

²²⁴ KŘÍŽ 1989, 11

²²⁵ TEIGE 1946, 8

²²⁶ KŘÍŽ 1989, 11

jako tuhne magma plné vířivých žil a kamenů

Kunderovo tuhnoucí magma je zastoupeno na Istlerově malbě stopami zaschlé krve. Jan Kříž k tomuto motivu píše: „*Přes potrhaná pásma přecházejí šmouhy barvy, jakoby se závěsy tragiky smáčely pláčem nezhojených ran.*“²²⁷

Zvětralá rána před vrásčitými dny které se posléze prolomí
trouchnivé lesy zalévané vápnem a slídou a pískem
tuhli jsme na pokraji hořících rašelinišť
v ústech hořkou a mdlou chuť pleti která minula
v očích tvrdé a křehké obrysy odešlých těl

Ludvík Kundera

(úryvek z básně číslo 4, sbírka Písky, únor 1945)

Tento obraz tak působí jako výčitka posledním okamžikům války. Figurální asociace je v tomto díle zejména pak v kontextu s Kunderovými verši zjevná. Avšak hlavní roli zde Josef Istler přiřkl expresivním schopnostem použitého materiálu.

17. Bytosti z hlubin vynořené (rozličné jsou podoby noční můry)

V této části své práce bych ráda věnovala pozornost tématu, jež se stalo svým způsobem symbolem celé rané tvorby Josefa Istlera. Následující citát je myslím dobrou charakteristikou podstaty Istlerových děl, která jsem zařadila do kapitoly Bytosti z hlubin vynořené.

„*Obraz projevuje svrchované úsilí přepodstatnit se v samu skutečnost, kterou zobrazuje; zato zobrazená věc projevuje snahu stát se v básnickém slova smyslu obrazem věcí jiných, všech, jež nějak připomíná, ať vlastnostmi, ať podobou, ať časovým nebo prostorovým sdružením. Stává se symbolem, jenž je zároveň i samostatnou realitou, i obrazem všeho skutečného.*“²²⁸

Práce Josefa Istlera, které zde zmíním, mají společné místo svého vzniku. Tímto místem je práh mezi fantazií a realitou, mezi snem a probuzením. Tyto práce

²²⁷ KŘÍŽ 1989, 11

²²⁸ MUKAŘOVSKÝ 1966, 310

pocházejí z první poloviny padesátých let a jsou výsledkem proměny Istlerova způsobu komunikace s divákem. Je to právě kolem roku 1950, kdy získává Istlerova kresba a malba halucinogenní příděch.²²⁹ V jeho kresbách se začíná objevovat nová, dosud neznámá bytost, kterou nazval Nařvanem. Josef Istler se k němu v letech 1951–1954 několikrát vrátil a dal mu rozličné podoby. Základní charakteristické znaky však tomuto Istlerovu pouštnímu fantomu zůstaly. Jak jsem již ukázala na jiných příkladech měl i tento tvor ze světa fantazie svého předchůdce.

Počátek geneze tohoto Istlerova osobního fantoma z první poloviny padesátých let nalézáme již v Istlerově válečné tvorbě. Již v roce 1943 Josef Istler zpracoval vidinu tvora, který se svou fyziognomií pozdějšímu Nařvanovi nápadně podobá. Prozatím jej nazval pouze Objektem. Obraz Objekt z roku 1943 nese již v názvu rok svého vzniku [49]. Josef Istler se při práci na tomto obraze barevně velmi omezil. Tomuto obrazu dominuje vysoký tvor, chcete-li objekt, který svým nápadně dlouhým a štíhlým krkem na sebe strhává veškerou pozornost. Právě impozantní krk tohoto tvora nechává Istler na diváka nejvíce působit. Jeho velké modro–hnědé tělo působí v kontrastu se symbolickým civilizačním hemžením na pozadí obrazu jako jeho temný stín. Tělo tohoto tvora jakoby přímo vyrůstalo za země. Věnuje mu celý prostor, který jen v místech předpokládané země, protkal sítí drobných konstrukcí technického charakteru. Je to tvor, který za svou existenci vděčí moderní civilizaci. Tento tvor je z civilizace vzrostlá noční můra. Již jsem v rámci předchozích kapitol poukázala na proměnu vnímání civilizace a na rostoucí obavu z jejího vlivu. Obraz Objekt z roku 1943 lze tedy díky jeho kompozici zařadit do řady Istlerových děl, která kritickým způsobem zpracovávají civilizační téma. Svým dlouhým šlachovitým krkem, jeho křehkostí a díky vtíravému pocitu rozkladu, kterým působí na diváka, se stává tento objekt předkem budoucího Istlerova Nařvana.

Istlerův Nařvan se doslova vynořil z hlubin. Vynořil se z písečných dun, jenž mu doteď poskytovaly úkryt a my můžeme vidět, co strašného až dosud zůstávalo skryto. Nařvan je z druhu fantomatických bytostí.²³⁰ Nařvan se V Istlerově práci

²²⁹ ŠMEJKAL 1974, 39

²³⁰ ŠMEJKAL 1974, 39

objevuje na počátku padesátých let. Jako příklad uvádím Istlerův akvarel Nařvan I z roku 1951 [50]. Nařvan se zde vynořuje z písečných dun rozlehlé pouště. Jeho dlouhý krk nám dává tušit, že pod pískem je ještě skryto mnohé z tohoto tvora. Nařvan je bytost v pokročilém stadiu rozkladu. Jeho dlouhý krk působí dojmem, že je v pohybu, jakoby víří. Svalová hmota na něm visící působí velmi naturalisticky. Z ní pak vyvstávají jednotlivé krční obratle, které nesou lebku nezvyklého tvaru, již také ve finální fázi rozkladu. Při delším pozorování začínají tyto nevábné zbytky čehosi, co možná opravdu mělo zůstat raději skryto, na diváka působit. Samotný tvar lebky na první pohled evokuje lebku ptačí s dlouhým zobanem, z něhož bezvládně visí dlouhý masitý jazyk působící velmi chtivým dojmem. Tento motiv mne velmi zaujal. Snažila jsem se porozumět těmto tvarům, pohybům i té nedozírné prázdnotě, která se rozprostírá v pozadí tohoto fantóma. Právě toto slovo – fantóm – se stává klíčovým pro mé další uvažování nad tímto obrazem. Od prvního shlédnutí tohoto díla se nabízí otázka, jakou roli zde hraje nevědomí autora, jenž tuto bizarní bytost stvořil a diváka, jemuž je představena. To, co je z Nařvana vidět, je zajímavé, ale zároveň i děsivé. To, co z něho vidět není, je z psychologického hlediska ještě děsivější a možná o to krásnější, neboť i hrůza může být „krásná“. Lidé se ve skutečnosti vždy rádi báli.²³¹ V Nařvanovi se pojí chtivost, chlípnost a vášeň, tedy atributy každodenního lidského života spolu s hrůzou, rozkladem, pomíjivostí, jež byla, je a vždy bude spojena se smrtí. Zájem o takovéto téma je jistě snadno vysvětlitelné dobou a prostředím, ve kterém vzniklo, tedy časem, kdy na povrch nevyšly ještě všechny hrůzy války, kdy prožité bylo moc hrozné, aby bylo možné je přijmout najednou, celé. V čase, kdy se po roce 1948 stala novou každodenností další beznaděj, je tento výklad nasnadě. Logicky jej lze vyvodit z okolností, za nichž toto dílo vznikalo. Ale mám za to, že zúžit takovýmto způsobem genezi díla, které podle mne tvoří vyvrcholení rané tvorby Josefa Istlera, tedy té části, jež byla ovlivněna surrealistickou myšlenkou, je příliš zjednodušující a schematické. Toto období tvorby Josefa Istlera je velmi úzce spojeno se slovy fantóm, halucinace, sny, vidiny, ale také noční můra. Těmito všemi slovy lze Nařvana pojmenovat a

²³¹ Od konce 18. století nabývá na oblibě téma snu, zejména děsivé snové zážitky. Dílo Johanna Heinricha Füssliho je známé svou inspirací ve snu. Zájmu o děsivé zážitky odpovídá i obliba tzv. černých románů.

vždy to bude jméno příznačné. Po malé odbočce se tak opět vracím k fantómovi, tedy k etymologii tohoto slova. Noční můra, v angličtině nightmare, v němčině Nachtmahr a ve francouzštině cauchemar mají společný původ, společný holandský kořen mara, tj. fantom.²³² Slovo mare má však v angličtině kromě přízraku ještě jiný význam, je označením pro klisnu.²³³ Fyziognomie tohoto Istlerova pouštního fantoma připomíná nejen ptáka, konkrétně ptačí lebku, ale zdá se, že z jeho lebky vystupuje poněkud neobvyklý zobák. Zobák mě konkrétně druhotně připomíná koňskou tlamu, z níž visí dlouhý jazyk. Již jsem říkala, že ve spojitosti s tímto dílem velice intenzivně začíná pracovat nevědomí a jeho symbolika. Zde mám namysli onu zpřítomněnou koňskou tlamu. Je zajímavé, jakým způsobem, jak dlouho a jak hluboce je symbol koně spojený s lidským podvědomím, přesněji s jistou tematikou snů. Byl to J. H. Füssli, který jako první a veřejně spojil koně se sexualitou.²³⁴ Symbolika koně není neznámá ani moderní psychologii, která se v tomto případě shoduje na dvou základních významech: kůň je jednak symbolem smrti, jednak instinktivních a animálních složek lidské psychiky, podle toho, v jakých souvislostech se sním setkáváme.²³⁵ V případě Istlerova Nařvana se může jednat o spojení obojího. Nejrůznější pojetí této bytosti v časovém rozmezí let 1951–1954, kdy jednotlivé verze Nařvana vznikaly, však nezapře jednotnou myšlenku. Důkazem dlouhodobé fascinace Istlerova podvědomí touto neskutečnou bytostí je Nařvan z roku 1954 [51]. Tato verze Istlerova Nařvana má podobu křehké kresby. Josef Istler zde vyvedl svého Nařvana v nejemnější podobě za celou dobu jeho existence. Tato jemnost však není na škodu, neboť Istler nám zde vlastně dokazuje vnitřní prázdnotu tohoto ubohého tvora. Konkrétně tato verze Istlerova Nařvana je také výjimečná autorovým zásahem do moci tohoto tvora. Istler zde poprvé svázal Nařvanovi jeho obludnou tlamu a uvěznil tak již provždy jeho nenasytný jazyk. Tato drobná kresba je tak vlastně symbolickým gestem. Je to způsob Istlerova definitivního vypořádání se s přízraky v duši ukrytými.

²³² Na tuto velmi zajímavou spojitost upozornil již František Šmejkal ve svém článku Sen v díle J. H. Füssliho. Tato skutečnost byla do této doby přehlížena. František ŠMEJKAL: Sen v díle J. H. Füssliho. In: Umění XXI, 1973, 126–142

²³³ ŠMEJKAL 1973, 130

²³⁴ J. H. Füssli, Noční děs, 1781. The Detroit Institute of Art, Detroit

²³⁵ ŠMEJKAL 1973, 131

I básník Ludvík Kundera pociťoval tíživou přítomnost zhmotněného děsu a hrůzy. I on využil symboličnosti slova fantom a byl nucen konstatovat, že...

Ústup fantomů dosud nezapočal. Jsou očekávána nová muka. Smolné knihy bobtnají přetékaají a posléze zbývá hmota k nerozeznání podobná vyhřezlému mozku.

Ludvík Kundera

(XI, sbírka Laviny, prosinec 1943–leden 1944)

Kunderova sbírka Laviny je zajímavým cyklem básní v próze, které vznikly v období mezi prosincem roku 1943 a lednem 1944. Šlo o nutnou sebereflexi, poté co se autor vrátil nemocen z totálního nasazení v Německu.²³⁶ Právě v tomto období mu velmi pomohla právě korespondence s Istlerem a také s Lorencem.²³⁷ O skutečném přátelství Ludvíka Kundery a Josefa Istlera vypovídá skutečnost, že se snažili společně se Zdeňkem Lorencem snažili udržet násilně odloučeného přítele v obraze dění u nich doma. Snažili se jej povzbudit zásilkami textů a fotografií.²³⁸

Tento Kunderův text tak uzavřel poslední tematický okruh raného díla Josefa Istlera.

²³⁶ KUNDERA 1994, 271. Tato sbírka vyšla roku 1946, ale ve skutečnosti však až v roce 1947. Byla doprovázena kresbami Václava Zykunda, obálku navrhl Josef Istler.

²³⁷ KUNDERA 1988, 33. „Když jsem byl v lednu 1943 totálně nasazen ve Špandavě u Berlína (ve vojenském velkoskladu – většinou jsme nakládali vagóny), držely mě právě Istlerovy a Lorencovy dopisy a zásilky nad vodou.“

²³⁸ KUNDERA 1988, 33. „Istler mi tam dokonce poslal kresbu k pozdějšímu oleji *Odjezd...Psal mi 9. 2. 1943: „Osudného dvacátého jsem přiběhl na nádraží, kde jsem měl menší honičku s železničáři, kteří mě nechtěli pustit na nástupiště. Přesto jsem se tam ale dostal. Hledal a volal jsem Tě, bohužel jsem Tě nenašel, ačkoliv jsem měl na to celých pět minut. Kresba, kterou jsem pak udělal pro Tebe a kterou přikládám, se jmenuje Dvacátého ledna.“ Na kresbě není nic než vzdálený horizont (nazval jsem jej později bezpodmínečným) a jedinou čaroupodpíraná kulisa průčelí, které je přesnou kopií fasády rousínovské radnice z pohlednice, na níž jsem přátelům sděloval předpokládaný průjezd Prahou.“*

18. Istlerovy návrhy ilustrací ke knize Arnošta Vaněčka Rynk světa

V této závěrečné kapitole své práce bych ráda představila dosud neznámé Istlerovy ilustrace. Jedná se o návrhy ilustrací ke knize Arnošta Vaněčka Rynk světa. Josef Istler vytvořil pro tuto Vaněčkovu knihu výtvarný doprovod v podobě pěti grafických listů [52–56]. Jeho ilustrační návrh však bohužel nebyl realizován. Tento cyklus grafických listů pochází z roku 1945. Vyznění Istlerových grafik je symbolické, neboť zde velmi zajímavým způsobem rozvíjí abstraktní složku svého raného díla. Jsou to zejména pak listy [53] a [54], které jsou názorným příkladem Istlerova průkopnickému podílu na poli české abstrakce. Díky Istlerovu novému zpracování prostoru a jeho skutečnému citu pro lyriku abstraktního vyjádření se stávají tyto dva listy nejhodnotnější částí celého Istlerova ilustračního cyklu.

IV. ZÁVĚR

Na závěr své práce, která byla věnována ranému dílu malíře a grafika Josefa Istlera, bych ráda zdůraznila základní myšlenku celé této práce. Toto téma jsem se pokusila zpracovat způsobem, který sice není příliš obvyklý, ale jsem toho názoru, že v tomto případě může být přínosný. Propojením ukázek umělecké práce Josefa Istlera s ukázkami poezie Ludvíka Kundery, se tak objevuje nový úhel pohledu na rané dílo Josefa Istlera. Pokusila jsem se proto na konkrétních příkladech z díla Josefa Istlera přiblížit a také pochopit Istlerův přístup k tvorbě. Snažila jsem se poukázat na zajímavou skutečnost podoby uměleckých a básnických obrazů v díle obou autorů. Identické myšlenky, pocity a představy, které byly Ludvíkem Kunderou vysloveny, byly zhmotněny v díle Josefa Istlera.

Z tohoto důvodu se domnívám, že propojení výtvarného umění s oblastí literatury může být pro výklad moderního výtvarného umění obohacím.