VINCENC

MAKOVSKÝ

Kresba a socha



Jiří Hlušička

VINCENC MAKOVSKÝ

Kresba a socha

AKADEMICKÉ NAKLADATELSTVÍ CERM, BRNO 2020
NADACE UNIVERSITAS / EDICE OSOBNOSTI

O vydání knihy se zasloužili laskavou podporou:

NADACE UNIVERZITAS



AKADEMICKÉ NAKLADATELSTVÍ

Kniha vychází roku 2020 u příležitosti stého dvacátého výročí umělcova narození.

Text monografické studie, výběr a skladba obrazové části © Jiří Hlušička
Editor © Jaroslav Malina
Grafická úprava © Jiří Hlušička
Sazba a technická redakce © Tomáš Mořkovský
Fotografie © Jiří Hlušička, František Ježerský, Miroslav Peterka, Josef Sudek
a fotodokumentace uvedených státních galerií (Irena Armutidisová, Markéta Lehečková,
Karel Šabata, Kamil Till, Alena Urbánková), archivy autora monografie a umělcovy rodiny
Translation © Irma Charvátová, Tony Lang
Vydaly © Nadace Universitas, Brno, Akademické nakladatelství CERM®, s.r.o., Brno, 2020; 1. vydání
Tisk: Tiskárna Didot, spol. s r. o., Brno

ISBN 978-80-7623-028-6

OBSAH

I / PŘEDMLUVA	9
II / UTAJENÝ ODKAZ	11
III / ZROD TALENTU	15
IV / PAŘÍŽSKÁ ZKUŠENOST	23
V / VE ZNAMENÍ AVANTGARDY	30
VI / PŘELOM	35
VII / LÉTA VÁLEČNÁ	41
VIII / PO OSVOBOZENÍ	47
IX / NA ZÁVĚR	53
OBRAZOVÁ ČÁST	59
SEZNAM VYOBRAZENÍ	201
ŽIVOTOPISNÁ DATA	209
PŘEHLED VÝSTAV	214
VÝBĚR Z LITERATURY	215
SOUHRN	217
SUMMARY	219
AUTOR MONOGRAFIE	222
AUTOŘI FOTOGRAFIÍ	223

Člověk nekončí zachováním sebe a obranou.

Postaven mezi hmotou a neznámem zasahuje v obojí prací, myšlením a vůlí. Mimo hranice těla a mimo vlastní lidský prostor i mimo čas.

Duch odlučuje se postupně od přírodního základu, jehož je částí, opevňuje se, přisvojuje si hmotu v nikdy neukončené snaze pochopit, ovládnout.

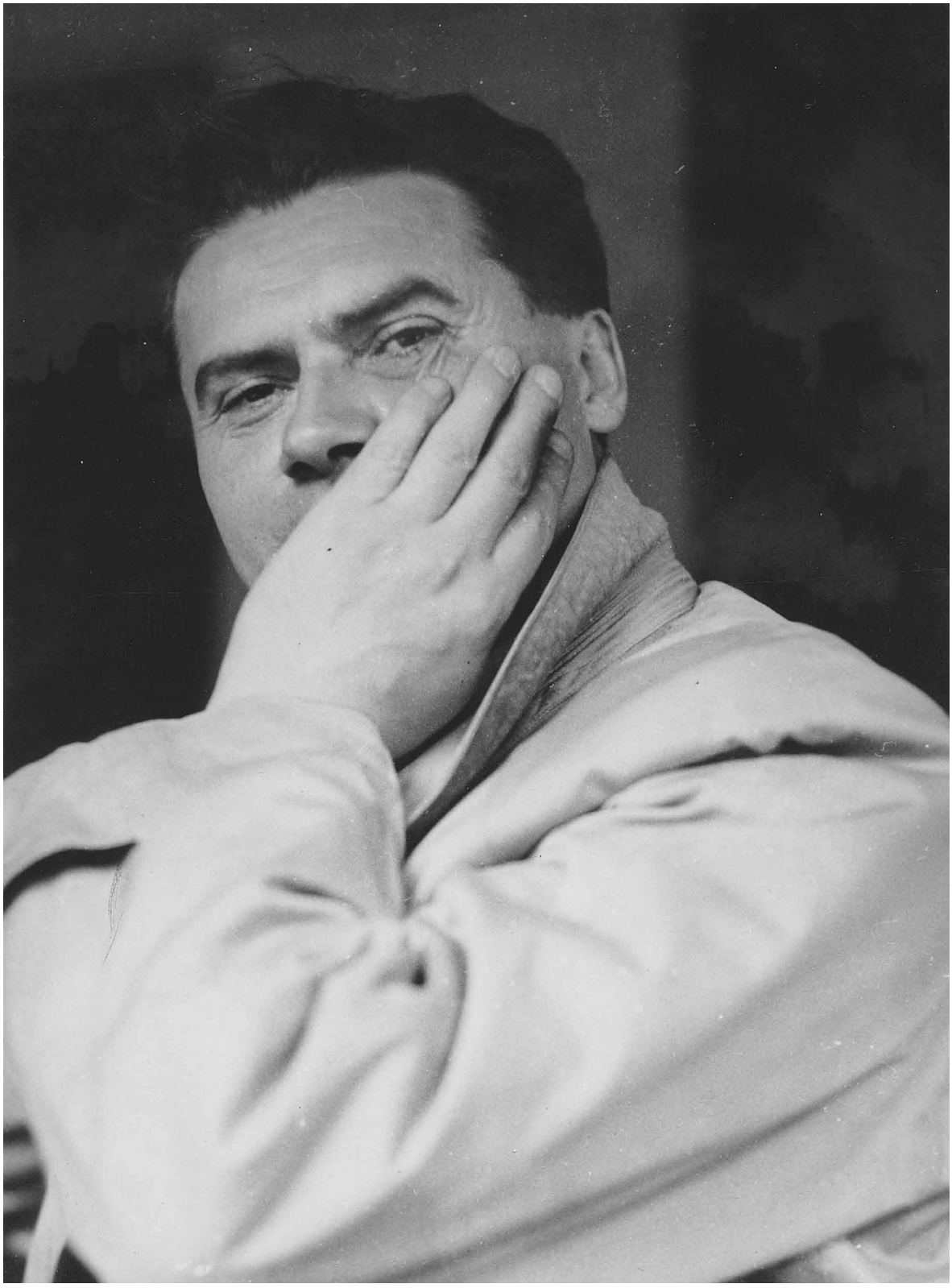
Rozšiřuje se vně i vnitřně na předměty okolního světa i do hlubin své duše. Jakmile je lidská existence zajištěna, postupuje nepřetržitě ke tvoření nové přírody.

Toto usilování je výrazem a ten tkví napolo ještě v člověku a potom je už samostatný, takže působí jako nový člen světa. Nová skutečnost – umění.

Tento druhý svět je nepřetržitě pokračující stavba nad člověkem, absolutní a samostatná, třeba pocházející z člověka.

Je to svět představ a tvarů čerpaných ze smyslového poznání i ze hnutí niterných.





I / PŘEDMLUVA

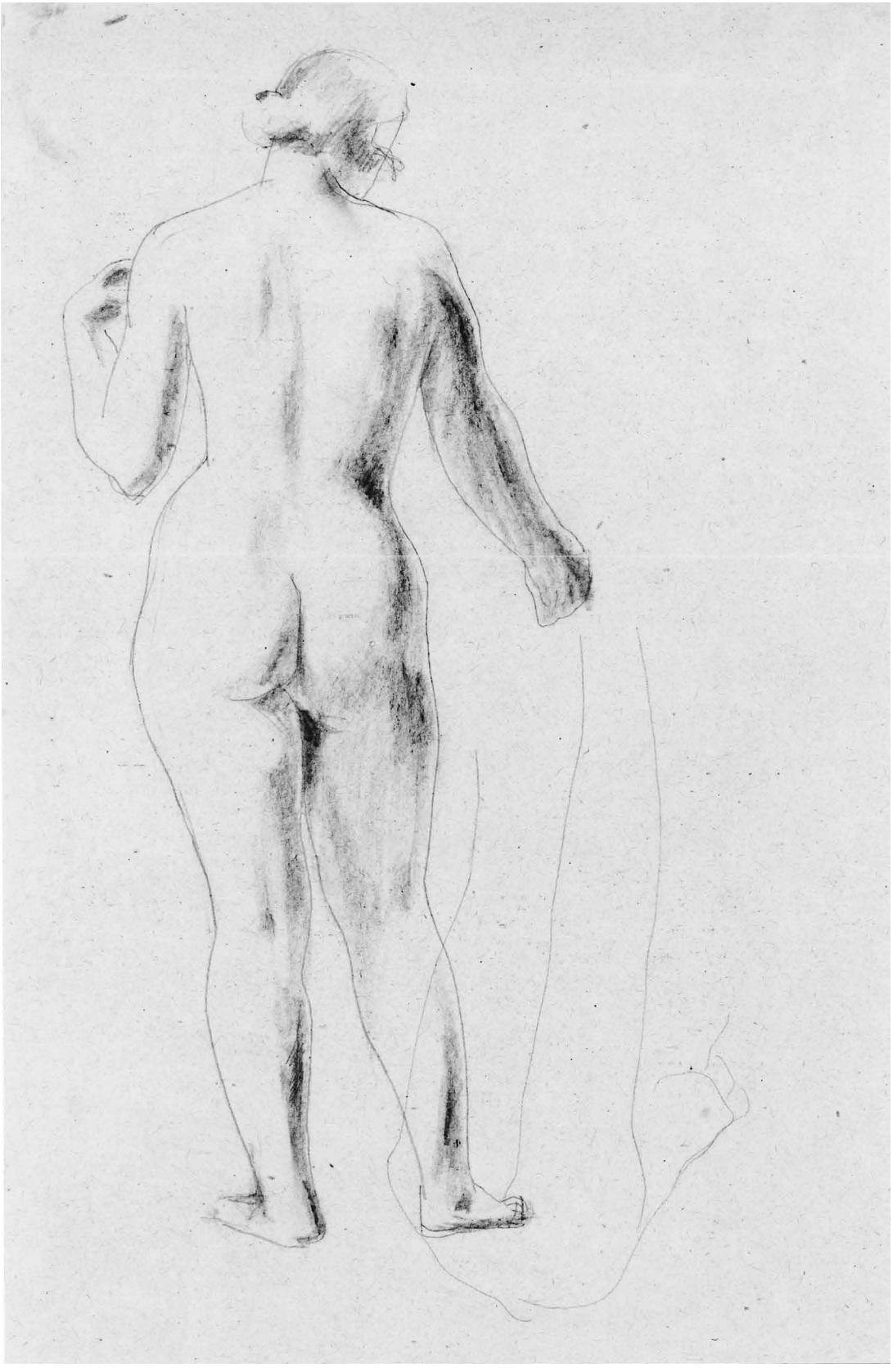
Vincence Makovského jsem měl možnost osobně poznat až v letech jeho tvůrčí zralosti. Setkával jsem se s ním ve školním ateliéru v Rybářské ulici v Brně, zval mě domů do rodinné vily v Obřanech a párkrát jsem pana profesora navštívil na Akademii výtvarného umění v Praze. Podnikli jsme též spolu cesty do blanenského družstva Kamena, kde dohlížel na realizaci svých soch, a jednou jsme se vydali do Nového Města na Moravě, aby zhlédl zárodek expozice Horácké galerie, nad níž držel ochrannou ruku.

Umělcovo charisma na mne zapůsobilo rovněž na schůzích krajské organizace Svazu českých výtvarných umělců či za nezapomenutelných pobytů v klubu umělců Domu umění města Brna. Hlavně ovšem mě zaujal svými postoji, co by dlouholetý člen nákupní komise Moravské galerie v Brně.

Už jako mladý historik umění jsem vzhlížel k Vincenci Makovskému jako k jedné ze stěžejních postav českého umění dvacátého století. Za působení v Moravské galerii jsem proto dbal, aby jeho tvůrčí přínos dosáhl adekvátního zastoupení ve sbírkovém fondu, a to jak avantgardními kreacemi jeho mladosti, tak i díly období pozdějšího. Letitému úsilí vděčí rozsáhlá galerijní kolekce Makovského soch a kreseb, kterou jsem postupně představil na výstavách v Brně, v Ostravě, Olomouci, Hodoníně, Blansku, Jihlavě a samozřejmě v umělcově rodném Novém Městě na Moravě. Ani při přípravě prezentací českého moderního umění v zahraničí jsem nezapomněl na osobitý vklad, jímž sochař přispěl naší novodobé výtvarné kultuře. Mohl jsem si tak Makovského díla doslova ohmatat a důvěrně se s nimi seznámit. Tato zkušenost mě přivedla k soustavnému odbornému zájmu o umělcův odkaz – k zájmu, jenž tedy nyní vyústil v pojednání i o jeho aktivitách kreslířských.

Zaměřením na kresbu se v knize pochopitelně dostaly ke slovu především ty sochy, jejichž vznik a krystalizaci jsem mohl dokumentovat skicami a průpravnými kreslířskými studiemi, a to na úkor plastik, při nichž se sochař bez kreslířské přípravy obešel. Mám na mysli například vynikající sochařské podobizny modelované tváří v tvář portrétovanému. Vycházel jsem při tom z vědomí, že s uceleným obrazem sochařského vývoje Vincence Makovského jsem se už před léty podrobněji obíral v odborných článcích, jakož i ve dvou knižních monografiích, na něž se odkazuji. Hlavně na tu z roku 2002, která zahrnuje obsáhlou obrazovou část a úplný soupis Makovského sochařského díla, sestavený Jiřím Šebkem. Nynější práci je proto třeba chápat ve vazbě se zmíněnými publikacemi; pokusil jsem se v ní dále prohloubit představu o umělcových postupech i o jeho lidském a tvůrčím profilu.

Kniha vychází v roce, kdy uplynulo sto dvacet let od narození Vincence Makovského a sto let od okamžiku, kdy byl přijat na pražskou Akademii výtvarných umění a kdy tedy vstoupil na tvůrčí dráhu.



1 *Ženský akt / Female Nude*

II / UTAJENÝ ODKAZ

SOCHAŘ VINCENC MAKOVSKÝ – toto sousloví zdomácnělo v povědomí české moderní kultury dvacátého století natolik, že poněkud zatlačilo do pozadí vědomí o umělcových dalších aktivitách. Při úvaze o Makovského tvůrčím přínosu se zapomíná na jeho záslužný pedagogický vliv na někdejší mladou výtvarnickou generaci, nedoceňuje se jeho zakladatelský význam pro náš průmyslový design, a co je obzvláště nepochopitelné, naší pozornosti dlouho unikala jeho rozsáhlá pozůstalost kreslířská. Na výstavách Vincence Makovského, v katalozích, popřípadě v monografické literatuře jsme se sice mohli setkávat s ukázkami sochařova kreslířského mistrovství, místa pro jeho souhrnné posouzení a pro odborné zhodnocení se však až dosud nedostávalo.[1]

Na tom, že se tato část Makovského díla dlouhodobě ocitala na okraji pozornosti, se asi do jisté míry podílel umělec sám. Zatímco doménu svého tvůrčího úsilí v širším kontextu českého novodobého umění spatřoval v tvorbě sochařské, kresbu chápal jako fenomén soukromý, ne-li intimní, s nímž není radno přicházet na veřejnost více, než je nezbytně třeba. Možná nechtěl obnažit zdroje své invence, které se v kresbách neskrývají pod příkrovem výsledného, jasně definovaného tvaru, popřípadě stylové formule, nýbrž prozrazují umělcův talent i jeho hledání a nabízejí je v bezprostřední, autentické podobě.

Je-li tato domněnka opodstatněná, lze snad více než polovinu století poté, co se definitivně uzavřelo umělcovo dílo předpokládat, že pominul důvod, proč tuto pozoruhodnou složku jeho tvůrčí aktivity tajit. Nastal naopak čas splatit starý dluh. Vyžadovalo to dopátrat se sochařovy kreslířské pozůstalosti rozptýlené v soukromí nebo chované v Národní galerii v Praze, v Moravské galerii v Brně, jakož i v dalších státních galerijních a muzejních sbírkách, zejména moravských.

Podstatný zdroj poučení a vlastně bezprostřední popud ke splnění daného úkolu mně poskytla rozsáhlá kolekce nacházející se v majetku umělcovy rodiny. Rodinná sbírka se před časem rozrostla díky tomu, že se podařilo na půdě domu v sochařově rodišti v Novém Městě na Moravě objevit početný soubor kreseb převážně z jeho raného, z velké části francouzského období. Nepříznivé podmínky, jimž byl pozapomenutý konvolut dlouhodobě vystaven, nemohly zůstat beze stop ve stavu některých z prací, a to zvláště těch, které byly provedeny na nepříliš kvalitním papíru. Do jejich podoby se zapsala patina času. Vždyť také od vzniku mnohých z těchto dokladů umělcova rozvíjejícího se talentu uplynulo více než devadesát let, takže jimi nahlížíme do historie.

Průzkum uměleckého odkazu Vincence Makovského prokázal nerovnoměrnost úlohy, kterou kresba v jednotlivých etapách sochařova životního díla sehrála. Stávalo se tak v závislosti na tom, jak se postupně prosazoval jako sochař. V ra-

ných obdobích, stejně jako tehdy, kdy se mu nedostávala příležitost zaměstnávat se řešením veřejných sochařských zakázek a byl odkázán výhradně na tvorbu komorního charakteru, představovaly tužka, pero či štětec nepostradatelný prostředek jeho tvůrčí seberealizace. Podobně tomu bylo v letech třicátých i za druhé světové války.

V letmých skicách stejně jako v různých více či méně ujasněných a propracovaných studiích se tenkrát svobodně promítala umělcova fantazie a s ní též jeho záměry do budoucna. Některé z oněch představ upadly v zapomenutí, takže o jejich existenci svědčí právě jen kreslířský záznam, jiné se díky pozdějšímu sochařskému ztělesnění přece jen definitivní podoby dočkaly. Pro větší názornost je v takových případech poměr mezi výchozí skicou či studií a výsledným sochařským tvarem naznačen v obrazové části knihy konfrontací s příslušnou plastikou. Umožňuje nám to odhalit, kdy se verze kreslířská jeví bezmála identickou s plastikou, ale také zjistit, kdy si sochařský materiál říkal své, aby posléze původní náčrtek díky trojrozměrné transpozici vyústil v plastické řešení, které možná ani sám autor zprvu nepředpokládal. Můžeme tak posoudit metamorfózy, jež původní záměr prodělal, než dostal definitivní tvar. Takovýto proces pak umělci doslova pod rukama dostával podobu tvůrčího dobrodružství. A to tím spíše, že namnoze dospíval do roviny novátorského činu a ocital se daleko za obzorem tehdejšího výtvarného dění.

Zatímco v uvedených obdobích představuje kreslířský projev nezanedbatelnou součást uměleckých aktivit Vincence Makovského, po osvobození roku pětačtyřicátého, když byl postaven před náročné zakázky monumentálního charakteru, ustupuje kreslíř do pozadí ve prospěch sochaře. Sahal pak po tužce či peru už jen zřídka, zpravidla tehdy, hodlal-li fixovat okamžitý nápad nebo ideový podnět, popřípadě chtěl-li si ověřit některé věcné detaily chystaného pomníku. Když umělcovo soustředění a jeho čas zcela pohltila tvorba sochařská, sloužila za východisko jeho tvůrčího procesu stále častěji spíše plastická skica provedená v tvárné hlíně, která mu zřejmě umožňovala tváří v tvář úkolu lépe si ujasnit objemové hodnoty a prostorový rozvrh sochařských hmot.

Nerovnoměrnost podílu obou složek celoživotního uměleckého zápasu Vincence Makovského nemohla uniknout pozornosti jak v textu této knihy, tak zejména v její obrazové části. Těžiště zájmu tu spočívá v letech meziválečných a válečných, tedy v obdobích, kdy lze vývojovou linii kreslířské tvorby sledovat na poměrně rozsáhlé řadě dokladů, z nichž vysvítá umělcův přínos obecnějším tendencím českého novodobého umění.

Sochařská kresba se v našem novodobém umění stala pojmem. Zasloužili se o to přední čeští sochaři minulého století. Na tomto konstatování nemůže nic změnit ani okolnost, že někteří z nich se jí věnovali spíše příležitostně a jiní, jako například Josef Václav Myslbek, téměř vůbec. Na rozmach sochařské kresby měl u nás začátkem dvacátého století nezanedbatelný vliv Auguste Rodin. A to mimo jiné díky Josefu Mařatkovi, jenž byl v Paříži a Meudonu mezi lety 1901–1904 jeho žákem a pomocníkem a jenž se také roku 1902 jako jeden z iniciátorů podílel na uspořádání mistrovy památné výstavy v Praze, o jejímž dosahu pro vývoj českého umění počínajícího století nemohou být pochybnosti.

Rodinovy suverénní kresby uhranuly Janu Štursovi, který ovšem získaná poučení obohatil osobitým přízvukem. Štursovo dílo se přes různé stylové modifikace vyznačovalo lyrismem a po trpké osobní zkušenosti, kterou si přinesl z frontových zákopů první světové války, ztělesnilo též empatii pro tragické stránky života. Byl to asi také on, jenž za své profesury na pražské Akademii výtvarných umění v letech 1917-1925 nadchnul pro kresbu některé ze svých žáků. Zvláště Břetislava Bendu, Karla Dvořáka, Bedřicha Stefana a z těch mladších pak Vincence Makovského a Josefa Wagnera, kteří se posléze měli nezanedbatelným způsobem podílet na podobě české sochařské kresby dvacátého století.

Ačkoliv Štursovi žáci osobnost svého učitele ctili, nikterak jim to nebránilo, aby zároveň obdivně vzhlíželi k dílu Otta Gutfreunda. Fascinovalo je jak ve fázi kubistické, tak i v etapě poválečné, v dílech sociálně cítěného civilismu, a upoutalo je nejen díky jeho plastikám, ale i kresbám. Příklad Gutfreundovy osobnosti nalezl obdivovatele a svým způsobem též následovníka v mladém Makovském, v jeho odhodlání oprostit se od tradičního pojetí, aniž by rezignoval na podněty reálného světa.

Kresba znamenala ovšem mnoho ve vývoji a v názorové krystalizaci celé plejády dalších českých sochařů první poloviny minulého století, kteří stáli mimo okruh Štursových žáků, ať už se hlásili k různým stylovým principům nebo zaujímali individuálně diferencované názorové postoje, odpovídající jejich mentálnímu či uměleckému založení.



2 *Nové Město na Moravě*, 1928

III / ZROD TALENTU

Už v obou knižních monografiích, které jsem věnoval osobnosti Vincence Makovského a jeho sochařskému dílu, jsem bezvýsledně hledal odpověď na otázku, kdy a jak se umělcův výtvarný talent začal projevovat. Ani nyní se mi nedostávají doklady, které by mohly přijít se spolehlivou odpovědí. V dochovaných školních výkresech z dob Makovského studií na reálce v jeho rodišti v Novém Městě na Moravě nelze zaznamenat více, než znaky jisté technické dovednosti, k níž vedla gymnaziální výuka. Už dříve jsem proto usoudil, že chlapcovy první kroky za výtvarným projevem se zřejmě udály mimo zdi školy.

Můj dohad by mohla podpořit historka z časů Makovského mladosti. Jeho otec provozoval řeznickou živnost v krámu na novoměstském náměstí. Nebylo divu, že také syn *„uměl porazit i maso ukrojit jako mistr cechu, a s humorem říkával: odtud rozumím anatomii“*,[2] jak později na svého přítele vzpomínal spisovatel Jaromír Tomeček. Tradovalo se též, že mladík musel čas od času zaskočit za rodiče v krámě a že si dlouhou chvíli za pultem krátil kreslením. Nemohl odolat tužce a archům balicího papíru, které měl před očima. Pokud uvěříme vzpomínce dávno již zesnulých pamětníků, jedny z jeho výtvarných juvenilií vznikaly tehdy právě zde, za služby v otcově prodejně.

Zem se slehla po pamětnících stejně jako po chlapcových prvních kreslířských pokusech, které by nám o jeho rodícím se talentu a tehdejších zájmech řekly více. Nedivme se: jak mohli zákazníci řeznického obchodu Makovských tušit, že hodnotu nesrovnatelně větší, než ve vlastním nákupu si domů odnášejí v pokresleném balicím papíru? Ačkoliv se tedy žádný z oněch umělcových začátečnických pokusů nedochoval, vzhledem k zaměření naší monografické studie je lákavé vzít tradovanou vzpomínku za bernou minci a přiklonit se k mínění, že Vincenc Makovský vykročil za svým vysněným ideálem jako kreslíř.

V rozhodnutí Vincence Makovského vydat se na uměleckou dráhu sehrálo úlohu jeho rodiště. Evangelický rodinný původ představoval východisko jinochova názorového postoje ke světu a ovlivnil jeho morální kodex, jímž se měl v životě a v ideovém zaměření své tvorby řídit. V rozhodování abiturienta novoměstského gymnázia o budoucnu však zprvu směrodatnou roli sehrála drsná, nicméně jímavá příroda Horácka. Nemohl se nabažit okouzlení, jimiž jej mámila předjarní tání, nostalgie podzimních mlh, neméně než poezie letních měsíců či dlouhých zim. Ve hře původně byly právě tyto zážitky. A ty jej přiměly stát se malířem.

Ve svém odhodlání se utvrzoval, když potají nahlížel přes rameno tehdy mladému Josefu Jamborovi, jenž v plenéru zachycoval na malířské plátno půvaby tamní přírody,[3] nebo když nacházel první poučení na výstavách umělců rodáků v Novém Městě na Moravě. Nemohl také

odolat příkladu Antonína Slavíčka, jenž v pohorské krajině nedalekých Kameniček dosahoval začátkem století vrcholných uměleckých met. Jednoho dne se mladík prostě rozhodl a nebylo nikoho, kdo by mu v jeho záměru mohl zabránit.

Po urychlené maturitě zjara roku 1918 a po nedlouhém vojenském intermezzu na sklonku první světové války byl jako devatenáctiletý přijat na Akademii výtvarných umění v Praze. Nejdříve absolvoval přípravku Jakuba Obrovského a poté se stal žákem malířské speciálky Karla Krattnera. Dlouho si ale u něho nepobyl. Studentovy dobově podmíněné rebelantské postoje se záhy staly trnem v profesorově oku. A když dvaadvacetiletý adept malby ve školní práci na biblické téma *Cesta do Jeruzaléma* vložil do rukou účastníka v čele průvodu rudý prapor a výjev aktualizoval též transparenty nad hlavami poutníků, míra trpělivosti jinak tolerantního profesora přetekla. V dnešní době může snad inkriminované gesto mladého Makovského připadnout krotké, učitele však tehdy rozlítilo natolik, že opovážlivec musel jeho malířský ateliér ze dne na den opustit. Po této roztržce se zdálo, že veškeré naděje, s nimiž mladý muž na akademii vstupoval, se obrátily vniveč. Naštěstí se ale nalezla pomocná ruka. Nabídl mu ji jeho krajan profesor Jan Štursa, u něhož se žákův mladický přečin zřejmě setkal s pochopením a který jej stejně jako i jeho dva podobně postižené spolužáky navzdory mínění profesorského sboru přijal do své sochařské školy.[4]

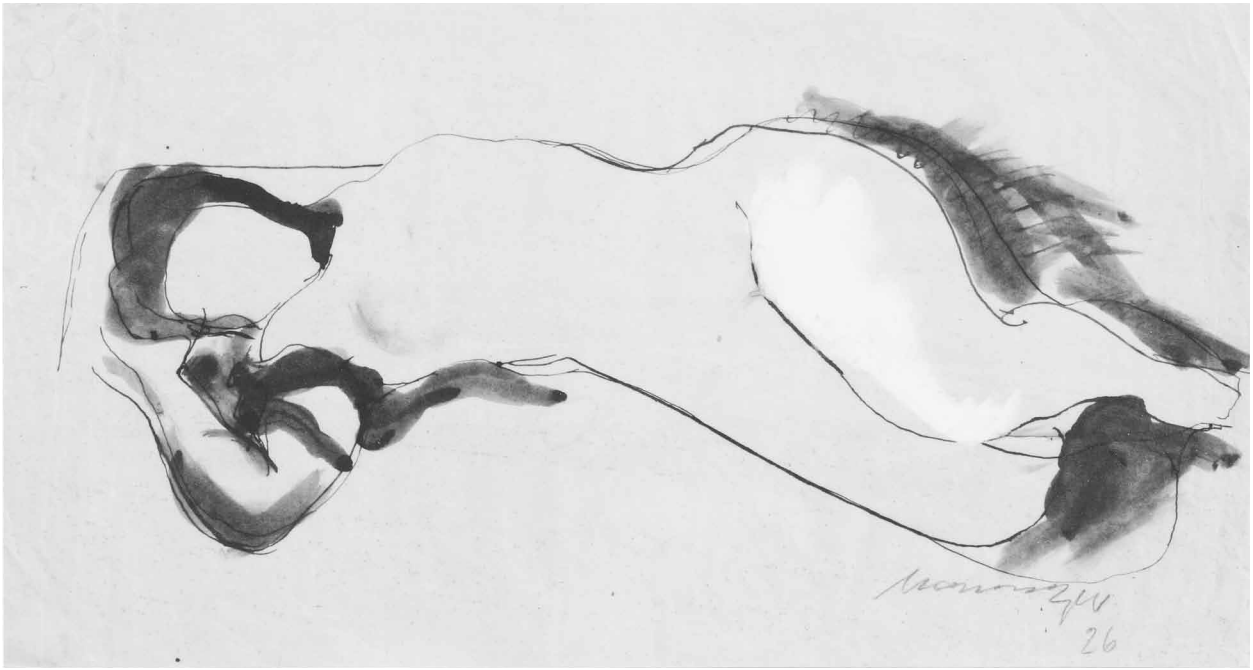
Jestliže Makovský až dosud v malířské speciálce – alespoň podle Krattnerova hodnocení – valných výsledků nedosahoval, u Jana Štursy se našel. V krátké době si osvojil základy sochařské abecedy a postupně se prosazoval též jako kreslíř. V umělcově pozůstalosti o tom svědčí několik kreseb ženských aktů, které sice zatím ještě obvyklou školskou úroveň příliš nepřekonávají, přece jen nám v nich nemůže uniknout cit pro vyjádření objemových hodnot pózujícího modelu a tím též příslib sochařského talentu. Na žákově úspěšném vstupu na sochařskou dráhu měl nepochybně zásluhu učitelův osobní příklad. Právě v té době Štursa dospíval k vrcholné, pohříchu však zároveň závěrečné fázi své umělecké i životní dráhy.

Netrvalo dlouho, a odbojný student dal najevo potřebu vymanit se nejen ze školských zvyklostí, ale dokonce i z dosahu díla uznávaného učitele. V jeho tehdejších názorech nesehrál rozhodující úlohu pouze osobní záměr, ale rovněž tlak změněných životních poměrů, jakož i podněty poválečného moderního umění, jimž byla jeho obraznost vystavena a jimž se nebránil. Naopak. V určitém okamžiku se rozhodl skoncovat s postoji, které až dosud zaujímal, aby se mohl vydat svou vlastní cestou.

O touze Makovského po názorové emancipaci svědčí ještě před závěrem let u Štursy na pražské Akademii práce z roku 1924. Jednou z nich je *Studie Fragmentu leteckého neštěstí*. Nezvyklou kresbou se neztotožnil s dobovou adorací aviatiky, nýbrž naopak nastínil tragické stránky technického pokroku. Co však je zvlášť hodno pozornosti, jako by tím zároveň udělal kříž nad vším, co se až dosud na škole naučil. Uvážíme-li dosavadní studentovu orientaci, popřípadě širší kontext tehdejšího českého sochařství, představuje tato studie tvůrčí čin stejně odvážný jako překvapivý. Bývá v ní spatřována souvislost s Tatlinovým *Pomníkem III. Internacionály* (1919-1920). Připusťme, že proslulý



3 *Cesta do Jeruzaléma / Journey to Jerusalem,* (1922)



4 *Ležící modelka* / *Reclining Model,* 1926

projekt neméně proslulého protagonisty avantgardního umění mohl Makovského podpořit v jeho odhodlání osvobodit se z ustálené metodiky a překonat školní klauzuru ve prospěch cesty za moderním názorem; je však namístě poznamenat, že obsahem i výtvarným pojetím se Makovského návrh pomníku od Tatlinova projektu už na první pohled odlišuje.

Ve složité kompozici mladý sochař vztyčil na zdvojeném soklu věžovitou konstrukci, kterou zdynamizoval hrou paralelních a křížících se diagonál. Studii v podstatě architektonickou završil křivkou, dávající tušit prostorovou spirálu a tím též představu letu – nebo snad pádu? K záhadnému vyznění díla slouží písmové znaky, jakož i dramatický duktus štětce. Jiří Zemánek připisuje této mnohoznačné skladbě dokonce úlohu, kterou při její realizaci měly sehrát světelné efekty, což jej oprávnilo spatřovat v Makovského projektu anticipaci experimentů jeho staršího spolužáka Zdeňka Pešánka.[5] Pokud se snad Zemánkův postřeh může jevit jako poněkud spekulativní, průbojnost výtvarné vize mladého Makovského to zlehčit nemůže.

Na skicovitě zvládnutou kresbu student navázal hliněnou plastikou *Fragment leteckého neštěstí* – dílem, které je ideovým zaměřením sice s výchozí studií identické, nicméně výtvarným charakterem dosti odlišné. Na rozdíl od dynamické až vzletné kresby převládá zde totiž pojetí konstruktivní, které se tehdy prosadilo rovněž v horizontální dispozici *Kovového soustruhu*. Na rozdíl od kresby se obě posledně jmenované kreace nezachovaly, takže si dnes lze o nich učinit představu už jen z dobových fotografií. Stačí to ale ke konstatování, že adept sochařství těmito studiemi nastolil názorovou dualitu svého příštího tvůrčího usilování.

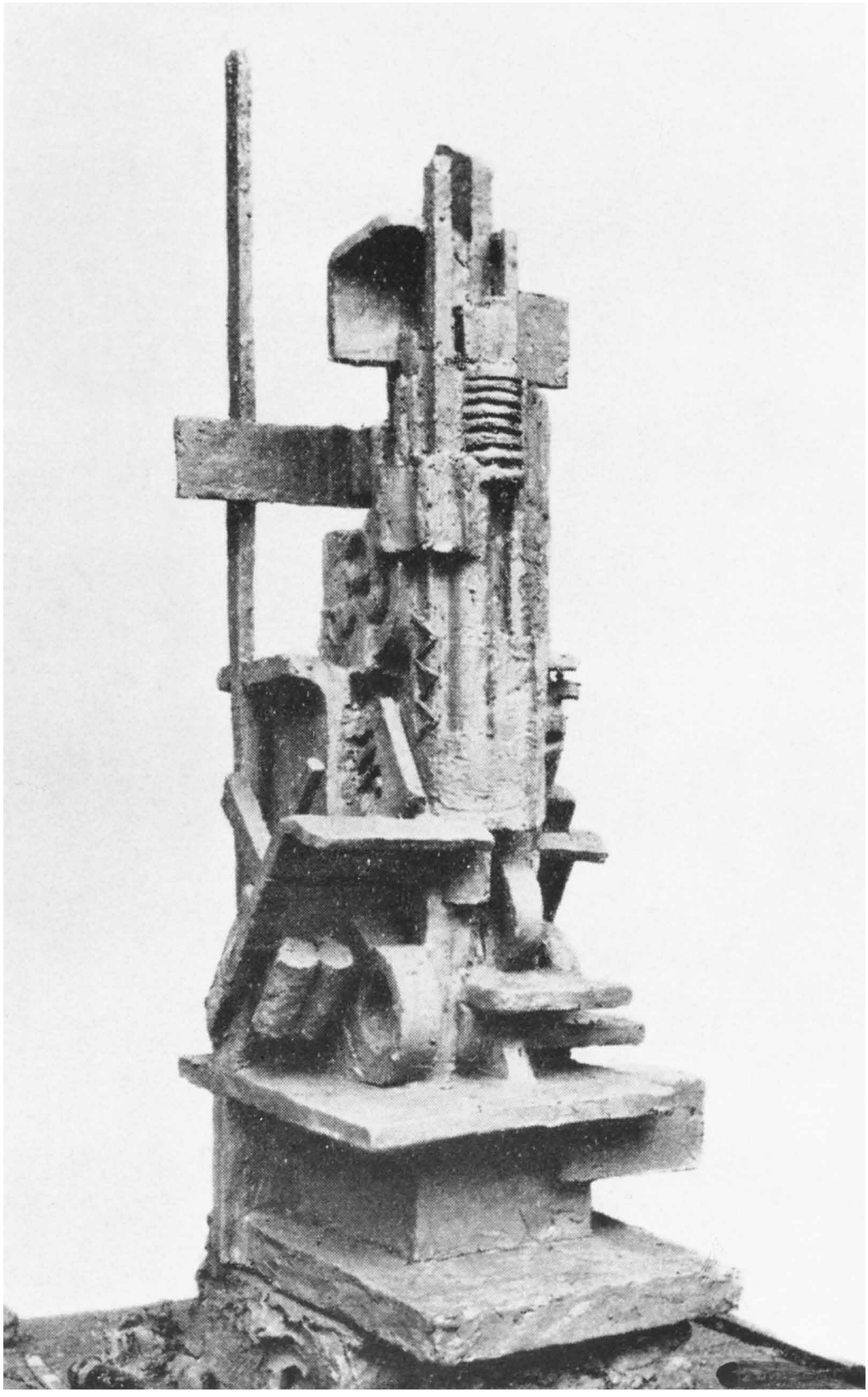
Není známo, zda Jan Štursa obě Makovského práce zhlédl a posoudil. Pokud

ano, bylo by zajímavé se dozvědět, jak na ně učitel, jenž byl znám pochopením pro nové, reagoval a jak posoudil krok, jímž se jeho oblíbený žák pokusil z dosahu školní výuky a tím ze sféry klasického sochařského projevu vymanit.

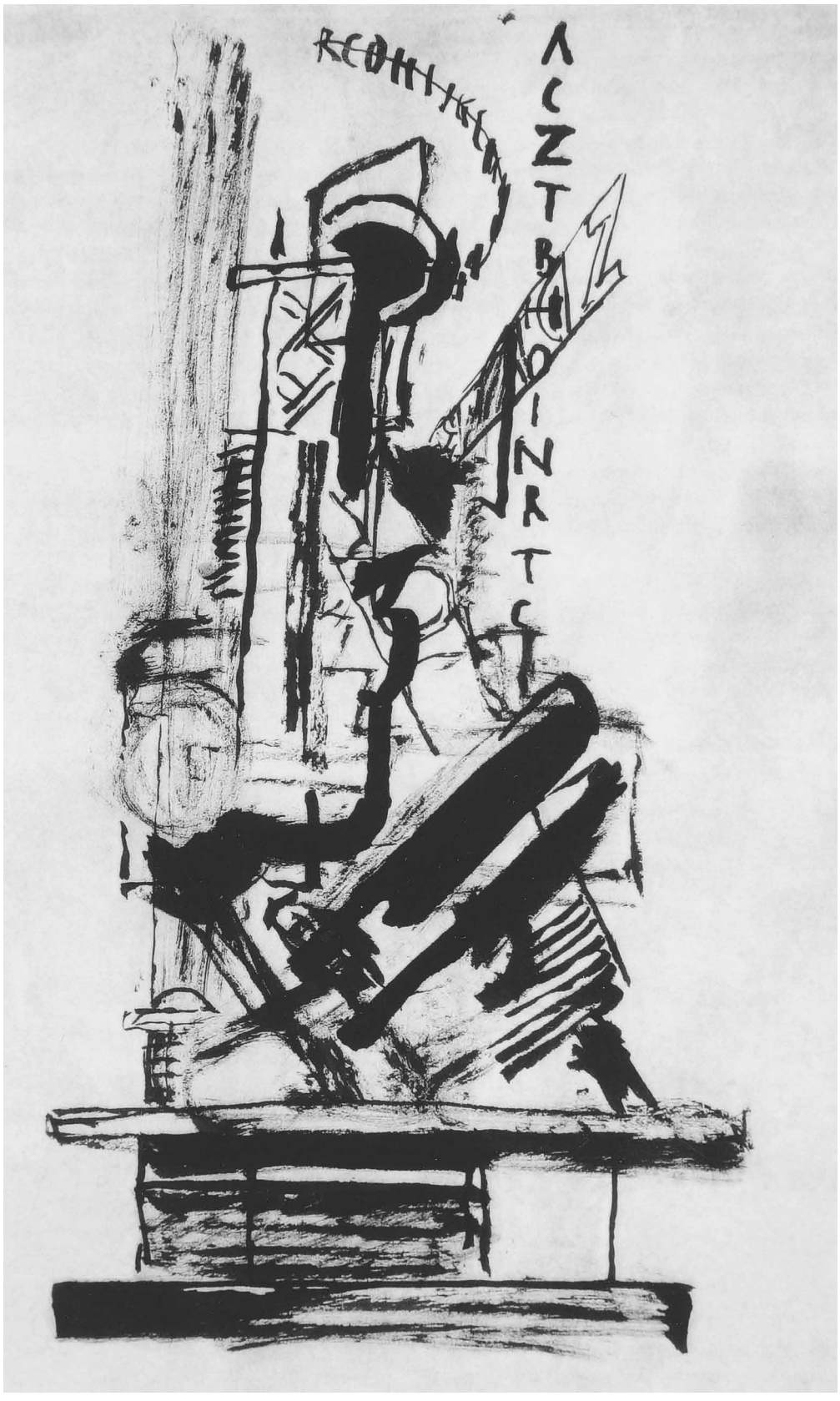
Že šlo vskutku o krok značně radikální, usilující o překonání názorové retardace tehdejšího českého sochařství, lze odvodit na příklad ze stati Karla Teiga *Umění dnes a zítra* z roku 1922. Vysvítá to z přehledu, v němž teoretik české avantgardy uvádí jména umělců různých tvůrčích oborů, kteří podle jeho mínění u nás představovali stoupence netradičních koncepcí, umělce, jež považoval za autory nového ducha: „*v architektuře: Adolf Loos, Krejcar, Fragner, Tyl, F. M. Černý, Linhart, Obrtel, Honzík, Raymond, Koula, Starý, Kerhartové, Feuerstein aj.; v malířství: Štyrský & Toyen, Mrkvička, Šíma, ve fotografii: Jaroslav R*össler, *v hudbě: E. F. Burian, v divadle: Honzl a Frejka, v literatuře a poezii Nezval, Seifert, Biebl, Vančura, Halas, Černík, Voskovec, Hoffmeister, Schulz, Závada, K. Konrád.*“ V kategorii sochařství však Teige zaznamenal nulu. [6]

Příslušníci nastupujícího sochařského pokolení, kteří měli svým podílem přispět k objevování nových světů, se totiž v ten čas na cestu teprve chystali. Stefan, Lauda, Wagner, Makovský, Wichterlová, Pešánek v roce, kdy Teige přišel se svou úvahou, stěží měli tušení o roli, kterou v tomto směru v blízké budoucnosti sehrají. Zmíněný odvážný počin mladého Makovského představoval tedy jakousi vlaštovku, která zvěstovala zvěstující převratné tvůrčí události. Však také právě Vincenc Makovský byl z těch, kteří se měli o nastolení moderní výtvarné vize zasloužit způsobem výrazným a zcela osobitým.

Je ovšem třeba přiznat, že nezanedbatelný tvůrčí vklad Vincence Makovského se neobešel bez podnětné lekce, které se mu na sklonku dvacátých let minulého století dostalo v Paříži.



5 *Fragment Pomníku leteckého neštěstí / Fragment of the Air Disaster Memorial,* (1924)



6 *Studie k Fragmentu leteckého neštěstí / Study for the Fragment of the Air Disaster Memorial,* (1924)

IV / PAŘÍŽSKÁ ZKUŠENOST

Smrt Jana Štursy v roce 1925 zastihla Vincence Makovského ještě před ukončením akademických studií. Pražská školní léta rok nato absolvoval v sochařském ateliéru profesora Bohumila Kafky plastikou *Ženský akt obouvající si střevíc*, za niž mu bylo uděleno stipendium francouzské vlády. Jednoroční studijní pobyt v Paříži si pak s prázdninovými přestávkami, které trávil u rodičů v Novém Městě na Moravě, opakovaně prodlužoval až do začátku let třicátých.

Do francouzské metropole Vincenc Makovský dorazil na podzim roku 1926. Měl zde ateliér ve dvoře domu v Route d´Orléans v Mont Rouge v sousedství se sochařskými dílnami Hany Wichterlové a Mary Durasové. Po příjezdu učinil zadost povinnostem stipendisty a přihlásil se ke studiu u malíře Františka Kupky, pověřeného profesora pražské Akademie výtvarných umění; navštěvoval pak v Rue Lamaître v Puteaux jeho přednášky *Duch Francie ve výtvarném umění, literatuře a hudbě*. Hned začátkem svého studijního pobytu se zapsal rovněž jako žák ateliéru sochaře Antoina Bourdella.

Když se stipendista v Paříži ocitl, stála zdejší výtvarná scéna na rozcestí. Kubismus, který až dosud platil za dominantní proud evropského moderního umění, sice nepřestal ovládat výstavní síně galerií, pomalu však ztrácel dech, aby na přelomu dvacátých a třicátých let vyústil ve druhé vlně abstrakce, která se mezi dvěma válkami setkala se širokým ohlasem zejména v okruhu dvou skupin *Cercle et Carré* a *Abstraction Création*. Tyto aktivity jistě nezůstaly stranou sochařovy pozornosti. A to tím spíše, že se tu seznámil s malířem Františkem Foltýnem, jedním ze zakládajících členů obou avantgardních seskupení, jenž se stal jeho celoživotním přítelem. O Makovského dočasné rezonanci s problematikou nefigurativního umění nasvědčovaly některé jeho kompozice z druhé poloviny dvacátých let minulého století.

V kulturním povědomí metropole ještě zcela nedozněla radikální vystoupení dadaistů, a to mimo jiné díky tomu, že v mnohém souzněla s principy surrealistického hnutí, jež se domáhalo práva na život manifestem vyhlášeným roku 1924, tedy nedlouho předtím, než se Vincenc Makovský v centru evropského moderního umění objevil.

Jakkoliv se mladý sochař v situaci pařížské avantgardní scény asi zprvu orientoval jen obtížně, ohlas zdejšího složitého výtvarného dění má v jeho rané tvorbě zanechat zřetelné stopy. Bude možno je spatřovat v prolínání konstruktivistických a imaginativních postupů, neméně než v úsilí o zobecnění vnějších podnětů, což sochařovu tvorbu přivedlo až na pomezí abstrakce. Měla na tom nepochybně podíl též Makovského pařížská setkání s tvorbou Pabla Picassa, se sochami Constantina Brăncuşiho, Jacquese Lipchitze, Henriho Laurense, Ossipa Zadkina, Antoina Pevsnera i jeho bratra Nauma Gaba.

Naznačený předpoklad nelze doložit sochařovým výslovným doznáním ani poukazem na přímé ovlivnění jeho konkrétních děl uvedenými osobnostmi pařížské umělecké školy. Takže pokud bychom měli zodpovědět otázku po tom podstatném, co mladý český sochař z nabytých poučení získal, museli bychom konstatovat, že to byla nejspíše celková podnětná umělecká atmosféra metropole, která podpořila jeho dychtivost po nových objevech a která mu uvolnila cestu k jeho vlastní tvorbě. Ta na sebe dlouho čekat nenechala.

Hned prvními pracemi navázal na cestu, na kterou se vydal už v Praze. Zračí se to v kresbách i plastikách tíhnoucích k tvárnému experimentu. Jeho kreativitu usměrňovala potřeba vyrovnat se s aktuálními tendencemi světového moderního umění. Lze to zaznamenat ve dvou variantách nesoucích název *Rychlost* (1927), a to jednak v pastelu, jednak v plastice vytvořené z plastelíny kombinované s kovem a dřevem. Tématu, které by bylo možno chápat jako ohlas futuristického paradigmatu, se mladý tvůrce zmocnil po svém. Jeho snaha nalézt výtvarný ekvivalent moderní doby tu vyústila ve znak či ideogram. Skladebné pojetí obou stejnojmenných verzí počítá s napětím, jež se autor snažil navodit průnikem diagonály kruhovým útvarem. Podobně jako tomu bylo v jeho konstruktivistických projektech ze závěru pražských studií, také tentokrát se obě stejnojmenné práce navzájem odlišují. Zatímco v barevné kresbě dominantní červená diagonála rozčísla skladbu jako blesk, v plastické studii šikmé, prostorově orientované komponenty dynamické hodnoty postrádají. V této drobné plastice se spíše uplatňuje aditivní skladebný princip, jenž snad může připomenout některá díla evropského konstruktivismu, například projekty Nauma Gaba.

Makovského úsilí o výtvarnou seberealizaci však nebylo přímočaré ani jednoznačné, nýbrž vykazuje stopy hledání. Inovativní postupy jeho pařížského období se totiž vyznačují značným názorovým rozpětím. Někdy se přes jistou míru stylizace nemohl a asi ani nechtěl odpoutat od jevové stránky skutečnosti, jindy se naopak od ní oprostil s důsledností, která jej přivedla až na samu mez minimalismu. Jako by se mladý výtvarník v nastoupené tvůrčí dráze pohyboval mezi protilehlými mantinely, jichž se střídavě dotýkal, aby si ověřil své meze a ujistil se, kudy dále směřovat za vlastním výrazem. Později se ukázalo, že naznačené dilema se neprosazovalo jen v tvůrcově počátečním hledání, nýbrž tkví v samé podstatě jeho talentu a že nebude trvat dlouho a nastolí před ním otázku, na niž odpoví zcela jednoznačně. Zatím ale náš sochař ve své skromné pařížské dílně zápolí s náporem vnějších podnětů i sám se sebou.

Prolínání reality a nefigurativního principu v Makovského tvorbě sklonku dvacátých let vykazují štětcové kresby tuší s motivem hlavy. Některé, jako například expresivní *Hlava studenta* nebo *Tvář muže s brýlemi*, nesou portrétní rysy, zatímco jiné, mezi nimi *Dívčí tvář* (1928), jsou pozoruhodné sklonem ke zjednodušení a laděním spíše lyrickým. Za společný rys řady variací lze považovat umělcovu posedlost dobrat se výrazově působivého projevu, jenž by ctil specifické požadavky zvolené kreslířské techniky.

Příklon k moderní poetice je zjevný zvláště v těch studiích hlav, které portrétní rysy postrádají, které jsou příznačné expresivní kapacitou nebo hodnota-



7 *Pařížský sen* / *Paris Dream,* 1928



8 *Dívčí hlava* / *Girl's Head,* (1928)

mi konstruktivními. Jejich tvarové pojetí souzní s pěti paralelně vzniklými díly sochařskými. Snad pouze nejranější z nich, archetypální *Hlava–vejce* (1926-1927), jež zřejmě umělcově touze po novém posloužila jako *tabula rasa*, se svým elementarismem z naznačené vazby vymyká.

Některý z nápadů se v nepřetržitém toku sochařovy fantazie zjevil jako pomíjivý záblesk, a proto musel pohotově zachytit tužkou třebas jen na útržek papíru, který měl právě po ruce. Letmý, někdy toliko stenografický záznam, jemuž rozuměl pouze autor sám, mu pak postačil k tomu, aby podnět neupadl v zapomenutí a mohl jej dále rozvíjet. Mnohý takto fixovaný postřeh se pokračování nedočkal, poněvadž jej překryl nadějnější nápad, nebo se ukázalo, že vede do slepé uličky.

Ke směrodatným skicám ze začátku stipendistova francouzského pobytu náleží například nenápadný tužkový náčrt, jenž posléze vyústil v opukovou *Hlavu II* (1926-1927), nesoucí alternativní název *Hlava-přílba.* Pokud dáme za pravdu dodatečně zvolenému názvu a otvory ve hmotě výsledné skulptury budeme považovat za jakési průzory v helmici starořeckého bojovníka, pak stojíme před první z Makovského prací, jíž se přihlásil k antickému odkazu.

U zrodu kreseb Vincence Makovského nemuselo ovšem pokaždé stát pomyšlení na výsledný sochařský tvar. A to nejen proto, že nějakou dobu v barevnosti jeho akvarelů a pastelů ještě doznívaly jeho malířské začátky, ale především z toho důvodu, že když brával do ruky tužku, pero či štětec, bývalo tomu z potřeby sebevyjádření. Proto si četné jeho kresby – ať sloužily konkrétnímu sochařskému záměru či nikoliv – podržují v rámci umělcovy tvorby hodnotu relativně autonomní. Nicméně to by Makovský nebyl podstatou svého talentu sochařem, kdyby jej i leckterá z volných, bezděčně vzniklých kreslířských prací nakonec nepřiměla dát jí sochařský tvar.

Například výrazová exaltace několika uhlů, popřípadě pastelů z roku 1927 může opravňovat k domněnce, že právě tyto záznamy utkvělé představy podmínily vznik vývojově závažných děl, jakými jsou bronz *Hlava* (1929) nebo o tři roky pozdější kamenná skulptura *Hlava–zahradní lampa,* předpokládaná původně – jak název napovídá – pro osazení v exteriéru. Ve vyhraněné podobě se v nich

setkáváme s prolnutím stylových principů doznívajícího kubismu a sílícího imaginativního zření, které má záhy na scéně moderního umění i v tvorbě Vincence Makovského sehrát závažnou roli.

Uvedená díla se umělci stala odrazovým můstkem k objevování nových možností, a navíc představují pendant jak jeho současných, tak i budoucích aktivit portrétních. Za přechod mezi snahou o zobecnění vnějších podnětů, jenž se prosadil v *Hlavách*, a sklonem k charakterizaci konkrétního lidského zjevu jeho portrétních děl, lze považovat perokresbu *Vlastní podobizna* z roku 1927, která osciluje mezi oběma naznačenými póly. Série kreseb a pěti *Hlav* – ať už nalezly definitivní tvar v kameni či bronzu – umožňuje učinit si představu o tom, v jak širokém rozpětí se umělcovo hledání pohybovalo.

Pídíme-li se po dalších východiscích Makovského avantgardní tvorby a o místě, které při tom sehrála kresba, nemůžeme pustit ze zřetele jeho přístup k úkolu sochařské tvorbě značně vzdálenému. Na přelomu let 1927 a 1928 se totiž ujal práce na ilustračním doprovodu literární prvotiny Josefa Věromíra Plevy *Eskorta,* v níž jeho o rok starší přítel vycházel z autobiografických válečných zážitků. Ze studií provedených uhlem nebo štětcem a tuší je zřejmé, že nakladatelské zadání se Makovskému stalo příležitostí k ujasňování vlastní cesty za moderním výtvarným projevem. Ve snaze zpřítomnit a výtvarně parafrázovat léta první světové války, kdy se děj literární předlohy odehrává, se i v těchto kresbách pohyboval na pomyslné hranici mezi realitou a její volnou transpozicí. Je to zřejmé na příklad z výrazově gradovaných studií s motivem charakterově odlišných hlav vojáků.



9 *Milan Rastislav Štefánik,* (1928)

Zvláštní význam však pro něho měly variantní štětcové kresby tuší *Společnost u stolu,* jimiž jako by zkoumal, kam až jej redukce reálného tvaru zavede. V tvarově nejdůsledněji oproštěných studiích dospěl až na pomezí abstrakce – až tam, kde se prosazují principy povýtce imanentní. Umělci to umožnilo vytvořit z fragmentů reality realitu novou, na smyslovém zážitku nezávislou. V této souvislosti stojí za zvláštní pozornost poměrně nenápadné tužkové kompozice nesoucí označení *Konfigurace,* které mně připadají jako volné věty v hudební skladbě. Osvobodily umělce nejen od balastu popisných zřetelů, ale i od pozůstatků jakýchkoliv stylo-

vých principů ve prospěch volně vedené dynamické linie, jež dbá hodnot toliko rytmických. V těchto případech ovšem nemůžeme vystačit s tradiční interpretací díla, neboť to nyní počítá se znakovým opodstatněním tvůrčího činu a s jeho metaforickým chápáním.

Mohlo by se tedy zdát, že nastal čas, kdy se Makovský s dosavadním realistickým názorem definitivně rozchází. Radikální kreslířské verze dovolují myslet na způsob artikulace skladby, jíž se měl sochař záhy dobrat ve vývojově závažných reliéfech z přelomu dvacátých a třicátých let. Dosud unikl pozornosti ohlas jejich tvarosloví například v *Ležící ženě* (1929), v *Milencích* (1930) a zvlášť prokazatelně v *Kompozici* z téhož roku. Důrazem na rytmickou strukturu díla tak ve výtvarném doprovodu literární předlohy anticipoval svou vlastní osobitou vizi. Zároveň však měl dospět k trpkému poznání, s nímž se jeho avantgardní aktivity napříště setkaly nejednou.

Dnes už nezjistíme, kterou z fází naznačeného tvůrčího procesu mladý umělec považoval za adekvátní literární předloze a kterou jako ilustrační soubor Plevovy prózy včetně návrhu knižní obálky nakonec pražskému nakladatelství *Družstevní práce* zaslal. Zachoval se však dopis ze 17. 9. 1928 adresovaný umělci do Mont Rouge, v němž mu sice vydavatelství za uměleckou kvalitu jeho ilustrací projevuje uznání, ale zároveň vyslovuje politování, že zaslané kresby použít nemůže, poněvadž čtenáři podle mínění redakce nejsou dosud natolik vyspělí, aby jeho ilustrace přijali.[7]

Jako náplast na ránu mohl tehdy považovat jedině pochopení, jež mu projevilo jeho rodné město, pro něž vytvořil vynikající *Podobiznu Josefa Šimka* (1928). Nicméně hned další pokus uplatnit se jako tvůrce pomníkových realizací se rovněž zhatil. Svědectví o tom přináší už jen Makovského archiv v obsáhlé dokumentaci sochařovy přípravy k účasti v celostátní soutěži na *Pomník Milana Rastislava Štefánika* pro Bratislavu. Iniciátorem byl zřejmě slovenský architekt Dalibor M. Krno, jenž sochaři v dopisech adresovaných do Paříže poskytoval potřebné dispozice k vytvoření a zamýšlenému osazení díla na břehu Dunaje a jenž mu také zaslal podklady portrétního charakteru.

Sochař se na relativně široké bázi obíral řešením vysokého soklu pomníku. Není vyloučeno, že své projekty mohl na dálku konzultovat se svým o šest let mladším bratrem, talentovaným architektem Josefem, s nímž navzdory značné vzdálenosti, která je dělila, nepřestal udržovat kontakty. Několika jemnými perovkami se pokusil zpodobit též hlavu apoštola nového státu Čechů a Slováků, jak prý Štefánikovu osobnost označil prezident T. G. Masaryk. Napovídají to perem lehce načrtnutá zpodobení generála s francouzskou důstojnickou čapkou na hlavě, na jehož tvář jako by padl stín. Stín však nakonec padl rovněž na odhodlání obou mladých výtvarníků uspět v bratislavské soutěži. Pokud si Makovský z této epizody svých tvůrčích začátků vůbec něco odnesl, pak tedy vedle již zmíněné osobní dokumentace opakované trpké ponaučení, s nímž musel při svém novátorském úsilí napříště počítat.

To mu nezabránilo, aby se problematikou sochy v exteriéru přestal zabývat. Potvrdilo se to nikoliv v projektech pomníků, nýbrž v jeho návrzích plastik pro fontánu, tedy v tématu, jež ho mělo provázet až do období, kdy již avantgardní koncepci opustil. Zmíněné zaujetí před-

znamenaly na přelomu dvacátých a třicátých let *Návrh plastiky pro bazén* a také perokresba z roku 1929, která je svým způsobem překvapením. Parafrázuje totiž motiv loupání pomeranče obdobným způsobem, jako je tomu v bronzu Hany Wichterlové, známém pod indiferentním názvem *Kompozice* (1929). Také Makovský ve své kresbě totiž vychází z kontrastu kulovitého organického tvaru a dostředné prostorové konstrukce.

Už v monografii jsem se přikláněl k mínění, že uvedená perovka Vincence Makovského představuje skicu, z níž sochařka se sochařovým vědomím ve výsledném bronzu vycházela.[8] Na prioritu Makovského výtvarné vize zde ukazuje uvolněný rukopis, prozrazující stopy hledání definitivního tvaru, který je však v rozvrhu sochařských hmot již v hlavních rysech ujasněný. Hana Wichterlová se ovšem tohoto skladebného pojetí zhostila ve známé plastice po svém, a to ve formově vytříbeném geometrickém tvaru.

Jestliže mé mínění o původnosti sochařovy představy mohlo mít zprvu povahu hypotetickou, ve svém původním názoru jsem se ujistil poté, co jsem v umělcově pozůstalosti nalezl několik jeho uhlů s obdobným tematickým i tvárným řešením, a hlavně co se mně dostaly do rukou Sudkovy fotografie nedochované Makovského *Plastiky*, ve které sochař vyšel z dostředné tendence sochařských hmot, otevírajících se okolnímu prostoru a zvýrazňujících jádro plastiky.

Ostatně o těsné tvůrčí součinnosti obou mladých tvůrců, kteří koncem dvacátých let společně sdíleli pařížský pobyt, svědčí i jiná díla té doby. Například tvarové pojetí vzpomenuté Makovského kresby *Vlastní portrét* (1927) o dva roky později podmínilo též portrétní plastiku Hany Wichterlové *Vincenc Makovský*.

V / VE ZNAMENÍ AVANTGARDY

Když se Vincenc Makovský po létech učednických chystal vydat na tvůrčí dráhu a uskutečnit své sny, nemohl tušit, jak jeho ambice zkomplikuje běh společenských událostí. Krach na newyorské burze v říjnu roku 1929, pověstný černý pátek, vyvolal krizi světové ekonomiky a na léta zanechal hluboké stopy ve všech oblastech života včetně sféry kulturní. Neblahá událost se citelně dotkla rovněž sochařových plánů. Uvědomil si, že se záměry na finančně náročné realizace monumentálních děl nemůže za daného stavu počítat; uvolnily se mu však ruce pro tvůrčí experiment, to znamená pro tvorbu převážně avantgardní.

Jak lze vycítit z dopisu bratrovi do Nového Města na Moravě z roku 1930, ambivalentní situaci, vyvolanou tlakem dobových okolností i jeho osobní nespoutanou imaginací, si dobře uvědomoval: *„Já vlastně jsem stále více u těch věcí, kvůli kterým jsem sem přišel, a jaksi proto těch věcí doma zanedbávám ke své škodě. Není divu, protože to se bude spolu vždycky prát.“*[9]

V pařížské názorové orientaci pokračoval též v následujících hubených letech, kdy byl nucen se natrvalo vrátit do vlasti. Krátce pobyl v Brně, kde se stal členem moderně orientované Skupiny výtvarných umělců, ale zanedlouho jej přitáhlo centrum československého kulturní dění, hlavní město státu. V Praze se stal nadějnou a záhy i uznávanou osobností a jako člen SVU Mánes jedním z názorově nejprogresivnějších.

Připusťme, že krizová situace, která těžce dolehla rovněž do společenského života sochařovy vlasti a mladému umělci znesnadnila rozlet právě v nejplodnějších letech, měla z hlediska našeho zájmu i své stránky pozitivní. Nepříznivým vnějším podmínkám vlastně vděčíme za to, že se soustředěněji než v letech následujících věnoval kresbě. Tužka, pero či štětec napitý tuší mu nyní posloužily jako nepostradatelný vyjadřovací prostředek připravený vyhovět jeho obraznosti pohotověji, než to umožňují časově náročné postupy sochařské, zachytit a výtvarně ztělesnit představy, které by jinak upadly v zapomnění.

Kreslířská pozůstalost Vincence Makovského tak dnes umožňuje uvědomit si široké rozpětí umělcova niterného světa, jeho bohatý fantazijní fond, jenž se mimo jiné projevil názorově i technicky značně diferencovaným výrazovým aparátem. Nic na tom nemůže změnit ani zjištění, že se tomu tak stalo za cenu jisté rozpolcenosti nebo spíše dvoukolejnosti, která vtiskla umělcovu celoživotnímu tvůrčímu zápasu charakteristickou podobu.

Díky jemnému rukopisnému přednesu tíhnou mnohé jeho kreslířské studie spíše do sfér snových. A proto také – navzdory jejich více či méně těsné nebo jen volné vazbě na konkrétní sochu – mohou existovat jako díla svébytná. Jejich účin podmínila nejen autorova originální představivost, ale též jeho mistrovství. O výrazové svrchovanosti svědčí napří-

klad četné tužkové studie ženských aktů pořízených před modelem. Ať už se probíráme rodinnou umělcovou pozůstalostí nebo přihlédneme k dalším soukromým či státním sbírkám – takových vesměs nedatovaných studií nalezneme mnoho. Tento poznatek vede k závěru, že umělec se ani v názorově nejvypjatějších fázích svého vývoje bez kontaktu s realitou zcela neobešel.

Okruh tematicky a stylově dosti diferencovaných kreslířských prací představoval spolehlivé zázemí, na jehož základě se sochař začátkem třicátých let odvážil i do neprobádaných oblastí. Jako by nepříznivou dobu nechtěl brát na vědomí; právě kresby mu ji umožňovaly překlenout ve prospěch vize moderního díla. Nutkavá představa dostávala podobu jakési ponorné řeky, která se nečekaně prosazovala na povrch v různých obdobích sochařova životního díla.

Takovémuto okamžiku například vděčí záznam tužkou na stránce kreslířského bloku z přelomu dvacátých a třicátých let. Záznam nenápadný a jednoduchý, v němž se však již jasně rýsují kontury dvou, v té době směrodatných plastik: kamenného *Torza* (1929) a bronzového *Návrhu plastiky pro bazén* (1930), jehož smělé pojetí dále postoupilo v řešení kontrastu organického tvaru a prostorově rozvinuté konstrukce. Mladý sochař zde dospěl k abstraktní skladbě, aniž ovšem mohl v dané době počítat s její monumentální realizací.[10] Nadějnější se proto jevil postup figurativní. Cestu k němu otevřela štětcová kresba sépií *Skloněný ženský akt s vázou* (1932). Záběr z profilu a uzavřený obrys tu dávají tušit plasticko-prostorový rozvrh, jenž měl umělce ještě téhož roku zaměstnávat nejen ve stejnojmenné soše, ale zejména v *Návrhu plastiky pro fontánu*. O míře zaujetí pro toto sousoší, jakož i o ujasněnosti umělcova záměru vypovídá série tužkových kreseb ze sbírky pražské Národní galerie, definujících jak obrysovou skladbu, tak i vzájemnou provázanost a modelaci tvarů.

Navzdory figurativnímu řešení se výsledný *Návrh plastiky pro fontánu* (1932) řadí ke tvárně i výrazově nejodvážnějším projevům, jimiž sochař tehdy na monumentální realizace pomýšlel. O tom, jak plastika ve své době zapůsobila, napovídá mínění tehdejšího člena brněnského Devětsilu, komentátora současné výtvarné scény a kritika J. B. Svrčka, který v trojici aktérek figurální sestavy spatřoval „*kyklopské předpotopní postavy, mamutí příšernosti, v nichž se zachvívá* […] *cosi z mýtu historie*“ – postavy, které podle jeho mínění „*mohly vzniknout jen přímým odcloněním hlubin samého podvědomí*“.[10]

Už z přípravných fází nadějného projektu je zřejmé, že autorovu imaginaci nemohl zkrotit ani racionálně založený skladebný řád. Spíše naopak: vztah obou složek navozuje zvláštní tenzi. Prostorovou dispozici vymezuje dole podélná plinta a obdélníkový obrys sousoší, respektující antický princip *izokefalie*. Sochař počítal se dvěma hlavními úhly pohledu, a to zepředu a zezadu (avers/revers). Nebýt klenutých tělesných objemů trojice ženských postav, bylo by tu možno mluvit o jakémsi svérázném prolamovaném hautreliéfu. Preference dvou pohledových úhlů prozrazuje, že kompozici, jakož i definici plastické struktury si sochař ujasnil už ve zmíněných kreslířských studiích. Objevil zde skladebný princip, jenž – jak se ukáže – sehraje nadále v jeho komorních a hlavně monumentálních dílech obdobnou roli, jakou terminologie klasické hudby zná pod pojmem *idée fixe*.[11]

Volbou kontrastních komponent nemůže stylovou podstatu Makovského soch zcela popřít východisko v kubistické morfologii, a to zvláště přihlédneme-li k intervenci sférických ploch do skladby oblých, v podstatě reálných objemů. Místy se tak stalo se zjevnou razancí. V abstraktním tvaru naznačené pojetí vykrystalizovalo v plastice *Člověk* (1932), která pohříchu vzala za své, takže ji známe už jen z fotodokumentace. V originálu se vlastně tato pozoruhodná kreace zachovala jen díky relativně rozměrné, virtuózně zvládnuté tužkové studii. Ta se vyznačuje svrchovaně vedenou jemnou obrysovou linií – linií tak jemnou, že jsem se nemohl zbavit obavy, zda se tento kreslířův *chef-d´oeuvre* podaří vůbec reprodukovat. Znovu jsem si tak potvrdil domněnku, že s velkou částí svého kreslířského díla Vincenc Makovský nepočítal pro veřejnou prezentaci, nýbrž především pro sebe, aby dal průchod přetlaku vlastní obraznosti, aby si ujasnil záměr zatím pouze tušený.

Uvedený poznatek lze vztáhnout i na tehdejší studie ženských aktů, fascinující suverenitou kreslířského rukopisu. Rád zobrazoval sedící či sehnuté, do sebe cudně uzavřené figury, jejichž objemy obrýsnul ostrou, spíše psanou než kreslenou linií. Jakkoliv se o detail příliš nezajímal, neuniklý mu plynulé, někdy sotva znatelné přechody z jedné tělesné partie do druhé. Jasná lineární osnova tužkových kreseb umožňuje ověřit si schopnost Vincence Makovského dobrat se výtvarné zkratky nikoliv cestou spekulativní, nýbrž zcela spontánně. Ačkoliv vztah těchto jedinečných kreací ke konkrétním plastikám je více méně volný nebo zcela chybí, lze je pro jejich plasticko-prostorové cítění považovat za ukázku sochařské kresby *par excellence*.

Jakkoliv J. B. Svrčka *Plastika pro fontánu* poněkud zaskočila, nelze mu upřít, že bezděčně odhadl směr, jímž se nadále měla sochařova tvorba ubírat. Ono *„přímé odclonění hlubin podvědomí“* pro mladého umělce znamenalo v dané vývojové fázi vskutku mnoho. Téhož plodného roku 1932 si naléhavost imaginativní představy ověřil například v sádrovém modelu *Lédy*, v němž do služeb zjitřené obraznosti zapojil nejen tradičně užívaný sochařský materiál, ale též plech a dráty.

Enigmatická, pohříchu dávno již zničená plastika, by asi stěží vznikla nebýt vizuálního zážitku, jenž je zřejmý ze vzpomenutých studií pořízených před modelem. O témž zdroji i o posedlosti, s níž Vincenc Makovský za utkvělou představou směřoval, svědčí perokresby ženských torz z období kolem roku 1933. Jejich namnoze eroticky podbarvená sémantika je založena na relacích průběžné, někdy zdvojené linie a také na roli, již zde sehrává kontrastní prvek. Jednou jím je záhadné stvoření tisknoucí se k tělu ženské bytosti, jindy abstraktní hranatý útvar spočívající v jejím klíně. Výsledkem této konfigurace bývá napětí, které sochař v paralelně vzniklých plastikách dovedl vystupňovat do krajních poloh s brutalitou v našem sochařství do té doby nevídanou. Mám na mysli *Torzo* s opěrným kovovým článkem namontovaným do dívčích zad, hlavně však zásah do objemové struktury *Dívčího snu* (1932). Sádrový model této plastiky navíc svědčí o tom, že kreslíř býval v pohotovosti vždy: pojednal povrch balvanu subtilní kresbou, která jako by měla odlehčit tíhu spočívající v dívčině klíně. Kontrastní tvarová konstelace vzpomenutých kreseb došla svého naplnění zejména v drsné, tajemstvím opředené *Dívce s děckem* (1933),

jež vedle těch, o nichž byla již řeč, patří k závažným tvůrčím počinům, jimiž se Makovského imaginace uplatnila jako osobitý příspěvek českému a evropskému surrealismu třicátých let dvacátého století.

Souvislost kreseb s uvedenými, popřípadě s dalšími autorovými sochařskými díly oněch let, je očividná. Přesto se tu kreslíř se sochařem neztotožňuje beze zbytku. Kresby bývají totiž spontánnější a jejich vyznění spíše náznakové; i ty, které jsou založeny na kontrastu, postrádají drsnost, s níž se zmocnil figurálního tématu ve jmenovaných plastikách. Zatímco v nich neváhal volit stupňované, místy až drastické tvárné postupy a nerozpakoval se kombinací vysloveně profánních materiálů užít techniku asambláže (*Žena s vázou*, 1934), v kreslířské transpozici svých představ byl výrazově zdrženlivější. Dával jimi najevo, že ani nyní na zakotvení svého díla v realitě nerezignoval. Povšiml si toho už Vítězslav Nezval při zahájení výstavy *Poezie 1932,* když Makovského charakterizoval jako

10 *Kompozice / Composition,* (1930)



tvůrce, „*který nám podal z nové perspektivy, z perspektivy člověka, jenž prošel kubismem, tak podivuhodně a překvapivě akt, že nám uklouzne bezděčné zvolání: ach, vždyť je to klasické dílo*“.[12] Básník vlastně tímto postřehem o tehdejším názorovém rozpětí tvorby Vincence Makovského vyhmátl nejen samu podstatu sochařova díla, ale zároveň nevědomky předpověděl i jeho budoucnost. Je namístě uznat, že tak učinil v roce, kdy to ještě ani zdaleka tak zjevné nebylo.

V řadě variantních kresebných studií krystalizovala zprvu jen tušená představa v definitivní plastický tvar. Zde se neubráníme otázce, zda za konečnou podobu výchozího záměru máme považovat výsledný bronz nebo některou z přípravných, v zásadě již ujasněných kreseb. Odpověď je nasnadě: jak v kreslířském, tak i v sochařském ztvárnění téže vize se Makovský dobíral hodnot, které lze z výtvarného hlediska považovat za rovnocenné.

VI / PŘELOM

V čase, kdy se zdálo, že důsledky hospodářské krize začaly odeznívat, nemohlo sochaři ujít, že se politický obzor Evropy zatahuje temnými mračny. Už v polovině třicátých let nenechával souběh společenských událostí na pochybách o tom, že se schyluje k dramatu. K válečnému dramatu ještě hrozivějšímu, než bylo to, jež se dosud nevytratilo z povědomí lidstva. V daném kontextu se umělci jeho dosavadní tvorba zjevovala v jiném světle.

Ve svých obavách nebyl sám. Obecně sdílený neklid vzbuzoval touhu umělců po spolehlivých jistotách a vyvolával potřebu dospět k nové kráse. Nabízel ji odkaz antického umění a mytologie. Jak rozpoznal a v metaforické rovině vyjádřil Albert Kutal, *„tato krása, jednou zhmotněná v řeckém sochařství, neustále přitahuje evropské umění jako maják, k němuž se slétají ptáci, aby si připálili křídla, znavená hledáním pevné země.“*[13]

Pomyslný maják na obzoru tehdy lákal rovněž Vincence Makovského. Indikátorem jeho nového zaujetí byla série tužkových skic hlásících se ke starořecké ikonologii (*Atlant, Karyatida)* a studií s antikizujícími hlavami či s celými postavami oděnými v chitón či peplos nebo jen zahalenými do drapérie. Několik z nich se přes větší či menší míru stylizace hlásí ke klasickému vzoru natolik zjevně, že mohou budit zdání, jako by vystoupily z panathénajského průvodu Feidiova vlysu na Parthenónu. To je ovšem ta umírněnější stylová poloha; paralelně se prosazoval sklon spíše expresivní, dřímající pod příkrovem nejen sochařského, ale i kreslířského objemu děl Vincence Makovského jako jejich příznačný rys.

Studie, jimiž umělec na stránkách svých skicáků vytvářel předpoklady pro svou další cestu netají, kterým směrem se má jeho zrak napříště upírat. Zájmem o starořecký kult se pokoušel sklenout ve svém díle oblouk, jímž toužil integrovat dávný odkaz s pocity a životními problémy zcela aktuálními. Vycházel přitom z přesvědčení, že antický mýtus a klasické umění skrývají univerzální poselství, z něhož může těžit ve snaze o výtvarný projev odpovídající nejisté době.

V procesu vlastní tvůrčí praxe si uvědomoval, že nastolený názorový kurs má i svá úskalí, jichž je třeba se vyvarovat, aby nepropadl prázdnému historismu. Už roku 1934 intuitivně vycítil, kudy vede cesta za aktualizací klasického ideálu; pochopil, že cíle lze dosáhnout jedině důslednou sublimací antických podnětů ze zorného úhlu současnosti. Po tomto poznání se nastoupené cesty nezřekl, napříště měl považovat antický či spíše attický kulturní odkaz za zdroj poučení a za náročné měřítko tvůrčího činu.

V tomto ohledu Vincenci Makovskému tehdy posloužil prométheovský mýtus, který jej přitahoval svým humanistickým obsahem. Zhostit se jej nebylo snadné; z několika dochovaných skic tužkou, perem či štětcem lze možná ještě vycítit stopy hledání. To však bylo nako-

nec korunováno úspěchem. Ať už máme na mysli bronzovou či kamennou *Hlavu Prométhea* (1934) nebo *Ležícího Prométhea* (1935) – plastiku, která hned po svém vzniku téhož roku zaujala místo při vstupu do jubilejní členské výstavy Mánesa nejen jako projev umělcova lidského, ale i jeho nového tvůrčího kréda,[14] které se tu hlásilo ke slovu živě modelovanými mohutně vyvinutými objemy.

Zvláště *Hlava Prométhea* se ještě v roce jejího zrodu zařadila mezi stěžejní práce Vincence Makovského i českého sochařství dvacátého století vůbec. Toto esenciální dílo dává za pravdu poznání, že na rozhraní dvou stylově rozdílných vývojových etap často vznikají umělecké hodnoty z nejpozoruhodnějších.

V novém názorové orientaci umělce utvrdila účast v soutěži na symbol Republiky, kterou obeslal plastikou antikizující hlavy, která se v kreslířské podobě hlásila k heslu *Pravda vítězí*. Zároveň si však měl sochař ověřit ošidnost nastoleného kurzu, a to třetinovými modely a záhy nato dvojicí bronzových alegorií *Průmysl* a *Obchod* (1936-1937) pro pražskou peněžní burzu, jimiž se ocitl na dosah klasického kánonu praxitelovského ražení až povážlivě blízko.

Postavíme-li vedle sebe avantgardní kresbu nebo plastiku Vincence Makovského z přelomu dvacátých a třicátých let a na straně druhé dílo z období následného, názorně vynikne, jak pronikavou proměnu takřka ze dne na den jeho výtvarný názor prodělal. Metamorfóza Makovského výtvarného projevu se v zásadě neliší od vývojové křivky nejednoho z dalších představitelů českého novodobého umění. Neliší se v tom, že se podobně jako oni v letech zralosti po rané vývojové etapě přiklonil k jistotám klasického projevu, jenž se u nás – a zdaleka nejen u nás – ukázal jako jedna z názorových eventualit umění dvacátého století. Dokonce by snad bylo možno naznačený fenomén považovat za jeden z charakteristických rysů výtvarné kultury malého národa uprostřed rozbouřené Evropy, jemuž bylo souzeno všemožně se vyrovnávat s tlakem událostí meziválečné a posléze válečné doby.

Jakkoliv tedy máme co činit s vývojovou tendencí povahy nadindividuální, nemůže nám uniknout, že Vincenc Makovský obohatil obě rozdílné tvůrčí polohy osobitým způsobem. Lze se o tom přesvědčit, sledujeme-li umělcův názorový přerod při rozvíjení jeho oblíbeného tématu předtím už ztvárněného, a to v *Návrhu plastiky pro fontánu*.

Roku 1935 Makovský jistě uvítal možnost uskutečnit svou utkvělou představu účastí v soutěži na sochařskou výzdobu fontány v Mělníku. Dalo se předpokládat, že při této příležitosti pouze opráší a předloží teprve tři roky starý *Návrh plastiky pro fontánu*, který se svým námětem kryl se soutěžním úkolem. Jenže vzhledem k sochařovu změněnému výtvarnému postoji, k němuž mezitím dospěl, a nepochybně též s ohledem na požadavky vypisovatele soutěže, hodil odvážné tvárné řešení za hlavu a vsadil na jistotu. Vítězná soutěžní skica totiž vykazuje znaky nikoliv pojetí avantgardního, nýbrž klasického. Ve třetinovém modelu *Fontány v Mělníku* nám však nemůže uniknout, že navzdory tomu některé – dokonce podstatné – skladebné principy přece jen zapomenuty nezůstaly. Týká se to zejména kompozičního schématu preferujícího dva pohledové úhly. Fantaskní imaginace, která ještě před nedávnem provokovala, ustoupila nyní lyrickému ladění, aby se v mělnickém kamenném sousoší na-

konec převtělila v alegorii soužití lidské bytosti s přírodou.

Rozdílnost obou základních etap životního díla Vincence Makovského vykazují též kresby. Na první pohled se v nich změnilo tonální ladění: jako by umělcův projev přešel od stupnice durové k mollové. Obrysová linie ustupuje do pozadí a k vyznění objemové skladby více než dříve přispívá měkce odstíněná modelace. Tomu odpovídá volba technických prostředků. Kreslíř nyní většinou upouštěl od pera či štětce, aby dal přednost tužce, která lépe vyhovovala jeho novému stylotvornému přístupu k realitě.

Snad v žádné z předcházejících fází Makovského tvůrčího vývoje nezaznamenáme tak těsnou vazbu sochařského projevu s kresbou, jako je tomu v druhé polovině třicátých a začátkem čtyřicátých let. Zejména organismus nízkých reliéfů nemůže popřít výchozí dvojrozměrný skladebný rozvrh, a to zvláště v jejich lineárním rytmu a v plošné projekci jen mírně zvlněných objemů. Ze souhry kresebných a modelačních postupů sochař těžil při transpozici dramatických dějů reliéfního cyklu *Česká historie*, jímž v roce 1935 obeslal soutěž vypsanou na výzdobu ústřední síně mauzolea Národního památníku na Vítkově hoře v Praze.

Bez lineární osnovy se neobešly zvláště ty basreliéfy, které sochař zvládl excitovanou, v podstatě malířskou modelací *(Po bitvě u Lipan, Rok 1848, Světová válka)*, počítající s neklidnou hrou světla a stínu a s dynamickým, skicovitým podáním. Místy až expresivně stupňovaný projev tu lze považovat za ohlas dobového společenského napětí neméně než za doklad

11 *Skica k Ležícímu Prométheovi / Study for Reclining Prometheus,* (1935)



zájmu o odkaz českého baroka, jenž měl v druhé polovině třicátých let v našem sochařství zvláštní opodstatnění.[15]

Důležitou kapitolu díla Vincence Makovského představují sochařské podobizny. S nimi na přelomu třicátých a čtyřicátých let souvisí několik pozoruhodných tužkových portrétních kreseb osobností nejbližších (*Podobizna matky*) nebo těch, s nimiž jej spojovala úcta či dlouhodobá spolupráce. Zobrazil v nich buď jen hlavu, jako dějiště duchovního života, nebo polopostavu s gestem ruky. Někdy se spokojil s lehce načrtnutou kresbou, jindy se neobešel bez propracovanější modelace (*Vincenc Kramář; Václav Jelínek; Josef Jambor, Karel Němec* ad.).

Podobně jako tomu bylo v soutěžních reliéfech na témata z české historie, také v portrétních kresbách vycítíme pod měkce podaným povrchem objemů pevně stavěnou kostru. Mezi vnitřkem a vnějškem tak vzniklo napětí, z něhož se vybavuje podoba modelu. Umělec nechtěl zachytit jen individuální znaky zpodobované bytosti, nýbrž usiloval dobrat se i jejího neopakovatelného charakteru. V tom byl zajedno s galerií sochařských podobizen, které měly zanedlouho vznikat v protektorátních letech za jeho zlínského pobytu.

Jinak tomu bylo v plastikách, ať už komorních měřítek (*Podobizna Boženy Němcové; Karel Havlíček Borovský,* 1938; busta *Jana Amose Komenského,* 1942) nebo v pomnících pro veřejné prostory, kde byl Makovský pověřen vytvořit portréty význačných postav našich dějin (*Podobizna Karla staršího ze Žerotína; Podobizna prof. MUDr. Edwarda Babáka,* 1935; *Podobizna prof. Dr. Aloise Musila,* 1938) – portréty vlastně imaginární, v nichž byl odkázán pouze na dobovou obrazovou dokumentaci. Jedině v plastice hlavy *T. G. Masaryka* (1936) a v následných variantách pomníku prvního prezidenta Československé republiky mohl sochař vycházet z autentického zážitku citlivě zachyceného několika jemnými tahy tužkou. Jestliže ve jmenovaných komemorativních sochách zvolil výrazové prostředky, jimiž doufal ozřejmit širší společenský význam portrétovaného, v intimně laděných kresbách, které zaznamenával tváří v tvář modelu, mohl dát najevo svůj osobní vztah – vztah povýtce emocionální.

Na podzim osudného roku 1939 se v Praze formovala skupina mladých výtvarníků, kteří měli vstoupit do obecného povědomí pod názvem *Sedm v říjnu.* Vincence Makovského si zvolili za svého patrona. Jako projev obdivu a vděčnosti za morální a věcnou podporu, kterou jim o generaci starší umělec prokázal, mu připravili sborník s vlastními texty a s originálními ilustracemi.[16] Knihu, existující v jediném exempláři, uvedla úvaha Pavla Kropáčka (1915-1943) *O klasicismu,* v níž se pokouší nalézt odpověď na nastalou politickou a kulturní problematiku. Také nadějný mladý historik umění ji hledal v odkazu antiky a některých následujících epoch, v moderním umění pak zvláště v díle Pabla Picassa. Svými názory musel Makovskému mluvit z duše, vždyť obdobnými zásadami se v tehdejší krizi světového společenství vyznačovalo též jeho lidské a umělecké krédo.

Cestu ovšem nespatřoval v epigonském rozmělňování kulturního dědictví a už vůbec ne v akademismu, nýbrž v takovém umění, které by ve jménu nového humanismu obnovilo obsahové hodnoty díla a dospělo k vyrovnání osobního s obecně platným. Vtělit toto odhodlání v adekvátní sochařský tvar snadné nebylo.



12 *Lukostřelec / Archer,* (1937)

Nechtěl harmonizovat neharmonizovatelné, a proto bych si netroufl umění Vincence Makovského z druhé poloviny třicátých let bez výhrad zařadit do dobového proudu neoklasicismu. Brání mi v tom exaltace, která se v jeho dílech neklidného času navenek projevuje nadsazenými objemy a místy výrazově stupňovaným rukopisem, a to zejména ve skicách. Marně bychom v nich hledali byť jenom náznak projasněného klasicismu. V dílech těchto let ulpělo stigma osudovosti.

Naznačené ladění se zračí ve *Studii k Pomníku T. G. Masaryka* (1938) pro areál Pražského hradu, zobrazující v monolitické skladbě postavy světových filozofů, nad jejichž hlavami na vysokém katafalku

spočívá pololežící korpus presidentův. Tužkovou studii by bylo možno označit jako sochařův tehdejší *chanson triste*. Ačkoliv v široce obeslané soutěži projekt Vincence Makovského a architekta Jaroslava Fragnera zprvu získal první cenu, v další fázi se alegorické pojetí navrhovaného pomníku stalo kamenem úrazu: porota adoraci Masarykovy osobnosti odmítla jako nadnesenou a tudíž nepřijatelnou.[17]

Sochaře to však od zpodobení presidenta ani postav filozofů neodradilo. Byly to naopak podněty, jež na přelomu třicátých a čtyřicátých let nakonec přerostly v jeho tematiku erbovní. Zabýval se jí v tužkových kresbách, které podmínily vznik několika sochařských portrétů a variant pomníku osobnosti T. G. Masaryka. Zvláštní pozornost si v této souvislosti zaslouží čtyři manýristicky koncipované bronzy (*Aristoteles, Platón, Pascal, Jan Hus,* 1938), představující kabinetní ukázku Makovského modelérského mistrovství i jeho schopnosti charakterizační. Ať už v poloze komorní, nebo v rovině monumentálního činu tak sochař výtvarně konkretizoval humanistický ideál, který se měl krátce nato promítnout ve dvojici reliéfů *Milosrdný Samarián* a *Vědec.*

VII / LÉTA VÁLEČNÁ

Makovského perokresbou *Zápas* jsem v sochařově monografii z roku 2002 uvedl kapitolu nadepsanou *Válečné intermezzo*. Přes nepřízeň času šlo o umělcovo období v mnoha ohledech směrodatné a uvedená kresba patří k těm, které je roku 1939 zahajovaly. Vyvolává reminiscence na varovnou malířskou mluvu obrazového cyklu Emila Filly *Boje a zápasy*. Také Makovského metaforicky pojatá kresba ztělesnila napjatou dobovou atmosféru, která nevěstila nic dobrého. V popředí zobrazeného výjevu se dvojice lidských těl utkává se zvířecím netvorem v zápasu, jehož drama odeznívá v gestikulaci hloučku přihlížejících v pozadí.

Se vzrušenou kompozici kontrastuje perokresba *Oráč,* v níž podobenství válečné vřavy ustoupilo poloze, jíž je předznamenáno pojetí následné série

13 *Zápas* / *Fight,* (1939)



drobných tužkových skic. Ty snad mohou vzbudit zdání, že se jimi kreslíř utíkal před skličujícími životními poměry do bezpečného závětří nebo že je lze považovat za pouhé marginálie jeho tehdejšího snažení. Z historického odstupu je však zřejmé, že by šlo o domněnku mylnou. Těmito subtilními záznamy sochař totiž ať už vědomě, nebo bezděky směřoval k vlastnímu zdroji své obraznosti, aby se připravil na časy příští. Bezprostředně tak zaznamenal vše, co mu táhlo hlavou. Možná že právě v takových chvílích docenil přednosti, jež mu kresba nabízela. Co na tom, že onen miniaturní vlys lidského života, jenž se odvíjel před jeho vnitřním zrakem, nebyl souvislý, nýbrž přerývaný?

Máme tu co činit s tématy, počítajícími se vztahy lidských bytostí i celých figurálních skupin. Z pavučinově jemné sítě tužkových linií se vybavují postava husopasky, muže pečujícího o mladý štěp, dvojice dívek nebo výjevy sklizně. Zaujaly zde místo povědomé postavy filozofů zahalené v řasnatých tógách, stejně jako se tu prosadila vize šťastné rodiny. Díky zobrazeným potulným muzikantům jako by odtud zněly trylky klarinetů a tichá melodie houslí. Zvláštní roli přisoudila umělcova fantazie sedícímu starci, pohrouženému v hlubokou meditaci.

To vše, včetně dalších, někdy obtížně interpretovatelných motivů, si kreslíř zaznamenával zřejmě jen a jen pro sebe, pro svou vlastní rozvahu. K tomu, abychom se spolehlivě dobrali motivace listů ze skicáku, jež zčásti chová ve svých sbírkách Krajská galerie ve Zlíně, jsme až příliš vzdáleni atmosféře let, na niž reagovaly. Proto snad nám dnes může připadnout, že v nich bylo více hledání než nalézání. Jemná tužková kresba umožňuje nahlédnout do hájemství umělcovy představivosti pouze úkradkem. Co však lze konstatovat bez obav, že se dopustíme subjektivistického výkladu, je zjištění, že se umělec těmito chvatnými záznamy pokoušel vyhmátnout to, co mu v tehdejším neradostném čase zbývalo. Z odstupu osmi desetiletí je zřejmé, že toho nebylo málo, s čím mohl nadále počítat. Skicáky mu vlastně umožnily pokračovat v cestě, k níž nakročil už po polovině třicátých let cyklem reliéfů Česká historie. Utvrzoval se tak v poznání, že jedině humanistickou koncepcí může čelit atakům doby. Rodila se nová etapa jeho vývoje.

O tom, že Vincenc Makovský touto veskrze soukromou částí kreslířského díla pomýšlel na sochařské realizace určené pro širokou veřejnost, svědčí vzpomenuté již bronzové reliéfy *Vědec* a *Milosrdný Samarián* z roku 1941, jimiž umělec na samém prahu války staví současníkovi před oči téma nanejvýše aktuální. Náznakový, sotva čitelný rukopis výchozí tužkové skici stačil zachytit představu, která se pod tlakem doby zrodila v umělcově hlavě. Tato niterná pohnutka vyústila v živé reliéfní řešení, charakterizované v obou jinak tematicky i obsahově rozdílných skladbách výraznou diagonálou, která nehraje jen roli integrujícího skladebného prvku, ale slouží rovněž významovému vyznění díla. Zatímco ve *Vědci* se promítá v dívčině projevu úcty, v *Milosrdném Samaritánovi* v gestu altruistickém.

Oba reliéfy vznikly již za sochařova pobytu ve Zlíně, kde na šest válečných let nalezl dočasný azyl. Praha se Vincenci Makovskému v atmosféře nejistot a represí po okupaci německou armádou stala půdou příliš horkou, a proto byl nucen se z neuralgického centra státu vzdálit.



14 *Stařec a potulní muzikanti* / *Old Man and Wandering Musicians*, (1940)

Umožnila mu to nabídka na pedagogické působení na zlínské Škole umění.

Baťovo město poskytovalo za protektorátu životní podmínky zprvu přece jen relativně přijatelnější, než byly ty, s nimiž se potýkala těžce zkoušená země. Poté, co na příkaz okupační mocnosti byly zavřeny vysoké školy a umělecká učiliště, udržovala u nás zlínská škola sice jen omezenou, leč nezanedbatelnou kontinuitu výtvarného vzdělávání. Vincenc Makovský zde jako člen profesorského sboru připravil na tvůrčí dráhu početnou část tehdejšího mladého sochařského pokolení.

Na úkoly pro architekturu však musel rezignovat. Humanistické krédo, které se promítlo v symbolice reliéfního diptychu *Vědec* a *Milosrdný Samaritán*, původně zamýšleného pro areál zlínské nemocnice, však stihl týž osud, jako i jiné sochařovy tehdejší záměry. Jistou útěchu mohl autor spatřovat jedině v tom, že obě díla reprodukoval třicátý sedmý ročník časopisu *Volné směry,* takže étos jeho válečné tvorby vešel alespoň takto v širší známost.[18]

Za značně omezených možností protektorátních let se sochař musel spokojit se skromnou publicitou, které se dostalo též *Bystě Jana Amose Komenského* (1942), k níž se váže několik kreslířských studií. Stojí za zmínku, že v textu průvodního letáku, jejž vydalo pražské *Dědictví Komenského*, se toto portrétní dílo dočkalo analýzy a výstižného zhodnocení z pera Alberta Kutala.[19] Na výslednou realizaci si musel dlouhá léta počkat též vítězný soutěžní návrh pomníku Aloise Jiráska (1941-1958) pro Litomyšl, přičemž třetinový model *Hutníka* (1941) se konečné podoby nedočkal vůbec.

Výtvarník mohl během zlínského pobytu uplatnit své sochařské zkušenosti i jinak. Díky smyslu pro konstruktivní a objemové hodnoty se tak stalo jeho prů-

kopnickým činem v oblasti průmyslového designu a užitého umění. V umělcově pozůstalosti to dokumentují nákresy profilů a řezů nádob, provedených zčásti v pálené hlíně, zčásti v mramoru. Při povrchové úpravě některých mramorových váz v sobě sochař nezapřel kreslíře a pojednal je lapidární dekorativní kresbou provedenou inkrustací olovem.

Když se zhatily umělcovy plány, od nichž si mnoho sliboval, mohlo se zdát, že se za válečných podmínek opakuje stav, v němž se za hospodářské krize ocitl už v první polovině let třicátých. Podobně jako tehdy, také nyní se spoléhal na vlastní fantazii, aniž mohl počítat s širší radiací svých tvůrčích aktivit. Fakticky to znamenalo věnovat se tvorbě výlučně komorní. Jak je však známo, každé přirovnání zpravidla v něčem kulhá; rovněž tentokrát při bližším pohledu je jasné, že obě zdánlivě analogické situace jsou nesrovnatelné dokonce v ohledu nejpodstatnějším. Zatímco před deseti lety nepříznivé okolnosti mladého sochaře přiměly, aby v samotě ateliéru popustil uzdu zjitřené imaginaci, jíž vděčí za vznik jak jeho avantgardní plastiky, tak i kresby, léta nesvobody jej naopak utvrdila v rozhodnutí, aby i nadále pokračoval v cestě za klasickým ideálem.

Jakkoliv své vyznání vtěloval do děl nevelkých rozměrů, nezříkal se jimi monumentality, byť toliko potenciální. Mínil objektivizovat své – a zdaleka nejen své – psychické rozpoložení, jež vyvolávala tehdejší palčivá aktualita. I nadále nacházel oporu v helénské kultuře, popřípadě v odkazu pozdějších historických epoch. Jevilo se mu to jako jedna, ne-li jediná z možností, kterak se za značně omezených podmínek nezpronevěřit sám sobě a neztratit kontakt s dobovým životním děním a s vnímatelem. Náporu představivosti se zhostil četnými skicami zčásti provedenými perem a tuší, jež spojuje téma sousoší o mnoha postavách.

Několik vynikajících figurálních bronzů a kreslířských studií z let 1943-1944 sice obdařil intimním laděním, pomyšlení na práce exteriérové povahy jej však neopouštělo. Zvláště se zabýval záměrem plastického dotvoření fontány či bazénu. Prozrazují to kresby i plastiky s motivy koupání, svlékajících se dívek, postav s kvetoucími větvemi či lyricky laděných ženských aktů. Ve snaze nenarušit vývojovou kontinuitu tak instinktivně hledal záchytné body v tématu, jež v jeho meziválečném období patřilo k dominantním a jež mu umožnilo dobrat se různých stylových proměn. Pokud ovšem v okruhu těchto studií hledal protiváhu tíži protektorátního času, muselo mu být jasné, že jeho umělecké zaujetí se ocitlo v enklávě, která mu mohla poskytnout útočiště pouze iluzorní.

Dobové dění se však nakonec ukázalo natolik naléhavé, že neušetřilo ani komorně laděnou tvorbu Vincence Makovského. Probíráme-li se dnes jeho zlínskými kreslířskými studiemi a vracím-li se k jeho tehdejším plastikám, nelze se ubránit pocitu, že cosi v nich spělo ke konkrétnímu, možná jen tušenému cíli. Jako by kreslířův i sochařův vývoj determinovala skrytá logika. Zpočátku jen neurčitá tendence postupně dostávala zřetelnější obrysy, až se sklonkem války vyústila několika pracemi v poznání, že ve hře se uplatňoval nejen tvůrcův subjektivně odstíněný představový fond, ale nepochybně rovněž vize blízké budoucnosti. Ta se roku 1944 ohlašovala v kresbách typu *Zamyšlená dívka, Volající studentka* a obzvlášť výmluvně ve studii *Vítězství.* Posledně jmenovaná kresba vznikla roku 1945. Na-

povídá to autorská datace, z níž však nelze odvodit, zda studie je dílem jarních měsíců před osvobozením, nebo až po něm, zda přání bylo otcem její poněkud romanticky laděné vize, nebo bezprostředně reaguje na právě proběhlou historickou událost. Ať už tomu bylo tak či onak, měkké, jen náznakové kresebné podání prozrazuje, jak nesnadno se představa novodobé Niké prodírala z hlubin autorova podvědomí. Musela překonat tíživé pocity, jimiž na umělcovo duševní rozpoložení dorážel běh tehdejších událostí.

Biblická ikonologie byla umělcovu tvůrčímu repertoáru dosti vzdálená, nicméně při pohledu na štíhlou postavu s široce rozpaženými pažemi se nelze zbavit pocitu, že se tu prolnula též představa Ukřižovaného a tím i symbolika přestálého válečného utrpení. Oporu pro tuto ambivalentní interpretaci díla nacházím ve skutečnosti, že válka umělcovo psychické rozpoložení poznamenala pronikavě a že nebylo možné se od jejích dozvuků ze dne na den oprostit. Ostatně toto biblické téma aktualizoval tehdy jako výmluvné podobenství rovněž mimořádně talentovaný žák zlínské školy malíž Václav Chad (1923-1945), kterého koncem února roku pětačtyřicátého za aktivní účast v odbojové skupině zastřelilo gestapo.

Válečný zmar sice nezadržitelně spěl ke konci, ustupující německá vojska si ale nepřestala vybírat krutou daň. Ještě 19. dubna roku 1945, pouhé tři týdny, které zbývaly do osvobození, vypálil trestný oddíl SS pasekářskou osadu Ploština na Vsetínsku a vyvraždil obyvatele za jejich pomoc partyzánské jednotce, která operoval v okolních lesích.

VIII / PO OSVOBOZENÍ

Pod dojmem těchto i dalších neméně hrozivých zpráv, které doléhaly k sochařovu sluchu, se v jeho tvůrčích záměrech pro dobu nejbližší rodila představa pomníku. Představa patrně už v zárodečné podobě v hlavních rysech natolik ujasněná, takže ji nepotřeboval domýšlet předběžnými kresbami. Alespoň já jsem žádný významnější kreslířský záznam chystaného díla Vincence Makovského neobjevil ani v rodinné pozůstalosti ani ve sbírkách státních galerií. (Snad jedině s výjimkou zcela věcné studie zátiší *Klid zbraní*). Usuzuji z toho, že se umělec zmocnil neodbytného podnětu spontánně, a to přímo v sochařském materiálu. Učinil tak zprvu plastickou studií a vzápětí nadživotní postavou partyzána, jenž v pohnutí stanul nad hroby spolubojovníků a válečných obětí. Pomník byl roku 1946 odhalen ve Zlíně a jeden z dalších bronzových odlitků plastiky se později stal pietní součástí památníku v Ploštině, přesněji řečeno v místech někdejší tragicky zaniklé obce.

15 *Slunce života* / *Sun of Life*, (1950)



Ukázalo se, že zkušenost, kterou jsem učinil při marném pátrání po průpravných kresbách ke zlínskému pomníku, má širší platnost. S absencí významnějších kreslířských dokladů jsem se totiž setkával i ve snaze o rekonstrukci tvůrčího procesu dalších monumentálních děl, včetně těch, která vstoupila do povědomí českého sochařství druhé poloviny dvacátého století jako realizace stěžejního významu.

Je asi více důvodů, proč se v odkazu Vincence Makovského z období po pětačtyřicátém roce nacházejí kresby toliko poskrovnu; a pokud snad jich několik nalezneme, jde zpravidla o letmé skici, jimiž zřejmě sochař fixoval první nápad, na nějž vzápětí navázal vlastní sochařský proces. Lze to vysvětlit tím, že se umělec ve zralém věku mohl spolehnout na svou sochařskou zkušenost a zčásti též na tematický repertoár, jejž mu nabízela jeho kreslířská produkce meziválečného či válečného období. Díky tomuto zázemí mohl za nových poměrů rozvíjet a dotvářet aktuální podněty, hlavně však zhodnocovat skladebná řešení, která objevil a postupně si ujasnil už dříve. Uvázal se totiž řeholi, kterou od sochaře žádá služba veřejnosti; činil tak z přesvědčení, a to tím spíše, že mohl naplňovat dávný sen o monumentálním sochařském tvaru.

Kresebný základ jeho sochařské tvorby však zůstává stále evidentní; nezapřou jej ani reliéfy, které vznikaly jako echo prožitých válečných let. Mezi nimi se vyznačuje originálním pojetím pamětní deska obětem fašismu *Konec mého utrpení* (1945-1946), předznamenaná ve složitější tušové studii, stejně jako *Pomník umučeným* (1947-1950) v Krucemburku. Čtveřice nevelkých reliéfů provedených v hořickém pískovci a osazených na sloupu zdejšího evangelického hřbitova, zobrazuje v lapidární zkratce makro– a mikrokosmos válečného kataklyzmatu, ale nepostrádá ani důvěru v budoucno. Ta se zračí v kompozici *Slunce života*, která navíc názorně dokládá naznačený kresebný charakter sochařovy reliéfní redukce tvaru.

Pod stále ještě intenzivním dojmem historických událostí roku pětačtyřicátého se Makovský navrátil ke vzpomenuté tužkové skice *Vítězství* ze závěru válečných měsíců, takže jí nebylo souzeno zůstat jen poněkud romanticky laděnou etudou. Štíhlá dívčí postava s výraznými gesty paží, stejně jako souhra prostorových os stimulovala následnou složitou transformaci,[20] která motiv oprostila od mytologických ohlasů ve prospěch aktualizace dosti překvapivé. Výchozí vize, která poznamenala vyznění několika stejnojmenných plastických studií z let 1944-1946, provedených ve vosku či bronzu, se totiž nakonec převtělila v realistickou plastiku *Rudoarmějce,* jež obstála v závěrečné fázi široce obeslané soutěže na řešení *Památníku osvobození* v Brně, jenž byl odhalen u příležitosti desátého výročí konce druhé světové války.

Nový smysl dostaly též Makovského kresby postav filozofů z konce třicátých let, které souvisely s nerealizovaným návrhem *Pomníku T. G. Masaryka* pro Pražský hrad. V nich se totiž konstituoval proporční kánon, jímž sochař dospěl k typologii stojící mužské postavy v dlouhém rouchu členěném záhyby směřujícími vzhůru k hlavě, k významové dominantě díla. Z tohoto pojetí pak Vincenc Makovský v různých modifikacích vycházel při řešení poválečných upomínkových plaket i sousoší.

Nabyté poznatky uplatnil v *Pomníku Jana Amose Komenského* (1956) pro Uherský Brod o to cílevědoměji, že nyní mohl

vycházet též z kreseb a sochařských podobizen Jana Amose Komenského z první poloviny čtyřicátých let. Něco jiného je ovšem komorní plastika a něco jiného pomník přinášející sdělení pro širokou veřejnost. Při sochařském ztělesnění představy jedné z největších postav českých a evropských dějin přišla umělci k dobru zkušenost, kterou si uchoval díky sérii kreseb filozofů z přelomu třicátých a čtyřicátých let. K definitivnímu ujasnění stavby vlastní postavy Komenského mu pak už mohly stačit nenápadné tužkové náčrty. V nich omezil pohybovou složku na minimum: tektonika zamýšlené realizace je tu založena na principu překřížení vertikály a horizontály. V průběhu tvůrčího procesu Makovský pak toto jednoduché kompoziční schéma pointoval významově exponovaným gestem rukou, jímž završil poselství, s nímž se Učitel národů obrací k mladé generaci.[21]

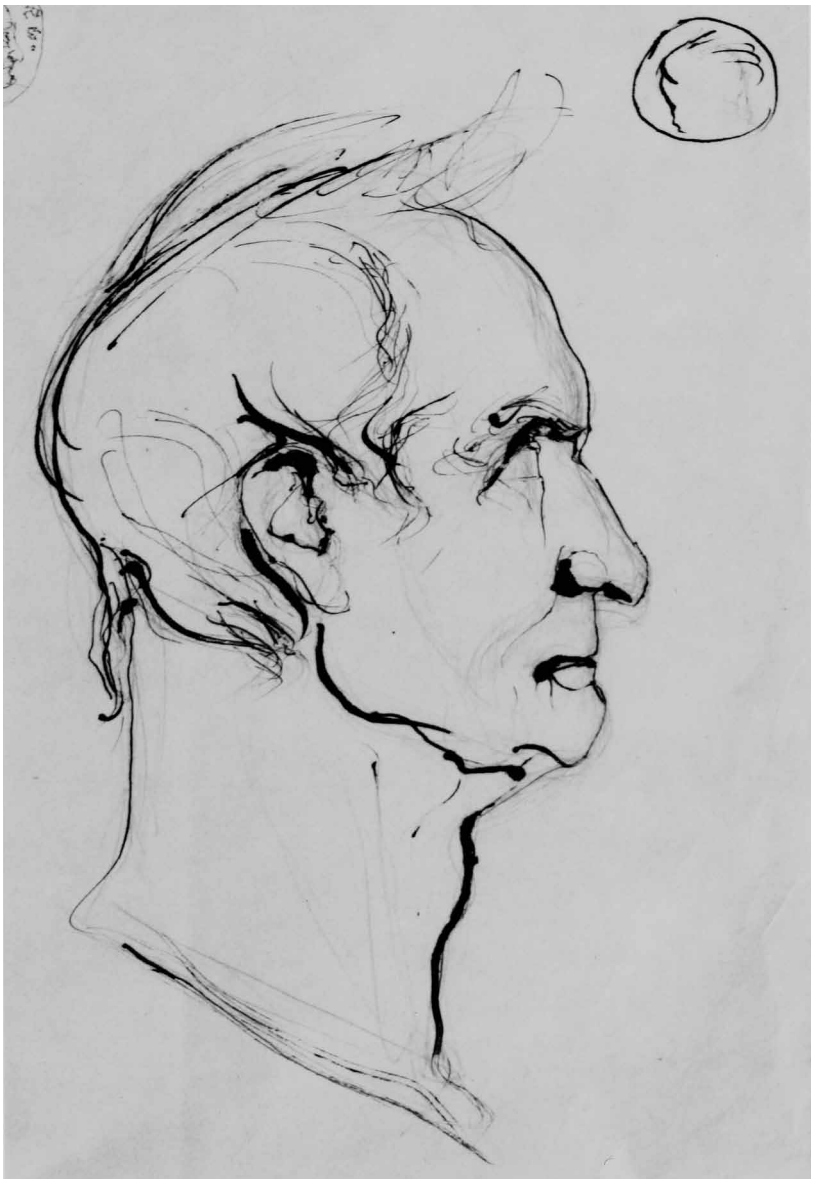
Pomník se pak z exulantova rodného kraje vydal na velkou pouť. Roku 1957 nalezl místo rovněž v holandském Naardenu, ve městě, kde Komenského životní dráha skončila. Další bronzový odlitek plastiky čekala dokonce cesta až za oceán. Socha Učitele národů byla roku 1960 odhalena v americkém Bethlehemu v Pennsylvanii. Připomíná zde mimo jiné i skutečnost, že tamější Moravian College založili jako jednu z prvních univerzit na americkém kontinentu čeští, nebo – jak Makovský neopomenul nikdy zdůraznit – moravští bratři.

V sochařské tvorbě Vincence Makovského nepřestaly hrát význačnou roli podobizny, k nimž mu často seděli modelem jeho přátelé, které důvěrně znal. Pokud zobrazoval tvář historické postavy naší kultury nebo vědy, byl odkázán na archivní obrazovou dokumentaci, takže v obou případech přípravnou studijní kresbu výsledného díla obvykle nepotřeboval. Když však přistupoval k řešení plaket či medailí a tvář portrétovaného transponoval z pohledu *en face* do profilu, bez přípravných kreslířských skic studií se neobešel (*Jan Evangelista Purkyně,* 1947; *Josef Dobrovský,* 1949).

Je známo, že Vincenc Makovský v dobách tvůrčí zralosti pohlížel na svou ranou tvorbu s netajeným despektem; ukazuje se však, že některé z jeho časných objevů si podržely platnost i v letech poválečných, když stanul před úkoly odlišné povahy a společenského dosahu. Ať už si to připouštěl či nikoliv, raným kresbám vděčil za skrytou kontinuitu dvou názorově odlišných vývojových etap zvláště v tom, že předznamenaly osobité skladebné postupy spoléhající na mnohdy složité vztahy prostorových os. Ty se mimo jiné promítají v ponderaci lidské figury či v dynamice sochařských hmot, tedy v principech, s nimiž se měl sochař vyrovnávat v pomníkových dílech po válce.

Vrátíme-li se po časové ose například do začátku třicátých let ke kreslířským studiím *Plastiky pro fontánu,* zjistíme, že obdélníkový způsob uzavření skladby je tu vlastně navzdory stylové odlišnosti když ne totožný, tedy analogický též s některými Makovského díly vzniklými po osvobození. Umělec si mohl dané řešení ověřit a do nové významové roviny posunout jednak v relativně rozměrné, dynamickým rukopisem zvládnuté tužkové studii, kterou by bylo možno pojmenovat jako *Alegorie práce a techniky*, jednak v oválné *Medaili Vysoké školy technické v Brně* z roku 1947.

Vícekrát už osvědčená zkušenost nakonec vyústila ve velkorysou koncepci,



16 *J. E. Purkyně*, (1947)

když byl postaven před úkol vytvořit monumentální emblém před československý pavilón na světové výstavě Expo ´58 v Bruselu. V sousoší, pro něž se vžil název *Nový věk,* dodržel zásadu skladby uzavřené po obou stranách stojícími alegorickými postavami a s centrálně umístěnou dominantou, která představuje stylizované slunce, lépe řečeno ohnisko uvolněné sluneční energie tryskající do prostoru. [22] Vzhledem k zadání, z něhož vycházel, akcentoval frontální pohled, jenž se ostatně uplatnil rovněž při pozdějším umístění sousoší před areálem Brněnských veletrhů a výstav, i dalšího bronzového odlitku díla v průčelí někdejšího Federálního shromáždění ČSSR V Praze.

Životní jubileum šedesátníka přimělo, aby se ohlédl zpět za vykonanou cestou. Narodil se na samém počátku dvacátého století, stárnul s ním, sdílel převratné události a prožíval dramata, která přinášel

17 *Josef Dobrovský*, (1949)



čas. Nebylo jich věru málo. U vědomí, že je tvůrcem, nemohl a ani nechtěl stát v ústraní společenského dění, nýbrž na ně reagoval po svém. Však také dosáhl nejvyšších státních poct včetně čestného titulu Národní umělec. S uvolňujícími se kulturními poměry šedesátých let a s postupnou rehabilitací meziválečných novátorských tendencí se v očích zejména mladé umělecké a uměleckohistorické generace dočkal uznání za zásluhy o české moderní sochařství. Bilancování se sice vyhnout nemohl, pocitům uspokojení, však nepropadl. Pro kašnu na druhém nádvoří Pražského hradu vytvořil v letech 1964 až 1966 heraldickou skulpturu *Lev*,[23] a ani zdravotní potíže stejně jako malicherné, někdy vysloveně absurdní překážky mu nemohly zabránit ve ctižádosti k novým tvůrčím výkonům.[24]

Po krátké odmlce se stárnoucí sochař rozhodl vyrovnat se s náročnou zakáz-

kou, od níž si sliboval, že tak konečně splní dávnou touhu dospět ve složitém sochařském organismu k syntéze. Stalo se jím monumentální dílo, jež vytvořil pro průčelí hlavního objektu nově zbudované čistírny vody ve Vítkově-Podhradí. V rozměrném reliéfním komplexu, nesoucím název *Voda v našem životě,* jenž nalezl místo uprostřed lesnaté slezské krajiny daleko od průmyslových a kulturních center, se Makovský vskutku dobral syntézy svých lidských a tvůrčích zkušeností. Prolíná se tu klasický přístup k realitě s rezidui avantgardních postojů, bezprostředně se zde stýkají celkové záběry s detaily, stejně jako konvexní chápání objemů s plošnou, popřípadě kresebnou stylizací. V cyklu reliéfů z carrarského mramoru se podřídil architektonickému rozvrhu čelní fasády, počítající se dvěma zrcadlově k sobě vázanými částmi.

Neotřelý skladebný způsob, jímž se sochař v letech 1961 až 1967 úkolu zhostil, býval označován několika termíny, nejčastěji jako polyptych nebo tehdy dosti frekventovaným pojmem polyekran. Také pro označení obsahového vyznění díla se ujaly různé metaforické názvy, mezi nimi například *Poéma o vodě;* já bych ale s ohledem na osobité pojetí, přesahující zadané téma, dal přednost spíše názvu *Poéma o životě.*

Umělci se v jeho závěrečné sochařské realizaci vracely vzpomínky na dětství, o nichž se možná domníval, že už dávno z jeho paměti vyvanuly. Zpřítomňují se v takových motivech, jako je chlapec pijící ze studánky, pradleny u potoka či sněmování žen u novoměstské kašny, vytanuly mu v mysli též další výjevy, jako je například plavení koní nebo krávy u napajedla. Je odtud slyšet klapot vodního kola i šelest křídel vyplašené divoké kačeny a z dálky se ozývá burácení hromu. V scénáři reliéfního komplexu přisoudil významnou roli nejen dramatickým dějům, odehrávajícím se mezi nebem a zemí, ale též klidné pohodě. V motivu koupání se rozpomněl na mladická okouzlení a netajil se zde ani láskou k lidové písni a poezii. Z této osobní náklonnosti se vyznal tklivým nápěvem o dudákovi plynoucím po vodě a reliéfem *Proč, kalino, v struze stojíš,* který je jedním z mála těch, které předznamenal tužkovou kresbou (1962). V jejím záhlaví čteme moto:

Proč kalino v struze stójíš
snáď se toho slunka bójíš
Proč bych sa já slunka bála
dyž sem rostla u Dunaja

V průběhu několikaleté práce se zdvihl varovný prst, že se umělec ve ztvárnění některých částí celé skladby údajně neubránil svodům modernismu. Například v dominantním reliéfu levé strany kompozice, v *Jaru na řece,* bdělý kritik shledal autorův návrat ke kubismu.[25]

A přece právě k tomuto dílu Vincenc Makovský choval zvláštní osobní vztah. Prozradil mně, že jej k němu inspiroval nečekaný zážitek. Když se totiž jednoho předjarního rána chystal odejít z domu, spatřil, že se pod okny dole na řece Svitavě právě hnuly ledy. Neváhal a tužkou si plující ledové kry pohotově na útržek papíru nakreslil. Sochařovo málem už zapomenuté sdělení v mé paměti ožilo, když jsem připravoval jeho monografii. Mezi rodinnými archiváliemi v obřanské vile Makovských jsem onen chvatně pořízený náčrtek objevil. Došlo mně, že můj nečekaný nález má v rámci Makovského kreslířského odkazu váhu posledního slova, jímž se na nás umělec více než půl století po svém odchodu obrací.

IX / NA ZÁVĚR

Než jsem přistoupil k rozsáhlému kreslířskému odkazu Vincence Makovského, nějakou dobu jsem váhal. Zatímco v obou mých monografiích o osobnosti a díle Vincence Makovského, zvláště v té, která vyšla roku 2002, jsem stál před úkolem představit výsostného sochaře a ve světle nových dobových souvislostí osvětlit lidskou podstatu i stylové proměny jeho sochařského díla, díla více či méně již známého, při studiu a interpretaci do značné míry utajené kreslířské pozůstalosti tomu bylo jinak. Připadalo mně totiž, jako bych listoval umělcovým soukromým deníkem, jenž uchovává svědectví o dávných zážitcích a činech, o prchavých uspokojeních, ale i o přetrvávajících pochybnostech, tedy o pocitech vesměs důvěrných.

Nakonec jsem si přece jen troufl nahlédnout do umělcova duchovního zázemí, skrývajícího i ty nejtajnější záměry, hnutí mysli či emoce. V mnoha případech jsem mohl sledovat zrod a krystalizaci myšlenky směřující k jejímu završení. Uvědomoval jsem si přitom složitost cesty za ztělesněním výchozího podnětu a tím též nesnadnost tvůrčího zápasu, což v mých očích jen dále prohloubilo vědomí vážnosti, s níž umělec přistupoval k dílu.

Po překonání prvotního pocitu opovážlivosti se přede mnou v průběhu studia kreseb porůznu rozptýlených začal rýsovat Makovského umělecký odkaz daleko celistvěji a v úhrnnější podobě, než tomu bylo dříve. Časem jsem si přitom ale potvrdil obecně platnou zkušenost, že autor nebývá vždy objektivním soudcem svého vlastního díla. Toto poznání lze vztáhnout na Makovského kritický postoj, jejž po letech zaujal k tvůrčím výsledkům své mladosti. Dodržoval jej s nesmlouvavostí, která zřejmě způsobila, že se nedochovala leckterá z jeho avantgardních kreací, včetně těch, které dnes – bohužel už jen na základě dobové fotodokumentace – považujeme za pozoruhodný přínos nejen v rámci sochařova odkazu, ale též v širším kontextu evropského moderního umění první poloviny dvacátého století. O to více jsem si začal považovat těch kreseb, které alespoň v zárodečné, nicméně autentické podobě uchovávají představu o konkrétní plastice, která vzala nenávratně za své.

Při opakovaném setkávání se sochařovou rozsáhlou kreslířskou pozůstalostí mně nemohla uniknout její heterogenní povaha. Mnohotvárný a také mnohoznačný ráz umělcova odkazu vyplývá z jeho naturelu a z jeho bohatého představového fondu. Ten byl determinován dvěma póly jeho duchovní struktury, které by bylo možno zjednodušeně vyjádřit pojmy intuice a rozum. Mezi těmito póly osciluje celá tvorba Vincence Makovského bez ohledu na její stylové proměny – lhostejno, zda byla zprvu nesena subjektivně motivovanými principy avantgardního umění nebo pozdějším příklonem k řádu, jejž sochař shledával v klasicky laděném realismu, od něhož si sliboval prohloubení sdělnosti a tím i širšího dosahu díla.

Osobitost Makovského sochařského či kreslířského projevu se nezapře ani v těch polohách, jimiž rezonoval se stylovými podněty doby. Například když se na přelomu dvacátých a třicátých let minulého století přiklonil ke kubismu, jeho morfologii nepřijal zcela. Není vyloučeno, že se tak stalo i proto, že v jeho době již kubistická estetika pozbývala někdejší objevnosti a uvolňovala místo tvorbě imaginativní. Kontaminace obou těchto tendencí nalezla osobité ztělesnění právě v tehdejších avantgardních plastikách a kresbách Vincence Makovského, díky nimž jako člen *Skupiny surrealistů ČSR*, založené roku 1934, zaujal v souvislostech českého i evropského moderního umění významné místo. Pro osobitost Makovského invence je příznačné, že si uchoval názorovou nezávislost na směrových teoriích také ve svých dílech surrealistických. Není bez zajímavosti, že členem skupiny se stal v roce, kdy už měl vlastně veškeré surrealistické kreace za sebou, v situaci, kdy v něm asi začalo zrát rozhodnutí opustit tuto stylovou platformu ve prospěch koncepce klasické.

Rovněž později, již za změněných životních podmínek, se tvůrcův subjekt vždy prosadil. Úměrně tomu, jak se Makovský blížil zralému věku, stále více si uvědomoval své postavení ve světě, jakož i svou osobní odpovědnost v zápase o životní jistoty. Byl myslícím účastníkem doby, jež nevěstila nic dobrého, vnímal aktuální události jako historický mezník a zároveň jako zlom ve vývoji moderního umění. Po vzepětí avantgardních snah pocítil potřebu nové syntézy stejně jako nezbytnost širší radiace uměleckého činu.

Neklidná hladina světového dění jej přiměla objevit novou pevninu. Nehledal ji dlouho. Záhy ji nalézal v odkazu antické kultury, jejíž poselství mu umožnilo pokusit se klasickými výtvarnými prostředky vyjádřit aktuální pocity. Neváhal tak učinit ani za cenu, že se ve jménu humanistického mýtu natrvalo vzdálil z dosahu svých raných tvůrčích objevů, které mu už samy o sobě zajišťovaly nepřehlédnutelné postavení v zápase o moderní tvar. Nedbal toho, že jeho rozhodnutí leckomu z dosavadních obdivovatelů a přátel připadlo jako zrada principů, jimiž v časném období dal najevo odvahu postavit se do předních řad stoupenců hnutí usilujícího o nové.

K dosažení záměrů volil v jednotlivých obdobích různé sochařské i kreslířské postupy a technické prostředky. V raném období nalezneme často kresby perem či štětcem a nezanedbatelné místo tehdy zaujímají uhly a pastely, popřípadě akvarely, jimiž stanul na pomezí kresby a malby. Postupně převládly tužkové kresby ze skicáku, což samo o sobě vysvětluje jejich charakter. Lhostejno, zda zobrazují ženské či mužské figury nebo zachycují okamžitý nápad, popřípadě různá tvárná řešení, navzájem se příliš neliší jak zkratkovitým rukopisem, tak i zjednodušením objemové skladby. Ke slovu v nich zpravidla přichází dynamická obrysová linie, někdy též náznaková šrafura. Vezmeme-li v úvahu robustní habitus Vincence Makovského, projevující se v jeho sochařské tvorbě sklonem k výrazově stupňované a někdy až drsné formě, mohou nás mnohé pozdější studie ze skicáku překvapit odlehčeností kreslířského přednesu, dosahujícího místy až pavučinově jemného účinku. Je to jeden z dalších dokladů značné šíře výrazového rejstříku, jímž jeho životní dílo rezonovalo s proměnami světa.

Dochované kresby prozrazují různé formy krystalizace výchozí představy.

V zásadě lze však mluvit o dvou cestách, jimiž se kreslíř dobíral výsledného řešení. V procesu postupné výtvarné formulace svého záměru eliminoval skladbu od nepodstatných detailů ve prospěch velké formy, jíž směřoval ke stylově jasnému, rytmicky vyváženému řádu či k výrazově stupňovanému účinu, jindy se naopak ubíral cestou zcela opačnou. Jindy mu tvarově oproštěná kresba posloužila jako východisko, když její strohou, toliko náznakovou osnovu v dalšímu tvůrčím procesu obohacoval o reálné prvky až nakonec touto cestou většinou dospíval k pojetí klasickému.

Tehdy se ocitáme přede dvěma základními etapami díla Vincence Makovského, před fázemi navzájem natolik odlišnými, až snad propadneme zdání, že máme co činit s tvůrčím profilem dvou rozdílných autorů, nebo dokonce usoudíme, že se sochařovo vývojové směřování nevyvarovalo diskontinuity. Důkladnější poznání ovšem takovýto paušální soud usvědčí z omylu. Především nelze pustit ze zřetele, že už v dobách novátorských tvárných objevů se mladý výtvarník svému vztahu k realitě zcela nezpronevěřil. Dosvědčuje to jeho paralelní činnost portrétní, neméně než četné figurální kresby pořízené před modelem. Už v dané vývojové etapě lze mluvit spíše o polarizaci, popřípadě o dvoukolejnosti jeho tvorby. Navíc ze srovnání avantgardní a klasické kapitoly umělcova díla vyplývá, že obě myšlenkově i stylově odlišné polohy spojují některé tvárné, zejména skladebné principy.

Ať už jeho ruku vedla odvážná představa nebo se naopak držel reality a dbal vnějšího podnětu, podvědomě vždy myslel na možnosti, které daný impuls skýtá pro jeho sochařské ztvárnění. V pozdních vývojových fázích směřoval svými projekty k vyjádření obecných idejí, a to i cestou pojetí alegorického. Asi tak činil s vědomím, že takto vyzvedá zvolené téma z vod pomíjejícnosti a vtiskuje mu nadčasový význam.

K různorodému charakteru Makovského kreslířské pozůstalosti přispěla jak její žánrová skladba, tak i způsob ztělesnění představy. Zahrnuje nejen skici, které se ukázaly jako záchytný bod a důležitý článek tvůrčího procesu, jenž vyústil ve výslednou plastiku, ale i volné kresby, které jsou dílem zcela svébytným. Někdy jen letmým, jindy do značné míry už ujasněným způsobem zachycoval a z nepřetržitého toku imaginace vyjímal to, co by jinak upadlo v zapomenutí.

Umělci se za jeho života dostalo mnoha příležitostí, aby si uvědomil, že tvůrčí proces představuje krok do neznáma. Uvítal proto, že mu kreslířská disciplína posloužila coby tvůrčí laboratoř; nacházel v ní pomyslný můstek do oblastí dosud neprozkoumaných, jímž si mohl ověřit nosnost výchozího podnětu. Některé ze skic se minuly cílem a zavedly jej do slepé uličky nebo nenalezly pokračování, mnohé z nich mu naopak poskytly východisko k rozvíjení myšlenky, která dříve či později vyústila v sochařské realizace, jimiž se umělec zapsal do povědomí českého novodobého umění. V takových případech sehrála kreslířská příprava nezanedbatelnou roli při hranění utkvělé představy, umožňovala sochaři zkoumat alternativní řešení zamýšlených plastik a dosáhnout jejich účinného výrazu.

Kresba však Makovskému nepředstavovala pouze médium mezi prvním podnětem a výslednou sochou, nýbrž mu umožňovala dosáhnout též hodnot autonomních. Bývalo tomu tak zvláště tehdy, když přetlaku jeho obraznosti vyhovova-

la spíše odlehčená forma výtvarného ztělesnění tématu, která je někdy pozvedla do roviny bezmála snové.

Zatímco definitivní podoba konkrétní plastiky bývala podmíněna složitým, časově náročným tvůrčím procesem, popřípadě poznamenána slohotvornými zřeteli, které mohly specifické rysy jeho talentu více či méně zastínit, ve spontánně vzniklých kresbách, kterými se odvažoval do neznámých sfér, máme možnost odhalit autentické zázemí jeho díla. Tím se nabízí další, dosud jen tušený rozměr umělcova odkazu. Mám-li při jeho úhrnné charakteristice setrvat v oblasti sochařské terminologie, připadá mně, že díky tomuto poznání se nyní před mýma očima rýsuje lidský i tvůrčí zjev Vincence Makovského plastičtěji než kdykoliv předtím.

Září 2018–srpen 2019

POZNÁMKY

[1] Výjimku představují dvě výstavy: *Vincenc Makovský, sochařská kresba,* která se uskutečnila roku 1968 v brněnském Domě pánů z Kunštátu (úvod v katalogu Václav Zykmund), a roku 1985 představila Národní galerie výběr z kreseb Vincence Makovského na zámku ve Zbraslavi (úvod v katalogu Magdalena Juříková). Obě výstavní kolekce však proběhly bez zvláštního ohlasu odborné veřejnosti.

[2] Jaromír Tomeček, *Padl smrk.* In: *Vincenc Makovský, národní umělec, 1900-1966.* Nakladatelství Blok, Brno 1967.

[3] O těchto kontaktech s malířem Josefem Jamborem a vůbec o prvním seznamováním s malířskou tvorbou, hlavně s tou, která byla spjata s krajinou Horácka, mně umělec vyprávěl několikrát.

[4] Zároveň s Makovským museli opustit Krattnerův ateliér rovněž František Muzika a Marie Schnablová, kteří nalezli azyl rovněž u profesora Šturs, ale na rozdíl od Makovského se na sochařskou dráhu nevydali.

[5] Jiří Zemánek, *Kontext umění meziválečné avantgardy a Vincenc Makovský.* In: *Zdeněk Pešánek.* Národní galerie, Praha 1996, s. 84-85.

[6] Karel Teige, *Umění dnes a zítra,* 1922. In: *Stavba a báseň.* Praha 1927, s. 21-22.

[7] Dopis se nachází v rodinném archivu Makovských.

[8] V dopisech Vincenci Makovskému se Hana Wichterlová zmiňuje o *Kompozici* z roku 1929 jako o *Pomeranči.*

[9] Z nedatovaného písemného sdělení bratru Josefovi z Paříže do Nového Města koncem třicátých let.

[10] Jaroslav B. Svrček, *Moderní výtvarné umění na Moravě, Deset let Skupiny výtvarných umělců v Brně,* 1933, s. 78-82.

[11] Tento skladebný princip se sochaři stane východiskem i při řešení stylově odlišných sousoší pozdějších období.

[12] Vítězslav Nezval, *Poezie 1932.* In: Volné směry, 1932, s. 204.

[13] Albert Kutal, *Antonín Procházka.* Praha 1959, s. 56.

[14] Plastiku *Ležící Prométheus* vymodeloval Makovský na výzvu pořadatelů jubilejní 200. výstavy SVU Mánes v roce 1935. Architekt Josef Gočár instaloval dílo v úvodní části výstavního souboru jako protějšek *Ležícímu torzu* Josefa Wagnera. V katalogu uvedené výstavy je Makovského plastika označena jako *Prorok.*

[15] Vlna exprese popřípadě citově exponovaného sochařského projevu souzněla rovněž s tehdejším zájmem o odkaz českého baroka. Opodstatnění tohoto ohlasu definoval Petr Wittlich, České sochařství *ve XX. století, 1890-1945.* Praha 1978, s. 216. Prohloubený zájem o české barokní sochařství reflektují též stati Makovského přítele sochaře Josefa Wagnera zveřejněné v průběhu třicátých let ve Volných směrech.

[16] Pavel Kropáček, *O klasicismu.* In: *Pocta Vincenci Makovskému.* Ineditní sborník s texty a originálními ilustracemi členů skupiny *Sedm v říjnu*. Praha 1939. V Makovského archivní pozůstalosti. Podrobněji o tom v monografii z roku 2002.

[17] Viz: *Pražská soutěž na pomník T.G. Masaryka.* In: Volné směry 1938 (XXXIV), s. 324,325.

[18] *Milosrdný Samaritán* a *Vědec* byly reprodukovány jako reliéfy pro nemocnici ve Zlíně. Viz: Volné směry, 1941-1942 (XXXVII), s. 70,71.

[19] Albert Kutal, *Vincence Makovského Jan Amos Komenský.* V propagačním letáku, jejž vydalo *Dědictví Komenského*. Praha 1942.

[20] Na kresbu *Vítězství* bezprostředně navazuje stejnojmenná studie provedená roku 1944 z vosku, drátu a textilie. V letech 1945-1946 sochaři postava posloužila jako ústřední plastika návrhu sousoší *Vítězství* zamýšleného původně na pomník *Osvobození* v Brně, jenž pak ale nalezl zcela odlišnou podobu v postavě Rudoarmějce.

[21] Svědčí o tom nápis na přední straně soklu pomníku Jana Amose Komenského v Uherském Brodu: „*Nejsi jen ty sám členem lidské společnosti, avšak kromě tebe jsou i jiní. Poněvadž jsi její součástí, nedomnívej se, že jsi všechno: Buď ke prospěchu společnosti.*“

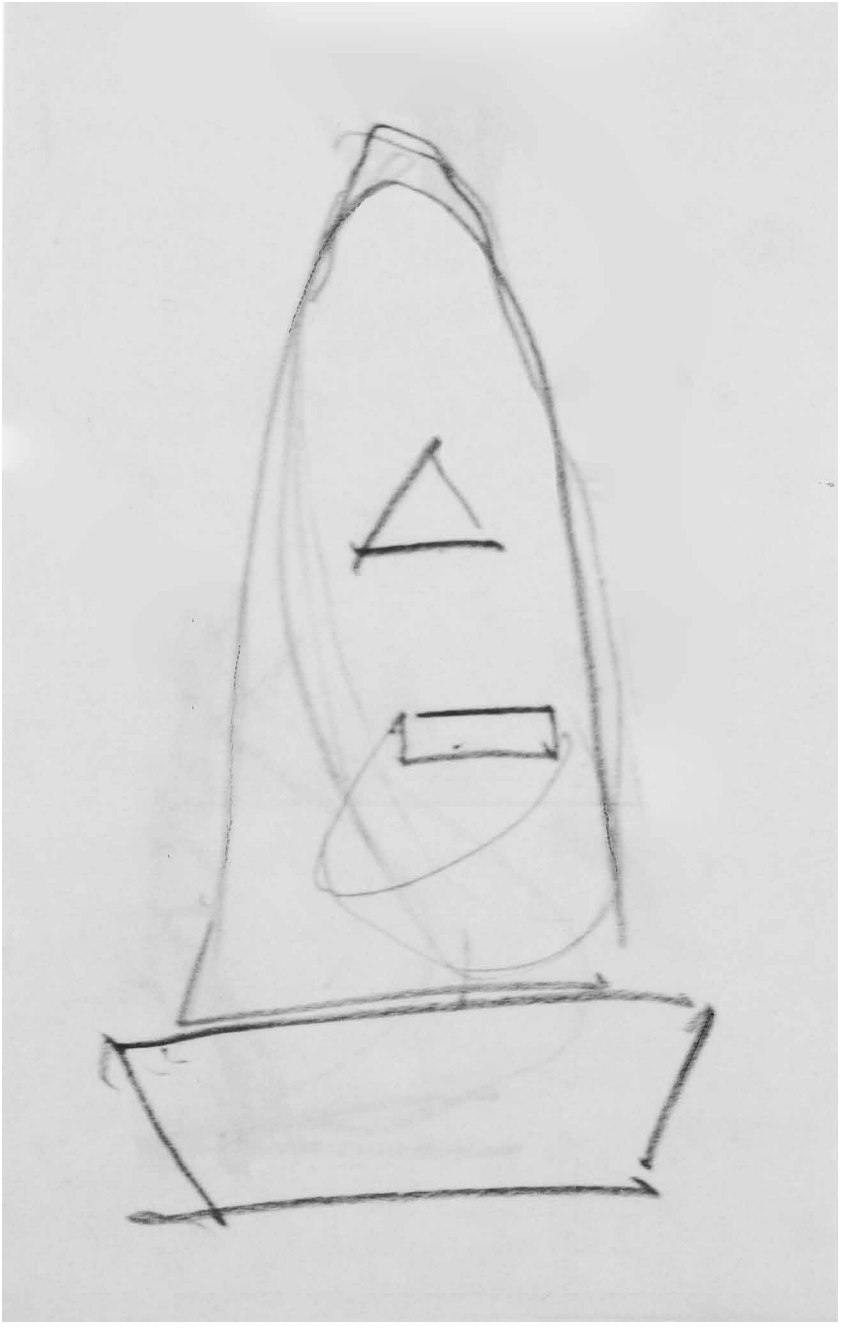
[22] O záměrnosti svého pojetí se sochař svěřil slovy: „*Nemohl jsem udělat slunce postaru. Musel jsem je pojmout docela jinak, než se to dělalo dosud. To je nový svět. To je trhání gigantických hmot.*“ *Sochaři se slunce neusmívá.* In: Květy, r. 10, 1960, č. 23.

[23] Heraldická skulptura *Lev*, jíž Makovský *de facto* završil své životní dílo, byla roku 1967 osazena na kašně druhého nádvoří Pražského hradu. Dioritovou sochu však stihl neblahý osud; při nepozorné manipulaci s motorovým vozidlem se v osmdesátých letech zřítila a roztříštila. Více o tom: Jiří Kašpar, *Lev Vincence Makovského.* In: Jiří Hlušička, Jaroslav Malina, Jiří Šebek a kol., *Sochař Vincenc Makovský.* Brno 2002, s. 268.

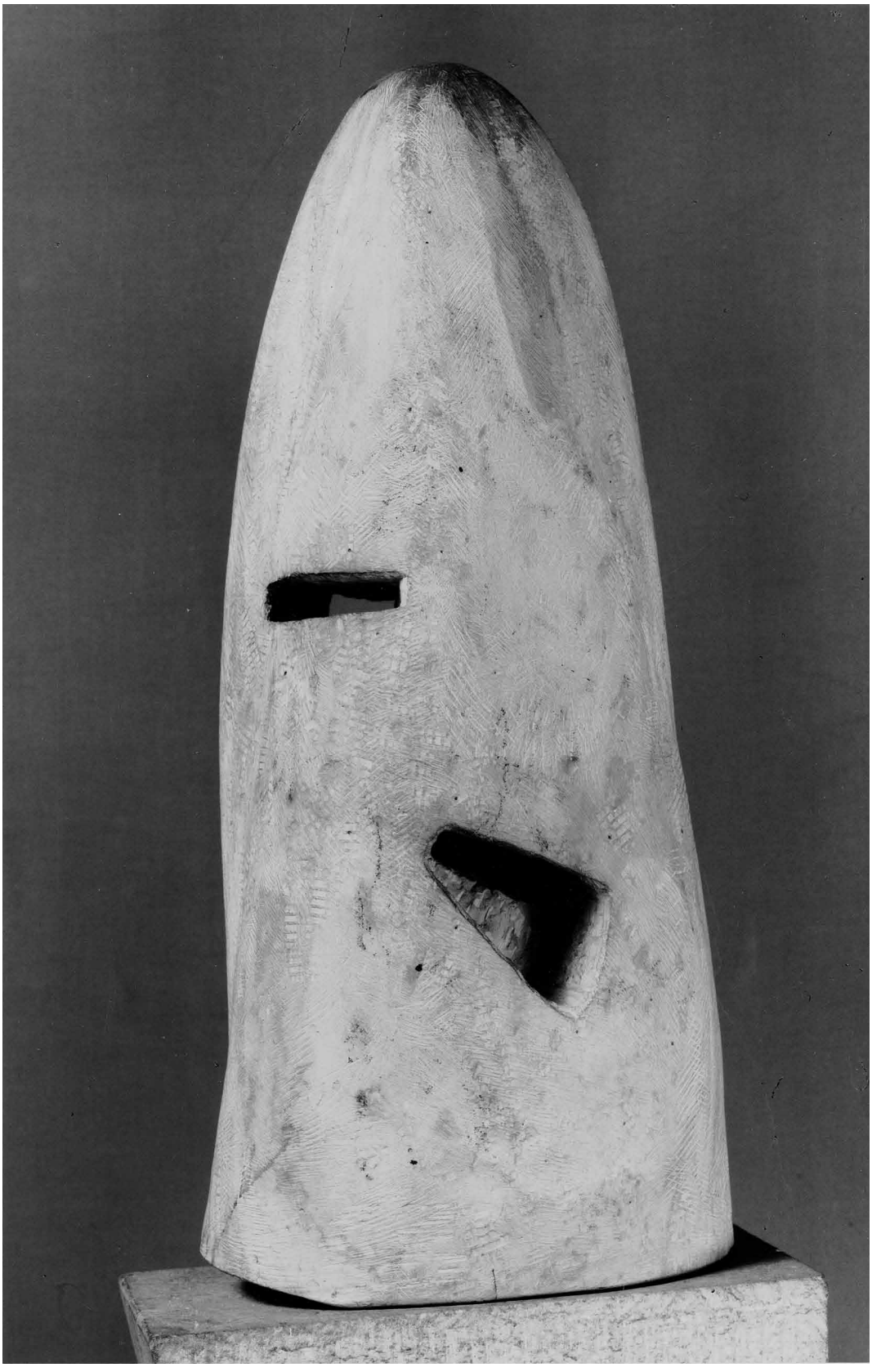
[24] Vincenc Makovský s velkým zaujetím sledoval výstavbu nového brněnského divadla Leoše Janáčka. Splnil se tím totiž jeho dávný sen, jejž už v roce 1938 vtělil do bozzeta *Hudba.* V soutěži na výtvarnou výzdobu divadelní budovy získal roku 1960 za návrh sousoší *Alois a Vilém Mrštíkovi* první cenu a byl pověřen realizací díla. Úkol sochař jistě uvítal, a to také proto, že mohl v nové podobě aktualizovat oblíbený problém vztahu dvou lidských figur. Při této příležitosti jsem se od něho dozvěděl, že jako východisko skladebného řešení mu posloužilo starořecké sochařství, přesněji řečeno Myronovo sousoší *Athéna a Marsyas*. Nicméně pro malicherné a nepochopitelné záminky tehdejšího předsedy Krajského národního výboru v Brně se realizace pomníku k velkému sochařovu roztrpčení léta protahovala, až se jí nakonec nedočkal. Z třetinového modelu převedl dílo do zamýšlených rozměrů Makovského žák a spolupracovník sochař Stanislav Hanzík. V exteriéru divadelní budovy byl pomník instalován roku 1975, tedy devět let po autorově smrti.

[25] Umělec mně prozradil, že s touto obavou přišel tehdejší přední ideolog Ladislav Štoll.

OBRAZOVÁ ČÁST



18 *Skica k Hlavě II / Sketch for Head II,* (1926)



19 *Hlava II / Head II,* (1926-1927)



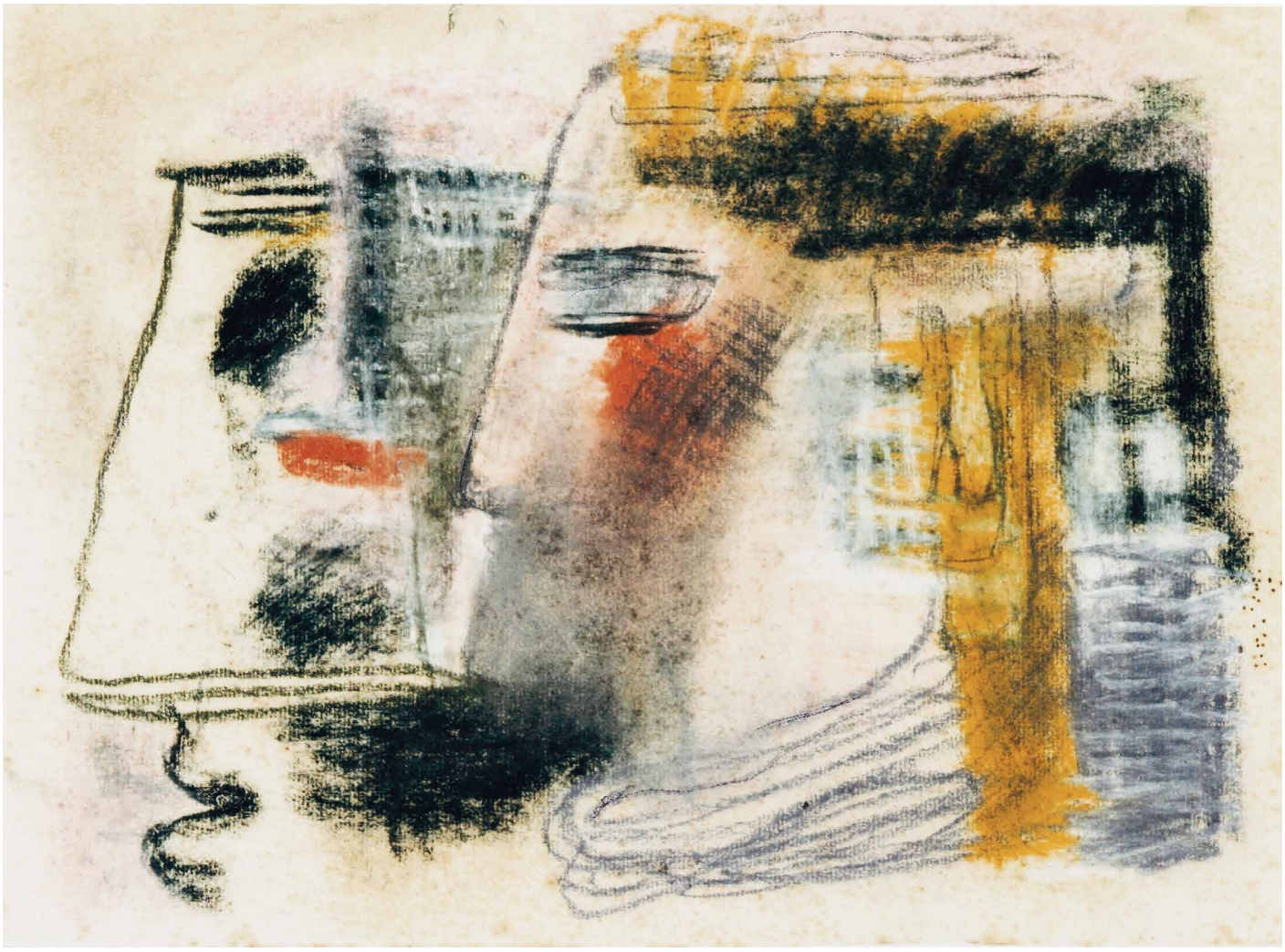
20 *Rychlost II* / *Speed II,* (1927)



21 *Rychlost I* / *Speed I*, (1927)



22 *Barevná kompozice / Colour Composition*, (1927)



23 *Dvě hlavy z profilu / Two Heads in Profile,* (1927)



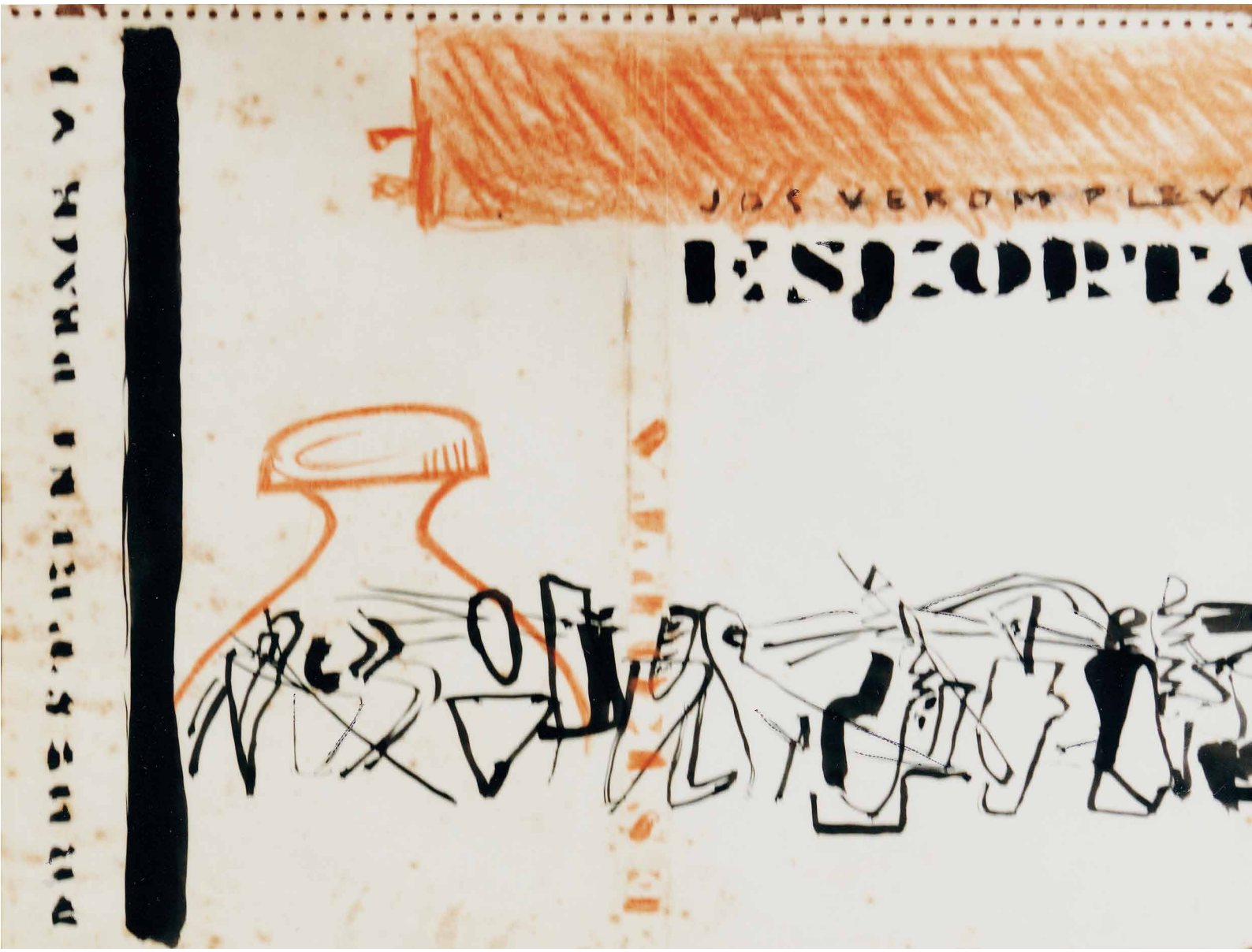
24 *Červeno černá kompozice I* / *Red-black Composition I*, (1927)



25 *Červeno černá kompozice II / Red-black Composition II*, (1927)



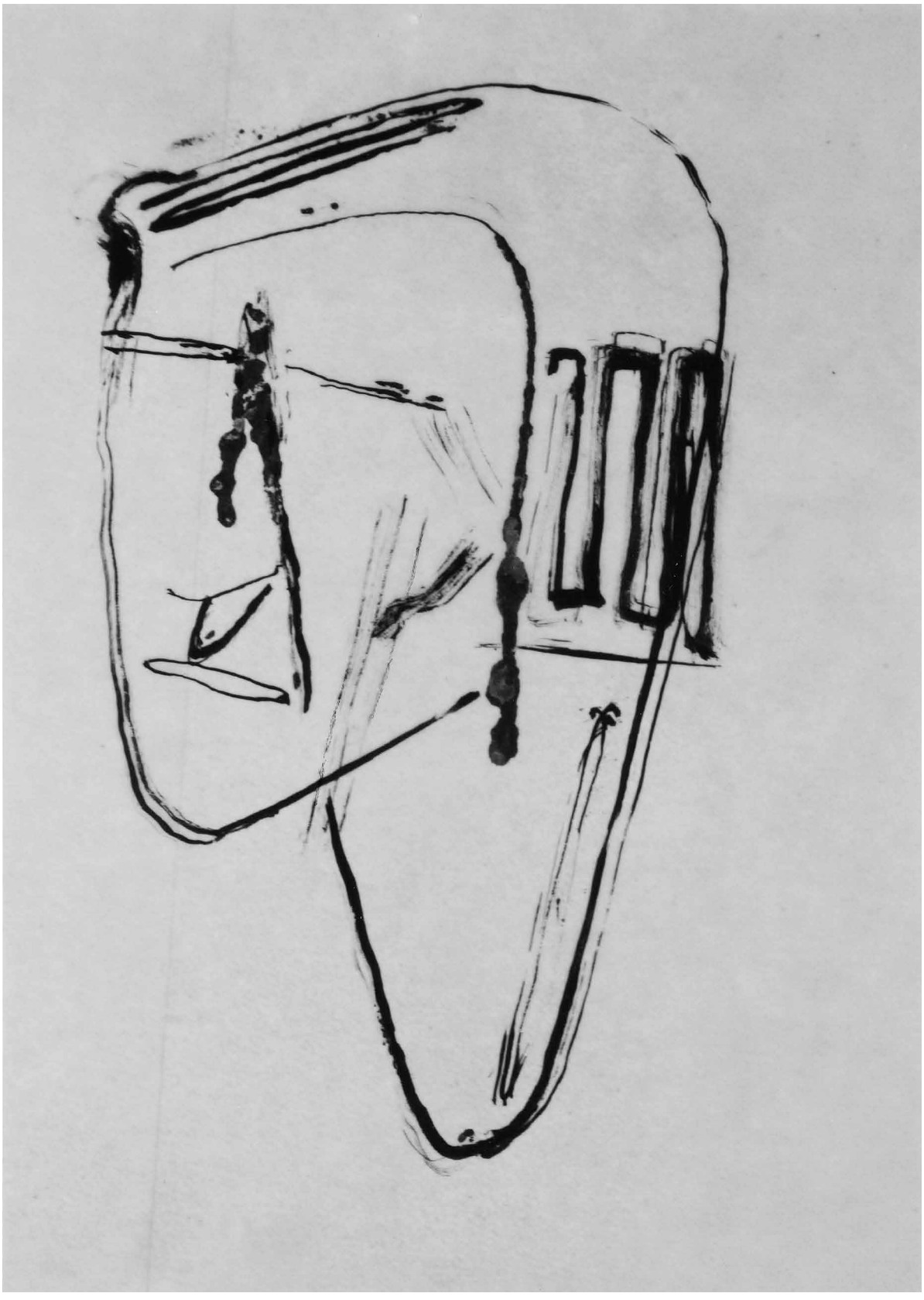
26 *Hlava vojáka s knírem / Head of a Moustached Soldier*, (1928)



27 *Návrh knižní obálky / Book cover design,* (1928)



28 *Vlastní portrét / Self-portrait,* (1927)



29 *Skica Podobizny paní J. / Sketch for the Portrait of Mrs. J.,* (1928)



30 *Mužská hlava s brýlemi II / Man's Head with Glasses II,* (1928)



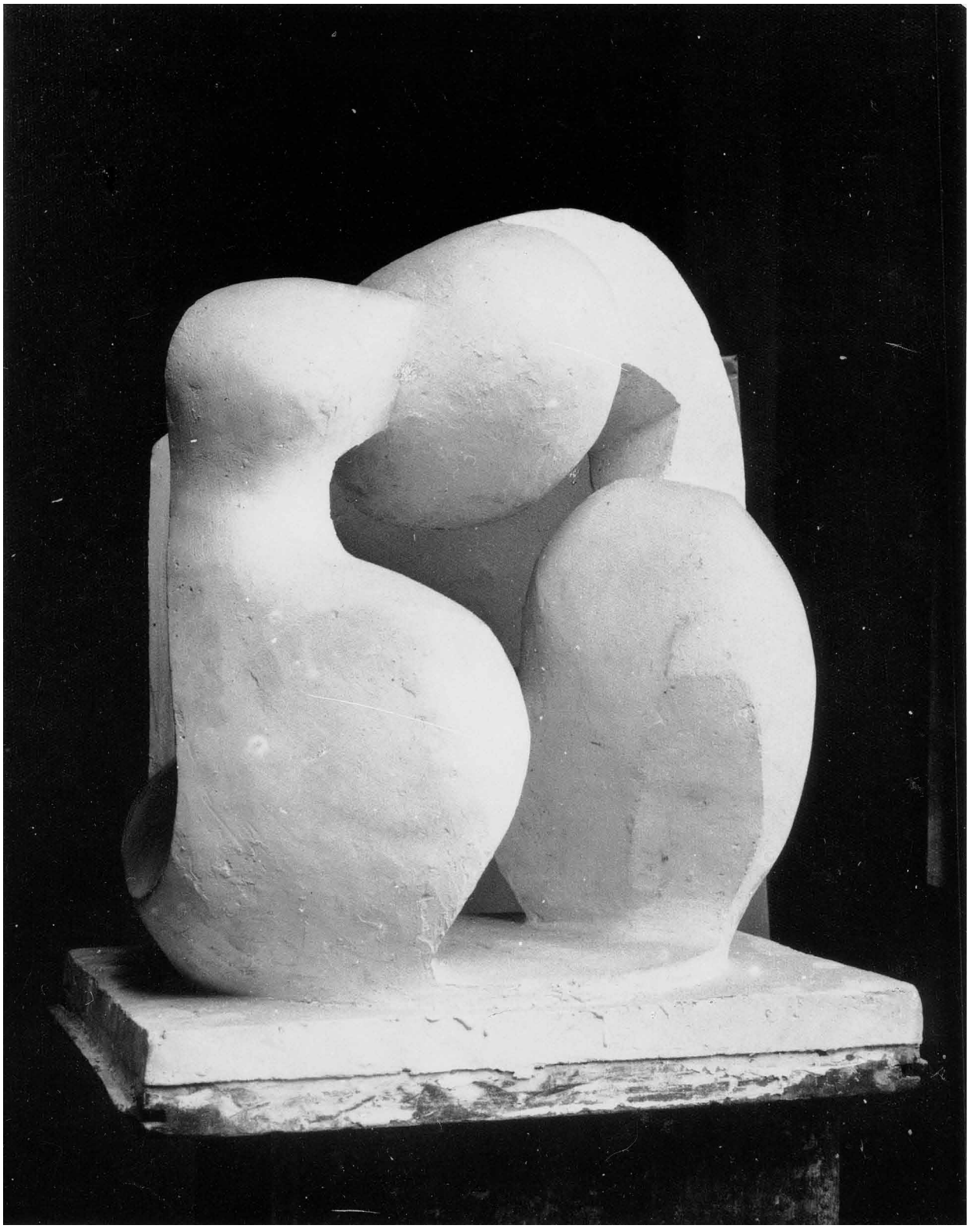
31 *Hlava studenta / Head of a Student*, (1927)



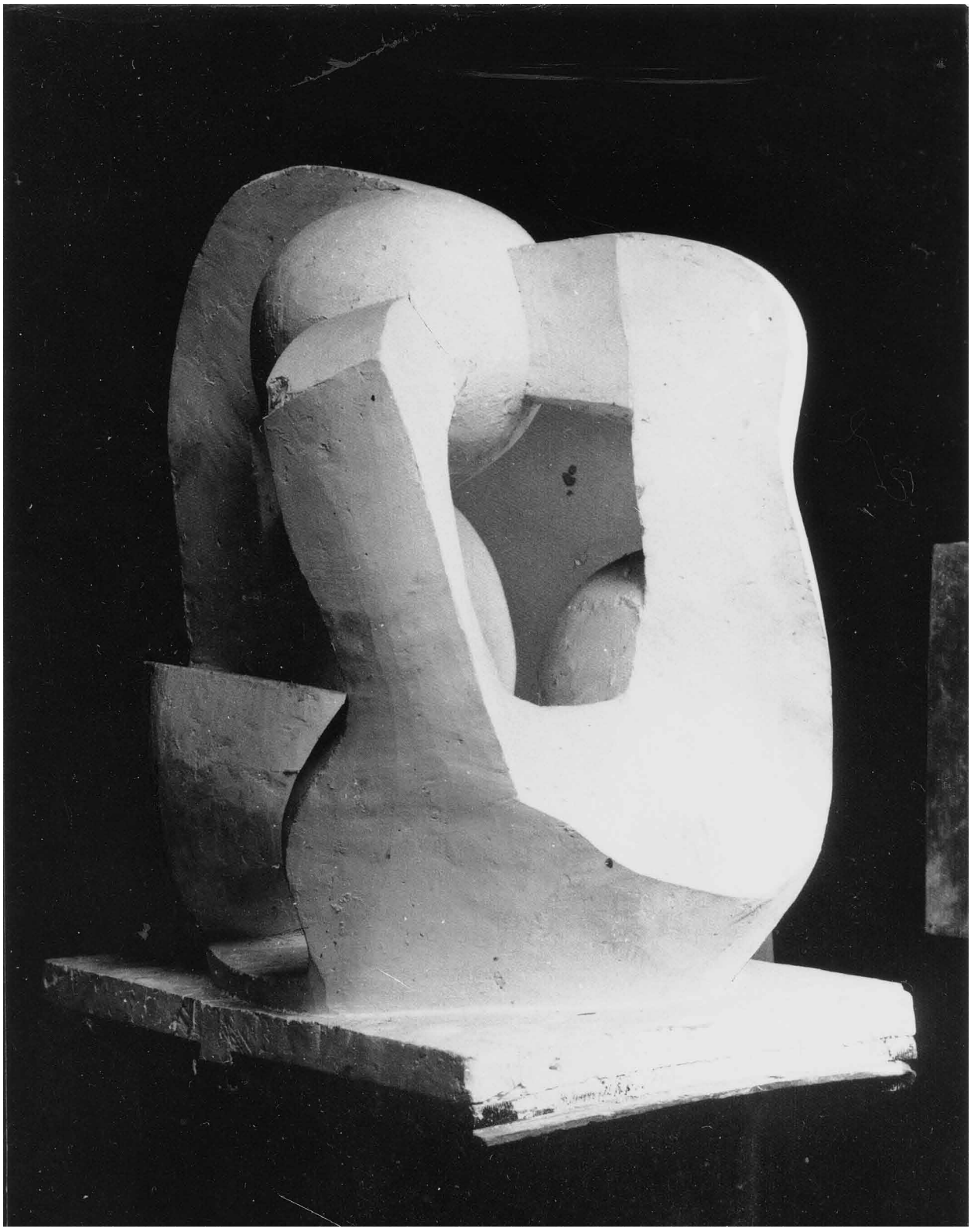
32 *Mužská hlava s brýlemi II / Man's Head with Glasses II*, (1928)

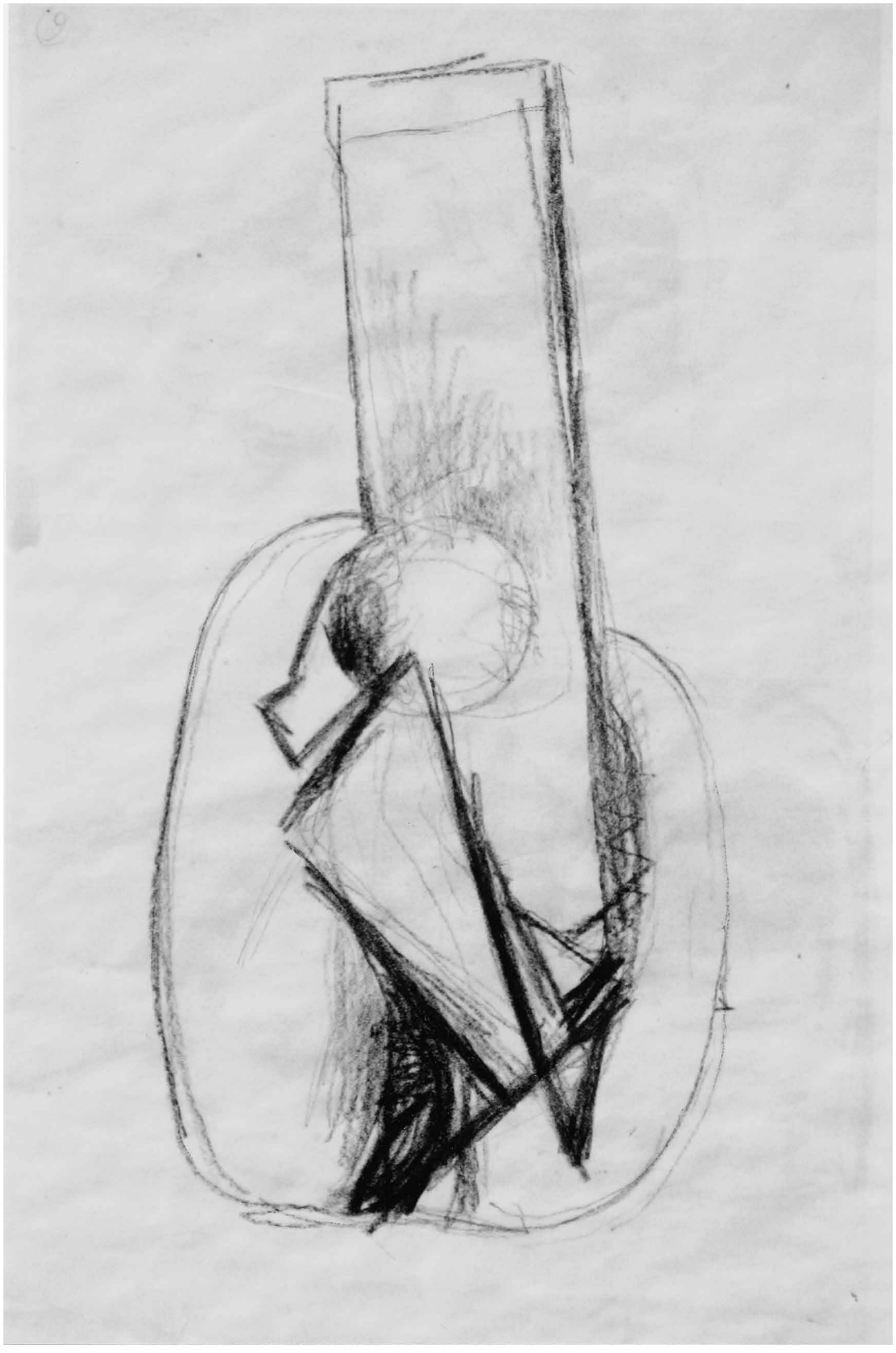


33 *Dívčí tvář / Girl's Face,* (1929)

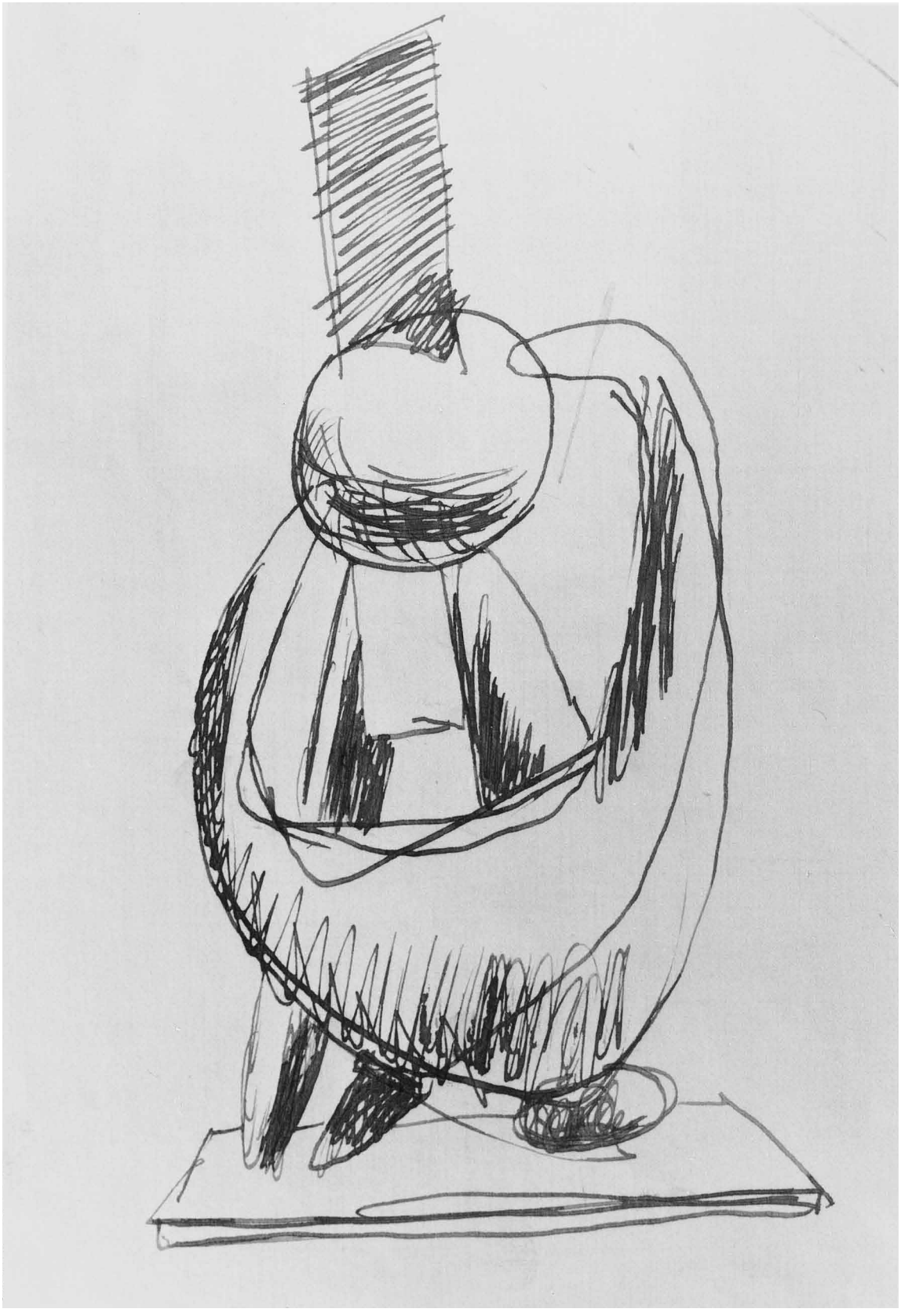


34 35 *Plastika / Sculpture*, (1927-1928)





36 *Studie plastiky pro fontánu / Study of a sculpture for a fountain,* (1928)



37 *Studie plastiky pro fontánu (Pomeranč) / Study of a sculpture for a fountain (Orange)*, (1928)



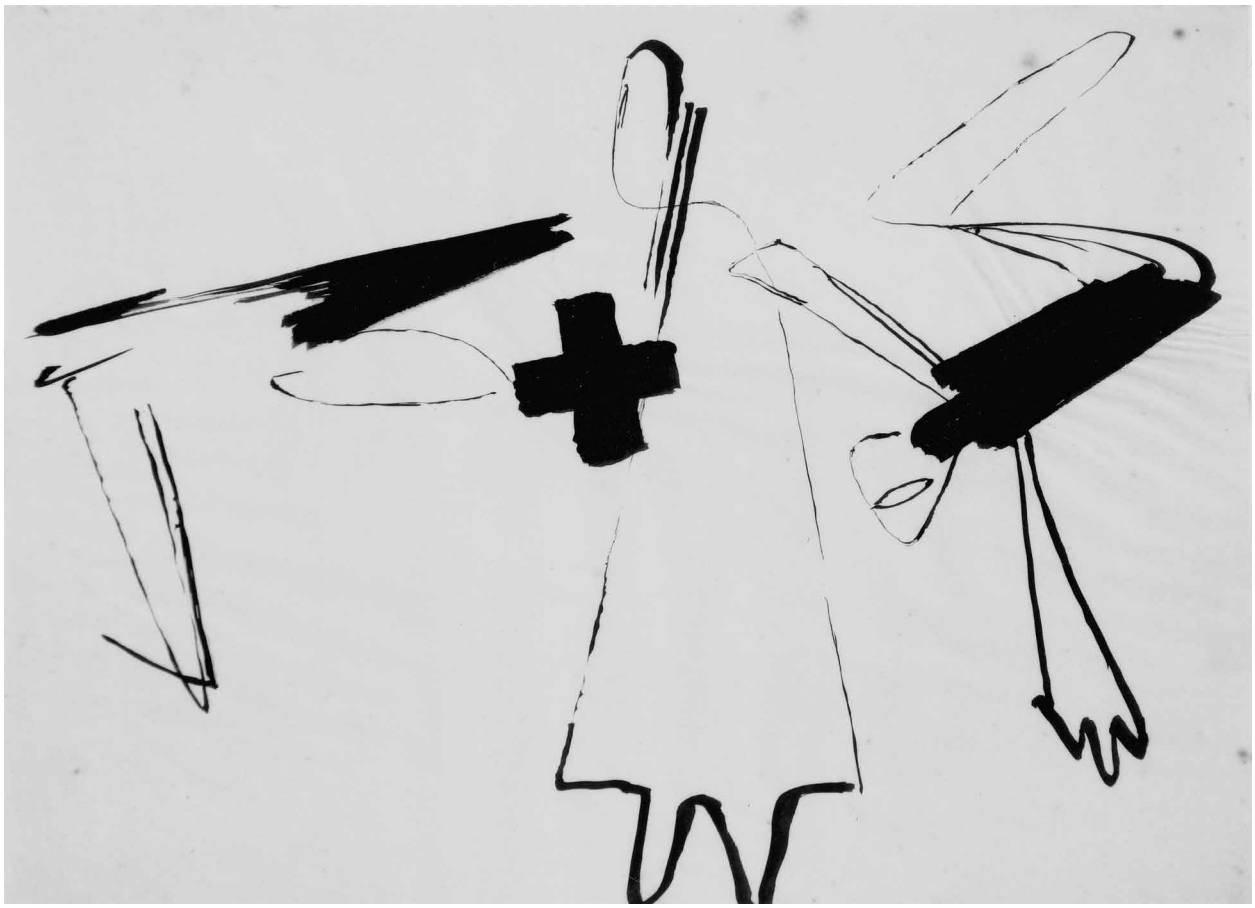
38 *Dívka s dlouhými vlasy / Girl with Long Hair*, (1930)



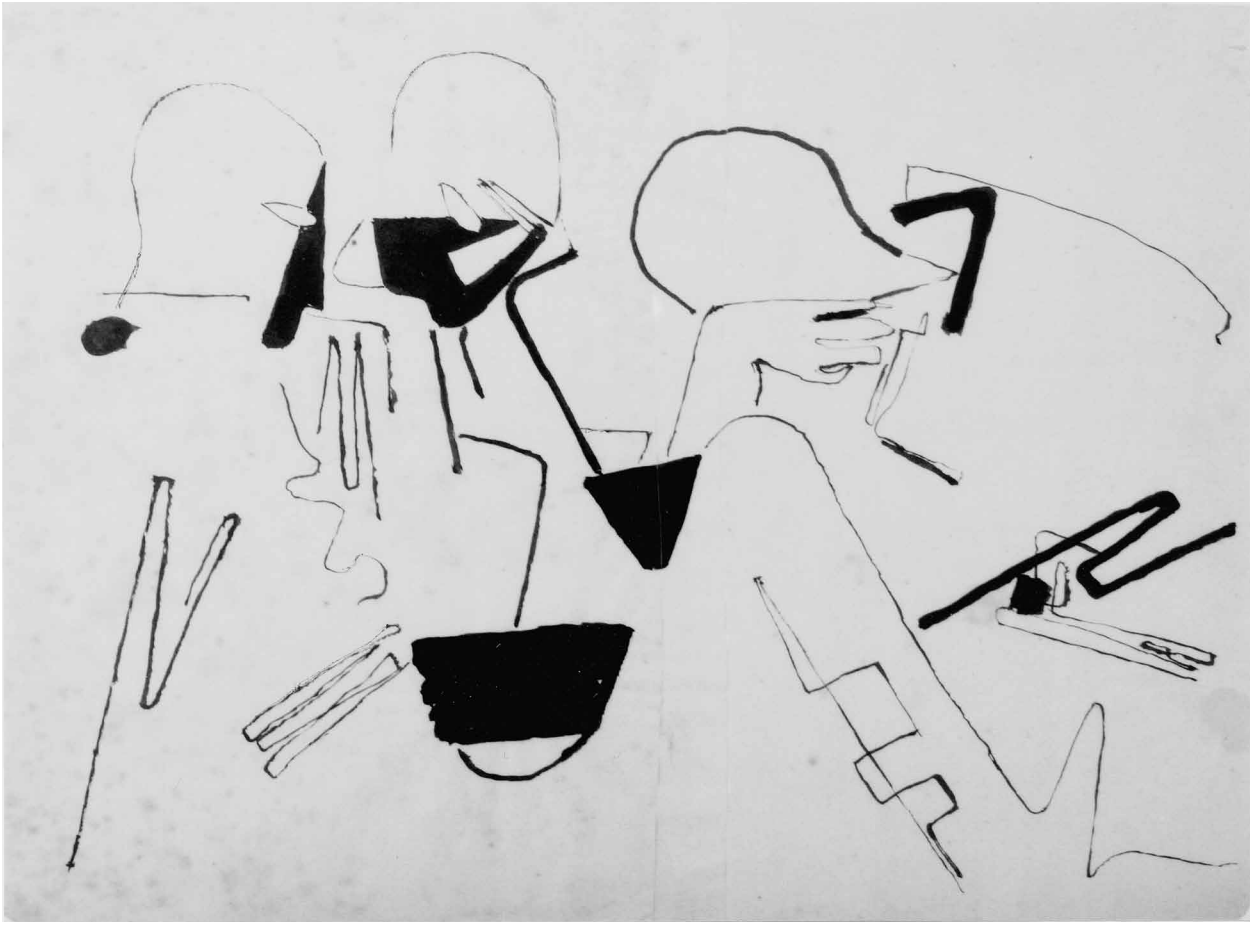
39 *Bez názvu / Untitled*, (1930)



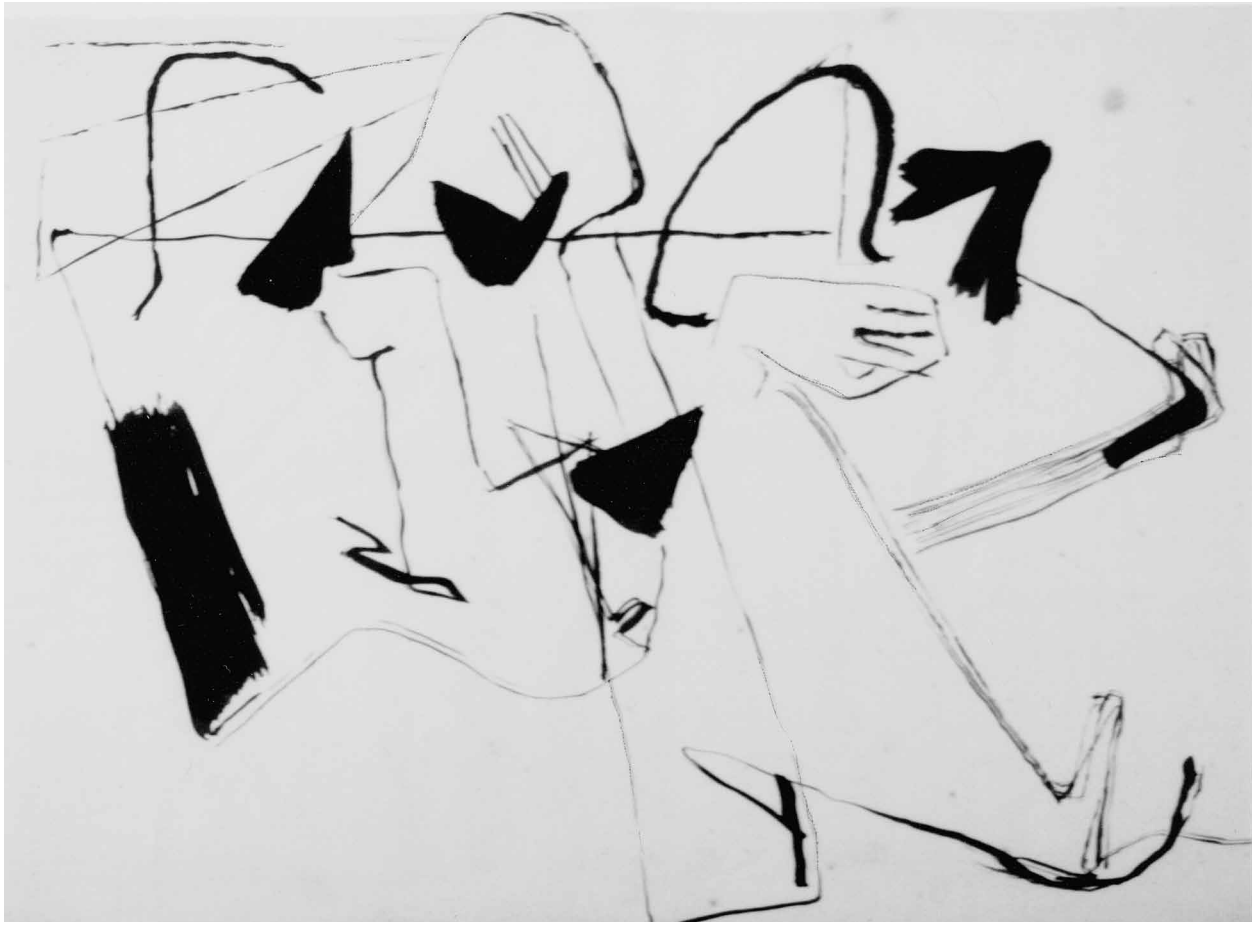
40 *Hlava s brýlemi / Head with Glasses*, (1928)



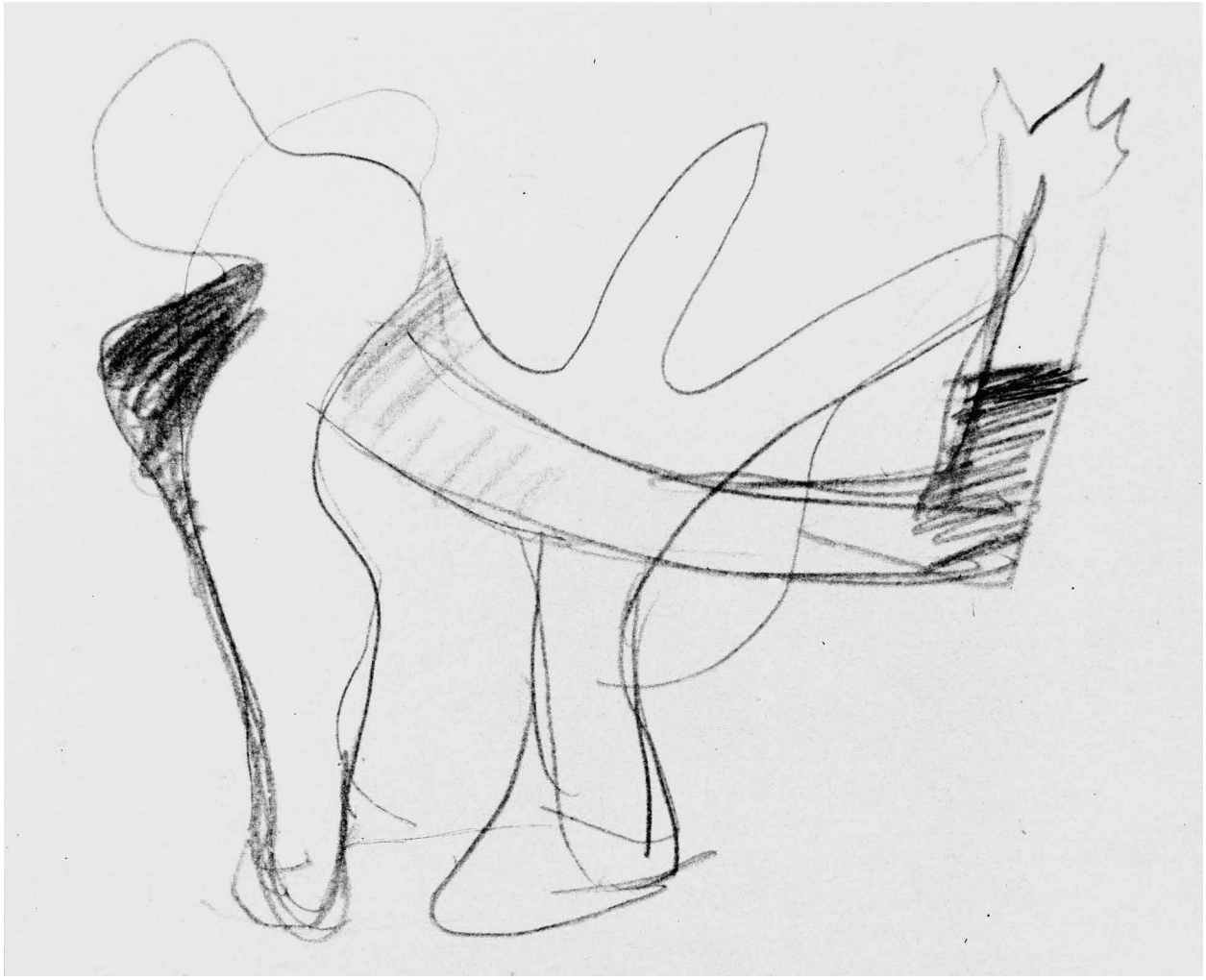
41 *Zachránce* / *Saviour*, (1928)



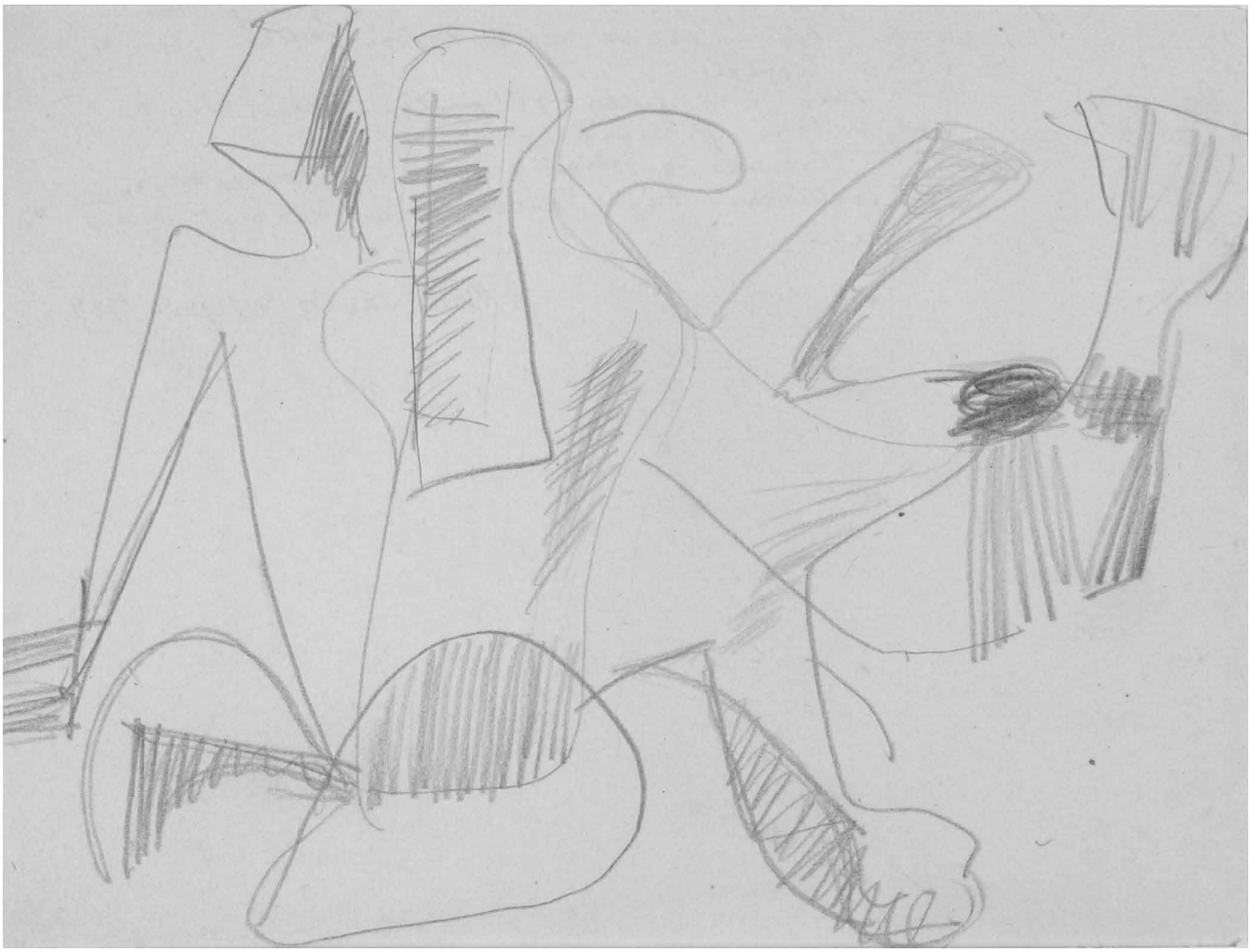
42 *Společnost u stolu I* / *Company at the Table I*, (1928)



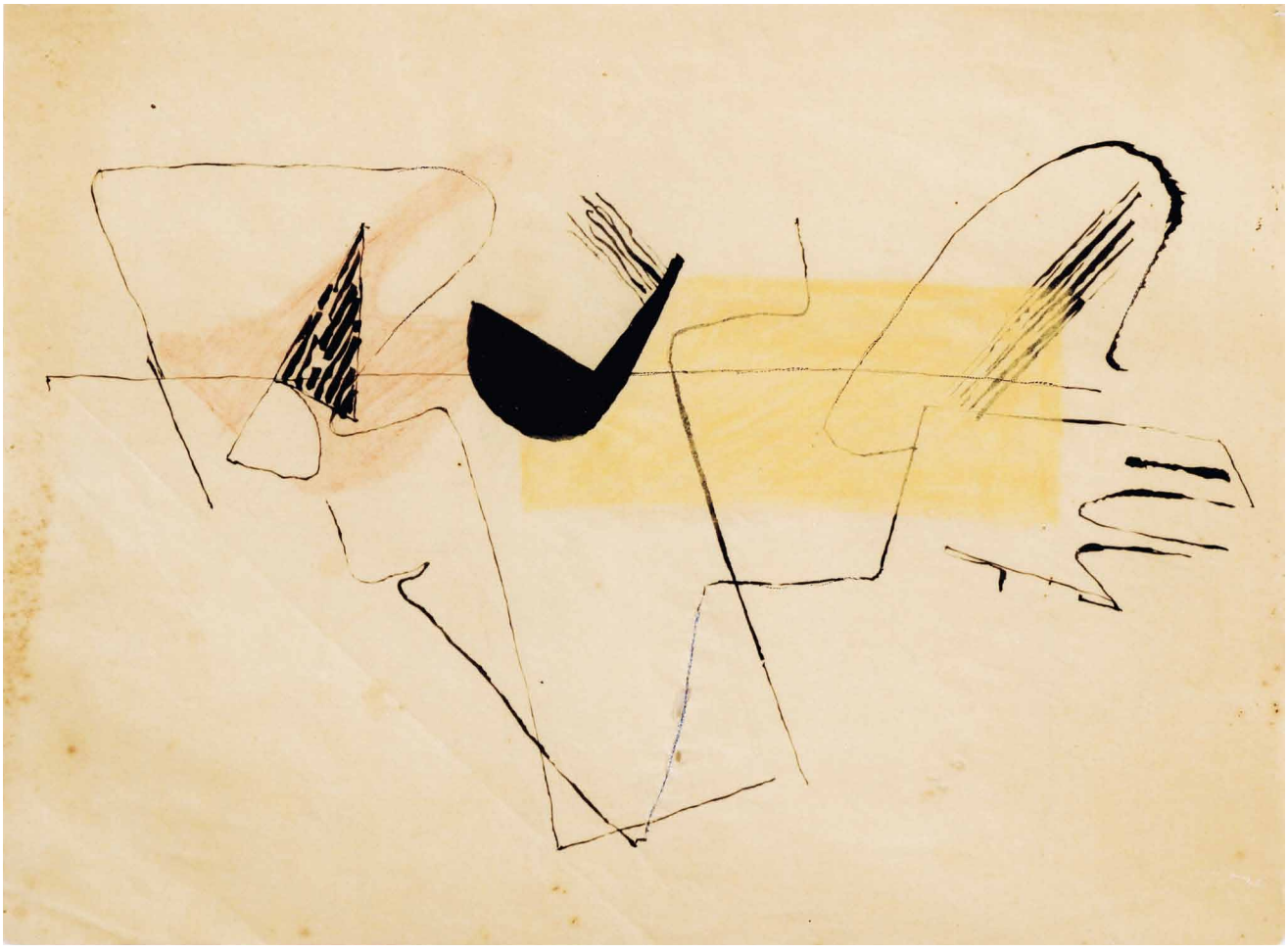
43 *Společnost u stolu II / Company at the Table II*, (1928)



44 *Konfigurace I* / *Configuration I*, (1928)



45 *Konfigurace II / Configuration II*, (1931)



46 *Kompozice / Composition*, (1929)



47 *Ležící žena* / *Reclining Woman*, (1929)



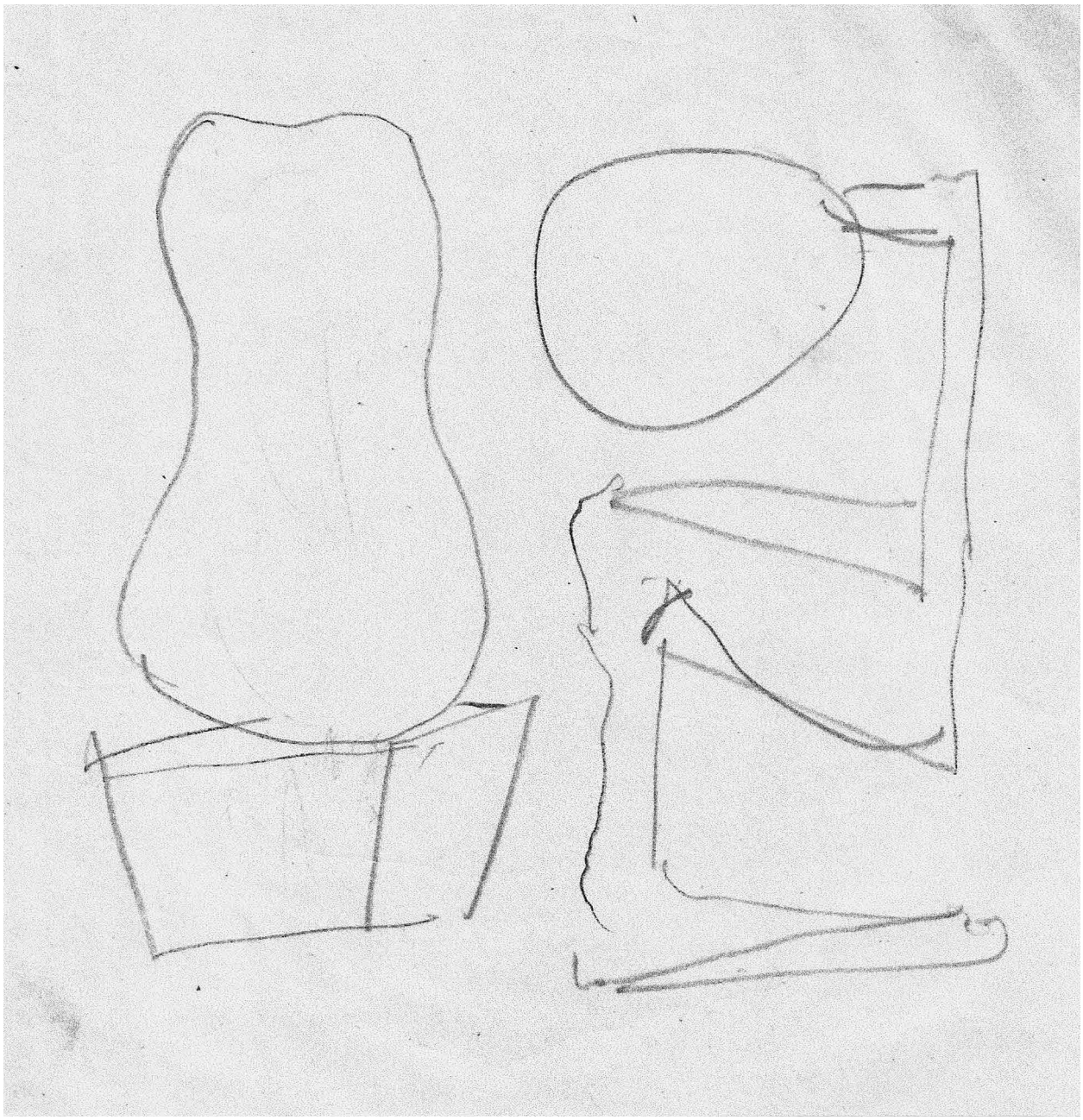
48 *Hlava III / Head III*, 1929



49 *Hlava-Fantom / Head-Phantom*, (1929)



50 *Torzo / Torso*, 1929

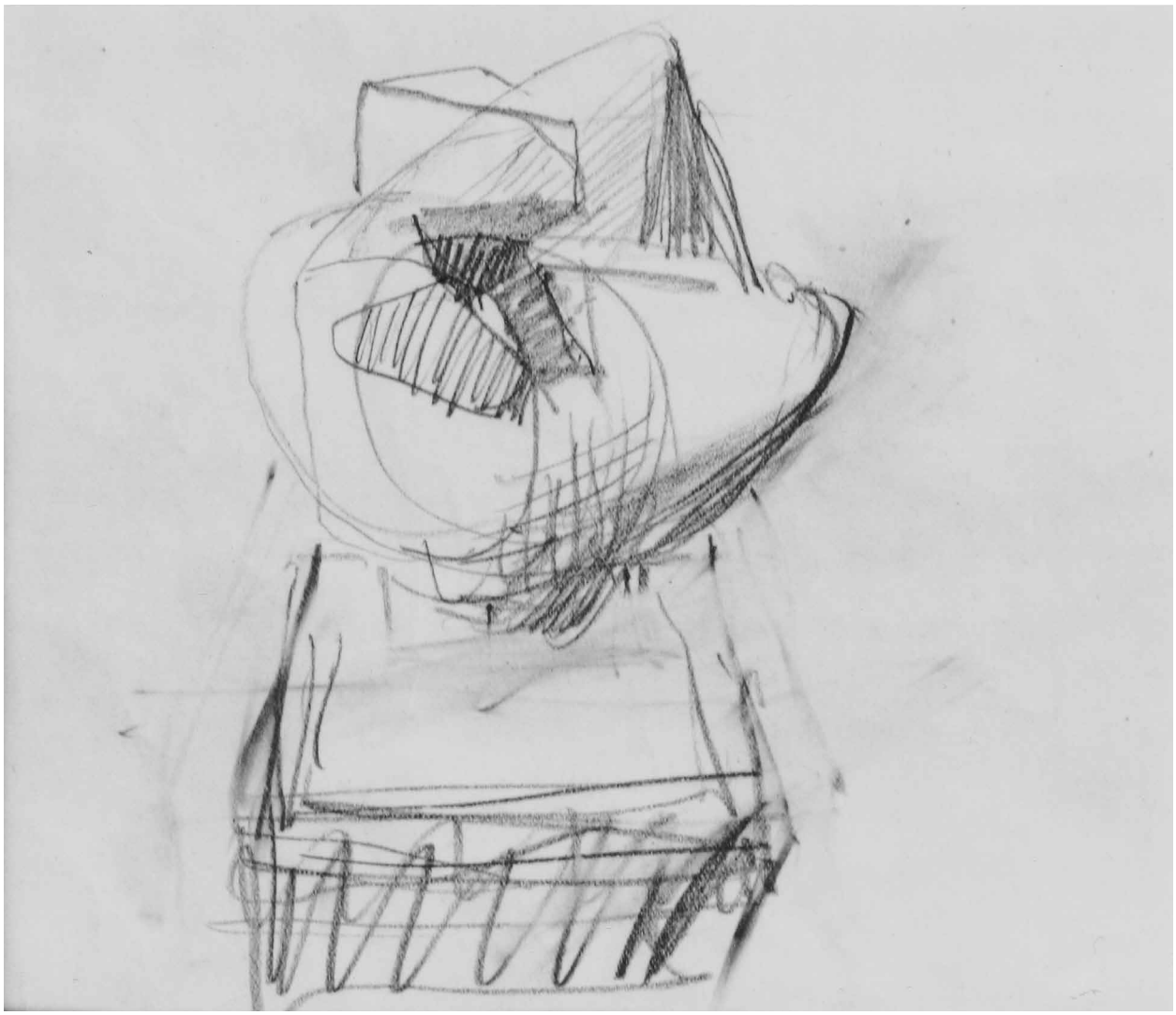


51 *Skica dvou plastik / Sketch of two sculptures*, (1929)

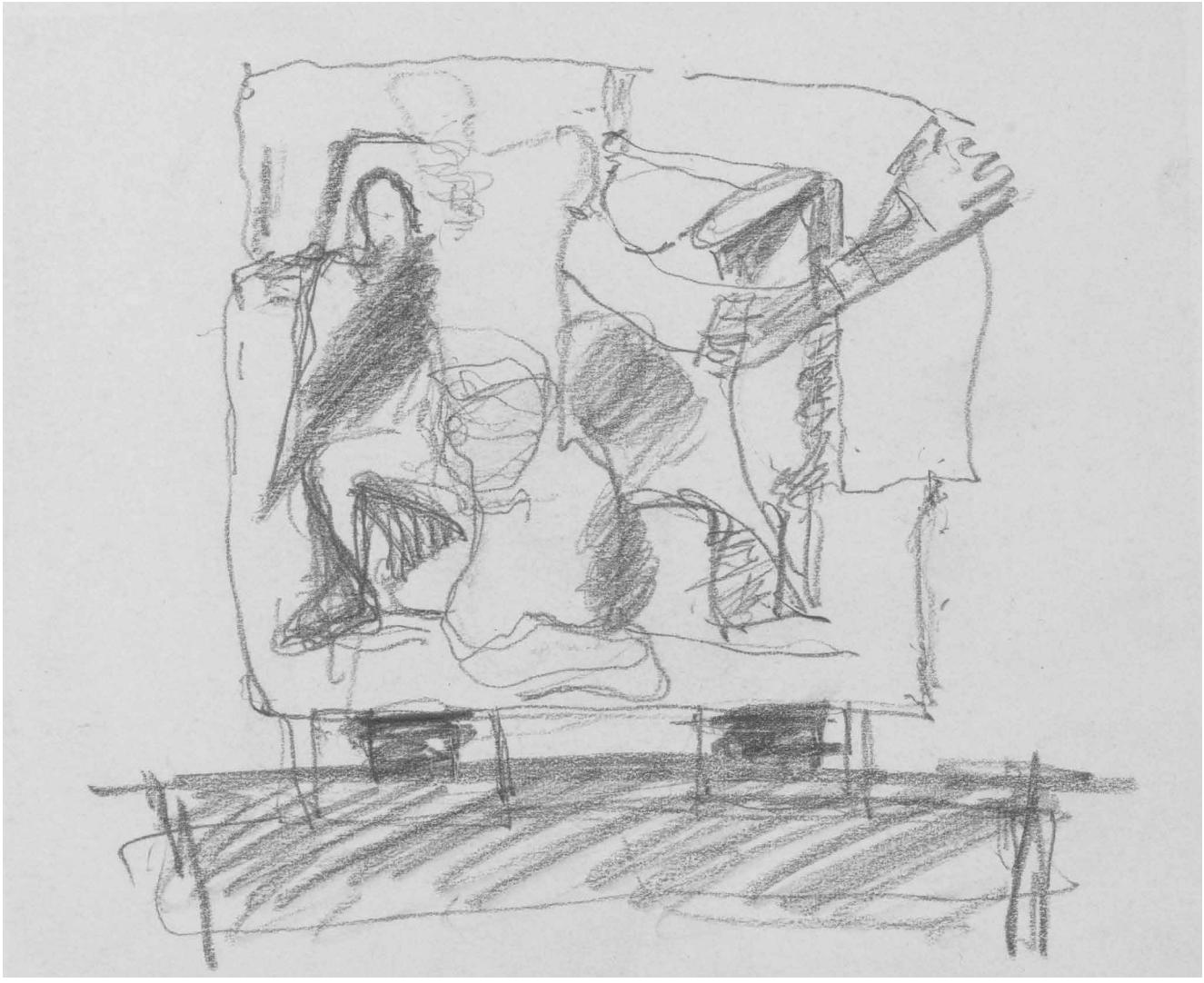


52 53 *Návrh plastiky pro bazén / Design of a sculpture for a swimming pool*, 1930





54 *Zátiší na stole / Still Life on a Table*, (1930)



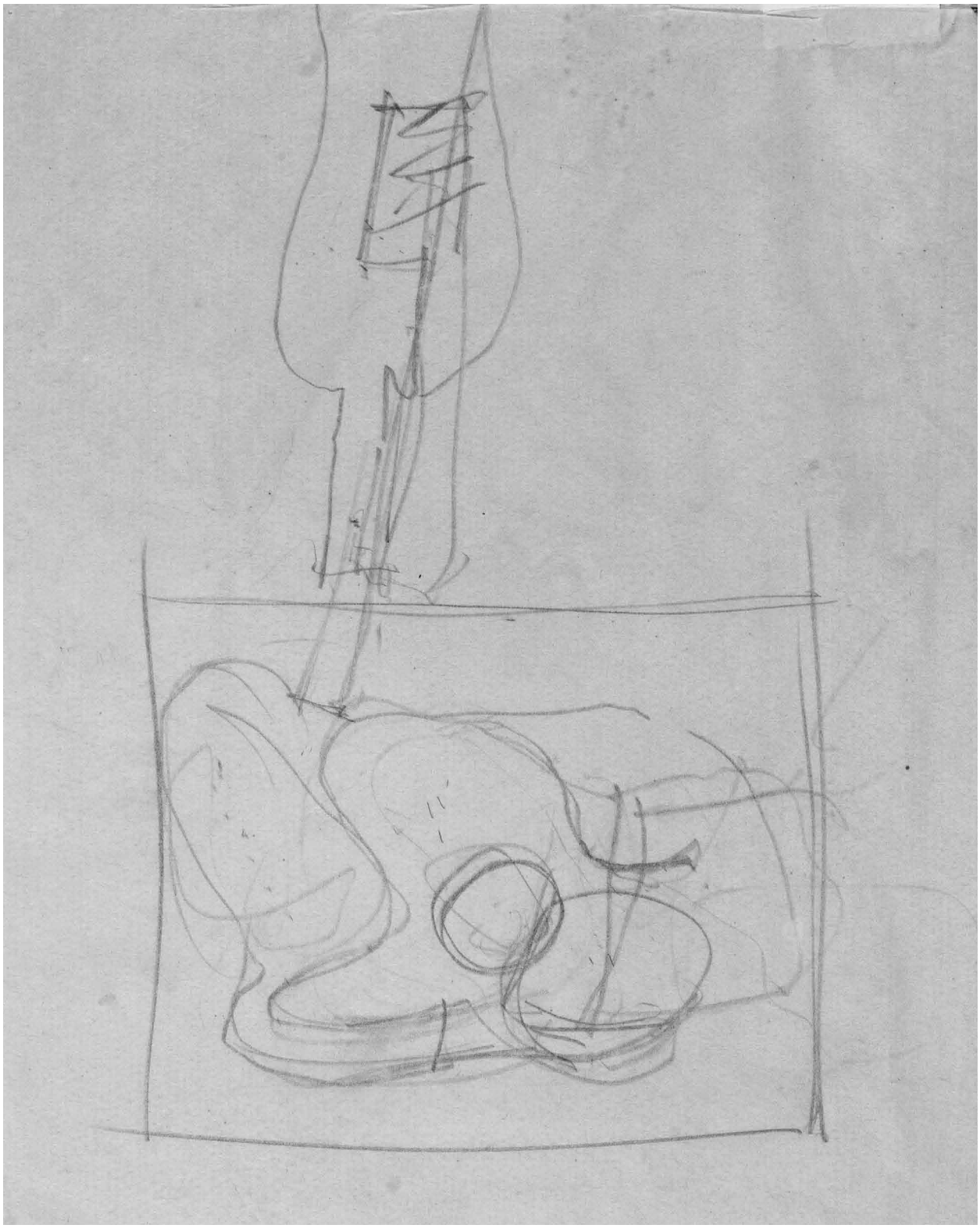
55 *Skica prolamovaného reliéfu / Sketch for an incised relief,* (1930)



56 *Figurální motiv I / Figurative Motif I,* (1930)



57 *Figurální motiv II* / *Figurative Motif II*, (1931)



58 *Hudební zátiší / Musical Still Life,* (1931)



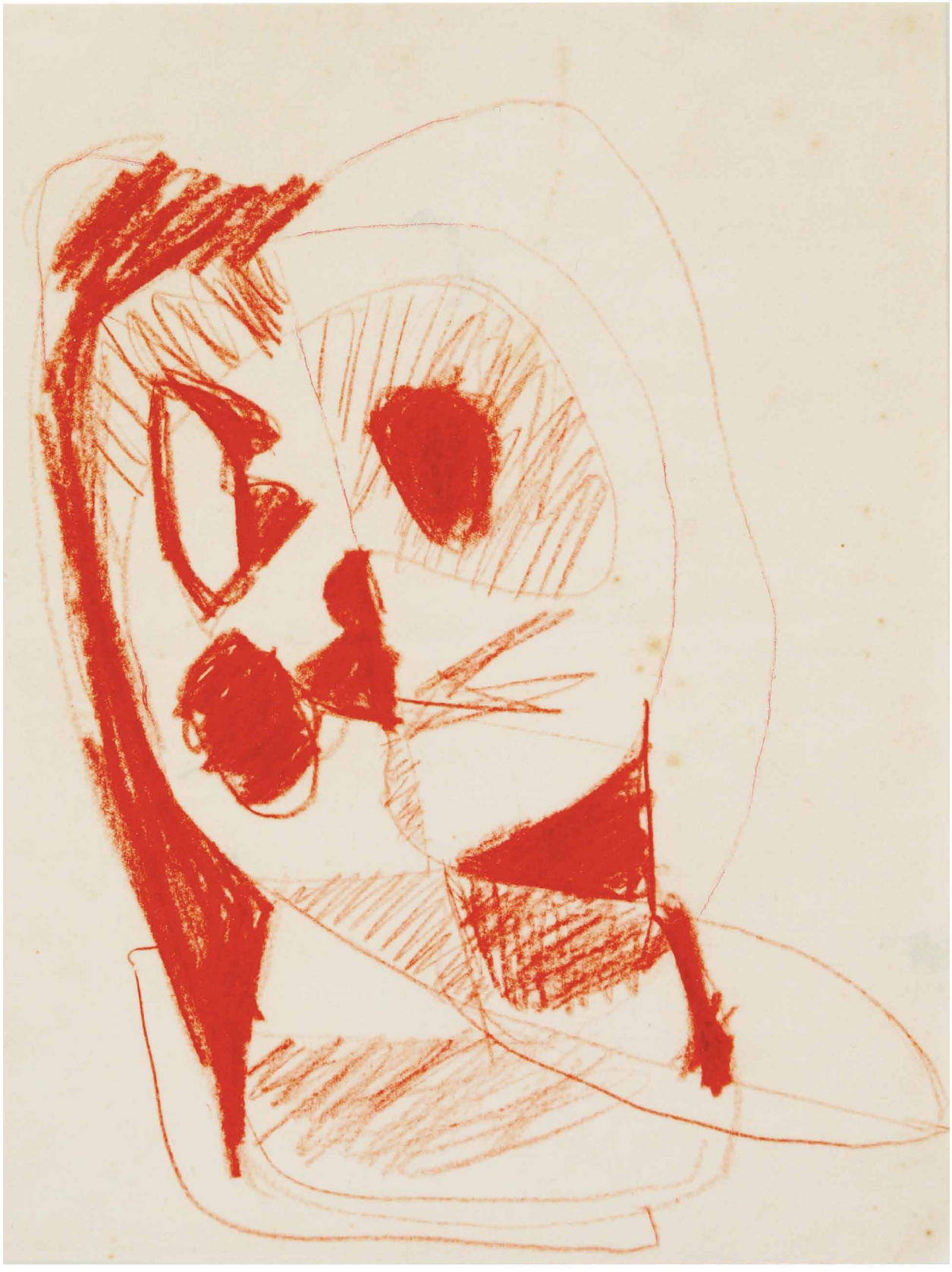
59 *Malířské zátiší* / *Painter's Still Life*, (1931)



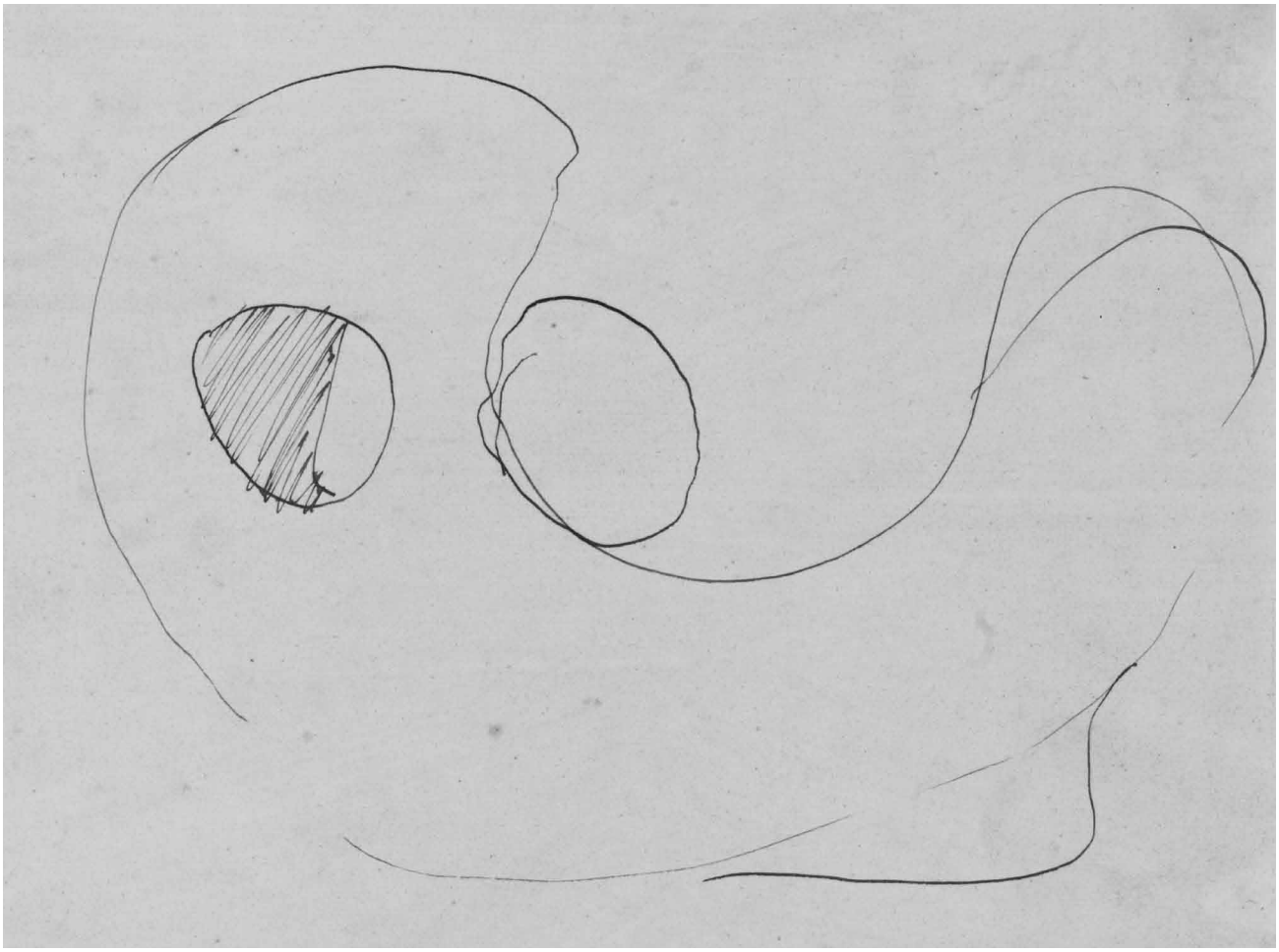
60 *Hlava V (Zahradní lampa) / Head V (Garden Lamp),* (1932)



61 *Hlava V (Zahradní lampa) / Head V (Garden Lamp),* (1932)



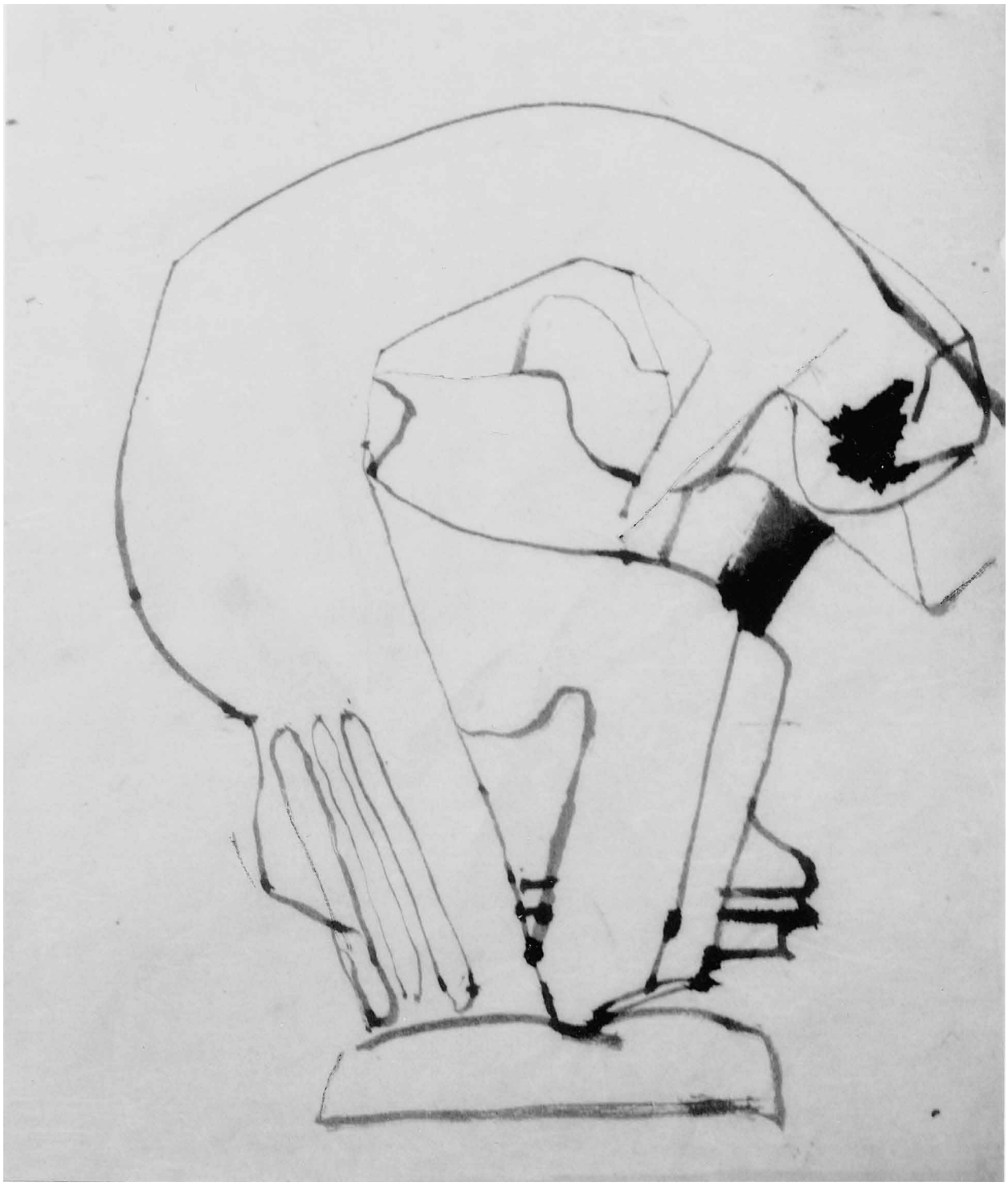
62 *Červená hlava / Red Head*, (1932)



63 *Skica k plastice Dívčí sen / Sketch for the Girl's Dream sculpture*, (1932)



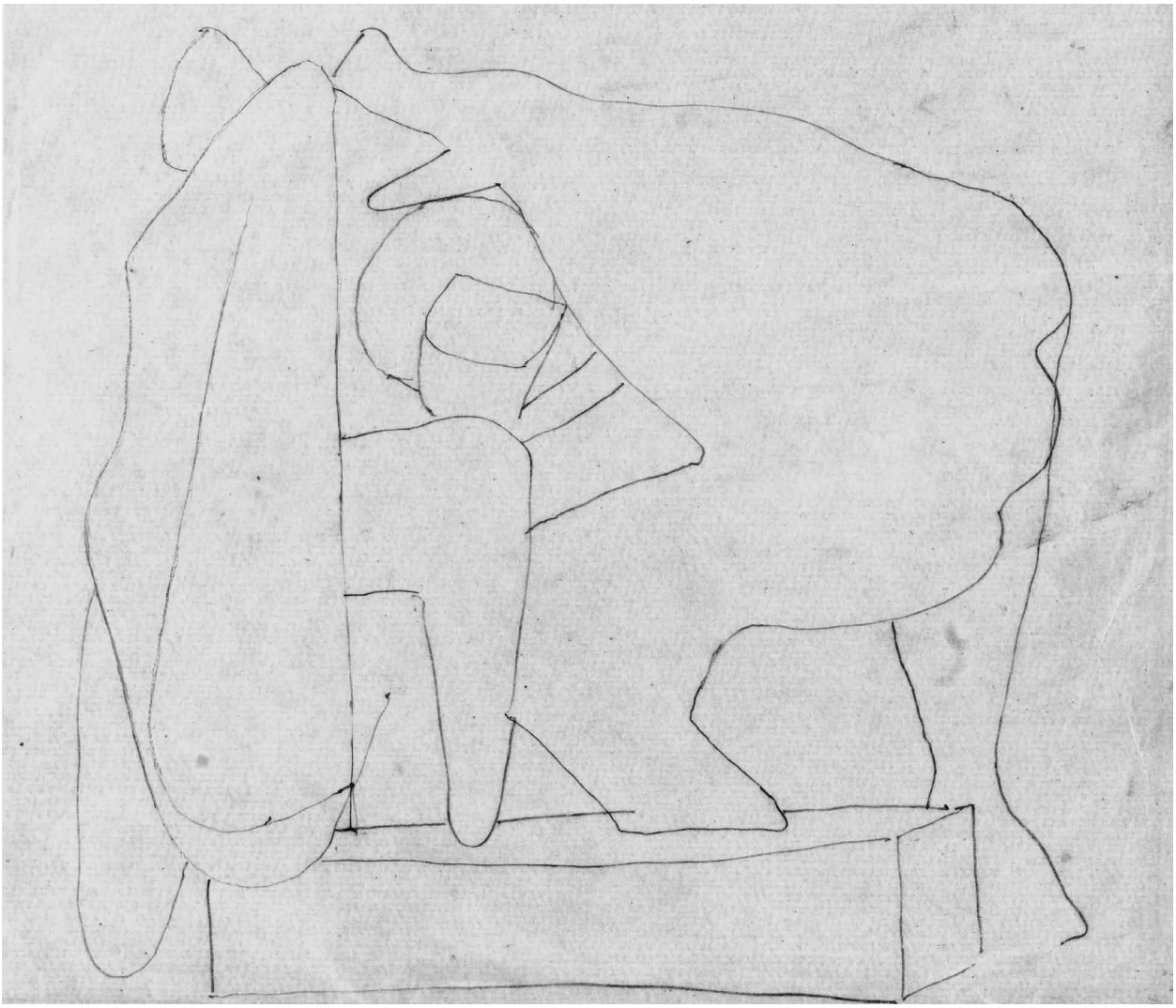
64 *Dívčí sen / Girl's Dream*, (1932)



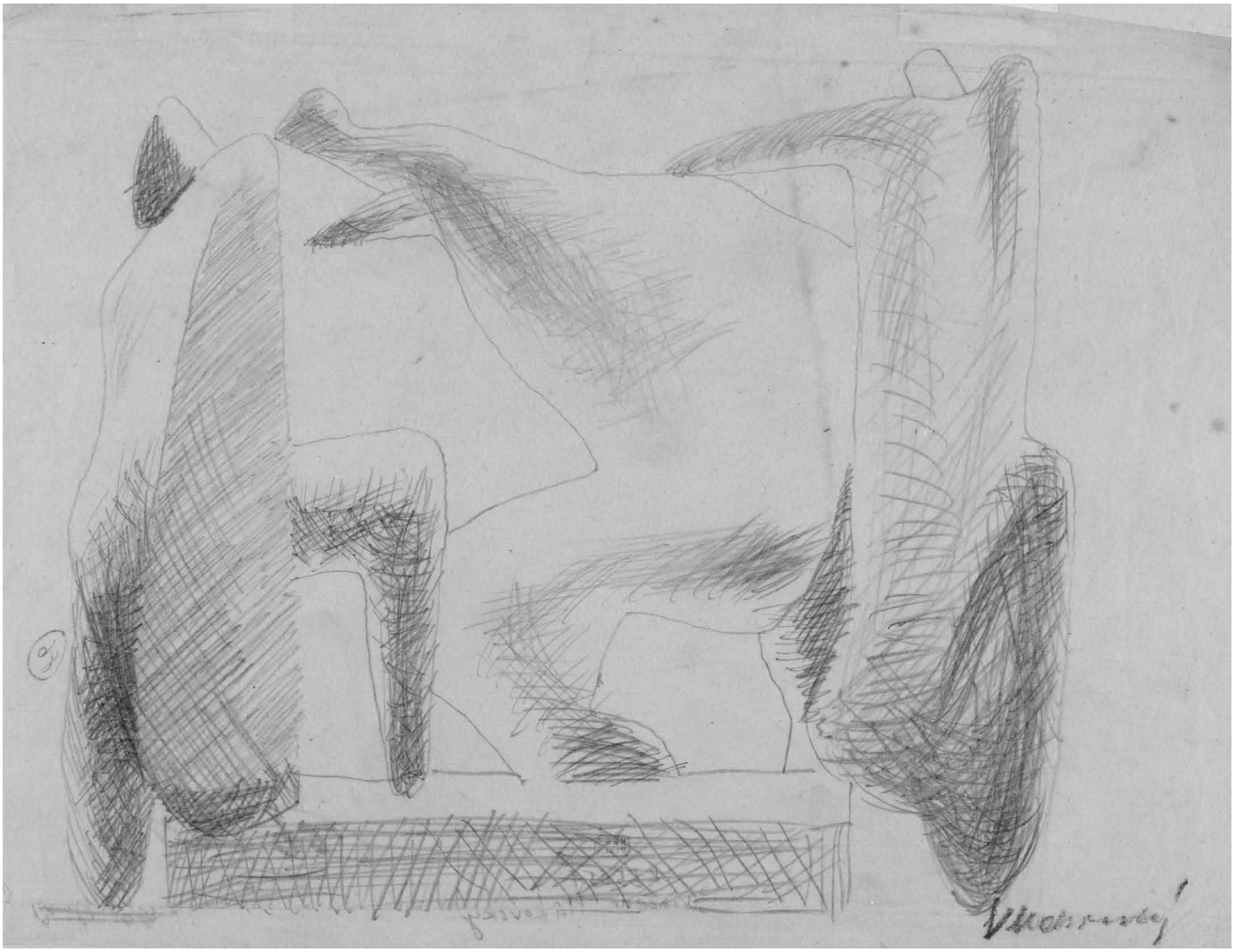
65 *Schýlená / Woman Bent Down*, (1932)



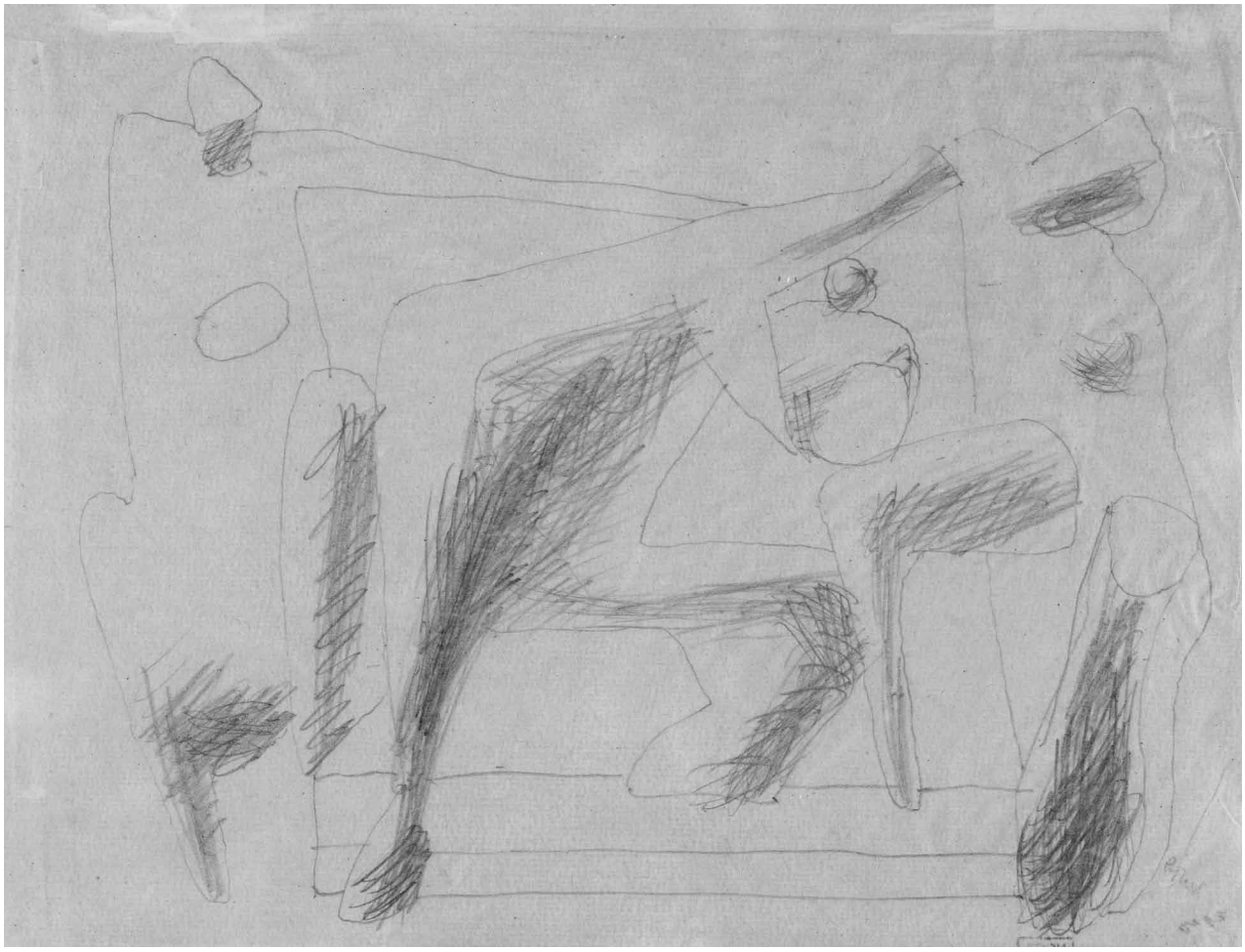
66 *Skloněný ženský akt / Female Nude Bent Down*, (1932)



67 *Skica k Návrhu plastiky pro fontánu / Sketch for the Design of a sculpture for a fountain,* (1932)



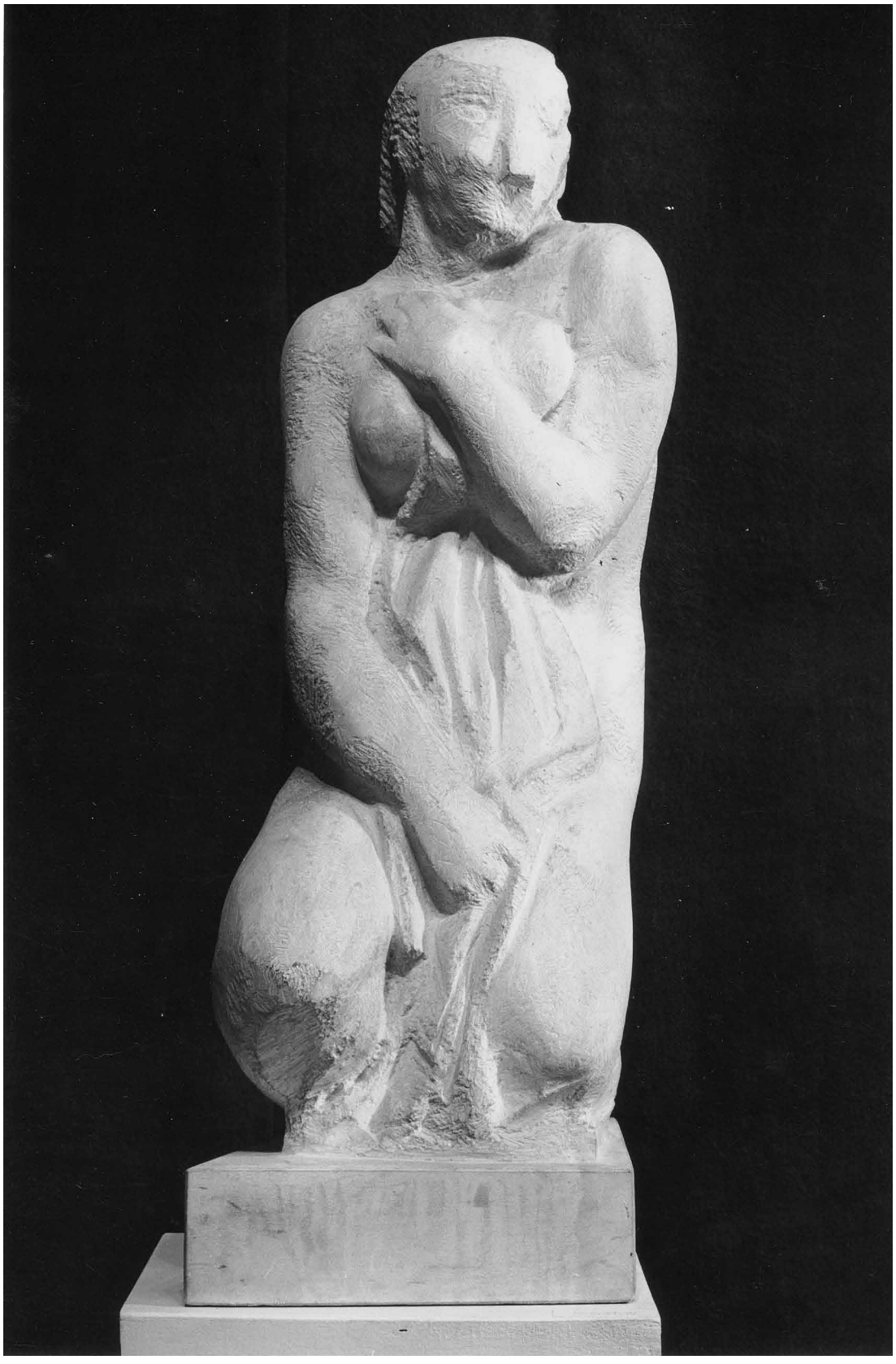
68 *Studie k Návrhu plastiky pro fontánu / Study for the Design of a sculpture for a fountain,* (1932)



69 *Studie k Návrhu plastiky pro fontánu / Study for the Design of a sculpture for a fountain*, (1932)



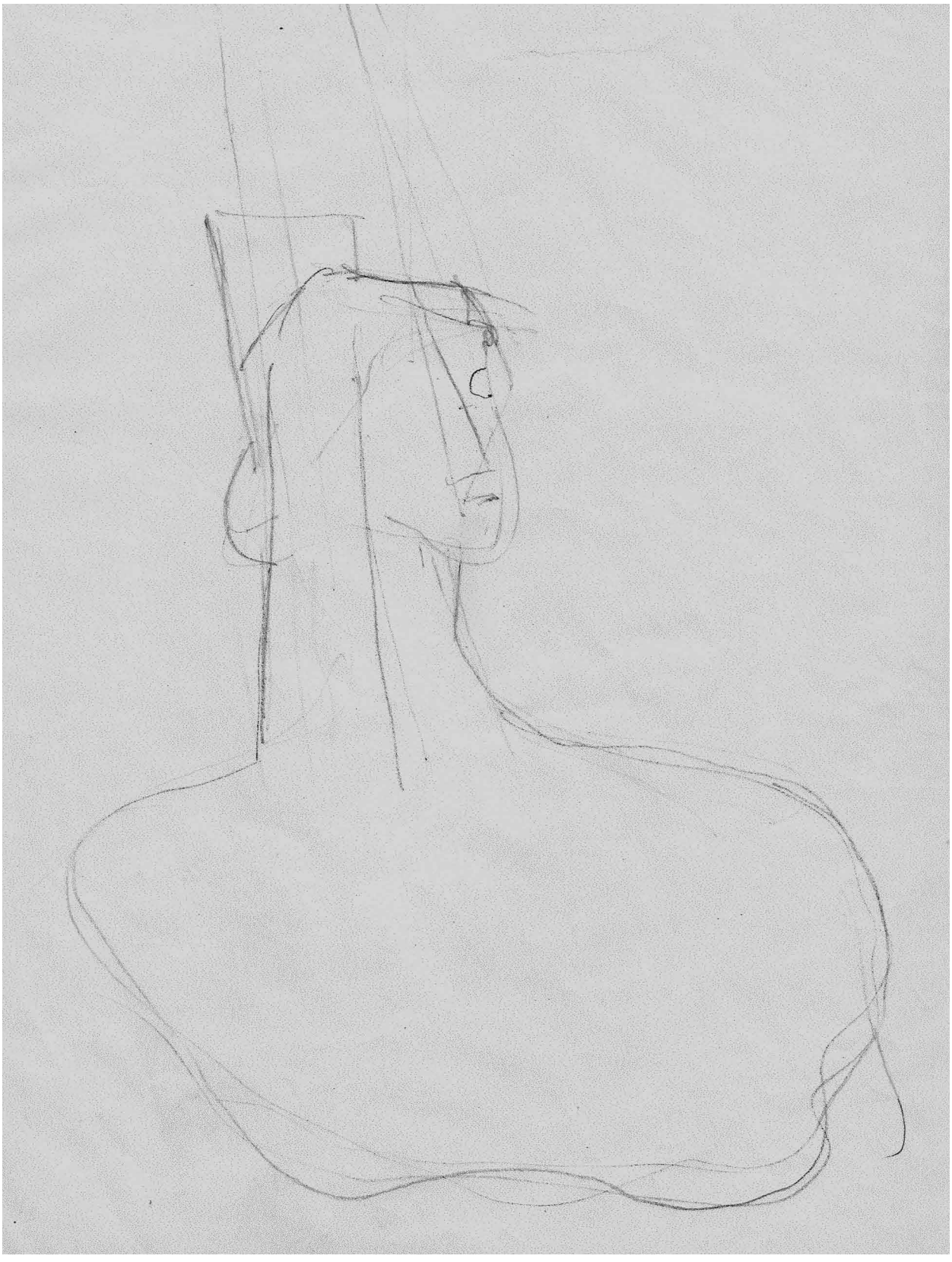
70 *Návrh plastiky pro fontánu / Design of a sculpture for a fountain,* (1932)



71 *Klečící ženský akt s drapérií / Kneeling Female Nude with Drapery*, (1932)



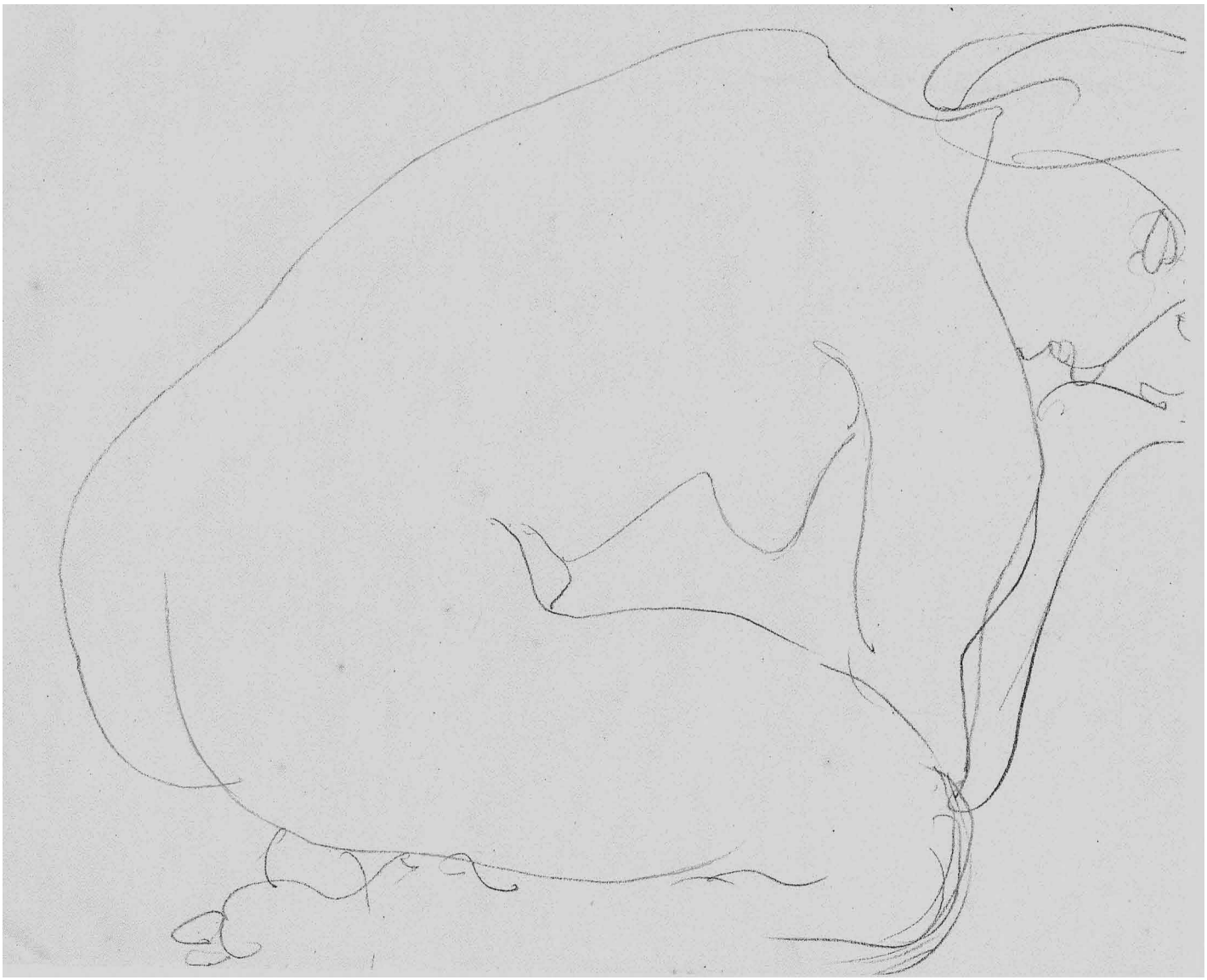
72 *Skica Klečícího aktu s drapérií / Sketch for the Kneeling Female Nude with Drapery,* (1932)



73 *Ženské poprsí / Female Bust*



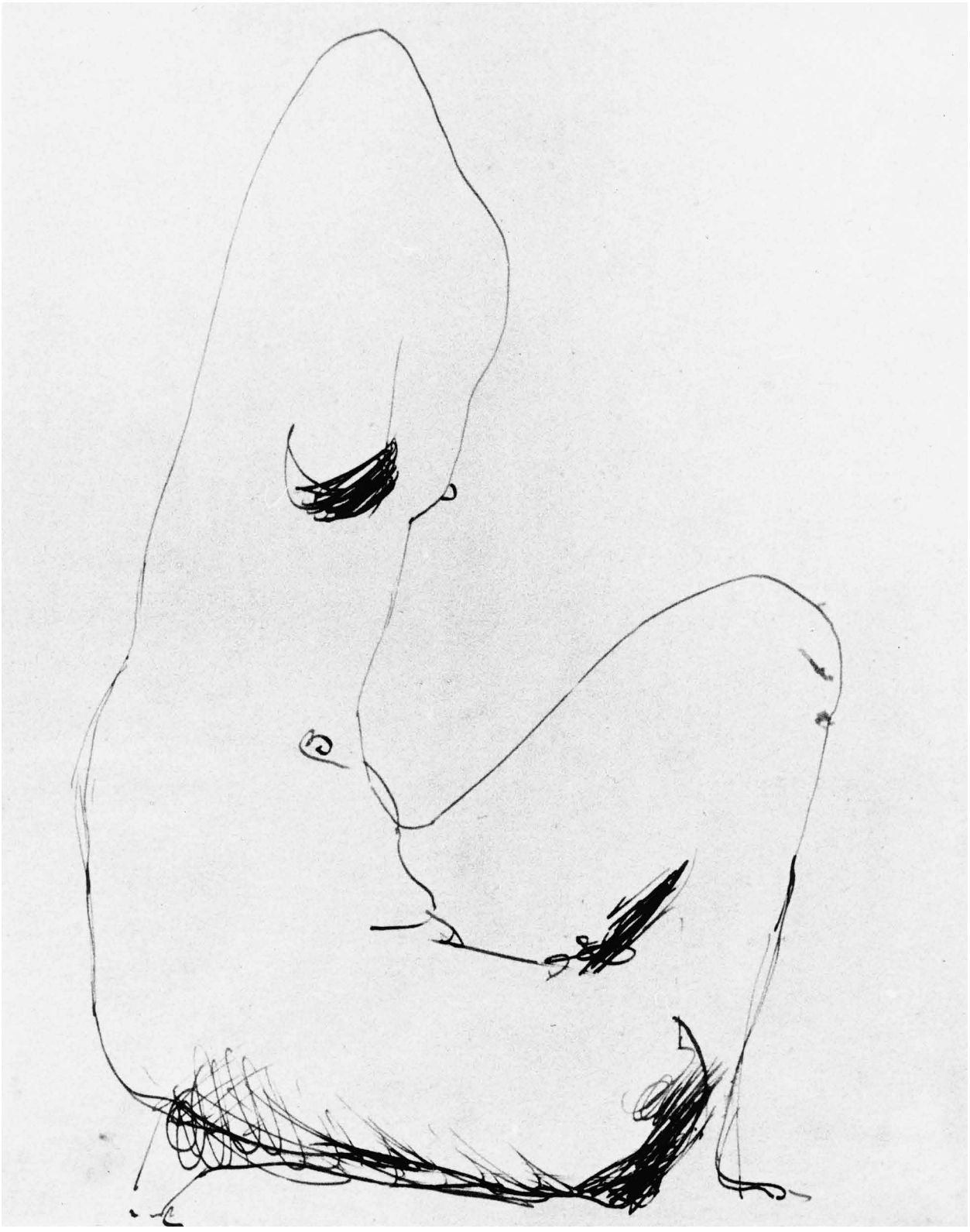
74 *Sedící akt opřený o paže / Seated Nude Supported by Arms*



75 *Schoulená / Huddled Female Figure*



76 *Zamyšlená žena / Pensive Woman,* (1932)



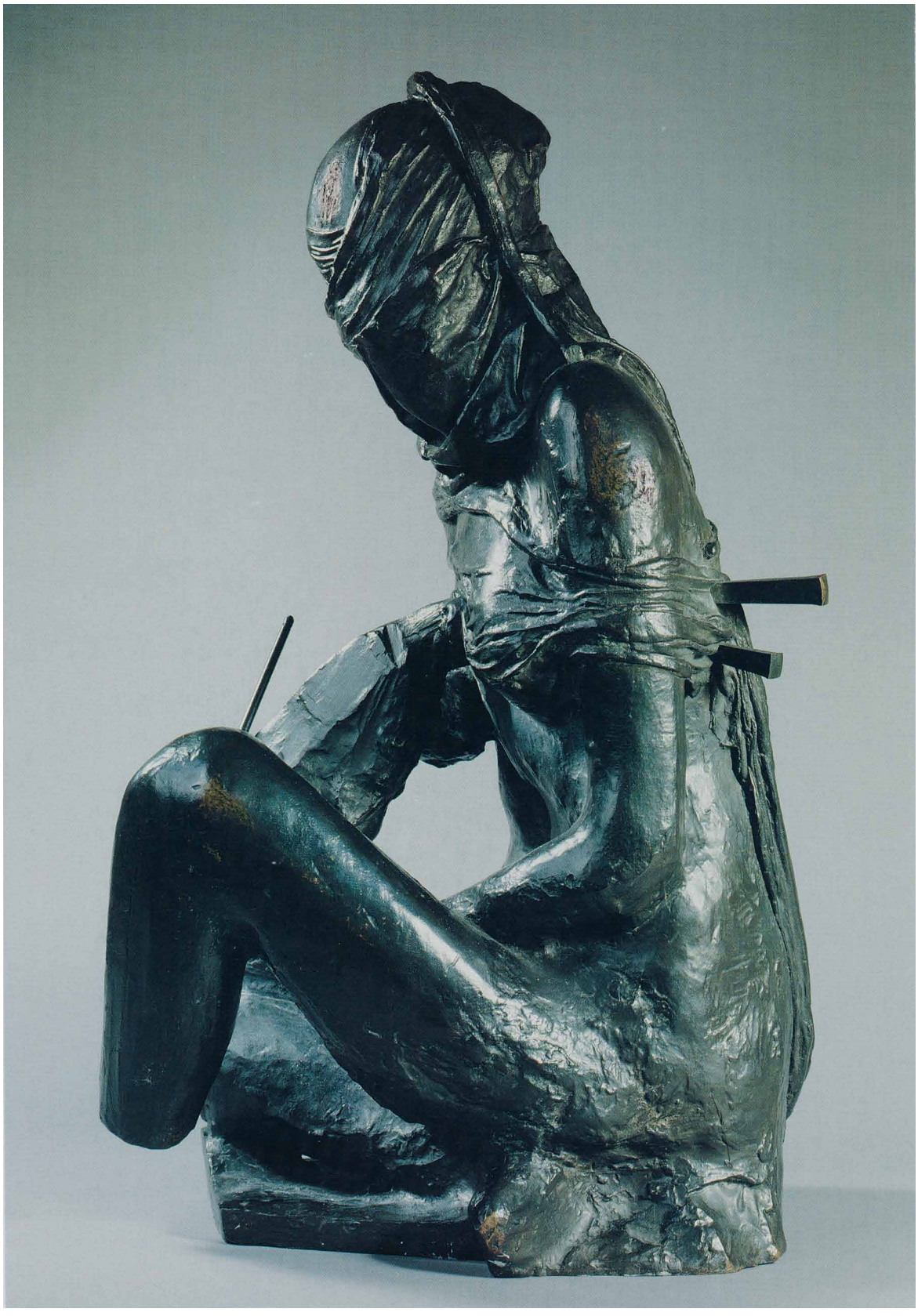
77 *Torzo sedící ženy / Torso of a Seated Woman*, (1933)



78 *Sedící ženský akt / Seated Female Nude,* (1933)



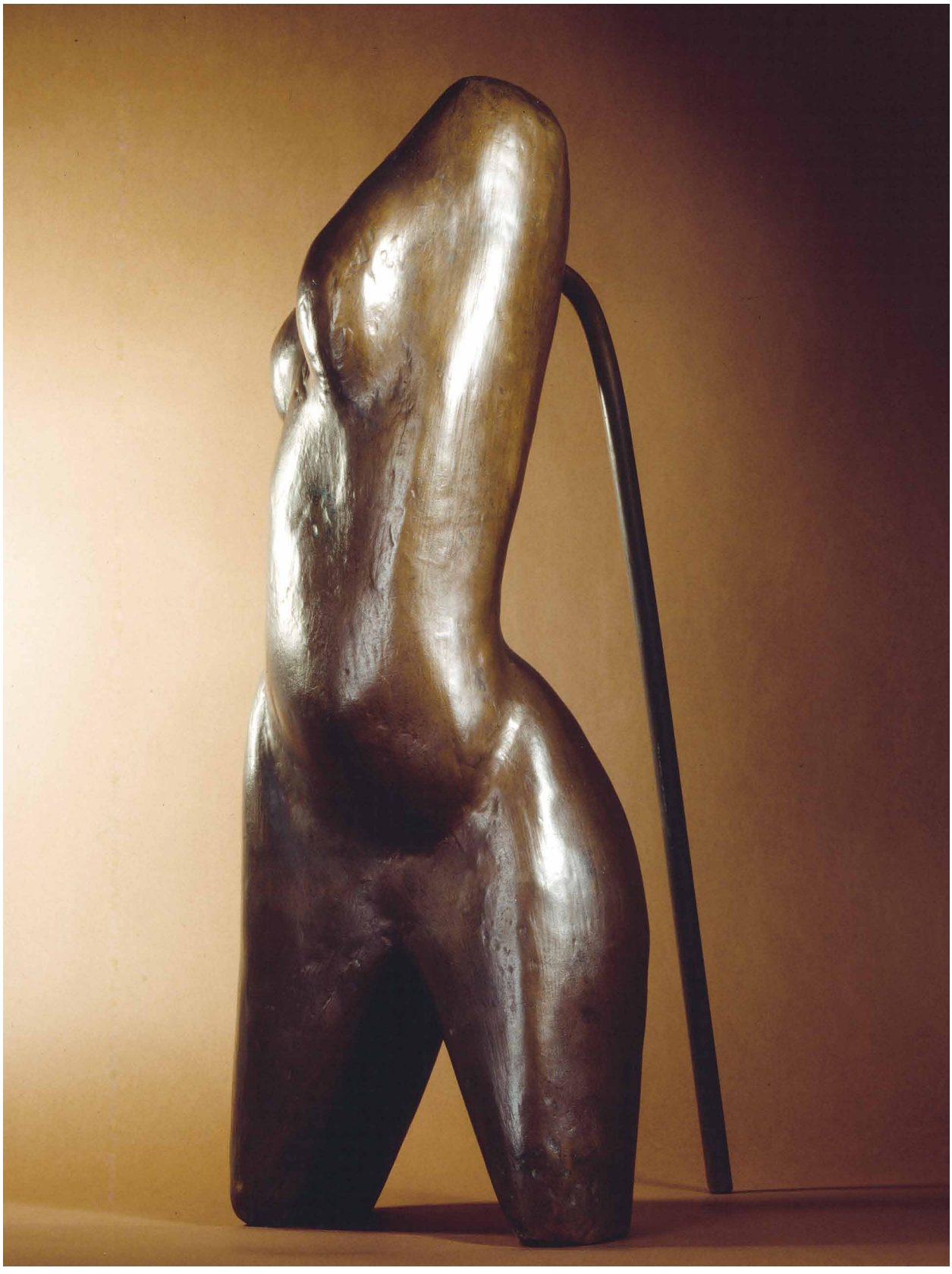
79 *Torzo sedící ženy / Torso of a Seated Woman*, (1933)



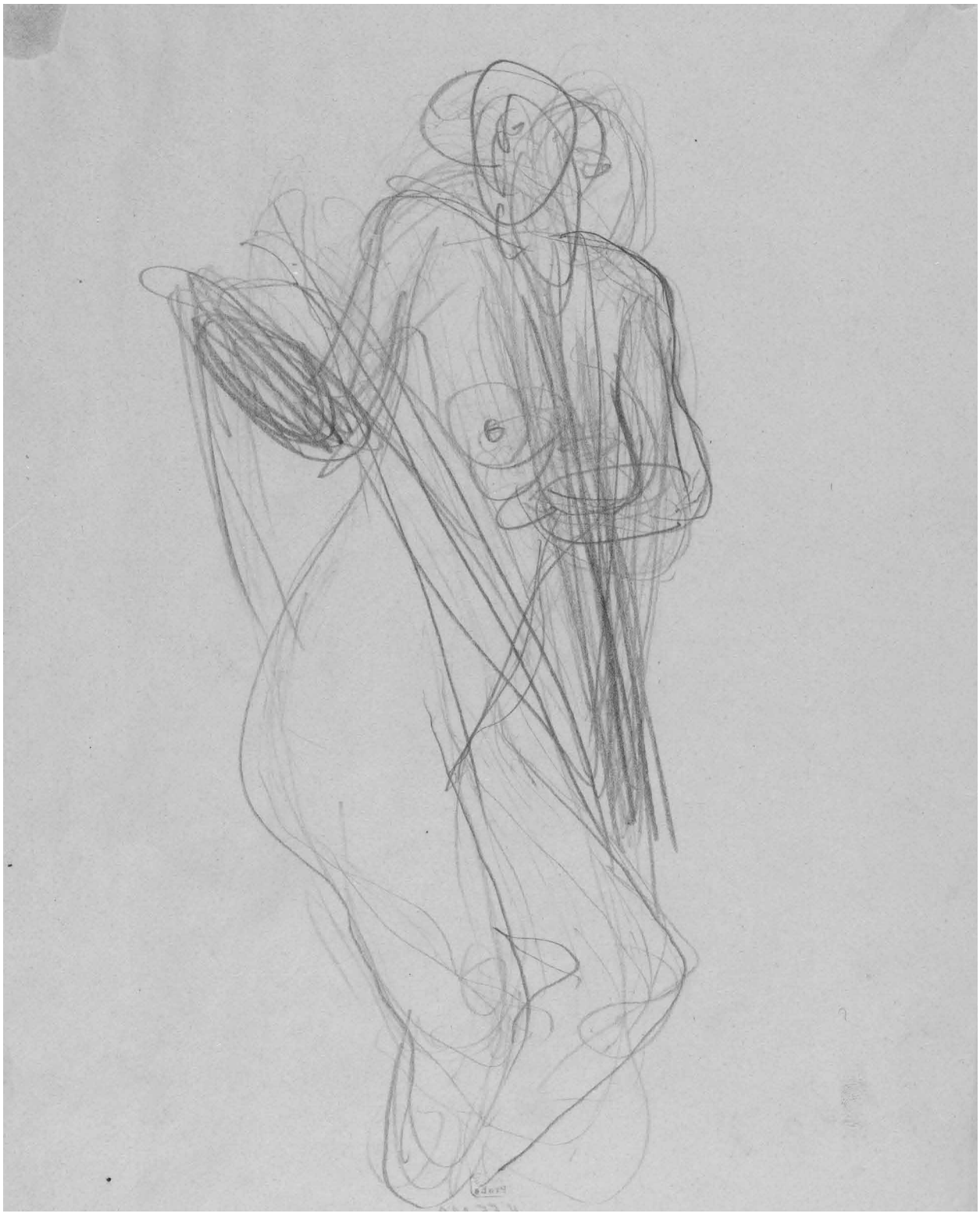
80 *Dívka s děckem / Girl with Child*, (1933)



81 *Torzo / Torso*, (1932)

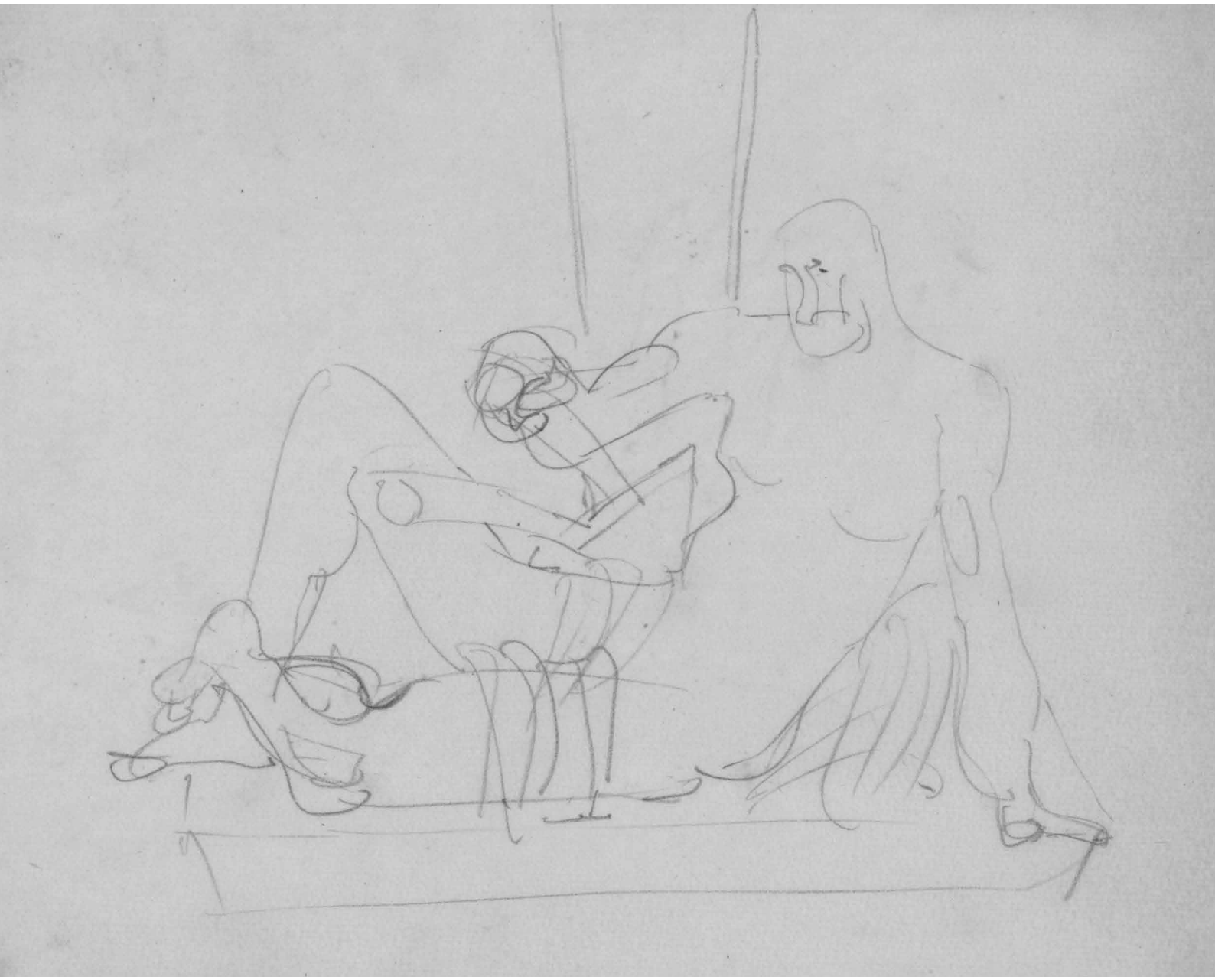


82 *Torzo ženy / Female Torso,* (1932)



83 *Žena v pohybu / Woman in Motion*





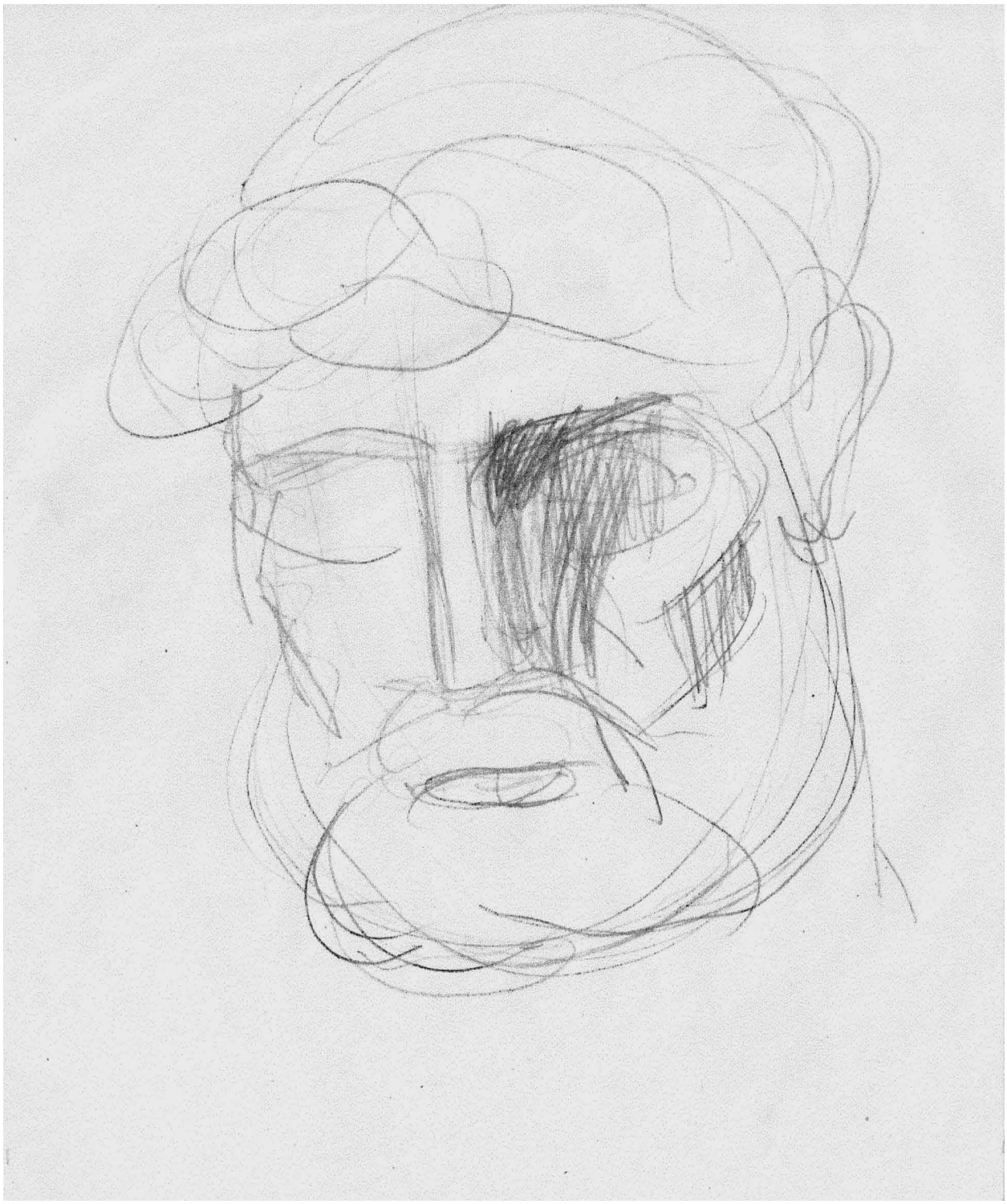
85 *Ležící mužská postava / Reclining Male Figure*



86 *Hráč na lyru / Lyre Player*



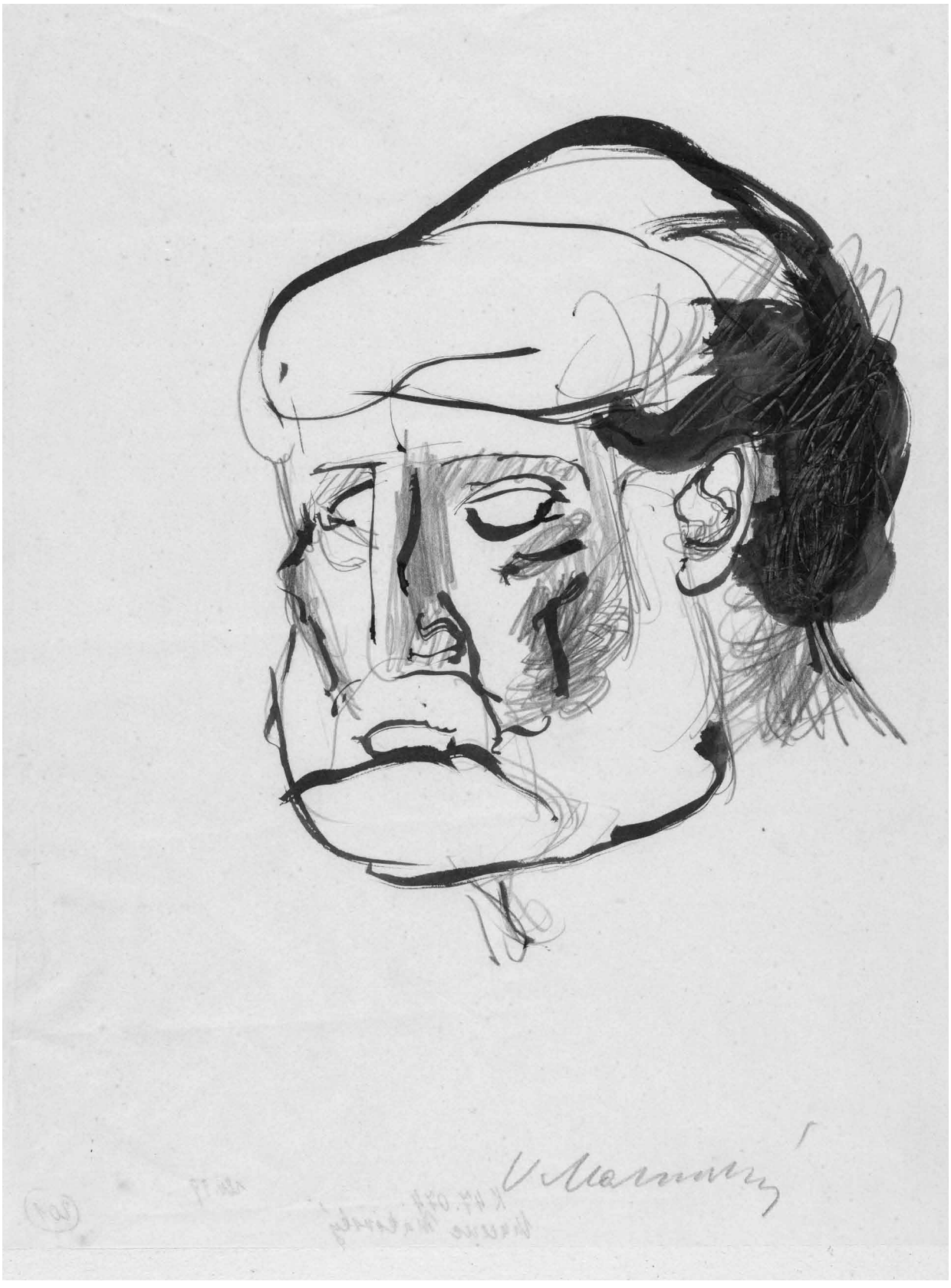
87 *Skica k Prométheovi / Sketch for Prometheus,* (1934)



88 *Studie k Hlavě Prométhea* / *Study for the Head of Prometheus*, (1934)



89 *Hlava Prométhea / Head of Prometheus ,* (1934)



90 *Studie Hlavy Prométhea II / Study for the Head of Prometheus II*, (1934)



91 *Studie k Ležícímu Prométheovi / Study for Reclining Prometheus*, (1935)



92 *Ležící Prométheus* / *Reclining Prometheus*, (1935)



93 *V pohybu I / In Motion I,* (1934)



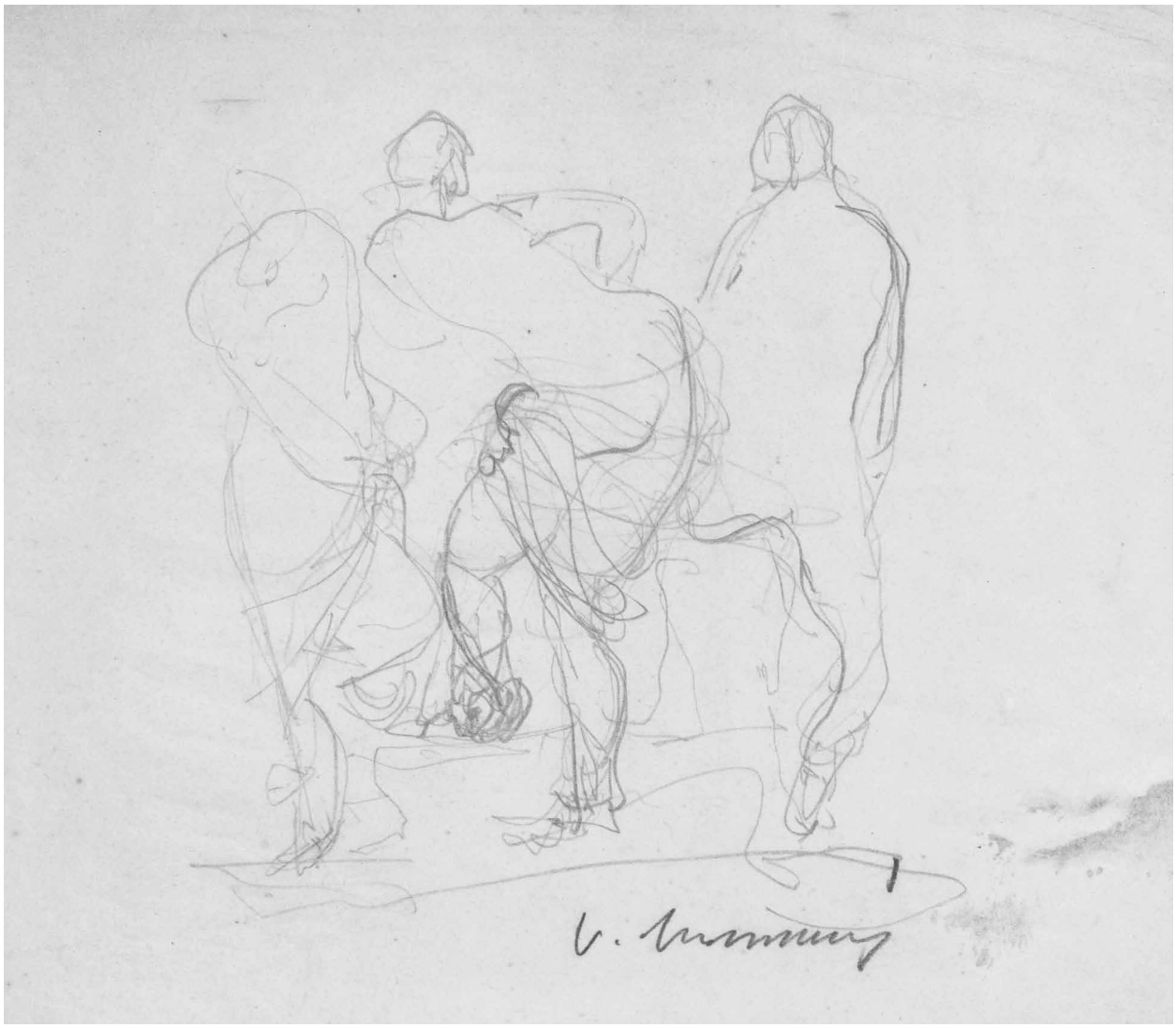
94 *V pohybu II / In Motion II,* (1934)



95 *Sedící žena v tóze / Seated Woman in Toga*, (1935)



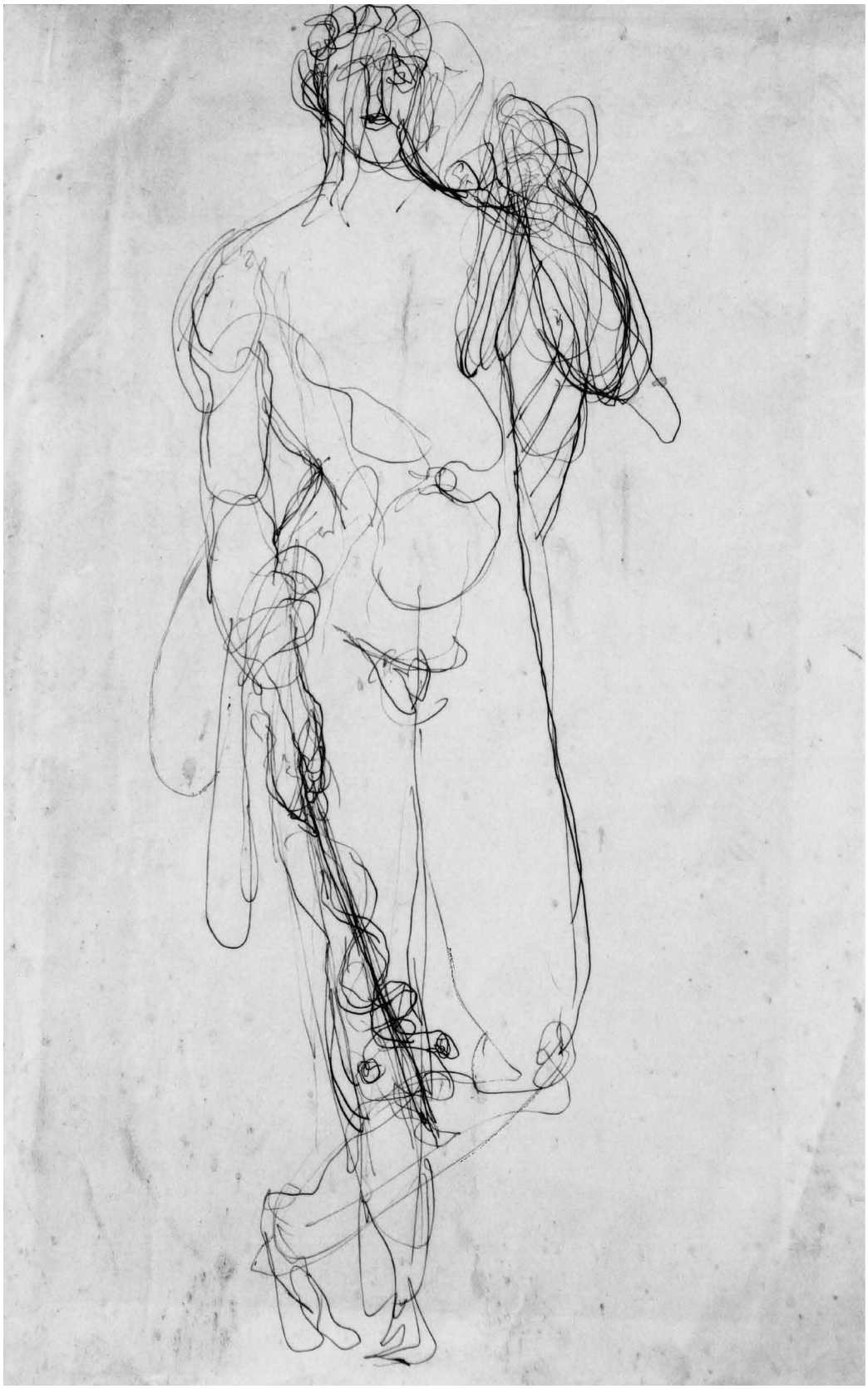
96 *Hlava Pravdy / Head of Truth,* (1935)



97 *Skica tří ženských postav / Sketch of three female figures,* (1935)



98 *Fontána pro Mělník / Fountain for the town of Mělník*, 1936



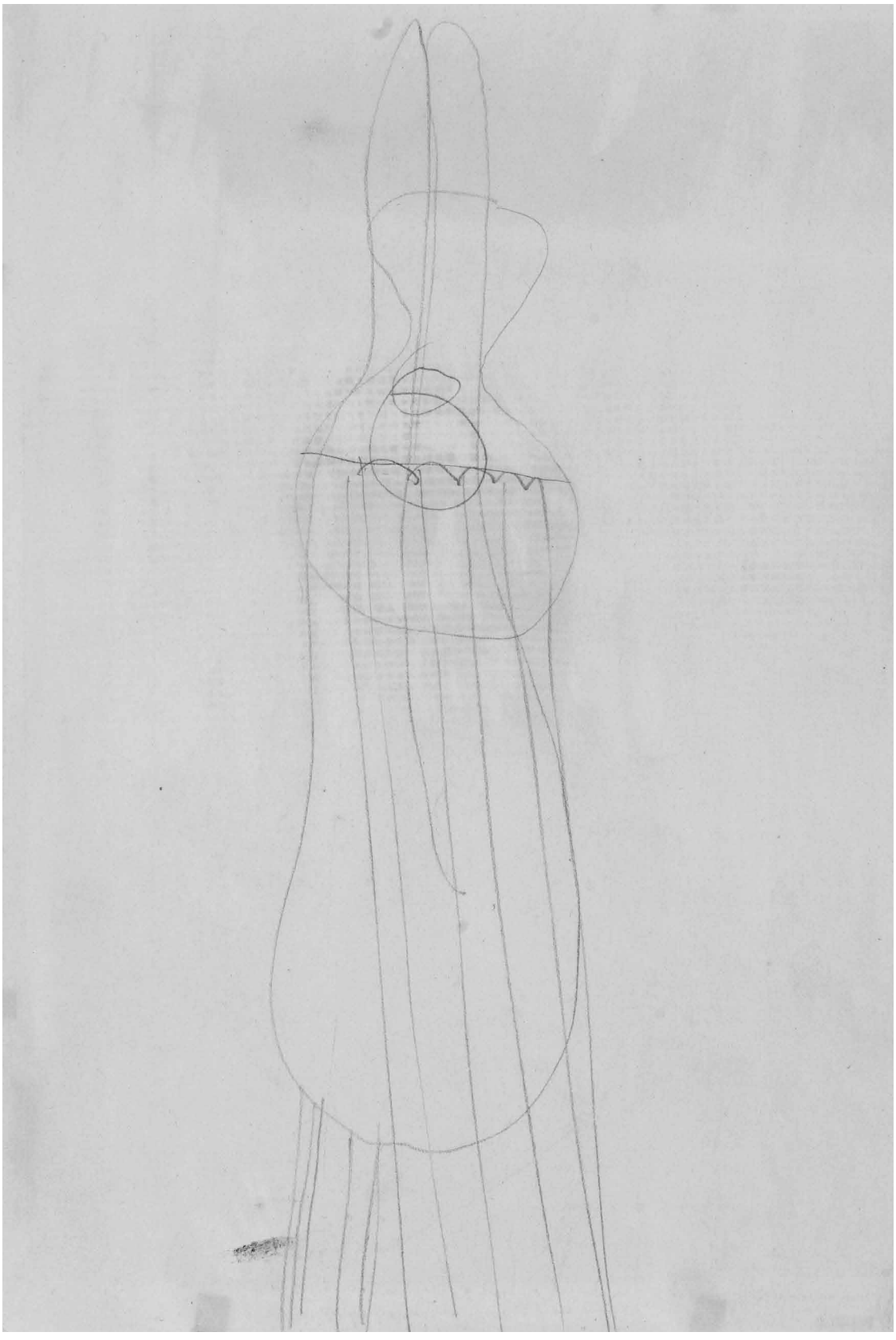
99 *Atlet / Athlete*, (1935)



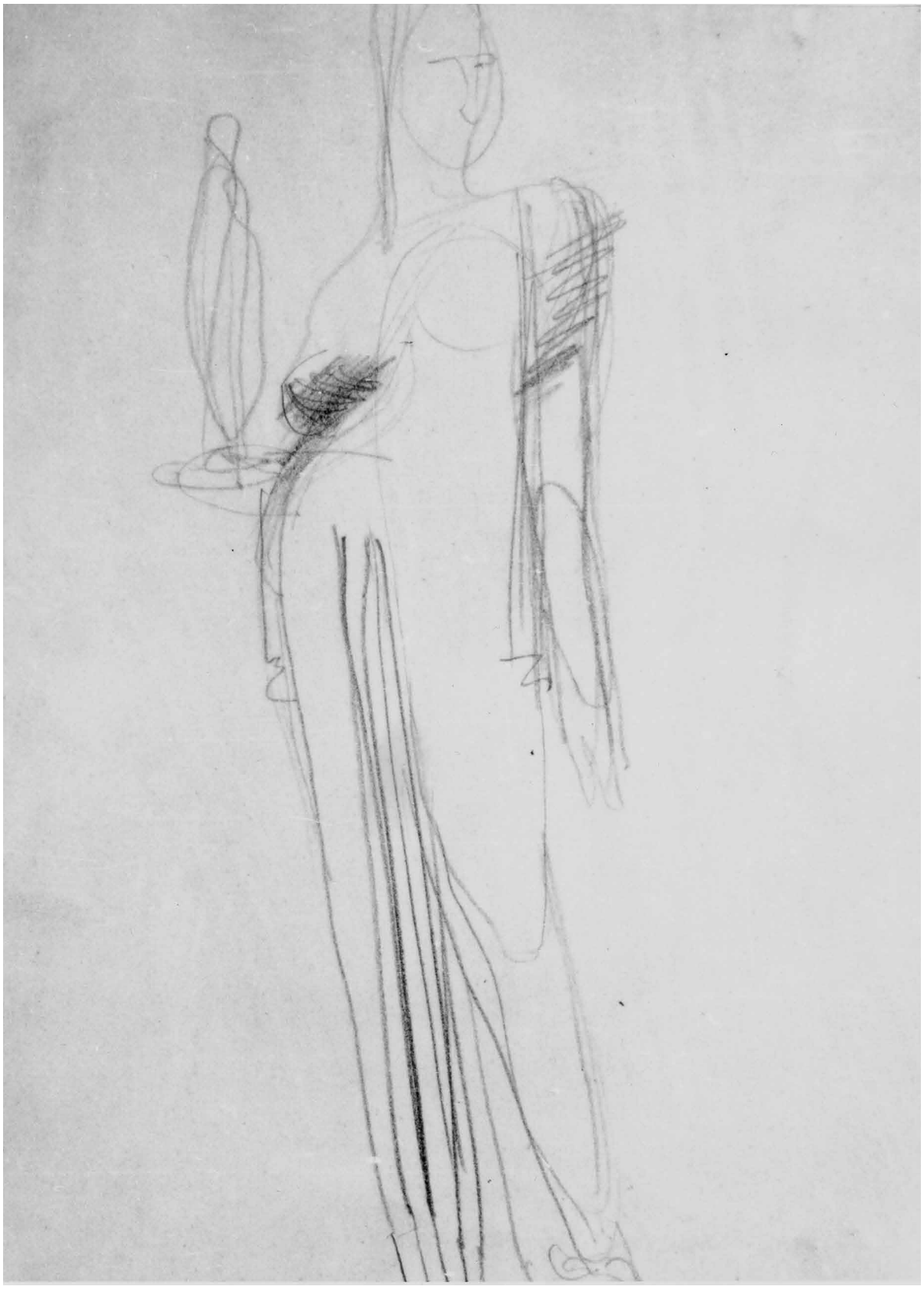
100 *Sedící filozof / Seated Philosopher*, (1936)



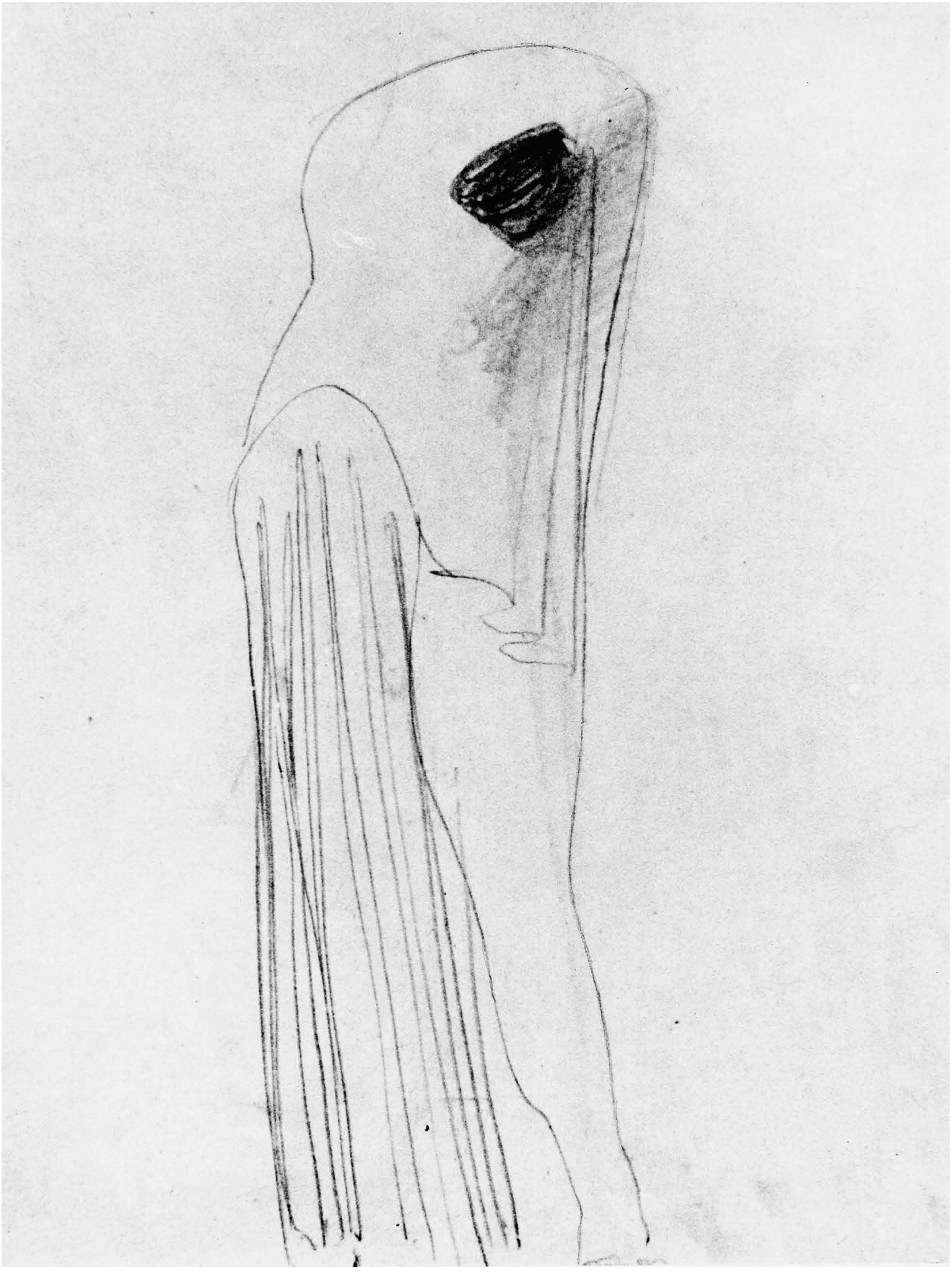
101 *Kráčející žena v drapérii / Walking Woman in Drapery,* (1936)



102 *Ženská postava v chitónu / Female Figure in Chiton*, (1936)



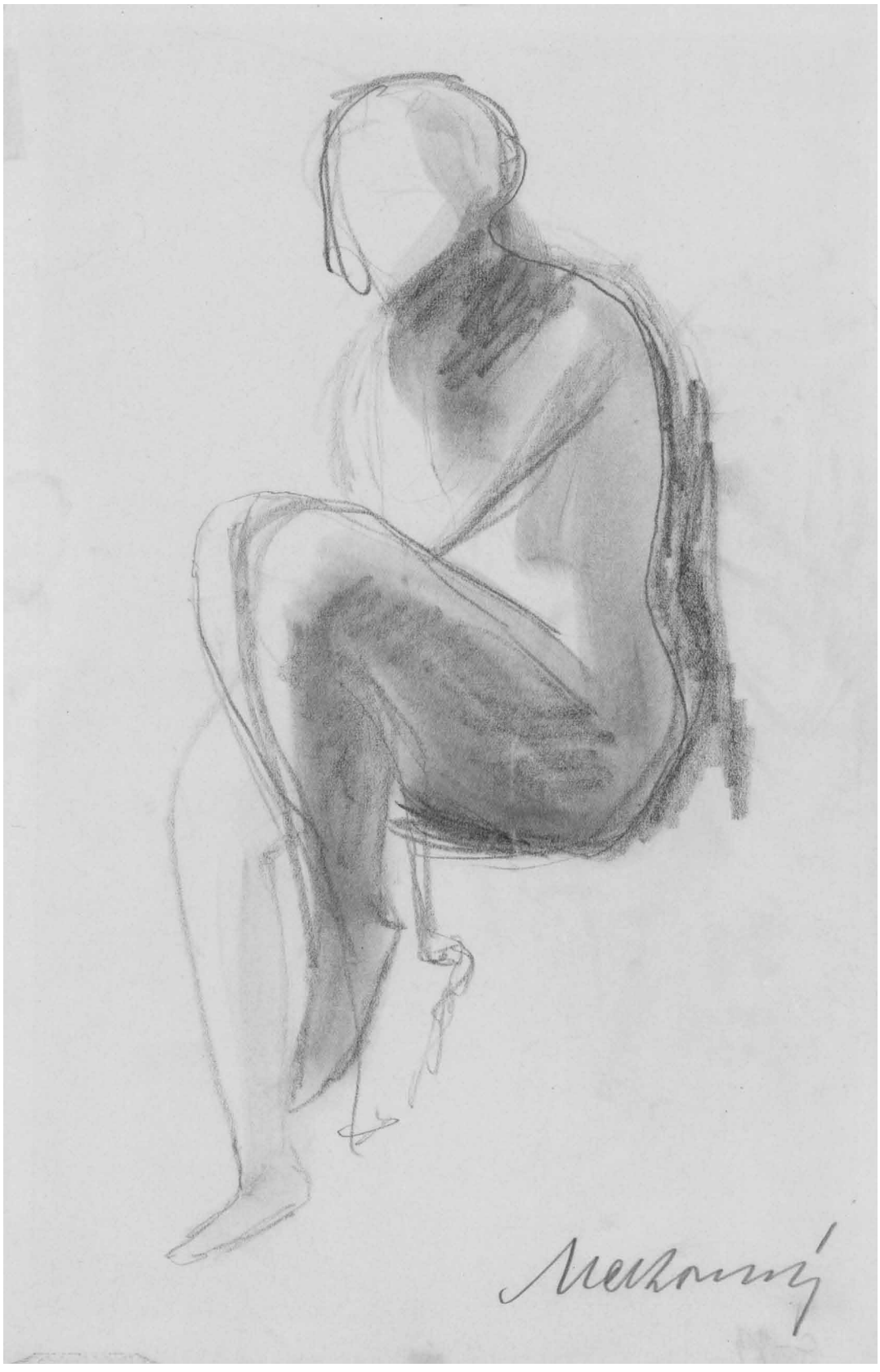
103 *Studie k plastice / Study for a sculpture*



104 *Studie ženské postavy / Study of a female figure*



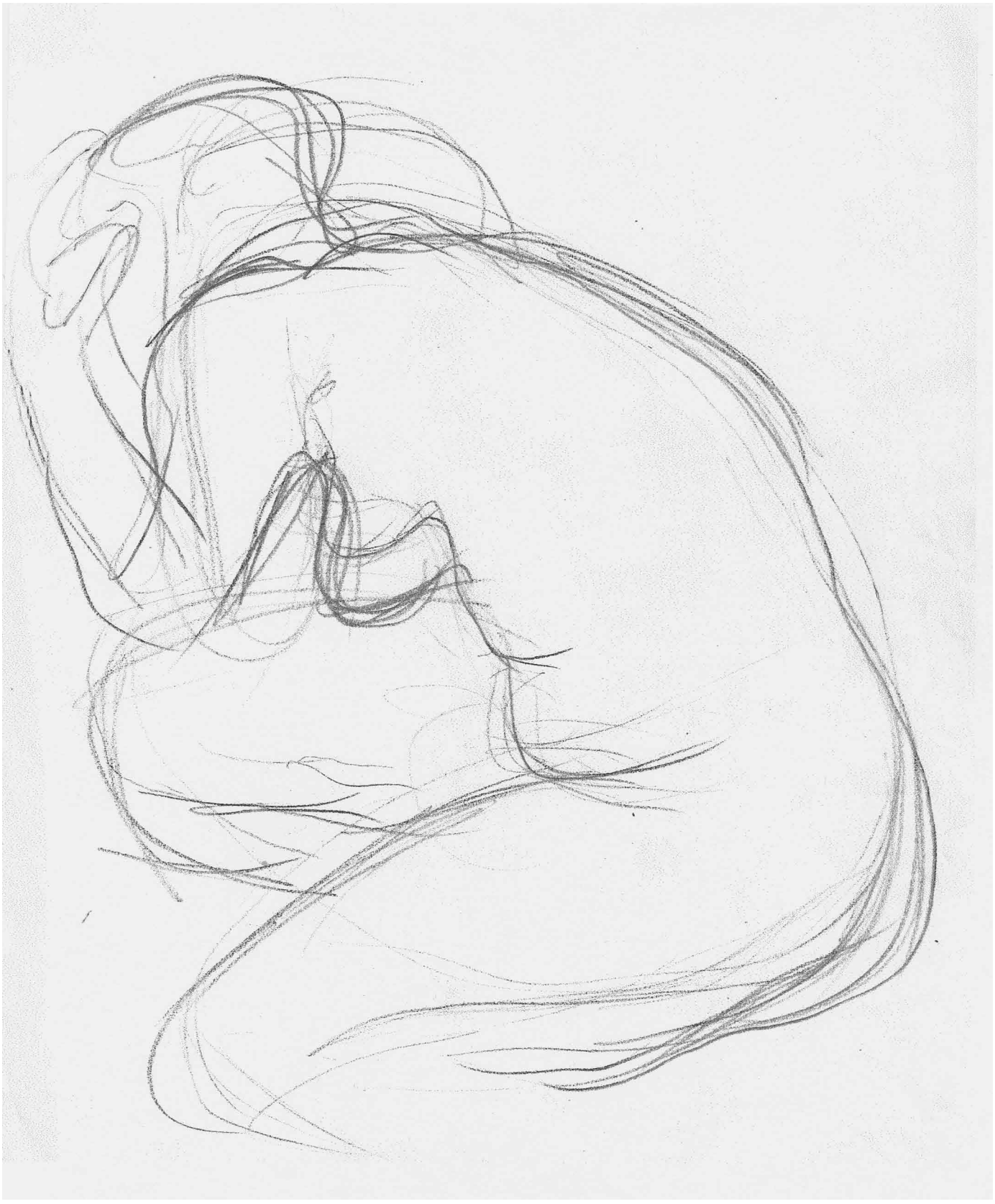
105 *Odvrácený ženský akt / Female Nude Turned Away*



106 *Odpočívající modelka / Resting Model*



107 *Dvojice / Couple*



108 *Sedící ženský akt / Seated Female Nude*



109 *Studie sedící dívky / Study of a seated girl,* (1936)



110 *Postava se zdviženými pažemi / Figure with Arms Raised*, (1936)



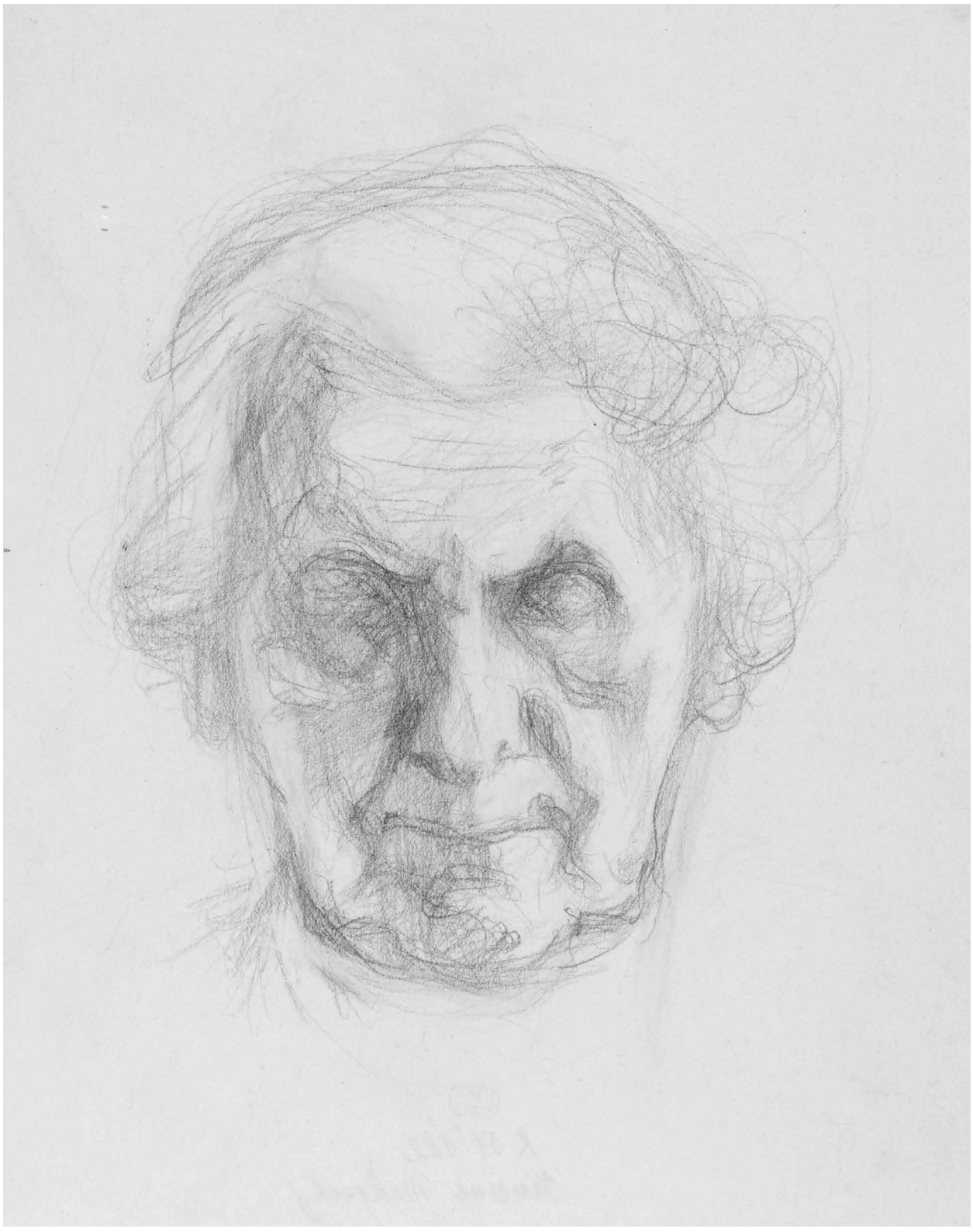
111 *Portrét muže / Portrait of Man*



112 *Stojící ženský akt z boku / Seated Female Nude from the Side*



113 *Studie podobizny Boženy Němcové / Study for a portrait of Božena Němcová*, (1938)



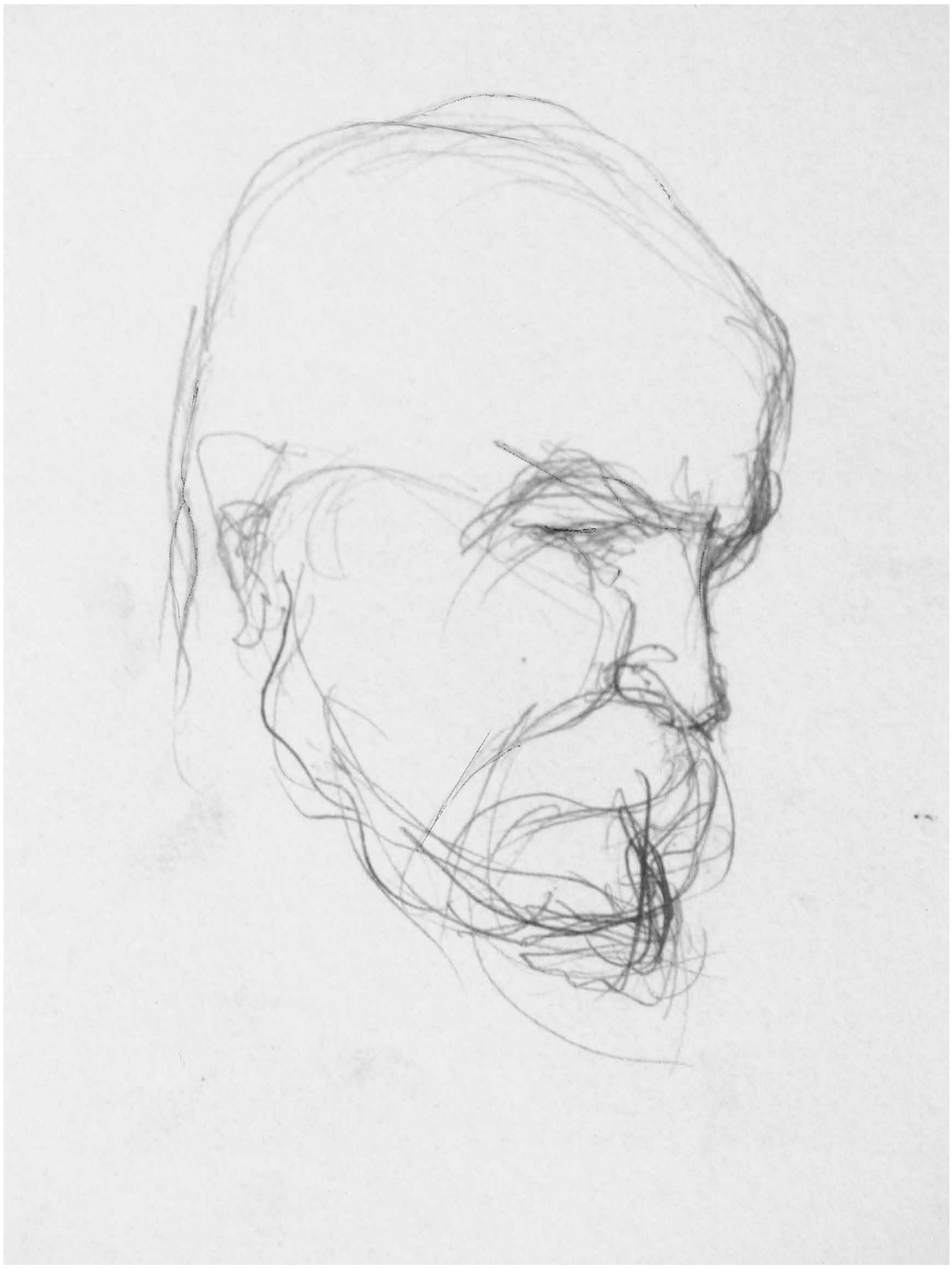
114 *Studie podobizny A. Novákové / Study for a portrait of A. Nováková,* (1938)



115 *Skica Atlanta* / *Sketch of Atlas*, (1938)



116 *Alegorická postava* / *Allegorical Figure*, (1938)



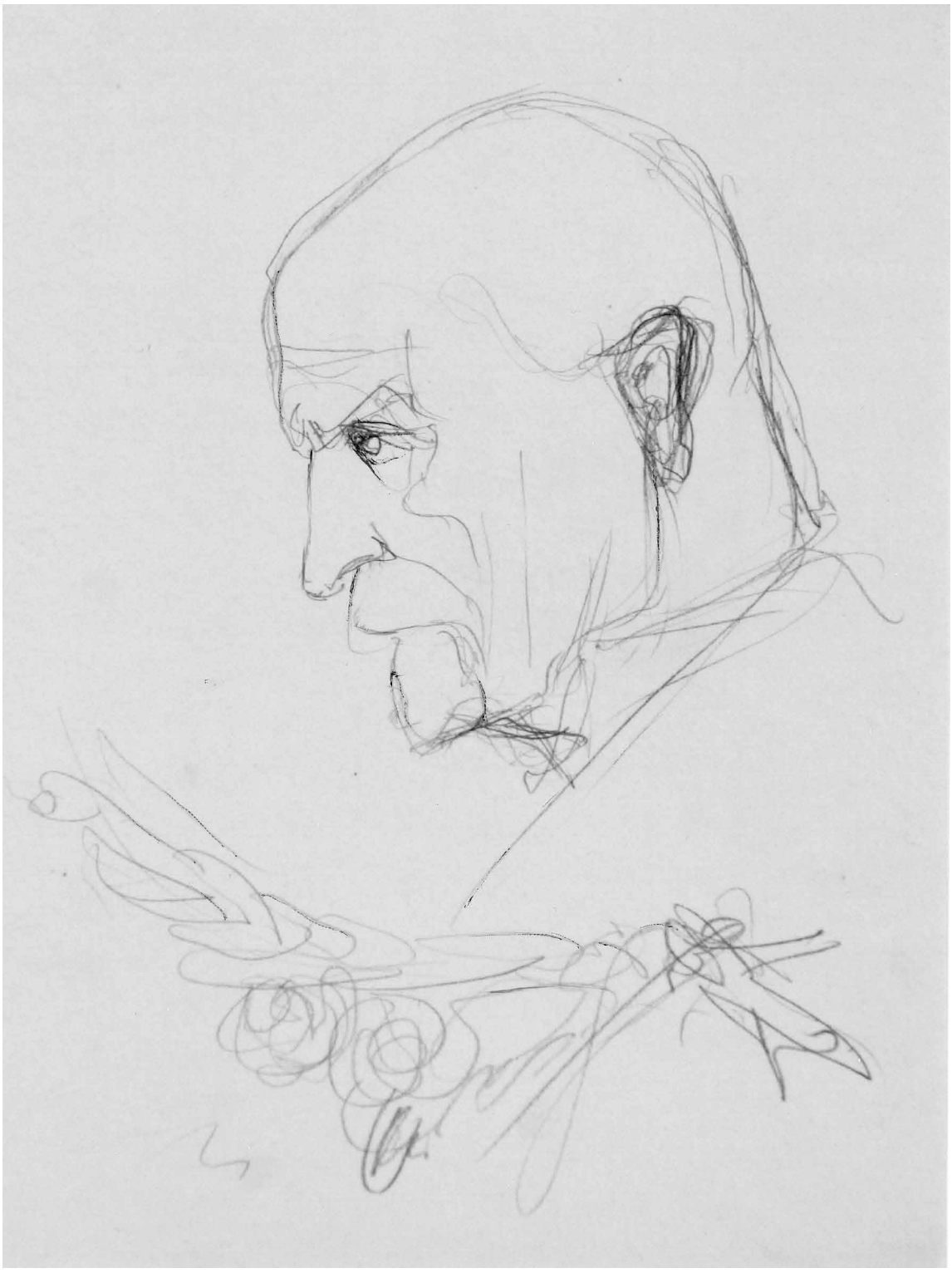
117 *Skica k Podobizně T.G.M. / Sketch for the Portrait of T. G. M.,* (1936)



118 *Podobizna T. G. Masaryka / Portrait of T. G. Masaryk*, (1936)



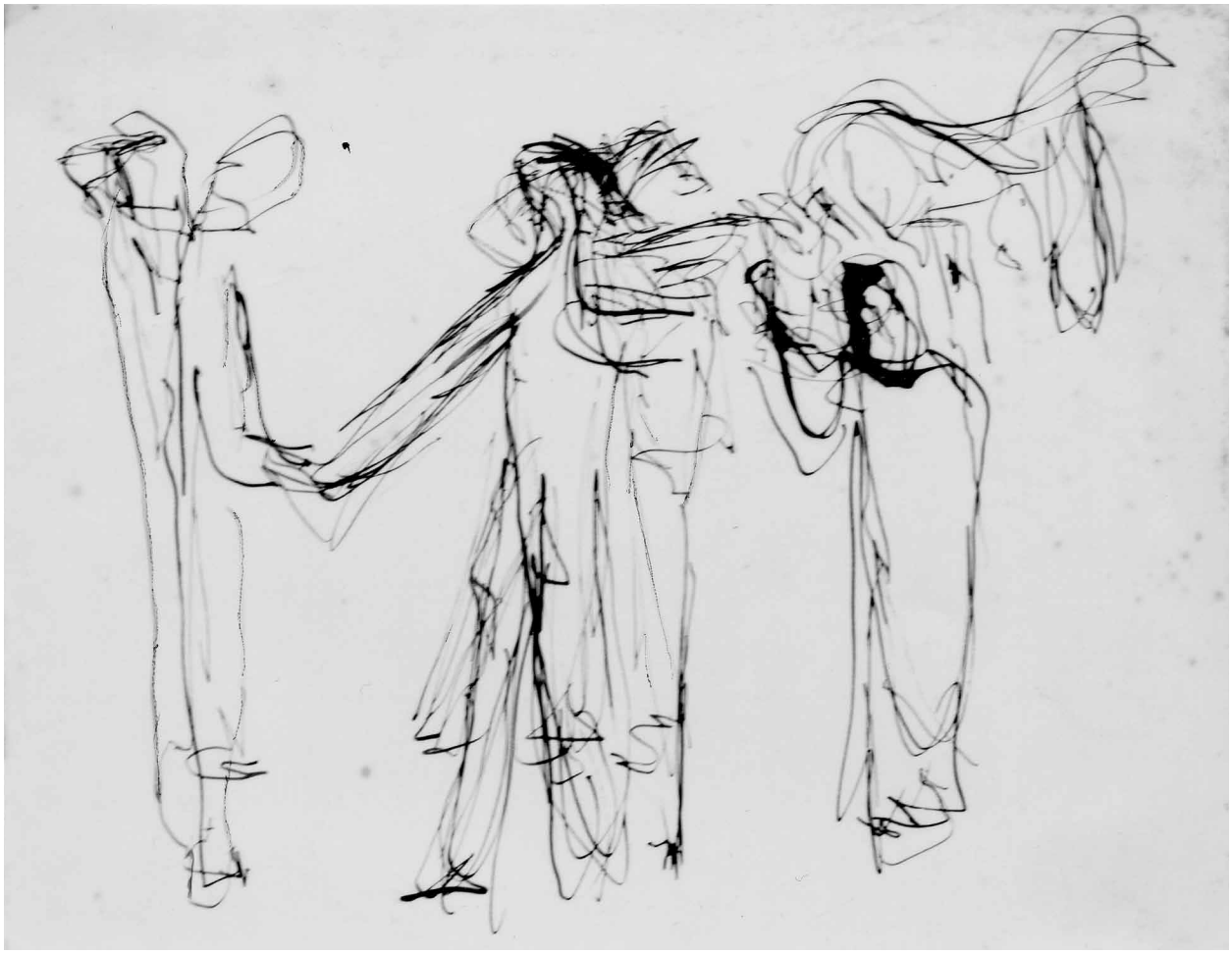
119 *Pomník T. G. Masaryka v Brně / T. G. Masaryk Memorial in Brno,* 1937/2000



120 *Skica k Podobizně T. G. M. / Sketch for the Portrait of T. G. M.,* (1937)



121 *Uvítání I* / *Welcoming I*, (1939)



122 *Uvítání II / Welcoming II*, (1939)



123 *Portrét Václava Jelínka / Portrait of Václav Jelínek,* (1937)





125 *Kde domov můj / Where My Home is*, (1938)



126 *Pascal* / *Pascal*, (1937/1938)



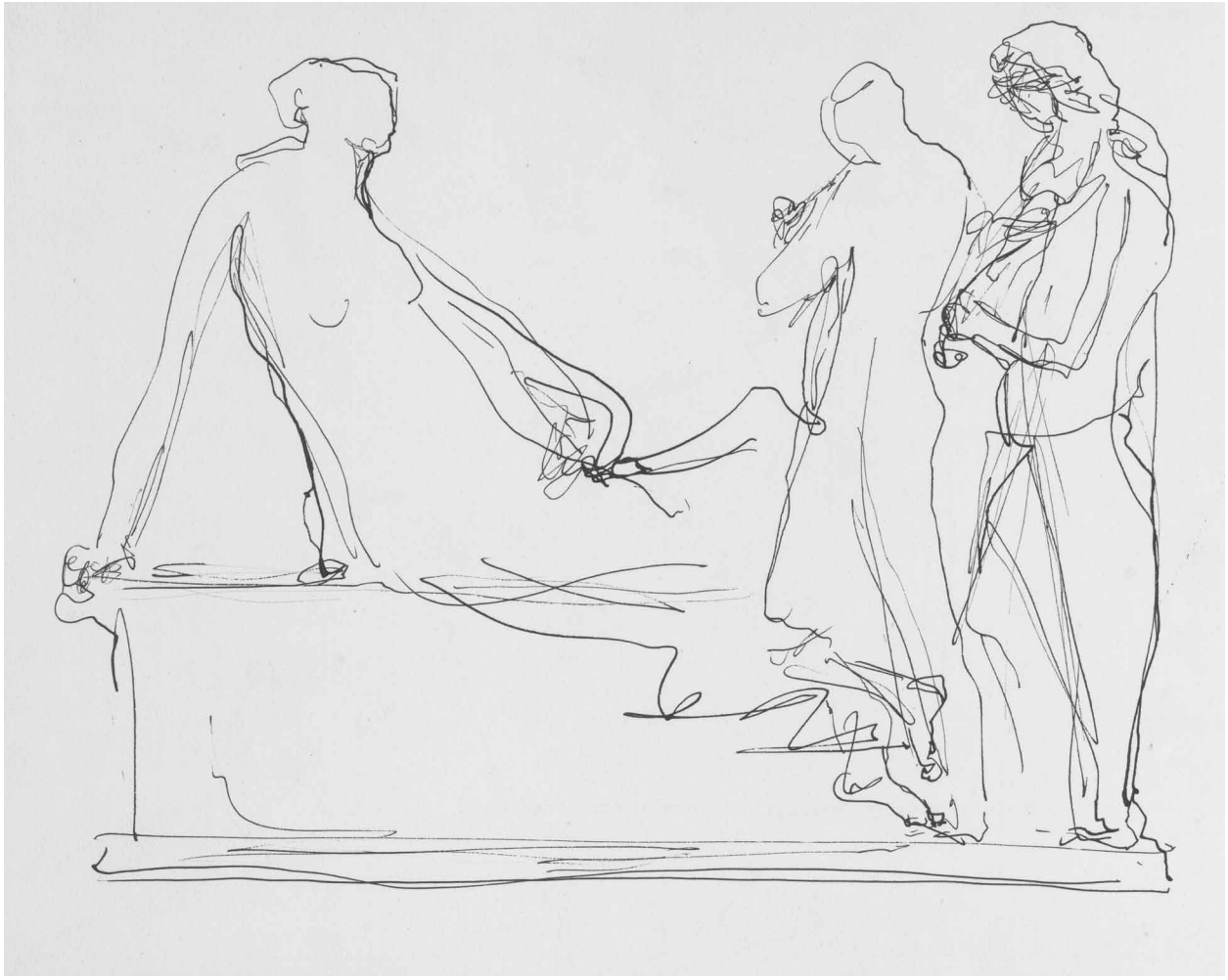
127 *Filozof (Aristoteles)/ Philosopher (Aristotle)*, (1940)



128 *Studie Pomníku T. G. M. pro Pražský hrad / Study for the T. G. M. Memorial at Prague Castle,* (1938)



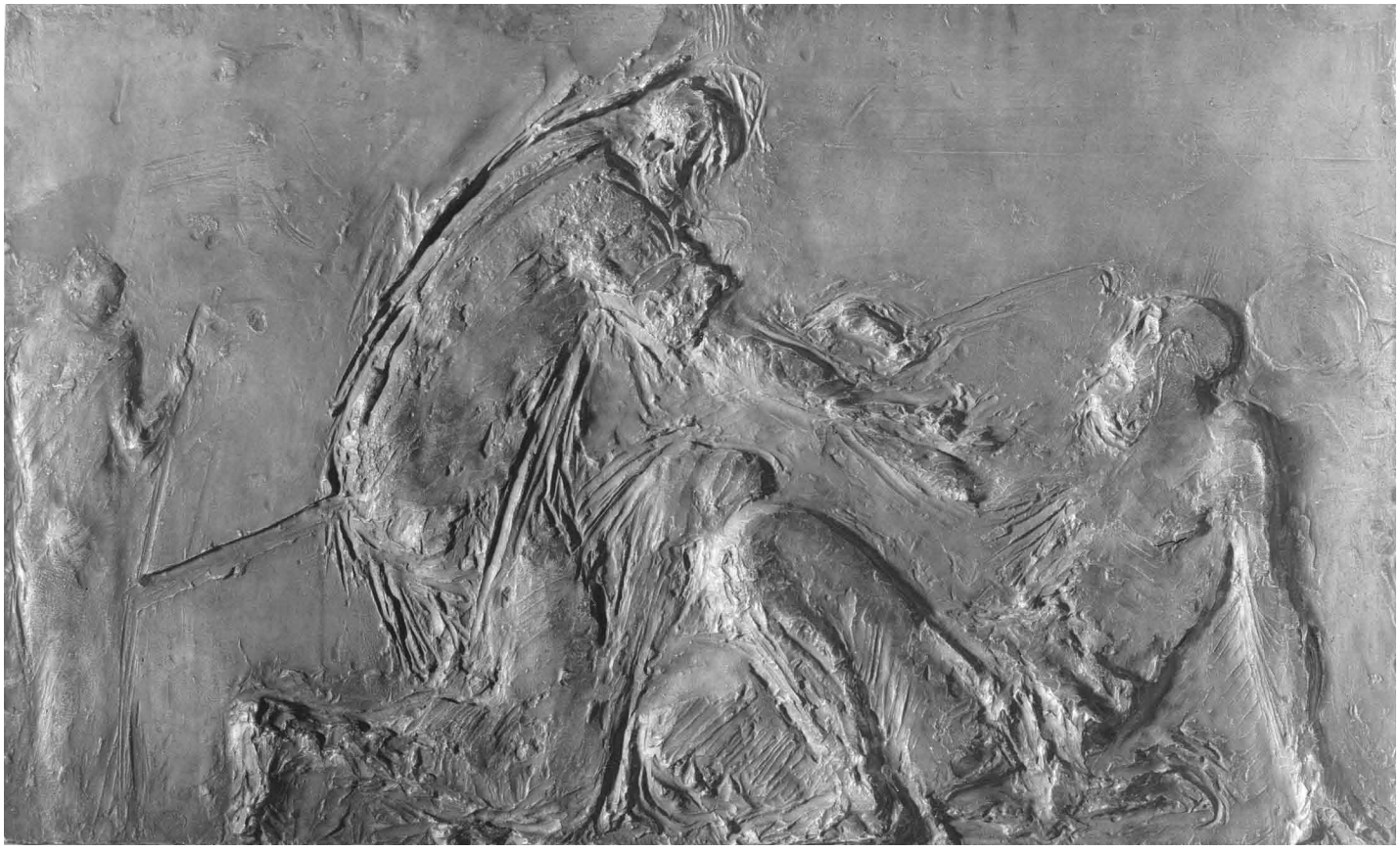
129 *Hudba I / Music I*, (1938)



130 *Hudba II / Music II*, (1938)



131 *Náčrt reliéfu Milosrdný Samaritán / Design for the Good Samaritan relief,* (1941)



132 *Milosrdný Samaritán / Good Samaritan*, (1941)



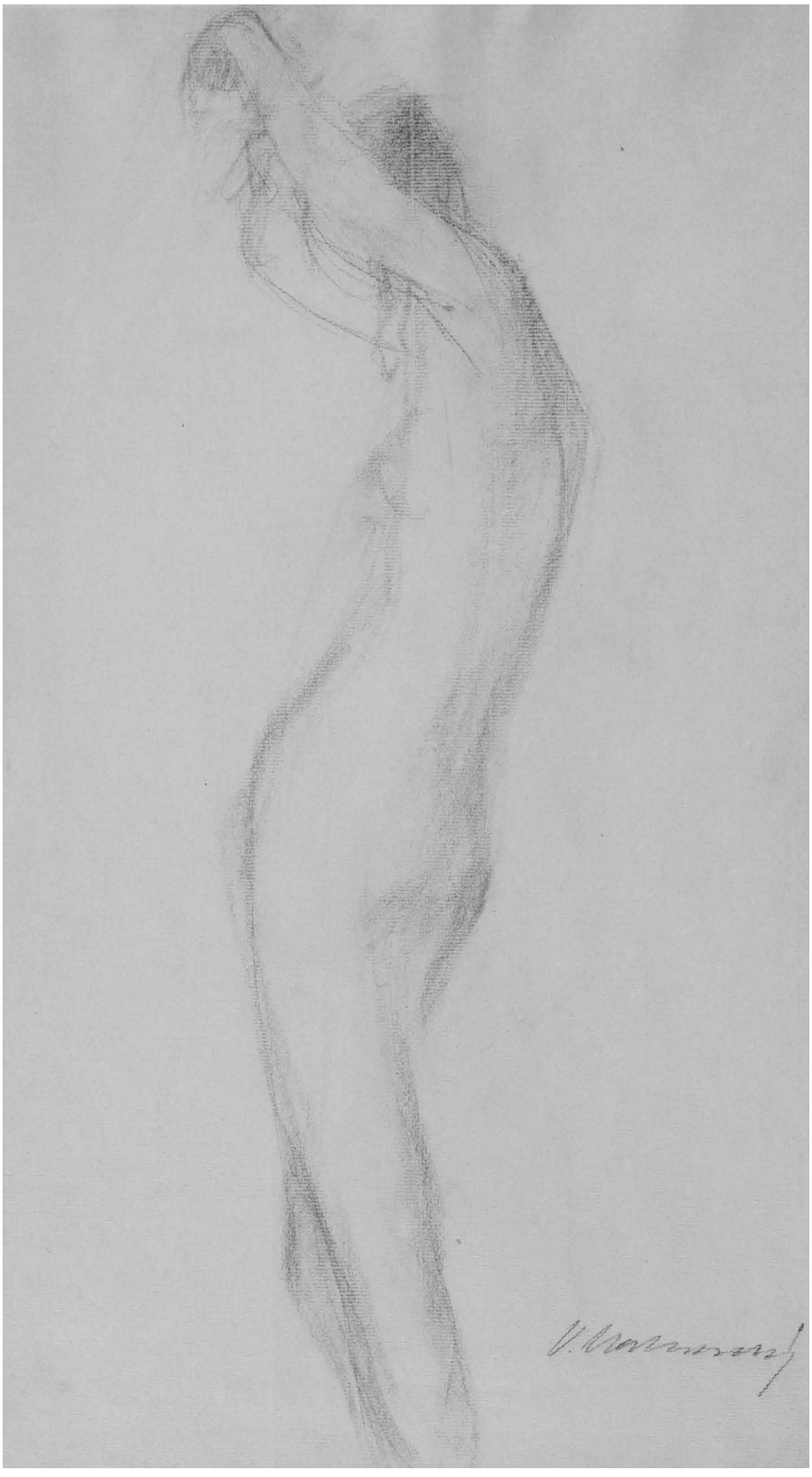
133 *Svlékající se dívka / Girl Undressing,* (1943/1944)



134 *Svlékající se dívka / Girl Undressing,* (1943)



135 *Dívčí akt s kvetoucími větvemi / Girl's Nude with Blossoming Branches,* (1943/1944)



136 *Skica k Dívčímu aktu s kvetoucími větvemi / Sketch for Girl's Nude with Blossoming Branches*, (1943)



137 *Akt volající dívky / Calling Girl's Nude*, (1944)



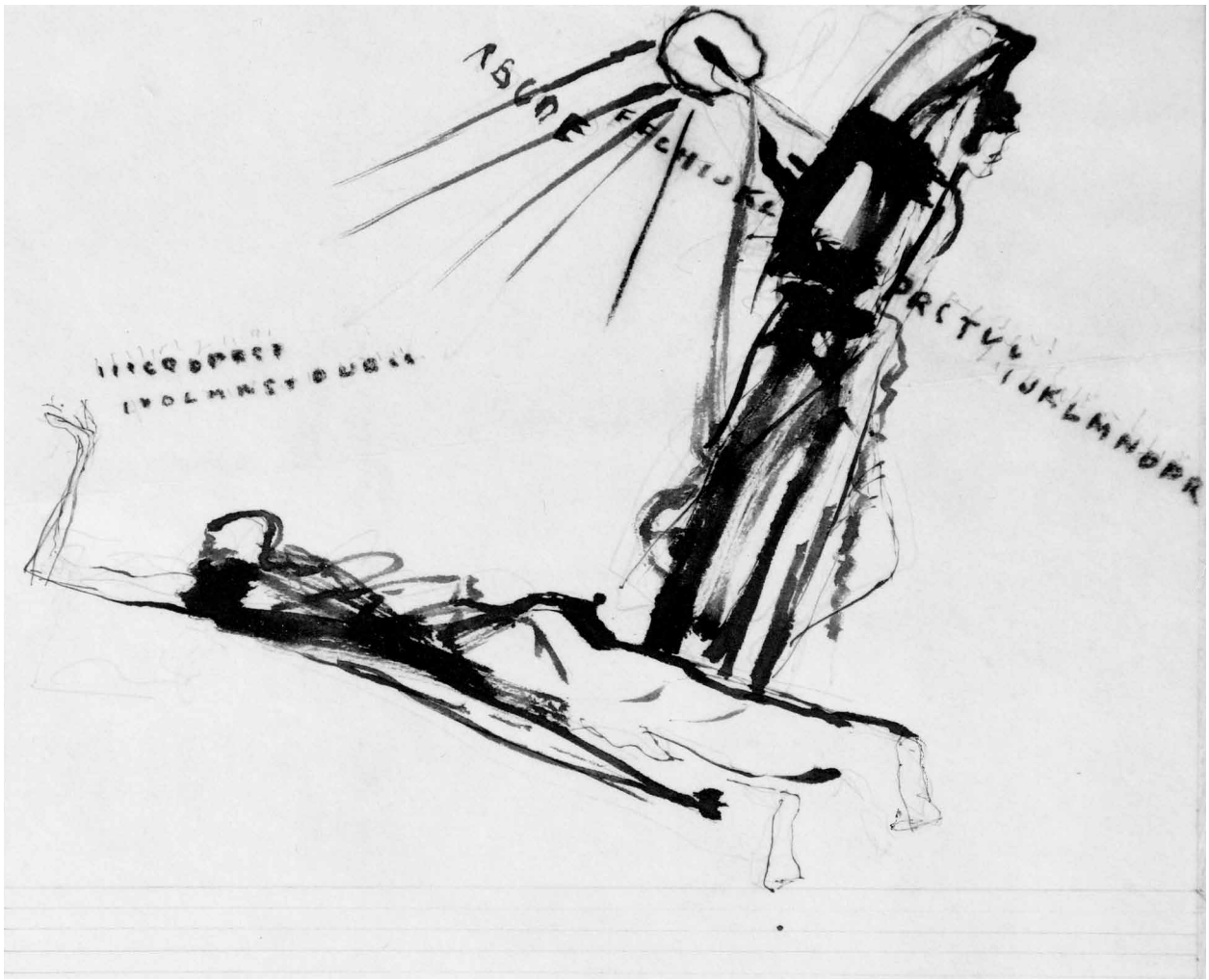
138 *Volající studentka I / Calling Student I*, (1944)



139 *Volající studentka II* / *Calling Student II*, (1944)



140 *Zamyšlená dívka / Pensive Girl,* (1944)



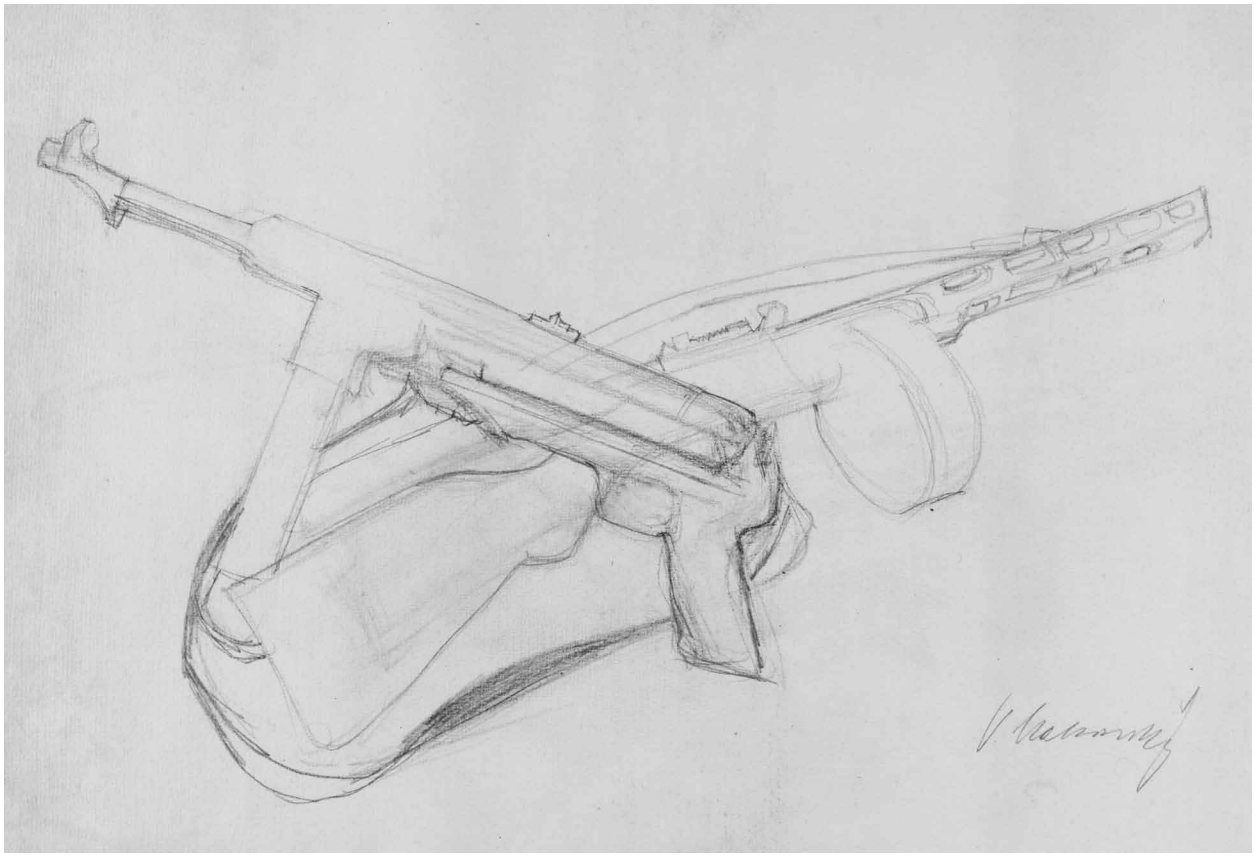
141 *Skica reliéfu Konec mého utrpení / Sketch for The End of My Suffering relief*, (1945)



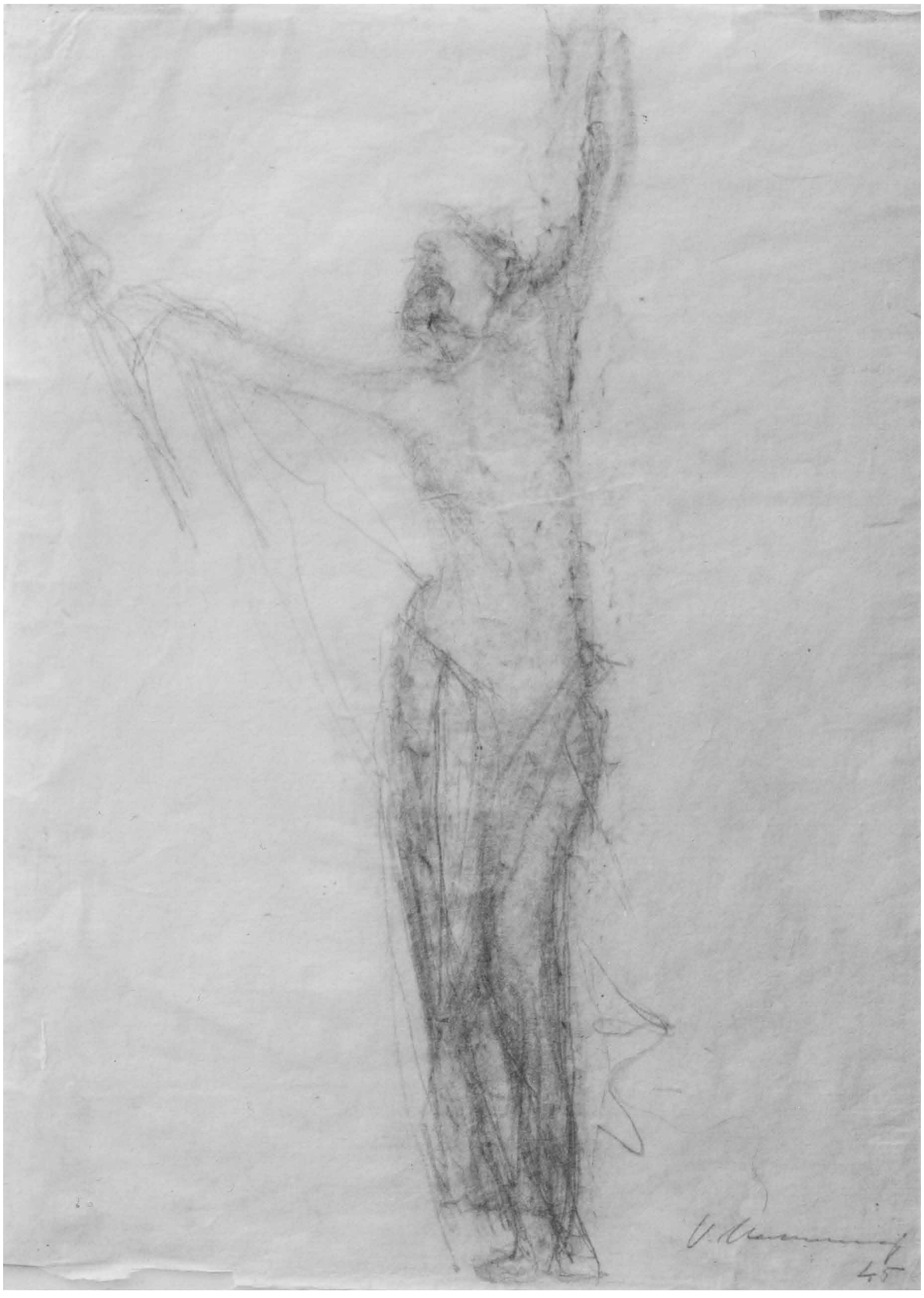
142 *Konec mého utrpení / The End of My Suffering,* (1945/1946)



143 *Partyzán / Guerrilla Fighter*, (1947)



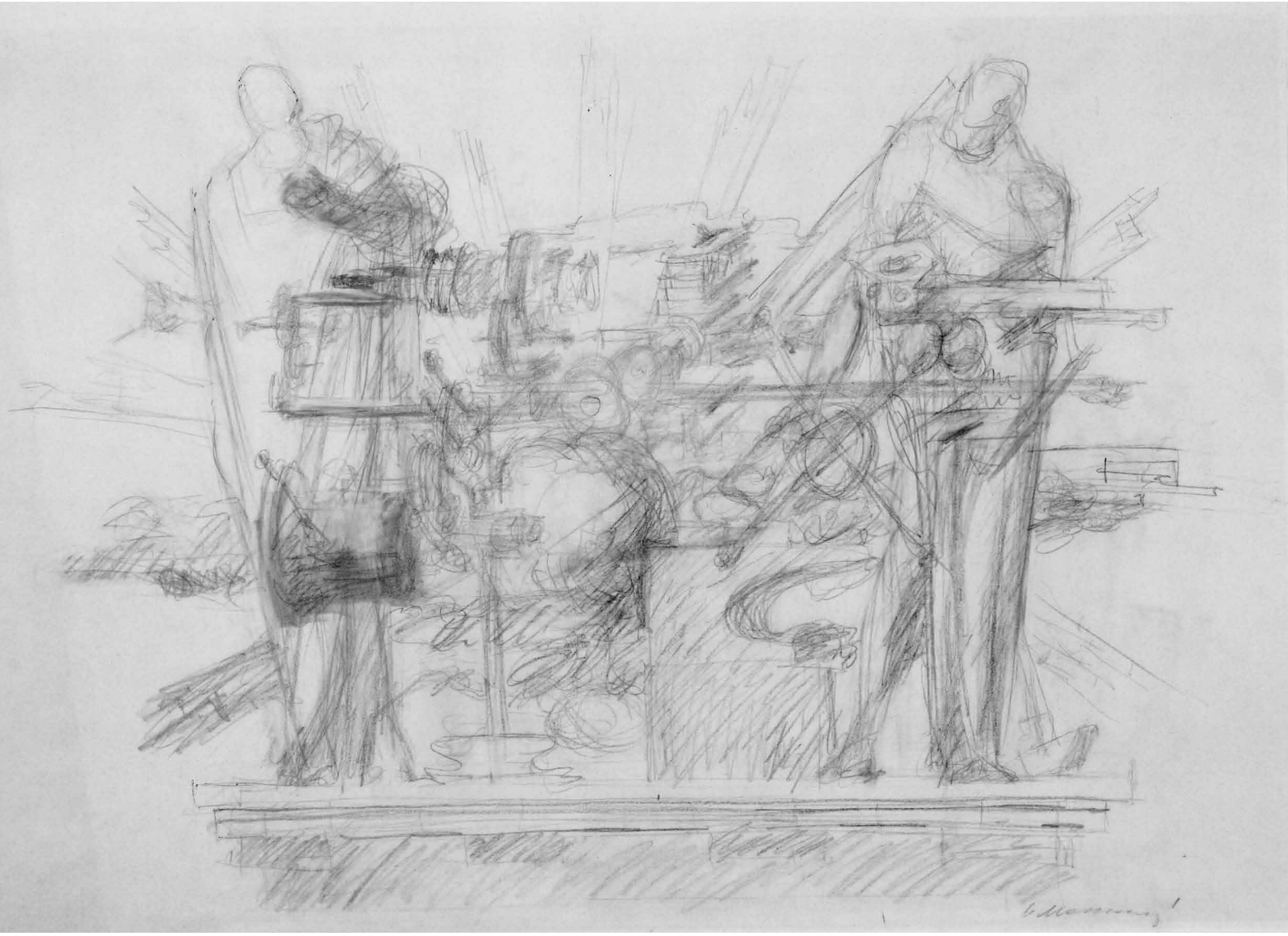
144 *Klid zbraní (Zátiší se zbraněmi) / Ceasefire (Still Life with Weapons)*, (1945)



145 *Studie Vítězství / Study of Victory*, (1945)



146 *Rudoarmějec (Pomník vítězství v Brně) / Red Army Soldier (Liberation Memorial in Brno)*, (1954)



147 *Alegorie práce a techniky* / *Allegory of Work and Technology*, (1949)



148 *Héfaistos / Hephaestus*, (1949)



149 *Skica Pomníku J. A. Komenského / Sketch for the J. A. Komenský Memorial*, (1955)



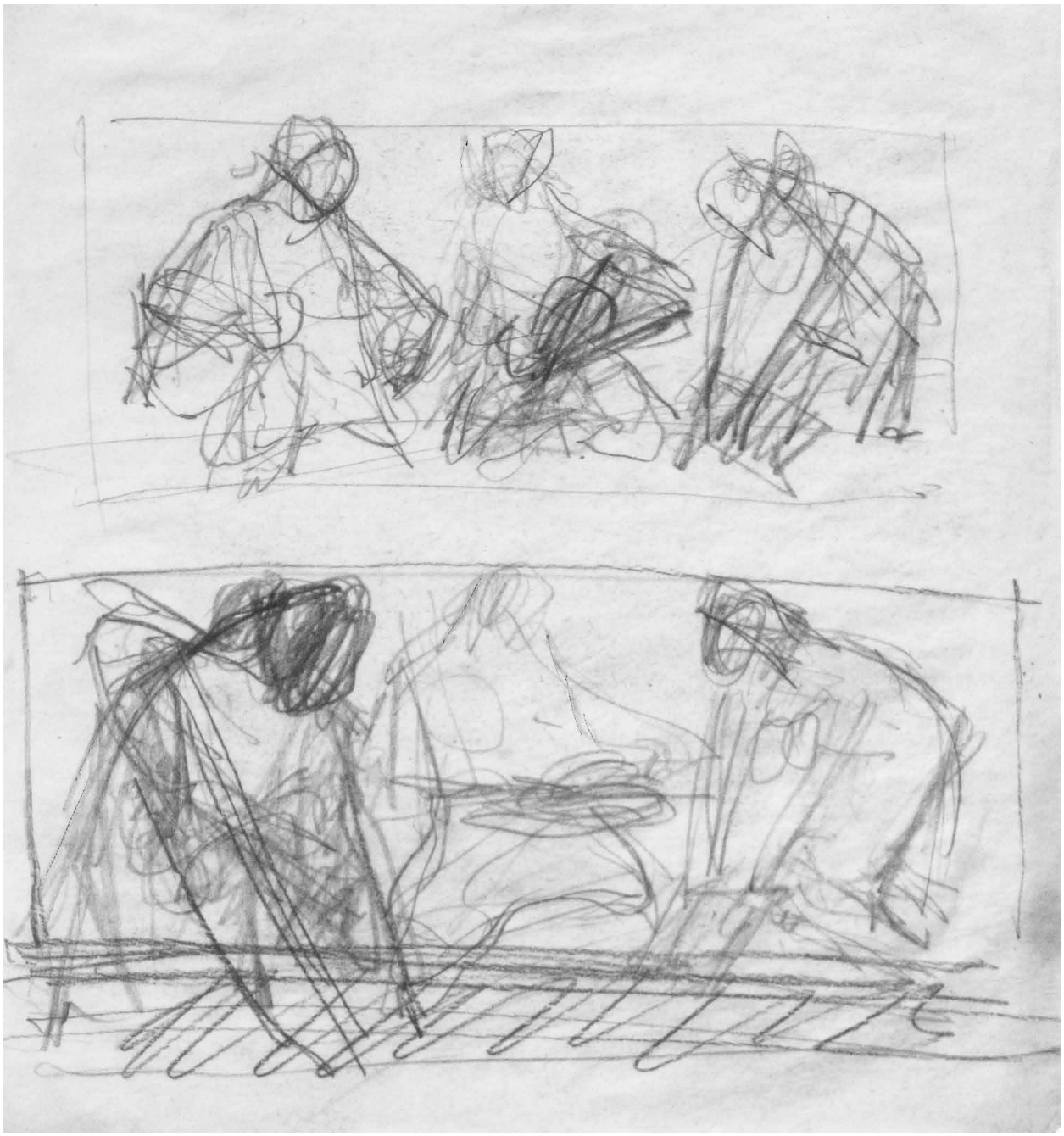
150 *Pomník J. A. Komenského v Uherském Brodě / J. A. Komenský Memorial in Uherský Brod*, (1956)



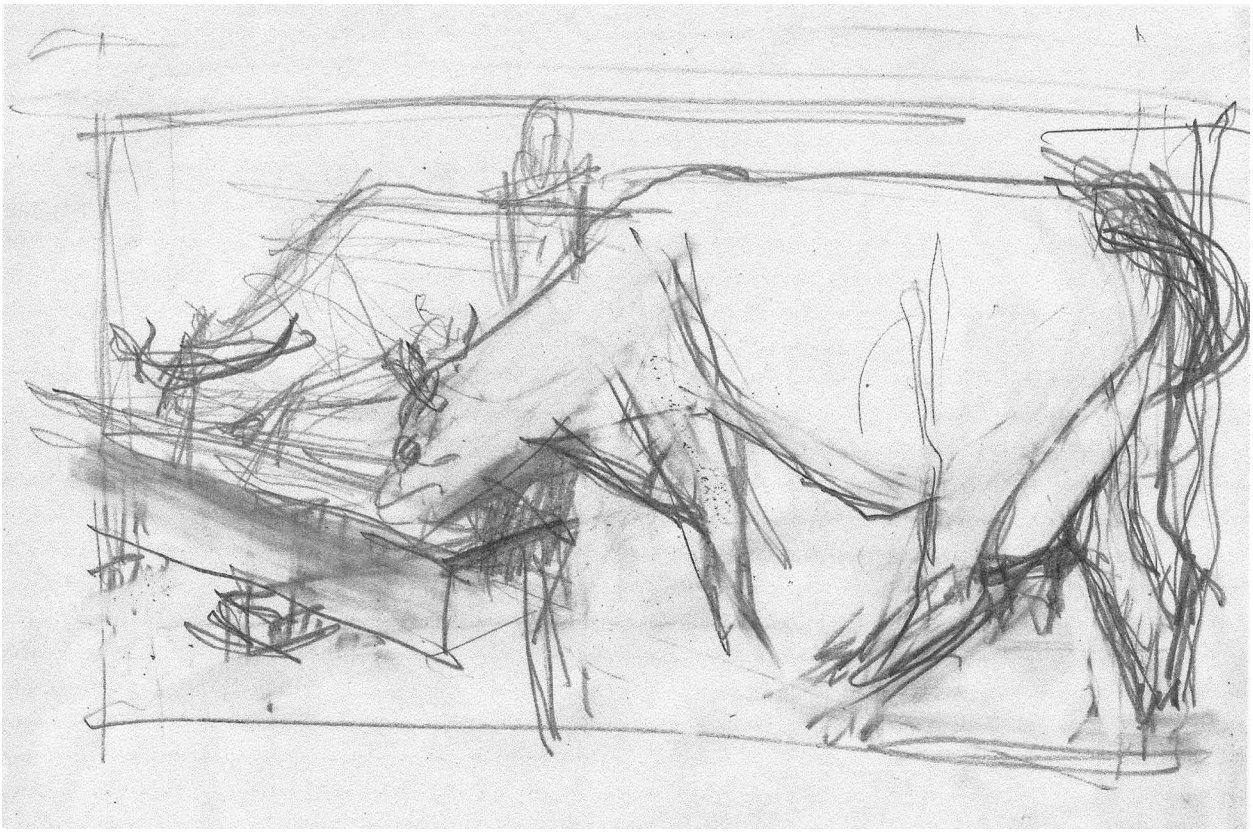
151 Sochařovy poslední úpravy bysty *J. A. Komenský v Brně-Obřanech* / *J. A. Komenský in Brno-Obřany* (final modifications of a bust)



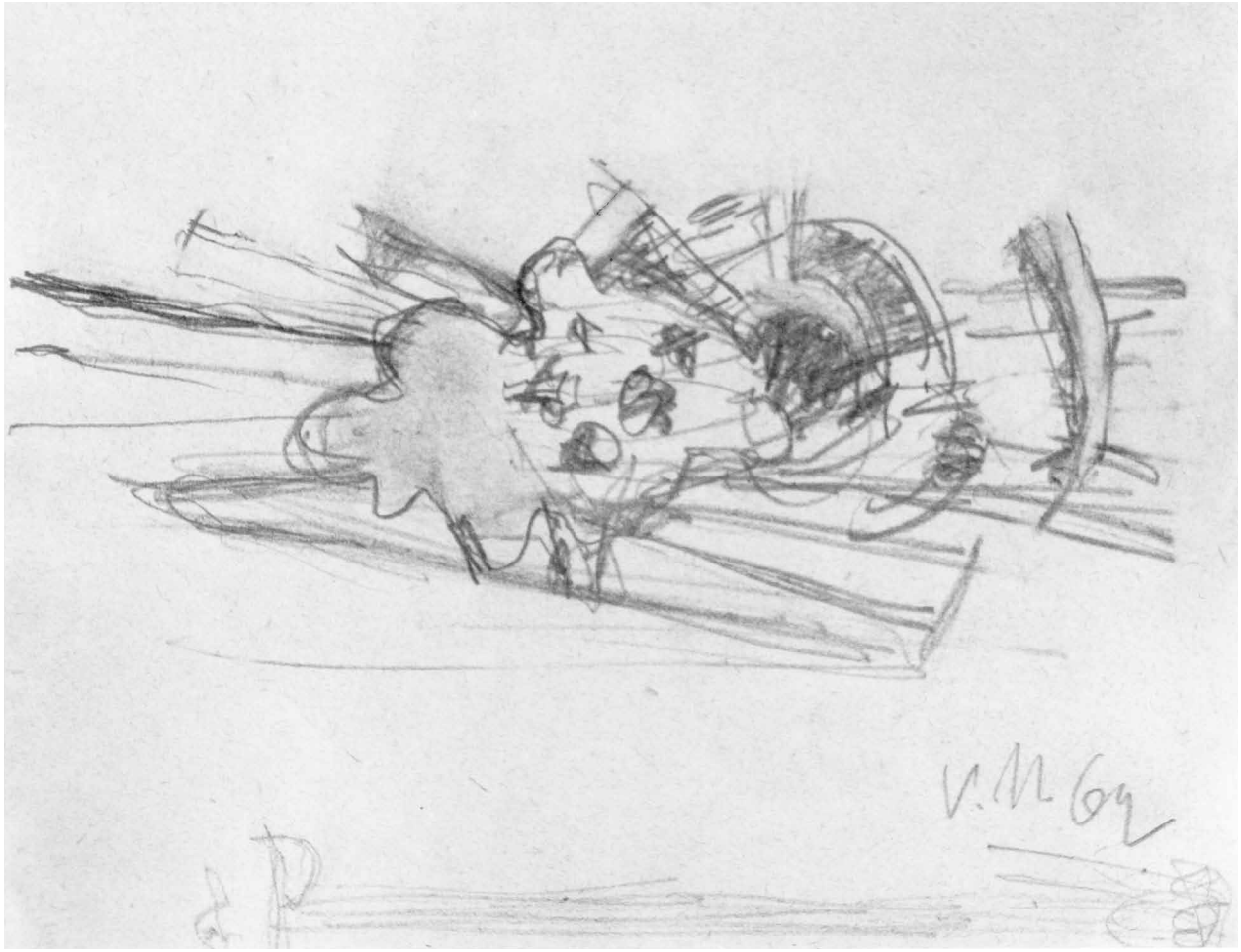
152 *Nový věk* (pomník v areálu Brněnských veletrhů a výstav) /
New Age (monument in the Brno Exhibition Centre, (1958)



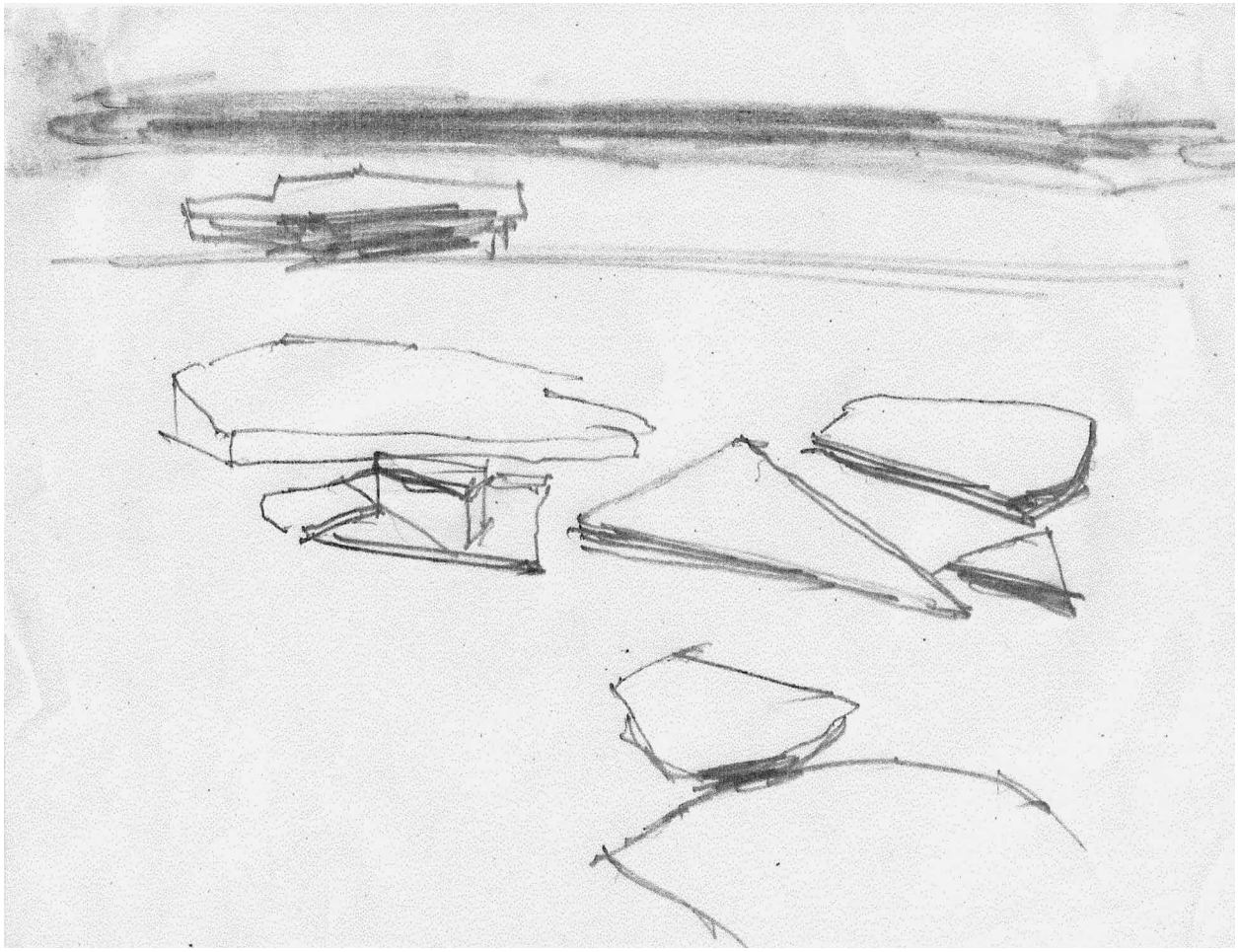
153 *Skica Pradleny (cyklus reliéfů Voda v našem životě) /*
Sketch for Washerwoman (Water in Our Lives cycle of reliefs), (1963)



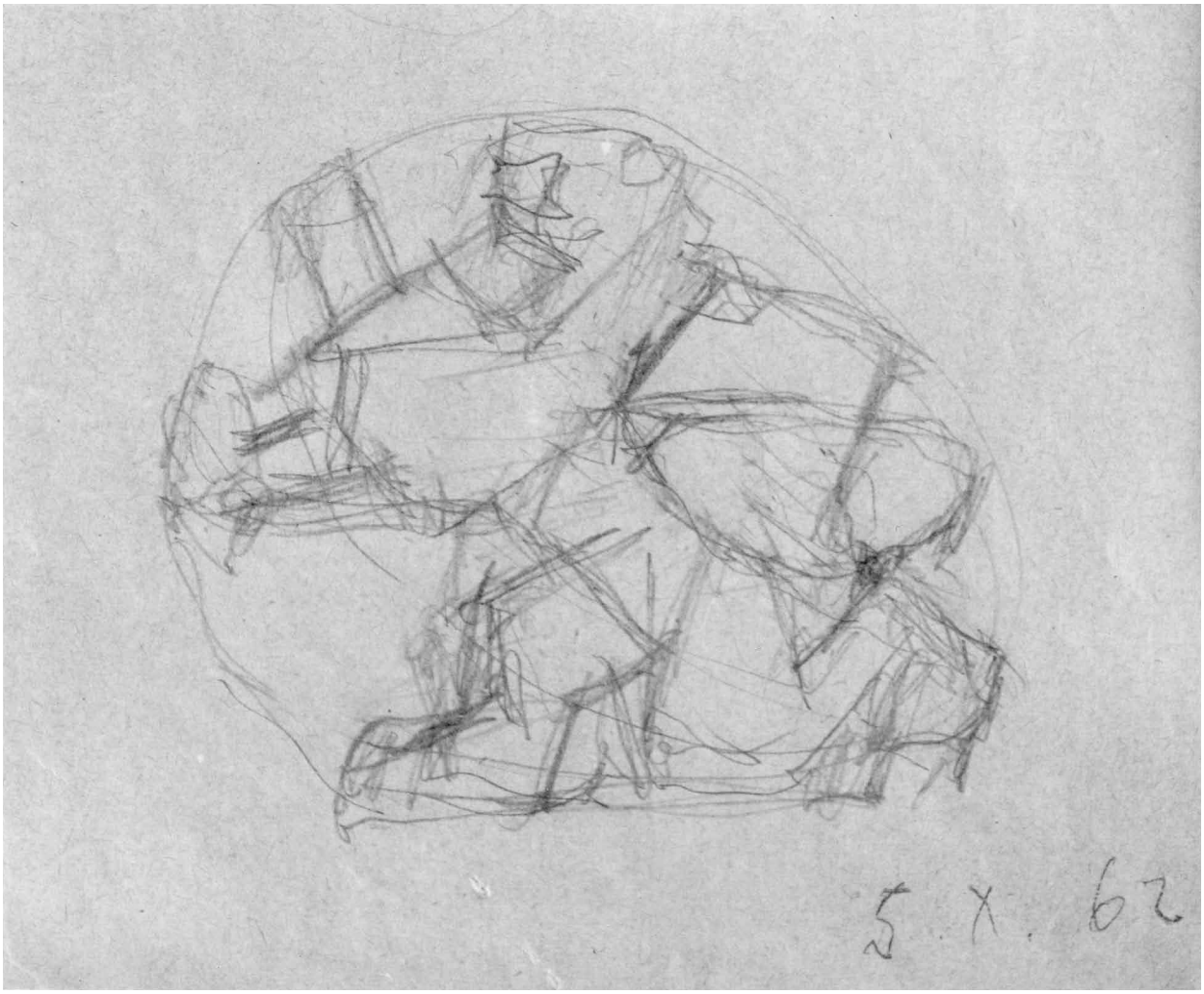
154 *Skica Krávy u napajedla (cyklus reliéfů Voda v našem životě) / Sketch for Cows at a Watering Place (Water in Our Lives cycle of reliefs)*, (1963)



155 *Skica Proč, kalino, v struze stojíš (cyklus Voda v našem životě)/ Sketch for Why the Guelder Rose Stands in the Gully (Water in Our Lives cycle of reliefs)*, (1963)



156 *Skica Jaro na řece (cyklus reliéfů Voda v našem životě) /*
Sketch for Spring on the River (Water in Our Lives cycle of reliefs), (1963)



157 *Skica Lva pro fontánu Pražského hradu / Sketch of Lion for the Prague Castle fountain*, (1962)



156 *Lev (model heraldické skulptury pro fontánu nádvoří Pražského hradu) /*
Lion (model of a heraldic sculpture for the fountain in the Prague Castle courtyard, (1964/1966)

SEZNAM VYOBRAZENÍ

Seznam vyobrazených kreseb a soch dodržuje zásady obvyklé při sestavování katalogu výtvarných děl. Respektuje chronologické řazení s výjimkou těch kreseb, které ač patří do téhož tematického či názorového okruhu, vznikly v rozdílném časovém odstupu od výsledné plastiky. Bylo použito ustálených názvů, dosud nepublikované práce nesou označení přihlížející k jejich tématu. Variantní názvy se nacházejí v závorkách. Rozměry kreseb (výška x šířka) jsou uvedeny v mm, výška, popřípadě délka plastik v cm. Umělec datoval své kresby jen výjimečně. Dodatečné vročení v závorce vyšlo z charakteristických stylových znaků díla, takže je jen rámcové. Studie aktů vesměs z meziválečného období se přesnějšímu časovému určení zpěčují, proto od jejich datování bylo upuštěno, v obrazové části knihy však jsou zařazeny do předpokládaných vývojových souvislostí.
Velká část kreseb pochází z rodinné sbírky Makovských, v menší míře ze soukromého majetku; vlastnictví děl je uváděno pouze u sbírek státních institucí, a to zkratkami:

NG	Národní galerie v Praze
MG	Moravská galerie v Brně
MUO	Muzeum umění v Olomouci
KGZ	Krajská galerie ve Zlíně
HG	Horácká galerie v Novém Městě na Moravě
HM	Horácké muzeum v Novém Městě na Moravě

(A/ Úvodní text):

1 *Ženský akt* (začátek dvacátých let), tužka, papír 239x208 mm / HG

2 *Nové město na Moravě* (1928), akvarel, papír 460x585 mm, značeno vlevo dole: Makovský 28

3 *Cesta do Jeruzaléma* (1922), akvarel, papír 345x320 mm

4 *Ležící modelka* (1926), pero, tuš, běloba, papír 236x436 mm, značeno vpravo dole: Makovský 26

5 *Fragment Pomníku leteckého neštěstí* (1924), hlína, v. 150 cm (zničeno)

6 *Studie k Fragmentu leteckého neštěstí* (1924), štětec, tuš, papír 292x210 mm/ HM

7 *Pařížský sen* (1928), pero, tuš, papír 338x427 mm, značeno dole uprostřed: Makovský 28 / HG

8 *Dívčí hlava* (1928), štětec, tuš, papír 210x180 mm

9 *Milan Rastislav Štefánik* (1928), pero, štětec, tuš, papír 278x214 mm

10 *Kompozice* (1930), modrá pastelka, papír 210x267 mm

11 *Skica k Ležícímu Prométheovi* (1935), tuš, pero, papír 190x200 mm

12 *Lukostřelec* (1937), tužka, papír 399x299 mm, značeno vpravo dole: V. Makovský / MUO

13 *Zápas* (1939), pero, tuš, papír / KGZ

14 *Stařec a potulní muzikanti* (1940), tužka, papír (detail z větší kompozice) / KGZ

15 *Slunce života, Pomník umučeným v Krucemburku* (1950), reliéf, hořický pískovec, 32x73 cm

16 *Jan Evangelista Purkyně* (studie k medaili), tužka, papír 360x260 mm

17 *Josef Dobrovský* (studie k medaili) (1949), pero, tuš, papír, značeno vpravo dole: Kvapilovi za přátelství V. Makovský 2. X. 49

(B / Obrazová část):

18 *Skica k Hlavě II* (1926), tužka, papír 290x210 mm

19 *Hlava II* (1926-1927), opuka, v. 56 cm

20 *Rychlost I* (1927), hlína, plastelína, kov, dřevo, v. 28 cm (zničeno)

21 *Rychlost II* (1927), tužka, pastel, papír 210x265 mm

22 *Barevná kompozice* (1927), tužka, pastel, papír 267x208 mm / MUO

23 *Dvě hlavy z profilu* (1927), pastel, papír 270x355 mm

24 *Červeno černá kompozice I* (1927), tužka, pastel, papír 270x210 mm

25 *Červeno černá kompozice II* (1927), akvarel, pero, tuš, papír 352x241 mm / HG

26 *Hlava vojáka s knírem* (1928), štětec, tuš, papír 264x220 mm

27 *Návrh knižní obálky (J. V. Pleva: Eskorta)* (1928), štětec, tuš, pastel papír 223x295 mm

28 *Vlastní portrét* (1927), pero, inkoust, papír 282x203 mm / NG

29 *Skica Podobizny paní J.* (1928), štětec, tuš, papír 270x 200 mm

30 *Mužská hlava s brýlemi I* (1928), štětec, tuš, papír 302x234 mm

31 *Hlava studenta* (1927),
štětec, tuš, papír 580x460 mm

32 *Mužská hlava s brýlemi II* (1928),
štětec, tuš, papír 304x234

33 *Dívčí tvář* (1929),
štětec, tuš, papír 350x267 mm

34 35 *Plastika* (1927-1928),
sádra (zničeno)

36 *Studie plastiky pro fontánu* (1928),
černá křída, papír 265x178 mm

37 *Studie plastiky pro fontánu (Pomeranč)* (1928),
pero, tuš, papír 230x150 mm

38 *Dívka s dlouhými vlasy* (1930),
štětec, tuš, papír

39 *Bez názvu* (1930),
štětec, tuš, papír 270x208 mm

40 *Hlava s brýlemi* (1928),
štětec, tuš, papír 270x210 mm

41 *Zachránce* (1928),
štětec, tuš, papír 264x350 mm

42 *Společnost u stolu I* (1928),
štětec, tuš, papír 258x343 mm

43 *Společnost u stolu II* (1928),
štětec, tuš, papír 265x345 mm

44 *Konfigurace I* (1928),
tužka, papír 230x310 mm

45 *Konfigurace II* (1928),
tužka, papír 276x313 mm / MUO

46 *Kompozice* (1929),
pero, štětec, tuš, papír 260x350 mm

47 *Ležící žena* (1929),
reliéf, opuka, plech, železo 43x97x100 cm / NG

48 *Hlava III* (1929),
bronz, v. 25 cm, značeno: V. Makovský 29

49 *Hlava-Fantom* (1929),
tužka, uhel, papír 177x265 mm

50 *Torzo* (1929),
vápenec, v. 38,5 cm / NG

51 *Skica dvou plastik* (1929),
tužka, papír 290x230 mm

52 53 *Návrh plastiky pro bazén* (1930),
bronz, v. 35, š. 50 cm, značeno: V. Makovský

54 *Skica zátiší na stole* (1930),
tužka, papír 240x180 mm

55 *Skica prolamovaného reliéfu* (1930),
tužka, papír 186x245 mm / MUO

56 *Figurální motiv I* (1931),
tužka, papír 270x250 mm

57 *Figurální motiv II* (1931),
pero, štětec, tuš, papír 264x204 mm

58 *Hudební zátiší* (1931),
tužka, papír (292x229)

59 *Malířské zátiší* (1931),
tužka, papír 292x229 mm / MMB

60 *Hlava V (Zahradní lampa),* (1932),
mušlový vápenec, v. 20 cm

61 *Hlava V (Zahradní lampa),* (1932),
bronz, v. 20 cm / MG

62 *Červená hlava* (1932),
pastel, papír 300x235 mm

63 *Skica k plastice Dívčí sen* (1932),
pero, sépie, papír 220x292 mm / MUO

64 *Dívčí sen* (1932),
bronz, v. 67x98 cm / MG

65 *Schýlená* (1932),
štětec, sépie 425x316 mm

66 *Skloněný ženský akt* (1932),
prachatický diorit, v. 77 cm / MG

67 *Skica k Návrhu plastiky pro fontánu* (1932), pero, papír 228x291 / MUO

68 69 *Studie k Návrhu plastiky pro fontánu* (1932), tužka, papír / NG

70 *Návrh plastiky pro fontánu* (1932), bronz, v. 28 cm, značeno: V. Makovský / MG

71 *Klečící ženský akt s drapérií* (1932), bulharský vápenec, v. 85 cm / GVU Karlovy Vary

72 *Skica Klečícího aktu s draperií* (1932), tužka, papír, značeno vpravo dole: V. Makovský

73 *Ženské poprsí*, tužka, papír 258x200 mm

74 *Sedící akt opřený o paže,* tužka, papír 212x274 mm

75 *Schoulená,* tužka, papír 212x225 mm

76 *Zamyšlená žena* (1932), tužka, papír 420x352 mm

77 *Torzo sedící ženy* (1933), pero, tuš, papír 285x226 mm / MG

78 *Sedící ženský akt* (1933), pero, tuš, papír 297x225 mm

79 *Torzo sedící ženy,* pero, tuš, papír 290x205 mm

80 *Dívka s děckem* (1933), bronz, v. 65 cm / MG

81 *Torzo* (1933), pero, tuš, papír 290x230 mm

82 *Torzo ženy* (1932), bronz, v. 65 cm / MG

83 *Žena v pohybu*, tužka, papír 290x210 mm

84 *Muž s lyrou,* tužka, papír 230x293 mm / MMB

85 *Ležící mužská postava,* tužka, papír 290x220 mm / HG

86 *Hráč na lyru,* tužka, papír 291x229 mm / MG

87 *Studie k Prométheovi* (1934), tužka, papír 290x225 mm

88 *Studie k Hlavě Prométhea* (1934), tužka, papír 210x290 mm

89 *Hlava Prométhea* (1934), bronz, v. 46 cm / MG

90 *Studie Hlavy Prométhea II* (1934), tužka, štětec, tuš, papír 290x227, značeno vpravo dole: V Makovský / NG

91 *Studie k Ležícímu Prométheovi* (1935), tužka, papír 291x229 mm

92 *Ležící Prométheus* (1935), bronz, v. 55, d. 123 cm / MMB

93 *V pohybu I* (1934), pero, papír 420x270 mm

94 *V pohybu II* (1934), tužka, papír 358x397 mm

95 *Sedící žena v tóze* (1935), tužka, papír 292x230 mm, značeno vlevo dole: V Makovský / HG

96 *Hlava Pravdy* (1935), tužka, papír 289x211 mm / MG

97 *Skica tří ženských postav* (1935), tužka, papír 275x443 mm, značeno vpravo dole: V. Makovský / MUO

98 *Fontána pro Mělník* (1936), (třetinový model sousoší), bronz, v. 81 cm, / MG

99 *Atlet* (1935), tužka papír 333x234 mm

100 *Sedící filozof* (1936), pero, papír 290x227 mm

101 *Kráčející žena v drapérii* (1936),
tužka, papír 292x227 mm / MMB

102 *Ženská postava v chitónu* (1936),
tužka, papír / MG

103 *Studie k plastice,*
tužka, papír 294x224 mm / MG

104 *Studie ženské postavy,*
tužka, papír 289x224 mm / MG

105 *Odvrácený ženský akt,*
tužka, papír 418x327 / HG

106 *Odpočívající modelka,*
tužka, papír 328x208 mm / HG

107 *Dvojice,*
tužka, papír 210x295 mm /MMB

108 *Sedící ženský akt,*
tužka, papír 305x210 mm

109 *Studie sedící dívky* (1936),
tužka, papír

110 *Postava se zdviženými pažemi* (1936),
tužka, papír, značeno vpravo dole: VM 36

111 *Portrét muže,*
tužka, rudka, papír 284x241 mm,
značeno vpravo dole: VM / NG

112 *Stojící ženský akt z boku,*
tužka, papír 290x207 / MG

113 *Studie podobizny Boženy Němcové* (1938),
tužka, papír 395x298 mm,
značeno vpravo dole: V. Makovský / NG

114 *Studie podobizny A. Novákové* (1938),
tužka, papír 227x205 mm / NG

115 *Skica Atlanta* (1938),
tužka, papír 338x 227 mm,
značeno vpravo dole: V Makovský Jirkovi

116 *Alegorická dívčí postava* (1938),
tužka, papír 300x205 mm

117 *Skica k Podobizně T.G.M.* (1936),
tužka, papír 150x110 mm

118 *Podobizna T. G. Masaryka* (1936),
bronz, v. 66,5 cm, značeno: VM / MG

119 *Pomník T. G. Masaryka v Brně* (1937/2000),
bronz, v. 290 cm, značeno: V. Makovský

120 *Skica k Podobizně T. G. M.* (1936),
tužka, papír 150x110 mm

121 *Uvítání I* (konec třicátých let),
pero, tuš, papír 290x225 mm

122 *Uvítání II* (konec třicátých let),
pero, tuš, papír 219x272 mm

123 *Portrét Václava Jelínka,*
tužka, papír 571x410 mm / MG

124 *Podobizna matky,*
tužka, papír 240x256 mm

125 *Kde domov můj* (1938),
sádra, v. 32, d. 48 cm (zničeno)

126 *Pascal* (1937/1938),
bronz, v. 42,5 cm / KGZ

127 *Filozof (Aristoteles)* (1940),
tužka, papír 398x298,
značeno: V. Makovský 40 / MG

128 *Studie Pomníku T. G. Masaryka pro Pražský hrad* (1938),
tužka, papír

129 *Hudba I* (1938),
pero, papír 320x224 mm / MUO

130 *Hudba II, (Studie k sousoší)* (1938),
pero, papír 225x320 mm / MUO

131 *Náčrt reliéfu Milosrdný Samarián* (1941),
tužka, papír 290x205 mm

132 *Milosrdný Samarián* (1941),
reliéf, bronz 36,5x 60,5 cm / MG

133 *Svlékající se dívka* (1943/1944),
bronz, v. 38 cm, značeno: V. Makovský/MG

134 *Svlékající se dívka* (1943), tužka, papír / MG

135 *Dívčí akt s kvetoucími větvemi* (1943/1944), bronz, v. 61 cm, značeno: V. Makovský / MG

136 *Skica k Dívčímu aktu s kvetoucími větvemi* (1943), tužka, papír

137 *Akt volající dívky* (1944), bronz, v. 125 cm / KGZ

138 *Volající studentka I* (1944), tužka, papír

139 *Skica Volající studentky II* (1944), tužka, papír, značeno vpravo dole: V. Makovský 44/ MG

140 *Zamyšlená dívka* (1944), sádra, v. 65,5 cm, značeno: V. Makovský 44

141 *Skica reliéfu Konec mého utrpení* (1945), tužka, papír 735x530 mm

142 *Konec mého utrpení* (1945/1946), reliéf, bronz 60x110 cm / MMB

143 *Partyzán* (1947), (Pomník obětem druhé světové války ve Zlíně), bronz, v. 265 cm

144 *Klid zbraní (Zátiší se zbraněmi)* (1945), tužka, papír 430x604 mm, značeno vpravo dole: V. Makovský / MMB

145 *Studie Vítězství* (1945), tužka, papír 455x340 mm, značeno vpravo dole: V. Makovský 45

146 *Rudoarmějec (Postava z Pomníku vítězství Rudé armády v Brně)* (1954), bronz, v. 510 cm

147 *Alegorie práce a techniky* (1949), tužka, papír 540x 825 mm, značeno vpravo dole: V. Makovský

148 *Héfaistos* (1949), tužka, papír, značeno vpravo dole: V. Makovský 49

149 *Skica Pomníku Jana Amose Komenského,* tužka, papír 210x165 mm

150 *Pomník Jana Amose Komenského,* (odhalen v Uherském Brodě roku 1956), bronz, v. 325 cm, značeno: V. Makovský

151 *Jan Amos Komenský* (1959), rakouský vápenec, v. 140 cm (sochařovy poslední úpravy bysty před budovou školy v Brně-Obřanech)

152 *Nový věk* (1958), bronz, v. 300 cm, (vytvořeno pro československý pavilón na Světové výstavě EXPO ´58 v Bruselu, nyní instalováno ve vstupním prostoru areálu Brněnských veletrhů a výstav)

153 *Dvě skici Pradlen* (reliéfní cyklus *Voda v našem životě* ve Vítkově- Podhradí) *(*1963), tužka, papír 276x210 mm

154 *Skica Krávy u napajedla* (reliéfní cyklus *Voda v našem životě* ve Vítkově-Podhradí) (1963), tužka, papír 180x268 mm

155 *Skica Proč, kalino, v struze stojíš,* (reliéfní cyklus *Voda v našem životě* ve Vítkově-Podhradí) (1963), tužka, papír 294x210 mm

156 *Skica Jaro na řece,* (reliéfní cyklus *Voda v našem životě* ve Vítkově-Podhradí) (1963), tužka, papír 145x190 mm

157 Variantní studie *Lev* (ke skulptuře pro fontánu Pražského hradu) (1962), tužka, papír 290x210 mm, datace vpravo dole: 5. X. 62

158 *Lev* (třetinový model heraldické skulptury pro fontánu druhého nádvoří Pražského hradu), 1964/1966), sádra v. 85 cm / HG

(C / Oddíl Životopisná data):

Vincenc Makovský v polovině třicátých let

Zdeněk Makovský, *Stéla,* kámen, bronz

Vila rodiny Makovských v Brně-Obřanech

ŽIVOTOPISNÁ DATA

1900 VINCENC MAKOVSKÝ se narodil 3. června v Novém Městě na Moravě jako první dítě Jindřišky, rozené Zvolánkové (1871-1953) a Vincence Makovského (1868-1938), místního řezníka.

1911-1918 studoval na reálce v rodišti a studium ukončil maturitou.

1918 6. února odveden a vojenskou službu nastoupil u náhradní setniny 81. pěšího pluku v Jihlavě, později se stal domobrancem ve Znojmě.

1919 19. září demobilizován. Přijat na Akademii výtvarných umění v Praze; zprvu studoval v malířské škole profesora Jakuba Obrovského a později ve speciální škole profesora Karla Kratnera.

1922 po konfliktu s profesorem Krattnerem přešel do sochařského ateliéru Jana Štursy, kde setrval až do profesorovy smrti roku 1925.

1924 studijní cesta do Itálie společně se spolužáky z akademie Hanou Wichterlovou, Josefem Škodou a Josefem Wagnerem.

1925 studijní zájezd organizovaný Akademii výtvarných umění pod vedením historika umění Antonína Matějčka. Vytvořil svou první konstruktivistickou kresbu a plastiky *Fragment pomníku leteckého neštěstí* a *Kovový soustruh.*

1926 absolvoval AVU v Praze v sochařské škole profesora Bohumila Kafky. Bylo mu uděleno jednoroční stipendium francouzské vlády.

1926-1930 pobýval v Paříži, pracoval v ateliéru v Route d´Orléans v Mont Rouge. Navštěvoval přednášky profesora Františka Kupky a studoval v sochařské škole Antoina Bourdella. Pro Nové Město na Moravě vytvořil *Podobiznu Josefa Šimka* (1928). Nakreslil a vymodeloval *Rychlost* (1929) a další avantgardní díla (*Hlavy,* reliéfy *Ležící žena; Milenci* ad.

1930 trvale se vrátil do vlasti. Krátce pobýval v Brně, kde byl přijat za člena Skupiny výtvarných umělců a téhož roku se stal též členem Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze. O názorovém rozpětí jeho tehdejší sochařské i kreslířské tvorby svědčí jednak *Sedící žena*, jednak *Návrh plastiky pro bazén.*

1931 přesídlil do Prahy. Představil zde výsledky pařížského pobytu na společné výstavě s Hanou Wichterlovou ve výstavní síni architekta Antonína Heythuma. Moderní principy osobitě vtělil do abstraktně pojatých plastik Člověk, Koňská hlava. Paralelně se věnoval činnosti portrétní, a to jak v realizacích monumentálního charakteru (*Pomník Leandra Čecha* v Novém Městě na Moravě), tak i v podobiznách komorního ladění.

1932 zúčastnil se výstavy *Poesie* v SVU Mánes v Praze. Vznikají plastiky *Skloněný ženský akt, Torzo, Léda, Návrh plastiky pro fontánu* a *Dívčí sen*.

1933 surrealistickou tvůrčí orientaci završil plastikou *Dívka s děckem,* jíž předcházely realistické kreslířské studie ženských aktů.

1934 zakládajícím členem Skupiny surrealistů ČSR. Reliéfem Žena s vázou předznamenal názorové postoje, které se v evropském moderním umění ukázaly aktuální až o desetiletí později. Toto objevné dílo sklidilo v tehdejším tisku značně rozporný ohlas. Za plastiku *Hlava Republiky* získal odměnu v soutěži na emblém Československého státu. Vytvořil *Hlavu Prométhea.*

1935 obeslal *První výstavu surrealistů ČSR* v SVU Mánes v Praze. Uskutečnil tři zahraniční studijní cesty, a to do SSSR (Moskva, Leningrad), do Paříže a Londýna. Na základě kreseb vymodeloval plastiku *Ležícího Prométhea.* Zúčastnil se soutěže na plastickou výzdobu ústřední síně mauzolea Národního památníku na Vítkově v Praze. obdržel první cenu v soutěži na sochařské řešení *Fontány pro Mělník;* dílo realizoval v kameni roku 1938.

1936 Mělnickým sousoším a alegoriemi *Obchod* a *Průmysl* pro pražskou burzu definitivně opustil názorovou platformu avantgardního umění ve prospěch projevu klasického. Mistrovství realistického ztvárnění lidského zjevu osvědčil nejen v komorních portrétech, jimiž navázal na zkušenost dřívějšího data, ale i v pomníkových dílech pro Brno (*Karel*



Vincenc Makovský v polovině třicátých let

starší ze Žerotína, Edward Babák). To jej oprávnilo, aby se zhostil *Podobizny T.G. Masaryka,* jakož i prezidentových pomníků pro Mělník, Humpolec, Libochovice nad Ohří a pro Bystřici nad Pernštejnem. Názorová změna se zrcadlí rovněž v kresbách

1938 14. března vyloučen ze surrealistické skupiny, a to pro jeho účast na výzdobě slavobrány při uvítání rumunského krále Carola v Praze. Spolu s architektem Jaroslavem Fragnerem se zúčastnil soutěže na monumentální pomník TGM pro Pražský hrad; v první části soutěže získali oba autoři první cenu, ve druhé časti porota vyhodnotila pojetí postavy prezidenta Osvoboditele jako nadnesené a tudíž nepřijatelné.

1939 po okupaci státu německou armádou byl nucen Prahu opustit. Azyl nalezl ve Zlíně, kde spoluzakládal Školu umění, na níž pak po šest let pedagogicky působil jako vedoucí dílen plastické práce. Věnoval se zde též užité tvorbě a průmyslovému designu a položil u nás základy tohoto oboru.

1941 úspěšně se zúčastnil soutěže na *Pomník Aloise Jiráska* pro Litomyšl, jehož realizaci znemožnily válečné poměry. Nedočkaly se monumentálního měřítka reliéfy *Milosrdný Samaritán* a *Vědec* původně navržené pro zlínskou nemocnici.

1942-1943 vrcholí sochařova portrétní činnost v psychologicky výstižných podobiznách jeho přátel a zlínských osobností. Nabyté portrétní zkušenosti se zračí v bystě *Jana Amose Komenského*.

1944 v kreslířských a plastických studiích začíná nově krystalizovat myšlenka sochařského dotvoření fontány (*Svlékající se, Dívčí akt s kvetoucími větvemi).* Podvědomě též předjímal monumentální úkoly doby po osvobození; ty se vyhraňují v plastikách *Zamyšlená, Akt volající dívky* a ve studii *Vítězství.*
Oženil se se Zdenou Albertovou (1917-1994).

1945 manželům se ve Zlíně narodil syn Jan. Sochař byl povolán do Brna jako docent modelování na Fakultu architektury a pozemního stavitelství.

1946 Ve Zlíně odhalen pomník padlým ve druhé světové válce *Partyzán.* Manželům se v Brně narodil druhý syn Zdeněk.

1947 jmenován profesorem na Fakultě architektury a pozemního stavitelství Vysoké školy technické v Brně.

1948 Státní cena za plastiku *Partyzán.*

1952 jmenován profesorem Akademie výtvarných umění v Praze.

1955 Státní cena Klementa Gottwalda I. stupně za pomník *Vítězství Rudé armády nad fašismem,* odhalený v Brně 26. dubna.

1956 odhalen pomník *Jana Amose Komenského* v Uherském Brodu.

1957 cesta do Naardenu v Holandsku jako člen československé vládní delegace, která se zúčastnila odhalení jeho pomníku *Jana Amose Komenského.*

1958 Státní cena Klementa Gottwalda za pomník *Jana Amose Komenského* v Uherském Brodu a v Naardenu. Členem vládní delegace ve Dnech Československa na Světové výstavě v Bruselu, kde byl vyznamenán Velkou cenou Expo ´58 za sousoší *Nový věk,* které vytvářelo vstupní emblém československého pavilónu. 3. prosince udělen čestný titul Národní umělec.

1959 odhalen pomník *Aloise Jiráska* v Litomyšli.

1960 u příležitosti životního jubilea obdržel Řád republiky.

1965 dokončil reliéfní komplex *Voda v našem životě* pro úpravnu vody ve Vítkově-Podhradí. Finální práce na heraldické skulptuře *Lev* pro nádvoří Pražského hradu. Uskutečnila se výstava sochařova životního díla v Belvedéru Pražského hradu, reprízovaná téhož roku v Moravské galerii v Brně.

1966 28. prosince zemřel v Brně.

1967 3. ledna jeho tělo uloženo do hrobu na evangelickém hřbitově v Novém Městě na Moravě.



Zdeněk Makovský, *Stéla*, Brno-Obřany

PŘEHLED VÝSTAV

1931 Výstavní síň architekta Antonína Heythuma, Praha (společně s Hanou Wichterlovou).

1934 *Portréty a hlavy* (společně s Vladimírem Sychrou), SVU Mánes, Praha

1960 *Vincenc Makovský a Vladimír Hroch,* (úvod v katalogu Dušan Šindelář), Galerie výtvarného umění v Gottwaldově

1965 Královský letohrádek Belvedér na Pražském hradě, Moravská Galerie v Brně

1968 *Vincenc Makovský, sochařská kresba* (úvod v katalogu Václav Zykmund), Dům pánů z Kunštátu v Brně.

1969 *Plastiky a kresby Národního umělce Vincence Makovského ze sbírek Moravské galerie v Brně* (úvod v katalogu Jiří Hlušička) Okresní muzeum v Blansku.

1970 *Ze sochařského díla Národního umělce Vincence Makovského* (úvod v katalogu Jiří Šebek), Horácké muzeum a galerie v Novém Městě na Moravě.

1973 *Vincenc Makovský, sochy a kresby ze sbírek Moravské galerie v Brně* (úvod v katalogu Jiří Hlušička), Galerie výtvarného umění v Ostravě. Výstava převzata do Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě.

1974 *Vincenc Makovský, sochy a kresby ze sbírek Moravské galerie v Brně* (úvod v katalogu Jiří Hlušička), Galerie výtvarného umění V Hodoníně. Výstava převzata v Oblastní galerii v Gottwaldově. *Vincenc Makovský, sochy a kresby* (úvod v katalogu František Peťas)

1980 *Národní umělec Vincenc Makovský, výběr ze sochařského a kreslířského Díla* (úvod v katalogu Jiří Hlušička), Slovácké muzeum v Uherském Hradišti. Výstava roku 1981 převzatá v Domě umění města Brna.

1985 *Národní Umělec Vincenc Makovský,* Horácká galerie v Novém Městě na Moravě.

ÚČAST NA VÝSTAVÁCH

Vincenc Makovský obesílal výstavy výtvarníků Horácka v Novém Městě na Moravě a spolků či sdružení: Skupiny výtvarných umělců v Brně, Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze, Skupiny surrealistů ČSR a Bloku výtvarných umělců Země moravskoslezské. Po osvobození se zúčastňoval výstav Svazu československých výtvarných umělců, a to jak na přehlídkách celostátních, tak i na členských výstavách Jihomoravské krajské organizace nebo městské pobočky v Brně. Sochařova díla se ocitala na tematicky různě zaměřených prezentacích odborně připravených českými galeriemi, zvláště Národní galerií v Praze, Moravskou galerií v Brně či Horáckou galerií v Novén Městě na Moravě. Makovského plastiky tvořily a tvoří součást stálých expozic státních galerií českého umění dvacátého století stejně jako galerií a sbírek soukromých.

Bez ukázek ze sochařského díla Vincence Makovského se neobešly ani prezentace československého novodobého umění v četných městech zahraničních, jejichž obsáhlý přehled uvádí umělcova monografie vydaná roku 2002 v Brně.

VÝBĚR Z LITERATURY

Cannon – Brookes, P: *Czech Sculpture 1800-1938 Encyklopedie českého výtvarného umění,* s. 279-280. Československá akademie věd, Praha 1975.

Erben Václav: *Vincenc Makovský.* In: *Tschechische Kunst der 20er + 30er Jahre – Avantgarde und Tradition,* s. 272-275. Mathildenhöhe, Darmstadt 1988.

Fiala Josef: *Rod Vincence Makovského.* Pamětní tisk, Nové Město na Moravě 1965.

Hlušička Jiří: *Vincenc Makovský.* Odeon, Praha 1979.

Hlušička Jiří: *Příklad Vincence Makovského.* Výtvarná kultura, 1981, r. 4, č. 3, s. 19-22.

Hlušička Jiří: *Avantgardní počátky Vincence Makovského.* Bulletin Moravské galerie v Brně, č. 49, 1993.

Hlušička Jiří a kol.: *Vincenc Makovský.* Nadace Universitas Masarykiana. Nakladatelství CERM, Brno 2002.

Hoffmeister Adolf: *Projev při odhalení cyklu reliéfů Voda v našem životě ve Vítkově Podhradí.* Vydavatel neuveden, Ostrava 1967.

Kotalík Jiří: *Makovský a Hroch.* Literární noviny, 1960, r. 9, č. 23, s. 6.

Krejčí K. F.: Žerotínova bysta v Brně. Volné směry, r. 33, s. 200.

Kutal Albert: *Vincence Makovského Jan Amos Komenský.* Dědictví Komenského. Praha 1942.

Masaryková Anna: České sochařství XIX. a XX. století. Praha 1963, s. 43-44, 181-184.

Mašín Jiří: *Na okraj výstavy sochařského díla Vincence Makovského.* Výtvarné umění, 1965, r. 15, s. 446-457.

M., R.- J. (Moulin, Raoul-Jean): *Makovský Vincenc.* In: Nouveau Dictionnaire de la sculpture moderne, s. 188-189. Fernand Hazan éditeur, Paris 1970.

Nebeský V. M.: *L´art moderne tchécoslovaque,* s. 148. Libraire Félix Alcan, Paris 1937, s. 147.

Neumann S. K.: *Dnešní Mánes.* Tvorba, r. 12, 26.11. a 17. 12. 1937.

Nezval Vítězslav: *První pražská výstava surrealistů.* Magazin DP III, 1935-1936, s. 18-20.

Nová encyklopedie českého výtvarného umění, s. 470. Academia, Praha 1995.

Novotný Kamil: *Vincenc Makovský.* Magazin DP I, 1933-1934, s. 107.

Soukup Michal: *Vincenc Makovský – Rané dílo 1926/1934*. Galerie výtvarného umění, Olomouc 1991.

Srp Karel: *Sochařství dvacátých a třicátých let.* In: Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938 (IV/2), s. 360-365, 373-377. Academia, Praha 1998.

100. výročí narození sochaře Vincence Makovského. Sborník z celostátního kolokvia, 20. října 2000. Nové Město na Moravě 2001.

Svrček J. B.: *Moderní výtvarné umění na Moravě.* Skupina výtvarných umělců, Brno 1933, s. 78-82.

SVU Mánes mládeži. Volné směry, r. 33, 1937, s. 335-337.

Šebek Jiří: *Přehled životopisných dat a nejzávažnějších prací Vincence Makovského.* Pamětní tisk, Nové Město na Moravě 1965, s. 35-42.

Šebek Jiří: *Portréty lékařů od Národního umělce Vincence Makovského.* In: Průkopníci Horácka 10, Žďár nad Sázavou 1967.

Šebek Jiří: *Poslední reliéfní dílo Vincence Makovského.* Sborník Voda v našem životě. Vydavatel neuveden, Ostrava 1967, s. 43.

Šebek Jiří: *Soupis sochařského díla Vincence Makovského.* In: monografie J. Hlušička a kol. Nakladatelství CERM, Brno 2002, s. 283-313.

Šetlík Jiří: *Dvě sochařská jubilea.* Výtvarná práce 1960, č. 12, s. 3.

Šindelář Dušan: *Vincenc Makovský.* Výtvarná práce, 1955, č. 18, s. 6.

Šindelář Dušan: *Vincenc Makovský.* Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1956.

Šindelář Dušan: *Národní umělec Vincenc Makovský.* Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1963.

Šmejkal František: České imaginativní umění. Galerie Rudolfinum, Praha 1996, s. 226-227.

Wittlich Petr: *Vincenc Makovský.* Výtvarná práce, r. 8, č. 15, s. 3-4.

Wittlich Petr: České sochařství ve XX. století, 1890-1945. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1978, s. 158-176, 188, 227-233.

Zemánek Jiří: *Kontext umění meziválečné avantgardy a Vincenc Makovský.* In: Zemánek Jiří, *Zdeněk Pešánek.* Národní galerie, Praha 1996, s. 84-85.

Bibliografie zahrnuje pouze základní příspěvky o umělcově životě; hlavně ty, které hodnotí jeho sochařský či kreslířský odkaz. Stranou zájmu zůstaly novinové články a recenze, popřípadě úvodní texty ve výstavních katalozích, s nimiž se lze ale seznámit v přehledu výstav.



Vila rodiny Makovských v Brně-Obřanech

SOUHRN

VINCENC MAKOVSKÝ / KRESBA A SOCHA

Vincenc Makovský patří k předním postavám českého umění dvacátého století. Jeho sochařské dílo, které rezonovalo s aktuálními výtvarnými proudy i s dramatickým společenským děním, je natolik výrazné, že v obecném kulturním povědomí poněkud zatlačilo do pozadí jiné aktivity, bez nichž si jeho celkový přínos nelze představit. Týká se to umělcova zakladatelského úsilí v oblasti průmyslového designu i záslužného působení pedagogického. Zvlášť citelně to postihlo jeho pozoruhodný kreslířský odkaz. Tato knižní publikace si proto klade za cíl poodhalit utajenou část sochařovy umělecké pozůstalosti a poukázat na místo, které v ní kresba zaujímá.

Kresba totiž umělci umožnila zachytit prchavou představu jakož i její krystalizaci ve výsledný sochařský tvar. Z tohoto zjištění vycházelo celkové pojetí knihy jak v úvodní hodnotící studii, tak i v obrazové části, která počítá s přímou konfrontací jeho kreslířského a sochařského projevu. Mnohá z kreseb však nepředstavuje jen článek tvůrčího procesu, ale díky autorovu smyslu pro objem i díky jeho mistrovství se vyznačuje autonomními estetickými i výrazovými hodnotami.

Vincenc Makovský se narodil v evangelické rodině 3. června 1900 v Novém Městě na Moravě. Zdejší drsná, nicméně jímavá příroda Českomoravské Vysočiny zřejmě ovlivnila jeho původní rozhodnutí stát se malířem. Ještě za studií na pražské Akademii výtvarných umění byl však pro rebelantské postoje nucen malířské oddělení opustit. Útočiště nalezl v sochařské škole díky pochopení jeho krajana profesora Jana Štursy, jenž také usměrnil žákovy první kroky za sochařskou představou. Nicméně závěrem akademických studií se adept sochařství pokusil ze školské výuky i z tradičních postupů vymanit.

Učinil tak konstruktivistickými projekty, jimiž se přihlásil k radikálním výtvarným tendencím světového umění. Na tuto názorovou polohu pak po roce 1926 navázal v Paříži za jednoročního stipendijního pobytu, jejž si s prázdninovými přestávkami prodlužoval až do roku 1930. Stimulativní prostředí pařížské umělecké školy podpořilo jeho avantgardní směřování, které se neobešlo bez usilovného hledání vlastního, názorově nezávislého výrazu. Svědčí o tom série *Hlav*, v nichž lze zaznamenat cestu od archetypu až ke konstruktivní, v podstatě kubistické formě. Tato názorová poloha, připravená v řadě kreslířských studií, nalezla definitivní tvar zvláště v reliéfech, které neměly daleko k abstrakci. Po Makovského návratu do vlasti sílila v jeho díle imaginativní tendence. Ta nalezla konkrétní tvar v kresbách dívčích torz, vyznačujících se lyrickou poezií. Paralelně vznikající návrhy plastik pro bazén či fontánu překonávaly komorní měřítko ve prospěch potenciální monumentality, která se však tehdy naplnit nemohla. Veškeré oblasti společenského života zasáhla totiž světová hospodářská krize, takže na finančně náročné monumentální projekty nebylo ani pomyšlení.

Nepříznivé podmínky doby však mladého sochaře od tvůrčích aktivit neod-

radily. Spíše naopak. Ve svém pražském ateliéru se svobodně ubíral za představou moderního díla. Činil tak v kresbách a plastikách podnícených uvolněnou fantazií (*Dívčí sen, Dívka s děckem*). O své názorové orientaci přinesl doklad účastí na výstavě Poezie 1932 v Praze a o dva roky později jako zakládající člen Skupiny surrealistů ČSR. Tehdy také avantgardní úsilí Vincence Makovského vyvrcholilo kreacemi, jimiž předznamenal budoucí vývoj moderního umění (reliéf *Žena s vázou*). Ani v naznačených krajních názorových polohách však kontakt s realitou neztratil. Potvrzují to například mistrovské kreslířské studie ženských aktů, stejně jako některé jeho sochařské portréty.

Rozhodující přelom v sochařově vývoji nastal kolem poloviny třicátých let, a to pod tlakem evropského politického dění, které směřovalo ke druhé světové válce. Vincenc Makovský tehdy upouští od tvůrčího experimentu ve prospěch příklonu ke světu reálných tvarů a ve snaze o prohloubenou sdělnost díla. Svědčí o tom například metamorfóza, kterou prodělal jeho avantgardní *Návrh plastiky pro fontánu*, jenž koncem třicátých let nalezl realistický tvar v kamenném sousoší v Mělníku. Inspiraci pro nastoupenou cestu spatřoval v antickém mýtu, který se v jeho kresbách a sochách ztělesnil zvláště v postavě *Prométhea*. Ve jménu nového humanismu sochař přistupoval též v reliéfních návrzích na témata z české historie, neméně než v přípravných kresbách a ve výsledných variantách *Pomníku prezidenta T. G. Masaryka*.

Po německé okupaci Československa byl umělec nucen Prahu opustit. Útočiště nalezl ve Zlíně, kde působil jako profesor na Škole umění. Věnoval se průmyslovému designu a vytvořil zde sérii sochařských podobizen svých bližních. Rozpoutaná válečná tragédie se promítala v jinotajné podobě jeho kreseb a reliéfů (*Milosrdný Samarián*).

Ani po roce 1945 se sochař nepřestal vracet k přestálému utrpení. Zatímco tímto étosem obdařil plastiku *Partyzán*, dominující Pomníku obětem války ve Zlíně, v kreslířské studii *Vítězství* vyjádřil naději. Předznamenal tak tvůrčí proces, který vyústil v postavě *Rudoarmějce* brněnského Pomníku osvobození.

V průběhu dvaceti let po válce mohl sochař konečně uskutečňovat svůj dávný sen a naplno se věnovat tvorbě monumentální. Se zvláštním osobním zaujetím se zhostil úkolu vytvořit *Pomník Jana Amose Komenského* pro Uherský Brod, jenž pak nalezl místo a také ohlas též v holandském Naardenu, ba dokonce až v Betlehemu v Pennsylvanii (USA). Mezinárodního uznání se dostalo rovněž Makovskému sousoší *Nový věk* pro vstupní prostor československého pavilonu na Expo ´58 v Bruselu. Soustředěním na tvorbu, kterou sochař považoval za službu společnosti, se tehdy poněkud oslabilo místo kresby v jeho díle, ale stalo se tak jen dočasně.

Bez kreslířské přípravy se neobešly Makovského sochařské projekty ze závěru jeho životní dráhy. Svědčí o tom například tužkové skici rozsáhlého cyklu reliéfů *Voda v našem životě* pro průčelí novostavby čistírny vody ve Vítkově-Podhradí ve Slezsku stejně jako studie, které určily konečnou podobu heraldické skulptury *Lev* pro nádvoří Pražského hradu. Osazení obou posledně jmenovaných děl, jimiž svůj umělecký odkaz završil, se však Vincenc Makovský pohříchu už nedočkal. Zemřel dne 28. prosince 1966 v Brně.

SUMMARY

VINCENC MAKOVSKÝ, DRAWING AND STATUE

Vincenc Makovský, born in Nové Město na Moravě on 3 July 1900, is one of the leading exponents of Czech sculpture of the 20th century. His work, which reflected both the period trends in visual art and the dramatic situation in society, is so powerful that in the general cultural awareness it has overshadowed the sculptor's other activities without which his contribution to art would not be complete. This regards, in particular, his pioneering efforts in the area of applied art and his teaching activities, as well as his remarkable drawing legacy. This publication seeks to unveil the hidden part of the sculptor's oeuvre and to manifest the important role played by drawing.

Drawing enabled the artist to capture fleeting images, along with their crystallization into the final sculptural form. This finding became the point of departure in the general approach to the book, both in the opening study assessing Makovský's work and in the pictorial section which involves a direct comparison of the artist's drawings and sculptures. Nonetheless, many of the drawings are not mere links in the creative process but thanks to the artist's sense of volume and his virtuosity have their own autonomous aesthetic and expression value.

Vincenc Makovský was born to a protestant family in Nové Město na Moravě on 3 July 1900. The local rugged but spectacular countryside of the Bohemian-Moravian Highlands probably influenced his decision to become a painter. However, in the course of his studies at the Prague Academy of Fine Arts Makovský was expelled from the Department of Painting for his rebellious attitudes, and sought refuge at the Department of Sculpture, thanks to the understanding of Professor Jan Štursa who also led the student's first steps on his path to sculpture. Nonetheless, towards the end of his academic studies Makovský tried to leave the school and to abandon the traditional procedures promoted there.

He did so with constructivist projects with which he subscribed to radical tendencies of international art. After 1926 he developed this approach in Paris, during a one-year study stay which he kept extending, with summer breaks, until 1930. The inspirational milieu of the Paris art scene fuelled his avant-garde leanings which necessarily involved a constant search for the artist's own, individual expression. This is illustrated by the *Heads* series which charts the path from archetype to a constructive, basically cubist form. This approach, tested in a host of drawing studies, eventually crystallized in reliefs that were not far from abstraction. After Makovský's return to his homeland the imaginative tendencies in his art grew, and gave rise to drawings of girls' torsos marked by lyricism. Designs of sculptures for a swimming pool and a fountain produced in parallel abandoned the small scale in favour of potential monumentality which, however, could not be executed at the time.

All areas of social life were affected by the Great Depression, and costly monumental projects were unfeasible.

Yet the unfavourable conditions of the inauspicious times did not put the young sculptor off his creative activities, on the contrary. In his Prague studio he freely and firmly followed a path towards modern art. He did so in drawings and sculptures stimulated by free imagination (*Girl's Dream*, *Girl with Child*). He openly manifested his attitude in the participation in the "Poetry 1932" exhibition in Prague and two years later as a founder member of the Group of Surrealists of the Czechoslovak Republic. This period also saw the culmination of Vincenc Makovský's avant-garde efforts in works that anticipated the future development of modern art (relief *Woman with a Vase*). The artist, however, did not lose touch with reality, even in the mentioned extreme tendencies as confirmed, for example, by his brilliant drawing studies of female nudes and some of his sculptural portraits.

A turning point in the sculptor's development occurred around the mid-1930s, under the oppressive political situation in Europe which culminated in the Second World War. Vincenc Makovský then gave up artistic experiments, inclining instead to realistic forms, in an effort to enhance the communicative potential of his work. This is evidenced, for example, by the metamorphosis undergone by his avant-garde *Design of a sculpture for a fountain* which in the late 1930s found a realistic shape in a stone sculpture installed in Mělník. The artist's new path was inspired by ancient myths, embodied in his drawings and sculptures by the figure of *Prometheus*. Likewise, the sculptor approached relief designs on subjects derived from Czech history in the name of new humanism, as can be seen in the preparatory drawings and final versions of the *President T. G. Masaryk Memorial*.

After the German occupation of Czechoslovakia the artist was forced to leave Prague. He found refuge in Zlín where he worked as a professor at the local Art School. He devoted himself to applied art and produced a series of sculptural portraits of his family and friends. The ongoing war was projected, albeit in latent form, to his drawings and reliefs (*Good Samaritan*).

The sculptor kept returning to the past suffering even after 1945. This ethos is imprinted into the *Guerrilla Fighter* statue, the dominant feature of the Memorial to the War Dead in Zlín, while the *Victory* drawing study symbolizes hope. These works anticipate a creative process which peaked in the statue of *Red Army Soldier* for the Liberation Memorial in Brno.

During the next twenty years the artist could finally fulfil his lifelong dream and pursue monumental work. He put his creativity and remarkable personal interest in the acclaimed *Jan Amos Komenský Memorial* in Uherský Brod later transferred to Naarden, Holland; a replica was also made for the city of Bethlehem in Pennsylvania, the USA. Makovský's sculpture *The New Age* for the entrance lobby of the Czechoslovak pavilion at Expo 58 in Brussels earned international recognition. The artist's concentration on what he saw as service to society then somewhat weakened the position of drawing in his oeuvre; however, this proved to be temporary.

Makovský's sculptural projects produced towards the end of his life were

rooted in drawing preparation. This is illustrated, for example, by pencil sketches for *Water in Our Lives*, an extensive cycle of reliefs for the frontage of the newly-built water cleaning plant in Vítkov-Podhradí in Silesia, as well as by studies defining the final form of the *Lion* heraldic sculpture for the Prague Castle courtyard. Regrettably, Vincenc Makovský did not live to see the installation of the two mentioned works. He died in Brno on 28 December 1966.

Translation Irma Charvátová, Tony Lang

AUTOR MONOGRAFIE

PhDr. Jiří Hlušička, historik umění. Narodil se 24. 4. 1929 v Novém Bydžově. Na brněnské Filozofické fakultě vystudoval dějiny výtvarného umění a estetiku (1952-1957). V letech 1952-1959 byl asistentem na Fakultě architektury a pozemního stavitelství VUT v Brně. Roku 1959 se stal vedoucím obrazárny Moravského muzea v Brně. Když se roku 1961 z jeho iniciativy ustavila Moravská galerie v Brně, byl jmenován jejím ředitelem. V této funkci, kterou zastával do jara 1989, koncipoval vědecký, sbírkotvorný a kulturně výchovný program ústavu a osobně přispíval k jeho realizaci. Připravil množství výstav českého umění dvacátého století pro naše i evropské galerie a výstavní domy. Je spoluzakladatelem a až do odchodu do důchodu byl generálním komisařem brněnského Mezinárodního bienále užité grafiky.

Vedle četných katalogů výstav a článků v československých a zahraničních odborných časopisech je autorem knižních monografií. Vyšly v pražském Nakladatelství čs. výtvarných umělců, zejména však v nakladatelství Odeon: *Vincenc Makovský,* 1979; *František Foltýn,* 1982; *Robert Rafailovič Falk,* 1986; *Současná světová grafika – Deset brněnských bienále,* 1986; *Karel Jílek,* 1987; *Jaroslav Král,* 1989; *Michal Ranný,* 1993. Brněnské nakladatelství Blok mu vydalo dvoudílnou knihu *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně* (1984,1989) a nakladatelství Akropolis v Praze dva svazky monografie věnované *Vladimíru Komárkovi: Grafika* a *Obrazy* (1995). Jeho monografie interpretuje tvorbu také pařížských umělců *(Bocian / Yvonne Tinayre,* 1997). V pražském nakladatelství Argo vyšla monografie *Sochař Josef Kubíček* (2000). Spolupracuje s Nadací Universitas (Masarykiana), autorsky přispěl k pěti titulům Edice Osobnosti *(Zdena Hőhmová,* 2001; *Vincenc Makovský,* 2002*;Vladimír Drápal,* 2010; *Antonín Širůček,* 2014; *Miroslav Štolfa,* 2017), v edici Heureka publikoval roku 2012 své memoáry *Ještě že mám vzpomínky*, a dále *J. H. fotografie* (2014), *Reflexy a reflexe* (2016, 2019). Galerie Antonína Procházky se ujala vydání jeho monografií *Emil Filla,* 2003; *František Foltýn,* 2006; *Jan Trampota,* 2009 a nakladatelství Fotep dvou dílů monografie *Jánuš Kubíček: Kresba a grafika* (2004) a *Akvarely a kvaše* (2007). Masarykova universita v Brně je editorem knihy *Bohdan Lacina.*

Jiří Hlušička napomáhal budování státních či soukromých sbírek umění u nás i v zahraničí. Svědčí o tom publikace, na nichž se podílel nebo je jejich autorem: *Sammlung Milan Heidenreich, Tschechischer Kubismus / Emil Filla und Zeitgenossen* (1991)*; The Hascoe Collection of Czech Modern Art* (2004); *České moderní umění ve sbírce Pavla Čáslavy* (2014).

V uplynulých pětadvaceti letech se věnoval fotografické tvorbě. Výběr z jejích výsledků představil na výstavách v Brně (2006, 2012, 2014, 2015, 2019), Prostějově (2010), Prštících (2014), v Hradci Králové (2017) a ve zmíněných knižní publikacích v edici Heureka.

AUTOŘI FOTOGRAFIÍ A FOTOSBÍRKY GALERIÍ

Irena Armutidisová 61, 64, 66, 70, 80, 82, 89, 132, 150

Jiří Hlušička
2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 15, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 62, 65, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 87, 88, 93, 94, 99, 100, 108, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 128, 131, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 213, 216

František Ježerský 140

Miroslav Peterka (frontispice)

Josef Sudek 34, 35, 159

Horácká galerie v Novém Městě na Moravě 1, 7, 25, 105, 106, 156

Muzeum umění Olomouc 12, 22, 46, 55, 63, 67, 97, 129, 130, 139

Krajská galerie ve Zlíně 13, 14, 126, 137

Národní galerie v Praze 28, 47, 50, 68, 69, 90, 111, 113, 114

Muzeum města Brna 59, 84, 95, 101, 107, 142, 144

Moravská galerie v Brně 77, 86, 96, 102, 103, 194, 112, 118, 123, 127, 133, 134, 135

Galerie výtvarného umění v Karlových Varech 71

Poznámka: uvedená čísla jsou totožná s čísly vyobrazení kreseb a plastik
v textu a v obrazové části knihy