

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Pedagogická fakulta
Ateliér arteterapie

Jindřich Prucha, dynamika života a tvorby

(bakalářská práce)

České Budějovice 2014

Vedoucí bakalářské práce:

prof. PhDr. Pavel Kalina, CSc.

Vypracovala:

Olga Trčková

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Pavlovi Kalinovi, CSc. za přínosné konzultace, které mi během psaní této práce poskytl.

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Datum

Podpis studenta

Anotace:

Bakalářská práce Jindřich *Prucha, dynamika života a tvorby* je zaměřena na život a dílo Jindřicha Pruchy, českého malíře, jehož tvorba spadá do období před první světovou válkou. První část bakalářské práce srovnává uměnovědné přístupy k Pruchově tvorbě. Druhá část práce je věnována obrazu *Podobizna v zimním šatě* i dalším autoportrétům. Autorka hledá souvislosti mezi malířovými životními peripetemi a jeho výtvarnou tvorbou.

Klíčová slova:

Prucha, Jindřich, 1886 - 1914

malíři

malířství

osobnosti

psychologie umění

psychologie osobnosti

Annotation:

This bachelor thesis „Jindrich Prucha, Dynamics of his Life and Work“ is focused on life and work of the Czech painter, Jindrich Prucha, whose work falls in the period before World War I. In the first part of the thesis the author compares art-historical approaches to Prucha’s work. The second part concerns a painting called „Portrait in the winter garb“ and other Prucha’s self-portraits. The author of the thesis searches parallels between Painter’s work and significant events of his life.

Key Words:

Prucha, Jindřich, 1886 - 1914

painters

painting

personalities

psychology of art

psychology of personality

Obsah:

Úvod.....	1
1. Dosavadní literatura	3
2. Život Jindřicha Pruchy v datech.....	18
3. Autoportréty Jindřicha Pruchy	21
3.2. Obraz Vlastní podobizna v zimním šatě.....	22
3.2.1 Období vzniku obrazu a vliv Edvarda Muncha.....	22
3.2.2 Souvislosti obrazu s životními osudy autora.....	25
3.2.3 Popis obrazu a jeho analýza	26
3.3 Kreslené autoportréty z února 1913	27
3.4 Vlastní podobizna z roku 1914.....	30
4. Odraz vztahů Jindřicha Pruchy v jeho tvorbě	31
4.1 Rodinné poměry	31
4.2 Vztah se sestrou.....	32
4.2.1 Tři Vojslaviny sny.....	33
4.2.2 Rodinný portrét	36
4.2.3 Nedokončený dvojportrét.....	37
5. Barva jako nositelka významů	38
5.1 Vztah s přítelkyní – debata o červené barvě.....	38
5.2 Postoj k práci s barvou na mnichovské akademii.....	39
6. Přesahy do současnosti.....	40
6.1 Galerie, výstavy, pořady.....	40
6.2 Vzpomínka pamětníka na první galerii Jindřicha Pruchy	41
6.3 Příklad „zlidovění“ Pruchova námětu	42
Závěr	44
Použitá literatura	48
Resumé:.....	51

Úvod

Prvního zářijového dne roku 2014 uplyne právě sto let od smrti českého malíře Jindřicha Pruchy. Jeho obrazy tvoří jakousi spojnicí mezi uměleckými přístupy devatenáctého století a překotně se rodícími směry století dvacátého. V první části práce se chci zaměřit na přístupy výtvarných kritiků a teoretiků umění, kteří se zabývali Pruchovou tvorbou. Mám v úmyslu sledovat, jak se vyvíjel odborný názor na jeho dílo, a co mohlo tento názor ovlivňovat. V pohledu na Pruchovu tvorbu se v některých obdobích nebo u některých posuzovatelů objevoval prvek selektivní nevšímavosti (hodnotitel vidí jen to, co očekává a co vidět chce, případně akcentuje hlavně to, co se hodí do jeho předem hotové představy). V některých statích a monografiích byl tak kladen největší důraz na linii Pruchovy impresionistické tvorby, na vnímání Pruchy jako nejvýznamnějšího pokračovatele Antonína Slavíčka. Obrazy, které tomuto zařazení zcela nevyhovovaly, byly podhodnocovány jako neobratné, nepříliš zdařilé pokusy nezrálého malíře. Tento postup – vytvořit si nejprve myšlenkovou konstrukci a tu pak vyplňovat a obalovat argumenty a citacemi – je nebezpečí, které hrozí také autorům bakalářských prací. Budu usilovat o to, vyvarovat se tohoto přístupu.

Ve druhé části práce se budu věnovat především Pruchovu obrazu *Podobizna v zimním šatě*. Chci se dobrat souvislostí mezi obrazem a dostupnými informacemi o jeho životě. S dílem Jindřicha Pruchy jsem se poprvé setkala v roce 2009, kdy mě na výstavě *Autoportrét v českém umění* v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou zaujal obraz *Rodinný portrét (Trojportrét)* z roku 1912. K obrazu jsem se z různých částí sálu několikrát vrátila, a když jsem se šla po několika týdnech na výstavu znovu podívat, Pruchův obraz znovu na dlouhé chvíle upoutal moji pozornost. Mezitím jsem v katalogu Jihočeské vědecké knihovny objevila knížku Pruchovy korespondence (Sejček, 1988). Ve svazku jsou přetištěny více než padesátistránkové *Vzpomínky* malířovy sestry Vojslavy Pruchové. Následuje rozsáhlá korespondence se sestrou, rodiči, přítelkyněmi, spolužáky, kamarády. Pruchova korespondence je literární paralelou jeho výtvarných počínů: citově bohatou a často expresivní výpovědí o jeho vnímání světa, přírody, výtvarného umění, hudby.

Studium arteterapie mi otevřelo další perspektivu, z které lze také pohlédnout na některé momenty Pruchova života a sledovat, jak souvisí s jeho výtvarnou tvorbou. Prucha vytvořil kolem dvou set obrazů a velké množství kreseb a studií; velkou část jeho výtvarného díla je dnes možné spatřit vystavené v galeriích, nebo se s nimi seznámit alespoň v reprodukované formě. Díky mnohaletému úsilí Zdeňka Sejčka je k dispozici obsáhlý soubor Pruchovy korespondence a množství konkrétních údajů o jeho životě. Třetí důležitou veličinou jsou pro mě poznatky, získané během studia v Ateliéru arteterapie na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Tyto tři předpoklady tvoří základnu pro hledání a ověřování paralel mezi obrazem a vnitřním životem jeho autora. Obraz přenáší do zjevné podoby emoce; umění můžeme podle Sigmunda Freuda označit jako cestu, která vede z fantazie zpět do reality. Jak zmiňuje Laurie Wilsonová: „...vizuální představy mohou odhalit nevědomá přání a konflikty svých autorů. (---) Vnitřní mentální reprezentace se mohou zobjektivnit tím, že jim dáme konkrétní vizuální formu, (---)...vnější symbolická reprezentace umožňuje jednotlivci získat odstup od jeho konfliktu“. Wilsonová, 2001, s. 90). Proces tvorby může reprezentovat úsilí o nalezení harmonie jak se svým okolím, tak se sebou samým. Výtvarné dílo tak lze do jisté míry použít jako informační zdroj i o těch aspektech lidského rozhodování, které zůstávají v nevědomí. Jak dále poznamenává Wilsonová: „Existuje řada umělců, o nichž se můžeme domnívat, že by velmi psychicky strádali, kdyby nemohli tvořit“ (Wilsonová, 2001, s. 90). Proces tvorby tak může reprezentovat úsilí o nalezení harmonie jak se svým okolím, tak se sebou samým. V druhé části práce je tedy mým záměrem - pomocí srovnání údajů z korespondence, vzpomínek pamětníků a Pruchovy výtvarné tvorby- interpretovat několik momentů z Pruchova života a tvorby.

Například chci zaměřit pozornost nejen na to, co namalováno *bylo*, ale i na to, co na obraze *chybí*: je možné klást otázku, proč Prucha na Rodinný portrét nezobrazil svoji sestru Vojslavu, a uvažoval o tom, že na obraz místo ní namaluje červenou azalku (kapitola 4.2.2). Jiná situace, kdy se pod zjevným sdělením ukrývá latentní obsah, je komunikace malíře s jeho přítelkyní, kdy si oba mladí lidé vzájemně sdělují svůj postoj k určitému odstínu červené barvy (kapitola 5.1).

1. Dosavadní literatura

Jindřich Prucha věkově patřil do generace Osmy, byl o pouhý rok mladší než Václav Špála a Václav Rabas, a jen o čtyři roky mladší než Emil Filla. Pruchovo hledání vlastního výtvarného výrazu bylo do značné míry cestou osamělého poutníka, nicméně jeho individuální hledání ho v druhé polovině první dekády 20. století nasměrovalo ke stejným vzorům a myšlenkám, jakými byli zaujati mladí malíři, kteří tehdy studovali na Akademii výtvarných umění: Antonín Procházka, Bohumil Kubišta, Vilém Nowak, Vincenc Beneš, Václav Špála, Emil Filla a další. Uměleckou atmosféru tehdejší Prahy a především pocity tehdy nastupující generace malířů líčí Emil Filla: „Ze všech koutů na nás chlapce civěla příšera okolní lhostejnosti a šedé tuposti. Musili jsme se spojit bez cizí pomoci, abychom mohli dýchat, tvořit, doufat a hlavně milovat své nově se rodící touhy po vlastním gestu jak života, tak i díla. Pojila nás nejvíce ze všeho ostrá a nesmlouvavá kritičnost ke všemu a hlavně neúprosná vůči sobě samým, zráli jsme v odvaze jít srážnější cestou.“ (Filla, 1938-39, s. 16).

Ačkoli ve Fillově stati můžeme vysledovat snahu vytvářet určitý mýtus, nic to nemění na tom, že nová generace se vymezovala vůči historismu a konvencím; usilovala o uměleckou tvorbu, která by se otvírala soudobým uměleckým proudům a opírala se o hluboký prožitek přítomné skutečnosti. František X. Šalda o směřování nastupující generace napsal: „Ale co si musíte v tomto procesu věčné obrody uvědomit, na co kladu největší důraz a bez čeho nemůžete pochopit genezi nové krásy a nového umění, jest to, že opravdu tvořivý umělec nehledá nikdy krásu, nýbrž něco podstatně jiného a v podstatě vždy to: víc života, víc poctivosti, víc pravdy, víc síly, víc rytmu, víc zákona a logiky, víc bolesti a rozkoše, než jich posud bylo v umění.“ (Šalda, 1903, s. 172). Jindřich Prucha sice patřil k této skupině výtvarníků jak generačně, tak názorově, ale jeho cesta byla po většinu času cestou osamělou a nesnadnou, jak vystihuje Jaromír Zemina: „... plachý, nevýbojný a málo rozhodný osamělec Prucha byl jeden z nejvýraznějších souputníků Osmy a Skupiny výtvarných umělců, svou malířskou potencií většinu jejich členů převyšující a právě tam, kde se zdál nejméně aktuální, ukazující dále do budoucnosti než oni“ (Zemina, 2010, s. 284).

Způsob vnímání Pruchovy tvorby byl pro téměř půl století předurčen často citovaným úryvkem z dopisu, který napsal Prucha 4. února 1910, v den pohřbu Antonína Slavička:

„Rozuměl jsem Slavíčkovi, mluvil ke mně několika plátny ze Železných hor, která jsem mohl spatřiti, řečí jasnou a upřímnou, věděl jsem, že ty prosté hory a prostý jich život miluje.(---) Odešel zasmušilý Chittussi, v úterý odešel zoufalý Slavíček. Nechali zde odkaz. Prosím přírodu, aby mně dala tolik síly, abych mohl tento odkaz z jejich rukou přijmouti“ (Sejček, 1988, s. 106-107). Citát přispěl ke vzniku šablony v hodnocení malíře Jindřicha Pruchy. Tato šablona dala vzniknout řadě označení (např. následovník impresionistů, poslední český impresionista, Slavíčkův dědic), která převzali i někteří teoretikové umění.

Jedním z těch, kteří se v názoru na Pruchovo dílo po této zjednodušené, pohodlné zkratce nevydali ochotně a hned, byl Pruchův vrstevník, o pouhé tři roky mladší Antonín Matějček (1889-1950). Na podzim roku 1908 se Prucha zmiňuje v dopise příteli: „Právě čekám p. Matějčka, aby moje práce posoudil, a čekám, odsoudil.“ (Sejček, 1988, s. 425). U Matějčka, tehdy studenta dějin umění, našel Prucha svého prvního kritika a posuzovatele. Matějček vnímal Pruchu jako osobnost, stojící na „generačním rozcestí“. O Pruchově lidském i uměleckém osamění napsal: „Bylo pramálo těch, již Pruchu osobně znali a mohli vydati svědectví o vzácném charakteru, inteligenci a umělecké vůli samotáře, který nehledal úspěch osobními styky a protekcemi, nýbrž houževnatou prací.“ (Matějček, 1934, str. 9). Na Pruchovu cestu k vlastnímu výtvarnému stylu můžeme nahlížet jako na pohyb po pomyslné úsečce, vymezené na jedné straně touhou po ocenění jeho výtvarných prací, a na straně druhé osobním i uměleckým osaměním. Pruchova spolupráce se Spolkem výtvarných umělců Mánes by se tak dala dobře vyjádřit grafem s řadou výkyvů, většinou klesajících do minusových hodnot. V dopise příteli Janu Thonovi popisuje Prucha, tehdy čtyřicetiletý, svůj pokus o vstup do S.V.U. Mánes v lednu 1909. Líčí ten významný krok s ironií a vtipem, kterými odlehčuje potřebu přijetí a ocenění jeho díla: „Já jsem prostě sebral svůj krám, napsal dosti drzou žádost – byl jsem informován, že prý si v Mánesu na ceremonie nepotrpí – že na základě přiložených prací žádám, aby mne přijali do svého středu. Jako curriculum jsem napsal, že nemám oficiálních škol, že jsem dosud nikde nevystavoval, ani členem některého sdružení výtvarníků nebyl a že vedlejší moje zaměstnání je studium univerzitní. Tedy dokonalá obskurita.“ (Sejček, 1988, s. 425). K žádosti připojil obraz *Opukový lom*. Když pak Prucha měsíc marně čekal na výsledek, považoval žádost za zamítnutou. O to víc se radoval nad příznivou zprávou o

přijetí, potvrzenou předsedou Janem Preislerem. Ve stejném dopise příteli Thonovi píše: „Konečně konec mučivé nejistoty! Jsem mánesákem (---). Však dostal jsem se tam poctivě, nedbal jsem ani nabízené mi protekce.(---) Otevírají se mi nové obzory.“ (Sejček, 1988, s. 425). Toto neobvykle dlouhé čekání, způsobené náhodnými provozními problémy v kanceláři spolku, jako by předznamenalo další spolupráci se S.V.U. Mánes. Prucha v následujících letech pravidelně obesílal svými pracemi výstavy spolku, ale nejméně v polovině případů byly jeho práce odmítnuty. Prucha se – po fázi rozčarování z fungování Mánesa a pocitů nespravedlivého opomíjení – stáhl do sebe a soustředil se především na tvorbu vlastního výtvarného pojetí.

Antonín Matějček, který Pruchu znal osobně, ho popsal jako plachého, téměř uzavřeného člověka: „Bylť od přirozenosti člověk plachý a samotářský, nehledal oporu své práci v družném životě generačním, nedůvěřoval stranným programům a heslům, nemiloval hluku partyzánského boje.“ (Matějček, 1941, s. 1-2). „Hluk partyzánského boje“ v době mezigenerační nejistoty nahrazoval Prucha hledáním sebe sama - pokud vysledoval, že Vacátkova malířská škola, nebo později mnichovská akademie, kde studoval kresbu u profesora Hertericha, nepomáhají rozvíjení jeho výtvarného názoru, školu záhy opustil. Z mnichovské akademie odešel po jediném semestru a dál už hledal cestu k vlastnímu výtvarnému výrazu sám. Kromě jednotlivých Pruchových obrazů, které v několika případech vystavil spolek Mánes na členských výstavách, byly za Pruchova života uspořádány pouze dvě výstavy jeho děl, obě pouze lokálního dosahu. V červenci 1913 vystavoval v Ronově nad Doubravou (byly tu vystaveny zároveň i Slavíčkovy a Chittussiho obrazy) a v červnu 1914, necelé tři měsíce před Pruchovou smrtí, proběhla výstava v Chotěboři, uspořádaná tamním vzdělávacím odborem Sokola.

Na jaře 1916 uspořádal Spolek výtvarných umělců Mánes v rámci 47. členské výstavy v Obecním domě výstavu z Pruchovy pozůstalosti, o rok později vyšel výbor z malířovy korespondence společně se vzpomínkami dvou Pruchových přátel – Antonína Matějčka a Jana Thona. V únoru a březnu roku 1926 uspořádal spolek Mánes samostatnou výstavu Pruchova díla v Síni Mánesa ve Vodičkově ulici. K této výstavě se vztahuje i text Václava Viléma Štecha, otištěný v rubrice Kronika v časopise Výtvarné směry. Autor oceňoval Pruchovu práci s barvou: „Cítil barvu a rozuměl její výrazové síle, chápal, že je třeba ji přepodstatniti a podříditi vnitřnímu výrazu. Rozuměl smyslu

kontrastu a měl, u nás, ach, tak vzácný smysl pro prostor.“ Dále se Štech kriticky staví k Pruchově technice malby: „Leckdy je tah jeho štětce nepevný nebo neobratný“, ale zároveň oceňuje citovost jeho tvorby: „Pruchova krajina má tolik ducha a tolik lásky, je celkem živým a plným, a nikoli jenom studií. Impresionistická metoda malby měnila se v syntetické hodnocení přírodního celku, půdy, vegetace, ovzduší i lidí, kteří se v něm pohybují.“ (Štech, 1926, s. 163). Ve stejném roce byl - díky podpoře Emila Filly - ve Volných směrech uveřejněn výbor z Pruchovy korespondence.

Zjednodušenému názoru o slavičkovském nástupnictví, o „zdařilých“ impresionistických a ostatních „nepovedených“ obrazech se vyhnul i Vojtěch Volavka. V článku „*Jindřich Prucha 1884-1914*“ otištěném v měsíčníku Salon v roce 1934 představuje Pruchu jako malíře, jehož „umělecká povaha kolísá mezi naturalismem a mezi novou výrazovostí expresionismu a fauvismu: „Pruchovou touhou sice bylo pokračovati v díle Chittusiově a Slavičkově, ale generačním rozdílem byl už bezděčně veden jinam. Jeho rozjitřená sensibilita jde v první řadě za výrazem, ne už za dojmem, a pudově usiluje o jeho intenzitu.“ (Volavka, 1934, s. 11). Volavka srovnává Pruchu se Slavičkem: „V Pruchových krajinách je mnohem větrněji. Stromy jsou jakoby větrem odrány, prst' je rozfoukaná, a celý kraj jakoby obnažen.“ Volavka také upozorňuje na Pruchovu práci s barvou: „Jednotlivé skvrny mají ostré, anilinové zabarvení, které se nespojuje v úhrnný tón zamýšlený impresionisty.(---) Barva mu často vyráží z malby a sedí na povrchu.“ (Volavka, 1934, s. 11).

Ve stejném roce – 1934 - vydal rozsáhlejší práci o Jindřichu Pruchovi Antonín Matějček. V publikaci *Jindřich Prucha 1886-1934*, vydané S.V.U. Mánes, Matějček sleduje a popisuje vývoj Pruchovy výtvarné výpovědi a hodnotí ho v kontextu vývoje české výtvarné scény. Píše o překážkách, které stály Pruchovi v cestě: „první z překážek tarasila mu cestu z vůle osudu, který mu určil, aby vztáhl ruku po umění v době mezigenerační nejistoty a vývojové krise, větší všech krizí předchozích“ (Matějček, 1934, s. 9). Toto načasování, společně s tím, že Prucha začínal tvořit jako samouk, nebo jen s nevyhovujícím odborným vedením, a společně s faktem určité izolovanosti mělo vliv na malířův výtvarný rozvoj. V podobném stylu líčí Matějček Pruchu a dobu kolem roku 1910 i v předmluvě k obrazové monografii z edice Prameny, vydané v roce 1941: „U Pruchy se jevil odraz teoretických zápasů, jež zmítaly okolo roku 1910 českým

životem výtvarným. Od Munchovy výstavy v Praze roku 1905 vzrůstal v mladším malířském pokolení odboj proti realismu a impresionismu ve znamení záměrné výrazné formy a v době Pruchova návratu z vojny dostupoval zápas ten svého vrcholu. Z expresionismu se dospívalo tehdy ke kubismu. (---) Prucha reagoval na tento proud pokusy o synthetičtější stavbu obrazu jasnějším rozvržením prostorových plánů, tělesnějším vývinem tvarů a zdůrazněním mezných ploch.“ (Matějček, 1941, s. 2). „Ale již s jarem r. 1911 poznal Prucha, že racionalistická abstrakce jeho povaze nehoví, že je třeba se vrátiti k zrakovému vjemu a z něho extrahovati formu obrazovou.“ (Matějček, 1941, s. 2).

Matějčkův přístup k proměnám Pruchovy tvorby je otevřený; při vědomí souvislostí vývoje české a evropské výtvarné scény usiluje o vystižení Pruchovy jedinečnosti: „Příroda byla mu jen průmětnou vnitřních stavů duše. Ve formální struktuře těchto obrazů objevuje se jistá vůle stylu, která prozrazuje zjevně spojení s Munchem a s expresionismem památných let 1909-10, v nichž nastupovala v Praze mladá generace malířská. Viděné motivy jsou upravovány, vtlačovány do lineárních schémat, barva je odpoutána od tónů místních i od svých impresivních modulací. Teorie, úvaha a abstrakce vítězila tu nad bezprostředním zážitkem.“ (Matějček, 1934, s. 19). Matějčkův text je cenný i v tom, že nám zprostředkovává malířův pocit z jeho tvorby, např. se zmiňuje o Pruchově nespokojenosti s vlastní tvorbou z počátku roku 1911. Zdá se, že Matějček tvorbu z Pruchova expresionistického období správně zařazuje, ale i on, podporován názorem hledajícího a často nespokojeného Pruchy, považuje tvorbu tohoto období za slepou uličku jeho tvorby. Matějček nejvíce oceňuje tvorbu z let 1913-1914: „Prožitky, provázející Pruchovu práci v přírodě, byly tak intenzivní a tak osobní, jeho tvořivá vášeň byla tak mocná, že namaloval v šťastných chvílích tohoto léta (1913) již několik obrazů formálně i výrazově zralých (---). Tu již zhoustly barevné skvrny v barvitou tkáň, v níž půda, vegetace a obloha srostly v celek krajinného výkroje, prolutého vzduchem podzimního povětří.(---) Práce šla mu lehce od ruky a pocit konečného vítězství rostl s každým obrazem.“ (Matějček, 1941, s. 3)

Jarmila Kubíčková vydala velkou Pruchovu monografii *Malíř předjaří a jara Jindřich Prucha - život a dílo* v roce 1941 (Kubíčková, 1941). Této publikaci předcházela článek v časopise *Volné směry* (Kubíčková, 1940). Autorka svoje poznávání a vnímání

Pruchova díla opírala často o informace a interpretace Pruchovy sestry Vojslavy. Také v důsledku toho došlo při posuzování Pruchova díla Jarmilou Kubíčkovou k tomu, že pozornost a docenění bylo zaměřeno především na „slavičkovskou“ linii jeho tvorby; tu, kterou u bratra oceňovala právě Vojslava. Tvorba, která nevyhovovala tomuto vkusu, byla označována za neumělou, nepodařenou: „Následujícího roku (míněno rok 1910) se mu malování nedaří. Technika, která dobře vyhovovala právě opukovému lomu v slunci, ztroskotává téměř na každém jiném motivu. Neucelenost a nesoustředěnost vadí jeho tehdejšími obrazům, nedostatky technické a kresebné zdají se být nepřekonatelné, (---) pádnost jeho štětce ochabuje a přesnost impresionistické linky je zapomenuta.“ (Kubíčková, 1940, s. 273). „Nesmíme zapomenout, že neuměl do svého nástupu 1913 o nic víc, než co bylo v pracích z roku 1912, kde jsme s obavami sledovali nebezpečnou úchylku.“ (Kubíčková, 1941, s. 43). Jako protiváhu tomuto nespokojenému a nechápajícímu pohledu na Pruchova „neimpresionistická“ díla sestavila Jarmila Kubíčková z Pruchovy tvorby cyklus deseti obrazů s názvem *Jaro v Železných horách*. Tento cyklus vydávala za Pruchův záměr a zároveň vrchol jeho tvorby. Ve skutečnosti šlo o umělou konstrukci, nepodloženou ani časovou, ani stylovou souvislostí jednotlivých obrazů. Kubíčková tak chtěla potvrdit svoji tezi o Pruchovi jako Slavičkově hlavním nástupci, a definovat jeho tvorbu jako oslavu českosti a českého venkova. V knize *Malíř předjaří a jara*, kterou jsem si opatřila v antikvariátu, jsem objevila neoznačený, neidentifikovatelný výstřižek z časopisu s článkem Jarmily Kubíčkové o výstavě Pruchových kreseb v Pošově galerii v Praze. Dohledala jsem, že výstava v Pošově galerii byla zahájena 13. 4. 1944 (pozn.1) a podařilo se mi tak výstřižek datovat. Kubíčková zde mimo jiné píše: „...mezi ním (Jindřichem Pruchou) a královsky nádhernou přírodou je přetenký závoj slabého a slabošského mládí – neboť Prucha není ještě tolik mužem, aby pevnou rukou uchopil a ukrotil zmatené stíny mládím nemocného nitra ...“ Při shromažďování materiálu pro tuto bakalářskou práci jsem se dozvěděla mnoho o Pruchově životě: o jeho boji s obtížemi neurastenie, kterou trpěl, o tom, jak navzdory tomuto onemocnění neústupně hledal svoji malířskou i lidskou cestu. S poznámkou o jeho slabošství se nelze ztotožnit. Zdá se, že fakt časně malířovy smrti nechal volnost vykladatelům jeho díla jak k vytváření různých konstrukcí, tak k projikování vlastních obsahů do popisu Pruchovy osobnosti. Vliv Vojslavy na Jarmilu Kubíčkovou mohl tuto tendenci ještě umocnit.

Rozpaky nad přístupem Jarmily Kubíčkové jsem vnímala i při četbě její monografie o Pruchovi z roku 1941. Autorka i zde použila Pruchův osud k prezentaci vlastního názoru. Tentokrát její myšlenka působí pochopitelněji a přijatelněji: „Pruchova touha po svobodě je jednou ze základních vlastností jeho povahy. V Pruchově uměleckém charakteru vystupuje na povrch pravý pojem svobody jako stálého vývoje a pohybu, tlaku, jenž sám uniká z každého sebemenšího náznaku ustálení. (---) Pruchův život, plný utrpení a zápasů, jež ho přece nezlomily, pomáhá i nám nésti, krotiti a přemáhati smutky a špatné nálady, neboť v Pruchovi cítíme duši příbuznou. Mimoděk vzpomínáme na Boženu Němcovou, případnou-li nám na mysl slova matky umělce: je opravdu jen jediná správná obrana proti zlu, neodporovati mu.“ (Kubíčková, 1941, s. 54). Ačkoli je hledání vlastní autonomie v Pruchově životě i díle silné téma, přece nelze přehlédnout souvislost zdůrazňované svobody s datem, kdy tento text vznikl – v roce 1941, v období vnuceného státního uspořádání - Protektorátu Čechy a Morava. Jarmila Kubíčková akcentuje situaci vynucené pasivity, klade důraz na vědomí svobody a snaží se posílit naději, že národ může tento způsob existence přežít nezlomen. Klade si otázku, do jaké míry lze vpustit do posuzování výtvarných artefaktů osobní nebo aktuální témata a obsahy, byť by to bylo, jako v tomto případě, „ve službě dobré věci“. Domnívám se, že pro posuzování výtvarného díla je podstatná znalost kontextu doby a okolností jeho vzniku, a stálá péče o to, aby se posuzování výtvarného díla nevzdalovalo tomuto kontextu například kvůli aktuálnímu rozpoložení či potřebám posuzovatele.

Na výstavu Pruchových kreseb v Pošově galerii (pozn. 1) reagoval kromě Jarmily Kubíčkové také Vladimír Novotný v článku *Kresby Jindřicha Pruchy*. Na Pruchovu osobnost nahlíží s větším porozuměním: „Nejistota a bloudění přechodné doby se zračí v celém jeho životě a díle. Avšak tento obraz dobového rozkolísání nemá pouze charakter pasivní, neboť je od začátku zmáhán a přemáhán úsilím o vytvoření vlastních hodnot.(---) Jeho práce má od začátku charakter zápasu, a to nejen se sebou samým, nýbrž i o výraz a formu umění a pro jeho nový smysl.(---) Vždy cítíme v jeho díle silnou intenzitu pracovní, která má až charakter horečnatý, a jeho poměr k umění je vztah fanatika, který nezná nic jiného než svůj vlastní úkol.“ (Novotný, 1944, s. 217-218).

V katalogu výstavy v Pošově galerii byla uvedena báseň Jaroslava Seiferta *Pruchovo jaro* (pozn. 2). Reflexe Pruchova osudu je „seifertovsky“ měkká a lyrická. Také Jarmila Kubíčková zpracovala svoji znalost Pruchova života v beletristické podobě, a to v knize *Čtení o Jindřichovi: Náčrt k románu (1946)*, jakési poetické reportáži. Ta je považována za zdařilejší, než autorčiny zmiňované odborné práce o Jindřichu Pruchovi.

Výrazným předělem v nazírání na Pruchovu tvorbu byla situace na sklonku 50. let. V tomto období malířova sestra Vojslava Pruchová věnovala Národní galerii v Praze (pozn. 3) Pruchovu pozůstalost, kterou jí bratr odkázal (pozn. 4) a o kterou do té doby pečovala. Díky jejímu úsilí zůstalo malířovo dílo, včetně obrazů, kreseb a rozsáhlé korespondence zachováno v mimořádné celistvosti. Dalším z přelomových momentů bylo zařazení několika Pruchových obrazů do expozice výstavy *Zakladatelé moderního českého umění*, konané v letech 1957 – 1958 (pozn. 5). Kurátory této výstavy byli Miroslav Lamač, Jiří Padrta a Jan M. Tomeš.

Brzy poté vyšel Lamačův významný - ač rozsahem nevelký - článek *Otázky nad dílem Jindřicha Pruchy*. Tehdy třicetiletý historik umění Miroslav Lamač v něm formuloval problém dosavadní nepřesné a zavádějící interpretace Pruchova díla: „Prucha žije v obecném povědomí spíše jako mladší druh Slavíčkův a Jiránkův (---) Představu o Pruchovi určuje především závěr jeho díla, zdůrazněný v monografii J. Kubíčkové, a např. takzvané munchovské období z roku 1911 je považováno za přechodnou epizodu. Je tomu skutečně tak? Ukázalo se, že dokladů bezprostředního vlivu Munchova je poměrně málo. Že Munch je spíše spodní zvuk, velký duchovní příklad, který uvedl do pohybu to, co dřímalo v mladé generaci“ (Lamač, 1958, s. 4). Lamač klade některé Pruchovy obrazy (např. *Běstvinu v zimě*) do souvislosti s tvorbou francouzských fauvistů, Vlamincka a Dereina.

Další Lamačova otázka je spojena s Pruchovým studijním pobytem v Mnichově. Pro ilustraci tehdejší situace na mnichovské akademii můžeme připomenout výrok Vasilije Kandinského, který v roce 1909 popsal mnichovský umělecký svět jako království Šípkové Růženky, v němž je každý, od malířů po diváky, ponořen do hlubokého spánku, jak zmiňuje Lenka Bydžovská v knize *Mnichov – Praha, Výtvarné umění mezi tradicí a modernou* (Bydžovská, 2012, s. 327). I přesto „příslušníci pražské avantgardy zařazovali Mnichov mezi cíle svých studijních cest a pobytů, při nichž se nepodrobovali

žádné výuce, ale vnímali staré tisky a současné dění. Ačkoli mnichovská akademie ztratila na začátku 20. století bývalý lesk, její vzpurní a nespokojení žáci zajistili Mnichovu čestné místo v dějinách moderního umění“ (Bydžovská, 2012, s. 328). Pruchu ovlivnilo především mnichovské umělecké ovzduší, při návštěvách Staré pinakotéky (Alte Pinakothek) se nadchl El Grecovými obrazy.

O inspirativním vlivu El Grecovy tvorby píše Pavel Kalina v knize *Umění a mystika*: „Až na začátku 20. století začíná moderní fascinace do té doby nepřiliš známým malířem, spojená se zpětným vytvořením a zhodnocením fenoménu manýrismu jako hypoteticky konstruované fáze v dějinách renesančního umění.(---) Konzervativní obrazy El Greca jako mystika či nositele kastilského národního ducha byly takřka simultánně konfrontovány s neméně ahistorickým obrazem El Greca jako předchůdce evropské moderny.(---) Díky tomuto výkladu a jistě i díky faktické síle svých děl získává El Greco obrovský věhlas mezi středoevropskými malíři, takže v řadě děl druhé dekady 20. století můžeme najít jeho přímý ohlas.“ (Kalina, 2013, s. 174). Jako příklad grecovské inspirace v tvorbě českého malíře uvádí Kalina obraz Emila Filly *Milosrdný samaritán* z roku 1911. Jak dále autor zmiňuje: „byl El Greco pro Fillu vlastně současníkem v tom smyslu, že jeho dílo se ‘dotklo základů tvorby’, které jsou důležité i pro Fillovu vlastní generaci.(---) El Greco skutečně pracoval s linií a plochou tak, že je využíval k zesílení čistě abstraktního potenciálu obrazové plochy, kladl důraz na silné dominanty a využíval do krajnosti různých možností kontrastu“. (Kalina, 2013, s. 175) Dalšího českého malíře, Bohumila Kubištu, inspiroval Greco v možnosti prodchnout hmotu duchem. Také Jindřich Prucha během studia v Mnichově pro sebe objevil El Grecova díla: v dopise sestře z listopadu 1911 píše o Grecově obraze *Láokoón*: „je úchvatný. Mám jej nejvíce rád z celé Staré pinakotéky. (---) Výjev se odehrává na rozšklebené skále. Vzadu obraz Tróje po pahorcích rozložené a nad ní táhnou žluté mraky na večerním nebi v rychlém pohybu. Pohyb mraků odpovídá linii zmítaných těl. Obraz je ohraničen na obou stranách stojícími figurami: na jedné postavou syna, na druhé postavami Trójanů. V tom obraze je velikost a tragika.“ (Sejček, 1988, s. 133). Prucha si doma podle reprodukce a vlastních studií namaloval kopii Grecova *Láokoóna*. Jak poznamenává Pavel Kalina, je pravděpodobné, že El Grecův figurální styl byl Pruchovi inspirací i v případě nedokončené studie *Pohřbu* (Kalina, 2013, s. 181).

O Pruchově tvorbě po návratu z Mnichova píše Lamač: „maloval své zvláštní obrazy na téma nebe, země, stromy. Původní bezprostřední zážitek je stylizován, strom proti obloze je symbolem, do něhož Prucha vkládá svou vznícenou poetickou představu.“ (Lamač, 1958, str. 4). S těmito pracemi však Prucha není spokojen, brzy se od tohoto způsobu malby odchyluje a znovu nově definuje svůj vztah k realitě. Lamač tento proces srovnává s pozdějším vývojem malířů Pruchovy generace: „Zajímavé je, že to, co ve zkratce v roce 1912 prožil Prucha, bylo osudem celého jednoho křídla mladé generace, zvláště KVU (pozn. 6), s tím rozdílem, že východisko, které Prucha našel po několika měsících tápání, bylo touto generací nalezeno teprve po letech.“ (Lamač, 1958, s. 4). Autor článku se dále dovolává potřebnosti srovnávacích studií, které by pomohly k hlubší a širší charakteristice tvůrčích osobností, mezi nimi i Jindřicha Pruchy.

S výjimkou další beletristické práce (románu Josefa Sekery *Torzo lásky: osudy Jindřicha Pruchy*), vydané v roce 1965, trvalo bezmála třicet let, než se na knižním trhu objevila nová publikace s pruchovskou tematikou. V roce 1987 vydává nakladatelství Odeon knihu o Jindřichu Pruchovi v populární edici Malá galerie. Autorem textu je Jan M. Tomeš, který se - mimo jiné - vyjadřuje k Lamačovým otázkám: „Rychle zrající tvorba z let 1910-1911, dnes aktualizovaná a přehodnocená přesnějším poznáním souvislostí dalšího vývoje, znamená nejenom ojedinělou a krásnou polohu; také ona svazovala české malířství v důležité chvíli vývoje s malbou evropskou, (---) výrazné barevné plošky, z nichž je vybudován Pruchův *Vnitřek bukového lesa* (1911), překvapivě zpřítomní fauvistický rukopis derainovské, či spíše ještě vlamincovské ražby z období let 1904-1906.“ (Tomeš, 1987, s. 38). V otázce ovlivnění Jindřicha Pruchy Munchovou výstavou roku 1905 nedospívá Tomeš k jednoznačnému stanovisku, přiřazuje však obrazy *Vlastní podobizna v zimním šatě*, *Pohřeb* a *Velký pátek* k období, kdy se v Pruchově díle zrcadlil obdiv k dílu Edvarda Muncha. Tomeš označuje celé období tvorby z přelomu let 1910-1911 za neobyčejně silné – jde o obrazy *Běstvina v předjaří*, *Chotěboř*, *Vnitřek kostela v Běstvině*, čtyřdílný cyklus *Jaro v Železných horách* a obraz *Na Kozích hřbetech*. Také nachází blízkost mezi tvorbou malířů z počátku skupiny Osma a tvorbou Jindřicha Pruchy: "připomeňme, že v době druhé výstavy Osmy, v červnu a červenci 1908, přibližně v době, kdy vznikl Pruchův *Opukový lom*, usilující o vyjádření světelného chvění v horkém vzduchu, pohybuje se také tvorba účastníků Osmy ještě v blízkosti impresionismu, skvrna však slouží více

barvě než světlu. Naopak v celém nedokončeném díle Pruchově je pod povrchem impresionistické techniky skryta významná výrazová tendence.“ (Tomeš, 1987, s. 8). Miroslav Tomeš se svým pohledem na Pruchovu tvorbu blíží k definici použité na výstavě *Zakladatelů moderního umění* v roce 1957, kdy bylo Pruchovo dílo označeno jako „svěrázná variace podnětů, jež vytěžilo české umění z vlivů Muncha, fauvismu a expresionismu“ (Tomeš, 1987, s. 10).

Konec osmdesátých let 20. století přinesl další cenný příspěvek k poznávání osobnosti Jindřicha Pruchy. Zdeněk Sejšek, malíř, pedagog a historik umění zúročil v publikaci *Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách* desítky let trvající výzkum malířovy korespondence. Bezmála pětisetstránková kniha je pro zájemce a obdivovatele Pruchova díla téměř bezdenným pramenem informací – kromě *Vzpomínek* Vojslavy Pruchové obsahuje přehledně uspořádané dopisy Jindřicha Pruchy se sestrou Vojslavou, s rodiči, s přítelkyněmi, s kamarády ze studií. Dopisy jsou doplněny medailóny jednotlivých osobností a všechny texty jsou opatřeny velmi pečlivě provedeným poznámkovým aparátem. Tak jsou uvedena na pravou míru různá zkreslení a nepřesnosti, která vznikají v situacích, kdy se vzpomínka v mysli jednotlivce bezděčně posunuje směrem k tomu, co by si vzpomínající přál.

Úvod k Sejškově knize napsal Jaromír Zemina, který k vývoji Pruchovy tvorby poznamenal: „uchvacuje nás však i rychlý vzestup této tvorby, vyvíjející se občas ve skocích, ale vždy logicky, a je nám už zcela jasné, že plachý, nevybojný a málo rozhodný osamělec Prucha byl jeden z nejvýraznějších souputníků Osmy a Skupiny výtvarných umělců, svou malířskou potencí většinu z nich převyšující a právě tam, kde se zdál nejméně aktuální, ukazující dále do budoucna než oni.“(Zemina, 1988, s. 16). Zemina v tomto textu také popisuje, jaké okolnosti přispěly ke změně posuzování Pruchova díla: „Teprve od přelomu padesátých a šedesátých let, kdy Vojslava Pruchová darovala Národní galerii většinu bratrovy umělecké pozůstalosti, poznává naše publikum Pruchovu tvorbu ve všech tvářnostech. Předtím se kladl důraz hlavně na tu, která souvisela s impresionismem a odkazem Antonína Slavíčka a pro niž nebyl Prucha zařazován mezi umělce opravdu moderní.“ (Zemina, 1988, s. 9). Tento historik umění, kurátor a kreslíř vybízí k pozornosti a kritickému zkoumání jak obsáhlé monografie

Jarmily Kubíčkové, tak Vzpomínek Vojslavy Pruchové, a upozorňuje, že oba texty byly poznamenány malým odstupem pozorovatelů.

Pruchovský badatel Jaromír Zemina se zaměřil i na úlohu hudby v Pruchově tvorbě. Ve svém článku v Literárních novinách *Jindřich Prucha muzikální* (Zemina, 2010, s. 784) původně psaném jako zahajovací řeč pro výstavu Pruchových kreseb v Litoměřicích (pozn. 7), se zaměřuje na projevy Pruchovy muzikálnosti. Prucha byl totiž dobrý houslista, pianista i zpěvák a hudba se projevovala i v jeho výtvarném vyjadřování.

„U Pruchy se však dá hovořit i o hudbě tvarů, hlavně tehdy, když maloval a kreslil stromy. Před jeho nejkrásnějšími obrazy lesních interiérů, ať je to *Vnitřek bukového lesa* z roku 1911 nebo dvě varianty *Bukového háje* z roku 1914, musíme vskutku myslet nejen na vysoké vertikály středověkých chrámů, nýbrž i na píšťaly kostelních varhan a na jejich mnohohlasý zvuk. A jistě ne náhodou nám *Vnitřek bukového lesa*, patřící k nejvýraznějším příkladům fauvistické malby v Čechách, připomíná fakt, že k představám, jež přivedly Františka Kupku k namalování jednoho z nejvýznamnějších nefigurativních obrazů vůbec, *Vertikálních plánů* z let 1911-1912, náležela představa pobytu v lese a představa hry na klavír: je příznačné, že obraz z roku 1909, v němž Kupka poprvé, zatím jen dílčí měrou, uplatnil princip nefigurativního tvoření, se jmenuje *Klávesy piana*. V nich a ve *Vnitřku bukového lesa* se Kupkovo a Pruchovo umění sblížilo; nota bene mají tyto obrazy leccos společného i po čistě malířské stránce, ač s tím rozdílem, že Kupkova malba nikdy nemá lahodnost malování Pruchova.“ (Zemina, 2004, s. 787). Autor připomíná výrok Henriho Matisse, který přirovnával ruku kreslíře k ruce houslisty a konstatoval, že ta i ona musí mít stejné vlastnosti, totiž jemnost a citlivost a zároveň pevnost a jistotu: Stačí jen trochu více zatlačit na smyčec a housle zaskřípou, stačí jen trochu víc přitlačit na tužku a vše je ztraceno... (Zemina, 2004, s. 788).



Obr. č .1

Jindřich Prucha: *Vnitřek bukového lesa* (1911)



Obr. č 2

František Kupka: *Klávesy piana* (1909)

Výstava *Kolorismus v českém výtvarném umění*, pořádaná v litoměřické Galerii výtvarného umění od června do srpna 1999, byla zaměřena na fenomén barvy v českém malířství a na proměny tohoto fenoménu během 20. století. Kurátorka výstavy Eva Petrová v katalogu označuje kolorismus jako způsob, jímž je obraz vytvářen barvou v ploše. Koloristickými nazývá díla, v nichž barva převažuje nad ostatními výrazovými prostředky, přejímá modelační a prostorovotvornou funkci, potlačuje kresbu, nebo se s ní spojuje. Barvy vnímá jako „projev vitálních sil. Barvy dovedou evokovat pocity, jsou schopné dávat radost, uklidňovat i vzrušit. Zdá se, že ve světě umělosti a křičících barev bude sílit potřeba zahledět se do obrazu, vnímat jeho barevnost.“ (Petrová, 1999, s. 5). Pruchův obraz *Vnitřek bukového lesa* z roku 1911 byl v expozici vystaven v řadě s obrazy Františka Kupky, Aloise Bílka, Josefa Čapka, Bohumila Kubišty a Václava Špály; svým způsobem tato výstava zrušila Pruchovu někdejší uměleckou osamělost. Alena Potůčková se v článku *O barvách*, věnovaném této výstavě, zmiňuje „o osvobozené barevné skvrně“ a označuje obraz *Vnitřek bukového lesa* jako „klíčový obraz pro interpretaci českých variant fauvismu a expresionismu“. (Potůčková, 1999, s. 12).

V roce 2004 vydala Národní galerie v Praze druhou pruchovskou práci Zdeňka Sejčka: monografii *Jindřich Prucha – kresby*, ve které autor představuje tuto doposud málo známou část malířovy tvorby. Sejček tak -už podruhé- vnesl do bádání o díle Jindřicha Pruchy řadu nových informací. Pruchovu malířskou a kreslířskou tvorbu řadí do tří slohových rovin – první je impresionní, kam se řadí obrazy z let 1907-1909, druhé je období expresivní a fauvistické tvorby s dobou vzniku v průběhu let 1910-1911, a třetí období, navazující na českou slavičkovskou tradici, je ohraničeno lety 1912-1914. Pruchovy kresby se vyznačují malířským pojetím kresby. „Das ist gemalt“, jak poznamenal profesor Herterich o Pruchově kresbě uhlím při přijímací zkoušce na mnichovskou akademii. Na kreslení hleděl Prucha jako na pomocnou činnost, která probíhala z vnitřní nutnosti, jako příležitostné hledání, které provázelo tvůrčí proces zaměřený především na malbu. O zveřejnění svých kreseb Prucha nikdy neuvažoval. V závěru práce Sejček konstatuje, že kvalita malířských děl Jindřicha Pruchy odsunula jeho kresbu téměř mimo dosah pozornosti. Lze doufat, že podobně, jako tomu bylo kdysi u malby, najde cestu k odborné i laické veřejnosti.

Výstavu obrazů Jindřicha Pruchy *Lomy*, uspořádanou v letech 1999 - 2000 v Národní galerii v Praze, s reprízami v Liberci a Chebu (pozn. 8) připravil Tomáš Pospiszyl. V době přípravy výstavy mu bylo třicet dva let, a stal se tak představitelem nové generace historiků umění, kteří svoji pozornost upřeli k Pruchově tvorbě. Pospiszyl v textu katalogu píše, že ačkoli jsou informace o díle a životě Jindřicha Pruchy neobyčejně obsáhlé, „nakonec nevíme, co si s ním i jeho dílem počít.“ (Pospiszyl, 1999, s.11). Jak autor shrnuje, Jindřich Prucha byl ovlivněn impresionismem, Munchem, některé jeho práce jsou blízké expresionismu, nalézáme u něj českou variantu fauvismu, aby se nakonec vrátil k impresivní krajinomalbě ovlivněné Slavičkem. (Pospiszyl, 1999, s. 6). Autor Pruchu vidí jako rozkročeného mezi romantismem 19. století, (ke kterému by odkazovala romantická niternost malíře, pohnutý životní osud, zbožštění přírody a krajiny) a moderními postupy 20. století (kam ho zařazuje jeho práce s barvou a způsob konstrukce obrazu).

Zajímavá je Pospiszylůva definice modernosti: „je to tendence, která proměnila umění reflektivní v reflexivní. Místo odrazu přírody a života se umění čím dál tím více zabývá svými vlastními problémy.(---) Život a umění se odděluje. Není tolik důležité, co se maluje, ale jak.“ (Pospiszyl, 1999, s. 13) Pro Pruchu bylo takové odtržení umění od života nepřijatelné, protože potřeboval náměty vnitřně prožít; umění mu sloužilo jen jako prostředek vyjádření skutečnosti. Námět *lomu*, použitý v názvu výstavy, vyjadřuje jednak název několika Pruchových obrazů (postupně vytvořil obrazy s tématem lomu v roce 1908, v roce 1913 a 1914, a nedokončenou *Studii lomu* z roku 1914), zároveň zde lom slouží jako metafora: je to země, která se otvírá očím diváka. Pospiszyl k tématu lomu upozorňuje: „Podobně, jako Pruchovy autoportréty, i *Lomy* ilustrují proměny a zlomy stylu jeho malování.“ (Pospiszyl, 1999, s. 40)

Další historička umění, která patří k nejmladší publikující generaci, Marie Rakušanová (nar. 1978) je autorkou studie *Téma a napětí*, zařazené v publikaci *!křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Rakušanová se zde zabývá mimo jiné tématem autoportrétů a sebestylizace: „Intenzivní vnímání sebe sama bylo expresionistickými umělci různého zaměření velmi záhy akceptováno jako nezbytná nutnost v rámci procesu vzniku ‚pravdivého‘ uměleckého díla. Přirozeným reziduem extrémního individualismu bylo ovšem uvědomění si vlastní samoty a izolace, pocítěné expresionisty mnohem intenzivněji a bolestněji, než jejich uměleckými předchůdci

činnými v 19. století.“ (Rakušanová, 2007, s. 243). Nad Kubištovým obrazem *Svatý Šebestián* z roku 1912 Rakušanová upozorňuje, že tento obraz přináší svědectví o autorových mravních hodnotách a chápání sebe sama; zobrazení tak může symbolizovat světce, který překonává utrpení a bolest. Malíř Jan Zrzavý nabízí k tomuto obrazu další možný výklad; vidí autora obrazu jako mučedníka moderní doby, nepochopením a nouzí pronásledovaného umělce. Prožitek vlastní bolesti má za cíl uvědomění si vlastní existence. Způsob sebestylizace autora obrazu může být v dalších případech „obohacen o prvek vzdoru, či dokonce anarchičnosti“ píše Rakušanová a jako jeden z příkladů uvádí obraz Jindřicha Pruchy *Vlastní podobizna v zimním šatě*. (Rakušanová, 2007, str. 235-240). Domnívám se, že tento Pruchův autoportrét balancuje na hraně mezi „utrpením“ a „vzdorem“. Tuto metaforu lze do jisté míry vztáhnout na celý Pruchův život.

2. Život Jindřicha Pruchy v datech

<i>Rok</i>	<i>Životopisné údaje</i>	<i>Obrazy</i>
1886	Jindřich Prucha se narodil 29. září v Uherském Hradišti jako nejmladší z pěti dětí, v době jeho narození žila ze čtyř sourozenců jen sestra Vojslava, tři bratři zemřeli v raném věku	
1896	Rodina se přestěhovala do Čáslavi	
1897	Jindřich začíná studovat na gymnáziu	
1901	V únoru kupuje rodina samotu Županda u obce Bestvina v Železných horách	
1904 - 1905	Prucha maluje pod vedením prof. Kleina své první studie	<i>Břízy (obraz vznikl před rokem 1905)</i>

1905	V květnu pravděpodobně viděl Munchovu výstavu v Praze, v červnu odmaturoval, na podzim začíná studovat v Praze na filozofické fakultě češtinu a němčinu	
1906	Maluje první oleje	
1907	Od ledna navštěvuje v Praze soukromou malířskou školu Ludvíka Vacátka (tento malíř se podílel malbami koní i na obraze Bitva u Lipan), Prucha v říjnu navštívil výstavu francouzského umění v Praze	<i>Autoportrét v žlutém klobouku</i>
1908	Začátkem roku opouští školu L. Vacátka, v Bestvině se seznamuje s Marií Dočekalovou, v prosinci žádá o přijetí do SVU Mánes	<i>Opukový lom, Tání, Pohled do kraje se stromy</i>
1909	Počátkem února se dozvídá o přijetí do SVU Mánes jako mimořádný člen, v dubnu odchází Jindřichův otec do penze a rodina se stěhuje natrvalo na Župandu, obrazy, kterými obeslal jarní výstavu Mánesa, jsou odmítnuty, v červnu zanechává studia na filozofické fakultě, v říjnu nastupuje v Praze na jednoroční vojenskou službu, na podzim se seznamuje s Lídou Hegenbartovou, obesílá výstavu skic pořádanou Mánesem	<i>Studie kozy, Žlutá chalupa, Předjarní nálada, Studie chalup</i>
1910	V lednu se dozvídá, že jeho skici nebyly přijaty, v říjnu složením důstojnické zkoušky končí vojenskou službu a odjíždí na Župandu	<i>Vlastní podobizna v zimním šatě, Studie zimní krajiny, Tři náčrty krajin (vznikly na přelomu let 1910 -1911)</i>
1911	SVU Mánes odmítá Pruchovy obrazy zaslané na jarní členskou výstavu, v říjnu je přijat na mnichovskou malířskou akademii (Akademie der bildenden Künste, München) a stává se žákem profesora L. Hertericha, v listopadu vystavuje na výstavě SVU Mánes ve Vídni obraz <i>Na Kozích</i>	<i>Bestvina v předjaří, Vnitřek bukového lesa, Suchý den, Májový den, Před bouří, Jarní večer, Chotěboř, Na Kozích hřbetech, Vnitřek kostela v Běstvině, Matka u kamen, Vzkříšení, Pohřeb,</i>

	<i>hřbetech</i>	
1912	Počátkem roku je přijat za řádného člena SVU Mánes, v Mnichově shlédne výstavu Edvarda Muncha, často navštěvuje Starou pinakotéku, v polovině března opouští mnichovskou akademii a odjíždí k rodičům na samotu Županda u Bestviny, na podzim začíná studovat profesuru kreslení u A. Liebschera na pražské technice	<i>Jarní touha, Běstvina v předjaří, Laokoón, Rodinná podobizna (Trojportrét), Podobizna otce, Z Borové, Ukřižování, Opuka Kvetoucí štěp a série obrazů rozkvetlých jabloní</i>
1913	V lednu oznamuje otcí, že zanechává studii na technice, dochází k roztržce, otec ho v únoru pozve domů, obesílá výstavu Mánesa, jeho práce jsou odmítnuty, maluje řadu kreseb a studií s pražskými motivy, v březnu se vrací na Župandu, maluje obrazy Jarní cesta a Jarní píseň, v květnu opět v Praze maluje druhou variantu Zlaté uličky, opět se sblíží s Ludmilou Hegenbartovou, po návratu do Bestviny maluje, v červenci vystavuje své obrazy v Ronově nad Doubravou, v říjnu přijíždí do Kameniček, na místa, kde tvořil Slavíček, tam Prucha namaluje během necelých dvou měsíců asi 20 obrazů,	<i>Zlatá ulička, Nový Svět Jarní cesta, Jarní píseň Podobizna učitele Zavadila, Chrudimka u Hoješína, Mičov, Doubravka u Špačic, Studie z Počátek, Lom, Chalupy v Železných horách, Dvorce v létě, Dobývání brambor, Kameničky, Kameničky v listopadu, Melancholický portrét, Ráno po dešti, Studie ořechu</i>
1914	Bydlí na Župandě, maluje obrazy, které později Jarmila Kubíčková uspořádá do cyklu Jaro v Železných horách, na jarní členskou výstavu Mánesa jsou přijaty obrazy <i>Zlatá ulička</i> a <i>Chalupy v Železných horách</i> , v červnu vystavuje v Chotěboři, maluje <i>Vlastní podobiznu</i> , jako poslední obraz <i>Po žni</i> , po vyhlášení mobilizace narukuje na konci července do Čáslavi, 21.8 odjíždí s transportem na frontu do Haliče, kde 1. 9. 1914 na bojišti u obce Komárovo padl.	<i>Ptáčnice, Lichnice v máji, Podvečer, Krajina u Počátek, Kozí hřbety, Vlastní podobizna, Podvečer, Lichnice v máji, Vnitřek lesa, Cesta v poli, Suchý den, Bukový háj, Lom, Žně</i>

3. Autoportréty Jindřicha Pruchy

V Pruchově tvorbě nelze přehlédnout sérii autoportrétů. Potřeba zobrazit sám sebe se vracela během všech etap Pruchovy výtvarné dráhy. Vznikla tak série osmi autoportrétů:

Autoportrét v žlutém klobouku, 1907

Vlastní podobizna v zimním šatě, 1910-1911

Rodinná podobizna (Trojportrét), 1912

Dva autoportréty, (kresba perem tuší a kresba tužkou) 1913

Autoportrét, (kresba perem tuší) 1913

Melancholický portrét, 1913

Autoportrét pro Ludmilu Hegenbartovou (kresba), 1914

Vlastní podobizna, 1914

O obrazu *Autoportrét v zimním šatě* píše Prucha v dopise příteli Vladimíru Markovi: „Pak jsem se sám portrétoval. Nyní jdu přes vnějšek k jádru a k projadřování vlastních myšlenek prostředky výtvarnými“. Dopis z 13. 4. 1911 (Sejček, 1988, s. 415). V prvních desetiletích 20. století se pozornost moderního umělce obrátila k málo probádanému prostoru lidské duše. Sílicí touha člověka po poznání vlastní jedinečnosti vedla výtvarné umělce i literáty k novým způsobům vyjádření. Kdybychom srovnávali tento portrét s portréty, které dokumentují vzhled a společenské zařazení jednotlivce (například portréty, oblíbené u šlechtických rodů ještě v průběhu 19. i na počátku 20. století, dodnes vystavované v interiérech zámků), museli bychom si všimnout významné změny v přístupu k portrétovanému objektu. Rozdíl mezi měšťanským portrétem devatenáctého století a moderním portrétem století dvacátého popisuje Matoušek v článku *K individualitě a síle moderního portrétu*: „...měšťané se nám svým přívětivým pohledem otevírají tak, jako se otevírá obzor bohaté a úrodné krajiny. Uvádějí nás nejen do svého společenství, ale též do světa, který svou tichou rozhodností pomáhají sřežít. Jejich společenství je přátelské, nevtíravé, bez konfrontačních výzev a bez násilnického sebeodhalování, jež zapomíná stud. Tuto přívětivou otevřenou

soběstačnost v portrétu moderní, pracovně zanícené osobnosti většinou nenalezneme. Samostatnost, o kterou zde jde, se nerodí svobodou, nýbrž vůlí. Volním napřažením se formuje jedincova individualita i osud. Volní napřažení je osudové, neboť se jeho soustředěným tlakem otevírá nejen prostor k jedincovu dovršení, ale připravuje se též jedincův konec.“ (Matoušek, 1993, s. 418)

3.2. *Obraz Vlastní podobizna v zimním šatě*

3.2.1 Období vzniku obrazu a vliv Edvarda Muncha

Část Pruchovy tvorby, datované od podzimu roku 1910 do počátku roku 1911, je dnes zmiňována v souvislosti s vlivem tvorby Edvarda Muncha na českou výtvarnou scénu. Není jisté, zda Jindřich Prucha viděl první Munchovu pražskou výstavu, uskutečněnou v únoru a březnu 1905 v pavilónu Spolku výtvarných umělců Mánes. V té době ještě Prucha ještě studoval čáslavské gymnázium a připravoval se na maturitu. Nadaného studenta ovšem mohl na vyjimečnou výstavu upozornit jeho čáslavský profesor kreslení Viktor Klein. Rozhodně je jisté, že Prucha viděl druhou z pražských výstav, rozsahem skromnější soubor obrazů severských malířů Muncha a Gallen-Kallela, kterou SVU Mánes uspořádal v roce 1910 opět v pavilónu v zahradě Kinských. Jak píše Miroslav Lamač: „Je lhostejné, zda Prucha viděl Munchovu výstavu v Praze v roce 1905. Ukazuje se, že Munch je spíše spodní zvuk, velký duchovní příklad, který uvedl do pohybu to, co dřímalo v mladé generaci... Osamělý outsider (Prucha), zdánlivě tak málo účastný na výtvarném dění své doby, je ve skutečnosti osobností prožívající velmi intenzívně právě dobové dilema.“(Lamač, 1958, s. 204). Prucha vykonával (poté, co opustil studia českého a německého jazyka na filozofické fakultě) od října 1909 do října 1910 v Praze dobrovolnou vojenskou službu. K expresivitě jeho projevu mohly přispět právě nepříjemné situace, kterým byl na vojně vystaven a které snášel s velkými obtížemi. V druhém plánu těchto prožitků se nacházel složitý vztah s otcem, který byl četnickým důstojníkem a který na jakoukoli zmínku svého syna o poměrech v kasárnách odpovídal nabádáním ke kázni a poslušnosti. To ještě zvyšovalo napětí mezi otcem a synem, a obě rozdílné povahy to ještě více vzdalovalo. Po těžce protrpěné zkušenosti v armádě odjíždí Prucha do domu svých rodičů, na samotu Županda

nedaleko Běstviny v Železných Horách. Zde vznikají mimo jiné obrazy *Vlastní podobizna v zimním šatě* a *Velký pátek*. Na Munchův vliv poukazuje vnitřní napětí, které z obrazů vyzařuje.



Obr. č. 3

Jindřich Prucha: *Vlastní podobizna v zimním šatě* (1910-1911)

O vlivu Muncha na nastupující malířskou generaci píše Pruchův současník Emil Filla: „Dílo Munchovo vybuchlo v našich srdcích jako petarda. Otřásl s námi v základech a všechny naše touhy, lásky a naděje zdály se najednou realizovány, byli jsme v trvalém vytržení...“ (Filla, 1938-39, s. 33). „Duše však, stejně jako myšlenka, má své tempo odlišné od pouhého smyslového vnímání, má své semknutí a soustředění zájmu, má své specifické znaky kvintesence zjevů oproti dokumentárnosti pasivní percepce smyslové. Způsob vytváření mířící k vyjádření a včlenění niterních vlastností v uměleckém podnikání nemůže potřebovat zavádějících, ani od vlastního účinku odvádějících fyzických detailů, neboť nutná záměrná syntéza musí mít svou vnitřní logiku postupu, scelování, sumárnosti zření. Která vždy bude nepřítelem jak stylisovanosti, tak hlavně neúčastné percepce a dokumentární, pomalé a neúčelné sdílnosti drobných detailů.“ (Filla, 1938-1939, s. 34).

Pruchův obdiv k Munchovu dílu trval poměrně krátce: v roce 1912 měl v Mnichově příležitost spatřit výstavu Munchových děl a s překvapením zjistil, že pro něj už není Munch velkým zjevem a inspirací. V dopise z února 1912 o tom píše sestře: „Chtěl jsem Ti něco říci o tom, jak člověk vospívá, aniž by často o tom věděl, a jak se vymaňuje z vlivů. Je zde v Moderní galerii souborná výstava Munchova obsahující 100 prací. Byl jsem ukrutně překvapen, když jsem tam vkročil, jak jsem se mu odcizil a jak klidně ho dnes soudím. Jsem dnes mnohem dál, než Munch, alespoň teoreticky, a vím, že ve většině prací sešel na scestí. Munch si netvoří nového světa. Munch je sžírán svými boji s lidskými vášněmi, Munch bojuje strašný lidský boj, poněvadž má ohromnou senzitivnost, má chvíle oddechu, kdy se mu podařilo svého soupeře dostat pod sebe, ale nakonec je přece poraženým, ne vítězem. Proto není v jeho díle harmonie, proto působí jeho obrazy neklidně a proto se nám před nimi vlasy ježí hrůzou, protože si uvědomujeme naši lidskou bídu, která je stálým bojem s tělem, negací duchovní dokonalosti a blaženosti. Munch na mě působí dnes trapně. Je mně líto trpícího člověka, jenž obnažuje své křeče.“ (Sejček, 1988, s. 145-146). Domnívám se, že v hodnocení Munchova díla probleskuje také Pruchův postoj k vlastním depresivním stavům, je zde patrné jak přání z těchto psychických stavů vyrůst či vyzrát, tak tendence popírat je ve chvílích úlevy.

3.2.2 Souvislosti obrazu s životními osudy autora

Obraz *Vlastní podobizna v zimním šatě* vznikl na přelomu let 1910-1911 v Běstvině v Železných horách. Portrét zachycuje polopostavu autora an face. Pohled na tento Pruchův autoportrét nám otevírá další rozměr poznání jeho života a osobnosti a obohacuje životopisné údaje o emocionální rovinu. Dalším cenným zdrojem informací o Pruchově životě je jeho korespondence. Studium filologie na filozofické fakultě v Praze Prucha ukončil předčasně a, jak již bylo zmíněno, od října 1909 do října 1910 vykonával dobrovolnou jednorocní vojenskou službu. O tom, že Prucha rok vojenské služby spíše přežíval, než naplno žil, a že to pro jeho citlivou psychiku byl velký nápor, svědčí úryvky z dopisů, které v průběhu roku posílal své sestře Vojslavě (nazývané domácky Slavka)

„Vojna mně jistě nikdy nepřirote k srdci. Je to prostě pustina, v níž musí každý, kdo nezná cestu ven, zahynout duševně a citově“ dopis z října 1909 (Sejček, 1988, str. 96).

„Tak nějak se mi do ničeho nechce. Ty nervy mě zlobí a stálé přemáhání a napětí a snaha nedat ničeho znát mne často vyčerpává. Do vojenské práce se mně nechce a pociťuji jako jho, že mne olupuje o rok. A tak mám často pocit, že mně tento rok způsobí bolest. Přicházejí na mne myšlenky tíže, melancholie... Maloval jsem skoro potmě, několik málo hodin, a tu jsem pocítil ostrou bolest své bezmocnosti a ubohosti. Já jsem to dříve v Praze na studiích tak necítil, až teprve teď, kdy se mi stala moje práce chlebemездеjším. To je pocit, jako když Ti někdo zabraňuje dýchat, jako když tě škrtí“ (dopis z ledna 1910, Sejček, 1988 s. 105).

„To stálé míjení nejvlastnějšího povolání mne pronásleduje jako příšera již tolik let. Na univerzitě to bylo ustavičně. Stále jsem se musil přetvařovat, stále jsem měl být něco jiného, než jsem byl, a teď kdy jsem odhodil zbytečné ohledy vůči lidem, mne zase nutí železná nutnost dělat to, co se mně hnuší.“ (dopis z března 1910, Sejček, 1988, s. 110).

„Mně chybí sebevědomí zdraví a síly, které je dokonalou protiváhou proti hrubé síle vojenské. Vězím v stálém neklidu...“ (dopis z června 1910, Sejček, 1988, s. 115-116).

„Víš, tak mám v poslední době tolik dobré vůle udělat tatínkovi radost důstojnickou zkouškou, ale zas se vracejí okamžiky zuřivosti, kdy bych ty plané pocty s chutí vrhl všem těm pánům do tváře, kteří pokládají tu svou uniformu za božský háv a sebe za bohy.“ (dopis ze srpna 1910, Sejček, 1988 s. 122).

„Konečně – dnes ráno jsme doválčili – stálo to dost přemáhání, aby se člověk dělal jiným, než jest. Konečně nestojím pod mocí lidí, jimž je charakterem šat a ulízané vlasy“ (dopis z října 1910, Sejček, 1988 s. 125).

Po ukončení roční vojenské služby odjíždí Prucha domů – na samotu Županda nedaleko Běstviny v Železných horách.

3.2.3 Popis obrazu a jeho analýza

Na obraze *Vlastní podobizna v zimním šatě* (olej na plátně o rozměrech 103x 86 cm, nyní vystavený v Národní galerii v Praze), je zpodobněn malíř v šedě vymalované místnosti před velkým oknem, za nímž se rýsují kontury syrové zimní krajiny, částečně pokryté sněhem. Nad modravým, nízko položeným obzorem, vroubícím holé i zasněžené plochy polí, se šedají kalná zimní oblaka. V jejich barevnosti nacházíme jemně fialové, narůžovělé i nahnědlé tóny. Krajina i nebe působí chladným neveselým dojmem začínající zimy, ze které zebe, a tento vjem koresponduje i s výrazem malířovy tváře. Obraz tvoří spojení mezi vnější realitou a světem vnitřního prožívání a umožňuje vcítění diváka do duševního rozpoložení autora. Postava malíře působí strnule, jakoby ohromeně sledovala situaci a nenacházela řešení. Upírá přímo na diváka vážný a znepokojující pohled. Muž na obraze může na diváka působit jako morální autorita, podobně jako kněz nebo světec; jako ten, kdo se ani ve chvílích trápení, slabosti či bezmocnosti nezříká svých morálních zásad, jako člověk hluboce odpovědný v přístupu k sobě, k životu i k umění. Z výrazu můžeme přečíst hořkost životního pocitu, vytušit prožitá období pesimismu a melancholie, depresivních stavů a pocitů bezmoci.

Zimní oděv, zmiňovaný v názvu obrazu, je svisle členěný kontrastními barvami – bílou a černomodrou. Jakoby ty dvě barvy symbolizovaly dvě obtížně slučitelné životní strategie, nebo lépe dvě odlišná pojetí prožívání – například citovost a křehkost Jindřichovu na straně jedné, a přísnost, strohost a nesmlouvavost jeho otce na straně druhé. Temnou, až do černa modrou barvu má rovněž baret na malířově hlavě – tmavé plochy baretu a límce umocňují pobledlý odstín tváře a výraz zarudlých očí. Baret můžeme chápat jako atribut intelektuální činnosti nositele -zde malířské profese- a je dalším zdůrazněním toho, že Prucha se na obraze prezentuje jako umělec. Na paletě, kterou drží v pravé ruce před bílou částí oděvu, se opakují barevné tóny, použité pro zachycení krajiny za oknem. Levá ruka drží štětec a dokumentuje tak levorukost tohoto

malíře; přesněji řečeno, v dětství levoruký Jindřich byl prý v dospělosti schopen malovat stejně dobře levou i pravou rukou (pozn. 9). Prvky na obraze se překrývají a jsou řazeny po diagonále, která vede od levého dolního do pravého horního rohu. Tento směr úhlopříčky souvisí se vztahem k otci, k budoucnosti a může signalizovat kritickou situaci. Můžeme obraz chápat tak, že to, co bylo pro Pruchu nejdůležitější, pramenilo z malířské palety, jako by to byl zdroj energie. Prucha se tu zobrazil na ose mezi svou touhou po malířské profesi a láskou k osamělému koutu země kolem Běstviny. Diagonálně orientovaný výřez se rozšiřuje a ohraničen rámem okna, rozvíjí se do - Jindřichovi důvěrně známé - krajiny Železných hor. Okno je příčkami rozděleno do menších polí, která mohou být nahlížena jako samostatné abstraktní kompozice. Diagonála vede napříč krajinou k pravému hornímu rohu, kde se objevuje motiv zkřížení horizontály s vertikálou; krajina je v prostoru oblohy prořatá zkřížením okenních příček. (Interpretovat tento kříž jako Pruchovo tušení smrti, jen několik málo let vzdálené, se blíží spekulaci. Od okamžiku vyslovení této hypotézy je divák chtěl nechtěl tímto prvkem obrazu fascinován. Zřejmě se zde uplatňuje princip projekce.)

3.3 Kreslené autoportréty z února 1913

Příkladem výrazného výtvarného posunu k expresivnímu vyjádření duševního stavu jsou také tři autoportrétní kresby, které Prucha vytvořil na počátku února 1913. Šlo o přelomové období v jeho životě, kdy zvažoval vykročení k malířské profesi, což znamenalo vzepřít se otcově autoritě. Jindřich se čím dál obtížněji rozhodoval, zda má z tohoto důvodu opustit další školu. Na konci roku 1912 a pak definitivně v lednu 1913 se Prucha rozhoduje opustit studium na pražské technice, kam se zapsal v září předchozího roku. Je to - po studiu filologie na pražské filozofické fakultě a po semestru na mnichovské akademii - další studium, které předčasně opouští. Uvědomuje si totiž, že mu studia v jeho malířském vývoji nepomáhají, a vlastně ho odvádí od toho, jak malování chápe a prociťuje. Pruchův otec je synovým rozhodnutím zklamán. Z dopisů mezi Jindřichem a jeho otcem:

„Myslíš-li si, že docílíš svou nezřízenou předpojatostí, pouhou zábavou, toho, co L. pilnou a vytrvalou prací se domohla, pak jsi velice na omylu a nech raději všeho. (---) Pravím Ti to, poněvadž dny mého života jsou sečteny a ty se přičiňuješ, abys je zkrátil. Jsou to moje poslední slova, uvaž je dobře, Tvůj otec P.“ (Sejček, 1988, s. 242)

Odpověď Jindřichova „...odhodlal jsem se vzdát zkoušky.(---) Jestli mne nebudeš již podporovat, děkuji Ti za všechno, cos pro mne dosud udělal. Tvůj Jindřich.“ (Sejček, 1988, s. 243)

Prucha se cítí být v neřešitelné situaci, ocitá se téměř na pokraji rozvratu osobnosti. Jeho stav vede k úvahám o sebevraždě. Píše o tom v nedeslaném dopise sestře Vojslavě : „Věř mně, drahá sestro, kdybych nebyl Vám všem tolik zavázán, že bych nechtěl už dýchat boží vzduch“ (Sejček, 1988, s. 159). Toto období pravděpodobně nejtěžší krize v Pruchově životě dokumentují kreslené autoportréty:

Dva autoportréty, (kresba perem tuší a kresba tužkou) 1913

Autoportrét, (kresba perem tuší) 1913



Obr. č. 4
Jindřich Prucha: *Autoportrét, kresba perem tuší (1913)*

Volba techniky, která umožňovala autorovi uplatnit nervózní, nutkavý pohyb tužky nebo pera po papíře, i výraz portrétovaného malíře, zejména jeho očí, ilustrují hlubokou krizi, do které se Jindřich dostal. Tato krize vyústila během několika týdnů k „odrazu ode dna“. Jindřich v odpovědi otci z 31. 1. 1913 sice trvá na tom, že musí studium techniky opustit, ale zároveň v některých postojích dává otci zapravdu a svoje rodiče oceňuje: „Teď si teprve vážím plně vás obou pro Vaše boje života, které jste tak se ctí vybojovali“. (Sejček, 1988, s. 244)

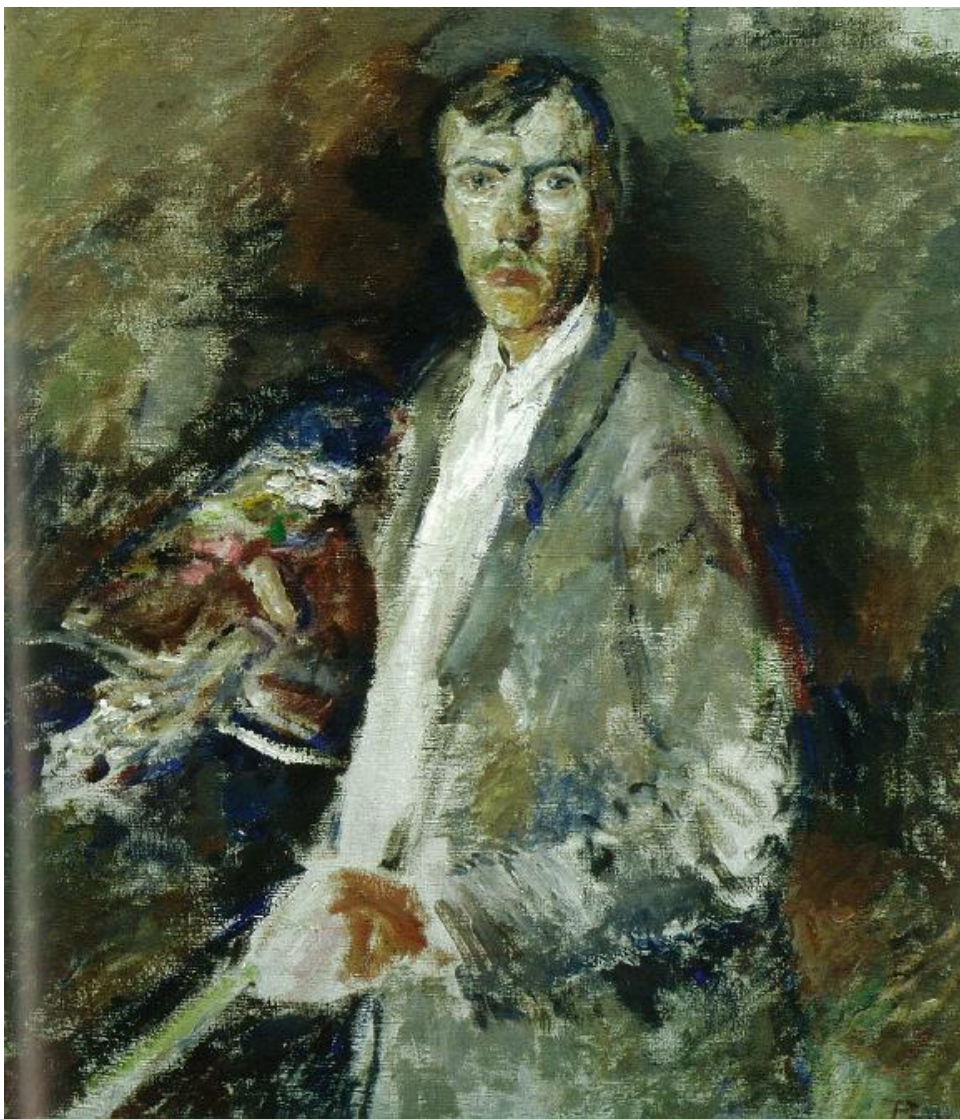
Otec Jindřichovi 12. února 1913 (po 12 dnech) odepisuje a snaží se ho povzbudit:

„Selže-li jedno, musí se vyhledávat druhé, které vede k cíli. Obrátíme-li osudu záda, pak jsme také bitvu prohráli. Proto vždy mužně vpřed! Nelekat se odporu! Tím se v boji tužíme a tím sladší je pak vítězství, byl - li boj tuhý.“ Otec dopis končí slovy: „Když by si v Praze neměl zrovna zaměstnání, podívej se zase jednou domů pro změnu. Tvůj upřímný otec Prucha“. (Sejček, 1988, s. 245)

Předtím v textu otec zmiňuje: „já po několik dní mám strašné bolení hlavy“ – lze uvažovat o tom, že to mohly být obtíže psychosomatického původu, a že laskavější přístup k synovi mohl být výsledkem otcova těžkého rozhodování. Jindřich se v březnu vrací do Běstviny a maluje, nyní již podporován nejen sestrou a matkou, ale i otcem. Na podzim tohoto roku Prucha odjíždí do Kameniček a prostřednictvím malby se vyrovnává s tvorbou a odkazem dalšího muže, kterého vnímal jako autoritu. Byl to jeho malířský vzor - Antonín Slavíček. V tomto období namaloval Prucha obrazy *Dvorce v létě*, nebo *V Kameničkách*. Jako by dořešení mnohaletých sporů s otcem otevřelo malíři cestu k rychlému výtvarnému dozrání. Otec Jindřicha Pruchy, v té době již ve výslužbě, si v jejich rodinném domě na Županě v Běstvině v Železných horách zřídil truhlářskou dílnu. Podpora synovy malířské tvorby nabyla hmatatelné a dodnes zachované podoby: Jindřichovy malby z tohoto šťastného a plodného období jsou napnuty na rámech, které zhotovil jeho otec.

3.4 Vlastní podobizna z roku 1914

Řadu Pruchových autoportrétů uzavírá *Vlastní podobizna* z roku 1914 (olej na plátně, 95,5 x 82,5), která zachycuje Pruchu rovněž s paletou a štětcem, pootočeného od malířské práce k divákovi, klidného a soustředěného, uprostřed pohybu. Obraz je vystavěný s lehkostí a bravurou, z malíře sálá energie a zaujetí tvorbou. Hluboká vážnost, se kterou Prucha po celou svoji tvůrčí kariéru přistupoval k malování i k životu, je zde prostoupena jistotou, důvěrou v sebe i v nastoupenou cestu. Ve srovnání s *Vlastní podobiznou v zimním šatě* máme pocit uvolnění, vysvobození se od bolestí a nejistot.



Obr. č. 5

Jindřich Prucha: *Vlastní podobizna* (1914)

4. Odraz vztahů Jindřicha Pruchy v jeho tvorbě

4.1 Rodinné poměry

Vzpomínky Pruchovy sestry Vojslavy a korespondence Jindřicha s matkou, sestrou i otcem dokumentují skutečnost, že atmosféra Pruchovy rodiny bývala napjatá. Pruchův otec byl přísný, strohý muž, policejní důstojník, a jeho představy o tom, jak by se měl uplatnit jeho syn, byly v rozporu s Jindřichovou citlivou povahou. Ačkoli typ přísného, racionálního a citově chladného otce byl na počátku 20. století zřejmě běžnější, než je tomu dnes, zdá se, že ve spojení s dalšími okolnostmi mohl mít vliv na Jindřichův sklon k depresím. Emoční rovnováha rodiny bývala často rozkolísaná. V rodinné atmosféře se do jisté míry mohl odrážet i fakt, že z pěti dětí manželů Pruchových se dožily dospělosti jen nejstarší Vojslava a nejmladší Jindřich, další tři bratři (Josef, Ladislav a Jarolím) zemřeli v raném dětském věku, několik let před narozením Jindřicha. Úzkost Pruchovy matky a její obavy o život a zdraví nejmladšího dítěte, které mohly provázet i dobu těhotenství a Jindřichovo rané dětství, mohly být jednou z příčin Jindřichovy citové křehkosti, sklonů k depresi i neurotických potíží v dospělosti. Podle britské psychoanalytičky Melanie Kleinové může být nejistota matky příčinou depresivních stavů jednotlivce. Autorská dvojice Peter Fonagy a Mary Target to vysvětluje v publikaci *Psychoanalytické teorie*: „V kleinovském modelu mají rodiče nápravný nebo zmírňující vliv, který může modifikovat úzkosti, pramenící z konstitučních tendencí dítěte. Za příznivých okolností převládají dobré zkušenosti nad špatnými a dítě si vybuduje pevnou představu dobrého objektu i víru ve svou schopnost milovat. Skutečnému stavu objektu (matky), zatímco dítě se nachází v depresivní pozici, je přisuzována nesmírná důležitost. Pokud matka působí poškozeně, u dítěte se zvyšuje depresivní úzkost, vina a zoufalství. „Pokud se jeví „v pohodě“ a dokáže se vcítit do agresivních pocitů dítěte, jeho strach z těchto pocitů se zmírní. Dítě se identifikuje s reprezentací dobrého objektu, což posiluje ego a napomáhá růstu. Deprese vzniká, protože zkušenost ztráty připomíná poškození způsobené dobrému objektu. Není-li infantilní depresivní pozice zdárně rozřešena, pak takový jedinec bude mít při ztrátě v dospělosti pocit, že opět zničil milovaný objekt. Poté se bude obávat odplaty, trestu a perzekuce. Z truchlení se tudíž stává melancholie. Chronická deprese vzniká, když jedinec nemůže uniknout strachu ze zranění milovaného objektu, a proto musí

vytěšňovat veškerou agresivitu, čímž vytváří nelítostnou sebeperzekuci“ (Fonagy, Target, 2005, s. 139)

Velmi zjednodušeně, ale lapidárně to vyjadřuje i lidový postřeh: „chcete-li dobře vychovat dítě, zajistěte jeho matce pěkné dětství“. Pruchova matka Anna ve svých osmi letech ztratila otce, který propadl alkoholismu. Majetek rodiny skončil v dražbě, což následující osud všech členů rodiny velmi poznamenalo. Mládí prožila Anna ve službě, nejdříve u své tety, a od svých osmnáctin sloužila ve Vídni. Šestnáct let pracovala jako služka ve vídeňských domácnostech, až do svých 34 let, kdy se provdala za četnického důstojníka Josefa Pruchu. Velice lpěla na rodinném zázemí, a to ovlivňovalo i její postoj k manželovi, jak vzpomínala Vojslava: „proto taky leccos přehlédla z jeho povahy, té panovačné“ (Pruchová, 1988, s. 39). Josef Prucha vnášel kázeňské požadavky, které prosazoval jako četnický důstojník, i do své rodiny - stanovil pro svoji rodinu pevný řád, jehož dodržování přísně a stroze vyžadoval. Mezi ním a jeho dětmi se tak zvětšoval odstup. Pruchova maminka bývala často nemocná. Podle vzpomínek své dcery nechtěla partnerské rozepře řešit přímo. Nabízí se hypotéza, že její organismus reagoval na tuto situaci únikem do nemoci. V době, kdy Jindřich maloval *Vlastní podobiznu v zimním šatě*, trpěla těžkým revmatismem, zádechou a častými bolestmi hlavy. Můžeme si představit čtyři členy Pruchovy rodiny, jak sedí ve fiktivní vratké loďce: čím více se vyklání otec Prucha na jednu stranu (ke strohému, přísnému vojáckému chování), tím více se ostatní - matka, dcera a syn - vyklání na stranu druhou (=projevují si více vzájemné pomoci a empatie). Jejich držení těla (=schopnost věřit sobě i ostatním, dokázat se prosazovat, a to i v jiných společenstvích) tím ovšem trpí.

Významné životní události nakonec pozměnily i Josefa Pruchu – synovo rozhodnutí osamostatnit se a vydat se na malířskou dráhu i proti vůli otce vyústila v novou kvalitu jejich vztahu. Otec dokázal synovo rozhodnutí akceptovat a dokonce se na jeho malířské produkci řemeslně podílel – ve své truhlářské dílně zhotovoval dřevěné rámy pod synova plátna.

4.2 Vztah se sestrou

Oba sourozenci -Jindřich a Vojslava- měli velmi těsný vztah. Vojslava (domácky „Slavka“) svého o devět let mladšího bratra podporovala a povzbuzovala, byla i jeho prvním kritikem a rádcem, zároveň by do jeho osobního příběhu ráda vložila i svoje sny

a přání. Sama připoutaná k péči o domácnost rodičů, toužila, aby Jindřich žil a maloval i za ni. Rozepře v rodině zachytila Vojslava například v dopisu Jindřichovi, který psala na vrchu Kozí hřbet (asi 7 km vzdáleného od bydliště): „Utekla jsem se až sem, znechucena tím věčným policajstvím. Jen když má člověk kam se utéci, ale chudák maminka, ta tam musí věčně zůstat. Lituje tě, že musíš do toho pekla tady...A pro takové mizerné hlouposti.“ dopis ze dne 22. 5. 1910 (Sejček, 1988, s. 112).

Vojslava se rozhodla od rodičů nikdy neodejít, zdá se, že bezděčně přijala roli vyvažujícího prvku v rodině. Přispělo tomu i její sluchové postižení: od svých 12 let trpěla ušní indispozicí a po opakovaných zánětech středního ucha ztratila kolem dvacátého roku věku sluch úplně. O tom, zda její sluchové onemocnění mohlo být psychosomatického původu, se můžeme, podobně jako u zdravotních potíží její matky, jenom dohadovat.

Ač měla Vojslava několikrát příležitost k sňatku, nikdy se neprovdala, podle vlastních slov proto, že jí to matka nedoporučovala. Zůstala tedy společnicí a opatrovatelkou své matky, Anny Pruchové, o kterou pečovala až do její smrti. Jako nejhlubší citový vztah svého života prožívala Vojslava vztah se svým bratrem. Ve *Vzpomínkách* vypráví: „Ale zapomenut byl smutek, Jindřich čekal na nádraží s večerí v kapse, byli jsme spolu sami.(---) Z našich oken bylo vidět Vltavu hlavně, dívali jsme se spolu. Při pozdější návštěvě tehdy už Dr. Voneše na Župandě si mu maminka posteskla: „Já mám divné děti, o nic se nestarají, jen jsou pořád spolu.“ (Pruchová, 1988, s. 29).

4.2.1 Tři Vojslaviny sny

Ve vztahu Vojslavy k Jindřichovi můžeme pozorovat různé role – chvílemi je jí Jindřich bratrem, s nímž Vojslava sdílí běžné každodenní příhody a drobné radosti, postřehy z četby, zážitky z pozorování přírody, vypráví si s ním o rodičích, chodu domácnosti, domácích zvířatech, práci na zahradě. Je pro bratra povzbuzujícím přítelem, rádcem a kritikem. Pak se ale objevují situace, kdy Vojslava - většinou nevědomky – pokračuje za pomyslnou hranici sourozeneckého vztahu. Ilustrují to například některé její sny, s nimiž v dopisech Jindřicha seznamovala. Například sen z 2. 3. 1912 vynáší na světlo její intenzivní mateřské pocity vůči bratrovi: „Zdává se mi často o Tobě, jak se spolu díváme na obrazy, ba i jsem ještě po vzbuzení cítila Tvou ruku ve své. Jednou jsi mi ukazoval skicák v Mnichově, šel jsi vedle mě a zároveň jsi

šel přede mnou maličký v košilce a háčkovaných kšandách. Pokolikáté už Tě nesu na zádech, nebo obouvám tu v našem okolí. I v Paříži jsme byli.“ (Sejček, 1988, s. 146). Jak motiv Paříže, tak snová situace obouvání bot, vlastně i „maličký v košilce“ mohou vést k úvahám i o jiné, dospělejší roli, kterou Jindřich v nevědomí své sestry hrál. Probleskuje tu vášnivější, pudová, pravděpodobně neuvědomovaná stránka tohoto vztahu, jak naznačuje i jiný Vojslavin dopis Jindřichovi : „Posílám Ti první kvítka, které jsem utrhla přes všechn ohled. Ty nejsou majestát, jenom podlíšky, a pro tebe, potěšení moje, i kdyby to byla svatokrádež. Zdálo se mi o Tobě, že jsme se náhodou sešli u kapličky, před východem slunce. Bylo vidět na Lichnici. Zableskly se tam okna a nad námi se zapalovaly beránky. Tys na ně ukázal a povídals: Jak dobře mi tu bude. Probudila jsem se samou radostí. To ostatní zas jindy.“ z dopisu z 2. 3. 1910 (Sejček, 1988, s. 109).

Symbyly - setkání u kapličky, utržení prvních květin, svatokrádež, červenající se obloha, zablýsknuvší se okna - nesou, v přestrojení pod zjevným významem, zprávu o - z velké části nevědomém- pnutí incestního obsahu. Jak zmiňuje Wilsonová: „Pudové energie hledají vybití v mentální nebo fyzické činnosti, při které dojde k přenosu nebo výboji psychické energie.“ (Wilsonová, 2008, s. 88). Ochranu před průnikem latentních obrazů do vědomí zabezpečují symbyly, jejichž prostřednictvím jsou tyto obrazy zkrusleny do podoby snu. Myšlenky a představy tak jsou během procesu symbolizace nahrazeny jinými. „Symbyly tedy dávají nevědomému mentálnímu obsahu vědomý výraz a slouží jak adaptaci, tak komunikaci.“ (Wilsonová, 2008, s. 88)

Psychická energie, pramenící z instinktivních pudů, tedy podléhá substituci a nalézá si cestu v přestrojení za sen. Ten umožňuje zástupnou komunikaci o tabuizovaném tématu prostřednictvím zjevného obsahu snu - Vojslava si sen zapamatovala, poté ho zaznamenala a převyprávěla jej v dopise bratrovi. Po jedenácti dnech Jindřich sestře odpověděl: „Raduješ se z jara. Rozumím Ti. Také bych se rád radoval. Nejde to. Co je Tobě rozkoší, mně je mukou. Stůňu jarem. Předešlý týden jsem dostal takové záchvaty, že jsem kolik nocí nespál. Šel jsem k našemu plukovnímu lékaři a svěřil jsem se mu se svou depresí a se svým abnormálním duševním stavem. Uznal na mě neurastenii, dal řadu dobrých rad, které se však pro mě nehodí, jako: Nemám být samotář, mám se zamilovat. Samotářem jsem téměř od chlapectví a ženy mne netáhnou.“ (Sejček, 1988, s. 110). Jindřich se vyslovuje k jaru, ale můžeme uvažovat nad hypotézou, že popisuje svoji reakci na latentní obsah snu. To, co je symbolizováno, může být buď vědomé,

nebo vědomí lehce dostupné (předvědomé), nebo potlačené a nevědomé. Je možné, že Jindřich na nějaké úrovni vnímal incestní tendenci své sestry, ale zároveň tyto nepřijatelné myšlenky vytěšňoval. Důsledkem toho byly jeho neurotické problémy.

Vojslava ve svých *Vzpomínkách* na několika místech popisuje Jindřichovu žárlivost na jejího potenciálního přítele Antonína Zavadila: „Já mu zatím vyškrábala pěkné vajíčko, a když jsem ho pak ukázala Zavadilovi, Jindřichovi se začaly třást prsty. Vždyť já mu ho nedávám, jen ukazuji.(---) Maminka říkala, že je sobec a chce mne mít jen pro sebe. To on ale jistě nebyl, ale znal mne.“ (Pruchová, 1988, s. 52). Jiná situace, opět z pohledu Vojslavy: „Tehdy mezi námi vyvstalo mračno, ani nevím určitě proč. Jindřich mi daroval ony Chalupy v Železných horách a já je chtěla dát Zavadilovi. Ale Jindřich se rozkřikl, že je dal mně a nikomu jinému.“ (Pruchová, 1988, str. 55).

Prucha navzdory svému sklonu k depresím žil aktivně: věnoval se sportu - plaval, jezdil na kole a na lyžích, bruslil, věnoval se šermování, rybolovu, také sbíral nerosty, výborně hrál na housle a na klavír, zpíval. V jeho dopisech je snadno doložitelná tendence hledat citové zázemí i mimo rodinu, a jeho korespondence s Ludmilou Hegenbartovou dokládá, že se mu je podařilo najít. Je pravděpodobné, že i malování bylo pro něj zároveň uzdravující, posunovalo ho stále dál, k větší tvůrčí a osobní svobodě. Výtvarná tvorba tak fungovala i jako ventil pro jeho intenzivní vnitřní život.

Třetí Vojslavin sen je opět popsán Vojslavou v jejích *Vzpomínkách*: „Tehdy jsem měla těžký sen. Jako by Zavadil měl nějaký souboj a podle svého zvyku huboval, že na stará kolena ho musí ještě podstoupit. Jindřich na to: ‚Já jsem to nevymyslíl.‘ To on tak říkával. Ale Zavadil klesal a krev se mu hrnula z prsou na košili.“ (Pruchová, 1988, s. 52). Ve zjevném významu snu je v souboji poražen Zavadil, je raněný, možná dokonce umírá – což se dá vyložit tak, že v souboji o Vojslavu prohrál; Vojslava s ním pro partnerství nepočítá, byl již nahrazen Jindřichem. Jindřich ve snu komentářem: „já jsem to nevymyslíl“ vyjadřuje odstup od té situace – Vojslavu tak její sen informuje o tom, že to není Jindřich, kdo do sourozeneckého vztahu vnáší incestní obsah.

4.2.2 Rodinný portrét

Vztah mezi sourozenci se odrazil také v Jindřichově výtvarné tvorbě. Jindřich několikrát portrétoval sám sebe, vytvořil také portréty své matky a otce, jednou z jeho významných prací je *Rodinný portrét (Trojportrét)*, na kterém zobrazil sebe s otcem a matkou (olej na plátně, 95 x 113). O tomto obraze se zmiňuje Vojslava ve svých *Vzpomínkách*: „tím se vysvětluje celé to tajemství, proč nejsem na rodinném portrétu. Ten tehdy špatně rozvrhl, a ztratil chuť ho proto dodělat. Chybu sice chtěl napravit tím, že by vedle maminky namaloval červenou azalku“ (Pruchová, 1988, s. 54). Fakt, že na Rodinný portrét se Pruchovi sestra nevešla, neboť obraz špatně rozvrhl, nemusí být zaviněn Pruchovou neobratností.



Obr. č. 6

Jindřich Prucha: *Rodinná podobizna - Trojportrét* (1912)

Jedna z hypotéz, které se nabízejí, je, že Prucha chce být na obraze jediným dítětem, chce být v centru pozornosti, o kterou se nechce dělit, podobně, jak to vyžadují malé děti. Jako další hypotézu, která se vztahuje ke vztahu k sestře, můžeme zvažovat, že na nevědomé úrovni Jindřich latentní potenciál vztahu se sestrou vnímá, cítí, že sestřina touha po něm jí blokuje navázání jiného partnerského vztahu. Jindřichovi se během rozmýšlení kompozice rodinného portrétu vybavuje i symbol, kterým by tento vztah vyjádřil na obraze - červená azalka. Nakonec nezobrazí ani sestru, ani červeně kvetoucí azalku.

Jak poznamenává Milan Nakonečný: „Figurální tematika je patrně nástrojem bezprostřednější expresivity ve srovnání se symbolikou neživých objektů, ale všechny objekty tvořící obsah uměleckého artefaktu mají konec konců antropologický aspekt, protože vyjadřují lidské city, snahy a postoje svého tvůrce. Symbol ve výtvarném umění má formu magického obrazu, tj. ‚vitálního spojení mezi vnějším a vnitřním světem‘.“ (Nakonečný, 2012). Jindřich tedy nakonec z té i oné situace (zobrazit přímo sestru, nebo zástupně zobrazit červenou, bohatě kvetoucí rostlinu) vycouvá na bezpečnou půdu: než by cenzurou potlačená nevědomá pnutí vynášel prostřednictvím tvorby na denní světlo, raději sestru na obraze úplně vynechá.

4.2.3 Nedokončený dvojportrét

Ve Vojslaviných Vzpomínkách se dočítáme i o dalším nedokončeném obraze: „Zmizel také dvojportrét, na kterém jsme byli spolu, já měla stát za ním. Nedokončil to, že to, že mne nemůže namalovat: ‚Já nevím, jak vypadáš, já tě jenom vždycky poslouchám‘“ (Pruchová, 1988, str. 54). Plátno s dvojportrétem přemaloval Prucha pravděpodobně nějakou krajinou, jak se sestra zmínil: „já si na to něco hezkého namaluji“. Odehrálo se to v období osobně i malířsky šťastném, na jaře a v časném létě 1914, kdy prožíval intenzivně vztah s přítelkyní Ludmilou Hegenbartovou. „Nestačily ani schnout plátna, vyhledával, na čem by mohl malovat, aby se nemusel zdržovat natíráním. Taková pracovní horečka se ho držela“ vzpomíná Vojslava (Pruchová, 1988, str. 54). Důkazy o jeho výborné psychické kondici můžeme nacházet i u některých technických aspektů jeho výtvarné tvorby z tohoto období - například Prucha tenkrát namaloval velké divadelní kulisy pro školní děti a podotkl, že „měl vždycky chuť na velký formát, tak si

liboval, že si po chuti zamaloval.“ (Pruchová, 1988, str. 54, 109). Také nyní míchal barvy na nové paletě a pochvaloval si, že má „více místa a čistější barvy“ (tamtéž). Je možné, že se Prucha osvobodil od neurotických příznaků, které ho pronásledovaly v souvislosti se vztahem k sestře, a to i díky tomu, že před matkou a sestrou odtajnil svůj vztah s Ludmilou Hegenbartovou.

5. Barva jako nositelka významů

5.1 Vztah s přítelkyní – debata o červené barvě

Barva jako nositelka významu si zahrála podstatnou roli v komunikaci Jindřicha Pruchy a jeho první přítelkyně Marie Dočekalové. V dopisech si sdělovali své postoje ke konkrétnímu odstínu červené barvy: k temně červené, purpurové barvě. V dopise Pruchovi píše Marie Dočekalová: „A víte, nač se mnoho těším, na rudé, žhavě rudé jiriny, které ještě nekvetou. Měla jsem letos jednu červenou pelargonii, která přímo hořela. Dívala jsem se na ni vzrušena, s rozkoší. Vy máte rád jasně červenou barvu, vidíte? Já ne, já mám ráda rudou, tu zvláštní rudou, která pálí. Zdá se mi vždy, že ta rudost jest něco velmi příbuzného s mým já“ z dopisu 28. 7. 1910. (Sejček, 1988, s. 359-360)

Následujícího dne (29. 7. 1910) Jindřich Prucha přítelkyni odpovídá: „Ta Vaše temně rudá barva, ta mne znepokojuje. Žena, a ne žena, dívka. Vy musíte skrývat vaše temně rudou. Váš zevnějšek je tedy maskou? Je to hrozné, jak sebe lidé dovedou skrývat. Je to zvláštní. Když vidím takovou barvu u venkovanky, nezaráží mne. Život jejich je drsný, totiž ten denní život, denní chléb povahu zdrsňuje a nic se nedivím té temně rudé barvě. Je zrovna na místě. A vezmu si Vás se životem snad naplněným duševními krizemi, bolestmi, ale není to drsné a temně rudé. Když přijdu s lidmi u nás v horách dohromady, hned to cítím, ten jejich život dřiny, a i když se zasmějí, je to ostrý smích, nebo zastřený stínem starostí až do hrobu, stínem na rudé barvě. A pak už jsou ty jejich vášně samozřejmé, vždyť vyplývají z jejich života.“ (Sejček, 1988, s. 360)

Když si přečteme tyto řádky, můžeme předpovídat, že tento vztah se pravděpodobně rozpadne. Když Marie příteli zdůrazňuje oblibu temně červené barvy, vlastně „přiznává

barvu“, jak trefně vystihuje toto ustálené slovní spojení. Nabízí Jindřichovi informaci o svém temperamentu, o své živočišné stránce, možná i o své připravenosti k intimnímu vztahu; symbolicky prezentuje pudovou stránku své osobnosti. Pruchova reakce, kritická a odmítavá, svědčí o tom, že preference této barvy jeho přítelkyní ho znepokojila. Prucha odklání komunikaci daleko od intimních témat, zaměřuje ji ke dřině venkovaneč, a nepřímou tak sděluje, že o bližší vztah nemá zájem. Skutečně tento vztah nedojde naplnění a po dvou letech se rozpadne. Prostřednictvím symboliky barev zde oba mladí lidé prozkoumávali pudovou složku jejich vztahu, a zároveň svou schopnost vyjádřit ji, nebo se k ní přihlásit. Že tak činili z velké části nevědomě, a Marie si skutečný obsah Jindřichovy odpovědi nepřipustila, dokládá i skutečnost, že ještě dva a půl roku poté se Marie snaží Jindřicha informovat - co možná důstojně- o svých citech k němu: „Beethovenovy sonáty hrajeme oba. Hrají se stále větší a větší láskou. Mívám při hře dojem Vaší blízkosti. Obracím se mimovolně k místu, kde jste sedával – s hlavou nachýlenou, očima temnými a teplými--“(Sejček, 1988, s. 372). Prucha odpovídá velmi formálně. Je možné odhadovat, že Prucha ve vztahu s Marií Dočekalovou zažíval období vztahu se svou sestrou – i Marie byla, podobně jako Vojslava, starší než Jindřich, byť pouze o tři roky, i ona pociťovala k němu silné citové pouto, které on nesdílel. Mimochodem, Vojslava na Marii silně žárlila. Když se Jindřich dokázal odpoutat od Marie, jakoby se -zástupně- osvobodil i od příliš těsného vztahu se sestrou; ověřil si, že rozchod a navázání jiného vztahu je možné a že osoba, která je k němu citově připoutaná, takovou situaci ustojí.

5.2 Postoj k práci s barvou na mnichovské akademii

V jiném dopise Prucha vyjádřil svůj způsob vnitřního prožitku barvy a zároveň vystihl rozpor mezi akademickou vyprázdněností a tvůrčím přístupem moderního umělce. Tento dopis poslal Prucha z Mnichova Vojslavě v listopadu 1911 a popsal v něm zkušenost získanou během prvního semestru studia na mnichovské akademii: „Ti lidé prostě odstupem let na akademii strávených se oloupili úplně o individualitu, jestli vůbec kdy jakou měli. Ale teď ji nemají. Všecko se maluje stejně, stejnou šablonou a u všech se mění namalovaný akt v neživé a života neschopné tělo. Barva, ten zázračný materiál, který má pomáhat vytvářet zmocněný život, jak se vytvořil v mozku umělcově, zůstává hmotou a nejen hmotou, ale ohavnou odpuzující hmotou, omáčkou,

špínou nebo vitriolem, ubližujícím zraku. Z těch lidí se stávají řemeslníci, ale ani ne solidní řemeslníci, stojící za svou prací, ale mizerní námezdníci, kteří svou práci bídne odbyvají, utloukají. Ti lidé plavou v proudech a intencích ústavu, nestojí je to žádnou námahu, proud je nese, mozek a srdce jsou zality vodou, nevědí a necítí.“ (Sejček, 1988, s. 416).

Prucha zde objasňuje, jak vnímá úlohu moderního umělce - malíř touží svým dílem vykročit z neživé tvůrčí šablony, vůči které se zřetelně vymezuje a odmítá ji. Chce obnovovat kontakt diváka se skutečností, s přírodou, pomoci mu vnímat svět a prožívat ho naplno: srdcem, duší, intelektem. Přes zdánlivou Pruchovu izolovanost tak nacházíme mnohé paralely mezi Pruchovým pohledem a názory jeho současníků, například Emila Filly, teoretika umění, malíře a vůdčího ducha Osmy. Ve své stati *Cesta tvořivosti*, napsané v letech 1916-1917, vysvětluje: „Nový, pravý umělec octne se svým novým chápáním v boji s přežitky, v útoku proti všemu spoléhání na minulou šablonu zkušenosti, proti pohodlnosti zastaralého národního umění, proti akademičnosti mrtvých zvyklostí. Každý moderní umělec je nutně zároveň buřičem. Neboť jeho dílo jest vykoupeno vždy znovu prožívanou zkušeností. Taková umělecky akční zkušenost jest bolestná a zároveň radostná, neboť jest získána prožitím, dotýkajícím se vždy bytí a nebytí. Umělec jde v nabývání zkušenosti na hranici smrti.“ (Filla, 1990, str. 31)

Filla i Prucha vidí moderního umělce velmi podobně - jako někoho, kdo vysvobozuje vidění člověka z pohodlného uvíznutí v obsahově vyprázdněné tradici. Umělec usiluje o co nejtěsnější kontakt s realitou světa a života a hledá způsob, jak ji tvůrčím aktem zprostředkovat divákovi. Cílem je osvobodit jednotlivce a vylákat ho na cestu skutečně žitého života, včetně jeho emocionální stránky, včetně touhy po hledání smyslu existenc

6. Přesahy do současnosti

6.1 *Galerie, výstavy, pořady*

Kromě citovaných publikací může zájemce o Pruchovo dílo v současné době navštívit expozici Národní galerie *Česká moderna I. 1890-1930* ve 4. patře Veletržního paláce v Praze, kde je vystaveno devět prací Jindřicha Pruchy. Vedle *Vlastní podobizny v zimním šatě* také například obrazy *Májový den*, *Ukřižování*, *Pohřeb*.

Městské muzeum v Chotěboři se specializuje na Pruchovy kresby. Dne 17. 5. 2014 zde bude otevřena nová stálá expozice Jindřicha Pruchy s názvem *Mnichovská kresba* (přístupná bude do 26. 10. 2014).

Stálá expozice Pruchových obrazů se nachází v Galerii v Čáslavi – ke stému výročí úmrtí Jindřicha Pruchy zde připravují jeho samostatnou výstavu.

Přednášku Jaromíra Zeminy o Jindřichu Pruchovi vysílal Český rozhlas dne 16. 7. 2007 v rámci cyklu *Opravdu je znáte? Záznam* je dostupný na [www. adrese: http://prehravac.rozhlas.cz/audio/573643](http://prehravac.rozhlas.cz/audio/573643)

Pruchův obraz *Podobizna* v zimním šatě představila 5. 2. 2012 v České televizi v rámci cyklu *Národní galerie nikdy nezavírá* Jitka Šosová, kurátorka Sbírký moderního umění NG Praha. [www.adresa: http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/163103-jindrich-prucha-autoportret-v-zimnim-sate/](http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/163103-jindrich-prucha-autoportret-v-zimnim-sate/)

6.2 Vzpomínka pamětníka na první galerii Jindřicha Pruchy

Ve Vlastivědných listech Pardubického kraje z roku 2008 jsem našla článek *První galerie Jindřicha Pruchy – vila Županda*. Je dokladem toho, že kromě výtvarného díla Jindřicha Pruchy zůstává v povědomí i mimořádné osvětové úsilí jeho sestry Vojslavy. Autor článku si vzpomínku na její výklad o Pruchových obrazech uchoval i po 70 letech:

„V roce 1938 učil kreslení na měšťanské škole v Ronově nad Doubravou učitel Jan Novák. Byl znám velikou skromností, v každém žáku viděl nastávajícího umělce. Novák učil i naši třídu a přišel s návrhem, abychom se vzdělávali v kreslení návštěvou Župandy. On se totiž dobře znal se slečnou Pruchovou a ona mu ten experiment ráda pomohla zrealizovat. Vlastnil auto, kterým z Ronova odvezl do Běstvíny Josefa Bláhu a Jiřího Hůrku, ostatní kluci tam přišli pěšky nebo na kole. Slečna nás čekala a celá exkurze proběhla stejně, jako bychom byli skupina umělců z pražského Mánesa. Výklad zahájila prvotinami z doby studia Jindřicha na gymnáziu v Čáslavi. Byly to akvarely *Les* a kresby koní. Potom před klukovskou porotou a panem učitelem představila snad stovku krajin olejomalb. U těch posledních již dech těžko chytala, ale stále mluvila. To

již bylo *Vysoké nebe*, *Vysoká oblaka*, *Chalupy v Počátcích* a nakonec *Ptáčnice*. Tehdy to byla pouhá barevná kopie v zaskleném rámu, neboť originál byl tehdy v Praze. Stejně to nebyl ještě konec, protože zapoměla na *Stržišků lom*. Ten nám představila v několika variantách jako studie a nakonec *Lom s volským potahem*. Ze všech obrazů a jejich slov šel žár, neboť Jindřich maloval tak, že obdivovatel obrazů poznal i atmosféru, ve které byl obraz namalován. Exkurze skončila trochu později. Každý dostal talířek s buchtami na cestu domů. Vraceli jsme se plni dojmů, o kterých jsme nikdy neslyšeli. Zato jsme ale byli prvními žakovskými návštěvníky galerie Jindřicha Pruchy ve vile Županda.“ (Cyprián, 2008, str. 6)

6.3 Příklad „zlidovění“ Pruchova námětu

V průběhu shromažďování informací pro bakalářskou práci o Jindřichu Pruchovi se ke mně sbíhaly informace o díle Jindřicha Pruchy i netradičními cestami. V suterénní prodejně s použitým nábytkem v Českých Budějovicích (pozn. 10) jsem s překvapením objevila olej „Ptáčnice“, jeden z nejznámějších a nejobdivovanějších Pruchových obrazů, se signaturou Karták '75. Při bližší prohlídce jsem zaznamenala rozdíly v malířském rukopisu i v barevnosti. Jedná se zcela jistě o kopii obrazu „Ptáčnice“, podepsanou a datovanou. Majitel obchodu neví nic o historii tohoto obrazu, neví, byla-li kopie vytvořena na objednávku, nebo zda ji autor vytvořil ze studijních důvodů, nebo z obdivu k Pruchovu dílu, případně s úmyslem vydávat tuto kopii za vlastní autorské dílo. I v případě, že by se jednalo o nekorektní úmysl autora kopie nepřiznat inspiraci Pruchovým obrazem a vydávat námět i zpracování za vlastní původní tvorbu, dokládá existence této kopie „neakademický“, autentický zájem o Pruchovo dílo. Jak si všiml Jaromír Zemina: „Prucha náležel k umělcům, kteří podstatně prohloubili a obohatili naši představu vlasti, a tak jako některé obrazy Chittussiho, Slavíčkovy a Preislerovy, i Pruchova *Doubravka u Spačic* a *Ptáčnice* vpravdě znárodněly.“ (Zemina, 2010, s. 784). Jsem v situaci, kdy mi existence této kopie může posloužit jako projekční plátno, a mohu si - vzhledem k nedostatku dalších informací - vytvářet hypotézy, proč zde majitel obchodu obraz vystavuje. Prodat jej nechce. Obraz je instalován v chráněném prostoru za pultem a opatřen lístkem „neprodejné“. Napadá mě to nejjednodušší vysvětlení: totiž že se majiteli bazaru obraz chalupy s kvetoucími stromy a trávnickem,

na kterém se mihotají paprsky květnového slunce, upřímně líbí. A tímto obrazem si -
v suterénní místnosti bez oken- nahrazuje výhled z okna do krajiny.



Obr. č. 7 Jindřich Prucha: *Ptáčnice* (1914)



Obr. č. 8 Karták: kopie obrazu *Ptáčnice* (1975)

Závěr

V průběhu vyhledávání a pročítání článků a monografií o Jindřichu Pruchovi jsem si uvědomila, že bádání o výtvarném díle nemusí mít vždy „lineární“ průběh, kdy jeden historik umění výtvarné dílo popíše, případně formuluje nějaký závěr a další autor na něj plynule naváže. Někdy tomu tak může být, jindy dochází v hodnocení tvorby k výrazným předělům – například článek Miroslava Lamače byl takovým mezníkem v nazírání na Pruchovo dílo. Lamač v něm promluvil za generaci mladých historiků umění, kteří se stavěli kriticky k přístupu Jarmily Kubíčkové. Další autoři, kteří o Pruchově díle psali po Lamačovi, se k jeho názorům vztahovali.

Když přemýšlím o tom, proč tak dlouho přetrvával zúžený pohled na Pruchovo dílo, uvědomuji si, že k tomu přispívaly i další okolnosti. Například Pruchův dopis, napsaný v den pohřbu Antonína Slavička, ve kterém se Prucha hlásí k Slavičkovu odkazu, splňuje všechny předpoklady k tomu, aby byl citován v každém textu o Pruchovi. Je velmi působivý a zasahuje čtenáře svou emotivitou a pokorou. Propojení dvou tragicky ukončených životů vykazuje znaky silného příběhu a vytváří dojem neodvratné osudovosti. Pod dojmem takového osudového propojení se většina lidí zaměří na to, nacházet v malířově díle potvrzení této souvislosti. Vnímání díla tak může být ovlivněno zákonem podobnosti, nebo společného osudu. To, co do tohoto schématu nezapadá, zůstává stranou pozornosti.

Další okolností, která ovlivnila vnímání Pruchova díla, byla posloupnost jednotlivých fází jeho tvorby. V silném zjednodušení by se dala tato posloupnost popsat tak, že po impresionistických obrazech z počátků tvorby Prucha pokračoval směrem k expresionismu a fauvismu, což přibližně kopírovalo malířský vývoj jeho generace. Ovšem ve chvíli, kdy Pruchovi vrstevníci objevují kubismus, vrací se Prucha ke slavičkovsky orientované malbě. Pro toho, kdo by rád zařadil jednotlivé malíře do schématu vývoje českého malířství, je to tak trochu komplikace. Není pak snazší přiřadit Pruchu k impresionistům a Slavičkovi a nějaké ty „nepodařené obrazy“ v mezidobí ignorovat?

Další aspekt, který mě na pracích o Pruchovi zaujal, byl osobní přínos jednotlivých osobností, které se k Pruchově tvorbě vyjadřovaly – ať už šlo o výtvarné kritiky a historiky, nebo laiky. Srovnávat dvě recenze jedné výstavy (šlo o výstavu Pruchových kreseb v Pošově galerii) bylo velmi poučné. Přístup Vladimíra Novotného a Jarmily Kubíčkové se lišil tak silně, jako by ani nepsali o stejném umělci. O ovlivnění Jarmily

Kubíčkové Vojslavou Pruchovou jsem se v práci několikrát zmínila. Zřejmě není možné oddělit osobnost posuzovatele od jeho posudku. Pro arteterapeutickou profesi je to významný moment, který vybízí k otázce, nakolik je možné se vyvarovat vkládání vlastních obsahů do klientovy tvorby. V odpovědi by bylo možné parafrázovat výrok Jaromíra Zeminy: „Základním zdrojem poznatků pro historika a kritika malířství ovšem vždycky budou, musí být, samy obrazy, které citlivému a nezaujatému divákovi říkají o autorovi takřka vše, ba i to, co prozradit nechtěl.“ (Zemina, 1988, s. 10).

Při psaní druhé části práce jsem opakovaně přemýšlela, zda skutečně mohu vyslovovat hypotézy o vzájemném vztahu sourozenců Pruchových, a odhalovat latentní význam Vojslaviných snů. Bylo to jako pokoušet se o nevyžádanou psychoterapii, kde klient nepředkládá žádnou zakázku, žádný problém si neuvědomuje a navíc nemůže pokus o interpretaci snu ani komentovat. Uvažovala jsem nad tím, že Freudovo učení se v českých zemích začalo prosazovat až řadu let po Pruchově smrti. (Jindřich by ovšem býval měl možnost přečíst si Freudovy práce, např. *Výklad snů*, v originále.) Pokud by byly Freudovy myšlenky v Čechách rozšířené a popularizované už v době, kdy se Vojslavě zdály popsané sny, mohla by se dozvědět něco o tom, co se odehrává v jejím nevědomí a uvědomit si, jaké důsledky to pro její život bude mít. Kdyby došlo k vědomému zpracování, mohlo by dojít ke změně. (Třeba by dnes před vilou Županda seděli u zahradního krbu praprapravenci Antonína Zavadila a Vojslavy Pruchové. Ale právě tak by k žádné změně dojít nemuselo - Vojslava by se možná rozhodla i vědomě pro tutéž životní strategii.) K pokusu o rozbor některých reálií z Pruchova života mě vedla snaha o to, aplikovat Freudovu teorii na skutečný příběh tvůrčího člověka, který se intenzivně věnoval výtvarné činnosti a jehož život je popsán a zachycen ve vzpomínkách a korespondenci. Hypotézy, ke kterým jsem došla, v mých očích ani v nejmenším nezpochybnily důstojnost památky Vojslavy Pruchové a Jindřicha Pruchy. Přetrvává ve mně dojem blízkosti a porozumění. Zároveň pocítuji respekt a dojetí, které ve mně jejich životní příběhy vyvolaly.

Poznámky:

Pozn. 1 - Výstava *Kresby Jindřicha Pruchy (Pruchas Zeichnungen)*

Pošova Galerie Praha, od 13. 4. 1944

Pozn. 2- Jaroslav Seifert: *Pruchovo jaro*

Báseň byla poprvé otištěná v katalogu výstavy V Pošově galerii, knižně vyšla ve sbírce *Jaro sbohem*, později ji autor přeřadil do sbírky *Ruka a plamen*

Pruchovo jaro

Kolikrát jsem již poklesal v půli,
když opouštěly mě síly;
jak byly krásné mraky, jež pluly
nad hlavou právě v té chvíli.

Jaro a lomy, vichřice, skály
hmatala ruka má chvatná.
Promoklí ptáci mě litovali,
když vítr rval mi má plátna.

Živote můj, ty přetěžká skálo
s přeludem rozkvetlých stromů.
Pak se mi pojednou malovalo
jak málokomu.

Jako by dívenka oblékla se
vždy na jaře v roušku temnou,
-to byl můj sen a ten sen, zdá se,
do smrti zůstal se mnou.

Jako by stařena uvázala si
bělostný závoj, jenž vlaje,
- to byla vidina a tu asi
Spatřím vždy uprostřed máje.

Ptáčnice kvetou, je krůček k vřesům
a blízko k podmračným zimám.
Živote, kameni, věrně nesu
osud, jež vedl mne jinam.

Tak mlád, tak mlád a jen krůček zbývá
k záhubě, smrti, zmaru.
V toužení ruka se pozachvívá
nad věčným zázrakem tvarů.

Barvy již zaschly, je jen tak málo
z těch snů, jež nakonec zbyly.
Možná, že tenkrát se Bohu zdálo,
že je to nad moje síly.

Pozn. 3 - Pruchovu pozůstalost předala Vojslava Pruchová Národní galerii v Praze dne 18. 4. 1959

Pozn. 4 - Poslední vůle

Při plném vědomí odkazuji všechen svůj majetek své vlastní sestře Marii Vojslavě Pruchové. Mním tím zvláště celou svou práci malířskou i všechny obrazy mnou pracované, aby s nimi naložila, jak sama uzná (---) housle a hudebniny, konečně: všecku mou korespondenci a práce přednáškové J. Prucha, 3. srpna 1914 (Sejček, 1988, s. 465)

Pozn. 5 - Výstava *Zakladatelé moderního českého umění*, Dům umění města Brna, 1957,
Zakladatelé moderního českého umění, Jízdárna Pražského hradu, Praha 1958

Pozn. 6 – KVV: Kruh výtvarných umělkyní, vznikl 1917, vznikl jako samostatný celek z výtvarného odboru Ústředního spolku českých žen, první členskou výstavu uspořádal v Obecním domě v roce 1921

Pozn. 7- výstava *Jidřich Prucha: Malby a kresby z let 1907 - 1914*,
Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, prosinec 2003 – březen 2004

Pozn. 8 – výstava *Jindřich Prucha: Lomy*

Veletržní palác, Praha, prosinec 1999 - únor 2000

Oblastní galerie v Liberci, březen - květen 2000

Galerie výtvarného umění v Chebu, květen – červenec 2000

Pozn. 9 - Jak levorukost (sinistralita), tak schopnost malovat levou i pravou rukou (ambidextrie, ambilateralita) je známa i u dalších výtvarníků. František Synek uvádí, že malíř Josef Lada (narozen 1886) byl v předškolním věku levoruký, malovat a psát pravou rukou začal ve škole; v dospělosti pak maloval pouze pravou rukou. (Synek, 1991, s. 72) Levorukost a pozdější obourukost Jiřího Trnky (nar. 1912) je zdokumentovaná ve vyprávění očitých svědků, bohužel se nedochovala žádná svědectví o tom, jaký byl přístup okolí k jeho pohybové asymetrii v dětství; zda měl jako chlapec naprostou pohybovou svobodu, nebo zda byl vybízen, aby dával přednost levé ruce. (Synek, 1991, s. 73, 76). Bohužel ani u Jindřicha Pruchy nejsou dochována žádná svědectví o vývoji jeho ambilaterality.

Pozn. 10 – provozovna Použitý nábytek - Vladimír Pražák, Fr. Ondříčka 1109/44,37011 České Budějovice

Použitá literatura

BYDŽOVSKÁ, Lenka: Éra secese v Mnichově a v Praze. In *Mnichov – Praha: výtvarné umění mezi tradicí a modernou = München – Prag : Kunst zwischen Tradition und Moderne* / Taťána Petrasová, Roman Prahel (edd.). Praha: Academia, 2012

CYPRIAN, Karel: První galerie Jindřicha Pruchy – vila Županda, in *Vlastivědné listy Pardubického kraje*, Pardubice: Sdružení přátel Pardubického kraje, 2008, 1, str. 3

FILLA, Emil. Edvard Munch a naše generace. *Volné směry*, 1938-1939, roč. XXXV, 1-2, s. 16-35

FILLA, Emil: *Myšlenky*. Most: Severočeské nakladatelství, 1990

FONAGY, Peter, TARGET, Mary. *Psychoanalytické teorie – perspektivy z pohledu vývojové psychopatologie*. Praha: Portál, 2005

KALINA, Pavel. *Umění a mystika : od Hildegardy z Bingen k abstraktnímu expresionismu*, Praha: Academia, 2013

KUBÍČKOVÁ, Jarmila. Malíř Jindřich Prucha. *Volné směry*, 1940, roč. XXXVI, č. 9, s. 272-278

KUBÍČKOVÁ, Jarmila. *Malíř předjaří a jara Jindřich Prucha - život a dílo*, Praha: nakladatelství Václav Tomsa Praha, 1941

LAMAČ, Miroslav. Otázky nad dílem Jindřicha Pruchy, *Výtvarné umění* 1958. roč. 09, 01, s. 202-205

MATĚJČEK, Antonín. *Jindřich Prucha: 1886-1914*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1934

MATĚJČEK, Antonín. *Jindřich Prucha*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes a Melantrich, 1941

MATOUŠEK, Alexander. K individualitě a síle v moderním portrétu. *Umění*, 1993, roč. XLI, s. 414 – 418

NOVOTNÝ, Vladimír. Kresby Jindřicha Pruchy, *Umění, sborník pro českou výtvarnou praxi*, 1944, roč. XVI, č. 5-6, s. 217-222

PETROVÁ, Eva. *Kolorismus, katalog výstavy 24.6. - 12. 9. 1999*. Litoměřice: Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1999

POSPISZYL, Tomáš. *Jindřich Prucha-Lomy*. Praha: Národní galerie, 1999

POTŮČKOVÁ, Alena. O barvách. *Ateliér*, 1999, č. 16-17, s.12

PRUCHOVÁ, Vojslava. Vzpomínky. In SEJČEK, Zdeněk: *Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách*. Praha: Odeon, 1988. s. 19-72

RAKUŠANOVÁ, Marie. Téma a napětí, In *! křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Praha: Academia. 2007. s. 145-270

SEJČEK, Zdeněk. *Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách*. Praha: Odeon, 1988

SEJČEK, Zdeněk. *Jindřich Prucha – Kresby*. Praha: Národní galerie v Praze, 2004

SYNEK, František. *Záhady levorukosti: asymetrie u člověka*. Praha: Horizont, 1991

ŠALDA, František Xaver. Nová krása: její geneze a charakter. *Volné směry*, 1903, roč. VII, str. 172

ŠTECH, Václav Vilém. Jindřich Prucha. *Volné směry*, 1926, roč. XXIV, č.7, s.163

VOLAVKA, Vojtěch. Jindřich Prucha, *Salon: ilustrovaný měsíčník pro společnost, sport, módu, film, divadlo a výtvarné umění*; Jan Hamáček Brno: Novina, 1934, roč. 13, č. 5 (květen), s. 10-12, 1934

WILSONOVÁ, Laurie. Symbolismus a arteterapie. In RUBINOVÁ, Judith Aron. *Přístupy v arteterapii, teorie a technika*. Praha: Triton 2008, s.76-96

ZEMINA, Jaromír. Jindřich Prucha znovu objevený, in SEJČEK, Zdeněk: *Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách*. Praha: Odeon, 1988, s. 9-16

ZEMINA, Jaromír. Jindřich Prucha muzikální. In ZEMINA, Jaromír: *Via artis, via vitae*. Praha: Torst, 2010. s. 784-788

Webové stránky:

NAKONEČNÝ, Milan. *Expresivní symbolika v díle Miloslava Troupa*, [online] [cit. 2014-04-20]. Dostupný z www. <http://www.troup-miloslav.cz/nakonecny-milan-expresivni-symbolika-v-dile-miloslava-troupa/>

Seznam obrazových příloh:

- č. 1 Jindřich Prucha: *Vnitřek bukového lesa (1911)*
- č. 2 František Kupka: *Klávesy piana (1909)*
- č. 3 Jindřich Prucha: *Vlastní podobizna v zimním šatě, (1910-1911)*
- č. 4 Jindřich Prucha: *Autoportrét, kresba perem tuší (1913)*
- č. 5 Jindřich Prucha: *Vlastní podobizna (1914)*
- č. 6 Jindřich Prucha: *Rodinná podobizna - Trojportrét (1912)*
- č. 7 Jindřich Prucha: *Ptáčnice (1914)*
- č. 8 Karták: kopie obrazu *Ptáčnice (1975)*

Resumé:

Jindřich Prucha, Dynamika života a tvorby

Dílo českého malíře Jindřicha Pruchy (1886 - 1914) osobitě ilustruje situaci na české výtvarné scéně v období před 1. světovou válkou, kdy se mísila domácí tradice s vlivy nově vznikajících směrů a uměleckých výbojů. Dá se říci, že malíř se pohyboval na rozhraní uměleckých přístupů 19. a 20. století.

V práci jsem srovnala uměnovědné přístupy k Pruchově tvorbě, jak ji reflektovali (v průběhu bezmála sta let, které uplynuly od Pruchovy smrti) různí autoři: Antonín Matějček, Jarmila Kubíčková, Jan M. Tomeš, Zdeněk Sejček, Tomáš Pospiszyl. Hypotéza, podle níž bylo z Pruchova díla v různých obdobích akcentováno především to, s čím se daná doba snadno ztotožnila, se ukázala zčásti pravdivá. Kromě toho jsem zjistila, že na posuzování tvorby malíře má vliv i osobnost posuzovatele. V druhé části práce jsem sledovala odraz životních peripetií v malířově tvorbě. Jako cenný pramen pro hledání paralel mezi výtvarnými artefakty a závažnými životními událostmi mi posloužila Pruchova obsáhlá korespondence a vzpomínky jeho sestry.

Jindřich Prucha, Dynamics of his Life and Work

The work of the Czech painter Jindrich Prucha (1886 – 1914) specifically illustrates the situation of the Czech art scene before World War I, a period regarded as a mixture of a domestic tradition and influence of newly established art directions and *modern artistic styles*. We can say that the painter balanced between the artistic approaches of the 19th and 20th centuries.

In my thesis, I compared the art-historical approaches to Prucha's work as described by various authors throughout nearly one hundred years (since Prucha's death), namely: Antonín Matějček, Jarmila Kubíčková, Jan M. Tomeš, Zdeněk Sejček, Tomáš Pospiszyl. My intention was to examine the hypothesis according to which each generation emphasized only those elements of Prucha's art work that were easy to identify with. My assumption proved to be partially true. The second part of my thesis I aimed to analyse the effect of events in his own life on the Painter's work. A valuable resource for seeking parallels between his work and significant events in his life was Prucha's extensive correspondence and his sister's memoirs.

Bibliografický záznam:

TRČKOVÁ, Olga. *Jindřich Prucha, dynamika života a tvorby: bakalářská práce*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Fakulta pedagogická, Ateliér arteterapie 2014. 51 l.
Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Pavel Kalina, Csc.