

Barbora Zlámalová

Meziválečná tvorba malířky Věry Jičínské

Vedoucí diplomové práce:
Prof. PhDr. Lubomír Slavíček, Csc.

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně

Seminář dějin umění

2002

Děkuji vedoucímu mé diplomové práce Prof. PhDr. Lubomíru Slavičkovi, Csc. a PhDr. Haně Rousové za podnětné rady a připomínky, které mi v průběhu psaní práce poskytli. Děkuji řediteli Městského muzea v Dobrušce PhDr. Jiřímu Machovi, který mi umožnil detailní seznámení s pozůstalostí Věry Jičínské.

Prohlašuji, že jsem pracovala samostatně a uvedla všechny prameny a literaturu, které jsem při psaní své diplomové práce použila.

Barbora Zelmaková

Meziválečná tvorba malířky Věry Jičínské

Obsah:

1. Úvod	6
2. Východiska pro zpracování tématu	9
2.1. Prameny	9
2.2. Literatura	11
3. Dětství a mládí	14
4. Studium na Uměleckoprůmyslové škole v Praze	18
5. Studium grafiky v Mnichově	23
6. Počátky v Paříži 1923-1924	25
6.1. První dojmy	25
6.2. Vliv purismu a kubismu.....	27
6.3. Bližší kontakt s pařížským uměleckým prostředím	34
7. U André Lhota 1925-1926	41
7.1. Pochybnosti	41
7.2. André Lhota a realistické tendence v malbě dvacátých let	49
7.3. Poprvé na salonu	64
7.4. Anglie a Bretaň	66
7.5. Pronikání ke Lhotově metodě	69
8. Okouzlení exotikou 1927-1928	76
8.1. Etnická tematika	77
8.2. Souborná výstava v Alšově síni Umělecké besedy	82
8.3. Výstava českých malířek v Paříži	86
8.4. Opouštění „lhotovského“ schématu	89
9. Uvolňování malířského rukopisu 1929-1930	94
9.1. Posun k pastóznější malbě	95
9.2. Cesty po Francii	97
9.3. Vztah s Prokopem Laichterem	100
9.4. Završení pařížské tvorby	102
9.5. Svatba a rozhodnutí o návratu do Čech	104
10. Zpátky do Čech 1931	107
10.1. Poslední měsíce v Paříži	107
10.2. V Praze	109
11. Přerod v prvních letech pražského pobytu 1932-1934	111
11.1. Pohyb jako nové téma	111
11.2. Stíny	113
11.3. Fotografování a novinářská činnost	116
11.4. Tematika venkova a města	118
11.5. Skupina výtvarných umělců v Brně	120

12. Hledání témat a vlastního výrazu 1935-1937	123
12.1. Mytologický cyklus	123
12.2. Formální experimenty	125
12.3. Souborná výstava v Brně	127
12.4. Cesta do Ruska	128
12.5. Menhiry	129
12.6. Narození dcery	132
13. Nástin dalšího života	132
13.1. Souborné výstavy na počátku čtyřicátých let	132
13.2. Čtyřicátá léta	136
13.3. Padesátá léta	137
13.4. Epilog	139
14. Závěr	140
15. Katalog	145
15.1. Katalog obrazů	148
15.2. Katalog kreseb	189
16. Bibliografie	224
16.1. Prameny	224
16.2. Literatura	224
17. Obrazová příloha	236

1. Úvod

V roce 1916 žije Evropa především útrapami první světové války, která otřásá lidskými hodnotami a tím pádem i uměleckými. Bouřlivý rozvoj moderních výtvarných směrů z přelomu prvního a druhého desetiletí je pozastaven a již tehdy se mohlo zdát téměř jisté, že válečná nálada bude mít na jeho další vývoj nesporný vliv.

V tomto roce nastupuje osmnáctiletá absolventka brněnské Vesny Věra Jičínská ke studiu na pražské Uměleckoprůmyslové škole, aby si splnila svůj dětský sen – studovat výtvarné umění, ke kterému inklinovala už od dětství.

Nastává rok 1918, přichází vznik samostatné Československé republiky, dobové klima se mění a s ním i směřování umělců. Velký důraz je kladen především na to, aby vše bylo národní, české, slovanské. Začíná se rozvíjet styl, který s tímto duchem souzněl a který byl později označen jako národní dekorativismus. Jeho hlavními znaky jsou ornamentálnost, čerpání z historických slohů a lidového umění. A jedním z propagátorů tohoto stylu se stává tehdejší učitel Věry Jičínské František Kysela, který ji chválí jako pilnou žačku. Vyzdvihuje především její ilustrační dřevoryty, které byly pravděpodobně vytvořeny plně v intencích dekorativního stylu nebo „zlidovělého“ realismu. Její učitel dokonce natolik věří jejím grafickým schopnostem, že ji posílá k dalšímu studiu grafiky na Kunstgewerbeschule do Mnichova. Tam ale nastává zlom, žačka již nechce být pod vlivem svého učitele, dekorativní grafika ji neuspokojuje a nenaplňuje. Touží po něčem jiném, touží po studiu malby.

Logicky se nabízí Paříž, která lákala umělce z celé Evropy již v 19. století. Když se ovšem stala ohniskem moderních výtvarných směrů počátku dvacátého století, začala být pro většinu umělců nejrůznějších národností zcela neodolatelným magnetem. Do Paříže Věra Jičínská přijíždí v roce 1923 a setkání s ní se musí stát pro pětadvacetiletou českou dívku opravdovým kulturním šokem. V té době totiž v umělecké Paříži kulminuje přesný opak atmosféry nového Československa – kosmopolitismus, bouřlivý nevázaný život, opovržení konvencemi měšťácké společnosti, odlehčená témata v umění. Centrum toho všeho se z Mekky impresionistické generace Montmartru přesouvá na Monparnasse s jeho legendárními bulváry, uměleckými kavárnami Dôme, Rotonda a vyhlášenými nočními podniky, do kterých malíři chodili pro svoje náměty. Ne nadarmo bývá toto období v Paříži označováno v anglicky psané literatuře jako *Roaring Twenties*. Vzepjala se zde obrovská vlna, kterou Paříž v takovém rozsahu už nikdy neměla zažít.

V tehdejší pařížské malbě vládne stylový pluralismus, vedle sebe koexistují jak avantgardní experimenty, tak nový návrat k předmětnosti. Paralelně zde přežívá, rozvíjí se a

vzniká řada stylů, které se často navzájem prolínají. Na salonech je k vidění akademismus, pozdní impresionismus, dozvuky symbolismu. Módní záležitostí je exploatace výdobytků kubismu, která někdy spěje až k dekorativismu. Stále větší oblibu získává „sázka na prověřené hodnoty“, neoklasicismus, návrat k realistickému zobrazení lidské postavy a předmětů, ovšem formálně poučený výdobytky moderní malby. V kurzu ovšem nejsou žádná sociálně kritická ani existenciální témata, jak tomu bylo v Německu v rámci hnutí *Neue sachlichkeit*. Lidé se chtějí prostě jen bavit, užívat si a obdivovat krásy života, které jim samozřejmě pohotově malíři na svých plátnech dychtivě nabízejí. Stačí zalistovat stránkami dobového pařížského uměleckého časopisu *L'Art vivant*, který přinášel rozsáhlé reportáže ze salonů, abychom viděli jaká témata byla žádána. Jasně vede ženský akt a ženský portrét, následují květinová zátiší a nenáročné žánrové výjevy z městského života. Rodil se sice surrealismus, rozvíjelo se abstraktní umění, ale podhoubí tehdejší pařížské malby tvořily právě nejrůznější realismy.

A do tohoto pulsujícího chaosu přijíždí mladá česká dívka, která se touží naučit malovat, ale o malbě toho zatím příliš mnoho neví. Zpočátku zcela zákonitě přichází naprosté zahlcení, střídání soukromých malířských škol, setkání s purismem a pokusy o pochopení kubismu. Určujícím se pro ni stává rok 1925, kdy se setkává se svým „hlavním“ pařížským učitelem, malířem André Lhotem. Ten sám poučen kubistickou etapou tvorby je nyní jedním z hlavních propagátorů formálně orientovaného neoklasicismu, používajícího kubismem ovlivněné zjednodušené tvarosloví. Věra Jičínská přejímá jeho styl a v souladu s celkovým pařížským trendem hlavním námětem jejích obrazů stává ženský portrét a ženský akt. Zpočátku jsou malovány zcela ve „lhotovských“ intencích, později se z nich Jičínská snaží vymaňovat. Řeší v nich především formální problémy kompozice a výstavby obrazu, ale nelze jim upřít jisté osobité kouzlo, což platí zejména o portrétech a aktech tanečnice Lydie Wisiakové, která byla oblíbeným modelem Jičínské po několik let. Obrazy vyzařují klid, nehybnost a jakési pohroužení do sebe, ponoření se do bezčasu.

Zasahuje ji také dobový „černošský“ exotismus, odstartovaný Paulem Gauguinem a notně příživný zájem kubistů o „negerskou“ plastiku, kterou Jičínská také sama začala sbírat. Zřejmě pod vlivem četby o Gauguinových cestách a také vyprávění jejího dobrého známého Maxe Kopfa o jeho cestách na Tahiti začne naivně snít o nezkaženém jednoduchém životě mezi domorodci. Toto snění dostává svůj výraz v portrétech a aktech mulatek a černošek.

Již v té době ji často postihují těžké deprese a nevíra ve vlastní výtvarné schopnosti, které budou v pravidelných intervalech přicházet po celý život a které jsou v Paříži způsobeny

zejména spletitými vztahy s muži. V roce 1930 se nadšeně vrhá do vztahu se svým spolužákem z Uměleckoprůmyslové školy, svéráznou osobností, Prokopem Laichterem, vdává se za něj a o rok později Paříž navždy opouští.

Po přestěhování do Prahy nastává zlom a dezorientovanost. Třicátá léta v Praze se svým klimatem značně lišila od nevázaných pařížských *Roaring Twenties*. Z Německa doléhá bezprostřední hrozba fašismu a celou Evropu brzy zasáhne osudová hospodářská krize. Malba se mění, nastupuje příliv existenciální tematiky, uzavírání se ve sféře individuální imaginace, studium filozofie, hledání duchovní útěchy v různých náboženských směrech a synkretických hnutích, okultismu a spiritismu. Pod hrozbou fašismu se zároveň aktualizuje téma opěvování vlasti, národa a krajiny. To vše spolu se spolkařením a intrikami „malého rybníčku“ českého uměleckého života zasahuje Jičínskou, s takovými praktikami do té doby zcela neobeznámenou.

Jakoby sama sobě i okolí chtěla dokázat, že již není Lhotovou žačkou, odvrhne svůj pařížský způsob malby a radikálně přechází k pestré pastelové barevnosti, rozmlženosti a odhmotnění objemů. Zájem o individuálního člověka, jemné nuance jeho výrazu a jeho psychologii zcela ustupuje žánrovým, tmavým loutkovitým figurkám. Nastává tápání v hledání námětů a vznikají poněkud nesourodé obrazové cykly. Stává se členkou progresivní *Skupiny výtvarných umělců v Brně*, pravidelně se účastní jejich členských výstav, ale do povědomí uměnilovné veřejnosti se částečně díky jisté komornosti své tvorby příliš výrazným písmem nezapíše.

Po narození dcery v roce 1937 zájem o malbu pochopitelně zcela ustupuje starosti o dítě. Z této tvůrčí přetřžky už se ovšem Jičínská z různých důvodů nevzpamatovává a od čtyřicátých let se již plně orientuje na konvenční náladovou krajinomalbu. Na počátku čtyřicátých let, snad ve snaze více proniknout na oči veřejnosti, uspořádá několik souborných výstav, mj. také v Topičově saloně, ale tento účel se nesplní a zájem veřejnosti o její dílo je pramalý.

Padesátá léta jí přinášejí hmotné útrapy po ztrátě rodinného majetku konfiskací v roce 1948 a také těžký úraz nohy s trvalými následky, v důsledku pádu z lešení při snaze vydělat si nějaké peníze restaurátorskou činností. Ztížená možnost pohybu a vyvíjející se Parkinsonova choroba jí poté téměř znemožňují ucelenější tvůrčí činnost. Když v roce 1961 umírá na urémii, je známá již jen širšímu okruhu svých přátel výtvarníků.

2. Východiska pro zpracování tématu

2.1. Prameny

Na základě skutečností načrtnutých v úvodu si můžeme udělat představu o tom, nakolik asi bylo dílo Věry Jičínské předmětem odborného badatelského zájmu. Vzhledem k tomu, že se touto osobností nikdo podrobněji nezabýval a tudíž literatura k tématu neexistuje prakticky žádná, je moje práce postavená téměř výhradně na průzkumu pramenného materiálu.

Nejdůležitějším východiskem pro moji práci byla rozsáhlá pozůstalost Věry Jičínské, která se nachází v Městském muzeu v Dobrušce, kam ji několik let po smrti malířky věnoval její manžel Prokop Laichter. V Dobrušce je uložena také jeho pozůstalost, která pro mne byla taktéž zdrojem cenných informací.

Hlavním materiálem se pro mne pochopitelně stala především malířská pozůstalost autorky, která se vzhledem k tomu, že se její obrazy téměř neprodávaly a v našich galeriích její díla nejsou zastoupena, zachovala téměř v úplnosti a v poměrně velkém rozsahu. Obrazy jsou uloženy samostatně v jedné z budov patřících muzeu, v rodném domku nakladatele Jana Laichtera.¹ Katalog, který je součástí mojí práce, nabízí první ucelený chronologický přehled její malířské tvorby od pařížských počátků do konce třicátých let 20. století. Protože ale moje práce není pojata jako úplný soupis díla, ale spíše jako první souhrnná zpráva o životě a tvorbě Věry Jičínské ve dvacátých a třicátých letech, v době jejího tvůrčího zenitu a je zaměřená zejména na zasazení této tvorby do širšího kontextu meziválečné malby, zpracování krajinářské tvorby čtyřicátých a padesátých let by přesáhlo její rámec a nebylo proto předmětem mého zájmu.

Kresebná pozůstalost je zřejmě díky pietnímu třídícímu a shromažďovacímu úsilí Prokopa Laichtera neobyčejně rozsáhlá, zahrnuje přes 2000 volných kreseb, které jsou ve složkách uloženy v budově Městského muzea. V několika kartónech písemné pozůstalosti Jičínské je uloženo velké množství skicáků, převážně ovšem ze čtyřicátých a padesátých let.²

Její písemná pozůstalost je také rozsáhlá a je uložena ve fondu XIV/236. Obsahuje deníky a různé zápisky od útlého dětství až do roku 1961, její deníky od roku 1931 jsou také

¹ Zde byla dokonce po nějakou dobu instalována malá výstavka jejich nejdůležitějších děl, ale vzhledem k téměř nulovému zájmu veřejnosti byla opět uzavřena a obrazy leží neroztříděny ve dřevěných regálech, některé jsou ve velmi špatném stavu, pokryté vrstvou prachu a patiny.

² Městské muzeum v Dobrušce (dále jen MmD), fond XIV/236 – Věra Jičínská, kart. 211, 212.

uloženy spolu s deníky Prokopa Laichtera v jeho pozůstalosti, ve fondu XIV/234, kart. 320.³ Pozůstalost malířky dále obsahuje rozsáhlou korespondenci od rodičů, sestry a přátel a také některé její dopisy, opět od mládí až po rok 1961. Najdeme zde mj. několik desítek dopisů a korespondenčních lístků Jana Zrzavého,⁴ dopisy od Bohuslava Martinů a jeho ženy Charlotty, od Richarda Weinerja, Františka Muziky, Henryho Valenciho a mnoha dalších.⁵ V její pozůstalosti jsou také uloženy rukopisné poznámky Prokopa Laichtera, který začal již na konci čtyřicátých let shromažďovat různé materiály, které měly sloužit k jeho zamýšlené velmi podrobné monografii jeho manželky.

Ve fondu XIV/236 jsou uloženy také katalogy jejích meziválečných i pozdějších výstav, které byly klíčové pro doplnění katalogu o její nedochovaná díla a tím i poznání tvorby v úplnosti.⁶ Cenné jsou zejména katalogy výstav ze dvacátých let z Paříže, Budapešti a Pécse, které by jinou cestou pravděpodobně nebyly dostupné. Při práci s těmito katalogy ovšem mohlo dojít ke zdvojení některých názvů obrazů, nebo některý název z maďarštiny mohl být přeložen pouze přibližně a s tímto vědomím je třeba na tuto část mého katalogu nahlížet.

V pozůstalosti Jičínské se dochovala také řada výstřížků z novin s recenzemi na její výstavy, které spolu se mnou vyhledanými recenzemi z dobového tisku dovolily rekonstruovat tehdejší pohledy na její dílo.⁷ Velkou hodnotu mají zejména recenze z francouzského tisku na její účast na pařížských salonech a také recenze z Maďarska, které by se mi jinak zřejmě vzhledem k menší dostupnosti a velkému množství materiálu ani nepodařilo zjistit.

Součástí pozůstalosti je také velké množství fotografického materiálu. Dochovaly se fotografie rodiny Jičínských, některé fotografie z Paříže a ze třicátých let a také fotografie z výstav, které mi posloužily k identifikaci některých dnes nezvěstných obrazů Jičínské.⁸ Některé z těchto fotografií jsou součástí obrazové přílohy této práce. Věra Jičínská sama fotografovala již v době svého studia na Uměleckoprůmyslové škole, ale plně se tato její záliba rozvinula ve třicátých letech, kdy se stala velmi aktivní členkou fotoamatérského klubu a účastnila se různých fotografických soutěží, také sama vyvolávala negativy a zvětšovala. V několika kartonech se dochovala celá řada jejích často velmi zdařilých fotografií velkých

³ Oba fondy jsou nezpracovány.

⁴ Některé z těchto dopisů jsem publikovala ve svém článku Jan Zrzavý a Věra Jičínská: zpráva o přátelství, *Umění* XLIX, 2001, 3/4, s. 321 – 333.

⁵ Korespondence je uložena v kartonech 208, 209 a 322.

⁶ Jsou uloženy v kartonech 213 a 323.

⁷ Jsou uloženy v kartonech 213 a 323. V Paříži a na počátku čtyřicátých let si Jičínská platila profesionální výstřížkovou službu.

formátů seřazených do cyklů, jejichž náměty byly většinou její cesty.⁹ Různý neroztříděný fotografický materiál a negativy se potom nachází v dalších kartonech.¹⁰ Podrobnější zpracování této části fondu by ovšem překročilo rámec této práce, proto je fotografická činnost pouze zmíněna zejména v souvislosti s jejím vlivem na malbu Jičínské ve třicátých letech.

Zdrojem cenných informací pro mne byla také část písemné pozůstalosti Prokopa Laichtera, která je uložena ve fondu XIV/234. Nacházejí se zde jeho rozsáhlé rukopisy, týkající se života a tvorby Věry Jičínské, které zamýšlel jako součást jakési její monumentální monografie, kterou plánoval sestavit.¹¹ Rukopisy jsou sice často psány velmi subjektivním a expresivním stylem, nicméně díky Laichterovu lpění na detailech poskytují mnohdy jinak těžko zjistitelné poznatky. Součástí tohoto fondu jsou také dopisy Jičínské adresované Laichterovi od roku 1929 až do padesátých let.¹²

Dalším zajímavým pramenným materiálem je korespondence Jičínské adresovaná Janu Zrzavému, která je uložena v Památníku národního písemnictví.¹³ Obsahuje dopisy, pohlednice a korespondenční lístky z let 1926 – 1961.

2.2. Literatura

Po smrti Jičínské nebylo její dílo představeno na veřejnosti a zájem badatelů o něj byl nulový. Na konci sedmdesátých a počátku osmdesátých let sice proběhla její malá retrospektivní výstava na regionální úrovni – v roce 1977 v Deštném v Orlických horách a v roce 1982 byla pod záštitou Orlické galerie v Rychnově nad Kněžnou instalována v rodném domku Jana Laichtera v Dobrušce již zmíněná nevelká expozice snažící se o průřez její tvorbou, ale ty neměly pro bližší poznání tvorby Jičínské téměř žádný význam. V souvislosti s expozicí v Laichterově domku se nepřilíš do hloubky dílem a pozůstalostí Jičínské zabývala pracovnice Orlické galerie Jana Trnková, která připravila k této příležitosti malý katalog, ale také ona zůstala pouze na povrchu. Sama také kriticky zhodnotila stav tehdejšího bádání:

„Prozatím ovšem nebylo možné v patřičném rozsahu vyhledat a připravit konkrétní rukopisné

⁸ Tyto fotografie jsou uloženy v kartonu 322, některé fotografie z výstav také v kartonu 213.

⁹ Jsou uloženy v kartonech 214 a 215.

¹⁰ Kartony 217, 218, 219.

¹¹ Jsou uloženy v kartonu 197.

¹² Jsou uloženy v kartonu 186.

¹³ Korespondence je uložena ve fondu *Jan Zrzavý*, inv. č. 1678 – 1726.

podklady k monografii o Věře Jičínské. V současné době jsou stále ještě značně torzální [...]“¹⁴

Na vřazení do kontextu pařížské i naší meziválečné malby však dílo Věry Jičínské stále čekalo. Průkopnickou roli v tomto případě sehrála Hana Rousová, jejíž široký badatelský zájem, který ji vedl k průzkumu pozůstalostí do té doby neznámých nebo málo známých osobností vynesl na světlo řadu zajímavých skutečností. Díky těmto svým poznatkům mohla v dosud nevídaném rozsahu zorganizovat pod záštitou Galerie hlavního města Prahy v osmdesátých letech dvoudílnou výstavu týkající se do té doby značně opomíjeného fenoménu neoklasicistních tendencí v české malbě dvacátých let. V rámci její druhé části, kterou nazvala *Mezi klasickým řádem a selankou*, představila mezi méně známými tvůrci také pařížskou tvorbu Věry Jičínské a tím ji objevila pro širší umělecko-historickou veřejnost.¹⁵

Také některé její obrazy ze třicátých let prezentovala Hana Rousová v rámci svého projektu, zaměřeného na zmapování abstraktních tendencí v českém umění třicátých let, výstavě *Linie, barva, tvar*, která byla uspořádána také v Galerii hlavního města Prahy.¹⁶ Díky Haně Rousové bylo heslo o Jičínské zařazeno do *Nové encyklopedie českého výtvarného umění*.¹⁷ Její dílo zmínila také v kapitole *Abstrakce třicátých let* ve IV. dílu *Dějiny českého výtvarného umění*.¹⁸ Pobyt Jičínské v Paříži zmiňuje také Anna Pravdová ve své studii o českých malířích působících ve dvacátých letech v Paříži, která vyšla v roce 1999 v časopise *Umění*, ve které ovšem nepřichází s novými informacemi a vychází především z textu katalogu od Jany Trnkové.¹⁹ Tím výčet prací, zabývajících se alespoň okrajově tvorbou Jičínské končí.

Pro vykreslení situace v pařížské malbě dvacátých let a české malbě let třicátých a pro vřazení tvorby Věry Jičínské do širších souvislostí jsem pracovala s množstvím dobového i pozdějšího materiálu, jehož výčet zde by byl kontraproduktivní, protože jednotlivé materiály jsou jednatk citovány v práci samotné a také uvedeny v bibliografii, připojené na konci práce. Zmíním zde proto pouze materiály zásadního významu.

¹⁴ [Kat.] *Věra Jičínská*. Orlická galerie, Rychnov nad Kněžnou 1982.

¹⁵ Hana Rousová, [Kat.] *Český neoklasicismus 20. let*, II, *Mezi klasickým řádem a selankou*. Praha GHMP 1989.

¹⁶ Hana Rousová, [Kat.], *Linie, barva, tvar*. Praha GHMP 1988.

¹⁷ HR [=Hana Rousová], Věra Jičínská, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, I, Praha 1995, s. 323. Z ostatní slovníkové literatury je Jičínská uvedena in: Joseph, E. (ed.), *Dictionnaire biographique des Artistes Contemporaines*, II, Paris 1930 – 1934; Toman, Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, I, Praha 1947, s. 433 – 434; Bénézit, E., *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, VI, Paris 1976, s. 72; Vollmer, Hans, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, II. Leipzig 1992, s. 544.

¹⁸ Rousová, H., *Abstrakce třicátých let* in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938*, IV/2, Praha 1998, s. 318.

¹⁹ Pravdová, Anna, *Pouť do Mekky umění. Čeští malíři v Paříži dvacátých let*. *Umění XLVII*, 1999, s. 128.

Nedocenitelný význam pro seznámení se s tehdejší pařížskou malbou a jejím podhoubím mělo pro mě prostudování dobového pařížského uměleckého časopisu *L'Art vivant*, který vycházel od roku 1925, na jehož stránkách se objevovaly podrobné obrazové reportáže z tehdejších pařížských salonů. Pracovala jsem také s rozsáhlou dobovou syntetickou studií *Histoire de L'Art Contemporain*, která díky editorskému úsilí René Huyga vyšla v Paříži v roce 1934.²⁰ Také některé studie a reportáže uveřejňované v našich časopisech *Veraikon*, *Život*, *Volné směry* a dalších mi pomohly k dotvoření obrazu tehdejší francouzské malby v očích našich kritiků a teoretiků.

Z pozdější literatury jsem používala klasické syntetické práce Raymonda Nacenty *Ecole de Paris*²¹ a Maurice Raynala *Modern Painting*.²² Snažila jsem v rámci možností reflektovat i výsledky nejnovějšího bádání. K poznání atmosféry bohémského prostředí Paříže dvacátých let pro mne byla přínosem studie Valérie Bougault *Paris Montparnasse. The Heyday of Modern Art 1910 – 1940*.²³ Zcela nedocenitelnou zejména pro načerpání vědomostí o stavu současného bádání v této oblasti a další podnětné, u nás bohužel většinou naprosto nedostupné literatury k mnoha otázkám, kterých jsem se dotkla ve své práci, byla životopisná a uměleckohistorická studie americké badatelky Laury Claridge *Tamara de Lempicka. A Life of Deco and Decadence*, která vyšla v New Yorku v roce 1999.²⁴

²⁰ René Huyge (ed.), *Histoire de L'Art Contemporain. La Peinture*. Paris 1934.

²¹ Raymond Nacenta, *École de Paris. Son histoire, son époque*. Neuchatel, Suisse 1954.

²² Maurice Raynal, *Modern Painting*. Geneva 1956.

²³ Valérie Bougault, *Paris Montparnasse. The Heyday of Modern Art 1910 – 1940*. Paris 1997.

²⁴ Laura Claridge, *Tamara de Lempicka. The Life of Deco and Decadence*. New York 1999.

3. Dětství a mládí

Věra Jičínská se narodila 3. července 1898 v Petřkovicích na Hlučínsku ve Slezsku. Její otec, Ing. Dr. mont.h.c. Jaroslav Jičínský, byl vrchním báňským radou a ředitelem dolů.²⁵ Od roku 1892 pracoval na Ostravsku. 24. srpna 1895 se oženil s dcerou vrchního báňského rady Giselou Spothovou, se kterou se v roce 1894 tajně zasnoubil na masopustním plese ve Vítkovicích.²⁶ Svatba Jaroslava a Gisely se konala v novém chrámu v Karviné, následovala svatební cesta do Solné komory.

Gisela Jičínská byla velmi kultivovaná žena, což mělo jistě vliv na pozdější umělecké směřování dcery.²⁷ Jaroslav Jičínský byl ve svém oboru velmi vzdělaný muž, podnikal časté studijní cesty po revírech celé Evropy (Rakousko-Uhersko, Německo, Srbsko, Polsko, Belgie, Francie, Anglie, Holandsko). Publikoval také články o hornictví v různých oborových časopisech.

Prvním domovem manželů Jičínských byl Jaklovec, odkud byl Jaroslav Jičínský v roce 1896 přeložen do tehdy pruských Petřkovic na Ostravsku. Nejdříve bydleli v prostém selském domě, kde se jim narodila první dcera Jarmila. Poté získali lepší bydlení, malou novou vilku na jámě Oskar, stojící u lesa. Tam se jim 3.července 1898 narodila dcera Věra. Rodiče chtěli svoji druhorozenou dceru pojmenovat Věra, ale s tím nastaly problémy u místního faráře, který ji pod tímto jménem nechtěl pokřtít, proto bylo vybráno náhradní křestní jméno Veronika, které ovšem Jičínská nikdy nepoužívala.

V Petřkovicích rodina setrvala do roku 1901, kdy Jaroslav Jičínský dostal výhodné místo ředitele Rosické báňské společnosti a s celou rodinou se přestěhoval do Božího Požehnutí, dnešní Zastávky u Brna. Rodina zde bydlela v přepychově zařízeném sídle o

²⁵ Josef Tomeš (ed.), *Český biografický slovník XX. století*, I. Praha 1999, s. 608. Jaroslav Jičínský pocházel ze starého havířského rodu, jehož původ se odvozoval Stříbra v západních Čechách a který poté přesídlil do Kutné Hory. I když byla rodina tradičně havířská, nalézáme u některých předků Jičínské výrazné umělecké sklony. Jeho otec, Vilém Jičínský (1832-1902) absolvoval dva semestry na Akademii výtvarných umění, ale poté pokračoval ve staré rodinné tradici a stal se významným důlním pracovníkem na Ostravsku. Jeho bratr Karel absolvoval práva, poté se dal do služeb jindřichohradeckých Černínů a „stal se nadšeným uměleckým sběratelem, zakladatelem musea a šťastným objevitelem středověkých fresek na jindřichohradeckém hradě.“ Srov. rukopis Prokopa Laichtera *Ve stopách života a díla Věry Jičínské* in: MmD, fond XIV/234, kart. 197.

²⁶ Giselin otec, Jan Spoth, byl ředitelem Larischových dolů v Karviné. Spothova rodina byla také tradičně hornická, její předky můžeme vystopovat v Jílovém a v Jáchymově.

²⁷ „A právě u Věřiny maminky nutno hledati vlastní Věřiny záliby a sklony, jak umělecké, tak její bystrý velký smysl sběratelský. Věra totiž žila ve svém domově v dvou zcela protichůdných světech – tatínek číselně strohý inženýrský odborník důlnický střeoevropského jména, na hony vzdálený beletristické literatuře a nadtož výtvarnému umění. U Věřiny maminky byl od mládí vrozený citlivý vkus, jevíci se v dekorativní úpravě svých květinových památníků a pro své potěšení, v skrytu svého soukromí kreslila, sice nenáročně, ale miniaturně jemné tužkové kresbičky. Později se u ní projeví i velké hudební vlohy, jako klavíristky.“ Srov. *Ve stopách života a díla Věry Jičínské* (cit. v pozn. 25)

deseti pokojích a s početným personálem. Na fantazii malého děvčátka jistě velmi působil zejména velký park se skleníkem, tenisovými kurty a zelinářskou zahradou, ale také drsné hornické prostředí. Sama později napsala: „*Vyrostla jsem na venkově v sousedství uhelných dolů. Od nejtěplejšího mládí pozorovala jsem černé šachty, zapáchající haldy, ohnivé, hrozivě vyšlehující jazyky hutních komínů. Slyšela jsem pronikavé houkání revírní píšťaly, znamení, předcházející srocení ušpiněných upracovaných lidských bytostí, ubírajících se po těžké práci domů do své hornické kolonie. Protikladem tísnivé šedi reálného života byla veselá příroda, jásající tisícerymi barvami. Uváděla snivou duši v pohádkovou říši, jejímž středem byl rozsáhlý park, oživený pestrými sochami různých skřítků a trpaslíků.*“²⁸

12. května 1904 se manželům Jičínským narodil vytoužený syn Jaroslav. Po jeho narození ovšem Gisela Jičínská začala mít zdravotní problémy a musela často vyjíždět na léčebné pobyty do lázní. Otec byl takřka cele pohlcen svým náročným úřadem ředitele a obě dcery proto vyrůstaly svěřeny do péče tety Dely (Adély) Rubešové a učitelky Anny Metelkové. Malá Věra se díky této ztrátě úzkého kontaktu s rodiči stala uzavřenou a plachou.²⁹

Poměrně idylické dětství v Božím Požehnutí plynule přešlo ve Věřino studium na dívčím lyceu Vesna v Brně. Studovala zde v letech 1909-1916 a bylo to období pro formování jejího rozhodnutí věnovat se výtvarnému umění klíčové. V Božím Požehnutí se vzdělávala soukromě, teď poprvé přišla do kolektivu svých vrstevnic. V roce 1909 rodiče Věru přihlásili ke zkouškám na Vesnu, které zdárně složila 9.září.

Na Vesně, která byla v té době vyhlášená jako velmi kvalitní dívčí škola, se setkala s řadou učitelů, jejichž názory a celkové působení v ní zanechaly hluboké stopy. Nejvíce vzpomínala na školního radu Františka Mareše, přítele bratří Mrštíků a dalších významných brněnských osobností. Vesna v té době otvírala žačkám dveře k brněnské kultuře a tehdejší vyšší společnosti.

„Vesňačky“ chodily na koncerty, do divadel, na výstavy, některé brněnské osobnosti docházely do Vesny také přednášet, například Jiří Mahen četl žákyním své pohádky. Na koncerty chodily do Besedního domu, do divadel např.do divadla na Veveří, do německého divadla. Studium na lyceu trvalo šest let a žáčky za tu dobu absolvovaly řadu povinných i

²⁸ Věra Jičínská-Laichterová, Hrst vzpomínek, in: *Sborník Vesny 1932*, s. 99; také v rukopise Prokopa Laichtera: MmD, fond XIV/234, kart. 197, složka *Věřino dětství a mládí*.

²⁹ „*A právě toto osamocení vtisklo ještě zesíleněji do Věřiny povahy rys skromné plachosti. Vypjal se její smysl pozorovací, zněžně se přiklánějící ke všemu, co dýchalo nedocenenou prostou přírodní krásou, ať to byly květiny, či pestrobarevné můrky, motýli, až po ty kovové se lesknoucí broučky, jež ještě po letech v pozdním věku dovedla zachycovat ve svých přebohatých skizácích tak procítěnou kresbou. Kouzlila si svůj svět. Stačilo jí na*

nepovinných předmětů.³⁰ Škola tedy dávala dívkám na svou dobu velmi solidní vzdělanostní základ, srovnatelný s gymnázii. Věra se zde mimo jiné naučila věci, které byly důležité pro její pozdější život – kreslení, základy dějin umění, francouzštinu a němčinu, což poté plně využila na svých uměleckých cestách, které by tehdy bez dobré znalosti jazyků byly nemyslitelné. Získala také lásku k pohybu, která ji provázela celý život (později byla Sokolkou a cyklistkou).

Věřinu rozkvétající obrazotvornost snad nejvíce ovlivnily četné cesty, na které ji brali rodiče. 18. srpna 1911 podnikla rodina Jičínských cestu do Raxalphe v Alpách – ze Střelic vlakem do Vídně a do Maria Zell.³¹ Tyto výlety se rodiče snažili udělat co nejpestřejší a program byl velmi nabitý, zaměřovali se na přírodu, ale hlavně na kulturní památky. 12. – 17. srpna 1912 se vydali na výlet po Dunaji do Uher a Rumunska s cílem na ostrově Adakale.³²

V roce 1913 byl Jaroslav Jičínský angažován Dunajskou paroplavební společností jako ředitel dolů v Pécsi (Pětikostelí) v Uhrách.³³ Tím skončilo Věřino dětství v Božím Požehnutí.³⁴ V Pécsi inženýr Jičínský pracoval až do roku 1931 do svého odchodu na odpočinek a Věra sem pravidelně o svátcích dojížděla ze všech svých pozdějších působišť – Brna, Prahy, Paříže. Ve dvacátých letech zde také několikrát vystavovala.

Věra mezitím dále studovala na brněnské Vesně. Tady se zformovalo její rozhodnutí nastoupit na výtvarnou dráhu. Byla dívkou s velmi bohatou obrazotvorností a záhy se jí snažila přenášet na papír v podobě prý velmi zdařilých kresbiček. Její první setkání s malířským světem proběhlo již v Božím Požehnutí, když fascinovaně sledovala při práci malíře, který portrétoval její maminku.

pískovišti zasadit mezi květinové záhonky skelnou střepinku, aby jejím dětským očím změnila se v pohádkovou studánku.“ Srov. Ve stopách života a díla Věry Jičínské (cit. v pozn. 25)

³⁰ K povinným patřily „náboženství, čeština, němčina, francouzština, dějepis se zvláštním zřetelem k nauce občanské, k dějepisu hospodářskému, kulturnímu a k dějinám umění, zeměpis, matematika, přírodověda, vychovatelství, kreslení, psaní, tělocvik.“ Nepovinné byly např. latina, angličtina, ruština, zpěv, těsnopis, ruční práce, nauka o vedení domácnosti, praktická cvičení z fyziky a chemie, psaní na stroji aj. Srov. *Organizační statut Dívčího lycea Vesny v Brně*. Brno 1914.

³¹ MmD, fond XIV/234, kart. 197, složka *Věřina horolezecká cesta do Raxalphe 18. – 25. srpna 1911* (dle zápisků Jarky Fingerlandové napsal Prokop Laichter).

³² MmD, fond XIV/236, kart. 210, složka *Věřiny cesty – Poutí po Dunaji 12. 8. – 17. 8. 1912*.

³³ Pécs (Pětikostelí) je jihomaďarské hornické město, které leží poblíž hranic s Chorvatskem.

³⁴ Tři dny před odjezdem do Péce si do svého deníčku zapsala: „Sedím v našem pokoji u hořící lampy a myslím si: „Už jen 3 dny zde budu bydlet. Jen tři dny.“ S Bohem řeknu, až mne bude necitelný vlak unášet do Brna. Poslední pohled budu věnovat celému mně tak milému místu, kde jsem prožila půl bezstarostného svého mládí [...] Nejvíce mně bude scházet zahrada a dvůr. Jak ráda jsem se tam proháněla, tenis hrála, lezla po stromech a pekla brambory. O, proč se ty chvíle nevrátí [...] Nuž nazdar milý můj kraji a ještě jednou nazdar moje vilo, zahrado, šachty a lesy na věky s Bohem. Uhlídám vás ještě? [...]“ Viz dětský deník Věry Jičínské, MmD, fond XIV/236, kart. 210.

Do svého deníku si v roce 1913 zapsala vzpomínku na setkání s malířem Alfonsem Muchou. Jela s rodinou do Popovic na návštěvu za farářem Augustinem Kratochvílem a v té době jej navštívil také Mucha a na malou Věru toto setkání velmi zapůsobilo.³⁵

V Brně chtěla své sklony ke kreslení dále kultivovat a zřejmě ji v tom podporovali i rodiče a proto jí našli učitele, akademického malíře Vojtěcha Doležila.³⁶ U něj se zřejmě od roku 1915 začala vzdělávat v kresbě a snad i malbě. Doležil studoval na Akademii výtvarných umění v Drážďanech a také na pražské Uměleckoprůmyslové škole (v ateliérech Karla Vítězslava Maška a Jana Preislera), o Preislerovi prý Věře často s oblibou vyprávěl. Na Moravě odchoval několik regionálních malířů například bratry Josefa Zamazala a Jaroslava Verise.

Ze 3. dubna 1915 pochází první dochovaná Věřina kresba. Věra se v té době zotavovala z těžkého zápalu plic, který v Brně prodělala a musela proto odjet na léčení do rakouského Sulzu. Odtud poslala své profesorce Pavlenkové jako velikonoční pozdrav akvarelem nakreslené větvičky kočiček a jehněd. Kresbička je provedená precizně realisticky s důrazem na detail a prozrazuje budící se talent.³⁷

Z Brna Jičínská později nejraději vzpomínala na divadla a koncerty, zachovaly se také její vzpomínky o tom, jak chodila do kostela na Petrov. Ráda si také připomínala mystickou náladu, kterou vytvořily stovky svíček na Dušičky na ústředním hřbitově („centrálce“).³⁸

V červnu 1916, krátce před svými osmnáctými narozeninami, složila Jičínská na Vesně maturitní zkoušku. Na začátku měsíce se konaly písemné zkoušky, 28. června ústní a Věra obojí absolvovala úspěšně. „*Po maturitě jsem měla nejlepší pocit. Byl to pocit bezstarostnosti a štěstí. Brzy ale pominul i ten pocit a nyní se mně zmocňuje stesk nad těmi krásnými časy, které se více nevrátí. Snad to byl zlatý věk mého života.*“³⁹

³⁵ Do deníku si zapsala: „*Malíř byl postavy prostřední, dost silný, oči modrých a vlas s vousem byl světlý a kadeřavý. Ukazoval nám náčrtky na nové obrazy, které chce za 1/2 milionu, jež obdržel od jednoho Francouze udělat a dát Praze [...] Druhý den pro nemalou naši radost poslal nám lístky s vlastním podpisem. Byla jsem velmi ráda, že mně bylo popřáno takového umělce vidět a s ním mluvit.*“ Viz dětský deník Věry Jičínské (cit. v pozn. 34)

³⁶ Toman, P. (cit. v pozn. 17), I, s. 169; MmD, fond XIV/236, kart. 210, složka *Věřino brněnské školení – ateliér Vojtěcha Doležila r. 1915*. Doležil si Jičínskou velmi oblíbil, o čemž svědčí to, že si ještě v roce 1960 s ní a jejím manželem dopisoval. Po jeho smrti pronesl Prokop Laichter na jeho pohřbu v říjnu 1961 smuteční řeč a v ní zmínil vztah Doležila a Jičínské: „*Věra se stala jeho jednou z nejoblíbenějších žaček a vštípil jí pevné výtvarnické základy. Byl na ni hrdý a ve své roztomilé noblestnosti psal jí, netuše, že Věra umírá, obširný dopis přátelství, v němž se zpovídal i ze svých vlastních uměleckých začátků a z obdivu k jejímu dílu i k vzácné lidskosti.*“

³⁷ Profesorka Pavlenková si kresbu schovala a po letech ji na srazu absolventek Vesny Jičínské vrátila. Dochovala se in: MmD, fond XIV/236, kart. 210.

³⁸ Viz dětský deník Věry Jičínské (cit. v pozn. 34)

³⁹ Tamtéž.

A právě v posledních letech na Vesně se Jičínská rozhodla, že chce pokračovat ve studiu na některé z výtvarných škol. Zřejmě ji v tom podporoval Vojtěch Doležil, který už tehdy poukazoval na její slibný talent. Její technicistně orientovaný otec si svoji dceru spíše představoval na obchodní škole, ale její rozhodnutí bylo pevné. Bylo tedy jen otázkou, na kterou malířskou školu se přihlásí.⁴⁰

Rodiče tedy zřejmě ze všeho nejvíc chtěli, aby Věra studovala v Budapešti, protože by byla nejbliže Pécsi. Vídeňská akademie ovšem tehdy měla mnohem lepší pověst a Věra se proto pokusila o přijetí na ni. V letech 1915 a 1916 skládala zkoušky a nebyla přijata. Přihlásila se tedy na pražskou Uměleckoprůmyslovou školu a uspěla.

4. Studium na Uměleckoprůmyslové škole v Praze

Na pražskou Uměleckoprůmyslovou školu Jičínská nastoupila ve školním roce 1916/1917. Tato škola byla tehdy vedle Akademie výtvarných umění druhou nejvýznamnější uměleckou školou u nás.⁴¹ Škola měla zvláštní statut, nebyla školou střední ani vysokou, byla podřízena přímo ministerstvu a od začátku byla vedena ve velmi svobodném duchu. Studium bylo členěno na tříletou všeobecnou část, na kterou navazovaly tři až pětileté „speciálky“ (architektura, sochařství, kresba, malba, zpracování kovů, řezbářství, malba květin, textil). Po roce 1918 proběhla reforma školy, které se sice nepodařilo získat statut „Vysoké školy dekorativního umění“, ale byla posílena její autonomie.

Jičínskou při studiu nejvýrazněji ovlivnili dvě osobnosti. Na všeobecném stupni to byl profesor Josef Schüssler, který učil figurální kreslení.⁴² Největší vliv na ni mělo ovšem setkání s Františkem Kyselou, do jehož „speciálky“ po absolvování všeobecného stupně postoupila.

⁴⁰ Prokop Laichter o tomto rozhodnutí napsal: „Ještě v sextě brněnské „Vesny“ přijel se resolutní Věřin tatínek zeptat Věry, co bude po maturitě dělat, za půjde na obchodní školu, ale po této stránce byl překvapen Věřiným odmítnutím a pevným doznáním, že by ráda šla na malířskou akademii. Tatínek resignoval – snad poprvé v životě, neboť vždy vyžadoval bezpodmínečnou poslušnost. Byl by raději alespoň Věru viděl v blízkosti nového domova v Pécsi a proto se rozhodlo mezi Budapešťskou ochotnou a Vídeňskou neochotnou akademií [...]“ Srov. *Ve stopách života a díla Věry Jičínské* (cit. v pozn. 25)

⁴¹ Byla založena v roce 1885 podle vzoru vídeňské Uměleckoprůmyslové školy a v době svého založení byla jedinou státní uměleckou školou v Čechách (AVU byla tehdy soukromá). Úkolem školy bylo „*vychování v umění dovedných sil pro umělecký průmysl a vycvičení učitelských sil pro vyučování uměleckoprůmyslové a pro učitelství kreslení na školách středních.*“ Srov. Horová, A. (ed.), *Nová encyklopedie ...* (cit. v pozn. 17), II, s. 921.

⁴² V době, kdy zde studovala Jičínská, vyučovali následující předměty tito pedagogové: modelování Otakar Španiel, deskriptivu a kreslení Ladislav Skřivánek, všeobecné modelování prof. Zálesák, Bohumil Kafka, dějiny umění V.V.Štech, všeobecné kreslení Alexandr Jakesh, figurální kreslení B.Wachsman, nauka o slohu Richard Klenka, teorii kreslení a anatomii Ondřej Schutz, chemickou technologii Jan Šibor.

I v tomto roce se Jičínská zúčastnila Salonu des Indépendants, kde vystavila obraz *Maďarští cikáni* z předchozího roku a zřejmě *Cikána z okolí Pécs* z roku 1929. Na Salonu des Tuileries vystavila dva zmíněné obrazy z roku 1931 – *Portrét Prokopa Laichtera* a *Sv. Šebestiána*. Jelikož v době konání tohoto salonu byla již v Praze, vystavení jí zařizoval Jan Zrzavý, jak vyplývá z jeho dvou dopisů týkajících se tohoto tématu z května 1931.⁴⁴⁹

V dubnu 1931 Jičínská postupně balila své věci a kupovala nábytek a jiné zařízení pro pražský byt. 14. dubna se s Prokopem Laichterem odstěhovali i se zavazadly (obrazy odstěhovali k Miloslavě Sísové) do hotelu a ateliér v rue Fondary přenechali Janu Zrzavému. 23. dubna vyjeli z Gare du Nord do Bruselu, protože před návratem do Čech měli ještě naplánovanou krátkou svatební cestu po belgických muzeích a památkách.⁴⁵⁰

Procestovali Bruggy, Ostende, Gent, Antverpy a po cestě zpátky do Paříže si prohlédli katedrálu v Amiens. Do Paříže se vrátili 3. května. 14. května definitivně opustili Paříž a odjeli do Prahy. Na nádraží je byli vyprovodit nejlepší přátelé Jičínské – Ursula Hobhouse, tanečnice Zora Šemberová a Jan Zrzavý. 15. května večer přijeli do Prahy, kde na ně čekali Prokopovi bratři, jeho otec Jan Laichter a kamarádka Jičínské, houslistka Milka Pacovská.⁴⁵¹

10.2. V Praze

Na konci května a začátku června 1930 se Jičínská zabydluje v Praze, postupně si s Prokopem Laichterem zařizují malý byt s ateliérem a velkou terasou v nejvyšším patře domu nakladatele Jana Laichtera na ulici U Riegrových sadů 4. V červnu odjíždí na týden k sestře do Brna a setkává se zde s Emanuelem Hrbkem a se svým spolužákem z Uměleckoprůmyslové školy Petrem Dillingerem, který v Brně učil na Škole uměleckých řemesel. Byla to zřejmě pro Jičínskou důležitá schůzka, protože nepřivyká zdejšímu chodu uměleckých spolků, chtěla toto prostředí zřejmě blíže poznat a najít si své místo. Petr Dillinger byl od roku 1928 členem *Skupiny výtvarných umělců v Brně*, která sdružovala progresivnější část nejen brněnské umělecké scény a byla skupinou celorepublikového významu. Jičínská s ní začala vystavovat v roce 1933.

Léto strávila Jičínská v Dobrušce, kde Laichterovi vlastnili dům a poté se tyto dvouměsíční i delší pobyty opakovaly každoročně. Na konci září, po návratu do Prahy se

⁴⁴⁹ Dopisy Jana Zrzavého Jičínské z Paříže do Prahy ze 17. a 31. května 1931, MmD, fond XIV/236, kart. 209. Dopisy citovány v plném znění v mém článku Jan Zrzavý a Věra Jičínská... (cit. v pozn. 4) s. 327 – 328.

⁴⁵⁰ O této cestě si psala samostatný deník *Belgie*. Je uložen in: MmD, fond XIV/236, kart. 210. Deník popisuje zejména její dojmy z belgických památek a galerií.

František Kysela⁴³ se v roce 1913 na této škole stal učitelem, v roce 1917 profesorem a působil zde až do své smrti. V tomto období se věnoval grafice, především úpravě a výzdobě knih. Jeho knižní ilustrace byly většinou plošně dekorativní a velmi ornamentální. Pracoval hlavně technikou dřevorytu, ovlivněnou českým pozdně gotickým a renesančním dřevorytem. Používal jednoduché, strohé až drsné linie se střídavě užitou barvou. Od počátku dvacátých let se věnoval také interiérové výzdobě a tvorbě nábytku a skla a stal se jedním z hlavních představitelů tzv. národního dekorativismu, který později vešel ve známost jako české art deco. Kysela Jičínskou nasměroval na grafickou dráhu a byl to on, kdo podnítil její rozhodnutí pokračovat ve studiu grafiky v Mnichově.

Ve „speciálce“ se seznámila se svým budoucím manželem Prokopem Laichterem. *„Jejími spolužáky byli pozdější známí malíři a grafici: Petr Dilinger, Emanuel Hrbek, Josef Kaplický, Zdeněk Jura, Bauch a později na Kyselově speciálce Svolinský, Cyril Bouda, František Malý, Solar, Kliex a jiní.“*⁴⁴

Jičínské ale hlavně na grafiku specializovaná výuka na Umprum zřejmě nestačila, proto v letech 1916-1917 docházela do soukromé malířské školy krajináře Ferdinanda Engelmüllera.⁴⁵ V této škole dostala Jičínská základ nejen pro krajinomalbu, ale pro malbu vůbec. Asi nejdůležitějším přínosem pro ni ale u Engelmüllera bylo, že si osvojila základy

⁴³ Toman, P. (cit. v pozn. 17), I; Emanuel Poche – Sylva Marešová, *František Kysela*. Praha 1956; Alena Adlerová, *Užitě a dekorativní umění dvacátých a třicátých let*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, IV/2, s. 428 - 430.

⁴⁴ *Ve stopách života a díla Věry Jičínské* (cit. v pozn. 25)

⁴⁵ MmD, XIV/236, kart.210, složka *Věřino pražské školení – atelier Ferdinanda Engelmüllera 1916-1917*; Toman, P. (cit. v pozn. 17), I, s.201-203; Horová, A. (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (cit. v pozn. 17), I, s. 163; Engelmüller, Ferdinand, *Přehled důležitých životních a uměleckých dat*, Praha 1929. Ferdinand Engelmüller byl žákem Mařákovým na AVU v Praze, nadšeným propagátorem plenérového krajinářství. V letech 1907-1908 pobýval ve známé severoněmecké umělecké kolonii Worpswede. Podnikl mnoho studijních cest – do Ruska, Švýcarska, Itálie, Tyrolska, Holandska. Jeho krajinomalby se vyznačují tlumenou barevností a sklonem k realistickému pojetí. Byl také nadšeným propagátorem techniky pastelů v krajinářství. Soukromou výtvarnou školu si otevřel v roce 1897, která postupně vychovala např. Otakara Nejedlého nebo M. Šetelíka. Do roku 1916 měl atelier na Masarykově nábřeží č. 18, v květnu tohoto roku začala jeho škola působit v Hrzánském paláci na Loretánském náměstí na Hradčanech (atelier měl v bývalém bytě T.G.Masaryka). Scházela se tady řada tehdejších významných pražských umělců. V roce 1920 se jeho škola stala oficiální přípravkou pro studium na AVU. Prokop Laichter popsal atmosféru v Engelmüllerově atelieru následovně: *„Atelier Engelmüllerův byl proslulý svojí polohou ve starém hradčanském paláci s terasou odkud byl majestátní pohled na svažující se Malou Stranu a Starou Prahu s dominující měděnkově zeleně patinovanou kopulí nejkrásnějšího díla Dientzenhoferova – Mikulášského kostela [...] Již toto prostředí vábilo žáky Engelmüllerovy a zvláště jeho rozsáhlý atelier s přílehlou místností školy. Sám atelier Engelmüllerův byl typickou dobovou ukázkou tehdejší – obrazy a dekorativní předměty, perskými koberci, několikerymi malířskými stojany, vázami atd. A příznačné bylo pro Engelmüllera, že tam nechybělo pianino s rozloženými notami a že i u klavíru hledal Engelmüller svůj oddech. Bylo v tom kus romantiky a snad právě to imponovalo dívčím duším – neboť žáků mládenců bylo u Engelmüllera rozhodně mizivější procento. Ty vic lákala bohémsky laděná škola vinohradského Karla Reisnera – figuralisty [...]“* Srov. *Věřino pražské školení...*

techniky pastelu, kterou později hodně využívala a kterou v tomto žánru prosazoval právě on.⁴⁶

Na Uměleckoprůmyslové škole podnikali vyučující se studenty různé poznávací cesty, například v neděli 12. května 1918 se Jičínská zúčastnila společného umělecko-historického výletu s V.V. Štechem na Křivoklát. V březnu 1920 navštívili Drážďany a prohlédli si Zwinger. V červnu téhož roku podnikla její třída studijní zájezd na Slovensko, který vedl František Kysela.

Prázdniny, nebo alespoň jejich část, trávila Jičínská u rodičů v Pécsi. Již v té době se u ní zrodila další výtvarný zájem, který se poté plně rozvinul ve třicátých letech, a to bylo fotografování. Už z roku 1918 pocházejí zprávy, že Jičínská sama fotografovala, například v červenci 1918 v Pécsi fotografovala náměstí, mešitu a další architektonické památky, o pár týdnů později fotografovala také ve Vídni. V Pécsi se Jičínská také intenzivně věnovala kreslení, zejména podle přírody, kreslila také detaily architektury.

Od září 1918 se datovala známost Jičínské s jejím spolužákem z Uměleckoprůmyslové školy Vladimírem Maisnerem. Tehdy jí oznámil, že ji má rád a od té doby byli mezi svými spolužáky chápáni jako vážná známost.⁴⁷

V Praze Jičínská bydlela postupně na několika místech, u své tety Olgy Mezníkové na Vinohradech, na ulici Jungmannova 2, u paní Hladíkové také na Vinohradech, na ulici Mánesova 56. Zpráva z dubna 1921 říká, že bydlela opět na Vinohradech, ale tentokrát na

⁴⁶ Engelmüller o své cestě k pastelu viz Ferdinand Engelmüller, *Cesty k malířskému umění*. Praha 1947, s. 129 - 130.

⁴⁷ Toman, P., II, (cit. v pozn. 17) s. 60. Maisner stejný ročník jako Jičínská a chodili do stejné třídy. Později stal profesorem kreslení na reálném gymnáziu v Písku, věnoval se grafice, především ilustracím pohádek, vytvářel také užitou grafiku – plakáty, diplomy a ex libris. Srov. MmD, fond XIV/236, kart. 210, složka *Věra Laichterová-Jičínská, Denopisy, leden 1918-1924 září, napsal Prokop Laichter, 1961*. „*Vláďa Maisner byl náš spolužák z Umprum, žák kladenského prof. kreslení Kulhánka. Jako žák prof. Kysely budil u něho viru v nadějnou budoucnost uměleckou – ale existenční tísnivé poměry přiměly Maisnera k přijetí profesury na Slovensku, kde naráží na naprosté neporozumění tamějších občanů – pracoval sice v drobné grafice, ale zvolna se tvořivě ubíjel až ustrnul předčasně v prvotních kolejích daných studiem na Umprum.*“ Viz MmD, fond XIV/234, kart. 197, složka *Listy Věře 1929-1961*. Cyril Bouda jí v květnu 1920 nakreslil do památníku karikaturu jí a Vládi jako milenecké dvojice. Památník je uložen v MmD, fond XIV/236, kart. 210. Od té doby se také datovala také bohatá korespondence mezi Jičínskou a Maisnerem, Vládi jí téměř denně psával do Péce, korespondovali spolu ještě v prvních letech pobytu Jičínské v Paříži. Maisner ovšem zřejmě příliš chtěl svobodomyšlnou Jičínskou k sobě připoutat a to ona v té chvíli nepovažovala za dobrou životní volbu, proto vztah ztroskotál. Zůstali ovšem celoživotními přáteli a ve třicátých letech se i s rodinami hojně navštěvovali. Prokop Laichter o tom píše: „*Citově prodělávala studentsky divčí romantiku po boku našeho kolegy Vládi Maisnera, ale přerůstala ho duševním rozletem, zvláště když s obdivuhodnou energií nastoupila svůj umělecký zápas v cizině...*“ Viz MmD, fond XIV/234, kart. 320, seš. *Věra Laichterová-Jičínská: Denopisy, Tragika Věřina závěru, Chorobopis. Napsal Prokop Laichter, 1961* Po letech Jičínská o Maisnerovi napsala: „*Vláďa je štasten, má svoji družku života a tak na Věru pomalu zapomene. Musím však přiznat, že mnohé listy četla jsem se slzami v očích. Je v nich tolik upřímného vnitřního citu a já...dovedla jsem tak hrubě s tím citem nakládat. A přece nemohla jsem jinak. Inu, kde není láska – podstata všeho, těžké budování. A Vládi byl příliš slabý, aby si dovedl mé lásky udržet.*“ Viz MmD, fond XIV/234, kart. 186, složka *Korespondence Věry Jičínské Prokopu Laichterovi*, dopis Prokopu Laichterovi z Péce do Paříže ze 13. 9. 1930.

ulici Divišova č.6,⁴⁸ z června téhož roku ovšem pochází zpráva, že v té době bydlela na ulici Divišova č.7 u paní Nesnídalové.⁴⁹

Poslední třetina roku 1920 byla nabita událostmi. V září si její sestra Jarmila vzala v Pécsi ing. Antonína Fingerlanda, se kterým později bydlela v Brně. Jičínská je zde později velmi často navštěvovala a se sestrou také hojně korespondovala. V říjnu naznačila Vladimíru Maisnerovi, že v jejich vztahu nevidí budoucnost. Na konci listopadu a v průběhu celého prosince skládala státní zkoušky.⁵⁰ Štědrý den tohoto roku asi strávila v Praze nebo u některé z kamarádek v blízkosti Prahy.⁵¹

V letech 1918 - 1920 také zároveň s Umprum studovala na filozofické fakultě Karlovy univerzity a složila zkoušky pro učitelky kreslení.⁵² V únoru 1921 složila další zkoušky z měřictví a deskriptivní geometrie a je aprobována z kreslení a modelování pro vyšší a z měřictví a deskriptivní geometrie pro nižší střední školy. Pozvolna přehouplo do závěrečného stadia také její studium na Uměleckoprůmyslové škole a vyvstala před ní otázka, co bude dělat dál. Její původní plán a zřejmě zejména plán jejích rodičů byl takový, že se stane učitelkou kreslení.

Mezitím podnikla několik studijních cest. V polovině května 1921 vyjela do Českosaského Švýcarska.⁵³ Na srpen 1921 připadla její cesta do Jugoslávie. V pátek 1921 přijela večer ze Záhřebu do Bakarů a poprvé uviděla moře, což na ni udělalo mohutný dojem. Postupně procestovala Rab, Šibenik, Dubrovnik, Split, Sarajevo. V Jugoslávii zůstala Jičínská až do září a tato cesta ji velmi ovlivnila, zvláště v její oblibě moře. Do Prahy se vrací 14. září.

V říjnu přijala místo asistentky kreslení na Vyšší dívčí škole ve Vladislavově ulici v Praze. Na pracovala zde do 1. dubna 1922, poté pouze hospitovala. Později vzpomínala na rozčarování, které jí učení přineslo. „*Po státní zkoušce učila jsem 3 měsíce na Vyšší dívčí škole a průmyslové v Praze. To zaměstnání mně ale otrávil dokonale a odstrašující příklad měla jsem u Maisnera a jiných kolegů, kteří se tomu povolání věnovali.*“⁵⁴

⁴⁸ MmD, fond XIV/236, kart. 210, složka *Věřina léta na pražské Umělecko-Průmyslové škole.*

⁴⁹ *Věra Laichterová-Jičínská, Denopisy...* (cit. v pozn. 47)

⁵⁰ Nejprve z kreslení figurálního (kreslí hlavu z paměti a ženský akt podle živého modelu), potom z kreslení monumentálního, klausurní zkoušku z deskriptivní geometrie, dále zkoušky z dějin umění, plastické anatomie, modelování a ornamentální kresby. Ve většině uspěla velmi dobře, ve figurálním kreslení dobře a v monumentálním výborně.

⁵¹ Z 25. prosince pochází zpráva, že Věra kreslila v Berouně kostel P.Marie a Plzeňskou bránu, viz *Věra Laichterová-Jičínská, Denopisy...* (cit. v pozn. 47)

⁵² Vysvědčení o této zkoušce ze 13. února 1923, podepsané mj. Josefem Drahoňovským a Jakubem Schikanederem je uloženo in MmD, fond XIV/236, kart. 208.

⁵³ MmD, fond XIV/236, kart.210, složka *Věřiny cesty – Česko-saské Švýcarsko r.1921, svatodušní svátky 15. května.*

⁵⁴ Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi z Paříže ze 14. prosince 1929. MmD, fond XIV/234, kart. 186.

V červnu dostala vysvědčení o výsledku své učitelské praxe⁵⁵ a 29.června na Uměleckoprůmyslové škole vysvědčení o absolvování podepsané Františkem Kyselou a Karlem Špillarem.⁵⁶

Jak vypadala její tvorba z této rané fáze se můžeme pouze domnívat. Šlo zřejmě převážně o grafiku, pracovala zejména technikou dřevorytu, pokoušela se o knižní ilustrace. Byla pravděpodobně silně ovlivněna Kyselovým dekorativismem. Tuto fázi ona sama později hodnotila velmi kriticky a valnou část prací zřejmě zničila za svého pobytu v Paříži.⁵⁷

V její pozůstalosti se nachází několik tužkových portrétů, které pravděpodobně pocházejí z tohoto období.⁵⁸ Dalšími výtvarnými pracemi jsou skicy z jejích výletů z let 1919 - 1922.⁵⁹ Nejstarší jsou malé lavírované perokresby s pohledem na Sněžku a tužková kresba chalupy ve Špindlerově mlýně a větší akvarel s chalupou v Lipchyni z roku 1919. Jsou to typické školské realistické práce, perokresby svou zjednodušující tendencí prozrazují grafické vidění a školení. Z března 1920 pocházejí tužkové kresba z výletu do Drážďan - kresba větrného mlýna z Postupimi, detaily dekorace Zwingeru – hlavice sloupů, sochy a Belveder v Postupimi. Další jsou kresby ze školního výletu s Františkem Kyselou na Slovensko v červnu 1920. Jsou to realistické kresbičky s důrazem na linii a detail - krajiny, hory, portréty cikánských dětí a siluety pradlen z cikánské vesnice v Očové. Pradleny zachyceny v typickém postoji, obličejové děti jsou velmi individualizované, prozrazují smysl mladé Jičínské pro zachycení nuancí výrazu tváře. Tématem snad předznamenávají její posedlost zobrazováním Cikánů na konci dvacátých let.

⁵⁵ Vysvědčení podepsané Annou Sequensovou, profesorkou kreslení na Vyšší dívčí škole je uloženo in MmD, fond XIV/236, kart. 208.

⁵⁶ Vysvědčení na odchodnou (absolutorium) z Uměleckoprůmyslové školy, vydané 29. června 1922 je uloženo in MmD, fond XIV/236, kart. 208. František Kysela ve slovním hodnocení jejího studia napsal: „*Slečna Věra Jičínská zúčastnila se prací školních s velikou pílí a nevšedním nadáním. Vypracovala řadu prací pozoruhodných z oboru knižní grafiky i malby monumentální, na všech je patrná vřelá účast citová. Technická stránka prací slečny Jičínské zasluhuje ocenění; jest vždy v harmonickém souladu s myšlenkou. Slečna Věra Jičínská dopracovala se vlastního výrazu a projevila v pracích svoji poetickou duši.*“

⁵⁷ Na konci roku 1923 napsala: „*Včera ohřála jsem se mými dřevoryty. Byl ošklivý mlhavý den, zatopila jsem v krbu a házela jednu ilustraci Hálkových pohádek za druhou do ohničku. Hezky to plápolalo! Právě jsem došla k tomu stanovisku, že je nutno začít od počátku. – Co mně naučila pražská umprum? Vlastně tuze málo. Trochu umění, trochu průmyslu a nic pořádně. Také jsem se nenaučila vlastnímu úsudku. Vše jsem viděla Františkovými očima a já – moje vnitřní já, jsem nechala nečinně odpočívat. Teď volám ona léta nečinnosti, tak bych je potřebovala, ale je pozdě. Ne, nechci říci je pozdě, vždy času dost, jen chtit. A já chci se prokousat tím trpkým oříškem – a snad se mně to podaří [...] Divím se, že jsem mohla sedět rok při těch ubohých Hálkových písničkách a František jen chválil. Ne, cením si Kysely dodnes velmi, ale já potřebovala jiného kantora“ Srov. Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi z Paříže z 30. září 1923. Originál dopisu je uloženo in: MmD, fond XIV/236, kart. 209, opis viz MmD, fond XIV/234, kart. 197, rukopis *Věra Jičínská, Paleta mého života, Memoiry. Uspořádal Prokop Laichter 1963.**

⁵⁸ Jsou uloženy in MmD, složka inv. č. 19 A 4497. Kresby z období studia na Uměleckoprůmyslové škole nejsou zařazeny do katalogu připojeného k této práci.

⁵⁹ Jsou uloženy in: MmD, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

5. Studium grafiky v Mnichově

S největší pravděpodobností v září roku 1922 odjela Jičínská na doporučení Františka Kysely studovat grafiku do Mnichova.⁶⁰ Ještě předtím než nastoupila do školy si v září 1922 udělali s rodiči a s bratrem Jardou výlet po Německu. 8. září byli v Mnichově, poté odjeli do Kolína nad Rýnem. Udělali výlet po Rýnu po všech známých hradech kolem něj. Shlédli také proslulé pašijové hry v Oberanmergan.

V Mnichově začala Jičínská studovat na Kunstgewerbeschule, což byla obdoba naší Uměleckoprůmyslové školy, u prof. Ehmckeho. Fritz Hellmut Ehmcke⁶¹ byl známým německým grafikem, učitelem na Kunstgewerbeschule se stal v roce 1913. Specializoval se na knižní grafiku a tisky. Začátky Jičínské u něj byly zřejmě z mnoha důvodů těžké, ale později si ji Ehmcke údajně oblíbil a oceňoval její talent.⁶²

Jičínská v Mnichově postupně získala přátele mezi tamní českou komunitou. Podle zpráv Anděly Evaldové-Mančalové, Češky, žijící tehdy v Mnichově, bydlela v nějaké české rodině.⁶³ Nejbližší mnichovskou přítelkyní Jičínské byla zřejmě mladá malířka Hana Bernkopfová, později provdaná Hladíková⁶⁴, která v Mnichově studovala malbu. Byla to zřejmě ona, která měla později vliv na rozhodnutí Jičínské věnovat se malbě v Paříži. Další mnichovskou kamarádkou Jičínské byla fotografka Prášilová.⁶⁵

⁶⁰ Věra Jičínská-Laichterová, *Denopisy...* (cit. v pozn. 47). Také MmD, fond XIV/236, kart. 210, složka *Věřiny cesty – éra mnichovská, 1922-1923*.

⁶¹ Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, X. Leipzig 1992, s. 391 - 392.

⁶² Prokop Laichter o tom později napsal: „Zprvu si Ehmcke s Věrou nerozuměli. Přinesla graficky jiného, česky měkčího ducha, než byla přísná grafická linie jejího mnichovského profesora. Ale Věra záhy postřehla v čem je graficky energičtější výraz Ehmckeho a ten pak vycítil její grafické schopnosti a energickou tvůrčí odvahu a věřil, že z ní vychová velmi kvalitní grafičku.“ Srov. rukopis *To, co předcházelo v poměru u Věry. Chronologie našich citových krizí, vyzrání a podnětů*, Prokop Laichter 30. listopadu 1937, MmD, fond XIV/234, kart. 197.

⁶³ Mančalovi byli Češi, žijící v Mnichově, u nichž se konala pravidelná setkání zde žijících Čechů. „K Mančalovi Věru vedla cesta asi na doporučení, protože u Mančalů se říkalo, že je český konzulát, protože vždy na ně se v Mnichově všichni Češi obraceli jako rodinu ryze českou [...]“ Viz *Věřiny cesty – éra mnichovská* (cit. v pozn. 60) Aděla Evaldová-Mančalová vzpomínala že se Jičínská vyznačovala velmi skromnou a příjemnou povahou. „Anděla také vzpomíná na to, že Věra vždy svou neobyčejnou skromností působila dojmem, že je z prosté rodiny a jednoho dne, když přišel sluha v livreji a Věře doručoval nějaké věci, zůstala Anděla překvapená [...] a tu se teprve dověděla, že Věřin tatínek je ředitel dolů [...]“

⁶⁴ Toman, P., (cit. v pozn. 17), I. Zde je ovšem mylně uvedena s křestním jménem Jana. Hladíková byla mladší spolužačkou z Umprum, nastoupila v roce 1917 a studovala u prof. Maška a Špillara. Je tedy pravděpodobné, že do Mnichova se rozhodly jít také společně. Prokop Laichter se ji bezprostředně po smrti Jičínské pokusil kontaktovat. Napsala mu 30. 11. 1962 dopis z New Yorku, ve kterém mu ovšem přiliš mnoho nových informací nepodala: „Co se týče Věry Jičínské, vím velmi málo – hlavně, že je tomu už 40 let, co jsme byly spolu v Mnichově... Tedy pokud se pamatují Věra chodila do grafické speciálky [...]“ Dopis je uložen in *Věřiny cesty – éra mnichovská...* (cit. v pozn. 60)

⁶⁵ „Pak se Věra tam i přátelsky poznala s fotografkou Prášilovou, která také je snad někde v zahraničí, a která Věru několikrát fotografovala v civilu i v piešťanském kroji [...]“ Viz vzpomínky Anděly Evaldové-Mančalové in *Věřiny cesty – éra mnichovská* (cit. v pozn. 60)

Jičínská byla velmi aktivní a kromě své výtvarné činnosti měla řadu jiných zájmů. Jedním z nich byl sport. V Mnichově aktivně docházela do Sokola, byla prý vynikající ve cvičení na bradlech, dokonce natolik, že se zúčastnila závodů v Berlíně, kde získala cenu. Jezdila na kole, a to nejen v Mnichově, ale také později v Paříži. Dalším zájmem, který byl ovšem úzce provázán s jejím studiem, bylo cestování. Často vyrážela na výlety do okolí Mnichova a do skicáku zachycovala krajinu i architektonické památky.

Velmi ji upoutaly mnichovské galerie a především Rembrandtovy obrazy. Jak později napsala: „*Dokud jsem nepoznala primitivy, byl Rembrandt mým oblíbeným mistrem. Pamatuji se jak v Mnichově stála jsem hodiny před jednou z jeho pozdních vlastních podobizen v posvátné úctě. Ještě dnes živě mně na myslí stařeček s ďábelským úsměvem. Oči vypravují o hrozném utrpení, trýzni duševní a teď, kdy vidí ten veleduch blízko smrti a bídný svůj život, cynicky usmívá se křečovitým smíchem ďábla. Z celého Mnichova mně ten obraz nejvíce utkvěl v paměti.*“⁶⁶

14. července 1923 obdržela Jičínská na Kunstgewerbeschule semestrální vysvědčení od prof. Emhckeho z knižní úpravy a knižní grafiky.⁶⁷ V srpnu odjela k rodičům do Pécse. Už v té době byla zřejmě rozhodnutá, že cestou grafickou se ubírat dále nebude a že chce vyzkoušet malířství. Proto se jej v září 1923 vydala studovat do jeho tehdejší Mekky – Paříže. Svůj mnichovský pobyt později hodnotila dosti skepticky: „*Odešla jsem do Mnichova na 1 rok. Bylo to brzo po válce, Bavoráci se na mě nevraživě dívali a tak já se více starala o krásné okolí mnichovské než o práci a za ten rok jsem vůbec nic neudělala. Začala jsem toužit po Paříži, kde jsem se pustila výhradně do malování [...]*“⁶⁸

Mnichovské práce Jičínské se nedochovaly, ale lze předpokládat, že to byla převážně grafika a že se příliš neodchýlila od předchozího „kyselovského“ modelu. Dochovaly se opět pouze realistické tužkové skicy, v nichž lze zaznamenat mírný posun směrem k velkorysejšímu pojetí a zjednodušení tvaru.⁶⁹

⁶⁶ Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi z Pécse do Paříže z 10. září 1930 in MmD, fond XIV/234, kart. 186.

⁶⁷ Vysvědčení je uloženo in MmD, fond XIV/236, kart. 208.

⁶⁸ Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze 14. prosince 1929. MmD, fond XIV/234, kart. 186, také kart. 197, složka *Listy Věře 1929-1961*.

⁶⁹ Jsou uloženy in MmD, fond XIV/236, kart. 211, složka 117, podsložka *Německo 1922-23*. Jsou to například skicy různého typu lodí z 9. dubna 1923. Za nejzdařilejší lze pokládat tužkovou kresbu továrny v Peitungu z 5. června 1923.

6. Počátky v Paříži 1923 – 1924

6.1. První dojmy

Rozhodnutí odejít studovat malbu do Paříže u Jičínské zřejmě nebylo náhlou záležitostí, ale předem důkladně promyšleným krokem. Po ročním studiu u Ehmckeho cítila, že grafika je pro ni vyčerpanou záležitostí. V Mnichově se také setkala s tehdejší malbou, chodila také do muzeí a galerií a to vše zřejmě mělo vliv na její uzrávající názor, že grafická dráha nebude její dráhou životní. Potřebovala nové podněty, nový výtvarný úkol a ke zdolání a logicky se nabídla právě malba, s jejímiž základy se setkala u Ferdinanda Engelmüllera. V rozhodnutí ji také asi podpořila její kamarádka malířka Hana Bernkopfová, která do Paříže odešla s ní.

Srpen 1923 strávila Jičínská u rodičů v Pécsi a v září přijela do Paříže. Na doporučení sestry svého přítele Vládi Maisnera, Jarmily se ubytovala u paní de Liva, v rue de l'abbé Gregoire č. 31.⁷⁰ V této ulici poté bydlela ještě v roce 1924.⁷¹ 7. listopadu napsala obsáhlý dopis Vladimíru Maisnerovi, ve kterém vylíčila své první dojmy z Paříže: „*Jsem tedy v Paříži a líbí se mně zde. Díky Jarmilce mám byt levný a dobrý. Ovšem špinavo je všude dost, ale na to jsem si již zvykla i na petrolejovou lampu. Móda se vrací a zde je právě v módě to osvětlení. – Ale to nic. Hlavní věc je kumšt a tady je pravé eldorado pro něj.*“⁷² Ze stejného dne pochází také dopis její mnichovské kamarádce Anděle Evaldové-Mančalové: „*Jsem v Paříži, pomalu přivykám zdejšímu ovzduší a čím dál víc se mně zde líbí. Když jsem přijela, byla Paříž ještě dosti pustá, ale teď začínají vysoké školy, panstvo se vrací z letního pobytu a na ulicích vládne čilý ruch (zvláště za večera). Já seznamuji se zatím pomalu s musei, knihovnamí a navštěvuji jistou ‚Academie moderne‘, která se mně velmi zamlouvá. Vůbec pro umělce je zde pravé eldorado a já si nedovedu představit malíře, který nebyl nikdy v Paříži [...]*“⁷³

Hana Bernkopfová musela po jejich příchodu do Paříže z existenčních důvodů pracovat jako šička a poté v grafickém závodě.⁷⁴ Jičínská tyto problémy neměla, po celou

⁷⁰ Věra Laichterová-Jičínská, *Denopisy...* (cit. v pozn. 47)

⁷¹ Na tuto adresu jí po celý rok 1924 chodila pošta.

⁷² Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 7. 11. 1923 přepsal Prokop Laichter v rukopisu *Věra Jičínská, Paleta mého života...* (cit. v pozn. 57)

⁷³ Dopis Jičínské Anděle Evaldové-Mančalové ze 7. 11. 1923 viz složka *Věřiny cesty – éra mnichovská* (cit. v pozn. 60)

⁷⁴ Jak napsala Jičínská v dopise Vladimíru Maisnerovi: „*Já tedy zatím maluji, aniž bych se starala o chléb ve zdejší a trnu, vzpomenu-li někdy na budoucnost. Nenaučila jsem se ještě prakticky myslet a kdoví kde a jak jednou skončím. Bernkopfová, která zde 3 neděle marně hledala nějaké místo se konečně rozhodla přijmout místo co šička v jednom závodě. Kdož ví, neudělám-li dříve neb později já něco podobného z desperace [...]*“ Srov. dopis Vladimíru Maisnerovi ze 7. 11. 1923 (cit. v pozn. 72)

dobu jejího pobytu v Paříži ji finančně podporoval otec. Její hrdost jí ovšem velela, aby se také pokusila alespoň částečně postavit na vlastní nohy. Snažila se uplatnit své grafické vzdělání a uplatnit se jako kreslička: „*Okolnost byla ta, že jsem hledala místo v grafickém závodě, co kreslička. Majitel závodu prohlížel mé práce, snad se mu líbily, ale hlavní vada, jsou prý tuze umělecké. Proč na plakát nepoužiji banální myšlenky? Prý to musí být něco banálního, aby to kolemjdoucí nevzdělaný lid trklo, figury musí být usměvavé, líbezné atd. Když jsem hájila své stanovisko, řekl, že zde na plakáty, inzeráty atd. pohlížejí jako na řemeslo a ne na umění.*“⁷⁵

Seznamování dvou mladých dívek s novým, cizojazyčným prostředím zřejmě nebylo jednoduché, i když Jičínská zřejmě ovládala francouzštinu na komunikativní úrovni ještě od dob svého studia na Vesně.⁷⁶ Dívky si postupně získávaly přátele. Pohybovaly se v prostředí umělecké bohémy soustředěné především na Montparnassu, kterou tvořili lidé různých národností. Postupně se seznamovaly s ostatními českými umělci, pobývajícími tehdy v Paříži.

Tradice cest našich umělců do Paříže byla v té době velmi živá. Čeští umělci začali proměnlivých různě silných vlnách jezdit za studiem do Francie přibližně od poloviny 19. století.⁷⁷ Velká vlna cest do Paříže nastala s tamním rozvojem moderních výtvarných směrů – zejména kubismu. V letech 1906 -1911 na kratší či delší cesty do Francie odjíždějí Emil Filla, Josef Čapek, Bohumil Kubišta, Vincenc Beneš. Před první světovou válkou přicházejí umělci, kteří se zde usazují trvaleji a někteří zůstávají i ve dvacátých letech – Jiří Kars, František Eberl, Alois Bílek, Otakar Kubín, Karel Černý. Francii si za své působiště zvolil František Kupka. Po válce přichází Josef Šíma. Další vlna nastává právě v roce 1923, kdy do Paříže přijíždí Jan Zrzavý a také František Foltýn. V průběhu dvacátých let postupně přicházejí František Muzika, Alén Diviš, Jindřich Štyrský a Toyen, Alfréd Justitz, sochaři Vincenc Makovský, Bedřich Stefan a Hana Wichterlová, malíři Jiří Jelínek a Adolf Hoffmeister a další.

⁷⁵ Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi z Paříže ze 30. 11. 1923 (cit. v pozn. 57), viz též *Věra Jičínská, Paleta mého života...* (cit. v pozn. 57)

⁷⁶ Jak napsala: „[...] Zpozorovala jsem, jak je francouzský jazyk úžasně krásný, melodický. A Francouzi sami jsou velmi úslužní k cizincům, rádi přijdou vstříc a nesmějí se neznalosti jazyka. Zvláště toho posledního si cením. Sice potýkám se ještě dosti s těmi různými časy, ale rozumím skoro všemu a dohovoru se všude [...] doufám, že do roka budu již plyně mluvit a snad pochytím trochu ze zdejšího vkusu.“ Srov. Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 7. 11. 1923 (cit. v pozn. 72)

⁷⁷ Problematikou cest českých umělců do Francie se zabývalo několik autorů, například Jaroslav Jíra, Čeští umělci v Paříži. *Veraikon* IX, 1923, č. 5-6, s. 49 - 55; Antonín Matějček, Francouzské umění a my. *Volné směry*, XXXIV, 1937-1938, č. 1-2, s. 26-52; Ludvík Ševeček, *Čeští malíři ve Francii I*. Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, 1982; Pascal Varejka, *Les artistes tchèques et les salons officiels parisiens avant 1914*. *Umění* XXXII, 1984, č. 2, s. 155 -169; Anna Pravdová, Pouť do Mekky umění. Čeští malíři v Paříži dvacátých let (cit. v pozn. 19)

Jan Zrzavý přijel do Paříže několik měsíců před Jičínskou a postupně se stal jejím nejdůvěrnějším přítelem, velmi se sblížila také s Bohuslavem Martinů.

Jičínská byla zpočátku především okouzlena pařížskými muzei a galeriemi. „*Vedle toho ovšem navštěvuji pilně Louvr, musea a výstavy. Právě otevřeli „Salon d'Autumne“. Je to výstava obrazů, soch a nábytku posledního půlletí. Je to ohromně zajímavé. Byla jsem tam teprve jednou a vrátila se s ohromným chaosem v hlavě. Takové množství, taková rozmanitost, že se to nedá tak hned zažít. – Paříž. Tolik vkusu a krásy člověk tak snadno nevidí. Je sice pravda, že jsou Francouzi ve všem konzervativní. Nábytek je sám Louis XVI. a obrazy vypulírované až běda. Ale vedle toho nové snahy, pokusy, které se sice obecenstvu nelíbí, ale malíři jsou tvrdošíjnější a nedají se ani hladem a zimou zastrašit.*“⁷⁸

6.2. Vliv purismu a kubismu

Jičínská začala poprvé ve svém životě intenzivněji studovat malbu. Zpočátku byla zřejmě zahlcena pozorováním množství stylů, které byly v Paříži v první polovině dvacátých let k vidění. Napsala: „*Tedy jsem přes 2 měsíce v Paříži! Je to vlastně krátká doba a já jsem se také ještě pořádně neprobudila. Začínám se teprve poohlížet, tápu v šeru a hledám správnou cestu.*“⁷⁹ O potvrzení svého rozhodnutí plně se věnovat malbě píše: „*Jelikož je malířství tak tuze praktická věc (zvláště zde, kde na Montmartru prodávají na ulicích malíři své výtvary po 5 frankách), rozhodla jsem se k němu vrátit. Pomyslíš si snad, že je to bláznovství, ale stalo se. Já, která jsem tři roky neměla štětec a barvy v ruce, mažu nyní plátna o sto šest a pilně bojuji s malířskými problémy. Není to pro mě lehká věc, ale mám odvalu. Byla jsem ponejprv ve Versailles, kdy mně přišla ona myšlenka. Nikdy nezdál se mně podzim tak krásný, jak tehdy! Ty stromy jsou jaksí krásněji zbarveny než u nás a to láká. Myslím, že nikdo by neodolal, aby se nepokusil o barevné náčrtky. Též já jsem to zkusila, ale s ubohými výsledky.*“⁸⁰

Začala nejprve navštěvovat soukromou malířskou školu *Académie moderne*, kde vyučoval Othon Friesz.⁸¹ Ten své žáky nevedl výhradně k vlastnímu stylu malby, podle všeho

⁷⁸ Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 7. 11. 1923 (cit. v pozn. 72)

⁷⁹ Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 30. 11. 1923 (cit. v pozn. 57)

⁸⁰ Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 7. 11. 1923 (cit. v pozn. 72)

⁸¹ Friesz Achille-Émile-Othon (1879 – 1949), francouzský malíř. Na počátku své tvorby byl ovlivněn impresionismem, později pod vlivem Henryho Matisse, se kterým krátce společně bydlel, se přiklonil k fauvismu, pod jehož částečným vlivem zůstal celý život. Srov. Thieme, U. - Becker, F. (cit. v pozn. 61), XII, s. 486; André Salmon, *Émile-Othon Friesz*. Paris 1920. O tom, proč zvolila právě Frieszovu školu Jičínská napsala: „*Státní malířská akademie je strašidelně konzervativní. Stále se tam kopíruje ještě antika a před vším moderním*

byl velmi tolerantní a dovedl ocenit i věci, které jeho naturelu nebyly právě blízké: „*Pan Friesz přijde jednou týdně a velmi pěkně a opatrně kritizuje. Má těžkou úlohu tolik různých směrů kritizovat, ale velmi věcně a pěkně vše vystihne a pozoruji, že jsem u něj velmi získala. Ze začátku mně vytkl velkou akademičnost (což uznávám), později se mu líbily barvy, jen více kreslit, prý dělám vše náramně dekorativně a při tom ztrácím kresbu [...] A co dělám? Dopoledne maluji olejem akty a to neustále na totéž plátno. V sobotu vše seškrabu a v pondělí začnu znova. Mám již silnou vrstvu podkladu, ale to nic nedělá.*“⁸²

Od Friesze přešla Jičínská někdy na konci roku 1923 nebo na počátku roku 1924 k Fernandu Légerovi⁸³, který také učil na *Académie moderne*, která sídlila na Montparnassu, na rue Notre-Dame-des-Champs.⁸⁴ U obou těchto učitelů se ovšem spíše seznámila s trendy a metodami moderní malby, než aby její tvorba byla nějak výrazněji ovlivněna specifickým stylem některého z nich.⁸⁵

V tomto období se zřejmě ještě nedá hovořit o nějaké serióznější malířské práci, Jičínská se teprve rozhlížela kolem sebe a zřejmě hodně experimentovala. Její tehdejší tvorba byla zřejmě z pochopitelných důvodů poznamenána grafickým viděním, kterému se intenzivně učila v předchozích letech, čehož se nyní snažila zbavit.

Mezi obrazy Jičínské z pařížského období se zachoval jeden, který se svým charakterem zcela vymyká všemu ostatnímu, co v té době vytvořila. Jde o obraz, který sama autorka nazvala *Pařížské střechy* [Kat. č. O 1]. Jeho vznik můžeme pravděpodobně datovat někdy do konce roku 1923 nebo počátku roku 1924. Lze jej zároveň považovat za produkt

se úzkostlivě zavírají dveře. Volila jsem proto akademie privátní, kterých je zde jak naseto. Dopoledne navštěvuji tzv. academie moderne, kde (prosím nepadni pod stůl) kde malují akty olejem [...] Chodím tedy k Frieszovi na akty a maluji. Je tam zastoupena sebranka ze všech možných dílů světa a každý dělá co chce a jak chce. Profesor chodí jednou týdně, ale jelikož jsem jeho ctěnou návštěvu ještě nezažila, nemohu o něm nic říci. Odpoledne chodím na tzv. „crognis“. Jsou to náčrtky aktů, posice 1/2 hod. až 5 minut. Je to bez korektury, chodí kdo si zaplatí a jsem s tím náramně spokojená. Tak to je mé zaměstnání.“ Srov. Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 7. 11. 1923 (cit. v pozn. 72)

⁸² Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 7. 11. 1923 (cit. v pozn. 72)

⁸³ Léger Fernand (1881 – 1955), francouzský malíř. V počátcích tvorby byl ovlivněn Paulem Cézannem, v roce 1912 byl jedním z vystavujících členů *Section d'Or*, prošel kubismem, ale nikdy se s ním neztotožnil. V letech 1912 – 1914 začal experimentovat s abstrakcí. Ve dvacátých letech prošel mj. architektonickým obdobím, kdy se intenzivně zabýval vztahem předmětu a prostoru. Známé jsou zejména mechanické elementy na jeho obrazech, které bývají považovány za oslavu moderního života. Srov. Waldemar George, *Fernand Léger*. Paris 1929.

⁸⁴ Tady měl Léger svou základnu už od roku 1913 až do své smrti. Jak to v jeho výtvarném studiu vypadalo si můžeme přečíst v knize Valérie Bougault, *Paris Montparnasse: The Heyday of Modern Art 1910-1940* (cit. v pozn. 23), s. 119: „*He moved into a studio in Rue Notre-Dame-des-Champs, which he kept on until his death. It was a huge, mezzanine room with a glazed roof and a deep-red parquet floor which always astonished visitors. From the overloaded palette to the blotting pads strewn on the table and the pictures hanging on the walls, the entire studio vibrated with pure colour. Kahnweiler always referred to him as „the man of Montparnasse“, perhaps recalling that studio which backed onto the brightly lit boulevard.*“

⁸⁵ Jak o tom později sama prohlásila v rozhovoru s Jaromírem Pečirkou: „*Friesz učil jako na akademii, neuplatňuje nijak svoje osobité, planoucí umění [...] u Légera to nevypadá jako v dílně o vysokém napětí,*

experimentů Jičínské s různými tehdy módními styly, v žádném případě za pokus o vlastní vyjádření. Jde o plošné zachycení městské krajiny. Obraz je vytvořen ve velmi strohé až ponuré tonalitě – bílá, několik odstínů šedé a černá. Uplatňují se zde strohé geometrické tvary bez jakékoliv světelné modelace, hlavní roli hraje kontrast.

Svou absolutní plošností a důrazem na geometričnost tvarů se obraz blíží dílům purismu, stylu, který se rozvinul v poválečné Paříži a jehož hlavními představiteli byli malíř Amédée Ozenfant a architekt Charles-Edouard Jeanneret (později známý pod pseudonymem Le Corbusier). Ti vydali 15. listopadu 1918 spisek *Après le Cubisme*, který byl jakýmsi manifestem puristického malířství. Zde nejprve kriticky nahlédli kubismus, i když na něj bezprostředně navazovali a poté volali po vypracování univerzálního jazyka v malbě, omezení na geometrické tvary – neproměnné základní prvky – čtverce, kruhy, trojúhelníky, horizontály, vertikály.⁸⁶ Puristé se dovolávali mj. Platóna a jeho teorie, že každá věc má svoji neměnnou podstatu, ideji a tu chtěli na svých obrazech vyjádřit. Volali po novém řádu v malbě, což byla tendence která se po 1. světové válce v umění obecně rozšířila a projevila se například ve velkém rozmachu neoklasicismu ve 20. letech, o kterém se ještě zmíníme.⁸⁷

S puristy byl úzce svázán a některými díly se jim blížil právě Fernand Léger, což ukázala zejména londýnská výstava nazvaná *Léger and Purist Paris*.⁸⁸ Ozenfant dokonce vyučoval od roku 1925 spolu s Légerem na *Académie moderne*.⁸⁹ Námět městských střech měl v určitém období své tvorby oblíbený právě Léger. Cyklus *Střechy* maloval ve svém kubistickém období v letech 1910 - 1911.⁹⁰ J. B. Svrček považuje obraz *Pařížské střechy* za výplod Légerova působení na Jičínkou. „*V pracích vzniklých na akademii u Légera, je objekt vyluhován do schematičnosti, ryze plošná mluva barvy omezena na akord šedé, šedomodré a černé, modelace vyloučena úplně a kontrasty barevných ploch nebylo dosaženo zamýšlené*

s točícími se transmisemi a s nekonečným růžencem lomeného potrubí a že nechává pracovat každého dle jeho vlastního charakteru.“ Srov. Jaromír Pečírka, Rozhovor s malířkou Věrou Jičínskou, Měsíc V, č. 3, s. 13.

⁸⁶ O programu puristického malířství více viz Claude Leclanche-Bouléová, Šíření purismu ve střední a východní Evropě, *Umění*, 35, 1987, s. 16 - 29; Maria Kossakowska, *Teoria awantgardy francuskiej. Puryzm i jego twórcy*. Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1980.

⁸⁷ Metodu puristů popsal výstižně Jiří Hlušíčka: „*Tito umělci [...] směřovali k přísnému obrazovému řádu – přísnému nejen co do výběru modelů, mezi nimiž převládaly prosté, vesměs standardní věci všedního dne, ale také co do malířské formy. Ta tedy sice vycházela z reálného předmětu, ale přetvářela jeho objemy v zjednodušené, ideálně plošné novotvary, které fungovaly jako součást harmonicky rytmizovaného ústrojenství obrazu. Odpovídal tomu celkový ráz hladké, perfektně zvládnuté malby. Skladebné zřetele v puristickém malířství převážily někdy do té míry, že obraz přerostl v abstraktní soustavu forem v podstatě architektonických.“ Srov. Jiří Hlušíčka, *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně*, II, (období 1920 – 1950). Brno 1989, s. 14.*

⁸⁸ [Kat.] *Léger and Purist Paris*, The Tate Gallery, listopad 1970 – leden 1971.

⁸⁹ Viz Leclanche-Bouléová (cit. v pozn. 88). V pozůstalosti Jičínské se zachoval leták *Akademie moderne*, na kterém jsou uvedeni Léger a Ozenfant ve stejných vyučovacích hodinách malby. Viz MmD, fond XIV/236, kart. 213.

⁹⁰ Eva Petrová, *Fernand Léger*. Praha 1966, s. 16.

prostorovosti, ale jen dekorativní plošnosti a barevné arabesknosti (Pařížské střechy).“⁹¹

Tento obraz ovšem zůstal v kontextu tvorby Jičínské solitérem a purismus neměl na další směřování malířky žádný vliv.

Důležitějším momentem počátku pařížského pobytu bylo pro Jičínskou setkání s kubismem. Jak již bylo řečeno, kubismus byl v první polovině dvacátých let v Paříži stále ještě živou záležitostí, byl velmi rozšířený a také do jisté míry módní. V poválečném období prošel proměnou, často se prolínal s jinými styly například s expresionismem. Byl konfrontován s novou tendencí ke hledání klasického řádu, jeho nejvýraznější představitel Pablo Picasso se v roce 1920 pod vlivem své italské cesty obrací k neoklasicismu. Pro velké množství méně známých pařížských malířů se stal jedním z moderních stylů, jehož výtvarníky exploatovali a eklekticky spojovali na svých obrazech ve snaze o moderní výraz, používali jej vnějškově, dekorativně, často bez pochopení hlubšího jeho smyslu. Kolem roku 1920 se mezi uměleckými teoretiky a kritiky sice vedly debaty, jestli je kubismus mrtev či nikoliv,⁹² ale umělci v tomto stylu malovali vesele dál. Jak napsal Jiří Hlušíčka: „*Kubismus překonal*

⁹¹Jaroslav B. Svrček, *Moderní výtvarné umění na Moravě. Deset let Skupiny výtvarných umělců v Brně*. Brno 1933, s. 50. Svrček viděl vliv purismu v jiném obraze Jičínské *Edinburg*, o němž napsal: „*Zájem pro temné barvy, stejně jako pro odstiňování barevných ploch zůstává, barva se omezuje na blízké tóny a jejich valéry. V základě přejímá Jičínská koncepci Ozenfantova purismu, před jehož plošností a abstraktností se chrání větší plastičností a realističtější podáním popředí obrazu.*“

⁹²Jako příklad lze uvést stať Karla Teigeho, *Kubismus, orfismus, purismus a neokubismus v dnešní Paříži*. *Veraikon X*, 1924, s. 112, ve kterém mj. píše: „*Je tedy kubismus mrtev či nikoliv? Mluví a píše se již řadu měsíců, dokonce několik let, o konci kubismu, nejednomu malíři či sochaři byl uštědřen přídomek: „poslední z kubistů“ [...], u příležitosti každého „Podzimního“ a „Nezávislého Salomu“ i mnohých moderních výstav konstatuje se zřejmý úpadek tohoto hnutí, které však přináší stále nové a nové květy [...]. Ale od té doby, co kubismus neposkytuje již malířství stále nových a nových impulsů, je patrně určité nebezpečí stagnace. S ukončením války, snad v souvislosti se všeobecnou duševní únavou a znechuceností poválečnou, vyvstala dosti mocně a početně nepokrytá protikubistická reakce.*“ V této stati také Teige detailně popsal stav kubismu v Paříži v roce 1924: „*„Chcete-li si učiniti autentický obraz o dnešním kubismu v Paříži – a je to jediné Paříž, kde můžete si učiniti o něm správné ponětí, poněvadž s výjimkou Alexandra Archipenka, žijícího v Berlíně, dlejí dnes všichni významní kubističtí výtvarníci v Paříži – stačí několikahodinová prohlídka u některých obchodníků a popřípadě návštěva v některých atelierech. Centrem kubistické obchodní agendy je velká galerie L. Rosenberga „L'Effort moderne“ v rue de la Baume a Galerie Simon (bývalý závod Khanweilerův) v rue d'Astorg. Picassa vystavuje Paul Rosenberg a Paul Guillaume v rue de la Boétie a některé kubisty najdete porůznu v uměleckých obchodech ostatních, zejména ovšem v Galerii Weill v rue Laffite a případně v Galerii de la „Licorne“ [...]. Picasso, jenž byl geniálním iniciátorem kubismu, stal se v době konce války i jeho prvním desertérem. Opustil kubistickou zátiší silně zjednodušených forem, plochých a v barvě jasných, pestrých a svítivých, velmi odlišných od obrazů počínajícího kubismu.[...] Zato Georges Braque jenž dosud nejdůsledněji pokračoval v kubismu, zdá se nejnověji jej opouštět. [...] Mocně působí prostý a tklivý půvab jeho zátiší, které dnes často pozbyla tuhé strukturnosti a kresebné křivčatosti jeho děl z let 1913 - 14, aby náhradou získala jemnější a lyričtější malířský přednes. [...] Mezi dnešními kubisty malíři jest postavou nejvýznačnější a nejdůležitější Juan Gris, kterého lze rovněž právem označiti za neokubistu, a jako takového postaviti v protiklad k Fernandu Légerovi. [...] Miluje chladné škály šedozeleň a hnědozeleň, přesnou a elegantní, čistou a jasnou kresbu, jeho zátiší se vyznačují tichým půvabem. [...] Intimnost a tichost nejsou rozhodně z vlastností maleb Fernanda Légera [...] všude přímo hlučí, lomozí, vrěští a křičí kontrasty pestrých barev a kontrasty výrazných forem. Jsou vytvořeny ve stylu reklamních affichí, touží po ohromných rozměrech, po architektuře, nemají do sebe pranic kabinetního. Mezi všemi je Fernand Léger nejspíše malířem naší současnosti, našeho století strojové euro-americké civilizace,*

krátkou stagnaci prvních poválečných let, aby postupně ve výtvarné praxi rozdílných individualit dosáhl výsledků značně mnohotvárných. Byl to projev skutečnosti, že kubistická malba přešla z předválečného stadia objevů k etapě názorově bohatě odstíněné exploatace stylových principů, namnoze ve prospěch záměrů, které už s původní podstatou tohoto dominantního směru evropského moderního umění měly společného jen velmi málo.“⁹³

O úpadku kubismu na počátku dvacátých let, a o jeho rozmělnění do dekorativnosti hovořil Karel Teige ve své studii *Umění přítomnosti*: „*Dnešní kubismus je ovšem jiný než kubismus r. 1908 či r. 1913. Pokud je úpadkem, pádem výtvarné kultury, zaběhl do slepé uličky, jejíž absurdní konec byl už před válkou zřetelný a bylo naň poukazováno. Ohlušen křikem futuristů, odcizil se vlastním uměleckým principům. Kubismus, jenž odloučiv se od zevního jevového světa, zaměstnával se jen prostou bytností trojrozměrných reálných věcí, opovrhoval ve svém přísném formalismu jakoukoliv ‚anekdotickou‘ či ‚literární‘ náplní, stal se zde ornamentem a dekorací [...]*“⁹⁴ Malíři v tomto období poměrně často malovali zároveň několika styly – vytvářeli kubistické a zároveň neoklasicistické obrazy (Picasso, Gris). Kubismus se stal pro dvacátá léta především důležitým východiskem pro jiné směry a modifikace, vnesl do malby tvarové zjednodušení a kompoziční řád.⁹⁵

Jičínská se zřejmě s kubismem začala vyrovnávat vzápětí po svém příchodu do Paříže. 30. listopadu 1923 napsala: „[...] *dělám různé pokusy, někdy i rázu kubistického a tuze mně to baví. Onehdy jsem při petrolejové lampě malovala vlastní portrét – kterého jsem se druhý den sama polekala a divím se, že mně nepřišel ve snu strašit [...]* Vidím ty moderní věci a v nich vidím kus mé duše – to je cesta, kterou se musím dát – a snad je to ta pravá! Kubismu ještě patřičně nerozumím, ale van Gogh a Gauguin mně vlastně teprve teď přirostli k srdci.“⁹⁶ Z tohoto tvůrčího období se dochovalo několik obrazů, které bychom spíše než jako kubistické mohli díky dekorativnímu užití kubistického tvarosloví označit jako kubizující.

Do této etapy můžeme zařadit první datovaný obrazem Jičínské, olej *Žena s rezavými vlasy* [Kat. č. O2]. Je to portrét mladé ženy s tehdy módním účesem – vlnitým krátkým mikádem a zvláštním netečně melancholickým výrazem. Snad se jedná o portrét anglické

mašínismu. [...] Albert Gleizes rovněž prodělal v posledních letech vývoj, který jej odvedl od předválečného nazírání k ploché, sytě barevné traktaci, která je pro nový kubismus příznačná.“

⁹³ Hlušíčka, J. (cit. v pozn. 87), s. 13.

⁹⁴ Teige, Karel, *Umění přítomnosti*. *Život*, II, 1922, s. 120.

⁹⁵ Význam kubismu zhodnotil jeho někdejší velký zastánce Maurice Raynal následovně: „*Art movements are apt to be short-lived. And though perhaps by now Cubism had nothing really new to offer, the literal demonstration of its theories having reached a conclusion, the spirit of the movement remained none the less a living force in the modern art-world and it is plain to see that cubist inspiration, under various forms, has had a stimulating effect on the painting of our time.*“ Viz Raynal, M. (cit. v pozn. 22), s. 213.

⁹⁶ Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 30. 11. 1923 (cit. v pozn. 57)

kamarádky Jičínské Ursuly Hobhouse.⁹⁷ Tvary jsou velmi zjednodušené, mírně plošné, modelace je omezena na jednoduché kontrasty světla a stínu. Některé hrany jsou ostré až mírně kubizující, nedochází zde ale k rozkladu tvarů, realističnost portrétu je plně zachována. Kompozice je postavena na diagonálách a jejich protínání - k tomu dochází uprostřed dívčina obličeje. Tomuto základnímu kompozičnímu principu je podřízeno vše ostatní – světelná modelace tváře, skosení dívčinych ramen. Barevně je obraz vytvářen pouze z různých odstínů dvou barev – rezavohnědé a mýdlově zelenomodré. Tento obraz lze považovat za jakési kompoziční cvičení, podobná snaha o vyváženost a sevřenost barevné i kompoziční skladby se bude objevovat i na dalších obrazech Jičínské z tohoto období. Je znát vliv kubismu, ovšem bez hlubšího přijetí jeho principu. Jičínská zde použila jeho formy ve více méně dekorativním smyslu. Velmi příbuzným tomuto obrazu je nedatovaný pastel *Žena v bílém šátku* [Kat. č. K 7], u nějž lze předpokládat, že vznikl ve stejném tvůrčím období.

Ve stejném období jako předchozí dvě díla vzniklo s největší pravděpodobností také rozměrné plátno *Kompozice s pěti ženskými akty* [Kat. č. O 4]. Tento obraz lze považovat za vyvrcholení tohoto prvního tvůrčího období, které probíhalo zřejmě na *Académie moderne* pod vedením Friesze a Légera. Opět zde nejde o rozklad tvarů, ostré kubizující hrany jsou používány s dekorativním záměrem. Kompozice je opět vystavěna na principu protínání diagonál. Každý z pěti ženských aktů volně rozmístěných po obraze, je zachycen v jiné pozici. Jsou zasazeny do nekonkrétního pozadí vytvářeného ostrými hranami. Modelace je opět tvořena pomocí jednoduchými kontrastů světla a stínu. Barevné řešení je blízké obrazu *Žena s rezavými vlasy*. Opět jde o spojení odstínů dvou vzájemně se doplňujících barev – zelené a hnědé.

K této skupině kubizujících obrazů lze snad přiřadit ještě nedatovaný pastel *Harmonikář* [Kat. č. K 8]. S ostatními výše zmíněnými díly jej pojí několik podobných rysů. Pastel dal Jičínské příležitost k jemnému nuancování barevných tónů a lehkým přechodům mezi nimi, což vytváří velmi působivý kontrast měkkosti barevných tónů a ostroty tvarů.

Domnívám se, že právě tady se výrazně projevil moment, který považoval za charakteristický pro tehdejší tvorbu Jičínské J. B. Svrček: „*Rozkladem tvarů a barev, osnovou čar rozbíjí přirozenou vázanost věcí, kterou obětuje vyššímu záměru obrazové skladebnosti.*“

⁹⁷ Ursula Hobhouse se stala důvěrnou pařížskou přítelkyní Jičínské a podle fotografií, které se dochovaly v pozůstalosti Jičínské byla světlý typ s rezavými vlasy. Cestovaly spolu (Anglie, Bretaň). Po návratu Jičínské do Čech v roce 1931 udržovaly písemný styk a Hobhouse ji v roce 1937 v Praze navštívila. Seznámily se zřejmě již v roce 1923 nebo na počátku roku 1924, o čemž svědčí zmínka v dopise Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 17. ledna 1924: „...učím se anglicky. To poslední s jednou Angličankou výměnou za němčinu.“ Viz dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 17. 1. 1924, přepsal Prokop Laichter v rukopise *Věra Jičínská, Paleta mého života...* (cit. v pozn. 57)

Přenechává vázanost barvě, která se neomezuje na lokální tóny, ale šerosvitem, odstínováním a vzájemným prolínáním dosahuje zvláštního mlžného barevného oparu, který obestírá fragmenty rozanalyzovaných sujetů. Prolínání se barev, vzájemné jejich prostupování, mlhovitý jejich ráz stávají se charakteristické pro její tvorbu [...] “⁹⁸ Svrček ovšem mluví o analyzování tvarů a tedy uplatňování principů analytického kubismu, které Jičínská ovšem podle mého názoru nikdy neuplatňovala. Ve výše zmíněné obrazech využila kubizujících tvarů k vytvoření napětí a kontrastu a ke kompoziční hře, o analýze tvarů se nedá v žádném případě hovořit. Postavy jsou zobrazeny zjednodušeně a pomocí ostrých hran, ale vždy pouze z jednoho úhlu pohledu.

Časově lze etapu, ve které malovala Jičínská obrazy ovlivněné kubismem pouze velmi těžko ohraničit. Je zřejmé, že principy kubismu studovala až do roku 1926. V letech 1925 a 1926 vzniklo několik obrazů, které lze klást do těsné souvislosti s výše jmenovanými obrazy. Jde o obraz *Pohled z mého ateliéru* [Kat. č. O 5], datovaný autorkou do roku 1925 a obraz *Zátiší s citrony* [Kat. č. O 12] z roku 1926. Na prvním z nich je zobrazena vertikálně uspořádaná ulice pomocí jednoduchých geometrických tvarů. Kompozice je opět řešena na principu protínajících se diagonál. Barevným řešením je tento obraz velmi blízký zejména obrazu *Kompozice s pěti ženskými akty*, různé tóny hnědé jsou doplněny odstupňovanou tmavě zelenou, osvětlená místa jsou lomeně bílá.

Kompozičně i barevně s těmito obrazy souvisí také obraz *Zátiší s citrony*. V popředí je naznačená malá miska s citrony, nalevo od ní váza s květy. Kompozice je opět tvořena diagonálně, tvary jsou zde ovšem plošnější, méně světelně promodelované než na předchozím obraze. Barevné řešení je ovšem téměř identické – různé tóny umírněné hnědi, našedlá tmavě zelená a lomená bílá. Dnes nezvěstným kubizujícím obrazem Jičínské z roku 1926, známým pouze z reprodukce, byl obraz *Černochoch* [Kat. č. O 13], jehož obličej a svalnatá hrud' byly modelovány pomocí hranatých plošek. Datace těchto obrazů svědčí o tom, že Jičínská zřejmě experimentovala a malovala v jednom období více styly.

Jak zhodnotit obrazy Jičínské z této tvůrčí etapy? Nešlo rozhodně vyzrálou malbu, ale spíše o školské záležitosti. Jičínská předtím prakticky nikdy nemalovala, proto na těchto pracích zkoušela jaké jí vůbec malba dává vyjadřovací možnosti. Kubismus v jeho podstatě zřejmě nepochopila a snad se ani nesnažila k němu hlouběji proniknout. Obrazy proto můžeme spíše kubizující než kubistické, protože používala kubistické tvary ve více méně dekorativním smyslu. Kubismus jí ovšem zřejmě otevřel cestu k pochopení moderní malby. Dal jí mnoho poznatků o malbě vůbec, které se poté zúročily v dalších etapách její tvorby. Na

⁹⁸ J.B. Svrček (cit. v pozn. 91), s. 50.

něm pochopila princip zjednodušování tvarů a také přísný konstruktivní řád obrazu.

Námětově se tyto kubizující obrazy Jičínské poplatné běžné tehdejší produkci tohoto typu.

6.3. Bližší kontakt s pařížským uměleckým prostředím

Jičínská v průběhu roku 1924 stále více pronikala do prostředí českých malířů usazených v Paříži. V lednu 1924 se setkala s Františkem Kupkou, který zde působil jako profesor Akademie výtvarných umění a staral se o stipendisty, kteří sem přijeli studovat. Od roku 1923 je pravidelně přijímal ve svém působišti v Puteaux u Paříže (výuka se konala formou pondělních tříhodinových přednášek). Tímto způsobem se k němu dostala i Jičínská.⁹⁹ O setkání Jičínská napsala Vladimíru Maisnerovi: „*Bude Tě snad také zajímat, že jsem navštívila malíře Kupku. Ale abych pravdu řekla, byla jsem zklamána. Nevím, ale v mnohém měla jsem jiné názory a já, ač nucena mluvit francouzsky, hrozně jsem se rozohnila a pilně (snad až příliš) jsem odpírala tak, že jsme se rozešli dost nepřátelsky. Dělá teď velmi zajímavé věci. Totiž rozvržení barevné, bez valné kresby a ideje. Barevně velmi pěkné a dekorativní, ale myslím, že se to spíš hodí za malbu stěny, než obraz. Kovář (stipendista) navštěvuje ho pilně. Tož ten Kupka radil, bych pracovala samostatně (což schvaluji) bez akademií, dále nechápe, že mohu měnit kantory. Prý mám zůstat stále u jednoho a dojmy z mládí, které jsou nejpevnější si uchovat (tedy u mě snad Úprka!!). Dále chci-li pochopit francouzské umění, nutno studovat též ducha, literaturu a hudbu francouzskou. Z toho celého jsem porozuměla, že jsem měla zůstat v Praze, nechodit na žádnou školu a pracovat sama. To je všechno hezké, ale já jen nechápu, proč on přijal místo profesorské a proč on teď žije v Paříži. Tedy ho nechápu, ale nejen já, i jiní Češi byli jím trochu zklamáni.*“¹⁰⁰ Z hodnocení Kupkových prací vyplývá, jaký měla Jičínská v té době názor na abstraktní umění a že jeho pochopení jí tehdy bylo velmi vzdáleno. Ani on jí ale nebyl příliš nadšen, hlavně z jejího obdivu k jejímu tehdejšímu

⁹⁹ Jméno Jičínské se nachází na seznamu Kupkových žáků pro školní rok 1923/24 a 1924/25. Pro školní rok 1923/24 je tam uvedena pod svým pozdějším jménem Věra Jičínská-Laichterová, což svědčí o dodatečném zápisu. Spolu s ní jsou v tomto roce uvedeni mj. Josef Šíma, Jan Zrzavý, Marta Jirásková a Bohuslav Martinů. Svědčí to o tom, že tito nebyli nějakými jeho pravidelnými žáky, ale spíše jej pouze několikrát navštívili a on si zapsal jejich jména. Viz. Petr Meissner (ed.) *Kupka – Waldes, Malíř a jeho sběratel, Dílo Františka Kupky ve sbírce Jindřicha Waldesa*. Antikvariát Meissner, Praha 1999. Z tohoto seznamu zřejmě pochází informace, kterou uvedl Vojtěch Lahoda: „*souborná výstava [...] Věry Jičínské, žáčky Františka Kupky z Paříže, z léta 1927.*“ Viz Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, IV/2. Praha 1998, s. 69.

¹⁰⁰ Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 17. 1. 1924 (cit. v pozn. 97)

učiteli Légerovi, což vyplývá z jednoho jeho dopisu Waldesovi, ve kterém popisuje to stejné setkání., *Včera u mne byla jedna česká slečna malířka. Je začkou Ferd. Legéra a mluvila mi o něm jako o ohromném mistru. Tento Legér není beze mne myslitelným, ale poněvadž to vše běže jarmarečněji, tak i taková hloupá moucha mu jde na lep. Já to vydržím! [...]*¹⁰¹

Na počátku roku 1924 Jičínská zřejmě neuvažovala o tom, že v Paříži setrvá příliš dlouhou dobu. Plánovala zřejmě pokročit ve studiu malby, načerpat podněty z moderního umění a vrátit se do Čech.¹⁰² Hlavním důvodem k úvahám o návratu byla zřejmě touha finančně se emancipovat od otce.

Fascinace velkoměstem a bohémským životem byla však silnější. O své lásce k tepajícimu městskému shonu se vyznala v dopise Vladimíru Maisnerovi: „*Myslím, že je dnešní život málo lyrický a já miluji ten hrozný ruch, shon, křik velkoměsta. Ta disharmonie mně hrozně dělá dobře. Víš, tak vnořit se někdy do toho hřmotu, mezi ty automobily, tramvaje, autobusy, mezi křik, rámus, troubení. Tam někdo spadl, zde zas někoho přejeli, někdo utonul, Seina se rozvodnila, lidé se stěhují, Dixmunde ztroskotala, vražda, oheň, voda, všechno dohromady – velká disharmonie se vyvrcholí v zoufalý křik moderního člověka. – Víš, dovedu se tak do toho vžít a na koncertech slyším-li Beehovena, Liszta, Chopina, cítím uspokojení, klid. Jakmile uslyším věci moderní, ať už Francka, Saint-Saina, Ravela neb Stravinského – klid pomine, nervy rozehraji se v celém těle, cítím úžasný neklid, někdy až zoufalství, bolest, ale to vše je tak krásné, víš, tak hrozně krásné. Nevím, dovedeš-li mně chápat, ale jí to moderní tak miluji. Vždyť jsem dítě doby a to doby hodně napjaté a zoufalé.*“¹⁰³ Podíl na tom, že Jičínská od svého záměru vrátit se do Čech upustila, měl

¹⁰¹ Meissner, P. (cit. v pozn. 99), s. 111.

¹⁰² V dopise Vladimíru Maisnerovi napsala: „*Tedy vážnost života na mně doléhá a táži se sama sebe, co podniknu. Jsou 3 možnosti. Buď kantořit, neb vzít místo v uměleckém závodě, neb kumšt volný a velký. Snad začnu s tím nejméně praktickým. Bojím se kantoření a myslím, že i místo v kterémkoli ohledu by mně vázalo a já miluji tak volnost! A teď, kdy jsem se s takovou pílí pustila do malování, litovala bych všeho nechat a dělat nějaké líbivé ilustrace, neb inseráty a na kantoření myslím, že se valně nehodím. Hodlám proto dohodit se se sestrou v Brně, kde bych si najala nějaký ateliér, pracovala pro sebe a hleděla tak vydělat si nějaký peníz na skromné živobytí. Není to nic praktického a bojím se, že toho budu muset asi za čas nechat, neb umřít hladu. Ale za pokus to stojí a chci začít zatím Brnem, kde mám sestru a kde není tolik ubohých umělců, jako jsem já. Nepůjde-li to, vrhnu se třeba na kantořinu, ať už mě to ubije. Budu pak jen vzpomínat.*“ Viz dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 17. 1. 1924 (cit. v pozn. 97).

¹⁰³ Tamtéž.

pravděpodobně také vliv její kamarádky, sochařky Marty Jiráskové,¹⁰⁴ se kterou měly někdy od počátku roku 1924 pronajatý ateliér v rue de L'Orne.¹⁰⁵

Jičínská byla doslova nabita uměleckou energií Paříže, měnila velmi rychle učitele a snad dokonce navštěvovala několik soukromých malířských škol paralelně. Napsala: „*Střídám školy, zajímá mně úžasně poznat různé názory a směry a myslím, že se od každého mohu přiučit. A já pilně pracuji, zkouším a když prohlížím své práce, řeknu si, že jsem vlastně ještě nic nedokázala a pouštím se opět s horečnou pílí do práce. Právě navštěvuji jistou akademii ruskou a zdá se mně, že je to ta poslední. Chci pracovat už úplně samostatně.*“¹⁰⁶ Učitelem na této „ruské“ akademii¹⁰⁷ byl zřejmě malíř Basile Schoukajev (Schoukhaeff), který byl v souvislosti s jejím pobytem v Paříži několika autory zmiňován.¹⁰⁸

V březnu 1924 se Jičínská vydala s přáteli (mj. s Ursulou Hobhouse a Minkou Podhajskou)¹⁰⁹ přes jižní Francii do Španělska. Cesta trvala od 12. března do 23. dubna a byla zaměřena především na poznávání památek. Navštívili postupně zámky na Loiře, Tours, románské kostely v Poitiers a Angoulême. Projížděli přes Bordeaux, Lourdy, Toulouse, Carcassone, Nimes, Avignonu. Na samém jihu viděli Arles, Marseille i Monte Carlo. 28. března přijeli do Barcelony. O svém prvním dojmu ze Španělska si Jičínská poznamenala: „*Lid chudý, sandále, závoje, černá barva, i zvířata [...]*“¹¹⁰ Poté odjeli do Madridu a prohlédli si Prado, o kterém Jičínská napsala Vladimíru Maisnerovi: „*Jsem v Madridu a obdivuji úžasné výtvořky Greca a Goyi. Jsou to opravdové skvosty malířské.*“¹¹¹ Dalším cílem cesty byla Avila a Salamanca, Toledo, Cordoba, Granada a Sevilla. Zpět se vraceli přes Madrid a Burgos, kde Jičínská údajně velmi obdivovala místní katedrálu.

¹⁰⁴ Marta Jirásková, později provdaná Havlíčková (1898-1981) studovala v letech 1916-1920 na Uměleckoprůmyslové škole u Josefa Drahoňovského a Otakara Španiela a v letech 1920-1923 byla na Akademii výtvarných umění žačkou Jana Štursy. V letech 1924-1925 na škole Grande Chaumière v Paříži. Ve 20. letech byla její tvorba ovlivněna neoklasicismem, vytvářela zejména podobizny a akty. S Jičínskou se znaly již z dob studia na Uměleckoprůmyslové škole. Viz Toman, P. (cit. v pozn. 17), I; Tomeš, J. (cit. v pozn. 25), I, s. 618. Z roku 1924 pochází její portrétní bysta Jičínské, která je uložena v Městském muzeu v Dobrušce.

¹⁰⁵ Informace pochází od Prokopa Laichtera: „*Prvý svůj společný ateliér se sochařkou Martou Jiráskovou má dočasně na Montparnassu v rue de L'Orne [...]*“ Viz *To co předcházelo* (cit. v pozn. 62). Z žádného jiného zdroje se jí ovšem nepodařilo ověřit.

¹⁰⁶ Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 17. 4. 1924 (cit. v pozn. 97)

¹⁰⁷ Snad mohlo jít o *Académie russe*, která sídlila na Avenue du Maine č. 54. Viz Bougault, Valérie (cit. v pozn. 23), s. 202.

¹⁰⁸ Schoukhaeff (Schukajeff), Basile (Wassilij) (1877? - ?), ruský malíř žijící v Paříži. Studoval na petrohradské malířské akademii, od roku 1911 pobýval v Moskvě, později přesídlil do Paříže, kde vystavoval na salonech. Viz Vollmer (cit. v pozn. 17), 4, s. 217. Zmiňuje jej také Prokop Laichter a to v souvislosti s pracemi Jičínské, ovlivněnými španělskou cestou v roce 1924.

¹⁰⁹ Jsou podepsány na rubové straně jedné z pohlednic, kterou si Jičínská ze Španělska přivezla. Viz sbírka pohlednic Jičínské uložena in MmD, fond XIV/236, kart. 210.

¹¹⁰ *Věra Laichterová-Jičínská, Denopisy...* (cit. v pozn. 47).

¹¹¹ *Věra Jičínská. Paleta mého života* (cit. v pozn. 57)

Z cesty Francií se dochovala řada skic.¹¹² Mezi nimi se kromě konvenčních realistických náčrtků detailů architektury nachází několik kubizujících studií městské krajiny. Je to zejména kresba ulice v Tours.¹¹³ Střechy domů jsou špičaté a jsou zachyceny pomocí jednoduchých ostrých hran.

Mezi skicáky Jičínské je uložena také složka kreseb s názvem *Španělsko*.¹¹⁴ Obsahuje několik tužkových skic a dvě větší tužkové kresby kolorované akvarelem – *Interiér mešity v Cordobě* [Kat. č. K2 a K3]. Akvarely prozrazují určitou změnu oproti předchozí tvorbě. Pomocí několika velkorysých tahů štětce je zobrazena hra barev a světla uvnitř mešity. Tvary jsou plošné, dominují vertikály sloupů, červená a modrá barva. Díky své odhmotněnosti působí akvarely téměř abstraktně a vzdáleně připomenou díla orfistů.

S těmito akvarely zřejmě bezprostředně souvisí nedatovaný pastel, nazvaný autorkou *Mnich* [Kat. č. K 1]. Na jeho zadní straně je rukou Prokopa Laichtera napsáno: „*Mnich*“ *reminiscence na studijní cestu po Španělsku v roce 1924, výtvarně éra „shoukajevovská“*.¹¹⁵ Obrazovému prostoru vévodí mohutný oblý sloup, vedle vidíme oblouk oka ze kterého proniká šikmými čárami zobrazený proud světla. Pod obloukem okna je další oblouk pod nímž stojí malá postavička modlícího se mnicha v kutně. Pastel je monochromní, převládá neutrální hnědošedá, na světlo bylo použito béžové. Celá kompozice (a zejména „zhmotněný“ proud světla) svou jistou schematičností vzdáleně připomene některé obrazy Františka Drtikola. Zřejmě šlo o krátkou epizodu tvorby, ve které se Jičínská vzdala ostrých hran a nahradila je rytmickou skladbou oblých linií a ve které byla nejspíše inspirována tvorbou ruského malíře Shoukajeva.¹¹⁶

¹¹² Skici jsou uloženy in MmD, fond XIV/236, kart. 211, složka 117, podsložka *Francie*. Tyto kresby nejsou zařazeny do katalogu.

¹¹³ Kresba tužkou a barevnými pastelkami, datovaná Tours 14. 3. 1924.

¹¹⁴ MmD, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

¹¹⁵ . Prokop Laichter o vlivu cesty do Španělska na tvorbu Jičínské napsal: „*Tento první velký zájezd vyladí její tvorbu na pochmurnější novou strunu v barvě a tónu. Náladovým úvodem této cesty byla jí rozsáhlá romantika carcasonského hradu. Měla dojem velkého přírodního divadla. Její sklonnost k orientální pohádkovosti opřádal krajkové dojmy maurských arabesek, právě tak síně sevillského Alcatrazu, jako půvab nádvoří Alhambry v Granadě. A přece nejsilnějšími dojmy monumentality působil na ni sloupový labyrint kordovské mešity a ve vyprahlé krajině hradební prstenec Avily. Dle svých náčrtů pak v Paříži zachytila své dojmy v olejových obrazech [...]*“ Viz *To co předcházelo...* (cit. v pozn. 62)

¹¹⁶ O jeho tvorbě se mi bohužel nepodařilo nic bližšího zjistit.

V červenci podnikla s Martou Jiráskovou a Rudolfem Keplem¹¹⁷ výlet do Beauvais. Zachovalo se několik tužkových skic katedrály, na niž ji upoutaly především ostré hrany věží, které jí dovolily uplatnit kubizující pojetí.¹¹⁸

Na konci července 1924 musela Jičínská s Martou Jiráskovou opustit ateliér v rue de L'Orne.¹¹⁹ V té době již měly vyhlédnutý a zamluvený nový ateliér, který se nacházel v rue Vercingétorix č. 50. Přidala se k nim ještě Martina spolužačka od Štursy, sochařka Mary Durasová,¹²⁰ který se někdy v té době vrátila z New Yorku, kde pobývala se svým přítelem Maximem Kopfem.¹²¹ Mezi skicami Jičínské se zachovaly dvě znázorňující zákoutí v tomto ateliéru. Na obou je použito ostrých kubizujících hran, větší akvarel znázorňuje přenosné umývadlo stojící na stoličce pod oknem, druhá kresba uhlová kresba kamna s nádobou s vodou [Kat. č. K 5 a K 6].

Naděšený tón, který zazníval z dopisů Jičínské z konce roku 1923 je ve druhé polovině roku, v době stěhování do rue Vercingétorix, vystřídán obavami a mírnou skepsí, která postupně vyústila v průběhu roku 1925 v duševní krizi. Jičínská začíná reflektovat změnu, kterou prošla od svého příjezdu do Paříže, proměnu naivní studentky v samostatnou ženu.¹²² Pronásleduje ji ovšem nevíra ve vlastní výtvarné schopnosti a vědomí neschopnosti najít si ve změti pařížských uměleckých stylů vlastní polohu.

Počáteční fascinace ruchem moderního velkoměsta a jeho hektickým životem postupně přechází v zahlcení: „*Ta Paříž je ohromná, drží mě ještě stále ve svých spárech a já se jí poddávám cítíc, jak mě každou minutu, ba každou vteřinu vysává. Dnes nemohu už ani do musea, galerie mě odpuzují, u knih nevydržím, k malbě neb studiu nemám stání a tak bloudím tou Paříží jako náměsíčná osoba a často se táži sama sebe, jsem-li to vůbec já. Ty dny bez práce, ty dny myšlení mě dorazily úplně. Nejhorší je myšlenka, že já opravdu k ničemu*

¹¹⁷ Rudolf Kepl byl mj. umělecký kritik, který v roce 1911 připravovat spolu s Antonínem Matějčkem výstavu francouzských Nezávislých v Praze. Působil v Paříži jako pracovník Československé ambasády. Jeho korespondence Jičínské ze dvacátých let je uložena in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

¹¹⁸ Kresby jsou uloženy in MmD, fond XIV/236, kart. 211, složka 117, podsložka *Francie*. Jsou datovány 20. 7. 1924. Nejsou uvedeny v katalogu.

¹¹⁹ 6. srpna napsala: „*Před týdnem musela jsem opustit ateliér a bydlím zatím v hotelu, jelikož příští ateliér není ještě uprázdněný.*“ Viz Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 6. srpna 1924. Přepsal Prokop Laichter v rukopisu *Věra Jičínská. Paleta mého života* (cit. v pozn. 57). Důvody tohoto stěhování nejsou blíže známy.

¹²⁰ Mary Durasová (1898 – 1982), žačka Josefa Drahoňovského a Otakara Španiela na Uměleckoprůmyslové škole a Jana Štursy na Akademii výtvarných umění. V roce 1922 se seznámila s Maxem Kopfem, se kterým později pobývala v Paříži a za kterého se provdala. Srov. Tomeš, J. (cit. v pozn. 25), I, s. 267; Toman, P. (cit. v pozn. 17), I.

¹²¹ Přidala se k nim někdy na konci léta nebo na podzim 1924 nebo na začátku roku 1925. O návratu Mary Durasové z New Yorku viz diplomová práce Ivo Habána, *Maxim Kopf*, Masarykova univerzita, Seminář dějin umění 2001.

¹²² Vladimíru Maisnerovi napsala: „*Říkal jsi už loni, Vlášo, že jsem se změnila, letos si to musím říct já sama. Tenkrát na Umprum byla jsem poslušným děvčátkem, které dělá vše, co chce tatínek, neb Kysela a které je při*

nejsem. Nedovedu pracovat jak jiní, nedovedu se uživit a toulám se tak bezúčelně světem. Dnes nevím, co bych za to dala, kdybych mohla žít spokojeně v klidu. Tady uprostřed shonu moderního života jsem až příliš znervóznělá. Těch několik dní, co nemohu pracovat, co nemám ateliér, nemám už opravdu stání. Večer ulehám, abych se celou noc válela bezúčelně na posteli, ráno vstávám, abych kreslila neb psala a vše, co začnu, mně padá z rukou a já nakonec praštím se vším a toulám se ulicemi bez cíle, bez útěchy. Takový je můj poslední život, život hrozného neklidu, nesrovnalostí a plný výčitek svědomí. Jediná moje útěcha je, že co nejdřív dostanu ateliér a pak se vnořím jen do práce, do malování.“¹²³

Jičínská se opět pokusila zbavit se finanční závislosti na otci a najít si práci, ale opět bezúspěšně: „Nevím, je-li Ti známo, že jsem vzala místo. Malovala jsem v Sèvresu pro jednoho architekta šály. Výdělek by nebyl býval tak špatný, ale ta únava, ani ne tělesná, jako duševní! – Pomysli si, malovat celý den od rána do večera šály japonskými vzory, malovat denně, měsíce, roky – k zoufání. Za tři neděle jsem byla tak sedřena, že mě známi nepoznávali.“¹²⁴

Pozitivním momentem bylo, že po přestěhování do rue Vercingétorix se začaly prohlubovat kontakty Jičínské s ostatními českými umělci, pobývajícími v Paříži. Ze srpna 1924 pochází zpráva, že se setkala s architektem Adolfem Loosem.¹²⁵ Jejím velmi blízkým přítelem se postupně stal Jan Zrzavý Často se vídala také s Bohuslavem Martinů a jeho přítelkyní, budoucí ženou Charlottou a také s uměleckým kritikem Václavem Nebeským, u kterého v rue Delambre č. 11 Martinů bydlel. Tato ulice, stejně jako rue Vercingétorix, se nacházela na Montparnassu, pařížské čtvrti, kam byl ve dvacátých letech soustředěn umělecký život města,¹²⁶ působilo zde velké množství soukromých uměleckých škol (*Académie Colarossi, Académie de la Grande-Chaumiére, Académie Moderne, Académie Ranson, Académie russe...*) Centrem této kosmopolitní čtvrti byl Boulevard du Montparnasse, kde byly proslulé kavárny a noční podniky, ve kterých se setkávala pařížská bohéma.¹²⁷

tom spokojeno [...] A dnes? Mám zkušenosti, mnoho zkušeností.“ Srov. dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 6. 8. 1924 (cit. v pozn. 119)

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy...* (cit. v pozn. 47)

¹²⁶ Ve druhé polovině 19. století a na počátku 20. století plnil úlohu centra pařížské bohémy Montmartre, po roce 1910 se těžiště postupně začalo přesouvat na Montparnasse. Viz monografické publikace a těchto čtvrtích a jejich roli v uměleckém životě Paříže – Buisson, Sylvie, *Paris Montmartre: A Mecca of Modern Art 1860-1920*. Paris 1997; Bougault, Valérie, (cit. v pozn. 23)

¹²⁷ Jak napsal o tehdejší uměleckém životě soustředěném na Montparnassu v roce 1922 Jaroslav Jíra ve stati *Mladé francouzské umění*: „Chcete-li viděti nové umění v Paříži, marně byste je hledali v Louvru nebo snad dokonce v Musée Luxembourg [...] Musíte na Montparnasse, do soukromých akademií na rue de la Grande Chaumiére a v sousedních, do malých krámků obchodníků s obrazy a do kaváren na křižovatce boulevardů Montparnasse a Raspail: do Rotundy, Café du Parnasse, Le Petit Napolitain, Boîte à Couleurs, Le Globé, Caméléon a jak se ještě jmenují. Zde, v takové Rotundě, v Babelu národů všech ras a všech barev, jsou jediné mladí, zde na stěnách kaváren a v barech, mezi zrcadly, lahvemi a věšáky debutují zítřejší slavní a padají

Jičínská se téměř scházela se společnostmi českých umělců proslulé Café du Dôme¹²⁸ a vedlejší Café de la Rotonde¹²⁹. Tyto kavárny byly kosmopolitními centry, kde se scházeli umělci, převážně cizinci, žijící v Paříži. Adolf Hoffmeister byl v roce 1926 okouzlen atmosférou v Café de la Rotonde: „*Je snad mnoho kaváren, avšak jediná Rotonda nemá konkurenci. Zde je randevous nejskvělejších lidí světa [...]*“¹³⁰ Jak se dočteme ve *Průvodci Paříží a okolím Štyrského a Toyen z roku 1927*: „*Café de la Rotonde – rendez-vous moderní bohémy [...]* Spolu s Dómem naproti je to kosmopolitní kavárna, kde lze slyšeti všechny řeči mimo francouzské [...]. Rotonda s Dómem jsou útočištěm všech montparnasských povalečů.“¹³¹ Na tato setkání umělců vzpomínala po letech Charlotta Martinů ve své knize *Můj život s Bohuslavem Martinů*: „*Večery trávil s kamarády v Café du Dôme na Montparnassu. Seděl tam u šálku černé kávy za 10 centimů celé hodiny. Scházeli se tam hudebníci a malíři a často mezi ně zavítal umělec projíždějící Paříží. Z Čechů přicházivali někdy členové vyslanectví jako Šafránek, Špaček, Vaněk. Ze skladatelů tam býval Rumun Marcel Mihalovici, Maďar Tibor Harsányi, Švýcar Conrad Beck. Z českých malířů byl to hlavně věrný Bohušův druh Jan Zrzavý, pak malíři Tichý, Kupka, Šíma, Věra Jičínská, Wiesner; kromě Čechů Švýcar Werner Hartmann; ze sochařů si vzpomínám na jména Štefan a Vlach. Řadu jmen jsem zapomněla, ale na jméno českého spisovatele Richarda Weinera si vzpomínám zcela jasně.“¹³²*

včerejší, zde jediné se rodí nové myšlenky a nové umění. Montparnasse je doménou mladých. Kdysi, ještě před válkou, byl jí Montmartre, svobodná republika bohémy, svět uměleckých kabaretů, music-hallů, dancingů, cirků [...] Během války kabarety a music-hally zpanštlily, staly se doménou Američanů a válečných zbohatlíků – a mladí opustili houfně Montmartre [...] Montparnasse se stal jejich novým asylem.“ Srov. Jaroslav Jíra, *Mladé francouzské umění. Veraikon VIII*, 1922, s. 85.

¹²⁸ Viz Bougault, V. (cit. v pozn. 23), s. 129-131. Apollinaire o Café du Dôme poznamenal: „*Le Dôme is a café on the corner of Boulevards Raspail and Montparnasse frequented by German painters or „dômiers“ (...)* There the German reputation of such and such a French painter was decided.“

¹²⁹ Ta se nacházela na slunné straně bulváru a měla údajně zcela jinou atmosféru. Později, v roce 1927, byla otevřena ještě proslulá kavárna La Coupole, o které Valérie Bougault napsala, že přesně vyjadřovala atmosféru pařížských *Roaring Twenties*. „*La Coupole was to become legendary, and with its twenty-foot high ceiling, decorated by Solvay and its pillars frescoed by the likes of Kisling, Léger and Maria Vassiliev, it was the very symbol of the Roaring Twenties.*“ Srov. Bougault, V. (cit. v pozn. 23), s. 132.

¹³⁰ Adolf Hoffmeister, *La Rotonde. Rozpravy Aventina*, II, 1926 – 1927, s. 49.

¹³¹ Štyrský – Toyen – Nečas, *Průvodce Paříží a okolím*. Praha 1927, s. 305-306. Jak napsala Laura Claridge ve své knize *Tamara de Lempicka. The Life od Deco and Decadence* (cit. v pozn. 24), s. 76: „*Artists and hangers-on crowded the Rue de Montparnasse. They gathered at the Café du Dôme, and the ultramodern La Coupole grex increasingly popular. Café Rotonde, at the far end of the street from the Dôme and more refined, if more expensive, stayed much the same as it had been for years.*“

¹³² Charlotta Martinů, *Můj život s Bohuslavem Martinů*. Praha 1978, s. 14. Jičínská si zapsala dojmy z jednoho odpoledne v kavárně Dôme do svého deníku: „*Sedím odpoledne v kavárně Dôme. Jest nádherné počasí a kavárna přeplněná. Pozorují světle oblečené dámy a unuděné mladíky. Přichází umělec s dlouhými kadeřemi. Také ten se nudí, neboť žive dlouze. Slepec mě upoutal. Byl malý, hubený a měl nepromokavou malou pelerínu a v ruce držel dlouhou tyč [...] A slepý jde dále krokem, lhostejně se zvednutou hlavou [...] A život jde dále, elektriky jezdí, auta uhnání a lidé se tlačí. Dlouho pozoruji ten dav, konečně vstávám a odcházím – a hle slepý přichází zase, krok za krokem se svou pelerínou, holí a vysoko zvednutou hlavou. Je to také život? (Slepec je*

Štědrý den roku 1924 trávila Jičínská se společností v ateliéru u Zrzavého. Do deníku si zapsala: „*Štědrý večer – tajemný svátek? U Zrzavého v atelieru.*“¹³³ Štědré večery u Zrzavého se staly tradicí a Jičínská na to později vzpomínala v jednom z dopisů Zrzavému: „*Vzpomínám na ty nezapomenutelně milé štědré večery ve Vašem atelieru na Montmartru. Uprostřed toho polyglotního francouzského velkoměsta malé, útulné zákoutí se slováckými vyšívanými plenami, českou keramikou, se štědrovečerním kaprem a vánočkou na stole a celou tou českou vánoční pohodou, kterou hostitel sám dovedl vykouzlit a duševní dítky z obrazových rámců jen ještě zvýšily. Venku chvěla se Paříž tisícerymi světly a vánočním veselým ruchem. Bylo nám u Vás tak dobře, všem nám bylo tak bezstarostně volně jako dětem, které zapomenou na vše a těší se jen na vánoční stromek a vánoční pohodu. Bývala tam Marta, Charlotta, Martinů, zahráli jsme si i nějaké ty veselé společenské hry, připili si na zdraví a až hluboko po půlnoci rozcházeli se každý ke své pařížské čtvrti.*“¹³⁴

Silvestr téhož roku trávili u Jičínské a Jiráskové v rue Vercingetorix se Zrzavým, Martinů, Františkem Muzikou, Bedřichem Feuersteinem a dalšími. „*Silvestr: Tanec skvělý vynález. Večer při pití, jídle a tanci za gramofonu u nás 50 rue Vercingetorix. Tango opájí – unáší. Člověk letí do dalek, do pohádkových sfér a lidé se přibližují. Elektrický proud prochází z ruky do ruky, z těla do těla, je to vášeň, opojení a je to tak krásné!*“¹³⁵

7. U André Lhota 1925 – 1926

7.1. Pochybnosti

V první polovině roku 1925 Jičínská stále bydlela v ateliéru v rue Vercingetorix s Martou Jiráskovou a Mary Durasovou. Dívky zřejmě vedly nevázaný život a stýkaly se s řadou lidí z uměleckého prostředí. Jičínská v té době navázala bližší vztah s několika muži z tohoto okruhu. Pravděpodobně od ledna 1925 se datoval její poměr s berlínským malířem židovského původu Marxem.¹³⁶ Tento vztah trval ovšem pouze krátce, protože Marx byl

obvyklou figurkou Montparnassu a nazývá se Gondolier).“ Viz *Pařížský deník Věry Jičínské*, zápis z 22. května 1926, MmD, fond XIV/236, kart. 210.

¹³³ Zápis do deníku ze 24. prosince 1924, *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v předch. pozn.). Uvádí také Prokop Laichter v rukopisu *Věra Jičínská. Paleta mého života* (cit. v pozn. 57)

¹³⁴ Dopis Jičínské Janu Zrzavému z Prahy ze 6. listopadu 1950. Památník národního písemnictví, fond Jan Zrzavý, inv. č. 1678-1726.

¹³⁵ *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132), zápis ze 31. prosince 1924. Také viz *Věra Jičínská. Paleta mého života* (cit. v pozn. 57)

¹³⁶ Tento malíř není uveden v dostupné slovníkové literatuře. Prokop Laichter o něm později napsal: „*Marx byl berlínský malíř – žid. Věra i já později jsme byli přesvědčeni, že sotva přežil hitlerovskou éru a že jeho závěr byl jistě podobný stovkám a tisícům jeho souvěrců. Od roku asi 1927 možná již před tím pro Věru stopy tohoto*

zřejmě ženatý.¹³⁷ Konec tohoto flirtu ale uvrhl Jičínskou do hlubokých depresí, které ji ochromovaly v malířské činnosti. 28. února si do deníku zapsala: „*Noc neklidná – podivná. Marx zmizel, láska nadarmo zničená. Proč neumřít [...] Podlaha praská, vlaky jezdí, hodiny bijí a kolem mě spí bytosti spánkem spravedlivých. Ve mně je neklid, spánky buší. Chtěla bych milovat, milovat láskou století dvacátého – nebo dávnověku, neb bytostí divoce žijících. Není to správné milovat, jak bytosti kolem činí, jak ptáci a motýli? Dřív věřila jsem v ideální, duševní lásku, dnes toužím po hmotné.*“¹³⁸

Smutek z neúspěšného vztahu se Jičínská zřejmě rozhodla řešit vztahem jiným. Dalším mužem v jejím životě byl Vincent de Breit von Doberdo, kterého Jičínská nazývala Breit.¹³⁹ Pocházel z maďarské šlechtické rodiny, pohyboval se v kruzích mezinárodní bohémy a přijel do Paříže pravděpodobně také studovat malbu. Jičínská se s ním znala již dříve, zúčastnil se také zájezdu do Španělska v březnu a v dubnu 1924.¹⁴⁰ Intenzivněji se s ním stýkala už od podzimu 1924. Vztah s ním se tedy zřejmě rozvíjel paralelně se vztahem k Marxovi.

Velikonoce 1925 strávili spolu a několika přáteli u moře v Trouville a Dauville. Ale ani tento vztah jí nepřinesl duševní klid, naopak prohloubil narůstající duševní krizi. 20. května Breit odjel a to bylo poslední kapkou, Jičínská se takřka zhroutila. V létě zřejmě krize vyvrcholila, deníkové záznamy z té doby jsou vesměs zoufalými výkřiky. 10. července si například zapsala: „*Smrt si sedla před dveře. Je mně teskno, hrozně smutno – chci ještě žít. Mám strach, hrozný strach. Otevřu dveře a hle prázdno – smrt zmizela. – Tichá noc [...]* Miluji, hrozně miluji Breita. Proč nemohu milovat Vládu?“¹⁴¹

Vladimír Maisner byl stále do Jičínské zamilován, v srpnu 1925 ji v Paříži navštívil a zřejmě se snažil obnovit jejich vztah. Jičínská jej však považovala již pouze za přítele-důvěrníka a v dopisech se mu svěřovala ze svého bolestného vztahu k Breitovi, který v září opět přijel.¹⁴² V Paříži ovšem pobyl pouze měsíc a v říjnu 1925 odcestoval do Londýna. Jičínská měla zřejmě v plánu odjet za ním a zřejmě v Londýně nějakou dobu zůstal a najít si tam práci.¹⁴³ Vypravila se tam na jaře následujícího roku, ale pobyla zde pouze měsíc a

záhadně dobrodružného výtvarníka mizejí. Mezi fotografiemi Věřiných sbírek jsem našel Marxovu portrétní podobiznu [...] Dle zmíněné fotografie – byl-li to jeho autoportrét nesla se asi tvorba Marxova za kokoschkovským expresionismem. Jinak Věra více o něm nehovořila, ani o směru jeho tvorby, ani o jeho duševním založení.“ Viz Věra Jičínská. Paleta mého života (cit. v pozn. 57). Snad se mohlo jednat o malíře Johanna Marxe narozeného v roce 1895, který je uveden jako vystavující na salonu v roce 1925. Viz katalog Exposition annuelle des Beaux-Arts. Salon 1925., s. 62.

¹³⁷ 17. února 1925 si Jičínská do deníku zapsala: „*Miluji Marxu – miluji hříšně. Divné kouzlo. Nemám ho milovat, má ženu, žije s ženou a pro mě je jen rozloučení.*“ Viz Pařížský deník Věry Jičínské (cit. v pozn. 132), také viz Věra Jičínská. Paleta mého života (cit. v pozn. 57)

¹³⁸ Tamtéž.

s Breitem se pravděpodobně vůbec nesetkala. Pod vlivem Maxe Kopfa, přítele Mary Durasové přemýšlela také o cestě do Ameriky.¹⁴⁴

Jak vyplývá z některých deníkových záznamů a korespondence, deprese, do kterých se Jičínská v roce 1925 a později opakovaně dostávala pramenily mimo jiné také z jejich pochybností o tom, jestli se jako žena může seriózně věnovat malířství. Ve dvacátých letech měly již ženy bezpochyby mnohem více možností než například na začátku století a mnohem více z nich bylo již známými umělkyněmi.¹⁴⁵ V Paříži po 1. světové válce tvořilo velké

¹³⁹ V pozůstalosti Jičínské se dochovala jeho vizitka se šlechtickým znakem. Viz MmD, fond XIV/236, kart. 208. Prokop Laichter o něm později napsal: „[...] tento poněkud zhýčkaný synek z maďarské generálské rodiny... Bylo mnoho vnějškového na tomto subtilnějším elegantovi, tak vyžehleně dbajícím na svůj zevnějšek až po ty dandyovské botičky a nonšalanci ohrnutých, málo snímaných rukaviček [...] dělal průměrné kubistické a expresionistické skici – nepůvodní, prosté vši osobitosti [...]“ Viz Věra Jičínská. *Paleta mého života* (cit. v pozn. 57) Jičínská v něm hledala útěchu za Marxe. Do deníku si zapsala: „*Láska k Marxovi bledne a Breit stojí přede mnou. Je inteligentní a věřím v jeho upřímnost.*“ Viz *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

¹⁴⁰ Je podepsán na pohlednici, kterou poslala Jičínská Vladimíru Maisnerovi 6. 5. 1924. Viz Věra Jičínská. *Paleta mého života* (cit. v pozn. 57)

¹⁴¹ Viz *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

¹⁴² V 20. září Maisnerovi v dopise napsala: „*Ty víš v jaké spletené situaci se já sama nalézám a ne a ne se z ní vymotat [...] Breit najednou přijel a věř, bála jsem se našeho shledání hrozně a musím doznat, že ty první okamžiky byly vskutku krásné. Ale teď se bojím, bojím se té lásky, myslím, že jsme přece trochu odlišní a že to nepůjde. Ani o tom nechci mluvit, ale nemohu jinak. Mimo to naše shledání nepotrvá také dlouho. Sotva děle než měsíc, neboť má Breit v Londýně zamluvené nějaké místo na kreslení vzorů a tak se zase rozejdeme – a potom bůhví kdy a jak se sejdeme a takový je ten náš bohémský život. Je mně úzko, když na to myslím a proto mívám teď dost trpkou náladu a nejraději bych na nějakou dobu co nejdřív odtud zmizela, abych se trochu uklidnila.*“ Viz Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 20. 9. 1925 in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

¹⁴³ „*Pak na jaře chci do Londýna a pokusím se najít nějaké zaměstnání. Víím, že se k uměním nebudu věnovat a chtěla bych tedy několik let pracovat, třeba dít pro umělecký průmysl někde v cizině, abych se pak zase na nějakou dobu mohla klidně oddat umění.*“ Viz dopis Vladimíru Maisnerovi ze 20. 9. 1925 (cit. v předch. pozn.)

¹⁴⁴ „*Maxim Kopf pojede asi už za 3 týdny nazpět do Ameriky. Psali mu z toho biografu, že mají práci – vymalovat divadlo – a chce-li, aby ihned přijel. Tož Mary zůstane opět osiřelou. Smutný život.*“ Viz dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 6. 9. 1925 in: MmD, fond XIV/236, kart. 209. „*Kopf jede už ve středu do Ameriky. Kéž bych se tam také jednou dostala. Naučila bych se prakticky myslet a usnadnila si tím život.*“ Viz Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 20. 9. 1925 (cit. v pozn. 143)

¹⁴⁵ Dějiny „ženského umění“ se těší v dnešní době pozornosti zejména feministického dějepisu umění v západní Evropě a v Americe. Vzniklo zde několik rozsáhlých prací na toto téma například: Chris Petteys, *Dictionary of Women Artists: An International Dictionary of Women Artists Born Before 1900*. Boston 1985; Wendy Slatkin, *Women Artists in History from Antiquity to the 20th Century*. New Jersey 1985; Ann Sutherland – Linda Nochlin, *Women Artists: 1550 – 1950*. Los Angeles 1976; Isabelle Anscombe, *A Woman's Touch: Women in Design from 1860 to the Present Day*. London 1984; Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*. Boston 1985; Penny Dunford, *A Biographical Dictionary of Women Artists in Europe and America Since 1850*. Philadelphia 1989; Bridget Elliott – Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers: Modernist (im)positionings*. London 1994; Marsha Meskimmon, *the Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*. New York 1996 a další. U nás toto téma ještě stále čeká na seriózní výzkum a syntetickou studii, pojatou mj. například ze sociologického hlediska. V 1. polovině 19. století se u nás malířství jako povolání věnovaly téměř výhradně dcery nebo jiné příbuzné významných malířů, které k řemeslu „přičichly“ v rodném domě. Byla to Amálie Mánesová, Charlotta a Luisa Piepenhagenovy, Anna Sequensová. Výtvarné školy začaly první dívky navštěvovat až v 2. polovině 19. století. Významnou osobností naší malby se na konci století stala Zdenka Braunerová. Na začátku 20. století a zejména po roce 1910 je naše výtvarné školství již ženám bez větších překážek přístupné, velmi mnoho žen studovalo především na Uměleckoprůmyslové škole. Byl založen *Kruh výtvarných umělkyně*, který ve dvacátých letech pořádal pravidelné výstavy (poprvé vystavoval v roce 1921 v Obecním domě v Praze). Situaci žen v našem umění ve dvacátých letech zhodnotila v revui *Veraikon* Valeria Hachla-Myslivečková následovně: „*Snad žádné ženě, která věnuje se studiu, nebylo nutno překonávat tolik obtíží, jako výtvarné umělkyni české. Odkázána byla doma na školy soukromé nebo na cizinu [...] Kolik mladých talentovaných žen, plných neuvěřitelných ideálů, věnovalo*

množství žen malířek, z nichž některé se proslavily a jejich obrazy byly často reprodukovány na stránkách tehdejších uměleckých periodik např. časopisu *L'Art vivant*.¹⁴⁶ Ze starší generace malovala a velmi často vystavovala Suzanne Valadon¹⁴⁷, která v té době vytvářela především ženské akty. Z mladší generace se svými stylizovanými ženskými postavami proslavila Marie Laurencin¹⁴⁸, významnou se stala kubismem ovlivněná Maria Blanchard¹⁴⁹. Známa byla Polka Alice Halicka,¹⁵⁰ žena Louise Marcoussise, často vystavovala Ruska Elisabeth Makowska,¹⁵¹ později rodilá Polka Tamara de Lempicka¹⁵². Prosadila se také sochařka ukrajinského původu Chana Orlova¹⁵³. Dnes v podstatě pozapomenutými, ale tehdy všeobecně známými francouzskými malířkami byly například Odette des Garets¹⁵⁴, Emilie Charmy¹⁵⁵, Valentine Prax¹⁵⁶.

Žen zde tedy ve dvacátých letech malovalo poměrně mnoho. Jak poznamenala Tamara de Lempicka o svých malířských počátcích v Paříži ve dvacátých letech: „*When I started to paint, it was a time when many women started to paint. There were more women than man, at*

*se výtvarnému umění a ztratilo těmito neblahými sociálními poměry odvahu, sílu a zdraví [...] A mnohým byla studijní léta zkrácena na úkor náležitého vycvičení, pak trpěly za to často ty, které dopracovaly se na určitý stupeň umělecký a musely slyšeti pohrdavé úsudky šťastnějších kolegů, jakož i veřejnosti o „ženské práci“. Teprve naše doba přinesla výtvarnicím veškerá práva studijní a přístup do akademie a všech odborných škol.“ Srov. Valerija Hachla-Myslivočková, Kruh výtvarných umělkyně. *Veraikon IX*, 1923, s. 98.*

¹⁴⁶ O ženách, které se věnovaly umění v Paříži 20. let vzniklo několik studií, bohužel u nás zatím nedostupných například Gil Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*. Manchester, Eng. 1995; Andrea Weiss, *Paris Was a Woman: Portraits from the Left Bank*. San Francisco 1995; Kenneth W. Wheeler - Virginia Lee Lussier, *Women, the Arts and the 1920s in Paris and New York*. New Brunswick 1982; Shari Benstock, *Women of the Left Bank: Paris 1910 – 1940*. Austin 1986.

¹⁴⁷ Valadon, Suzanne (1867 – 1938), malířka patřící ještě k pozdně impresionistické generaci, matka Maurice Utrilla. Srov. Vollmer, H. (cit. v pozn. 17), 5, s. 4.

¹⁴⁸ Laurencin, Marie (1885 - ?), francouzská malířka a grafička, usazená v Paříži. V počátcích své tvorby se stýkala s Picassem, Braquem a Apollinaiem. Srov. Vollmer, H. (cit. v pozn. 17), 3, s. 184.

¹⁴⁹ Blanchard, Maria (1881 – 1932), španělsko – francouzská malířka, patřila k okruhu kolem Picassa, Grise a Lipchitze. Věnovala se zejména figurální malbě a portrétům. Viz Vollmer (cit. v pozn. 17), 1, s. 226.

¹⁵⁰ Halicka, Alice (Alicja) (1895 - ?), polská malířka a ilustrátorka žijící od roku 1912 v Paříži, kde také studovala (např. Académie Ranson). Cestovala po Německu, Itálii, Španělsku, Skandinávii. V počátcích tvorby byla ovlivněna kubismem a částečně holandskou malbou (Vermeer van Delft). Později se přiklonila k realismu. Věnovala se figurální malbě, malovala hlavně portréty a zátiší. Od roku 1923 vystavovala na Salonu des Indépendants a Salonu des Tuileries. Viz Vollmer (cit. v pozn. 17), 2, s. 357.

¹⁵¹ Makowska, Elisabeth, ruská malířka žijící v Paříži. Od roku 1917 pobývala v Berlíně, poté v Paříži. Byla ovlivněna Matissem. Malovala především ženské postavy, květinová zátiší, městskou krajinu. Viz Vollmer (cit. v pozn. 17), 3, s. 303. Byla ve své době zřejmě dosti populární, její díla byla velmi často reprodukována jako součást reportáží ze Salonů v časopisu *L'Art vivant*.

¹⁵² Lempicka (pol. Lempicka), Tamara (de) (1898 – 1980), malířka polského původu. Ve dvacátých letech působila v Paříži, studovala u Maurice Denise a později u André Lhota. Malovala převážně ženské portréty a akty. Ve třicátých letech emigrovala do USA. Viz Vollmer (cit. v pozn. 17), 3, s. 210; Néret, Gilles, *Tamara de Lempicka*. Köln 1992; Claridge, Laura (cit. v pozn. 24)

¹⁵³ Orlova, Chana (1888 - ?), sochařka narozená na Ukrajině trvale žijící ve Francii. Viz Vollmer (cit. v pozn. 17), s. 522 – 523.

¹⁵⁴ Garets, Odette des (1891 - ?), francouzská malířka žijící v Paříži, žákyně Paula Cézanna, pod jehož vlivem malovala. Viz Vollmer (cit. v pozn. 17), 2, s. 200.

¹⁵⁵ Charmy, Emilie (1880 - ?), francouzská malířka portrétů, květin a ovoce. Viz Vollmer (cit. v pozn. 17), 1, s. 424.

that time.“¹⁵⁷ Ženy umělkyně se tehdy běžně účastnily kavárenského i nočního života Paříže a mnohdy si v intenzitě v ničem nezádaly s muži.

I tehdy ovšem žena jako malířka narážela na konvence týkající se místa ženy ve společnosti a na jisté pohrdání „ženskou“ malbou.¹⁵⁸ Tamara de Lempicka například podepisovala své obrazy do roku 1925 s mužskou koncovkou svého jména – Lempicky, aby se lépe prosadily. „*It seems clear that the confusion of gender was Tamara's intent, since she invoked the masculine ending in signing her name ,Lempitzky'. This signature during the first years of her exhibitions [...] implies that Lempicka was not totally convinced it was as easy to be a woman as man in the art world of the twenties.*“¹⁵⁹ „Ženské“ umění bylo vydělováno jako samostatná kategorie a vytvářela se kolem něj řada mýtů.¹⁶⁰

Nechme pro dokreslení zaznít některé názory na „ženskou“ malbu z našeho dobového tisku. Malíř Vlastimil Rada publikoval v roce 1919 v *Republice* sloupek nazvaný *O ženském malování: „Žena dovedla tvořit v literatuře, nikoli v hudbě a výtvarnictví. Nejlepší malířky světa (Rosa Bonheurová, Berta Morisotová, Mary Cassatová) byly v nejkrásnějším případě dobrými epigonkami, nic více. Vytvoření obrazu jako samostatného dramatického celku jest, zdá se, ženě vzdáno. Ale mohli bychom snad očekávat od malující ženy opakování již*

¹⁵⁶ Prax, Valentine (1899 - ?), francouzská malířka, manželka O. Zadkina. Viz Vollmer, H. (cit. v pozn. 17), 4, s. 622.

¹⁵⁷ Claridge Laura, *Tamara de Lempicka. The Life of Deco and Decadence*. New York 1999, s. 83.

¹⁵⁸ Jak píše Laura Claridge: „*But despite the new possibilities for women artists, hurdles still existed. Art students of the period continued to be taught from such books as Walter Sparrow's Women Painters of the World, first published in 1905. The well-meaning Sparrow emphasized as his central theme the eighteenth- and nineteenth-century notion that 'feminine art' was 'emotionally and womanly', most often forming 'decorative genre', in contrast to the 'intellectual masculine genre' of its male counterparts. Until the late 1890s, the only state-funded art school open to women in Paris was the Ecole Nationale pour les Jeunes Filles, which encouraged its students to explore the decorative and applied arts rather than the 'masculine' territory of art proper: easel painting aimed at the timeless [...]. Of the women frequently mentioned in Parisian art reviews of the 1920s, Emilie Charmy, Marie Laurencin, Suzanne Valadon, and Mariette Lydis, all painters of major achievement, usually saw their exhibitions analyzed in the vocabulary of gender – the feminine or masculine qualities of their art [...]. In several art histories written during the 1920s [...] women Cubists were omitted from official accounts of the movement, even though they worked vigorously within the rubric of a still-developing Cubism.*“ Srov. Claridge, L. (cit. v pozn. 24), s. 83.

¹⁵⁹ Claridge, L. (cit. v pozn. 24), s. 99.

¹⁶⁰ Například ve zmiňované rozsáhlé syntetické studii věnované soudobé malbě *Histoire de l'Art Contemporain. La Peinture*, která vyšla v roce 1934 a velmi podrobně mapovala zejména francouzské umění dvacátých let, je ženská malba zpracována jako samostatná kapitola *La peinture féminine*. Její autor, Louis Chéronnet v ní například přirovnává ženskou malbu k lidovému umění: „*La peinture féminine, si paradoxal que cela puisse paraître, est un phénomène comparable à celui de la peinture populaire. C'est un fait isolé, ou l'instinct se mêle curieusement à l'assimilation. Comme le peintre populaire la femme peint d'instinct, mais non spontanément [...]*“ Srov. Louis Chéronnet, *La peinture féminine*, in: Huyge, René (ed.), *Histoire de l'Art Contemporain. La Peinture* (cit. v pozn. 20), s. 203 – 208. Kapitola o ženské malbě je zařazena do většího celku nazvaného *La peinture d'Instinct* spolu s Henri Rousseauem, naivními malíři a Mauricem Utrillem. Ženská malba chápána jako samostatná kategorie s charakteristickými stylovými znaky. Jako hlavní představitelky jsou uvedeny Emilie Charmy, Hermine David, Alice Halicka, Louise Hervieu, Marie Laurencin, Madelaine Luka, Jeanne Marval, Marie-Méla Muter, Valentine Prax a Suzanne Valadon. Tvorba některých jiných malířek je ovšem řazena k jiným kategoriím, například Maria Blanchard k neokubismu nebo Odette des Garets k následovníkům Cézanna.

řečeného, s novým, ženským přízvukem [...] Právě umění jest tvořeno z vnitřní nutnosti. Existence ženského malování jest přecho často podmíněna papírkovými penězi. Ženské malování jest diletantská hračka, prostředek k zahánění nudy, náhražka pletení a vyšívání. Jest to zaměstnání z nedostatku jiného zaměstnání, z nudy, a tato nuda obráží se též v obrazech. Ženské malování jest soukromá zábava a nepatří do oficiálních výstavních síní [...]“¹⁶¹

O „ženském“ umění tehdy pravidelně psala revue *Veraikon*. Poslechněme si některé ze zde publikovaných názorů. Jaroslav Jíra, stať *O ženském umění*: „Bylo by nošením dříví do lesa opakovati, že není geniality u žen, že není žen – rozených umělkyně, že není velkých žen – reformátorek a revolucionářek v dějinách umění a světa. Není úkolem a není v moci ženy v umění, ve vědě, v politice a vůbec v životě, aby převracela svět, aby byla tvůrkyní a vůdkyní, bojující asketicky za nový řád a za nové poznání. V celém světa běhu vyskytuje se jen několik neobyčejných žen básnířek či malířek, které šly svou cestou při budování a vykládání světa, umění a života. Snad, aby výjimkou potvrdily pravidlo, že i ony neznamenaají revoluci ducha ani světa.“¹⁶²

V roce 1941 se Jan Zrzavý v úvodu ke katalogu výstavy Jičínské v Topičově salonu vyjádřil o situaci žen malířek v souvislosti s její tvorbou následovně: „Její dílo není ještě dostatečně známo v široké veřejnosti, protože ji, jako všechny malířky, stíhá nespravedlivá kletba předsudků, že ženy nemohou dobře malovati. Jejich úsilí není dosti vážně bráno a stavi se jim všemožné překážky v uplatnění jejich díla, odmítá se jim předem uznání. Je pravda, že je málo dobrých malířek a ještě méně velikých (ale kolik velikých malířů je mezi těmi tisíci malujícími muži) [...]“¹⁶³

¹⁶¹ Vlastimil Rada, O ženském malování. *Republika*, 1, 1919, č. 2, s. 13 – 14.

¹⁶² Jaroslav Jíra, O ženském umění. Poznámky na okraj výtvarné práce paní Bož. Jelínkové. *Veraikon* IX, 1923, s. 80. Z dalších statí např. František V. Malý ve *Veraikonu* v roce 1924: „Malíře ženu váže osud jinými pouty k životu než malíře muže. Všecka vnitřní bytost její plane jiným ohněm, trpí jinými bolestmi, zvoní jiným smíchem i nesena je jinou odpovědností k lidství – než muž. Umělkyně malířka nadto ještě strádá ve společnosti vylučností svého postavení, do něhož bez dnešní své viny, jenom tlakem minulého tradičního svého poddanství se stále ještě dostává. Ba více ještě ji dnes ohrožuje: je přísněji souzena za své veřejné činy, je krutěji pronásledována za své nezmary, je méně odměňována za své úspěchy – než muž.“ Srov. František V. Mokrý, Jarmila Burghauserová, *Veraikon* X, 1924, č. 1-2, s. 58. I u nás bylo umění žen chápáno jako stylově odlišné. Emil Pacovský, stať *Žena v umění výtvarném*: „A skutečně přesvědčíme se v umění, že celá souhra smyslového aparátu ženy jest zcela jiná než muže, jiné smyslové sensace, jiná fantasmagorie, že žena jinak vnímá a také odlišně vyznařuje. Její impresy jsou subtilnější, přijímá dojmy jakoby procedené hustým sítkem, ale také tak zředěné je sděluje, vyjadřuje. Proto všechny exprese ženiny, jakkoli často a krevnaté a nervní, jsou tak krotké u přirovnání s expresí mužů [...] V ženském uměleckém vyjádření nenalézáme velkých koncepcí a komposic, velkých, epicky rozvedených dějů, ale spíše nalezneme intimní, lyricky podbarvené výseky a epizody. A nalezneme-li onde přece dílo, které jeví určitou epickou šířku a dramatický spád, shledáme při bližším ohledání, že popud k němu není ze živelných konfliktů věci přírody, života, srdce a ducha, ale jest ze situací vzniklých a z nálady, kterou tyto vyvolávají [...] Objektem pozornosti ženiny a tudíž objektem a motivem jejího uměleckého zpracování jsou většinou zcela jiné věci, než které nejčastěji volí muž.“ Srov. Emil Pacovský, *Žena v umění výtvarném*. *Veraikon* IX, 1923, s. 121 - 128.

¹⁶³ [Kat.] 336. výstava Topičův salon. *Věra Jičínská*, 1941.

V Paříži v okruhu bohémy se sice něco takového „nenosilo“, právě naopak, ale zejména rodiče Jičínskou tlačili k tomu, aby se co nejdříve podřídila běžnému ženskému životnímu schématu (svatba s finančně zajištěným mužem, který ji živí). V dopisech ji často zahrnovali výčitkami¹⁶⁴ Prosbu o „normální způsob života“ se s trvajícím pobytem Jičínské v Paříži stupňovaly. „*Máme ten pocit, že ji Paříž pomalu zničila úplně, věřila mě to, přesvědčí se sama časem, měla rozum, dítě, přijela domů [...] budeme se starat o ni, přijde do společnosti, která se pro ni hodí [...] Přemýšlela o tom a rozhodla se Paříž opustit, dá se snad vše napravit a ona ještě může si zařídit život dle přání a spokojenosti [...]*“¹⁶⁵

Jičínská sama svůj život malířky později hodnotila jako nelehký. „*Nedovedeš si ani představit, co snáší sama stojící žena, zvláště zabývá-li se uměním. Stačí, aby se řeklo umělkyně, neb malířka a muži už zastrčí ji do jistého rejstříku a z toho se už nedostane, ať je jakákoliv. Já jsem to poznala a pocítila plně [...]*“¹⁶⁶ O dobové konvenci se vyjadřovala velmi opovrzhlivě. „*Bože, ta rodina a muž, je to takový zvyk, takový měšťanský zvyk a při tom jsou obyčejně lidé nespokojení neb nevěrní. Já netoužím po ničem jiném, jak po člověku, kterého bych mohla milovat a vzájemně se milovali čistou láskou do smrti. Nechci peníze, nechci zaopatření, nic kvůli čemu se dnes hlavně uzavírají sňatky. Ode mě se také nemůže žádat, bych se starala o domácnost a kuchyň. Jsem žena [...] ale jen poloviční žena, nejsem to, co se pod slovem žena rozumí. Věnovala jsem se umění, umění je mým cílem, je mým vodítkem a pak teprve na druhém místě jsem ženou.*“¹⁶⁷

Jičínská nebyla vůči výčitkám ohledně přijetí ženské životní role rozhodně imunní a často o své zvolené cestě pochybovala, konvenci se však nepodřídila. Vladimír Maisner jí zřejmě někdy v průběhu roku 1925 nabízel manželství a ona odmítla.¹⁶⁸

Zřejmě někdy na začátku léta 1925 Jičínská opustila ateliér v rue Vercingétorix a pronajala si malý samostatný ateliér s malým přilehlým pokojíkem v rue Fondary č. 37, kde bydlela až do svého odjezdu z Paříže v roce 1931. Ateliér se nacházel v domě, ve kterém byla mlékárna. Majitelkou domu byla Mme Foneques, se kterou se Jičínská spřátelila a po svém

¹⁶⁴ Matka jí například psala: „[...] nevím, jestli je to slušné, aby sama s Breitem po Montmartru v nočních lokálech chodila, měli byste tam chodit alespoň tři, přec dáma nemá nikdy chodit sama v noci s pánem, ani vdaná ne, a teprv svobodná, vždyť on je ještě mladý a člověk neví, co v něm vězí [...]“ Viz dopis Gisely Jičínské Věře z 18. 12. 1924 in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

¹⁶⁵ Dopis Gisely a Jaroslava Jičínského Věře z 29. 12. 1929 in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

¹⁶⁶ Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze 3. 8. 1930. MmD, fond XIV/234, kart. 186.

¹⁶⁷ Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 20. 9. 1925 (cit. v pozn. 143)

¹⁶⁸ V listopadu 1925 mu napsala: „Potřeboval by si ženu a já věru myslím ani nedovedu být ženou, bys potřeboval. Žiji snad trochu egoisticky, ale mám-li dnes svůj ateliér sama pro sebe, mám-li celý den jen a jen pro sebe, mohu-li dělat co chci a žít tak jak dosud – věru jsem úplně spokojená. A obráceně život rodinný, výchova dětí, starosti o domácnost – to je mně tak vzdáleno a necítila bych se v tom ovzduší jistě tak dobře.“ Viz dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 16. 11. 1925 in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

odjezdu z Paříže si s ní pravidelně dopisovala. Jak ateliér vypadal popsal Prokop Laichter: „ [...] pokojík byl rozměrem 4x2, větrání bylo nevalné zvláště v létě, kdy byl zápach na dvorku z mléka a spousty much, pokojíkem v pravém slova smyslu hýbaly štěnice [...] pokojík nebyl vůbec vytápěn a [...] hned časně zrána začal rámus z mlékárny.“¹⁶⁹ Výhled z okna ateliéru se stal námětem několika obrazů Jičínské. Na dvoře domu rostl velký jasan, který si Jičínská velmi oblíbila.¹⁷⁰

V rámci své snahy o to vydělat si samostatně na živobytí pracovala Jičínská v roce 1925 přes celé léto až do podzimu v Československém pavilonu¹⁷¹ na Mezinárodní výstavě dekorativního umění a moderního průmyslu, zpočátku zřejmě jako písmomalířka.¹⁷²

V červenci napsala v dopise Vladimíru Maisnerovi: „*Teď však nepíši jen, nýbrž aranžuji do vitrin (to ještě mně dost baví), prodávám, dávám informace, často utírám prach atd. Naučila jsem se při tom konečně také něco, pohlížím trochu jinak na vše a teď i už dělám ze všeho jen legraci. Mají mě tady rádi, prý jsem stále v dobré náladě, stále veselá!*“¹⁷³ Na výstavě pracovala také Marta Jirásková a nějakou dobu také Mary Durasová. Na začátku září postihla Jičínskou duševní krize, která ji ohromila natolik, že musela na několik dní práci přerušit. Poté zde pracovala až do listopadu, kdy se podílela na likvidaci výstavy.

Ještě v listopadu se podílela na likvidaci výstavy. 16. listopadu napsala Vladimíru Maisnerovi: „*Pracuji totiž opětně celý den na výstavě a mrznu dost. Věru není to příjemná práce ta likvidace a sotva bude před 15. prosincem ukončena. Je zde značná zima a ta práce, to bourání a ničení je věru smutné. Když člověk si představuje, tak bylo veselo při pohledu na rostoucí pavilony, na chvat, pili a práci všech možných národů svorně vedle sebe pracujících a všech myšlenky směřovaly k jednomu cíli. – Dnes je to nějak smutnější a ty nahromaděné*

¹⁶⁹ Dopis Prokopa Laichtera Gisele Jičínské, Věřině matce z 1. 5. 1933. MmD, fond XIV/236, kart. 208. Ateliér nebyl zřejmě příliš komfortní ani co se týče sociálního zařízení, což popsal Jan Zrzavý v dopise z roku 1930, ve kterém Jičínskou žádá, jestli by si tento ateliér nemohl pronajmout po ní. „ [...] *A pak ten záchod (odpusťte), já na takový neumím chodit, dostávám křeče do nohou [...]*“ Viz Dopis Jana Zrzavého Věře Jičínské ze 22. 10. 1930 in: MmD, fond XIV/236, kart. 209. Dopis je publikován v mém článku Jan Zrzavý a Věra Jičínská... (cit. v pozn. 4)

¹⁷⁰ V roce 1930 napsala: „*Roztesknila mě zpráva, že tak nemilosrdně amputují můj jasan, který jsem měla tak ráda a na který jsem se tak ráda dívala i v noci, kdy za jasné měsíčné noci byl tak pohádkový, ba někdy i hrozný. Mohl by snad ten strom též mnoho o mně povídat, o mých beznadějných chvílích, kdy ztratila jsem víru ve vše a volala jsem jen tu smrt vysvoboditelku, která ale nepřicházela.*“ Viz dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze srpna 1930. MmD, fond XIV/234, kart. 186.

¹⁷¹ V pozůstalosti Jičínské se také dochovala tužková kresba českého pavilonu na této výstavě, datovaná 16. května 1925. Viz MmD, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

¹⁷² O práci Jičínské na této výstavě se zmiňuje také Hana Rousová ve stati *Dekorace dekorativního umění*, kde vyjadřuje domněnku, že Jičínská zprostředkovala použití dvou obrazů Františka Kupky jako dekorace vystavených interiérů. Jičínská na této výstavě pracovala pravděpodobně od dubna.

¹⁷³ Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 17. 7. 1925 in: MmD, fond XIV/236, kart. 209. Dopis je psán na hlavičkovém papíře *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes Paris 1925, Section Tchécoslovaque*. Mezi osobními doklady Jičínské se také nachází potvrzení, že se podílela na instalaci této výstavy – viz MmD, fond XIV/236, kart. 208.

*vsude bedny a kostry budov a hromady kamení – je to zvláštní, truchlivý pocit. Mary nepracuje a je lépe, neboť je tam skutečná zima a pak Kopf ji vydržuje. Jsem tady já, sl. Ingrová samy z dívek a já pracuji pospolitě s Dvořákem¹⁷⁴ z Umprum a Štefanem¹⁷⁵, který přijel sem na francouzské stipendium. Tak to je můj dnešní život. Žiji ze dne na den, v noci usínám únavou, ráno spěchám do práce a večer bývám vylákána do divadla, biografu neb cirkusu. Barvy a štětce jsem s povzdechem opětně odložila [...]*¹⁷⁶

V pozůstalosti Jičínské se dochovalo vysvědčení, které potvrzuje její práci na této výstavě, ve kterém generální sekretář české sekce výstavy V. V. Štech píše: „ [...] sl. Věra Jičínská [...] zaměstnána byla v československém oddělení na mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži 1925 po celou dobu trvání výstavy, t.j. od dubna do 15. prosince t. r. Pracovala samostatně na instalaci výstavních předmětů a prováděla nejrůznější práce aranžérské s velikým vkusem, neúnavnou pílí a ochotou [...]¹⁷⁷

V průběhu léta Jičínskou na své cestě do Francie navštívilo několik českých umělců, vesměs bývalých spolužáků, například František Vodrážka, Karel Srp, Augustin Sagner, František Mayerhoffer a také Emanuel Hrbek s manželkou.¹⁷⁸ 2. září 1925 podnikla Jičínská výlet do Rouen spolu s Mary Duras, Maxem Kopfem, Antonínem Friedlem a A. Vokálkovou.¹⁷⁹

7.2. André Lhote a realistické tendence v malbě dvacátých let

První polovina roku 1925 byla pro Jičínskou ovšem významná zejména tím, že v té době si našla učitele, který její pařížskou tvorbu ovlivnil nejvíce a jehož stopy na jejích obrazech zaznamenáváme téměř až do konce 20. let. Tímto učitelem byl malíř André

¹⁷⁴ Dvořák, Zdeněk (1897 – 1943), sochař, medailér, v roce 1925 se podílel na výzdobě interiéru československého pavilonu na Výstavě dekorativních umění. Viz Horová, A. (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (cit. v pozn. 17), 1, s. 154 – 155.

¹⁷⁵ Stefan, Bedřich (1896 – 1982), sochař. V letech 1925 – 1926 pobýval v Paříži díky stipendiu francouzské vlády. Viz Horová, A. (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (cit. v pozn. 17), 2, s. 782.

¹⁷⁶ Dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 16. 11. 1925 (cit. v pozn. 168).

¹⁷⁷ Dvě verze vysvědčení, česká a francouzská jsou uloženy in: MmD, fond XIV/236, kart. 208.

¹⁷⁸ „Přijel Vodrážka, Franta i Karel Srp a Sagner. Vítala jsem je na nádraží a jeden večer strávila s nimi na Montmartru a Montparnasse. Byli moc milí ke mně a bylo to jako zavanutí z dávné, dávné doby. A oni se tak málo změnili! Mají stále stejné zájmy – stejně žijí a mně se zdá, že já jsem od té doby už tolik nového viděla, tolik změnila své názory, zájmy. Přijela též Brunnerova a Kyselova škola. Našla jsem spousty známých jako: Mayerhoffer – Beneš, Tobiášková, Mayerová, Čelakovská, tolik lidí, kteří ještě stále sedí ve škole a malují vzorky, dělají totéž co loňského roku i předloňského, a dny ubíhají, člověk stárne a svět se točí. Je to vše tak nepochopitelné.“ Viz dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 17. 7. 1925 in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

¹⁷⁹ Na pohlednici z Rouen ze sbírky Jičínské je na zadní straně datace 2. 9. 1925 a podepsáni jsou „Mary Duras, Maxim Kopf, A. Vokálková, Friedl“ in: MmD, fond XIV/236, kart. 210.

Lhote.¹⁸⁰ Ten byl před válkou pod vlivem kubismu, v jeho tehdejší malbě převládala monochromní kolorit, odstíny šedé a hnědé, důraz kladl na kresbu a kompozici obrazu. Maloval především lidské postavy, často akty a také krajiny. Ve svých obrazech používal ostrých kubizujících hran, ale nikdy u něj nedocházelo k analýze tvarů, jako například v tzv. analytickém období u Picassa a Braqua, vždy zůstal do jisté míry „realistický“.¹⁸¹

Protože již v před válkou obdivoval řád v umění starých mistrů, studoval jejich umění a snažil se uplatnit poznatky z tohoto studia ve svých dílech, je přirozené, že poválečném období se Lhote, podobně jako mnoho dalších, postupně přiklání k tehdy se rodícímu malířskému neoklasicismu, který je pouze jednou ne zcela přesně definovatelnou a ohraničitelnou odnoží z mnohotvárné fenoménu návratu k realismu a předmětnosti ve dvacátých letech.

Při oživení uměleckého života po konci 1. světové války v roce 1918 bylo jasné, že vzniká několik nových tendencí v umění, z nichž některé můžeme ze zpětného pohledu chápat jako reakci na poválečnou situaci a nálady ve společnosti. Dále se rozvíjí již „zavedený“ a uměnímilovnou veřejností přijatý kubismus, samozřejmě ve svých různých modifikacích, Na něj navazuje a přehodnocuje jej již zmíněný purismus. Všeobecně lze pozorovat návrat k více či méně veristickému zobrazování skutečnosti, nový realismus. Meziválečné období bylo tedy stylově velmi pluralitní.¹⁸²

Pro mnoho umělců se stala válka rozvratnou zkušeností. Vznikly dvě protikladné reakce na válkou zpochybněné hodnoty – naprosté odmítnutí tradice, vzpoura vůči veškerému

¹⁸⁰ André Lhote (1885 – 1962), francouzský malíř. Viz Thieme, U. – Becker, F. (cit. v pozn. 61), 23, s. 180; Pierre Courthion, *André Lhote*. Paris 1926. Lhote začínal jako malíř a sochař autodidakt. Poprvé vystavoval v roce 1906 na Salonu l'Indépendants, v roce 1907 na Salonu d'Automne. Již od počátků své tvorby byl jeho vzorem Cézanne. Po roce 1910 byl ovlivněn kubismem. Byl členem skupiny Section d'Or, která vznikla v roce 1912 a k níž patřili například tzv. menší kubisté, autoři textu *Du Cubisme*, Albert Gleizes a Jean Metzinger, dále Fernand Léger, Marcel Duchamp, Roger de La Fresnaye a další. Ideovým otcem a autorem názvu skupiny byl malíř Jacques Villon, bratr Marcela Duchampa. První výstava skupiny se uskutečnila v říjnu 1912 v Galerii La Boétie. Skupina neměla žádný vyhraněný program, členy spojovala pouze větší či menší spřízněnost s kubisty, všichni pocítovali potřebu moderního výtvarného projevu a bezvýhradný obdiv k Cézannově konstruktivní metodě, k jeho tendenci k řádu a modulaci prostoru. Po roce 1916 založil malířskou školu na Montparnassu, která se brzy stala velmi proslulou. V roce 1919 se stal hlavním kritikem v *La Nouvelle Revue Française*.

¹⁸¹ Jak píše Maurice Raynal: „Lhote's admiration for classical art has led him to a use of boldly geometrized forms which, however, do not strictly conform to cubist theory. Starting out with studies after nature, he selects from these what he regards as the essential forms. In his quest of technical perfection, he seeks to reconcile a rather arid precision with a will to spontaneity. As a rule, the disciplined organization we feel behind his work is tempered by a plastic sensibility that gives it an agreeably poetic charm.“ Viz Maurice Raynal (cit. v pozn. 22), s. 152. Raymond Cogniat jej řadí k neokubismu, ale kapitola věnovaná Lhotovi nese příznačný název *André Lhote et la Rénovation du réel* viz *Historie de l'Art Contemporain* (cit. v pozn. 20), s. 254 – 258.

¹⁸² Jak tvrdí Stephan Waetzold, autor výstavy *Tendenzen der zwanziger Jahre*: „Slohové prostředky, které byly ve dvacátých letech k dispozici, byly prakticky neomezené. Barva a forma byly osvobozeny právě tak jako vnější a vnitřní obrazový svět. Cesta byla volná jak pro protest a nový experiment, tak pro pokračování i pro konzervativnější přesvědčení.“ Výstava *Tendenzen der zwanziger Jahre* se uskutečnila v roce 1977 v tehdejší západní Berlíně. Z katalogu cituje Josef Hlaváček v článku Problém: dvacátá léta. *Umění XXVII*, 1979, s. 178.

předchozímu umění, která se projevila zejména v dadaismu. Zcela opačnou tendencí bylo hledat hodnoty návratem k tradici, k časem prověřenému umění starých mistrů, k zaujetí zobrazováním jevové skutečnosti – takovou tendencí byl právě nový realismus.¹⁸³ Projevily se někdy až sentimentální tendence k jakémusi „zlidštění“, přiblížení umění prostému člověku.¹⁸⁴ Svou roli jistě sehrálo také jisté vyčerpání se předválečného hektického experimentování v malbě. Takový pocit vyjádřil později například německý malíř Georg Grosz: „*Když jsem viděl, co všechno umí vymyslet skutečnost, která nás obklopuje – agónii skomíravě padajícího listu, zvláštní záhyby na odhozeném ubrousku, chladné a teplé tóny lastury, působení větru na traviny v dunách, všechen ten rytmus a protirytmus – ach, tehdy mi připadaly vlastní „vymyšlené“ formy nepatrné a omezené! Kolikpak se dalo vymyslet umělých květin? [...] V přírodě jste naproti tomu objevovali a překvapovalo vás stále něco nového. Byla bez konce a nikdy ne nudná [...]*“¹⁸⁵

Poválečný návrat k realismu se jeví jako velmi mnohohvrstevnatá tendence, která není ještě důkladně probádaná (zejména v našem prostředí).¹⁸⁶ Terminologie je proto značně

¹⁸³ Jak píše Hana Rousová: „*Apokalyptická hrůza první světové války, která v plné míře odhalila krizi evropské civilizace a kultury zrodila na jedné straně kolektivní naděje nového sociálního řádu a nové lidskosti a na straně druhé hluboký osobní skepticismus vůči perspektivám současné společnosti. Vedle avantgardního elánu zúčtovat se vším dosavadním uměním a vytvořit umění úplně nové, odpovídající potřebám lidstva, spějícího k lepší budoucnosti, existují tehdy se stejným oprávněním tendence, které se naopak obracejí k tradici jako ke zdroji pevných ověřených hodnot, schopných přežít všechny historické katastrofy. Jednou z nich je neoklasicismus.*“ Rousová, Hana: *Český neoklasicismus 20. let*, 1. část, Praha GHMP, 1988. Tyto dva hlavní proudy v umění počátku 20. let rozeznává také Maria Kossakowska (cit. v pozn. 86), s. 48 „*Przerwana lub zwolniona w czasie wojny działalność artystyczna ujawniała przebytą ewolucję, w Europie rozwijał się, tworząc coraz to nowe ogniska, dadaizm, który tyleż samo co sztukę ukształtował pewien typ umysłowości, postawą życiową opartą na defektyzmie i negacji. Obok niego krystalizowała się tendencja przeciwna wszelkim formom sceptycyzmu, głosząca potrzebe powrotu do tradycji [...] tendencja klasycyzująca zaznacza się bardzo wyraźnie w powojennej twórczości malarskiej i muzycznej. Znużenie fajerwerkem pomysłów, które zrewolucjonizowały sztukę w pierwszym 10-leciu XX. wieku, pogłębione wstrząsem wojennym, doprowadziło do pragnienia stałości i porządku.*“

¹⁸⁴ Takovou náladu vyjádřil například Vlastimil Rada ve své stati *Cestou pravdy* v roce 1921: „*Ohromný příval neštěstí a zla, jenž zalehl lidské osudy, vyvolal v mnohých touhu po lásce a bratrství; zatím co jedni vystupňovali své hmotařství do krajnosti, pohnula se srdce lidí spravedlivých, aby pozvedla protest proti současným řádům ve jménu lidskosti. Prostý člověk se svou trpící duší, milujícím srdcem a nemocným tělem vyvstal na pozadí událostí válečných v obrysech tragicky monumentálních; umělci a básníci vtělovali jeho jímavý obraz ve svá díla, jež jako by byla kapitolami nového evangelia. Láska a soucit proteplily tvorbu uměleckou, jež před válkou měla někdy opravdu, někdy zdánlivě ráz formalisticky experimentální.*“ Srov. Vlastimil Rada, *Cestou pravdy*. *Život* I, 1921, s. 24.

¹⁸⁵ Grosz, Georg, *Malé ano a velké ne. Vlastní životopis*. Olomouc 1999, s. 242. Velmi podobnou myšlenku vyslovil v roce 1924 malíř Zdeněk Rykr: „*Odpoutali jsme se od věcnosti, abychom vytvořili svět. A ten? Byl spíše nabit elektrinou, než aby dýchal životem. Jeho krásy stály se nám záznaky, jichž stávali jsme se dychtivými účastníky. Více a více zahalovali jsme se v tajemný plášť tvůrčitelů kamene života, ale díky svému mládí poznali jsme jednoho dne – a ten jistě bude památný pro náš život – že i my sami stali bychom se krystaly, jimiž neproudí krev... V době předcházející zmocnili jsme se, ba i znásilnili jsme věci, s nimiž dnes chceme uzavřít pevné přátelství. Mezi nimi probíháme, s nimi promlouváme, tážeme se jich a vyzvídáme na nich, abychom snad něco o jejich životě nezapomněli říci obrazem tomu, kdo chce slyšet.*“ Viz Zdeněk Rykr, *Kde stojíme?*, *Veraikon* VII, 1921, s. 84.

¹⁸⁶ Bádání o meziválečném období bylo dlouhou dobu soustředěno zejména na avatgardu a fenomén tehdejší realistické malby byl opomíjen jako druhořadý. Malíři, kteří se přiklonili k realismu často malovali zároveň

různorodá a v podstatě se liší u každého autora. Tento směr se projevil v celé Evropě, v každém prostředí ovšem nabyt poněkud jiných rysů. V německém prostředí se vžil název *nová věcnost* (*Neue sachlichkeit*). Malíři jako například Otto Dix se vrátili k zobrazování jevové skutečnosti, ovšem poučení německým předválečným expresionismem. Díla malířů *nové věcnosti* mají často karikující charakter a silný sociálně kritický náboj.¹⁸⁷ A právě těmito rysy malba německé *nové věcnosti* výrazně liší od tehdejší realisticky zaměřené malby francouzské.

Prostudujeme-li postupně jednotlivá čísla soudobého francouzského časopisu *L'Art vivant*¹⁸⁸, který se zaměřoval na současné pařížské umělecké dění a pravidelně přinášel obsáhlé reportáže ze salonů a jiných výstav, zjistíme, že tehdejší pařížská malba byla velmi rozmanitá, že sice můžeme sledovat jisté spojující prvky, ale roztřídění do nějakých stylových kategorií je velmi obtížné. Všeobecně se dá pozorovat odklon od malby, která by řešila nějaká závažná životní témata, hlavním kritériem se zdá být pouze estetičnost. Bezkonkurenčně nejrozšířenějším námětem se stává žena – buď její portrét, polopostava nebo velmi rozšířený akt (někdy to až vzbuzuje dojem, že malování aktů bylo tehdy pro malíře jakýmsi závazným dekorem). Zobrazení ženy se pohybuje od schematicismu a stylizovanosti až po detailně propracované realistické individualizované portréty. Dalším, i když oproti předchozímu méně rozšířeným, tématem bylo zátiší, často květinové. Třetím tématem byla krajina, často městská.

Stylově naprosto převládal realismus, ovšem značně různorodý. U některých umělců je patrné poučení realismem 19. století, malbou francouzských klasicistických malířů nebo renesančních mistrů, někteří navazují na impresionismus, u některých dílech, zejména v portrétech, je patrná příměs expresionismu. Umělci jsou poučení formálními experimenty modernistických směrů a používají zjednodušené tvary, někteří výrazně stylizují. Často ovšem narazíme na dekorativnost, někdy až přebujelost. V reportážích o hlavních výstavách – tedy o *Salonu des Indépendants*, *Salonu des Tuileries* a *Salonu d'Automne* jsou vyzdvihována především jména dnes nepříliš známých, tehdy v Paříži ovšem velmi populárních umělců.

Stále velmi žádaná byla i starší generace umělců. Činní a oblíbení byli někteří malíři pozdní impresionistické generace – ženské akty malovala Suzanne Valadon, ženské portréty ve stylu poučeném impresionismem maloval Jacques Emil Blanche, velké oblíbenosti se stále těšil

několika odlišnými styly a byli proto chápáni jako stylově nejednotní a tedy méně kvalitní (v našem prostředí například Zdeněk Rykr).

¹⁸⁷ Jak napsal František Kovárna: „Umělec přes všechnu hnu, který v něm budí vnější svět, projevuje o něj zájem tím, že nemilosrdně bičuje jeho buržoazní řád. Zde vzniká karikatura, ale tato tendence přelévá se i do čisté malířské oblasti a to už je jeden ze základů pozdější „nové věcnosti“, které napomáhá i vystřízlivění dřívějších expresionistů.“ Viz František Kovárna, *Současné malířství*. Praha 1932, s. 166.

také Maurice Denis. K této generaci patřil také Pierre Laprade, který ve svém díle slučoval vlivy impresionismu a akademismu 19. století. K obnovenému realistickému proudu se v mnoha případech přimkla i tvorba někdejších fauvistů – Henriho Matisse, Maurice Vlamincka a Alberta Marqueta. Neoklasicistické tendence zasáhly dílo André Deraina, svůj realistický styl prosazoval Othon Friesz.

Největší tvůrčí rozmach zažívala kolem poloviny dvacátých let generace malířů narozených v osmdesátých a na začátku devadesátých let 19. století. Příznačné bylo, že mezi nimi bylo velké množství cizinců.¹⁸⁹ Stylově se tvorba těchto malířů se pohybovala od neoklasicistních poloh, přes umírněný realismus, plošnou stylizaci až k vlivům expresionismu a impresionismu. Velmi populárním byl předčasně zesnulý malíř polského původu Eugène Zak, který maloval převážně plošné, jakoby průhledné ženské postavy ve zvláštním osvětlení a který bývá někdy označován jako novoromantik. Světově proslulou se stala fantaskní tvorba Marca Chagalla. Směsicí neoklasicismu a ozvuků manýrismu byla tvorba velmi oblíbeného Francouze André Favoryho, jehož stěžejním námětem byl ženský akt. Jednoduché realistické ženské portréty maloval malíř ruského původu Adolphe Feder, jehož tvorba byla blízká například tehdejšímu stylu Georgese Karse. V podobném duchu zjednodušujícího realismu se nesla také tvorba židovských malířů Pinkuse Krémègna a Michela Kikoïna, který byl ovlivněn malbou Courbetovou. V duchu umírněného realismu se nesla převážně krajinářská tvorba Andrého Dunoyera de Segonzac, který byl také poučen Courbetem, ale také Manetem a Cézannem. Žánrové výjevy z pařížských ulic malovali Konstantin Terechkovich a André Tzanck. Velké proslulosti dosáhly plošně stylizované ženské portréty s jednobarevným pozadím a výjevy z pařížských pánských klubů malíře Moïse Kislinga, velmi podobnou byla tvorba Japonce Tsugouharu Foujity, který kromě žen maloval také zvířata a sérii autoportrétů. I v mladší generaci malířů stále přetrvávaly vlivy impresionismu, například u malíře polského původu Rajmunda Kanelby nebo v tvorbě bulharského rodáka Julese Pascina, který maloval zejména portréty pařížských prostitutek. Svérázný styl, který byl kombinací plošného zjednodušujícího realismu s impresionisticky děleným malířským rukopisem si vytvořil Francouz Marcel Gromaire. K expresivnějšímu proudu v rámci realismu dvacátých let

¹⁸⁸ *L'Art vivant. Revue Bi-Mensuelle des Amateurs et les Artistes*. Časopis vycházel v nakladatelství Larousse od roku 1925.

¹⁸⁹ Asi největší podíl tvořili malíři polského a ruského původu. Často se jednalo o emigranty, kteří odešli z politických důvodů, mnozí z nich byli polští nebo ruští Židé, kteří do Paříže přišli většinou ještě před válkou v naději, že uniknou před pogromy. Jak píše Valérie Bougault: „*During those prewar years, Montparnasse danced to a Russian tune. At the Gare de l'Est and the Gare du Nord, each day saw the arrival of a new contingent of young Salv artists, most of whom were fleeing anti-semitic persecution and bureaucratic harassment in Tsarist Russia or Poland, hoping in Paris to forget ominous words like ‚pogrom‘ and ‚ghetto‘.*“

můžeme přiřadit českého malíře Františka Zdeněka Eberla, který se zaměřil zejména na zobrazování žen z pařížské periferie, kaváren a barů. Snad největší expresivitu v sobě nesla někdy až extatická díla Chaïma Soutina.

Při klasifikaci francouzského umění dvacátých let bývala používána terminologie značně roztržštěná. Často se objevuje poněkud nejasný pojem *pařížská škola* (*L'École de Paris*), jehož použití pro označení různorodé francouzské realistické tvorby dvacátých let je ovšem velmi problematické. Pojem byl používán už ve dvacátých a třicátých letech, ale byla jím označována celá francouzská moderní tvorba, tedy i předválečného období (fauvismus, kubismus, abstraktní malba).¹⁹⁰ Raymond Nacenta do ní ve své rozsáhlé studii *École de Paris. Son histoire, son époque*¹⁹¹ zahrnuje i impresionismus, postimpresionismus a neoimpresionismus, ale také tachismus padesátých let dvacátého století. Realistické tendence ve dvacátých letech Nacenta označuje jako *neorealismus* (*le neo-realisme*).

Nejasnosti v používání pojmu *pařížská škola* a také posunu ve významu tohoto termínu si všímá Laura Claridge souvislosti s tvorbou Tamary de Lempicky: „*Like many Modernists, Tamara is alternately included in and omitted from the School of Paris, definitions of which have different dramatically both in the 1920s and at the end of the twentieth century, depending upon the writer.*“¹⁹² Poukazuje na skutečnost, že existují dva nejrozšířenější způsoby používání termínu *pařížská škola*. První takto označuje figurativní a předmětně zaměřenou tvorbu pařížských malířů, vznikající v rozmezí let 1920 a 1940 a druhý tvorbu malířů – cizinců, žijících v Paříži mezi léty 1910 a 1930, kteří byli zaměřeni komerčněji než francouzští kubisté, dadaisté nebo surrealisté. Nakonec ovšem konstatuje, že tento termín nemá díky své šíři a nejasnosti téměř žádnou výpovědní hodnotu. „*But category that includes Chaïm Soutine, Moïse Kisling, Diego Rivera, Tsuguharu Foujita, Constantin Brancusi, and Jacques Lipchitz alongside Amedeo Modigliani, Jules Pascin, Marc Chagall, and Marie Laurencin quickly loses explanatory value. The term's lack of rigorous*

The first wave – Archipenko, Lipchitz, Zadkine, Survage and Chagall – arrived around 1909, to be followed by Orloff, Krémègne, Kikoïne, and the uncategorizable Soutine.“ Viz Bougault, V. (cit. v pozn. 23), s. 103 – 106.

¹⁹⁰ Na konci roku 1928 se v Paříži v Salle Pleyel konala výstava nazvaná *L'École de Paris*, na které vystavovali mj. Matisse, Picasso, Roualt, Pascin, Kisling, Laprade, Derain, Chagall, Simon Lévy, Odette des Garets, Dufresne, Dufy, Gromaire, Bonnard, Braque, Lhote, Lotiron a další. Viz Les Expositions, *L'Art vivant IV*, 1928, s. 899. V roce 1931 uspořádala Umělecká beseda v Obecním domě a Alšově síni výstavu s názvem *L'École de Paris. Francouzské moderní umění* (předmluvu do katalogu napsal francouzský umělecký kritik André Salmon), na které byli zastoupeni malíři od kubistů Picassa a Braqua, přes fauvisty až po představitele realistických tendencí dvacátých let Marcela Gromaira, Dunoyera de Sonzac a naše umělce tvořící ve dvacátých letech v Paříži – Karse, Eberla, Zrzavého, Šímu.

¹⁹¹ Nacenta, R., *École de Paris* (cit. v pozn. 21).

¹⁹² Claridge, L. (cit. v pozn. 24), s. 99.

descriptive power is further illustrated by the inclusion at various times of such disparate painters as Picasso and Lempicka. “¹⁹³

Jedna z těchto realistických tendencí dvacátých let bývá často označována jako *neoklasicismus*¹⁹⁴, což ovšem může být zavádějící v souvislosti se stejným označením pro umění druhé poloviny 18. století. Kořeny příklonu ke klasickému umění ve Francii lze hledat ještě před válkou, například u Pabla Picassa nebo u André Lhota. Právě Lhotova snaha, hledat neměnné, konstantní hodnoty v umění jej také již před válkou vedla ke studiu tvorby malířů italského quattrocenta, ale i vrcholné renesance a také díla Jacquese Louise Davida. Zkoumal v jejich dílech především kompozici a světelnou modelaci. Někdejší fauvista André Derain, který již před válkou inklinoval ke klasickému umění se díky prožitkům válečného utrpení cele obrací ke studiu umění starých mistrů. Jak napsal Guillaume Apollinaire v úvodu ke katalogu jeho výstavy v Paříži v roce 1916: „*Derain vášnivě studoval mistry. Kopie, které podle nich udělal, svědčí o úzkostlivosti, s jakou se je snažil pochopit. Zároveň s odvahou, jíž není nic rovno, šel nad všechno, co bylo v současném umění nejodvážnějšího, aby znovu našel s prostotou a lehkostí zásady umění a řádu, které z nich vycházejí. Po mladické divokosti obrací se k umírněnosti a míře.*“¹⁹⁵

Po válce se tento *neoklasicismus* stal rozšířenou tendencí, korespondující s obecným návratem k předmětnosti v malbě. V roce 1920 namaloval Picasso svoje kolosální ženské akty, v jejichž nadsazených tvarech i světelné modelaci můžeme spatřovat vliv umění vrcholné italské renesance. John Golding v katalogu *Léger and Purist Paris* popisuje toto klima „návratu k řádu“ v raných dvacátých letech v Paříži „[...] *This was the moment when the phrase ‘le rappel à l’ordre’ was on everyone’s lips (although Cocteau was to make it his own by using it as the title of a volume of essays which appeared in 1926). In 1921 Severini, one of the first artists to try to effect a marriage between a modern idiom and one more deeply rooted in tradition, published his book Du Cubisme au Classicisme. Reproductions of works by Ingres papered the walls of progressive studios in Montparnasse. Renoir’s last manner, which was classical in inspiration, and informed simultaneously by a quality of monumental distortion, looked for the first time startlingly relevant. Corot’s art was re-evaluated and Ozenfant was no longer derided for his admiration for Puvis de*

¹⁹³ Claridge, L. (cit. v pozn. 24), s. 100.

¹⁹⁴ Ve francouzském dějepise umění bývá tento pojem používán pro tvorbu druhé poloviny 18. století i pro dvacátá léta 20. století.

¹⁹⁵ Apollinairův přeložený text cituje Vlastimil Fiala v monografii *André Derain*. Praha 1962, s. 33.

Chavannes. ¹⁹⁶ Z toho vyplývá, že malíři se pro inspiraci neobraceli pouze k antice, renesanci a klasicismu, ale také k realismu 19. století.

Velmi podrobné zmapování a rozřídění jednotlivých tendencí návratu k realismu ve francouzském umění dvacátých let, které lze brát ještě jako dobový pohled, najdeme v knize *Histoire de L'Art Contemporain. La Peinture*, která vznikla pod vedením Reného Huyga a vyšla v roce 1934. ¹⁹⁷ Jako *neokubismus*, charakterizovaný návratem k zobrazování reality označuje tvorbu André Lhota, Marie Blanchard, Nathalie Gončarovové, Larionova a Jeana Souverbia. Představitelé realistických tendencí (*Les tendances réalistes*) pak Huyge rozděluje na *Les stylisateurs*, mezi které řadí Foujitu, Bussyho, Fauconneta a Eugéne Zaka, další proud nazývá *Le réalisme poétique* a zahrnuje sem tvorbu André Fraye, Frédérica Deshayese a Otakara Kubína. Do oddílu *La probité réaliste* řadí například Adolpha Fédera, Zdenka Eberla nebo Jiřího Karse. Zvláštní skupinu malířů poté zahrnuje pod pojem *Le retour au métier pictural* a řadí sem řadí tzv. *poválečné fauvisty* (*Du fauvisme a l'après-guerre*) – Charlese Dufresneho a Henry de Waroquiera a potom samostatně krajináře Andrého Dunoyera de Segonzac.

Maurice Raynal nazývá tuto poválečnou realistickou tendenci v malbě „*return to the object and subject*“ ¹⁹⁸ Toto směřování lze podle něj sledovat od roku 1918 a jako jednu z hlavních příčin lze podle něj označit únavu malířů z neustálého formálního experimentování. „*The year 1918 witnessed the revival of a tendency which was to be of capital importance in the art of the near future [...] We fool that painters now are seeking to escape the consequences of the extreme insistence on purely aesthetic values which had led them to a point that had come to seem uncommonly like a dead-end.*“ ¹⁹⁹

Raynal tvrdí, že důvodem tohoto příklonu k předmětnosti nebyla větší potřeba obsahovosti díla ani snaha o popření absolutní nadvlády estetických kvalit obrazu, kterou nastolili kubisté. „*Needless to say there was no question for absolutely breaking with the cubist theory of the primacy of painterly considerations in making of the picture, nor of returning to the more expression of emotions. But a need was felt to enlarge the field of inspiration; to consider the claims of landscape and the human body and the possibilities they offered for a more dynamic conception of the subject.*“ ²⁰⁰ Jistě se zde podle něj projevil také poválečné nálady ve společnosti, které vyvíjely na umělce určitý tlak směrem k tomu, aby

¹⁹⁶ Golding, John, Léger and the Heroism of Modern Life, in: [Kat.] *Léger and Purist Paris* (cit. v pozn. 88), s. 13.

¹⁹⁷ Huyge, René (cit. v pozn. 20)

¹⁹⁸ Raynal, Maurice, (cit. v pozn. 22), s. 215.

¹⁹⁹ Tamtéž.

svůj zájem přenesli od svých čistě estetických experimentů znovu k člověku a jeho problémům.

Raynal používá také výraz „*new realism*“²⁰¹ Tito noví realisté podle něj také vycházeli ze Cézannovy teorie jako kubisté, ale z jiné její části – z jeho detailního a přesného pozorování přírody a z jeho hesla „*návratu k umění starých mistrů skrze pozorování přírody*“ nebo jeho výroků typu: „*Nenávidím výtvary fantazie. Usiluji o realismus, ale o realismus naplněný velikostí a heroismem skutečnosti*“²⁰² Jako představitele tohoto nového realismu po roce 1918 Raynal jmenuje Dunoyera de Sonzac, Jeana Marchanda, Luca-Alberta Moreaua, André Marca, Yvese Alixe, Marii Laurencin a další.

Hlavní rozdíl mezi dřívějším realismem a novými realisty dvacátých let vidí Raynal v tom, že tito se již nesnaží o přesný přepis viděného na plátno, ale spíše o vyzdvihnutí toho podstatného, toho, co oni sami považují za důležité. Aby toho dosáhli, používají někdy záměrně deformací, nadsazení tvarů nebo vynechávají nepodstatné detaily. „[...] *Landscape, the human body, the things we see, are sources of quite simple emotions. The artist's sole duty was to express these, sensitively, using distortion only so as to stress important aspects of the subject. The vastness of the sky, for instance, luminous depths of space, the natural majesty of a tree, the sensual appeal of a human body – all these could be rendered best by keeping to the beaten path of realism, a realism that drew its sustenance from an art racy of the soil: from the use of rather garish pigments, strongly emphatic line, showy drawing boldly placed accents and so forth. Realist distortion, in fact, does not serve any constructive purpose; it consists in stressing details so as to make the picture more convincing [...]*“²⁰³

I v novějším francouzském dějepise umění se mluví o *realismech* tohoto období, jak ukázala výstava Jeana Claira *Les realismes 1919 – 1939*, která se konala v Paříži a v Berlíně v roce 1981.²⁰⁴

Někteří současní američtí historikové umění používají v souvislosti s touto realistickou, ale kubismem poučenou francouzskou tvorbou dvacátých let pojem *Art Deco painting*. Tento pojem vznikl z názvu již zmíněné pařížské výstavy z roku 1925 *Exposition Internationale des Arts Décoratifs Industriels Moderne*. Pojem *art deco* se zejména v našem prostředí vžil především s užitým uměním dvacátých let a s malbou nebývá spojován.²⁰⁵

²⁰⁰ Tamtéž.

²⁰¹ Raynal, M. (cit. v pozn. 22), s. 224.

²⁰² Citát viz kniha Miroslava Lamače, *Myšlenky moderních malířů*. Praha 1989, s. 32.

²⁰³ Raynal, M. (cit. v pozn. 22), s. 224.

²⁰⁴ [Kat.] Clair, Jean, *Les realismes 1919 – 1939*, Paris – Berlin 1981.

²⁰⁵ Podobně tomu ovšem bylo v šedesátých letech i v americkém dějepise umění. Jak píše Laura Claridge: „*Art histories have typically been written as if „Art Deco painting“ is an oxymoron; post- 1968 accounts use „Art*

Laura Claridge definuje *Art Deco Painting* jako tendenci, která se vyvinula ve dvacátých letech a stála v opozici vůči nihilistickým avatgardním směrům jako byl například dadaismus, jako návrat k jednoduchosti, tradičním hodnotám a srozumitelnosti pro diváka.²⁰⁶

V našem prostředí byl návrat k realismu reflektován již od počátku dvacátých let. Karel Teige o něm ve stati *Umění přítomnosti* v roce 1922 píše jako o „noetickém (přímém) realismu“²⁰⁷ a staví jej do opozice vůči „napodobivému, vizuálnímu, opticky iluzionistickému, popisnému a tzv. fotografickému naturalismu“²⁰⁸, pod kterým chápe především akademický realismus 19. století. Tento nový druh realismu se podle něj již nesnaží vytvořit na plátně iluzi vnější skutečnosti, což bylo dříve považováno za největší mistrovství, ale sám vytváří skutečnost novou.: „Realismus, opravdový a závažnější, chce skutečnosti utvářet. Nechce obmalovat tu či onu krajinu, chce na plátně realizovati obraz krajiny, ne podle zrakové jevivosti a šalby, ale podle zákonů obrazových, kompozičních. Nepřenáší viděné krajiny ve zmenšeném měřítku na plátno, ale v jeho pravoúhelníku komponuje krajinu novou, básní obraz, tvoří novou věc. Realism je tak pravým opakem toho, co zve se uměním naturalistickým, nejsa uměním vůbec. Neboť naturalistickou malbu rozdrtil vynález fotografického aparátu.“²⁰⁹

Jako podstatný rys tohoto nového realismu vidí také Teige formální poučení kubismem. „Dnes vývojově dovršený kubismus je nám zcela cizí a téměř lhostejný jako každá minulost, ale za jeho obrodu umělcovy řeči, výtvarné formy, docílené téměř vědeckou soustavou tvarovou, jsme mu nesmírně vděční a [...] kdyby kubismu nebylo, kdyby v něm se nebyla opět zpevnila forma. Dnes, díky kubismu, můžeme malovati v úhrnné a zjednodušené plastické formě obrazy daleko „srozumitelnější“ a přece bez nebezpečí naturalismu.“²¹⁰

Deco“ only to refer to objects, interiors, and architecture.“ Viz Claridge, L. (cit. v pozn. 24), s. 113. Autorka dále upozorňuje na neochotu některých historiků umění používat tento pojem v souvislosti s malbou, protože podle nich nebyl tento směr ve své době takto reflektován. „Art critics in often explain their unwillingness to use the category except for marginal painters by reminding readers that Art Deco was never considered a movement in its own time, an ery when every innovation proclaimed itself through manifestos issued in pamphlets, books, and magazines.“ Claridge, L. (cit. v pozn. 24), s. 391.

²⁰⁶ „Certainly mainstream Modernist artists prided themselves on playing games and confusing the viewer with abstraction, in contrast to Art Deco's allegiance to symplifying, though never to the point of obscuring, its subject matter. Art Deco formal characteristics, as various as those of any far-ranging movement, include foregrounding essential lines and curves, exaggerating recognizable shapes into a voluptuous or skeletal mannerism, emphasizing formal symmetry and parallelism, returning to single perspective, conveying modern life through sharp angles and generous curves, reflecting technology (cars, trains, urban life) and the new cult of the individual (portraiture), and making references to mythology and the classical world that sharply contrasted with the chaos wrought by World War I.“ Viz Claridge, L. (cit. v pozn. 24), s. 113.

²⁰⁷ Teige, Karel, *Umění přítomnosti*. Život II, 1922, s. 134.

²⁰⁸ Tamtéž.

²⁰⁹ Teige, K. (cit. v pozn. 207), s. 134.

²¹⁰ Teige, K. (cit. v pozn. 207), s. 135.

Tento nový realismus ovšem Teige odlišuje od *neoklasicismu*, který hodnotí spíše negativně, jako krok zpátky, jako odmítavou reakci na kubismus (a ne poučení se z něj). „*Dnešní postkubismus a antikubismus jest dán návratem ke klasicismu a tradici, tak zvaným věčným podmínkám umění, přímo, či (v purismu) nepřímo. Uzavírá minulost a je posledním jejím článkem. Je produktem krize navozené vyvrcholením kubismu, ale míří daleko spíše nazpět než do budoucna a kupředu [...]* V kritickém mezidobí dnešním jsou přirozeně umělci náchylní pro svou práci hledat opory v tradici, v návratu k minulosti. Leč vracíme-li se k zásobám minulosti, bývá to vždycky ve znamení neúrody.“²¹¹ Jako představitele tohoto *neoklasicismu* jmenuje Modiglianiho, Lhota, Bissière, Kubína, Marchanda, Marii Blanchard, Kislinga (kterého ovšem posléze uvádí jako typického představitele nového realismu), Karse a další.

František Kovárna se ve své knize *Současné malířství* snaží rozkrýt genezi tohoto návratu k realismu a pojmenovává jeho jednotlivé směry. Mluví o „*různých formách subjektivního realismu a naturalismu*“²¹² a jako hlavní impuls ke vzniku tohoto směru vidí vliv války: „*Odečteme-li vznik krajní skepse, která zrodila dadaismus, vidíme, že fakt války působil hlavně jedním směrem. Odhalil malíři existenci vnějšího světa. A odtud vznikla vlna vitalismu, která se podle povah malířů rozběhla různými směry.*“²¹³ Jako společný rys vidí „*spoléhání na instinkt a větší nebo menší odpor k intelektu.*“²¹⁴ Kovárna uvádí jako jeden z proudů tohoto směru *neoklasicismus*, kterým se podle něj „*vyrovnávají s vnějším světem povahy, které nedůvěřují čisté výtvarnosti, ale váhají vzdát se výhod intelektu.*“²¹⁵ Jako představitele tohoto proudu uvádí Picassa, Deraina, Kubína, Zrzavého, Kremličku. Jako další proud realismu vidí Kovárna „*pokus o sociální malířství*“²¹⁶, který se podle něj blíží svým charakterem *nové věčnosti* v Německu.

František Šmejkal ve své stati *Nové tendence v českém malířství první poloviny dvacátých let* nazývá tyto tendence „*postkubistickým realismem*“²¹⁷ a poukazuje na značnou terminologickou rozrůzněnost v pojmenování jednotlivých proudů. „*Tyto tendence označované mnohdy se značnou volností jako primitivismus, neoklasicismus, proletářské umění, civilismus, sociální realismus a nová věčnost nebyly až dosud podrobněji zkoumány a*

²¹¹ Teige, K. (cit. v pozn. 208), s. 130.

²¹² Kovárna, F. (cit. v pozn. 187), s. 162.

²¹³ Tamtéž.

²¹⁴ Kovárna, F. (cit. v pozn. 187), s. 163.

²¹⁵ Kovárna, F. (cit. v pozn. 187), s. 165.

²¹⁶ Kovárna, F. (cit. v pozn. 187), s. 169.

²¹⁷ František Šmejkal, *Nové tendence v českém malířství první poloviny dvacátých let. Výtvarné umění*, 12, 1962, s. 250 – 264.

spolehlivě vymezeny [...] Tento nový postkubistický realismus tvořil vlastní podstatu výtvarného názoru mladých českých malířů v celé první polovině dvacátých let.“²¹⁸

Také Šmejkal zdůrazňuje zásadní odlišnost tohoto realismu od realismu 19. století. „Říkáme-li postkubistický, chceme tím zdůraznit jeho základní odlišnost od realismu devatenáctého století, který vycházel z jiných duchovně společenských podmínek a rozvíjel se v naprosto odlišném vývojovém konceptu.“²¹⁹ O realismu dvacátých let mluví také jako o „novém realismu“ a vidí v něm podobně jako Teige návaznost na kubismus. „Nový realismus dvacátých let vznikl jako důsledek změněného poválečného citění a zároveň jako vývojový pokračovatel a následovník kubismu. Tyto dva základní faktory determinovaly jeho specifickou podobu, výrazně se odlišující od všech dosavadních realistických období uměleckého vývoje [...] Po nové kubistické definici obrazu jako více méně autonomní skutečnosti nezávislé přímo na vzhledu vnějšího světa nemohlo ani novému realismu jít o pouhou iluzivní shodu se skutečností, ale především o vnitřní pravdivost, o názorné podání věcí a jevů a o vyjádření jejich významu pro člověka.“²²⁰ Stejně jako Maurice Raynal vidí Šmejkal jako základní rys nového realismu zintenzívněnou účast malířova subjektu v zobrazení věcí viditelného světa

Miroslav Lamač ve svém článku *Vývojové proudy dvacátých let* považuje za společný prvek realistického proudu ve dvacátých letech „plastický tvar“²²¹ a opět upozorňuje na zcela zásadní odlišnost od realismu 19. století, která se podle něj projevuje hlavně redukcí forem, která je prostředkem k obsahovému přepodstatnění „Ostatně tu nejde o realistické obrazové přepsání forem a jejich různorodých barevných povrchů v sepětí s atmosférickým obalem a světlem, což bylo problémem realismu 19. století. Cílem je redukce forem skutečnosti na expresivní plastické ekvivalenty, formulované spíše na základě celkové znalosti než na základě bezprostředního vjemu. Právě nadsazení plastické formy, její magická světelnost, vyostření hran a vypnutí objemů je vlastním prostředkem vyjádření nového pocitu zázračnosti a magičnosti reality.“²²²

Fenoménem *neoklasicismu dvacátých let* se zabývala Hana Rousová, která v připravila dvoudílnou výstavu nazvanou *Český neoklasicismus dvacátých let*.²²³ Pojem *neoklasicismus* používá autorka jako zastřešující označení pro široké spektrum tendencí, tj. nejen jako návrat ke klasicistnímu umění, ale prostě opření se o ty hodnoty, které malíři považovali v té době za

²¹⁸ Šmejkal, F. (cit. v pozn. 217), s. 250

²¹⁹ Tamtéž.

²²⁰ Šmejkal, F. (cit. v pozn. 217), s. 250 – 251.

²²¹ Miroslav Lamač, *Vývojové proudy dvacátých let. Výtvarné umění*, 12, 1962, s. 242.

²²² Tamtéž.

tradiční. „ [...] *Neoklasicismus, respektive nově aktuální potřeba klasičnosti ve dvacátých letech, je široký, dosud ne zcela prozkoumaný fenomén. Zasáhl všechny sféry umění tam, kde se v reakci na válečnou a poválečnou společenskou situaci a některé avantgardní projevy typu dadaistické vzpoury nebo futuristického destruktivního antitradicionalismu ukázalo jako nezbytné znovunastolení ‚klasického‘ řádu a trvale platných zákonitostí umělecké tvorby, především její formální a obsahové jasnosti a jednoduchosti.*“²²⁴

Vojtěch Lahoda používá v souvislosti s rozvojem realismu ve dvacátých letech pojem „čistá výtvarnost“²²⁵. Tento proud podle něj „*zdůrazňoval výtvarné chápání obrazu, dominanci malířského podání a kompozice nad předmětností, ovšem nevzdával se reality, dokonce na jejím základě byla tato ‚výtvarnost‘ založena. Smiřoval kubismus, vracející se do realistických kolejí, s proudem, který byl založen na přepisu předmětu zdůrazněnou barvou.*“²²⁶ Hlavním záměrem a cílem byla harmonická a rafinovaná kompozice, vytříbená barevnost, téma stálo až na druhém místě. Hlavním zobrazovaným námětem byl ženský akt, v menší míře také zátiší.

Jaké místo tedy zaujímal uprostřed výše naznačeného příklonu k realismu André Lhote?²²⁷ Je nutno podotknout, že Lhote se zobrazování reality na svých obrazech nikdy nevzdal, ani ve svém „nejkubističtější“ období po roce 1910. Už jeho tvorba z období skupiny *Section d'Or* byla výrazně orientovaná na zachycení lidské postavy.²²⁸

Po roce 1918 začínají být na jeho obrazech kubizující hrany postupně nahrazovány oblejšími, plynulejšími, světelně promodelovanými tvary.²²⁹ Na počátku dvacátých let Lhote upouští od kubizujícího principu a vytváří vlastní verzi neoklasicismu. V roce 1920 maluje ženské akty nadsazených tvarů, s ohromnými svaly, připomínající podobně jako Picassovy

²²³ Rousová, H. (cit. v pozn. 15)

²²⁴ Tamtéž.

²²⁵ Vojtěch Lahoda, *Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let* in: *Dějiny českého výtvarného umění*, IV/2, s. 101.

²²⁶ Tamtéž. U nás k takto zaměřeným malířům patřili Rudolf Kremlička, Alfréd Justitz, Otakar Kubín, Antonín Procházka, Pravoslav Kotík, František Muzika, také Jan Zrzavý.

²²⁷ Lhote byl v našem prostředí považován za „jednoho z předních vůdců tzv. pařížské školy“ Viz Jaroslav Jíra, *Pařížské výstavy. Volné směry*, XXVIII, 1930 – 31, s. 141. Jíra o něm dále píše, že je „výtvarně stále na přechodu mezi kubistickým dědictvím a klasicismem. Teoretik v něm však stále převládá a jeho obrazy působí chladně.“ Tamtéž.

²²⁸ Jestliže se podíváme například na jeho obraz *Neděle* z roku 1910 (*Dimanche*, repr. in Courthion, Pierre, *André Lhote*. Paris 1926, s. 17), který zobrazuje několik odpočívajících a bavících se žen, vidíme, že jejich šaty jsou modelovány ostrými kubizujícími hranami, ale jejich ruce a obličeje jsou sice zjednodušené, ale oblé a poměrně realistické, nedochází k analýze tvarů. Podobně je namalován také obraz *Portrét Mme Lhote* z roku 1913 (*Portrait de Madame Lhote*, repr. in: Courthion, P. (cit. v pozn. 180) s. 21), kdy je sice celá postava modelována pomocí ostrých hran, ale stále je zachován realistický pohled.

²²⁹ Z tohoto hlediska je zajímavý obraz *Pocta Watteauovi* z roku 1918 (*Hommage a Watteau*, repr. in: Courthion, P. (cit. v pozn. 180) s. 29), na kterém můžeme sledovat použití dvou různých principů. Levá a pravá polovina obrazu jsou namalovány odlišným způsobem. Na levé je velmi plošně pojatá postava pierota, ženská postava na pravé straně obrazu je naopak vytvořena pomocí světelné modelace a plynulých obličejových tvarů.

akty z té doby umění vrcholné italské renesance. Osvětlení je velmi silné, až jakoby divadelní a vychází z jednoho bodu na levé straně obrazu.²³⁰ Námětově v Lhotově tvorbě ve všech obdobích naprosto převažuje zobrazení ženy, velmi často aktu. Lhote měl vždy blízko ke klasickým námětům, o čemž svědčí například obraz *Léda*²³¹ již z roku 1914. Po roce 1920 se takovéto náměty množí – například již zmíněná *Melancholie*, *Koupající se žena* nebo *Toaleta*²³². Ve dvacátých letech maloval ovšem také výjevy ze soudobého života například *Na avignonském mostě*²³³ nebo obraz *Rugby*²³⁴ a také portréty. Dalším okruhem jeho tvorby bylo zachycení městské krajiny, typickým stylem s poměrně výraznými černými konturami (například obraz *Přístav v Bordeaux*).²³⁵ K takovému typu malby vedl také žáky své soukromé malířské akademie.

Ve slovníkové literatuře bývá uváděno, že Lhote vedl svoji školu na Montparnassu od roku 1918.²³⁶ Laura Claridge uvádí, že nejprve učil na *Académie Notre-Dame des Champs* v letech 1917 – 1922 a potom si založil školu *Académie Montparnasse* v roce 1922.²³⁷ Raymond Cogniat ovšem uvádí poněkud jinou chronologii Lhotových pedagogických aktivit: v letech 1918 – 1920 učil na *Académie moderne*, v letech 1920 – 1921 v *L'Atelier d'Études*, v letech 1921 – 1926 na *Académie Anderson* a teprve v roce 1926 si založil vlastní soukromou malířskou akademii v rue d'Odessa.²³⁸ Tento názor bychom mohli považovat za nejvěrohodnější, v pozůstalosti Jičínské se ovšem zachoval Lhotův dopis adresovaný jí, který pochází z 2. května 1925 a na kterém je razítko „*Académie André Lhote, 18 Rue d'Odessa, Paris XIV*“, z čehož vyplývá, že Lhote měl svou soukromou školu již od roku 1925 a že Jičínská začala studovat právě na ní někdy v jarních měsících roku 1925.²³⁹

²³⁰ Jako příklad může sloužit ležící ženský akt na obraze *Melancholie* z roku 1920 (*La Mélancolie*, repr. in: Courthion, P. (cit. v pozn. 180), s. 35). Ještě bližší Picassovým neoklasicistickým aktům je mohutná *Koupající se žena* z roku 1923 (*Baigneuse*, repr. in: Courthion, P. (cit. v pozn. 180), s. 45), kde již úplně mizí plošnost a schematičnost, kterou nahrazuje světelná modelace (osvětlení jde opět z jednoho bodu na levé straně obrazu).

²³¹ *Léda*, 1914. Reprodukováno in Courthion, Pierre (cit. v pozn. 180), s. 25.

²³² *La Toilette*, 1923. Reprodukováno in Courthion, Pierre (cit. v pozn. 180), s. 47.

²³³ *Sur le Pont d'Avignon*, 1923. Reprodukováno in Courthion, Pierre (cit. v pozn. 180), s. 51.

²³⁴ *Rugby*, 1924. Reprod. In Courthion, Pierre (cit. v pozn. 180), s. 57.

²³⁵ *Port de Bordeaux*, 1924. Reprod. In Courthion, Pierre (cit. v pozn. 180), s. 55.

²³⁶ Viz slovníkové heslo André Lhote in Thieme, U. – Becker, F. (cit. v pozn. 61), 23, s. 180, Vollmer, H. (cit. v pozn. 17), III, s. 226.

²³⁷ Claridge, L. (cit. v pozn. 24), s. 86. Pod Akademií Notre-Dame des Champs má zřejmě autorka na mysli *Académie moderne* na zmíněné ulici.

²³⁸ Raymond Cogniat, André Lhote et la Rénovation du réel, in: Huyge, René (cit. v pozn. 20), s. 258.

²³⁹ Dopis je uložen in: MmD, XIV/236, kart. 209.

Lhotovou žačkou byla například již zmiňovaná malířka polského původu Tamara de Lempicka, která u něj studovala od roku 1922 a jeho vliv na směřování své tvorby považovala za klíčový.²⁴⁰

Jičínská hodnotila a popisovala Lhotův způsob výuky jako poměrně tvrdý a dogmatický, odlišný od liberálního přístupu Friesze a Légéra. V roce 1936 napsala v rozhovoru pro *Měsíc*: „*U Lhota bylo ale jinak, on učil svou metodu a učil ji tak pevně a neústupně, že poznám každého žáka Lhotova, všichni jsme malovali, museli malovat, stejně, přesně dle jeho metody [...]*“²⁴¹ Jaká to byla metoda dodává autor tohoto rozhovoru Jaromír Pečírka: „*[...] na obraze musely být barvy i tvary uspořádány, rozloženy, sestaveny v určitém neměnném pořádku. Šlo o harmonický celek obrazu, který arci nebyl zvučný a výrazný, protože byl v podstatě schematickým vzorem. Barva, umístěná v pravém horním rohu obrazu musela se ozvat stejně hlučně nebo něžně v dolním levém rohu. Pravý nebo kosý úhel nebo oblouk na obraze musel mít ozvěnu ve stejném úhlu nebo oblouku umístěném na jiném jeho místě. Byl to systém spolehlivý, jemuž bylo možno se naučit a který vedl vskutku k obrazu vědomě, a ve smyslu Lhotovy metody, logicky složenému.*“²⁴² Lhote dal Jičínské vědomí řádu obrazové skladby, ale jeho metoda ji natolik ovlivnila, že se z ní dlouho vymaňovala.

Lhote zřejmě považoval Jičínskou za talentovanou a dokonce napsal jejímu otci, který ji chtěl dostat z Paříže, dopis, ve kterém se přimlouval za možnost jejího studia.²⁴³

Jak vypadala její tvorba v roce 1925 na samém počátku jejího studia u Lhota se můžeme pouze domnívat. V pozůstalosti Jičínské se dochovalo několik kresebných studií aktů z roku 1925, které jsou podány pomocí zjednodušených, mnohdy ještě velmi ostře řezaných tvarů [Kat. č. K 8–12]. Je pravděpodobné, že Jičínská byla v tomto období ještě zaujata svými „kubistickými“ experimenty a cestu k pochopení Lhotovy malířské metody teprve hledala.

²⁴⁰ Laura Claridge uvádí v této souvislosti vzpomínky Lempické a několika dalších umělců na Lhotovu školu. „*[...] her training with Lhote was probably entertaining: the painter Hananiah Harari, who studied with him a decade after Lempicka, recalled that „it was a theatrical experience. Most of us students painted up on the balcony, with Mr. Lhote standing far below, gesturing and lecturing [...]* The photographer Henri Cartier-Bresson, also taught by Lhote, described that training in terms that illuminate the lesson that Lhote passed to Tamara: „*You can't have freedom without discipline [...]* There must be freedom, yes, but always with a sense of form and structure behind it.“ Srov. Claridge, L. (cit. v pozn. 24), s. 86 – 87.

²⁴¹ Pečírka, J. (cit. v pozn. 85).

²⁴² Pečírka, J. (cit. v pozn. 85), s. 13 – 14.

²⁴³ Dopis André Lhota (cit. v pozn. 239). Prokop Laichter o Lhotově vztahu k Jičínské později napsal: „*Lhote si velmi cenil Věřiny malířské tvorby, zvláště jej svou samostatností a bezprostředností překvapovaly tak její pastelky, že k jejím skromným rozpakům nadšeně tyto kresby před ostatními žáky vyzdvihl s respektující poznámkou: „Tak toto dělal ‚někdo‘! Viz To, co přecházelo...*“ (cit. v pozn. 62)

7.3. Poprvé na salonu

V Paříži byly každoročně pořádány tři rozsáhlé přehlídky moderního umění, které se nazývaly salony.²⁴⁴ V zimních měsících se už od roku 1880 tradičně konal Salon Nezávislých – *Salon des Indépendants*, na kterém byl vždy zastoupen největší počet vystavujících, svá díla zde prezentovalo nejvíce mladých začínajících malířů. Nefungovala na něm žádná jury, která by rozhodovala o vystavení toho kterého obrazu. Každý, kdo zaplatil paušální taxu mohl svá díla (většinou maximálně dvě) prezentovat, což ovšem snižovalo prestiž zde vystavovat.²⁴⁵ Často zde bylo vystaveno přes 4000 obrazů. Jak píše Jan Jíra: „*Salon Nezávislých – Salon des Indépendants* otvíraný v předjaří, je stále jediný salon energií mladých, kteří se nechtějí nebo nemohou, leč slabě, manifestovati jinde. Je stále nejlepší, nejživější a nejhledanější mladými. Je opravdu nezávislý, volně se tu dýchá, bez intrik. Snad až příliš početný je, mélange všech věcí a všech lidí. Ubíjí vás, nezvyklé velikým výstavám, zpočátku svou prostředností a mnohostí (přes 4000 věcí), rozčilujete se, zlobíte se, ale máte také radost. Neboť tu vidíte mladou vůli, snahy, a vidíte, - třebaže řídce – i díla. Jsou umělci, kteří nevystavují než u Nezávislých: tak Henri Rousseau kdysi, Bissière, Juan Gris, Kubín.“²⁴⁶ A na tomto salonu Jičínská v roce 1925 poprvé vystavovala a je to vlastně první známá výstava obrazů, které se zúčastnila. Vystavila dva obrazy, které jsou ve výstavním katalogu tohoto salonu uvedeny pod názvy *Peinture* a *Pastel*.²⁴⁷ Emanuel Siblík v recenzi *Českoslovenští umělci na pařížském „Salonu Nezávislých“* Jičínskou zmiňuje jako jednu z českých vystavujících a z jeho slov vyplývá, že vystavovala pravděpodobně výše zmíněný kubizující obraz *Kompozice s pěti ženskými akty*. Autor recenze píše: „*Slečna Věra Jičínská působí příjemně svým koloritem,*

²⁴⁴ Kromě toho byly pořádány akademické salony *Salon des Artistes Français* a salon, který pořádala *Société Nationale des Beaux-Arts*.

²⁴⁵ Emanuel Siblík ve stati *Českoslovenští umělci na pařížském „Salonu Nezávislých“* v *Národní politice* 29. března 1925 píše: „*Salon des Indépendants* jest jediný z výročních uměleckých salonů pařížských, v němž nezasedá jury a kde tudíž každý umělec bez rozdílu může vystavovat [...], zaplatí-li příslušnou taxu. Má to účelem dovoliti umělcům nejrozmanitějších směrů uměleckých přímý styk s obecností, aby se mohlo samo státi soudcem. Tendence tato, která jest vlastním *raison d'être* „nezávislých“ jest v podstatě jistě dobrá, neboť pomáhá na světlo novému umění, které víceméně usedlá jury jiných salonů by nezavěsila na své stěny [...] Jinak však možnost vystavovati pro každého způsobila, že kde jaké slečinky, které malují ze sportu nebo všeho druhu amatéři, malující po nedělich a po svátcích, posílají sem své výrobky velmi pochybné umělecké ceny.“ Viz es [=Emanuel Siblík], *Českoslovenští umělci v pařížském „Salonu Nezávislých“*. *Národní politika*, 29. 3. 1925.

²⁴⁶ Jaroslav Jíra, *Mladé francouzské umění* (cit. v pozn. 127), s. 88.

²⁴⁷ Za tyto informace děkuji Anně Pravdové, která mi údaje o dílech Jičínské vystavených na pařížských salonech zjistila z katalogů jednotlivých salonů při svém francouzském pobytu. Seznam obrazů, které vystavovala Jičínská v Paříži sepsal také Prokop Laichter v šedesátých letech pro potřeby přítelkyně Jičínské Hany Hladíkové-Bernkopfové a poslal jí jej jako přílohu k dopisu do New Yorku. Opis se zachoval in: MmD, fond XIV/236, kart. 210, složka *Věřiny cesty – éra mnichovská*. K 36. Salonu des Indépendants v roce 1925 uvádí, že Jičínská vystavovala jeden olej a jeden pastel, podrobnosti nejsou zmíněny. Ceny k těmto dílům byly: olej měl být ze 1200 frs, pastel za 900 frs, zřejmě se neprodaly. Pro srovnání dobových cen umění – např. v roce

připomínajícím líbezně kompozice Laurencinové, který však nechce zhola zakrývat kompozice, jež jest při pěti dívcích tělech dobře vázána. Přes jakési zdání kubismu kresba ukazuje bezpečnou znalost lidského těla [...]“²⁴⁸ V Lidových novinách recenzoval účast českých malířů na tomto salonu Richard Weiner a o Jičínské napsal: „Věra Jičínská maluje kdesi v boční kóji dva obrázky úhledným krasopisem kubistickým. Úhledným, nikoliv osobitým. Ale mám pevnou naději, že i to se dostaví.“²⁴⁹ Z recenze v Národních listech vyplývá, že pod katalogovým označením *Pastel* byl vystaven kubizující pastel *Harmonikář*.²⁵⁰

V květnu nebo na počátku června byl od roku 1923 pořádán *Salon des Tuileries*. Zde bylo také velké množství vystavujících, ale kritéria přijetí díla byly přece jen přísnější. Na prvním ročníku tohoto salonu prezentovalo 439 vystavujících 1075 svých děl.²⁵¹ Jičínská zde poprvé vystavovala až v roce 1930.

Asi nejrepresentativnější přehlídkou moderní malby byl Podzimní salon – *Salon d'Automne*, který býval pořádán od roku 1902. Jak o něm napsal Jaroslav Jíra v roce 1924: „Teprve *Salon d'Automne* je první salon opravdových malířů. Zahajuje podzimní sezónu. Udržuje jej slavná tradice. Dnes už však není dilem revolty a mládí, jako býval ještě před válkou, dnes je výměnou zdvořilostí na všechny strany, udržuje se zvykově a spíše dokumentuje širokou ustrnulou situaci francouzské generace výtvarné než nové snahy. Jsou tu „poids morts“ z Jarního salonu *Société Nationale* vedle včerejších mladých *Friesze*, van *Dongena*, bratří *Dufyů*, *Verdilhanů*, *Matisse*, i mladá generace kubistická a postkubistická: *Lhote*, *Gleizes*, *Marchand*, *Kisling*, *Fužita*, *Luc-Albert Moreau*, *Mortier Tobeen*, *Survage*, *Dilado*, *Kuďašvili*, *Helena Pedriatová*, *André Mare*, *Kvapil*, *de la Fresnaye*, *Lotiron*, *Feder*, *Gromaire*, *Alix*, *Artiz de Zarate*.“²⁵²

Jičínská v roce 1925 poslala k přijímací komisi tohoto salonu své dva obrazy a byla zklamána, že ji odmítli. Napsala: „Odmítnuta ze *Salon d'Automne*. Zklamání. Život je jen zklamání a to bolí. Člověk ztrácí energii, zeslabuje. Jak ten můj život bude pokračovat?“²⁵³ Poprvé byl jeden její obraz komisí tohoto salonu přijat až v roce 1928.

1929 se Bonnardův obraz *Akt na pohovce* prodával za 39.800 frs, Degasův pastel *Debutující tanečnice* za 12.600 frs. Srov. Maurice Monda, *L'Art aux enchères. L'Art vivant* V, 1929, s. 493.

²⁴⁸ es [=Emanuel Siblík] (cit. v pozn. 245)

²⁴⁹ Richard Weiner, *Salon des Indépendants. Lidové noviny*, 4. 4. 1925.

²⁵⁰ *Société des „Artistes Indépendants“* (36-á výstava Spolku Nezávislých v Paříži). *Národní listy*, ? 1925.

²⁵¹ Nacenta, R. (cit. v pozn. 21), s. 38.

²⁵² Jíra, J. (cit. v pozn. 127), s. 88.

²⁵³ Věra Jičínská. *Paleta mého života...* (cit. v pozn. 57) S odstupem času však své zaslané práce hodnotila sebekriticky: „[...] obrazy oba byly odmítnuty Salonem d'Automne. Z toho si ovšem moc nedělám a dnes jsem ohromně ráda, že se tak stalo. Jsem si totiž vědoma, že to za mnoho nestojí a když vystavuji, chci přece něco lepšího, i když to nemůže být ani z poloviny dokonalé.“ Viz dopis Jičínské Vladimíru Maisnerovi ze 20. 9. 1925 (cit. v pozn. 143). Pro představu jaká díla z tohoto salonu zaujala kritiku. Povšimla si mj. především výrazného ženského portrétu Moise Kislinga, ženy s dítětem Eugéna Zaka, kompozice s akty André Favoryho, hráčů šachu

7.4. Anglie a Bretaně

Na konci roku 1925 Jičínská odjela přes Švýcarsko za rodiči do Pécse, kde oslavila Nový rok. Na jaro 1926 si naplánovala cestu do Anglie, jejímž hlavním popudem se stal zřejmě vztah k Breitovi. Neexistují ovšem žádné informace o tom, že by se s ním v Londýně nebo vůbec někdy později ještě setkala.

7. dubna 1926 se na pozvání své již zmíněné anglické přítelkyně Ursuly Hobhouse vypravila do Anglie. Přeplula kanál La Manche na parníku Versailles. Během cesty obdivovala moře, které bylo její velkou láskou a později častým námětem jejích obrazů. Zřejmě v přístavu Dover ji čekala Ursula se svým malým autem, přespaly v malém hotelu v Seefortu. Vydaly se přes Brighton na venkov k dvěma Ursuliným známým malíčkám – Bernwardt a Hannak – které spolu žily v malém venkovském domku. Odtud Jičínská s Ursulou odjely do Londýna.

Prvním pocitem Jičínské z Londýna byl stesk po Paříži.²⁵⁴ Hned první den zašla do National Gallery, do katedrály St. Paul a také na Tower Bridge, který velice obdivovala. 12. dubna si prohlédla British Museum, kde obdivovala primitivní umění, které bylo později inspirací její pařížské tvorby a Jičínská sama začala „negerskou“ plastiku sbírat.²⁵⁵

13. dubna si Jičínská zašla do National Portrait Gallery a postupně mapovala všechny významné londýnské památky. 19. dubna si prohlédla Wallace Collection, kde nejvíce obdivovala portrét Rembrandtova syna a obrazy Velásqueze, Murilla, Rubense a Reynoldse. Nejvíce ji ovšem pochopitelně uchvátila National Gallery, do které se podívala několikrát. „[...] *National Gallery je přece to nejkrásnější z Londýna. Jsem nadšená. Rembrandt i rodina od Fr. Halse, pak krajiny Rubense, Greco, Madona Boltraffia a del Piombo jsou báječné*

Zdeňka Eberla, ženského portrétu Adolpha Federa, městského výjevu od Konstantina Terechkoviče. Srov. Florent Fels, Salon d'Automne de 1925. *L'Art vivant* I, 1925, s. 5 – 14.

²⁵⁴ „*Probouzím se a ujasňuji si Londýn. Kde je Paříž, má milá Paříž? Vidím všude ostré barvy, červenou, žlutou, zelenou, modrou – má to být barevná harmonie [...] Pohlédnu na ulice, autobusy vyhlížeji jak velké plakáty [...]*“ Viz zápis z 9. dubna 1926 in: *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

²⁵⁵ „[...] *hlavně nadchly mě primitivní věci z kolonií. Nejraději bych se hned vypravila do Mexika, Afriky, Austrálie neb na New Zeeland. – Čím primitivnější lidé, tím krásnější věci dělají a čím vzdělanější – konečně vidíme to na nás samotných – co nám dala kultura? Den ode dne jsme bohatší na zážitcích, na technických problémech, ale chudší na uměleckém citu. Jest to století techniky, stroje, tam leží síla naší doby, ale duše a cit umírá. Škoda, že žiji právě v 20. století [...]*“ Viz zápis z 11. dubna 1926 in: *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

kompozičně i barevně [...]“²⁵⁶ Chyběl jí ovšem rušný pařížský společenský život, anglický byl pro ni příliš chladný.²⁵⁷

30. dubna 1926 odjela Jičínská sama do skotského Edinburgu, který se stal později námětem několika jejích obrazů. Toto město na ni, na rozdíl od Londýna, velmi zapůsobilo. „*Moře, krásné moře, vystupuji na Calton Hill, odkud je nevyličitelný pohled na Edinburg. Město moře, jak ráda bych zde bydlela. Neznám nikoho a přece miluji to město, okolí, přírodu. Večer usínám unavena, Bože jaká krása [...]*“²⁵⁸ V průběhu pobytu Jičínské ve Skotsku ovšem vypukla stávka a ona nemohla odjet do Londýna, jak si naplánovala, což jí zkomplikovalo život hlavně po finanční stránce. 7. května vyjel z Edinburgu konečně vlak a Jičínská se dostala do Londýna. „*V 10 h. odjezd. Za poslední šilinky koupila jsem si něco k jídlu. Mnozí přespali ve vlaku na zemi a na lavicích. Vlak jel rychleji a konečně v 6 hod. opět v Londýně. Metro dovezlo mě do Gainsborough terrace a jsem u Ferdý.*“²⁵⁹ Raději bych byla ale v Paříži. Ferda měl starosti o mě a obrátil se na policii [...]“²⁶⁰

11. května vyjela zpět do Paříže a příjezd chápala jako návrat domů „[...] *konečně Paříž, ta dobrá, krásná Paříž – přece jenom to nejkrásnější město světa?!*“²⁶¹

Rok 1926 byl pro Jičínskou ve znamení cestování. V červenci 1926 se poprvé vydala do Bretaně, kam v dalších letech svého pařížského pobytu zavítala ještě několikrát. Jičínská si zdejší svérázně melancholickou krajinu a zvláštní typy lidí postupně zamilovala a na konci dvacátých let se obojí stalo námětem několika jejích obrazů.

Zřejmě 15. července vyjela Jičínská z Paříže spolu se svou anglickou kamarádkou Ursulou Hobhouse.²⁶² 18. července přijely do přístavu St. Malo a zde pobývaly do 22. července (v Bretani celkově snad až do začátku srpna).²⁶³ Postupně navštívily Dinan, mys Fréhel, Auray²⁶⁴ a také St. Cast. Právě zdejší krajina se stala námětem jejích prvních kreseb z Bretagne. Zachovalo se několik jejích tužkových skic – rybáři s loďkou v St. Malo, ostrov

²⁵⁶ Zápis z 21. dubna 1926 in: *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

²⁵⁷ „[...] *anglická společnost je jednotvárná, smutná, neví se, co mluvit – schází jim krev.*“ Viz zápis ze 21. dubna 1926; „*Neděle. Angličané sedí doma u hořících, ale nehřejících krbů. Jsou vůči cizincům dost zaujatí [...]*“ Viz zápis z 18. dubna 1926 in: *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

²⁵⁸ Zápis z 1. května 1926 in: *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

²⁵⁹ Tuto osobu se mi nepodařilo identifikovat.

²⁶⁰ Zápis ze 7. května 1926 in: *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

²⁶¹ Zápis ze 12. května 1926 in: *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

²⁶² Viz rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy září 1924 – 1931 květen* in: MmD, fond XIV/236, kart. 210.

²⁶³ Jak již bylo zmíněno, Jičínská sbírala pohlednice ze svých cest, které se dochovaly In MmD, fond XIV/236, kart. 210. Na zadní stranu některých z nich si psala data pobytu v těchto místech.

²⁶⁴ Z Auray poslala Jičínská 26. 7. 1926 pohlednici Janu Zrzavému: „*Vzpomínku z krásné Bretagne posílá Věra. Přijedu začátkem srpna a dovolím si Vás pak v sobotu vyhledat.*“ Pohlednice je uložena in: Památník národního písemnictví, fond Jan Zrzavý, inv. č. 1678 – 1726.

s plachetnicí v St. Cast.²⁶⁵ Jičínskou velmi nadchli Bretoňci, svérázný drsný vzhled zdejších starších lidí, jejich zvyky a kroje, v její sbírce pohlednic se dochovalo mnoho fotografií Bretoňců v typických oděvech. Zachytila je na několika skicách ze St. Anne d'Auray.²⁶⁶

O tom, že Jičínská navštěvovala Bretaň se zmiňuje František Kožík v knize *Bretaň – dcera oceánu*. Napsal: „*Od roku 1926 byla v Bretani několikrát, toužila po ní v Paříži a často se tam rozjela třeba jen na několik dní, jako do útočiště ve chvílích životní krize.*“²⁶⁷ Cituje také její postřeh o Bretoňcích: „*Kroje bretaňské jsou trochu smutné (jen černá s bílým a sem tam barevná zástěra), ale tak hezkých typů a milých lidí, že bych se byla s velkou chutí usadila někam do pravé primitivní Bretaně, kde lidé místo talířů mají ve stole vyřezané vyhloubeniny.*“²⁶⁸

Bretaň byla pro francouzské malíře fenoménem, jezdila sem tvořit velká řada malířů. Proslavil ji zejména Paul Gauguin a pontavenská škola.²⁶⁹ Také naši umělci pobývající ve Francii její kouzlo záhy objevili. Roku 1925 se sem poprvé podíval Jan Zrzavý, údajně na doporučení bratří Kříčků.²⁷⁰ Zrzavý se stal velkým milovníkem tohoto drsného kraje a tato láska jej provázela až do konce života (motivy bretaňské krajiny maloval i ve čtyřicátých a padesátých letech, kdy už do Francie pravidelně nejezdil). Bretaň si podle svých slov vysnil už v dětství, byla pro něj jakousi imaginární zaslíbenou zemí. Měl teorii, že Češi proto tolik milují Bretaň, že má podobný krajinný ráz jako naše země, ale má navíc moře. „*Nepatří snad země všem ušlechtilým lidem světa? Nemáme moře. Je to vina, že je hledám? A že je nalézám tam, kde je českému duchu nejbližší, na chmurné a kalné moře severské nebo příliš smavé a sladké moře jihu, ale čisté a zelené, stále v nitru životem dmoucí se moře dumavé, jakoby*

²⁶⁵ Kresby se zachovaly in MmD, fond XIV/236, kart. 211, složka 117. Je zde jedna kresba ze St. Malo z 19. července, čtyři kresby ze St. Cast (jedna z nich je datovaná 3. srpna 1926).

²⁶⁶ Viz MmD, fond XIV/236, kart. 211, složka 117. Dochovaly se dvě skici s tematikou Bretoňců (jedna datovaná srpen 1926).

²⁶⁷ Kožík, František, *Bretaň – dcera oceánu*, Brno 2001, s. 6. Kožík necituje žádný zdroj odkud tyto informace čerpá, je pravděpodobné, že se s Jičínskou osobně znal.

²⁶⁸ Tamtéž.

²⁶⁹ Tímto fenoménem se zabývala výstava nazvaná *La Ronde des petites Bretonnes*. Washington, 5. 12. 1996 – 3. 3. 1997.

²⁷⁰ Jana Brabcová ve své stati *Několik poznámek k dílu Jana Zrzavého* in: [Kat.] *Jan Zrzavý. 1890 - 1977. Výstava ke stému výročí narození*. NG, Praha, 1991, s. 10, tvrdí, že „*Bretaň mu (Zrzavému) objevila kamarádka, malířka Věra Jičínská.*“ Při svém bádání jsem ovšem nenalezla nic, co by tuto informaci potvrdovalo. Podle jeho vzpomínek na Bretaň, které uveřejnil ve svém textu *Finistère, má ztracená země* je spíš pravděpodobné, že Jičínskou na Bretaň upozornil on. „*V hostinském pokoji našeho domu visely na stěně nad divanem dvě barevné reprodukce, dva protějšky představující malého bretaňského pasáčka a pasačku pasoucí ovce na přímořských travinách [...] Tak jsem již v útlém věku měl určitou představu o Bretani, kterou jsem miloval a zařadil mezi představy o jiných zemích světa [...]*“ Viz Jan Zrzavý, *Finistère, má ztracená země...*, *Výtvarné umění*, 13, 1963, s. 154.

slovanské Bretaně [...]“²⁷¹ Podobný pocit měla zřejmě i Jičínská, která moře velmi milovala a zřejmě především proto se do Bretaně za svého francouzského pobytu ráda vracela.

7.5. Pronikání ke Lhotově metodě

Kromě několika již zmíněných kubizujících obrazů namalovala Jičínská v roce 1926 několik obrazů, které se již dají přiřadit k její následující „lhotovské“ tvůrčí etapě, dochovalo se také větší množství studijních kreseb aktů [Kat. č. K 18–K 28]. Námětově se tedy nijak nevymkla typickým okruhům módním v tehdejší pařížské malbě – akt, portrét a městská krajina. Formálně lze v těchto obrazech zcela jednoznačně sledovat vliv studia u André Lhota, zejména v kompoziční skladbě obrazů, v barevnosti i v jemných detailech.

Prvním dochovaným obrazem Jičínské zachycujícím samostatně ženský akt je *Stojící ženský akt* [Kat. č. O 14], datovaný autorkou do roku 1926. Nahá černovlasá žena stojí v úzkém pokojíku vedle jednoduchého dřevěného lůžka a dřevěné stoličky s umývadlem a pootevřeného malého vyklápečího okénka.²⁷² Postava je podána velmi zjednodušeně, až plošně, pouze s lehkým náznakem stínu. Na částech postavy se objevují silné tmavé kontury, které jsou typické pro některé obrazy André Lhota. Obličej ženy je pojat také velmi schematicky, pozadí je utvářeno plošně. Na obraze převládá škála teplých barev, od lehce nažloutlého inkarnátu ženiny pleti, po okry na pozadí – teplé barvy jsou ovšem vyvažovány tlumenou modrou na drapérii přehozené přes stoličku, na okénku a polštáři lůžka. Obraz jako celek nezapře Lhotovo školení, je v něm ovšem ještě patrný vliv „kubistického“ vidění.

Akty byly jedním z nejběžnějších námětů pařížské malby ve dvacátých letech a znovuoľbiba tohoto klasického námětu bývá přiřítána mj. poválečnému hédonismu, obnovenému zájmu o život v nočních podnikách a sexuální uvolněnosti bohémských kruhů.²⁷³

Ženy malířky ve dvacátých letech v Paříži malovaly ženské akty téměř ve stejné míře jako muži. Jak píše Laura Claridge: „*In addition to School of Paris painters Suzanne Valadon*

²⁷¹ Kožík, František (cit. v pozn. 267), s. 7.

²⁷² Podobný interiér a také stoličku s umývadlem zachytila Jičínská na několika kresebných studiích, takže se lze domnívat, že se jednalo o interiér přílehlého pokojíku ke svému ateliéru v rue Fondary č. 37.

²⁷³ O tomto novém zájmu píše Laura Claridge: Laura Claridge o tomto novém zájmu píše: „*The general embrace of hedonism during this period ensured an enthusiastic reception for sexually suggestive painting: naked bodies, in life or art, were popular. The ‚call to order‘ that André Lhote issued after World War I had created a renewed interest in the classical female nude, and the backlash against the previous decade’s lack of recognizable figures especially encouraged the disparate group of painters known as the School of Paris to take up this subject.*“

Srov. Claridge, L. (cit. v pozn. 24), s. 99. Problematikou aktu v umění dvacátého století se zabývá u nás bohužel zatím nedostupná studie Janet Hobhouse, *The Bride Stripped Bare: The Artist and the Nude in the Twentieth*

and Emilie Charmy, fairly well established women such as Jacqueline Marval, Maria Blanchard, Alice Halicka, and Marevna Vorobev were actively pursuing ways to develop the nude in a style all their own [...].²⁷⁴

Sexuálně vyzývavé ženské akty proslavily Tamaru de Lempicku. Panoval ovšem jistý předsudek o sexuálním zaměření žen malujících ženské akty, představa, že se žena svléká pro ženu, budila domněnky o praktikování volné lásky a také o lesbické nebo bisexuální orientaci těchto malířek.²⁷⁵ Například Tamara de Lempicka byla údajně bisexuální a v jejích obrazech se to do určité míry projevuje. Domnívám se ovšem, že Jičínská ženské akty pojímala hlavně jako tehdy naprosto běžný malířský námět, se kterým se setkala už u svého prvního učitele Othona Friesze a hledat zde jiné konotace by bylo velmi spekulativní.²⁷⁶

Za vrchol do té doby málo rozsáhlé tvorby Jičínské můžeme považovat další obraz z roku 1926 – *Portrét tanečnice Lydie Wisiakové* [Kat. č. O 15]. Je na něm z profilu zachycena bledá černovlasá žena, která si na holých ramenou pravou rukou přidržuje velký růžový šátek s jemně naznačeným pestrým vzorem. Žena je velmi subtilní, má nápadně světlou pleť a černé vlasy stažené vzadu do uzlu. Malba je u Jičínské do té doby nevidaně jemně provedená, delikátní profil ženy, úzké rudé rty, sčesané vlasy – vše podáno lehce, ovšem bez rušivých

Century, London 1988. Aktem se zabývá také Linda Nead v knize *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London 1993.

²⁷⁴ Claridge, L. (cit. v pozn. 24), s. 101.

²⁷⁵ Laura Claridge: „*But if nude paintings of women were both artistically and commercially viable in the French art world of the twenties, the real-life subjects of these paintings had long been associated, in polite bourgeois society, with prostitution. This knowledge, coupled with the mental image of women undressing for other women, encouraged the assumption that female painters were often „amazons“ – lesbians interested in easy sex while they plied their trade.*“ Srov. Claridge, L. (cit. v pozn. 24), s. 101.

²⁷⁶ Srovnáme-li akty Tamary de Lempicky a Jičínské shledáme téměř propastný rozdíl. I ty nejmýšlnější akty Jičínské z konce dvacátých let jsou velmi umírněné v porovnání s obrazy Lempicky, na kterých jsou ženy zachyceny v sexuálně velmi vyzývavých pozicích. Lempicka často zachycuje dvě ženy, které na sebe navzájem sahají, což u Jičínské nikdy nenacházíme (některé obrazy se ovšem nedochovaly a podle katalogů výstav z dvacátých let měla také Jičínská obrazy se dvěma nebo třemi ženami) Například na obraze Lempicky *Dvě přítelkyně* (repr. in Gilles Néret, *Tamara de Lempicka*, Köln 1992, s. 15) z roku 1923 vidíme dvě nahé ženy, které se navzájem dotýkají. Každá z nich má jiný inkarnát pleti, jedna velmi bílý, druhá opálený, což evokuje stereotyp zobrazování mužského a ženského aktu s odlišnými odstíny pleti (osmahlý muž x bledá žena – jako soudobý příklad můžeme jmenovat obraz Maxe Kopfa *Milenci* z roku 1925 viz Habán, Ivo, *Maxim Kopf* (cit. v pozn. 121). U Jičínské nenacházíme nikdy dvě dotýkající se ženy nenacházíme. S bisexualitou nebo homosexualitou se ovšem zřejmě v Paříži setkala. Některé deníkové záznamy z roku 1929 by snad mohly o něčem takovém vypovídat, ale je to velmi sporné. „[...]Proč jsem sama – stále sama, když tělo touží a duch volá po lásce? Vidím Gustu, její dlouhé, tenké prsty kladou se na mé čelo a já pláči nad osudem, životem, ideálem – Kde je cíl života, kde je ideál? Miluji E.? Snad, ale nevím ještě. Cítím v něm mužnost a sílu. Miluji L.? Někdy. Vábi mě genius a mládí. A nakonec snad nemiluji nikoho a pláču steskem nad mrtvou, neprobuzenou láskou. Rodiče drazí, proč jste mě ukázali tento svět, proč jste mě vyplplali v člověka – ženu – za splátku беру Vám mír a беру ho i sobě.“ Viz záznam z 9. září 1929 in *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132). Písmenem E. má Jičínská pravděpodobně na mysli Egona Cynrika, svého přítele z té doby. Písmeno L. je zahaleno tajemstvím, jedna z hypotetických verzí by mohla napovídat, že jde o tanečnici Lydii Wisiakovou, se kterou se Jičínská stýkala a kterou, jak uvidíme, několikrát portrétovala. Může jít ovšem také o některého blíže neidentifikovaného muže, který se ve společnosti malířky tehdy pohyboval. Veškerá tvrzení o její bisexualitě se tedy pohybují na bázi čistě hypotetické spekulace a jako takové je zde prezentujeme.

detailních podrobností, s důrazem na celkový účín. Typické pro Jičínskou (v její pozdější pařížské tvorbě se tento detail bude objevovat pravidelně) je schematické podání tenkých dlouhých prstů ruky s tmavými konturami. Tvary jsou přirozené, spíše oblé, není zde ani stopy po „kubizujících“ plochách předchozího tvůrčího období. Jedná se bezpochyby o nejrealističtější obraz tohoto období. Kompozice je provedena rafinovaně a jako hlavní princip jí vládne úsilí o harmonii, neustálé vyvažování protikladů. Pozadí je pouze plošné a je rozděleno vertikálně na dvě zhruba stejné části – nalevo vínově červenou, napravo břízově bílou. Opět zde vidíme snahu o uplatnění Lhotových zákonů obrazové skladby.

Zobrazenou ženou byla tanečnice Lydia Wisiaková. Byla to zřejmě velmi dobrá známá Jičínské, protože ta ji portrétovala ještě několikrát.²⁷⁷ Wisiaková byla partnerkou českého baletního mistra Václava Vlčka,²⁷⁸ který v Paříži po určitou dobu vedl baletní sekci proslulého Théâtre Municipal du Châtelet.²⁷⁹

Oba vystupovali někdy v roce 1927 v Théâtre de la Madeleine v souboru přestavení nazvaných *Futuristické divadlo pantomimické*. Emanuel Siblík uveřejnil ve druhém ročníku *Rozprav Aventina* stať *Čeští tanečníci mezi futuristy v Paříži*, kde oba tanečníky v souvislosti s futuristickým divadlem zmiňuje. Napsal o nich: „*A tak vlastně futuristickými byli jen čeští tanečníci Vlček a Vyšáková, což mi ostatně potvrdil i sám Marinetti. Tito dva taneční umělci mají za sebou již solidní disciplinu rytmicko-plastickou. Začli s kalsickým baletem, [...] znají Labana a aby nezabředli do teorií nejnetanečnějšího národa Němců, přišli do Paříže [...]*“²⁸⁰ Wisiakovou uvádí jako Vyšákovou a uveřejňuje zde dokonce kresbu, na které je zobrazena ve futuristickém kostýmu. Obličej z profilu je pouze schematicky naznačen, ale vidíme stejné

²⁷⁷ Není známo, kde se s ní Jičínská seznámila, ale vzhledem k tomu, že vždy inklinovala k tanci a tanečnímu umění tedy zřejmě někde v těchto kruzích. Jičínská v roce 1926 také vytvořila několik kreseb Wisiakové. Viz Katalog kreseb č. 32. Svědčí o tom také zmínka v textu pohlednice Jana Zrzavého z 15. 1. 1927, adresované Jičínské z Prahy do Paříže: „*Pan Klein mi poslal právě peníze za kresbu Lydie Wisiakovy, píše mi, aby si k Vám pro ni došel, vydejte mu ji tedy laskavě.*“ Pohlednice uložena in: MmD, fond XIV/236, kart. 209. Malá perokresba zachycující hlavu Wisiakové byla vystavena na její souborné výstavě v Alšově síni Umělecké besedy v roce 1927 a byla dokonce reprodukována na obálce katalogu, o čemž se ještě zmíníme. Wisiakovou portrétovala i kamarádka Jičínské, Hana Hladíková-Bernkopfová, která její portrét vystavila na Salonu d'Automne v roce 1929. Viz Miloslava Sísová, Z naší pařížské kroniky, *Národní listy*, 25. 12. 1929. Stejnou informaci uvádí i Prokop Laichter – viz MmD, fond XIV/236, kart. 210, složka *Věřiny cesty – era mnichovská*.

²⁷⁸ Snad byli dokonce manželé, jak by vyplývalo z jednoho dopisu Jana Zrzavého Jičínské ze 20. září 1928, v němž Zrzavý píše: „*Ještě Vás prosím, sežeňte mi adresu Vlčkových, musím jim brzo psát, jedná se o nějaké reprodukce a články o nich.*“ Dopis uložen in MmD, fond XIV/236, kart. 209.

²⁷⁹ Mezi korespondencí Jičínské se zachoval dopis z 23. listopadu 1930, ve kterém Václav Vlček a Lydia Wisikova přejí společně Jičínské a Prokopu Laichterovi k sňatku. Dále se zachoval dopis Václava Vlčka Jičínské z 29. října 1930 na hlavičkovém papíře Théâtre Municipal du Châtelet, ve kterém ji Vlček zve na kostýmní zkoušku na představení *Maurice Chevalier*. Dopisy Wisiakové Jičínské se v pozůstalosti nedochovaly. Oba zmíněné dopisy viz MmD, fond XIV/236, kart. 209. Jak píše Prokop Laichter: „*V tomto ateliéru v rue Fondary bývají schůzky našich českých umělců usazených v Paříži. Zde setkáte se s malířem Zrzavým, s hudebním skladatelem Martinů, s tanečníky komické opery Vlčkem a Lydií Wisiakovou [...]*“ Viz MmD, fond XIV/234, kart. 197, rukopis *Česká malířka v Paříži*.

²⁸⁰ Emanuel Siblík, *Čeští tanečníci mezi futuristy v Paříži. Rozpravy Aventina*, II, 1926 – 1927, s. 214.

poměrně vysoké čelo a dozadu sčesané černé vlasy jako na obraze Jičínské. V recenzi na tuto futuristická představení z května 1927 uveřejněné v *Lidových novinách* je uváděno, že Wisiaková byla jihoslovanského původu: „*Futuristická pantomima zajímá nás jedině ze stránky reprodukční, neboť silně mezinárodní soubor čítá čtyři Čechoslováky, z nichž pan Vlček a slečka Wisiaková, jež je po pravdě Jihoslovankou, jsou vedetami [...]*“²⁸¹

Jičínská po celý život inklinovala k tanci, sama byla vášnivou tanečnicí²⁸² a přátelila se s několika významnými tanečnicemi pobývajících v Paříži například Mariannou Tymichovou nebo později Zorou Šemberovou.²⁸³ Podle Prokopa Laichtera byla snad dokonce žákyní tanečnice Milči Mayerové.²⁸⁴

Dalším typem obrazu, který se u Jičínské v roce 1926 vyskytuje je zachycení městské krajiny. Z reprodukcí vystavených obrazů v časopise *L'Art vivant* můžeme zjistit, že tento žánr byl v tehdejší pařížské malbě velmi populární. Jde buď čistě o zachycení městské architektury nebo ulice s malými postavičkami lidí. Obrazy s tematikou města malovali například Henri de Waroquier, Maurice Vlaminck, André Derain, Konstantin Terechkovich, ale také André Lhote.

K tomuto typu obrazů u Jičínské můžeme přiřadit datovaný obraz *Pohled z mého okna* [Kat. č. O 16]. Tento námět²⁸⁵ se vyskytl již na jejím kubizujícím obraze z roku 1925 a proto na něm můžeme sledovat posun, který její tvorba prodělala směrem k realismu. Barvy na obraze jsou spíše tlumené, nevýrazné škály hnědé a šedé oživuje pouze zelená na listech stromu a část červené střechy v pozadí. Kompozice obrazu není příliš propracovaná, chybí zde obvyklá snaha o vyvažování typická pro figurální obrazy Jičínské.

Podobně průměrné jsou i další obrazy tohoto typu, které můžeme datovat do roku 1926. Jičínskou datován do tohoto roku je dnes značně poškozený obraz *Domy* [Kat. č. O 17], který zachycuje několik vysokých domů se šikmými střechami, v popředí jsou naznačeny dvě

²⁸¹ (zsl), Pařížská baletní sezona s Čechoslováky, *Lidové noviny*, 35, 18. 5. 1927, s. 9.

²⁸² Tanec byl celoživotním zájmem Jičínské. Vášnivě tancovala zřejmě již od doby svého studia na Uměleckoprůmyslové škole. Tancovat chodila i v Paříži. Jak napsala v dopise Vladimíru Maisnerovi ze 17. ledna 1924: „*Přála bych si podívat se na jeden francouzský maškarní, ale jen se podívat na ten ruch, masky a dekoraci. Ta horečka taneční mně už pomínula, cítím se příliš usedlou [...]*“ Viz MmD, fond XIV/236, kart. 209. Z června 1924 pochází zpráva, že se zúčastnila plesu *Bale des Fleurs*, pořádaném v hotelu Claridge oblečená v piešťanském kroji (spolu s jinými Češkami). Jejich společná fotografie byla poté uveřejněna v časopise *Světlozor*, XXV, č. 26.

²⁸³ Jejich korespondence je uložena in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

²⁸⁴ „[...] měla vždy pochopení pro harmonii a temperament pohybu, již na škole, kdy studovala Dalcrozovu metodu, a doposud je aktivní žačkou M. Majerové [...]“ Viz Prokop Laichter, *Výstavy malířek, Naše doba*, 34, 1927, s. 564. Milča (Milada) Mayerová (1901 – 1977), tanečnice a choreografka, ve dvacátých letech pobývala mj. také v Paříži. Viz Tomeš, J. (ed.), (cit. v pozn. 25), II, s. 367. Milča Mayerová byla ženou historika umění Antonína Friedla, který byl dobrým známým Jičínské.

malé schematicky pojaté lidské postavičky. Kompozice je postavena na vertikálním řazení jednotlivých částí, zřejmě za účelem, aby domy působily monumentálně oproti malým lidským figurkám a evokovaly tak ztracenost člověka v moderním velkoměstě. Barevnost je velmi podobná jako na některých „kubizujících“ obrazech vzniklých ve stejném období. Tlumené tóny zelené a teple hnědé jsou na několika místech doplněny nevýraznou žlutí.

Na velmi podobném principu je vystaven nedatovaný obraz *Z Edinburku* [Kat. č. O 18], který s největší pravděpodobností vznikl po návratu Jičínské z cesty po Anglii. V popředí stojí malá lidská figurka obrácená k divákovi zády a hledí na monumentální, vertikálně se tyčící město. Obraz má opět zřejmě vyjadřovat pocit nicotnosti člověka tváří v tvář velkoměstu, což jsou pocity, které Jičínská ve svém pařížském deníku opakovaně vyjadřovala. Barvy jsou téměř identické jako na předchozím obraze – škála tmavě zelené, hnědavé, doplněná neutrální pískovou. I v těchto obrazech byla Jičínská s největší pravděpodobností plně pod vlivem André Lhota, který podobné výjevy krajiny s malými lidskými postavičkami také maloval.²⁸⁶

K těmto obrazům můžeme ještě přiřadit nedatovaný obraz *Činžáky* [Kat. č. O 22] a *Nábřeží v Londýně* [Kat. č. O 19]. Malý parník podplouvá mohutný oblouk kamenného mostu, za nímž se tyčí vysoké věže města. Vše je opět pojato velmi plošně až schematicky, zde ovšem bez orámování tmavými konturami. Barevnost je znovu typická – teplá hnědá a zelená jsou doplněny plochými tlumnými žluté a vanilkové. Na tomto obraze lze nejlépe ze všech obrazů z této skupiny demonstrovat téměř absolutní vliv tehdejší tvorby André Lhota. Na Salonu d'Automne v roce 1926 Lhote vystavil obraz *La Ville de Paris*, který zobrazuje lodí podplouvající široký most na Seině, na pozadí vidíme Paříž s Eiffelovou věží. Lhotův obraz je sice panoramatický a mnohem propracovanější (především kompozičně), ale formy některých částí jsou téměř identické – kouřící parníky a zejména mostní oblouky.²⁸⁷

Námět parníků na řece s mostem byl v té době velmi populární, například na Salonu des Indépendants v roce 1926 vystavili takovéto obrazy mj. Henri de Waroquier (*Le Pont Marie*), Maurice Vlaminck (*Le Pont de Chateau*) a André Derain (*Le Peca*).²⁸⁸ Parníky a remorkéry plující pod mosty po Seině se byly hlavním námětem obrazů Josefa Šímy v letech

²⁸⁵ Námět pohledu z okna na město byl v tehdejší pařížské malbě velmi rozšířen. Jako příklad jiného pojetí můžeme uvést obraz Marca Sterlinga vystavený v roce 1927 na Salonu d'Automne. Repr. in: Jacques Guenne, *Le XX Salon d'Automne, L'Art vivant III*, 1927, s. 868.

²⁸⁶ Jako příklad lze uvést Lhotův obraz nazvaný *Paysage*, vystavený v roce 1926 na Salonu des Tuileries, kde jde ovšem o venkovskou krajinu. Viz Jacques Guenne, *Le Salon des Tuileries. L'Art vivant II*, 1926, s. 403.

²⁸⁷ Srov. *Le Salon d'Automne de 1926. L'Art vivant II*, 1926, s. 815. Stejně téma Jičínské zpracovala ve svých dvou tužkových kresbách z roku 1926. Viz Katalog kreseb č. K 34 a K 35.

²⁸⁸ Srov. Florent Fels, *Le dernier Salon des Indépendants. L'Art vivant II*, 1926, s. 165 – 176.

1922 – 1923.²⁸⁹ Podobná spíše lyrická než technicistní nota jako těchto Šimových obrazech se ozývá i na obraze Jičínské.

Tyto obrazy města lze v kontextu tehdejší tvorby Jičínské považovat za slabší článek, spíše za hledání vlastních možností. Mnohem více se našla v intimnosti a jemném výrazu své figurální malby, zejména portrétu a tuto notu ještě více rozvinula v dalších letech.

Rok 1926 byl pro Jičínskou bohatší než předchozí léta nejen co do počtu namalovaných obrazů, ale také co se týče vystavování. V březnu se zúčastnila společné výstavy žáků Lhotovy akademie pod názvem *Exposition de l'Academie André Lhote*.²⁹⁰ Na jarním *Salonu des Indépendants* vystavila dva obrazy, podle katalogu *Portrait a Paysage*.²⁹¹

K roku 1926 se váže zmínka o tom, že Jičínská vystavovala také v galerii La Bœtie v Paříži,²⁹² nešlo ale pravděpodobně o samostatnou výstavu, ale tato prezentace jejího díla jí údajně přinesla možnost poprvé představit větší kolekci svých děl v Budapešti.²⁹³

Za první soubornou prezentaci jejího díla můžeme považovat právě tuto výstavu, která se uskutečnila v Budapešti od srpna do října 1926 a na které vystavovala spolu se třemi maďarskými umělci – Tiborem Bakossem, Tiborem Bánem a Ferencem Zajtim.²⁹⁴ Jičínská zde vystavila na ní 13 obrazů (převážně olejů), 11 kreseb (zřejmě tužkových a uhlových), 10 pastelů a 8 grafik. Katalog této výstavy významně doplňuje obraz o tématech, kterým se Jičínská v těchto letech zabývala a o dílech, která v té době vytvořila a která se v její

²⁸⁹ Jičínská se se Šimou nepochybně znala a je pravděpodobné, že jeho práce z tohoto období viděla. Jak napsal František Šmejkal: „[...] *seinské parníky a přístavy, v nichž se opět obrátí jeho romantické zaujetí světem moderní techniky...nepřevládá v nich civilistní, nýbrž výrazně básnický akcent. Jsou to lyrické evokace jeho zážitků z procházek po březích Seiny* [...]“ Viz František Šmejkal, *Josef Šíma*. Praha 1988, s. 57.

²⁹⁰ Výstava se konala od 10. do 30. března v Sacre du Printemps na rue du Cherche-Midi č. 5. Zúčastnilo se jí 27 vystavujících (včetně Jičínské). Byly vystaveny zřejmě pouze menší práce, podle katalogu „*esquisses, études directes, petites compositions*.“, jejich názvy nejsou v katalogu uvedeny. Jména jejich spolužáků jsou v uměleckém světě méně známá, ve slovníkové literatuře najdeme jenom několik z nich: Serge Brignoni (1903 - ?), švýcarský malíř, pobývající v letech 1923 – 1929 v Paříži. Srov. Vollmer (cit. v pozn. 17), I, s. 315; Marianne Clouzot (nar. 1908), francouzská malířka biblických scén a dětských portrétů. Srov. Vollmer, I, s. 453; Willy Guggenheim (pseud. Varlin) (nar. 1900), švýcarský malíř. Srov. Vollmer, II, s. 333; Annie Wilhelmine Morton (1878 - ?), skotská malířka. Srov. Vollmer, III. Max von Muhlenen (nar. 1903), švýcarský krajinář a portrétista. Srov. Vollmer, III, s. 435; Charlotte Dorothee van Pallandt (1899 - ?), holandská malířka figurálních scén. Srov. Vollmer, III, s. 541; Zora Petrović (1894 - ?), srbská malířka portrétů a figurálních výjevů. Srov. Vollmer, III, s. 577; Nikolaj Poljakoff, ruský malíř krajina a figurálních scén. Srov. Vollmer, III, s. 607; Karl Weber (1899 - ?), švýcarský malíř. Srov. Vollmer, IV.

²⁹¹ U obrazu *Portrait* by se mohlo jednat o zmíněný *Portrét tanečnice Lydie Wisiakové*, jako *Paysage* mohl být snad pojmenován také zmíněný *Pohled z mého okna*.

²⁹² Její účast na takové výstavě zmiňuje Prokop Laichter v rukopisu *Česká malířka v Paříži* (cit. v pozn. 279)

²⁹³ V. Darras o tom píše v časopisu *Rozkvět*, ve svém článku o uměleckém vývoji Jičínské: „[...] *pomalou, avšak jistě proniká její jméno do uměleckých časopisů* [...] *Pak dostala se do mezinárodní soutěže v Galerii-la-Beötie, kde byla pozvána k účasti na výstavě v ‚Nemzeti Szalonu‘ v Budapešti* [...]“ Viz Darras, V., Věra Jičínská. *Rozkvět*, 47, 1930, s. 13.

²⁹⁴ K vystavování v Maďarsku se Jičínská dostala snad také prostřednictvím toho, že její otec byl ředitelem dolů v Pécsi a rodiče v Maďarsku trvale sídlili.

pozůstalosti nedochovala.²⁹⁵ Vystaveny byly puristické *Pařížské střechy*, kubizující obrazy i obrazy „lhotovské“. Katalog dokazuje, že již v tomto roce byla Jičínská silně zaujata tématem černochů a „negerské“ plastiky, dále že tvořila poměrně v hojné míře zátiší (i květinová) a také výjevy z kavárenského života, které v dochované tvorbě nenajdeme. Zabývala se již také regionální maďarskou tematikou, což později pokračovalo v jejím zájmu o maďarské cikány. Nezavrhlala také úplně grafiku, stále se věnovala linorytům a linořezům. Maďarská kritika vesměs hodnotila v souvislosti s touto výstavou její práce jako nejzajímavější ze všech vystavujících a zdůrazňovala zejména její příklon ke kubismu, používání jemných barevných tónů a potenciál k dalšímu malířskému vývoji.²⁹⁶ V roce 1926 se také poprvé zúčastnila kolektivní výstavy pécských umělců *Nemzeti szalon*, kde vystavila pět obrazů.²⁹⁷

V zřejmě na konci srpna a začátku září 1926 se také zúčastnila výstavy v Brně, nazvané *Českoslovenští umělci z Paříže*, která se uskutečnila pod záštitou Skupiny výtvarných umělců v Brně ve výstavním pavilónu na Žerotínově náměstí.²⁹⁸ Spolu s Jičínskou vystavovali František Zdeněk Eberl, Jiří Kars, Otakar Kubín a Stéphanie Guerzoni. Jičínská vystavila soubor deseti obrazů, z nichž většina vznikla v roce 1926 a patřila ještě ke „kubizující“ etapě její tvorby. Eugen Dostál, který na tuto výstavu napsal recenzi do *Lidových novin* o Jičínské píše: „[...] *Věra Jičínská také ještě kolísá ve své tvorbě. Jí je základním prvkem ještě kubismus, ovšem v těch formách, které jsme viděli již u jiného českého malíře pařížského, u Šímy. Tím ovšem nechceme říci, že by Jičínská věrně kopírovala Šímu. Je-li Šíma více struktivní, je tvorba Jičínské převážně dekorativní, jak tomu nasvědčuje také záliba v dekorativně působící barevné stupnici. Tvorba Jičínské prozrazuje dosti značné vlohy, které slibují plodný vývoj.*“²⁹⁹ Viktor Oppenheimer v recenzi v *Tagesbotte* také vidí jako hlavní rys její tvorby ovlivění kubismem.³⁰⁰

²⁹⁵ [Kat.] *Nemzeti Szalon, 363-ik Kiállitása. Li-ik a csoportkiállitás katalogusa. Bakoss Tibor, Bán Tibor, Jicinska Vera, Zajti Ferenc*, Budapest, 26. 9. – 3. 10. 1926. Katalog je uložen in MmD, fond XIV/236, kart. 213. Katalog je v maďarštině, což může být zdrojem problémů při přesném překladu názvů jednotlivých obrazů. Žádný z jejích spoluvystavujících není uveden ve slovníkové literatuře.

²⁹⁶ Kritiky na výstavu v Budapešti: (m. – i.), *A Nemzeti Szalón ötvenegyedik csoportkiállitása, Magyarorság*, 26. 9. 1926; *Nemzeti Szalon, Magyar Hírlap*, 26. 9. 1926; (io), *A Nemzeti Szalón új csoport kiállitása, Pesti Napló*, 26. 9. 1926; (e. g.), *Ausstellung im Nemzeti Szalon, Pester Lloyd*, 27. 9. 1926.

²⁹⁷ Tyto výstavy byly pořádány každoročně většinou na podzim. Viz [Kat.] *A PécsiKépzőművészeti kiállítás katalogusa. Nemzeti Szalon 1926* in MmD, fond XIV/236, kart. 213.

²⁹⁸ [Kat.] *XIII. výstava Skupiny výtvarných umělců v Brně, Českoslovenští malíři z Paříže*, Výstavní pavilon na Žerotínově náměstí, srpen – září 1926.

²⁹⁹ E. D. [Eugen Dostál], *Brněnské výstavy – Českoslovenští malíři z Paříže. Lidové noviny XXXIX*, 1926, 3. 9.

³⁰⁰ V. Opp. [=Viktor Oppenheimer], *Ausstellung tschechischer, in Paris schaffender Künstler. Tagesbotte*, 9. 9. 1926.

8. Okouzlení exotikou 1927 – 1928

Na podzim roku 1926 Jičínská ještě pravděpodobně stále studovala u André Lhota. Odpoledne 24. prosince tohoto roku trávila s přáteli (snad se Janem Zrzavým a Bohuslavem Martin) v jedné ruské restauraci, poté šli na pravou českou štedrovečerní večeři k Rudolfovi Keplovi. Záznamy Prokopa Laichtera naznačují, že Jičínská v té době bilancovala a že uvažovala o návratu do Čech a o tom, že by se usadila v Praze, Jan Zrzavý se jí měl údajně již poohlížet po nějakém vhodném ateliéru v Praze.³⁰¹

Není známo, jestli i v roce 1927 docházela ke Lhotovi.³⁰² Rok 1927 byl co se týče její tvorby velmi plodný a přinesl některá zdařilá díla. Jičínská se již téměř výhradně orientovala na tematiku, která jí byla nejvlastnější – na ženský portrét nebo akt.³⁰³ Nově se u ní začíná rozvíjet tematika exotických žen – cikánek a mulatek, která jí poté bude zaměstnávat až do konce dvacátých let.

Rokem 1927 je datován obraz *Dívka s rezavým copem* [Kat. č. O 40]. Vidíme na něm polopostavu útlé mladé dívky s výrazně bledou pletí a dlouhými rezavými vlasy, spletenými do silného volného copu. Modelace postavy i rukou je opět pro Jičínskou typická. Vše je zjednodušené, bez soustředění na detail, tvář i vlasy jsou pouze velmi jemně promodelovány stínem. Ruce s nataženými dlouhými tenkými prsty jsou opět pojaty značně schematicky. Dívka má kolem ramen ovinut velký šátek mýdlově zelené barvy, který svým odstínem harmonicky doplňuje temně měděnou barvu vlasů. Barevné řešení je tedy také pro Jičínskou charakteristické – použití jejích oblíbených barev zelené a narezlé, doplněné neutrální žlutí. Z kompozici i zmíněného barevného řešení je opět patrná snaha o vyvažování a harmonii. Celý obraz působí velmi jemně, snově až neskutečně. Je možné, že se jedná o obraz *Portrét slečny Rumlerové*, který Jičínská vystavila na Salonu des Indépendants v tomto roce.

Jako vyvrcholení její dosavadní tvorby je její další obraz datovaný rokem 1927 – *Ženský půlakt* [Kat. č. O 41]. Obraz zachycuje sedící nahou mladou ženu s bledou pletí a dozadu sčesanými černými delšími vlasy. Celému obličejí dominují velké tmavé oči s výraznými víčky, které se dívají zasněně a nepřítomně do dálky, což spolu s mírně staženými rty dodává

³⁰¹ Viz *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy září 1924 – 1931 květen* (cit. v pozn. 262)

³⁰² Roku 1927 si Jičínská nedělala zápisky do svého deníku a ani Prokop Laichter ve svém mapování jejího tehdejšího života nebyl příliš úspěšný, podal pouze několik kusých informací o jejích výstavách. Také žádná její korespondence z tohoto roku se v její pozůstalosti nedochovala.

³⁰³ Jičínská zřejmě studovala zobrazení žen u různých autorů z různých období dějin umění, protože v její sbírce pohlednic se dochovalo velké množství pohlednic s touto tematikou. Viz MmD, fond XIV/236, kart. 210.

ženině obličejí velmi hluboký, smutný, ale zároveň klidný a smyslný výraz.. Tvary jsou podány zjednodušeně, ale zároveň se zde objevuje u Jičínské do té doby nevídaně rafinovaná světelná modelace. Pravá polovina obrazu (pozadí i těla) je světlejší, levá se hálí do jemného stínu. Lehce naznačenými stíny je modelováno jsou modelovány tělo i tvář ženy. Velmi zajímavá je barevnost obrazu. Inkarnát ženiny pleti se pohybuje od teplých slonovinově bílých odstínů na světlejších částech po jemné hnědi stínů. Pozadí je naopak studeně šedobílé s místy přecházejícími až do světlemodra. A právě tato opozice – teple působící pokožka a studené pozadí vytváří základní kontrast na obraze, který je oživen malinovou barvou drapérie, prsní bradavky, rtů a tváří. Obraz působí velmi sugestivně a smyslně, ale stejně jako ostatní obrazy Jičínské vyzařuje klid, státnost a zvláštní bezčasovost. Po formální stránce jde o jedno z nejlepších děl celé její tvorby.

Podle rysů tváře a dozadu stažených tmavých vlasů bychom se mohli domnívat, že modelem k tomuto aktu byla Jičínské tanečnice Lydia Wisiaková.³⁰⁴ Pro tanečnici by napovídala také subtilní postava a drobná ňadra. Jičínská byla zřejmě s Wisiakovou ve stálém styku, protože, jak uvidíme, ji portrétovala znovu na konci dvacátých let.

8.1. Etnická tematika

Od roku 1927 se u Jičínské projevuje stále silnější příklon k etnické tematice, který trval až do konce jejího pobytu v Paříži. Její zájem se soustředí na lidi (nejčastěji ženy) odlišné pleti – černošky, mulatky a cikánky. Rokem 1927 jsou datovány první dva obrazy stejné ženy kakaové pleti – *Mulatka* [Kat. č. O 42] a *Portrét mulatky* [Kat. č. O 43].

Na obou obrazech vidíme mladou ženu světle hnědé pleti se širokou tváří, výrazným nosem, velkýma tmavýma očima a plnými rty. Na obraze *Mulatka* je zachycena její polopostava, na druhém obraze pouze tvář. Tvary jsou zjednodušené, jemně světelně modelované. Oba obrazy jsou vytvořeny ve strohé tonalitě– neutrální světle hnědé tóny pleti, tmavě hnědá na vlasech, šedobílá na šátku. Pozadí je pojato plošně, bez soustředění na detail.

Na každém z těchto dvou obrazů jakoby se Jičínská snažila vystihnout jinou z duševních poloh této ženy – na prvním zadumaně melancholickou, na druhém vřídne přívětivou a usměvavě bezstarostnou. Tato snaha o vystižení jemných nuancí duševního ustrojení určitého člověka se u Jičínské projevila poprvé s větším úspěchem na zmíněném obraze *Ženský plátek* a v těchto dvou obrazech našla další výraz.

O ženě, která stála modelem k těmto obrazům deníky Jičínské mlčí. Z volby takového modelu lze vyčíst její tehdejší příklon k exotismu, což byla ve dvacátých letech v Paříži stále jedna z módních záležitostí. Je jí možno přičíst na vrub celkové oblibě černochoů a afrického umění, která se datovala již od počátku dvacátého století.

Rokem 1927 je datován také nedokončený pastel *Černoška z poloprofilu* [Kat. č. K 52], na kterém se Jičínské lépe než na olejových obrazech podařilo zachytit typické černošské rysy portrétované – široký nos s velkými nozdrami, pootevřená velká ústa a také zachytit jemné nuance odstínu pleti. Barevnost je nezvykle výrazná, vyniká ostře červené pozadí a žluté šaty černošky.³⁰⁵

Černochoy maloval už velký oblíbenec Jičínské Rembrandt.³⁰⁶ Zobrazení exotických lidí, „divochů“, v evropském umění skutečně proslavil až na konci 19. století Paul Gauguin ve svých obrazech z Tahiti a Markéz.³⁰⁷ Zájem o vše africké se naplno rozpoutal mezi generací kubistických malířů v prvním desetiletí dvacátého století. Jako jednu z příčin této posedlosti uměním, které bylo do té doby (a velmi často i v této době) více méně opovrhováno jako primitivní lze spatřovat v jeho neliterárnosti, v bezprostředním, čistě vizuálním působení na diváka, což moderní umělce, bojující právě proti okázalé a přebujelé literárnosti akademického umění devatenáctého století, muselo opravdu silně fascinovat.³⁰⁸

Adolphe Basler ve své stati *Africké umění* roku 1926 o rozvoji tohoto černošského exotismu napsal: „První, koho zaujalo nestvůrné umění australských národů, byl Gauguin. Celá generace po něm podléhla kouzlu této děsivé divošské plastiky. Umělci podivovali se v ní naivní oproštěnosti a nejvýraznějšímu symbolismu. Takový byl před válkou počátek této

³⁰⁴ Tuto domněnku vyslovila také Hana Rousová v katalogu *Český neoklasicismus 20. let*, II. (cit. v pozn. 15)

³⁰⁵ Jeden obraz černošky z roku 1927 Jičínská věnovala Janu Zrzavému. Ten na pohlednici z 29. prosince 1927 píše: „Tu černošku asi pověsím vedle sv. Jana Leonardova.“ Viz pohlednice Jana Zrzavého z Německého Brodu z 29. prosince 1927 adresovaná Jičínské do Paříže. MmD, fond XIV/236, kart. 209. V pozůstalosti Zrzavého, kterou věnoval Národní galerii se nějaké dílo Jičínské nacházelo. Tuto pozůstalost popsala Jana A. Brabcová v katalogu *Jan Zrzavý 1890 – 1977* (cit. v pozn. 270). Mj. napsala: „Zároveň s výtvarnou pozůstalostí Jana Zrzavého zdědila Národní galerie i práce jiných umělců, které měl ve svém majetku. Pokud jde o práce Adolfa Gärtnera, Josefa Váchala, Františka Drtikola, Jana Konůpka a Věry Jičínské, jsou tato díla spíše dokladem přátelských kontaktů, než svědectvím o vkusu umělcově [...]“ Viz [Kat.] *Jan Zrzavý 1890 – 1977* (cit. v pozn. 270), s. 6. V NG se mi dílo Jičínské nepodařilo dohledat.

³⁰⁶ Obraz *Dva černoši*, který je uložen v Haagu (Mauritshuis). Giovanni Arpino - Paolo Lecaldano, *Rembrandt*. Praha 1980, s. 120 a příl. LV. U Rembrandta to byla ovšem zcela marginální záležitost a je nanejvýš pravděpodobné, že Jičínská tento jeho obraz neznala.

³⁰⁷ Gauguinovo dílo Jičínská velmi dobře znala a obdivovala a pravděpodobně jím byla inspirována. Nadšeně o něm psala již na začátku svého pařížského pobytu Vladimíru Maisnerovi: „[...] van Gogh a Gauguin mně vlastně teprve teď přirostli k srdci. Pamatuji se, že kdosi na Umprum při Gauguinových dřevorytech udělal poznámku, co vlastně je na tom zvláštního a uměleckého? Mně již se tenkrát ty věci líbily, ale naučila jsem se je plně chápat teprve teď! Bože, kolik síly, kolik duše je v tom všem [...]“ Viz dopis Vladimíru Maisnerovi ze 30. 11. 1923 (cit. v pozn. 57).

³⁰⁸ Celý fenomén fascinace moderních francouzských umělců černošským uměním podrobně rozebírá a mapuje Jean Laude ve své disertační práci *La Peinture française (1905 – 1914) et „l'Art nègre“*. (*Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*). Faculté des Lettres et Sciences humaines de Paris-Sorbonne. Paris 1968.

černošské módy, dnes vítěznější než kdy jindy. Novátorští umělci a exotičtí amatéři jsou stále okouzleni výtvarnými hodnotami, které jim připadají zcela panenského rázu. Černošské a australské umění bylo pro ně zahaleno až do poslední doby vzrušujícím tajemstvím.“³⁰⁹

Ve dvacátých letech byla Paříž fascinována vším černošským – hudbou i výtvarným uměním. Tuto módu popsal Jean Laude v knize *Umění černého světadílu*: „Klenotníci se často inspirovali africkými šperky a krejčí Paul Poirret použil reprodukce černošské masky na prospekt své knihy *En habillant l'époque* (Dobové odívání). V divadlech přivykal zrak novým barvám, sluch novým rytům. Džez, černošský balet, Joséphine Bakerová, Černá plavba (L. Poirier), Alleluja! (K. Vidor), Stvoření světa (D. Milhaud a F. Léger) – tato různorodá směs rozněcovala sny a oživovala mondénní rozhovory, ale zároveň hluboce působila na veřejné uvědomění. Toto negrofilství, jak se tehdy říkalo, vyvrcholilo Koloniální výstavou ve Vincennes (1931).“³¹⁰ V hojně míře se začala sbírat zejména černošská plastika a tento trend kulminoval právě ve dvacátých letech.³¹¹ Zjednodušené a silně stylizované formy černošských sošek a masek měly výrazný vliv právě na uplatnění těchto dvou principů v meziválečném výtvarném umění a na celou dobovou vizuální kulturu.³¹² Jičínská sama černošskou plastiku (mimo jiné) sbírala.³¹³ Pravděpodobně v roce 1926 také namalovala již zmíněný, dnes neznámý obraz *Zátiší s negerskou plastikou*.

Ve dvacátých letech se také dostal do módy jazz a jeho černošští interpreti, také móda byla ovlivněna africkým uměním. Černošská kultura byla tajemná, mnoho se o ní nevědělo a sváděla tedy k romantickým projekcím. Takové sny o úniku od civilizace a odchodu do vysněného „ráje nezkažených domorodců“ se u Jičínské objevily již při její návštěvě Anglie v roce 1926, později se v jejích denících a dopisech vyskytovaly stále častěji. 14. prosince 1929 napsala Prokopu Laichterovi: „[...] přece jsem nejspokojenější, mohu-li v klidu malovat a snít o vzdušných zámčích, které se ihned rozplývají neb toužit po krajinách, kde je

³⁰⁹ Adolphe Basler, *Africké umění*, překlad Věra Urbanová. *Volné směry*, XXVIII, 1930 – 1931, s. 172.

³¹⁰ Jean Laude, *Umění černého světadílu*. Praha 1973, s. 23 – 24.

³¹¹ Jak píše Jean Laude ve své knize *Umění černého světadílu*: „Ještě před rokem 1914 měli někteří sběratelé ve svých sbírkách vedle moderních obrazů také černošská díla [...] Od roku 1920 vznikly nové soukromé sbírky ve Francii, Belgii, Německu a ve Spojených státech. Byly otevřeny specializované galerie [...] Pořádaly se velké výstavy (Marseille, 1923; Paříž, pavilón Marsan, 1925...) K jejich zahájení se vydávaly katalogy. Přišlo i nejvyšší posvěcení: v Drouotově dražební síni byli jmenováni specialisté „primitivního umění“.“ Srov. Laude, Jean (cit. v předch. pozn.), s. 23 – 24.

³¹² Václav Holcknecht ve své stati věnující se černošským vlivům v tehdejší hudbě (kde se také silně uplatnily) napsal: „Ukázalo se, že černošská plastika otevřela perspektivy nového zření vnějšího světa, jež zvnitřněla a zmnohonásobila součinnost všech smyslů, jimiž se zmocňuje znázorňovaného předmětu [...] Ukázalo se rovněž, že toto dosud neznámé umění oplodnilo v netušené míře celé soudobé výtvarnictví, a i když zdánlivě ustupovalo v některých obdobích do pozadí, zůstalo ve výrazu dnešního umělce vždy skryto a přítomno [...]“ Srov. Václav Holcknecht, *Inspirace černošskou hudbou*. *Volné směry*, XXX, 1933 – 1934, s. 137.

stále slunce, palmy, primitivní lid (jen žádná civilizace). Myslela jsem už vážně na to, přestěhovat se někam na ostrov, neb do Afriky mezi černochoy [...]“³¹⁴ 2. února 1930 si zapsala do deníku: „*Slunce, palmové háje, opice, černoši a nad tím Bůh. Není-li člověk Bohu blíž v nezkažené přírodě, nedotknuté civilizací lidskou. Kde je ten ráj na zemi? Chtěla bych snít ve stínu kokosových palm daleko, daleko od veškeré civilizace a od Evropy a říct si: není-li svět krásný, vzývat Boha a být šťastna. Kde jsou ty kraje pohádkové krásy – snad jen ve snách a chtěla bych žít jen ve snách a pak umřít. Nač biografy, divadla, když příroda nám může to vše dát, bez umělého lesku, bez přetvářky, v pravém lesku, v lesku božském [...]*“³¹⁵

Jičínská v těchto náladách mohla být ovlivněna také Maxem Kopffem, který v polovině roku 1924 pobýval na Tahiti a na Markézách a v roce 1925 navštívil ostrov Martinik.³¹⁶ Ze svého pobytu na Tahiti si přivezl smyslné portréty zdejších domorodých dívek. Kopff pobýval v Paříži po svém návratu z Tahiti na podzim roku 1925 a Jičínská se s ním a jeho přítelkyní Mary Durasovou v té době pravidelně stýkala.³¹⁷ V kontaktu byli také po Kopffově návratu z New Yorku (přijel na jaře roku 1926), kdy až do začátku roku 1927 bydlel na předměstí Paříže, v Montrouge, v ateliéru Mary Durasové.³¹⁸

Součástí orientace Jičínské na zobrazování exotických, „jiných“ lidí, nezkažených civilizací, byla také tematika Cikánů. Jak jsme viděli, již na svých školních kresbičkách z počátku dvacátých let zachytila cikánské děti z vesnice Očové, ale nyní byla její motivace poněkud odlišná.

Rokem 1927 jsou datovány dva obrazy s touto tematikou – *Ruská cikánka* [Kat. č. O 44] a *Cikánská madona* [Kat. č. O 45]. První z nich zachycuje mladou cikánskou ženu z profilu s rukama překříženými na prsou. Cikánka má výrazný obličej a tmavé dlouhé vlasy spletené do copů. Na hlavě má růžový šátek, jehož cípy jí splývají až na zelenou blůzu. Zjednodušené plochy jsou ve větší míře orámovány silnými tmavými konturami, typické jsou schematicky

³¹³ Její sbírky popsal později Prokop Laichter: „[...] její intimní ateliér s milým pokojíkem, naplněným sbírkami nejen slovenských a uherských výšivek, uměleckoprůmyslových předmětů, ale i vzácnými ukázkami umění negerského – oblíbeného to světa umělkyně.“ *Česká malířka v Paříži* (cit. v pozn. 279)

³¹⁴ Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze 14. prosince 1929 in MmD, fond XIV/234, kart. 186. Dopisy také přepsány Prokopem Laichterem v rukopisu *Listy Věře 1929 – 1961* in MmD, fond XIV/234, kart. 197.

³¹⁵ *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132). Prokop Laichter o tomto jejím výtvarném období později napsal „[...] Touží pryč od civilizace, kamsi hodně daleko do světa, který odvedl od evropské civilizace Gauguina. Touhy se však nesplňují, ale vyjádřeny jsou ve vyhledávání motivů černošek a obklopování se sbírkami negerských plastik. To je v letech 1927 – 1928.“ *Viz Ve stopách života a díla Věry Jičínské* (cit. v pozn. 25)

³¹⁶ Všechny informace o Kopffovi čerpám z diplomové práce Ivo Habána *Maxim Kopff* (cit. v pozn. 121)

³¹⁷ Svědčí o tom již zmíněné zmínky o Kopffovi a jeho chystaném odjezdu do Ameriky v dopisech Jičínské Vladimíru Maisnerovi z podzimu roku 1925.

³¹⁸ Prokop Laichter ve svém rukopisu *Denopisy září 1924 – 1931 květen* (cit. v pozn. 262) zaznamenává k datu 28. prosince 1926 poznámku: „S Mary a Kopffem si dobře nerozumějí.“

podané ruce, které zde svou poněkud disproporční nadsazenou velikostí působí mírně rušivým dojmem. Na obraze se opět vyskytují pouze odstíny dvou barev, jemné růžové a zelené. Barvy jsou pestřejší než obvykle, k čemuž byla zřejmě Jičínská motivována výraznou barevností, se kterou bývá cikánské prostředí tradičně spojováno. Jičínské se ovšem i přes jistou nedokonalost formálního provedení podařilo vystihnout zvláštní výraz obličeje dívky – exotické až indické rysy, zadumanost, tesknotu a touhu po dálkách. Celek obrazu opět působí velmi jemně, klidně a staticky až jakoby zasněně.

Na obraze *Cikánská madona* je tato Cikánka zachycena jak si na klíně jednou rukou přidržuje malé nahé dítě. Také na tomto obraze jsou některé části těla ženy disproporční – nejvýrazněji je to vidět na její levé ruce, která je mnohem menší než ruka pravá, kterou žena přidržuje dítě a je také malá v poměru k velikosti hlavy a trupu ženy. Největší slabinou formální výstavby tohoto obrazu je ovšem nahé dítě. Jičínské se nepodařilo dodat mu realistickou kojeneckou podobu, dítě vypadá loutkovitě, má velmi nepřirozený postoj a výraz obličeje, protáhlé údy a vypadá spíše jako stylizovaný Ježíšek některých středověkých madon. Nová na tomto obraze je poměrně živá barevnost, ostré tóny červené, výrazná blankytně modrá a sytá zelená na pozadí. Jičínské se takovými, pro ni v té době nezvyklými výraznými barvami snažila postihnout účín ve skutečnosti zřejmě velmi pestrého oblečení Cikánky.

V tomto roce nakreslila Jičínské pastelovou variantu Cikánky s dítětem a nazvala ji *Mateřství* [Kat. č. K 53]. Na této kresbě lze zřetelně demonstrovat rys, který se u Jičínské v té době objevil a později ještě prohloubil, totiž, že jí byla technika pastelu zřejmě mnohem bližší než olej a její rozměrné pastely jsou mnohdy zdařilejší než ty samé náměty podané v oleji. Jičínské se zde podařilo skvěle vystihnout poněkud tupý, nicméně odhodlaný výraz Cikánky. Dochoval se také pastel *Cikánské dítě* [Kat. č. K 58], kde Jičínská s větším úspěchem než při předchozích zmíněných pokusech zobrazila tvář cikánského dítěte, zde ovšem o něco staršího.

Cikánku, která stála modelem oběma zmíněným obrazům mohla Jičínská potkat buď v Paříži, ale pravděpodobně spíše v Pécsi, v době svého pobytu u rodičů. Ve zdejším okolí bylo několik cikánských vesnic, které Jičínská navštěvovala. Cikány si podobně jako africké domorodce velmi idealizovala, fascinovala ji zřejmě jejich jinakost a nepřizpůsobenost konvencím moderní společnosti.³¹⁹ Jičínská spřádala nerealistické fantazie o svém útěku k cikánům a připojení se k jejich kočovnému životu. Jak napsala v roce 1930 Prokopu Laichterovi po jedné ze svých návštěv cikánských osad nedaleko Pécse: „*Vzpoměla jsem při*

³¹⁹ Prokop Laichter o tom později napsal: „*Zajímá ji svět vyděděnců v typech cikánských, s nimiž se setkává jak v Paříži, tak v pécském okolí v Uhrách. Z té doby vytěží zajímavý obraz své Cikánské madony.*“ Viz *Ve stopách života a díla Věry Jičínské* (cit. v pozn. 25)

tom na svoji touhu kočovného života mezi cikány a byla jsem ráda, že to zůstalo zatím jen při touze [...]"³²⁰

Novým tématem, které se zde objevuje u Jičínské poprvé, je téma mateřství. Je to jedno z témat, které se v pařížské realistické tvorbě dvacátých let vyskytovalo, ale nebylo tak rozšířené jako například akt nebo portrét.³²¹ Jičínská ovšem, soudě zejména podle celkového postoje ženy i podle toho, jak dítě drží, hledala inspiraci i v jiných epochách dějin umění, zejména v italské renesanci. V její sbírce pohlednic se zachovala řada pohlednic s reprodukcemi děl italských renesančních autorů, na kterých byla právě matka s dítětem – například madony Botticelliho, Baldovinettiho, Fiorenza di Lorenza nebo Boltraffia.³²² Toto téma, které může být chápáno jako jedna z poloh, ve kterých na svých obrazech zkoumala ženy vůbec, se bude v její další pařížské tvorbě ještě jednou opakovat v obraze černošské matky v následujícím roce.

8.2. Souborná výstava v Alšově síni Umělecké besedy

V roce 1927 se odehrála pro Jičínskou z hlediska její umělecké kariéry zásadní událost. Od 14. května do 5. června tohoto roku se uskutečnila její první souborná výstava v Čechách, v Alšově síni Umělecké besedy. Jičínská v té době pravděpodobně nebyla členkou tohoto spolku a okolností, za kterých byla výstava zorganizována nejsou známy, ale lze předpokládat, že jí pomohl Jan Zrzavý, sám člen *Umělecké besedy*.³²³ Na konci dvacátých let ovšem s Uměleckou besedou minimálně jednou vystavovala.³²⁴ Prokop Laichter uvádí, že Jičínská měla záměr uspořádat svoji výstavu v Praze již v září 1926, kdy o něm psala v dopise Vladimíru Maisnerovi.³²⁵

³²⁰ Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi z Pécse do Paříže z 10. července 1930. MmD, fond XIV/234, kart. 186.

³²¹ Matky s dětmi maloval například Eugène Zak. Viz Florent Fels, Salon d'Automne. *L'Art vivant*, I, 1925, s. 6.

³²² Viz sbírka pohlednic Jičínské. MmD, fond XIV/236, kart. 210.

³²³ Z roku 1927 se nedochovaly žádné deníkové záznamy Jičínské a také rukopisné poznámky Prokopa Laichtera o tomto roce v jejím životě jsou velmi kusé. Není jisté, jestli byla Jičínská v té době členkou Umělecké besedy, ale vystavovala s ní v tomto roce (1927) na výstavě jejího Výtvarného odboru v Obecním domě. Viz Mokry, F. V., Věra Jičínská. *Venkov*, 29. 5. 1927 a ?. Die Künstler der Umělecká beseda. *Prager Presse*, 12. 6. 1927. Zúčastnila se Vánoční výstavy Umělecké besedy v roce 1928 (viz katalog této výstavy) a vystavovala na výstavě Výtvarného odboru Umělecké besedy v Obecním domě v roce 1929. Viz F. M. [=František Muzika], Výstava Výtvarného odboru Umělecké besedy v Obecním domě. *Rozpravy Aventina*, IV, 1928 – 1929, č. 18. Prokazatelně byla členkou Umělecké besedy na počátku třicátých let po svém návratu do Čech.

³²⁵ *Denopisy 1924 – 1931* (cit. v pozn. 262) Tento dopis Vladimíru Maisnerovi se v pozůstalosti Jičínské nedochoval.

Na výstavě bylo vystaveno 28 olejů, 2 tempery, 6 pastelů, 16 kreseb a 10 dřevorytů, značné množství z nich je dnes pravděpodobně nezvěstných.³²⁶ Velkou část exponátů tvořily pravděpodobně obrazy z počáteční, kubizující etapy její malířské tvorby. Jak napsal v úvodu katalogu výstavy Antonín Friedl: „*Jest jen přirozené, nesou-li své obrazy onen všeobecný znak nedávné ještě doby – formální analýzu. Proniká jak do kompozice, která jí podléhá a stává se plošnou, tak do barevného akordu, často až na dvoutón zjednodušeného [...]*“³²⁷

Byly zde vystaveny její městské krajiny – například dochované obrazy *Z Edinburku* a *Nábřeží v Londýně*, další skupinu tvořily obrazy zátiší. Jičínská vystavila také dnes nezvěstný soubor pohledů do interiéru – například nedochované obrazy *V ateliéru*, *U štafle* nebo *Před spaním*, o kterých Antonín Friedl píše, že vyzařovaly stejný klid a statičnost jako zátiší: „*Touže vidinou jsou také interiérové žánry, pohledy do rohu ateliéru, kusy nábytku i okno, v němž se rýsují siluety sousedních domů, což vše jsou osobní zážitky, nenáročné, spíš smutné než radostné, jež promítnuty tvárnou mluvou před oči divákovy, přesvědčují o osamělém životě.*“³²⁸

Druhou velkou skupinou vystavených děl byly figurální obrazy – akty a portréty. U nich si Antonín Friedl všimá toho, že podle něj je veškerý důraz kladen na formální stránku, obsahová je silně podružná: „*Otázka po bytí člověka není tu těžkým problémem mysteriálním, jest jen programem jednoho období, kdy model hraje téměř roli manekýnovu [...]* Úloha člověka v obrazové kompozici jest dynamická, diktuje ji výhradně malířský zájem a nikoli symbolizující alegorie. Proto i lidský akt jest vlastně více náznakem, než reálným postřehem přírody. Slouží k pohyblivé funkci motivu, kde údy proměňují se v kompoziční detaily, jsouce zbaveny však v této chvíli vši tělesnosti. Jen jakoby bez zvláštního úmyslu pronikne prostá skutečnost do těchto vyabstrahovaných kompozic.“³²⁹ Jičínská dokonce několik obrazů nazvala *Imaginární portrét*, čímž jakoby potvrzovala Friedlovo tvrzení, že model je jí pouze záminkou k výtvarnému zpracování.

Právě formalismus Friedl označuje jako hlavní charakteristický znak rané figurální tvorby Jičínské: „*Dosavadní příroda Věry Jičínské byla výtvarnou konstrukcí, do níž život zaléhal jen zdáli, změněný formálním úsilím v ozvěnu prudkého tempa životního.*“³³⁰ Jičínská ale podle něj postupně dospívá od formálního pojmání modelu k zaujetí jeho osobností a k psychologické charakteristice a to zejména v obrazech černochoů a mulatů a ve vlastním

³²⁶ [Kat.] *Věra Jičínská*, Alšova síň Umělecké besedy, Praha, 14. - 30. 5. 1927.

³²⁷ Tamtéž.

³²⁸ Tamtéž.

³²⁹ Tamtéž.

³³⁰ Tamtéž.

portrétu: „*Teprve otázka po osobnosti přivedla Jičínskou od konstrukce k intuici, od úvahy o formě k bezprostřednosti psychologické analýzy [...]* V této úloze, k níž dovedl ji vývoj dosti záhy, přispěl docela bezděčně individuální výraz, ať se opírá o pozorované exotum, jakým je míšenec nebo černoš s groteskní vizáží i kontrasty barev, nebo její vlastní já, viděné v zrcadle.“³³¹

Za vrchol této na psychologii portrétovaného více zaměřené etapy tvorby Jičínské Friedl považuje *Portrét tanečnice Lydie Wisiakové* [Kat. č. O 30]. Jde o jinou, nedochovanou variantu k výše zmíněnému portrétu této tanečnice z profilu z roku 1926. Jedná se s největší pravděpodobností o obraz, který byl reprodukován v revue *Veraikon* v souvislosti s recenzí Emila Pacovského na tuto výstavu Jičínské. Vidíme subtilní obličej a tělo, charakteristické dozadu sčesané dlouhé tmavé vlasy a lehce zasmušilou tvář s vysokým čelem. O tomto obrazu Antonín Friedl píše: „[...] *portrét Lydie Wisiakové nebyl jen pohledem na novou tvář, nýbrž mohutným vyjádřením osobnosti, jež od záchvěvu průhledné pleti až pdo dlouhého pohledu očí naplněna jest tajemstvím uzavřené duše. Výraz, jímž oděna by mohla být maska imaginárního portrétu, jest ideálním viděním a přece pravdivou reflexí subtilního zjevu tanečnice. Kdesi na dně jejího mlčenlivého klidu ukryty jsou reminiscence na harmonický rytmus, v jehož nesčetných obměnách, zapadlých v minulost chvělo se tělo, vyčkávající téměř posvátnou chvíli nového vzrušení. V portrétu [...], jímž vrcholí toto malířské dílo, žije trvale nikoli člověk stylizovaný, ani reálný, nýbrž cele vyabstrahovaný zjev – ženina bytost.*“³³²

Ohlasy na tuto výstavu, které byly vlastně prvními reakcemi českého prostředí na její tvorbu, vesměs vyznívaly pozitivně. Emil Pacovský ve *Veraikonu* kritizoval příliš silný vliv soudobé pařížské malby, ale kladně zhodnotil zejména portréty. „*Výborně kreslí své studie, vidí dobře formu, chápe rytmus linií i barev. Pochod k obrazu jest ještě problémem. Podobizny jsou zdařilé, objektivně psychologicky vnímané a pevně podané.*“³³³

Josef Čapek v *Lidových novinách* si povšiml především Lhotova vlivu a až na malou výtku týkající se podle něj dosud plně nepřekonaného vlivu školení Františka Kysely, se o malbě Jičínské vyjádřil pochvalně: „*V Paříži upoutal ji patrně zvláště André Lhote, malíř založený akademicky, ale využívající pikantních prvotních vymožeností kubismu, pokud se kubistická, stroze oproštěná forma dá zužitkovat k podání značně libivému, úpravnému a velmi pružnému co do účinku jak abstrahujícímu, tak naturalizujícímu. Jičínská je dosti kyprý malířský talent, aby na této formuli dovedla pro sebe najíti bezpečnou platformu i rozběh*

³³¹ Tamtéž.

³³² Tamtéž.

³³³ Emil Pacovský, *Výstavy v Praze. Veraikon XIII, 1927*, s. 12.

*k projevům pozoruhodné zralosti i úrovně, ke komponovaným obrazům, krajinám, zátiším, podobiznám a studiím, které vypovídají o značné pružnosti ducha i ruky [...] Je pochopitelné, že malířka tak vkusně úrovně, takového půvabně ženského podání a zároveň i čilé vývojové přizpůsobivosti dovedla na sebe upoutati zájem i na výstavách v cizině.*³³⁴

F. X. Harlas v *Národní politice* označil Jičínskou za nadanou umělkyni (zejména v portrétech), podléhající ovšem hlavně ve své krajinářské tvorbě jednoduchým zažitým schémátům. „*Věra Jičínská pak je jistě nadaná umělkyně, o tom se lze snadno přesvědčit, pohlížíme-li na její portréty, některé pastely a akvarely, k nimž pak se přiřadují kubistické hříčky domečky jen jako ukázka, že to umělkyně také dovede – ovšem velmi snadně, neboť tento recept je průzračně levný.*“³³⁵

František Mokřý ve *Venkově* o Jičínské píše jako o hodnotné talentované umělkyni, která odolala nástrahám pokusů o moderní výraz a oceňuje zejména klidnou intimitu a oduševnělost jejích prací.³³⁶ Tohoto rysu tvorby si povšiml také recenzent v *Českém slově*: „*Pasivnost, meditativnost – to je základní naladění jejích obrazů [...] Maluje oduševnělé portréty žen, nejraději tanečnic, ale jsou to jakoby světice, ne-li mučednice. Nemaleje jejich skutečnosti, uchyluje se k zachycení duševní podoby [...]*“³³⁷ Tento recenzent pojmenoval také jeden ze základních rysů všech olejomalb Jičínské, jejich pastelovost. „*Maluje oleje, ale způsob jejího nanášení barvy, intenzita a sladění barev jsou zcela pastelové. Malířka dosahuje tím určité tlumenosti výrazu, odpovídajícího jejímu duševnímu uzpůsobení [...]*“³³⁸

Prokop Laichter uveřejnil rozsáhlou recenzi v *Naší době*, ve které rozebral celý její umělecký vývoj od studia na Uměleckoprůmyslové škole, přes „kubizující“ etapu tvorby.³³⁹ Stejně jako Friedl jí Laichter zejména v obrazech městských krajin vytyká formalismus, který převládá nad zájmem o námět: „*Vše je výsledkem hledání a řešení formy – postrádá to vnitřního, krajině typizujícího zmožení.*“³⁴⁰ Vytyká jí také státnost a malou psychologickou výstižnost u portrétů, nelíbila se mu také schematičnost, se kterou Jičínská podává výrazy tváří svých portrétů: „*[...] je cosi stereotypního v těch semknutých rtech a ve skvrnách,*

³³⁴ jč [=Josef Čapek], Výstava obrazů Věry Jičínské v Alšově síni Umělecké Besedy. *Lidové noviny*, 35, č. 278, 2. 6. 1927, s. 7.

³³⁵ Harlas, F. X., Umělecká beseda. *Národní politika*, 30. 5. 1927. . . „*Jičínské zůstává umělecké dílo intimním zážitkem, je to její soukromé vyrovnání se světem [...] Vnitřní malířský zájem na tvořeném díle jest Jičínské vším. Skutečnost, příroda, člověk, člověková práce není popisována ani analyzována. Umělecká abstrakce činí z motivu předmět jiného obdivu a jiné rozkoše, než by hmotný motiv ve skutečnosti mohl sám způsobovati. Není tu života z vnějška a od motivu přejímaného, je tu jiný, duševnější a intimnější život, vkládaný do obrazu z moci a umění umělceva [...]*“

³³⁶ Mokřý, F. V., Věra Jičínská. *Venkov*, 29. 5. 1927.

³³⁷ (adv), Obrazy Věry Jičínské. *České slovo*, 1. 6. 1927.

³³⁸ Tamtéž.

³³⁹ Laichter, P., Výstavy malířek (cit. v pozn. 284)

³⁴⁰ Tamtéž.

naznačujících oči u všech portrétů Jičínské [...]“³⁴¹ Stejně jako Friedl vyzdvihuje jako nejlepší dílo díky prohloubenému psychologickému podání *Portrét tanečnice Lydie Wisiakové*: „Jedině v obraze 33, *Tanečnice*“ naplnil smutek temné oči bledé dívčí tváře, rámované černým vlasem. Jako bledý květ vyrůstá její šij z černého úboru. Na prsou pokorně spočívají skřížené ruce s protaženými, subtilními prsty.“³⁴² Tento obraz označil za nejlepší z celé výstavy také Jaromír Pečírka ve své krátké recenzi v *Prager Presse*³⁴³ a také recenzenti v deníku *Právo lidu*.³⁴⁴

8.3. Výstava českých malířek v Paříži

Od 20. května do 4. června 1927, tedy částečně paralelně se soubornou výstavou Jičínské v Praze, se v Paříži, v galerii A.- G. Fabre na rue Miromesnil č. 20 uskutečnila výstava skupiny šesti českých malířek nazvaná *Exposition d'un Groupe de Femmes-peintres Tchécoslovaques*.³⁴⁵

S Jičínskou zde vystavovala výtvarně poměrně nesourodá pětice malířek – Vilma Dysmasová³⁴⁶, Anna Macková³⁴⁷, Julie Winterová-Mezerová³⁴⁸, Minka Podhajská³⁴⁹ a Helena Šrámková³⁵⁰. Kritéria pro výběr vystavujících nejsou známa, všech pět jmenovaných malířek bylo velmi aktivními členkami českého *Kruhu výtvarných umělkyně*, pravidelně vystavujícími

³⁴¹ Tamtéž, s. 565.

³⁴² Tamtéž.

³⁴³ Jaromír Pečírka, *Prager Presse*, 22. 5. 1927.

³⁴⁴ ?, Výstava Věry Jičínské v „Alšově síni“ Umělecké besedy. *Právo lidu*, 22. 5. 1927. Další necitované recenze na tuto výstavu: Lehman, Austellungen. *Prager Abendzeitung*, 21. 5. 1927.

³⁴⁵ [Kat.] *Exposition d'un Groupe de Femmes-peintres Tchécoslovaques (V. Dysmasova – V. Jicinska – A. Mackova – J. Winterova-Mezerova, M. Podhajska – H. Sramkova)*, Galerie A. – G. Fabre, 20. 5. – 4. 6. 1927

³⁴⁶ Vilma Dysmasová (1891 - ?), malířka, malovala zejména krajiny, pravidelně vystavovala na výstavách Kruhu výtvarných umělkyně v Praze. Toman (cit. v pozn. 17), II, s. 191.

³⁴⁷ Anna Macková (1887 - ?), grafička, tvořila převážně technikou dřevorytu, ovlivněna Josefem Váchalem. Toman, P. (cit. v pozn. 17), II, s. 54.

³⁴⁸ Julie Winterová-Mezerová (1893 – 1980), malířka. Viz Toman, P (cit. v pozn. 17), II, s. 135; Tomeš, J. (cit. v pozn. 25), II, s. 381; Melniková-Papoušková, N., *Julie W. Mezerová*. Praha 1943. Tato malířka, která ve dvacátých letech střídavě pobývala v Paříži byla dobrou přítelkyní Jičínské, po jejím návratu do Čech jí dokonce několikrát zařizovala vystavení jejích obrazů na salonech. Podle deníkových záznamů Jičínské se stýkaly až do padesátých let. V pozůstalosti Jičínské se od ní zachovalo několik dopisů z různých období. Viz MmD, fond XIV/236, kart. 209.

³⁴⁹ Minka (Viléma, Vilemína) Podhajská (1881 – 1963), malířka. S ní se Jičínská také přátelila, jak bylo již zmíněno, Podhajská s ní pravděpodobně podnikla cestu do Španělska v roce 1924 (Stejně jako Jičínská se potom v roce 1925 podílela na české expozici Mezinárodní výstavy dekorativních umění, kde uspořádala výstavu českých odborných škol. Viz Toman, P. (cit. v pozn. 17), II, s. 288 – 289; Tomeš, J. (cit. v pozn. 17), II, s. 593.

³⁵⁰ Šrámková, Helena, malířka, dlouholetá předsedkyně *Kruhu výtvarných umělkyně v Praze*. Toman, P. (cit. v pozn. 17), II, s. 536. Jičínská se s ní přátelila hlavně po svém návratu z Paříže ve 30. letech, kdy se navzájem navštěvovaly. V pozůstalosti Jičínské se zachovalo od ní zachovalo několik dopisů ze 30. let. Viz MmD, fond XIV/236, kart. 209.

na jeho členských výstavách.³⁵¹ Jičínská členkou tohoto spolku ve dvacátých letech nebyla, vystavovala s ním až po svém návratu do Čech. Výstava uskutečnila pod záštitou ženy tehdejšího českého velvyslance v Paříži Pavly Osuské.³⁵²

Úvod do katalogu výstavy napsala česká novinářka žijící v Paříži a dobrá známá Jičínské Miloslava Sísová.³⁵³ O Jičínské psala jako o nejmladší z představované skupiny patřící již k jiné umělecké generaci než ostatní malířky, ale jako o slibně se rozvíjejícím konstruktivním talentu.

Jičínská vystavila pouze tři obrazy, zřejmě proto, že termín této výstavy kolidoval s termínem její souborné výstavy v Alšově síni Umělecké besedy. Vystaveny byly obrazy *Tanečnice v národním kroji* [Kat. č. O 29], *Mladá žena* [Kat. č. O 48] a *Čtenářka* [Kat. č. O 6]. Pod názvem *Tanečnice v národním kroji* se s největší pravděpodobností skrýval další z portrétů Lydie Wisakové, který ovšem známe pouze z reprodukcí v dobovém tisku.³⁵⁴ Šlo o zdařilý portrét sedící tanečnice s bohatě vyšívaným čepcem na hlavě a mohutným květovaným šátkem přes ramena. Lydia Wisiaková tančila v Paříži v představení *Prodané nevěsty* (s ním později hostovala také v Praze) a kroj byl zřejmě kostýmem do tohoto představení.

Na to, že to byla výstava co se týče počtu vystavených děl velmi malá, měla poměrně velký ohlas. Referoval o ní i časopis *L'Art vivant*, kde byla zmíněna pouze tvorba Jičínské a Winterové-Mezerové.³⁵⁵

V našem prostředí byla recenzenty také povšimnuta. Emil Pacovský ve *Veraikonu* vyzdvihl reprezentativní účel této výstavy: „*Malým, ale pečlivým výběrem své práce*

³⁵¹ *Kruh výtvarných umělkyně* vznikl v roce 1920 z Výtvarného odboru Ústředního spolku českých žen. V roce 1923 měl přes sto členek. Viz Valerija Hachla-Myslivočková, *Kruh výtvarných umělkyně. Veraikon*, IX, 1923, s. 101. Výše zmíněné umělkyně vystavovaly už od dvacátých let pravidelně na výstavách tohoto spolku, které byly většinou pořádány v Obecním domě. Jejich tvorba je reprodukována in *Sborník Kruhu výtvarných umělkyně*. Praha 1935.

³⁵² Jak říká zpráva z Lidových novin z 22. května 1927: „*V pátek [20. května] byla v Paříži zahájena výstava českých malířek za protektorátu choti československého vyslance v Paříži pí Osuské. Zahajovacího aktu zúčastnili se kromě zástupců československé kolonie také četní hosté francouzští, mj. člen městské rady pařížské Cesar Cairo [S tím Jičínská korespondovala, jeho dopisy jsou uloženy v její pozůstalosti. MmD, fond XIV/236, kart. 322], paní Denisová, prof. Pichon aj. [...]*“ Viz *Výstava českých malířek v Paříži. Lidové noviny*, 35, 22. 5. 1927, s. 9. S velvyslancem Štefanem Osuským a jeho manželkou udržovali v Paříži žijící výtvarníci úzké kontakty (velvyslanec a jeho ženu portrétoval například František Zdeněk Eberl, paní Osuskou Jan Zrzavý), je tedy možné, že se o účast Jičínské na této výstavě zasadila právě ona. Informace o tom, že tuto výstavu iniciovala Pavla Osuská viz Darras, Věra Jičínská. *Rozkvět*, 47, 1930, s. 13.

³⁵³ Miloslava Sísová (1883 – 1947), novinářka a esejistka, 1905 – 1913 redaktorka časopisu *Ženský svět*, v letech 1925 – 1939 pařížská dopisovatelka *Národních listů*. Viz Tomeš, J. (cit. v pozn. 25), III, s. 128. Spolupracovala s Kruhem výtvarných umělkyně. V Paříži patřila k okruhu kolem Julie Winterové-Mezerové a tanečnice Marianny Tymichové, se kterým se stýkala také Jičínská. Spolu s Winterovou-Mezerovou zařizovala po návratu Jičínské do Čech vystavení jejích obrazů na pařížských salonech. V pozůstalosti Jičínské se dochovalo několik jejích dopisů. V denících Jičínské se dočteme, že se Sísovou udržovala kontakty až do její smrti v roce 1947.

³⁵⁴ René Chavance, *Lettres et Arts, Vera Jicinska. Liberté*, 18. 7. 1928; ? Darras, V. (cit. v pozn. 352).

³⁵⁵ „*Quand j'aurai nommé les „Femmes Peintres tchécoslovaques“ qui exposent à la Galerie Fabre et dont les meilleurs sont Vera Jicinska et Julie W. Mezerova [...]*“ Viz *L'Art vivant*, III, 1927, s. 551.

reprezentují se české umělkyně jistě dobře a mohou klidně očekávat posudky pařížské nepředpojaté kritiky.³⁵⁶

V *Lidových novinách* recenzent sice ironizoval účel výstavy, ale kladně zhodnotil tvorbu Winterové-Mezerové a zejména Jičínské: „Jde o malou výstavku dost nestejnorodou, v níž sotva co ospravedlňuje onen partikularismus, jež vystavovatelky, jak se zdá, zdůrazňují. Leda snad že by je sdružoval feminismus trochu nedůtklivý. Ale není to výstava lhostejná a osobnost aspoň dvou z vystavujících umělkyně zasluží, aby v záplavě májových pařížských výstav nezapadla [...] Věra Jičínská posléze, žijící už od let v Paříži, Benjamin skupiny, je ze všech nejmaliřšíjší v ten smysl, že klade nejméně důrazu na sujet. Talent robustní.“³⁵⁷

Rozsáhlou recenzi napsal Emanuel Siblík do *Československé republiky*, upozornil na nevhodný výběr galerie, zpochybnil účel výstavy v takovéto podobě a Jičínskou označil nadanou, ale kritizoval výběr jejích vystavených prací: „[...] nevím, zda bylo zvlášť vhodné pro několik českých malířek, aby se uvedly v galerii Fábrově. V každém případě. Šerá malá místnost znehodnocovala aspoň o 50 % vystavené obrazy [...] Jičínská, která se dosud hledá, je bezesporu z nejnadanějších našich malířek; vystavila však bezvýznamné studie hlav. Jediná Tanečnice v národním kroji jak svou kompozicí, tak lahodnou barevností zachránila její reputaci [...]“³⁵⁸

V na začátku června 1927 Jičínská zřejmě pobývala v Praze a dohlížela na svou soubornou výstavu, do 8. června potom zajišťovala transport svých obrazů a jejich uložení u příbuzných a známých.³⁵⁹ V Praze se ještě zúčastnila pohřbu sochaře Otty Gutfreunda a s částí obrazů poté přesunula k sestře Jarce do Brna. Odtud odjela do Bratislavy, kde se sešla se svojí anglickou kamarádkou Ursulou Hobhouse, která sem přijela z Vídně. Několik dní potom spolu cestovaly po Slovensku a někdy kolem 18. června odjely parníkem do Budapešti a odtud k rodičům Jičínské do Pécse, kde hodlaly zřejmě strávit letní měsíce. Podnikaly výlety do okolí Pécse, na kterých Jičínská studovala a fotografovala maďarské lidové kroje. Uskutečnily také několik delších výletů, jeden z nich opět do Budapešti, kde se Jičínská sešla s mužem, který hrál v několika následujících letech významnou úlohu v jejím životě – s Egonem Cindrikem a také se svou dřívější velkou láskou Vincentem de Breiř.

³⁵⁶ Emil Pacovský, Exposition d'un groupe de Femmes-peintres tchécoslovaque. *Veraikon*, XII, 1927, s. 14.

³⁵⁷ (rd), Šest československých malířek. *Lidové noviny*, 35, 9. 6, 1927.

³⁵⁸ Emanuel Siblík, České malířky v Paříži. *Československá republika*, č. 137, 10. 6. 1927, s. 6.

³⁵⁹ Údaje o činnosti Jičínské v tomto období čerpám z rukopisu Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy září 1924 – 1931 květen* (cit. v pozn. 262). Její finanční vypořádání s Uměleckou besedou v souvislosti s výstavou se zřejmě táhlo až do konce roku 1927 a počátku roku následujícího. Vyplývá to ze zmínky Jana Zrzavého v textu pohlednice z 29. prosince 1927, adresované Jičínské z Německého Brodu do Paříže. Zrzavý píše: „Vaše peníze budu v Besedě urgovat.“ Korespondence Zrzavého Jičínské in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

Další výlet, tentokrát s matkou a Ursulou Hobhouse, směřoval na Balaton a na maďarskou pustu, kde navštívily cikánské osady. Jičínská se v Maďarsku ale zřejmě poněkud nudila a byla znechucená pécskou maloměšťáckou společností, což vyličila v dopise Vladimíru Maisnerovi.³⁶⁰ Toužila po návratu do Paříže a cestu tam nazpět chtěla spojit s návštěvou Itálie, kterou uskutečnila pravděpodobně někdy na konci srpna 1927 a na které se chtěla seznámit zejména s renesančním malířstvím.³⁶¹

Kromě dvou zmíněných výstav se Jičínská v roce 1927 zúčastnila Salonu des Indépendants, kde vystavila *Portrét tanečnice Lydie Wisiakové*³⁶² a obraz *Portrét slečny Rumlerové*³⁶³. I v tomto roce zřejmě obesílala Salon des Tuileries a Salon d'Automne, ale její díla pravděpodobně nebyla jury těchto salonů přijata. Na konci roku zúčastnila výstavy Spolku výtvarných umělců v Pécsi v Maďarsku³⁶⁴. Jičínská zde vystavila 6 olejů z různých období mj. pravděpodobně puristický obraz *Pařížské střechy*, obrazy *Z Edinburku* a *Portrét Lydie Wisiakové* a 5 pastelů.

Vánoce roku a Silvestr roku 1927 netrávila zřejmě Jičínská jako obvykle s českou společností v Paříži, ale pobývala pravděpodobně u rodičů v Pécsi.³⁶⁵ Hned na počátku ledna se zde totiž zúčastnila první výstavy Svazu venkovských (krajových) výtvarných umělců.³⁶⁶ Vystavila opět obrazy *Z Edinburku* a *Portrét tanečnice Lydie Wisiakové* a tři pastely, které již byly vystaveny na předchozí výstavě v Maďarsku.

8.4. Opouštění „Ihotovského“ schématu

Námětově v roce 1928 u Jičínské jednoznačně převládla tematika exotických žen. Na obrazech ovšem postupně sledujeme formální změny, zejména uvolnění malířského rukopisu, odpoutávání se od schematicnosti a plošnosti, smyslnější pózy modelů, rozmanitější

³⁶⁰ Tento dopis se v pozůstalosti Jičínské nedochoval, jeho obsah tlumočí Prokop Laichter v rukopisu *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy* (cit. v pozn. 262)

³⁶¹ Prokop Laichter o této cestě později napsal: „[...] přes Terst do Itálie. Je to její pouť k italským primitivům, za benátskými mozaikami, za Giottovými freskami v Padově, v Bologni, Pratu, v nádherné Florencii, pravé klenotnici výtvarných pokladů. Poznává Pisu i s nenávratně za druhé světové války zničenými nejvzácnějšími freskami a přes Janov a Torino se vrací ke své práci do Paříže.“ Viz rukopis Prokopa Laichtera *To, co předcházelo* (cit. v pozn. 62)

³⁶² Není známo, který ze dvou známých výše zmíněných portrétů tanečnice Jičínská vystavila, je ale pravděpodobné, že spíše ten nedochovaný, který byl vystaven i na výstavě v Alšově síni Umělecké besedy. Viz Katalog obrazů č. 31 – *Portrét tanečnice Lydie Wisiakové II*.

³⁶³ Mohlo jít o výše zmíněný obraz *Dívka s rezavým copem*. Viz katalog obrazů č. O 40.

³⁶⁴ [Kat.] *A Pécsi képzőművészek és műbarátok társasága. Őszi kiállításának tárgymutatója*. Dunántúl egetemi nyomdája. Pécs, 27. listopadu – 8. prosince 1927. Katalog je uložen in MmD, fond XIV/236, kart. 213.

³⁶⁵ Zápisky Prokopa Laichtera o její činnosti v roce 1928 jsou velmi kusé.

³⁶⁶ [Kat.] *A Nemzeti Szalon 388 – ik kiállítása. A képzőművészek vidéki szövetsége első kiállításának*. Pécs, leden 1928.

barevnost, díky čemuž zobrazené postavy působí mnohem životněji.³⁶⁷ V té době už Jičínská s největší pravděpodobností nestudovala u Lhota a změny, ke kterým v tomto roce v její tvorbě došlo lze zřejmě částečně přičítat jisté snaze o vymanění se z téměř naprostého vlivu, který na její předchozí práci měl. Je také možné, že poučena z ohlasů, které měla její první souborná výstava v Čechách, začala pro sebe hledat rozmanitější východiska.

I v tomto roce ovšem ještě vznikají obrazy, které se nesou ve stejném duchu jako v předchozím období a ve kterých stále nacházíme velmi silné stopy Lhotovy malířské metody. Jedním z takových obrazů je další varianta *Portrétu mulatky* [Kat. č. O 49]. Jde s největší pravděpodobností o portrét stejné ženy kávové pleti a výrazných tmavých očí jako na dvou obrazech z předchozího roku, tentokrát se na její tváři zračí teskně melancholický výraz a žena působí vyvrážděněji.

K předchozí tvůrčí etapě jakoby ještě patřil také obraz *Černoška s dítětem* [Kat. č. O 52]. Nese téměř všechny její formální znaky, zejména plošnost a rámování tvarů tmavými konturami. Dítě opět vypadá velmi neživotně, spíše jako panenka nebo loutka, má v obličejí spíše dospělý než dětský výraz, dívá se strnule před sebe a vůbec nenavazuje kontakt s matkou – něco podobného jsme viděli už na obraze *Cikánská madona* z předchozího roku. Obraz opět působí spíše jako inspirovaný nějakou středověkou nebo renesanční Madonou než živým modelem, vyznačuje spíše strnulý klid než vřelý vztah matky a dítěte, jehož vyjádření chtěla autorka pravděpodobně dosáhnout.³⁶⁸ Tento obraz Jičínská vystavila na Salonu d'Automne 1930. Jaroslav Jíra jej v recenzi na tento salon ve *Volných směrech* zmiňuje pod názvem *Černoška kojící dítě*.³⁶⁹

Nový přístup k obrazu Jičínská zvolila při tvorbě aktu černošky, který nazvala *Děvče z Martinique* [Kat. č. O 50]. Modelem byla štíhlá mladá černoška s výraznými až odulými rty,

³⁶⁷ Prokop Laichter později charakterizoval proměnu její tvorby od roku 1928 následovně: „V letech 1928 – 1930 opouští hladkou malbu štětky a rozmáchně se nahazováním špachtlí k pastóznímu projevu. Špachtlí kreslí a modeluje své figurální obrazy, vrství architektury francouzských venkovských kostelíků [...] Miluje šedé tóny, zaměřel hnědé, nazelenalé okry a příznačnou pro sebe smaragdovou zeleň.“ Viz *Ve stopách života a díla Věry Jičínské* (cit. v pozn. 25)

³⁶⁸ Prokop Laichter o obrazu mluví jako o *Maternité noire* a srovnává s *Cikánskou madonou*: „Pokud se týká toho mateřství je zajímavé, že se tento motiv ozývá u Věry podruhé [...] Já sám mám rád tu cikánskou Madonu s děckem velice živého výrazu a pohybu a velmi šťastně osvětleného. Tam ještě u Věry byl pocit určité posvátnosti. A čas objevil jí tu druhou tvářnost, kdy mateřství nabývá víc animálních pudových forem a to nejpriznáčnější právě u té rasy, kterou si Věra oblíbila. Zdařilo se jí zachytit ve tváři i tu tupost, s níž se poddává mateřské povinnosti – a přece v očích spočívá něco [...], co jeví nám tu tvář jako tvář raněného zvířete. Tedy v tom by byl rozběh správný, ale v děcku to Věře selhalo, to je loutka [...]“ Viz dopis Prokopa Laichtera Věře Jičínské z Paříže do Pécse ze 6. 8. 1930. Viz MmD, fond XIV/236, kart. 208. Dochovala se ještě jedna varianta portrétu této černošky, kterou lze s největší pravděpodobností také zařadit do roku 1928. Jde o obrázek malého formátu, spíše studii, zobrazující její nakloněnou hlavu. Pojetí je úplně plošné (hlava i pozadí) a kontury rámuující tělo velmi silné, opět se objevuje typický detail rozdílně zbarvených rtů. Viz Katalog obrazů č. O 55.

³⁶⁹ V katalogu Salonu d'Automne 1930 je uveden pod názvem *Maternité noire*. Jaroslav Jíra, Pařížské dopisy. Podzim v Paříži. *Volné směry* XXVIII, 1930 – 1931, s. 105.

širokýmnosem a krátkým afro účesem, která se pravděpodobně jmenovala Mathilde.³⁷⁰

Subtilní tělo modelky s mírně povislymi řadry s velkými bradavkami je zachyceno ve velmi živé a smyslné póze s jednou nohou pokrčenou a částečně odhaleným přirozením, což je do té doby u Jičínské naprosto nevidané (ve srovnání například s monumentálně strnulou pózou ženy na obraze *Ženský půlakt* z roku 1927. Tělo ženy je světelně promodelováno a při modelaci se uplatňují výraznější, nervnější tahy štětce. I ruce, jejichž zachycení bylo na předchozích zmíněných obrazech Jičínské většinou slabinou, jsou mnohem přirozenější, nefixují je již temné kontury a jejich poloha vzhledem k tělu je mnohem uvolněnější. Postava již nepůsobí nehybně jako socha z jiného světa, ale živelněji a pohyblivěji. Dynamiku do obrazu vnáší zejména dlouhé šikmé tahy štětce v horní části pozadí.

Dochovala se ještě druhá varianta, nedatovaný půlakt této ženy, *Půlakt dívky z Martinique* [Kat. č. O 51], který lze k obrazu *Děvče z Martinique* bezpečně přiřadit. Zde je žena zobrazena z větší blízkosti, vidíme pouze obličej, ramena a část řader, což si po Jičínské vyžádalo intenzivnější soustředění se na detail, na světelné propracování tváře i ramen. Napětí do obrazu vnáší šikmé výrazné bílé tahy štětce na pozadí s lehkými podtóny růžové, žluté, modré a šedé. Barevnost celkově velmi jemná a obraz působí na první pohled spíše dojmem pastelu než oleje.

Z roku 1928 pochází také několik mužských portrétů, v dosavadním díle Jičínské věc výjimečná. První z nich *Portrét muže* [Kat. č. O 53], je Jičínskou datován do roku 1928. Obraz je namalován ještě zcela v intencích „lhotovského“ tvůrčího období Jičínské, s typickou postkubistickou modelací, zjednodušením tvarů a silnou tendencí k plošnosti. Znázorňuje hlavu tmavookého mladého muže s velmi světlou pletí, s černými vlasy sčesanými dozadu a počínajícími čelními kouty, oblečeného do tmavého obleku s kravatou. Jeho přísné tváři dominují velké tmavé oči upřené s přivřenými víčky a ostře vyklenuté tenké obočí. Obraz je namalován ve velmi strohé tonalitě, základním principem je kontrast mezi bílou (na tvářích až s lehkým nazelenalým nádechem) pletí a černými vlasy, očima a oblekem.

Protože se v tvorbě Jičínské vyskytovalo tak malé množství mužských portrétů, lze předpokládat, že zobrazený muž jí byl zřejmě v tomto životním období nějakým způsobem blízký. Mohlo by se jednat o Egona Cindrika, který byl pravděpodobně někdy od konce roku 1927 jejím důvěrným přítelem.³⁷¹ Jičínská se ve svých denících ani korespondenci o tomto muži příliš nezmiňuje, její vztah k němu lze vydedukovat pouze z několika kusých

³⁷⁰ Toto jméno Jičínská napsala na několik tužkových skic, zachycujících tento model.

³⁷¹ O jeho národnosti ani o jiných podrobnostech se nezmiňuje ani Jičínská ani Prokop Laichter ve svých zápiscích. Vzhledem k tomu, že se s ním Jičínská sešla v létě roku 1927 v Budapešti, lze předpokládat, že to byl Maďar.

poznámek.³⁷² Prokop Laichter se v jednom ze svých dopisů z roku 1930 zmiňuje o tom, že Jičínská měla několik Cindrikových podobizen.³⁷³

Dalšími pokusy o mužský portrét jsou dvě varianty pastelového portrétu Pierra Maurela. Na jednom z nich [Kat. č. K 63] vidíme z profilu zavalitějšího tmavovlasého muže s kloboukem na hlavě, čtoucího noviny. I zde ještě převládá tendence k plošnosti a rámování tvarů černými konturami, i když v pastelovém provedení působí obojí jemněji, druhý znázorňuje hlavu pohledného tmavovlasého muže [Kat. č. K 62]. Některé rysy jsou podobné jako na *Portrétu muže*, proto není vyloučeno, že i na tomto na obraze je namalován právě Pierre Maurele.

Kdo byl Pierre Maurele? Prokop Laichter jej v korespondenci Jičínské z roku 1930 uvádí ve výčtu jejích intimních mužských přátel.³⁷⁴ Uvádí také, že jeho portrét visel na stěně pokojíku Jičínské v rue Fondary.³⁷⁵ Několik zmínek z dopisů Jana Zrzavého Jičínské z počátku 30. let, kdy bydlel po ní v ateliéru, napovídá, že šlo pravděpodobně o jednoho z obyvatel domu v rue Fondary č. 37.³⁷⁶

Zprávy o činnosti Jičínské v roce 1928 jsou stejně jako z předchozího roku pouze kusé. Víme, že srpen 1928 strávila Jičínská na malebném francouzském ostrově Oléron spolu s tanečnicí Mariannou Tymichovou, jejím bratrem a M. Hájkovou.³⁷⁷ Pravděpodobně pobývali ve zdejší letovisku St. Trojan, kde se rekreovali na pláži a odkud podnikali výlety

³⁷² 9. září 1929 si do deníku zapsala již zmíněnou úvahu: „Miluji E.? Snad, ale nevím ještě. Cítím v něm mužnost a sílu [...]“ 25. října 1929: „Dělám pořádek v korespondenci. Největší jsou tři hromádky – Vláda – Breit – Egon [...] Egon je dnes můj nejlepší přítel. Snad je za realismem též cit. Je dnes mým opěrným bodem [...]“ 10. září 1930: „Egon psal tak smutně, že jsem se rozplakala. Lituje, že ztrácí svou dobrou, nejdražší přítelkyni, ale Věra v něm prý svého přítele nikdy neztratí. Jeho přátelství se nezmění a jeho city vůči mně zůstanou stejně vřelé. Snad byla v něm dobrá duše i citlivá, ale příliš prostoupená dnešním materialismem [...]“ Viz *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132) Když se v roce 1930 Jičínská chystala ke svatbě s Prokopem Laichterem a proto se zřejmě snažila své ostatní pařížské vztahy ukončit. Laichter jí poměr k Egonovi vyčítal: „Ale žádná z těch věcí nezasáhla mne víc než Vaše přátelství k Egonovi. Až bude jednou mezi námi cele jasno, promluvíme si o tom cele, bez jediného zamlčení. Prohlašuji ho za nejtěžší případ, který Vás poslední vedl ke katastrofě a je mi dosavad líto, třebaže jste mně prohlásila, že vše patří již minulosti, že nemáte síly vzdát se toho pochybeného poměru, v němž bohužel jistě nesla vinu i poněkud Vaše přílišná důvěra a shovívavost [...]“ Viz dopis Prokopa Laichtera Věře Jičínské z 1. 7. 1930. MmD, fond XIV/236, kart. 208.

³⁷³ Dopis Prokopa Laichtera Jičínské z Paříže do Pécse z 5. 8. 1930. MmD, fond XIV/236, kart. 208.

³⁷⁴ V dopise z 22. 8. 1930 Laichter píše: „Konzultace Vašeho domácího lékaře mne opět uklidnila a jeho vysouzení, že Tě musila stihnout nějaká veliká deprese to bych mu mohl předložit řádku hlav, které bych položil na pranýř a jejichž jména počínají Egonem, Breitem, Navrátilem a Pierre Maurelem [...]“ Dopis je uložen in: MmD, fond XIV/236, kart. 208.

³⁷⁵ Dopis Prokopa Laichtera Jičínské z Paříže do Pécse z 5. 8. 1930. MmD, fond XIV/236, kart. 208.

³⁷⁶ V přízemí zde sídlil mlékař Caseaux a Pierre Maurele byl pravděpodobně jeho pomocníkem. V dopise ze 29. července 1931 Zrzavý obšírně popisuje Jičínské, dobře znalé poměrů a přátelící se s majitelkou domu paní Foneque, nepříjemnosti s mlékařem Caseauxem a jeho pomocníkem Pierrem, na pohlednici z Camaret z 9. září 1934 píše: „Mme Foneques je celá šťastná, že se Morel vystěhoval, bude to představovat [...]“ Zrzavý často některá jména komolil, proto je možné, že místo Maurele napsal Morel. Korespondence Zrzavého Jičínské je uložena in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

³⁷⁷ Viz *Denopisy září 1924 – 1931 květen* (cit. v pozn. 262). Všichni zúčastnění jsou také podepsáni na rubové straně jedné z pohlednic, které si Jičínská ze zdejšího pobytu přivezla. Viz MmD, fond XIV/236, kart. 210.

po ostrově i na blízkou pevninu. 7. srpna se například vypravili na prohlídku La Rochelle. Podle zpráv Prokopa Laichtera při zdejším pobytu kreslila Jičínská především motivy pobřeží, loděk na moři a také zdejší raritu – zvláštní pokroucené borovice, jejichž fotografie se také dochovaly v její sbírce pohlednic.

Soudě podle motivů na dalších pohlednicích z Ile d'Oléron zaujali Jičínskou stejně jako při pobytu v Bretani místní starousedlíci s jejich typickým, mírně bizarním oblečením. Zřejmě na základě skic z dalšího letoviska na ostrově – St. Pierre namalovala dnes neznámý obraz *St. Pierre na Ile d'Oléron* [Kat. č. O 56], který byl vystaven v roce 1930 na výstavě prací Jičínské v galerii Mary – Elizabeth v Paříži.

V roce 1928 se Jičínská opět zúčastnila Salonu des Indépendants, kde vystavila dva obrazy, které jsou oba v katalogu salonu uvedeny pouze pod názvem *Peinture*.³⁷⁸ V tomto roce byl její obraz poprvé přijat jury na Salon d'Automne. Šlo o jeden z portrétů Lydie Wisiakové, není ovšem známo, který z nich.³⁷⁹ Je pravděpodobné, že to byl ten, na kterém je tanečnice namalována v kroji.³⁸⁰ V recenzi na účast českých malířů na tomto salonu v příloze *Národních listů* Miloslava Sísová o tomto obraze Jičínské píše pouze: „*V. Jičínská vystavuje portrét tanečnice L. Wisiakové (tančí v „Prodané nevěstě“) zachycených v plachých, dušených barvách a dobře kreslený.*“³⁸¹

V listopadu Spolek výtvarných umělců a přátel umění v Pécsi (*A Pécsi képzőművészek és műbarátok társasága*) pořádal svoji třetí podzimní výstavu.³⁸² Jičínská byla tentokrát zastoupena pouze čtyřmi pastely.

³⁷⁸ První byl na prodej za 3500 frs a druhý za 2500 frs. Prokop Laichter ve svém přehledu salonů, na kterých Jičínská vystavovala tento salon neuvádí.

³⁷⁹ V katalogu tohoto salonu je obraz uveden pod názvem *La danseuse Lydia Wisiakova*. Prokop Laichter k tomuto salonu uvádí pouze: „*Věra vystavuje opět jeden z portrétů Wisiakové*“.

³⁸⁰ Na to by poukazovala například zmínka o tomto obraze v *Le Montparnasse* z 11. 11. 1928. Recenzent píše: „[...] *un pittoresque portrait de femme Slave, par Vera Jicinska* [...]“

³⁸¹ Sísová, Miloslava, Češi v pařížském Podzimním saloně. *Příloha Národních listů*, č. 313, 11. 11. 1928. V *Národních listech* došlo ovšem ke zvláštnímu nedorozumění. V čísle 312 z 10. listopadu 1928 byla zveřejněna reprodukce obrazu Jičínské *Cikánská madona* pod názvem *Cikánská matka* pod titulkem *Z pařížského „Podzimního salonu“*. Jičínská ovšem zcela prokazatelně, jak potvrzuje i recenze uveřejněná v následující den ve stejných novinách, vystavila portrét Lydie Wisiakové.

³⁸² [Kat.] *A Pécsi képzőművészek és műbarátok társasága. Őszi kiállításának tárgymutatója*, 4. – 11. listopadu 1928.

9. Uvolňování malířského rukopisu 1929 - 1930

Na konci března a začátku dubna 1929 se Jičínská v Pécsi zúčastnila jarní výstavy Spolku výtvarných umělců a přátel umění.³⁸³ Vystavila zřejmě svoji novou kolekci obrazů, které pravděpodobně malovala na počátku roku 1929, kdy mohla pobývat u rodičů v Pécsi.³⁸⁴ Čtyři z jejích vystavených obrazů se zabývaly tematikou Šokáců, což byli zřejmě příslušníci chorvatské menšiny žijící v okolí Pécsu, která leží v jižním Maďarsku právě nedaleko hranic s Chorvatskem. V pozůstalosti Jičínské se dochoval se pouze jeden z těchto obrazů – pravděpodobně se jedná o obraz, který byl vystaven pod názvem *Šokácká dívka z okolí Pécsu* [Kat. č. O 57]. Vidíme na něm sedící mladou dívku s dlouhými černými copy oblečenou do červenobílého vyšívaného kroje. Tento obraz je namalován ještě „lhotovskou“ manýrou – plošný obličej, strnulý výraz, typické podlouhlé prsty na rukou, typicky vertikálně dělené pozadí, které je pouze v jedné části hutnější.

Jičínská vystavila také dva obrazy, na kterých zachytila obyvatele blízkých cikánských vesnic. Známe je pouze jeden z nich – obraz *Cikáni z okolí Pécsu* [Kat. č. O 61], který zobrazuje dva Cikány středního věku. Na tomto obraze už můžeme zřetelně sledovat proměnu, kterou tvorba Jičínské v tomto období procházela. Struktura malby je velmi hrubá, tvary již nejsou plošné, naopak trhané, až impresionisticky pojaté. Jičínská se zde opět vyrovnávala s pro sebe poměrně nezvyklým úkolem – zobrazením mužů. V ostře řezaných, ošlehaných tvářích Cikánů se zřejmě snažila vyjádřit jejich poznamenanost nelehkým životem, ale podařilo se jí to jen částečně. Vrásky ve tvářích mužů jsou příliš grafické a neústrojné, oči schematické, což obličejům mužů dodává jakýsi žalostný výraz.

Na jaře 1929 se Jičínská také jako obvykle zúčastnila také pařížského Salonu Nezávislých, kde vystavila své starší práce – jednu z variant portrétu Lydie Wisiakové a pravděpodobně obraz *Pohled z mého pařížského ateliéru* z roku 1927.³⁸⁵ V zimě nebo na jaře 1929 se také v Praze zúčastnila výstavy Výtvarného odboru *Umělecké besedy*, není ovšem

³⁸³ [Kat.] *A Pécsi képzőművészek és műbarátok társasága. Tavaszi kiállításának tárgymutatója*. Pécs, 24. března – 1. dubna 1929.

³⁸⁴ O její činnosti na počátku roku 1929 nepodává Prokop Laichter žádné informace a ani deníkové záznamy z té doby neexistují.

³⁸⁵ V katalogu salonu uvedeny pod názvy *Portrait de la danseuse L. Wisiakova* a *Vue de ma fenêtre*. Prokop Laichter o její účasti na tomto salonu píše: „*Věra vystavuje jinou variantu portrétu Wisiakové a výhled ze svého ateliéru v rue Fondary.*“ Viz *Věřiny cesty – éra mnichovská* (cit. v pozn. 60). Recenze na účast Jičínské na tomto salonu viz, Miloslava Síssová, Čtyřicátá výstava Nezávislých. *Národní listy*, 7. 2. 1929.

známo, jaké obrazy vystavila. František Muzika v *Rozpravách Aventina* o její účasti pouze podotkl: „V. Jičínská maluje lhotovským, příznačně pařížským expresionismem.“³⁸⁶

9.1. Posun k pastóznější malbě

I dochované portréty černošek z roku 1929 dokládají výrazný formální posun, který se v tomto roce v tvorbě Jičínské stále silněji prosazoval – odklon od postkubisticky strohé modelace, ostrých tvarů, plošnosti, přísné tlumené barevnosti směrem k uvolněným tvarům, hrubší až pastózní malbě, pestřejšímu koloritu. Na *Aktu černošky* [Kat. č. O 64], kde modelem Jičínské stála pravděpodobně stejná žena (tentokrát těhotná) jako na obraze *Děvče z Martinique* z předchozího roku, ještě vidíme tendenci ohraničovat tvary silnými konturami, ale celkové pojetí obrazu je již jiné. Tvary jsou i nadále zjednodušené, ale oblejší a plynulejší, nejvýraznější změnou je hrubá pastózní malba, uplatňovaná již nejen na pozadí, ale i při modelaci těla ženy. Barevnost je rozmanitější, Jičínská užívá více barevných tónů, ale stále inklinuje k jemným, pastelově působícím barvám.

Ještě dál se Jičínská posunula v *Portrétu černošky* [Kat. č. O 65], datovaném rokem 1929. Zde už kontury mizí, rukopis je uvolněnější, malba pastózní, zejména na pozadí. Obličej a tělo jsou namalovány také pomocí hrubších výraznějších tahů štětce, ale zde Jičínská kladla důraz na světelné promodelování. Jistá schematičnost zůstala pouze při zobrazení očí modelu. Kompozice díky skosení ramen ženy působí dynamicky, čemuž napomáhají také výrazné tahy štětce na pozadí, použita je tlumenější, ale opět rozmanitější barevnost.

Z roku 1929 pochází také série ženských aktů, jejichž řešení je velmi různorodé a pro které modelem stála stejná bledá štíhlá tmavovlasá žena. Lze se domnívat, že to opět mohla být tanečnice Lydia Wisiaková. Ještě ke „lhotovské“ tvůrčí etapě bychom mohli přiřadit *Ženský akt v zrcadle* [Kat. č. O 66]. Velmi schematicky až loutkovitě pojatá štíhlá žena sedí na malé židli a částí zad se opírá o rozměrné zrcadlo, odrážející její obraz z profilu. Dojem loutky vytvářejí zejména nepravděpodobně dlouhé ruce ženy s diproporčními, příliš malými dlaněmi, díky kterým postava působí až manýristicky. Obličej je také spíše divadelní maskou než tváří skutečné ženy. Jičínská zde ještě plně užívá škálu postupů z předchozích let – plošnost tvarů, tmavé kontury, strohá barevnost, kterou lze obtížněji dešifrovat díky velmi špatnému stavu, ve kterém se obraz dochoval.

³⁸⁶ F. M. [=František Muzika], Výtava Výtvarného odboru Umělecké besedy v Obecním domě (cit. v pozn. 323)

Nově ale pojala Jičínská rozměrné plátno *Ležící ženský akt* [Kat. č. O 67]. Je to v kontextu její dosavadní tvorby nebývale smyslný a eroticky vyzývavý akt. Stejná štíhlá žena, tentokrát s rozpuštěnými vlasy, což smyslný dojem podtrhuje, leží na lůžku a opírá se o pruho vanou podušku. Eroticky působí zejména roztažené nohy a viditelný trojúhelník přirození. Postoj, který žena zaujímá je známý už z renesančních, barokních i klasicistických obrazů aktů a je velmi pravděpodobné, že v nich Jičínská hledala inspiraci. V soudobé pařížské malbě akty v podobných pozicích proslul zejména André Favory.³⁸⁷ Celé tělo tohoto aktu Jičínské je ovšem jaksi „manýristicky“ prodlouženo. Nová je technika modelace těla – nuansované přechody světla a stínu jsou vytvářeny pomocí velmi jemných, ale viditelných krátkých tahů štětce. Jisté přežívání zažitého „lhotovského“ pojetí bychom mohli spatřovat v plošně pojatém obličejí s pouze schematicky naznačenými rysy a také ve velké slabíně Jičínské – v podání ruky, která je opět plošná a obtažená tmavou linkou. Zcela nové je ovšem až ornamentálně působící pozadí, vytvořené pomocí velmi výrazných šikmých tahů štětcem a snad i vrypů špachtlí do hustého nánosu malby, které do určité míry připomíná styl malíře Marcela Gromaira. Výraznější je i barevnost – pronikavá tyrkysová na podušce má svůj doplněk v odstínech jahodové na stěně za ženou a teplejší barevnost pleti ženy evokuje večerní intimní pokojové osvětlení. Užití těchto prostředků dohromady způsobuje, že žena působí jako orientální odaliska ukazující své vnady nedočkavému mužskému pohledu. Tento obraz Jičínská vystavila v tomto roce na Salonu d'Automne.³⁸⁸ Miloslava Sísová o něm v recenzi na tento salon napsala: „*Věra Jičínská ve své ‚Ležící dívce‘ projevuje velký pokrok proti loňským obrazům. Je nuansovanější v barvách i vyjemnější v kresbě.*“³⁸⁹

Do roku 1929 je možné zařadit také dvě nedatované varianty *Stojícího ženského aktu*. První z nich [Kat. č. O 68] je svým celkovým pojetím velmi blízký obrazu *Ležící ženský akt*. Štíhlé tělo ženy je i zde vytvářeno pomocí jemných, ale strukturálně výrazných tahů štětce, obličej se smyslně přivřenými očima je opět schematický. Pozadí je velmi hrubě pastózní, kompozičně ovšem opakuje řešení známé z některých předchozích obrazů Jičínské – rozdělení na dvě vertikální poloviny a v barevném řešení autorka opět nevybočuje z použití pastelových barev, v tomto případě ovšem jejich o něco živějších tónů. Dojem ornamentálnosti vnáší do obrazu úzký vertikální pás vzorovaného závěsu, který je oproti všemu ostatnímu na obraze velmi jemně a detailně prokreslen. Podobné řešení malého

³⁸⁷ Reprodukce jeho obrazů podobného typu viz Charensol, *Le Salon de Indépendants 1926. L'Art vivant*, II, s. 399; Jacques Guenne, *Le Salon des Tuileries. L'Art vivant*, II, s. 406.

³⁸⁸ V katalogu salonu uveden pod názvem *Nu couché*. Prokop Laichter uvádí: „*Věra tam vystavuje ležící akt*“. Viz *Věřiny cesty – éra mnichovská* (cit. v pozn. 60)

ornamentálního doplňku na obraze, který kontrastuje s jednoduchostí ostatních částí známe také od André Lhota – použil jej například na svém portrétu ženy, vystaveném na Salonu d'Automne v roce 1927.³⁹⁰ Výrazně skicovitějším, rychleji nahozeným a hruběji pastózním řešením se vyznačuje druhý *Stojící ženský akt* [Kat. č. O 69], kde i tělo ženy přidržující si na rameni zelenou látku je vytvářeno hustým nánosem barvy a jeho propracováním široce rozmáchlými velkorysími tahy štětce, na pozadí vidíme dokonce hrubé vrypy špachtlí. I zde bychom mohli sice jen z naznačeného obličej z profilu, ale hlavně z tmavých vlasů, sčesaných do typického nízkého uzlu usuzovat, že se díváme na akt Lydie Wisiakové.

9.2. Cesty po Francii

Na konci března roku 1929 podnikla Jičínská svoji další cestu do Bretaně. Podrobnosti o této cestě nejsou známy,³⁹¹ z jejího tehdejšího pobytu v St. Anne la Palue se zachovalo několik datovaných tužkových skic. Z těch je patrné, že ji tehdy zaujaly především rázovité typy místních lidí a jejich tradiční oblečení a také v Bretani se hojně vyskytující sousoší Kalvárie.³⁹² V dubnu potom navštívila se svým přítelem Egonem Cindrikem Chantilly, kde si prohlédli zámek z roku 1781 a zejména v něm umístěné Musée Condé. 7. června se vydala do Montmorency, kde navštívila klášter templářů a odkud se dochovala tužková skica stromů.³⁹³

Na konci června a začátku července 1929 si vyjela opět s Egonem Cindrikem a Desirée de Teglas (jeden ze vzdálených příbuzných Jičínské, žijící v Budapešti) do Provins a Chevreux. V Provins ji zaujala mohutná věžovitá stavba ze 12. století – Tour de César, kterou potom zachytila na stejnojmenném obraze [Kat. č. O 70].³⁹⁴ Není to příliš zdařilá práce, schématicky zachycená věž na prázdném plošném pozadí, v popředí malá loutkovitá figurka člověka, vše v odstínech strohé šedi. Jičínská znovu dokázala, že zachycení architektury ani krajiny nebylo v té době její silnou stránkou.

³⁸⁹ Miloslava Sísová, Z naší pařížské kroniky. *Národní listy*, 25. 12. 1929. Další zmínka o její účasti na tomto salonu viz René Chavance, Salon d'Automne. *Liberté*, 2. 11. 1929.

³⁹⁰ Reprodukce viz Le XX. Salon d'Automne. *L'Art vivant*, III, 1927.

³⁹¹ Prokop Laichter uvádí pouze fakt, že pobývala v St. Anne la Palue. Viz *Denopisy září 1924 – 1931 květen* (cit. v pozn. 262).

³⁹² Zachovalo se pět nevelkých tužkových skic, zachycujících místní ženy, jednoho muže a Kalvárii. Všechny jsou datovány: St. Anne la Palue, 25. 3. 1929. Kresby jsou uloženy in MmD, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

³⁹³ Ve sbírce pohlednic se dochovala jedna pohlednice z Montmorency s klášterem templářů, na zadní straně tužkou 7. 6. 1929. MmD, fond XIV/236, kart. 210. Nevelká tužková skica stromů je datována stejně. Je uložena in: MmD, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

³⁹⁴ V její sbírce pohlednic se dochovala jedna, zachycující tuto věž. Je uložena in: MmD, fond XIV/236, kart. 210.

Začátkem srpna 1929 odjela do Bretaně a pravděpodobně až do září pobývala v přístavu Camaret a jeho okolí. Jejími společníci byli zřejmě Ursula Hobhouse nebo snad její kamarádka Máňa Hájková, část pobytu tam strávily s Janem Zrzavým. Ten již Camaret důvěrně znal ze svých předchozích pobytů, přijel sem pravděpodobně již v červenci a přál si, aby tam Jičínská přijela co nejdřív za ním.³⁹⁵ Napsal: „*Napište tedy ihned, kdy přijedete, já bych rád, abyste přijely hned, jsem tu hrozně sám a Vaše společnost by mi byla velmi milá. Camaret je pro malíře jako stvořený, budete jistě nadšená a odnesete si spoustu motivů k malování a krásné vzpomínky. Ale přijďte hned, já se zde nemohu zdržet déle než již jen asi 10 dní, nemám víc peněz.*“³⁹⁶ Zrzavý tehdy bydlel v Hôtel de France a právě tam jí na počátku srpna domluvil ubytování.³⁹⁷

Z tohoto pobytu Jičínské v Camaret se zachovalo několik tužkových skic, které vesměs zachycují její oblíbený námět – loďky na moři, jiné typické bretaňské kamenné domky a také místní rybáře při práci.³⁹⁸ Tímto pobytom v Bretani a náčrtky, které si zde pořídila, byly inspirovány také dva olejové obrazy, které dokončovala v Paříži. Jedná se o obrazy *Celestine* [Kat. č. O 73] a *Bretaňské domy* [Kat. č. O 74].

Obraz *Celestine* vystavovala Jičínská ve Francii pod názvem *Une vieille Bretonne*. Pastelové skici (mnohem zdařilejší než konečné dílo) k tomuto obrazu [Kat. č. K 73 a K 74] nakreslila Jičínská 23. srpna, obraz podle nich malovala v Paříži. Na obraze vidíme starou ženu v černé haleně s bílými vlasy vykukujícími zpod bílého šátku s černým vzorem, pozadí tvoří hrubě nahozená zeď venkovského stavení a část dřevěné okenice. Téma staré ženy bylo

³⁹⁵ V červenci 1929 Zrzavý Jičínské psal: „[...] *sl. Ursula Vám asi již dala ony listy doporučení, jděte s nimi k sl. Charlotě* [Charlotta Quennehenová, tehdy přítelkyně a budoucí žena Bohuslava Martinů. Oba společně bydleli v podnájmu u historika umění Václava Nebeského v rue Delambre č. 11 až do roku 1929, později se usadili v rue Madar č. 10. Viz Iša Popelka (ed.), *Bohuslav Martinů. Dopisy domů*. Praha 1996, s. 24.] *11 bis rue Delambre, po 7 hod. večer, ona Vám to vysvětlí co a jak, já sám nevím. Ty listiny jsou její, nesmí se ztratit. Na ně byste měla pobyt v Bretani za 22 frs denně, když chcete šetřit, tedy by se Vám to hodilo. Já zde platím [...] frs denně. Když neprší je tu krásně a těším se moc na práci a odpočinek zde. Je tu plno malířů [...]*“ Viz pohlednice Jana Zrzavého Jičínské z Camaret, z července 1929. MmD, fond XIV/236, kart. 209.

³⁹⁶ Pohlednice Jana Zrzavého Jičínské z Camaret (La Pointe du Toulouguet, les Grottes et la Phare) z 1.8.1929. MmD, fond XIV/236, kart. 209. Celý text pohlednice je citován v mé stati Jan Zrzavý a Věra Jičínská: zpráva o přátelství (cit. v pozn. 4)

³⁹⁷ „*Hned jsem jednal s hotelierkou a tak by Vám čítala denně pensi 30 frs každé, ale měly byste dohromady jeden pokoj a spaly byste v jedné posteli – ale ty jsou široké, tak by to dobře šlo. Já platím 35 frs denně. Kdyby neměla volný pokoj, našla by Vám nějaký v městečku, kde byste si mohly samy vařit [...]* Když byste se zde zdržely aspoň 12 dní, dostanete 20% slevu na dráze, tedy sem a zpět za 215 frs. Jděte do Čedoku v rue des Pyramides, tam Vám to zařídějí, ale nezapomeňte si objednat místo ve vagonu. Nejlépe vyjeďte jako já po 8mé hod. večer z Gare Montparnasse, přes Brest, lodí do le Fret a lokálkou sem, je to o 4hod. kratší cesta. Vezměte si také teplé oblečení, někdy večer táhne zima z moře. Tak hned přijedte, jinam už ani nemusíte jezdit, C. na poprvé docela stačí, a já na Vás počkám s výletem do Locronanu, St. Nick a Audierno, jezdí odsud tam každý den autobus. Tak ihned mi napište a rozhodně hned přijedte [...]“ Viz pohlednice Zrzavého z Camaret (cit. v předch. pozn.)

pro Jičínskou nové a nevypořádala se s ním právě nejlépe. Chtěla zachytit vrásčitou tvář ženy a zřejmě poklidný, s životem smířený výraz v její tváři, zůstalo však pouze při snaze. Pro Jičínskou, zvyklou malovat hladkou pleť mladých žen, bylo malířské podání vrásek nepřekonatelným problémem. Naznačila je schematickými, zcela rovnoběžně kladenými čárami, takže žena vypadá spíše jako anatomický model s naznačenými obnaženými svaly ve tváři než jako živá stařenka. Také ruce orámované tmavými zprohýbanými konturami vypadají spíše nepravděpodobně pokrouceně než vrásčitě. Malba je hutná, zejména na vertikálně děleném pozadí vidíme velkorysé hluboké tahy štětcem, celkový účín obrazu je však dosti slabý.

Obraz *Bretaňské domy* lze zařadit k tomu lepšímu, co Jičínská v tomto žánru vytvořila, ale i zde se projevilo úskalí, které pro ni podobné typy obrazů představovaly. Vidíme cézannovsky zjednodušené tvary typických kamenných bretaňských stavení se skosenými střechami, mezi nimi pomocí několika velkorysých tahů štětcem naznačený hospodářský dvůr. Vše je podáno v jemných lehkých barevných tónech, které tentokrát působí vesele a živě, odstíny syté žluti na dvorku a průsvitně modrobílé nebe evokují vrcholící letní žár. Jičínská si opět neodpustila schematicky naznačenou malou figurku bretaňské ženy v popředí, která zde ovšem nepůsobí tak rušivě a neústrojně jako na některých jejích jiných obrazech a spíše splývá s okolním prostředím.

Někdy na konci srpna se Jičínská vrátila z Bretaně a 29. srpna³⁹⁹ ještě podnikla s Robertem Rouasem⁴⁰⁰ výlet do Chevreuse. Podle pohlednic, které si Jičínská z tohoto výletu přivezla navštívili opatství Vaux-de-Cernay, Dampierre a Cernay-la-Ville, kde Jičínskou zaujal místní kostel, který potom v Paříži namalovala olejem [Kat. č. O 71]. V její sbírce se dochovala pohlednice, na které je kostel vyfotografován ze stejného úhlu pohledu jako na obraze Jičínské, a která při jeho malování sloužila jako pomůcka (nedochovaly se žádné tužkové skici). Vidíme, že Jičínská nebyla ani zdaleka věrná skutečnosti, některé i velmi výrazné prvky, například velký dům před kostelem, zcela vypustila. Kostel na jejím obraze působí jako drobná venkovská stavba (stojí vedle něj obligátní lidská figurka), skutečný kostel v Cernay-la-Ville je ovšem mnohem monumentálnější, také část domu na levé straně obrazu proporčně naprosto neodpovídá skutečnosti. Vše je provedeno hutnou hmotou, místy pomocí

³⁹⁸ Zachovalo se 11 tužkových skic datovaných Jičínskou Camaret srpen 1929, jeden pastel zachycující typické oblečení žen v St. Anne la Palue z 25. 8. 1929 a několik nedatovaných akvarelů malého formátu, zachycujících loďky na moři. MmD, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

³⁹⁹ Jičínská si na pohlednice, které si kupovala na svých cestách, psala zezadu data, kdy to které místo navštívila. Na pohlednicích z Chevreuse jsou data 29. srpen 1929, ale také 29. 9. 1929.

⁴⁰⁰ Tuto informaci uvádí Prokop Laichter, tuto osobu se nepodařilo identifikovat. Viz *Denopisy září 1924 – 1931 květen* (cit. v pozn. 262)

krátkých intenzivních tahů štětce nebo i škrábáním špachtlí, obrazu dominují smutné šedé tóny a celkově působí spíše utahaně a depresivně.

9.3. Vztah s Prokopem Laichterem

V září 1929 propuká u Jičínské znovu duševní krize (podobně jako ve stejném období roku 1925). Postupně se zřejmě dostávala do těžkých depresí. V té době obnovila své deníkové záznamy (přerušené v červnu 1926), ve kterých ovšem spíše popisuje svoje myšlenkové stavy a běžné události všedního dne téměř nezaznamenává. Právě ze záznamů z pozdního léta a z podzimu 1929 můžeme sledovat postupující duševní rozháranost, která vyústila až k myšlenkám na sebevraždu.⁴⁰¹ Pocit odcizenosti ji opět doháněl k únikovým romantickým myšlenkám o idylickém životě ve světě nezkaženém civilizací. Na jejích duševních stavech se zřejmě částečně podepsaly její problémy ve vztazích s muži. Nevyjasněný byl zejména vztah k jejímu tehdejšímu příteli Egonu Cindrikovi.⁴⁰² Později o tomto období napíše: „*V říjnu prodělala jsem poslední krizi [...]*“⁴⁰³

V prosinci 1929 se jí neočekávaně ozval její bývalý spolužák Prokop Laichter⁴⁰⁴ a prosil ji, jestli by mu v Paříži nenašla ubytování.⁴⁰⁵ Začala obsáhlá korespondence, která trvala až do Laichterova příjezdu do Paříže v únoru 1930.

⁴⁰¹ 9. září: „*Je vedro, vše vyprahlé, vzduch v Paříži k udušení. Toužím po přírodě, moři Bretaně. Pracuji mnoho, ale večer jsem smutná a pláči [...]*“; 17. října: „*Špatná noc – touha po smrti. Chci vstát, ale nemám dosti síly a tak ležím a dívám se na probouzející se mlhavý den a čekám, počítaje hodiny. Toužím po samotě, ostrově v širém moři s primitivním nezkaženým životem. Lákají mě ostrovy Markýzské, Akamaru a jiné s tak lahodnými jmény. Jak by bylo krásné žít v takové chýši pod kokosovou palmou a nechat svět civilizovaný daleko, daleko za sebou [...]*“ Viz *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

⁴⁰² 30. října 1929 si Jičínská do deníku píše: „*Egon odejel, viděli jsme se málo. Mám ho ráda a přece snad bude lépe udělat konec. Odysea se má táhnout dál? [...]*“ Viz *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132).

⁴⁰³ Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze 12. 1. 1930. MmD, fond XIV/236, kart. 208.

⁴⁰⁴ Prokop Laichter (1898 – 1975) byl nejmladším synem nakladatele Jana Laichtera. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole ve stejném ročníku jako Jičínská. Po ukončení studia se věnoval především divadlu, režíroval, sám hrál a dělal scénografické návrhy, po určitou dobu byl spojen s divadlem Akropolis, Švandovým a Tylovým divadlem. Jako výtvarník ovšem zdaleka nedosahoval kvalit Jičínské. Ve dvacátých letech psal o výtvarném umění a o divadle do *Naší doby* (většinou pod značkou tří hvězdiček). Byl silně fixován na svoji první ženu Anuši Koubovou, spisovatelku pohádek, kterou poznal jako šestnáctiletý v Dobrušce. Byla starší než on a pocházela z chudých poměrů a proto se jejich časný sňatek uskutečnil jen přes velkou nevoli rodiny Laichterovy. Poté žili v dosti neuspokojivých materiálních podmínkách, protože Laichter je dokázal oba jen stěží uživit. Jeho žena ovšem zanedlouho onemocněla tuberkulózou a v dubnu 1924 zemřela. Její smrt zasadila Laichterovi obrovskou ránu, ze které se vzpamatovával několik let a která jej velmi ochromovala v činnosti. Později ve třicátých letech, po sňatku s Jičínskou se podobně intenzivním způsobem upnul na ni, velmi si ji idealizoval, což se projevuje jak ve vzájemné korespondenci, tak v pozdějších zápiscích týkajících se jejího života a tvorby, na jejíž radikální proměnu měl pravděpodobně velmi výrazný vliv. Ve třicátých letech a později se Laichter věnoval především ilustracím a divadelně teoretickým studiím. Viz Toman, P. (cit. v pozn. 17), II, s. 5; Tomeš, J. (cit. v pozn. 25), II, s. 244 – 245.

Podzim 1929 pro Jičínskou probíhal nadále ve znamení depresí a nočních můr, které barvitě popisovala ve svém deníku. Velmi kriticky také bilancovala svoji dosavadní pařížskou tvorbu. 14. prosince napsala v dopise Prokopu Laichterovi: „*Ještě jsem se k ničemu pořádnému nedostala, stále měním, stále začínám něco jiného, abych se nakonec přece jen zase vrátila k malování. A co z toho? Výsledek bývá většinou více méně špatný [...]*“⁴⁰⁶ Zřejmě ji neustále trápila otázka její úplné finanční závislosti na otci, ze které se snažila alespoň částečně vymanit. Chtěla začít spolupracovat s novinami a zasílat kresby pařížské módy do Čech.⁴⁰⁷ Štědrý večer a zřejmě i Silvestr 1929 strávila opět ve společnosti Jana Zrzavého a dalších přátel z české umělecké komunity žijící v Paříži.⁴⁰⁸

19. února 1930 přijel do Paříže Prokop Laichter. Jičínská mu zařídila nejprve ubytování v hotelu,⁴⁰⁹ později bydlel u Václava Nebeského v rue Delambre č. 11. S Jičínskou se začali velmi intenzívně stýkat, podnikali spolu výlety a chodili společně na přednášky o vývoji kostýmu do Bibliotheque Nationale. Prokop Laichter byl mírně exaltovaná osobnost s velmi svéráznými, sugestivně podávanými názory na umění, což vyplývá zejména z jeho obsáhlých dopisů. K moderním uměleckým směrům měl rezervovaný vztah, obdivoval umění italského quattrocenta a měl pocit, že by jeho doba měla na toto umění bezprostředně navázat. Prosazoval svoji utkvělou myšlenku, že budou s Jičínskou pracovat společně a zřejmě jí začal do její tvorby hodně mluvit.⁴¹⁰

Kritizoval zejména její tíhnutí k exotismu, její fantazie o nezkažených domorodcích. Dosti nelibě nesl to, že se Jičínská stýkala s ostatními českými umělci žijícími v Paříži, neměl rád Jana Zrzavého. Neustále jí vyčítal, že žije bohémským životem, kouří, pije kávu, nejlí se do role jakéhosi jejího zachránce. Nepochybně zejména díky jeho vlivu nastala později, po návratu do Čech, u Jičínské zcela radikální proměna tvorby. Jičínská, věčně

⁴⁰⁵ Prokop Laichter později popud ke kontaktování Jičínské v Paříži popsal následovně: „[...]při jedné své pochůzce jsem se setkal s kolegou Jaroslavem Vodrážkou a jeho ženou a při dotazu, co dělám, sdělil jsem mu své rozhodnutí odejet do ciziny a že kolísám mezi Florencií a Paříží – a tu kolega Vodrážka vřele doporučoval, že nejlepší a nejlaskavější informátorkou bude mi Věruška Jičínská, která tam již několik roků žije [...]“ Viz nedokončený rukopis Prokopa Laichtera *Listy Věře (1929 – 1961)*, ve kterém vzájemnou korespondenci opisoval a opatroval rozsáhlými vysvětlujícími poznámkami (cit. v pozn.47)

⁴⁰⁶ Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze 14. 12. 1929 in: MmD, fond XIV/234, kart. 186.

⁴⁰⁷ Tužkové kresby módních návrhů z let 1929 a 1930 se dochovaly v její pozůstalosti in: MmD, složka inv. č. 19 A 4409/1c. Tyto kresby nejsou zařazeny do katalogu.

⁴⁰⁸ „[...] štědrý večer jsem strávila u Zrzavého v ateliéru, kde nás bylo několik dobrých známých pohromadě, a byl ten večer celkem velmi milý a útulný [...]“ Viz dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze 29. 12. 1929 in: MmD, fond XIV/234, kart. 186.

⁴⁰⁹ Pravděpodobně v hotelu Regina v rue de la Gare. Tato adresa se zachovala na vizitce v deníku Prokopa Laichtera na rok 1929. MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁴¹⁰ V jednom z dopisů například napsal: „*A konečně, Věro [...] chtěl bych dát celé Vaší tvorbě směr a jednotné ideje. Zmátli Vás život, zmátli Vaši tvorbu [...]*“ Viz dopis Prokopa Laichtera Jičínské z 1. 7. 1930 in: MmD, fond XIV/236, kart. 208.

pochybující o kvalitě a správnosti své tvorby, vyčerpaná duševními krizemi a spleťnými vztahy s muži, byla zřejmě přístupná přijímat jeho pohled na umění.

9.4. Završení pařížské tvorby

Z roku 1930 se dochovalo pouze malé množství obrazů, je velmi pravděpodobné, že Jičínská v tomto roce snad díky okolnostem svého soukromého života malovala méně. Dva dochované ženské portréty, namalované někdy v zimě nebo na jaře tohoto roku,⁴¹¹ můžeme považovat za završení její pařížské tvorby a můžeme na nich tedy sledovat, kam dospěla Jičínská během svého několikaletého styku s pařížským prostředím.

Jedním z nich je další varianta *Portrétu tanečnice Lydie Wisiakové* [Kat. č. O 78]. Jičínská se zde v modelaci postavy posouvá oproti svým pastózním obrazům předchozích let paradoxně k větší stylizovanosti a zjednodušení, až k mírné deformaci tvarů. Plošně pojatá postava působí jako dřevěná loutka, zkratkovitě zachycený obličej ženy připomíná tvář negerské masky. Tmavé kontury rámuující tělo naznačují, že ani přes svou několikaletou snahu se Jičínská zcela z vlivu André Lhota nevymanila. Barevná hmota je na celém obraze opět hutnější, nejvýrazněji na pozadí. Zde pokračuje směřování k rozvolnění, pozadí již není geometricky děleno, je vytvářeno z přesně neohraničených barevných ploch a je opět velmi hrubé, s výraznými vrypy špachtlí.

V podobném duchu je namalován také obraz *Černoška v bílém* [Kat. č. O 79] - schematicky, plošně zachycený obličej a ramena, silné tmavé kontury rámuující tělo, velmi hutná hrubá malba, nepravidelné rozvolněné pozadí tvořené pomocí širokých tahů štětce.

V únoru 1930 se Jičínská tradičně zúčastnila Salonu des Indépendants a vystavila dva obrazy.⁴¹² V květnu uspořádala nevelkou retrospektivní výstavu svých obrazů z posledních doby v malé galerii Mary-Elizabeth na Ile Saint-Louis.⁴¹³ Vystavila kolekci 16 olejů, 3 pastelů a 3 grafik, většina vystavených obrazů vznikla v roce 1929. Převládaly obrazy inspirované tehdejšími cestami Jičínské, druhou skupiny tvořily portréty černošek. Vernisáž výstavy se uskutečnila 2. května.⁴¹⁴

⁴¹¹ Oba byly vystaveny v galerii Mary-Elizabeth v květnu 1930.

⁴¹² Zřejmě obraz *Ženský půlakt* z roku 1927 (v katalogu salonu *Nu assis*) a obraz *Tour de César* v *Provins* z roku 1929.

⁴¹³ [Kat.] *Exposition Věra Jičínská*. Mary-Elizabeth, 42 Quai d'Orléans, Ile Saint-Louis, 2. – 17. 5. 1930.

⁴¹⁴ „Vernissage mé výstavy v Mary-Elizabeth 42 Quai d'Orléans. Mé obrazy vypadají na světlém pozadí docela pěkně. Vytýkán příliš interní celek, málo výstavní, ale mě i Prokopovi se toto prostředí zamlouvá více. Přišlo dost lidí, ale je mně úzko. Snad je lépe tvořit a nevystavovat [...]“ *Viz Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

Ohlasy na tuto výstavu ve francouzském i našem tisku byly vesměs kladné. Například recenzent ve francouzském časopisu *Populaire* nešetřil chválou: „*L'excellente artiste tchèque, Mlle Vera Jicinska, expose galerie Elisabeth [...] des peintures, gravures et pastels. Art robuste, harmonieuses compositions, sensibilité originale et riche.*“⁴¹⁵

Rozsáhlou recenzi napsala do *Národních listů* Miloslava Sísová. Popsala „domácké“ působení instalace výstavy: „[...] *do sálu, zalitého takřka celý den sluncem, v němž však se obrazy uplatňují jako v salonu bytu, tím spíše, že v sále je i rozstaven stylový starý nábytek.*“⁴¹⁶ Sísová si povšimla, že i přes snahu Jičínské vymanit se ze Lhotova vlivu, se jí to ještě stále plně nepodařilo a označila Jičínskou spíše za malířku intelektu než temperamentu. Všímavě však zhodnotila změnu, ke které v tvorbě Jičínské došlo: „*Paleta je bohatší, příroda a lidé přestávají býti statickými zátišími [...] konstruktivní komponování přestává býti mrtvou architekturou, do mrtvých ploch vniká rytmus, zakřiknuté tuhé barvy nabývají odlišnosti tónů a studenost celku je přemožena intimnějším vztahem.*“⁴¹⁷ Jako nejzajímavější Sísová zhodnotila nový *Portrét tanečnice Lydie Wisiakové a Černošku s dítětem*. V. Darras v *Novém večerníku* ocenil obrazy *Žena v dalmatském kroji* a *Černoška s dítětem*.⁴¹⁸

Výstavy si povšimla také maďarská (pécská) kritika, která Jičínskou snad díky její hojné účasti na tamních výstavách považovala za maďarskou malířku. Její přítel, maďarský malíř Ferenc Martyn⁴¹⁹ zveřejnil rozsáhlou recenzi v deníku *Pécsi Napló*, ve které si povšiml zejména jejich obrazů černošek, rozebíral vztah tvorby Jičínské k tvorbě André Lhota a její příslušnost k „*École de Paris*“.⁴²⁰

Zřejmě někdy na konci května 1930 vystavovala Jičínská soubor svých obrazů ve Stálé čl. umělecké galerii v Palais Royal na rue de Beujolais č. 5, o této výstavě ovšem není nic bližšího známo.⁴²¹

⁴¹⁵ *Populaire*, 15. 5. 1930. Další recenze ve francouzském tisku: Wanderpyl, *Petit Parisien*, 14. 5. 1930; Mareschal, Galerie Mary-Elizabeth. *Semaine de Paris*, 23. 5. 1930;

⁴¹⁶ Miloslava Sísová, V. Jičínská a J. Syrový v Paříži. *Příloha Národních Listů*, 147, 29. 5. 1930, s. 9.

⁴¹⁷ Tamtéž.

⁴¹⁸ Darras, V., České umění v Paříži. Výstava slečny Věry Jičínské. *Nový večerník*, 17. 5. 1930.

⁴¹⁹ Pravidelně s ní vystavoval na maďarských výstavách. Jeho dopisy Jičínské se dochovaly v její pozůstalosti. MmD, fond XIV/236, kart. 322.

⁴²⁰ Ferenc Martyn, Jicinsky Vera párisi kiállitása. *Pécsi Napló*, 15. 5. 1930, s. 5. Další maďarské recenze: Magyar festőművésznő sikere Párisban. *Pesti Hírlap*, 8. 5. 1930; Jicinsky Vera, *Uj Nemzedék*, 8. 5. 1930.

⁴²¹ O této výstavě mluví Darras in: Darras, V., Věra Jičínská. *Svornost*, 1. 6. 1930; Darras, V., České umění v Paříži. Výstava sl. Věry Jičínské. *Nedělní Svornost*, 26. 10. 1930.

9.5. Svatba a rozhodnutí o návratu do Čech

Na jaře 1930 podnikali Jičínská s Laichterem řadu kratších výletů po okolí Paříže. 1. června se vypravili na delší cestu do Normandie přes Rouen. V normanském přímořském městečku St. Pierre en Port pobývali do 15. června ve vile s výhledem na moře, kterou jim pronajali manželé Nebeští.⁴²² Rekreaovali se na plážích a také objížděli blízké vesnice s typickými normanskými kamennými kostelíky (Fécamp, Barville, Malleville-les-Gris, Valmont, Sassetot) a skicovali je.⁴²³

Na přelom jara a léta 1930 spadá také počátek novinářské činnosti Jičínské, která se začala intenzivně rozvíjet v následujících letech, po jejím návratu do Čech. Pravděpodobně její otec Jaroslav Jičínský ji díky svým kontaktům domluvil, že může psát příspěvky z Paříže do deníku *Wiener Tagblatt*.⁴²⁴ Začala články o francouzských architektech Robertu Mallet-Stevensovi a Augustu Perretovi. Mallet-Stevens navštívila 9. května a jak vyplývá z jejího deníku, nebyla jím příliš nadšená pro jeho odměřené chování.⁴²⁵ K Perretovi zašla o den později a toto setkání ji naladilo mnohem pozitivněji.⁴²⁶ Článek o Perretovi vyšel ve *Wiener Tagblattu* 8. srpna 1930 a byl zřejmě počátkem spolupráce Jičínské s tímto deníkem.⁴²⁷

Jičínská se také v té době snažila získat na českém ministerstvu stipendium pro malíře, aby mohla alespoň částečně pokračovat ve studiu malby nezávisle na financích otce.⁴²⁸

⁴²² Srov. *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132) To, že byla vila pronajata od Nebeských uvádí a na pohlednici k ní zakreslil šipku Prokop Laichter. Pohlednice je uložena in MmD, fond XIV/236, kart. 209.

⁴²³ Dochovalo se několik realistických tužkových kreseb a akvarelů, svědčících o výrazné změně stylu, který lze přičíst vlivu Prokopa Laichtera. Kresby in MmD, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

⁴²⁴ V dopisu Prokopu Laichterovi z Pécse do Paříže ze 20. 7. 1930 se zmiňuje, že do Pécse přijel „pán, kterému vděčím za žurnalistickou činnost v *Tagblattu*.“ Tato činnost vyžadovala precizní znalost němčiny. Jičínská ji ovládala plynně, ale našla si v Pécse člověka, který jí měl články po stránce gramatické správnosti kontrolovat.

⁴²⁵ *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132) Zápis ke dni 9. 5. 1930: „Jdu k Mallet-Stevensovi. Je mně trochu úzko a nemohu se docela vpravit v žurnalistickou úlohu [...] Jsme v Bois de Boulogne v ulici Mallet-Stevens [...] Stevens sám nám otevírá. Jest to velký, elegantně oblečený pán s výraznými, černými očima a prošedivělými vlasy. Působí odměřeně a studeně, jak celá architektura kolem. Vede nás do své kanceláře, kde je vše z plechu. Usedám a oči Malleta-Stevensa mě probodávají, je mně ouzko a začínám koktat připravené otázky. M. S. suše a odměřeně odpovídá jako školák svou úlohu a já bych raději už chtěla být odtud. Konečně odcházím, zase odměřená poklona a jsem venku. Musím si říct, že vypadám dost nemotorně v mé žurnalistické činnosti a dle úsměvu, který se sem tam objevil na výrazné tváři S. soudím, že i tento si toho povšiml. Interiéry jeho jsou pěkné, ale působí cize a suše a cit ubíjí, snad ještě dobré pro divadlo.“

⁴²⁶ „Návštěva u Aug. Perreta [...] Je to starý vousatý pán s milou svatopetrskou tváří. Hned se sám pouští do řeči, rozohňuje se a člověk se cítí tak pěkně v jeho blízkosti a otevřel by mu skoro celou svou duši. Je proti kovu, smutným barvám. Je pro barvu, světlo, veselí. Moderní interiéry připadají mu [jako] laboratoře a nemocnice. Cítí se lépe v nepořádku, starých tapetách, to působí tepleji, tak teple jako milá tvář Perretova se staromódním bílým, měkkým límečkem. Odcházím, Perret mně tiskne ruku, usmívá se a svěřuje se mně, že je pyšný, že správně přečetl mé jméno. A vidím ho stále, milého, vyrovnaného stařečka, mezi plány, uprostřed práce a s úsměvem na rtech [...]“ Viz *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

⁴²⁷ Viz dopis Jičínské Prokopu Laichterovi z Pécse do Paříže z 8. 8. 1930. MmD, fond XIV/234, kart. 186.

⁴²⁸ V pozůstalosti Jičínské se zachovalo *Vysvědčení nemajetnosti*, vydané 10. ledna 1930, které mělo dosvědčit, že nemá žádné příjmy a které bylo chápáno jako příloha k žádosti o stipendium. MmD, fond XIV/236, kart. 208.

Z dopisu Prokopa Laichtera ze 3. července 1930 vyplývá, že se v této věci nějakým způsobem angažoval Zdeněk Wirth.⁴²⁹ 20. června jí došel dopis o tom, že jí byl udělen pouze jednorázový příspěvek ve výši 4000 Kč, ačkoliv žádala o celoroční stipendium.⁴³⁰

V květnu nebo v červnu 1930 Jičínská poprvé prezentovala své práce na Salonu des Tuileries. Vystavila čtyři obrazy, jeden z roku 1929, ostatní z roku 1930.⁴³¹ 26. června odjela k rodičům do Pécse a strávila zde celé léto. K tak dlouhému pobytu u rodičů ji přiměl Prokop Laichter, který tento její pobyt interpretoval jako ozdravný, protože podle jeho slov měla v té době Jičínská podlomené zdraví duševními krizemi a nezdravým způsobem života.⁴³²

Nastává každodenní korespondence s Prokopem Laichterem, který zůstal v Paříži a po dobu její nepřítomnosti bydlel v ateliéru v rue Fondary (mj. pracoval jako komparsista při natáčení filmu v Joinville a zařizoval vrácení obrazů Jičínské z galerie Mary-Elizabeth a Salonu des Tuileries). Ta postupně nabývá stále důvěrnějšího rázu, od přechodu z vykání na tykání až ke sdělování intimních pocitů. Na konci července jí v jednu z dopisů požádal o ruku a zároveň poslal dopis s tímto sdělením jejím rodičům.⁴³³ Poté začínají v dopisech rozvíjet plány na společný život. Prokop Laichter měl v Praze nevelký byt s terasou v nejvyšším patře domu svého otce, nakladatele Jana Laichtera, na ulici U Riegrových sadů 4. Z jeho strany tedy přišla výzva právě ke společnému bydlení v Praze, kterou Jičínská akceptovala a zároveň přislíbila finanční účast na budoucím chodu jejich společné domácnosti.⁴³⁴

⁴²⁹ Dopis Prokopa Laichtera Jičínské z Paříže do Pécse ze 3. 7. 1930 in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

⁴³⁰ Srov. dopis Prokopa Laichtera Jičínské z Paříže do Pécse ze 20. 7. 1930 in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

⁴³¹ Vystaveny byly obrazy *Kostel v Cernay-la-Ville v Chevreuse* z roku 1929 a obrazy *Portrét tanečnice Lydie Wisiakové*, *Černoška v bílém* a *Saint-Pierre de Montmartre* z roku 1930.

⁴³² „Bylo třeba do všeho přivést určitou střízlivější rovnováhu [...] Bylo třeba (nebylo to lehké) odvádět ji od naočkovaných návyků odbývání se ve stravování zaplavováním se dávkami coffeinu a zvláště nikotinu [...] Přišlo rozhodnutí, že by se měla na čas podívat do svého pécského domova [...]“ Viz rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopis. Tragika Věřina závěru.* (cit. v pozn. 47). Jičínská údajně kouřila kolem 40 cigaret denně.

⁴³³ Rodiče Jičínské to zřejmě přijali s nadšením, protože, jak vyplývá z jejich dopisů Laichterovi, ji opět zahrnovali výčitkami (zejména otec) o bezcíllosti její osamělé existence v Paříži. 4. července napsala o zkaženém oslavě svých dvaatřicátých narozenin: „[...] otec pak připojil se též řka, že v mém stáří byl už ředitelem a já stále ještě nejsem ničím. Odpoledne otec dále se rozhovořil a zmínil se o mé bezúčelné existenci [...] dělal výčitky, že jsem profesuru nechala padnout a jiné a jiné praktické věci a že by bylo pro mne tisíckrát lépe psát někde v kanceláři na stroji, než takhle žít ze dne na den. Nikdo se mne od mého příjezdu neptal na to, co jsem v Paříži dělala, takže jsem ani kritiky, ani fotografie mých obrázků neukázala a mlčím o všem [...]“ Ona sama znovu vyjádřila v této souvislosti pochybnosti o smyslu své malířské tvorby: „Prohlížela jsem dnes v den narozenin mé obrázky z různých období, které visí po zdech. Většinou bych je byla rozbila a spálila. Vidím v tom ve všem snahu po něčem, poctivou snahu – ale výsledek chabý, příliš chabý než aby zasluhoval pozornosti.“ Viz dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze 4. 7. 1930 in: MmD, fond XIV/234, kart. 186.

⁴³⁴ Z dopisu z 2. září 1930: „[...] nám ten Tvůj ateliér s přílehlými místnostmi dvěma královsky stačí a co se existenčních potřeb týče, že chci i já být užitečnou a vynasnažím se, aby veškerá finanční tíha nespočívala na mém muži [...]“ Viz dopis Jičínské Prokopu Laichterovi z Pécse do Paříže z 2. 9. 1930 in: MmD, fond XIV/234, kart. 186.

V Pécsi se Jičínská zabývala opět tématem cikánů. Chodila po cikánských vesnicích po okolí, zajímala se o život jejich obyvatel a kreslila je. 10. července o tom psala v dopise Prokopu Laichterovi: „[...] *včera měla jsem příležitost navštívit jednu z hojných lesních cikánských vesnic. Muži pracovali v lese [...], kdežto ženy s dětmi byly doma. Některé z nich měly velmi zajímavé obličejce, ale bohužel jsem se s nimi nemohla dohovorit. Jsou to cikáni pocházející z Rumunska, mluví tudíž rumunsky, cikánsky a špatně maďarsky. Dojem z celé vesnice byl pěkný [...]* Načrtla jsem si ve chvatu několik chaloupek, nahlédla i dovnitř [...]“⁴³⁵

Na základě skic z těchto výletů vznikl obraz *Maďarští cikáni* [Kat. č. O 80]. Obraz, který jakoby již stál na pomezí její pařížské tvorby a tvorby následujících let, působí dosti bezradně. Zjednodušená, zde ovšem poněkud těžkopádná až křečovitá modelace obličejů patří ještě do dvacátých let, intenzivní barevnost již předznamenává pestrý kolorit obrazů Jičínské z pražského období, objevují se barvy, které se stanou jejími oblíbenými – ostrá žlut', střední modř a zejména jedovatá zelenomodrá.

17. září přijel Prokop Laichter do Péce představil se rodičům Jičínské a požádat o její ruku. Poté pravděpodobně odjeli do Prahy k Laichterovým, kde pobývali do 15. října, kdy se vydali zpět do Paříže (po cestě si prohlédli Štrasburg), kde již pravděpodobně oba bydleli v ateliéru v rue Fondary č. 37. 15. listopadu se konala v Paříži na radnici jejich svatba, zřejmě pouze za přítomnosti dvou svědků Dr. Špačka⁴³⁶ a Dr. Miloše Šafránka⁴³⁷, svatební hostina byla uspořádána u Špačků.⁴³⁸

Na podzim 1930 vystavila Jičínská svůj obraz *Černoška s dítětem* z roku 1928 na Salonu d'Automne. Miloslava Sísová jej ve své recenzi na tento salon v *Národních listech* označila za jeden z nejlepších obrazů Jičínské vůbec.⁴³⁹

⁴³⁵ Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi z Péce do Paříže z 10. 7. 1930 in: MmD, fond XIV/234, kart. 186.

⁴³⁶ Pravděpodobně Richard Špaček (1898 – 1978), spisovatel, zakladatel tzv. Školy vyjádření já. Udržoval styky s indickou World Union (hnutí za světovou jednotu) v Aurobindo Ashran v Puttiččéri. Srov. Vladimír Borecký, Nitro a vnitro (Apologie Richarda Špačka) in: *Zrcadlo obzvláštního*. Praha 1999, s. 171–181; Tomeš, J. (cit. v pozn. 25), III, s. 291. Jičínská se s ním intenzivněji přátelila ve třicátých letech. V její pozůstalosti se zachovalo několik jeho dopisů – viz MmD, fond XIV/236, kart. 209. Mohlo se ovšem jednat také o někoho jiného stejného jména.

⁴³⁷ Miloš Šafránek (1894 – 1982), přítel Bohuslava Martinů a autor několika knih o něm. V letech 1927 – 1938 působil jako legační rada na československém velvyslanectví v Paříži. Manžel pianistky Germaine Leroux. Jeho pozůstalost je uložena v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce. Srov. Popelka, I. (ed.), (cit. v pozn. 395) s. 20.

⁴³⁸ Viz *Denopisy září 1924 – 1931 květen* (cit. v pozn. 262)

⁴³⁹ Sísová, Miloslava, V Podzimním Salonu. *Národní Listy*, 313, 14. 11. 1930.

10. Zpátky do Čech 1931

10.1. Poslední měsíce v Paříži

Vánoce a Silvestr 1930 strávila zřejmě Jičínská s Prokopem Laichterem v ateliéru v rue Fondary. Prokop Laichter totiž společnost jejích přátel, umělců žijících v Paříži, příliš nevyhledával.⁴⁴⁰ O jejich stěhování do Prahy v roce 1931 již bylo definitivně rozhodnuto a Jičínská si užívala poslední měsíce svého pobytu v Paříži. Téměř denně navštěvovali nějakou výstavu a večer chodili pravidelně do divadla nebo do kina.⁴⁴¹ 9. února se například s Prokopem Laichterem zúčastnili vernisáže výstavy Jiřího Karse v galerii Weil v rue Laffite spolu s Janem Zrzavým, Bohuslavem Martinů, Richardem Weinerem a Miloslavou Sísovou. Do ateliéru Jičínské také pravidelně docházel František Tichý, který v té době již pobýval v Paříži.⁴⁴² Stýkala se také s Josefem Šimou a jeho manželkou Nadine.

O ateliér v rue Fondary projevil zájem Jan Zrzavý již v předchozím roce, ihned jak se od malířky Julie Winterové-Mezerové dozvěděl, že si Jičínská bude brát Prokopa Laichtera a stěhovat se do Prahy. Zrzavý ateliér důvěrně znal ze svých častých návštěv a Jičínská mu jej již v roce 1928 v době své nepřítomnosti v Paříži nabízela.⁴⁴³ Bydlení v jeho tehdejší pařížském bytě v rue du Square Carpeaux mu zřejmě nevyhovovalo a proto Jičínskou v dopise z 22. října 1930 požádal, jestli by si nemohl po jejím odjezdu z Paříže ateliér pronajmout po ní.⁴⁴⁴ Rozhodnuto o tom bylo 24. ledna 1930, kdy došlo k dohodě s majitelkou domu, Mme Foneques.⁴⁴⁵

Jak vyplývá z jejích deníkových záznamů, Jičínská se stále intenzivněji věnovala novinářské činnosti a začala spolupracovat s deníkem *Prager Presse* a časopisem *Rodina*. Pro své články pořizovala také kresby a fotografie, a právě ve fotografování pro tento účel je zřejmě třeba spatřovat kořeny její fotografické vášně, která se rozvinula po jejím příjezdu do Prahy.

⁴⁴⁰ Do svého deníku si například 10. února 1931 po společné večeři u Špačků poznamenal: „ [...] Už ji zase štvou proti mně [...] “ Viz deník Prokopa Laichtera na rok 1931, MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁴⁴¹ Jičínská si v tomto roce začala, zřejmě po vzoru Prokopa Laichtera, vést podrobný diář, do kterého si zapisovala všechny podstatné denní události. Takovéto deníky si pak vedla až do své smrti v roce 1961. Deníky jsou uloženy In: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁴⁴² Srov. Miloš Šafránek, *Francouzská léta Františka Tichého*. Praha 1965.

⁴⁴³ Pohlednice Jičínské Janu Zrzavému ze 22. 9. 1928, Památník národního písemnictví, fond Jan Zrzavý, inv. č. 1678 – 1726.

⁴⁴⁴ Dopis jsem publikovala v plném znění v mé stati Jan Zrzavý a Věra Jičínská...(cit. v pozn. 4), s. 326-327.

⁴⁴⁵ Viz deník Věry Jičínské na rok 1931 (cit. v pozn. 443); deník Prokopa Laichtera na rok 1931 (cit. v pozn. 440).

I v těchto posledních měsících v Paříži se Jičínská věnovala malování. Vznikly dva obrazy, které dnes známe pouze z fotografické dokumentace. Prvním z nich byl *Portrét Prokopa Laichtera* [Kat. č. O 85],⁴⁴⁶ ke kterému se dochovala pouze pastelová skica [Kat. č. K 90]. Jičínská na něm podle svých deníkových záznamů pracovala od 6. do 16. ledna 1930. Obraz znázorňuje z poloprofilu sedícího Laichtera, který v ruce drží knihu a dívá se zamyšleně před sebe. Póza působí díky nepřirozenému vytočení rukou, pateticky zasmušilému pohledu a také díky dramatickému nasvětlení tváře velmi strojeně až teatrálně a připomíná některé fotografie Prokopa Laichtera v jeho hereckých rolích, které se dochovaly v pozůstalosti Jičínské.⁴⁴⁷ Obličej i ruce a část těla jsou prodlouženy a díky tomu působí obraz až manýristicky. Použití některých z těchto formálních prvků lze velmi pravděpodobně přičítat vlivu Prokopa Laichtera a jeho názorů na umění.

Druhým obrazem bylo rozměrné plátno *Sv. Šebestián* [Kat. č. O 86],⁴⁴⁸ na kterém Jičínská podle svých deníkových záznamů pracovala od února do počátku dubna 1931. Podle dochované fotografie obraz znázorňuje nahého Prokopa Laichtera jako sv. Šebestiána. Obraz nelze označit jinak než jako naprostý exces v kontextu tvorby Jičínské. Zcela jednoznačně zde pracovala pod vlivem Laichterových názorů na malbu. Již sám křesťanský námět je u ní naprosto ojedinělý, Jičínská nikdy před tím ani potom podobné náměty nemalovala a z některých poznámek v jejích denících lze vytušit, že ke křesťanství nikdy neinklinovala. Největším výstřelkem z celku jejího díla je ovšem samo zpracování námětu. Nahá, expresivně pojatá, nepřirozeně pokroucená figura stojí u stejně pokrouceného stromu a mohutný šíp jí probodává srdce, v dálce za stromem je na nízkém obzoru vidět hornatá krajina. Postava má prodloužené údy v nepřirozených postojích, za nejhorší lze označit křečovitě podání hlavy z pohledu a zejména zkroucené ruce přivázané k větvím, které spíše než jako ruce vypadají jako ptačí pařáty. Postava působí jako tzv. figura serpentinata z některých manýristických obrazů. Jičínská se nepochybně některými renesančními a snad i manýristickými obrazy tohoto námětu inspirovala. Z obrazu vyzařuje nesmírný patos a křeč. Obě tyto polohy ovšem nebyly Jičínské vlastní a už se u ní nikdy v takové míře neopakovaly, její obrazy se naopak vesměs i nadále vyznačovaly až stoickým klidem a jakousi tichou nehybností, která byla charakteristická pro její práce ze dvacátých let.

⁴⁴⁶ Fotografie tohoto obrazu se dochovala in: MmD, fond XIV/236, kart. 322. Z deníkových záznamů Jičínské a z razítka na zadní straně fotografie vyplývá, že tuto fotografii pořídil pařížský fotograf Marc Vaux, sídlící v rue de Vaugirard č. 114, ke kterému nosil své obrazy k nafotografování také Jan Zrzavý.

⁴⁴⁷ Tyto fotografie jsou uloženy in: MmD, fond XIV/236, kart. 322.

⁴⁴⁸ Opět se dochovala pouze fotografie tohoto obrazu, kterou v Paříži zhotovil Marc Vaux. Je uložena in: MmD, fond XIV/236, kart. 322.

I v tomto roce se Jičínská zúčastnila Salonu des Indépendants, kde vystavila obraz *Maďarští cikáni* z předchozího roku a zřejmě *Cikána z okolí Pécse* z roku 1929. Na Salonu des Tuileries vystavila dva zmíněné obrazy z roku 1931 – *Portrét Prokopa Laichtera* a *Sv. Šebestiána*. Jelikož v době konání tohoto salonu byla již v Praze, vystavení jí zařizoval Jan Zrzavý, jak vyplývá z jeho dvou dopisů týkajících se tohoto tématu z května 1931.⁴⁴⁹

V dubnu 1931 Jičínská postupně balila své věci a kupovala nábytek a jiná zařízení pro pražský byt. 14. dubna se s Prokopem Laichterem odstěhovali i se zavazadly (obrazy odstěhovali k Miloslavě Sísové) do hotelu a ateliér v rue Fondary přenechali Janu Zrzavému. 23. dubna vyjeli z Gare du Nord do Bruselu, protože před návratem do Čech měli ještě naplánovanou krátkou svatební cestu po belgických muzeích a památkách.⁴⁵⁰

Procestovali Bruggy, Ostende, Gent, Antverpy a po cestě zpátky do Paříže si prohlédli katedrálu v Amiens. Do Paříže se vrátili 3. května. 14. května definitivně opustili Paříž a odjeli do Prahy. Na nádraží je byli vyprovodit nejlepší přátelé Jičínské – Ursula Hobhouse, tanečnice Zora Šemberová a Jan Zrzavý. 15. května večer přijeli do Prahy, kde na ně čekali Prokopovi bratři, jeho otec Jan Laichter a kamarádka Jičínské, houslistka Milka Pacovská.⁴⁵¹

10.2. V Praze

Na konci května a začátku června 1930 se Jičínská zabydluje v Praze, postupně si s Prokopem Laichterem zařizují malý byt s ateliérem a velkou terasou v nejvyšším patře domu nakladatele Jana Laichtera na ulici U Riegrových sadů 4. V červnu odjíždí na týden k sestře do Brna a setkává se zde s Emanuelem Hrbkem a se svým spolužákem z Uměleckoprůmyslové školy Petrem Dillingerem, který v Brně učil na Škole uměleckých řemesel. Byla to zřejmě pro Jičínskou důležitá schůzka, protože nepřivyká zdejšímu chodu uměleckých spolků, chtěla toto prostředí zřejmě blíže poznat a najít si své místo. Petr Dillinger byl od roku 1928 členem *Skupiny výtvarných umělců v Brně*, která sdružovala progresivnější část nejen brněnské umělecké scény a byla skupinou celorepublikového významu. Jičínská s ní začala vystavovat v roce 1933.

Léto strávila Jičínská v Dobrušce, kde Laichterovi vlastnili dům a poté se tyto dvouměsíční i delší pobyty opakovaly každoročně. Na konci září, po návratu do Prahy se

⁴⁴⁹ Dopisy Jana Zrzavého Jičínské z Paříže do Prahy ze 17. a 31. května 1931, MmD, fond XIV/236, kart. 209. Dopisy citovány v plném znění v mém článku Jan Zrzavý a Věra Jičínská... (cit. v pozn. 4) s. 327 – 328.

⁴⁵⁰ O této cestě si psala samostatný deník *Belgie*. Je uložen in: MmD, fond XIV/236, kart. 210. Deník popisuje zejména její dojmy z belgických památek a galerií.

začala aktivně účastnit uměleckého života, chodila na vernisáže, účastnila se schůzí *Umělecké besedy* a seznamovala se se zdejším malířským prostředím. Z Paříže přijel Jan Zrzavý, aby uspořádal svoji výstavu v Alšově síni Umělecké besedy. I zde v Praze se začali s Jičínskou pravidelně navštěvovat. I v tomto roce obeslala Salon d'Automne, kde vystavila nedochovaný obraz *Cikánská vesnice* [Kat. č. O 81], který pravděpodobně vznikl v roce 1930 na základě jejích skic z výprav po cikánských vesnicích v okolí Pécse.

Přechod do nového prostředí ale nebyl pro Jičínskou jednoduchý. Už v roce 1930, poté co Prokop Laichter navrhl, že se přestěhují společně do Prahy, říkala, že jí Paříž bude hodně chybět. Byla zvyklá na jiný styl života a větší klid na práci, kterého se jí zde v Praze nedostávalo.⁴⁵² Toužila zřejmě po návratu do Paříže, do deníku si dokonce 21. prosince vypisovala odjezdy vlaků.

Rok 1931 byl pro Jičínskou zlomový a chaotický a projevilo se to i v její tvorbě. Jako by se naplňovala její slova z předchozího roku: „*Ted' měním opět život a jistě změna se bude zračit i v mé tvorbě, ale mám obavy, docílím-li toho, čeho bych chtěla, budu-li mít dost síly kráčet kupředu a bude-li má práce užitečnou [...]*“⁴⁵³

Na pomezí obou pařížského a pražského tvůrčího období, které se od sebe obsahově i formálně diametrálně odlišují, stojí obraz *Portrét Jana Laichtera* [Kat. č. O 87]. Sedící postava bělovlasého nakladatele je ještě namalována v intencích její pozdní pařížské tvorby, tvary jsou ovšem již oblejší, plynulejší, méně zjednodušené, s větším důrazem na detail. Portrét by se dal přiřadit k nedochovanému *Portrétu Prokopa Laichtera* z téhož roku, s nímž má postava příbuznou jakousi protáhlost tvarů (zejména hlavy), díky čemuž připomíná postavy z manýristických obrazů. Podobná je také nepřirozená póza modelu a zamýšlený nepřítomný pohled. Změnou oproti pastózním obrazům z posledních let v Paříži je výrazná hladkost malby. Oproti umírněné barevnosti dvou tónů nastupuje snaha o pestrost – modrá, okrová, zelenomodrá, fialová.

Za předzvěst tvorby příštích let lze považovat dva obrazy s venkovskými náměty *Sklenářka v Tróji* [Kat. č. O 88] a *Venkovský pohřeb* [Kat. č. O 89]. Jejich předchůdce lze sice spatřovat v některých krajinách z pařížského období, ale způsob zpracování je již jiný. Tvary jsou sice stále mírně zjednodušené, patrné je ovšem větší soustředění na detail, strohou barevnost nahrazují pestré teplé zemité tóny. Malé lidské figurky na těchto obrazech

⁴⁵¹ Viz deník Věry Jičínské na rok 1931 (cit. v pozn. 441)

⁴⁵² Tyto pocity ventilovala ve svém deníku. 8. července: „*Vařím, unavuje mě to a nebaví. Nedostávám se k vlastní práci [...]*“; 27. října: „*Píši články, pracuji, ale jsem velmi nespokojená [...]*“; 30. listopadu: „*Píši dopisy. Je mně smutno, nemohu se uklidnit, usedavě pláču [...]*“ Viz deník Věry Jičínské na rok 1931 (cit. v pozn. 441)

předznamenávají největší změnu, která nastane u Jičínské v následujících letech. Místo monumentality lidské postavy, soustředění se na jednotlivého člověka a postižení drobných nuancí vypovídajících o jeho duševním životě se na jejích obrazech člověk stává pouze tmavou loutkou, postavičkou bez tváře, bezejmenným hercem v žánrovém výjevu.

11. Přerod v prvních letech pražského pobytu 1932 - 1934

11.1. Pohyb jako nové téma

Jičínská zřejmě po příjezdu do Prahy po umělecké stránce dosti tápala co se týče témat i způsobu jejich zpracování. Monumentální portrét byl pro ni s postupným opuštěním „lhotovského“ způsobu malby asi stále méně aktuální a druhý okruh, který rozvíjela v Paříži – krajinomalba pravděpodobně v té době nemohl uspokojit její umělecké ambice. Hledala nová témata a jako jedno ze stěžejních se jí nabídl tanec, který vždy velmi milovala. Nebylo ovšem odlišnějšího tématu od její pařížské tvorby, jejíž charakteristickým rysem byla staticnost, než zachycení pohybu. Snad právě proto, že jí byla nehybnost jejích modelů z pařížských let často vytýkána, se Jičínská nyní snažila vnést do všech svých obrazů rozpochybovanost a větší dramatičnost.

Velkou událostí, ze které čerpala své náměty po několik následujících let, se pro ni stalo vystoupení indického tanečního souboru *Hindus* ve Vinohradském divadle v březnu 1932. Tento soubor sídlil v Paříži a v zimě a na jaře 1932 podnikal turné po Evropě (před Prahou procestoval Německo, odtud se chystal do jižní Evropy), po kterém se měl v prosinci odebrat do Ameriky.⁴⁵⁴ Patnáctičlenný soubor, složený mj. ze svých mladších sourozenců, vedl charismatický mladý Ind Uday Shan-Kar. S tím se, jak vyplývá z jejích deníkových záznamů, Jičínská poznala již v zimě roku 1931 v Paříži (seznámila je její kamarádka Ursula Hobhouse).⁴⁵⁵ Ona, která vždy inklinovala k exotismu, byla výtvarně pojatou orientální show s bohatě zdobenými pestrými kostýmy nadšená.⁴⁵⁶ 24. března byla celá skupina na návštěvě u

⁴⁵³ Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi z Pécse do Paříže z 9. 8. 1930, MmD, fond XIV/236, kart. 208.

⁴⁵⁴ Srov. recenze na toto vystoupení: Jarmila Prágerová, *Hindus*. *Rozpravy Aventina* VII, č. 28, 1931 – 1932, s. 235; Emanuel Siblík, *Tanec*. *Rozpravy Aventina* VIII, 1932 – 1933, č. 8, s. 63.

⁴⁵⁵ Viz deník Věry Jičínské na rok 1931 (cit. v pozn. 441)

⁴⁵⁶ 22. března, v den jejich prvního vystoupení, si zapsala: „*Po dlouhé době krásný umělecký zážitek. Uday Shan-Kar se svou skupinou u nás ve Vinohradském divadle. V mnohém zdokonalil své tance [...] O přestávce*

Laichterů a prohlédla si také ateliér Jičínské. Vystoupení tohoto souboru bylo tehdy velkou společenskou událostí, s Indy se spřátelilo mnoho lidí. Společnost jim dělal například Richard Špaček, který si nimi poté po celá třicátá léta, stejně jako Jičínská dopisoval.⁴⁵⁷ Stýkala se s nimi malířka Zdeňka Burghauserová, která je také malovala, malíři Otakar Nejedlý a Viktor Stretti a také indolog prof. Vincenc Lesný.⁴⁵⁸

Skupina v Praze v roce 1932 zřejmě pro velký úspěch vystoupila ještě dvakrát – na konci dubna v Lucerně a v listopadu opět ve Vinohradském divadle. Jičínská se všech jejich vystoupení účastnila a zřejmě si z nich pořizovala pastelové skici. Nejvíce ji fascinoval tanec Udaye Shan-Kara, který se potom snažila zachytit na několika obrazech. Popsala jej ve svém deníku v listopadu 1932: „[...] *Uday mění se téměř v indického boha. Jeho pohyby paží, pak celého trupu po nejmenší část jeho těla tančí [...] vlnité pohyby přecházejí elektricky celé tělo a tvář, která zdá se být v civilu dost nehybnou, tančí s sebou, všechny svaly jsou v pohybu, zračí se v ní bolest, radost a božský klid [...]*“⁴⁵⁹

Prvním obrazem inspirovaným Indy byl portrét malého bratra Udaye Shan-Kara Rajendry [Kat. č. O 90], který byl vytvořen ještě více méně v intencích jejích monumentálně pojatých portrétů z pařížského období. Další skupina obrazů z pozdějších let se ovšem již radikálně lišila a hlavní snahou Jičínské bylo zachytit na nich prchavý dojem pružného pohybu tanečníků. Tématem se Jičínská zabývala několik let, pastelové skici pravděpodobně vznikly již v roce 1932, na jejich základě potom zřejmě namalovala několik obrazů v rozmezí let 1933 – 1936.

Rokem 1933 je datována první varianta obrazu *Uday Shan-Kar – tanec zaklínače hadů* [Kat. č. O 100]. Uprostřed obrazu je umístěna drobná figurka tanečnicka zachycená pouze několika tahy štětce, bez tváře a jakéhokoli jiné specifikace. Vše je soustředěno pouze na vystižení taneční pózy postavičky s pokrčenými nohama a široce roztaženými rukama. Pozadí je neurčité, tvořené pouze několika prolínajícími se, impresionisticky pojatými

jdeme pozdravit za kulisy Uday Shan-Kara. Pamatuje si nás, je roztomilý [...] Hned nás zvou na zítřek k čaji do hotelu Modrá Hvězda. Maminka L. [aichterová] chce je pozvat všechny k sobě na čaj. Pozítří tedy všech 15 přijde k nám [...]“ Viz *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132). O významu, jaký tato událost pro Jičínskou měla svědčí fakt, že kvůli obšírným popisům zážitků z vystoupení souboru obnovila zápisky do svého pařížského deníku, ve kterém byl poslední předchozí zápis z 15. listopadu 1930, jejího svatebního dne.

⁴⁵⁷ Dochoval se kondolenční dopis Richarda Špačka Prokopu Laichterovi z roku 1961, ve kterém Špaček mluví mj. o vztahu Jičínské ke skupině Udaye Shan-Kara: „*Uday Shankar a jeho skupina byli našimi společnými přáteli. Málokdo se tak srdečně a cele o jejich úspěchy a životní dění zajímal, jako paní Věra – a oni na ni vzpomínali jako na svého nejlepšího přítele při sebemenší příležitosti, v každém dopise [...]*“ Dopis je uložen in: MmD, fond XIV/236, kart. 208, složka *Kondolence 1961*.

⁴⁵⁸ Společná fotografie Prokopa Laichtera, Milky Pacovské, Věry Jičínské, Richarda Špačka a Vincence Lesného, která vznikla pravděpodobně právě u příležitosti návštěvy souboru *Hindus* je publikována in: Borecký, V. (cit. v pozn. 436), s. 176.

⁴⁵⁹ *Pařížský deník Věry Jičínské* (cit. v pozn. 132)

barevnými skvrnami. Druhou variantu obrazu [Kat. č. O 113] namalovala Jičínská v následujícím roce. Stejná figurka uprostřed obrazu (zde trochu větší vzledem k celku) je doplněna o neperspektivně umístěné, jakoby ve vzduchu poletující postavičky hudebníků. Pozadí je expresivnější, opět tvořené nepravidelnými velkými barevnými skvrnami, tentokrát mnohem pestřejšími.

Ve stejném duchu jsou vytvořeny dva další obrazy inspirované tancem souboru *Hindus – Indiští tanečníci* [Kat. č. O 139] a *Indická tanečnice* [Kat. č. O 138] – oba z roku 1936, kdy soubor přijel do Prahy znovu.

V roce 1932 vznikl další obraz Jičínské inspirovaný scénickým tancem. Tentokrát na ni zapůsobilo vystoupení ruského tanečníka Alexandra Sacharova jako Pierrota ve *Fantastické burlesce*. Manželský pár tanečníků, Klotilda a Alexandr Sacharovovi, vystoupil v Městském divadle v Praze na podzim 1932 se sérií drobných tanečních představení. Kus *Fantastická burleska* popsal ve své recenzi v *Rozpravách Aventina* Emanuel Siblík: „*Ve Fantastické burlesce na hudbu Chabrierovu tančí Alexandr střídavě Pierrota, Harlekýna i Kolombínu, ale tak, aby vynikl především specifický charakter comedie dell'arte [...]*“⁴⁶⁰

Na obraze Jičínské je Sacharov zachycen jako drobná loutkovitá postavička Pierrota v rozmáchlé taneční póze, za kterou se táhne dlouhý světle fialový stín. Tento stín již předznamenává obrazový cyklus *Stíny*, kterým se Jičínská zabývala v letech 1932 – 1933. Ostrou barevností jakoby si Jičínská chtěla vynahrazovat svoji barevně střídmostou pařížskou malbu – obrazové ploše dominuje křiklavá světlá žluť, doplněná výraznou fialovou a zelenou.

11.2. Stíny

Jičínská ve třicátých letech vytvořila několik obrazových cyklů. Prvním z nich byl cyklus *Stíny*, který vznikl v letech 1932 – 1933. V něm se Jičínská soustředila na řešení světelné atmosféry v interiéru. Ústředním bodem obrazové plochy je většinou schematicky naznačená tmavá lidská figura bez tváře, kolem níž nebo v její blízkosti se rozprostírá mnohonásobně větší tmavý stín. Místnost do které je figura zasazena je většinou neurčitá, se zamlženou atmosférou. Ač je ovšem světlem ozářené pozadí podáno většinou pomocí děleného, často až impresionistického rukopisu, stín má vždy jasné hranice bez znejasňujících přechodů.

⁴⁶⁰ Emanuel Siblík, Klotilda a Alexandr Sacharovovi. *Rozpravy Aventina* VIII, 1932 – 1933, 5, s. 37.

Do souvislosti s tímto cyklem by se dal také zařadit obraz *Žurnalistka* [Kat. č. O 94] z roku 1932. Za stolem v neurčité místnosti sedí žena bez tváře a píše na obrovský bílý papír, který se směrem k divákovi zvětšuje. Natažená ruka s perem, která vrhá stín se také proti zákonům lineární perspektivy neúměrně zvětšuje. Jednalo se zřejmě o formální experiment, který se v takovéto podobě v tvorbě Jičínské již neopakoval.

Prvním obrazem cyklu je *Přednášeč* [Kat. č. O 95] z roku 1932. Nese všechny charakteristické výše zmíněné znaky – loutkovitá figura muže za tribunou v teple nasvícené místnosti vrhá za sebe veliký tmavý stín. Obraz *Interiér* [Kat. č. O 102] z roku 1933 je řešen odlišně – zde obrazové ploše dominuje hra stínů, vlastní tmavá postava člověka čtoucího noviny je osunuta do pozadí a zmenšena. Jedním z nejzajímavějších obrazů cyklu je obraz *V cirkuse* [Kat. č. O 103], na kterém se díváme z podhledu na hrající cirkusovou kapelu a jejího kapelníka, nad kterým se na ozářeném stropě promítá dlouhý stín lidské postavy s roztaženými rukama a nohama – zřejmě právě vystupujícího cirkusového akrobata. K cyklu lze volně přiřadit také obraz *Čtenář* [Kat. č. O 101] z roku 1933 a také *Mikulášský trh* [Kat. č. O 134] z roku 1935. Obraz *Chodec* [Kat. č. O 96], který byl vystaven na Salonu des Tuileries v roce 1933 se nedochoval.

Není snadné posoudit, co Jičínskou k výběru takové tematiky vedlo, zda pouze snaha o formální řešení světelných problémů nebo zda pro ni měly stíny hlubší, symbolický význam. Ve třicátých letech se umělci (zejména surrealisté) ve zvýšené míře zajímali o výzkum lidského podvědomí, někteří se od neutěšených vnějších poměrů (hospodářská krize, fašistická hrozba) stahovali do sebe, obraceli se k filozofii a zkoumání vlastního nitra. Kvetl zájem o okultní nauky, východní filozofie a směry jimi inspirované, často syntetizující východní a západní spirituální tradici.

Jak již bylo zmíněno, Jičínská se v té době přátelila se spisovatelem Richardem Špačkem,⁴⁶¹ který měl k různým duchovním směrům velmi blízko. V Paříži ve dvacátých letech navštěvoval bergsonovskou společnost *L'Élan spirituel*. Na počátku třicátých let uspořádal v Praze přednáškový cyklus *Sebepoznáním k harmonii*. V roce 1931 otevřel nedělní *Školu vyjádření vlastního já jsem*, ve které pracoval pomocí metod připomínajících moderní psychoterapii a arteterapii – ničím nekontrolovaný tok slovního sebevyjádření, sebeexprese ve výtvarných projevech, tanci, hudbě, hrách. Špaček byl silně ovlivněn indickou filozofií a měl s Indií rozsáhlé kontakty, zejména s Aurobindo Ashram v Puttičéri.

⁴⁶¹ Dopisy Richarda Špačka Jičínské ze 30. let jsou uloženy In. MmD, fond XIV/236, kart. 209. Týkají se vesměs kontaktů se skupinou *Hindus* a Udayem Shan-Karem.

V Praze ve třicátých letech působila velká řada duchovně orientovaných spolků, o jejichž existenci se mohla Jičínská zajímat zejména díky své lásce ke všemu exotickému a ve třicátých letech hlavně indickému. Na Vinohradech například sídlila skupina *Psyche*, která sdružovala žáky mystika Karla Weinfurtera, syntetika, který absorboval vlivy evropské i východní mystiky. Rozšířil se také zájem o theosofii, tímto směrem byla orientována například skupina *U modré hvězdy*, jejímiž členy byli mj. Julius Zeyer, Gustav Meyring a hermetik Emanuel Lešehrad z Lešehradu.⁴⁶²

Velký vliv mělo v té době učení Rudolfa Steinera, který po svém vyloučení z *Theosofické společnosti* založil v roce 1913 vlastní *Antroposofickou společnost*, která měla v Praze svou pobočku. Steiner vytvořil vlastní nábožensko – filozofickou nauku o člověku a jeho struktuře. Předpokládal, že člověk je tvořen tělem, duší a duchem a že vyššího poznání lze dosáhnout duchovním zřením na základě školení, výchovy a následné vnitřní proměny. Ve své knize *Theosofie* Steiner mj. o stínech hovoří. Předpokládá, že existuje svět ducha, duchovní země, který není v ničem podobný světu fyzickému a který je utkán z látky, z níž pochází lidská myšlenka. „*V tomto světě je možno vidět nejprve duchovní praobrazy všech věcí a bytostí, které existují ve fyzickém i duševním světě [...] První pohled do této duchovní země může ovšem ještě více zmást než pohled do duševního světa. Neboť praobrazy jsou ve své pravé podobě velmi nepodobné svým smyslovým napodobeninám. Právě tak nepodobné jsou však svým stínům, abstraktním myšlenkám [...]*“⁴⁶³ Nelze samozřejmě říci, že Jičínská z tohoto poměrně složitého filozofického systému přímo vycházela nebo jej studovala, ale některé myšlenky se k ní třeba jen zprostředkovaně mohly dostat například právě přes Richarda Špačka.

Stín jako psychologický pojem používal švýcarský psycholog, Freudův žák Carl Gustav Jung. Jako stín označoval negativní část osobnosti, vytěsněnou do podvědomí, která zahrnuje vše, co si o sobě člověk nechce přiznat. „*[...] méněcenné, primitivní a živočišné vlastnosti, vytěsněné já tvoří stín, který má kompenzující vztah ke ‚světlu‘ já. Stín je to, čím člověk nechce být. Je stejného pohlaví jako jedinec a může se objevovat ve snech nebo fantaziích nebo může být projikován.*“⁴⁶⁴ Jung pojímá stín jako jeden z archetypů nevědomí a tvrdí, že vyrovnání se s vlastním stínem je jedinou cestou k dosažení duševní celistvosti. „*Stín je však živá část osobnosti a chce proto v nějaké podobě spolu s ní žít. Nelze jej popřít nebo*

⁴⁶² O různých duchovních a mystických společenstvích v Praze ve třicátých letech srov. Karel Funk, *Mystik a učitel František Drtíkol*. Praha 1989, s. 45 – 46.

⁴⁶³ Rudolf Steiner, *Theosofie. Úvod do nadmyslového poznání světa a určení člověka*. Praha 1992, s. 71.

⁴⁶⁴ Maggie Hyde – Michael McGuinness, *Jung*. Praha 2001, s. 174.

rozumováním přeměnit v neškodnou věc. Tento problém je nepoměrně obtížný, neboť nejen že vyžaduje celého člověka, ale připomíná mu současně i jeho bezmocnost a neschopnost.⁴⁶⁵

Stín vystupoval již ve starověkých mytologiích a bylo jím označováno vždy něco temného a neurčitého, často duše mrtvých. „*Stín vyjadřuje totéž, co Řekové označovali jako synopados, toho, jenž člověka následuje, pocit nepostižitelné živoucí přítomnosti, a proto byly duše zemřelých označovány jako stíny.*“⁴⁶⁶ Stíny byly bytostmi, které žily v podsvětí. O stínu mluvil Plotinos a také Lukianos, v jehož dialogu *Mennipos aneb Sestup do Hádu* jsou mrtví pronásledováni svými vlastními stíny.⁴⁶⁷ Jičínská měla k mytologii ve třicátých letech velmi blízko, později vytvořila dokonce obrazový cyklus nazvaný *Mytologie*, je tedy možné, že se mohla i při svém bádání nad touto oblastí setkat se stínem.

V souvislosti s výše zmíněným psychologickým výkladem stínu jako nerozlučného temného společníka duše není bez zajímavosti zmínit obraz *Interiér* [Kat. č. O 114] z roku 1934. Ve světle ozářené místnosti sedí u stolu mírně skloněná ženská postava (snad autoportrét), vpravo za ní v malém výklenku stojí černá postava zírající na ženu. Čistě hypoteticky: mohla snad Jičínská když ne vědomě (není příliš pravděpodobné, že by Jungovu teorii přímo znala), tak intuitivně zobrazit vlastní stín, tíživé myšlenky a stavy, které ji podle jejích deníkových záznamů pronásledovaly v depresivních obdobích, která se opakovala i při pobytu v Praze?

Je ale možný i zcela opačný výklad. Jičínské mohlo jít o čistě formální řešení světla a stínu a žádný symbolický význam do těchto obrazů nevkládala. Mohla být ovlivněna svojí fotografickou činností, která ji v těchto letech velmi intenzívně zaměstnávala. Prolistujeme-li některá čísla časopisu Svazu čs. klubů fotografů amatérů *Fotografický obzor* z těchto let, zjistíme, že tehdejší amatérská fotografie byla na problémy vrženého stínu přímo zaměřená, některé publikované snímky amatérů dokonce nesou názvy jako *Stín* nebo *Světlo a stín*.⁴⁶⁸

11.3. Fotografování a novinářská činnost

Jičínská měla k fotografování blízko již od mládí, fotografovala pravděpodobně již v době svého studia na Uměleckoprůmyslové škole a poté v Paříži. Na počátku třicátých let se ovšem její zájem o fotografii velmi prohloubil, k čemuž byla zřejmě popudem novinářská činnost, která od ní vyžadovala zhotovování fotografií k článkům.

⁴⁶⁵ Carl Gustav Jung, Výbor z díla, II. *Archetypy a nevědomí*. Brno 1997, s. 118.

⁴⁶⁶ Carl Gustav Jung, *Duše moderního člověka*. Brno 1994, s. 17.

⁴⁶⁷ Srov. James Hillman, *Sny a podsvětí*. Praha 1999, s. 56 – 57.

Jičínská nejen fotografovala, ale také sama vyvolávala negativy a fotografie zvětšovala.⁴⁶⁹ První zmínky o této činnosti pocházejí z jejího deníku na rok 1932. Pravděpodobně na konci tohoto roku nebo počátku roku 1933 se stala velmi aktivní členkou *Klubu fotografů amatérů* (zřejmě na Královských Vinohradech, protože sem to měla z ulice U Riegrových sadů nejbliže). Do klubu docházela téměř denně až do porodu dcery v roce 1937. Fotografovala zejména na svých letních cestách s velké množství negativů poté po zbytek roku pracovala. Fotografovala také různé cykly, se kterými se účastnila výstav a soutěží fotoamatérů, například v roce 1934 se zúčastnila soutěže Fotochemy pod názvem *Rackové v Praze*.⁴⁷⁰

Tato fotografická činnost měla pravděpodobně svůj podíl na radikální změně jejího způsobu malby ve třicátých letech. Některé nové komponenty její malby k takovému výkladu přímo svádějí. O problematice světa a stínu již byla řeč, její pokusy o šerosvit, rozmlžení kontrastních barevných přechodů mohou pramenit z vlivu fotografického piktoralismu, který byl ve třicátých letech stále aktuální. Také loutkovité tmavé figurky lidí připomenou fotografie lidí v protisvětle. Jestli k takovéto inspiraci došlo nebo jestli Jičínská využívala fotografii jako přímou pomůcku při malování ovšem není zcela jasné. Tato otázka je aktuální zejména v souvislosti s tím, že nedávno byla prozkoumána a zveřejněna také fotografická činnost některých našich známých malířů – například Alfonse Muchy nebo Josefa Čapka. Jistě velmi zajímavý a podnětný rozbor vzájemného vlivu fotografie jako tehdy progresivního, rychle se rozvíjejícího média a moderní malby ovšem přesahuje záměr této práce a zasloužil by si samostatnou studii.

Jičínská pokračovala i ve třicátých letech ve své novinářské práci, započaté spoluprací s *Wiener Tagblatt*. Již od roku 1930 pravidelně přispívala do pražského deníku *Prager Presse*. Honoráře za články zřejmě tvořily část finančních zdrojů, ze kterých s Prokopem Laichterem žili. Jičínská se proto v roce 1931 snažila tuto svoji činnost co nejvíce rozšířit a navázat spolupráci také s jinými českými periodiky. Požála zřejmě šéfredaktora *Prager Presse*, aby jí napsal doporučující dopisy pro redakce jiných novin a časopisů.⁴⁷¹ Podařilo se jí navázat kontakt s časopisem *Rodina*, do kterého poté pravidelně přispívala.⁴⁷² Tématicky ve svých

⁴⁶⁸ Srov. *Fotografický obzor*, XL, 1932; XLII, 1934.

⁴⁶⁹ Do tajů zvětšování ji zasvětil její švagr Antonín Fingerland v roce 1931. Viz dopis Prokopa Laichtera Jičínské z Prahy do Brna z 9. 6. 1931, MmD, fond XIV/236, kart. 208.

⁴⁷⁰ Fotografická pozůstalost Jičínské, která zahrnuje fotografie a negativy, je velmi rozsáhlá a její detailní zpracování překračuje rámec této práce. Fotografie a negativy jsou uloženy in: MmD, fond XIV/236, kart. 214, 215, 216, 217, 218, 219.

⁴⁷¹ Odpověď i několik doporučujících dopisů je uloženo ve složce *Novinářská činnost 1930 – 1932* in: MmD, fond XIV/234, kart. 210.

⁴⁷² Dopisy z časopisu *Rodina* jsou uloženy tamtéž.

článcích zpočátku čerpala ze svých zážitků z pobytu v Paříži, později psala o památkách a folklóru.⁴⁷³

Na konci roku 1932 začala zřejmě díky jejím kontaktům s brněnským uměleckým prostředím její komunikace s nově vzniklým časopisem *Měsíc*, jehož šéfredaktorem byl B. Kilián a autorem typografické úpravy V. Roštlapil.⁴⁷⁴ Jako první jim nabídla svůj zřejmě již dříve publikovaný článek o francouzském plakátu, který vyšel v únoru 1933.⁴⁷⁵ V dubnu 1933 při své cestě do Brna redakci osobně navštívila.⁴⁷⁶ Během třicátých let přispěla Jičínská několika články, v roce 1936 vyšla na obálce reprodukce jejího dřevorytu a rozhovor s ní o její tvorbě, který vedl Jaromír Pečírka.⁴⁷⁷

11.4. Tématika venkova a města

Vedle mocného proudu imaginativní malby a méně výrazného příklonu k abstrakci existoval ve třicátých letech poměrně silný směr, který pokračoval v tvorbě v duchu realismů dvacátých let. Byla to především část malířů z *Umělecké besedy*, která dále tvořila v intencích senzuačního realismu (Rada, Rabas, Sedláček). Stále se uplatňovala jedna z velmi výrazných tendencí dvacátých let – „sociální civilismus zaměřený na městskou nebo venkovskou ikonografii“⁴⁷⁸ Tento proud netendoval k sociální kritice, ale spíše k idealizaci a oslavě krajiny a práce. Hlavním programem byl „zájem o krajinu domova, spojeného s rytmem každodenních prací na poli, s chvílemi odpočinku a radostmi z obyčejného koupání, oslavujících prosté bytí člověka na zemi a život v nejobyčejnějším slova smyslu.“⁴⁷⁹

⁴⁷³ Množství publikovaných textů Jičínské je velké a jejich soupis by přesahoval zaměření této práce.

⁴⁷⁴ *Měsíc*. Ilustrovaná společenská revue. Vycházel v Brně v letech 1932 – 1940. Srov. Gabrielová, B. – Marčák, B., Kulturní časopisy in: [Kat.] *Výtvarná kultura v Brně 1918 – 1938* MG Brno, listopad 1993 – únor 1994, s. 159. Dopisy Jičínské z časopisu *Měsíc* in *Novinářská činnost 1930 – 1932* (cit. v pozn. 471)

⁴⁷⁵ Věra Jičínská, Francouzský plakát, *Měsíc*, II, únor 1933, s. 2 – 8.

⁴⁷⁶ „Našla jsem si č. 5 [Kiosk] a vyšplhala se do redakce *Měsíce*. Je vidět mladý podnik, vše velmi primitivní, ale tuží se [...] Kilián je přívětivý a jeho spolupracovník arch. Roštlapil taky [...] Kilián mě žádal o spolupráci. Bohužel ani článek o Witzovi ani o Rubensovi nemohou potřebovat. Prý místo musejí věnovat umělcům našim. Za to by rád něco o výkladních skříních, reklamním osvětlení, francouzském filmu, Laře atd. Věci už staré, ale to nevadí, hlavně aby byly při tom fotografie [...] Chtějí také reprodukce mých obrazů s článkem, k tomu musím si ale sama pořídit štočky [...]“ Viz dopis Jičínské Prokopu Laichterovi z Brna do Prahy ze 29. 4. 1933, MmD, fond XIV/234, kart. 186.

⁴⁷⁷ Pečírka, J. (cit. v pozn. 85)

⁴⁷⁸ Srov. Lahoda, Vojtěch, Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let (cit. v pozn. 99), s. 65.

⁴⁷⁹ Lahoda, V. (cit. v pozn. 99), s. 70.

Se světem venkova se Jičínská v intenzivnější podobě střetla poprvé právě až ve třicátých letech při svých letních pobytech v rodném domku Jana Laichtera v Dobrušce. S Prokopem Laichterem podnikali dlouhé výlety po okolí a skicovali krajiny a lidi při práci. I v pojmání této tematiky jakoby Jičínská hledala svou polohu. Například na obraze *Louka* [Kat. č. O 97] z roku 1932 posouvá téma obyčejné kupky sena na louce až do archetypální roviny. Takovýmto pojetím je příbuzný s obrazem *Menhiry* [Kat. č. O 157] z roku 1937.

Většina pozdějších obrazů je však podána spíše jako jednoduché žánrové výjevy z venkovského života se schematicky naznačenými drobnými lidskými figurkami při práci, což vidíme například již na obraze *Senoseč* [Kat. č. O 104] z roku 1933 nebo *Práce na poli* [Kat. č. O 133] z roku 1935.

V pozdější tvorbě potom převládá sklon ke konvenční krajinomalbě. Náměty jejich obrazů se stávají venkovské chalupy, louky, lesy. I tento typ obrazů však nacházíme u Jičínské už i na počátku třicátých let. Na obraze *Chalupy v Dobrušce* [Kat. č. O 99] z roku 1932 je ještě patrné její pařížské školení – tvary jsou zjednodušené, pevné a mohutné, později i tento typ obrazů posouvá k odhmotněnosti tvaru a rozmlženosti atmosféry (zejména na krajinách malovaných technikou pastelů).

Na pomezí venkovské a městské tematiky stojí série obrazů pradelen. Téma bylo ve dvacátých a třicátých letech mezi malíři příklánějíci se k sociálnímu civilismu a senzualnímu realismu velmi oblíbené a asi nejvíce je proslavil Rudolf Kremlička. Již na obraze *Pradlena* [Kat. č. O 93] z roku 1932, na kterém se mohulná žena oblých tvarů sklání nad vanou s prádlem, Jičínská jasně ukázala, že byla Kremličkovými pracemi zřejmě bezprostředně inspirována. Zajímavě je pojat obraz *Věšení prádla* [Kat. č. O 121] z roku 1934, na kterém dochází ke zrušení trojrozměrného prostoru na pozadí a malé tmavé postavičky žen větších prádlo jakoby visí ve vzduchu. Až k žánrové dekorativnosti v barevnosti i podání postav se Jičínská dostala na obraze *Bretaňské pradelny* [Kat. č. O 132] z roku 1935.

V srpnu 1933 podnikla Jičínská s Prokopem Laichterem první výpravu na Slovensko. Jeli tam především za folklórem, skicovat místní typy lidí, jejich kroje a také dřevěnou architekturu.⁴⁸⁰ Nejdříve jeli do Vysokých Tater a týden pobývali ve Štrbě, poté se vypravili dále na východ a postupně navštívili Levoču, Spiš, Prešov, Bardějov a Košice. Na všech místech si dělali podrobné zápisky zejména o oblečení místních lidí. Na základě skic z této cesty namalovala Jičínská tři obrazy – *Cintorín* [Kat. č. O 106], *Motiv z Bardějova* [Kat. č. O 107] a

⁴⁸⁰ Viz deník Věry Jičínské na rok 1933 a zápisník *Slovensko 1933*. Oba uloženy in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

Bardějovský žid [Kat. č. O 108]. Dva obrazy z Bardějova zobrazují lidi ze zdejší velmi početné ortodoxní židovské komunity, která podle zápisků Jičínskou velmi zaujala.⁴⁸¹

Druhou cestu na Slovensko podnikli v červenci, srpnu a září 1934.⁴⁸² Nejprve navštívili v Ružomberoku první lásku Jičínské, jejich spolužáka z Uměleckoprůmyslové školy, Vladimíra Maisnera, který zde vyučoval kreslení na střední škole a s ním podnikli několik výletů, mj. na Oravu. Poté odjeli do Banské Bystrice, odkud vyjížděli na výlety po okolí. Později procestovali Zvolen, Helpu, Dobšinou, Rimavskou Sobotu a Kremnicu a 16. září se vrátili zpět do Prahy. Podle skic z této cesty Jičínská namalovala dva obrazy – dnes nezvěstné *Slovenské pradleny* [Kat. č. O 122] a dochovaný obraz *Hřbitov* [Kat. č. O 123].

V červnu 1935 se vydali na stejně zaměřenou, ale kratší cestu s Klubem turistů do Lužice.⁴⁸³ Jičínskou nejvíce zaujalo město Budyšín, které poté ztvárnila na stejnojmenném, dnes nezvětném obraze [Kat. č. O 137].

Žánrové výjevy z městského prostředí byly vesměs pro Jičínskou pouze záminkou k řešení problémů kompozice a atmosféry. Typickým příkladem je obraz *Prodavačka ovoce* [Kat. č. O 105] z roku 1933. Malé tmavá figurky prodavačky pod slunečníkem a jejich zákazníků umístěné ve středu obrazu tvoří pouze střed kompoziční hry velkých pastelově žlutých a modrých ploch. Podobně vyznívají i obrazy *Ulice* [Kat. č. O 153] a *Schody* [Kat. č. O 149] z roku 1936, ve kterých se Jičínská snažila jak o řešení kompozice pomocí protínajících se diagonál, tak o podání světelné atmosféry stmívajícího se večerního města.

Až impresionistickou atmosférou se vyznačují její obrazy zamlžených nočních ulic a krajin osvětlených několika blikajícími světly nebo svitem měsíce, což vidíme na obrazech *Mlha* [Kat. č. O 125] z roku 1934, *Světla v mlze* [Kat. č. O 135] z roku 1935 nebo *Měsíčná krajina* [Kat. č. O 141] z roku 1936, která vyznačuje tíživou melancholickou náladu.

11.5. Skupina výtvarných umělců v Brně

Jičínská na konci dvacátých let několikrát vystavovala s *Uměleckou besedou*. Členkou se pravděpodobně stala v roce 1931 po svém příjezdu do Prahy.⁴⁸⁴ V roce 1932 zřejmě chtěla

⁴⁸¹ 22. srpna si do svého zápisníku *Slovensko 1933* (cit. v pozn. 642) zapsala: „Na lavičkách sedí a rokuji židé v kaftanech. Vypadají tak malířsky [...] v pohybech, že neodoláme a co chvíli se zastavujeme a skicujeme je.“

⁴⁸² Srov. deník Věry Jičínské na rok 1934 a zápisník Prokopa Laichtera *Slovensko. Náš druhý zájezd v červenci a srpnu 1934*. Oba in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁴⁸³ Srov. deník Věry Jičínské na rok 1935 a zápisník *Zájezd do Lužice. Svatodušní svátky 1935*. Oba uloženy in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁴⁸⁴ V její pozůstalosti je mezi osobními doklady uložen průkaz Umělecké besedy na období od 1. 11. 1931 do 31. 10. 1932 in: MmD, fond XIV/236, kart. 208, složka *Osobní doklady*.

vystavovat na členské výstavě v Obecním domě na počátku února 1932, ale její obrazy byly odmítnuty.⁴⁸⁵ 8. února dostala dopis od tehdejšího předsedy Umělecké besedy Václava Rabase, že již není členkou *Umělecké besedy*.⁴⁸⁶ Do sporu se poté vložil Antonín Friedl, který s Rabasem v této záležitosti jednal.⁴⁸⁷ Tento spor probíhal za blíže neznámých okolností zřejmě až do roku 1934, kdy Jičínská pravděpodobně na své členství v Umělecké besedě rezignovala.⁴⁸⁸ V té době byla již díky Petru Dillingerovi členkou *Skupiny výtvarných umělců v Brně*.

Tento spolek umělců vznikl v roce 1922 odchodem progresivnější, na moderní výtvarné směry orientované skupiny umělců z *Klubu výtvarných umělců Aleš*, ve kterém potom převládlo konzervativní křídlo, tvořící v duchu akademických, pozděně secesních a impresionistických tendencí.⁴⁸⁹ V průběhu dvacátých let se skupina vyprofilovala v moderní umělecký spolek celorepublikového významu, otevřený novým názorům a tendencím (později i abstraktním). K zakládajícím členům Emilu Králíkovi, Jaroslavu Královi, Františku Foltýnovi přibyli další moderní umělci – například Antonín Procházka a Linka Procházková. Skupina se však zejména ve 30. letech potýkala s nedostatkem finančních prostředků a zejména vlastních výstavních prostor. Od roku 1932 probíhala jednání s Klubem výtvarných umělců Aleš o opětovném sloučení, ke kterému došlo v květnu 1939.

Jičínskou, která měla v té době problémy se svým členstvím v *Umělecké besedě*, ke členství ve Skupině přivedl s největší pravděpodobností její bývalý spolužák Petr Dillinger⁴⁹⁰, který byl po určitou dobu jednatelem Skupiny. Přesné datum jejího vstupu do tohoto spolku

⁴⁸⁵ Ve svém deníku si 1. února 1932 poznamenala, že dodala 6 obrazů na výstavu v Obecním domě a že čeká na rozhodnutí jury. 5. února dostala vyrozumění, že byla zamítnuta a hodnotila to jako intrikářství. 6. února: „*Vernisáž U.B. Dost ubohá, protekce, jsem rozladěna.*“ Viz deník Věry Jičínské na rok 1932 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁴⁸⁶ Tamtéž. Důvod není znám, dopis se v pozůstalosti Jičínské nedochoval.

⁴⁸⁷ 7. dubna 1932 jí napsal: „[...] *přednesl jsem znovu Vaši věc a zejména jednal s panem předsedou Rabasem. Žádal jsem, aby Vám byla dána jasná odpověď. Dohodli jsme se na tom, abyste formálně požádala o propůjčení Alšovy síně [...]. Dnes ovšem funguje i pro tyto úkoly zvláštní jury, která bude rozhodovat o interesujících se umělcích. Tím ovšem není dána prejudice, abyste znovu nejbližší výstavu neobeslala. Já sám Vám to vřele doporučuji, budou-li tentokráte Vaše obrazy přijaty, bude dán zároveň předpoklad, abyste znovu získala své členství [...]*“ Viz dopis Antonína Friedla Jičínské ze 7. dubna 1932, MmD, fond XIV/236, kart. 209.

⁴⁸⁸ V její pozůstalosti se zachoval dopis od tajemníka *Umělecké besedy* ze 3. dubna 1934, ve kterém jí žádá, aby odvolala svou rezignaci. Z dopisu vyplývá, že Jičínská zřejmě nebyla členkou Výtvarného odboru *Umělecké besedy*, o což usilovala, ale pouze *Umělecké besedy*. „*Pišete-li, že chcete být členkou pouze výtvarného spolku jako činná členka, dovolujeme si poukázat na skutečnost, že členy U. B. je řada akademických malířů a sochařů, kteří se do VOUB buď nehlásili neob jimž VOUB činné členství neposkytl [...]*“ Dopis je uložen in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

⁴⁸⁹ Srov. Svrček, J. B. (cit. v pozn. 91); Hana Karkanová – Kateřina Svobodová, *Skupina výtvarných umělců v Brně* in: *Bulletin Moravské galerie v Brně* 1993, č. 49, s. 57 – 72; Hana Karkanová – Kateřina Svobodová, *České výtvarné spolky v Brně a Künstlerhaus/Dům umění v 1. polovině 20. století* in: [Kat.] *Dům umění města Brna*, říjen – prosinec 2000, s. 99 – 106.

není známo, ale na konci roku 1932 již pravděpodobně byla registrovanou členkou.⁴⁹¹ V roce 1933 ji už J. B. Svrček uvádí ve sborníku věnovaném desetiletému výročí Skupiny uvádí jako jednu z členek.⁴⁹² Od roku 1933 až do jejího sloučení s *Klubem výtvarných umělců Aleš* v roce 1939 se pravidelně zúčastňovala členských výstav Skupiny.

V dubnu 1933 jí *Skupina V.U. v Brně* uspořádala výstavu kreseb ve své malé výstavní místnosti magazínu Aka v pasáži Moravské banky mezi Veselou ulicí a náměstím Svobody.⁴⁹³ Vystavila 3 oleje a 40 pastelů, zastoupena byla zřejmě ve velké míře pařížská tvorba.⁴⁹⁴ Byla to vlastně první ucelenější prezentace její tvorby od jejího návratu z Paříže. V *Moravských novinách* byla 22. dubna, v poslední den výstavy, publikována poměrně příznivá kritika na tuto výstavu z pera Eugena Dostála.⁴⁹⁵ Pozitivně se vyjádřil o 3 vystavených olejových obrazech. „*Její olejomalby svědčí o dozrálém malířském talentu a např. její hlava černošky je naprosto ucelenou kompozicí, ovlivěnou smyslem pro pevnou struktivnost kompozice.*“⁴⁹⁶ Kladně hodnotil také její pařížské kresby a trefně charakterizoval jejich kubizující pojetí. „*Nemůžeme ovšem říci, že by byla úplně zaujata kubismem, ať již rozkladným neb konstruktivním: její kubistické školení ukazuje se spíše ve volbě námětu, dále pak ve volbě stanoviska, ze kterého je tento námět malován a v celkové konstruktivní kostře těchto kreseb.*“⁴⁹⁷ Sama Jičínská hodnotila výstavu jako nepříliš úspěšnou, protože se jí žádnou kresbu nepodařilo prodat.⁴⁹⁸

⁴⁹⁰ Jičínská se s Dillingerem přátelila již ve dvacátých letech, v její pozůstalosti se dochoval lístek, který jí psal v roce 1924. Jeho korespondence Jičínské ze třicátých let týkající se záležitostí *Skupiny výtvarných umělců v Brně* je uložena in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

⁴⁹¹ Vyplyvá to z dopisu Petra Dillingera adresovaného Jičínské ze 13. 12. 1932, ve kterém jí ujišťuje, že vedení Skupiny nebude mít nic proti tomu, když bude členkou Myslbeka a Kruhu výtvarných umělkyní. V témže dopise jí také informuje o jednání vedení Skupiny s K.V.U. Aleš o sloučení. Její členství v tomto roce bylo ale zřejmě pouze formální. Teprve v roce následujícím do Skupiny více pronikla. Vyplyvá to z jejího dopisu Prokopu Laichterovi z Brna ze 27. 4. 1933, kde píše: „*Příští čtvrtek jdu na jejich schůzi, abych se s nimi seznámila.*“ Dopis je uložen in: MmD, fond XIV/234, kart. 186.

⁴⁹² Svrček, J. B. (cit. v pozn. 91), s. 49 – 52.

⁴⁹³ Této výstavě se týkají tři korespondenční lístky Petra Dillingera ze 7., 15. a 27. 3. 1933 in: MmD, fond XIV/236, kart. 209. 7. 3. jí popsal, jak vypadá výstavní místnost Skupiny V. U. v magazínu Aka: „*Jistě jste zvědavá, jak vypadá náš magazín Aka, kde budete mít výstavku kreseb od 8. dubna do 22. dubna [...] Nuže, je to krám, který má výhled do pasáže Moravské banky, jež spojuje Veselou ulici s náměstím Svobody. V krámě prodává se umělecko-průmyslové zboží, sklo, záclony, keramika, koberce atd. jako v pražském Artělu [...] Obchod vede bratr arch. Fuchse. Pod krámem je malá místnost asi 4 x 4 m veliká, uměle osvětlená, kde pořádáme výstavy. Říkáme si, že je to malé, ale je to naše a v Paříži v některých galeriích to nemají větší [...]*“

⁴⁹⁴ Viz korespondenční lístek Petra Dillingera ze 27. 3. 1933 (cit. v předch. pozn.)

⁴⁹⁵ Eugen Dostál, Výstava kreseb Věry Jičínské. *Moravské noviny*, 22. 4. 1933.

⁴⁹⁶ Tamtéž.

⁴⁹⁷ Tamtéž.

⁴⁹⁸ Vyplyvá to z jejího dopisu Prokopu Laichterovi z Brna do Prahy ze 27. 4. 1933 (cit. v pozn. 491), ve kterém píše: „*[...] Na výstavě jsem neprodala nic. Inu, když před tím Kaláb prodával tamtéž kresby po 50 Kč! Ten prý prodal asi za 700 Kč a lidi zhýčkal na nízké ceny. Moje ovšem byly v porovnání ohromné, ale i prý Galanda má tak vysoké ceny [...]*“

V červnu a červenci 1933 se poprvé zúčastnila členské výstavy *Skupiny V. U.* v Mánesu v Praze,⁴⁹⁹ kde vystavila šest obrazů z let 1932 a 1933, mj. své dva obrazy pradlen a obraz *Čtenář*. Kritiky na tuto výstavu vesměs poukazovaly na její snahu překonat vliv pařížského školení a temnosvitnou metodou mlžných přechodů barev odhmotnit svoji malbu. Kladnou kritiku publikoval v *Národních listech* J. R. Marek: „*V obrazech Věry Jičínské jakási posedlá horečnatost přesunuje všední motivy jako ‚Čtenář‘ nebo ‚Pradleny‘ do světa přízraků s nevtíravou přesvědčivostí [...]*“⁵⁰⁰ Na určité tápání poukázal J. Krejčí v *Právu lidu*: „*[...] Věra Jičínská odhmotňuje tvary, hlavně figury, do siluetových náznaků, zbavujíc je tělesnosti a plastiky. Její úsilí není posud korunováno zdarem, nicméně je sympatické tím, že znamená samostatnost projevu.*“⁵⁰¹ František Kovárna jí v *Pražských novinách* vytkl sklon k literárnosti: „*[...] Věra Jičínská míní zduchovnět tvar schématem a barevným zamlžením, které zavání literární náladovostí.*“⁵⁰²

5 obrazů z roku 1933 vystavila také na členské výstavě *Skupiny V. U.* v brněnském Künstlerhausu v srpnu a září 1933. Kritik v *Lidových novinách* ji na jejich základě přiřadil k proudu ve Skupině, který „*spěje za heslem výrazovosti*“⁵⁰³ spolu s Františkem Kalábem, Ludovítem Fullou a Františkem Reichentálem. V následujících letech se Jičínská obesílala členské výstavy *Skupiny V. U.* pravidelně.⁵⁰⁴

12. Hledání témat a vlastního výrazu 1935 - 1937

12.1. Mytologický cyklus

Podle svých deníkových záznamů pracovala Jičínská od podzimu 1934 do konce roku 1935 na cyklu obrazů inspirovaných antickou mytologií, který sama nazývala *Mytologický cyklus*.⁵⁰⁵ Celkem tento cyklus čítal kolem desíti obrazů, část z nich je dnes nezvěstných.⁵⁰⁶

⁴⁹⁹ [Kat.] *Členská výstava Skupiny výtvarných umělců z Brna*. Praha, Mánes, 2. 6. – 2. 7. 1933.

⁵⁰⁰ Marek, J. R., Brněnská skupina výtvarníků. *Národní listy*, 11. 6. 1933.

⁵⁰¹ jk [Krejčí], Členská výstava Skupiny výtvarných umělců z Brna. *Právo lidu*, 11. 6. 1933.

⁵⁰² František Kovárna, Členská výstava Skupiny výtvarných umělců z Brna. *Pražské noviny*, 20. 6. 1933.

⁵⁰³ ?, Členská výstava S. V. U. v Künstlerhausu, *Lidové noviny*. 9. 9. 1933.

⁵⁰⁴ Jičínská si vedla záznamy o dílech zaslanych na výstavy ve zvláštním deníku *Seznam obrazů. Výstavy – dary atd.*, který je uložen in: MmD, fond XIV/234, kart. 213. Ze zaslanych prací vybírala obrazy, které budou vystaveny porota, složená z předních členů Skupiny. Velmi často se stávalo, že většina prací, které Jičínská zaslala nebyla vůbec vystavena.

⁵⁰⁵ Srov. deníky Věry Jičínské na rok 1934 a 1935. Oba uloženy in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵⁰⁶ Nezvěstné obrazy *Zrození Venuše, Danae, Charon* Jičínská pravděpodobně prodala na některé z výstav ve třicátých letech.

Jaké mohly být popudy Jičínské k volbě takového tématu se můžeme dnes pouze domnívat. Svou roli jistě sehrálo zmíněné celkové naladění doby, které přálo studiu filozofie, psychologie a jejích kořenů, tkvících právě v mýtech. Podíl na této orientaci měly bezpochyby také literární zájmy Prokopa Laichtera a také celá intelektuální atmosféra kolem nakladatelství Jana Laichtera. Není bez zajímavosti uvést, že v roce 1933 se antickou mytologií výrazně inspiroval dobrý známý Jičínské z pařížského období, Josef Šíma, jehož dílo Jičínská jistě sledovala. František Šmejkal se domnívá, že Šímu k orientaci na mytologii vedla reakce na tíživou společenskou atmosféru po nástupu fašismu v Německu. „*Vrací-li se tedy Šíma opět k mýtu, pak už to není kosmogonický mýtus Ztraceného ráje, nýbrž osudový antický mýtus, symbolizující věčná dramata lidské existence. Tragédie mytického hrdiny však nevyjadřovala na jeho obrazech pouze tragédii individuálního lidského osudu, ale nabývala všeobecné platnosti a stala se mu symbolem celé současné doby.*“⁵⁰⁷

Na rozdíl od Šímy, který mytologickou inspiraci zpracoval v imaginativní a surreálné rovině, byla Jičínská na většině obrazů svého *Mytologického cyklu* spíše literárně doslovná.⁵⁰⁸ To platilo zřejmě zejména pro nedochovaný obraz *Danae*, jehož podobu můžeme rekonstruovat ze dvou zachovaných pastelových skic [Kat. č. K 117 a K 118]. Jičínská zvolila zcela klasické zobrazení legendy o průniku Dia k Danae v podobě zlatého deště – na ležící nahou ženu se snáší žlutý obláček.

V roce 1934 si zvolila k zobrazování temnější a tragičtější příběhy, které podala velmi doslovně. Mýtus o nešťastném konci lásky Orfea a Eurydiky [Kat. č. O 116] ztvárnila prvoplánově pomocí diagonálně rozdělené obrazové plochy na temnou část, symbolizující podsvětí a světlou, ztělesňující svět. Každá z loutkovitých postaviček – bílá éterická Eurydiké a opálený svalnatý Orfeus stojí na své straně obrazu a drží se za ruce. Podobně můžeme zhodnotit také obrazy *Ikarův pád* [Kat. č. O 117] a *Potopa* [Kat. č. O 118].

Obrazy *Nymfy* [Kat. č. O 127] a *Pád Gigantů* [Kat. č. O 128] z roku 1935 se liší pouze tím, že zobrazená těla nejsou tenká a loutkovitá, ale mohutně tvarově vyvinutá a svalnatá, narativnost zůstala stejná. Z celého cyklu se vymyká pouze jediný obraz – *Stvoření světa* [Kat. č. O 126] z roku 1935. Obraz na první pohled zdánlivě působí jako abstraktní kompozice. Vidíme neurčitou změť pastelově zbarvených skvrn, vlnovek a vírů, sjednocených uprostřed obrazu mlžným bílým kruhem, uvnitř kterého se ze shluku skvrn vynořuje lidská ruka. Výstižně proces probíhající na tomto obraze popsala Hana Rousová: „*Stvoření světa [...] je*

⁵⁰⁷ František Šmejkal, *Surrealismus 1932 – 1938*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, 2/IV, Praha 1998, s. 290.

⁵⁰⁸ Jičínská vycházela z řecké mytologie. V jejím deníku na rok 1934 (cit. v pozn. 505) je 6. října poznámka: „*studuji řeckou mytologii.*“

obrazem okamžiku, kdy chaos se proměňuje v kosmos, kdy se nesouřadé prvky – vlnovky, čáry a body – organizují v jednotný celek. Je jím kruh, elementární symbol tvořivé síly, dokonalosti a věčnosti. V jeho středu je silueta ruky toho, kdo Zemi a s ní život stvořil.⁵⁰⁹ V citovaném textu je tento obraz přiřazen k mysticistně inspirované abstrakci, domnívám se ovšem, že v tomto případě o abstrakci hovořit nelze. Jičínská měla celou svou tvorbou k abstraktnímu umění velmi daleko a z některých narážek v jejích denících je patrné, že ji snad nikdy plně nepochopila a považovala ji za dekorativní záležitost.⁵¹⁰ Na tomto obraze se zřejmě pouze vlastním způsobem snažila zobrazit mýtus o stvoření světa z prvotního chaosu, který „reálně“ zobrazit ani nejde a zcela konkrétní ruka uprostřed kompozice hovoří sama za sebe.

12.2. Formální experimenty

Pravděpodobně v únoru 1936 Jičínská namalovala svůj obraz *Krystaly* [Kat. č. O 140] který se do jisté míry také vymyká celé její ostatní tvorbě, ve které jednoznačně dominovalo zaměření na člověka nebo jeho životní prostor. Téměř celou obrazovou plochu zaujímá diagonálně umístěný mohutný krystal s ploškami zbarvenými různými odstíny světlé modři, žlutí a tlumené fialové, který vyrůstá z neurčité hnědé hmoty připomínající hlinu a po bocích je doplněn menšími krystaly.

Vzledem k určité osamocení mezi jejími obrazy je otázkou, kde k němu Jičínská našla inspiraci a zda šlo o prosté zaujetí tvarem kamene nebo jestli krystal chápala symbolicky. Idea krystalu mezi umělci populární již od počátku dvacátého století a zvláště důležitou roli hrála v kubismu a kuboexpresionismu,⁵¹¹ kde se však spíše než o reálné zobrazení samotného krystalu jednalo o inspiraci jeho tvarem pro transformaci tvarů na obraze. Zejména tvorba malířů pohybujících se na počátku dvacátých let na hranici mezi kubismem a expresionismem byla ideou krystalu zasažena.⁵¹² Krystal se stal jednou z ústředních myšlenek díla Wenzela Hablika, který projektoval utopické vize krystalické architektury a který byl inspirován skupinou *Die gläserne Kette* (*Skleněný řetěz*).

⁵⁰⁹ Rousová, H. *Abstrakce třicátých let* (cit. v pozn. 18), s. 318.

⁵¹⁰ Názor, že Kupkova abstraktní tvorba je jen dekorativní vyjádření již ve dvacátých letech a k posunu v tomto směru zřejmě nedošlo. V 18. října 1946 si po návštěvě jeho výstavy do deníku zapsala: „[...] *S Prokopem na Kupkově výstavě v Mánesu. Přehled nejstarší malby a orfismu, jemuž zůstal věren. Ilustrace velmi pěkné [...]* výtečný kreslíř. *Obrazy jen dekorace, některé výtečné na látky, koberce, obaly knih [...]*“ Viz deník Věry Jičínské na rok 1946 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵¹¹ Idejí krystalu u kubistů se zabýval Vojtěch Lahoda in: *Český kubismus*. Praha 1996, s. 81.

⁵¹² Srov. Hana Rousová, [Kat.] *Devíť kubismu v Čechách*, Státní galerie výtvarného umění v Chebu, 27. 7. – 27. 8. 1995.

Krystalinickým obdobím tvorby prošel na počátku dvacátých let také dobrý známý Jičínské Max Kopf, který v té době pomocí krystalických tvarů znázorňal převážně novozákonní tematiku. Krystalům byly vždy připisovány magické schopnosti a proto byl oblíben také mezi okultisty a představiteli různých duchovních směrů, které se u nás v meziválečném období rozvíjely.

Jičínská měla kromě svých jiných sbírek také rozsáhlou sbírku nerostů, kterými ji zřejmě zásoboval především její otec, který ji také zřejmě alespoň částečně zasvětil do tajů geologie. Je pravděpodobné, že Jičínská dobové teorie, které se ohledně krystalů rozvíjely a že ji při tvorbě tohoto obrazu inspirovaly. Je ale také možné, že ji při hledání nových témat k experimentům s formální stránkou obrazu zaujal zcela konkrétní kámen z její sbírky.

S tímto obrazem by vzdáleně mohly souviset další dva obrazy z roku 1936 – dvě varianty obrazu *Podzimní akord* [Kat. č. O 147 a O 148]. Zde také celou obrazovou plochu zvětšený detail malého přírodního útvaru – tentokrát list stromu sežloutlý podzimem. Kolem něj Jičínská rozmístila různobarevné skvrny, které mají evokovat podzimní barevnost. Nepoužila ovšem „přírodní“ barevnost, tedy zemité tóny okrů a hnědí, ale expresivní ostrou žlutou, modrou a růžovou. Díky tomu obraz působí velmi přebujelým až dekorativním dojmem.

K vrcholům tvorby Jičínské ze třicátých let patří další dva obrazy z roku 1936 – *Odras* [Kat. č. O 143] a *Žlutý interiér* [Kat. č. O 142], které také do celkového kontextu jejího díla příliš nezapadají. Na obou je zobrazen interiér žlutě vymalované místnosti s velkým třídičným oknem (zřejmě ateliéru jejich bytu v Laichterově domě) odrážející se v zrcadle kulovitého tvaru. Na obraze *Odras* je navíc využit efekt vzájemného zrcadlení většího množství těchto konvexních útvarů. Ústředním kompozičním prvkem obou obrazů je kruh, což je staví do souvislosti s již zmíněným obrazem *Stvoření světa*. Do tohoto kruhu je deformován interiér místnosti, což zejména na obraze *Odras* vytváří hru zakřivených, navzájem se zrcadlících plošek, která je umocněna pestrou barevností a působí při letném pohledu téměř jako abstraktní kompozice.

Princip odrazu v zakřiveném zrcadle byl s oblibou používán například nizozemskými malíři 15. století. Vybaví se nám zejména zrcadlo z *Portrétu manželů Arnolfiniových* od Jana van Eycka. Ve dvacátých a na počátku třicátých let dvacátého století fotografovali odrazy v kulovitých zrcadlech fotografové Bauhausu. Například fotografie Georga Mucheho *Atelier*

in der Gartenkugel se ke srovnání s obrazy Jičínské jak ideově, tak kompozičně přímo nabízí.⁵¹³

Nelze samozřejmě tvrdit, že Jičínská znala tyto experimenty fotografů Bauhausu, i když vzhledem k jejímu intenzivnímu zájmu o fotografii ve třicátých letech to zcela vyloučit nelze. Je také možné, že ji inspirovala vlastní fotografická tvorba a že na některé ze svých fotografií uviděla odraz ateliéru v kouli na vánočním stromečku a to jí dalo podnět k namalování těchto obrazů.

12.3. Souborná výstava v Brně

Skupina výtvarných umělců v Brně uspořádala Jičínské soubornou výstavu ve své galerii v hotelu Passage v dubnu 1936.⁵¹⁴ Byla to první ucelená prezentace její tvorby ze třicátých let. Jičínská vystavila 36 olejů a 8 pastelů z let 1932 – 1936. Jádrem expozice bylo několik jejích zmíněných obrazových cyklů – *Stíny*, *Mytologický cyklus*, *Pradleny*, zastoupeny byly také impresivně laděné krajiny, obrazy z cest na Slovensko a do Lužice i poslední obrazy z roku 1936 – *Krystaly*, *Odras* a *Žlutý interiér*.

Recenze na tuto výstavu z dobového tisku jsou vlastně jsou vlastně prvními výraznějšími reakcemi na její tvorbu po návratu z Paříže. Eugen Dostál ve své recenzi v *Moravských novinách* ocenil zejména námětovou proměnu v jejím díle, to že „*oprostila výtvarnický výraz od motivů všedního života* [...]“⁵¹⁵ Z *Mytologického cyklu* hodnotil kladně zejména kompozici obrazu *Danae*, kterou přirovnal k Mantegnovi. Poukázal úsilí Jičínské, spojit na obraze použití lineární a světelné perspektivy. Promyšlenou hru světla a stínů ocenil u cyklu *Pradlen*. Nejvýše ovšem kladl její obrazy *Odras* a *Žlutý interiér*. „[...] *V těchto obrazech se umělkyně nejvíce vzdaluje od skutečnosti, aby vhodnou kombinací námětových prvků dosáhla nejsilnější námětové výraznosti. Výstava ukazuje umělkyni na postupu.*

⁵¹³ [Kat.] *Bauhausfotografie. Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen*. Bonn 1996, s. 10 – 11. Výstava se také uskutečnila v Domě umění města Brna na jaře 2001.

⁵¹⁴ [Kat.] *Výstava Věry Jičínské pořádaná Skupinou V. U. ve spolkové galerii*, Brno, duben 1936. Výstava byla naplánována již v červnu 1935, což vyplývá z dopisu Linky Procházkové, zaslánoho Jičínské 24. 6. 1935. Původní termín byl květen 1936, ale v únoru 1936 byla požádána, aby si vyměnila termín na duben s Otakarem Kubínem, který měl ohledně své výstavy nějaké technické problémy. Na zahájení její výstavy měl promluvit Eugen Dostál. Viz dopis Linky Procházkové ze 26. 2. 1936. Oba dopisy uloženy in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

⁵¹⁵ Eugen Dostál, *Výstava Věry Jičínské. Moravské noviny*, 10. 4. 1936.

Osvobodila se úplně od dřívějšího tu kubizujícího, tu popisného způsobu obrazové kompozice a usiluje o absolutní uskutečnění svých výtvarnických představ [...]“⁵¹⁶

J. B. Svrček v *Lidových novinách* se soustředil zejména na světelnou problematiku jejích obrazů, v cyklu *Pradlen* ocenil „pastelové rozplývání olejové techniky, šerosvit, odstíňování a prolínání barvy“⁵¹⁷. Nechápal její tvorbu ze třicátých let jako překonání a popření tvorby pařížské, ale naopak jako její organické vyústění. Jako prázdné překvapivě hodnotil její zrcadlicí obrazy, ale pro genezi tohoto námětu u Jičínské zajímavě postřehl, že pocházejí z oblasti optických triků fotografie.

Nepříliš příznivě hodnotil vystavené obrazy K. F. Krejčí v *Akordu*, který jim vytkl nedostatek výtvarného působení a to, že „zanechávají v pozorovateli dojem jistého aranžérství a konstuovanosti [...]“⁵¹⁸ Jako další z kritiků nejvýše stavěl její pastelové skici.

Recenzent ve *Volných směrech* a J. Kopa v *Moravském slově*⁵¹⁹ shodně poznamenali, že se Jičínská ve svém *Mytologickém cyklu* snažila přiblížit surrealismu. Zoroslava Drobná ve *Volných směrech* nachází v jejích dílech dokonce „povšechné náznaky futurismu a expresionismu [...]“⁵²⁰

12.4. Cesta do Ruska

Jičínská začínala s přibývajícím věkem stále více toužit po dítěti a v únoru 1936 byla její touha naplněna – zjistila, že je těhotná. Přípravy na soubornou výstavu v galerii Skupiny V.U. byly pro ni ovšem velmi hektické a poté, co ve svém ateliéru připravovala obrazy a zdvihala těžké rámy na konci března 1936 ve třetím měsíci těhotenství potratila.⁵²¹ Další vyčerpání jí přinesla souborná výstava a Jičínská upadla do své další duševní krize. Zřejmě proto, aby se odreagovala a přišla na jiné myšlenky, naplánovali si s Prokopem Laichterem letní cestu do Ruska.

⁵¹⁶ Tamtéž.

⁵¹⁷ jbs [= J. B. Svrček], Z brněnských výstav. *Lidové noviny*, 10. 4. 1936.

⁵¹⁸ Krejčí, K. F., Skupina V.U... *Akord*, 3, 1936.

⁵¹⁹ Kopa, J., Výstava Věry Jičínské. *Moravské slovo*, 16. 4. 1936.

⁵²⁰ Z.D. [=Zoroslava Drobná], Věra Jičínská..., *Volné směry*, 7-8, 1936.

⁵²¹ Prokop Laichter o tom píše: „[...] Pro Věru byl to nejen tvrdý fyzický úder, ale ještě těžší duševní. Najednou zřítla se všechna její radostná představa [...] Těžko lze vyličít, jak nevýslovně smutno bylo nám oběma, když jsme se vrátili do našeho domova. Najednou dolehl pocit jakési samoty – což bylo zvlášť u Věry znatelné [...] Bolestný stesk visel jí na zamklých rtech a v stále slzami zaplavených očích [...]“ Viz Věra Laichterová-Jičínská. *Denopis. Tragika Věřina závěru. Chorobopis* (cit. v pozn. 47)

Cestu, která trvala od 4. do 24. července podnikli s *Klubem turistů*.⁵²² Jeli přes Polsko, prohlédli si Varšavu a odtud se dopravili vlakem do Moskvy, kde měli několik dní na prohlížení památek a galerií. Poté odjeli do Charkova, kde navštívili nedaleký kolchoz a podnikli také exkurzi na Záporoží. Jičínská intenzivně fotografovala a z této cesty se dochovalo několik jejích fotografických cyklů.⁵²³

Poté se přesunuli na Krym, do přístavu Sevastopol, kde Jičínská uvítala především to, že poprvé od svého odjezdu z Francie opět uviděla moře. „ [...] *Vidět přístav a živé moře. Milý pohled. Po tak dlouhé době opět pohled na moře!* [...]“⁵²⁴ Odtud pokračovali dále do Jalty a Oděsy. Na zpáteční cestě si prohlédli Kyjev a polský Krakov.

Na této cestě načerpala Jičínská několik námětů pro své obrazy. Všechny je spojuje motiv moře. Jičínská do nich zřejmě vložila něco ze svého stesku po Francii, o kterém se ve svých denících ze třicátých let často zmiňovala. Obrazy *Mořské zákoutí* [Kat. č. O 145] a *V malém zálivu* [Kat. č. O 146] z roku 1936 jsou běžnými pohledy na pláž s hnědými skalisky, ostře žlutým pískem, modrým mořem a drobnými sluníci se lidskými figurkami. Odlišně je koncipován pouze obraz *U Černého moře* [Kat. č. O 144], na kterém se jí zachycení úzké cesty, serpentinovitě se zalamující do vysokých tmavých kopců lemujících moře stalo záminkou pro kompoziční hru trojúhelníkových ploch.

12.5. Menhiry

Jičínská malovala obrazy inspirované Francií a především Bretání i po svém přesídlení do Prahy. Zřejmě tím chtěla částečně kompenzovat svoji nenaplněnou touhu znovu se tam podívat, což se jí zřejmě z finančních důvodů nepodařilo (její otec odchází na počátku třicátých let do důchodu a jeho finanční pomoc Jičínské s Laichterem se zřejmě značně ztenčila, i když i nadále trvala). Jan Zrzavý ji do Francie neustále lákal a v jeho dopisech se často objevují narážky typu: „ *Jestlipak Vy se konečně podíváte do Paříže, nechápu, že jste to*

⁵²² Podrobné zápisky o cestě si Jičínská vedla ve zvláštním deníku *Zájezd do SSSR*. Dochoval se také stejně zaměřený zápisník Prokopa Laichtera *Zájezd do Ruska*. Oba uloženy in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵²³ Jsou uloženy in MmD, fond XIV/236, kart. 214.

⁵²⁴ Zápisník Věry Jičínské *Zájezd do SSSR* (cit. v pozn. 522)

ještě neudělala, měla jste ji přece tak ráda!“⁵²⁵ V denících Jičínské se v téměř pravidelných intervalech objevují zmínky o „stesku po Paříži“.⁵²⁶

I ve třicátých letech se snažila obesílat svými obrazy pařížské salony.⁵²⁷ V květnu 1931, těsně po jejím odjezdu do Prahy, jí vystavení dvou obrazů na Salonu des Tuileries – *Portrétu Prokopa Laichtera a Sv. Šebestiána* zařizoval Jan Zrzavý.⁵²⁸ I v roce 1932 se staral o její vystavování na Salonu des Tuileries.⁵²⁹ Na Salonu d'Automne v roce 1931 jí vystavení obrazu *Cikánská vesnice* zařídila Miloslava Sísová.⁵³⁰ Ta společně s Julií Winterovou-Mezerovou připravila také její účast na Salonu des Tuileries v roce 1934.⁵³¹ Naposledy v Paříži vystavovala Jičínská své dva obrazy na Salonu des Tuileries v roce 1938.

Jičínská udržovala pravidelnou korespondenci jak se svými českými přáteli v Paříži, tak s Francouzi. Stále si dopisovala si například se svojí bytnou z rue Fondary Mme Foneques, s kamarádkou Marthe Laroche a francouzsky také s Ursulou Hobhouse, která v Paříži sídlila. V roce 1935 začala korespondence s francouzským malířem, vedoucím skupiny muzikalistů, Henrym Valensim.⁵³² Skupina muzikalistů – *Les Artistes Musicalistes* – byla založena v roce 1932 a kromě Valensiho, který ji vedl, byli jejími členy Charles Blanc-Gatti, Gustave Bourgogne a Vito Stracquadaini.⁵³³ S Henrym Valensim a jeho ženou Yvonne si Jičínská dopisovala až do roku 1938.⁵³⁴

⁵²⁵ Dopis Jana Zrzavého Věře Jičínské z L'Hay-les-Roses do Prahy ze 21. 9. 1936 in: MmD, fond XIV/236, kart. 209. Dopis je publikován v i mém textu Jan Zrzavý a Věra Jičínská... (cit. v pozn. 4)

⁵²⁶ Mezi dopisy Prokopa Laichtera Jičínské se dokonce dochoval rukopis básně, kterou složil o její touze po Paříži in: MmD, fond XIV/236, kart. 208. V červnu 1940 byla Jičínská velmi zděšena obsazením Paříže německými vojsky. „V novinách tučné nápisy o prohlášení Petaina ve Francii k národu o nutnosti složení zbraní. Těžce vše na nás doléhá, až se mi chce plakat a veškerá nálada je ta tam [...]“ Viz koncept dopisu Jarce Fingerlandové z 18. 6. 1940, MmD, fond XIV/234, kart. 320. Ze své nenaplněné touhy po návratu do Paříže se vyznala v dopise redaktoru ing. Adolfu Cinkovi, kterého poznala v Paříži v roce 1925 a na jehož přímlyvu jako administrativního sekretáře československé účasti tenkrát začala pracovat na Mezinárodní výstavě dekorativních umění. „Netušila jsem před 10 lety, že se loučím nadobro s onou Paříží, kterou jsem znala a která mně tolik přirostla k srdci [...]“ Viz dopis Jičínské redaktoru Cinkovi s blahopřáním k jeho padesátým narozeninám ze 31. 7. 1941 in: MmD, fond XIV/236, kart. 208.

⁵²⁷ Za výpis z katalogů salonů ze třicátých let vděčím opět Anně Pravdové.

⁵²⁸ Viz dopisy Zrzavého Jičínské z Paříže ze 17. , 27. a 31. 5. 1931 a ze 29. 7. 1931. Všechny in: MmD, fond XIV/236, kart. 209. Kromě dopisu ze 27. 5. jsou všechny publikovány v mém textu Jan Zrzavý a Věra Jičínská... (cit. v pozn. 4)

⁵²⁹ Dopis Zrzavého Jičínské z Paříže ze 6. 5. 1932. Srov. Jan Zrzavý a Věra Jičínská... (cit. v pozn. 4)

⁵³⁰ Viz nedatovaný dopis Miloslavy Sísové Jičínské z Paříže, MmD, fond XIV/236, kart. 209.

⁵³¹ Viz společný dopis Julie Winterové-Mezerové a Miloslavy Sísové Jičínské z Paříže ze 14. 5. 1932. Další jejich nedatovaný dopis Jičínské hovoří o tom, že zařizovaly také její vystavení jejich obrazů na Salonu d'Automne pravděpodobně v roce 1932, ale obrazy byly jury odmítnuty. Oba dopisy uloženy in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

⁵³² Henry Valensi (1883 - ?), francouzský malíř, žák J. Lefebra a T. Roberta-Fleuryho. Procestoval Řecko, Turecko, Malou Asii a později Rusko. Byl ovlivněn orientálním uměním, neoimpresionismem a expresionismem, poprvé vystavoval v roce 1905 na Salonu des Orientalistes, v roce 1912 se zúčastnil výstavy *Section d'Or*. Srov. Thieme, U. – Becker, F. (cit. v pozn. 61), 34, s. 62; Vollmer, H. (cit. v pozn. 17), s. 5.

⁵³³ Tyto informace viz tištěné záhlaví dopisu, který Valensi poslal Jičínské z Prahy z 5. 11. 1935. Dopis je uložen in: MmD, fond XIV/236, kart. 209. Není jisté, zda Jičínská znala Valensiho již za svého pařížského pobytu. V listopadu 1935 pořádala skupina muzikalistů v Praze výstavu a při té příležitosti napsal Valensi Jičínské výše

Svoji nostalgii po Francii a zejména po Bretani alespoň vložila do několika obrazů, v nichž snad byla ovlivněna také Zrzavého posedlostí bretaňskými motivy. Na počátku roku 1937 namalovala několik obrazů inspirovaných Bretaní. Obrazy *Skalnaté ostrůvky* [Kat. č. O 155]⁵³⁵ a *Večer* [Kat. č. O 156] zachycují tradiční náměty – pobřeží, moře, loďka, atmosféra. V březnu 1937 ovšem Jičínská namalovala obraz *Menhiry* [Kat. č. O 157], k němuž byla zřejmě také inspirována bretaňskou krajinou, který se ovšem z její běžné tvorby tohoto typu vymyká. V rozmlžené neurčité krajině vidíme skupinu vysokých vztyčených kamenů jemně ozářených vycházejícím sluncem. Atmosféra je snová, což je vytvořeno zejména pastelovou, zcela „nepřírodní“ barevností – tóny mýdlově zelené a starorůžové. Obraz jakoby se snažil vystihnout nečasovost, nehybnost, něco věčného, co přetrvává věky. Menhiry byly vždy symbolem tajemna a něčeho nevysvětlitelného, pohanského, co nutí člověka, aby si vzpomněl na svoji niternou spjatost se Zemí a nepřerušenu kontinuitu se svými dávnými předky. Jak napsal František Šmejkal: „*Menhiry odedávna probouzely v lidech posvátnou bázeň, a protože se jejich původní smysl záhy ztratil [...], staly se již od starověku předmětem idolatrického uctívání [...] Kromě toho je lidová imaginace obdařila mnoha zázračnými vlastnostmi [...]*“⁵³⁶

Dá se říci, že pouze v tomto jediném obraze se Jičínská přiblížila imaginativnímu umění, které tehdy zažívalo velký rozmach. Inspirována mohla být opět obrazy Josefa Šímy, u kterého se motiv kamene objevuje. Tento obraz lze považovat za jakýsi epilog její poněkud nesourodé „hledající“ tvorby třicátých let, v letech následujících již zcela převládne náladová krajinomalba.

zmíněný dopis, ve kterém se odvolával na jejich společného známého, již zmíněného maďarského malíře Ference Martyna a zval ji na vernisáž výstavy. Zde nejspíš došlo k dohodě, že se Jičínská pokusí zařídít pokračování této výstavy pod záštitou Skupiny výtvarných umělců v Brně. Výstava se nakonec uskutečnila v malé galerii *Cabinet d'Art* na ulici Bezručova 13, která patřila Dr. Jaroslavu Kopovi od 12. do 21. prosince 1935. Viz korespondenční lístek Petra Dillingera Jičínské z 26. 11. 1935, ve kterém se omlouvá, že Skupina v prosinci nemůže výstavu uskutečnit, protože pořádá svoji vánoční výstavu. Dillinger zároveň navrhl a domluvil právě galerii Dr. Kopy na Bezručově ulici. Korespondenční lístek uložen in: MmD, fond XIV/236, kart. 209. V této věci se angažovala také sestra Jičínské, Jarka Fingerlandová, která Valensiho a jeho ženu Yvonne provázela po Brně. Viz korespondenční lístek Jarky Fingerlandové Jičínské ze 29. 11. a dopis ze 14. 12. 1935. Oba uloženy in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

⁵³⁴ Dopisy Henryho Valensiho a Yvonne Valensi adresované Jičínské jsou uloženy in: MmD, fond XIV/236, kart. 209, obálka *Korespondence Věře od franc. Malíře, vedoucího skupiny „Musicalistů“ Henri Valensiho.*

⁵³⁵ To, že se jedná o obraz inspirovaný bretaňským skalnatým pobřežím vyplývá z deníku Jičínské na rok 1937 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵³⁶ František Šmejkal, *Bludný balvan. Poznámky k archetypologii kamene* in: [Kat.] *Linie, barva, tvar* (cit. v pozn. 16), s. 122.

12.6. Narození dcery

V září 1936 Jičínská ke své velké radosti znovu otěhotněla a 4. května 1937 se jí narodila dcera Dana (Danuše).⁵³⁷ Splnil se jí tím velký sen a její tvorba ustoupila na několik let zcela péči o dítě. O porodu a prvních měsících života své dcery si vedla velmi podrobný deník. V něm popsala otevřeně své pocity a zážitky z té doby. „*Mojí láskou bylo malířství, touhou udělat aspoň několik dobrých obrazů, duševní dílo, které by přetrvalo tu pomíjející tělesnou schránku naší duše a které by bylo malým, trvalým pomníčkem našeho duševního já. Léta ubíhala, léta vyplněná prací, bojem, nespokojeností. Tu uvědomila jsem si náhle, že i příroda od nás cosi požaduje, že život žádá i od těla svůj úkol a je-li žena zdráva má i tento svůj úkol splnit. S blížící se čtyřicítkou rostla touha moje po dítěti a stupňovala se s takovou silou, že nemohla jsem více vzdorovati [...]*“⁵³⁸

I když i v této době kreslila, fotografovala i vystavovala se *Skupinou V.U.*, nastala v její tvorbě viditelná přetržka, ze které už se nikdy nevzpamatovala. Vývoj její malířské činnosti se uzavřel, nehledala už nové motivy a výrazové prostředky. V období do roku 1940 pracovala téměř výhradně technikou pastelů a zpracovávala nenáročné krajinné motivy z Dobrušky, Říček v Orlických horách (zde si s Prokopem Laichterem koupili chalupu) a z Českého ráje, kam také pravidelně v létě jezdívali. Jako typické příklady mohou být uvedeny pastely *Trosky od rybníka* [Kat. č. K 133] z roku 1937 a *Krajina* [Kat. č. K 135] z roku následujícího. Dalším motivem se pro ni stala právě její rostoucí dcera.⁵³⁹

13. Nástin dalšího života

13.1. Souborné výstavy na počátku čtyřicátých let

Ohlédnutím za tvorbou Jičínské ze třicátých let, ale především prezentací jejích aktuálních pastelů byla souborná výstava v Topičově saloně v lednu 1941.⁵⁴⁰ Vystaveno bylo pouze třináct olejů, ale zato 56 pastelů. Na zorganizování výstavy se musela finančně podílet

⁵³⁷ Dana Laichterová, provdaná Görnerová. Některé její kresby a písemnosti jsou uloženy in: MmD, fond XIV/236.

⁵³⁸ Deník Věry Jičínské *Danušino nejujtější dětství* in: MmD, fond XIV/236, kart. 210.

⁵³⁹ Viz Katalog kreseb č. 135. Tento pastel je pouze příkladem, podobných pastelů, zachycujících dceru je v pozůstalosti Jičínské zachováno velké množství. Ostatní kresby nejsou uvedeny v katalogu.

⁵⁴⁰ [Kat.] 336. *výstava Topičův salon. Věra Jičínská. 1941.*

a tyto prostředky jí půjčil její otec. Úvod do katalogu měl napsat Jaromír Pečírka, ale omluvil se pro vážnou nemoc matky, odřekl také Kamil Novotný. Požádala tedy Jana Zrzavého a ten se slovy, že se zařekl, že již žádnou výstavu uvádět nebude, ale v jejím případě udělá výjimku, přijal. Zřejmě jí poradil s výběrem obrazů, pomohl jí také s Prokopem Laichterem obrazy nainstalovat a na vernisáži pronesl zahajovací řeč.⁵⁴¹

V úvodu do katalogu se vyznal ze svého dlouhodobého přátelství k Jičínské, mluvil o společných letech strávených v Paříži. Kriticky nahlédl vývoj její malby, spíše negativně hodnotil její následování André Lhota a to, že v dřívějších letech někdy usilovala „o formu a obsah, jež jí nebyly přirozené“⁵⁴² Nejvýše hodnotil její tvorbu z nedávné doby. „Věra Jičínská dospěla dnes k zralosti, k nejzdařilejší sklizni nejlepších plodů svého díla [...] Našla svůj materiál v pastelu, který nejlépe odpovídal její maliřské přirozenosti, dává možnost nekonečnému odstínění a něžnosti její barevné stupnice, jejímu zvláštnímu a jen jejímu koloritu, jenž nejnápadněji její malbu charakterizuje a odlišuje od ostatní současné tvorby, barevným harmoniím, jež v jejich nejlepších obrazech se vynořují, jako něžné a cudné, nesmělé a chvějivé záření ranních červánků z mlčenlivého chladu noci [...]“⁵⁴³ Poukázal také na její malou známost mezi uměnímilovnou veřejností.

Kritiky na tuto výstavu v dobovém tisku byly vesměs příznivé. Téměř všichni recenzenti oceňovali její přechod k pastelu, barevnou harmonii, měkkost a jemnost, v čemž viděli nalezení vlastního výrazu, které jí dříve chybělo. Vyjádřil to například Otakar Mrkvička v *Lidových novinách*: „[...] Její cesta k tvorbě je provázána ustavičným hledáním a uvažováním, které po letech výkyvů a tápání ji konečně vede k vlastnímu způsobu vyjadřování. Nyní spočívají její obrazy v klidu, daném barevnými harmoniemi, na jejichž tónech, velmi odstíněných a něžných, ulpěl pel snu [...]“⁵⁴⁴

J. R. Marek v *Národních listech* také pozitivně hodnotil její zaměření se na pastel, kritizoval vystavené olejové obrazy jako dekorativní a „bez tvarové a barevné síly“⁵⁴⁵ a v *Menhirech* viděl jednoznačný vliv Josefa Šímy.

⁵⁴¹ Průběh jednání se Zrzavým, jeho psaní zahajovací řeči, pomoc při instalaci i vernisáž popsala Jičínská ve svém deníku na rok 1941 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320. „27. 1. Vernisáž [...] Po potlesku vystoupil Zrzavý v hnědém obleku. Četl svoje úvodní slovo s průklepem na stroji, ale často se přeřikával a zpočátku mluvil tak tiše, že mu vůbec nebylo rozumět [...] Pak se ale Z[rzavý] rozhovořil tak srdečně a pokorně, že se to všem líbilo a nikdo se při řeči doslova ani nehnul. Bylo úplné ticho. Když přišly fráze zvláště pochvalné o neposkvrnění bytosti – to schovala jsem se za lidi, aby mě nikdo neviděl a slzy mi vstoupily do očí. Po řeči Zrzavého a potlesku opět gong hlásil ukončení programu, rozsvítil se sál a lidé hovořili, prohlíželi si obrazy a gratulovali mi [...]“

⁵⁴² Viz katalog výstavy (cit. v pozn. 540)

⁵⁴³ Tamtéž

⁵⁴⁴ ma [=Otakar Mrkvička], *Oleje a pastely Věry Jičínské. Lidové noviny*, 5. 2. 1941.

⁵⁴⁵ Marek, J. R., Malíř a malířka. *Národní listy*, 16. 2. 1941.

Šimovskou inspiraci v *Menhirech* i obrazech *Mytologického cyklu* odhalil také F. V. Mokřý ve *Venkově* a chápal toto její koketování s imaginativním uměním jako slepou uličku a oceňoval spíše realističtější část její tvorby.⁵⁴⁶ Podobné postřehy obsahují i ostatní recenze.⁵⁴⁷ Pouze recenzent v *Poledním listu* ji odsoudil pro dekorativnost a líbivost, jimiž „se vyznačuje mnoho malířů, vyšlých z umělecko-průmyslového školení“⁵⁴⁸.

V květnu 1939 bylo po dlouhých jednáních uskutečněno sloučení Skupiny výtvarných umělců v Brně a Klubu výtvarných umělců Aleš. Nové sdružení neslo název Spolek výtvarných umělců moravsko-slezských Aleš v Brně. Členství Jičínské ve Skupině V.U. tedy plynule přešlo ve členství v tomto novém spolku, v listopadu 1940 byla zvolena jeho pokladní.⁵⁴⁹

Již bezprostředně po zakončení svojí souborné výstavy v Topičově saloně, která podle jejích slov „měla úspěch nad očekávání, morální i hmotný [...]“⁵⁵⁰ začala plánovat další výstavu. Zřejmě někdy v únoru nebo v březnu napsala tajemníkovi Spolku Aleš, architektu Valentinu Hrdličkovi, že by si přála uspořádat soubornou výstavu také v Brně, pod záštitou Alše.⁵⁵¹ Po jednáních jí byl nabídnut termín v říjnu 1942. Úvodní text do katalogu jí tentokrát napsal Jaromír Pečírka.⁵⁵² Úvodní řeč na vernisáži měl přednést Albert Kutal, ale zřejmě díky cenzuře měl problémy se zahajováním výstav, proto tuto řeč pouze napsal a na zahájení ji přečetl František Malý.⁵⁵³

Jaromír Pečírka se v předmluvě ke katalogu pokusil stručně zhodnotit celou její dosavadní tvorbu, popsal její vymaňování se ze „lhotovské“ manýry i to, že přes toto vymanění, zůstalo v její tvorbě poučení z těchto začátků. Vývoj její tvorby ve třicátých letech charakterizoval následovně: „*Po návratu do vlasti – zachráněná z nástrah snadného opakování cizí tvarové mluvy, ale jistě sama sobě neobjevená – vrátila se k barvě,*

⁵⁴⁶ František V. Mokřý, Oleje a pastely Věry Jičínské. *Venkov*, 16. 2. 1941.

⁵⁴⁷ Josef Vacke, „Souborná výstava Věry Jičínské u Topičů, *Večerník Národní práce*, 31. 1. 1941; kot, Křehká malířka Věra Jičínská. *A-Zet*, 4. 2. 1941; M. L., Výstava Věry Jičínské. *Praha v týdnu*, 7. 2. 1941; Olga Vojáčková, Věra Jičínská – malířka a maminka. *Nedělní České slovo*, 9. 2. 1941; -á, Výstava Věry Jičínské. *České slovo*, 15. 2. 1941; Karel Tondl, Výstava Věry Jičínské. *Naše doba*, č. 2, 1941.

⁵⁴⁸ Kr [=Krecar], Na výstavě Věry Jičínské. *Polední list*, 30. 1. 1941.

⁵⁴⁹ Viz deník Věry Jičínské na rok 1940 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵⁵⁰ Viz koncept dopisu Jarmile Fingerlandové ze 16. 2. 1941 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵⁵¹ Dochovala se Hrdličkova odpověď z 10. 3. 1941, ve které jí nabízí volné termíny a sděluje další podrobnosti ohledně vystavovaných exponátů. Dopis in: MmD, fond XIV/236, kart. 213, složka *Výstava v Brně, říjen 1942*.

⁵⁵² [Kat.] *Souborná výstava malířských děl Věry Jičínské*, Spolek výtvarných umělců moravskoslezských Aleš, PAVILON Aleš, Brno, říjen 1942.

⁵⁵³ V pozůstalosti Jičínské se dochoval dopis od Alberta Kutala, který byl zřejmě odpovědí na její žádost o pronesení úvodní řeči. Kutal píše: „Dostal jsem zprávu, že mé zahajovací proslovy z loňského roku zanechaly na určitých místech nepříznivý dojem a nechtěl bych zahajovat výstavy, dokud si věc nevyšetřím. Uvažovali jsme proto s arch. Hrdličkou, jak věc se zahájením Vaší výstavy vyřešit. Nemusíte mít o zahájení obav, nebudu-li mluvit já, pronese proslov někdo jiný [...] Doufám, že mně nebudete mít za zlé tyto komplikace. Poměry jsou však

k barevnému tónu, jako hlavnímu prvku obrazové představy i skladby. Tehdy patrně i život Věry Jičínské byl prochvén něhou a citově se prohloubil. Neboť v mlžné stínohře jejich tehdejších obrazů, v jejich tónovém rozplývání, v jejich tajemnosti je obsaženo zamyšlení i tiché záření nového životního údělu. To záření v malbě Věry Jičínské již zůstalo, ale v obrazech z poslední doby se zveselilo, zvroucnělo, mlha se zvedla, skutečnost protrhla její clony, vztah malířky ke skutečnosti se stal prostší a přirozenější [...]“⁵⁵⁴

Co se týče vystavených prací, ještě se prohloubil trend z předchozího roku. Bylo vystaveno pouze 8 olejů (obrazy z let 1936 – 1937), ale 73 pastelů. Jakoby i tímto chtěla Jičínská demonstrovat svůj postupný odklon od olejomalby.

Recenzenti se vesměs omezili na opakování některých formulací z Pečírkyva úvodu. J. B. Svrček v *Lidových novinách* příznačně poznamenal, že i její olejové obrazy vypadají „pastelově“, poukázal na těsnější styk se smyslovou skutečností v pastelech z poslední doby a na zintimnění a citové zvroucnění.⁵⁵⁵

Recenzent v *Národní politice* hledal souvislost jejich olejových obrazů z let 1936 – 1937 se surrealismem a hodnotil je jako tíživě melancholické. Techniku pastelu označil jako nejvhodnější výrazový prostředek pro Jičínskou.⁵⁵⁶ Velmi podobně popsal vystavené exponáty také recenzent v *Moravském slově*.⁵⁵⁷

Téměř identickým opakováním této výstavy, včetně téměř všech vystavených děl i úvodu do katalogu od Jaromíra Pečírky byla její souborná výstava v Městském muzeu v Hradci Králové v únoru 1943, na které s úvodním slovem vystoupil Karel Plicka⁵⁵⁸ a její pokračování v Domě umění v Moravské Ostravě na přelomu března a dubna 1943.⁵⁵⁹

Jakoby si Jičínská horečným vystavováním v těchto letech chtěla vynahradiť třicátá léta, kdy se uskutečnila pouze jedna její souborná výstava. V dubnu a květnu 1944 opět uspořádala výstavu v Topičově salonu. Zde již byly vystaveny pouze pastely krajín z let 1941 – 1944. Jan Krofta v úvodu ke katalogu vyzvedl to, že její pastely tkví ve skutečnosti, a přece nejsou realistické a to, že v nich podle něj dospěla k osobitému výrazu.⁵⁶⁰

poněkud mimořádné.“ Dochoval se také další dopis od Kutala ze 14. 12. 1942, ve kterém reaguje na děkovný dopis Jičínské. Oba dopisy jsou uloženy in: MmD, fond XIV/236, kart. 213, složka *Výstava v Brně, říjen 1942*.

⁵⁵⁴ Viz katalog výstavy (cit. v pozn. 721)

⁵⁵⁵ jbs [=J.B. Svrček], Souborná výstava Věry Jičínské v pavilonu Alše v Brně, *Lidové noviny*, 27. 10. 1942.

⁵⁵⁶ V. Strý, Brněnská souborná výstava Věry Jičínské, *Národní politika*, 25. 10. 1942.

⁵⁵⁷ vk, Věra Jičínská vystavuje v Alši, *Moravské slovo*, 18. 10. 1942.

⁵⁵⁸ [Kat.] 250. výstava – Věra Jičínská, Městské muzeum v Hradci Králové, 7. – 28. 2. 1943.

⁵⁵⁹ [Kat.] Věra Jičínská, Dům umění v Moravské Ostravě, 28. 3. – 22. 4. 1943.

⁵⁶⁰ [Kat.] Věra Jičínská, Topičův salon, 17. 4. – 7. 5. 1944.

13.2. Čtyřicátá léta

Jičínská malovala ve čtyřicátých letech již téměř výhradně krajinné motivy a to převážně pastelem. V jejích denících z tehdejší doby se často objevují narážky na vlastní neschopnost malby olejem. Například 20. srpna 1941: „ [...] *Maluji olejem – bídě. Opět odkládám olejové barvy a vracím se k pastelu* [...]“⁵⁶¹ Reflekovala posun ve vlastním pojmání svoji malířské tvorby, od myšlenkového konstruování k větší spontaneitě. „*Od jisté doby pozoruji, že má práce malířská plyne jaksi sama sebou, řekla bych bez mé diktátorské vůle. Dříve se mně zdálo, že maluji jak sama si poručím, že jaksi násilně vtěsnávám rozmach výtvarný do oblasti chtěné svojí vůlí. Často se mně zdálo, že postrádám dostatečnou dávku vloh, což odvažuji vůlí. Teprve teď pociťuji jakési vnitřní nutkání, prostě přítomnost něčeho víc než vůle* [...]“⁵⁶²

Její deprese a pochybnosti o smyslu vlastní tvorby ovšem přetrvávaly. Z deníku na rok 1946, 4. února: „ [...] *V ateliéru velmi nespokojená s prací. Musím se najít – sama sebe... Nemá smyslu rozmnožovat řady prostředních malířů* [...]“⁵⁶³, 14. února: „*Nespokojeně prohlížím staré práce a zdá se mně, že jdu dolů místo nahoru* [...]“⁵⁶⁴ Deník na rok 1949, 14. ledna: „*Odpoledne v ateliéru dělám pořádek a kriticky se dívám na své práce starší i nové. Stále to není to pravé, vše konvenční, nic silnějšího, nadprůměrného* [...]“⁵⁶⁵

Její život ubíhal stejným tempem jako ve třicátých letech – starost o dceru, kreslení skic, vernisáže výstav, spolkové schůze, kino. V létě cesty do Dobrušky, Českého ráje a od roku 1946 také do Říček v Orlických horách, kde si koupili chalupu.

Komunistický převrat v roce 1948 Jičínská velmi těžce nesla.⁵⁶⁶ Poznamenal život rodiny Laichterovy i rodiny Jičinských. Laichterovo nakladatelství bylo znárodněno a Prokop Laichter v něm začal pracovat jako řadový zaměstnanec.⁵⁶⁷ Domek rodičů Jičinské v Brně byl

⁵⁶¹ Deník Věry Jičinské na rok 1941 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵⁶² Koncept dopisu sestře Jarmile Fingerlandové ze 4. 3. 1941 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵⁶³ Deník Věry Jičinské na rok 1946 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵⁶⁴ Tamtéž.

⁵⁶⁵ Deník Věry Jičinské na rok 1949 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵⁶⁶ Ze 25. února 1948 pochází zápis z jejího deníku: „*Den nervového vypětí z vítězství komunistů. Nová vláda lidově demokratická podepsána prezidentem Benešem pod nátlakem. Vládne teror a diktát. Zatýkáni, násilí* [...] *Mnoho studentů zatčeno* [...]. *Ozbrojené dělnictvo pochoduje. Pocit jak po obsazení, resp. po Mnichově* [...]“ Viz deník Věry Jičinské na rok 1948 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵⁶⁷ O těchto událostech se zmiňují rodiče Jičinské ve svých dopisech ze 4. 5. a 28. 5. 1949. Oba jsou uloženy in: MmD, fond XIV/236, kart. 209. Z dopisu ze 4. 5. 1949: „*Velmi litujeme též poměry, jak se utváří ve všech podnikcích a též u Vás. Nezbuďte nic jiného, než se vpravit do poměru zaměstnaneckého, byť by to bylo umělcům dosud svobodným proti srsti. Tak se bude muset odpracovat v kanceláři denně těch 8 hodin, hlavně u stolu, a pak přijdou ještě brigády a jiná zaměstnání* [...]“

vyvlastněn a ponechán jim v něm byl pouze malý byt.⁵⁶⁸ Penze jejího otce, která byla do té doby velmi slušná, byla zredukována na minimum. To způsobilo velké hmotné problémy Jičínské, protože její rodina stále částečně žila z jeho příspěvků.⁵⁶⁹ Jičínská proto z finančních důvodů sháněla nějaké příležitostné práce, kde by mohla uplatnit své výtvarnické schopnosti a vydělala peníze pro rodinu. V roce 1949 začala pro družstvo Tvar dodávat návrhy na pohlednice, především květinové náměty a pražské motivy.⁵⁷⁰ V listopadu 1949 se pokoušela pracovat jako návrhářka vzorů brokátů, hedvábí a koberců pro Ústředí lidové a umělecké výroby (ULUV) na Národní třídě, v květnu 1950 jí ovšem na kádrovém oddělení oznámili, že jí nemohou přijmout jako zaměstnankyni.⁵⁷¹

13.3. Padesátá léta

V říjnu 1950 začala spolupracovat s družstvem UPAK, pro které měla navrhovat keramiku. Zpočátku jí to šlo velmi ztuhla, protože naposledy modelovala při svém studiu na Uměleckoprůmyslové škole a proto pouze glazovala. Později se do této práce více vpravila a sama modelovala formy na vázy, zvířátka, popelníky.⁵⁷²

Spolek výtvarných umělců Aleš byl v roce 1950 formálně rozpuštěn a jeho členové vstoupili do oficiálního Svazu čs. výtvarných umělců.⁵⁷³ Pražská pobočka Alše stále fungovala, ovšem v rámci Svazu, a nazývala se *IV. středisko SČSVU Aleš*. Jičínská byla aktivní členkou této odbočky a několikrát za týden se účastnila jeho schůzí. Velmi negativně ovšem vnímala tlaky na podřízení se oficiální doktríně socialistického realismu. V roce 1954 o tom napsala v dopise svému prvnímu učiteli Vojtěchu Doležilovi: „*V umění naše doba prodělává bohužel velké převraty, zejména u nás a v sousedních východních zemích. Učili nás socialistickému realismu, prošli jsme školením, na výstavách přijímány obrazy pouze*

⁵⁶⁸ Rodiče vlastnili dvoupodlažní vilu na ulici Sedlákova č. 49, postavenou v roce 1932.

⁵⁶⁹ Z 29. 7. 1940 pochází dopis od Jaroslava Jičínského bernímu úřadu v Praze na Královských Vinohradech o tom, že poskytuje svojí dceři 1000 Kč měsíčně „*nikoliv jako dar, nýbrž z důvodu své zákonné vyživovací povinnosti vůči své dceři, protože nežije v příznivých finančních poměrech [...]*“ Dopis je uložen in: MmD, fond XIV/236, kart. 209.

⁵⁷⁰ Velké množství kresebných návrhů na květinové pohlednice je uloženo v pozůstalosti Jičínské in: MmD, složky inv. č. 19 A 4392 – 19 A 4401.

⁵⁷¹ Viz deníky Věry Jičínské na rok 1949 a 1950 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵⁷² Tyto výrobky se dochovaly v její pozůstalosti.

⁵⁷³ O Svazu čs. výtvarných umělců se Jičínská ve svých denících vyjadřovala dosti negativně. Například 28. dubna 1948: „*Večer schůze Svazu ve Slovanském domě na Příkopech [...]* Debata naivní, nízká úroveň výtvarníků, co se intelligence týká [...]“ Viz deník Věry Jičínské na rok 1948 (cit. v pozn. 566)

vytčeného směru a výtvarníci odhylného vyjádření zavrhování, jako Zrzavý, Bauch, Tichý aj. [...]“⁵⁷⁴

13. října 1952 Jičínské na schůzi IV. střediska Alše nabídl malíř Emanuel Hradil, aby s ním spolupracovala na restaurování nástropní fresky v budově tehdejší Československé akademie věd a umění. Práce začala 29. října v 8 hodin ráno a s Jičínskou pracovali kromě Hradila ještě výtvarníci Helena Matoušová a Alois Kutílek. Ti si udělali přestávku a sestoupili z lešení a když se vraceli znovu pracovat, zlomilo se pod nimi jedno z nosných prken a celé asi 5 metrů vysoké lešení se zřítilo.⁵⁷⁵

Jičínská byla těžce zraněna, utrpěla otevřenou zlomeninu holenní kosti a luxaci hlezenního kloubu. Ještě v týž den podstoupila náročnou operaci roztržitého kotníku, při které jí byl do něj implantován drátěnný komponent. Tento úraz zanechal na jejím zdraví trvalé následky, výrazně omezil její pohyblivost – chodila potom již stále o holi.⁵⁷⁶ Musela jezdit každý rok na ozdravné pobyty do lázní. Sama svůj stav popsala v žádosti o invalidní důchod: „[...] nemohu ani kratší dobu státi bez opření o hůl, jest mi znemožněna práce u malířských štaflí, nebo rýsovacího stolu. Tyto práce, které jsou naprosto nutny pro výtvarnou tvorbu, již jsem se po celý život věnovala, nemohu vykonávat, takže jsem vlastně z pracovního úsilí úplně vyřazena. Taková činnost je pro mne spojena s těžkými bolestmi v zraněné noze, provázenými značnými otoky. Jest pak samozřejmo, že naprosto nemohu docílit soustředění, kterého je pro uměleckou práci zapotřebí [...]“⁵⁷⁷

Jičínská byla psychicky velmi labilní a celý život trpěla depresemi. Ty se výrazně se prohloubily po převratu v roce 1948 kvůli tíživé finanční i společenské situaci. V té době se v jejím deníku objevují zápisky o touze po smrti. V padesátých letech se začala stupňovat její nevíra ve vlastní malířské schopnosti, což vykulminovalo právě po úrazu. I tyto stavy popsala v žádosti o invalidní důchod: „Nejtíže však jsem postižena nervovými poruchami a duševními útrapami, vyplývající z této mé nemhoucnosti fyzické, které pak mi způsobují těžké deprese a pocity ztráty jakékoli možnosti uměleckého tvoření. Nejsem již nyní opravdu schopna věnovati

⁵⁷⁴ Dopis Jičínské Vojtěchu Doležilovi ze 3. 3. 1954 in: MmD, fond XIV/236, kart. 208.

⁵⁷⁵ Jičínská tento moment popsala ve svém deníku: „[...] pracuji s Hradilem, pak přišli ostatní, podlaha praskla, pódium se rozestoupilo a řítím se s prkny, kbelíky, bednami do propasti [...] Jsem dole uvězněna mezi prkny [...] bolesti v levé noze [...] V bleskové rychlosti jsem snesena dolů k východu. Tam vidím, že mně z nohy leze kost jako u řezníka [...] Taxíkem do nemocnice, Jiráskova klinika, Karlovo náměstí [...]“ Viz deník Věry Jičínské na rok 1952 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵⁷⁶ Jičínská se poté několikrát soudila o náhradu následků. Rozsudek z 2. 6. 1954 o sprostění viny Františka Rouska, který byl za lešení zodpovědný, rozsudek ze 13. 5. 1958 o povinnosti Bytového podniku (zodpovědného za tehdejší opravu budovy ČSAV) platit Jičínské měsíčně částku 900 Kč a další dokumenty in: MmD, fond XIV/236, kart. 208, složka Úraz Věry Jičínské při rest. práci v ČSAV.

⁵⁷⁷ Žádost o invalidní důchod ze 29. 6. 1956, adresovaná krajské zprávě Státní pojišťovny ve Spálené ulici v Praze II, MmD, fond XIV/236, kart. 208, složka Úraz Věry Jičínské při rest. práci v ČSAV.

*se s radostným elánem práci, kterou jsem tak milovala, neboť, i když se mi v mysli vynoří myšlenka na dílo, jež bych ráda stvořila, jest ihned v zápětí provázena bolestným vědomím, že fyzická neschopnost mi nedovolí je realizovat. Upadám proto často do těžké duševní tísně, která pak výtvarný projev vůbec znemožňuje [...]*⁵⁷⁸

Dcera Jičínské, Dana Laichterová, projevovala výtvarné nadání již od dětství. V červnu 1952 byla přijata na střední Výtvarnou školu v Praze na Vinohradech, kde byl jejím spolužákem například malíř Zdeněk Beran. Na této škole zřejmě navzdory okolním stísněným poměrům panovalo poměrně liberální názorové prostředí, protože podle deníkových záznamů Jičínské zastávala na svou dobu velmi progresivní pohled na umění.⁵⁷⁹

V pozůstalosti Jičínské se zachovaly 4 nesignované olejové obrazy, které zjevně nenáleží do kontextu její tvorby. Jsou to hrubé, silně pastózní malby tendující až k informálnímu pojetí, pohybující se na hranici abstrakce.⁵⁸⁰ Domnívám se, že tyto obrazy namalovala právě Dana Laichterová, snad v období svého výtvarného studia nebo někdy na konci padesátých let.

Dana Laichterová se 22. dubna 1960 provdala za svého spolužáka Jiřího Görnera. Protože jeho rodiče se sňatkem vzhledem k jeho nízkému věku nesouhlasili, nastěhoval se Jiří do bytu v ulici U Riegrových sadů 4 a žil zde společně s Danou, její matkou a otcem. Zřejmě někdy v roce 1968 nebo dříve oba emigrovali do zahraničí a podle některých neověřených zpráv žije dnes Dana Görnerová v Kanadě.

13.4. Epilog

V červenci 1958 oslavila Věra Jičínská šedesáté narozeniny. Její zdravotní stav se díky následkům úrazu v tomto období stále zhoršoval. Prokop Laichter jej popsal v dopise sestřenicí Jičínské, Csuli Teglas: „*Utrpěla tehdy nervový šok, který zavinil, že postupem času*

⁵⁷⁸ Žádost o invalidní důchod (cit. v předch. pozn.)

⁵⁷⁹ 3. listopadu 1957: „*Danka horuje jen pro modernu, Kubištu a zákonitost při stavbě obrazu. Mluví i proti Antonínu Slavičkoví. Je to jednostranné [...]*“ Viz deník Věry Jičínské na rok 1957 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320; 25. ledna 1959: „*Dáňa hovoří o budoucím umění, pouze abstrakce a spojitost s architekturou. Dovede mně hodně snížit i zdeptat. Rozhodně optimismu nepřidá a ten bych právě potřebovala [...]*“ Viz deník Věry Jičínské na rok 1959 in: MmD, fond XIV/234, kart. 320.

⁵⁸⁰ Obrazy inv. č. 19 A 4015; 19 A 10819; 19 A 4265; 19 A 4011. Tyto obrazy přiřadila k tvorbě Jičínské Hana Rousová, která se domnívala, že Jičínská se ještě v roce 1957 probudila k natolik tvůrčímu životu, aby byla schopná nechat za sebou svoje pastelové náladové krajiny a vytvořit tato naprosto odlišná a nově pojatá díla. Srov. Rousová, H., [Kat.] *Linie, barva, tvar* (cit. v pozn. 16), s. 82; heslo in: Horová, A. (ed.) *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (cit. v pozn. 17), s. 323. Její deníkové záznamy ani její ostatní tvorba z padesátých let to ovšem nijak nepotvrzují a spíše vylučují.

zákeřně se vyvinula tak zvaná nemoc Parkinsonova, jež zvolna u Věry ochromovala pohyb nohou, omezovala její chůzi a jednostranný pohyb také přivodil pokřivení páteře, tzv. kyfoskoliózu [...] ⁵⁸¹ Několikrát ročně se jezdila léčit do lázní, především do Mariánských lázní a do Jáchymova, kde se stále pokoušela kreslit.

V březnu 1961 začala mít problémy s močovými cestami, které vyvrcholily 27. března, kdy ji Prokop Laichter odvezl do nemocnice, kde mezi čtvrt na tři a půl třetí zemřela v urémické agónii. „*Věřin osud byl ale tím tragičtější, že vlastní úraz [...] nebyl příčinou jejího rychlého závěru. Věřiny síly sice od dnů kolem Dančiny svatby rapidně ochabovaly pohybově – ale byla lékařsky zanedbána špatná funkce cest močových [...] což bylo nakonec příčinou rychlé Věřiny smrti během týdne [...]*“ ⁵⁸²

Pohřeb se konal v pátek 31. března 1961 v krematoriu ve Strašnicích. ⁵⁸³ Urnu s jejím popelem měl Prokop Laichter uloženu doma vedle urny své první manželky Anuše Koubové-Laichterové. Na adresu Prokopa Laichtera došlo velké množství dopisů od přátel, které vyjadřují veliký údiv nad nečekanou předčasnou smrtí, ale zejména bolest nad ztrátou blízké přítelkyně. ⁵⁸⁴ Spisovatel Richard Špaček napsal: „*V mých vzpomínkách bude žít jako niterně a citově bohatá bytost, přítelkyně – stále pohotová zpřijemnit, zjasnit svým individuálně nejcennějším tak přirozeně, nenáročně, prostě, samozřejmě jako studánka dává svoji svěžest [...]*“ ⁵⁸⁵

14. Závěr

Jak zhodnotit jako celek tvorbu Věry Jičínské a vřadit ji do širšího kontextu meziválečné malby? Její malířské směřování poznamenalo několik zásadních zlomů, které změnilo orientaci její tvorby. Jako mladičká dívka poznala „kyselovský“ dekorativismus, ilustrační grafiku, jejíž techniku zřejmě díky svému nadání záhy ovládla. Mohla se díky tomu stát jednou z mnoha tehdejších absolventek Uměleckoprůmyslové školy, vytvářejících čas od času sobě pro radost květinová zátiší, žánrové výjevy nebo ex libris, shovívavě nebo ironicky odkazovaných v uměleckých časopisech do hájemství „ženského“ umění, kde vládne

⁵⁸¹ Koncept dopisu Prokopa Laichtera Csuli Teglas z roku 1961, ve kterém jí děkuje za projevenou soustrast a popisuje okolnosti smrti manželky. Koncept uložen in: MmD, fond XIV/236, kart. 208, složka *Kondolence 1961*.

⁵⁸² Tamtéž.

⁵⁸³ Parte s citátem jejího osobního vyznání z pařížského deníku z roku 1925 je uloženo in: MmD, fond XIV/236, kart. 208, složka *Úřední listiny...*

⁵⁸⁴ Kondolenční dopisy mj. od Františka Muziky, Charlotty Martinů, Vojtěcha Sedláčka, Vojtěcha Tittelbacha, Zory Šemberové a mnoha dalších jsou uloženy in: MmD, fond XIV/236, kart. 208, složka *Kondolence 1961*.

⁵⁸⁵ Strojopisný dopis od Richarda Špačka. Uložen ve složce *Kondolence 1961* (cit. v předch. pozn.)

sentiment, „citovost“, svázanost konvencemi „co se má malovat“ a do značné míry také diletantství.

Pobyt v Mnichově, kde sice pokračovala ve studiu grafiky na konzervativní Kunstgewerbeschule jí však pomalu otevírá oči. I v rigidním mnichovském grafickém prostředí ucítí mocný závan přitažlivosti moderních směrů, které bují po válečné přetržce nanovo v Paříži. Grafika jí přestává stačit, chce více a rozhodne se po hlavě skočit do víru pařížských nespoutaných dvacátých let. Nemajíc žádné zkušenosti s malbou přichází do tavicího kotle salonů, soukromých malířských škol a nepřeborného množství přežívajících starších i nově vznikajících malířských směrů.

A počátky jsou tápavé – vliv zřejmě ne zcela pochopeného purismu, poté intenzivní snaha proniknout k duchu kubismu. Ten v poválečných letech sám prochází výraznou proměnou, stává se módním stylem, který dodávají i průměrní malíři punc „modernosti“. Exploatují se výdobytky kubismu, aby byly používány již pouze jako tvarové dekorace. Kubismus se mísí s větším příklonem k předmětnosti, tvary již nejsou analyzovány. Tento proud nacházíme i v naší malbě, kde si můžeme připomenout například neortodoxní přetavení kubismu některých členů skupiny Tvrdošijných, kteří používají kubismus „*k cílům obsahového poselství*“⁵⁸⁶.

Díky tomuto většímu přimknutí kubismu k jevové celkově od něj někteří malíři plynule přecházejí k různě chápaným modifikacím tvarově zjednodušeného realismu. A právě v tomto kontextu je třeba vnímat tehdejší kubizující obrazy Jičínské, které ostré hrany používají k ozvláštňení zobrazení zcela reálných lidí nebo věcí. I když je lze považovat za školské záležitosti, prozrazují bezpochyby malířský talent, smysl pro konstruktivní řád a také pro vytříbenou zúženou barevnost. Pro Jičínskou jsou však především poučením o zákonitostech moderní malby, které zúročí ve svých dalších pařížských letech. Již v těchto obrazech můžeme nalézt některé rysy, které budou charakteristické i pro další etapy její tvorby – minimum exprese, spíše rozumový než intuitivní přístup k malbě, hloubání nad kompozicí, snaha o vyvažování a harmonii – tyto komponenty způsobují, že z jejích obrazů vyzařuje státnost, klid, nadčasovost.

Počáteční kubizující etapa její pařížské tvorby jí tedy dovolila nahlédnout do principů moderního výtvarného výrazu, nejdůležitějším přínosem bylo pochopení účelu a zákonitostí tvarové redukce a kompozičního řádu. Co dalšího z toho, co nabízela tehdejší pařížská malba si tedy mohla vybrat? Nasála duch jejího podhoubí, které ve dvacátých letech tvořily především nejrůznější modifikace realismů, poučených právě tvarovou redukcí kubismu a

ostatních předválečných moderních směrů. A vybrala si učitele, který těmito směry osobitým způsobem prošel a ve dvacátých letech se obrátil právě k předmětnosti – André Lhota.

Lhotův tehdejší styl bývá často nazýván neoklasicismem, zejména pro výběr nadčasových malířských témat – portrét, akt a také pro inspiraci, kterou hledal v různých etapách malby minulosti, především v renesanci a klasicismu. Lze jej ovšem chápat právě jako tvarově zjednodušený realismus. V tomto proudu pařížské malby nenacházíme tendenci zaměřovat se na palčivá sociální témata jako tomu bylo například v malbě nové věčnosti v Německu, jejíž vliv se částečně odrazil i v tehdejší české malbě. Jakoby se zde naplňovalo heslo, které v roce 1928 příznačně pojmenoval Václav Špála: „*Obraz má být především dobrá malba.*“⁵⁸⁷ V naší historii umění bývá tento proud nazýván buď také neoklasicismem, postkubistickým realismem, čistou výtvarností. „*Umělci čisté výtvarnosti neopisovali realitu, ale abstrahovali její vlastnosti do senzuálně vypjatého obrazu, který měl výrazné znaky odkazující na realitu.*“⁵⁸⁸ A tuto charakteristiku můžeme použít i na tehdejší pařížské realismy a tvorbu Lhotovu.

Pod jeho vlivem se tvary na obrazech Jičínské zaoblují, ale zůstává tendence ke zjednodušení a také ke zploštění s cílem vybrat si z viděné reality to podstatné a tímto výběrem vypovědět něco o sobě a svém vnímání zobrazovaného člověka, předmětu nebo krajiny. Jičínská vypovídá především prostřednictvím ženských portrétů a aktů, ve kterých jakoby zkoumala podstatu ženství, co je to být ženou, co vytváří to, že se nám žena zdá krásná. Za vrchol této etapy můžeme považovat portréty a akty oblíbeného modelu Jičínské, tanečnice Lydie Wisiakové, na nichž přes určitou strnulost a nehybnost vyzařuje snaha o postižení jemných nuancí výrazu této kultivované ženy, nepostižitelného tajemství jejího graciózního nevtíravého půvabu. Jičínská se potýká s určitou nevytříbeností svého štětce, jehož nedokonalost můžeme sledovat hlavně v podání detailů postav, zejména rukou. Jako celek se však její tehdejší malba začíná jevit jako stále více kompaktní a skze čím dál dokonalejšího osvojování Lhotovy malířské metody můžeme sledovat probleskování snahy o vlastní výraz.

V roce 1927 nastává další etapa její tvorby. Díky ovládnutí „lhotovských“ zásad výstavby obrazu se mohla odvážněji pustit do témat, která jí byla velmi blízká – intimních portrétů mulatek, černošek a cikánek. Jistě zde sehrál značný vliv dobový příklon k

⁵⁸⁶ Hlušíčka, J. (cit. v pozn. 87), s. 66.

⁵⁸⁷ Lahoda, Vojtěch (cit. v pozn. 225), s. 102.

⁵⁸⁸ Lahoda, Vojtěch (cit. v pozn. 225), s. 103.

„černoškému“ exotismu, ale především se do nich vtělila romantická touha Jičínské po „jiném“ světě, nedotčeném moderní civilizací, po jakémsi ztraceném ráji.

Jako další bod, který měl vliv na směřování její tvorby se může jevit její první souborná výstava v Čechách, v Alšově síni Umělecké besedy v roce 1927 a zejména kritické ohlasy na ni. Třebaže mnozí kritici vyzvedli její nepochybný talent, většina z nich jí vytýkala přílišné soustředění se na formální stránku obrazu na úkor obsahové a schematicnosti provedení. Snad také díky tomu se Jičínská v dalších letech svého pařížského pobytu, kdy již nestudovala u Lhota, začala ve svých portrétech a aktech snažit o hutnější, nervnější malbu, uvolnění tvarové uzavřenosti a schematu. Ke konci dvacátých let tak nastává mírný posun k větší uvolněnosti a expresivnosti malby, ale základ zůstává stejný – snaha o harmonii, vyvažování, zachycení jemných nuancí výrazu modelu.

Jako zlomový moment pro výtvarnou i životní dráhu Jičínské se jeví její sblížení s bývalým spolužákem z Uměleckoprůmyslové školy Prokopem Laichterem v roce 1930. Vliv Laichterových svérázných názorů na malbu, jejichž základ tvořil nekritický obdiv k malbě italských „primitivů“, lze spatřovat v několika excesivních obrazech z roku 1931. V té době u Jičínské dochází k posunu od střízlivé vytríbené barevnosti několika zemitých tónů k často až násilné a křečovitě pestrosti, která se k jejímu statickému monumentálnímu konstruktivnímu provedení nehodila a působila velmi neústrojně. Ona sama to zřejmě cítila a po svatbě s Prokopem Laichterem a návratu do Čech se rozhodla pro zcela radikální změnu svého způsobu malby.

Vyrovňávání se pražským uměleckým klimatem počátku třicátých let, tolik odlišným od pařížských dvacátých let, pro Jičínskou nebylo lehké. Vliv dusivé společenské situace, způsobené celosvětovou hospodářskou krizí a hrozbou německého fašismu dostal výraz ve všeobecném příklonu umělců k imaginativnímu umění nebo mysticistně zaměřené abstrakci, také v přílivu existenciálních témat v malbě, zkoumajících základní hodnoty lidského života. Druhým proudem, který se poté u řady umělců převládl ve čtyřicátých letech, byl realismus oslavující rodnou zemi, její krajinu a práci lidí. Oběma těmito hlavními polohami malby byla Jičínská zasažena a zejména díky tomuto rozptylu působí její tvorba ze třicátých let značně nesourodě a tápavě.

Ve snaze odvrhnout „lhotovský“ typ malby s vyvinutým plastickým tvarem a monumentálním pojetí lidské postavy se snaží vydat se zcela jiným směrem. Začíná naopak tvary odhmotňovat, nesoustředí se již na individuálního člověka, který se pro ni nyní stává temnou loutkou bez tváře, účinkující většinou v žánrovém výjevu. Jako hlavní formální cíl si Jičínská zřejmě také díky vlivu své fotografické vášně vytkla zkoumání světelné atmosféry

na obraze. Mlžené rozostřené obrysy jí slouží ke zmíněnému odhmotňování tvarů, zachycuje až impresionisticky laděné melancholické večerní výjevy, osvětlené interiéry, vržené stíny. Jako vliv imaginativního umění můžeme hodnotit její příklon k mytologickým tématům, v jejím podání ovšem značně narativním. Po několika zdařilých, ale v kontextu její tvorby více méně osamělých formálních experimentech z roku 1936 a narození dcery v roce následujícím, se „hledačské“ období její tvorby definitivně uzavírá.

Na konci třicátých a zejména ve čtyřicátých letech v její tvorbě zcela převládlo soustředění na zachycování krajinných motivů a téměř výhradně začíná používat techniku pastelu. Tento příklon ke krajinomalbě a žánrovým výjevům z venkovského prostředí korespondoval s tehdejšími změnami v české malbě, které můžeme pozorovat v období po okupaci Československa. Tyto změny popsal v souvislosti s radikálním odvratem Františka Foltýna od nefigurativní malby ke krajinářskému realismu Jiří Hlušíčka: *„Mnichovská zrada a okupace české země Hitlerovými vojsky v březnu 1939 staví veškeré umělecké počínání do zcela nového světla. Tvůrčí postoj je nyní, více než tomu bylo kdykoliv před tím, věci občanského charakteru [...] Subjektivistická výlučnost tvorby se mu nyní jeví neadekvátní době, která naopak nastoluje požadavek myslet na vnímatele [...]“*⁵⁸⁹

Na této vlně již tvorba Jičínské zůstala, nedokázala a ani nechtěla zachytit nové impulsy, které v malbě nastaly po válce. V roce 1948 byla její rodina zasažena komunistickým převratem a v roce 1952 ji těžký úraz zcela vyřadil z možnosti výrazněji změnit svůj způsob výtvarného vyjádření.

Jičínská dovedla citlivě reagovat na různorodé umělecké podněty meziválečného období. Bezpochyby velmi talentovaná osobnost ovládla „lhotovský“ zjednodušený realismus a některé její pařížské obrazy jsou velmi kvalitními malbami. Tvorba ze třicátých let je rozporuplnější, tápavější a méně sevřená, jakoby se malířka ve všech vlivech právě pro svou intenzivní snahu orientovat se v nich, ztrácela. Její obrazy z té doby nedosahují výrazu ani originality velkých individualit naší tehdejší malby, ale jejich poznání je dalším příspěvkem k úplnějšímu pochopení mnohvrstevnatosti meziválečné výtvarné tvorby. Na závěr proto nelze necitovat slova Hany Rousové: *„Dílo Věry Jičínské by si v kvalitativním výběru zasloužilo retrospektivní výstavu, která by konfrontací jednotlivých názorových poloh demonstrovala osobitou invenci autorky a její vztahy k světovému i českému výtvarnému umění dvacátých a třicátých let [...]“*⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Hlušíčka, Jiří, *František Foltýn*. Praha 1982, s. 123.

15. Katalog

Katalog není pojat jako úplný soupis díla Věry Jičínské, proto obsahuje pouze údaje o jejích dílech ze dvacátých a třicátých let, která byla předmětem rozboru této práce. Snažila jsem se zejména podat ucelený a vyčerpávající chronologický přehled obrazů z tohoto období. Kresebného materiálu z těchto let se zachovalo velké množství a proto katalog v tomto směru také není vyčerpávající, podává pouze přehled o nejvýznamnějších a pro dataci obrazů nejdůležitějších kresbách, uvedeno není například velké množství kreseb výrazně skicovitého typu. Katalog také neobsahuje údaje o některých dochovaných grafikách (grafiky typu *ex libris*).

V případě, že byl autorský název znám nebo se mi jej při bádání podařilo zjistit, preferovala jsem jeho uvedení v katalogu. Nebyl-li znám, zvolila jsem nejvýstižnější možné pojmenování díla. Jisté nepřesnosti nebo posuny ve významu mohly nastat při překladu názvů některých neznámých obrazů ze dvacátých let z maďarštiny, případně z francouzštiny.

Bezpečné datace jsou uvedeny za názvem. Nejisté datace jsou v závorkách. Přesně nedatovatelné práce jsou opatřeny daty, ohraničujícími období pravděpodobného vzniku.

Položky technika, podklad, rozměry jsou uvedeny za sebou ve zmíněném pořadí. U neznámých obrazů, u kterých nebylo možné přesně zjistit podklad jsou údaje ponechány jako torzální (Jičínská ovšem jako podklad pro olejové obrazy používala výhradně plátno). Rozměry obrazů jsou uvedeny v cm, u kreseb v mm, na prvním místě je uvedena výška, na druhém šířka.

Uvedena je autorská signatura, případně datace. Další údaj se týká rubové strany díla, na které u Jičínské často nacházíme autorský název, který je v katalogu uveden v uvozovkách v kurzívě. Takto jsou uvedeny i rukopisné příписы Prokopa Laichtera. Zde se nachází také údaje o razítcích a jiných identifikačních značkách z výstav.

Všechny obrazy a kresby uvedené v katalogu jsou v majetku Městského muzea v Dobrušce.

Jednotlivé výstavy, na nichž bylo dílo představeno jsou uvedeny ve zkratkách v pořadí místo, rok, katalogové číslo (pokud je známé), v závorce je uveden název, pod kterým bylo dílo vystaveno, případná datace uvedená v katalogu výstavy a případná cena (ta je uvedena v měnových jednotkách uvedených v katalogu výstavy.). Úplné názvy k jednotlivým zkratkám výstav jsou uvedeny v závěru této kapitoly.

⁵⁹⁰ Rousová, Hana (cit. v pozn. 16)

Dalšími položkami katalogu jsou prameny a literatura zmiňující dílo. Bylo-li dílo reprodukováno, je připojen údaj repr.

Zkratky názvů výstav

Paříž 1925 – 36. Salon des Indépendants

Paříž 1926 a – *Exposition de l'Academie André Lhote, Sacre du Printemps, 5 rue du Cherche-Midi*

Paříž 1926 b – 37. Salon des Indépendants

Pécs 1926- *A Pécsi Képzőművészeti kiállítás. Nemzeti Szalon* – výstava pécských výtvarných umělců

Brno 1926 – *XIII. výstava Skupiny výtvarných umělců v Brně, Českoslovenští malíři z Paříže*, výstavní pavilon na Žerotínově náměstí, spolu s F. Z. Eberlem, J. Karsem, O. Kubínem a S. Guerzoni

Budapešť 1926 - *Nemzeti Szalon, 363-ik Kiállítása*, souborná výstava Věry Jičínské spolu s Tiborem Bakossem, Tiborem Bánem a Ferencem Zajtim

Praha 1927 – Souborná výstava Věry Jičínské v Alšově síni Umělecké besedy

Paříž 1927 a – 38. Salon des Indépendants

Paříž 1927 b - *Exposition d'un Groupe de Femmes-peintres Tchécoslovaques* (V. Dysmasová – V. Jičínská– A. Macková – J. Winterová-Mezerová, M. Podhajská – H. Šramková), Galerie A. – G. Fabre

Pécs 1927 - *A Pécsi képzőművészek és műbarátok társasága. Őszi kiállításának tárgymutatója. Dunántúl egetemi nyomdája* – výstava Spolku výtvarných umělců v Pécsi

Pécs 1928 a - *A Nemzeti Szalon 388 – ik kiállítása. A képzőművészek vidéki szövetsége első kiállításának* – 1. výstava Svazu venkovských (krajových) umělců

Pécs 1928 b - *A Pécsi képzőművészek és műbarátok társasága. Őszi kiállításának tárgymutatója*, Podzimní výstava Spolku výtvarných umělců v Pécsi

Paříž 1928 a – 39. Salon des Indépendants

Paříž 1928 b – Salon d'Automne

Praha 1928 – *Vánoční výstava Umělecké besedy*, Alšova síň Umělecké besedy

Paříž 1929 a – 40. Salon des Indépendants

Pécs 1929 - *A Pécsi képzőművészek és műbarátok társasága. Tavaszi kiállításának tárgymutatója*, Jarní výstava Spolku výtvarných umělců a přátel umění v Pécsi

Paříž 1929 b – Salon d'Automne

Paříž 1930 a – 40. Salon des Indépendants

Paříž 1930 b – Výstava v galerii Mary-Elizabeth, 42 quai d'Orléans, Ile Saint-Louis

Paříž 1930 c – Salon des Tuileries

Paříž 1930 d – Salon d'Automne

Paříž 1931 a – 41. Salon des Indépendants

Paříž 1931 b – Salon des Tuileries

Paříž 1931 c – Salon d'Automne

Paříž 1932 – Salon des Tuileries

Praha 1933 – *Členská výstava Skupiny V.U. v Brně*, Mánes

- Brno 1933 - *Členská výstava Skupiny V.U v Brně, Künstlerhaus*
- Paříž 1933 b – Salon des Tuileries
- Paříž 1934 a – Salon des Indépendants
- Paříž 1934 b – Salon des Tuileries
- Brno 1934 – *Členská výstava Skupiny V.U. v Brně, Künstlerhaus*
- Brno 1935 – *Členská výstava Skupiny V.U. v Brně, Künstlerhaus*
- Paříž 1935 – Salon des Tuileries
- Brno 1936 a – Souborná výstava v galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně
- Brno 1936 b – *Členská výstava Skupiny výtvarných umělců v Brně, Künstlerhaus*
- Praha 1936 a – *Taneční výstava, budova SVU Mánes*
- Praha 1936 b – *Kresby, akvarely. Členská výstava Skupiny výtvarných umělců v Brně, Alšova síň Umělecké besedy*
- Praha 1937 – *Členská výstava Skupiny výtvarných umělců v Brně, Mánes*
- Brno 1937 – *Členská výstava Skupiny výtvarných umělců v Brně, Künstlerhaus*
- Košice 1938 - 211. *výstava Východoslovenského muzea v Košicích, Skupina výtvarných umělců v Brně*
- Paříž 1938 – Salon des Tuileries
- Zlín 1939 - *IV. Zlínský salon, Studijní ústav*
- Brno 1939 – *Podobizna, IV. (136) výstava SVUM Aleš, Pavilon Aleš*
- Praha 1939 – *Národ svým výtvarným umělcům*
- Praha 1941 a – Souborná výstava, Topičův salon
- Olomouc 1941 – *III. členská výstava pražské odbočky Spolku výtvarných umělců moravskoslezských Aleš*
- Kladno 1941 – *V. členská výstava pražské odbočky SVU Aleš, Divadlo v Horním Kladně*
- Moravská Ostrava 1942 – *IV. Členská výstava pražské odbočky SVU Aleš, Dům umění*
- Brno 1942 – Souborná výstava, pavilon Aleš
- Hradec Králové 1943 – Souborná výstava, Městském muzeum
- Moravská Ostrava 1943 – Souborná výstava, Dům umění
- Dobruška 1947 – *25 let maliřského vývoje, Vlastivědné muzeum*
- Praha 1949 – *XXXIII. členská výstava SVU Aleš v Praze, Pavilon Jednoty výtvarných umělců*
- Deštné v Orlických horách 1977 – Souborná výstava v sále Národního domu
- Praha 1988 – *Linie, barva, tvar. Galerie hlavního města Prahy*
- Praha 1989 – *Český neoklasicismus dvacátých let II. Mezi klasickým řádem a selankou. Galerie hlavního města Prahy*

15.1. Katalog obrazů

O1 Pařížské střechy (1923 – 1924)

olej, plátno, 48,5 x 59 cm

neznačeno; na rubové straně rukou autorky: „Pařížské střechy“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10808

Výstavy: Budapešť 1926, č. 74 (*Tetők*, nedatováno, 3000 P.); Pécs 1927, č. 2 (*Háztető*, nadatováno, 150 P.)

Lit.: Svrček, J. B.: *Moderní výtvarné umění na Moravě. Deset let Skupiny výtvarných umělců v Brně*. Brno 1933, s. 50.

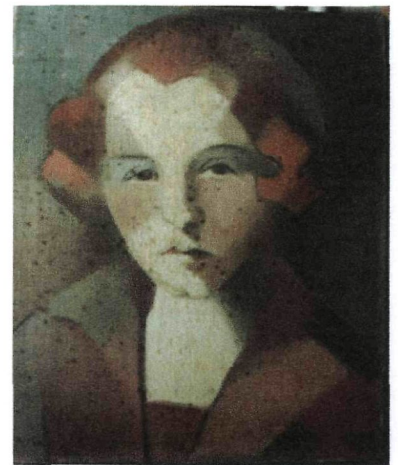


O2 Portrét ženy s rezavými vlasy 1924

olej, plátno, 46 x 38 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská, vpravo dole: 1924; na rubové straně rukou autorky „Portrait de Rothaarey“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4342



O3 Španělská krajina (1924)

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výstavy: Praha 1927, č. 32 (nedatováno, 1000 Kč)

Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *To co předcházelo v poměru u Věry*. MmD, fond XIV/234, kart. 197

Lit.: Prokop Laichter, *Výstavy malířek, Naše doba*, 34, 1927, s. 564; (adv), *Obrazy Věry Jičínské, České slovo*, 1. 6. 1927.

O4 Kompozice s pěti ženskými akty (1924 -1925)

olej, plátno, 63,5 x 79,5 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10849

Výst.: Paříž 1925 (*Peinture*, 1200 frs); Budapešť 1926, č. 78 (*Kompozició öt alakkal*); Pécs 1926 č. 161 (*Kompozició öt alakkal*, nedatováno, 5000 P); ?Pécs: 1927, č. 20 (*Kompozició*, nedatováno, 200 P); Deštné v Orlických horách 1977, č. 1 (*Ženy*, nedatováno).

Lit.: es [=Emanuel Siblík?], *Českoslovenští umělci v pařížském „Salonu Nezávislých“*, *Národní politika*, 29. 3. 1925.



O5 Pohled z mého ateliéru 1925

olej, plátno, 65 x 54 cm

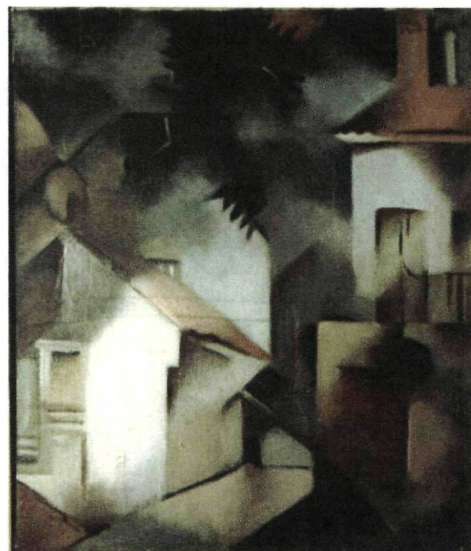
značeno vpravo nahoře: Věra Jičínská 1925, na rubové straně lístek ze *Salonu des Indépendants* 1925, rukou autorky: „*Vue de moi atelier*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10806

Výst.: Praha 1927, pravděpodobně č. 34 (*Pohled z atelieru*, nedatováno, neprodejné); Paříž 1934 a (*Vue de mon atelier*, 1925).

Prameny: Fotografie z výstavy v Alšově síni Umělecké besedy v roce 1927, MmD, fond XIV/236, kart. 323.

Lit.: Prokop Laichter, *Výstavy malířek, Naše doba*, 34, 1927, s. 565; Pečírka, Jaromír, *Rozhovor s malířkou Věrou Jičínskou, Měsíc*, V, 1936, č. 3, s. 14.



O6 Čtenářka (1925 – 1926)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 71 (*Vázlat az olvasónőhöz*, nedatováno, 1500 P); Paříž 1927 b, č. 4 (*La lecture*).

O7 Žokej (1925 – 1926)

tempera, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 75 (*Jockey*, nedatováno, 3500 P).

O8 Zátíší s negerskou plastikou (1925 – 1926)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 76 (*Csendélet négerplasztikával*, nedatováno, 3500 P); ? Praha 1927, č. 12, 15, 18 nebo 26.

O9 Kompozice se třemi ženskými akty (1925 – 1926)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 80 (*Kompozíció három alakkal*, nedatováno, 5000 P); Pécs 1926, č. 162 (*Kompozíció három alakkal*, nedatováno, 5000 P).

Pozn.: Podle dochovaných tužkových kreseb šlo pravděpodobně o kompozici tří ženských aktů.

O 10 Maďarka (1925 – 1926)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 82 (*Magyar asszonyok*, nedatováno, 2000 P).

O 11 Pécská krajina (1925 – 1926)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 83 (*Pécsi tájék*, nedatováno, 1500 P).

O 12 Zátíší s citrony 1926

olej, plátno, 53 x 44 cm

značeno vpravo dole: V. Jičínská 26

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10814

Výst.: ? Budapešť 1926, č. 84 (*Csendélet*, nedatováno, 3500 P); ? Brno 1926, č. 34 (*Zátíší*, nedatováno, 1500 Kč); ? Pécs 1926, č. 160 nebo 164 (*Csendélet*) Dobruška 1947, č. 3 (*Zátíší s citrony*, neprodejné) Deštné v Orlických horách 1977, č. 3 (*Zátíší s citrony*)



O 13 Černoch 1926

olej na plátně

nezvěstné

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 1926

Výstavy: Budapešť 1926, č. 92 (*Négerfej*); Brno 1926, č. 40 (*Hlava černocho*, nedatováno, 2000 Kč); Pécs 1926, č. 163 (*Négerfej*); Praha 1927, č. 7 (*Černoch*, nedatováno, 1500 Kč); Deštné v Orlických horách 1977, č. 2 (*Černoch*)

Prameny: Rukopisný přípis Prokopa Laichtera v katalogu souborné výstavy Věry Jičínské v Alšově síni Umělecké besedy, MmD, fond XIV/236, kart. 213.

Lit.: repr. in *Život* VI, 1927.

O 14 Stojící ženský akt 1926

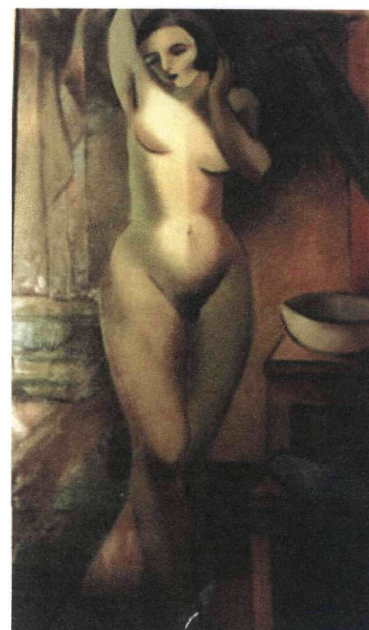
olej, plátno, 130 x 67,5 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská Paris 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4016

Výstavy: ? Budapešť 1926, č. 73 (*Akt tanulmány*, nedatováno, 2500 P); Praha 1927, č. 13 (*Studie aktu*, nedatováno, 400 Kč).

Prameny: Fotografie z výstavy v Alšově síni Umělecké besedy v roce 1927, MmD, fond XIV/236, kart. 323.



O 15 Portrét tanečnice Lydie Wisakové I. 1926

olej, plátno, 62,5 x 46,5 cm

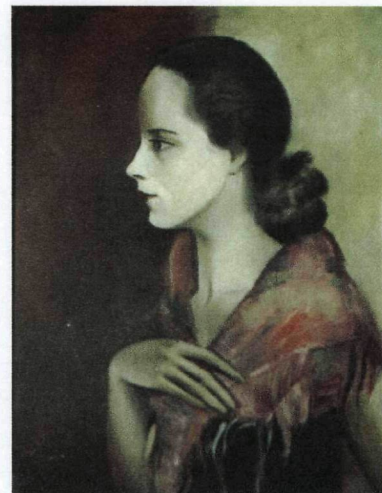
značeno vlevo nahoře: Věra Jičínská Paris 1926; na rubové straně rukou autorky „Portrait de la danseuse Lydia Wisiaková“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10800

Výst.: Paříž 1927a (*Portrait de la danseuse L. Wisiakova*, nedatováno, 4000 frs); Praha 1927, ?č. 33 (*Portrét tanečnice*, nedatováno, neprodejné).

Lit.: repr. in: *Éve*, 13. 2. 1927; *Prager Presse*, 22. 5. 1927.

Pozn.: Na výstavě v Alšově síni Umělecké besedy v roce 1927 Jičínská vystavila dvě varianty *Portrétu tanečnice Lydie Wisakové*, ale pouze jeden pod názvem *Portrét tanečnice*, není tedy jasné, který z nich byl vystaven pod tímto a který pod jiným názvem.



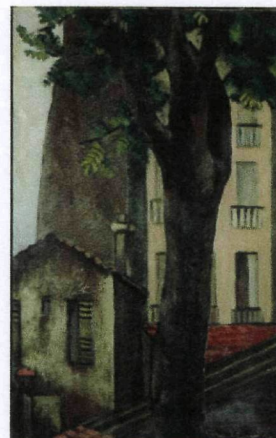
O 16 Pohled z mého okna 1926

olej, plátno, 79 x 49 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská, na rubové straně lístek ze Salonu des Indépendants 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3979

Výst.: Paříž 1926 (*Paysage*, nedatováno, 1200 frs); Budapešť 1926, č. 81 (*Kilátás a műteremből*, nedatováno, 5000 P).



O 17 Domy 1926

olej, plátno, 73 x 50 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3926

Výst.: Praha 1927, zřejmě č. 19 (*Sousední domy*, nedatováno, 600 Kč); ? Deštné v Orlických horách 1977, č. 5 (*Město*).

Prameny: Fotografie z výstavy v Alšově síni Umělecké besedy v roce 1927, MmD, fond XIV/236, kart. 323.

Pozn.: Obraz je ve velmi špatném stavu, silná patina.



O 18 Z Edinburku 1926

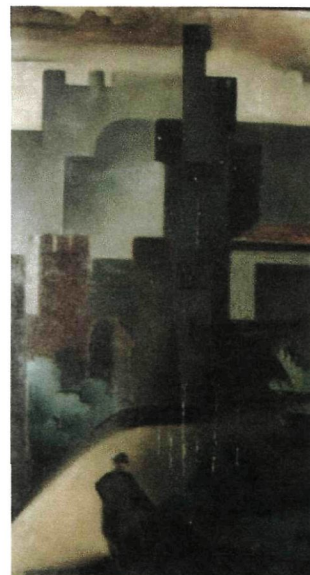
olej, plátno, 80 x 44 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská; na rubové straně na rámu rukou autorky:
„Člověk a architektura“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4077

Výst.: Budapešť 1926, č. 89 (*Edinburgh*, nedatováno, 5000 P); Brno 1926, č. 38 (*Edinburgh*, nedatováno, 2000 Kč); Praha 1927, č. 1 (*Z Edinburku*, nedatováno, 1000 Kč); Pécs 1927, č. 24 (*Edinburg*, nedatováno, neprodejné); Pécs 1928 a, č. 81 (*Edinburg*, nedatováno, 170 P).

Prameny: Rukopisný přípis Prokopa Laichtera v katalogu výstavy v Alšově síni Umělecké besedy v roce 1927, MmD, fond XIV/236, kart. 213; fotografie z téže výstavy, MmD, fond XIV/236, kart. 323.



O 19 Nábřeží v Londýně 1926

tempera, plátno, 61 x 50 cm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 423

Výst.: Budapešť 1926, č. 88 (*Londoni quai*, nedatováno, 5000 P); Brno 1926, č. 43 (*Nábřeží v Londýně*, nedatováno, 2000 Kč); Praha 1927, č. 4 (*Nábřeží v Londýně*, nedatováno, 800 Kč).

Prameny: Rukopisný přípis Prokopa Laichtera v katalogu výstavy v Alšově síni Umělecké besedy v roce 1927, MmD, fond XIV/236, kart. 213.

Lit.: V. Opp. [=Viktor Oppenheimer], *Austellung tschechischer, in Paris schaffender Künstler, Tagesbotte*, 9. 9. 1926; Prokop Laichter, *Výstavy malířek, Naše doba*, 34, 1927, s. 564.

Pozn.: Identifikován podle zmíněného přípisu Prokopa Laichtera.



O 20 Hřbitov v Edinburku 1926

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 90 (*Temetõ Edinbourghban*, nedatováno, 5000 P); Brno 1926, č. 39 (*Hřbitov v Edinbughu*, nedatováno, 2000 Kč); Praha 1927, č. 2 (*Hřbitov v Edinburku*, nedatováno, 1000 Kč).

Prameny: Rukopisný přípis Prokopa Laichtera v katalogu výstavy v Alšově síni Umělecké besedy v roce 1927, MmD, fond XIV/236, kart. 213

Lit.: V. Opp. [=Viktor Oppenheimer], *Austellung tschechischer, in Paris schaffender Künstler, Tagesbotte*, 9. 9. 1926; Prokop Laichter, *Výstavy malířek, Naše doba*, 34, 1927, s. 564 .

O21 Na břehu Temže 1926

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1927, č. 5 (*Na břehu Temže*, nedatováno, 600 Kč).

Prameny: Rukopisný popis Prokopa Laichtera v katalogu výstavy Věry Jičínské v Alšově síni Umělecké besedy, MmD, fond XIV/236, kart. 213.

Lit.: Prokop Laichter, Výstavy malířek, *Naše doba*, 34, 1927, s. 564

O22 Činžáky (1926)

olej, plátno, 54 x 46 cm

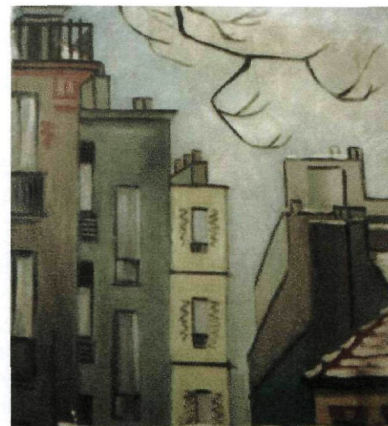
neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4232

O23 Zátíší s rybou (1926)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Brno 1926, č. 35 (*Zátíší s rybou*, nedatováno, 2000 Kč); Praha 1927, č. 6 (*Zátíší s rybou*, nedatováno, 1000 Kč).Lit.: (adv), Obrazy Věry Jičínské, *České slovo*, 1. 6. 1927.

O24 Květiny (1926)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 86 (*Virágok*, nedatováno, 3000 P); Brno 1926, č. 36 (*Květiny*, nedatováno, 1200 Kč); ? Praha 1927, č. 11 (*Žluté květy*, nedatováno, 250 Kč); ? Pécs 1927, č. 16 (*Virágok*, nedatováno, 150 P).

O25 Ulice v Pécsi (1926)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 87 (*Pécsi utca*, nedatováno, 3000 P); Brno 1926, č. 37 (*Ulice v Pětikostelí*, nedatováno, 1200 Kč); ? Praha 1927, č. 3 (*Neznámá ulice*, nedatováno, 600 Kč).

O26 Portrét (1926)

tempera, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 91 (*Portré*, nedatováno, 3500 P); Brno 1926, č. 42 (*Portrét tempera*, nedatováno, 1500 Kč).

O27 V ateliéru (1926)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 93 (*Ateliersarok*, nedatováno, 5000 P); Brno 1926, č. 41 (*V ateliéru*, nedatováno, 2000 Kč); Praha 1927, č. 8 (*V ateliéru*, nedatováno, 1000 Kč).

O28 St. Malo (1926)

tempera, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1927, č. 25 (*St. Malo*, nedatováno, 700 Kč).

Lit.: Prokop Laichter, Výstavy malířek, *Naše doba*, 34, 1927, s. 564.

O29 Tanečnice v národním kroji (Lydia Wisiaková) (1926 – 1927)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Paříž 1927 b, č. 2 (*La danseuse en costume national*, nedatováno); ? Paříž 1928 b (*La danseuse Lydia Wisiakova*)

Lit.: Siblík, Emanuel, České malířky v Paříži, *Československá republika*, č. 137, 10. 6. 1927, s. 6; repr. in Chavance, René, *Lettres et a Arts, Vera Jicinska, Liberté*, 18. 7. 1928; Chavance, René, Salon d'Automne, *Liberté*, 22. 11. 1928; Salon d'Automne. Annexes a ces salles, *Le Montparnasse*, 11. 11. 1928; ? (Darras, V.), Věra Jičínská, *Rozkvět*, 47, 1930, s. 13;

O30 Portrét tanečnice Lydie Wisiakové II. (1926 – 1927)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: ? Paříž 1926 b (*Portrait*); ? Budapešť 1926, č. 77 (*Assozony arckép*, nedatováno, 3500 P); Praha 1927, č. 33 (*Portrét tanečnice*, nedatováno, neprodejné); Pécs 1927, č. 22 (*Lydia W. táncosnő képmása*, nedatováno, neprodejné); Pécs 1928, č. 82 (*Lydia W. táncosnő képmása*, nedatováno, 170 P); Paříž 1929 a (*Portrait de la danseuse L. Wisiakova*).

Prameny: Fotografie z výstavy v Alšově síni Umělecké besedy. MmD, fond XIV/236, kart. 323.

Lit.: Repr. in *Veraikon*, XII, 1927, s. 13; (vr), Výstava Věry Jičínské v „Alšově síni“ Umělecké besedy, *Právo lidu*, 22. 5. 1927; Z výstavy Věry Jičínské, *Národní Listy*, 23. 5. 1927; (adv) Obrazy Věry Jičínské, *České Slovo*, 1. 6. 1927; Pečírka, Jaromír, *Prager Presse*, 22. 5. 1927; (-ny), A Pécsi kepzőművészek..., *Pécsi Napló*, 29. 11. 1927; *Vie*, 15. 2. 1929.

Pozn.: Vzhledem k tomu, že Jičínská v období 1926 – 1927 namalovala minimálně tři portréty Lydie Wisiakové, není u výstav, ze kterých se nedochovaly fotografie ani reprodukce zcela zřejmé, který z nich byl na té které výstavě prezentován.

O31 Kompozice se dvěma ženskými akty (1926 – 1927)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1927, č. 14 (*Kompozice*, nedatováno, 300 Kč).

Prameny: Rukopisný přepis Prokopa Laichtera v katalogu výstavy v Alšově síni Umělecké besedy, 1927. MmD, fond XIV/236, kart. 213.

Pozn.: Informaci o tom, že na obraze byly dva ženské akty u stromu podal Prokop Laichter v citovaném popisu. Jičínská často označovala na výstavách ve dvacátých letech své obrazy názvem *Kompozice*, proto je možné, že tento obraz byl také vystaven na některých výstavách v Maďarsku.

O32 Kytice (1926 – 1927)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1927, č. 16 (*Kytice*, nedatováno, 300 Kč).

O33 U štafle (1926 – 1927)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1927, č. 17 (*U štafle*, nedatováno, 300 Kč).

O34 Na akademii (1926 – 1927)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1927, č. 20 (*Na akademii*, nedatováno, 1000 Kč).

O35 Kuřák (1926 – 1927)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1927, č. 21 (*Kuřák*, nedatováno, 400 Kč).

Pozn.: Obraz s největší pravděpodobností vznikl po návratu Jičínské z jejího prvního pobytu v Bretani v červenci a srpnu 1926.

O36 Švadlena (1925 – 1927)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1927, č. 28 (*Švadlena*, nedatováno, 2000 Kč).

Prameny: Fotografie z výstavy v Alšově síni Umělecké besedy, 1927. MmD, fond XIV/236, kart. 323.

Lit.: Prokop Laichter, Výstavy malířek, *Naše doba*, 34, 1927, s. 565; Svrček, J. B., *Moderní výtvarné umění na Moravě. Deset let Skupiny výtvarných umělců v Brně*. Brno 1933, s. 51.

Pozn: V pozůstalosti Jičínské se dochoval pouze pastel s tímto námětem, o kterém se dá díky identifikaci s dokumentační fotografií výstavy říci, že byl přípravnou skicou k tomuto obrazu.

O37 Před spaním (1926 – 1927)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1927, č. 29 (*Před spaním*, nedatováno, 3000 Kč).

O38 Pohled do dále (1926 – 1927)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1927, č. 30 (*Pohled do dále*, nedatováno, 4000 Kč).

Prameny: Fotografie z výstavy v Alšově síni Umělecké besedy, 1927, MmD, fond XIV/236, kart. 323; Rukopisný přípis Prokopa Laichtera v katalogu téže výstavy, MmD, fond XIV/236, kart. 213.

Pozn.: Na nepříliš detailní dokumentační fotografii z výstavy vidíme rozměrné plátno obdélníkového formátu, na kterém je postkubisticky zjednodušenými tvary podán akt ležící na lůžku zády k divákovi s pohledem upřeným z okna, ze kterého je výhled na kopcovitou krajinu.

O39 Samovar (1926 – 1927)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

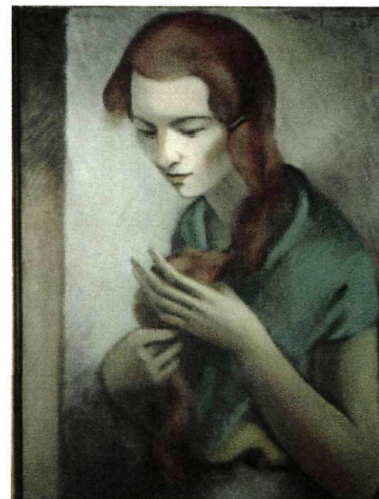
Výst.: Praha 1927, č. 31 (*Samovar*, nedatováno, 1500 Kč).

O40 Dívka s rezavým copem 1927

olej, plátno, 66 x 49,5 cm

značeno vpravo nahoře: Věra Jičínská 1927

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10799



O41 Ženský půlakt (Lydia Wisiaková) 1927

olej, plátno, 77 x 62,5 cm

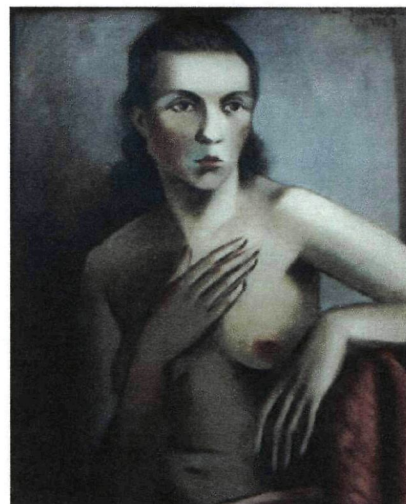
značeno vpravo nahoře: Věra Jičínská 1927; na rubové straně rukou autorky název „Půlakt“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4017

Výst.: ? Paříž 1930a (*Nu assis*, nedatováno, 2500 frs); Praha 1989, č. 43 (*Ženský půlakt* (Lydia Wisiaková))

Lit.: Darras, V., Českoslovenští malíři v Paříži. Salon neodvislých 1930. *Český Deník v Plzni*, 11. 2. 1930.

Pozn: V pozůstalosti Jičínské se dochoval pastelový portrét Lydie Wisiakové, jehož tvář je totožná s tváří tohoto půlaktu.



O42 Mulatka 1927

olej, plátno, 62 x 46 cm

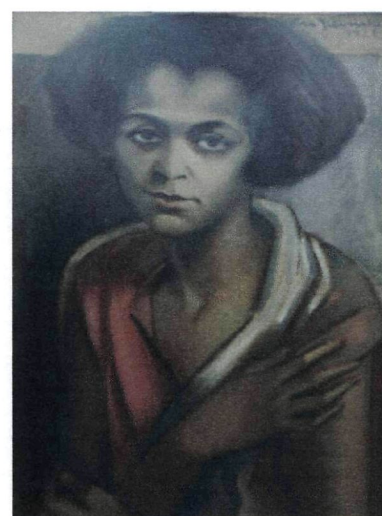
značeno vpravo nahoře: Věra Jičínská 1927; na rubové straně rukou autorky názvy „La mulatresse“ a „Mulatka“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 108

Výst.: Praha 1927, ?

Prameny: Fotografie Věry Jičínské stojící před tímto rozmalovaným obrazem v ateliéru v rue Fondary 37, MmD, fond XIV/236, kart. 322.

Lit.: Repr. in *Prager Presse*, 22. 5. 1927.



O43 Portrét mulatky 1927

olej, plátno, 39 x 31 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská, vpravo nahoře: 1927; na rubové straně lístek z Nemzeti Szalonu v Pécsi s názvem „Félvér“

Výst.: ? Pécs 1927 (*Félvér*)

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4150



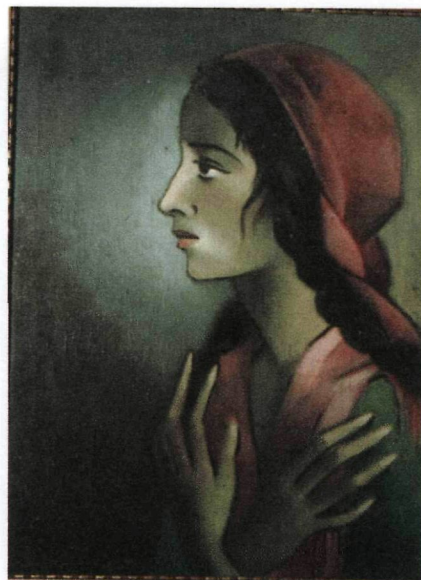
O44 Ruská cikánka 1927

olej, plátno, 66 x 48 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 1927

na rubové straně lístek z Nemzeti Szalonu v Pécsi s názvem „*Orosz cigányino*“Výst.: ? Pécs 1927 (*Orosz cigányino*)

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4029



O45 Cikánská madona 1927

olej, plátno, 78,5 x 62,5 cm

značeno vlevo nahoře: Věra Jičínská 1927

na rubové straně lístek ze salonu ve Francii

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4030

Výst.: ? Paříž b 1928

Prameny: Dopis Prokopa Laichtera Věře Jičínské ze 6. 8. 1930. MmD, fond XIV/236, kart. 208; Rukopis Prokopa Laichtera *Česká malířka v Paříži*, MmI, fond XIV/234, kart. 197.

Lit.: Repr. in Z pařížského „Podzimního Salonu“, *Národní listy*, č. 312, 10. 1. 1928, s. 3.

Pozn.: Tento obraz byl v *Národních listech* sice reprodukován jako jeden z vystavených na Salonu d'Automne 1928, ale v tomto roce zde Jičínská vystavila jeden z portrétů Lydie Wisiakové.



O46 Pohled z mého pařížského ateliéru 1927

olej, plátno, 72,5 x 58 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 27

na rubové straně název rukou autorky „*Pohled z mého pařížského ateliéru 1927*“ a několik lístků z neidentifikovaných salonů ve Francii.

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3953

Výst.: Paříž 1929a (*Vue de ma fenêtre*, 2500 f); Deštné v Orlických horách 1977, č. 6 (*Pohled z pařížského ateliéru*).



O47 Pohled z ateliéru (1927)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: 1927 Praha, ?č. 34 (*Pohled z ateliéru*, nedatováno, neprodejné).

Prameny: Fotografie z výstavy v Alšově síni Umělecké besedy v roce 1927, MmD, fond XIV/236, kart. 323.

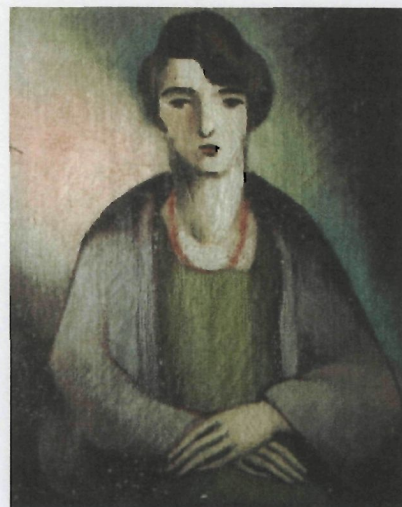
Lit.: repr. in *Národní listy*, 28. 12. 1929.Pozn.: Není známo pod jakým názvem byl tento obraz vystaven, je možné že pod číslem 34 a názvem *Pohled z ateliéru*, ale na výstavě byl prokazatelně vystaven také kubizující *Pohled z mého ateliéru* z roku 1925 a proto je možné, že tak byl označen právě tento.

O48 Portrét mladé ženy (1927)

olej, plátno, 40 x 33 cm

neznačeno, na rubové straně rukou autorky: *Portrét mladé ženy*

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4243

Výst.: Paříž 1927 b, č. 4 (*Jeune femme*, nedatováno).Lit.: Siblík, Emanuel, České malířky v Paříži, *Československá republika*, č. 137, 10. 6. 1927, s. 6.Pozn.: Tužková skica k tomuto obrazu se nachází na rubové straně pastelu *Akt mulatky* datovaného rokem 1927.

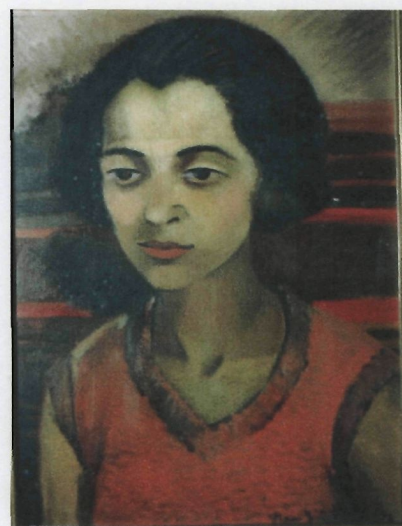
O49 Portrét mulatky 1928

olej, plátno, 57 x 42 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 28

na rubové straně portrét rukou autorky „*Portrait*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4260



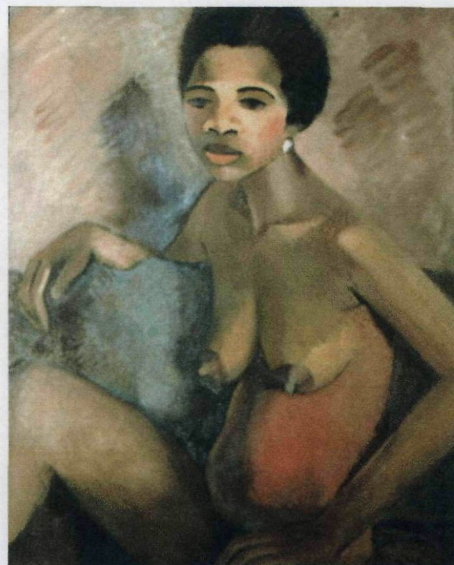
O50 Děvče z Martinique (Mathilde) 1928

olej, plátno, 79 x 64 cm

značeno vpravo dole Věra Jičínská 28

na rubové straně název rukou autorky „*Děvče z Martinique*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3980

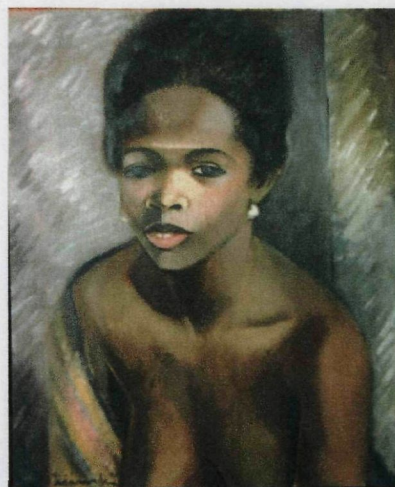
Výst.: ? Dobruška 1947, č. 6 (*Matylda*, 1928, neprodejné); ? Deštné v Orlických horách 1977, č. 10 (*Černoška*).

O51 Půlakt dívky z Martinique (Mathilde) 1928

olej, plátno, 60 x 49 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4026



O52 Černoška s dítětem 1928

olej, plátno, 66 x 50 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 28

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4332

Výst.: Paříž 1930 b, č. 8 (*Maternité noire*, nedatováno); Paříž 1930 d (*Maternité noire*).

Prameny: Fotografie Věry Jičínské stojící před tímto rozmalovaným obrazem v ateliéru v rue Fondary 37, MmD, fond XIV/236, kart. 322; Dopis Prokopa Laichtera Jičínské ze 6. 8. 1930; dopis Prokopa Laichtera Jičínské ze 14. 8. 1930, MmD, fond XIV/236, kart. 208; Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze 3. 8. 1930, MmD, fond XIV/234, kart. 186.

Lit.: Darras, V., České umění v Paříži. Výstava slečny Věry Jičínské. *Nový večerník*, 17. 5. 1930; Sísová, Miloslava, V. Jičínská a J. Syrový v Paříži. *Příloha Národních Listů*, 147, 29. 5. 1930, s. 9; Jíra, Jaroslav, Pařížské dopisy. Podzim v Paříži. *Volné směry*, XXVIII, 1930 – 1931, s. 105; Chavance, René, Salon d'Automne, *Liberté*, 31. 10. 1930; Sísová, Miloslava, V Podzimním Salonu, *Národní Listy*, 313, 14. 11. 1930; Hoffmann, Salon d'Automne, *Journal des Arts*, 29. 11. 1930.



O53 Portrét muže (Egon Cindrik?) 1928

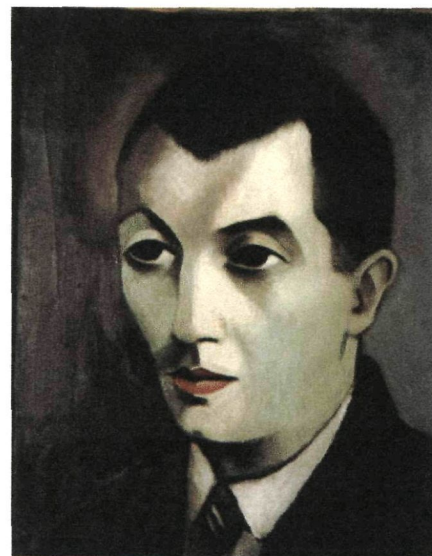
olej, plátno, 42 x 33 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská, vpravo dole: 1928

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10815

Výst.: Praha 1989, č. 45 (*Portrét muže*, 1928).

Prameny: Dopis Prokopa Laichtera Věře Jičínské z Paříže do Pécse z 5. 8. 1930. MmD, fond XIV/236, kart. 208.

Lit.: repr. in: [Kat.] *Český neoklasicismus 20. let*, GHMP Praha, 1989

O54 Předměstí 1928

olej, plátno, 56 x 46 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 28

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4143

Prameny: Fotografie z pařížského ateliéru Jičínské v rue Fondary 37, MmD, fond XIV/236, kart. 322.

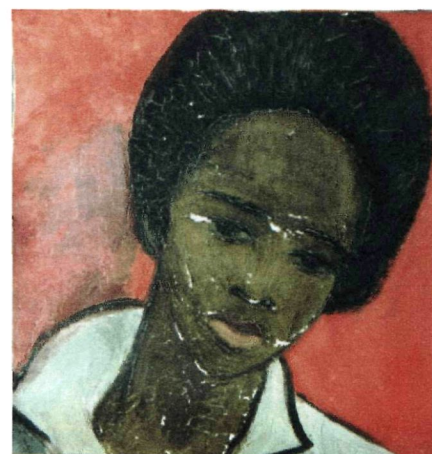
Pozn.: Na zadní straně zmíněné fotografie je přepis rukou autorky: „Paříž – Věra Jičínská – 1927“. Na stojanu za ní ovšem stojí rozmalovaný obraz *Černoška s dítětem*, který je datován do roku 1928.

O55 Hlava černošky (1928)

olej, plátno, 36,5 x 35 cm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10810



O56 St. Pierre na Ile d'Oléron (1928)

olej, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Paříž 1930 b, č. 15 (*St. Pierre à l'Île d'Oléron*, nedatováno).

Pozn.: Obraz vznikl zřejmě v Paříži v druhé polovině roku 1928 podle skic, které Jičínská nakreslila v době svého letního pobytu na Ile d'Oléron.

O57 Šokácká dívka z okolí Pécsse 1929

olej, plátno, 92 x 73 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 29

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3990

Výst.: Pécs 1929, č. 24 (*Pécsvidéki sokácleány*, nedatováno, 200 P).

Pozn.: Obraz je autorkou datován do roku 1929, název není uveden, podle kroje zobrazené dívky je pravděpodobné, že se jedná buď *Šokácká dívka z okolí Pécsse* obraz nebo o obraz *Šokácká žena z okolí Pécsse*.



O58 Šokácká žena z okolí Pécsse 1929

olej, plátno, rozměry nezjištěny

neznámé

Výst.: Pécs 1929, č. 23 (*Pécsvidéki sokácmenyecske*, nedatováno, 250 P); ? Paříž 1930 b, č. 7 (*Femme en costume dalmate*, nedatováno).

Lit.: Darras, V., *České umění v Paříži. Výstava slečny Věry Jičínské. Nový večerník*, 17. 5. 1930

O59 Šokáčtí manželé z okolí Pécsse 1929

olej, plátno, rozměry nezjištěny

neznámé

Výst.: Pécs 1929, č. 25 (*Pécsvidéki házaspár*, nedatováno, 250 P).

O60 Šokáčtí svatebčané z okolí Pécsse 1929

olej, plátno, rozměry nezjištěny

neznámé

Výst.: Pécs 1929, č. 26 (*Pécsvidéki mátkapár*, nedatováno, 200 P).

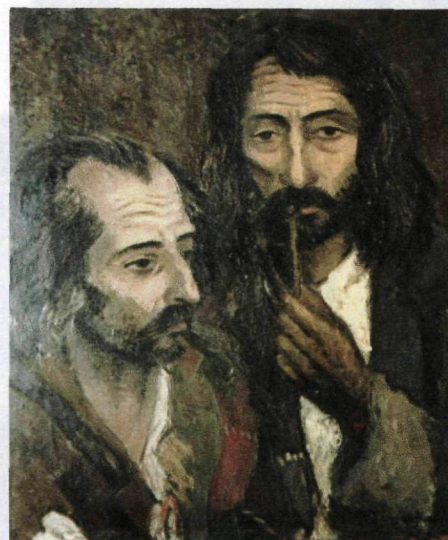
O61 Cikáni z okolí Pécsse 1929

olej, plátno, 65 x 54 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1929; na rubové straně lístek z výstavy v Maďarsku s názvem: *Pécsvidéki cigányok*

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4176

Výst.: Pécs 1929, č. 22 (*Pécsvidéki cigányok*, nedatováno, 250 P).



O62 Cikán z okolí Pécsse 1929

olej, plátno, 65 x 54 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 1929

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10851

Výst.: Pécs 1929, č. 21 (*Pécsvidéki cigány*, nedatováno, 300 P); ? Paříž 1931 a, (*Un vieux tsigane*, 2000 frs).

O63 Maďarka z okolí Pécsse 1929

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Pécs 1929, č. 20 (*Pécsvidéki magyar asszony*, nedatováno, 200 P).

O64 Akt těhotné černošky (Mathilde) 1929

olej, plátno, 64 x 52,5 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 1929; na rubové straně rukou autorky: *Ženský akt 1929*

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4147

Pozn.: Dochovaly se tužkové kresby těžce těhotné ženy, na kterých je žena označena jako Mathilde.



O65 Portrét černošky 1929

olej, plátno, 65 x 46 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 1929

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4171

Výst.: ? Paříž 1930 b, č. 14 (*Une négresse*, nedatováno).

O66 Ženský akt v zrcadle 1929

olej, plátno, 91 x 59 cm

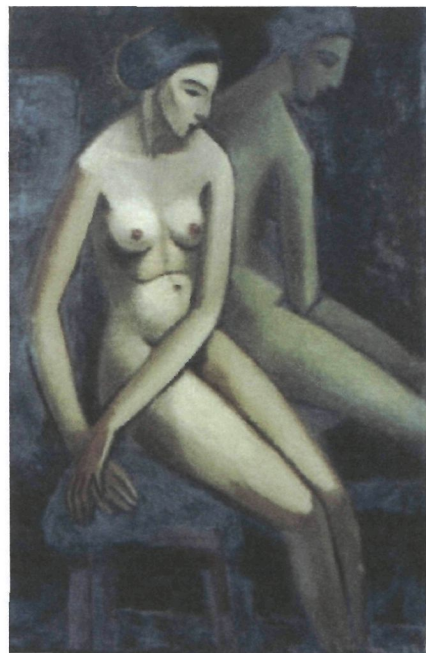
značeno vpravo dole: Věra Jičínská 29; na rubové straně rukou autorky: *Ženský akt v zrcadle*

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3973

Výst.: Paříž 1930 b, č. 12 (*Nue devant le miroir*, nedatováno).

Prameny: Dopis Prokopa Laichtera Jičínské ze 14. 8. 1930, MmD, fond XIV/236, kart. 208.

Pozn.: Obraz se dochoval ve velmi špatném stavu, je pokryt vrstvou patiny.



O67 Ležící ženský akt 1929

olej, plátno

značeno vlevo dole: Jičínská Věra 1929; na rubové straně rukou autorky: *Ženský akt*

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4020

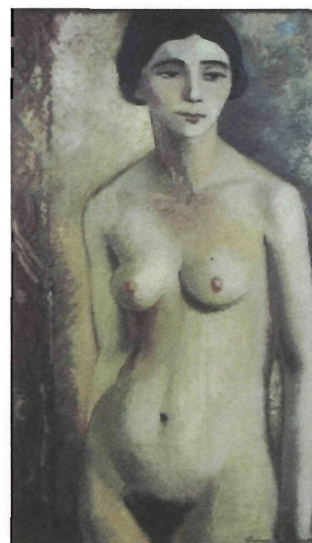
Výst.: Paříž 1929 b (*Nu couché*).Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *Česká malířka v Paříži* z 14. 3. 1930, MmD, fond XIV/234, kart. 197.Lit.: Sísová, Miloslava, Z naší pařížské kroniky, *Národní listy*, 25. 12. 1929

O68 Stojící ženský akt I. 1929

olej, plátno, 86 x 52,5 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10798

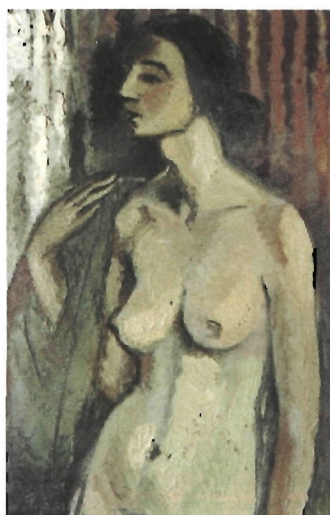


O69 Stojící ženský akt II. 1929

olej, plátno, 48,5 x 30,5 cm

neznačeno; na rubové straně rukou autorky: *Ženský akt*

Městské muzeum v Dobrušce, inv.č 19 A 3922



O70 Tour de César v Provins 1929

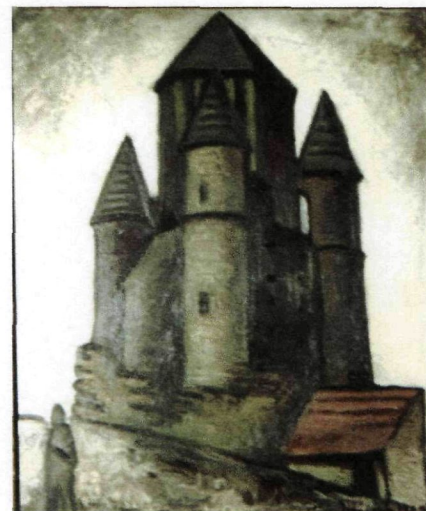
olej, plátno, 70,5 x 58,5 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1929

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4109

Výst.: Paříž 1930 a (*Tour de César à Provins*, nedatováno, 2000 frs); Paříž 1930 b, č. 3 (*Tour de César à Provins*, nedatováno).

Prameny: Pohlednice ze sbírky Jičínské, MmD, fond XIV/236, kart. 210.

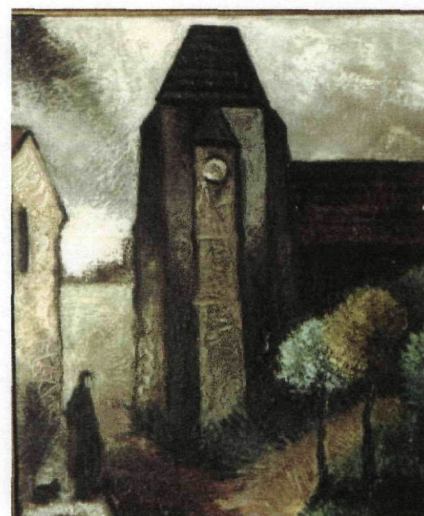
Lit.: Darras, V., Českoslovenští malíři v Paříži. Salon neodvislých 1930. *Český Deník v Plzni*, 11. 2. 1930; Svrček, J. B., *Moderní výtvarné umění na Moravě. Deset let Skupiny výtvarných umělců v Brně*. Brno 1933, s. 51; Lit.: Pečírka, J., Rozhovor s malířkou Věrou Jičínskou, *Měsíc V*, 1936, č. 3, s. 13 – 16.

O71 Kostel v Cernay-la-Ville v Chevreuse 1929

olej, plátno, 63 x 52,5 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská; na rubové straně lístek ze Salonu des Tuileries 1930 s názvem *Eglise de Chevreuse*

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4112

Výst.: Paříž 1930 b, č. 2 (*Eglise de Chevreuse*); Paříž 1930 c (*Eglise de Chevreuse*.)Prameny: Pohlednice ze sbírky Jičínské, MmD, fond XIV/236, kart. 210; Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy (září 1924 – 1931 květen)*, MmD, fond XIV/234, kart. 197.Lit.: Svrček, J. B., *Moderní výtvarné umění na Moravě. Deset let Skupiny výtvarných umělců v Brně*. Brno 1933, s. 51; Pečírka, J., Rozhovor s malířkou Věrou Jičínskou, *Měsíc V*, 1936, č. 3, s. 13 – 16.

O72 Kolotoče 1929

olej, plátno, 57 x 70,5 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 29

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3999



O73 Celestine (Stará Bretonka) 1929

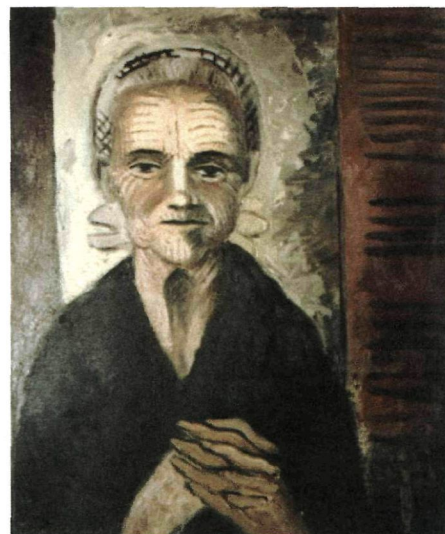
olej, plátno, 65 x 54 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská, uprostřed nahoře: Celestine; na rubové straně rukou autorky: *Une vieille Bretonne*

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4144

Výst.: Paříž 1930 b, č. 6 (*Une vieille Bretonne*, nedatováno)Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy (září 1924 – 1931 květen)*, MmD, fond XIV/234, kart. 197; dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze 3. 8. 1930, MmD, fond XIV/234, kart. 186; dopis Prokopa Laichtera Jičínské ze 14. 8. 1930, MmD, fond XIV/236, kart. 208.

Pozn.: Dochovaly se dva pastely znázorňující hlavu této ženy, které byly pravděpodobně použity jako skici k tomuto obrazu.



O74 Bretaňské domy 1929

olej, plátno, 53,5 x 64,5 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1929; na rubové straně rukou autorky: *Motiv z Bretaně*

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10807

Výst.: Paříž 1930 b, č. 13 (*Les maisons bretonnes*, nedatováno).

Prameny: Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze 3. 8. 1930, MmD, fond XIV/234, kart. 186.



O75 Bretaňská vesnice (1929)

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Paříž 1930 b, č. 11 (*Village breton*, nedatováno).

Prameny: Dopis Prokopa Laichtera Jičínské ze 14. 8. 1930, MmD, fond XIV/236, kart. 208.

O76 Camaret (1929)

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Paříž 1930 b, č. 10 (*Camaret*, nedatováno); Dobruška 1947, č. 8 (*Zákoutí z Camaret*, 1929, neprodejné).

Prameny: Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze 3. 8. 1930, MmD, fond XIV/234, kart. 186; deník Věry Jičínské na rok 1931, MmD, fond XIV/236, kart. 320.

Lit.: Pečírka, J., Rozhovor s malířkou Věrou Jičínskou, *Měsíc V*, 1936, č. 3, s. 13 – 16.

O77 Marína (1929)

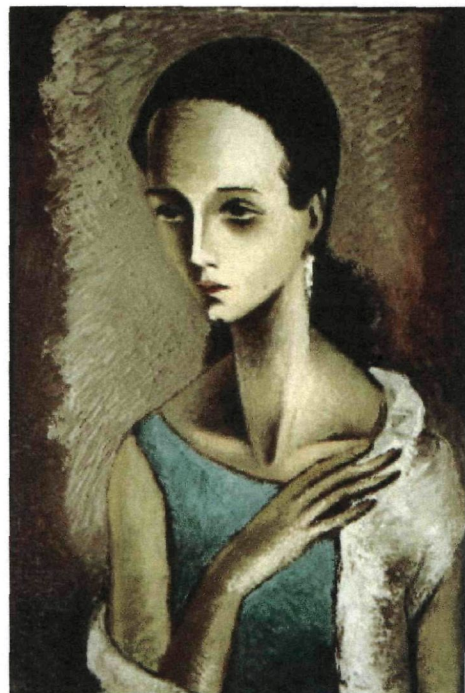
olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Paříž 1930 b, č. 16 (*Marine*, nedatováno).

Prameny: Dopis Jičínské Prokopu Laichterovi ze 3. 8. 1930, MmD, fond XIV/234, kart. 186.

Pozn.: Ze zmíněného dopisu vyplývá, že tento obraz se v té době nacházel v majetku přítelkyně Jičínské Angličanky Ursuly Hobhouse.



O78 Portrét tanečnice Lydie Wisiakové 1930

olej, plátno, 71,5 x 48,5 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 1930; na rubové straně lístek ze Salonu des Tuileries 1930 s názvem psaným rukou autorky „*La danseuse Lydia Wisiakova*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3930

Výst.: Paříž 1930 b, č. 1 (*Lydia Wisiakova*, nedatováno); Paříž 1930 c (*La danseuse Lydia Wisakova*).

Lit.: Sísová, Miloslava, V. Jičínská a J. Syrový v Paříži. *Příloha Národních listů* 147, 29. 5. 1930, s. 9

Pozn.: Dochoval se pastel z roku 1930, který znázorňuje tanečnici ve stejné póze a byl pravděpodobně přípravnou skicou k tomuto obrazu.

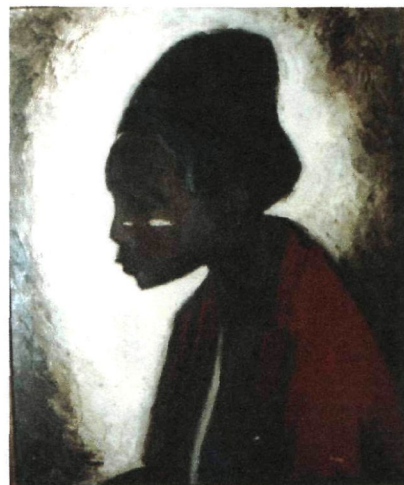
O79 Černoška v bílém 1930

olej, plátno, 62 x 52 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1930; na rubové straně lístek ze Salonu des Tuileries s názvem psaným rukou autorky: „*Négresse sur blanc*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4180

Výst.: Paříž 1930 b, č. 4 (*Négresse sur blanc*); Paříž 1930 c (*Négresse sur blanc*).



O80 Maďarští cikáni 1930

olej, plátno, 73 x 60 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1930; na rubové straně lístek ze Salon des Indépendants 1931 s názvem psaným rukou autorky: „*Une bohémienne hongroise*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3970

Výst.: Paříž 1931 a (*Une bohémienne hongroise*, 2000 frs).



O 81 Cikánská vesnice 1930

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Paříž 1931c (*Village bohémien*).

O 82 Saint-Pierre de Montmartre 1930

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Paříž 1930 c (*Saint-Pierre de Montmartre*); Dobruška 1947, č. 9 (*Partie z Montmartru*, 1930, neprodejné).Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy září 1924 – 1931 květen*. MmD, fond XIV/234, kart. 197.Lit.: Svrček, J. B., *Moderní výtvarné umění na Moravě. Deset let Skupiny výtvarných umělců v Brně*. Brno 1933, s. 51.

O 83 Černoška ve žlutém (1930)

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Paříž 1930 b, č. 5 (*Nègresse sur jaune*, nedatováno).

O 84 La place Furstemberg (1930)

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Paříž 1930 b, č. 9 (*La place Furstemberg*, nedatováno).

O 85 Portrét Prokopa Laichtera 1931

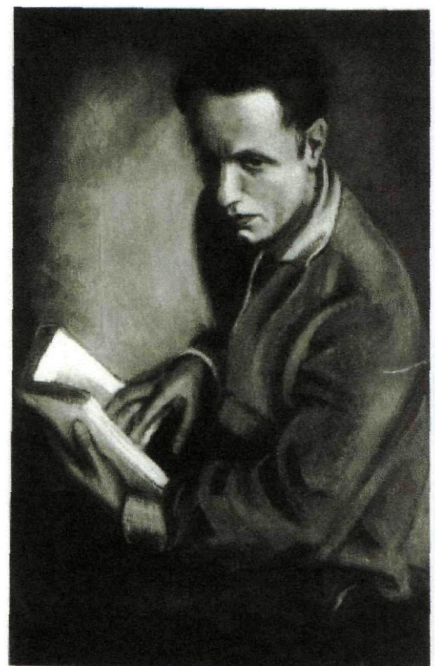
olej, plátno, rozměry nezjištěny

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 31

nezvěstné (obraz byl pravděpodobně majetkem rodiny nakladatele Jana Laichtera)

Výst.: Paříž 1931 b (*Portrait*); Dobruška 1947, č. 10 (*Prokop*, neprodejné).

Prameny: Fotografie zhotovená Marcem Vauxem na počátku února 1931, MmD, fond XIV/236, kart. 322; deník Věry Jičínské na rok 1931; deník Prokopa Laichtera na rok 1931, MmD, fond XIV/234, kart. 320; dopis Jana Zrzavého Jičínské ze 31. 5. 1931, MmD, fond XIV/236, kart. 209.

Lit.: Zlámalová, B., Jan Zrzavý a Věra Jičínská: zpráva o přátelství. *Umění* XLIX, 2001, č. 3/4, s. 327.

O86 Sv. Šebestián (Prokop Laichter) 1931

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Paříž 1931 b (*Saint Sébastien*).

Prameny: Fotografie zhotovená Marcem Vauxem v dubnu 1931, MmD, fond XIV/236, kart. 322; deník Věry Jičínské na rok 1931; deník Prokopa Laichtera na rok 1931, MmD, fond XIV/234, kart. 320; dopis Jana Zrzavého Jičínské ze 31. 5. 1931, MmD, fond XIV/236, kart. 209.

Lit.: Zlámalová, B., Jan Zrzavý a Věra Jičínská: zpráva o přátelství. *Umění* XLIX, 2001, č. 3/4, s. 327.

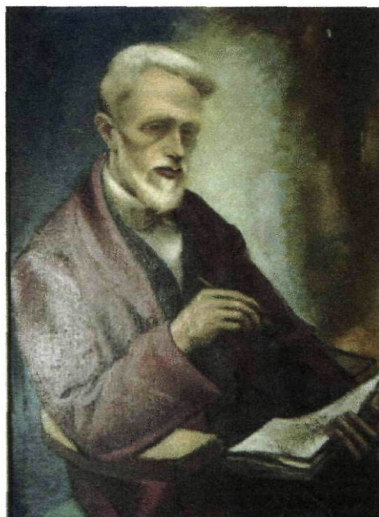


O87 Portrét Jana Laichtera 1931

olej, plátno, 97,5 x 70,5 cm

značeno vpravo nahoře: Věra Jičínská 31

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3963



O88 Sklenářka v Tróji 1931

olej, plátno, 60 x 81 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 31, vlevo dole: Sklenářka

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3941

Prameny: Deník Věry Jičínské na rok 1931, MmD, fond XIV/234, kart. 320.



O89 Venkovský pohřeb 1931

olej, plátno, 53 x 81 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1931

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3933

Výst.: Paříž 1932 (*L'enterrement*).

O90 Ind Rajendra 1932

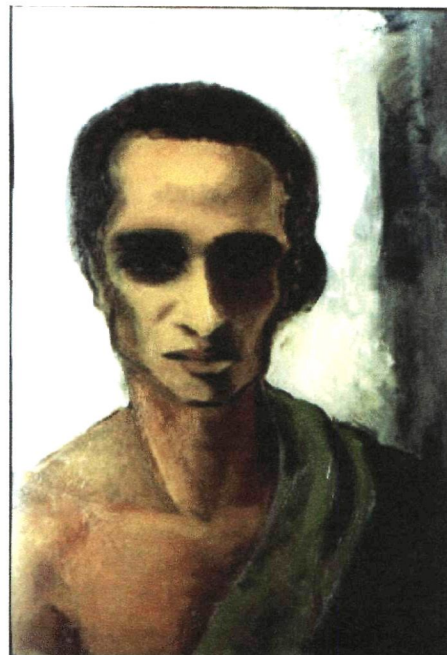
olej, plátno, 53 x 36 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 32

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10805

Výst.: ? Deštné v Orlických horách 1977, č. 13 (*Portrét*, 1932).Prameny: *Pařížský deník Věry Jičínské*, MmD, fond XIV/236, kart. 210.

Pozn.: Portrétovaný byl mladším bratrem Udaye Shan-Kara, vedoucího indické taneční skupiny Hindus, která v Praze vystupovala v roce 1932.



O91 Alexandr Sacharov ve fantastické burlesce 1932

olej, plátno, 79 x 63 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 32; na rubové straně rukou autorky „Alexandr Sacharov ve fantastické burlesce“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3992



O92 Klaun (Prokop Laichter) 1932

olej, plátno, 61 x 50 cm

značeno vpravo nahoře: Věra Jičínská 32

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4171

Výst.: Paříž 1932 (*Clown*).

O93 Pradlena 1932

olej, plátno, 99 x 79 cm

značeno vlevo nahoře: Věra Jičínská 32, na rubové straně razítko z výstavy v galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně z roku 1936

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3967

Výst.: Praha 1933, č. 10 (*Pradlena*, 1932, 2000 Kč); Paříž 1934 b (*La blanchisseuse*); Brno 1936, č. 15 (*Pradlena*, 1932, 2200 Kč).Lit.: Marek, J. R., Brněnská skupina výtvarníků, *Národní listy*, 11. 6. 1933; repr. In: nedělní příloha *Prager Presse*, 18. 6. 1933.

O94 Žurnalistka 1932

olej, plátno, 79 x 58 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 32, na rubové straně rukou autorky: „Žurnalistka“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3991



O95 Přednášeč (z cyklu Stíny) 1932

olej, plátno, 114 x 64,5 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 32, na rubové straně rukou autorky: „Přednášeč“, razítko z výstavy v galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně z roku 1936.

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3931

Výst.: Paříž 1933 (*Les Ombres - l'conférencier*); Brno 1936 a, č. 1 (*Přednášeč*, 1932, 2500 Kč).Lit.: Pečírka, J., Rozhovor s malířkou Věrou Jičínskou, *Měsíc V*, 1936, č. 3, s. 13 – 16; Hřeček, Malířka Věra Jičínská, *Brněnská svoboda*, 12. 4. 1936

O96 Chodec (z cyklu Stíny) 1932

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

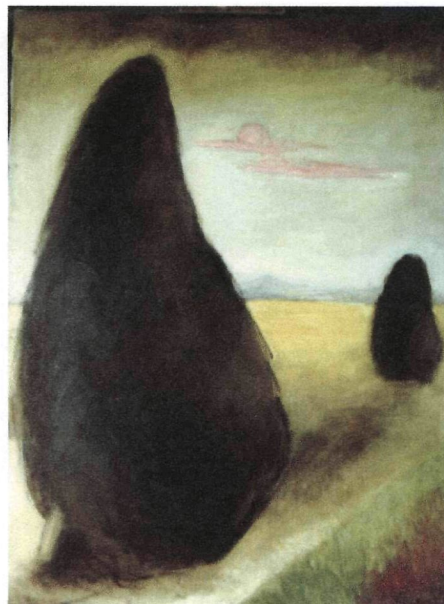
Výst.: Paříž 1933 b (*Les ombres – un marcheur*); Brno 1936, č. 28 (*Chodec*, 1932, 1600 Kč).Lit.: repr. in: *Prager Presse*, 26. 4. 1936; Pečírka, J., Rozhovor s malířkou Věrou Jičínskou, *Měsíc V*, 1936, č. 3, s. 13 – 16.

O97 Louka 1932

olej, plátno, 80 x 59 cm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 32, na rubové straně rukou autorky:
„Louka“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3938

Výst.: Brno 1936, č. 14 (*Louka*, 1932, 1600 Kč).Lit.: Hrček, Malířka Věra Jičínská, *Brněnská svoboda*, 12. 4. 1936; Krejčí, K. F. Skupina V.U..., *Akord*, 3, 1936.

O98 Zmizelý kout na Moráni 1932

olej, plátno, 91 x 120 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská, na rubové straně plátna se nachází jiný obraz
– expresivně pojatá kubizující kompozice, na rubové straně rámu rukou autorky:
„Zmizelý kout na Moráni“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4038

Výst.: Deštné v Orlických horách 1977, č. 14 (*Zmizelý kout na Moráni*, 1932).

O99 Chalupy v Dobrušce 1932

olej, plátno, 58 x 72 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 32, na rubové straně rukou autorky: „Chalupy
v Dobrušce“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3951

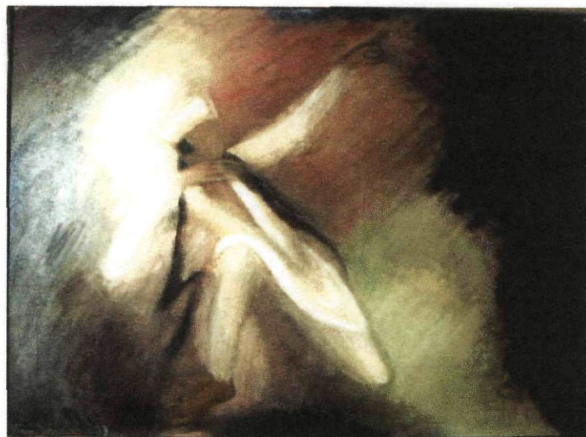


O 100 Uday Shan-Kar – tanec zaklínače hadů 1933

olej, plátno, 59 x 80 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 33

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4028

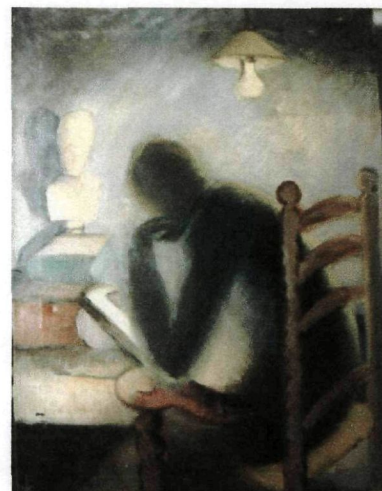


O 101 Čtenář 1933

olej, plátno, 81 x 60 cm

značeno vlevo dole: VJ 33, na rubové straně razítka z členské výstavy Skupiny výtvarných umělců v Brně v Mánesu v roce 1933

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3932

Výst.: Praha 1933, č. 11 (*Čtenář*, 1933, 1500 Kč).Lit.: Marek, J. R., Brněnská skupina výtvarníků, *Národní listy*, 11. 6. 1933

O 102 Interiér (z cyklu Stíny) 1933

olej, plátno, 60 x 81 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 33, na rubové straně lístek ze Salonu des Tuileries 1933

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4427

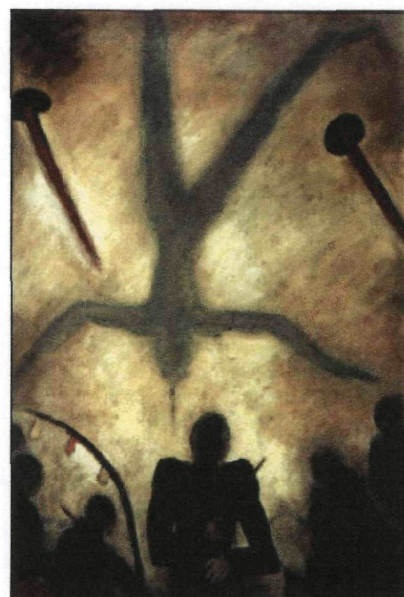
Výst.: Paříž 1933 (*Les Ombres - l'intérieur*); Brno 1936, č. 30 (*Interiér*, 1933 1500 Kč).

O 103 V cirkuse (z cyklu Stíny) 1933

olej, plátno, 78 x 52 cm

značeno vlevo dole: VJ 33, na rubové straně rukou autorky: „V cirkuse“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3971

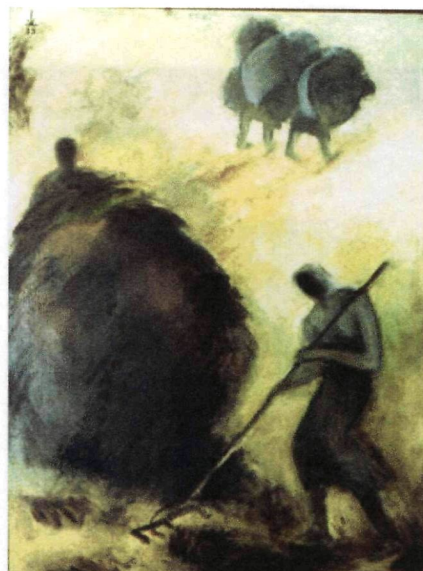
Výst.: Brno 1933, č. 18 (*V cirkuse*, 1933, 1400 Kč); Brno 1936, č. 29 (*V cirkuse*, 1934, 1500 Kč).Lit.: Pečírka, J., Rozhovor s malířkou Věrou Jičínskou, *Měsíc V*, 1936, č. 3, s. 13 – 16.

O 104 Senoseč 1933

olej, plátno, 79,5 x 58,5 cm

značeno vlevo nahoře: VJ 33, na rubové straně rukou autorky: „Senoseč“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3994

Výst.: Brno 1936, č. 13 (*Senoseč*, 1933, 1800 Kč); Deštné v Orlických horách 1977, č. 16 (*Senoseč*, 1933).Lit.: Hrček, Malířka Věra Jičínská, *Brněnská svoboda*, 12. 4. 1936

O 105 Prodavačka ovoce 1933

olej, plátno, 62 x 77 cm

značeno vlevo nahoře: VJ 33, na rubové straně rukou autorky: „Prodavačka ovoce“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4003

Výst.: Brno 1933, č. 20 (*Prodavačka ovoce*, 1933, 1600 Kč).

O 106 Cintorín 1933

olej, plátno, 114 x 64 cm

značeno vlevo nahoře: VJ 33, na rubové straně rukou autorky: „Cintorín“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4010

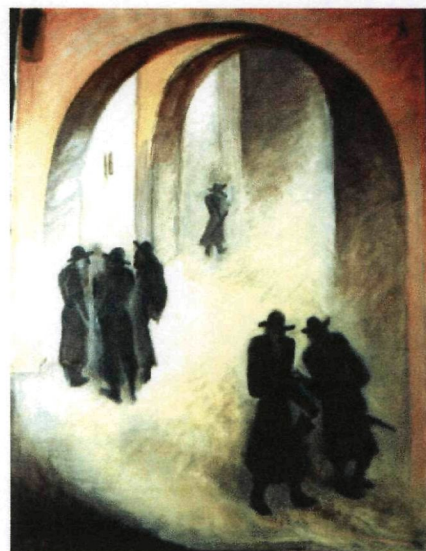
Výst.: Paříž 1934 a (*Au cimétière de Zdar (Slovaquie)*)

O 107 Motiv z Bardějova 1933

olej, plátno, 81 x 60 cm

značeno vpravo nahoře: VJ 33, na rubové straně rukou autorky: „Motiv z Bardějova“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3960

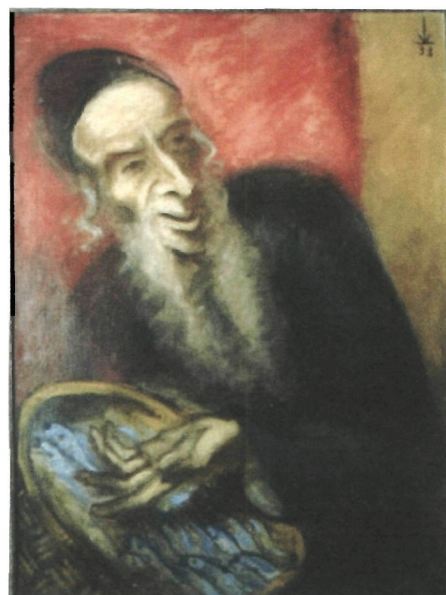
Výst.: Paříž 1934 b (*Dans les rues de Bardiov (Slovaquie)*); Brno 1936, č. 12 (*Motiv z Bardějova*, 1933, 1800 Kč)Prameny: Zápisník Věry Jičínské *Slovensko 1933*, MmD, fond XIV/234, kart. 320.Lit.: Hrček, Malířka Věra Jičínská, *Brněnská svoboda*, 12. 4. 1936; V. Opp. [= Viktor Oppenheimer] *Austellung von Gemälden der Pragerin Věra Jičínská*, *Tagesbote*, 25. 4. 1936

O108 Bardějovský žid 1933

olej, plátno, 80 x 59 cm

značeno vpravo nahoře: VJ 33, na rubové straně rukou autorky: „Bardějovský žid“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3925

Prameny: Zápisník Věry Jičínské *Slovensko* 1933, MmD, fond XIV/234, kart. 320.

O109 Čaroděj (tanečník Bonifacio) 1933

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1933, č. 13 (*Čaroděj (tanečník Bonifacio)*, 1933, 1500 Kč).Pozn.: Šlo o španělského tanečníka Bonifacia v baletu *Láska čarodějník*.

O110 Pradleny 1933

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1933, č. 12 (*Pradleny*, 1933, 1500 Kč); Brno 1933, č. 16 (*Pradleny*, 1933, 2000 Kč); Brno 1936, č. 17 (*Pradleny*, 1933, v majetku Mudr. J. Tomčíka); Brno 1935, č. 37 (*Pradleny*, 1700 Kč); Paříž 1935 (*Blanchisseuses*).Lit.: Marek, J. R., Brněnská skupina výtvarníků, *Národní listy*, 11. 6. 1933; Kopa, J., Výstava Věry Jičínské, *Moravské slovo*, 16. 4. 1936; V. Opp. [= Viktor Oppenheimer] Ausstellung von Gemälden der Pragerin Věra Jičínská, *Tagesbote*, 25. 4. 1936; repr. in: Moravská nedělní příloha *Prager Presse*, 18. 4. 1933.

O111 Motiv z Bretaně 1933

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1933, č. 15 (*Motiv z Bretaně*, 1933, 1000 Kč); Brno 1933, č. 17 (*Motiv z Bretaně*, 1933, 1000 Kč); Brno 1936, č. 34 (*Motiv z Bretaně*, 1933, 1900 Kč); ? Praha 1941 a, č. 1 (*Marína*, 1933, 3000 Kč)Lit.: repr. in: *Prager Presse*, 12. 4. 1936; Tondl, Karel, Výstava Věry Jičínské, *Naše doba*, č. 2, 1941

O112 Bridge Party 1933

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Brno 1933, č. 19 (*Bridge party*, 1933, 1500 Kč); Paříž 1934 b (*Une partie de bridge*); Brno 1936 a, č. 11 (*Bridge Party*, 1934, 1500 Kč).

O113 Uday Shan-Kar – tanec zaklínače hadů 1934

olej, plátno, 71,5 x 99 cm

značeno vlevo dole: VJ 34, na rubové straně rukou autorky: „*Indický tanečník Uday Shankar (tanec zaklínače hadů)*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3985

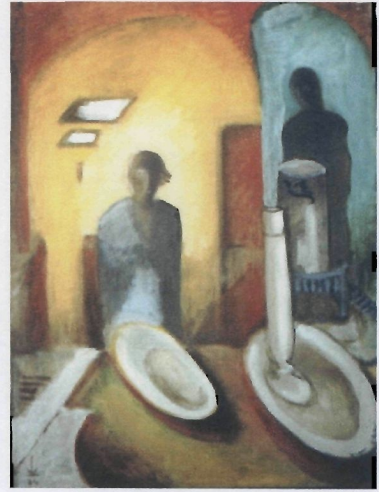
Výst.: Praha 1936 a, č. 30 (*Tanec zaklínače hadů ind. Tanečníka Udaje Šankara* 2000 Kč).

O114 Interiér 1934

olej, plátno, 81 x 60 cm

značeno vlevo dole: VJ 34, na rubové straně rukou autorky: „*Interieur*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3934

Výst.: ? Brno 1934, č. 122 (*Interiér*, 1500 Kč).

O115 Nymfy (z Mytologického cyklu) 1934

olej, plátno, 63 x 110 cm

značeno vlevo dole: VJ 34

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4040



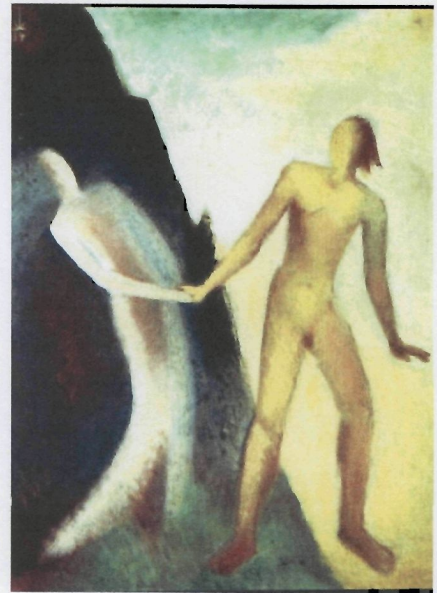
O116 Orfeus a Eurydike (z Mytologického cyklu) 1934

olej, plátno, 78 x 58 cm

značeno vlevo nahoře: VJ 34, na rubové straně rukou autorky: „*Orfeus a Eurydike (Z cyklu mytologie)*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3993

Prameny: Deník Věry Jičínské na rok 1934, MmD, fond XIV/234, kart. 320.



O 117 Ikarův pád (z Mytologického cyklu) 1934

olej, plátno, 81 x 60 cm

značeno vlevo nahoře: VJ 34, na rubové straně rukou autorky: „Pád Ikarův“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3936

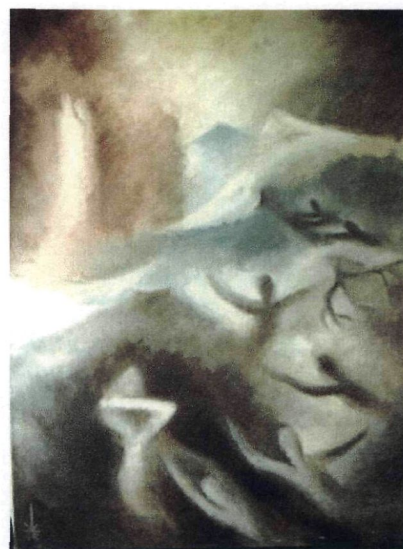


O 118 Potopa (z Mytologického cyklu) 1934

olej, plátno, 81 x 60 cm

značeno vlevo dole: VJ 34, na rubové straně rukou autorky: „Potopa“, razítko z výstavy v galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně v roce 1936

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3539

Výst.: Brno 1936 a, č. 8 (*Potopa (mytologický cyklus)*, 1934, 1500 Kč).

O 119 Zrození Venuše (z Mytologického cyklu) 1934

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Brno 1936 a, č. 3 (*Zrození Venuše (mytologický cyklus)*, 1934, 2500 Kč).

O 120 Dirigent 1934

olej, plátno, 81 x 60 cm

značeno vpravo dole: VJ 34, na rubové straně rukou autorky: „Dirigent“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3984

Výst.: Brno 1934, č. 123 (*Orchestr*, nedatováno, 1600 Kč); Brno 1936 a, č. 10 (*Dirigent*, 1934, 1600 Kč).Lit.: repr. in: *Prager Presse*, 10. 6. 1934; *Letem světem*, 29, 28. 4. 1936; *Lada*, 15, duben 1936.

O 121 Věšení prádla 1934

olej, plátno, 72,5 x 98,5 cm

značeno vpravo dole: VJ 34, na rubové straně rukou autorky: „Věšení prádla“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3965

Výst.: Brno 1934, č. 124 (*Věšení prádla*, nedatováno, 2000 Kč); Brno 1936 a, č. 16 (*Věšení prádla*, 1934, 2200 Kč); Zlín 1939, č. 294 (*Věšení prádla*, 2200 Kč); Praha 1941 a, č. 7 (*Věšení prádla*, 1934, 5000 Kč); Olomouc, 1941, č. 13 (*Věšení prádla*, 5200 Kč); Kladno 1941, č. 14 (*Věšení prádla*, 5200 Kč); Moravská Ostrava 1942, č. 22 (*Věšení prádla*, 5200 Kč); Moravská Ostrava 1943, č. 1 (*Věšení prádla*, 1934, 16000 K); Praha 1949, č. 43 (*Věšení prádla*, 1934, 20000 Kč); Deštné v Orlických horách 1977, č. 17 (*Věšení prádla*, 1934).

Lit.: Kopa, J., Výstava Věry Jičínské, *Moravské slovo*, 16. 4. 1936; repr in: *Lada*, 15, duben 1936; repr. In: *Prager Presse*, 10. 6. 1934; Pečírka, Jaromír, Rozhovor s malíčkou Věrou Jičínskou, *Měsíc*, V, 1936, č. 3, s. 14; jk, Výstava obrazů Věry Jičínské, *Národní práce*, 7. 2. 1941; Marek, J. R., Malíř a malířka, *Národní listy*, 16. 2. 1941; Mokřý, F. V., Oleje a pastely Věry Jičínské, *Venkov*, 16. 2. 1941; Tondl, Karel, Výstava Věry Jičínské, *Naše doba*, č. 2, 1941



O 122 Slovenské pradleny 1934

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Brno 1936 a, č. 18 (*Slovenské pradleny*, 1934, 1700 Kč).

Prameny: Rukopisný seznam obrazů Věry Jičínské vystavených v letech 1933 – 1960, MmD, fond XIV/236, kart. 213.

Pozn.: Na výstavě v galerii Skupiny výtvarných Umělců v Brně prodáno Vesně na Lipové ulici.

O 123 Hřbitov 1934

olej, plátno, 79 x 50 cm

značeno vlevo dole: VJ 34, na rubové straně rukou autorky: „Hřbitov“, razítko z výstavy v galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně v roce 1936

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4036

Výst.: Paříž 1935 (*Au cimetière de la Malvazinky*); Brno 1936 a, č. 23 (*Hřbitov*, 1934, 1800 Kč).

Lit.: Hrček, Malířka Věra Jičínská, *Brněnská svoboda*, 12. 4. 1936; Kopa, J., Výstava Věry Jičínské, *Moravské slovo*, 16. 4. 1936.



O 124 Zamrzlé okno 1934

olej, plátno, rozměry nezjištěny
nezvěstné

Výst.: Brno 1936 a, č. 2 (*Zamrzlé okno*, 1934, 2200 Kč).

Lit.: Pečírka, Jaromír, Rozhovor s malíčkou Věrou Jičínskou, *Měsíc*, V, 1936, č. 3, s. 16.



O 125 Mlha 1934

olej, plátno, 80 x 44 cm

neznačeno, na rubové straně rukou autorky: „*Mlha*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4025

Výst.: Brno 1936 a, č. 22 (*Mlha*, 1934, v majetku G. Jičínské); Deštné v Orlických horách 1977, č. 18 (*Mlha*, 1934).

Lit.: Hrček, Malíčka Věra Jičínská, *Brněnská svoboda*, 12. 4. 1936; Pečírka, Jaromír, Rozhovor s malíčkou Věrou Jičínskou, *Měsíc*, V, 1936, č. 3, s. 16.

O 126 Stvoření světa (z Mytologického cyklu) 1935

olej, plátno, 58,5 x 79 cm

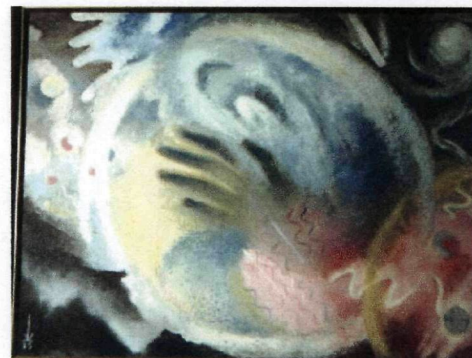
značeno vlevo dole: VJ 35, na rubové straně rukou autorky: „*Stvoření světa*“, razítko z výstavy v galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně v roce 1936

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3940

Výst.: Brno 1936 a, č. 7 (*Stvoření světa (mytologický cyklus)*, 1935, 1800 Kč) Praha 1988, č. 168 (*Stvoření světa*, 1935).

Prameny: Deník Věry Jičínské na rok 1935, MmD, fond XIV/234, kart. 320.

Lit.: Rousová, Hana, [Kat.] *Linie, barva, tvar*. GHMP 1988, s. 83



O 127 Nymfy (z Mytologického cyklu) 1935

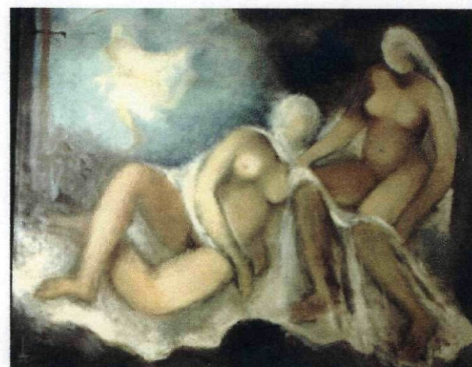
olej, plátno, 80 x 100 cm

značeno vlevo dole: VJ 35, na rubové straně rukou autorky: „*Nymfy*“, razítko z výstavy v galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně v roce 1936

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3966

Výst.: Brno 1936 a, č. 6 (*Nymfy (mytologický cyklus)*, 1935, 4000 Kč); Praha 1941 a, č. 5 (*Nymfy*, 1935, 6500 Kč); Moravská Ostrava 1943, č. 2 (*Nymfy*, 1935, neprodejné).

Lit.: repr in: *Lada*, 15, duben 1936; Pečírka, Jaromír, Rozhovor s malíčkou Věrou Jičínskou. *Měsíc*, V, 1936, č. 3, s. 16; repr. in *Pražský ilustrovaný zpravodaj*, 5, 1941; Tondl, Karel, Výstava Věry Jičínské. *Naše doba*, č. 2, 1941.



O 128 Pád Gigantů (z Mytologického cyklu) 1935

olej, plátno, 113 x 64 cm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4188

Prameny: Deník Věry Jičínské na rok 1935, MmD, fond XIV/234, kart. 320.



O 129 Danae (z Mytologického cyklu) 1935

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Brno 1935, č. 40 (*Danae*, nedatováno, 1800 Kč); Brno 1936 a, č. 4 (*Danae (mytologický cyklus)*), 1935, 1800 Kč)

Prameny: Deník Věry Jičínské na rok 1935, MmD, fond XIV/234, kart. 320.

Lit.: Dostál, E., Výstava Věry Jičínské, *Moravské noviny*, 10. 4. 1936.

O 130 Charon (z Mytologického cyklu) 1935

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

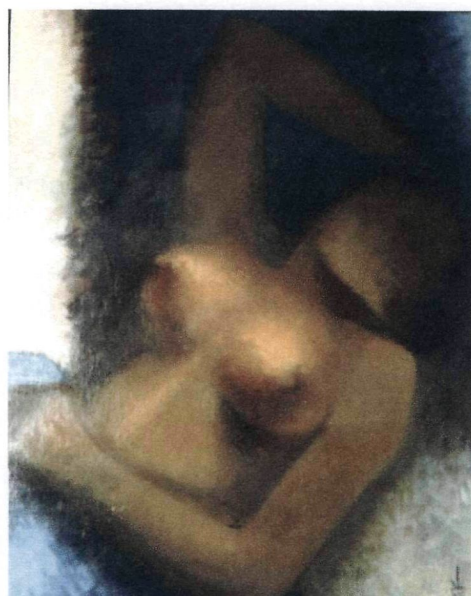
Výst.: Brno 1936 a, č. 5 (*Charon (mytologický cyklus)*), 1935, 1700 Kč); Praha 1941 a, č. 4 (*Charon (námět mytologický)*), 1935, 5000 Kč); Deštné v Orlických horách 1977, č. 20 (*Charon*, 1935)Lit.: jk, Výstava obrazů Věry Jičínské, *Národní práce*, 7. 2. 1941; Marek, J. R., Malíř a malířka, *Národní listy*, 16. 2. 1941; Mokřý, F. V., Oleje a pastely Věry Jičínské, *Venkov*, 16. 2. 1941; Tondl, Karel, Výstava Věry Jičínské, *Naše doba*, č. 2, 1941; hc., Výstava Věry Jičínské, *Zemský obzor*, XXXII, č. 2, 25. 2. 1941.

O 131 Poprsí ženy 1935

olej, plátno, 80 x 59 cm

značeno vpravo dole: VJ 35, na rubové straně rukou autorky: „Poprsí ženy“ razítko z výstavy v galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně v roce 1936

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4004

Výst.: Brno 1936 a, č. 9 (*Poprsí ženy*, 1935, 1700 Kč).Lit.: Krejčí, K. F., Skupina V.U..., *Akord*, 3, 1936.

O132 Bretaňské pradleny 1935

olej, plátno, 59 x 80 cm

značeno vpravo dole: VJ 35, na rubové straně rukou autorky: „*Bretaňské pradleny*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3995

Výst.: Brno 1936 a, č. 19 (*Bretaňské pradleny*, 1935, 1700 Kč); Praha 1941 a, č. 6 (*Bretaňské pradleny*, 1935, 4000 Kč); Deštné v Orlických horách 1977, č. 22 (*Bretaňské pradleny*, 1935).

Prameny: Deník Věry Jičínské na rok 1935, MmD, fond XIV/234, kart. 320.

Lit.: Mokrý, F. V., Oleje a pastely Věry Jičínské, *Venkov*, 16. 2. 1941; Tondl, Karel, Výstava Věry Jičínské, *Naše doba*, č. 2, 1941.

O133 Práce na poli 1935

olej, plátno, 60 x 81 cm

značeno vlevo dole: VJ 35

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3937

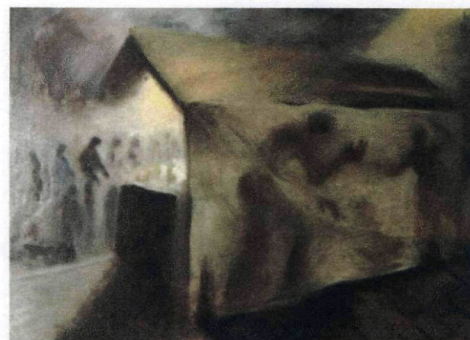
Výst.: Brno 1935, č. 38 (*Polní práce*, nedatováno, 1600 Kč).

O134 Mikulášský trh 1935

olej, plátno, 60 x 82 cm

značeno vpravo nahoře: VJ 35, na rubové straně rukou autorky: „*Mikulášský trh*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4009

Výst.: Brno 1936 a, č. 20 (*Mikulášský trh*, 1935, 2000 Kč); Praha 1941 a, č. 2 (*Mikulášský trh*, 1933, 3000 Kč).Lit.: repr. in: *Prager Presse*, 12. 4. 1936; Pečírka, Jaromír, Rozhovor s malířkou Věrou Jičínskou, *Měsíc*, V, 1936, č. 3, s. 15; hc., Výstava Věry Jičínské, *Zemský obzor*, XXXII, č. 2, 25. 2. 1941.

O135 Světla v mlze 1935

olej, plátno, 66 x 47 cm

značeno vpravo dole: VJ 35, na rubové straně rukou autorky: „*Světla v mlze*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3974

Výst.: Brno 1936 a, č. 21 (*Světla v mlze*, 1935, 1600 Kč); Dobruška 1947, č. 12 (*Světla v mlze*, nedatováno, neprodejně); Deštné v Orlických horách 1977, č. 21 (*Světla v mlze*, 1935).

O 136 Nádraží 1935

olej, plátno, 60 x 80 cm

značeno vpravo nahoře: VJ 36, na rubové straně rukou autorky: „Nádraží“,
razítko z výstavy v galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně v roce 1936

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3939

Výst.: Brno 1936 a, č. 24 (*Nádraží*, 1935, 1700 Kč).Lit.: Hrček, Malířka Věra Jičínská, *Brněnská svoboda*, 12. 4. 1936

O 137 Budyšín 1935

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Brno 1935, č. 39 (*Budyšín*, 1935, 1800 Kč); Brno 1936 a, č. 35 (*Budyšín*,
1935, 1900 Kč); Paříž 1938 (*Budyšín*, nedatováno).Lit.: Hrček, Malířka Věra Jičínská, *Brněnská svoboda*, 12. 4. 1936

O 138 Indická tanečnice 1936

olej, plátno, 71,5 x 36,5 cm

značeno vpravo nahoře: VJ 36, na rubové straně rukou autorky: „Indická
tanečnice“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4006

Výst.: Praha 1941 a, č. 8 (*Indická tanečnice*, 1936, 2000 Kč).

O 139 Indičtí tanečníci 1936

olej, plátno, 80 x 59 cm

značeno vpravo nahoře: VJ 36, na rubové straně rukou autorky: „Taneční
skupina“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3937

Výst.: Brno 1942, č. 5 (*Taneční skupina*, 1936, 8000 K); Hradec Králové 1943,
č. 5 (*Taneční skupina*, 1936, 8000 K); Moravská Ostrava 1943, č. 5 (*Taneční
skupina*, 1936, 8000 K).

O 140 Krystaly 1936

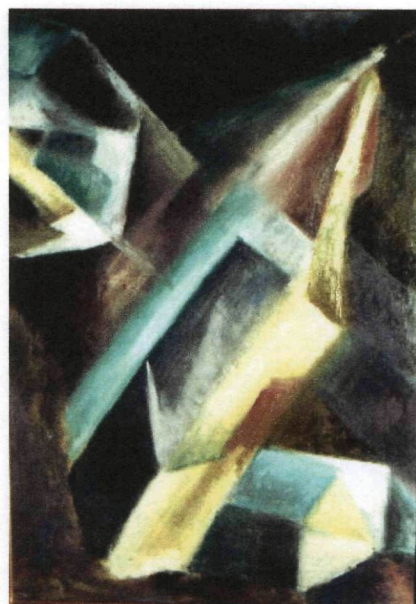
olej, plátno, 66 x 45,5 cm

neznačeno, na rubové straně razítko z výstavy v galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně v roce 1936

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10848

Výst.: Brno 1936, č. 33 (*Krystaly*, 1936, 1400 Kč); Praha 1988, č. 172 (*Krystaly* 1936)

Prameny: Deník Věry Jičínské na rok 1936, MmD, fond XIV/234, kart. 320.

Lit.: Rousová, Hana, [Kat. výst.] *Linie, barva, tvar*. GHMP 1988, s. 83

O 141 Měsíčná krajina 1936

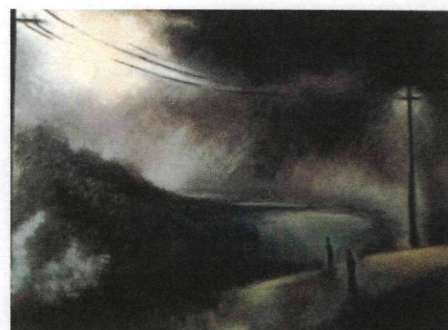
olej, plátno, 58 x 80 cm

značeno vpravo dole: VJ 36, na rubové straně rukou autorky: „Měsíčná krajina“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3962

Výst.: Brno 1936 b, č. 46 (*Měsíčná krajina*, nedatováno, 2100 Kč); Praha 1941 a, č. 13 (*Měsíčná krajina*, 1937, 4000 Kč); Brno 1942, č. 2 (*Měsíčná krajina*, 1936, 8000 K); Hradec Králové 1943, č. 2 (*Měsíčná krajina*, 1936, 8000 K); Moravská Ostrava 1943, č. 4 (*Měsíčná krajina*, 1936, 8000 K).

Prameny: Deník Věry Jičínské na rok 1936, MmD, fond XIV/234, kart. 320.

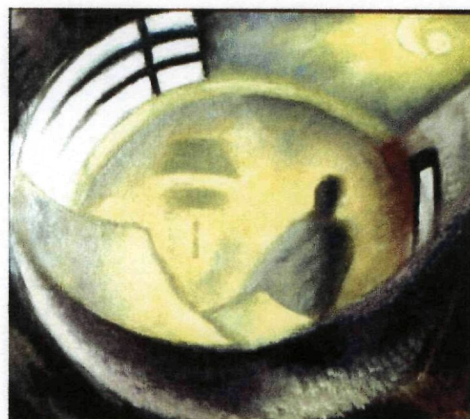
Lit.: Kr [=Krečar], Na výstavě Věry Jičínské, *Polední list*, 30. 1. 1941; kot, Křehká malířka Věra Jičínská, *A-Zet*, 4. 2. 1941; Mokřý, F. V., Oleje a pastely Věry Jičínské, *Venkov*, 16. 2. 1941; Tondl, Karel, Výstava Věry Jičínské, *Naše doba*, č. 2, 1941

O 142 Žlutý interiér 1936

olej, plátno, 58 x 66,5 cm

značeno vpravo dole: VJ 36, na rubové straně rukou autorky: „Žlutý interieur“, razítko z výstavy v galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně v roce 1936

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4034

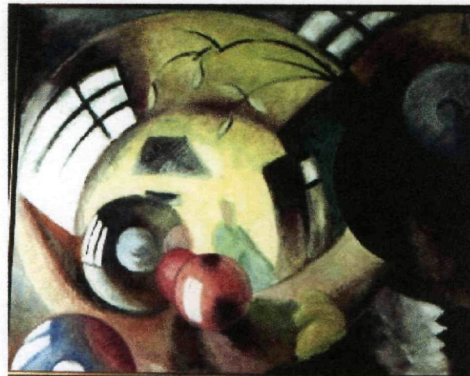
Výst.: Brno 1936, č. 32 (*Žlutý interiér*, 1936, 1500 Kč); Praha 1988, č. 170 (*Žlutý interiér*, 1936).Lit.: Dostál, E., Výstava Věry Jičínské, *Moravské noviny*, 10. 4. 1936; Rousová, H., [Kat.] *Linie, barva, tvar*. GHMP 1988, s. 83.

O143 Odras 1936

olej, plátno, 78 x 98 cm

značeno vpravo nahoře: VJ 36, na rubové straně rukou autorky: „Odras“, razítko z výstavy v galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně v roce 1936

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4011

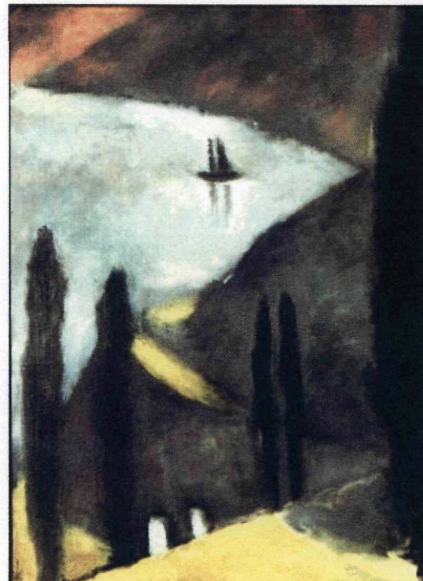
Výst.: Brno 1936 a, č. 31 (*Odras*, 1935, 2000 Kč); Praha 1988, č. 171 (*Odras*, 1936)Lit.: Dostál, E., Výstava Věry Jičínské, *Moravské noviny*, 10. 4. 1936; Rousová, H., [Kat.] *Linie, barva, tvar*. GHMP 1988, s. 83

O144 U Černého moře 1936

olej, plátno, 80 x 59 cm

značeno vlevo dole: VJ 36, na rubové straně rukou autorky: „U Černého moře“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3972

Výst.: Brno 1936 b, č. 3 (*U Černého moře*, 1936, 8000 K); Hradec Králové 1943, č. 3 (*U Černého moře*, 1936, 8000 K); Moravská Ostrava 1943, č. 6 (*U Černého moře*, 1936, 8000 K).Lit.: V. Strý, Brněnská souborná výstava Věry Jičínské, *Národní politika*, 25. 10. 1942.

O145 Mořské zákoutí 1936

olej, plátno, 78 x 98 cm

značeno vlevo dole: VJ 36, na rubové straně rukou autorky: „Mořské zákoutí“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3964

Výst.: Praha 1937, č. 64 (*Mořské zákoutí*, nedatováno, 2800 Kč); Brno 1942, č. 1 (*Mořské zákoutí*, 1936, 12000 K); Praha 1941a, č. 9 (*Mořské zákoutí (Krym)*, 1936, 6500 Kč); Hradec Králové 1943, č. 1 (*Mořské zákoutí*, 1936, 12000 K); Moravská Ostrava 1943, č. 3 (*Mořské zákoutí*, 1936, 12000 K).Lit.: V. Strý, Brněnská souborná výstava Věry Jičínské, *Národní politika*, 25. 10. 1942.

O 146 V malém zálivu 1936

olej, plátno, 59 x 80 cm

značeno vlevo dole: VJ 36, na rubové straně rukou autorky: „V malém zálivu“, razítko z výstavy v Mánesu v roce 1937

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4037

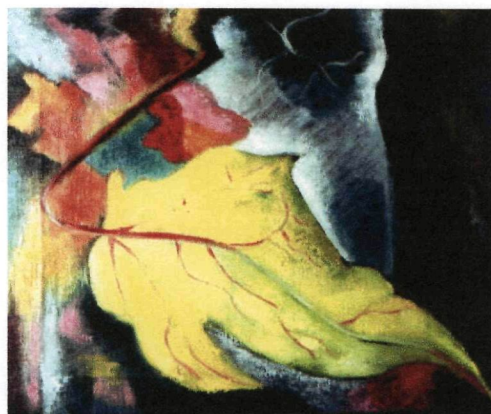
Výst.: ? Praha 1937, č. 65 (*Krymská pláž*, nedatováno, 2000 Kč); Praha 1941a, č. 10 (*V malém zálivu*, 1936, 5500 Kč); Brno 1942, č. 4 (*V malém zálivu*, 1936, 9000 K); Hradec Králové 1943, č. 4 (*V malém zálivu*, 1936, 9000 K); Moravská Ostrava 1943, č. 7 (*V malém zálivu*, 1936, 9000 K).

O 147 Podzimní akord I. 1936

olej, plátno, 43,5 x 53 cm

značeno vpravo nahoře: VJ 36, na rubové straně rukou autorky: „Podzimní akord“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4175

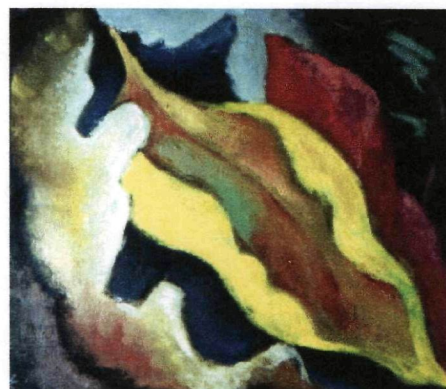
Výst.: Praha 1988, č. 174 (*Podzimní akord*, 1936)Lit.: Rousová, H., [Kat.] *Linie, barva, tvar*. GHMP 1988, s. 83.

O 148 Podzimní akord II. 1936

olej, plátno, 38 x 43 cm

značeno vlevo dole: VJ 36

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4149

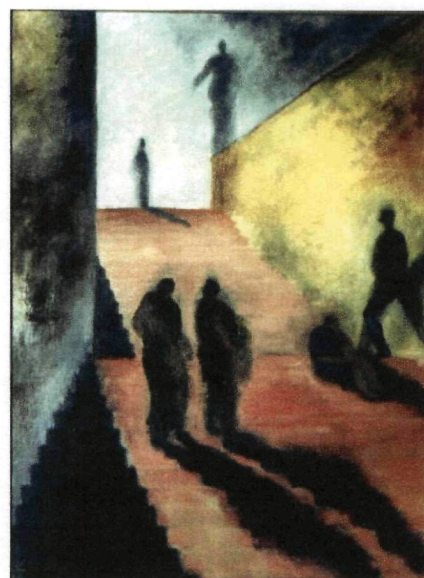
Výst.: Praha 1988, č. 173 (*Bez názvu*, 1936).Lit.: Rousová, H., [Kat.] *Linie, barva, tvar*. GHMP 1988, s. 83

O 149 Schody 1936

olej, plátno, 79 x 58 cm

značeno vlevo dole: VJ 36, na rubové straně rukou autorky: „Schody“, razítko z výstavy v galerii Skupiny výtvarných umělců v roce 1936

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4005

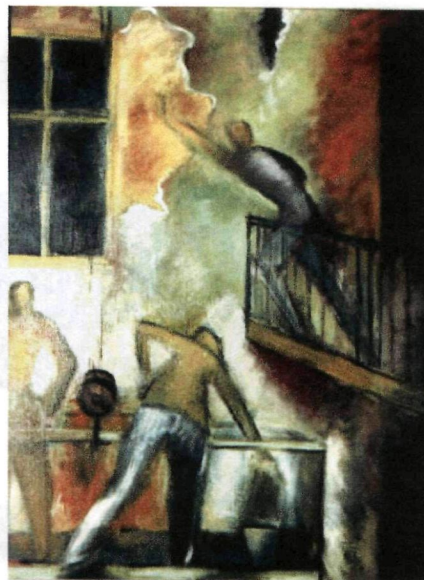
Výst.: Brno 1936 a, č. 25 (*Schody*, 1936, 1700 Kč).Lit.: Kopa, J., Výstava Věry Jičínské, *Moravské slovo*, 16. 4. 1936; V. Opp. [= Viktor Oppenheimer] Ausstellung von Gemälden der Pragerin Věra Jičínská, *Tagesbote*, 25. 4. 1936

O 150 Fasádníci 1936

olej, plátno, 79 x 59 cm

značeno vpravo nahoře: VJ 36, na rubové straně rukou autorky: „Fasádníci“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4035



O 151 Brána 1936

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Brno 1936 a, č. 26 (*Brána*, 1936, 1700 Kč); Paříž 1938 (*La porte de la ville*, nedatováno).Lit.: V. Opp. [= Viktor Oppenheimer] Ausstellung von Gemälden der Pragerin Věra Jičínská, *Tagesbote*, 25. 4. 1936

O 152 Melancholická krajina 1936

olej, plátno, rozměry nezjištěny

nezvěstné

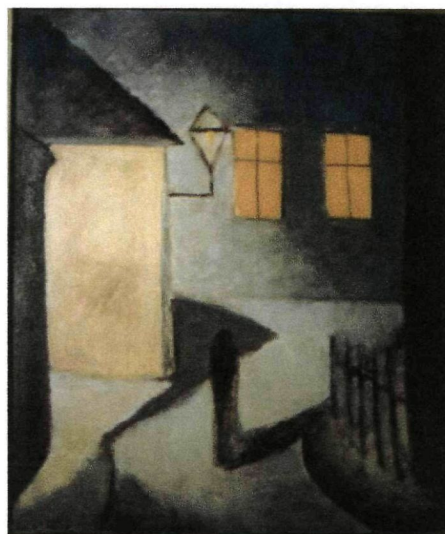
Výst.: Brno 1936 a, č. 27 (*Melancholická krajina*, 1936, 2000 Kč); Praha 1941a, č. 3 (*Melancholická krajina*, 1935, 4000 Kč).Lit.: Hřček, Malířka Věra Jičínská, 12. 4. 1936; ; Krejčí, K. F., Skupina V.U..., *Akord*, 3, 1936; jk, Výstava obrazů Věry Jičínské, *Národní práce*, 7. 2. 1941; Tondl, Karel, Výstava Věry Jičínské, *Naše doba*, č. 2, 1941; hc., Výstava Věry Jičínské, *Zemský obzor*, XXXII, č. 2, 25. 2. 1941.

O 153 Ulice (1936)

olej, plátno, 58 x 68 cm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská, na rubové straně rukou autorky: „Ulice“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4054



O154 Okna v bloku (1936)

olej, plátno, 54 x 89 cm

neznačeno, na rubu rukou autorky: „*Okna v bloku*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4041



O155 Skalnaté ostrůvky 1937

olej, plátno, 59 x 80 cm

značeno vpravo dole: VJ 37, na rubové straně rukou autorky: „*Skalnaté ostrůvky*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3987

Výst.: Brno 1937, č. 56 (*Skalnaté ostrůvky*, nedatováno, 1800 Kč); Brno 1942, č. 6 (*Skalnaté ostrůvky*, 1937, 9000 K); Praha 1941a, č. 12 (*Skalnaté ostrůvky*, 1937, 4000 Kč); Hradec Králové 1943, č. 6 (*Skalnaté ostrůvky*, 1937, 9000 K); Moravská Ostrava 1943, č. 8 (*Skalnaté ostrůvky*, 1937, 9000 K); Deštné v Orlických horách 1977, č. 24 (*Skalnaté ostrůvky*, 1937).

Lit.: Tondl, Karel, Výstava Věry Jičínské, *Naše doba*, č. 2, 1941.

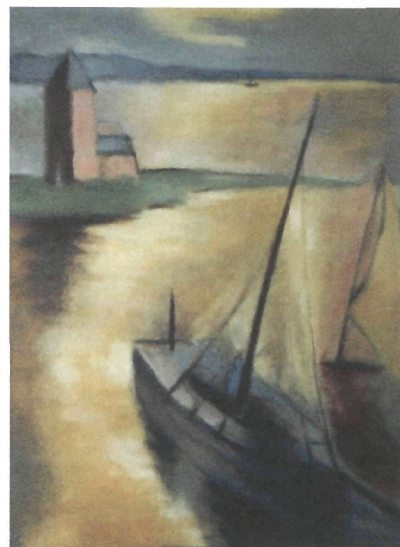
O156 Večer 1937

olej, plátno, 80 x 59 cm

značeno vlevo dole: VJ 37, na rubové straně rukou autorky: „*Večer*“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3929

Výst.: Brno 1942, č. 8 (*Večer*, 1937, 7000 K); Hradec Králové 1943, č. 8 (*Večer*, 1937, 7000 K); Moravská Ostrava 1943, č. 10 (*Večer*, 1937, 7000 K); Deštné v Orlických horách 1977, č. 23 (*Večer*, 1937).



O 157 Menhiry 1937

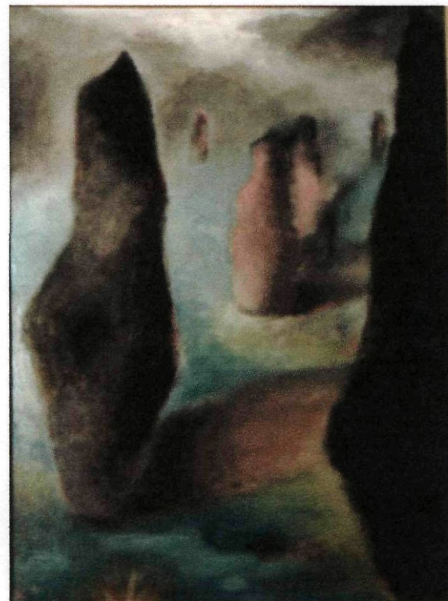
olej, plátno, 80 x 59 cm

značeno vlevo dole: VJ 37, na rubové straně rukou autorky: „Menhiry“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3946

Výst.: Brno 1937, č. 55 (*Menhiry*, nedatováno, 1900 Kč); Praha 1941a, č. 11 (*Menhiry*, 1937, 4000 Kč); Brno 1942, č. 7 (*Menhiry*, 1937, 9000 K); Hradec Králové 1943, č. 7 (*Menhiry*, 1937, 7000 K); Moravská Ostrava 1943, č. 9 (*Menhiry*, 1937, 9000 K); Deštné v Orlických horách 1977, č. 25 (*Menhiry*, 1937); Praha 1988, č. 175 (*Menhiry*, 1937).

Lit.: Kr [=Krečar], Na výstavě Věry Jičínské, *Polední list*, 30. 1. 1941kot, Křehká malířka Věra Jičínská, *A-Zet*, 4. 2. 1941; jk, Výstava obrazů Věry Jičínské, *Národní práce*, 7. 2. 1941; Marek, J. R., Malíř a malířka, *Národní listy* 16. 2. 1941; Mokřý, F. V., Oleje a pastely Věry Jičínské, *Venkov*, 16. 2. 1941; V Strý, Brněnská souborná výstava Věry Jičínské, *Národní politika*, 25. 10. 1942; Rousová, H., [Kat.] *Linie, barva, tvar*. GHMP 1988, s. 83.



15.2. Katalog kreseb

K1 Mnich 1924

pastel, karton, 470 x 370 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská, na rubové straně nápis rukou Prokopa Laichtera: „Mnich“ *reminiscence na studijní cestu po Španělsku v r. 1924, výtvarně éra „shoukajevovská“*

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4166



K2 Interiér mešity v Cordobě I. 1924

kresba tužkou kolorovaná akvarelem, papír, 290 x 220 mm

neznačeno, na rubové straně rukou Prokopa Laichtera: „Z cesty po Španělsku v r. 1924 – Cordova 10/11 dubna 1924 – akvarel Věry Jičínské“

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117

K3 Interiér mešity v Cordobě II. 1924

kresba tužkou kolorovaná akvarelem, papír, 260 x 140 mm

značeno vlevo dole: Cordoba 10. 4., na rubové straně rukou Prokopa Laichtera: „z cesty po Španělsku v r. 1924 – Cordova 10/11 dubna t. r. – akvarel Věry Jičínské“

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117

K4 Sedící ženský akt 1924

oboustranná kresba uhlím, 265 x 205 mm; na rubové straně jiná varianta téhož aktu a rukopisný přípis Prokopa Laichtera: „kresby Věry Jičínské v Paříži, éra shoukajevovská“

neznačeno, datováno vpravo dole: 1924

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409 16b



K5 Zákoutí v ateliéru 1924

kresba uhlím, papír, 290 x 200 mm

datováno vpravo dole: 1924; na rubu rukou Prokopa Laichtera: „*kresba Věry Jičínské*“

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117

K6 Umývadlo u okna 1924

kresba tužkou kolorovaná akvarelem, 265 x 205 mm

datováno vpravo dole: r. 1924, na rubu rukou Prokopa Laichtera: „*Paříž – zákoutí ateliéru v rue Vercingetorix – akvarel Věry Jičínské*“

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117

K7 Portrét ženy v bílém šátku (1924 – 1925)

pastel, karton, 380 x 280 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv.č 19 A 4270

Výst.: Praha 1989, č. 46 (*Portrét ženy v bílém čepci*, kol. 1928)



K8 Harmonikář (1924 – 1925)

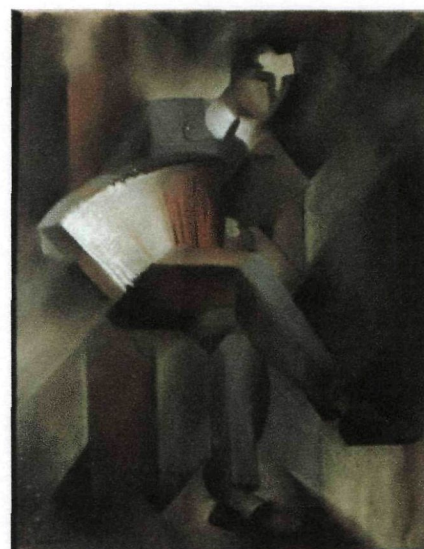
pastel, kartonu, 620 x 470 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3952

Výst.: Paříž 1925 (*Pastel*, nedatováno, 900 frs); Budapešť 1926, č. 112 (*Harmonikázó*, nedatováno, neprodejné); Pécs 1927, č. 15 (*Harmonikás*, nedatováno, neprodejné); Dobruška 1947, č. 1 (*Harmonikář*, 1926, neprodejné); Deštné v Orlických horách 1977, č. 4 (*Harmonikář*).

Lit.: Société des „Artistes Indépendants“ (36-á výstava Spolku Nezávislých v Paříži), *Národní listy*, ? 1925.



K9 Sedící ženský akt 1925

pastel, papír, 530 x 315 mm

značeno vpravo dole: V. Jičínská 1925

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 5968

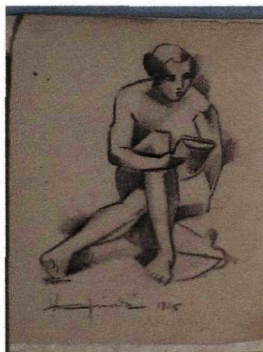
Výst.: Praha 1989, č. 38 (*Sedící ženský akt*, 1925).

K10 Ženský akt s knihou 1925

kresba tužkou, papír, 210 x 160 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 1925

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-19

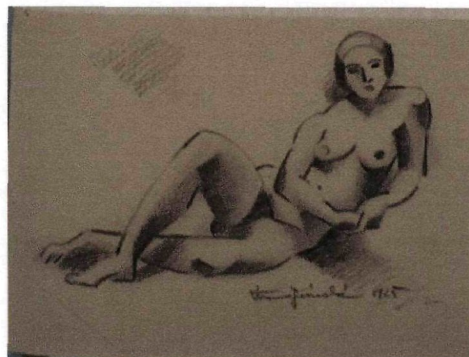


K11 Ležící ženský akt 1925

kresba tužkou, papír, 160 x 230 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1925

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-11



K12 Ženský akt s překříženýma nohama (1925 – 1926)

kresba tužkou, papír, 170 x 240 mm

neznačeno, na rubové straně tužková kresba téhož stojícího aktu

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-12b



K13 Čtenářka I. (1925 – 1926)

kresba tužkou, papír, 260 x 300 mm

neznačeno

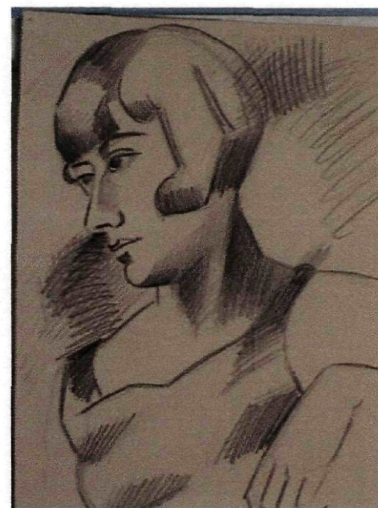
Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-06

Pozn.: Zřejmě jde o skicu k nedochovanému obrazu *Čtenářka*.

K 14 Čtenářka II. (1925 – 1926)

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

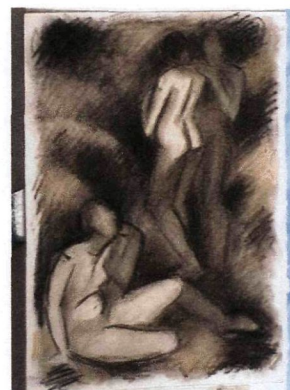
Výst.: Pécs 1928 b, č. 34 (*Olvasó nő*, nedatováno, 150 P).

K 15 Portrét ženy s mikádem (1925 – 1926)

kresba tužkou, papír, 260 x 300 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-08



K 16 Kompozice se třemi ženskými akty I. (1925 – 1926)

kresba uhlím, lavírovaná akvarelem, papír, 345 x 250 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-1a

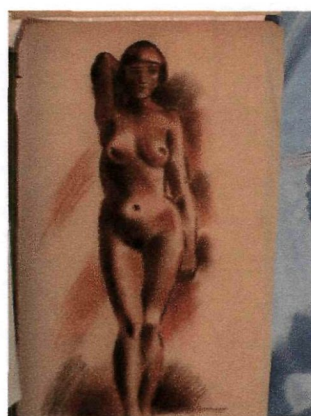


K 17 Kompozice se třemi ženskými akty II. (1925 – 1926)

kresba tužkou, papír, 340 x 235 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-11a



K 18 Stojící ženský akt 1926

kresba uhlím a rudkou, papír, 420 x 200 mm

značeno vpravo dole: 17. 10. 1926

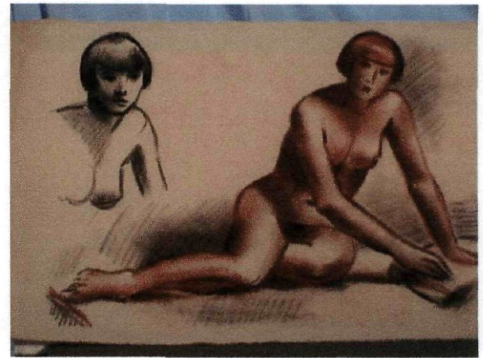
Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-16

K19 Sedící ženský akt s knihou 1926

kresba rudkou, papír, 390 x 280 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-17

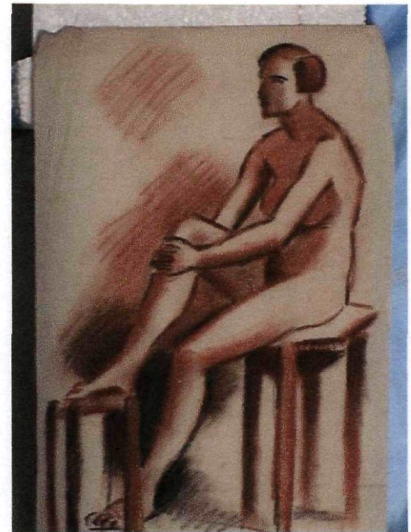
Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy – září 1924 – 1931 květen*. MmD, fond XIV/234, kart. 197.

K20 Sedící ženský akt 1926

kresba rudkou, papír, 300 x 260 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-6d

Pozn.: Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy – září 1924 – 1931 květen*. MmD, fond XIV/234, kart. 197.

K21 Ležící ženský akt zezadu 1926

kresba tužkou, papír, 210 x 300 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská, vlevo dole: 28. 4. 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-05

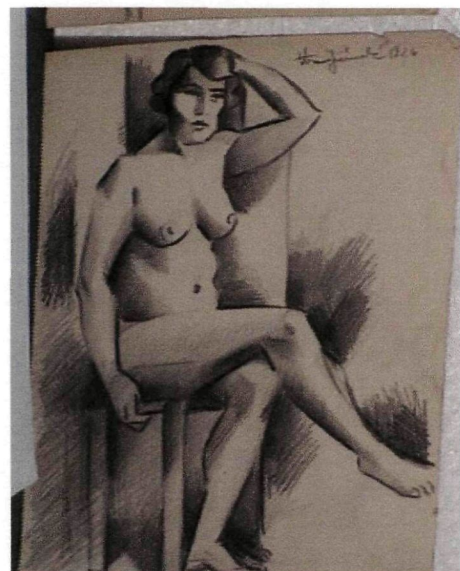


K22 Sedící ženský akt 1926

kresba tužkou, papír, 265 x 200 mm

značeno vpravo nahoře: Věra Jičínská 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-10

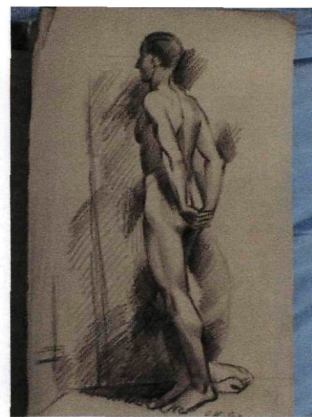


K23 Mužský akt s rukama za zády 1926

kresba tužkou, papír, 380 x 280 mm

značeno vpravo dole: 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-18b

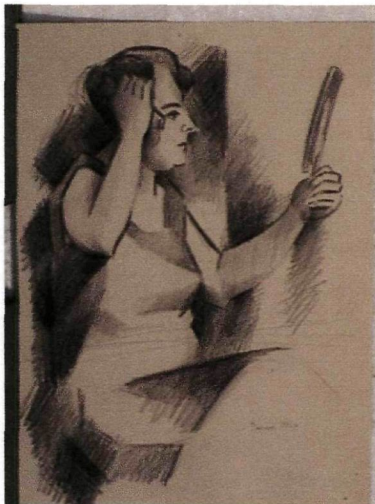


K24 Žena se zrcadlem 1926

kresba tužkou, papír, 265 x 190 mm

značeno vpravo dole: Paris 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-1e



K25 Dívka sedící u stolu 1926

kresba tužkou, papír, 270 x 180 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-2e

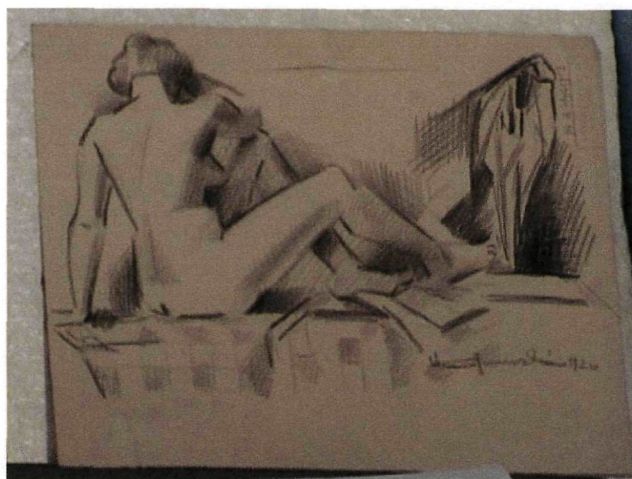
Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy – září 1924 – 1931 květen*. MmD, fond XIV/234, kart. 197.

K26 Ženský akt zezadu 1926

kresba tužkou, papír, 260 x 300 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-13

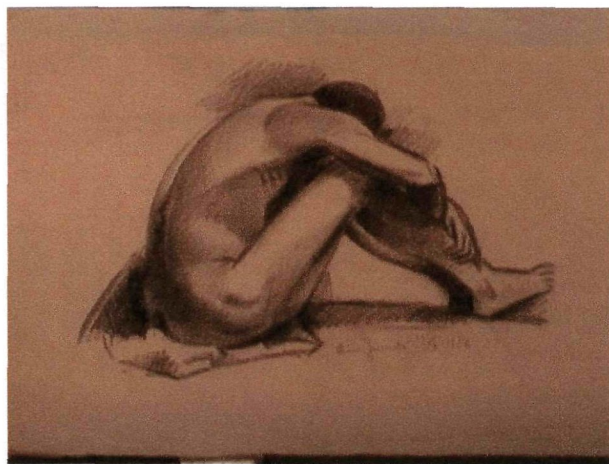


K27 Schoulený mužský akt 1926

kresba tužkou, papír, 285 x 190 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-14

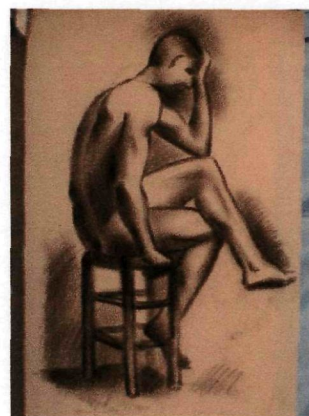


K28 Sedící mužský akt 1926

kresba uhlím, papír, 365 x 260 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-15

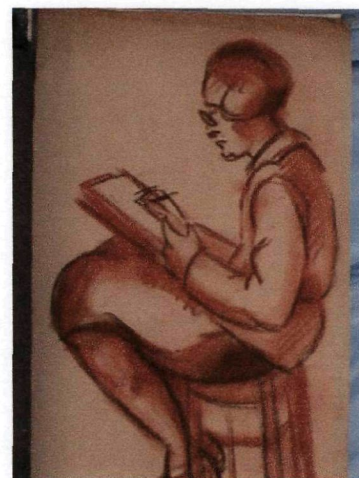
Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy – září 1924 – 1931 květen. MmD, fond XIV/234, kart. 197.*

K29 Na akademii I. 1926

kresba rudkou a uhlím, papír, 405 x 250 cm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-3e

Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy – září 1924 – 1931 květen. MmD, fond XIV/234, kart. 197.*Pozn.: Jde pravděpodobně o jednu ze skic k nedochovanému obrazu *Na akademii*.

K30 Na akademii II. 1926

kresba rudkou, papír, 275 x 425 mm

značeno vlevo dole: 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-13a

Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy – září 1924 – 1931 květen. MmD, fond XIV/234, kart. 197.*Pozn.: Zřejmě skica k nedochovanému obrazu *Na akademii*.

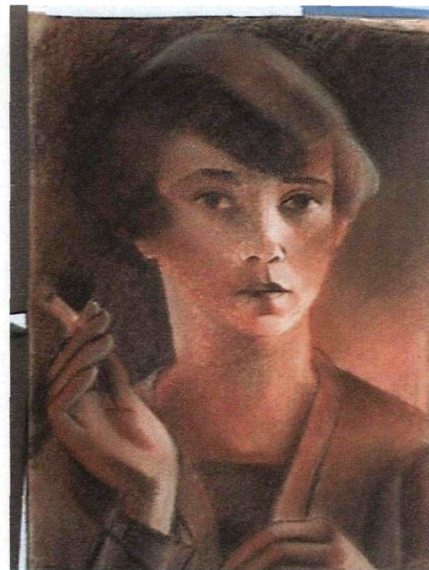
K31 Autoportrét s cigaretou 1926

pastel, papír, 510 x 380 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4968

Výst.: Praha 1927, č. 24 (*Vlastní portrét*, nedatováno, neprodejné); Pécs 1927, č. 14 (*Őnarckép*, nedatováno, neprodejné); Pécs 1928 a, č. 84 (*Őnarckép*, nedatováno, 80 P); Praha 1988, č. 49 (*Portrét ženy s cigaretou*, 1928).



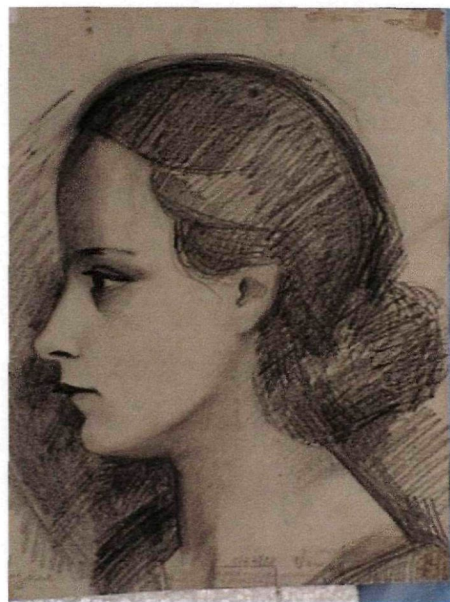
K32 Lydia Wisiaková z profilu 1926

kresba tužkou, papír, 375 x 300 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04938b

Pozn.: Jedná se o skicu k dochovanému obrazu *Portrét Lydie Wisiakové I.*



K33 Zátíší s citrony 1926

akvarel, papír, 300 x 210 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04937a

Pozn.: Jedná se o studii k obrazu *Zátíší s citrony* ze stejného roku.

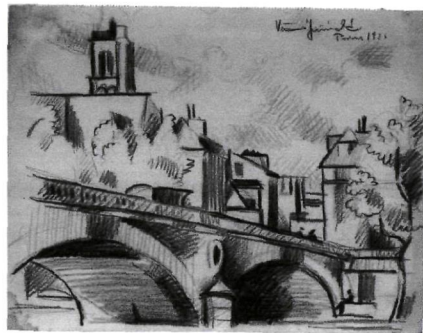


K34 Most v Paříži 1926

kresba tužkou, 205 x 270 mm

značeno vpravo nahoře: Věra Jičínská Paris 1926

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117

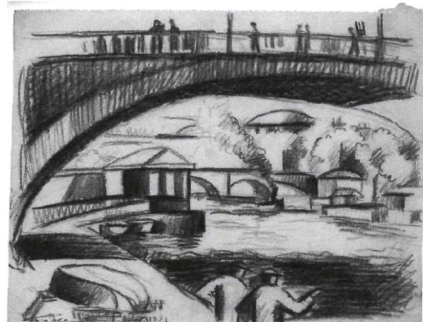


K35 Parník pod mostním obloukem 1926

kresba tužkou, 205 x 270 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská Paris 1926

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117

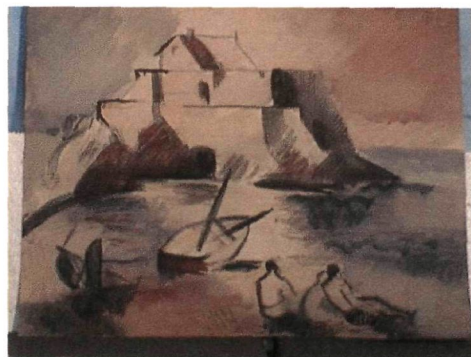


K36 St. Malo I. 1926

akvarel, papír, 300 x 210 mm

značeno vpravo nahoře: 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04963-2

Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy – září 1924 – 1931 květen*. MmD, fond XIV/234, kart. 197.Pozn.: Pravděpodobně se jedná o skicu k nedochovanému obrazu *St. Malo*.

K37 St. Malo II. 1926

kresba tužkou, papír, 205 x 270 mm

značeno vlevo dole: St. Malo 19/7

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy – září 1924 – 1931 květen*. MmD, fond XIV/234, kart. 197.Pozn.: Pravděpodobně skica k nedochovanému obrazu *St. Malo*.

K38 Pécs 1926

kresba tužkou, papír, 300 x 210 mm

značeno vpravo dole: V. Jičínská 1926

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4970.

Pozn.: Vzhledem k zachycené těžní věži mohlo jít o skicu k jednomu z nedochovaných obrazů – *Ulice v Pécsi* nebo *Pécská krajina*.

K39 Žebrák (1926)

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 106 (*A koldusnő*, nedatováno, 600 f.).

K40 Kavárna (náčrt) (1926)

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 107 (*Kávéházban (vázlat)*, nedatováno, 500 f.).

K41 Kavárna (1926)

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 108 (*Kávéházban*, nedatováno, 2000 f.).

K42 Děvče z kavárny (1926)

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 11 (*Kávésleány*, nedatováno, 2500 f); Praha 1927, č. 9 (*Děvče z kavárny*, nedatováno, 500 Kč).

K43 Výhled z ateliéru (náčrt) (1926)

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Budapešť 1926, č. 113 (*Kilátás műtermeből (vázlat)*, nedatováno, neprodejné).

K44 Černoch (1926)

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1927, č. 23 (*Černoch (studie k portrétu)*, nedatováno, 350 Kč).

Pozn.: Pravděpodobně se jednalo o studii k obrazu *Černoch* z roku 1926.

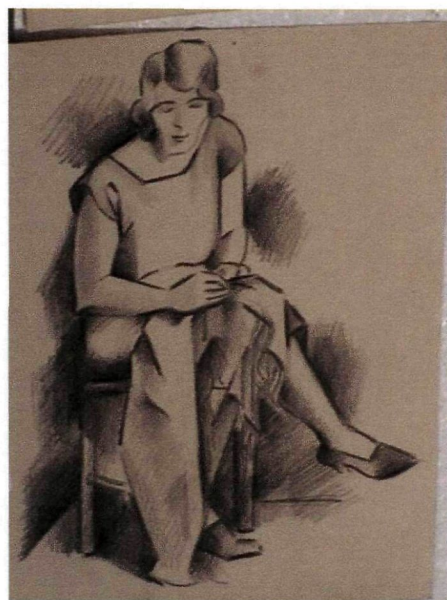
K45 Švadlena I. (1926 – 1927)

kresba tužkou, papír, 260 x 300 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-07

Pozn.: Jde o skicu k nedochovanému obrazu *Švadlena*.



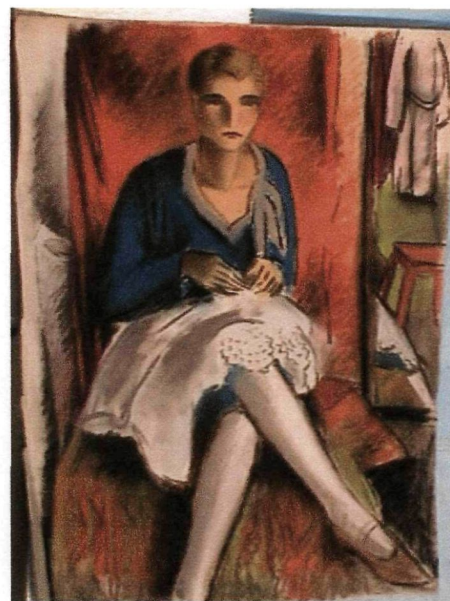
K46 Švadlena II. (1926 – 1927)

pastel, papír, 640 x 460 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04869

Pozn.: Podle srovnání s dobovou fotografií nedochovaného obrazu *Švadlena jde* přípravnou skicu k tomuto obrazu.



K47 Lydia Wisiaková (1926 – 1927)

perokresba, papír, 125 x 110 mm

neznačeno, na rubové straně rukou Prokopa Laichtera: *kresba Věry Jičínské*

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117

Lit.: Repr. na obálce katalogu souborné výstavy v Alšově síni Umělecké besedy, 1927.



K48 Lydia Wisiaková (1926 – 1927)

kresba uhlem a rudkou, papír, 640 x 460 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04964

Pozn.: Jde o skicu k nedochovanému obrazu *Portrét Lydie Wisiakové II.*

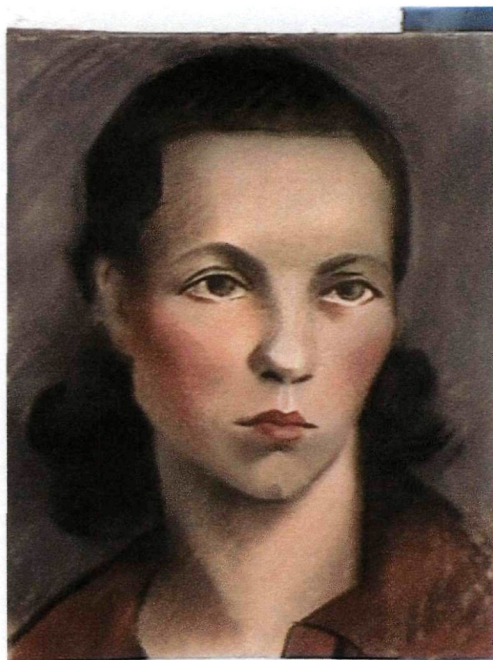


K49 Hlava Lydie Wisiakové (Studie k obrazu *Půlakt*) 1927

pastel, papír, 375 x 300 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 04938a

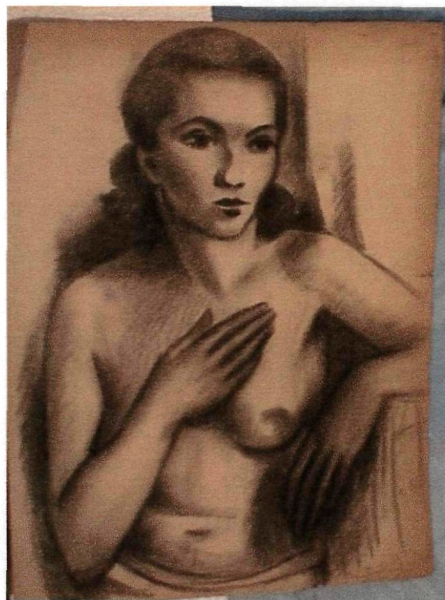
Pozn.: Obličej je shodný s obličejem ženy na obraze *Půlakt* z roku 1927.

K50 Ženský půlakt (Lydia Wisiaková) 1927

tužka, papír, 300 x 210 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 04959

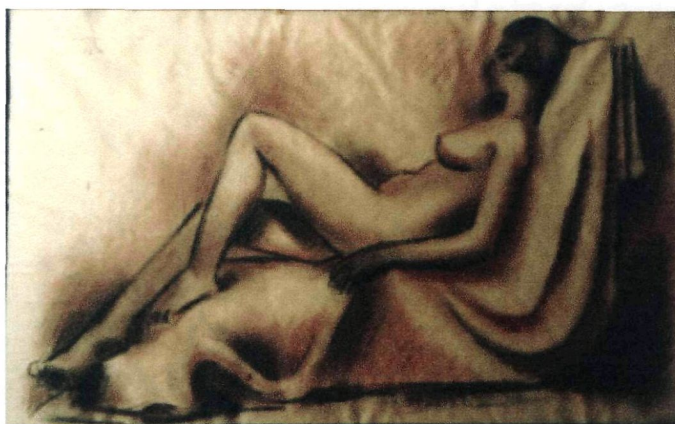
Pozn.: Jedná se o skicu k obrazu *Půlakt* z roku 1927.

K51 Ležící ženský akt 1927

pastel, papír, 260 x 430 mm

značeno vlevo nahoře: Věra Jičínská 6. 1. 1927

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4070



K52 Černoška z poloprofilu 1927

pastel, papír, 610 x 410 mm

značeno vpravo nahoře: Věra Jičínská 1927

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4019

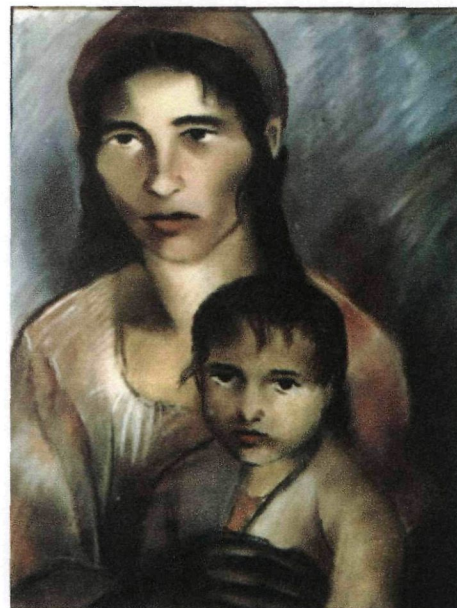


K53 Mateřství 1927

pastel, papír, 600 x 470 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 1927; na rubové straně rukou autorky: *Maternité*

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4072

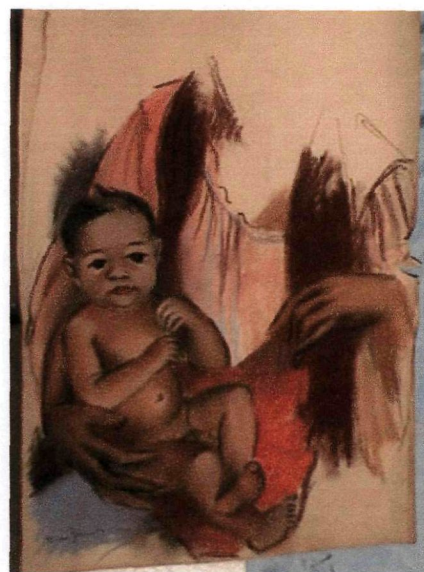


K54 Cikánské dítě (Studie k obrazu Cikánská madona) 1927

pastel, papír, 640 x 460 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04866

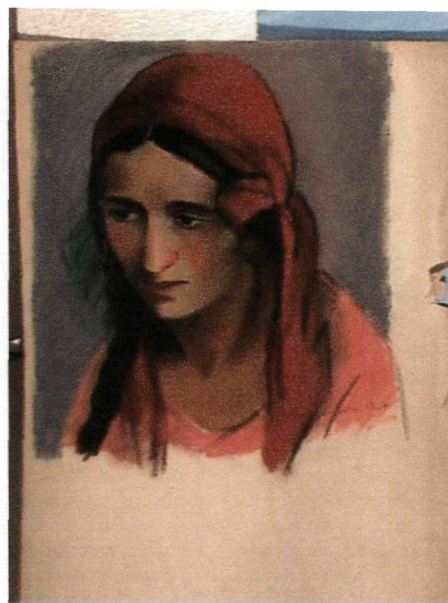


K55 Hlava Cikánky (Studie k obrazu Cikánská madona) 1927

pastel, papír, 640 x 460 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1927

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04868

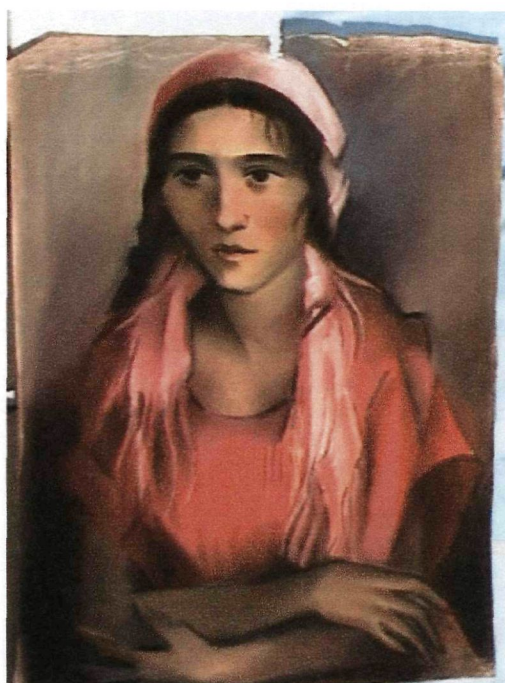


K56 Cikánka 1927

pastel, papír, 640 x 460 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04865

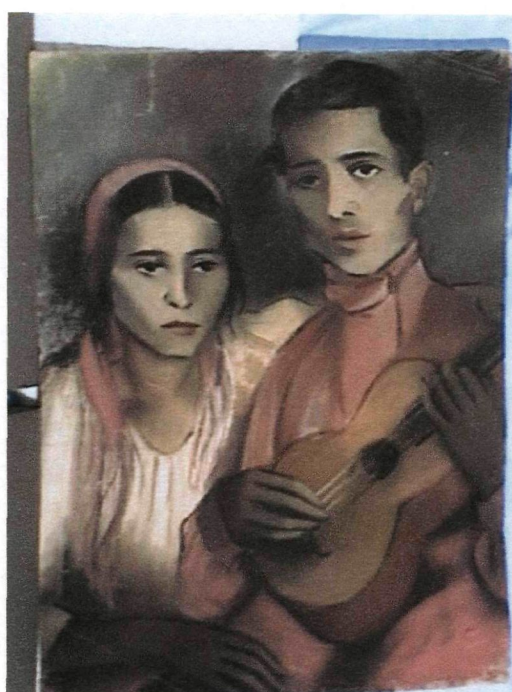


K57 Cikánský pár 1927

pastel, papír, 640 x 460 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1927

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4973



K 58 Cikánské dítě 1927

pastel, papír, 340 x 250 mm

značeno vlevo dole: 1927 Věra Jičínská, na rubové straně rukou autorky: *Cikánské dítě*

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4151



K 59 Artyčoky (1927)

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Pécs 1927, č. 18 (*Articsókák*, nedatováno, neprodejné); Pécs 1928 a, č. 85 (*Articzókák*, nedatováno, 80 P).

K 60 Servírka (Dívka s chlebem), (1927)

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Pécs 1927, č. 19 (*Kenyeres leány* (v katalogu výstavy vložen rukopisný lístek s překlady názvů vystavených prací – zde *Servírka (Dívka s chlebem)*), nedatováno, neprodejné).

K 61 U klavíru (1927)

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Pécs 1928 a, č. 83 (*Zongoránál*, nedatováno, 100 P).

K62 Pierre Maurele I 1928

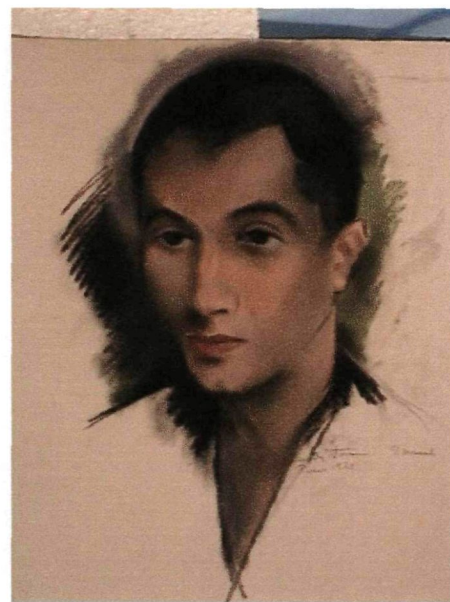
pastel, papír, 520 x 480 mm

značeno vpravo dole: Jičínská Věra, Paris 1928, P. Maurele

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4861

Výst.: ? Praha 1928, č. 2 (*Portrét*, nedatováno, 800 Kč); Praha 1989, č. 48 (*Pierre Maurele*, 1928).

Prameny: Dopis Prokopa Laichtera Věře Jičínské z Paříže do Pécse z 5. 8. 1930. MmD, fond XIV/236, kart. 208.



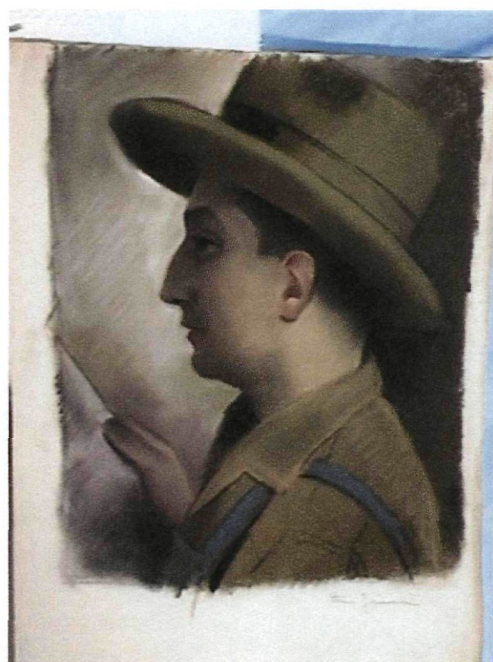
K63 Pierre Maurele II. 1928

pastel, papír, 630 x 480 mm

značeno vlevo dole: Paris, Pierre Maurele; vpravo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4862

Výst.: Praha 1989, č. 47 (*Pierre Maurele*, 1928).



K64 Sedící Pierre Maurele 1928

pastel, papír, 630 x 480 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4860

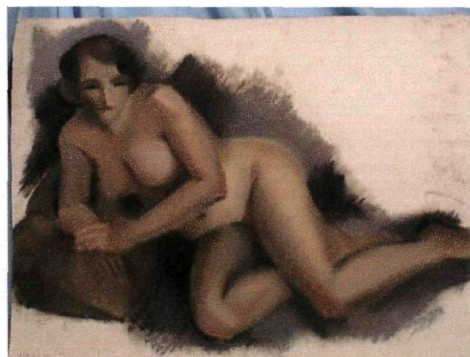


K65 Ležící ženský akt 1928

pastel, papír, 350 x 480 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4937

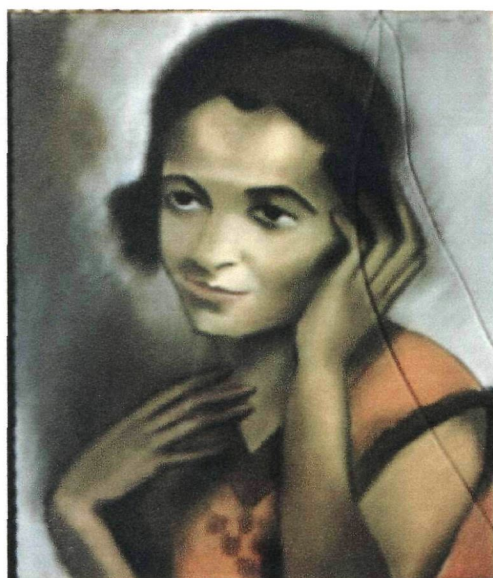
Výst.: ? Pécs 1928 b, č. 35 (*Akt*, nedatováno, 200 P); Praha 1989, č. 50 (*Ležící ženský akt*, 1928).

K66 Mulatka 1928

pastel, papír, 480 x 410 mm

značeno vpravo nahoře: Věra Jičínská 1928

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4182

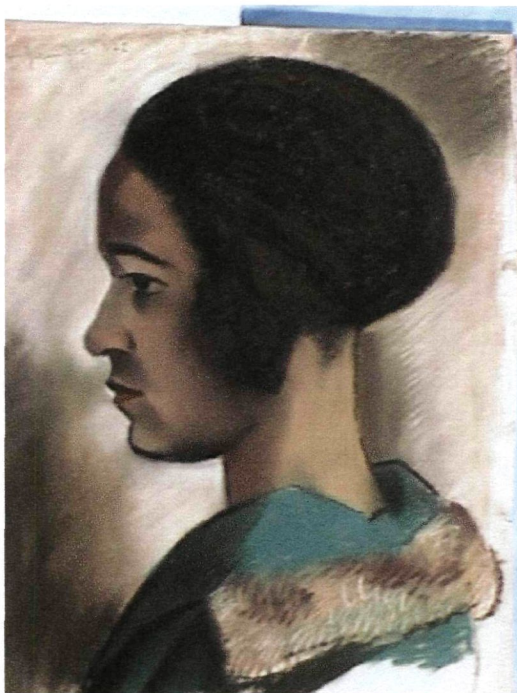
Výst.: ? Pécs 1928 b, č.36 (*Félvér*, nedatováno, 200 P); ? Praha 1928, č. 3 (*Mulatka*, 900 Kč).

K67 Hlava mulatky z profilu 1928

pastel, papír, 530 x 410 cm

značeno vlevo nahoře: Věra Jičínská 1928

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04969

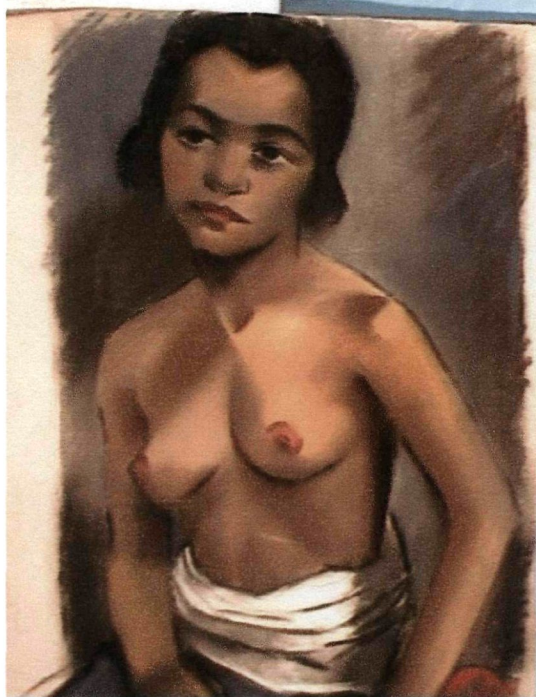


K 68 Sedící půlakt (Mulatka) (1928)

pastel, papír, 630 x 480 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4864

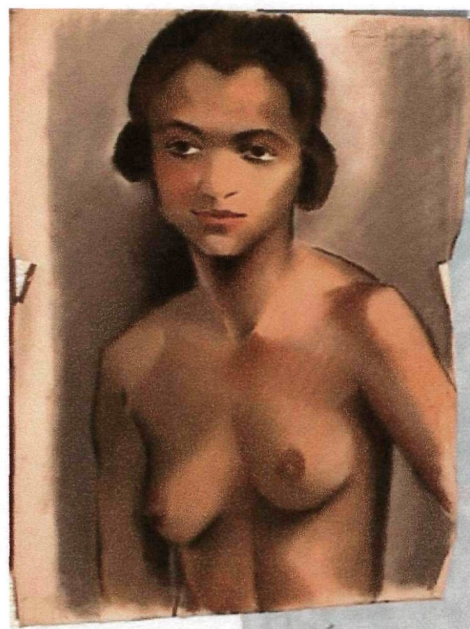
Výst.: Praha 1989, č. 51 (*Sedící půlakt (Mulatka)*, kol. 1928).

K 69 Půlakt (Mulatka) (1928)

pastel, papír, 630 x 480 mm

značeno vpravo nahoře: Věra Jičínská; na rubové straně tužková kresba – skica k obrazu *Portrét mladé ženy*

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4863



K 70 Portrét muže (1928)

pastel, papír, 300 x 210 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4954



K 71 Ženich (Šokác) z okolí Pécs 1929

kresba tužkou, akvarel, 220 x 145 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská Pécs 1929, vlevo dole: Ženich (Šokác) z okolí Pécs.

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

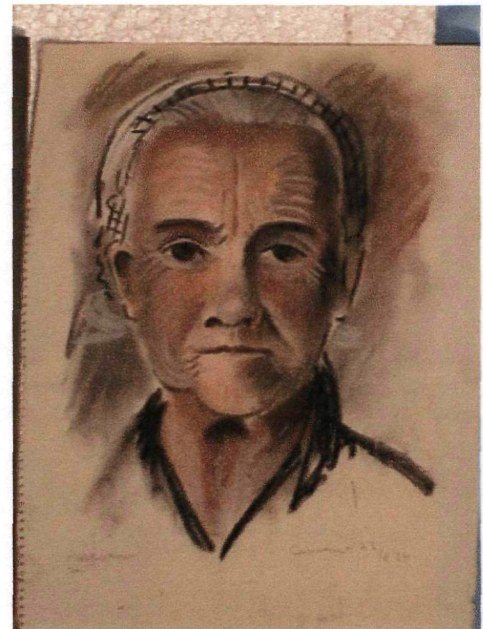
Pozn.: Jedná se o skicu k nedochovanému obrazu *Šokáčtí svatebčané z okolí Pécs* z roku 1929.

K 72 Celestine 1929

pastel, papír, 300 x 210 mm

značeno vlevo dole: Celestine, vpravo dole: Camaret 22. 8. 1929

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 05530

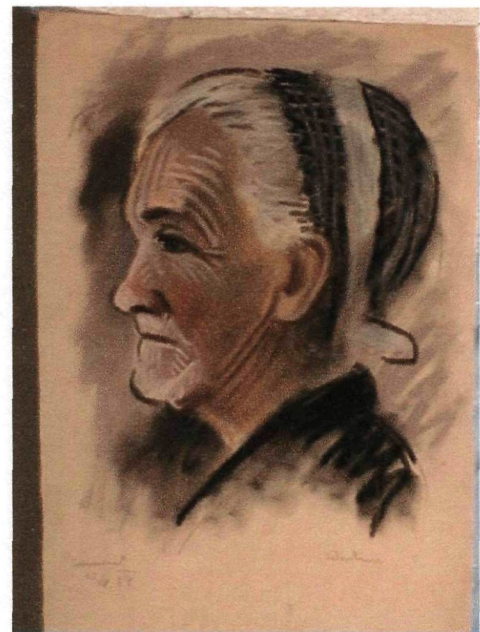
Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy...*, MmD, fond XIV/234, kart. 197.Pozn.: Jedná se o skicu k obrazu *Celestine* z roku 1929.

K 73 Celestine z profilu 1929

pastel, papír, 300 x 210 mm

značeno vlevo dole: Camaret 22. 8. 1929, vpravo dole: Celestine

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 05532

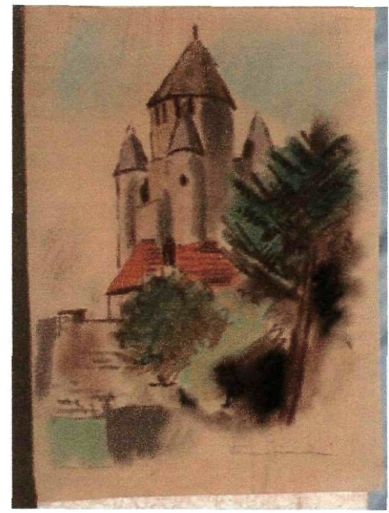
Prameny: Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy...*, MmD, fond XIV/234, kart. 197.Pozn.: Skica k obrazu *Celestine* z roku 1929.

K 74 Tour de César v Provins 1929

pastel, papír, 300 x 210 mm

značeno vlevo dole: Tour de César, vpravo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 05529

Pozn.: Přípravná skica k obrazu *Tour de César v Provins* z roku 1929.

K 75 Bretaňské domy 1929

pastel, papír, 300 x 210 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04987

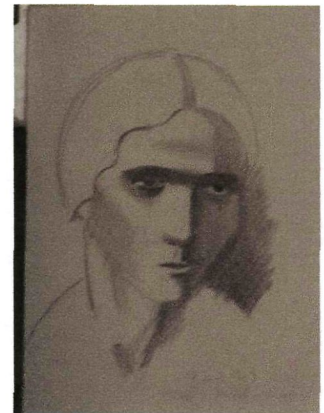
Pozn.: Jedná se o skicu k obrazu *Bretaňské domy*.

K 76 Hlava ženy 1929

kresba tužkou, papír, 170 x 135 mm

značeno vpravo dole: Paris 1929

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-11b

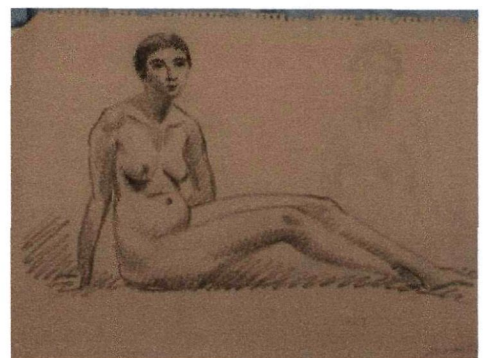
Pozn.: Jedná se o hlavu ženy zachycené na obraze *Ležící ženský akt* z roku 1929.

K 77 Sedící ženský akt 1929

kresba tužkou, papír, 320 x 180 mm

značeno vpravo dole: 1929; na rubové straně tužková kresba – dvě varianty téhož aktu

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-8a

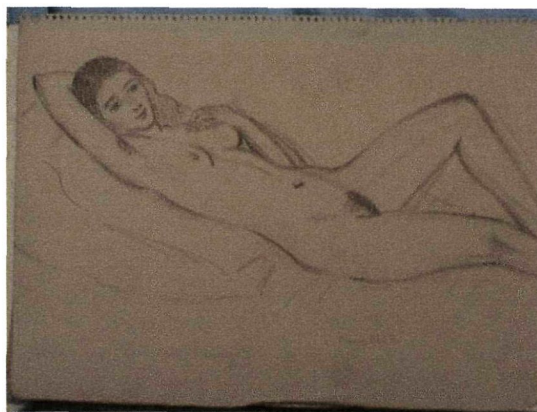
Pozn.: Jedná se o stejnou ženu jako na obraze *Ležící ženský akt* z roku 1929.

K 78 Ležící ženský akt 1929

kresba tužkou, papír, 200 x 340 mm

značeno vpravo dole: Paris 1929

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-01b

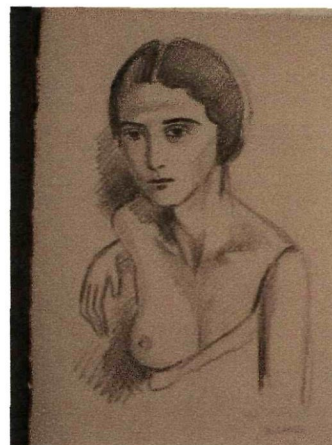
Pozn.: Jedná se o skicu k obrazu *Ležící ženský akt* z roku 1929.

K 79 Žena s odhaleným ňadrem I. (1929)

kresba tužkou, papír, 280 x 190 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-06b

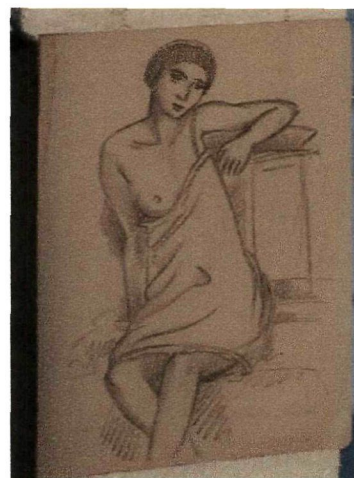
Pozn.: Jedná se o stejnou ženu jako na obraze *Ležící ženský akt* z roku 1929.

K 80 Žena s odhaleným ňadrem II. (1929)

kresba tužkou, papír, 330 x 225 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-7a

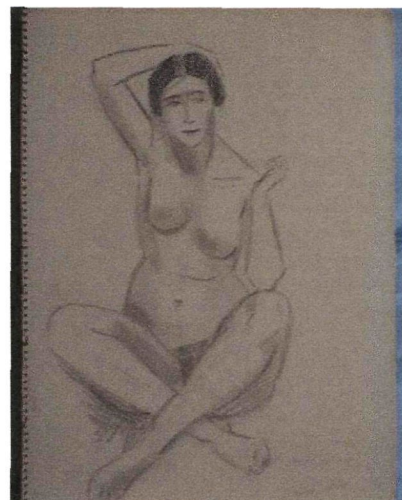
Pozn.: Jedná se o stejnou ženu jako na obraze *Ležící ženský akt* z roku 1929.

K 81 Ženský akt se zkříženýma nohama (1929)

kresba tužkou, papír, 310 x 175 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04409-14a

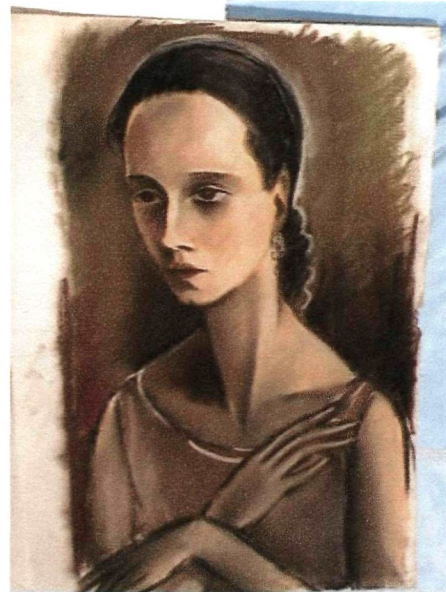
Pozn.: Jedná se o stejnou ženu jako na obraze *Ležící ženský akt* z roku 1929.

K 82 Portrét tanečnice Lydie Wisiakové 1930

pastel, papír, 640 x 460 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04867

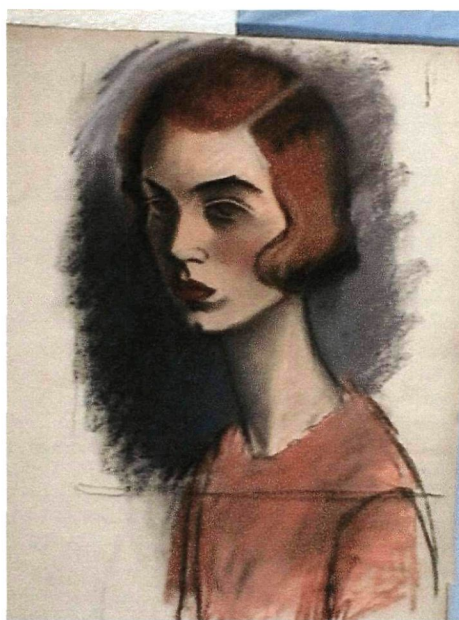
Pozn.: Jedná se o skicu k obrazu *Portrét tanečnice Lydie Wisiakové* z roku 1930

K 83 Portrét ženy s rezavými vlasy I. 1930

pastel, papír, 640 x 460 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská, vlevo dole: Paris 1930

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04966

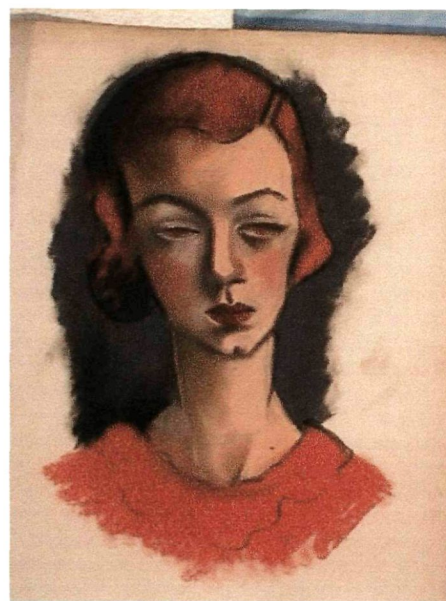


K 84 Portrét ženy s rezavými vlasy II. 1930

pastel, papír, 640 x 460 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04960



K85 Saint-Pierre de Montmartre 1930

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Prameny: : Rukopis Prokopa Laichtera *Věra Laichterová-Jičínská. Denopisy září 1924 – 1931 květen*. MmD, fond XIV/234, kart. 197.

Pozn.: Jednalo se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1930.

K86 Cikánka 1930

kresba tužkou, papír, 270 x 205 mm

značeno vpravo dole: Cikánka Pécs 9. září 1930, vlevo dole: Věra Jičínská
Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

Pozn.: Jedná se o skicu k obrazu *Maďarští cikáni* z roku 1930.



K87 Cikáně I. 1930

kresba tužkou, papír, 270 x 205 mm

značeno vpravo dole: Cikáně Pécs 9. září 1931

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

Pozn.: Jedná se o skicu k obrazu *Maďarští cikáni* z roku 1930.



K88 Cikáně II. 1930

kresba tužkou, papír, 270 x 205 mm

značeno vpravo dole: Pécs 9. září 1930 Cikáně, vlevo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

Pozn.: Jedná se o skicu k obrazu *Maďarští cikáni* z roku 1930.

K89 Starý cikán 1930

kresba tužkou, papír, 270 x 205 mm

značeno vpravo dole: Starý cikán Pécs 9. září 1930, vlevo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.



K90 Portrét Prokopa Laichtera 1931

pastel, papír, 485 x 305 mm

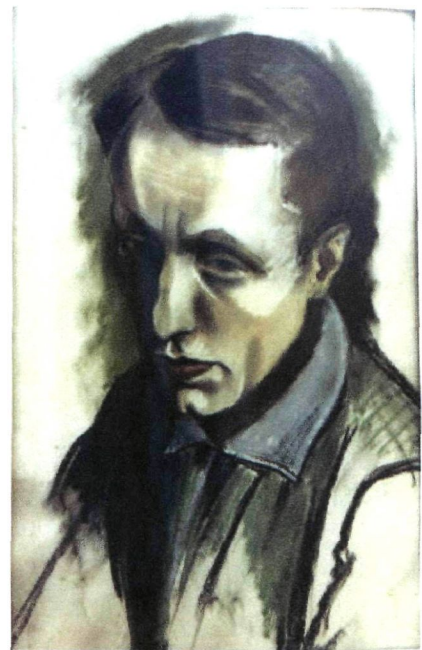
značeno vlevo dole: Věra Jičínská 4. I. 31

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4196

Výst.: Deštné v Orlických horách 1977, č. 12 (*Portrét Prokopa Laichtera, 1931*)

Prameny: Deník Prokopa Laichtera na rok 1931, MmD, fond XIV/234, kart. 320

Pozn.: Jedná se o přípravnou skicu k obrazu *Portrét Prokopa Laichtera* z roku 1931.



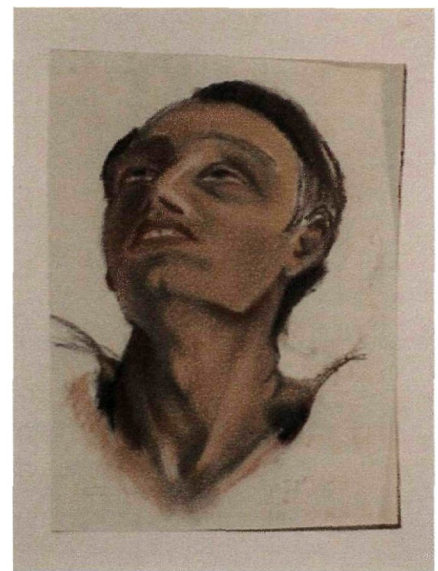
K91 Hlava Prokopa Laichtera jako sv. Šebestiána 1931

pastel, papír, 300 x 210 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská, vpravo dole: 15. 2. 31

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04986

Prameny: Deník Věry Jičínské na rok 1931; deník Prokopa Laichtera na rok 1931, oba MmD, fond XIV/234, kart. 320.



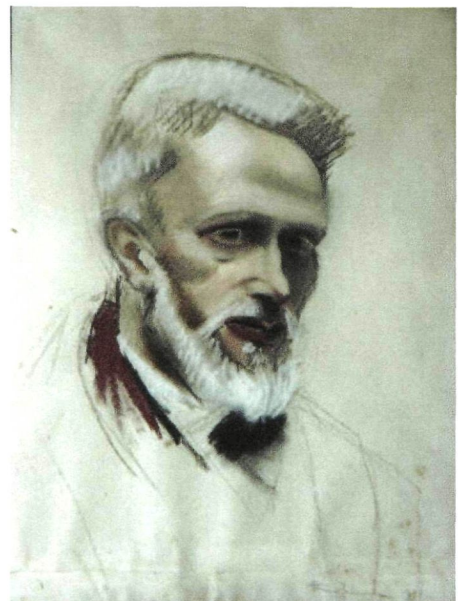
K92 Portrét Jana Laichtera 1931

pastel, papír, 540 x 370 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 1931; na rubové straně rukou autorky:
„Skizza k portrétu nakladatele J. L.“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4160

Výst.: Brno 1939, č. 47 (*Skizza k portrétu nakladatele J. L., nedatováno, neprodejné*); Praha 1941a, č. 21 (*Skica k portrétu nakladatele J.L., soukromý majetek*); Deštné v Olických horách 1977, č. 11 (*Skica k portrétu J. Laichtera*). 1931



K93 Sklenářka v Tróji 1931

pastel, papír, 210 x 300 mm

značeno vpravo dole: Sklenářka, 13. 7. 31, Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04944

Prameny: Deník Věry Jičínské na rok 1931, MmD, fond XIV/234, kart.320

Pozn.: Jedná se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1931.

**K94 Venkovský pohřeb 1931**

pastel, papír, 210 x 300 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 04458-4

Pozn.: Jedná se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1931.

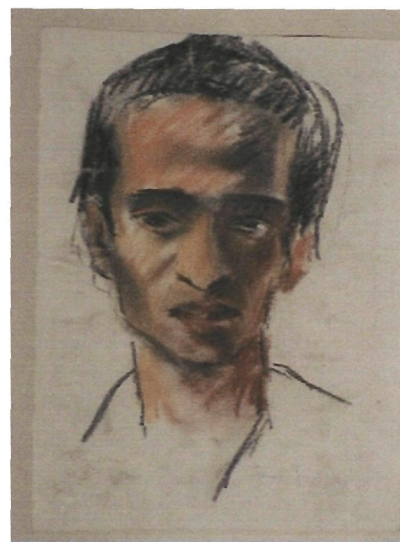
**K95 Ind Rajendra 1932**

pastel, papír, 290 x 120 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská, vlevo dole: Ind Rajendra 32

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4837

Pozn.: Jedná se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1932.

**K96 Uday Shan-Kar - tanec zaklínače hadů I. 1932**

pastel, papír, 320 x 585 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4833-2

Pozn.: Jedná se o skicu k obrazu *Uday Shan-Kar – tanec zaklínače hadů* z roku 1933.

K 97 Uday Shan-Kar - tanec zaklínače hadů II. 1932

pastel, papír, 320 x 585 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4833-1

Pozn.: Jedná se o skicu k obrazu *Uday Shan-Kar – tanec zaklínače hadů* z roku 1936.

K 98 Uday Shan-Kar - mečový tanec I. 1932

pastel, papír, 580 x 320 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská, vlevo dole: Mečový tanec Udaye Shan-Kara a Simkie 1932

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4834

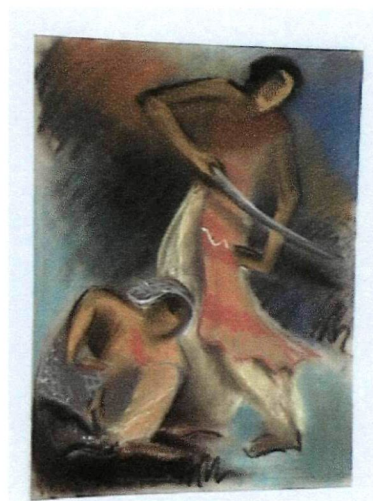
Pozn.: Část tohoto pastelu byla využita jako skica k obrazu *Indická tanečnice* z roku 1936.

K 99 Indický mečový tanec II. 1932

pastel, papír, 580 x 320 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 32, vlevo dole: Mečový tanec Udaye Shan-Kara a Simkie

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4835



K 100 Indičtí tanečníci I. 1932

pastel, papír, 580 x 320 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4831

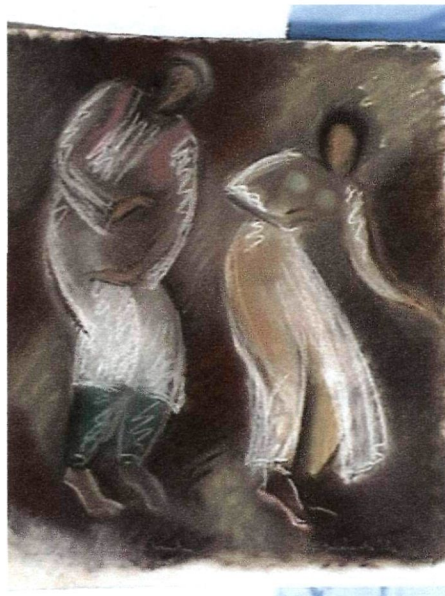


K 101 Indičtí tanečníci II. 1932

pastel, papír, 580 x 320 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 32

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4839



K 102 Indičtí bubeníci 1932

pastel, papír, 320 x 580 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4832



K 103 Indický tanečník Madhavan 1932

pastel, papír, 400 x 490 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská, vlevo dole:

„Indický tanečník Madhavan“, na rubové straně rukou autorky: „Indičtí tanečníci“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4044



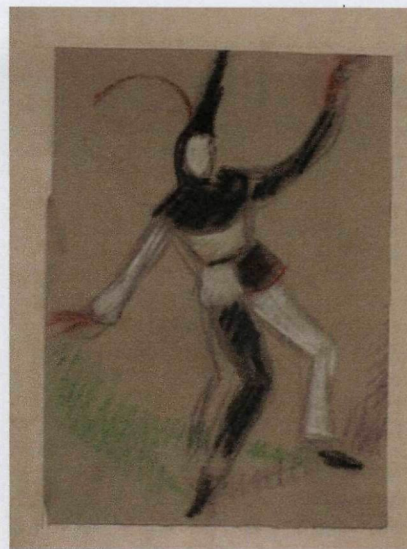
K 104 Alexandr Sacharov ve fantastické burlesce I. 1932

pastel, papír, 295 x 210 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4838

Pozn.: Jedná se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1932.



K 105 Alexandr Sacharov ve fantastické burlesce II. 1932

kresba tužkou, akvarel, 135 x 111 mm

neznačeno, na rubové straně rukou Prokopa Laichtera: „Skizza tanečnicka, orig. Věra Jičínská, Praha.“

Městské muzeum v Dobrušce, fond XIV/236, kart. 211, složka 117.

Pozn.: Jedná se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1932.



K 106 Alexandr Sacharov v Bachově preludiu 1932

pastel, papír, 420 x 260 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 17. X. 32., vpravo dole: „Al. Sacharov v Bach. Preludiu“, na rubové straně rukou autorky: „Sacharov v Bachově preludiu“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 3955

Výst.: Praha 1936 a, č. 32 (*Sacharov v Bachově preludiu*, nedatováno, 550 Kč).

K 107 Prokop jako klaun 1932

pastel, papír, 600 x 480 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská, vpravo dole: „Prokop jako clown“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4185



K 108 Čaroděj (tanečník Bonifacio) I. 1933

pastel, papír, 370 x 490 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4841

Výst.: ? Praha 1936 a, č. 31 (*Španělský tanečník Bonifacio v baletu „Láska čarodějník“*, nedatováno, 950 Kč).

Pozn.: Není jasné, který ze dvou dochovaných pastelů tohoto tématu byl na zmíněné výstavě vystaven.



K 109 Čaroděj (tanečník Bonifacio) II. 1933

pastel, papír, 370 x 490 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4842



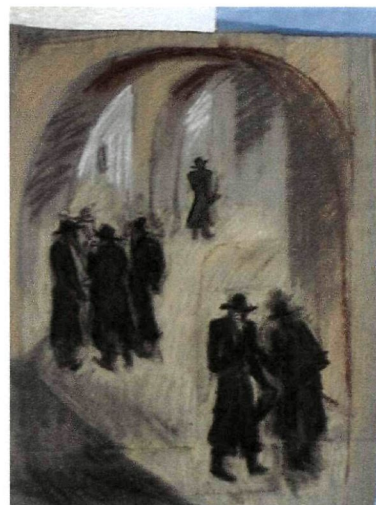
K 110 Motiv z Bardějova 1933

pastel, papír, 580 x 320 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4972

Pozn.: Jedná se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1933.



K 111 Bardějovský žid 1933

pastel, papír, 580 x 320 mm

značeno vlevo dole: VJ 33

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4913

Pozn.: Jedná se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1933.



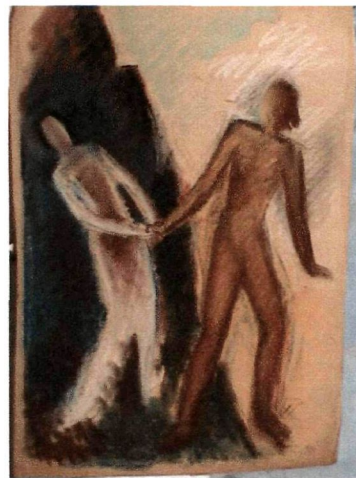
K 112 Orfeus a Eurydike (z Mytologického cyklu) 1934

pastel, papír, 300 x 210 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 34

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4847

Pozn.: Jedná se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1934.



K 113 Potopa (z Mytologického cyklu) I. 1934

pastel, papír, 300 x 210 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská, vpravo dole: Potopa světa

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4917

Pozn.: Jedná se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1934.



K 114 Potopa (z Mytologického cyklu) II. 1934

pastel, papír, 300 x 210 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 34

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4916



K 115 Potopa (z Mytologického cyklu) III. 1934

pastel, papír, 210 x 300 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4915



K 116 Stvoření světa (z Mytologického cyklu) 1935

pastel, papír, 440x 620 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 35, vlevo dole: Stvoření světa

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4849

Výst.: Praha 1988, č. 169 (*Stvoření světa*, 1935).

K 117 Danae (z Mytologického cyklu) I. 1935

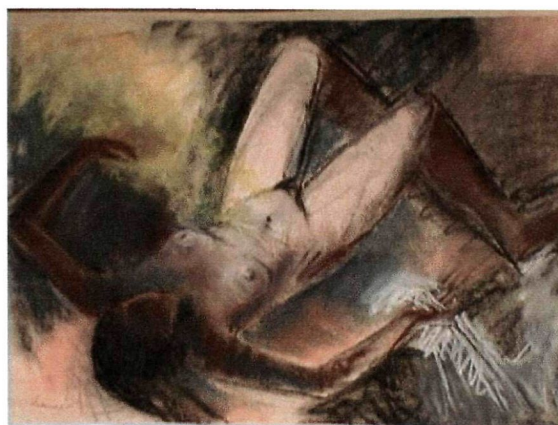
pastel, papír, 640 x 460 mm

značeno vlevo dole: Danae

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4843

Výst.: Brno 1936 a, č. 1 (*Skiza k „Danae“ č. I*, nedatováno, 350 Kč).

Pozn.: Jedná se o skicu k nedochovanému obrazu z roku 1935.



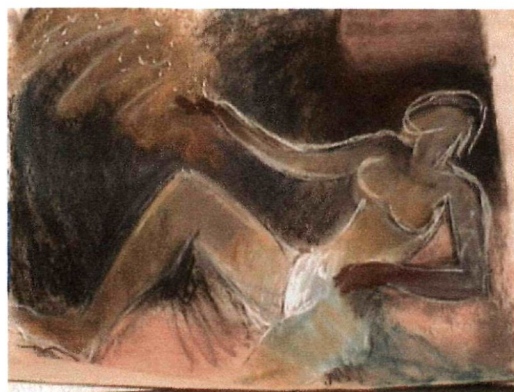
K 118 Danae (z Mytologického cyklu) II. 1935

pastel, papír, 640 x 460 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4850

Výst.: 1936 Brno a, č. 2 – *Skiza k „Danae“ č. II*, 250 Kč.



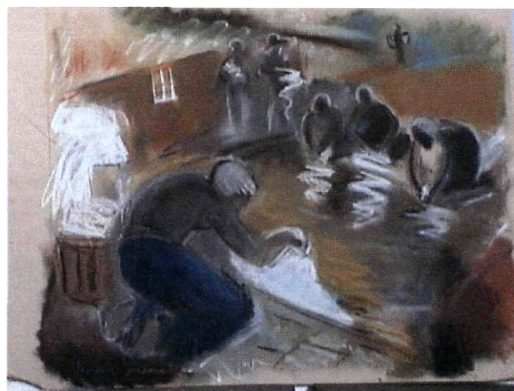
K 119 Bretaňské pradleny I. 1935

pastel, papír, 460 x 640 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4855

Pozn.: Jedná se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1935.

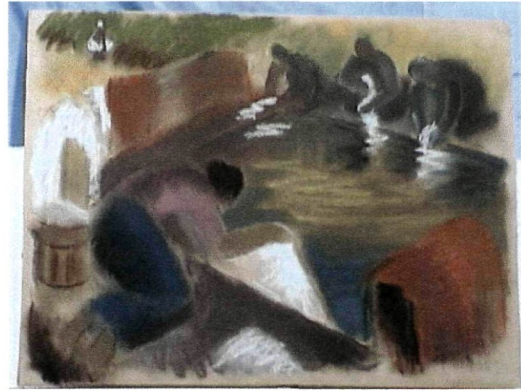


K 120 Bretaňské pradleny II. 1935

pastel, papír, 460 x 640 mm

značeno vpravo dole: VJ 35

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4976



K 121 Polní práce 1935

pastel, papír, 640 x 460 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4975



K 122 Anisaldžális a Nasredín (z Tisíce a jedné noci) 1936

pastel, papír, 370 x 490 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4844



K 123 Šarkán (z Tisíce a jedné noci) 1936

pastel, papír, 400 x 520 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4846

Výst.: Praha 1936 b, č. 14 (*Šarkán*, nedatováno, 750 Kč); Praha 1941a, č. 2 (*Šarkán*, 1936, 1000 Kč); Brno 1942, č. 69 (*Šarkán (dle námětu z Tisíce a jedné noci)*, 1937, 1500 Kč).

Pozn.: Datace 1937 byla na výstavě v Brně zřejmě uvedena mylně.



K 124 Koupající se (z Tisíce a jedné noci) 1936

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1941a, č. 27 (*Koupající se (námět z Tisíce a jedné noci)*), 1936, 1200 Kč); Brno 1942, č. 70 (*Koupající se (dle námětu z Tisíce a jedné noci)*), 1937, 1500 Kč).

Pozn.: Prodáno na souborné výstavě v Brně, 1942.

K 125 Sestry (z Tisíce a jedné noci) 1936

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1941a, č. 26 (*Dvě sestry (námět z Tisíce a jedné noci)*), 1936, 1000 Kč); Brno, 1942, č. 71 (*Sestry (dle námětu z Tisíce a jedné noci)*), 1937, 1500 Kč).

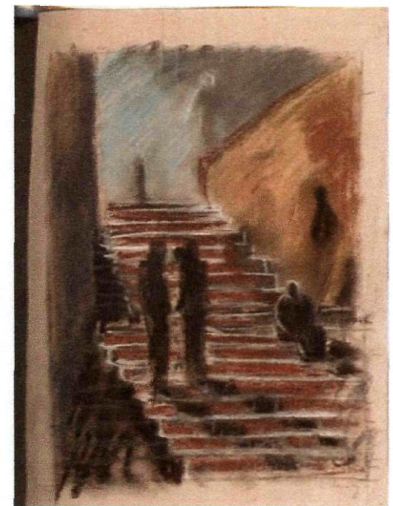
Lit.: hc., Výstava Věry Jičínské, *Zemský obzor*, XXXII, č. 2, 25. 2. 1941.

K 126 Princezna Abríza (z Tisíce a jedné noci) 1936

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Dobruška 1947, č. 14 (*Princezna Abríza (námět z Tisíce a jedné noci)*), 1936).



K 127 Schody 1936

pastel, papír, 300 x 210 mm

značeno vpravo dole: Schody

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 5883

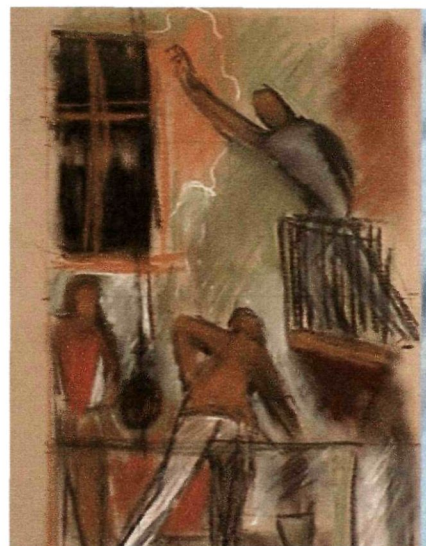
K 128 Fasádníci 1936

pastel, papír, 300 x 210 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4851

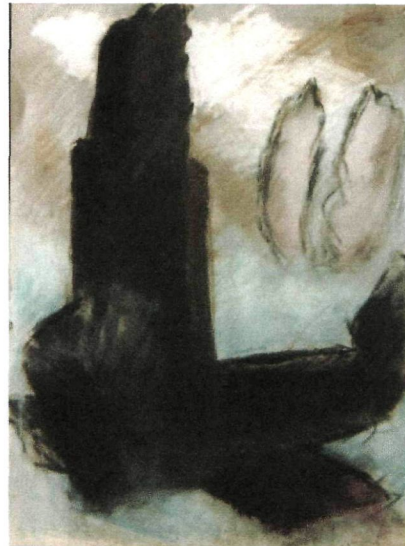
Pozn.: Jedná se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1936.



K 129 V malém zálivu 1936

pastel, papír, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Výst.: Praha 1939, č. 200 (*V malém zálivu*, nedatováno, 750 Kč).

K 130 Menhiry I. 1937

pastel, papír, 490 x 370 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4935

Výst.: Praha 1988, č. 176 (*Menhiry*, 1937)

Pozn.: Jedná se o skicu ke stejnojmennému obrazu z roku 1937.

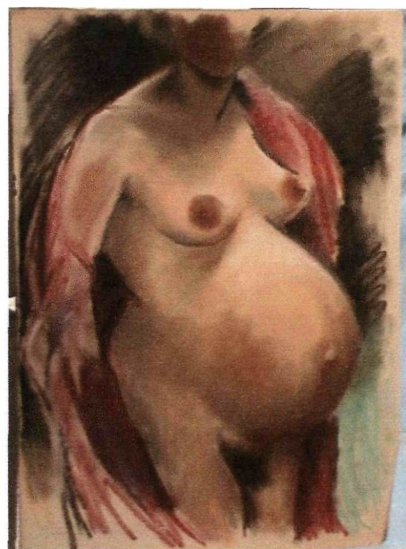


K 131 Menhiry II. 1937

pastel, papír, 370 x 500 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4936



K 132 Těhotná (autoportrét) 1937

pastel, papír, 640 x 460 mm

neznačeno

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4853

K133 Trosky od rybníka 1937

pastel, papír, 400 x 570 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská 9. 7. 37

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4183

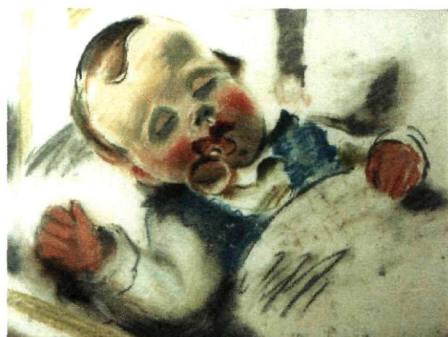
Výst.: Praha 1941a, č. 10 (*Trosky od rybníku*, 1938, 2500 Kč)Lit.: Kr [=Krečar], Na výstavě Věry Jičínské, *Polední list*, 30. 1. 1941; repr. in: *Národní práce*, 16. 2. 1941.

K134 Dandulína 1938

pastel, papír, 355 x 475 mm

značeno vpravo dole: Věra Jičínská, vlevo dole: Dandulína 19. 6. 38, na rubové straně rukou autorky: „Spáček“

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 4046

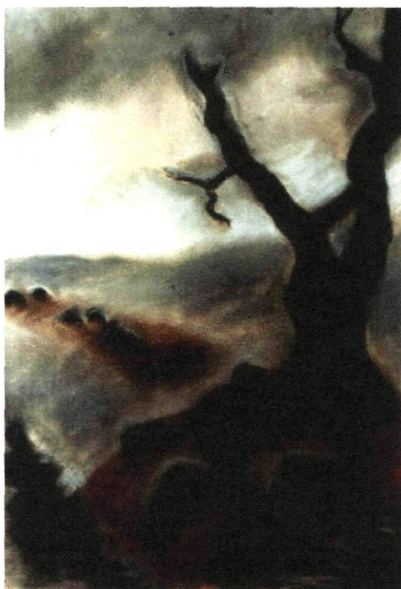


K135 Krajina 1938

pastel, papír, 580 x 400 mm

značeno vlevo dole: Věra Jičínská 38

Městské muzeum v Dobrušce, inv. č. 19 A 10818

Výst.: Košice 1938, č. 43 (*Krajina*).

16. Bibliografie

16.1. Prameny

Archivní fondy

Městské muzeum v Dobrušce

fond XIV/236 – *Věra Jičínská*

fond XIV/234 – *Prokop Laichter*

Památník národního písemnictví, Praha

fond *Jan Zrzavý*

16.2. Literatura

Katalogy samostatných výstav

Nemzeti Szalon, 363-ik Kiállitása, souborná výstava Věry Jičínské spolu s Tiborem Bakossem, Tiborem Bánem a Ferencem Zajtim, Budapeš 26. září – 3. října 1926.

Souborná výstava Věry Jičínské, Alšova síň Umělecké besedy, Praha, 14. května – 5. června 1927.

Exposition Věra Jičínská, galerie Mary-Elizabeth, Paříž, 42 quai d'Orléans, Ile Saint-Louis, 2. – 17. května 1930.

Souborná výstava Věry Jičínské, galerie Skupiny výtvarných umělců v Brně, Nová 23, duben 1936.

336. výstava *Topičův salon. Věra Jičínská*, Praha, leden 1941.

Souborná výstava malířských děl Věry Jičínské, Spolek výtvarných umělců moravskoslezských Aleš, Pávilon Aleš, Brno, říjen 1942.

250. výstava – *Věra Jičínská*, Městské muzeum v Hradci Králové, 7. – 28. února 1943.

Věra Jičínská, Dům umění v Moravské Ostravě, 28. března – 22. dubna 1943.

Věra Jičínská, Topičův salon, 17. dubna – 7. května 1944.

25 let malířského vývoje, Vlastivědné muzeum, Dobruška, jaro 1947.

Výstava díla Věry Jičínské, Národní dům, Deštné v Orlických horách, 20. – 26. března 1977.

Věra Jičínská, Orlická galerie, Rychnov nad Kněžnou, 1982.

Katalogy výstav s účastí Věry Jičínské

- Exposition de l'Academie André Lhote, Paříž, Sacre du Printemps, 5 rue du Cherche-Midi, 10. – 30. března 1926.*
- XIII. výstava Skupiny výtvarných umělců v Brně. Českoslovenští malíři z Paříže, Brno, Výstavní pavilon na Žerotínově náměstí, srpen – září 1926*
- A Pécsi Képzőművészeti kiállítás. Nemzeti Szalon, výstava pécských výtvarných umělců, Pécs, 1926.*
- Exposition d'un Groupe de Femmes-peintres Tchécoslovaques, Galerie A. – G. Fabre, Paříž, 20. května – 4. června 1927.*
- A Pécsi képzőművészek és műbarátok társasága. Őszi kiállításának tárgymutatója. Dunántúl egetemi nyomdájá, výstava Spolku výtvarných umělců v Pécsi, Pécs, 27. listopadu – 8. prosince 1927.*
- A Nemzeti Szalon 388 – ik kiállítása. A képzőművészek vidéki szövetségé első kiállításának, 1. výstava Svazu venkovských (krajových) umělců, Pécs, leden 1928.*
- A Pécsi képzőművészek és műbarátok társasága. Őszi kiállításának tárgymutatója, Podzimní výstava Spolku výtvarných umělců v Pécsi, Pécs, 4. – 11. listopadu 1928.*
- Vánoční výstava Umělecké besedy, Alšova síň Umělecké besedy, Praha, prosinec 1928.*
- A Pécsi képzőművészek és műbarátok társasága. Tavaszi kiállításának tárgymutatója, Jarní výstava Spolku výtvarných umělců a přátel umění v Pécsi, Pécs, 24. března – 1. dubna 1929.*
- Členská výstava Skupiny V.U. v Brně, Mánes, Praha, červen 1933.*
- Členská výstava Skupiny V.U. v Brně, Künstlerhaus, Brno, srpen – 16. září 1933.*
- Členská výstava Skupiny V.U. v Brně, Künstlerhaus, Brno, červen 1934.*
- Členská výstava Skupiny V.U. v Brně, Künstlerhaus, Brno, 1. – 22. září 1935.*
- Členská výstava Skupiny výtvarných umělců v Brně, Künstlerhaus, Brno, 3. – 28. října 1936.*
- Taneční výstava, budova SVU Mánes, Praha, 10. ledna – 2. února 1936.*
- Kresby, akvarely. Členská výstava Skupiny výtvarných umělců v Brně, Alšova síň Umělecké besedy, Praha, 19. září – 11. října 1936.*
- Členská výstava Skupiny výtvarných umělců v Brně, Mánes, Praha, 5. – 28. února 1937.*
- Členská výstava Skupiny výtvarných umělců v Brně, Künstlerhaus, Brno, 23. září – 12. října 1937.*
- 211. výstava Východoslovenského muzea v Košicích, Skupina výtvarných umělců v Brně, Košice, 8. – 27. února 1938.*
- IV. Zlínský salon, Studijní ústav, Zlín, 30. dubna – 31. srpna 1939.*
- Podobizna. IV. (136) výstava SVUM Aleš, Pavilon Aleš, Brno, 19. října – 12. listopadu 1939.*
- Národ svým výtvarným umělciim, Obecní dům, Myslbek, Praha, 12. listopadu – 15. prosince 1939.*
- XII. (144.) výstava SVUM Aleš v Brně, II. díl jarní členské výstavy, Pavilon Aleš, Brno, 12. května – 9. června 1940.*

I. Kladenský salon , V. členská výstava pražské odbočky S. V. U. Aleš, Divadlo v Horním Kladně, 29. června – 27. července 1941.

III. členská výstava S. V. U. Aleš v Praze, Klub přátel umění, Olomouc, 20. dubna – 4. května 1941.

Členská výstava S. V. U. Aleš v Brně, odbočka Praha, pavilon Aleš, Brno, 4. – 25. května 1941.

Bílá labuť českému umění, 2. výstava soudobého českého umění, Bílá labuť, Praha, 15. září – 15. října 1941.

Národ svým výtvarným umělcům, Hollar, Mánes, Myslbek, Svaz českého díla, Praha, 20. ledna – 20. února 1942.

Členská výstava SVUM Aleš v Brně, Městské muzeum, Velké Meziříčí, 22. března – 7. dubna 1942.

Členská výstava SVUM Aleš v Brně, I. díl, Pavilon Aleš, II. díl, Výstavní síň na Kiosku 5, Brno, 5. dubna – 17. května 1942.

Výstava Spolku výtvarných umělců Aleš, Studijní ústav, Zlín, 30. listopadu – 17. ledna 1943.

Umělci národu 1943, Tělocvična reálného gymnázia, Německý Brod, 7.-21. února 1943.

Členská výstava SVUM Aleš z Brna, Městský dům, Prostějov, 7. – 21. března 1943.

Členská výstava S.V.U. Aleš, odbočka Praha, Stará Pošta, Rakovník, 9. května – 23. května 1943.

III. dílčí výstava Spolku výtvarných umělců Aleš odbočka Praha, Pavilon Aleš, Brno, 23. května -20. června 1943.

Členská výstava S.V.U. Aleš v Praze, Svaz českého díla, Praha, 20. února – 26. března 1944.

X. členská výstava S.V.U. Aleš, odb. Praha, Doležalova síň, Pardubice, 2. dubna – 23. dubna 1944.

XI. členská výstava S.V.U. Aleš, odbočka Praha, síň Hollar, Praha, 1. – 25. června 1944.

XII. členská výstava S.V.U. Aleš v Praze, Praha, 22. října – 17. listopadu 1946.

XIII. členská výstava kreseb S. V. U. Aleš v Praze, Výstavní síň S. V. Purkyně, Příkopy 16, Praha, 15. března – 13. dubna 1947.

Výstava obrazů členů S.V.U. Aleš v Praze, Šimova výstavní síň, Benešov, únor – březen 1947.

Výstava S.V.U. Aleš z Prahy, Městské muzeum, Hradec Králové, 16. března – 13. dubna 1947.

XIX. členská výstava S. V. U. Aleš v Praze, Československý výstavní dům, Karlovy Vary, 1. června – 30. června 1947.

XX. členská výstava S.V.U. Aleš v Praze, Západočeské uměleckoprůmyslové muzeum, Plzeň, 16. listopadu – 20. prosince 1947.

Výstava obrazů, kreseb a plastik, Jičínská-Laichterová, Hégr, Rocman, Marek, Urbanová-Míkanová, Nové Město nad Metují, 17. – 31. července 1949; Opočno, 7. – 21. srpna 1949; Dobruška, 4. – 18. září 1949.

XXIII. Členská výstava S. V. U. Aleš, pobočka Praha, Pavilon Jednoty výtvarných umělců na Příkopě, Praha, 15. října – 13. listopadu 1949.

České a slovenské výtvarné umělkyně, Výstavní síň Československého spisovatele, Praha, 28. března – 10. dubna 1950.

Členská výstava IV. Střediska SČSVU Aleš, Nové Vysočany, Praha, 8. – 15. dubna 1951.

Členská výstava IV. střediska Aleš, Platýz, Praha, I. díl – 10. října – 14. listopadu 1951, II. díl – 17. listopadu – 30. prosince 1951.

Členská výstava IV. Střediska Ústředního svazu československých výtvarných umělců, Mánes, Praha, 17. ledna – 15. února 1957.

Výstava Skupiny výtvarníků při Svazu čs. invalidů Praha, Okresní muzeum, Litoměřice, 22. listopadu – 21. prosince 1958.

Členská výstava S.V.U. Aleš, Obecní dům, Praha, březen 1961.

Rousová, H., *Linie, barva, tvar*. Galerie hlavního města Prahy, říjen – prosinec 1988

Rousová, H., *Český neoklasicismus dvacátých let II. Mezi klasickým řádem a selankou*. Galerie hlavního města Prahy, 1989.

Články v dobovém tisku se zmínkou o Věře Jičínské

es [=Emanuel Siblík], Českoslovenští umělci v pařížském „Salonu Nezávislých“. *Národní politika*, 29. 3. 1925.

Weiner, Richard, Salon des Indépendants. *Lidové noviny*, 4. 4. 1925.

Société des „Artistes Indépendants“ (36-á výstava Spolku Nezávislých v Paříži). *Národní listy*, ? 1925.

(m – i), A Nemzeti Szalón ötvenegyedik csoportkiállítása. *Magyarország*, 26. 9. 1926.

Nemzeti Szalon. *Magyar Hirlap*, 26. 9. 1926.

(io), A Nemzeti Szalón új csoport kiállítása. *Pesti Napló*, 26. 9. 1926.

(e. g.), Ausstellung im Nemzeti Szalon. *Pester Lloyd*, 27. 9. 1926.

E. D. [=Eugen Dostál], Brněnské výstavy – Českoslovenští malíři z Paříže. *Lidové noviny* XXXIX, 3. 9. 1926.

V. Opp. [=Viktor Oppenheimer], Ausstellung tschechischer, in Paris schaffender Künstler. *Tagesbotte*, 9. 9. 1926.

Vaudoyer, Salon des Indépendants. *Echo de Paris*, 20. 1. 1927.

Fierens, Salon des Indépendants. *Journal des Débats*, 25. 1. 1927.

Lehman, Ausstellungen. *Prager Abendzeitung*, 21. 5. 1927.

vr, Výstava Věry Jičínské v „Alšově síni“ Umělecké besedy. *Právo lidu*, 22. 5. 1927.

Pečířka, Jaromír, Ausstellungen. *Prager Presse*, 22. 5. 1927.

Výstava českých malířek v Paříži. *Lidové noviny*, 35, 22. 5. 1927, s. 9.

Mokry, F. V., Věra Jičínská. *Venkov*, 29. 5. 1927.

Harlas, F. X., Umělecká beseda. *Národní politika*, 30. 5. 1927.

(adv), Obrazy Věry Jičínské. *České slovo*, 1. 6. 1927.

jč [=Josef Čapek], Výstava obrazů Věry Jičínské v Alšově síni Umělecké Besedy. *Lidové noviny*, 35, č. 278, 2. 6. 1927, s. 7.

- (rd), Šest československých malířek, *Lidové noviny*, 35, 9. 6. 1927.
- Siblík, Emanuel, Česká malířky v Paříži. *Československá republika*, č. 137, 10. 6. 1927, s. 6.
- a ?, Die Künstler der Umělecká beseda. *Prager Presse*, 12. 6. 1927.
- Emil Pacovský, Exposition d'un groupe de Femmes-peintres tchécoslovaque. *Veraikon*, XII, 1927, s. 14.
- Emil Pacovský, Výstavy v Praze. *Veraikon*, XIII, 1927, s. 12.
- Laichter, Prokop, Výstavy malířek. *Naše doba*, 34, 1927, s. 564.
- L'Art vivant*, III, 1927, s. 551.
- A pécsi képzőművészek őszi tárlata. *Dunántúl*, 29. 11. 1927, s. 8.
- (-ny), A pécsi képzőművészek kiállításának megnyitása. *Pécsi Napló*, 29. 11. 1927.
- Künstler aus der Provinz. *Pester Lloyd*, 6. 1. 1928.
- Ybl Ervin, A Képzőművészek Vidéki Szövetségének kiállítása. *Budapesti Hírlap*, 6. 1. 1928.
- Sch. I., Vidéki művészek a Nemzeti Szalonban. *Budapesti Arpád*, 6. 1. 1928.
- Vidéki Képzőművészek Szövetsége. *Magyar Hírlap*, 6. 1. 1928.
- O., A Képzőművészek Vidéki Szövetségének kiállítása. *Magyarország*, 6. 1. 1928.
- A képzőművészek vidéki szövetségének első kiállítása. *Esti Kurír*, 6. 1. 1928.
- Vidéki testőművészek kiállítása. *Magyarország*, 6. 1. 1928.
- Gy. T., Vidéki képzőművészek kiállítása. *Órai újság*, 6. 1. 1928.
- io, Vidéki festők a Szalonban. *Pesti Napló*, 6. 1. 1928.
- K. M., Vidéki művészek kiállítása a Nemzeti Szalonban. *Nemzeti Újság*, 6. 1. 1928.
- A Pécsi Képzőművészek Társaságának budapesti kiállítása. *Dunántúl*, 15. 1. 1928.
- ?, Salon neodvislosti otevřen v Paříži. *Národní listy*, 21. 1. 1928.
- Sisová, Miloslava, Naše pařížské umělecké události. *Národní listy*, únor 1928.
- ?, Salon des Indépendants. *Vie*, 15. 2. 1928.
- Chavance, René, Lettres et Arts, Vera Jicinska. *Liberté*, 18. 7. 1928
- ?, Salon d' Automne. *Le Montparnasse*, 11. 11. 1928.
- Sisová, Miloslava, Češi v pařížském Podzimním saloně. *Příloha Národních listů*, č. 313, 11. 11. 1928.
- Chavance, René, Salon d' Automne. *Liberté*, 22. 11. 1928.
- ju, Podzimní salon v Paříži. *Lidové noviny*, 29. 12. 1928.
- F. M., Výstava Výtvarného odboru Umělecké besedy v Obecním domě. *Rozpravy Aventina*, IV, 1928–1929, č. 18.
- Raynal, Maurice, Salon des Indépendants. *Intransigent*, 19. 1. 1929.
- Chavance, René, Salon des Indépendants. *Liberté*, 21. 1. 1929.
- ?, Ótizer kép egy francia kiállításon. *Az Est*, 22. 1. 1929.
- ?, Pécsi festőművész nő párisi sikere. *Pécsi Napló*, 23. 1. 1929.
- ?, Pécsi iparművész nő sikere Párisban. *Dunántúl*, 23. 1. 1929.

- Lehmann, Fritz, Ausstellung in Repräsentationshaus. *Prager Tagblatt*, 23. 1. 1929.
- Sísová, Miloslava, Čtyřicátá výstava Nezávislých. *Národní listy*, 7. 2. 1929.
- Nikelszky, Géza, Tavasz képtárbat a Vigadóban. *Dunántúl*, 23. 3. 1929.
- Chavance, René, Salon d'Automne. *Liberté*, 2. 11. 1929.
- Sísová, Miloslava, Z naší pařížské kroniky. *Národní listy*, 25. 12. 1929.
- Magyar festőművészeti sikere Párisban. *Pesti Hirlap*, 8. 5. 1930.
- Jicinsky Vera. *Uj Nemzedék*, 8. 5. 1930.
- Wanderpyl, *Petit Parisien*, 14. 5. 1930.
- ?, Vera Jicinska. *Populaire*, 15. 5. 1930.
- Martyn, Ferenc, Jicinsky Vera párisi kiállítása. *Pécsi Napló*, 15. 5. 1930.
- Darras, V., České umění v Paříži. Výstava slečny Věry Jičínské. *Nový večerník*, 17. 5. 1930.
- Mareschal, Galerie Mary-Elizabeth. *Semaine de Paris*, 23. 5. 1930.
- Sísová, Miloslava, V. Jičínská a J. Syrový v Paříži. *Příloha Národních Listů*, 147, 29. 5. 1930, s. 9.
- Darras, V., Věra Jičínská. *Svornost*, 1. 6. 1930.
- Darras, V., České umění v Paříži. Výstava sl. Věry Jičínské. *Nedělní Svornost*, 26. 10. 1930.
- Sísová, Miloslava, V Podzimním Salonu. *Národní Listy*, 313, 14. 11. 1930.
- Hoffmann, Salon d'Automne. *Journal des Arts*, 29. 11. 1930.
- Darras, V., Věra Jičínská, *Rozkvět*, 47, 1930, s. 13.
- Jíra, Jaroslav, Pařížské dopisy. Podzim v Paříži. *Volné směry*, XXVIII, 1930–1931, s. 105.
- Chavance, René, Salon des Indépendants. *Liberté*, 25. 1. 1931.
- Darras, V., V Paříži..., *Národní politika*, 2. 2. 1933.
- Dostál, Eugen, Výstava kreseb Věry Jičínské. *Moravské noviny*, 22. 4. 1933.
- Marek, J. R., Brněnská skupina výtvarníků. *Národní listy*, 11. 6. 1933.
- jk [=Krejčí], Členská výstava Skupiny výtvarných umělců z Brna. *Právo lidu*, 11. 6. 1933.
- fvn [=F. V. Mokřý], Výstava Skupiny výtvarných umělců z Brna. *Venkov*, 18. 6. 1933.
- Kováma, František, Členská výstava Skupiny výtvarných umělců z Brna. *Pražské noviny*, 20. 6. 1933.
- ?, Členská výstava S. V. U. v Künstlerhausu. *Lidové noviny*, 9. 9. 1933.
- Chavance, René, Salon des Tuileries. *Liberté*, 15. 5. 1934.
- ?, Čeští výtvarníci při pařížské vernisáži. *Národní politika*, 16. 5. 1934.
- Dostál, Eugen, Výstava Věry Jičínské. *Moravské noviny*, 10. 4. 1936.
- jbs [=J. B. Svrček], Z brněnských výstav. *Lidové noviny*, 10. 4. 1936.
- Hrč. [=Hrček], Malířka Věra Jičínská. *Brněnská svoboda*, 12. 4. 1936.
- Kopa, J., Výstava Věry Jičínské. *Moravské slovo*, 16. 4. 1936.
- V. Opp. [=Viktor Oppenheimer], Ausstellung von Gemälden der Pragerin Věra Jičínská. *Tagesbote*, 25. 4. 1936.

- Krejčí, K. F., Skupina V.U..., *Akord*, 3, 1936.
- Z.D., Věra Jičínská..., *Volné směry*, 7-8, 1936.
- Pečířka, Jaromír, Rozhovor s malířkou Věrou Jičínskou. *Měsíc V*, č. 3, s. 13 – 16.
- Friedl, Antonín, Výstava brněnské Skupiny výtvarných umělců v Máněsu. *Pestrý týden*, XII, č. 9, 27. 2. 1937.
- Kr [=Krečar], Na výstavě Věry Jičínské. *Polední list*, 30. 1. 1941.
- t. s., Nová výstava Topičova salonu. *Nový deník*, 30. 1. 1941.
- Vacke, Josef, Souborná výstava Věry Jičínské u Topičů. *Večerník Národní práce*, 31. 1. 1941.
- kot, Křehká malířka Věra Jičínská. *A-Zet*, 4. 2. 1941.
- ma [=Otokar Mrkvička], Oleje a pastely Věry Jičínské. *Lidové noviny*, 5. 2. 1941.
- jk, Výstava obrazů Věry Jičínské. *Národní práce*, 7. 2. 1941.
- M. L., Výstava Věry Jičínské. *Praha v týdnu*, 7. 2. 1941.
- Rk, Věra Jičínská v Topičově salonu. *Národní střed*, 9. 2. 1941.
- Vojáčková, Olga, Věra Jičínská – malířka a maminka. *Nedělní České slovo*, 9. 2. 1941.
- á [=Vojáčková?], Výstava Věry Jičínské. *České slovo*, 15. 2. 1941.
- Marek, J. R., Malíř a malířka. *Národní listy*, 16. 2. 1941.
- hc, Výstava Věry Jičínské. *Zemský obzor*, 2, XXXII, 25. 2. 1941.
- Tondl, Karel, Výstava Věry Jičínské. *Naše doba*, č. 2, 1941.
- jbs [= J. B. Svrček], Dvě výstavy v Brně zahájeny. *Lidové noviny*, 5. 10. 1942.
- ?, Dvě hodnotné výstavy výtvarného umění v Brně. *Pondělní noviny*, 5. 10. 1942.
- V. Strý, Dvě nové výstavy v Brně. *Národní politika*, 9. 10. 1942.
- vk, Věra Jičínská vystavuje v Alši. *Moravské slovo*, 18. 10. 1942.
- V. Strý, Brněnská souborná výstava Věry Jičínské. *Národní politika*, 25. 10. 1942.
- jbs [=J.B. Svrček], Souborná výstava Věry Jičínské v pavilonu Alše v Brně. *Lidové noviny*, 27. 10. 1942.
- jmb, V Topičově salonu. *Národní politika*, 24. 4. 1944.
- Zahel, A., Současné výstavy. *Večer*, 24. 4. 1944.
- J. K. D., Výstava Věry Jičínské. *České slovo*, 26. 4. 1944.
- vd, Výstava obrazů Věry Jičínské. *Večerní České slovo*, 27. 4. 1944.
- Jh, Výstavy tří malířek v Praze. *A-Zet*, 2. 5. 1944.
- Š. J., Věra Jičínská. *Národní střed*, 6. 5. 1944.
- y, Tři malířky. *Národní práce*, 10. 5. 1944.
- áč-, Vycházka do pražských výstav. *Praha v týdnu*, 11. 5. 1944.
- Černá, Lída, Výstavy. *Lada*, 20. 5. 1944.

Vlastní publikované texty Věry Jičínské

Weinachten in Paris. *Prager Presse*, 30. 12. 1930, s. 4.

Francouzský plakát. *Měsíc*, II, únor 1932, s. 2 – 8.

Hrst vzpomínek, in: *Sborník Vesny 1932*, s. 99.

Ostatní články z dobových novin a časopisů

Rada, Vlastimil, O ženském malování. *Republika*, I, 1919, č. 2, s. 13 – 14.

Rada, Vlastimil, Cestou pravdy. *Život* I, 1921, s. 23 – 29.

Feuerstein, Bedřich, Pařížské výstavy. *Volné směry XXI*, 1921 – 1922, s. 33 – 34.

Šíma, Josef, Pařížské výstavy. Salon des Indépendants. *Volné směry XXI*, 1921 – 1922, s. 211 – 212.

Teige, Karel, Umění přítomnosti. *Život* II, 1922, s. 119 - 141.

Carco, Francis, Montparnasse. *Život* III, 1923, s. 27 – 29.

Holý, Miloslav, Podzimní salon a některé výstavy pařížské. *Život* III, 1923, s. 31 – 32.

Jíra, Jaroslav, Čeští umělci v Paříži. *Veraikon IX*, 1923, č. 5-6, s. 49-55.

Jíra, Jaroslav, O ženském umění. *Veraikon IX*, 1923, s. 80 – 84.

Hachla-Myslivečková, Valerija, Kruh výtvarných umělkyně. *Veraikon IX*, 1923, s. 98.

Pacovský, Emil, Žena v umění výtvarném. *Veraikon IX*, 1923, s. 121- 128.

Mokrý, František V., Jarmila Burghauserová. *Veraikon X*, 1924, č. 1-2, s. 58.

Pacovský, Emil, III. výstava Kruhu výtvarných umělkyně. *Veraikon X*, 1924, s. 63 – 66.

Jíra, Jaroslav, Mladé francouzské umění. *Veraikon X*, 1924, s. 85 – 97.

Teige, Karel, Kubismus, orfismus, purismus a neokubismus v dnešní Paříži. *Veraikon X*, 1924, s. 98 – 112.

Vostrý, Jaroslav, Krise současného malířství. *Život* V, 1925, s. 33 – 41.

J. Š., Dopis z Paříže. *Život* V, 1925, s. 86 – 88.

Fels, Florent, Salon d'Automne de 1925. *L'Art vivant* I, 1925, s. 5 – 14.

Fels, Florent, Le dernier Salon des Indépendants. *L'Art vivant* II, 1926, s. 165 – 176.

Guenne, Jacques, André Lhote. *L'Art vivant* II, 1926, s. 177 - 182.

Fels, Florent, Le Salon de Indépendants 1926. *L'Art vivant*, II, s. 245 – 251.

Guenne, Jacques, Le Salon des Tuileries. *L'Art vivant* II, 1926, s. 401 – 409.

Le Salon d'Automne de 1926. *L'Art vivant* II, 1926, s. 811 – 817.

Petit, Paul, Malíř Marcel Gromaire. *Volné směry XXIV*, 1926, s. 158 – 160.

(zsl), Pařížská baletní sezona s Čechoslováky. *Lidové noviny*, 35, 18. 5. 1927, s. 9.

- Hoffmeister, Adolf, La Rotonde. *Rozpravy Aventina*, II, 1926–1927, s. 49.
- Siblík, Emanuel, Čeští tanečníci mezi futuristy v Paříži. *Rozpravy Aventina*, II, 1926–1927, s. 214.
- Clouzot, H. – Level, A., Le réalisme des Artistes noirs. *L'Art vivant* III, 1927, s. 112–113.
- Levinson, André, Danses nègres. *L'Art vivant* III, 1927, s. 115–116.
- Charenso, Le Salon des Tuileries. *L'Art vivant* III, 1927, s. 333–338.
- Guenne, Jacques, Le XX Salon d'Automne. *L'Art vivant* III, 1927, s. 865–873.
- Saunier, Charles, Le 39^e Salon des Indépendants. *L'Art vivant* IV, 1928, s. 89–91.
- Guenne, Jacques, Le 39^e Salon des Indépendants. *L'Art vivant* IV, 1928, s. 92–94.
- Brillant, Maurice, André Lhote. A propos d'une récente exposition. *L'Art vivant* IV, 1928, s. 177–179.
- Guenne, Jacques, Portraits d'Artistes. Odette des Garets. *L'Art vivant* IV, 1928, s. 263–267.
- Guenne, Jacques, Le Salon des Tuileries. *L'Art vivant* IV, 1928, s. 337–343.
- Guenne, Jacques, Le XXV^e Salon d'Automne. *L'Art vivant* IV, 1928, s. 869–875.
- Les Expositions. *L'Art vivant* IV, 1928, s. 899.
- George, Waldemar, Le Salon de l'Art français indépendant. *L'Art vivant* V, 1929, s. 201–202.
- Pulings, Gaston, L'exposition André Lhote a Bruxelles. *L'Art vivant* V, 1929, s. 339.
- Monda, Maurice, L'Art aux enchères. *L'Art vivant* V, 1929, s. 493.
- Michaut, P. – Kuhlmann, A. E., Les Ballets russes de M. Serge de Diaghilew. *L'Art vivant* V, 1929, s. 718–721.
- Guenne, Jacques, Le Salon d'Automne. *L'Art vivant* V, 1929, s. 829–834.
- Basler, Adolphe, Africké umění (překlad Věra Urbanová). *Volné směry*, XXVIII, 1930–1931, s. 172.
- Jíra, Jaroslav, Pařížské výstavy. *Volné směry*, XXVIII, 1930–31, s. 141.
- Prägerová, Jarmila, Hindus. *Rozpravy Aventina* VII, č. 28, 1931–1932, s. 235.
- Fotografický obzor*, XI, 1932.
- Siblík, Emanuel, Tanec. *Rozpravy Aventina* VIII, 1932–1933, č. 8, s. 63.
- Siblík, Emanuel, Klotilda a Alexandr Sacharovovi. *Rozpravy Aventina* VIII, 1932–1933, 5, s. 37.
- Holzknicht, Václav, Inspirace černošskou hudbou. *Volné směry*, XXX, 1933–1934, s. 137.
- Fotografický obzor*, XLII, 1934.
- Matějček, Antonín, Francouzské umění a my. *Volné směry*, XXXIV, 1937-1938, č. 1-2, s. 26-52.

Další literatura

- Organizační statut Dívčího lycea Vesny v Brně*. Brno 1914.
- Salmon, André, *Émile-Othon Friesz*. Paris 1920.
- [Kat.], *Exposition annuelle des Beaux-Art. Salon 1925*.
- Courthion, Pierre, *André Lhote*. Paris 1926.

- Štyrský, Jindřich–Toyen–Nečas, *Průvodce Paříží a okolím*. Praha 1927.
- George, Waldemar, *Fernand Léger*. Paris 1929.
- Engelmüller, Ferdinand, *Přehled důležitých životních a uměleckých dat*, Praha 1929.
- Kovářna, František, *Současné malířství*. Praha 1932.
- Svrček, Jaroslav B., *Moderní výtvarné umění na Moravě. Deset let Skupiny výtvarných umělců v Brně*. Brno 1933.
- Huyge, René (ed.), *Histoire de L'Art Contemporain. La Peinture*. Paris 1934.
- Sborník Kruhu výtvarných umělků*. Praha 1935.
- Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy. 1885–1935*. Praha 1935.
- Melniková-Papoušková, N., *Julie W. Mezerová*. Praha 1943.
- Engelmüller, Ferdinand, *Cesty k malířskému umění*. Praha 1947.
- Nacenta, Raymond, *École de Paris. Son histoire, son époque*. Neuchatel, Suisse 1954.
- Raynal, Maurice, *Modern Painting*. Geneva 1956.
- Poche, Emanuel–Marešová, Sylva: *František Kysela*, Praha 1956.
- Fiala, Vlastimil, *André Derain*. Praha 1962.
- Lamač, Miroslav, Vývojové proudy dvacátých let. *Výtvarné umění*, 12, 1962, s. 241–249.
- Šmejkal, František, Nové tendence v českém malířství první poloviny dvacátých let. *Výtvarné umění*, 12, 1962, s. 250–264.
- Zrzavý, Jan, Finistère, má ztracená země..., *Výtvarné umění*, 13, 1963, s. 152–156.
- Petrová, Eva, *Fernand Léger*. Praha 1966.
- Laude, Jean, *La Peinture française (1905–1914) et „l'Art nègre“*. (Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme). Faculté des Lettres et Sciences humaines de Paris-Sorbonne. Paris 1968.
- [Kat.] *Léger and Purist Paris*, The Tate Gallery, listopad 1970–leden 1971.
- Laude, Jean, *Umění černého světadílu*. Praha 1973.
- Martinů, Charlotta, *Můj život s Bohuslavem Martinů*. Praha 1978.
- Mráz, Bohumír, *Fernand Léger*. Praha 1979.
- Hlaváček, Josef, Problém: dvacátá léta, *Umění*, XXVII, 1979, s. 178.
- Kossakowska, Maria: *Teoria awantgardy francuskiej. Puryzm i jego twórcy*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.
- Lamač, Miroslav, *Jan Zrzavý*. Praha 1980.
- Hlušička, Jiří, *František Foltýn*. Praha 1982.
- Ševeček, Ludvík, *Čeští malíři ve Francii I. Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově*, 1982.
- Varejka, Pascal, Les artistes tchèques et les salons officiels parisiens avant 1914. *Umění*, XXXII, 1984, č. 2, s. 155–169.
- Leclanche-Boulková, Claude, Šíření purismu ve střední a východní Evropě. *Umění*, XXXV, 1987, s. 16–29.

- Šmejkal, František, *Josef Šíma*. Praha 1988.
- Hlušička, Jiří, *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně, II, (období 1920–1950)*. Brno 1989.
- Lamač, Miroslav, *Myšlenky moderních malířů*. Praha 1989.
- Funk, Karel, *Mystik a učitel František Drtikol*. Praha 1989.
- [Kat.] *Jan Zrzavý: 1890-1977. Výstava ke stému výročí narození*, Národní galerie, Praha 1991.
- Néret, Gilles, *Tamara de Lempicka*. Köln 1992.
- Steiner, Rudolf, *Theosofie. Úvod do nadmyslového poznání světa a určení člověka*. Praha 1992.
- Karkanová, Hana–Svobodová, Kateřina, Skupina výtvarných umělců v Brně in: *Bulletin Moravské galerie v Brně* 1993, č. 49, s. 57–72
- [Kat.] *Výtvarná kultura v Brně 1918–1938*, Moravská galerie, Brno, listopad 1993–únor 1994.
- Jung, Carl Gustav, *Duše moderního člověka*. Brno 1994.
- Rousová, Hana, [Kat.] *Deviate kubismu v Čechách*, Státní galerie výtvarného umění v Chebu, 27. 7.–27. 8. 1995.
- [Kat.] *Bauhausfotografie. Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen*. Bonn 1996.
- Lahoda, Vojtěch, *Český kubismus*. Praha 1996.
- Popelka, Iša (ed.), *Bohuslav Martinů. Dopisy domů*. Praha 1996.
- [Kat.] *La Ronde des petites Bretonnes*. Washington, 5. 12. 1996–3. 3. 1997.
- Buisson, Sylvie, *Paris Montmartre. A Mecca of Modern Art 1860-1920*. Paris 1997.
- Bougault, Valérie, *Paris Montparnasse. The Heyday of Modern Art 1910–1940*. Paris 1997.
- Jung, Carl Gustav, Výbor z díla, II. *Archetypy a nevědomí*. Brno 1997.
- Adlerová, Alena, Užité a dekorativní umění dvacátých a třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění, IV/2*, Praha 1998, s.427–449.
- Lahoda, Vojtěch, Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění, IV/2*. Praha 1998, s. 61–99.
- Lahoda, Vojtěch, Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění, IV/2*, Praha 1998, s. 101–145.
- Rousová, Hana, Abstrakce třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938, IV/2*, Praha 1998, s. 301–321.
- Šmejkal, František, Surrealismus 1932–1938, in: *Dějiny českého výtvarného umění, 2/IV*, Praha 1998, s. 237–299.
- Borecký, Vladimír, *Zrcadlo obzvláštního*. Praha 1999.
- Claridge, Laura, *Tamara de Lempicka. The Life of Deco and Decadence*. New York 1999.
- Grosz, Georg, *Malé ano a velké ne. Vlastní životopis*. Olomouc 1999.
- Hillman, James, *Sny a podsvětí*. Praha 1999.
- Pravdová, Anna, Pouť do Mekky umění. Čeští malíři v Paříži dvacátých let. *Umění XLVII*, 1999, s. 121–130.

- Meissner, Petr (ed.) *Kupka – Waldes, Malíř a jeho sběratel, Dílo Františka Kupky ve sbírce Jindřicha Waldesa*. Antikvariát Meissner, Praha 1999.
- Karkanová, Hana – Svobodová, Kateřina, *České výtvarné spolky v Brně a Künstlerhaus/Dům umění v 1. polovině 20. století*, in: [Kat.] *Dům umění města Brna*, říjen – prosinec 2000, s. 99 – 106.
- Kožík, František, *Bretaň – dcera oceánu*, Brno 2001.
- Hyde, Maggie – McGuinness, Michael, *Jung*. Praha 2001.
- Habán, Ivo, *Maxim Kopf*, (dipl. práce), FFMU, Seminář dějin umění 2001.
- Zámalová, Barbora, Jan Zrzavý a Věra Jičínská: zpráva o přátelství. *Umění XLIX*, 2001, 3/4, s. 321 – 333.

Slovníková literatura uvádějící Věru Jičínskou

- Joseph, E. (ed.), *Dictionnaire biographique des Artistes Contemporaines*, II, Paris 1930 – 1934.
- Toman, Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, I, Praha 1947, s. 433 – 434.
- Bénézit, E., *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, VI, Paris 1976, s. 72.
- Vollmer, Hans, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, II, Leipzig 1992, s. 544.
- Horová, Anděla (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, I, Praha 1995, s. 323.

Ostatní slovníková literatura

- Thieme, Ulrich – Becker, Felix, *Allgemeines lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1992.
- Tomeš, Josef (ed.), *Český biografický slovník XX. století*. Praha 1999.

17. Obrazová příloha



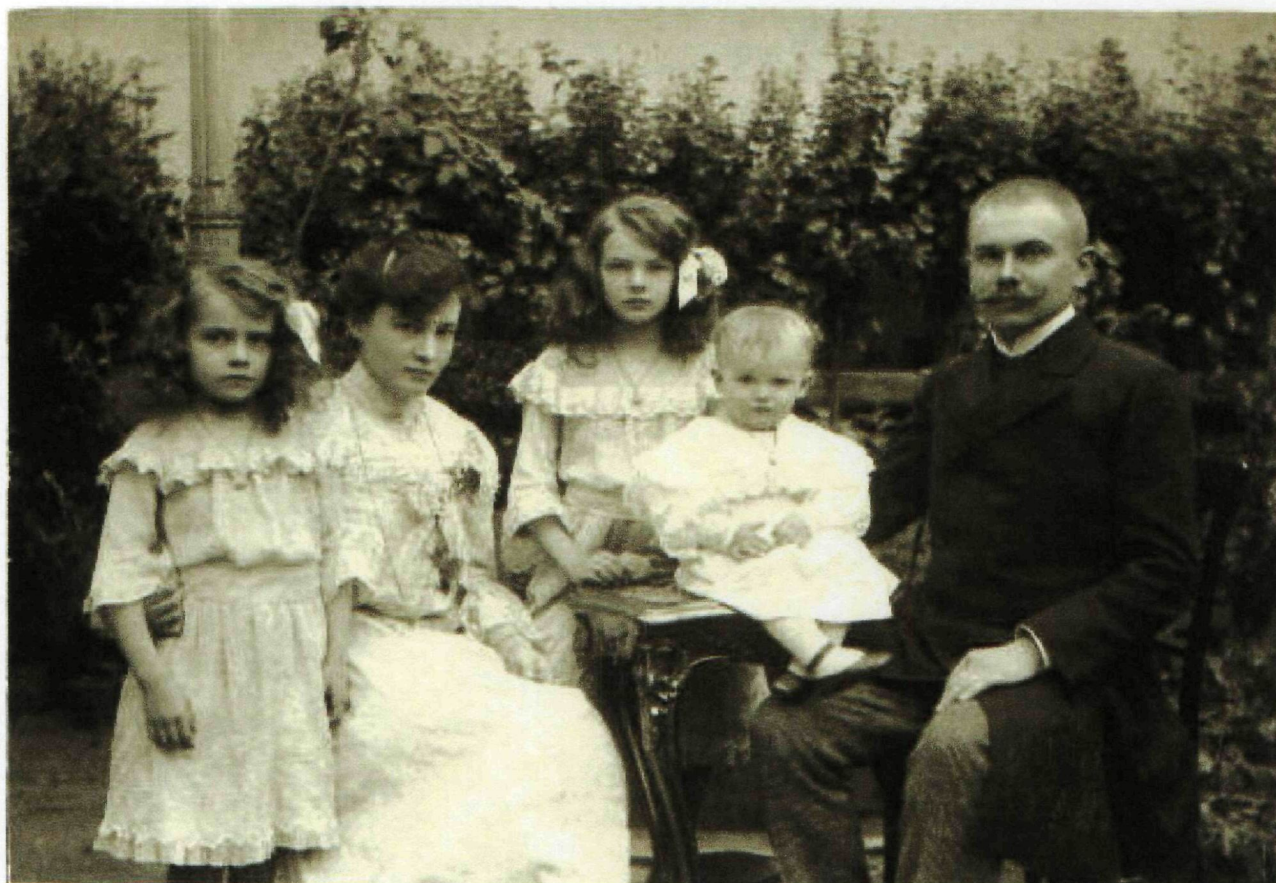
1. Gisela Jičínská, rozená Spothová





2. Jaroslav Jičínský





3. Rodina Jičinských (Věra, matka Gisela, sestra Jarmila, bratr Jaroslav, otec Jaroslav), kolem r. 1905



4. Věra Jičinská v roce 1905



5. Břimování (s bratrem Jaroslavem), kolem r. 1910

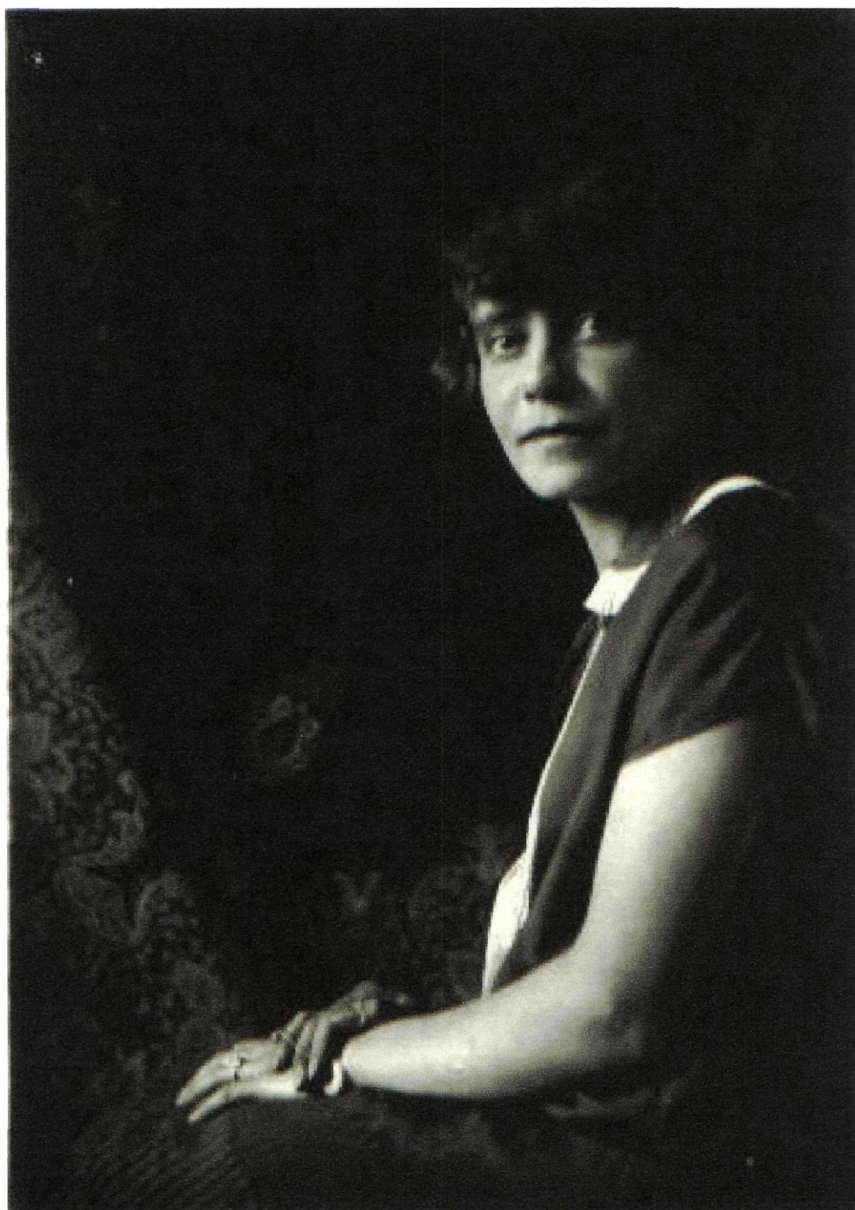


6. Na brněnské Vesně (Věra Jičinská třetí zprava)



7. V době studia na Uměleckoprůmyslové škole, kolem r. 1919





8. V Paříži, kolem r. 1924



9. V ateliéru v rue Fondary před obrazem *Černoška s dítětem*, r. 1927



10. V ateliéru v rue Fondary před obrazem *Mulatka*, 1927



11. V Paříži, 20. léta



12. V Pécsi, 8. 9. 1930





13. Prokop Laichter





14. Svatba s Prokopem Laichterem, Paříž 15. 11. 1930





15. Na terase Laichterova domu v Praze, léto 1933



16. Se sestrou Jarmilou Fingerlandovou v Praze, 30. léta



17. Se sestrou Jarmilou Fingerlandovou, 1935



18. S Prokopem Laichterem a Jarmilou Fingerlandovou v Praze, 1935



19. Věra Jičínská v dubnu 1936



20. S Yvonne a Henrym Valenciovými, 1935 – 1936



21. Na Slovensku, léto 1936



22. S Udayem Shan-Karem, 1936



23. S Indkami z taneční skupiny *Hindus*, 1937



24. Před narozením dcery Dany, 1937



25. S dcerou Danou, 1941



26. Věra Jičínská ve 40. letech



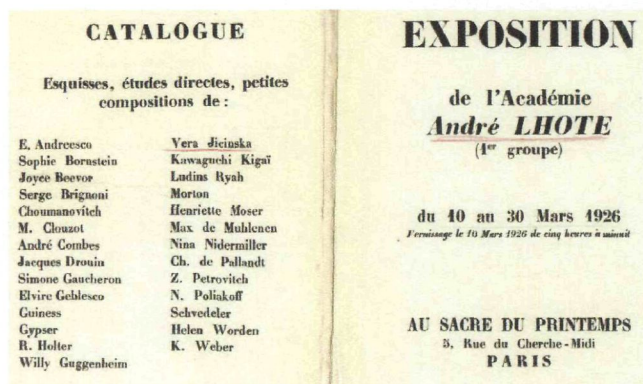


27. Věra Jičínská v dubnu 1945

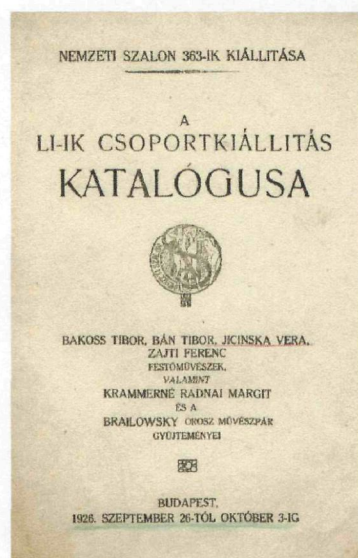


28. V Mariánských Lázních, 1955

Katalogy a fotografie z výstav



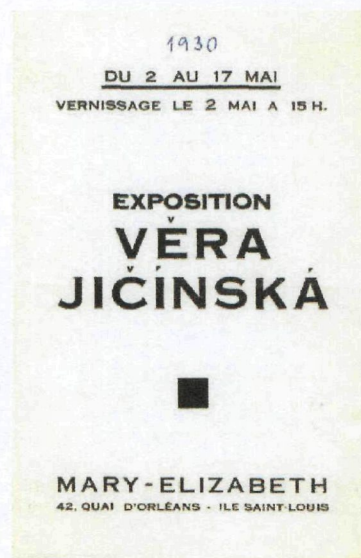
1. Katalog výstavy *Académie André Lhote*, 1926



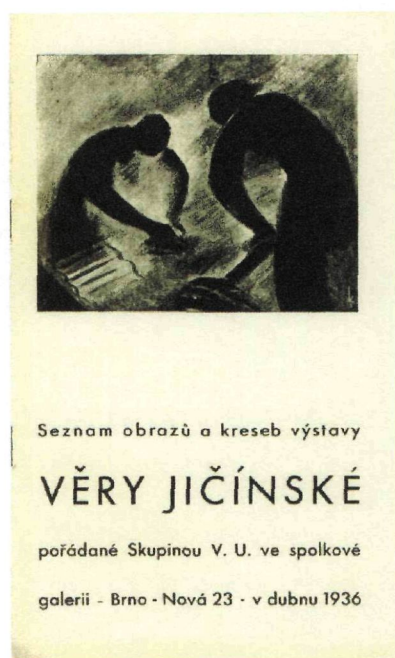
2. Katalog výstavy v Budapešti, 1926



3. Z výstavy v Alšově síni Umělecké besedy, 1927



4. Katalog výstavy v galerii Mary-Elizabeth, 1930



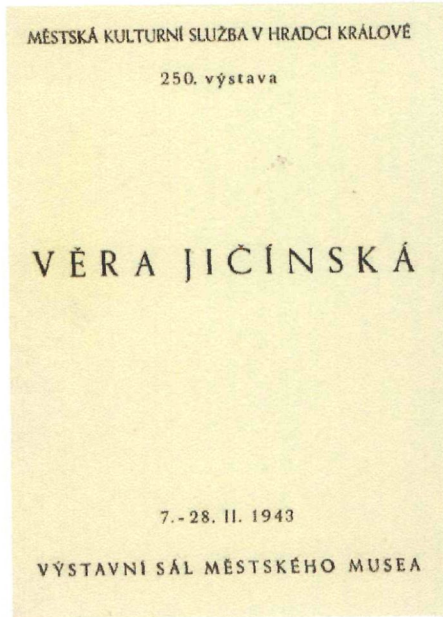
5. Katalog výstavy v galerii Skupiny V. U., 1936



6. Z výstavy v Topičově salonu, 1941



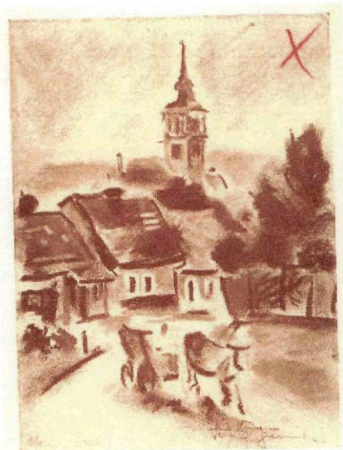
7. Z výstavy v Pavilónu Alše v Brně, 1942



8. Katalog výstavy v Hradci Králové, 1943



9. Ze zahájení výstavy v Hradci Králové (prosluv Karel Plicka), 1943



AUSSTELLUNG - VÝSTAVA

Věra Jičínská

28. III. - 22. IV. 1943

Künstlerhaus - Dům umění

M. OSTRAU - MOR. OSTRAVA

10. Katalog výstavy v Moravské Ostravě, 1943



TOPIČOV SALON • 17. DUBEN AŽ 7. KVĚTEN 1944

78

VĚRA JIČÍNSKÁ

Svět čtete ryzí krávy! Orlové podléhá • Delouška a Novým Městem, tichý zádušný kraj nejčastěji v zrcelném moře. Pak Praha, několik prostých, skromných motivů z pražských zákulí a záhonů, Květin a podléhá • U nás Věra Jičínská! I když její kresby jsou ve skutečnosti a přece není realistické. Nezdá se a věrný přepis přírody v její mnohotvárnosti a proměnlivosti, netkvívá na hrubé detaily. Je spíše zrealizací nádherné citového zážití, radostnou zprávkou okolností dale. Je básně. Snad bychom je třeba aurální subjektivním realismem... smud měj se s ostatními s otevřenými očima • Obrazy Věry Jičínské mají svůj přímý nákladový ráz, přímou výraznost kreseb. Nic není pomalého a kadeř. A přece cítíte, že ta nepříjemná formalistická podoba. Obraz je především ozvučenou deskou vlnění, ním rozrušená a uklidněná, radostní a smutná. Křehké barevné harmonie skládané z jemných pastelových tónů odlišující tvar, strážní obrysy a haldy přírodních motivů v barevných opar, který vstříkává obrazu tiché smyslové charakter, pohadkové kouzlo, podřízené častěji jistě literární osobou hald a barev, světla a stínu • Umění Věry Jičínské dorozumívá ozvučenou bouřlivého výstupu a experimentativně. dnes má svůj moderní charakter... svoje osobité kouzlo. Váleků ryzí umění.

JAN KRČIHA

78

11. Katalog výstavy v Topičově salonu, 1944



VĚRA JIČIŇSKÁ
25 let maličského vývoje

JARO 1947



Rodička ze Slonova, v Mačianskeho krme v Púchovských Věra Jičinská 17.3. července 1898) pochází z horstvácké rodiny, jejíž otce dosahoval by. na. st. de. Kůlně Hory v počátku XVIII. století. Její vlastní prostředí rodinné naučilo ji malovat přímo v ústí země. Malbu, malbu, přivázání měřím přitomci rodu Jičinského první vady spole. obráždění schopnosti tvořit se v praxi. Jedinec postřehůvadecký prostředí Dr. Karol Jičinský byl v svých uměleckých zájmech výjimečný. Otec byl dělníkem, i když poročání raného nastane do řídného prostředí a tak Věra Jičinská, jen letmým dotekem svého nepřítelého dítěte ústí ze Slonova, aby v zájmu krásy, zájmu a své výtvarné formování jej

12. Katalog výstavy v Dobrušce, 1947



Jsem ženou, ale ženou, která se věnovala umění. Umění je mým cílem, je mým vodítkem a pak teprve má následovat to ostatní. Čas letí, člověk stárne a stále nic neudělal. Mám jen ideál před sebou a za tím jdu stále, ba mám jen pocit chůze - stojím, čas kolem letí a přede mnou ten ideál, ideál neporušený, ideál čistý. Člověk doufá, člověk stárne, člověk umírá, rozpadá se a před tím prachem zubí se stále ještě ten neporušený ideál.

(Z Věřina peřížského zápisníku z 20. IX. 1925)

S bolestí sdělujeme jménem celé rodiny, že zemřel vzácný člověk, dobrotivá bytost krajní osobní obětavosti, tichá trpitelka, již umělecká tvorba byla životem.

Věra Laichterová - Jičínská

akademická malířka

Smírně uzavřela bohatou kapitolu svého života v pondělí 27. března 1961 o půltřetí hodině odpolední ve věku nedosažených 63 let.

Pohřeb zehem koná se v pátek dne 31. března 1961 o 11. hodině v I. obřadní síni v krematoriu hlavního města Prahy v Praze-Strašnicích.

Praha 2 - Vinohrady, dne 27. března 1961
U Riegrových sadů 4

Prokop Laichter
manžel

Dana Görnerová
dcera

Jiří Görner
syn

Oznámení o úmrtí Věry Jičínské, 1961