



George Grosz (?), Cirkus, kol. 1930, olej, plátno, 131 × 110,5 cm, Galerie výtvarného umění v Náchodě

Obraz s tradovaným názvem *Cirkus* a s nepotvrzeným autorstvím světově proslulého výtvarníka Georga Grosze (1893–1959) je od roku 1983 součástí sbírkového fondu Galerie výtvarného umění v Náchodě. Malba, pokud by se potvrdilo Groszovo autorství, by patřila k nejcenějším artefaktům 20. století v domácích státních sbírkách, ale toto dílo klade stále mnoho otázek nejen ohledně původce, ale také námětu i osudů díla samotného. Pro autorství G. Grosze vypovídá jak tradovaná historie obrazu i vzpomínky, ale malba přes značné kvality zároveň vykazuje výrazné rozdíly v rukopisu, technice i výtvarné stylistice při srovnání s ostatním dílem umělce.

V březnu 1983 byl sbírkový fond tehdejší Okresní galerie výtvarného umění rozšířen o velkorysý dar z pozůstalosti po náchodském rodákovi MUDr. Benjaminu Knotkovi. Tento sběratel a milovník umění, usazený později v Praze, učinil odkaz v rámci svého dědictví, díky němuž galerie získala 36 položek, převážně maleb z meziválečného období, které se mu podařilo shromáždit během několika desetiletí. Odkaz mohl být realizován až v rámci dědického řízení započatého v únoru 1983 po jeho manželce Vlastě Schuhmannové, kdy bylo naplněno přání převést uměleckou sbírku tehdy již zemřelého Benjaminu Knotka v úplnosti do majetku náchodské galerie. Soubor obsahoval významná a do té doby nevystavená díla českých malířů zejména z 30. a 40. let 20. století.¹ Většina děl pochází z období let 1932 až 1948, kdy zřejmě původní majitel obrazy získával koupí do sbírky, ale také mohl

1968–1978 navštěvoval byt bratra Benjaminu Knotka, architekta Daniela Knotka², v Praze 7, kde docházelo k přátelským setkáním umělců, a již tehdy obraz, který byl výzdobou interiéru, „*vždy znovu a znovu obdivoval... Malba spolu s dalšími obrazy v profesorově bytě patřila jeho bratru, zubnímu lékaři a sběrateli Knotkovi. Ten těsně před druhou světovou válkou obraz získal, když se George Gross³ jako celá řada významných německých umělců na útěku před hitlerovským režimem zdržovali v Praze, než odešel na západ... Na obraz by se jistě upamatoval i malíř Václav Boštík také častý Knotkův host.*“

Vztahy výtvarníka Georga Grosze k českému prostředí nebyly zatím uspokojivě zpracovány. Zásadní dvě domácí výstavy Groszova díla se uskutečnily v Krasoumné jednotě, tehdy ještě v budově Domu umělců, a další výstava následovala v Krásné jizbě Družstevní práce v Praze (1932). V prvním případě byly vystaveny původní kresby, ilustrace, scénografické návrhy a výběr devíti listů z cyklu *Ecce homo*. I v druhém případě šlo o výstavu kreseb a grafiky (celkem 60 prodejních exponátů), tedy také děl na papírovém médiu. Vztahy G. Grosze s tiskařem a vydavatelem bibliofilských tisků Josefem Portmanem (1893–1968) z Litomyšle, se kterým realizoval například vydání svého textu *Kannst du radfahren?* (1931), jsou zčásti rekonstruovatelné díky dochovanému konvolutu korespondence.⁴ Z této dochované korespondence nic nenasvědčuje tomu, že by výtvarník pobýval delší dobu v Čechách. Nenacházíme zde ani zmínku o Groszově možném, ale nedoloženém, předemigračním pobytu v Československu. V po-

Groszovy figurální kompozice (vyjma aranžovaných portrétů) se naopak vyznačují výraznou dějovostí. Čtyři postavy z malby ale setrvávají v naaranžované póze a jen v určitém stupni jakéhosi mírného očekávání. Situační moment vzájemné interakce je zásadním prvkem fyzických prací. V této malbě ale není žádná ze zobrazených postav ve fyzické ani pohledové kontakty s jinou postavou, ale fyzická blízkost zobrazených postav svědčí o tom, že se vzájemně důvěrně znají. Celkové aranžmá pak připomíná ateliérovou fotografii zobrazující rodinu.

Statičnost postoje a vytvoření jakéhosi komorního tableau může být také stylizací vycházející z divadelního prostředí. Není možná Groszova kompozice zachyceným divadelním výjevem, jakýmsi představením jednajících dramatických postav ve scéně z některé divadelní hry? Prostor cirkusu, artistů, svěbytné, ale pevné pojetí profesní a lidské morálky i zásady cti cirkusáků bylo v době expresionismu oblíbeným literárním i výtvarným tématem. Cirkusové prostředí se pak často objevuje jak ve filmových, tak v divadelních námětech 20. a 30. let 20. století.

V živém dobovém divadelním repertoáru skutečně najdeme dramatické dílo, které nabízí situaci analogickou k výjevu na malbě. Tou by mohla být úvodní scéna dvojdielného dramatu Franka Wedekinda (1864–1918) *Die Erdgeist* (*Duch Země*, 1895) a *Die Büchse der Pandora* (*Pandařina skříňka*, 1904), zpravidla inscenovaného pod souhrnným názvem *Lulu*. Je nanejvýš pravděpodobné, že Grosz Wedekindovo dílo znal. A nejspíše byl seznámen i s prací, kterou mu věnoval jeho učitel Emil Orlik, výtvarník

dojít k platbě zubařského ošetření formou daru výtvarného díla. Zvláštní pozornost zasluhuje rozměrné dílo Antonína Chittussiho (1847–1891) z doby jeho pařížského pobytu a figurální malba s cirkusovým námětem připisovaná německému výtvarníkovi Georgu Groszovi (1893–1959).

Groszova malba figurovala v notářských protokolech a seznamech pod poněkud matoucím popisem *Gross: Cirkus*. V důsledku tohoto popisu i (částečně zavádějících) ústních sdělení rodiny bylo dílo zpočátku považováno za malbu Františka Grosse (1909–1985), člena legendární Skupiny 42, z raného období. Tradované a sdělované autorství zřejmě souviselo i s obavami, aby obraz nemohl být během okupace zabaven a popřípadě i zničen, protože dílo Georga Grosze bylo v Německu zařazeno do kategorie *entartete Kunst*, tedy *zvrhlého umění*, jehož autoři měli zákaz vystavovat a jejichž dílo nesmělo být žádným způsobem dále šířeno. Tato obava patrně vedla i k přemalbě obrazu, kdy původní část nápisu *Kasse* byla nahrazena českou variantou, prvními písmeny slova *Pokladna*. Po převzetí náchodskou galerií byl výběr z tohoto daru (18 maleb) vystaven ještě téhož roku v měsících červenci a srpnu (1983) v tehdejší Výstavní síni galerie na centrálním náměstí v Náchodě. Na výstavě ale nebyla zastoupena tato olejomalba, jejíž skutečné autorství v té době nebylo ani zdaleka potvrzeno, ani vyvráceno. Teprve díky svědectvím a následným laboratorním i restaurátorským testům se začal konkretizovat pravděpodobný okruh autorství malby.

Český sochař a malíř Miloslav Chlupáč si na malbu vzpomněl a také svoji vzpomínku zapsal v roce 1997. Přibližně v letech

hlednici z 2. ledna 1933 Portmanovi již uvádí přechodnou adresu po návratu z USA a také pobytovou adresu v New Yorku. V americké pohlednici z 21. srpna 1933 píše, že je nyní trvale v USA, kam z Německa emigroval, a urguje zaslání svých kreseb do New Yorku. Zřejmě veškerá komunikace probíhala korespondenční cestou a tradovaný pobyt G. Grosze před emigrací v Praze, kdy by mohlo teoreticky dojít k přechodu malby do vlastnictví Benjaminu Knotka, není doložitelný.

Pravděpodobnější by zřejmě bylo osobní předání zapůjčených kreseb pro reprodukci pro další společný projekt s Portmanem, kdy v dopise z 20. 2. 1932 Grosz nabízí výběr staršího ilustračního materiálu pro plánovanou knihu nikoliv poštou, ale přímo v Praze nebo Litomyšli, pokud by byl Grosz plánoval pobyt v Čechách.⁵ Proto se zřejmě tato malba, pokud je jejím autorem skutečně G. Grosz, dostala do Knotkova majetku jinou cestou než nákupem z výstavy, darem nebo úhradou zubní péče nepeněžní cestou. Majitel mohl ale dílo získat na cestě po zahraničí nebo přes třetí osobu (jako dar, úhradu nebo nákup ze soukromé sbírky) právě již s tradovaným autorstvím, které v Knotkově rodině setrvalo po dvě generace.

Co je námětem tohoto zdánlivě jednoduchého výjevu? Je to jen prosté zachycení podob čtyř postav z cirkusového prostředí nebo výjev dává jiný, hlubší smysl? Oblečení tří ze čtyř postav jednoznačně odkazuje na dobové cirkusové prostředí. Poněkud zarážející je naprostá nedějovost celé kompozice, klidný vnitřní stav postav s pohledy směřujícími k divákovi / do publika.

oscilující mezi Prahou, Vídní a Berlínem, albam deseti litografií *Schauspielerbildnisse aus der Büchse der Pandora von Frank Wedekind* (Berlín, Neue Kunsthandlung, 1919). Portréty několika slavných hereckých představitelů v rolích z expresivní inscenace slavného Maxe Reinhardta jsou ale zpracovány ve zcela jiném duchu než Groszovy kresby a malby. Orlik vytváří umělecký záznam hereckého charakteru ve vypjatém okamžiku hry, také s důrazem na zpodobnění herecké masky. Je ale zřejmé, jak tato dráždivá látka rezonovala mezi intelektuálními a uměleckými kruhy především v německy mluvících zemích. S Wedekindem ostatně Grosze spojovaly i obdobné soudní peripetie pro „urážku veřejné morálky“, když jejich explicitně formulovaná díla pohoršila měšťácké obecnostvo.

Náplní Prologu Wedekindova dramatu je monolog *autora v kostymu krotitele zvířat*, ve kterém uvádí na scénu hlavní hrdinku hry Lulu, která *stvořena byla, zlo by páchala, by jedem sváděla a lákala, by vraždila, aniž to obět cítí*.⁶ Tu na scénu přináší jako loutku jeden z cirkusových dělníků, který je ale oslovován Krotitelem zvířat (často inscenátory ztotožněným s důležitou postavou dramatu, artistou Rodrigem Quastem) jako August (tedy zároveň označením základního typu cirkusového klauna). A právě tento krátký úvodní výjev by mohl být námětem malby *Cirkus*, zachycujícím cirkusáka Rodriga Quasta, Lulu, Dr. Schöna – vlivného šéfredaktora, osudově fixovaného na Lulu a obraz staříčkého alkoholika Schigolcha transformovaného do podoby trpasličího klauna. Ještě významnější vliv na podobu postav na



Emil Orlik, Gertrud Eysoldt jako Lulu a Emil Jannings jako Rodrigo Quast, dvě litografie z alba Schauspielerbildnisse aus der Büchse der Pandora, Jüdisches Museum Berlin

malbě *Cirkus* než samotné drama by ale mohl mít slavný film *Die Büchse der Pandora* z roku 1929.

Wedekindovo dvoudílné drama a charakter Lulu vyvolaly nový a nebývalý zájem po uvedení světově úspěšné filmové adaptace pod názvem druhého dílu činohry *Die Büchse der Pandora* (1929), natočené předním expresionistickým režisérem G. W. Pabstem podle scénáře Ladislava Vajdy. Režisér Pabst místy pozměnil zápletku (a také vynechává cirkusový prolog), ale zůstává věrný Wedekindovým postavám i celkovému vyznění díla. Fyzickou a psychologickou podobu hlavní hrdince dala nezapomenutelným způsobem americká herečka Louise Brooks, která je trvale v dějinách filmu i světové kultury s touto postavou spojována. Ale fyzická podoba filmové antihrdinky a ženské postavy na obraze je zcela rozdílná. Určitou analogii s filmovým kostýmováním ovšem nabízí jednoduchá čelenka ženy na obraze, klobouk s efektním bílým lemováním téhož průběhu má i postava Lulu v soudní scéně filmu. Zajímavá je ale fyzická a typová podobnost některých filmových postav s postavami na malbě. Výraznou fyzickou podobnost nalezneme mezi zobrazením cirkusového principála (?) v červeném saku s čamarovým zapínáním (v cirkusovém žargonu „attilla“), a filmovým představitelem Rodriga Quasta, německým hercem vystupujícím pod případným pseudonymem Krafft-Raschig (1895–?). Tento fyzicky brutální typ s primitivní mimikou našel uplatnění v několika významných expresionistických filmech na přelomu 20. a 30. let. Podoba včetně účesu, především v soudní scéně filmu, je značná. Stejně tak muž napravo v klasickém fraku

je ztotožnitelný s postavou Dr. Schöna. Ač je tato postava ve filmu, ztvárněná významným rakouským hercem Fritzem Kornerem (1892–1970), maskována bez kníru, i zde nalzáme určité totožné rysy. Trochu záhadně působí trpasličí klaun s houslemi na malbě vlevo dole. Takováto výstřední postava nenachází předlohu ve Wedekindově dramatu. Ale groteskní obličej dítěte-starce (i specifická mimika a gestika) ho spojuje s představitelem Schigolcha, rakouským hercem Carlem Goetzem (1862–1932), který tuto postavu alkoholického „prvního protektora Lulu“ vytvořil jako svou neúspěšnější filmovou roli nedlouho před úmrtím. Schigolch představuje ve filmu nejen připomínku temné minulosti Lulu, ale také „otcovský“ charakter, se kterým ji váže i určitá ne přesně definovaná incestní vazba. Období distribuce a úspěchu filmu se pak zřejmě kryje s pravděpodobným vznikem olejomalby. Náznakově pojaté pozadí malby se zvýrazněním horizontál a hran diagonálních podpor cirkusového šapitó odpovídá i výtvarnému projevu filmového scénografa uvedeného filmu, ruského emigranta Andreje Andrejewa, který výrazně ovlivnil vizualitu pozdní fáze němeého i raného mluveného filmu v Německu i ve Francii. Film dosti přesně přenáší scénosled obou dílů Wedekindova dramatu (a režisér Pabst rozděluje film do jednotlivých aktů pomocí mezititulků), ale neobsahuje divadelní prolog z cirkusové arény. Úvodní scéna je také zcela přepsána scenáristou, stejně jako jsou rozšířeny filmové scény výjevů po útěku Lulu, která prchne po výroku soudce.

Malba *Cirkus* je ovlivněna mnohem více evropským neoklasicismem 20. let 20. století než expresionismem, a už vůbec nevykazuje



Srovnání záběrů z Pabstova filmu *Die Büchse der Pandora* (1929) s postavami na obraze. Nahofe Krafft-Raschig (Rodrigo Quast), dole Carl Goetz (Schigolch).

Groszův častý příklon k satirickému nebo grotesknímu pojetí námětů. Vyváženost a harmonie, kterou tento obraz vyniká, se v Groszových kresbách a malbách prakticky neobjevuje. Vždy je přítomen prvek dramatu, děje, akce nebo interakce postav. V *Cirkusu* chybí Groszova obvyklá útočnost, karikaturní ironie nebo deformace figury směrem k černému humoru a tragické nadsázce. I technicky je malba provedena mnohem hladším rukopisem s jemnějším a vypracovanějším systémem lazurního nanášení barev. Intenzivnější vliv neoklasicismu na Groszovu tvorbu před odchodem do USA je znatelný pouze v kratším období v polovině 20. let. V roce 1925 se G. Grosz dostává do většího kontaktu s umělci dnes řazenými k nové věcnosti, a především pod vlivem Otta Dixe zhruba do přelomu let 1927 a 1928 provedl větší množství realistických, neoklasicistně citěných portrétů, které stojí malbě *Cirkus* nejbliže.

V roce 2000 byla provedena podrobná expertiza malby *Cirkus* v Restaurátorském oddělení Národní galerie, která prokázala dobovost plátna, olejové podmalby obsahující olovnatou bělobu a křídou, i barev. Zabývá se i přemalbou provedenou v místě nápisu. „Spektrální analýza obě vrstvy bělob rozlišila i materiálově – surchní přemalba obsahuje zinkovou bělobu, originální vrstva olovnatou bělobu. Snímek luminescence vrstvy ukazuje rozdílnost pojiva.“⁷

U olejomalby *Cirkus* je tedy potvrzeno použití dobového malířského materiálu. Práce ale není signována, a podpis nebyl ukryt ani pod případnou přemalbou, kterou by odhalilo restaurování.

1 Darovaný soubor soustředil díla (převážně malby) následujících výtvarníků: Jan Baucha (2), Vincence Beneše (1), Oldřicha Blažíčka (2), Karla Černého (1), Antonína Hudečka (1), Miloslava Holého (2), Antonína Chittussiho (1), Oty Janečka (1), Josefa Kadeřábka (2), Jiřího Krejčího (2), Josefa Lieslera (2), Gustava Macouna (1), Jaroslava Malinského (1), Aloise Moravce (1), Vratislava Nechleby (1), Otakara Nejedlého (1), Jaroslava Paura (1), Václava Pavlíka (1), Viléma Pločka (1), Vladimíra Ringese (1), Karla Šlengera (1), Bohumila Stanislava Urbana (3), Jaroslava Zdrubeckého (1), Jan Zrzavého (1), Bořivoje Žufana (1) a dvou autorsky neidentifikovaných starších prací.

2 Daniel Knotek působil jako pedagog Průmyslové školy vodních staveb.

3 Správně Grosz, v dalším textu se autor vzpomínky vícekrát opravil v správném psaní jména.

4 Grosz, George Portmanovi Josefovi, 7 dopisů, 8 dopisnic, 2 pohlednice z let 1929–1933. Památník národního písemnictví, č. inv. 629–645, č. přír. 112/84.

5 „... auch ein paar Artistenblätter konnte ich noch finden und beilegen.“

6 WEDEKIND, Frank: *Lulu*. Autorisovaný překlad ... Otakara Fischera a Františka Zavřela. Praha, Bursík a Kohout 1914, s. 13.

7 Restaurátorská zpráva ak. mal. Zory Grohmanové ze dne 15. V. 2000. V roce 2002 obraz restaurovala Milada Stroblová. Její průzkum přinesl další, především technické podrobnosti. Restaurátorská zpráva ak. mal. a rest. Milady Stroblové, 2002.

8 SCHUSTER, Peter-Klaus (Hrsg.): *George Grosz*. Berlin – New York. Berlin, Nationalgalerie – Ars Nicolai 1995.

Grosz takřka bez výjimky velká malířská díla signoval a v kontextu jeho tvorby by šlo o rozměrnou malbu. Ani obsáhlá souborná výstava Groszova díla v Berlíně roku 1995 a při této příležitosti publikovaný souborný katalog Groszova díla⁸ neobsahovaly obdobnou práci nebo přípravnou kresbu, která by jen vzdáleně připomínala námět *Cirkusu*. Při uplatnění spíše skeptičtějšího hodnocení bychom dnes tuto velmi kvalitní malbu s tradovaným názvem *Cirkus* snad měli zatím spíše připsat okruhu autorů pozdní etapy Výmarské republiky. Práce může být inspirována prologovou scénou Wedekindova dramatu a vizuální podobou zobrazených charakterů se zřejmě orientuje na Pabstův film *Die Büchse der Pandora* z roku 1929, což by mělo usnadnit i dataci díla samého. Další závěry přinese budoucnost, a tyto nové poznatky mohou být více než překvapivé.

David Chaloupka

George Grosz (?), *Cirkus*, kol. 1930

Opus magnum, 5. 10. – 31. 12. 2017

Kurátor David Chaloupka

Otevírací doba: út–ne, 10.00–17.00

Souběžné výstavy

Cirkus pictus. Svět cirkusu v českém umění 1800–1950,

Velká galerie, 5. 10. – 31. 12. 2017

Josef Bolf, *Disintegration*, Malá galerie, do 3. 12. 2017

Osobní výběr V – studenti Gymnázia Cheb,

Výstava z depozitáře, 5. 10. 2017–28. 1. 2018

Automat na výstavu. Čsl. pavilon na Expo 67 v Montrealu,

Retromuseum, do 5. 11. 2017

Maxim Velčovský, *Smíšené zboží*, Retromuseum,

16. 11 2017. – 25. 3. 2018

Volume doprava! Příběhy bigbitu v Poohří, Retromuseum,

12. 10. 2017. – 18. 3. 2018

Galerie výtvarného umění v Chebu
příspěvková organizace Středočeského kraje
náměstí Krále Jiřího z Poděbrad 16, 350 02 Cheb
T: +420 354 422 450, F: +420 354 422 163
info@gavu.cz, www.gavu.cz



Výstavní program GAVU Cheb je podpořen v rámci programu MK ČR. Výstava je uspořádána ve spolupráci s Galerií výtvarného umění v Náchodě. V roce 2017 vydala Galerie výtvarného umění v Chebu. Text David Chaloupka, grafika Kolář & Kutálek, tisk Dragon Press, s. r. o., náklad 800 ks.