

# A. V. Hrska, Model v pose Venuše, 1924

10. 9. 2020–17. 1. 2021



Model v pose Venuše, olej na plátně, 156 × 122 cm, 1924, rodinná sbírka

## Malíř a jeho dvě múzy

Muž rozhodující se mezi dvěma ženami, rozpolcený mezi povinností a vášní, je příběh starý jako lidstvo samo. A již mnohokrát se milostný trojúhelník stal základem pro umělecká díla všeho druhu. Malíř A. V. Hrska (1890–1954), přední český výtvarník meziválečného neoklasicismu, byl také ve svém životě postaven před tuto nelehkou volbu. Hrska se po studiích na C. k. Akademii výtvarných umění u profesorů Vlaha Bukovace (I. a II. ročník) a Maxe Švabin-

vrcholu své scénografické tvorby, kdy např. ve světových premiérách vypravil operu Leoše Janáčka *Káta Kabanová* nebo hru bratří Čapků *Ze života hmyzu*. Brno se mu stalo ale osudným i seznámením s druhou ženou jeho života. Již v roce 1916 se výtvarník oženil s Marií, zvanou Mášou, Machoňovou (1890–1949), dívkou ze zámožné rodiny a sestrou architekta Ladislava Machoně, spřízněnou také s železničními, stavebními a mlynářskými podnikateli Perneroými. Půvabná, vzdělaná a výtvarně nadaná Máša rezignovala na vlastní slibnou výtvarnou kariéru z rodinných a zdravotních důvodů. Sice absolvovala Školu kreslení a malování pro dámy (prof. E. Krostová) a také čtyři ročníky Uměleckoprůmyslové školy v Praze (prof. J. Schikaneder, K. Špillar), ale studií z neznámých důvodů zanechala. Od počátku ovšem byla první posuzovatelkou Hrskových prací a zřejmě se na řadě jeho projektů podílela. Vynikala v ornamentální kresbě a v práci s textilem. Na Štědrý den roku 1918 se jim narodila dcera Eva. Bohužel porod zřejmě ještě zhoršil vrozenou srdeční vadu, a celý její další život byl poznamenán kolísáním zdravotního stavu, srdečními problémy a pobyty v sanatoriích bez šance na trvalé uzdravení. Její zdravotní krize silně zasahovaly manžela, kterého tak paralyzovaly, že nebyl schopen v obavách o život manželky vůbec pracovat. Velmi dobře věděl, že jakékoliv rozrušení může vyvolat další osudný srdeční záchvat.

V Brně, kam ho manželka patrně nenásledovala, se na sklonku roku 1921 seznámil s mladičkou tanečnicí Zdenkou Podhajskou (1901–1991). Atraktivní dívka ho přímo fas-

ského (III.–VI. ročník, grafická speciálka) záhy prosadil jako scénograf. Od roku 1916 byl zaměstnán v Městském divadle na Královských Vinohradech, nejprve jako divadelní malíř, pak jako šéf výpravy. Zde poprvé spolupracoval s režisérem a dramaturgem K. H. Hilarem, přinášejícím na česká jeviště zcela nový inscenační styl. Po neshodě K. H. Hilara s částí personálu vinohradskou scénu společně s ním solidárně opustil. Na jednu sezonu se stal šéfem výpravy v Městském divadle v Brně za dramaturgie jiného novátora – Jiřího Mahena. Zde dosáhl během jediné divadelní sezony prvního

cinovna vitalitou i uměleckým elánem. Navíc stejně jako Máša pocházela z vyšších společenských kruhů (než byl Hrska) – její matka byla úspěšnou operní pěvkyní, otec pak vysokým československým důstojníkem (později generálem IV. hodnostní třídy a generálním inspektorem branné moci). Zdenka se po prvotních studiích práva (1922–1924) v Brně chtěla věnovat modernímu tanci. Navštěvuje kurzy C. Raimunda ve Vídni, baletního mistra J. Hladíka v Brně a později i školu tanečnice Ellen Telsové v Paříži. Stala se také jednou z mála českých absolventek slavné taneční školy Rudolfa von Labana. Vztah zralého malíře a dívky brzy přerostl ve vzájemnou spalující vášň. Jemnou a citlivou tvář Máši, která se objevovala na Hrskových raných portrétech, teď vystřídal nikoliv klasicky krásný, ale pikantní obličej Zdenky Podhajské. Smyslnou tvář a vyzývavé tělo zachycoval znovu a znovu. Obálková kresba partitury klavírního výtahu opery Leoše Janáčka *Káta Kabanová* (1922) nese její rysy, stejně jako tři akty podle téhož modelu na oponě brněnského divadla na Veveří z téhož roku. Její akt se objevuje i na plakátu S. V. U. Mánes pro 81. spolkovou výstavu v roce 1924. Stejně tak je podle Zdenky vytvořena centrální postava Orfea na plakátu Mezinárodního hudebního festivalu v Praze. Její tvář zdobí knižní obálky k novele J. Wassemanna *Tři stupně Oberlinovy* (Aventinum 1924) a k próze V. Mixy *Medvědi a tanečnice* (neralizováno) a propůjčil jí i ústředním ženským postavám na nástěnných malbách v Pardubicích (palác Passage, dnes třída Míru) vytvořených už v době (1925), kdy jejich milostný vztah

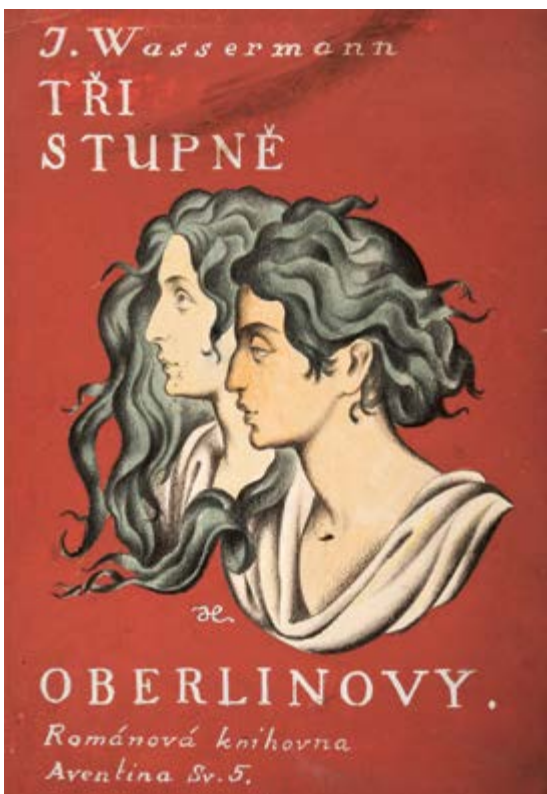


Nátisk k plakátu pro výstavu Mánesa (LXXXI. Výstava S.V. U. Mánes), barevná litografie tištěná ze dvou kamenů na papíře, 1260 × 868 mm, 1924, rodinná sbírka

již patrně skončil a změnil se v trochu ostražitě, převážně korespondenční přátelství. V prvé polovině dvacátých let pro ni navrhl také několik kostýmů pro taneční vystoupení, v korespondenci se zmiňuje i o plakátu pro její taneční večer. Ve vztahu Hrsky s Podhajskou se objevuje určitá analogie malíře Sandra Botticelliho ke krásnému modelu Simonettě Vespucci, stejně jako jejich vztah nesl určité rysy Pygmaliona a Galatei, protože výtvarník měl zřejmě pocit, že stále známější tanečnici alespoň zpočátku výtvarně profiloval, a tak jí pomohl s kariérou.

Vrcholným a nejosobnějším Hrskovým dílem z období vztahu se Zdenkou Podhajskou je bezesporu rozměrná malba *Model v pose Venuše*. Hrska zcela záměrně využil pózy Botticelliho Venuše z *La Nascita di Venere* (1482), neboť Zdenka Podhajská byla toho času opravdu jeho Venuší. Postoj modelu vykazuje jen nepatrné odchylky od renesančního zdroje: pravá dlaň se více odklání od prsu a hlava modelu je odvrácena do pravého profilu (zřejmě aby vynikla efektní křivka nosu). Zdenka tehdy nosila krátký módní účes blízký tzv. bubikopfu, takže nebylo možno využít efektu s vlájkami nebo částechně zakrývajícími klín. Obezrosti (čiť nejas) jak veristickému popisu předmětů denní potřeby, ale také jako záznam proměny mileneckého vztahu. Modelka zřejmě v chvatu odložila šaty včetně módního kloboučku z poloviny dvacátých let na židli, která byla součástí ateliérového mobiliáře a objevuje se i na jiných Hrskových kompozicích. Šál v pastelových barvách nařasený jako draperie





Jakob Wassermann: Tři stupně Oberlinovy, návrh obálky pro nakladatelství Aventinum, kresba tužkou, akvarel a kvaš, 281 × 199 mm, 1924, rodinná sbírka



Vojtěch Mixa: Medvědi a tanečnice, návrh obálky, kresba tužkou, akvarel a kvaš, 307 × 197 mm, první polovina 20. let, nerealizováno, rodinná sbírka

užívala tanečnice při jevištních vystoupeních coby součást kostýmu i rekvizitu, a v tomto případě zastupuje tedy její profesi. Mužské fetišistické fantazii pak hoví ztvárnění aktu v tmavé pevné obuvi a s jedinou tělesnou ozdobou – rudým pažním náramkem, který může působit jako okov nebo značka. Gramofon s nasazenou deskou se vztahuje k oběma protagonistům – modelu i neviditelnému malíři/milenci. Tanečnice užívala ke svým vystoupením především klasickou hudbu, kterou A. V. Hrska miloval a sám vlastnil obsáhlou kolekci gramofonových nahrávek. Malířský štětec zde zastupuje malířovu profesi. Za kulatým stolcem, který byl též součástí ateliérového zařízení, je opřen obraz s figurální kompozicí, k němuž se dodnes dochovala pouze větší barevná skica. Ženy na obraze působí nevýrazně a vzdáleně, snad jako blednoucí vzpomínka na ženy minulého malířova života. Ty už oproti současné milence v její konkrétní fyzické podobě mnoho neznamenají. Ale i další zobrazené předměty stojí za povšimnutí. Pod štětcem vpravo dole leží otevřená prázdná obálka. Její výklad může být dvojitý. Vztah Hrska a Podhajské se pro její studia a mnozí se vystoupení nejen doma, ale i v zahraničí postupně transformoval především v intenzivní korespondenci. Jiné vysvětlení: může se jednat o osudný dopis, který objevila Máša před létem roku 1922 a kterým se prozradil vášnivý mimomanželský poměr. Máša chtěla tehdy manžela opustit, ale během prázdninového pobytu v Ratajích se podařilo zjištěnou situaci zklidnit. A malíř v letním sídle Mášiny rodičů vytvořil harmonický a láskyplný dvojportrét



Ples / Figurální kompozice, akvarel přes tužkovou podkresbu, 603 × 485 mm, 1923–1924, rodinná sbírka

Máši a dcerky Evy, který může působit i jako důkaz nově nastolené pohody nebo alespoň malířovy snahy o ni. Poslední, zdánlivě cizorodou věcí je křivítko na stole, tedy předmět, který Hrska hojně užíval při konstrukcích písma u zakázek plakátů a dalších tiskovin. Pokud bychom se vydali verbální cestou výkladové fantazie, slovo „křivítko“ má společný základ se slovem „pokřivený“. I takto mohl malíř cítit v době dokončování malby jejich vztah. Zdenka se mu vzdalovala, věnovala se své kariéře, možná i trochu zklamaná z toho, že neopustil ženu a dítě a nezačal nový partnerský život s ní, jak jí v dopisech nabízel. Zpočátku malíř obraz *Model v pose Venuše* ukrýval ve svém ateliéru, ale vzhledem k jeho velikosti to nebylo trvale možné. Máša se pak musela s tímto hmotným důkazem manželova poměru smířit.

V souvislosti s obrazem *Model v pose Venuše* je třeba zmínit ještě další Hrskovu malbu. V následujícím roce 1925 dokončil svůj patrně nejtajemnější obraz. *Pierot* (olej na plátně, 99 × 75 cm, 1925, GHMP) je již poněkud vzdálen esteticke Nové věcnosti a naopak se přibližuje byť poněkud „salónním způsobem“ metafyzické malbě a vybraným principům magického realismu. Mladá žena v přísném en face pohledu, zřejmě tanečnice v kostýmu, nese určité rysy tváře Zdenky Podhajské. Její gesto je těžko srozumitelné, vyjadřuje snad rozpominání nebo zmatenost. Na zemi leží pár tmavých střevíců, ne nepodobných střevíčkům z obrazu *Model v pose Venuše*. V poněkud snové atmosféře obrazu, navíc zjemnělé subtilní prosvětlenou jemnou lazurní



Rodinný portrét, olej na plátně, 110 × 98 cm, 1922, rodinná sbírka

technikou, poutá pozornost tajemný růžový objekt v úrovni pasu, podobný lidskému embryu. Zda Zdenka Podhajská čekala s milencem dítě se již ale nikdy nedozvíme. Úspěch Zdenky Podhajské jako tanečnice oba milence natrvalo rozdělil. Ač A. V. Hrska ještě v roce 1925 na jaře a na podzim plánoval cestu do Paříže, aby se tam mohl se Zdenkou setkat, do milovaného města již neodcestoval. V příštím roce Máša znovu těžce onemocněla a rodina zažívala i finanční starosti. Hrsku pak čekalo ještě několik tvůrčích vrcholů – světová premiéra dobové úspěšné opery Jaromíra Weinberga *Švandův dudák* v Národním divadle v jeho scénografii a kostýmní výpravě (1927), světově uznávaný plakát pro nově otevřené *Barrandovské terasy* (1929), plakáty pro dva filmy Otakara Vávry *Pohádka máje* a *Maskovaná milénka* (1940) nebo malířská série s tématem pražských mostů v druhé polovině třicátých let. Malíř se na sklonku roku 1939 přestěhoval do nového funkcionalistického domu na Babě (samozřejmě podle návrhu švagra L. Machoně) a našel nová témata pro tvorbu (květinová zátiší a krajinářství s motivy z okolí Prahy). Kontinuálně pracoval jako ilustrátor, ale scénografických zakázek postupně ubývalo. Přes snahu orientovat se v nové poválečné době i vyhovět požadavkům po komunistickém převratu (rozsáhlé ilustrační projekty podle děl Aloise Jiráska) jeho tvorba ztratila bezprostřednost a živost. Smrtelný srdeční infarkt ho postihl náhle v říjnu roku 1954. Zdenka Podhajská se intenzivně soustředila na pařížské prostředí, kde studovala, vystupovala, založila vlastní



Pierot, olej na plátně, 99 × 75 cm, 1925, Galerie hlavního města Prahy

skupinu a záhy získala řadu mezinárodních kontaktů. Stýkala se i s řadou českých hudebníků a výtvarníků žijících v Paříži, také s Bohuslavem Martinů, který působil i jako korepetitor v její taneční škole. Propadla ovšem kouzlu futurismu, poznala F. T. Marinettiho, a především od roku 1924 tančila v Théâtre de la Madeleine v pantomimách Enrica Prampoliniho. Později s jeho souborem *Teatro della Pantomima Futurista* objela úspěšně řadu evropských metropolí. Ve třicátých letech Zdenka vystupovala s přestávkami i v Praze, kde založila také taneční školu labanovského směru. Po emigraci v šedesátých letech do Vídně neúnavně prosazovala české umění a české umělce a její jméno nese i nadační fond na podporu umělců. Až do smrti ochraňovala výtvarné návrhy A. V. Hrsky pro její vystoupení. Korespondenci pak předala Hrskově rodině, ta se však bohužel dochovala jen v neúplných opisech nebo výtazích. Z příběhu vášně, lásky a povinnosti tak zbyl především obraz *Model v pose Venuše*.

David Chaloupka

A. V. Hrska, *Model v pose Venuše*, 1924

Opus magnum, 10. 9. 2020–17. 1. 2021  
Kurátor David Chaloupka  
Otevírací doba: út–ne, 10.00–17.00  
Vernisáž 9. září v 17.00.

Galerie výtvarného umění v Chebu  
příspěvková organizace Karlovarského 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 z grantového programu MK ČR. V roce 2020 vydala Galerie výtvarného umění v Chebu. Text David Chaloupka, grafika Kolář & Kutálek, tisk Dragon Press, s. r. o., náklad 500 ks.