UNIVERZITA PARDUBICE
FAKULTA FILOZOFICKÁ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2011 **Dominik DUŠEK**

Univerzita Pardubice
Fakulta Filozofická

Výtvarná tvorba Petra Kiena v kontextu meziválečného umění a umění terezínského ghetta 1941-1945

Dominik Dušek

Bakalářská práce
2011

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2009/2010

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Dominik DUŠEK**
Osobní číslo:	**H07439**
Studijní program:	**B7105 Historické vědy**
Studijní obor:	**Kulturní dějiny**
Název tématu:	**Výtvarná tvorba Petra Kiena v kontextu meziválečného umění a umění terezínského ghetta 1941-1945**
Zadávající katedra:	**Katedra historických věd**

Zásady pro vypracování:

Práce bude věnována analýze výtvarné tvorby Petra Kiena v kontextu českého meziválečného umění a umění terezínského ghetta v letech 1941-1945. Bude založena na důkladné rešerši osobní Kienovy pozůstalosti z fondů Památníku Terezín a literatuře, věnované životu a kulturní činnosti v terezínském ghettu. Po nástinu umělcovy biografie zaměří zpracovatel svoji pozornost na Kienovo rané dílo (Brno), studium na pražské Akademii (ovlivnění senzualistickou malbou Willy Nowaka) a na vrchol tvorby - malby a kresby, spjaté s protektorátním pražským pobytem a reflektující umělcův život v terezínském ghettu. Na pozadí Kienova terezínského osudu si zpracovatel povšimne obecnější otázky možností, podob a ikonografie umělecké tvorby v nacistických perzekučních zařízeních. Cílem práce bude zařazení díla Petra Kiena do kontextu českého výtvarného umění 1. poloviny 20. století.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

Adler, H. G. Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I.-III. (Dějiny. Sociologie. Psychologie.). Brno: 2006-2007. Makarové, Elena. Franz Peter Kien. Praha: 2009. Makarová, Elena - Makarov Sergei - Superman Victor. Univerzita přežití: osvětová a kulturní činnost v terezínském ghettu 1941-1945. Praha: 2002. Pechová, Oliva. Umění v Terezíně 1941-1945 : Památník Terezín - Malá pevnost 1972-1973 : sborník k výstavě. Terezín: Památník Terezín, 1972. Peschel, Lisa (ed.). Divadelní texty z terezínského ghetta 1941-1945 (Theatertexte aus dem Ghetto Theresienstadt 1941-1945). Praha: 2008. Utitz, Emil. Psychologie života v terezínském koncentračním táboře. Praha: Dělnické nakl., 1947.

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Pavel Panoch, Ph.D.**
Katedra historických věd

Datum zadání bakalářské práce: **30. dubna 2009**

Termín odevzdání bakalářské práce: **31. března 2010**

L.S.

prof. PhDr. Petr Vorel, CSc.
děkan

doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 3. března 2010

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 30. 6. 2011

Dominik Dušek

Anotace

Práce *Výtvarná tvorba Petra Kiena v kontextu meziválečného umění a umění terezínského ghetta 1941–1945* se zaměřuje na výtvarnou tvorbu malíře a spisovatele židovského původu Petra Kiena. Po úvodu, který obsahuje kritický přehled literatury k osobě umělce, popisuje sbírky a představuje metodologii práci, se text přesouvá ke krátké prezentaci umělcova života a vymezuje jeho tvorbu. Primární zájmem práce je samotná prezentace umělce v historickém a uměleckém kontextu první poloviny 20. století (malba a kresba, užitá grafika, skici, studie a karikatury) a v kontextu ghetta Terezín (oficiální a neoficiální tvorba, kreslírna Technické kanceláře, aféra terezínských umělců, uvedení do umělecké problematiky ghetta a jejich umělců). Práce obsahuje kolem 40 barevných reprodukcí Kienovy tvorby a dobových materiálů.

Klíčová slova

Petr Kien - ghetto Terezín - internační tábory - 20. století - umění

Annotation

The thesis *Visual Works of Petr Kien in the Context of Czech Art between the Wars and Art of Theresienstadt Ghetto1941-1945* speaks about the visual work of Peter Franz Kien (1919 – 1944), a Jewish painter and writer in the historical and cultural reality of the first half of 20th century. After the introduction which contains the critical resume of the literature related to Peter Kien as well as the description of Kien's collections and the presentation of the methodology. The text continues with a short presentation of the artiste life and the basic division of his visual work. The main emphasis belongs to the context of Czech Art between the Wars (Painting and drawing, applied graphic art, sketches, studies, caricatures) and continues to throw the chapters in context of the Theresienstadt Ghetto (official and unofficial works, drawing office, scandal of Theresienstadt painters, comparison with the culture base of Ghetto and the other artists). The thesis contains about 40 reproductions and period materials.

Key words

Peter Kien - Theresienstadt Ghetto - concentration camp - 20th century – art - holocaust art

Na tomto místě bych chtěl poděkovat především vedoucímu své práce Mgr. Pavlovi Panochovi, Ph.D. za jeho ochotu a cenné rady, které mi po dobu psaní práce věnoval. Dále bych chtěl poděkovat pracovníkům Památníku Terezín, jmenovitě Ing. Martině Šiknerové, vedoucí sbírkového oddělení, a Evě Němcové, vedoucí dokumentačního oddělení, a také všem ostatním, kteří mi při práci pomáhali, jmenovitě Janě Duškové a Michaele Buriánkové.

Obsah

I. Úvod 1

II. Petr Kien a kontext výtvarné činnosti 4

2.1. Petr Kien 4

2.2. Základní rozdělení tvorby 5

2.3. Výtvarná tvorba Petra Kiena v kontextu meziválečného umění 6

2.3.1. Malba a kresba 7

2.3.2. Užitá grafika 21

2.3.3. Skici a studie, karikatura 29

2.4. Výtvarná tvorba Petra Kiena v kontextu umění terezínského ghetta 1941–1945 ... 33

2.4.1. Výtvarná produkce v ghettu Terezín (předpoklad pro analýzu Petra Kiena) . 34

2.4.2. Petr Kien a kreslírna technické kanceláře, oficiální umělecké zakázky 39

2.4.3. Kien a aféra terezínských umělců 1944 45

2.4.4. Volná tvorba Petra Kiena v ghettu Terezín 47

2.4.5. Petr Kien a malíři v Ghettu Terezín 53

2.5. Franz Kien nebo František Petr Kien? 56

III. Závěr a resumé 58

IV. Literatura a prameny 61

V. Přílohy 65

VI. Visual Works of Petr Kien in the Context of Czech Art between the Wars and Art of Theresienstadt Ghetto1941-1945 101

I. Úvod

V této práci se nebudeme podrobně zabývat historií terezínského ghetta ani problematikou holocaustu a jejího vývoje. Cílem této studie je zhodnotit Kienovu výtvarnou práci v kontextu doby, v níž žil, nahlížet na něj v jeho historicko-sociálně-kulturně-uměleckém kontextu a interpretovat některé klíčové událostí a mezníky, které vidíme jako důležité pro kontextualizaci jeho osoby. Čtenář této studie by měl předem znát základní faktografii a politicko-kulturní situaci první poloviny 20. století a disponovat základním povědomím o historii koncentračního tábora Terezín. [1]

K osobě Petra Franze Kiena má český čtenář dnes k dispozici jednu základní publikaci[2], dvě studie[3] a jedno resumé, které je součástí širšího historického přehledu[4]. Právě nedostatek kritické literatury k výtvarné tvorbě Petra Kiena byl hlavním důvodem k sepsání této práce. Přínos práce se zdál být ohrožen vydáním knihy *Franz Peter Kien*, která vyšla v roce 2009 souběžně s umělcovou retrospektivní a dosud nejrozsáhlejší výstavou v Malé pevnosti Památníku Terezín. Publikace ale práci neohrozila, neboť se snaží být spíše jakousi naučnou encyklopedií a zmapovat celý umělcův život, než čtenáři nabídnout soustředěnou analýzu Kienovy práce. Makarova ve své knize o Kienovi předkládá podrobný výzkum Kienova osobního života, ale minimální výzkum jeho umělecké produkce. Najdeme v ní například rodokmen a poměrně rozsáhlý výzkum ego-dokumentů, avšak s jejich minimální interpretací. Pokud se Makarova snaží o kritiku Kienovy práce, soustřeďuje se především na jeho literární činnost, a jeho výtvarná činnost tak v knize zabírá místo dekorace. Monografie se tím pádem stává populárně-naučnou publikací, a ačkoli pracuje s prameny a literaturou, poznámkový aparát jí úplně chybí a krom závěrečného přehledu literatury a pramenů čtenáři neposkytuje možnost diskurzu či ověření předkládaných informací. Přesto kniha dokázala na počátku mého výzkumu zaplnit slepá místa v Kienově životě a urychlila rozvoj hlavní linie této práce, kterou je vizuální tvorba Petra Kiena. Nechť je publikace *Franz Petr Kien* chápána jako základní přehled umělcova života a její čtení doporučeno v případě, že si čtenář žádá

[1] V opačném případě je žádoucí, aby se čtenář nejprve seznámil s prvním svazkem Adlerovy trilogie o Terezíně, pojednávající o historii Ghetta (*Terezín 1941–1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. Barrister & Principal, Brno, 2006. ISBN 80-7364-024-4), a pro lepší orientaci věnoval pozornost jeho 17 stránkovým „historickým kalendářem Terezína“ (Tamtéž, s. 275–291).

[2] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien*. Památník Terezín, Oswald, Praha, 2009. ISBN 978-80-87242-07-0.

[3] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In MILOTOVÁ, Jaroslava – LORENCOVÁ, Eva. *Terezínské studie a dokumenty*. Academia, Praha, 2000, s. 166–188. ISBN 80-200-0399-1 a PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. Památník Terezín, Terezín 1973. Sv. 3, s. 25–29. ISSN 0232-0452.

[4] JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou*. Triáda, Praha, 2001. ISBN 80-86138-28-3.

více životopisných detailů. Studie Blanky Stehlíkové *Peter Kien* z roku 2000 taktéž nabízí základní životopisné údaje k osobě Kiena, ale snaží se i o určitou kritiku jeho tvorby. Jejím největším přínosem jsou publikované vzpomínky a výpovědi pamětníků ve vztahu k osobě malíře. Makarove *Franz Peter Kien* z této studie přebírá a duplikuje značnou část informací, které samy o sobě slouží jako základní sumárum o Kienovi. Pechové *Malířský odkaz Petra Kiena* z roku 1973 byl dosud nejpodrobnějším pokusem interpretovat Kienovu výtvarnou produkci. Pomineme-li místy uměle přidaný socialistický kabát Kienovy tvorby, najdeme celkem kvalitní uvedení do kritiky Kienovy tvorby. Největším problémem studie je však její datování k roku 1973, kdy Kien začal být objevován, a obsah studie tak nepokrývá veškerou Kienovu práci tak, jak ji známe dnes. Obě zmíněné studie se zajímají primárně o Kienovu terezínskou tvorbu a jeho předválečnou produkci zanechávají v pozadí. Krátké resumé o Petru Kienovi v Jürgenově publikaci *Putování opuštěnou literární krajinou* nemůže sloužit jako základní přehled umělcovy tvorby, jeho život i tvorba jsou zde načrtnuty fragmentárně. Příspěvek, jenž je však jedinečným resumé autorova osobního výzkumu a korespondence s Helgou Wolfensteinovou-Kingovou, Kienovou milenkou z období terezínské internace, předkládá mnoho dosud nepublikovaných detailů jeho osobního života, nabízí zajímavý diskurz o poválečném osudu Kienovy tvorby a publikuje množství dosud nepublikovaných originálních písemných a obrazových materiálů. Práce *Výtvarná tvorba Petra Kiena v kontextu meziválečného umění a umění terezínského ghetta 1941–1945* proto dosahuje jistého prvenství, a to v interpretaci Kienovy výtvarné produkce. Pokusy o systematické zpracování Kienovy literární činnosti již proběhly, studie na toto téma jsou kvalitnější než pokusy o systematizaci činnosti malířské, ačkoli je zajímá především Kienova terezínská literatura. Umělcova literární produkce však z důvodů své obsáhlosti není přímou součástí této práce, avšak pro hlubší pochopení autorova vyjádření se místy o Kienově literární tvorbě letmo zmíníme.[5] Detailní rozbor literární produkce Kiena by nám mohl nabídnout množství indicií pro kompletní pochopení autorovy tvorby, ale překračoval by vymezený prostor a rozsah této práce.

Židovský původ, narození do německé rodiny a život v českém prostředí jsou hlavními formujícími vlivy, které působily na Kienovu výtvarnou i literární tvorbu. Tato práce se snaží k jeho výtvarné produkci přistupovat jednak z hlediska formalistického (tedy na základě formy, vizuálních vztahů a jejich vzájemných vztahů), ale hlavně skrze estetický

[5] Pro čtenáře se zájmem dozvědět se více o Kienově literární tvorbě odkazujeme na: VÁCLAVEK, Ludvík. Literární tvorba Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. Sv. 3, 1973. s. 19–24. ISSN 0232-0452.

historismus, kde chápeme umělecké vyjádření ve vztahu k jeho sociologicko-historickému kontextu. Na Petra Kiena a jeho tvorbu je zde proto nahlíženo skrze následující aspekty: kontext umělcovy osoby (život umělce a ego dokumenty), historický kontext doby (kulturně-historické pozadí doby, politické události, ghetto Terezín) a umělecký kontext doby (studia výtvarného umění, moderna, avantgardní tendence, vlivy a komparace).

Téměř celá výtvarná tvorba Petra Kiena je dnes uložena ve sbírkách Magdeburských kasáren Památníku Terezín, kde umělec pobýval za své terezínské internace. Většinu sbírek zastupuje umělcova tvorba před Terezínem. Dochovaná výtvarná tvorba z umělcovy terezínské internace v letech 1941–1944 tvoří zhruba jednu třetinu celé Kienovy výtvarné sbírky uložené v Památníku Terezín. Další fragmenty Kienovy tvorby jsou ztraceny nebo roztroušeny po celém světě u potomků bývalých majitelů Kienových děl – bývalých terezínských vězňů, jako například několik prací, které si před svou americkou emigrací ponechala Helga Wolfensteinová-Kingová a které se momentálně nalézají ve USA[6]. Památník Terezín spravuje také soukromou sbírku Kienových kreseb do 10 let. Nejvíce zachovaných výtvarných i písemných pozůstatků je pak z roku 1936 nebo z let 1935 až 1939. Kienova literární činnost zastoupená v terezínských sbírkách je hlavně z doby před terezínskou internací (8 šanonů katalogizovaných písemností převážně z roku 1935). Hlavní část umělcovy tvorby z ghetta je v soukromých sbírkách v Anglii, přičemž památník Terezín disponuje značným množstvím opisů. Magdeburské sbírky dále obsahují písemnosti s vazbou nejen na Petra Kiena, ale na celou Kienovu rodinu a předky vůbec[7].

Památník Terezín disponuje částí osobní Kienovi korespondence z Terezína a několika vzpomínkami, které jsou uloženy v Archivu Malé pevnosti. Kienova osobní korespondence z ghetta se zdá nevyužitelná. Krom několika faktografických údajů nemůže sloužit širšímu kritickému diskurzu, neboť často není objektivní (vězňům bylo důrazně předvedeno, co je a není možné napsat do dopisu určenému mimo ghetto). Poštovní spojení Terezína se zbytkem Protektorátu bylo z počátku úplně zakázáno, částečně obnoveno bylo v lednu 1942[8]. Obnovení poštovního styku bylo značně iluzivní, dopis k svému adresátovi často nedorazil a mnoho Kienových dopisů z Terezína nedošlo.

---

[6] JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou.* 2001, s. 401.

[7] Mezi písemnostmi můžeme nalézt například následující: poezii, pohádky, povídky, historky, zdravotní dotazníky a lékařské zprávy, výkazy žáka, oddací listy, vysvědčení z obecní školy, reálky, německé reálky, dopis s 6 perokresbami pro snoubenku Ilse, dopisy na pokračování pro snoubenku Ilse, koncepty, opisy básní, fragmenty scénických představení a výstupů, výpisky, fragment slovníku s ironickým výkladem slov, listy vytržené z deníku z roku 1930, satirické narážky na školníka, spolužáky a profesory, zápisy a opisy z přednášek Ilse Kienové, poznámky Petra Kiena ze školního výkladu o dějinách Anglie, výměr invalidního důchodu pro Leonharda Kiena, fragment filmového scénáře, seznam vystěhovaleckých svršků (…)

[8] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941–1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 132.

II. Petr Kien a kontext výtvarné činnost

2.1. Petr Kien

V následujících řádcích čtenáři předkládáme základní biografické poznámky k osobnosti Petra Kiena. Ačkoli se snažíme soustředit na výtvarnou produkci umělce, neuvedení základních biografických poznámek by mohlo vést k nekoherentnímu chápání jeho výtvarného kontextu. Velké množství životopisných údajů o Petrovi Kienovi bylo již několikrát publikováno ve výše zmíněných biografiích a studiích[9] a mnohdy se duplikují. Následující odstavce se o ně opírají, přičemž jsou doplněny autorovými poznatky a jeho kritickým komentářem. Některé životopisné údaje rozebíráme detailněji v dalších pasážích, zdají-li se být nepostradatelné k dalším interpretacím a jsou chápány jako součást kritického akademického diskurzu této práce.

Petr Kien se narodil 1. ledna 1919 ve Varnsdorfu[10], německém městě s hojnou textilní produkcí, kde navštěvoval tamější obecnou školu. Mateřským jazykem Petra Kiena byla němčina[11] a židovská víra nehrála v každodenním životě rodiny žádnou roli, neboť mladý Kien, ačkoli se narodil do židovské rodiny, nebyl vychováván v židovské tradici[12]. Kien vyrůstal pod vlivem klasické německé literatury, ale byl uchvácen i Jiřím Wolkerem (1900–1924)[13], oblíbil si Jana Wericha (1905–1980) a Jiřího Voskovce (1905–1981) a poslouchal Ludwiga van Beethovena (1770–1827)[14]. Těsně po nástupu do místní reálky se v roce 1929 rodina přestěhovala do Brna[15], když firma Kienova otce Leonharda Kiena, malá mechanická tkalcovna, kterou otec přebral po zemřelém bratrovi Edmundu Kienovi v roce 1928, zbankrotovala[16]. V Brně Kien pokračoval ve studiu na reálce. Kien už ve čtrnácti letech projevoval svůj talent při psaní a malování, a jako důkaz jeho nadšení uvádí Sestřenice Käthe Fischelová-Strenitzová a jako důkaz jeho nadšení vypráví příhodu, kdy mladý Petr Kien

---

[9] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009; JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou.* 2001; STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty.* 2000; PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. 1973, Sv. 3.

[10] PT 8397, Oddací list P. Kiena a I. Stránské. Prameny se signaturou „PT a číslem“ jsou buď obrazovými nebo písemnými prameny ze sbírek v Magdeburských kasárnách Památníku Terezín. Prameny se signaturou „A a číslem“ jsou pak písemnými osobními prameny z Archivu Malé pevnosti Památníku Terezín. Poznámkový aparát této práce používá k odkazování na prameny vždy jen signatury a příslušného názvu dokumentu.

[11] Ačkoli plně ovládal i češtinu, literární dílo Petra Kiena je kompletně německy.

[12] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 25.

[13] JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou.* 2001, s. 388.

[14] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 84.

[15] PT 8394, Zpráva o bytové přihlášce P. Kiena v Brně.

[16] MARGRY, Karel. Zajímavý předchůdce – první terezínský film (1942). In: *Terezínské studie a dokumenty.* 1998, s. 211.

uhlem pomaloval nové tapety v domě jejího otce bitvou na Bílé hoře, které ho nadchly svou světelností.[17]

Po zdárném složení maturitní zkoušky se v roce 1936 rozhodl jako první z rodiny pokračovat v uměleckých studiích a odešel do Prahy, kde až do roku 1939, kdy byly zavřeny všechny vysoké školy, studoval na Akademii výtvarných umění v Praze u profesora Viléma Nowaka a současně navštěvoval kurzy na soukromé Officině Pragensis. Po uzavření Akademie se i s rodinou ještě v roce 1939 přestěhoval do Bzence, kde se věnoval hlavně plenéru[18]. V Bzenci, malém jihomoravském městě s necelými pěti tisíci obyvatel, potkal Ilse Stránskou, která se mu 1. října roku 1940 v Praze stala jeho manželkou. V letech 1940 až 1941 pak vedl dva grafické kurzy ve Vinohradské synagoze při kurzech vypsaných židovskou obcí. Velkou část Terezínských sbírek ze života umělce tvoří kolekce předválečné užité grafiky, logicky tedy jeho práce korespondující s kurzy v Officině Pragensis nebo Kienovou tvorbou ve vlastních kurzech při rekvalifikačních kurzech Židovské obce.[19] V prosinci roku 1941 je kvůli svému židovského původu deportován do ghetta Terezín, kde pracoval v kreslírně Technické kanceláře. Z Terezína byl na podzim roku 1944 s celou svojí rodinou deportován do Osvětimi, kde zemřel. Během celého svého krátkého života se věnoval výtvarné a literární tvorbě.

2.2. Základní Rozdělení tvorby

Výtvarnou tvorbu Petra Kiena můžeme v zásadě rozdělit podle různých kritérií. Ptáme-li se na dobu, kdy umělec tvořil, třemi časovými obdobími bude doba a) před studiem na Akademii výtvarných umění v Praze (tedy Kienova tvorba od dětských pokusů přes studium na brněnské reálce a technice až po začátek studií na Akademie výtvarných umění v Praze), b) období akademického studia (tedy studia na Akademii výtvarných umění v Praze[20] v letech 1936-1937[21], grafické kurzy navštěvované při Officině Pragensis a zároveň jím pořádané kurzy kresby a užité grafiky v rámci přeškolovací kampaně Židovské obce, c)

[17] JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou.* 2001, s. 388. Terezínské sbírky obsahují mnoho konceptů, skic a písemných pozůstalostí na papírech firmy „Mechanické tkalcovny Edmunda Kiena“.
[18] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 24.
[19] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 166. Srovnej MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 26.
[20] Dále jen AVU.
[21] Blanka Stehlíková uvádí doložené informace o vstupu Kiena na AVU k roku 1937 (STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 166), ale jestliže vysvědčení z roku 1939 vypisuje Kiena jako absolventa 3. ročníku, musel AVU navštěvovat již od roku 1936 nebo mu musel být rok studia uznán za své předchozí vzdělání a tvorbu. Stejně tak František Jiroudek, Kienův spolužák z AVU, ve svých vzpomínkách tvrdí, že Kien přišel na Akademii v roce 1937 (Tamtéž, s. 172).

pobyt v Terezíně (tedy tvorba od prosince 1941 až do jeho skonu v Osvětimi roku 1944). Po celou dobu pak můžeme sledovat linii a) „oficiální tvorby“ (ta je zde chápána jako školní výtvarné práce, zakázky, grafické návrhy nebo oficiální zakázky pro technickou kalendář v Terezíně) a stejně tak b) „autonomní tvorby“ (osobní potřeby umělce, skici a portréty, pokusy a především neoficiální „ilegální“ práce z Terezína).

2.3. Výtvarná tvorba Petra Kiena v kontextu meziválečného umění

Užitá grafika je stejně jako malba a kresba tematicky i formalisticky velmi různorodá paleta Kienovy tvorby a zdá se, že autor v ní především zkoušel a hledal, což vzhledem k tomu, že Kienovi bylo v roce 1936 dvacet let, není udivující. Celá předválečná tvorba Kiena lze být vesměs chápána spíše jako určité hledání a zdokonalování sebe sama, jako experimentování než jako tematicky cílevědomá tvorba orientovaná konkrétním směrem. Kien ve svých dopisech často píše, že udělal velký pokrok ve své výtvarné zručnosti, ale že má neustále co vylepšovat. Petr Kien zemřel v 25 letech a jako začínající umělec (a prakticky ještě čerstvý absolvent AVU) nebyl umělecky sebejistý. Krom kolekce vysoce kvalitní olejových portrétů nemůžeme mluvit o autorově homogenním zaměření, a právě proto bychom k jeho tvorbě měli přistupovat jako k pokusům a zkouškám. Kien nikdy nepřestal psát a malovat zároveň. Jeho předválečná neosobní poezie polemizuje o estetice a hledá opravdový význam umění. Zesměšňuje snobský vztahu k umění a kultuře vůbec a vysmívá se kýčovému a řemeslnému umění.[22] Kienovo umělecké já v 25 letech nevykrystalizovalo do celoživotní orientace, jakou známe u jiných jmen. Kiena dnes vidíme v první řadě jako výtvarného umělce, je to však naše reflexe. Kien zemřel dříve, než se mohl finálně rozhodnout, jakým umělcem se stane a kterou životní cestou se vydá.

Porovnávat Petra Kiena s jinými velkými jmény doby se proto zdá být zavádějící. Stejně tak je chybné myslet si, že Petr Kien dosáhl svého mladého génia sám sebou. Jeho tvorbu je nutné chápat v historicko-sociálním kontextu doby, tedy snažit se najít paralely mezi Kienem a tehdejšími dobovými tendencemi či konvencemi výtvarného umění, stejně jako později provést rozbor v uměleckém vyjádření terezínského kontextu. Budeme-li se snažit mladého umělce zařazovat do kategorií a uměleckých směrů, neuspějeme. Jeho předčasná smrt a jeho nedokončený odkaz nám nedovolí definitivní reflexi Kienovy tvorby. Kien zemřel natolik mladý, že nemohl svoji uměleckou činnost poválečně reflektovat, jak to učinili jiní:

[22] VÁCLAVEK, Ludvík. Literární tvorba Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. 1973, Sv. 3, s. 21.

Ota Matoušek (1890–1977), Viktor Dobrovolný (1909–1987), Milada Marešová (1901–1987) nebo i Emil Filla (1882–1953). Přesto však můžeme v kontextu umělcovy tvorby najít stopy soudobých uměleckých osobností nebo výtvarných směrů, které řídily modernistické, avantgardní a klasicistní tendence první poloviny 20. století

2.3.1. Malba a kresba

Krom obdivuhodné sbírky Kienovy grafické práce se z předválečného období nezachovalo tak velké množství kresby a malby jako z jeho pozdější tvorby v terezínském ghettu. Kien svou tvorbu z mladších let pravděpodobně nepovažoval za důležitou, a proto k její archivaci zpravidla nepřistupoval[23], což je pochopitelné, vezmeme-li v úvahu, že Petr Kien byl umělec značně orientovaný na budoucnost. Jaroslav Šváb (1906–1999) vzpomíná že:

> „*Ještě před svým odchodem mi* [Petr Kien] *přinesl asi deset obrazů. Požádal mě, abych je u sebe schoval, přece jen počítal, že se vrátí.*“[24]

Kien byl tedy člověkem, který pravděpodobně ztratil víru v budoucnost, až když nastoupil dobrovolně[25] konečný transport do Osvětimi roku 1944[26]. Jestliže existuje kresba, kde starý pán čte tlustou knihu na hřbetě titulovanou „Kien“, kterou Makarova interpretuje jako vysmívání se vlastním ambicím v literární tvorbě[27], měli bychom vnímat i Kienovu výtvarnou činnost s určitou rezervou? Kienova literární tvorba obsahuje značné kritické komentáře k umělcově malířské činnosti a Jiří Mrázek (1920–2008), jeden se spolužáků Kiena při Officině Pragensis, na Kiena vzpomíná:

> „*Kien pracoval se značným zaujetím, šel rychle kupředu a na své starší věci se díval se značným despektem.*“[28]

---

[23] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 168.
[24] Tamtéž, s. 175.
[25] Prakticky veškeré publikované materiály uvádějí, že Kien nastoupil dobrovolně transport *Er* (06.10.1944 Terezín – Osvětim) poté, co byli do transportu zařazeni jeho rodiče. To by teoreticky znamenalo, že nebyl zapsán v původním transportním seznamu pod svým transportním číslem *Er-359*, jelikož jeho číslo předchází transportním číslům Kienových rodičů (*Er-694* a *Er-695*).
[26] Srovnej STEHLÍKOVÁ, Blanka. *Česká protiválečná grafika 1940-1975 : ze sbírek Památníku národního utrpení v Terezíně*. 1977, s. 2.
[27] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 20.
[28] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 176.

A doplňme úvahu úryvkem jednoho z Kienových neadresovaných terezínských dopisů, pravděpodobně určených milence Helze Wolfensteinové-Kingové:

„Je mi dnes 25 let a jsem už 8 let v učení, ale ještě jsem se nenaučil ani té nejjednodušší řemeslnické zručnosti. (…) Příliš pozdě jsem se naučil používat metody práce v malířství. A to za okolností, které mi v mojí slabosti znemožňují tyto poznatky uskutečnit.“ [29]

Olejových portrétů, které mohou být považovány za Kienova vrcholná díla, se zachovalo málo. Otázkou tedy zůstává, zda se jiná díla úrovně vrcholných Kienových olejových prací nedochovala, nebo zda jich bylo opravdu tak málo. S největší pravděpodobně jich Kien příliš nevytvořil, neboť byly časově a hlavně finančně náročné. Ve své monografii o Petrovi Kienovi Elena Makarova píše, že:

„Talent Kiena-výtvarníka se rozvíjel překotně, avšak zcela přirozeně. Kreslil, jako když dýchá, pohybu se zmocňoval se samozřejmostí, nepřibíjel svůj objekt na list papíru. Vznikal tak dojem, že jakmile se od obrazu obrátíte, kresba změní polohu – a možná dokonce vyskočí z papíru. Podobný pocit v divákovi vyvolají i barokní dřevěné sochy českých mistrů. (…)“[30]

Autorka se snaží vystihnout vitalitu Kienových prací, avšak nepředkládá nám žádné argumenty a vodítka proč by tomu tak mělo být. Jelikož tato práce nesouhlasí s přirozeným Kienovým výtvarným vývojem, pokusme se dojít k podrobnějším výsledkům vlastní cestou. Sociologický pohled na člověka tvrdí, že každé individuum je ve své kultuře nejvíce stimulováno během dospívání a ponejvíce pak v průběhu studijních let. Kien nebyl samoukem, ale studoval malbu na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Viléma Nowaka (1886–1977) a navštěvoval grafické kurzy v Officině Pragensis nejprve u Huga Steinera-Prag (1880–1945) a později u Jaroslava Švába (1906–1999). Jak tedy *„časové období 1890–1938,* [které] *představuje ve vývoji českého moderního umění dobu intenzivních humanistických studií“*[31] ovlivnilo život a tvorbu Kiena?

---

[29] A 9314. Neadresovaný dopis Petra Kiena. Překlad Michaela Buriánková.
[30] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 16-17.
[31] VLČEK, Tomáš. Úvod k publikaci. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění IV. 1890/1938. 1.* 1998, s. 16.

Petr Kien vstoupil do světa umění pod vedením nové umělecké generace, která se rodila v devadesátých letech 19. století a která v následující české moderně obsadila přední místo. Zemřel sice mladý a bez možnosti dlouhodobějšího formování vlastní osobnosti, avšak paralely, které jeho krátkou cestu výtvarným uměním vedly, jsou víceméně jasné. Vilém Nowak (1886–1977), původní člen známého malířského uskupení Osma, je známý především svými vynikajícími krajinami. Jeho scenérie jsou technicky různorodé, avšak jejich kompozice barev a světla v akvarelech jsou harmonicky vyvážené. Podíváme-li se blíže, jaké tendence vedly Nowaka k pojetí klasicismu ve svých pracích, pochopíme i značnou část tvorby Kiena, jenž byl na Nowaka velmi úzce vázán. Nowakův vliv na tvorbu Kiena je prakticky tím nejsilnějším formativním článkem v Kienově životě a právě skrze osobu Nowaka reflektoval i Kien umělecké ovzduší tvořící se od počátku dvacátého století.

Umělecká „vyčerpanost“ konce devatenáctého století, jež přinesla tvůrčí uměleckou krizi, se projevuje ve stagnaci pražské Akademie výtvarných umění, kde forma často převažovala nad obsahem a samotný program AVU se prakticky za posledních několik desetiletí devatenáctého století výrazně neměnil. Historické či heroické výjevy, krásné romantické scenérie a technicky vypracované portréty spolu s romantickými akty líbezných dívek spěly k akademickému výtvarnému eklekticismu. Nová generace umělců, mezi nimiž byl i Vilém Nowak, s tím nesouhlasila a pokoušela se hledat nové cesty, jak chápat výtvarnost. V době, kdy se fotografie začíná plnohodnotně projevovat i v uměleckém světě se umělci snaží hledat nové způsoby nové způsoby, jak reflektovat moderní dobu a konfrontovat se s ní, technologie, životního stylu a samozřejmě politické situace. Výtvarné umění kolem roku 1910, které bylo inspirováno hlavně západní Evropou a moderními francouzskými směry, našlo primárně v expresionismu a kubismu výtvarné prostředky, které mu umožňovaly tvořit bez starších ideologických zátěží, a navazovat tak i kontakty s centry moderního umění jako Paříž a Berlín, kam značná část mladých umělců odešla a kde se snažila navázat spolupráci s německou a francouzskou modernistickou kulturou[32]. Umělci dali před akademickým eklekticismem přednost svým instinktům a přiklonili se k intuitivní tvorbě. Nejsilnějšími tendencemi nastupující moderny tak jsou naturalismus, impresionismus a symbolismus[33]. Značná část umělců nachází inspiraci v nových proudech, další však pokračují v syntéze. Akademie výtvarných umění se ve stejný čas snaží o integraci nových tendencí do svého programu, převážně pak nabízí uplatnění nových přístupů v duchu

[32] Tamtéž, s. 16.
[33] VLČEK, Tomáš. Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 1.* 1998, s. 30.

expresionismu, plošnosti a skladební struktury fauvismu nebo se přiklání i k programu kubismu[34].

Avšak Nowak se velmi brzy od své avantgardní tvorby[35] odvrací a jako řada jiných se vrací ke krajinomalbě, kde se namísto avantgardních pokusů snaží nalézt syntézu tradičního uměleckého vyjádření a modernistickém pojetí[36]. Historický odkaz minulosti je tak navzdory všemu stále platný, o to víc vyhledávaný běžným „měšťákem“, který příliš nechápe smysl avantgardy. Modernismus tak nakonec nevytlačil sílu historického odkazu umění 19. století, jakým je lidovost, krajinářství, baroknost nebo humanismus. [37] Právě baroknost je chápána jako primární historický odkaz, který přežívá veškeré moderní směry a je nacházen hlavně v motivech „smyslovosti“ a „tělesnosti“ – jedněmi ze základních motivů českého výtvarna, kde se ona smyslovost v českém moderním umění objevuje jako výrazný soupeř moderního poznání[38].

> „*Tělesnost se v českém meziválečném prostředí uplatňovala jako základní motiv vyvážení jednostrannosti průmyslové civilizace*" (…) "*Proto se dějinami českého moderního umění táhne jako červená nit téma krásné malby, které moderní požadavek tvůrčího uplatnění bezprostřední smyslovosti významně obohacovalo odkazy k malířské technice jako mimořádně významnému estetickému prvku. Technika ve svém klasickém smyslu zde opět zprostředkovávala souvislost s tělesností, která sloužila a prodlužovala sen o harmonii těla a světa jako ústředního vztahu evropské kultury*.“[39]

Základním tendenčním cílem byla obnova rovnováhy vztahů k přírodě samotné a její očištění od veškeré demagogie. Vznikla tak jedna z nejtendenčnějších snah o vnímání přírody v umění první poloviny 20. století skrze „*koncept symbolického vidění a fyziologické smyslovosti impresionismu*“[40].

---

[34] KOTALÍK, Jiří et al (ed.). *Almanach Akademie Výtvarných umění v Praze k 180. výročí založení (1799-1979).* Praha, 1979, s. 28.
[35] Pojem *avantgarda* je v této práci chápán jako obecné odmítnutí tradičního výtvarného vyjádření nebo dobově oblíbených a dominujících vyjadřovacích prvků ve prospěch nalezení nového vidění světa a jeho následné výtvarné stylizaci.
[36] Znovuobjevení přírody jako inspiračního podnětu se nejprve projevilo v secesi a teprve později v nástupu moderního krajinářství.
[37] VLČEK, Tomáš. Úvod k publikaci. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 1.* 1998, s. 16.
[38] Tamtéž, s. 18.
[39] Tamtéž, s. 19.
[40] Tamtéž.

„Smyslovost a tělesnost spolu s individuální tvořivostí, ústící v souběhu polytechnické univerzality s moderní fragmentace technik a pohledů tvorby do plurality metod a motivů výtvarné práce, jsou hlavními a důležitými prvky, které určily místo poetiky českého moderního a avantgardního umění.“[41]

Díky novým programům AVU našla ztracený status kulturní instituce hrající důležitou roli v životě nejen studentů umění. Starší pedagogové byly postupně nahrazováni těmi, kteří od 90. let 19. století starý režim odmítají: například Antonín Slavíček (1870–1910) nebo Vilém Nowak[42]. Vilém Nowak, umělec moderních zásad v pojímání výrazových zákonitostí obrazu, vytvořil ve svém ateliéru tvůrčí podmínky, které zajišťovaly mladým autorům s různým názorovým zaměřením potřebné jistoty. Svým studentům poskytoval *„bezpečnou znalost výtvarné problematiky i míru osobního zaujetí“*[43].

„Vilém Nowak se od počátku snažil o vnitřní kázeň a uměřenost obrazové skladby i koloritu, (…) *mladou pastóznost záhy uklidňoval uváženou harmonizací.“*[44]

Kotalík dále Nowaka popisuje jako významnou podporou mladých umělců, kteří se rozhodli čerpat z historických tradic a odmítli programovost avantgardy 20. let. Mohl tak počítat s podporou uskupení S.V.U. Mánes, jež se snažilo do výtvarna znovu zapojit impresionistické chápání barevnosti a secesní kompozici v aplikaci na onu barokní smyslovost a tělesnost (přirozeně s oslavou osoby Josefa Mánese). Mohl také počítat s podporou kritika F. X. Šaldy. [45]

Umělci se snaží projevovat onu smyslovost a tělesnost v *„nových podobách prožitků euforie moderního světa* [které ústí] *v civilismus a poetismus“*[46] a prakticky vzápětí je tato poptávka po základní smyslovosti ještě zvýšena, jelikož sama smyslnost byla fakticky zničena traumaty z první světové války, která ztlumila, často i zcela zničila veškeré lidské city. Po první světové válce byl významnou tendencí právě návrat k novoklasicismu, což dokládá i

[41] Tamtéž, s. 16-17.
[42] KOTALÍK, Jiří et al (ed.). *Almanach Akademie Výtvarných umění v Praze k 180. výročí založení (1799-1979).* Praha, 1979, s. 31.
[43] Tamtéž, s. 33.
[44] Tamtéž, s. 29.
[45] Tamtéž, s. 30.
[46] VLČEK, Tomáš. Úvod k publikaci. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 1.* 1998, s. 19.

vývoj na Akademii výtvarných umění v Praze, kde obnova speciální krajinářské školy pod vedením Otakara Nejedlého (1883–1957) znamenala ve dvacátých letech 20. století výrazný návrat pozornosti umělců ke studiu přírodě.[47]

Nepřímo na Otakara Nejedlého ve svém uměleckém vývoji navazoval i Nowak. Vznikl nový poválečný realismus, čerpající však z umělecké revoluce předválečných let. „*Válka jako zdroj etického očištění* (…) *člověk je hodnotou* (…)“[48]. Umělci opustili ideály vysokých uměleckých žánrů a sestoupili mezi obyčejný lid, kde byli přímo nuceni účastnit se budování nové identity moderní společnosti. Tento nový pohled odmítal nadřazenost a elitářství, volal po obyčejnosti, banalitě a civilnosti.[49] Cíleně se budovala nová společnost a umělci se skrze novoklasicismus, magický realismus, neofauvismus, verismus a všechny jejich možné kombinace přeorientovávali na měšťanské vrstvy.[50] „*Moderní umění bylo interpretováno jako zákonitý výsledek evoluce klasické tradice, kotvící až v antice*“[51], novoklasicismus se stal hlavním hráčem. Došlo k přehodnocení smyslu umění ve „*svěží, smyslové malování založené na realitě přehodnocené do subjektivní vize*“[52]. Výtvarníci na takovou situaci reagovali různě, vzniklo velké názorové spektrum často s velmi protichůdnými myšlenkami. Stejně jako umělci střídali své názory na umění a jeho vyjádření, měnili své názory i na politickou situaci a často je míchali dohromady. Společnost v první polovině 20. století vytvořila antitotalitní prostředí. Velká změna v myšlení přišla s novou Československou republikou. Mladý stát usiloval o své právoplatné státní sebevyjádření, kde své politické potřeby nového státu integroval v levicově orientovaný internacionalismus, který je však ve vzájemné shodě s nacionalismem. Stejně jako politický charakter první republiky neumožňoval uchopení moci jednou politickou stranou a nutil k vytváření parlamentních koalic, i myšlení lidí bylo historicky vedeno k syntézám a nikoli k radikalismu.

Kien v žádném případě vědomě nespolupracoval na budování národní identity a nacionalismus odmítal, neboť se nesnažil do svých prácí zahrnovat prvky národní identity a nespolupracoval na českém vlasteneckém programu. Mluvil česky a německy dle potřeby a necítil se být nacionalistou. Pro svoji literární tvorbu volil v drtivé většině německý jazyk jak v Brně, tak Praze nebo nakonec i v Terezíně. Kien se narodil do společnosti, která se snažila emancipovat český jazyk, ale nebudoval ji. Podíváme-li se do jeho pestré grafické tvorby,

[47] KOTALÍK, Jiří et al (ed.). *Almanach Akademie Výtvarných umění v Praze k 180. výročí založení (1799-1979).* Praha, 1979, s. 33.
[48] LAHODA, Vojtěch. Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 61.
[49] Tamtéž, s. 64.
[50] Tamtéž, s. 65.
[51] Tamtéž, s. 67.
[52] Tamtéž.

najdeme v ní reklamní návrhy pro francouzské aerolinky nebo švýcarské hory i reklamní návrhy pro československou zoologickou zahradu. Kromě plynulé češtiny a němčiny Kien ovládal i francouzštinu s angličtinou[53]. Otevřenost Kienovi osobnosti dokládá i popis Nowakova ateliéru 30. let v Almanachu Akademie výtvarných umění, kde je popisován jeho charakteristický protifašistický přístup a mezinárodní atmosféra působící v přímém kontrastu s nacionalistickými nebo rasistickými předsudky[54]. Podíváme-li se na kompletní seznam Nowakových žáků při AVU, najdeme v něm jak Němce, tak i Čechy a Slováky nebo i jiné slovanské národnosti[55], kde *„jeho studenti se čas od času učili jeden od druhého, ve vzájemné a přátelské výměně nabytých zkušeností“*[56] a Kienovy práce se výrazově mnohdy shodují s Františkem Jiroudkem (1914–1991), Evženem Nevanem (1914-1967) nebo Jiřím Horníkem (1916-1961)[57]. Že přesah u Nowaka byl mezinárodní, dokládají i jeho časté pobyty mimo Prahu, převážně ve Vídni, Paříži a Berlíně, tedy v hlavních centrech tehdejšího evropského moderního umění.

Nowak je tak nutně „barokní“ a právě tato baroknost je charakteristická i Petra Kiena, *„malíře pronikavého vidění a humanistického důrazu“*[58], který se ji nemohl naučit jinde než u Nowaka. Mladí umělci, jež byli Kienovými současníky, totiž ve valné většině preferovali sílu avantgardy, objevené ve dvacátých letech. Stejně jako byla předchozí generace devadesátých let 19. století silně ovlivněna soudobou avantgardou, je i Kienova generace v dvacátých a třicátých letech 20. století uhranuta novými možnostmi moderny, především pak novým kubistickým viděním kompozice. Ve třicátých letech se pod vlivem politické situace řada umělců odvrací od moderny k tradičnějšímu chápání výtvarného umění a snaží se ho za pomoci nových tendencí integrovat a zprávoplatnit jako regulérní výtvarné vyjádření. Konečným smrtícím úderem všem avantgardním snahám byl v Německu rok 1937, kdy byl vyhlášen oficiální nacistický umělecký program, jehož filosofie byla o rok a půl později

---

[53] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 24.
[54] KOTALÍK, Jiří et al (ed.). *Almanach Akademie Výtvarných umění v Praze k 180. výročí založení (1799-1979).* Praha, 1979, s. 30.
[55] Jmenovitě pak u Nováka v letech 1929-1939 studovali: Alfréd Šnábl, Rudolf Regel František Grohmann, Vilém Mužík, Hana Buldrová. Adolf, Götzl, Wilfried Focke, Ludmila Sykáčková, Sergej Protopopov, Adolf Häring, Jindřich Baudisch, Eduard Stavinoha, Jakub Bauernfreund, Rudolf Pollak, Andrej Nemes, Wolfgang Schlosser, Olga Nebeská, Adolf Zábranský, Waldemar Pech, Bedřich Hoftstädter, František Wanka, Adolf Novák, Jan Mehl, Ján Želibský, Karel Veselý, Ján Mudroch, Žofie Kopecká, Hana Picková, Antonín Homolka, Peter U. Weiss, Petr G. Kien, Ela Muchová, Evžen Nevan, Václav Boštík, Antoním Zeman, Peter Matejka, František Jiroudek a Felicitas Stubnerová (KOTALÍK, Jiří et al (ed.). *Almanach Akademie Výtvarných umění v Praze k 180. výročí založení (1799-1979).* Praha, 1979, s. 109).
[56] Tamtéž, s. 39.
[57] PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín.* 1973, Sv. 3, s. 26.
[58] KOTALÍK, Jiří et al (ed.). *Almanach Akademie Výtvarných umění v Praze k 180. výročí založení (1799-1979).* Praha, 1979, s. 30.

aplikována i na nové protektorátní území Čech a Moravy. Tato filosofie pochází ze známé říšské výstavy „Entartete Kunst“ (tzv. „Zvrhlé umění“), která od roku 1937 doprovázela putovní výstavu „Grosse Deutsche Kunstausstellung“ („Velkého německého umění“). Součástí „Entartete Kunst“ nebyli nejen soudobí avantgardní umělci, ale aby se jednoznačně podtrhla labilita celého výstavního cyklu, byly do ní zakomponovány dnes již legendární sbírkové kolekce art brut německého psychiatra Hanse Prinzhorna (1886–1933), kresby v mnohém připomínající dětskou stylistiku[59]. Psychicky „narušení“ nevyléčitelní jedinci (většinou schizofrenici) zaznamenali své představy, změny stavu vědomí, jimi vnímanou realitu. Výlet do bezbřehé fantazie a pro „zdravého“ člověka nepochopitelného iracionálního vyjádření, kde individualita projevu je vlastně nosným znakem celé Prinzhornovy sbírky, se stal vlastností, kterou tolik obdivovali modernističtí (nejen výtvarní) umělci a nechali se ji inspirovat. „Entartete Kunst“ tak svou abstraktní podobností s modernou měla demonstrovat chorobnost soudobého moderního umění a byla kontrastem výstavy „Grosse Deutsche Kunstausstellung“, která neobsahovala nic jiného než tradiční eklektické umění antických, barokních, klasicistních a romantických tendencí. Z duality výstavního organismu, který jasně říkal co je a co není umění, jasně vyplývalo, co nacistická propaganda přijala za svůj oficiální umělecký program.

Kien se nikdy nepřikláněl k avantgardním směrům přímo. Ve svých studijních malbách občas s avantgardou experimentoval, ale nikdy se k ní nehlásil. Jako jeden z mála mladých umělců pocítil prakticky ihned historizující barokní odkaz a pod patronací Nowaka hledá vlastní cestu pro vyjádření tělesnosti a smyslovosti[60] skrze své především novoklasicistní vyjádření. Kien maloval hlavně přírodu a kolegové se mu smáli, píše Makarova[61]. Slovanská krajina se stala cíleně budovanou oslavou nové státnosti – nejen, že je dobově tendenční tématem, ale šla ruku v ruce se státní ideologií. U Kiena se však projevovala láska k místu, kde vyrůstal a žil. Jedná se osobní intimní vztah k danému místu, nikoli k Čechám obecně, ale k Praze a německému Bzenci. Nemůžeme proto mluvit o Kienově patriotismu, ale spíše o spontánním vztahu k místu založeném v emociálně-subjektivní rovině s nulovým přesahem k národním identitám. Kien nebyl programový, kreslil

[59] Prinzhornova sbírka obsahuje pro nezainteresované diváky obtížně stravitelná díla, neboť jejich umělecké vyjádření nesleduje žádný z uměleckých směrů a veškerá výtvarnost je provedena skrze vnitřní svět každého autora. Více například PRINZHORN, Hans. *Výtvarná tvorba duševně nemocných.* Řevnice, Arbor vitae, 2009. ISBN 978-80-87164-36-5.

[60] Netvrdíme, že Kien formálně tvořil jako barokní mistři, ale že sleduje stejný pohled na umělecké vyjádření (například v chápání světelnosti) a jeho náměty (portréty, krajiny), ač se podobají námětům romantickým, z barokního myšlení vycházejí.

[61] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 157.

to, co viděl, respektive to, co mohl vidět. V Praze kreslil pražské ulice, v Brně ulice brněnské a v Bzenci zase okolní pole. Neoslavoval tím prototyp měšťana, ani stereotyp prostého vesničana, ale život obecně, jak se mu jevil ve své skutečnosti. Jak vzpomíná František Jiroudek, chodili spolu do plenéru a malovali civilní život[62]. Výsledná kompozice Kiena zajímala více, než samotný obsah, a Kien tím studoval. Četné zmínky v osobní korespondenci, kdy Kien často píše, že se lepší každým dnem, ale že má stále ještě co studovat a co se učit, toto stanovisko potvrzují. Jeho učitel Vilém Nowak těžil z inspirace japonského tradičného umění, především si pak oblíbil Hokusaie (1760–1849), u kterého si vážil jeho schopnosti vyprávět a jeho harmonického vztahu ke skutečnosti[63]. Do své tvorby přebral starší japonskou filosofii malby ve prospěch své moderní výtvarné kompozice a barevného chápání. Tvrzení, že Nowak integroval secesní fascinaci orientální malbou, která z ní čerpá hlavně v její symboličnosti, se zdá zavádějící, neboť Nowak znovuobjevil impresionismem obohacený nový vztah k barvám a podnítil zájem svých žáků o francouzské impresionisty a postimpresionisty, jako byli Édouard Manet (1832–1882), Paul Cézanne (1839–1906), Vincent Willem van Gogh (1853–1890) nebo Paul Gauguin (1848–1903)[64]. Podobnou inspiraci můžeme vidět u Kiena, nikoli však v malbě, ale v jeho grafické tvorbě. Od Nowaka se pravděpodobně naučil harmonizovat lidskou přítomnost ve výsledné kompozici, jeho lidé (stejně jako lidé na Nowakových plátnech) působí jako samozřejmá součást obrazů. Jak uvidíme později hlavně v jeho terezínských dílech, jeho postavy jsou anonymní a závislé na kompozicích anebo jsou naopak vystrčeny do popředí, kde je autor doslova vysvlékl a obnažil jejich psychiku. V tomto ohledu se Kien prakticky shoduje se svým profesorem – anonymitu vkládá tam, kde by psychologický portrét spíše uškodil celkové kompozici, ale jen proto, aby jinde předvedl nahotu jedincovy psychiky. Nejen ve svých malbách se zaměřuje buď na studium jednotlivce (jednotlivosti), či na celky. Lidé v městských čtvrtích nebo přírodních scenériích, v parku i na ulici, jsou pohlceni lineární kompozicí prostoru. Modelace samotných postav je pak ekonomicky, ale dostatečně expresivně vyhotovena skrze silné tahy a minimální kontury. Barevné jsou pouze fragmenty městské zástavby nebo některé detaily, jako například partie oblečení. Kien trpěl krátkozrakostí, během dospívání proto hodně fotil a kreslil dle vlastních fotografií[65]. Témata Nowakových pláten vznikala náhodně, v okamžiku, kdy umělec prostě z ničeho nic měl

[62] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 172.
[63] FORMÁNEK, Václav. *Národní umělec Vilém Nowak : výběr z díla*. 1977, s. 3.
[64] PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. 1973, Sv. 3, s. 26.
[65] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien*. 2009, s. 17.

silnou intuici zachytit to, co zrovna cítí. Proto v jeho plátnech nalézáme opakující se motivy a náměty[66]. Soustředěnou koncentraci a tvrdou práci pravděpodobně vyžadoval i od svých studentů. Neustálou práci na stejném tématu spolu se snahou o jeho dokonalou kompozici můžeme spatřovat jako důvod Kienovy tvrdé práce na sobě samém[67], což sekundárně odpovídá na otázku, kde se Kien naučil tak důkladné a kvalitní kompozici již ve svých počátcích. Kopírování fotografického zobrazení spolu s opakováním námětů Kiena dostatečně vycvičily v kompoziční technice[68] místy srovnatelné s Nowakem. Nicméně kopírování perspektivy fotografie se odrazilo v kresbě; je stejně jako lineární perspektiva realistická (respektive přirozenému pohledu lidského oka shodná), bez sebemenší aspirace ji změnit.[69] Nečerpá z plochosti fauvismu, ani se stylizovanosti naismu. Dalo by se říct, že Kien se nejdříve snaží okolní realitu napodobit a jen výjimečně pracuje naprosto spontánně v abstraktní rovině[70]. Abstraktní malbě se přibližují pouze některé kvaše, kde jsou veškeré linie nahrazeny barevnými plochami. Jejich charakter a letmost však naznačuje, že sloužily pouze ke studiu barevné kompozice. S nulovým záměrem měnit realitu byl proto Petr Kien tematicky nejblíže realismu, avšak ve stejné chvíli cítíme onu impresionistickou snahu o zachycení daného okamžiku – snahu zachytit ducha místa nebo náladu (respektive psychologii) člověka. Jako by Kien používal krátké rázné tahy štětcem a vzápětí je popřel nastupujícími dlouhými tahy. Makarova interpretuje Kienovi akvarely z roku 1939 jako *„akvarely světla a radosti“*[71]. Občas se Kien ve svých studijních malbách nebránil pokusům s expresívním vyjádřením, kdy na plochu nanášel barvu tlustým štětcem. Vilém Nowak je popisován jako malíř *„rokokového idealismu“*, který dával relativní volnost barev na úkor důsledné kompozice[72], jako malíř jemného *„stříbřitého rokokového koloritu“* s nádechem melancholie a idylismu[73]. Práce Nowakových studentů pak Almanach Akademie výtvarných umění v Praze obecně chápe jako *„koloristicky jemnými a rukopisně živými obrazy“*[74]. Jak bylo řečeno, Kienovy olejové práce tíhnou místy k expresionistickému vyjádření, kde jsou

[66] FORMÁNEK, Václav. *Národní umělec Vilém Nowak : výběr z díla*. 1977, s. 3.
[67] Porovnej MAKAROVA, Elena. Franz Peter Kien. 2009, s. 16.
[68] Porovnej PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. 1973, Sv. 3, s. 26.
[69] Viz MAKAROVA, Elena. Franz Peter Kien. 2009, s. 63 a 148, kde Makarova předkládá fotografii subjektu a jeho výsledné výtvarné zpracování tak, jak jej Kien vyhotovil.
[70] Prakticky žádná Kienova ryze abstraktní práce není autorovi známá.
[71] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 24.
[72] LAHODA, Vojtěch. Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 111.
[73] LAHODA, Vojtěch. Malířství v Čechách 1907–1917 / Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 1.* 1998, s. 237.
[74] KOTALÍK, Jiří et al (ed.). *Almanach Akademie Výtvarných umění v Praze k 180. výročí založení (1799–1979).* Praha, 1979, s. 29.

barvy provedeny v temných studených odstínech. Vůbec barevnost je u Kiena velmi typickou a poměrně neproměnlivou záležitostí. Často jsou práce, zaměřené na studia velkých barevných ploch, malovány v zelených nebo modrých tónech s jemným kontrastem červených nebo žlutých linií a detailů. Například oblečení portrétovaných osob bývá často modré s hnědými doplňky, a naopak. Postavy jsou pak mnohdy laděny do tmavých tónů a vůbec celková paleta barev je studená. Křiklavé a teplé barvy jsou u Kiena ojedinělé. Jako výrazně kontrastní barvu volil bílou, barvu tolik symbolickou pro impresionisty, jako hlavní nástroj vytváření dojmovosti světla, jeho odrazu a jeho vnímání v barevné kompozici. Na Kienových plátnech často najdeme snahu zachytit realisticky světlo a stín, snahu pravděpodobně opět motivovanou tvorbou Viléma Nowaka. Pokud už Kien sáhl po barvách, nejčastěji po akvarelových a temperových, výjimečně po oleji. Výsledkem je několik dochovaných silně expresionistických portrétů, kde tlusté tahy štětcem bez detailů a bez kontur zachovávají pro autora typickou barevnost. Přesto v nich však lze identifikovat jednotlivé osoby nebo objekty a určit celkovou smyslovost.

Dostáváme se tak k významné a zřejmě nejzajímavější části Kienových prací – k portrétům. Portréty a skici jsou nejvíce zastoupenou skupinou v terezínských sbírkách. Mladé portrétované ženy místy ležící či opírající se o hlavu nebo naopak postarší ženy, u kterých Kien volil portréty poprsí. Vyjma Kienových vrcholných olejů lze obecně o jeho portrétní tvorbě říct, že barevné plochy spíše doplňují nebo zvýrazňují atmosféru, jíž dominují linie. Svoji typickou barevnost zachovával i zde, často dominuje zelená a její odstíny. Ve sbírkách najdeme i snahy o portrét bez výrazných černých linií, kde je umělecké vyjádření chápáno pouze skrze barevnost a kde místy chybí dokonce i obličejové tóny, které byly nahrazeny rychlou jednolitou růží a kde červené doplňky (kravata, motýlek, šle, šátek na krku) přitahují naši pozornost. V těchto případech je kontrastní barvou zelená, která zde vytváří stín. Jedna z výjimek potvrzující pravidlo, že Kien zkoušel a hledal, je pak série portrétů a studií jednoho člověka z více úhlů nebo více stran. Použity jsou zde velmi jasné barvy, světlé pozadí, obličej je stylizován červeno-žlutými odstíny, ačkoli si celková barevnost zachovává typickou „kienovsky“ potemnělou atmosféru. Tato zajímavá série pochází roku 1936 a je lehce v protikladu ke zbytku dochované tvorby, kde Kien studoval barevnost prostředí. Nejvíce portrétů je věnováno Ilse Kienové (Stránské), Kienově partnerce a od října roku 1940 manželce[75]. Vraťme se však k tematice vrcholných olejových portrétů. Jsou velmi podobné

[75] PT 8397, Oddací list P. Kiena a I. Stránské, 1940.

portrétním pracím Bedřicha Feigla (1884–1965), dnes známým hlavně díky portrétní sérii Franze Kafky[76]. Vojtěch Lahoda o nich píše:

> *„Feigl maluje jakoby rozmlžené výjevy, kde široký štětec a svižné tahy vytvářejí dojem jisté bariéry mezi výjevem a divákem. Jakoby se divák díval na motiv skrz nečisté, snad zaprášené sklo.“*[77]

A právě přesně to samé platí pro Kiena a jeho olejové portréty. Práce na první pohled lehce pochmurné atmosféry temnějších barev vystupují ze stejně tmavého homogenního studeného pozadí. Avšak navzdory tomu je v jejich obličeji rozehrána velká partie světla a stínů, odrazů okolního prostředí a běloby. Pokud bychom našli takový filtr, který by lehce neostré partie dokázal spojit ve více koherentní výraz a který by odstranil toto „zaprášené sklo“, možná by nás udivilo, co nacházíme – mistrné zvládnutí šerosvitu, tolik charakteristické pro Rembrandta (1606–1669). Chtělo by se až vykřiknout: „Vždyť je to zaprášený Rembrandt!“. Jen snad trochu jiný Rembrandt, než na jakého jsme zvyklí, impresionistický s malou dávkou expresionismu. Jedním ze základních stavebních prvků Nowakovy tvorby je přirozenost, čímž navozoval zcela spontánní dotek se skutečností[78]. Tvůrčí vizi chápání skutečnosti skrze zachycení světla se od něj Kien naučil tak dokonale, že pouze skrze ni dokázal vytvořit psychologický portrét osoby, aniž by potřeboval jasné ostré linie. Maxovi Švabinskému (1873–1962), původního členovi S.V.U. Mánes, se jeho portrétní práce staly prostředníkem komunikace se svým okolím a se svými životními prožitky[79]. Podobný úděl si vybral i Kien, zejména pak v době svého pobytu v ghettu Terezín v letech 1942 až 1944. Některé Kienovy portréty nám připomínají expresivní autoportrétní práce Maxe Švabinského, v nichž Švabinský potlačil veškeré vyjadřovací prvky ve prospěch výrazu tváře skrze použití světla. Avšak Švabinského tvorba je v celkovém měřítku realističtější a s Kienovým vyjádření detailněji porovnávat nejde[80]. Karel Myslbek (1874–1915), syn

---

[76] Pro detailnější porovnání Feigla s Kienem je doporučena publikace PAŘÍK, Arno. *Bedřich Feigl : 1884-1965 : obrazy, kresby a grafika : výstava Židovského muzea v Praze*. Praha, Židovské muzeum, 2007. ISBN 978-80-86889-56-6.

[77] LAHODA, Vojtěch. Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 114.

[78] VLČEK, Tomáš. Úvod k publikaci. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 1.* 1998, s. 18.

[79] VLČEK, Tomáš. Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 1.* 1998, s. 58.

[80] Více o Švabinském například v publikacích BRABCOVÁ, Jana A. *Max Švabinský: Ráj a mýtus*. Praha, Gallery, 2001. ISBN 80-86010-49-X. nebo ŠVABINSKÁ, Zuzana. *Světla paměti*. Praha, Academia, 2002. ISBN 80-200-0912-4.

slavnějšího sochaře Josefa Václava Myslbeka, vytvořil roku 1907 olej „Černý pierot“, který má velmi blízko ke Kienově portrétní práci a používá velmi podobnou potemnělou barevnost. Stejně jako Kien se soustředil na obličej, kde pracoval s bělobou a světelností, avšak oproti Kienovi obličej nepostavil do popředí plátna, ale zakomponoval ho do celkové potemnělé kompozici postavy[81].

S portrétní tvorbou úzce souvisí i autoportrét, pro umělce velmi reflexivní záležitost vypovídající o vnímání sebe sama, pro Kiena nepostradatelná součást tvorby. O důležitosti autoportrétu pro Kiena píše i Makarova, když uvádí, že Kien často kreslil sám sebe, jelikož se mu tím dostávalo sebestvrzení „*já jsem*“[82]. „Kreslím, tedy jsem.“, jako parafráze Descartova „*Myslím, tedy jsem*.“, kdy v dané chvíli jediná existenciální jistota mé osoby je právě ten fakt, že kreslím sám sebe.[83] Skrz toto aristotelovské pochybování o jsoucnu a nutnosti individua jako předpokladu chápání samotného bytí se otevírá bezmezný prostor pro vyjádření vědomé i nevědomé percepce vlastního já. Oblíbeným autorem Kiena byl Fjodor Michajlovič Dostojevskij (1821–1881)[84], což dokládá opakující se návrh plakátu k divadelní hře „Raskolnikov“ od Lea Birinskiho (1884–1951) na motivy románu Zločin a trest od F. M. Dostojevského[85], ve které je zarážející projekce autora do osoby Raskolnikova, pravděpodobně se jedná o Kienův autoportrét z doby jeho dospívání. F. M. Dostojevskij byl v první polovině dvacátých let 20. století velmi oblíbeným a čteným autorem[86]. Avšak plasticita fauvismu a poválečného naivistického stylu i verismu vůbec nekoresponduje s Kienovou obrazovou hloubkou. Požadavek vitalismu a smyslového uchopení světa i v tom nejobyčejnějším zážitku[87] oficiálně integroval poválečnou oslavu prostého bytí, vyobrazenou například koupáním, pracemi na poli, procházkami, odpočinkem a podobně [88]. Do malby se na jedné straně vrátil poetismus a sensualismus a z nich proudící nové formy realismu čerpaly z odkazu avantgardy[89]. Vše dohromady tak vykrystalizovalo v tzv. „(…) *nový realismus*,

[81] Více ke Karlovi Myslbekovi v PILAŘ, Zdeněk. *Karel Myslbek*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.
[82] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 20.
[83] Stejně jako Kienova lyrická tvorba obsahuje motiv uvědomění sama sebe a poskytovala mu značný prostor pro vlastní sebereflexi. (VÁCLAVEK, Ludvík. Literární tvorba Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín.* 1973, Sv. 3, s 20.).
[84] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 17.
[85] PT 3062, Návrh na obálku knihy F. M. Dostojevského – Raskolnikov, 1940-1941.
[86] Připomeňme si Fillova expresionistického „Čtenáře Dostojevského“ z roku 1907 nebo Foltýnova (1891–1976) kubistického „Dostojevského“ z roku 1922.
[87] LAHODA, Vojtěch. Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 101.
[88] LAHODA, Vojtěch. Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 70.
[89] LAHODA, Vojtěch. Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 101.

čerpající ze smyslového opojení reality a přijímající různé podoby, od neofauvismu přes vitalisticky zhodnocený impresionismus až k smyslově umocněnému novoklasicismu, který František Kovárna označil pojmem „smyslový klasicismus“.(…)“[90] a štětcovou techniku moderní krajinomalby[91].

A právě zde nacházíme největší rozdíl mezi Nowakem a Kienem – Nowak je více poetický a Kien naopak senzuální. Tím se dostáváme k dalšímu důsledku poválečných tendencí – míra personifikace zobrazovaných předmětů (ve smyslu navázání vztahu s nimi) projevující se v následujících letech. Ve dvacátých a třicátých letech 20. století přišla do umělecké módy tzv. *„čistá výtvarnost“*, která *„zdůrazňovala výtvarné chápání obrazu, dominanci malířské podání a kompozice nad předmětností, ovšem nevzdávala se reality, dokonce na jejím základě byla tato „výtvarnost“ založena“*[92]. Čistá výtvarnost se ponejvíce uplatňovala pro malby zátiší, krajiny nebo akty a její hlavní snahou byl pokus o očištění obrazové narativnosti a nánosu uměleckých teorií, které avantgarda přinesla. Vznikla tak nejen velká uvolněnost technické stránky malby, ale svým způsobem se i relativizovala jakákoli snaha o hlubší vnímání uměleckého díla. S čistou výtvarností byla spojena nová vlna návratů k realismu, dalo by se říct, že až aspirace k funkčnímu návratu naturalismu, jak se jevil v očích umělců v předválečné době – nikoli ze stránky technické, ale obsahové. Avšak nová výtvarnost přece jen nekopírovala realitu tak, jak ji vidíme, ale transformovala její vlastnosti do smyslově vypjatých rovin, které na realitu odpovídají[93]. Potlačovala hloubku malby do ploché expresionistické kompozice, čímž vyzdvihovala senzitivní reakce diváka a uplatnila se všude tam, kde bylo nutné do díla vložit kus patriotismu. Zajímavostí pak je, že ač čerpala z konceptů navržených modernou, její témata byla dost klasicizující, velmi často pracovala například se zátiším. U Kiena vidíme určitou podobnost s uměleckými pracemi tohoto směru v jeho tlustých tazích štětcem, avšak nikoli v jejich plochosti ani programovosti. Stejně tak bychom ale mohli tvrdit, že Kiena absolutně neovlivnili a že Kien pouze našel podobné paralely v použití tlustého štětce v odkazu moderny stejně samovolně, jako program čisté výtvarnosti. Nelze však vyzdvihovat vrozenou genialitu umělce, neboť bychom potlačovali od začátku sledovaný koncept vzájemných sociálních vazeb mezi umělcem a jeho

[90] Tamtéž.
[91] LAHODA, Vojtěch. Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 70.
[92] LAHODA, Vojtěch. Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 101.
[93] Tamtéž, s. 103.

kontextuální tvorbou[94]. Do jaké míry souvisí čistá výtvarnost s návratem k impresionistickým principům, je na vlastním uvážení každého čtenáře, neboť výše psané řádky prakticky potvrzují od počátku sledovaný koncept humanistické tradice.

Porovnávat technickou stránku Kienových a Nowakových pláten by však mohlo vést ke zkresleným závěrům. Nowak byl již renomovaným umělcem s velkou praxí, Kien ještě čerstvým studentem, i když byl na svůj věk neobvykle vyzrálý. Barevnost na Nowakových olejích a akvarelech je vždy harmonicky sladěná a tvoří jednotu. Naopak u Kiena jsou barvy víceméně ojedinělé a symbolické, než natolik kompaktní jako Nowakovy. Nowak je dnes chápán jako syntetista užívající „*tendence zachování rovnováhy mezi veličinami subjektivního prožívání a objektivní zákonitosti*. (…), [kde] *s intenzitou obrazu stoupá i intenzita života*.“[95]. Tím ve své tvorbě prakticky potlačil možnost autonomní duality formy a obsahu. Kien také může být chápán jako syntetik. Veškerý jeho přesah k avantgardním tendencím zůstává v rovině pokusů a zpětné integrace do kontextu tvorby. U Kiena jen málokdy dominuje forma nad obsahem nebo obsah nad formou.

Jedny z prvních Kienových akademických prací bylo možné shlédnout na výstavě v chodbě divadla D38. Do výstavy „Na chodbě“, pod záštitou Emila Františka Buriana, jež se tak snažil pomoci mladým začínajícím moderním umělcům a obecně emancipovat moderní umění vůbec[96], byl zařazen i Kien. Dne 17. listopadu 1939 byla Akademie výtvarných umění spolu s ostatními českými vysokými školami uzavřena a spolu s tím končí i Kienova studia pod vedením Viléma Nowaka. Začíná proto opět pravidelně docházet na kurzy grafiky do Officiny Pragensis, kam poprvé vstoupil v roce 1936.

2.3.2. Užitá grafika

Kienova užitá grafika tvoří rozsáhlou a technicky i tematicky natolik různorodou kolekci terezínských sbírek, že neumožňuje vytvořit jasnou strukturu umělcovy práce. Zkusme ale přesto najít nějaké paralely. Většina děl pochází z 30. let 20. stol. Kienovi bylo v roce 1936 sedmnáct let, neměl tedy umělecké renomé a byl velmi mladý, pravděpodobně se

---

[94] O módnosti čisté výtvarnosti svědčí i fakt, že v té době již renomovaný Jan Slavíček (1900–1970) se k jeho konceptu později také přibližuje (LAHODA, Vojtěch. Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). Dějiny *českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 107).

[95] WITTLICH, Petr. *Česká secese*. Praha, 1982, s. 270. Citováno dle LAHODA, Vojtěch. Malířství v Čechách 1907–1917 / Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění.IV. 1890/1938. 1.* 1998, s. 242.

[96] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 22.

proto musel podřídit aktuální komerční umělecké poptávce, aby se uživil a měl dostatek prostoru pro volnou tvorbu. Hlaváček se ve své práci o Švábovi zmiňuje, že volná malba v 30. letech znamenala existenční nejistotu[97]. Kien si to dobře uvědomoval, a pravděpodobně proto od roku 1936–37 začal navštěvovat grafické i kurzy na soukromé grafické školy Officina Pragensis. Tento existenciální tah potvrzuje například vzpomínka na Kiena z jeho pozdějších grafických kurzů při Židovské obci v letech 1940–1941 ve Vinohradské synagoze:

> *„Máš-li talent pro užitou grafiku, zkus ho využít a přivést k takové dokonalosti, aby ses grafikou mohl třeba v budoucnu živit. Jen málo umělců je schopno žít pouze ze své volné tvorby.*“, vzpomíná Kienův žák Jan Burka[98].

Nové formy vyjádření a nové technologie vytvořily v uměleckém světě první poloviny 20. století trhliny, které umělci postupně zaplňovali. Ve světě výtvarného umění nastaly nejmarkantnější změny u uměleckého řemesla a grafiky a relativně nedávné založení Vysoké školy uměleckoprůmyslové (1885) tento fakt potvrzuje. Velmi důležitou se stala grafika, která se začala masově šířit mezi všechny vrstvy populace skrze noviny, letáky a tisky obecně[99]. Stejně jako v malbě a kresbě, i počátky užité grafiky korespondují s dobově převažujícím historismem spolu s onou barokní smyslovostí a tělesností. „*Grafika zprostředkovala působení stylizovaných obrazových motivů v životním prostředí secesní kultury*.“ píše Vlček[100]. Velký vliv na rozvoj grafiky měl i Max Švabinský, který pod ideálem minulosti, impresionismu a symbolismu dospěl ke značné grafické zdobnosti[101].

Futurismus, jako jeden z nově se formujících avantgardních směrů, s sebou přináší velkou změnu v úrovni komunikace se svým divákem. Jeho revoluční chápání grafismu a nových uměleckých postupů vůbec (koláže, fotomontáže apod.) se podepsalo i na vzniku nového univerzálního komunikačního kódu, který se prakticky ihned projevil reklamě.

---

[97] HLAVÁČEK, Luboš. *Jaroslav Šváb*. 1966, s. 19.

[98] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 179.

[99] Za zakladatele české moderní grafiky je považován Vojtěch Preissig (1873–1944), také oběť nacistického konečného řešení, který položil základy pro moderní tvorbu krásného písma, tisku a knihy (VLČEK, Tomáš. Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 1.* 1998, s. 68). Ve spojení s užitou grafikou je to Karel Teige (1900–1951), který může být považován za jednoho z prvních grafiků vytvářející nové abecedy a jejich grafické fonty.

[100] VLČEK, Tomáš. Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 1.* 1998, s. 71.

[101] KOTALÍK, Jiří et al (ed.). *Almanach Akademie Výtvarných umění v Praze k 180. výročí založení (1799-1979).* Praha, 1979, s. 41. Práce Františka Kysely (1881–1941) pak završuje dekorativismus jako první fázi užité grafiky (ADLEROVÁ, Alena. Užité a dekorativní umění dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 428) a do popředí zájmu se dostává poptávka po průmyslovém umění. Plasticismus, purismus a konstruktivismus se krystalizuje jako protiklad dekorativismu (Tamtéž, s. 436).

Reklama dvacátých a třicátých let 20. století a grafika jsou spolu nerozlučně spojeny. Pasivita byla v této době známkou neúspěchu, pasivita byla negativní a byla spojena s minulostí. Futurismus, který jako první prakticky reagoval na soudobé technické, kulturní i sociální novinky doby, si zakládal na účelnosti své formy a snažil se přeformovat jedince v nového člověka, čímž prakticky budoval jistou bázi uniformity[102]. Jako základna pro rozvoj komerční grafiky se futurismus snažil kompletně potlačit starší tradiční formy uměleckého vyjádření, opustil jeho dosud platná paradigmata a přecházel k čisté účelnosti. Rychlost a úspornost sdělení se měla brzy stát mezinárodním jazykem, který by zničil jakékoli lokální odlišnosti na cestě k univerzalitě[103]. Komercializace světa sledovala rostoucí potřebou své umělecké produkce. Reklamě se tím dostala tolik typická opakovanost, uniformnost, strohost a symbolická heslovitost. Průmyslová výroba se poprvé od svého zavedení stala zdrojem nové estetiky[104]. Jednou z výjimek popisované klasické univerzality – to jest rychle čitelného písma, nesubjektivního a univerzálního pojetí bez snahy o uměleckou intenci[105] - je divadelní a filmový plakát a knižní typologie. Příkladem můžeme uvést Františka Zelenku (1904–1944), kterého potkal podobný osud jako Kiena – jako Žid byl deportován do Terezína, kde se výrazně podílel na místním kulturním životě, a později roku 1944 byl odeslán na smrt. Zelenka je více poetický a jeho nejmarkantnějším znakem je užití čistých sytých barev ve spojení s hravostí[106]. Právě Zelenka[107], Šváb a Kien jsou příkladnými výjimkami meziválečné umělecké užité grafiky s vysokou mírou intenze a umělecké inovace, jejichž ovlivnění skupinou Devětsil přeneslo jejich některé avantgardní inovace do grafické reality.

Kien nastoupil roku 1936 do Officiny Pragensis do ateliéru Grafiky, knižní a reklamní tvorby[108], která byla vedena ještě jejím zakladatelem Hugem Steinerem-Prag (1880–1945). Steiner-Prag učil Kiena grafické práci, ale jeho celkový vliv na Kiena je prakticky zanedbatelný. Oba se shodují v temné barevnosti svých prací, ale Kien se do své grafické práce snažil prakticky od počátku zapojit tvůrčí principy z AVU. Počátky Kienových grafických prací jsou stejného charakteru jako obecné počátky moderní české grafiky – jsou

---

[102] ŠMEJKAL, František. Výtvarná avantgarda dvacátých let / Devětsil. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 149.
[103] Tamtéž, s. 150.
[104] Například český komerční plakát nemá až na výjimky větší výtvarné ambice (ADLEROVÁ, Alena. Užité a dekorativní umění dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 447). Je tak typickým příkladem konstruktivistické převahy dávající přednost jasné vitální formě.
[105] ADLEROVÁ, Alena. Užité a dekorativní umění dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 447.
[106] Tamtéž, s. 448.
[107] Více například KROUTVOR, Josef. *František Zelenka : plakáty, architektura, divadlo : výstava.* Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum, 1991. ISBN 80-7101-010-3.
[108] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 86.

to stále spíše namalované než grafickou technikou provedené návrhy. Postupem času jako by se Kien pomalu vzdával svého osobitého stylu ve prospěch zaběhlých grafických forem reklamního zobrazení. Jestliže je na začátku více „Nowakovský“, později naopak avantgardní a ke konci technicky standardizovaný dle pravidel naučených v Officině Pragensis, kterou však již vedl Jaroslav Šváb. Reklamní návrhy jsou dobově velmi konvenční, Kien tvořil dle grafických pravidel Officiny Pragensis, avšak určitá umělcova vlastní iniciativa je znatelná především v typické Kienově barevnosti: temnějších barvách a kontrastní červené.

Jaroslav Šváb studoval v letech 1925–1928 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové u profesora Břetislava Bendy (1897–1983), v roce 1929 pak přechází do ateliéru profesora Františka Kysely[109] (1881–1941). Zatímco Benda vedl své žáky ke klasičnosti a ke snaze autonomního grafického cítění, Kysela byl značně literárnější a tíhnul k dekorativnosti[110]. V roce 1931 pak Šváb odchází do praxe do tiskařské dílny, kde se mu před očima představuje kompletně moderní tiskařská technika[111]. Jako grafik upřednostňoval práci se dřevem, kůží a papírem, naopak kov se mu stal neoblíbenou, avšak nutně potřebnou technikou[112]. Tak se mohl postupně vyvinout Švábův osobitý přístup k grafice, kde pravděpodobně nejvýraznější Švábovou intencí byla snaha o pohyb, čímž dociloval výrazné intenzity výsledné kompozice. Šváb se soustředil na figuru jako na výrazový prostředek a blížil se tím dobově tendenčnímu předválečnému poetismu. Jeho „knižní pohled“, jak jej sám nazýval, byl pohledem výtvarníka rozumějícího specifickému charakteru knihám a jejím potřebám. Roku 1939 přebírá vedení Officiny Pragensis (založena 1934 H. Steinerem) a s ním přichází i vitalizace výuky. Stejně jako Akademie výtvarných umění trpěla ještě na prahu 20. století strnulostí, Officina Pragensis měla stejný zastaralý charakter, který Šváb zmodernizoval[113]. Pod vedením Jaroslava Švába tak:

> "*Vlastní školení začínalo technickým cvičením a barevnou kompozicí, zkoušenou později na nejrůznějších grafických úkolech. S důrazem na realistickou kresbu jako základní výtvarný prvek nechtěla škola vychovávat „velké“ umělce, ale snažila se své žáky připravit na dobrou práci v užité grafice s ohledem na její každodenní úkoly.*“[114]

[109] HLAVÁČEK, Luboš. *Jaroslav Šváb.* 1966, s. 6.
[110] Tamtéž, s. 6.
[111] Zároveň se od počátku třicátých let snažil o fotografii a s tím roste i jeho zájem o fotomontáž (HLAVÁČEK, Luboš. *Jaroslav Šváb.* 1966, s. 8.)
[112] HLAVÁČEK, Luboš. *Jaroslav Šváb.* 1966, s. 8.
[113] Tamtéž, s. 10.
[114] Tamtéž.

Záměrně omezená studijní kapacita školy dokázala vyučit všestrannosti: volné kresbě, knižní grafice, scénografii, návrhům plakátů, textilií, knižních vazeb, hraček a loutek, novinové inzerce apod.[115] Právě zde se Kien naučil svoji grafickou všestrannost rozvíjenou při soustavném studiu na AVU. Kien však na rozdíl od svého učitele nepodstoupil praxi v grafické tiskárně a neměl tolik podrobný přehled o technických možnostech masových reprodukčních technik. Švábův převažující zájem o knihu jako umělecký artefakt byl veliký. Výtvarnost grafických prací chápal jako doprovodný charakter knihy, a každý návrh proto musel být originálem vystihujícím obsah knižní předlohy, avšak musel zároveň ponechávat dostatek prostoru pro čtenářovu imaginaci. Jak sám Šváb ve svých textech píše:

> *„Písmo, základní prvek každé obálky, je nevyčerpaným pramenem radosti, ušlechtilosti i smutku. Slovo, promyšleně i procítěně sázená řádka, typografická kompozice uchvacují klasickým klidem a vyrovnaností stejně, jako dovedou radostně vzrušiti akrobatickým postavením a vědomě nepravidelným uspořádáním. Velmi často je nutno písma kresliti a štíhlostí, zesílením tvarů, jasnosti nebo bizardní formou, i rozložením mu dáti charakter slov, jež představuje.“*[116]

Šváb si tak vydobyl významné místo ve světě české knižní grafiky, kde často braková literatura měla i brakový obal. Ve svých vzpomínkách Šváb uvádí, že se s Kienem seznámil v roce 1939, kdy z důvodů uzavření všech vysokých škol zaznamenal velký příliv žáků v Officině Pragensis a že s Kienem navázal velké přátelství, byl mu dokonce i svědkem na jeho svatbě[117] s Ilse Stránskou 1. října 1940. Očividně nejpodstatnějším odrazem Švábova vlivu na Kienovu tvorbu bylo použití písma, jeho chápání a jeho forma, grafismus, a přístup ke grafice jako k uměleckému vyjádření. Právě Jaroslav Šváb je považován za stvořitele stenogramu ideového profilu kresleného písma pro plakáty divadelních her[118]. Pro Kienovu grafickou tvorbu byl typický výrazně vytříbený smysl pro důkladné spojení výtvarné a literární složky, kde se mu obě složky povedlo vzájemně dobře skloubit dohromady. Praktické

---

[115] Tamtéž, s. 10.
[116] Český bibliofil 1935. Citováno dle KUDRNA, Miroslav. *Jaroslav Šváb : výtvarná práce : katalog výstavy*. 1979, s. 82. Nebo *„Čte-li výtvarník rukopis, stává se spoluúčastníkem básníkova světa. Jest prostupován atmosférou jeho snu a reality. A čím silnější a přesvědčivější jest slovesné dílo, tím hlouběji a prudčeji uchvacuje“* (citace Švábovi výpovědi dle HLAVÁČEK, Luboš. *Jaroslav Šváb.* 1966, s. 9).
[117] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 175.
[118] HLAVÁČEK, Luboš. *Jaroslav Šváb.* 1966, s. 9.

spojení slovního a vizuálního vyjádření dalo vzniknout fenoménu, který přetrvává až do dnešních dnů – moderní reklamě – kde umělci skrze *„zdůrazňování imaginace a psychické stránky umění, objevovali silné vazby poezie a imaginace se smyslovostí a vizualitou*“[119]. Kien se řadí k jejich zástupcům, ba co víc, Kien sám píše poezii, povídky, statě. V životě Kiena nikdy nevymizela jeho fascinace psaním. O jednotu obálky a obsahu se snažil také Kien. Výtvarná práce na knize a knižní obálce se tak zdá logická, Kien čte, píše, maluje a kreslí. Jedním z typických příkladů, kdy forma totálně sleduje obsah, je série pohádkových divadelních motivů velmi veselých a kontrastních barev, kde se autor nebál popustit uzdu své typické barevnosti a skrze fantaskní postavy a figury kontrastních barev se snažil přiblížit dětské psychologii. U jeho variancí na F. M. Dostojevského a (vůbec příklonu ke klasikům: Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Ivan Alexandrovič Gončarov), návrhů obálek módních časopisů a tiskovin (*Vogue*, *Mladá Fronta*, *Sen a skutečnost*) nebo divadelních plakátů (historizující motivy, postavy z Comedia dell'arte) se výsledná forma provedení snažila přiblížit stylu výtisku, aniž by sklouzávala do reklamního kýče. Forma písma tak podstupuje obsah knihy a obálky jsou onou *„duševní schránkou knihy*“, kde její vazba „(…) *dovršuje intimitu, jež poutá čtenáře s dílem básníkovým*“[120]. I Kien si však brzy uvědomil, že reklama musí být dobře prodejná, pro diváka jasná, schematicky jednoduchá a dostatečně přehledná.

Jak již bylo řečeno, grafika Švábovi zajišťovala materiální zajištění[121] a Kien si z něj vzal příklad. Volná tvorba Švába sleduje soudobé klasicizující tendence a je v drtivé většině krajinářská a naivní, nemá daleko od plasticity poválečného naivismu a verismu. Uhly a barevné křídy, ačkoli technicky propracované, jsou tematicky chudé a značně monotónní, často ukazující historizující výjevy nebo architektonickou stylizaci českých vesnic. Přísné nepsané zákony komerční grafiky, strohost jejího grafického provedení spolu s její stylizací nutně vedou k omezení uměleckého vyjádření, a proto Šváb čas od času utíká do volné tvorby.[122] Díváme-li se na Kienovy práce, zjišťujeme, že v jeho předválečných pracích volná grafika neexistuje. Před studiem na Officině Pragensis neměl s grafikou zkušenosti, a z toho lze jednoduše usoudit, že užitou grafiku opravdu chápal především jako potenciální existenční

---

[119] VLČEK, Tomáš. Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 1*. 1998, s. 27.
[120] HLAVÁČEK, Luboš. *Jaroslav Šváb*. 1966, s. 14.
[121] Tamtéž, s. 7.
[122] Volná tvorba Švábovi zajišťovala hlavně úprk od práce a dodávala mu možnost odpočinku (HLAVÁČEK, Luboš. *Jaroslav Šváb*. 1966, s. 7). Jeho volné vyjádření nějak vyšší umělecké tendence nesleduje, lze ho však dobře zkritizovat s novorealistickým naismem. Základním stavebním kamenem Švábovy volné tvorby Hlaváček vidí v romantismu citového požitku a nostalgii (Tamtéž, s. 13). Velká změna v jeho volné práci přichází až po druhé světové válce, kdy Šváb jako by svým pracím dával větší volnost, odpoutával je od formy a dodával jim na vitálnosti. Jelikož Kien druhou světovou válku nepřežije, ukazovat zde další vývoj Švábovy práce se zdá zbytečné.

zdroj a nikoli jako svou primární uměleckou disciplínu. Kien očividně volné grafické práce nevytvářel a graficky pracoval jen pro potřeby grafických kurzů. Jeho volná tvorba je zastoupena v malbě a kresbě, kam byla investována veškerá umělcova energie k rozvíjení dovedností, které získal na Akademii výtvarných umění. Rozpor individualismu a existenciální nutnosti (užitečnosti) byl u Kiena překonán jeho dualismem v grafice (užitečnost) v protikladu s malbou (individualismus).

Šváb však na rozdíl od Kiena disponoval velkým citem pro detail a jeho stylizovanost. Je pravdou, že Kien věnoval dostatek důrazu na značku jako původce výrobku[123], avšak sledujeme-li pozorně jeho grafickou práci, vidíme, že Kien je mnohem víc syntetikem po vzoru Nowaka než poetikem se Švábovskou obrazovou iluzívností. V dubnu roku 1933 Uměleckoprůmyslové muzeum pořádalo výstavu Švábových prací a v časopisu „*Typografia*“ najdeme recenzi výstavy zakončenou slovy „(…) *je toho hodně a chybí tomu jenom vzduch a světlo a prostředí aby bylo vidět, kdo je Jaroslav Šváb, co chce a co umí*“[124]. Právě vzdušnost, prostředí a světlo, to vše je naopak pro Kiena typické. Jeho kompozice se podobá japonskému tradičnímu umění, pravděpodobně tak opět pouze přenesl Nowakův vliv do světa grafiky. Ve svém širokém poli návrhů nikdy neopustil své klasicizující tendence, hlavně pak oblibu historizujících námětů. Kolekce jeho užité grafiky tak zahrnuje: historizující motivy (antické a „pseudoantické“ náměty, vítání domorodců při dobytí Ameriky, skotskou brandy, Prahu, erby, emblémy, rokokovou módu, ilustrace k pohádce „Kouzelný les“), s romantismem 19. století spojené náměty (voňavka COTY Paris s cvičením v šermu v pozadí, jezdci na koních a spřežení, zátiší pro návrhy vín, sektů, jídelních lístků, obalových papírů - zejména variace zátiší s lahví a rybou nebo jinými kulinářskými náměty), kulturně laděné motivy (plakáty pro Prozatímní divadlo, Osvobozené divadlo a hry Wericha a Voskovce, častý motiv Pierota, poutače na výstavy, ilustrace do knih, návrhy vykládacích karet, pozvánky na koncerty, filmové a divadelní postavy, Beethovenův portrét a jeho variace) a stejně tak čistě reklamní soudobé prostředí (švýcarské, francouzské, německé, české a americké firmy - Davos, Škoda Rapid, trojské mléko, zubní pasty Bliz, plnicí pero Parker, Termoska Fregána, boty Papež, pivo Guiness, gramofonový průmysl – His Master´s Voice, úsporná žárovka Osram, propagační turistické letáky - Švýcarské hory: „Přijeďte do Švýcarska“, „Vánoce ve Švýcarsku“, reklama na ZOO, kalendáře nebo propagační a reklamní tiskoviny letecké společnost Air France).

---

[123] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 133.
[124] VICHNAR, Jindra. J. Šváb a jeho výstavka grafických prací. In *Typografia.* 1933, č. 5, s. 122-124. Citováno dle HLAVÁČEK, Luboš. *Jaroslav Šváb.* 1966, s. 9.

Tematicky různorodá tvorba potvrzuje Kienovu všestrannost a odráží osobní multikulturní a mezinárodní postoje umělce. V zásadě však Kien od Švába přebral hlavně nárok užité grafiky informačního charakteru na samostatný umělecký život, stejně jako koloristický účinek dynamické kompozice Švábových ploch[125]. Celkově v uměleckém vyjádření obou umělců však nalézáme značný počet rozporů, což očividně dokazuje i jejich rozdílné chápání funkce fotografie. Zatímco Šváb používá fotografie (a fotomontáže) jako vyjadřovací prvek grafické tvorby, Kien fotky používá pouze a jenom pro zachycení přirozenosti a její pozdější funkční převedení do kompozice malby. Kienovy práce se staly součástí některých výstav Officiny Pragensis, poprvé pravděpodobně již v roce 1940 při prezentaci školy v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Určitě však vystavoval v roce 1941, kdy pozvánka grafické školy Officina Pragensis na její výstavu ve Výstavní síň umění Hollar v době 7.-29. června 1941, která nabízela žákovské práce za rok 1940 – 41, ve svém textu uvádí „(…) *upoutají práce Petra Kiena, žáka i malíř. akademie, zvláště ilustračně nadaného ve stylu psychologických doprovodů sfumato vystihující duševní nálady textu románů Dostojevského, Wassermannových a jiných* (…)“ [126].

Roku 1940 nabídla Židovská obec Kienovi práci učitele v grafických kurzech[127], kde měli jeho žáci jednak možnost přeškolení se ze své původní profese na malbu a kresbu a jednak nabízela i řádnou výuku mladým židovským umělcům, kteří byli nedávno vyloučeni i ze všech soukromých škol. Od ledna až do listopadu 1941 pak Kien vedl dva pravidelné kurzy – odpolední a večerní[128]. Marta Stránská vzpomíná, že měl tehdy 44 žáků[129]. Kien přitom nevyučoval pouze samotnou kresbu či grafiku, své žáky se snažil rozvíjet všestranně a nezapomínal ani na teorii a dějiny umění. Většina jeho žáků na něj vzpomíná s velkou úctou, jako na člověka, který se nebál ve špatné politické situaci nabídnout svým žákům to nejlepší, co mohl, a vytvořil tím v době neklidu a nejistoty místo, kde se studenti cítili bezpečně a kde mohli snadno dělat pokroky. Jan Burka, Kienův oblíbený žák a později chráněnec i v Terezíně, vzpomíná, že spolu často chodili do knihovny kreslit podle mistrů: Dürera, da Vinciho, Géuricaulta atd.[130], což samo sebou neslo nutnost odložit povinnou žlutou židovskou hvězdu a s velkým riskem se vydat do veřejných institucí, které měli Židé od září 1941 zakázáno navštěvovat.

---

[125] HLAVÁČEK, Luboš. *Jaroslav Šváb.* 1966, s. 8.
[126] PT 7084, Pozvánka grafické školy Officiny Pragensis na výstavu, 1941.
[127] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 26.
[128] Tamtéž, s. 27.
[129] Tamtéž, s. 157.
[130] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 178.

2.3.3. Skici a studie, karikatura

Poslední část Kienovy dochované tvorby je pak zastoupena velkým množství skic a studií. Zkusme se zamyslet na tím, jak Kiena ovlivnily dosud nezmiňované avantgardní směry a zda je integroval do své tvorby. Bez avantgardních tendencí chybí umělcovi kontakt s modernou, a je tak považován za outsidera nebo eklektika. Kien byl outsider a spolužáci se mu smáli: *„Hodně teď maluji a kolegové z Akademie mnou pohrdají, neboť se snažím o přírodu, fuj!“*, píše Kien v jednom z dopisů z roku 1941[131].

Futurismus se u Kiena projevil pouze v experimentech s perspektivou a se stylistikou. Že Kien s programem nového člověka nemohl souhlasit, je jasně vidět z jeho tvorby. Oproti svým vrstevníkům nepopírá expresionismus. Kien čerpal z expresionistické tradice, avšak expresionismus používal v uhlazené formě, bez snahy být invenční či originální, pouze jako prostředek osobitého vyjádření souběžně s jeho původně pesimisticko-existenciální konotací[132]. Kien si zřejmě ihned uvědomil utopičnost avantgardy pramenící z nerealisticky stylizovaného člověka dvacátých letech 20. století[133]. Nicméně technickou stránkou se jeho skici ve své dynamice, energičnosti a vitalitě nebo rotačním pohybům k futurismu minimálně přibližují. Právě futuristická snaha zachytit pohyb, skrytá v liniích a vykreslených svalech, dává Kienovým skicám téměř komixový nádech (lyžař, skokané, tenista, plavec, běžci, boxeři apod.). Ta je o to více zvýrazněna zajímavou perspektivou, kterou prakticky vystihuje například skica „Boxer“[134], kde jsou boxerské rukavice razantně zvětšené a dobře vystihují orientaci pozorovatele; máme až pocit, že je pozorovatel zasažen. Nezřídka je rámec skici záměrně zdeformován postavou přesahující vytyčené hranice kresby. Barvy jsou použity mnohdy jen na několika málo objektech (například v ulicích vidíme barevnou postavu, okno, předmět apod.) a tvoří tak pouhý doplněk tuší, inkoustem nebo tužkou kreslených hlavních linií. Zajímavě pak působí velká škála skic a nákresů míst nebo osob z nadhledu. Kien vytvořil velké množství kreslených vtipů, studií, detailů lidského těla a částí oblečení (oko, ruka, bota) stejně jako kompletní postavy z různých zorných úhlů pohledů, studie zvířat, ex libris apod. Rychlost práce je patrná i ze stínování. Pro rychlé studie a náčrty Kien volil techniku „čmárání“, kde plánované tmavé partie jsou narychlo překryty rychlými náhodnými tahy bez jakéhokoli systému, což mu umožňovalo rychlé zachycení okamžiku. Použít termín

[131] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 157.
[132] Kienovi práce z oblasti reklamní grafiky jsou barevnější veselejší formy než zbytek Kienovy práce a občas tak nechybí zapojení fialové barvy a jejich tónů.
[133] ŠMEJKAL, František. Výtvarná avantgarda dvacátých let / Devětsil. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 148.
[134] PT 9470. Boxer, Brno, 1934.

šrafování by bylo nadnesené, stín je mnohdy vyjádřen i pomocí „sinusoidového“ systému křivek a čar; často najdeme dokonce i skici s pouhým náznakem šrafování, kde je sice potenciální šrafování naznačeno, ale nedokončeno. Namísto šrafování byl občas použit i jednolitý akvarel či kvaš, a proto občas nalézáme i tmavé barevné plochy ještě dále překryty šrafováním. U studií postav pak Kiena nejvíce zajímala tvář, nalézáme tak stovky skic s pokusy o vymodelování obličejové části. Pomocí mála často dokázal bravurně vystihnout hlavní charakter toho, co kreslil; skrze několik čar převedl na papír typické rysy těch, které portrétoval, a to je pro karikaturistu důležité. Žurnalistická kresba, karikatura a knižní stylisticky jednoduchá ilustrace jsou právě jedněmi z důsledků nových přístupů moderny k výtvarnému vyjádření. Karikatura byla vděčným tématem, byla podporována politickým kontextem a nezřídka byla nástrojem osobních zkušeností autora. Její pojetí se prakticky ani v 21. století nezměnilo. Karikatury třicátých let dvacátého století primárně vycházely z aktuálního linearismu a figurativní deformace pozdního kubismu[135].

Dostáváme se k dalšímu důležitému avantgardnímu směru 20. století – kubismu. Kienovy rychlé tahy často připomínají geometrickou stylizovanost kubismu. I Jaroslav Šváb byl ovlivněn Picasovým kubismem[136] a Kien logicky skrze svou grafickou tvorbu kubistickou inspiraci nasával také. Především pak kubistické plošné pojetí obrazu, kde je veškerá prostorovost potlačena na úkor stereometrických principů[137]. Právě skrze harmonizaci obsahu se dostává Šváb ke své typické poetické symboličnosti. Kien však plochý není a určitou hloubku si zachovává ve všech svých pracích. Chápeme-li pak poetismus a konstruktivismus jako hlavní směry avantgardní vlny dvacátých a třicátých let 20. století, jejich kombinace měla za následek organičnost a instrumentálnost, které na jedné straně vyvrcholily v surrealismu a na straně druhé v abstrakci[138]. Oba směry však spojuje nový přístup k malbě jako takové, formulované v českém prostředí skupinou Tvrdošíjných, jejíž hlavními principy byly volnost a přístup k malbě jako takové, dynamičnost konstrukce a její formy[139]. Konstruktivismus, surrealismus, úspornost a linearita dodala například Švábovi na jeho osobitosti. Lehké tíhnutí k magičnosti je u Švába pozorovatelné již v předválečných letech, a jelikož surrealismus vybízí k emotivnosti, poválečná Švábova volná tvorba abstraktní je. Kien však zůstal poněkud rozmáchlejší bez snahy záměrně sledovat odkaz původní avantgardy.

[135] LAHODA, Vojtěch. Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 92.
[136] HLAVÁČEK, Luboš. *Jaroslav Šváb.* 1966, s. 18.
[137] Tamtéž.
[138] ŠMEJKAL, František. Surrealismus 1932–1938. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2.* 1998, s. 237.
[139] Tamtéž, s. 296. Jedná se o první skupinu složenou z autorů rozdílných směrů, která přímo navazuje na prvotní uměleckou moderní avantgardu a čerpá z ní, aby ji mohla přetransformovat do novějších avantgardních principů.

Nebyl utopistou, avšak přeci jen můžeme některé avantgardní tendence lehce cítit v jeho grafice. V jeho akademických pracích však prakticky avantgardní tendence nenalézáme. Těžko říci, jakým směrem by se Kien nadále ubíral, kdyby býval nacistickou genocidu přežil a mohl pokračovat v malbě. Surrealismus ani abstraktní malba na Kienovi nezanechaly vážnější stopy, avšak Kien disponuje základními předpoklady pro jejich tvorbu: vlastní psychoanalýzou, zájmem o zkoumání osobní i cizí existence a individualismus spolu se zájmem o lidskou psychologii obecně (již zmíněný F. M. Dostojevskij). Otázkou potom je, zda jeho touha po vypodobení sebe sama vycházela ještě z expresionistické existenciální tradice nebo zda již sleduje psychoanalýzu moderního surrealismu a abstrakce.

Dekadentní tendence protektorátního uměleckého zobrazení Kiena výrazně neovlivňují. Zřejmě si byl natolik vědom svého židovského původu, že se mu otázka přežít a nevyčnívat stala základním cílem. Porovnávat tak další protektorátní umělecký vývoj pozbývá smyslu, Kiena již nemohl ovlivnit. Nemohl se zasloužit o založení „Skupiny 42“ a ani vytvoření „Skupiny Sedm v říjnu“ roku 1939, kde figurují Kienovi kolegové z AVU, se na jeho tvorbě výrazně nepodepsalo. Připomeňme si již zmiňovaný Kienův citát o tom, jak se mu kolegové smějí, že maluje přírodu nebo jednu ze vzpomínek Františka Jiroudka, kde si nevzpomíná, jestli někdy vzal Kiena s sebou na schůzky s přáteli ze skupiny „Sedm v říjnu“[140] avšak, například podle Pechové, názorové a umělecké vyjádření Kienovy protektorátní tvorby ho se skupinou „Sedm v říjnu“ značně sbližuje[141]. Stejně jako protektorátní umělci i Kien našel antickou tragiku jako jedno z témat reagující na aktuální politickou situaci.

Kien se snažil uniknout před nestálou politickou situací, již v Brně se stal členem *Techelet-Lavan*[142], židovského mládežnického hnutí pořádající výuku zemědělských prací jako přípravu pro vystěhování do Izraele a počátkem roku 1939 se zapsal do *Hechaluc*[143], mládežnické sionistická organizace, bez které nebylo možné vycestovat do Palestiny. Neúspěšně, 15. března 1939 byl vyhlášen Protektorát Čechy a Morava, nad židovskou otázkou se začínala stahovat mračna. Začátkem dubna roku 1939 si Petr Kien podal žádost o americké vízum[144] a zároveň navštěvoval rekvalifikační kurzy při Židovské obci, které měly židovské emigranty připravit na nový zahraniční život, často spjatý s palestinskou otázkou.

[140] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 172.
[141] PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín.* 1973, Sv. 3, s. 26.
[142] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 24.
[143] Tamtéž, s. 10.
[144] PT 7086, Fotokopie potvrzení žádosti o americké vízum pro P. Kiena, 1939.

Kien si z jejich nabídky vybral kurzy fotografie[145]. Makarova také o Kienovi píše, že byl často nemocný, a nemohl proto vykonávat fyzické práce[146]. Již 15. října roku 1940 ukončil v Praze činnost americký konzulát, vídeňský byl eliminován v červnu roku 1941. Dne 10. května 1941 byla pozastavena činnost i Palestinského úřadu a 1. října 1941 přišel oficiální konec možnosti židovského vystěhovalectví platný pro celou „Říši“[147], čímž pozbyly platnosti i všechny povolení legálně vycestovat. Neexistovala již žádná legální možnost, jak se zachránit před nastupující židovskou genocidou a Petr Kien se stal jednou z jejích obětí. Dne 4. prosince 1941 ho odváží transport pod číslem J-855 do průchozího koncentračního tábora Terezín.

[145] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 26.
[146] Tamtéž, s. 18.
[147] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 30.

2.4. Výtvarná tvorba Petra Kiena v kontextu umění terezínského ghetta 1941–1945

Zastupující říšský protektor Reinhard Heydrich určil 10. října 1941 Terezín budoucím židovským ghettem[148], a město se muselo s původními více jak 7 tisící obyvateli urychleně vylidnit a připravit na přijmutí více jak pětinásobného počtu nových obyvatel – transportovaných Židů. 24. listopadu 1941 přijel do Terezína první protektorátní transport a do konce roku do něj bylo deportováno 7 365 vězňů.[149] Petr Kien se „podruhé narodil“ (přijel do Terezína)[150] o necelé dva týdny později 4. prosince 1941, když do Terezína doputoval pražským transportem pod číslem J-855. Byl součástí transportů AK, tzv. stavebních komand (*Aufbaukomand*), které jako první dorazily do Terezína s cílem připravit a vybudovat zázemí průchozího koncentračního tábora. Kien si prošel téměř kompletním táborovým vývojem od jeho počátku až do osudového transportu – do své smrti v roce 1944.

Petr Kien byl v Terezíně prominentem „B kategorie“ – prominent jmenován vedením ghetta, jak vzpomínka Jana Burky, který brzy po svém příjezdu do Terezína vyhledal Petra, který se stal „prominentním občanem Ghetta“[151]. Prominentní občané ghetta disponovali výhodou lepšího bydlení, ochranou před deportacemi mimo ghetto a občas dokonce i osvobozením před pracovním nasazením[152]. Že se Kien stal prominentem, potvrzuje i skutečnost, že bydlel v jedné místnosti pohromadě se svojí rodinou, neboť jak Adler tvrdí, bydlet s rodinou se považovalo za privilegium[153]. Samospráva ghetta se snažila umělce soustřeďovat na společné místo a zajistit jim o něco lepší podmínky k tvorbě. Kien bydlel se svou manželkou Ilse Stránskou, svými rodiči a rodiči Ilse[154] v předsíni rozděleného pokoje, o který se dělili Frittovi a Ungarovi[155]. Prominenti „B kategorie“ zároveň vytvářeli společenskou elitu druhé kategorie jako protiváhu původní „vládnoucí společenské elitě“[156]. Fakt, že se Kien stal prominentem, popírá jakékoli snahy popisovat Kiena jako socialistu[157].

---

[148] Avšak terezínská Malá pevnost sloužila jako věznice pražskému gestapu již od 14. června 1940.
[149] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 277.
[150] Adler přirovnává příjezd do ghetta k narození a transport z Terezína ke smrti. Každý nový obyvatel se tedy narodil do nového společenství, prožil zde své „dětství“, vyrostl a díky předvídatelným událostem (transport na východ) spěl ke smrti. ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 110.
[151] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 179.
[152] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie*. 2006, s. 112.
[153] Tamtéž, s. 135.
[154] Celkem tedy v počtu 6 osob – Petr Kien s rodiči Leonhardem Kienem a Olgou Kienovou, s manželkou Ilse Stránskou a jejími rodiči Karlem Stránským a Martou Stránskou. Před příjezdem rodiny bydlel v Magdeburských kasárnách pokoj 166 (A 9307, dopis Petra Kiena Ilse Stránské).
[155] A 4985. Sb. vzpomínek, č. 841 (Ungarová Frída), s. 1.
[156] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie*. 2006, s. 113.
[157] Například již zmiňovaná Pechová (PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. 1973, Sv. 3, s 26).

Jan Klein, Kienův žák z kurzů při židovské obci, vzpomíná, že kreslírna, ve které Kien pracoval, měla tajný seznam čítající všech 36 členů seřazených dle jejich důležitosti, jenž je „chránil“ před deportací. Fritta zabíral první místo, Kien druhé a Klein sedmé[158]. Kienova imunita před transporty mimo ghetto platná pro celou jeho rodinu byla jednou z primárních výhod *Aufbaukomand*, již zmíněných prvních terezínských transportů. Zvláštní ochrana a výsady, kterými *Aufbaukomanda* disponovala, pozbyly platnosti poprvé na podzim roku 1944, když byla imunita před transporty zrušena. Nejrazantnější změnou podzimních transportů z roku 1944 byla nová struktura výběru, čímž SS vedení tábora cíleně narušilo stávající systém výběru a podlomilo vnitřní sociální řád v ghettu[159]. Likvidační transporty podzimu 1944 byly umě maskovány jako transporty nových stavebních komand určených novým židovským táborům na východě, čímž se nacistické propagandě povedlo zamaskovat jejich reálnou cílovou stanici – Auschwitz, Birkenau nebo jiný východní vyhlazovací tábor. Nynější strategií bylo zlikvidovat veškerou potenciálně nebezpečnou vrstvu vězňů – osobnosti politické, sociální, hospodářské a kulturní oblasti. Prakticky všichni, kdo věděli o ghettu více než jeho řádový obyvatel, byly označeni nálepkou „nepohodlný svědek“ a odesláni do některého z vyhlazovacích táborů[160]. Již vůbec nikdo si nemohl být jistý ochranou před transportem.

2.4.1. Výtvarná produkce v ghettu Terezín (předpoklad pro analýzu Petra Kiena)

Zde načrtnutý kulturně-umělecký kontext nepředpokládá kompletně zrekonstruovat kulturní dění v Terezínském ghettu, ale pokusí se nastínit jeho základní výtvarně-umělecké rysy, které jsou pro tamější kulturu typické a pro další analýzu tvorby Petra Kiena klíčové. Pokud se v práci zmiňujeme o tehdejších divadelních, přednáškových, hudebních, kabaretových, sportovních apod. událostech, nedáváme si za cíl hodnotit jejich kvalitu, ale poskytnout čtenáři několik paralel. O kultuře zde mluvíme tak, jak byla viděna obyvateli terezínského společenství bez snahy ji glorifikovat, jak to dělá řada autorů převážně ještě ovlivněných ideologií minulého režimu[161]. Texty těchto autorů vyzdvihují terezínský kulturní poměr, přidávají mu neexistující heroický charakter a celou situaci ještě podtrhuje fakt, že

[158] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 182.
[159] KÁRNÝ, Miroslav. Terezínské podzimní transporty 1944. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 1996, s. 20.
[160] Tamtéž, s. 11-13.
[161] SUCHÁ, Václava - NOVÁKOVÁ, Jana, *Umění za pevnostními valy : kresby vězňů Malé pevnosti Terezín.* 1992; STEHLÍKOVÁ, Blanka. *Česká protiválečná grafika 1940-1975 : ze sbírek Památníku národního utrpení v Terezíně*. 1977; PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945*. 1972; MAKAROVA, Elena - MAKAROV, Sergei – KUPERMAN, Victor. *Univerzita přežití : osvětová u kulturní činnost v terezínském ghettu 1941-1945*. 2002.

terezínská kultura se stala velkým symbolem boje proti nacistickému konečnému řešení[162]. Společná utopistická podstata internacionální kultury sovětského idealismu, stojící na základech všeobecnosti a rovnosti, se do velké míry podobá utopickému ideálu kulturní podstaty terezínského ghetta. Stejně jako se kultura sovětského režimu stala řízeným programem soudobého systému, i terezínská kultura byla nařízená obyvatelům ghetta svými vězniteli. Že Kien nepatřil mezi *„levě orientovanou pokrokovou inteligenci, která viděla naplnění svých ideálů v socialisticky uspořádané společnosti*“[163], jak ho vidí Oliva Pechová, jsme si již ukázali. Současný čtenář si jen stěží dokáže představit reálné poměry v ghettu, ze kterých se veškeré kulturní a umělecký dění rodilo. Přemýšlet nad reálným kontextem terezínského života si klade nutnost opustit naše soudobé vnímání podstaty a funkce kulturního života, snažit se na ně nahlížet v jejím historickém kontextu a pokusit se interpretovat jejich vliv na obyvatele terezínského nuceného společenství. V opačném případě hrozí dezinterpretace ústící v nekonečné přeceňování terezínského kulturního života a jeho glorifikaci. Wolfgang Brenz trefně píše, že *„Fascinace uměleckou, literární a intelektuální tvorbou v Terezíně je prezentována odděleně od podmínek, za nichž se rodila, a vytváří nereálný obraz skutečnosti*.“[164], když se vyjadřuje k současné literární produkci, která ještě stále idealizuje terezínské kulturní podmínky a vkládá jim jejich nereálný charakter.

Dne 27. června 1942 již v Terezíně nebyl žádný z jeho původních obyvatel, správa města přešla pod správu ghetta a město se tím konečně stalo židovským sídelním sběrným táborem. Prvního července se definitivně změnily názvy ulic a čísla domů, přešlo se na nový číselný systém bloků. Adler tak vymezuje první historickou vývojovou kapitolu ghetta *„uzavřený tábor“* od druhé, které nazývá *„otevřené ghetto*“[165]. Židovské obyvatelstvo se v něm mohlo „volně pohybovat“[166]. V městě byla stále přítomna SS komandatura, avšak městské brány hlídalo již české četnictvo, které nahradilo původní SS posádku. Ghetto se tedy „otevřelo“ a navázalo kontakt s okolním světem[167], což přineslo nové možnosti jako ilegální obchod, pašování pošty a malířských děl skrze české četnictvo nebo naopak tajný import malířských potřeb či umožnilo pracovní nasazení některých vězňů mimo terezínskou pevnost. Izolovanost ghetta sledovala dva primární cíle: psychologické zdeptání svých obyvatel a

[162] O Terezíně jako ideologickým místem monumentalizace českého odboje mluví i Jürgen (JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou*. 2001, s. 382).
[163] PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. 1973, Sv. 3, s. 26.
[164] BENZ, Wolfgang. Vnucené iluze. Úvahy o vnímání a přijímání ghetta Terezín. In *Terezínské studie a dokumenty*. 2002, s. 39.
[165] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 145.
[166] Tamtéž, s. 146.
[167] PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945*. 1972. s. 27.

znemožňoval zbytku světa dozvědět se o terezínských reáliích[168]. Snahu izolovat město a vybudovat klam „vůdcem darované rajské město Židům“ dokládá například „absolutní“ kontrola poštovního styku. Veškeré snahy o totální izolaci ghetta byly utopické, což dokládá i ekonomický zájem věznitelů, kdy byla židovská práce využívána pro osobní potřeby esesmanů – židé pracovali na soukromých zakázkách a produkovali zboží určené mimo ghetto, kde výsledný finanční zisk putoval na konto věznitelů.

Ačkoli se nacistická propaganda snažila dokázat méněcennost židovské rasy dementováním umělecké a kulturní produkce židovské populace, v rozporu se sebou samým nařizuje kulturní život terezínským vězňům. Oproti jiným koncentračním táborům se totiž Terezín měl stát ukázkovým sídelním židovským územím, kterým Třetí říše při mezinárodním styku dokazovala svoji blahodárnou politiku řešení židovské otázky. Že tato klamná politika byla úspěšná, dokládá mezinárodní tisk, kde Terezín opravdu figuruje jako „Vůdcem darované rajské město Židům“[169]. Když bylo Ghetto definitivně dobudováno, kulturní život fakticky neznal dramaturgických omezení. Židé byli za hradbami města ponecháni svým osudům a nemohli jakkoli „kontaminovat“ protektorátní území[170]. Oficiálně bylo zakázáno mluvit o politických tématech či aktuálních válečných událostech, šířit komunistickou agendu, jakkoli vyzdvihovat židovskou kulturu, náboženské vyznání bylo značně potlačené (…) avšak *„příslušníci SS se jen minimálně starali o to, o čem se mluvilo a co se dělo*“[171], píše Adler. Kuna ho ve své stati o hudbě doplňuje, že právě tento fakt je základním předpokladem k tvrzení, že kulturní a umělecká produkce v Terezíně dosáhla oproti jiným koncentračním táborům tak vysoké kvality[172].

Našim cílem není negace důležitosti kulturní činnosti v ghettu Terezín ani jejího celkového obdivuhodného objemu ve vztahu k podmínkám jejího vzniku a vůbec její ojedinělý charakter ve kontextu ostatních internačních nacistických táborů. Vzniklá enormní umělecko-kulturní produkce různých kvalit byla limitována svými podmínkami a determinována táborovým životem. Prakticky krom kina tu nechybělo téměř nic jako v kterémkoli větším městě, a to vše bylo zdarma[173]. Pro 40 000 osob během jednoho týdne bylo uvedeno 18 divadelních titulů[174] a 33 přednášek[175] a v nejednom případě mohlo

[168] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie.* 2006, s. 433.
[169] Podrobněji se otázkou vnímání ghetta Terezín v mezinárodním měřítku zabývá například Wolfgang Benz ve své studii *Úvahy o vnímání a přijímání ghetta Terezín* (BENZ, Wolfgang. Vnucené iluze. Úvahy o vnímání a přijímání ghetta Terezín. In *Terezínské studie a dokumenty*. 2002, s. 39-48).
[170] PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945.* 1972, s. 34.
[171] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie.* 2006, s. 450.
[172] PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945.* 1972, s. 34.
[173] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie.* 2006, s. 446.
[174] Tamtéž, s. 459.

terezínské prostředí své vězně paradoxně intelektuálně obohatit, jak vzpomíná například terezínský tesař Arnold Munter: *„Bylo hodně vědeckých přednášek, které byly pro mne, prostého dělnického chlapa, zajímavé. Říkám to dnes s upřímným citem, Terezín mě v tomto ohledu velmi obohatil“*[176]. Mladí začínající umělci dostali nedobrovolně zvolenou „školu života“. Předchozí akademické vzdělání jim chybělo, avšak jejich každodenní realita spolu s kontaktem již renomovaných uměleckých jmen, dokázala vštěpit základní uměleckou průpravu a uspíšit jejich osobní rozvoj[177]. I Kien se v Terezíně začíná formovat a jeho práce začíná být kompaktnější.

Mnoho přednášek, ač kvalitních, bylo tematicky zaměřených na normální (minulý život), což vězňům dodávalo určitou míru iluzivní normálnosti[178].

> *„V tomto táboře nechybělo téměř nic, co by nekopírovalo věci z normální společnosti. Vše, co Židé ze střední Evropy v předcházejících desetiletích v dobrém i špatném směru převzali od svého nežidovského okolí, bylo provozováno společně s tím, co vězni rádi považovali za „typicky židovské.“* [179]

Právě v tom vidí Adler jednu z největších hrůz, jakou tábor dokázal vyprodukovat, když píše, že kultura se jako dárek a zároveň rozkaz od komandatury SS stala velmi brzy táborovým prokletím:

> *„V chování značné části vězňů, mezi nimi právě kruhů udávající tón, toto prokletí nacházelo ony předpoklady, jež pak jeho zhoubnost dokázaly plně zúročit. Mnoho z ještě mladých a po lidských nezralých hudebníků a lidí od divadla ztrácelo jakékoli zásady, osvojili si hvězdné manýry a na tábor i esesmany téměř zapomněli. Jeden nadaný dirigent bezmyšlenkovitě vedl protěžovaný život publikem oslavovaného miláčka múz. Lidé hledali ohlušení, potlačovali přítomnost a, což bylo nejvíce na pováženou, bezděky plnili ochotně přání příslušníků SS. Klamání nepřítele, jež bylo úmyslem, se stalo sebeklamem vězňů,*

---

[175] Tamtéž, s. 462.
[176] MAKAROVA, Elena - MAKAROV, Sergei – KUPERMAN, Victor. *Univerzita přežití : osvětová u kulturní činnost v terezínském ghettu 1941-1945*. 2002, s. 12.
[177] PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945*. 1972. s. 9.
[178] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie*. 2006, s. 463.
[179] Tamtéž, s. 456.

kteří se rádi podíleli na hře na nejstrašnějším jevišti v celé zemi. Jejich lidská důstojnost byla vykotlána zevnitř, aniž by si toho oběti povšimly.“[180]

Kien se této iluzívní realitě nevyhnul. Adler o něm píše, že se stal natolik oblíbeným, až mnohdy ztratil míru i sebekritičnost[181]. Jakákoli kulturní činnost v realitě koncentračního tábora byla nadšeně přijímána svými recipienty a stávala se drogou. Drogou, která umožňuje aspoň na malou chvíli zapomenout na okolní realitu. Pro většinu drog je typické, že s její účinností roste i potřeba větší dávky stejně jako nutnost ji užívat každý den. Nikdo si nemohl být předem jistý, zda zítra neodjede spolu s transportem mimo ghetto. Transport na východ znamenal strach z cizího a nepoznaného a ze ztráty jistoty, kterou poskytovalo ghetto[182]. Spolu s transporty mimo Terezín se kulturní život na čas úplně zastavil, ale jen proto, aby se po jeho odjezdu mohli zbylí obyvatelé o to víc vrhnout do vany požitků, jež kultura nabízela, a o to víc klamat vlastní přesvědčení v honitbě za kulturním opojením, což Adler již kulturou rozhodně nepojmenovává.[183]

„(…) *Vytvořil se pochopitelný, nicméně osudný model chování, typický pro Terezín – život napůl ve strachu, napůl v umrtvení jakoby po mocném úderu, současně ale naplněný euforicko-optimistickou interpretací reality, která nechtěla vidět, ba popírala skutečné nebezpečí*“, kde si „*člověk chtěl jen obstarat svoji denní porci útěchy, pak se zase stal rozumným a vyčkával dalšího dne, aby si opatřil čerstvou dávku*“[184] a kulturní život diky své sleposti a lehkého opojivého účinku mnohdy postrádal „*veškerou substanci s důstojnost*“ a „ *zvrhával se v nebezpečnou náruživost*“[185].

Aktuální prožitek se tedy stal nadřazeným a dovoloval hluboké splynutí s nabízeným odreagováním. Neustálé zaručené novinky, že Německo brzy válku prohraje, způsobovaly začarovaný kruh naivního myšlení obyvatel Terezína. „*V žádné společnosti se oficiální*

[180] Tamtéž.
[181] Tamtéž, s. 481.
[182] Tamtéž, s. 81.
[183] Tamtéž, s. 446.
[184] Tamtéž, s. 441.
[185] Tamtéž, s. 450.

sdělení a tajné zprávy nemohly vzájemně zmateně popírat více než zde.“[186] a jen málokdy si dovolil uvědomit, že válka potrvá i déle než několik příštích měsíců[187].

„Lidé popírali svoji skutečnou situaci a pod zorným úhlem tohoto postoje je třeba hodnotit množství kulturních, ba co více, zábavných akcí.“ [188]. Značným problémem je tedy fakt, že Adler rozděluje kulturu na vysokou a masovou a právě tu masovou, lehkou, divácky nejvděčnější, vidí jako tu nejvíce rizikovou. *„Tlaku, který nutil k zmasovění, téměř nešlo odolat. Uniknout mu bylo celkem nemožné (…)*“[189], píše Adler a v lehké umělecké produkci vidí zdroj povrchnosti a lehkomyslnosti nejhrubšího zrna, jelikož nedokázala dlouhodoběji nabídnout onu pověstnou kulturní katarzi a pomoct vězňům vyrovnat se se svým údělem. Právě v této krátkodobé droze s chvilkovou náhražkou reality vidí Adler největší zrůdnost kulturní činnosti v Terezíně. Na místě reflexe a vyrovnání se s realitou nastupuje pouze útěk mimo ni a zbabělá snaha zapomenout. Kulturní produkce, na kterou by za normálních okolností mnozí ani nepomysleli, se stala důležitým středem dění a člověk se cítil povolán ke kulturní a umělecké činnosti[190]. Je prakticky nemožné vcítit se do kůže řadového obyvatele Terezína a ptát se, jestli rozlišoval nízkou a vysokou kulturní produkci a jestli o podobnou reflexi vůbec stál. Avšak nechtěli být obyvatelé ghetta klamáni? Dokázali by jinak vůbec tíhu skutečné reality přežít? To už Adler do detailu nerozebírá. Střetáváme se tedy s dvěma značnými rysy terezínské umělecké a kulturní produkce: konzumace a produkce, kde oba mají společnou existenciální rovinu. Adler nakonec souhlasí, že terezínská kultura může být v celkovém měřítku zhodnocena jako kvalitní. Jen dle něj sehrála divnou, ale podstatnou roli v historii tábora. Do jaké míry se ve vytvořeném stereotypu táborového chování míchá konformita (tedy svým způsobem lenost a naivita) se strachem ovlivňujícím vidění reality dostatečně objektivně, je úkol sociologů.

2.4.2. Petr Kien a kreslírna technické kanceláře, oficiální umělecké zakázky

Kien byl po svém příjezdu ihned zařazen do kreslírny Technické kanceláře pod vedením Otty Zuckera (1892–1944). Kreslírna se tak stala jakýmsi malířským centrem terezínského ghetta, kde byl vedoucí a odpovědnou osobou Bedřich Fritta (1906–1944) a ve

[186] Tamtéž, s. 59.
[187] Tamtéž, s. 440.
[188] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 228.
[189] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. III. Psychologie*. 2006, s. 39.
[190] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie*. 2006, s. 446.

které Kien pracoval až do osudného transportu roku 1944. Kreslírna graficky produkovala četné výkresy, technické plány, grafické úpravy pro oficiální táborové hlášení, návody, grafy a jiné, kde se Kien podílel především na celkové grafické úpravě a dělal grafické předlohy tisků[191]. Produkci kreslírny, kresby a návrhy pak Fritta a Kien docházeli odevzdávat na komandaturu tábora, neboť tiskařský stroj v dílně nebyl[192]. Kreslírna dostávala oficiální zakázky i od německé táborové komandatury k tvorbě propagandistickým optimistickým obrázků z terezínského prostředí[193]. Kien dostal například za úkol vytvořit návrh bankovky (tzv. „ghettokoruny"), které přišly do oběhu v květnu 1943 [194].

Jiná umělecká produkce, na níž se podíleli nejen zaměstnanci kreslírny, byla určená pro vnější prostředí: „(…) *olejomalby a akvarely malované podle pohlednic a dalších předloh, umělecky ztvárněná přísloví na pověšení na stěnu, záložky do knih, figurky* (…)"[195]. Dalším odbytištěm byly umělecké dílny německé firmy Lautscher Werkstätte (v provozu 1942–43) produkující upomínkové předměty a jiné zboží pro německý trh, kde Kien také figuroval[196]. Dílna však byla zavřena poté, co na ní bylo podáno trestní oznámení a zjistilo se, že do tábora pašuje cigarety a další kontraband[197]. Dále pak tzv. „Sonderwerkstätten" neboli dílny zřízené SS komandaturou pro výrobu kopií děl starých mistrů, dekorací a portrétu k obchodním účelům členů SS komandatury[198]. Blodig o „Sonderwerkstätten" dokonce mluví jako o uměleckém protipólu technické kreslírny[199]. Provoz galanterie a uměleckých řemesel (záložky do knih, akvarely, pergamenové zboží, olejomalby, citáty, hlavolamy, bižuterie, pedagogické hračky, dopisní obálky a další drobné zboží) dosáhl v polovině 1942 značné výše[200]. Poslední regulérním uměleckým odbytištěm pak byla „terezínská smetánka", společnost kolem „vysoce postavených" osob terezínské táborové rady a vedoucích členů jednotlivých oddělení s velmi vysokým míněním o svém společenském postavení a se snahou vydržovat si nákladný život i v terezínských poměrech[201]. Pro obyčejného řadového obyvatele

---

[191] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 28.
[192] A 12472. Sb. vzpomínek, č. 2427 (Hana Klingerová, provdaná Marková), s. 3.
[193] PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945*. 1972. s. 8; MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 28.
[194] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 30; ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 168.
[195] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie*. 2006, s. 269.
[196] Jak vzpomíná Eva Guttmanová (rozená Wesecká), která se s Kienem seznámila při jeho grafických kurzech v židovské synagoze a kreslila u něj i před deportací do Terezína, v Terezíně se s ním setkala v Lautschárně, kterou vedl Otta Adler při produkce v L410, dílna na stříkání lamp a jejich kompletaci pro prodej v Německu. (A 8549 Sb. vzpomínek, č. 2317 (Guttmanová Eva, rozená Wesecká), s. 1.).
[197] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 180.
[198] BLODIG, Vojtěch ed al. *Kultura proti smrti*. 2002, s. 57.
[199] Tamtéž.
[200] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 179.
[201] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie*. 2006, s. 46.

nemyslitelné výhody, výjimky, nároky a přístup k potravinám vytvářel nejrůznější příležitosti (narozeniny, společenské seance, oslavy apod.), kde tato „dvorská společnost“, jak ji Adler charakterizuje, vytvářela značnou poptávku po umělecké produkci[202]. Umělci také pracovali na výzdobě esesmanských bytů, kam dodávali požadované obrazy, pro které vyhotovili fresky a kterým dodávali předměty dekorativně-uměleckého charakteru a starali se o jejich interiérovou výbavu[203]. Ze sociologického hlediska je potom zajímavým fakt, že nacistická ideologie stála v rozporu s osobními ekonomickými zájmy členů terezínské SS komandatury, kteří s produkcí terezínských Židů obchodovali dle vlastních potřeb.

> „*Příslušníkům Ghetta nijak nevadilo, že židovské ruce zhotovovaly obrázky a záložky s nacistickou propagandou. Teprve později byla výroba podobných předmětů zastavena*.“[204]

Umělci se podíleli na akci „zkrášlování města“. Zkrášlování ghetta začalo na počátku roku 1944 a mělo připravit (zkrášlit) ghetto na návštěvu mezinárodní komise Červeného kříže. Vytvořilo se tak loutkové divadlo, Potěmkinova vesnice, „*všechny prostory se uklidily,* (…), *umělcům se otevřelo široké pole působnosti*.“ [205] aby ghetto plnilo svoji funkci klamu rajského židovského města. Na jednu stranu byli umělci nuceni produkovat nařízené zakázky, na stranu druhou jim to dovolovalo přístup k jinak prakticky neobstaratelným, výtvarným potřebám a dodávalo jim určitou tvůrčí svobodu spolu s možností uplatnění se. Nucenými zakázkami byly i dokumenty k „*dějinám lágru*“. Precizní a uhlazená perfekcionistická idealizovaná malba na průsvitném papíru byla určena k množení ozalidem, jedinou reprodukční technikou v terezínském ghettu[206]. První návštěva Mezinárodního červeného kříže odjela „spokojená“. Oklamaně spokojená, neboť jak Benz píše, chtěla být oklamána[207] a německá propaganda tedy naplnila svůj cíl – Terezín se stal v mezinárodním měřítku ukázkovým židovským sídlištěm. Ke konci roku 1944 kultura z Terezína prakticky zmizela, kulturní činitelé byli již na podzim 1944 odesíláni transporty na smrt. Opět se objevila a

---

[202] Tamtéž.
[203] Tamtéž, s. 254.
[204] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 179.
[205] Tamtéž, s. 215.
[206] PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín.* 1973, Sv. 3, s. 26.
[207] BENZ, Wolfgang. Vnucené iluze. Úvahy o vnímání a přijímání ghetta Terezín. In *Terezínské studie a dokumenty*. 2002, s. 41.

znovu vynuceně na rozkaz SS počátkem roku 1945, kdy Terezín očekával další návštěvy Červeného kříže[208]. Kulturní produkce v Terezíně se stala jistým lístkem do Osvětimi[209].

Zvláštní pozornost si zaslouží Kienův soubor mnoha barevných kreseb, vytvořených pravděpodobně pro oficiální zakázky SS komandatury k propagandě[210]. V těchto veselých obrázcích hýřících barvami, které měly idealizovaný obsah (stáj, opravářská dílna, zahradnictví, koncerty, divadlo, kavárna) s jasnými konturami a kontrastními barvami forma idealizuje obsah. Celý soubor můžeme jednoznačně označit za kýč, nikoli jen za špatné umění, neboť obsahuje všechny formální znaky kýče. Pomineme-li na chvíli sociologicky-historický relativismus kýče tak, jak ho pomíjí Kulka[211] a soustředíme-li se na umělecké dílo samotné, všechny tři Kulkovy předpoklady k označení této Kienovy série za kýč jsou platné, neboť:

> „*Jeho líbivost* [kýče] *vyplývá z parazitního vztahu k emociálnímu náboji zobrazeného tématu, který u jeho konzumenta vyvolává pozitivní citovou reakci. Podmínka okamžité identifikovatelnosti vysvětluje stylisticky konzervativní charakter kýče a třetí podmínka ukazuje, že kýč, na rozdíl od skutečného umění, neobohacuje naše prožitky*.“[212]

Emociální náboj série opravdu obsahuje: spokojení pracující nebo bavící se lidé, barevné veselé prostředí ihned lehce dešifrovatelné dodávající prakticky okamžitou kladnou emociální odezvu. Její kýčovitá úspěšnost pramení v univerzálnosti vzbuzených pocitů[213], přičemž servíruje tematicky stylizované prostředí, které muselo být dobově všeobecně považováno za příjemné[214], kde teplé barvy maskují negativní terezínské reálie. Oficiální kresby vidí Panochová jako „*předimenzovanou multibarevnost*“ [215]. Dobově zidealizovaná témata (kavárna, společenský život a práce) sice formálně neobsahují výrazové prvky totalitního kýče (tedy nacistického), avšak jeho obsahovou rovinu ano. Tyto idealizované výjevy všedního života terezínských vězňů musí být označeny za kýč už jen proto, že zobrazují neexistující reálie a vzbuzující falešné emotivní pocity. Celá série je násilně

---

[208] PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945*. 1972, s. 31.
[209] Tamtéž, s. 32.
[210] viz PT 1753, Zahradnictví, 1941-44.
[211] KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. 2000, s. 19.
[212] Tamtéž, s. 159.
[213] Tamtéž, s. 44.
[214] Tamtéž, s. 46.
[215] PANOCHOVÁ, Ivana. Kresba a malba v nacistických perzekučních zařízení. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. V. 1939/1958*. 2005, s. 105.

vytrhnuta ze svého platného kontextu a přestavěna do kontextu nového na základě lživé komunikace mezi dílem a jeho percipientem. Tato lež vyvolává emotivní reakce uměle spojené s původním reálným kontextem a recipientovi o něm dává falešné nebo pokroucené informace. Nicméně tato sentimentální emoce je již předem připravená v podobě celkové nálady tematické výpovědi, a pravdivost obsahu tak prakticky není důležitá. Kýčovitost zobrazených témat dešifruje i jejich naprosto jednoduchá a jednoznačná identifikace, kde si za žádných okolností nemůžeme splést obsah jejich vyjádření[216], a transformace asociací je dána ještě před samotnou snahou o dešifrování tématu. Dominantním znakem kýče se proto stává transparentnost celé série, která tedy disponuje onou funkcí „*vábničky*“, kterou Kulka popisuje jako „*přenos konzumenta od znaku k tomu, co na tento znak odkazuje*“ a která „*parazituje tak na asociacích a sentimentech vyvolaným jeho referentem*“[217]. Naprosto jednoduše přitahuje svoji oběť a dodává jí letmé uspokojení, aniž by ji předem nutila k reflexi. O případném masovém přijetí vytvořené série průměrným soudobým recipientem můžeme spekulovat. Důležité je, že pokud byla série opravdu vytvořena jako oficiální zakázka SS komandatury, mohla jen a pouze sloužit k pozitivní propagaci Terezína v řadách nejen židovského obyvatelstva, ale i jako důkaz místní kulturní činnosti. Oficiální totalitní umělecké vyjádření se snažilo vždycky manipulovat masou lidí, aniž by se jakýmkoli způsobem snažilo být opravdovým hodnotným uměleckým vyjádřením. Respektive, kdyby bylo po Kienovi požadováno vytvořit sérii idealizovaných obrázků z terezínského života a zároveň požadováno vytvořit hodnotné umělecké dílo, do jaké míry by její výsledná forma byla užitečná pro táborovou komandaturu? Nechme stranou myšlenku (ač je potenciálně možná), že tento úkol dostal Kien jen pro zábavu táborových dozorců. V tomto případě bychom totiž museli analyzovat umělecké vzdělání a estetickou vyspělost samotných dozorců. V nacistickém Německu umělecky podřízenému estetickému vkusu jasně deklarovaného během výstavy „Entartete Kunst“ roku 1937 vyplývá, že jediným dobově platným uměleckým standardem je právě tento lehce dešifrovatelný eklektický styl vyjádření, který Kien zvolil pro celou sérii. Jakákoli jiná Kienova osobní intence by nebyla komandaturou pravděpodobně pozitivně přijata a série by se tím do dnešních dnů nezachovala kompletní. Jako pravděpodobný scénáře se proto jeví situace, kdy si Kien uvědomoval nacistický umělecký program, a právě proto vytvořil sérii podobného stylu, kde vše závisí na samotné ideji vyvolávající emotivní odezvu, která je rezistentní vůči své estetice[218] a samotná intenzita díla

[216] KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. 2000, s. 57.
[217] Tamtéž, s. 107.
[218] Tamtéž, s. 104.

nemá s estetikou nic společného, jelikož umělecké estetika je plně nahrazena intenzitou emotivní[219]. Řekněme, že kýčovitost vyjádření série si Kien plně uvědomoval, stejně jako si uvědomoval, že případná spokojenost táborové komandatury mu zajistí jinak velmi omezený přístup k uměleckým potřebám jako například k akvarelovým barvám, kterými je celá série vytvořena. Technická stránka celé série je značně chudá, bez jakékoli snahy a umělecký přínos nebo invenci, přinášející ty nejvágnější dobové vyjadřovací standarty; dalo by se říct, až dětskou přitažlivostí obrázků[220]. Neměla by potom celá otázka přístupu Kiena k jeho kýčovitému vyjádření chápána v rovině existenciální? Respektive, měli bychom snad celou sérii chápat jako „Kienův kýč“ nebo „nacistický kýč“? Umělecké vyjádření v táboře pro Kiena byla jednou z mála skutečností, která ho udržela v jeho neustávající naději v lepší budoucnost a mu umožňovala přestát i ty nejhorší životní překážky, které mu nacistický režim jakožto židovskému obyvateli Říše připravil. V každém případě se celá série stává umělecky bezcennou. Kdyby stejným způsobem namalovat kdokoli jiný v letech 1939–1945 všední život v normálních protektorátních podmínkách, pravděpodobně by se dnes dílo nezachovalo a pokud ano, tak s nulovou uměleckou hodnotou. To však neplatí pro hodnotu historickou. Série nám totiž, i přes svoji lživost, demonstruje určité aspekty a reálie terezínských vězňů, poskytuje (i když zidealizované) náhledy na jeho uspořádání a v neposlední řadě je dokladem o kulturní činnosti v Ghettu. Bez ohledu na svoji uměleckou bezcennost je cenným historicko-psychologickým pramenem vhodným ke studiu[221]. Je vhodné dodat, že Kien nebyl jediným, kdo v Terezíně produkoval oficiálně nařízený umělecký kýč. Stejně tak Bedřich Fritta ve svých kresbách (primárně z roku 1942) zobrazuje činorodou produkci a idealizovanou výstavbu ubikací. Nepochybně tato produkce sledovala ideologii nacistické propagandy, avšak nemáme důkazy, že by kresby byly prezentovány osobám vně terezínského ghetta ani že by ghetto opravdu někdy opustily. Je tedy možné, že kresby opravdu nebyly určeny pro vnější styk, ale byly pouhým rozmarem SS komandatury, jež se snažila ve vězněných Židech vzbudit pocit důležitosti.

[219] Tamtéž, s. 105

[220] Pechová ve své stati o malířském odkazu Petra Kiena píše, že malíři museli v oficiálních kresbách potlačit sami sebe a výsledná díla aranžovat a stylizovat do vynikající precizní kresby (PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. 1973, Sv. 3, s. 27).

[221] Porovnej PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945*. 1972. s. 8.

2.4.3. Kien a aféra terezínských umělců 1944

„(…) *Měli za to, že když dají výtvarníkům do rukou papír a tužku, bude všechno v pořádku. Bylo, malovali a kreslili to, co viděli kolem sebe*. (…)“[222].

Veškerá oficiálně neobjednaná produkce v Ghettu, zachycující jeho reálie a každodenní reálný život, byla nelegální. Po necelé dva roky se dařilo díla ukrývat, zazdívat a zakopávat, dokud nepřišla zásadní rána do malířského prostředí – známá aféra terezínských malířů. Část tajně propašovaných obrazů se dostalo skrze české četnictvo mimo Terezín do rukou rodiny sběratele Lea Strasse a skrze ní dále do Švýcarska, což malířům dodávalo motivaci pokračovat v dokumentaci terezínské hrůzy.[223] Před první návštěvou mezinárodního Červeného kříže v červnu 1944 proběhla neočekávaná prohlídka kreslírny Technické kanceláře a ubikace sběratele umění Lea Strasse.[224] Část nelegální produkce se tím pádem dostala do rukou nacistů. Všichni autoři v ní zastoupení byli od 17. července 1944 (tedy až po návštěvě Mezinárodního Červeného kříže) nejprve internováni, vyslýcháni a vězněni v Malé pevnosti a následně s celými rodinami odesláni nejbližším transportem do vyhlazovacích táborů. Přední zástupci terezínských výtvarných umělců a členů kreslírny: Bedřich Fritta, Otto Ungar, Leos Haas, Felix Bloch, Norbert Troller zemřeli buď ještě v Malé pevnosti na následky brutálního zacházení, nebo našli smrt v některém z vyhlazovacích táborů[225]. Aféra se však netýkala Petra Kiena ani Karla Fleischmanna. Je proto nutné najít důvody, proč se Petr Kien, člen místní umělecké elity, nestal obětí aféry terezínských malířů. Nejméně pravděpodobným scénářem je fakt, že Kienova neoficiální tvorba nebyla mezi zabavenými díly. Helga Wolfensteinová-Kingová tvrdí, že Petr Kien a holandský malíř Jo Spier se akce propašování obrazů neúčastnili, neboť se báli jejího odhalení.[226] I kdyby se jeho díla nestala součástí tajné pašovací akce, určitě existovalo značné množství Kienovy oficiálně nelegální tvorby. Kien přeci jen tvořil část těch nejvyspělejších umělců; řekněme z formalistického hlediska, byl součástí umělecké elity. Erich Springer ve své vzpomínce na Petra Kiena tvrdí, že závažné kresby musel Kien zničit[227]. Mohl tak učinit maximálně ve svém bytě, neboť se zdá pravděpodobné, že kdyby býval věděl o kontrole předem, informoval by ostatní malíře

[222] A 4978. Sb. vzpomínek, č. 834 (O. Růžička), s. 34.
[223] BLODIG, Vojtěch ed al. *Kultura proti smrti*. 2002, s. 55.
[224] Tamtéž.
[225] PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945*. 1972. s. 9, BLODIG, Vojtěch ed al. *Kultura proti smrti*. 2002, s. 55.
[226] JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou*. 2001, s. 400.
[227] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 183.

nebo sám zničil závažná díla svých kolegů. Prohlídky a kontroly ale přišly neočekávaně, a proto se jako pravděpodobnější jeví druhá varianta, kdy Kienova díla sice byla součástí zabavených kreseb, avšak nebyla signována. To by i potvrzovalo teorie o problematice určení autorství některých Kienových prací z jeho terezínské sbírky Památníku Terezín[228]. Pokud byl Kien autorem, který své práce často nesignoval, jelikož jim nepřikládal velký význam, lehce mohl z aféry uniknout. Posledním možným scénářem je pak skutečnost, že Kienovy práce byly součástí ilegální zabavené sbírky, byly řádně signované Kienovým jménem, avšak Kienovi se přesto nic nestalo. K tomuto tvrzení nás inspiruje zamyšlení nad autorovou výrazovou formou. V dalších odstavcích bude proveden rozbor umělcova přístupu k malbě a k formě, přičemž bude porovnáván s dalšími umělci, a pomalu tak začneme vidět specifickou Kienovu formu, která od většiny ostatních terezínských umělců postrádá subjektivizaci a démonizaci témat. I když Kien malovat davy lidí v terezínských šancích stejně jako jiní, jeho kompozice postrádají onu kritičnost a pesimistickou náladu, jež byla vlastní dílům umělců, kteří byli zadrženi. Teoreticky tak můžeme tvrdit, že Kienova tvorba sice byla nelegální, avšak nijak nevadila, a proto mohla být tolerována. Připomínáme zde Adlerova slova, že „(…)*reálně nebylo dovoleno vůbec nic, avšak zdánlivě se trpělo vše*.“[229].

Spontánní vězeňská kultura musela zákonitě vznikat především o víkendech, kdy se buď nepracovalo vůbec, nebo ne tolik jako v pracovním týdnu. Výtvarná tvorba pak vznikala převážně v soukromí. Vojtěch Blodig tvrdí, že spontánní výtvarná tvorba prakticky nebyla možné[230], což však vyvrací fakt, že Kien v roce 1944 zorganizoval malou výstavu prací Jana Burky u vchodu do Magdeburských kasáren[231]. Volná umělecká produkce, ačkoli nebyla oficiálně povolena nacistickou komandaturou, byla podporována samosprávou ghetta a často na veřejně přístupných místech pořádala malé výstavy[232].

---

[228] Tamtéž, s. 168.
[229] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 200.
[230] BLODIG, Vojtěch ed al. *Kultura proti smrti*. 2002, s. 51.
[231] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 180. Stejně tak Oliva Pechová zmiňuje, že díla terezínských umělců mohla být vystavována ve veřejně přístupných místech (PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. 1973, Sv. 3, s. 27).
[232] PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. 1973, Sv. 3, s. 26.

2.4.4. Volná tvorba Petra Kiena v ghettu Terezín

Díváme-li se na malbu „V bytě“[233], neubráníme se dojmu terezínského prostředí, neboť dílo se až nápadně podobá Frittovým nebo Fleischmannovým kresbám z Ghetta. Tíživá atmosféra rodinného kruhu, umírající blízký v posteli v bílé barvě ozářený svíčkou, poblíž sedící postava a dvě další, jež tiše sledují dění v popředí – všechny tři v temných šedivých a černých barvách. Temná atmosféra smrti, strohá stylizace značně podobná té terezínské. Práce ale pochází z let 1936–1939, nikoli z ghetta. Podobná tvorba je u Kiena výjimkou, ani v terezínské internaci nevytvářel hutná temná plátna jako jiní umělci. Kien pokračoval ve výtvarném směru, který začal před rokem 1942. V zásadě můžeme říct, že až do pobytu v ghettu Kien pracuje s minimem ostrých kontur a převážně s realistickou kresbou. V Terezíně mu pravděpodobně extrémní prostředí dodalo více odvahy, linie jsou pevnější. Kien začíná kreslit velmi jasně a přibližuje se tím k jedné ze společných charakteristických vlastností téměř všech terezínských umělců – snahou dokumentovat. Ani barevně se Petr Kien příliš od své předchozí tvorby neliší. Prakticky ani nemohl. Barvy byly v Terezíně nedostatkové a většina umělců se musela spokojit s křídou a uhlem. Převažuje šeď bez barev, což vytváří velmi zajímavou atmosféru. Díky práci v kreslírně Technické kanceláře měl Kien k dispozici kromě tužky a uhlu i tuž, rudku nebo pastel. Prostředí Ghetta ho však neovlivnilo tolik jako jiné umělce. Předtuchy smrti vstupují do Kienovy literatury, ne však do jeho kreseb[234]. Témata typu „nesvoboda jako princip života, v němž už si nikdo neklade otázku, v čem spočívá jeho smysl“ tvoří značnou část Kienovi literární tvorby[235]. Stejně jako smích v Terezíně byl prostředkem jak uniknout katastrofě a učinit ji snesitelnější[236], téma „vysmívat se sám sobě“ jako prostředník odstupu od reality se projevuje v opeře Císař Atlantidy[237]. Sebereflexivní charakter smíchu náleží literární kritice Kienova díla, nikoli do díla malířského

Práce i skici tematicky pokračují v započaté linii, namísto namačkaných lidí v brněnských ulicích nyní kreslí zástupy terezínských Židů. Pro studie mu sloužilo vše, co viděl, respektive co mohl vidět. Skici zůstávají v podobném duchu jako před Ghettem, kreslí výjevy z terezínského života (divadelní zkoušky, kabaret na dvoře, divadla na dvorech i ve sklepích, prádelna), studie lidí a terezínské zvířeny, rozpadlé (okrajové), ale i zalidněné části Terezína. Život v Ghettu je v Kienově práci studován skrze postavy v šedých variacích a

[233] Viz PT 10382, V bytě, 1936-39.
[234] JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou.* 2001, s. 391.
[235] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 20.
[236] SCHNEIDER, Franz Markus. Terezínský smích. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 245.
[237] Tamtéž.

velkých barevných plochách. Lidé v kompozici s okolní přírodou nebo zástavbou jsou malí, bezvýznamní. Postavy se v krajině či městě pozvolna ztrácejí, rozplývají se do okolního prostoru a ztrácejí tak svoji individualitu. Krajiny a kompozice prostoru se pomalu ztrácí v nekonečnu – nemají hranice, jsou kresleny do ztracena a nemají pevně vytyčený prostor. Kien tak demonstruje lidskou malichernost a malost. Panochová to vidí jako naplňování programu Pavla Kropáčka, který odmítá *„dokument“* a *„pokus“* jako zamítnutí reality.[238] Kienovy postavy jsou v davu anonymní, bez tváře a jsou vždy co nejdále od oka pozorovatele. Kien si od nich udržoval maximální odstup, ale jen proto, aby pak vzápětí mohl co nejdokonaleji a nejintimněji vystihnout osobnost svých samostatně portrétovaných modelů. Terezínští obyvatelé se ztrácejí v kompozicích Terezínských zdí, aby v zápětí byla jejich individualita vržena do popředí na jejich samostatných portrétech. Na Kiena mnozí vzpomínají:

> *„Kien byl dosti introvertního zaměření, vždy jen přišel a maloval, příliš nekomunikoval.“*[239] *„Koho chtěl nakreslit, ten se mu nemohl uniknout, musel mu sedět a byl jeho pátravým zrakem provrtán skrz naskrz.“*[240]

Petr Kien v Terezíně prožívá vrcholnou a bohužel i závěrečnou etapu své umělecké dráhy. V Ghettu se uplatnil jako nejvýraznější portrétista, neboť portrét v podmínkách ghetta plnohodnotně nahrazoval funkci fotky. Nikde nebylo možné nechat vyrobit fotku nebo se nechat legálně portrétovat, a tak Kien tuto „službu“ prakticky nabízel. Kien nám dík tomu zanechal rozsáhlou portrétní kolekci svých známých a významných terezínských kulturních a uměleckých činitelů, se kterými byl ve styku a se kterými často navazoval úzké přátelství. Jako akcenty Kienova portrétního díla vidí Panochová *„hodnoty čistě výtvarné“* a *„mravní“*.[241] Tahy jsou úhlednější a kompaktnější, práce čitelnější. Kien se soustřeďoval na obličej, zbytek postavy bývá formálně volnější, mnohdy jen náznakový. Pozadí je naprosto vynecháno ve prospěch psychiky člověka a jeho pocitů. Linie se rozpouští v celkovém vyznění a ostrá hranice padá. Tužkou nebo tuší provedené linie jsou jemně odstínované pastelem nebo

---

[238] PANOCHOVÁ, Ivana. Kresba a malba v nacistických perzekučních zařízeních. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. V. 1939/1958.* 2005, s. 109.
[239] A 12472. Sb. vzpomínek, č. 2427 (Hana Klingerová, provdaná Marková), s. 3.
[240] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie.* 2006, s. 481.
[241] PANOCHOVÁ, Ivana. Kresba a malba v nacistických perzekučních zařízení. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. V. 1939/1958.* 2005, s. 109.

hrudkou či pozvolna rozmytými tahy štětcem[242]. Tempo práce se snižuje, práce jsou detailnější a propracovanější. Linie se zdají být jemnější, minimálně u série „líbezných dívek“, studií ženského těla s velmi jemnou modelací vrásek a detailní kompozicí stínu. Kresby bývají jemně lavírovány tuší nebo akvarelem s umně provedeným měkčením světla a kontrastu stínů dodávajících kresbě na realističnosti a hloubce. Zvyšuje se množství aktů a ženských těl bez hlavy (obličeje), jako by tím Kien chtěl zachytit jejich ztrácející se individualitu. Sbírky obsahují i velké množství mužských postav, což je oproti předválečné tvorbě, kdy Kien preferuje studium ženského těla, značná změna. Většina portrétů je kreslena z profilu, popřípadě z en face. Početně nejvíce zastoupené jsou portréty Ilse Stránské, Kienovy manželky a Helgy Wolfensteinové-Kienové, Kienovy terezínské milenky. Malá část portrétní tvorby je nesourodá se svým zbytkem, svojí plošností a expresivitou se více blíží volnějším městským kompozicím. Tato díla získávají na dynamičnosti a intenzitě, jsou výrazově sdílná a obsahují velkou syntézu moderních výtvarných technik. Pechová tak Kiena přirovnává k Gustavu Schorschovi (1918–1945), když u Kiena popisuje jeho syntézu moderního realismu[243]. Ani v Terezíně Kien neztratil nic ze svého poetismu.

Makarova píše, že Kien v Terezíně kopíroval velké mistry[244]. Toto tvrzení by se nám zdálo opodstatněné pouze tehdy, kdyby Kien v některé z německých terezínských produkcí (například při vytvářené kopií olejomaleb) opravdu „velká jména“ historie umění kopíroval, avšak toto tvrzení se doložit nepovedlo. V terezínském ghettu neexistoval volný přístup k replikám uměleckých děl, a pokud tedy Kien opravdu „kopíroval“ velké mistry, musel je „kopírovat“ zpaměti. Toto tvrzení však samo o sobě neguje výraz „kopírovat“. Adler vidí Kiena jako vysoce inteligentního a schopného karikaturistu díky jeho schopnosti vypozorovat charakter portrétované osoby[245]. Existuje série portrétů-karikatur, kde je tužkou a inkoustem vyhotovena podobizna portrétovaného a v některé okrajové části je práce doplněna malou červenou malůvkou jisté asociace. Podle Ericha Springera tyto malé humoristické kresbičky souvisí s vysloveným a nevysloveným přáním portrétovaných[246], dle Stehlíkové jsou to anekdoty zálib či povahy[247]. A tak MUDr. Borgzinnera doprovází malý červený parníček[248]. K portrétu Helgy Wolfensteinové-Kingové připojil umělec červenou karikaturu sama sebe a

[242] PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín.* 1973, Sv. 3, s. 28.
[243] Tamtéž.
[244] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 29.
[245] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie.* 2006, s. 481.
[246] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 183.
[247] PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín.* 1973, Sv. 3, s. 28.
[248] Viz PT 9928, MUDr. Borgzinner, 1941-44.

mistrně tak demonstroval nejen svůj milostný vztah k této ženě, nýbrž i nevyslovenou míru nereality tohoto vztahu, ke kterému se upínal. Helga Wolfensteinové-Kingová je velmi důležitou osobou v příběhu Kienova terezínského života a krom Jürgena tuto skutečnost prakticky všichni opomíjí[249]. Helga Wolfensteinová-Kingová se v Ghettu stala Kienovou milovanou a společně snili o budoucnosti. Tento milostný vztah se oběma stával prostředkem pro opuštění světa hrůzy a umožňoval jim žít „normální život“, který by se mohl odehrávat kdekoli jinde mimo terezínskou internaci. Útěk do minulosti byl podle Adlera klíčový hlavně pro starší lidi a naopak pro mladé byl typický útěk do budoucnosti, když dodává, že „*iluze nahrazovala narkotika*“[250]. Milostný vztah s Helgou Wolfensteinovou-Kingovou mu toto narkotikum dodával, ačkoli si ho byl vědom. Kienova láska k Helze Wolfensteinové-Kingové byla o to více vystupňována terezínskými poměry, kde často city dosahovaly míry afektu. Avšak Kienova láska k této ženě, tak jak je podávána samotnou autorkou, se zdá byt komplikovaná. Karikatura sebe samotného u portrétu Helgy Wolfensteinové-Kingové, stejně jako Kienovo dobrovolné rozhodnutí podstoupit transport na východ značně pozměňují význam slov Helgy Wolfensteinové-Kingové, která popisuje Kienovu extrémní náklonnost a která Kiena zbožňovala až do své smrti. Ačkoli Kien miloval dvě ženy najednou, jeho rozhodnutí nám ukazuje, který život si nakonec vybral. O skutečných cílech podzimních transportů nemohl pochybovat, neboť Helga Wolfensteinová-Kingová barvitě líčí, jak celou noc bojoval o její život, když byla zařazena do transportu a nakonec se bezvládně zhroutil[251].

> *„Objektivní změny nelze ignorovat, protože člověk chce nadále existovat, nicméně je ale ignoruje natolik, nakolik se domnívá, že to neohrožuje jeho fyzickou existenci. „Anuluje“ stávající skutečnost a uchovává si tu minulou nebo ve shodě s přáním fixuje skutečnost příští, jež je se zmizelou spřízněna*“[252].

Helga Wolfensteinová-Kingová poskytovala Kienovi životně nutný útěk do fantazie, stejně jako on sám plnil stejnou funkci pro ni. Petr Kien pomohl Helze k přežití, avšak pro něj zůstala ve vysněném světě Terezína, který dobrovolně opustil. Těžko pak lze věřit větám, že Kien dělal všechno proto, aby s ní mohl po válce žít[253]. Helga Wolfensteinová-Kingová je

---

[249] Například Makarová si vystačí se zmínkou o Kienově přátelství s Helgou Wolfensteinovou (MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 28.
[250] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. III. Psychologie*. 2006, s. 61.
[251] JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou.* 2001, s. 339.
[252] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. III. Psychologie*. 2006, s. 48.
[253] Terezínské dopisy adresované své manželce Ilse Stránské jsou velmi intimního charakteru, Kien Ilse nazývá moje všechno a adresuje ji mnohem střízlivější a umírněnější věty, ze kterých je však cítit obrovská citová vazba.

nejčastěji portrétovaná žena v Kienových terezínských sbírkách z období Ghetta. Jako člověk měla na Kiena obrovský vliv a poskytovala mu kreativní přístřeší. Jejich milostného vztahu si všimli i ostatní. Na známé kresbě Leo Haase „Kreslírna“ [254] z roku 1943 vidíme v popředí v čele stolu pracujícího Kiena a na opačném konci zasněně Helgu Wolfensteinovou-Kingovou, jež na něj zasněně hledí a jež svým odlišným chování mezi ostatními pracujícími dodává kresbě zvláštní napětí a atmosféru, což jistě Leo Haas nezachytil náhodou.

Navzdory všem snahám o útěk mimo realitu a ulehčení situace, Kien nepodléhal panickým záchvatům, neměl problém se schopností úsudku, nebyl k okolním věcem netečný, nebyl pesimistou, věci nepřikrášloval ani neviděl negativně, nesnažil se zachránit některou z táborových „životně nutnou“ činností, nebyl bezohledným ani podlézavým člověkem a podle Adlerových 14 hlavních typů vězňů[255] se Kien podobá realistům, kteří se snažili balancovat mezi pesimismem a optimismem, byli dostatečně inteligentní a dostatečně sebekritičtí, okolní realitu přijímali, ale snažili se ji pochopi,t avšak měli od ní jistý odstup a často se aktivně zapojovali do táborového dění. [256] Kien se svým charakterem přibližuje „*lidem pevné vůle*“, jelikož jeho myšlenky byly vázány na budoucnost, což mu dodávalo jednak určitou míru zodpovědnosti ke svým blízkým a zároveň poskytovalo prostoduchost ve světě fantazie. Kiena lze také zařadit mezi „*lidi pomáhající*“ a „*dobrotivé*“[257]. Petr Kien i někteří další umělci podávali pomocnou ruku nově příchozím umělcům a snažili se jim vyjednávat lepší životní podmínky a ochranu před transporty z Terezína. [258] Kien byl ve svém jádru dobromyslný, avšak jeho aktivita hraničila často s naivitou. Adler o Kienovi mluví:

> *„(…) občas ztratil míru i sebekritičnost, přesto však zůstal půvabně naivní, původní a plný nápadů, přitom nezištný přítel a pomocník všech ostatních umělců. Jeho záměrem byla pravda, nikoli obžaloba*“[259].

Přesto si Kien své postavení a chování plně uvědomoval, neboť píše: „*Nyní stojím jako vůl na hoře a jsem jako obvykle zcela spokojen, neboť ostatní volové mě ověnčují.*“[260] Dle Adlera se jako individuum mohl člověk v ghettu dívat nebo nedívat, podílet se nebo se

---

[254] PT 1541, Leo Haas. Kreslírna, 1943.
[255] 14 typy dle Adlera jsou: „*Zlomení, bojácní, omráčení, bezmyšlenkovití, pesimisté, realisté, optimisté, lidé s iluzemi, aktivní, brutální, oportunisté, lidé s pevnou vůle, lidé pomáhající, lidé dobrotiví*“. Viz ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. III. Psychologie*. 2006, s. 53.
[256] *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. III. Psychologie*. 2006, s. 55.
[257] Vzpomeňme si na jeho obětavou snahu pomoci umělcům z příchozích o ochozích transportů.
[258] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie*. 2006, s. 478.
[259] Tamtéž, s. 481.
[260] A 9314. Neadresovaný dopis Petra Kiena. Překlad Michaela Buriánková.

nepodílet na jeho dění. Kombinací těchto čtyř aspektů Adler popisuje čtyři základní typy chování v ghettu[261]. Petr Kien se častěji díval. Nebyl egoistou, jenž věřil v dobro svého jednání, aniž by si uvědomoval jeho následky, a uvědomoval si reálný kontext koncentračního tábora. Jakožto pracovník Technické kanceláře se plně podílel na jeho dění. Avšak pokud hlavní charakteristikou člověka, který se na táborovém dění nepodílel, je pasivní odpor a výsměch celému systému[262], Kien balancoval na pomezí obou. Dokladem je například plakát s textem *„Pan Cvok: Na co zkrášlování města? Stejně půjdu brzo s transportem.“* vytvořen Petrem Kienem[263]. Kien také možná navrhoval i některé divadelní dekorace[264], ačkoli postrádáme přímé důkazy. Jediným vodítkem je Kienovo úzké přátelství s významnými kulturními činiteli, jako byl například Gideon Klein[265], a Kienova značná literární produkce včetně divadla. Krom grafických zakázek v Technické kanceláři se Kien volné grafické tvorbě nevěnoval. Ani nemohl. Použití ozalidového tisku, jediné „dostupné“ masové rozmnožovací techniky v Terezíně, k jiným než oficiálním účelům schválených gestapem by pravděpodobně znamenalo okamžitou smrt.

Příčinu Kienova dobrovolného podstoupení transportu z ghetta Stehlíková vidí v kontextu podzimu 1944, kdy po odjezdu delegace Červeného kříže veškerá kulturní produkce utichla a byla na čas zakázána[266]. Stejně jako Kien zvolil například George Kafka, oblíbený předčasně umělecky vyspělý básník, kterého s Kienem svazuje podobný příběh. Dobrovolně nastoupil transportu na východ v roce 1944, když jeho matka byla zařazena do Osvětimského transportu. Ve 23 letech tak stejně jako Kien zemřel na následky bídy krutého režimu v Schwarzheide.[267] Stejně dopadl i mladý obdivovaný pianista a Kienův přítel Gideon Klein, když byl v roce 1944 odeslán do Osvětimi a zemřel na následky výstřelu roku 1945 při evakuaci tábora.[268] Podle nepotvrzené zprávy Petr Kien nezemřel ihned po příjezdu do Birkenau, ale později. Hana Anděrová, jedna z Kienových žaček, ve svých vzpomínkách

[261] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. III. Psychologie*. 2006, s. 39.
[262] Tamtéž, s. 44.
[263] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 213.
[264] PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín.* 1973, Sv. 3, s 28.
[265] A 4452 Sb. vzpomínek, č. 638 (Burešová Charlotta).
[266] STEHLÍKOVÁ, Blanka. *Malíři v ghettu Terezín*. 1991, s. 4.
[267] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie.* 2006, s. 486.
[268] Tamtéž, s. 490

tvrdí, že Kien snad nezemřel v plynové komoře, ale na infekční nemoc.[269] Naopak Blodig uvádí malířovu smrt v plynové komoře v Osvětimi.[270]

Před transportem z ghetta Kien věnoval kufr s asi čtyřmi sty kresbami Helze Wolfensteinové-Kingové, která ho schovala na infekčním oddělení Ghetta.[271] 16. října 1944 odváží transport *Er* Petra Kiena (*Er-359*), jeho otce Leonharda Kiena (*Er-694*), matku Olgu Kienovou (*Er-695*) do Osvětimi. Manželka Ilse Stránská odjela již 6. října 1944 transportem *Eo* (*Eo-180*). Její matka Marta Stránská (*Eq-157*) a její otec Karel Stránský (*Eq-156*) o dva dny později transportem *Eq*.

2.4.5. Petr Kien a malíři v Ghettu Terezín

> *„Žiji, dokud tvořím a jsem schopen kulturu přijímat. Má kresba, báseň, divadlo, hudba, a zpěv v tomto prostředí hladu, bahna a nemoci, to nejsou pouze produkty záliby, ale plody mocného ducha, jenž se dokáže povznést nad všední drastickou zkušenost – nikoli k jejímu zapomnění, ale k jejímu překonání“*[272]

Tyto řádky do velké míry vystihují jak Kienův přístup, tak i přístup většiny „profesionálních“ umělců k tvorbě v Terezíně. Kultura a umění stimulovalo. Jako jedni z mála měli umělci to štěstí, že se mohli věnovat tomu, co si zvolili již před terezínskou internací.

> *„Věznění jsme neunikli. Ale sázeli jsme všechno na to, abychom se osvobodili. Rozehrávali jsme svou chuť do života. Přes tíživou omezenost, jež v ghettu panovala, jsem našel báječnou mansardu, kde jsem miloval a maloval svůj model“* [273], vzpomíná na mladé umělce v Terezíně Jan Burka.

Produkce terezínských umělců dokázala, že v extrémních podmínkách a s minimem potřebného vybavení lze vyprodukovat kvalitní umělecká díla a podat tak světu subjektivní výpověď vlastního svědectví o Terezíně. Jako ve všech terezínských spotřebních odvětvích i v

---

[269] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 186. Oliva Pechová za pravděpodobný důvod Kienovi smrti uvádí tyf (PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. 1973, Sv. 3, s. 29).
[270] BLODIG, Vojtěch ed al. *Kultura proti smrti*. 2002, s. 96.
[271] JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou*. 2001, s. 381. Porovnej MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien*. 2009, s. 34.
[272] PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945*. 1972. s. 4.
[273] JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou*. 2001, s. 387.

kreslírně scházel potřebný materiál. Pokud materiál došel a nešel obstarat ilegální cestou, musely se používat náhražky – použité balící papíry, uhle, pytle, prostěradla nebo povlečení apod. Umělci si vypomáhali, jak jen mohli, Kien kreslil na rub předem rozřezaných starých plánů pevnosti a domů a pro potřeby olejomaleb používal jutu ze starých pytlů[274], Karel Flaischman zase například používal zadní stranu lékařských žádanek k vyšetření k portrétování[275]. Nedostatek materiálu je také důvodem Kienových kreseb a studií malých formátů a primární příčinnou velké shody v barevnosti všech terezínských umělců, barvy byly vysoce nedostatkové. Umění v samotném Ghettu bylo mnohem jednodušší než v sousedící věznicí Malé Pevnosti. V Malé pevnosti se umělecké vyjádření vyšplhalo k extrémním podmínkám, ke kterým by v Ghettu pravděpodobně nikdy dojít nemohlo. Kreslilo se na všechno, včetně toaletního papíru, tiskoviny byly více než vzácné a maximální získanou odměnou mohla být kostka cukru nebo kousek chleba[276]. I v ghettu byla směna za umělecké dílo často naturální povahy[277]. *„Každá potravina měla svou pevnou cenu a směnnou hodnotu. Běžným platidlem byly cigarety a chléb. (…)“* [278].

Terezínskou volnou výtvarnou tvorbu je třeba chápat v individuální rovině každého jednotlivého umělce. Individuální přístup je nutný, neboť kresby primárně sloužily k umělcově osobní katarzi, nikoli ke kolektivnímu vnímání jako například hudba nebo divadelní produkce. Primárním tématem umělců byla potřeba vyrovnat se s realitou, zejména pak útěk do fantazie nebo snaha dokumentovat skutečnost je jejím vyústěním. Výtvarná činnost má ve vězeňském prostředí funkce komunikace s minulostí a budoucností[279]. Umělci se odklonili od formálních postupů, od všeho naučeného a všeho, co by mohlo narušit „naléhavost jejich sdělení“[280]. Většina terezínských malířů se stala dokumentaristy[281] snažícími se zaznamenat všudypřítomnou hrůzostrašnou realitu. Jako by se jejich původně humanisticky laděná předválečná tvorba pozastavila a umělci přehodnotili svá stanoviska. Z nezúčastněných pozorovatelů reality se stali pod nátlakem okolností zúčastnění kritici.

---

[274] PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín.* 1973, Sv. 3, s. 27.
[275] PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945.* 1972. s. 9.
[276] SUCHÁ, Václava - NOVÁKOVÁ, Jana, *Umění za pevnostními valy : kresby vězňů Malé pevnosti Terezín.* 1992, s. 2.
[277] Porovnej PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945.* 1972. s. 4.
[278] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie.* 2006, s. 189.
[279] PANOCHOVÁ, Ivana. Kresba a malba v nacistických perzekučních zařízení. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. V. 1939/1958.* 2005, s. 105. Srovnej ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. III. Psychologie.* 2006, s. 61.
[280] STEHLÍKOVÁ, Blanka. *Malíři v ghettu Terezín.* 1991, s. 3
[281] Mluvíme-li o terezínských malířích, máme namysli především umělce z povolání. Pro neprofesionální umělce v Terezíně je dokumentární charakter tvorby opravdu typický (STEHLÍKOVÁ, Blanka. *Malíři v ghettu Terezín.* 1991, s. 1).

Nebylo příliš času na přemýšlení, muselo se jednat ihned a jakkoli stylizovaná tvorba měla primárně informovat okolní svět o tom, co se děje za pevnostními zdmi, a zachovat obrazovou vzpomínku. Subjektivnost autorských přístupů k tvorbě dodává jejich tvorbě značnou výpovědní hodnotu a stejně tak nabízí individuální stylizaci. Kien se však takovým zúčastněným svědkem nestal a jeho práce by mohly být velmi jednoduše zaměnitelné se svou předválečnou produkcí, což jen potvrzuje případnou zaměnitelnost jeho děl. To potvrzuje i Kienův terezínský žák Jan Burka:

> *„Jeho výtvarné práce nikdy nezobrazovaly strádání nebo krutost. Vždy představovaly dokonalost a tvorbu nejvyšších hodnot. I když vznikly v Terezíně, mohly být stvořeny kdekoli jinde, se stejným výsledkem.“*[282]

Terezínští umělci mají velmi blízko k sociálně laděným realistům a naivistům (civilistům) 20. let 20. století. Témata jsou ve výsledku stejná – sociální. Zobrazují těžkou sociální situaci místního obyvatelstva, a když pomineme historický kontext děl a porovnáme-li obrazovou stylistiku a výpověď děl autorů, jako byli Jan Rambousek[283] (1867–1945) nebo Karel Silovský[284] (1877–1942) s terezínskými umělci, jsou si velmi blízké. Samotná stylizace s jednoduchými a jasnými liniemi ve velmi ponuré atmosféře s jasnou pesimistickou atmosférou hospodářské situace by mohla být snadno zaměnitelná s terezínskými umělci. Respektive, kdyby tato díla byla přenesena do výtvarného kontextu Terezína, jediný rozdíl by informovaný recipient shledal v tom, že díla obou umělců jsou tisky. Snaha o maximální vyjádření s minimálními prostředky je příčinnou expresivní volné tvorby většiny terezínských umělců. Společná potemnělá atmosféra používá jako nejdůležitější výrazový prvek světlo, které dílům dodává dramatičnost a svým výrazem se přibližuje k tvorbě skupiny Sedm v říjnu[285]. Nejtypičtějším tématem terezínské každodennosti je nouze o místo[286]. Velmi častými motivy jsou i pohřební vůz, staří lidé, chléb, materiál, vlečka, pekárna a šance, jež se staly téměř až symboly Ghetta. Pro Kiena jsou typické především hradební šance, které velmi často maloval. Zdá se nepravděpodobné, že by se ve své práci Kien tematicky příliš limitoval. Limitovalo ho prostředí, ve kterém tvořil. Kien zanechává svoje postavy v totální anonymitě

[282] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 180.
[283] Například díla „Tramvaj“ (1926), „Revoluční“ nebo „Karrenzieher“ (1919).
[284] Například dílo „Elektrická tramvaj“ (1926)
[285] STEHLÍKOVÁ, Blanka. *Malíři v ghettu Terezín*. 1991, s. 3.
[286] BLODIG, Vojtěch ed al. *Kultura proti smrti*. 2002, s. 17.

bez jakéhokoli emotivního vyjádření, a jeho tvorba se tak vymyká dokumentární činnosti[287]. Ačkoli většinu umělců spojuje tematika zobrazovaná v jejich dílech a shodují se v například ve vyobrazení namačkaných obyvatel Terezína, Kien zaujme svoji neutrálností, s kterou k tématu přistupuje. Jím zachycený dav je anonymní a prakticky se dá zaměnit s kterýmkoli jiným davem na jiném místě. Oproti například Bedřichu Frittovi, který zachycuje všudypřítomnou bídu a beznaděj velmi silnou expresionistickou formou a stylizací. Strach z vizuálního vyjádření kreseb a maleb terezínských umělců vyúsťuje v kontrolu obrazů dne 28. března roku 1945, kdy byla jejich velká část nenávratně zničena.[288]

Terezínští umělci, mezi nimi i Kien[289], se nezřídka stávali učiteli a vychovateli v dětských domovech (*Jugenheimech*), kde mladým poskytovali nejen výuku a přednášky, ale pro které též vytvářeli hračky, loutky, obrázky.[290] Pro Terezín je typická velmi oblíbená produkce šitých loutek. Mnoho z nich navrhoval Kien[291] a tak dnes můžeme v terezínském Muzeu Ghetta vidět například jím zhotovenou figurku Rabína. Oblíbení umělci (hudebníci, herci a malíři) měli své mecenáše, především pak malíři a kreslíři, kteří nahrazovali fotografie, tisky a reprodukce, které se zde nedaly pořídit. Odměnou bylo jídlo nebo cigarety. *„Někteří malíři, mezi nimi Kien a Außenberg, své pokoje vymalovali veselými freskami; následně si fresky objednali i další lidé.“*[292]

2.5. Franz Kien nebo František Petr Kien?

Autorství některých nepodepsaných, ale i podepsaných Kienových prací může být sporné. Dle Stehlíkové může být část zátiší připisovaných Kienovi z terezínských sbírek pracemi jeho kolegy a žáka Jana Burky nebo pracemi někoho jiného z okruhu jeho přátel.[293] Jako důkaz pak Stehlíková ukazuje na sblížení výtvarného projevu, mladost autorů a nepotřebnost signovat výsledná díla[294]. Jedním z důkazů, že autorství Kienových obrazů je sporné, je i výpověď Jana Burky, který poukazuje na to, že v katalogu putovní výstavy

[287] PANOCHOVÁ, Ivana. Kresba a malba v nacistických perzekučních zařízení. In LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. V. 1939/1958.* 2005, s. 109.
[288] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. 2006, s. 249.
[289] A 6609. Sb. vzpomínek, č. 2029 (Bassová Valerie), s. 2.
[290] PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945.* 1972. s. 23.
[291] BLODIG, Vojtěch ed al. *Kultura proti smrti*. 2002, s. 58.
[292] ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie.* 2006, s. 478.
[293] STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In: *Terezínské studie a dokumenty*. 2000, s. 168.
[294] Tamtéž. Porovnej PECHOVÁ et al.1972: 13.

Kienových prací po italských městech z roku 1991 jsou zahrnuty i některé jeho práce[295] a dodává, že s Kienem v Terezíně často malovali společně.

Při procházení sbírek Kienových děl si nemůžeme nevšimnout často rozdílného podpisu děl. Nalezneme jeho podoby od „F. Kien“ přes všemožné modifikace jména jako „P. F. Kien“ až po skromné „P. K.“ Na vysvědčení německé reálky v Brně[296] je titulován jako „Franz Kien“. V oddacím listě Kiena a Ilse Stránské je Kien jmenován jako „František Kien“[297]. Na zdravotním vysvědčení z roku 1939 uvádí plné jméno „František Petr Kien“[298]. Václavek tvrdí, že své obrazy podepisoval „Petr Kien“, ačkoli jeho jméno bylo Franz Kien[299], s čím však nelze úplně souhlasit. „F. Kien“ používal pravděpodobně jako německou variantu „Franz Kien“, kterou najdeme na obrazech hlavně z 30. let. 20. století a „P. Kien“ pravděpodobně jako českou variantou „Petr Kien“. Makarova tvrdí, že „*proměny Kienova jména souvisí se samotnými československými dějinami, s formováním Kienovy osobnosti a s jeho sebeidentifikací*“ [300]. Procentuálně nejpočetnější autorův podpis je však jednoduchý „F. Kien“ nebo ještě jednodušší „Kien“. Podpisy typu „F. P. Kien“ (s uvedením roku) jsou pouze z předterezínské tvorby. Naopak podpis na finálních návrzích přebalů knih je pouze ozdobné „K“. V terezínském ghettu Kien nenavázal blízký kontakt s německými výtvarnými umělci[301], a naopak se plně identifikoval s českou skupinou výtvarníků kolem kreslírny Technické kanceláře. Avšak jeho literární produkce byla psána německy. Ztrácel a znovunalézal tedy Kien svoji osobnost?

Nelze se proto divit, že v některých případech může být autorství sporné a jen velmi těžko lze zjistit, zda mohou být i dodatečné podpisy potenciálně falšované v době ukončování existence Ghetta a objevení Terezínských umělců. V chaosu, který po opuštění SS posádky Ghetta a jeho předání Červenému kříži nastal, jistě nebylo těžké díla omylem zaměnit nebo narychlo signovat předpokládaným umělcem. Je možné, že další Kienovy práce čekají na své objevení. Mnoho umělců ze strachu před kontrolou svá díla zakopávala, zazdívala nebo jinak schovávala a mnoho dalších si terezínští vězni odvezli s sebou na svoji konečnou cestu transporty z Terezína do vyhlazovacích táborů.

---

[295] JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou.* 2001. s. 403. I Pechová si všímá podobnosti obou autorů, když píše, že se Burka snažil Kienovi připodobnit (PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945*. 1972. s. 13).
[296] PT 8406/13-15, Vysvědčení Petra Kiena z německé reálky, 1939.
[297] PT 8397, Oddací list P. Kiena a I. Stránské, 1940.
[298] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 103.
[299] VÁCLAVEK, Ludvík. Literární tvorba Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín.* 1973, Sv. 3, s. 24.
[300] MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien.* 2009, s. 15.
[301] VÁCLAVEK, Ludvík. Literární tvorba Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín.* 1973, Sv. 3, s. 24.

III. Závěr a resumé

Snažili jsme se na Kiena dívat v jeho historicko-kulturním kontextu a najít paralely k pochopení jeho výtvarné činnosti. Našli jsme a pokusili jsme se objasnit dvě hlavní vývojové linie Kienovy tvorby: linii novoklasicismu, kterou nalézáme v celé Kienově tvorbě a která byla v kontaktu avantgardních tendencí první poloviny 20. století, a zároveň linii užité grafiky. Část textu byla z těchto důvodů věnována dvěma významným osobnostem, které měly zásadní vliv na Kienův umělecký rozvoj: profesoru Vilému Nowakovi (1886–1977), jehož ateliér Petr Kien navštěvoval při svých studiích na Akademii výtvarných umění v Praze, a Jaroslavu Švábovi (1906–1999), který roku 1939 přebral Officinu Pragensis, grafickou školu, kam Kien docházel na kurzy užité grafiky. Skrze pochopení výtvarné činnosti těchto dvou autorů jsme dostali solidní bázi k interpretaci výtvarné tvorby samotného Petra Kiena. Vilém Nowak se po počátečních experimentech s avantgardním vyjádřením vrací k modernistické syntéze výtvarných postupů a jako známý krajinář pokračuje v klasicistní tradici chápání výtvarnosti. Skrze Nowakův syntetismus Kien přebral tradici barokní „tělesnosti“ a „smyslnosti“, když sledoval podobný pohled na umělecké vyjádření skrze, například, chápání světelnosti a skrze náměty svých prací (portréty a krajiny). I Kien experimentovat s avantgardními postupy meziválečných let 20. století (tyto tendence byly představeny blíže v kapitole *2.3.3. Skici a studie, karikatura*), avšak ty nakonec vedly k modernistické syntéze práce. Skrze Jaroslava Švába Kien dosáhl technické standardnosti a pravidel reklamní tvorby naučených v Officině Pragensis, neboť pochopil potenciální existenciální zajištění skrze svět reklamní tvorby. Přesto je Kien příkladnou výjimkou meziválečné umělecké užité grafiky, neboť jeho práce obsahují vysokou mírou intenze a jsou umělecky hodnotné. Od roku 1942 Kien nemá žádný kontakt s okolním uměleckým světem, pouze s umělecko-kulturním kontextem ghetta Terezín. Jako nutné se ukázalo představit ojedinělý charakter kulturní činnosti a kontext umělecké tvorby v ghettu Terezín, neboť chápat Kienovo výtvarné vyjádření mimo reálné podmínky Ghetta by vedlo k jeho nekonečnému zkreslování. Kulturní činnost v realitě koncentračního tábora se stávala nařízenou drogou, která dovolovala vězněným na chvíli zapomenout na okolní realitu, neboť *„Terezín měl vždycky budit zdání. (…) Byl fatou morganou, umělou Mekkou. Byl jí vždy uboze. (…)“*[302]. Po celou dobu internace Kien pracoval v kreslírně Technické kanceláře, která se stala určitým malířským centrem ghetta. Kien se tak stal prominentním občanem ghetta,

[302] A 4978. Sb. vzpomínek, č. 834 (O. Růžička), s. 98.

což mu dávalo řadu privilegií. To nejdůležitější, ochrana před transporty mimo ghetto, však byla na podzim roku 1944 zrušena a Kien neunikl smrtelné mašinérii nacistického konečného řešení židovské otázky.

Pro celou Kienovu tvorbu jsou typické temnějších barvy často použité s kontrastní bělobou nebo červení. Ve svých pracích Kien harmonizoval lidskou přítomnost ve výsledné kompozici, kde jeho postavy působí jako samozřejmá součást obrazů. Lidé se v krajině či městě pozvolna vytrácejí, splývají s kresbou, ale jen proto, aby jejich individualita byla v zápětí maximálně předhozena do popředí v samostatných portrétních pracích. Za vrchol Kienovy práce považujeme právě jeho portrétní činnost. Z předválečných let se nám zachovala kolekce vysoce kvalitních olejových portrétů, kde je rozehrána zajímavá a dobře provedená partie světla a stínů a kde nám Kien připomíná práci s barokním šerosvitem; hrou odrazů světla z okolního prostředí a kontrastní bílou pak navazuje na impresivní myšlenky světelnosti a vytváří hodnotnou modernistickou syntézu. V portrétní činnost pokračoval i za své téměř čtyřleté (1941–44) terezínské internace zakončené fatálním transportem do vyhlazovacího táboru Auschwitz II Birkenau v Polsku, kde svoji výtvarnost rozvíjel v jiných, docela odlišných podmínkách. Jeho portrétní činnost zaujímá významné místo v kolekci portrétů Památníku Terezín a dovoluje nám blíže poznat a identifikovat osudy zmizelých Židů.

Pokud by Kien býval holocaust přežil a ve své umělecké činnosti pokračoval, s nejvyšší pravděpodobností by se stal běžnou součástí učebních osnov výtvarné výchovy. Díváme-li se na obsáhlost autorova odkazu tak, jak je nám dosud známý, a porovnáme-li ho s autorovým věkem, lze si lehce představit jeho potenciální (celoživotní) výtvarnou nebo literární produkci. Petr Kien není ani dnes známou osobností a nepatří mezi obecně známá jména výtvarných dějin. Zemřel v 25 letech, tedy dříve, než mohl být jeho umělecký potenciál dostatečně rozvinut a představen širokému publiku. Poslední necelé čtyři roky svého života tvořil v omezených podmínkách terezínského ghetta, kde jeho literární tvorba dosáhla pozoruhodné kvality a i s minimálními materiálními podmínkami nám zanechal rozsáhlé výtvarné dílo. Detailnější rozbor Kienovy literární produkce by mohl doplnit některé otázky, které jsme si položili k vysvětlení jeho výtvarné činnosti. Především by mohl umožnit proniknout hlouběji do umělcovy mysli, a tím i zpětně reinterpretovat některé odpovědi. Detailní rozbor Kienovy literární tvorby je pro případné pokračovaní započaté práce žádoucí.

K objevení Franze Kiena došlo až v roce 1971[303] jako Petra Kiena, kdy Terezínské muzeum uspořádalo první výstavu jeho prací a od Julie Gleischerové (tety Helgy Wolfensteinové Kingové) převzalo kufr[304] s čtyřmi sty dvaceti šesti kresbami, dvaceti sedmi skicáři a malbami, které Helga Kingová u Julie Gleischerové uložila před svoji emigrací do USA[305]. Kienova tvorba je dnes k vidění ve stálých expozicích Památníku Terezín. Od roku 1971 bylo možné Kienovy práce vidět na následujících výstavách: v letech 1990 až 1991 na putovní výstavě po italských městech, v roce 1999 na výstavě originálních obrazů v Solingenu[306], roku 2005 v prostorách ČSOB Varnsdorf, v roce 2008 v německém Ausstellung a v roce 2009 v Malé pevnosti Terezín, kde se jeho doposud největší výstava nabídla širšímu publiku. V roce 1976 se Petr Kien stal tématem absolventského dokumentárního filmu FAMU Viktora Polesného „Malíř č. 855“.

[303] PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín.* 1973, Sv. 3, s. 28.
[304] Detailní popis osudu kreseb z kufru, včetně otázky vlastnických práv, Jürgen velmi detailně popisuje na stranách své monografie *Putování opuštěnou literární krajinou* (JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou*. 2001, s. 382-384.).
[305] JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou*. 2001, s. 383.
[306] Tamtéž, s. 385.

IV. Literatura a prameny

Obrazové prameny

Památník Terezín, Petr Kien (před Terezínem) PT 3053 – 3255, Sbírkový katalog,

Památník Terezín, Petr Kien (před Terezínem) PT 8587 – 9459, Sbírkový katalog.

Památník Terezín, Petr Kien (před Terezínem) PT 9460 – 9999, Sbírkový katalog.

Památník Terezín, Petr Kien (před Terezínem) PT 9557 – 9561, Sbírkový katalog.

Památník Terezín, Petr Kien (před Terezínem) PT 10000 – 10119, Sbírkový katalog.

Památník Terezín, Petr Kien (před Terezínem) PT 10340 – 10449, Sbírkový katalog.

Památník Terezín, Petr Kien (před Terezínem) PT 10612 – 11341, Sbírkový katalog.

Památník Terezín, Petr Kien I./III. PT 3053 – PT 9615, Sbírkový katalog.

Památník Terezín, Petr Kien II./III. PT 9824 – PT 10250, Sbírkový katalog.

Památník Terezín, Petr Kien III./III. PT 10251 – PT 11769, Sbírkový katalog.

Památník Terezín, Petr Kien (ghetto Terezín) PT 1751 – PT 13345, Sbírkový katalog.

Památník Terezín, Petr Kien ghetto Terezín PT 86 – PT 9939, Sbírkový katalog.

Památník Terezín, František Petr Kien PT 2293 – PT 10696, Sbírkový katalog.

Literární, písemné, evidenční a osobní dokumenty k osobě Petra Kiena a jeho rodiny.

Památník Terezín, Blahopřání Happy New Year s aversem, PT 10352.

Památník Terezín, Dopis s 6 perokresbami pro snoubenku Ilse, PT 8415 (2 listy).

Památník Terezín, Fotokopie potvrzení žádosti o americké vízum pro P. Kiena, 1939, PT 7086.

Památník Terezín, Fragment filmového scénáře, PT 7105.

Památník Terezín, Fragment slovníku s ironickým výkladem slov, PT 8422.

Památník Terezín, Oddací list P. Kiena a I. Stránské, 1940, PT 8397.

Památník Terezín, Opis vysvědčení Akademie Výtvarného umění v Praze pro P. Kiena – letní semestr 1937/38, 1938, PT 8407.

Památník Terezín, Pohádková hra v rýmech, PT 8413.

Památník Terezín, Pozvánka grafické školy Officiny Pragensis na výstavu, 1941, PT 7084.

Památník Terezín, Seznam vystěhovaleckých svršků Petra Kien z 29.1.1940, 1940, PT 7087.

Památník Terezín, Výměr invalidního důchodu pro Leonharda Kiena, 1942, PT 8399.

Památník Terezín, Zpráva o bytové přihlášce P. Kiena v Brně, 1929, PT 8394.

Památník Terezín, Vysvědčení Petra Kiena z obecné školy, reálky a německé reálky, PT 8404 – 8406 (21 listů).

Prameny osobní povahy

Památník Terezín, inv.č. A 9301 (dopis Petra Kiena rodičům).
Památník Terezín, inv.č. A 9302 (dopis Petra Kiena rodičům).
Památník Terezín, inv.č. A 9303 (dopis Petra Kiena rodičům).
Památník Terezín, inv.č. A 9304 (dopis Petra Kiena Kamile Salls).
Památník Terezín, inv.č. A 9305 (dopis Petra Kiena rodičům).
Památník Terezín, inv.č. A 9306 (dopis Otty Ungara Ilse Stránské).
Památník Terezín, inv.č. A 9307 (dopis Petra Kiena Ilse Stránské).
Památník Terezín, inv.č. A 9308 (dopis Petra Kiena Ilse Stránské).
Památník Terezín, inv.č. A 9309 (dopis Karla Freuda Ilse Stránské).
Památník Terezín, inv.č. A 9310 (dopis Zdeňka Lederera Ilse Stránské).
Památník Terezín, inv.č. A 9311 (dopis Petra Kiena Ilse Stránské).
Památník Terezín, inv.č. A 9314 (neadresovaný dopis Petra Kiena).
Památník Terezín, Sb. vzpomínek, č. 603 (Thiebenová Milena).
Památník Terezín, Sb. vzpomínek, č. 638 (Burešová Charlotta).
Památník Terezín, Sb. vzpomínek, č. 834 (O. Růžička).
Památník Terezín, Sb. vzpomínek, č. 841 (Ungarová Frída).
Památník Terezín, Sb. vzpomínek, č. 2029 (Bassová Valerie).
Památník Terezín, Sb. vzpomínek, č. 2317 (Guttmanová Eva, rozená Wesecká).
Památník Terezín, Sb. vzpomínek, č. 2427 (Hana Klingerová, provdaná Marková).

Použitá literatura

ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941–1945: tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. Barrister & Principal, Brno, 2006. ISBN 80-7364-024-4.

ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. II. Sociologie*. Barrister & Principal, Brno, 2006. ISBN 80-7364-024-4.

ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941-1945: tvář nuceného společenství. III. Psychologie*. Barrister & Principal, Brno, 2006. ISBN 80-7364-024-4.

BENZ, Wolfgang. Vnucené iluze. Úvahy o vnímání a přijímání ghetta Terezín. In MILOTOVÁ, Jaroslava – LORENCOVÁ, Eva. *Terezínské studie a dokumenty*. Academia, Praha, 2002, s. 39–48. ISBN 80-200-1031-9.

BLODIG, Vojtěch ed al. *Kultura proti smrti*. Památník Terezín, Praha , 2002. ISBN 80-85433-82-6.

ČAPKOVÁ, Kateřina. *Češi, Němci, Židé? : národní identita Židů v Čechách 1918-1938*. Praha, Paseka, 2005. ISBN 80-7185-695-9.

FORMÁNEK, Václav. *Národní umělec Vilém Nowak : výběr z díla*. Galerie umění Karlovy Vary, Okresní muzeum Písek, Karlovy Vary, Písek, 1977.

FORMÁNEK, Václav. *Národní umělec Vilém Nowak : malířské dílo*. Středočeská galerie, Praha, 1979.

HLAVÁČEK, Luboš. *Jaroslav Šváb*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha, 1966.

JÜRGEN, Serke. *Putování opuštěnou literární krajinou*. Triáda, Praha, 2001. ISBN 80-86138-28-3.

KAUMKÖTTER, Jürgen. *Peter Kien : Bilder und Gedichte 1933-1945*. Berlin, Damm u. Lindlar, 2008. ISBN 978-3-9812268-0-5.

KÁRNÝ, Miroslav. Terezínské podzimní transporty 1944. In KÁRNÝ, Miroslav – KÁRNÁ, Margita. *Terezínské studie a dokumenty*. Academia, Praha, 1996, s. 10-39. ISBN 80-200-0582-X.

KOTALÍK, Jiří et al (ed.). *Almanach Akademie Výtvarných umění v Praze k 180. výročí založení (1799-1979)*. Akademie Výtvarných umění v Praze, Praha, 1979.

KUDRNA, Miroslav. *Jaroslav Šváb : výtvarná práce : katalog výstavy*. Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou, 1979.

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. 2. vydání. Torst, Praha, 2000. ISBN 80-7215-128-2.

LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 1*. Academia, Praha, 1998. ISBN 80-200-0587-0.

LAHODA, Vojtěch et al (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. IV. 1890/1938. 2*. Academia, Praha, 1998. ISBN 80-200-0623-0.

MARGRY, Karel. Zajímavý předchůdce – první terezínský film (1942). In KÁRNÝ, Miroslav – KÁRNÁ, Margita – LORENCOVÁ, Eva. *Terezínské studie a dokumenty*. Academia, Praha, 1998, s. 205-232. ISBN 80-200-0682-6.

MAKAROVA, Elena. *Franz Peter Kien*. Památník Terezín, Oswald, Praha, 2009. ISBN 978-80-87242-07-0.

MAKAROVA, Elena - MAKAROV, Sergei – KUPERMAN, Victor. *Univerzita přežití : osvětová u kulturní činnost v terezínském ghettu 1941-1945*. G plus G, Praha, 2002. ISBN 80-86103-54-4.

PECHOVÁ, Oliva et al. *Umění v Terezíně 1941 – 1945*. Památník Terezín, Památník Terezín – Malá Pevnost, 1972.

PECHOVÁ, Oliva. Malířský odkaz Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. Památník Terezín, Terezín1973. Sv. 3, s. 25-29. ISSN 0232-0452.

PETRÁŠOVÁ, Markéta. *Terezín v kresbách vězňů 1941-1945*. Státní židovské muzeum v Praze, Praha,1983.

SCHNEIDER, Franz Markus. Terezínský smích. In KÁRNÝ, Miroslav, LORENCOVÁ, Eva. *Terezínské studie a dokumenty*. Academia, Praha, 1999, s. 242-245. ISBN 80-200-0682-6.

STEHLÍKOVÁ, Blanka. *Česká protiválečná grafika 1940-1975 : ze sbírek Památníku národního utrpení v Terezíně*. Galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem, 1977.

STEHLÍKOVÁ, Blanka. Peter Kien. In MILOTOVÁ, Jaroslava - LORENCOVÁ, Eva. *Terezínské studie a dokumenty*. Academia, Praha, 2000, s. 166-188. ISBN 80-200-0399-1.

SUCHÁ, Václava - NOVÁKOVÁ, Jana. *Umění za pevnostními valy : kresby vězňů Malé pevnosti Terezín.* Památník Terezín, Terezín, 1992.

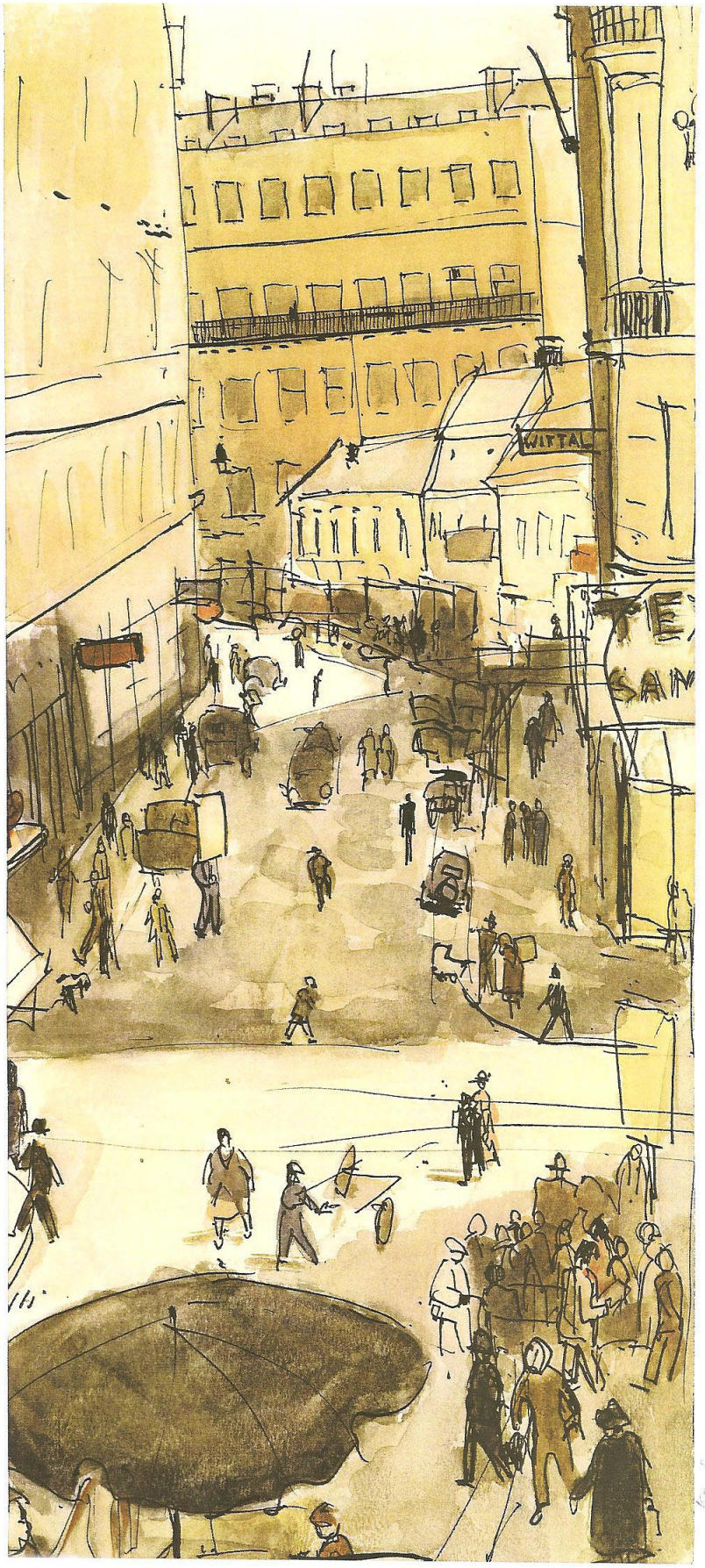
ŠVÁCHA, Rostislav – PLATOVSKÁ, Marie (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. V. 1939/1958.* Academia, Praha, 2005. ISBN 80-200-1390-3.

VÁCLAVEK, Ludvík. Literární tvorba Petra Kiena. In *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín*. Sv. 3, 1973. s. 19-24. ISSN 0232-0452.

Petr Kien: Studie městské architektury, 1934-36, Brno, papír, tužka, 22,4 x 19,5, PT 10657, © Památník Terezín.

PAMÁTNÍK TEREZÍN
KOPIE PRO STUDIJNÍ ÚČELY
COPY FOR STUDY PURPOSES
ŠÍŘENÍ KOPIE ZAKÁZÁNO
DISTRIBUTION PROHIBITED

Petr Kien: Studie trosek domu, 1937, Praha, papír, tuš, 32,8 x 45 cm, PT 10179, © Památník Terezín.

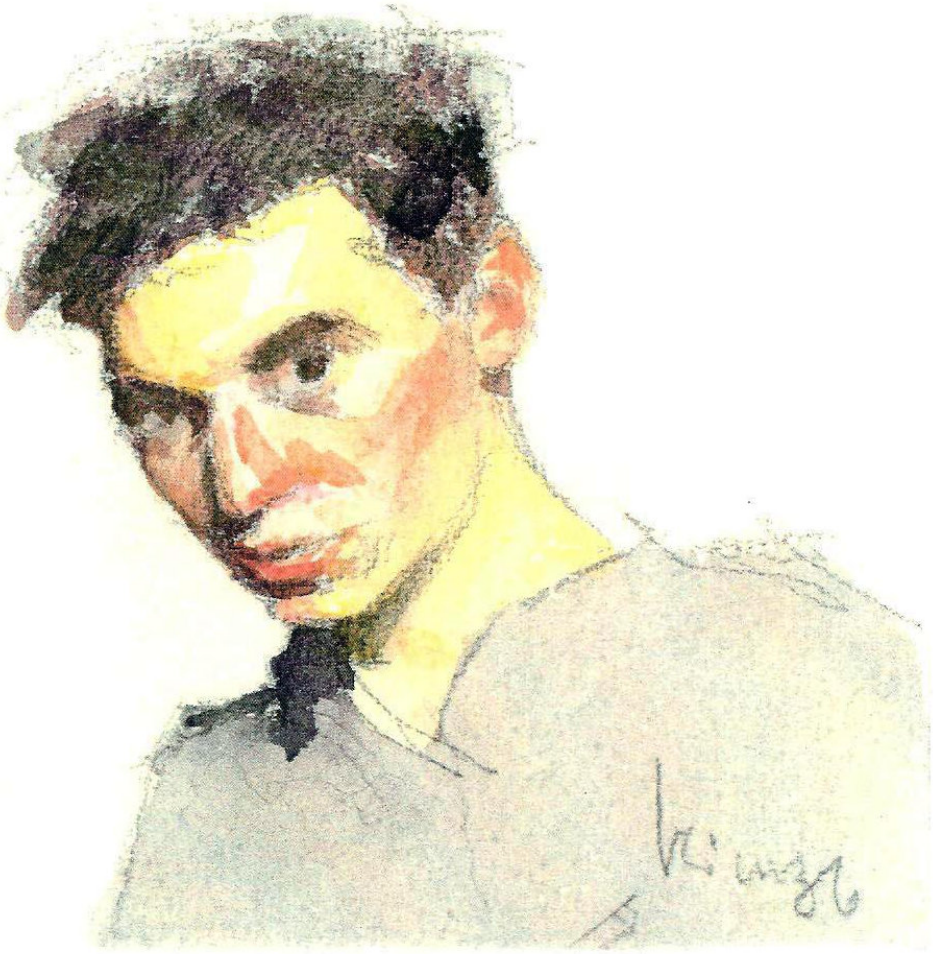


Petr Kien: Pražská ulice, 1937, Praha, karton, akvarel-tuš, 43,8 x 20 cm, PT 10034, © Památník Terezín.

Petr Kien: Noční ulice, 1936-39, Praha, karton, tužka, 21,7 x 29,9 cm, PT 10675, © Památník Terezín.

Petr Kien: V bytě, 1936-39, Praha, papír, tempera, akvarel, 17,5 x 14,6 cm, PT 10382, © Památník Terezín.

Petr Kien: Portrét Richarda Frankla, 1938, Praha, karton, tužka, 44 x 30,2 cm, PT 10188, © Památník Terezín.

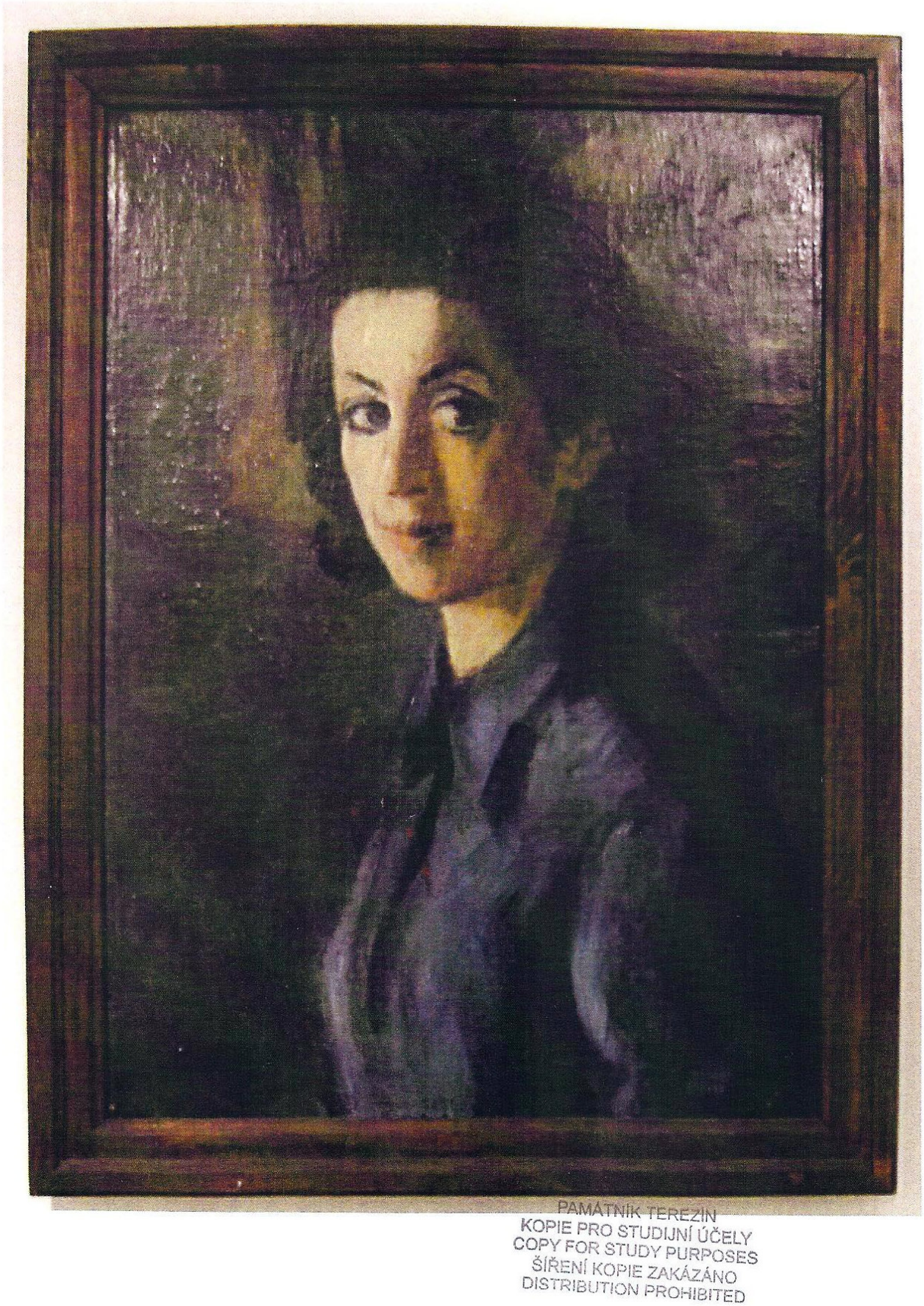


Petr Kien: Portrét mládence, 1936, Praha, karton, tužka, akvarel, 12,1 x 12,5 cm, PT 10441, © Památník Terezín.

Petr Kien: Portrét Ilse, 1940-41, Praha, jemný papír, monotyp, 29,4 x 20,7 cm, PT 10121, © Památník Terezín.

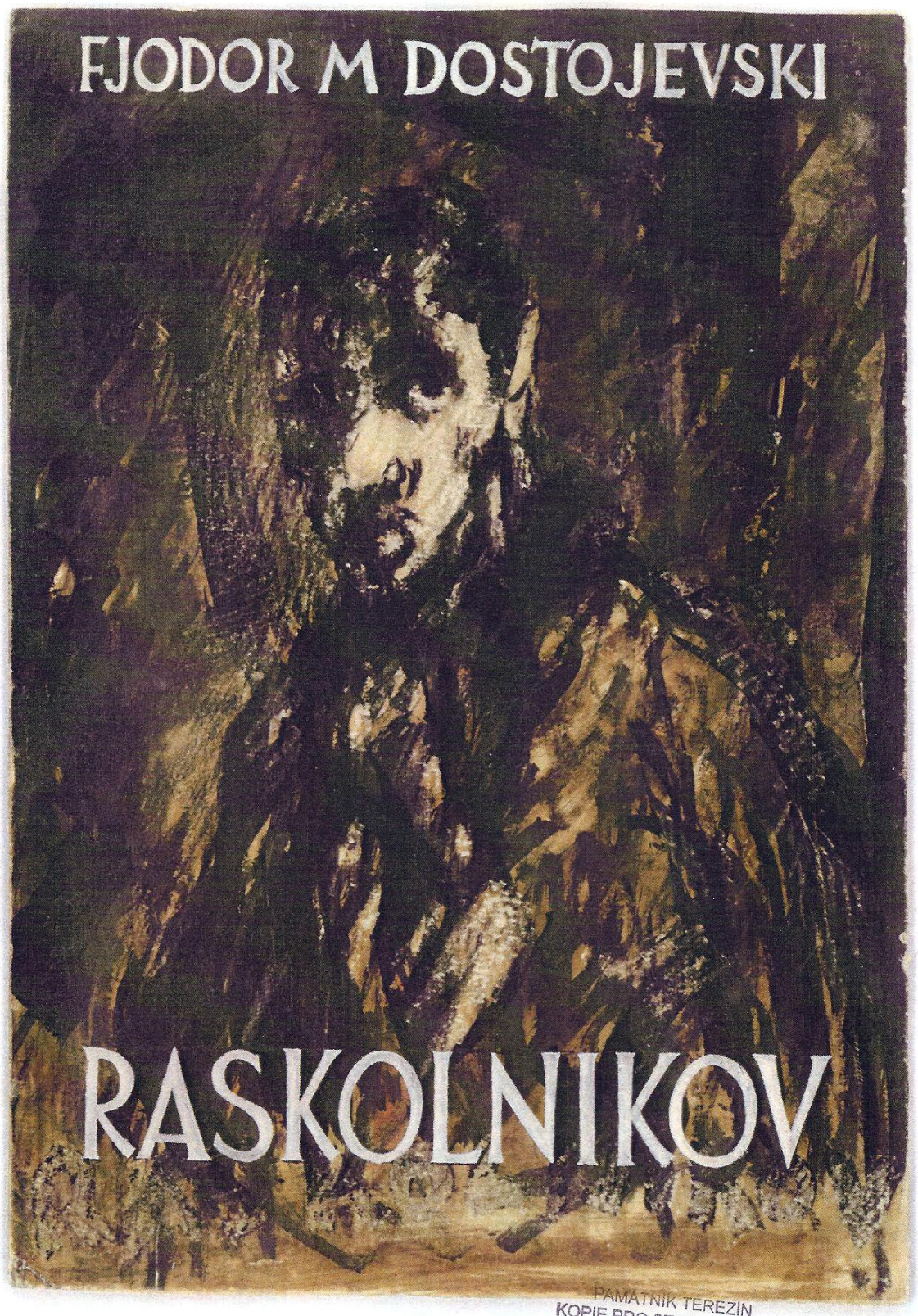
Petr Kien: Portrét Ilse, 30. léta 20. stol., Praha, plátno, olej, 77,5 x 63,1 cm, PT 9281, PT 3063, © Památník Terezín.

Petr Kien: Portrét dívky v modrých šatech, 30. léta 20. stol., Praha, plátno, olej, 72,8 x 57 cm, PT 9308, © Památník Terezín.



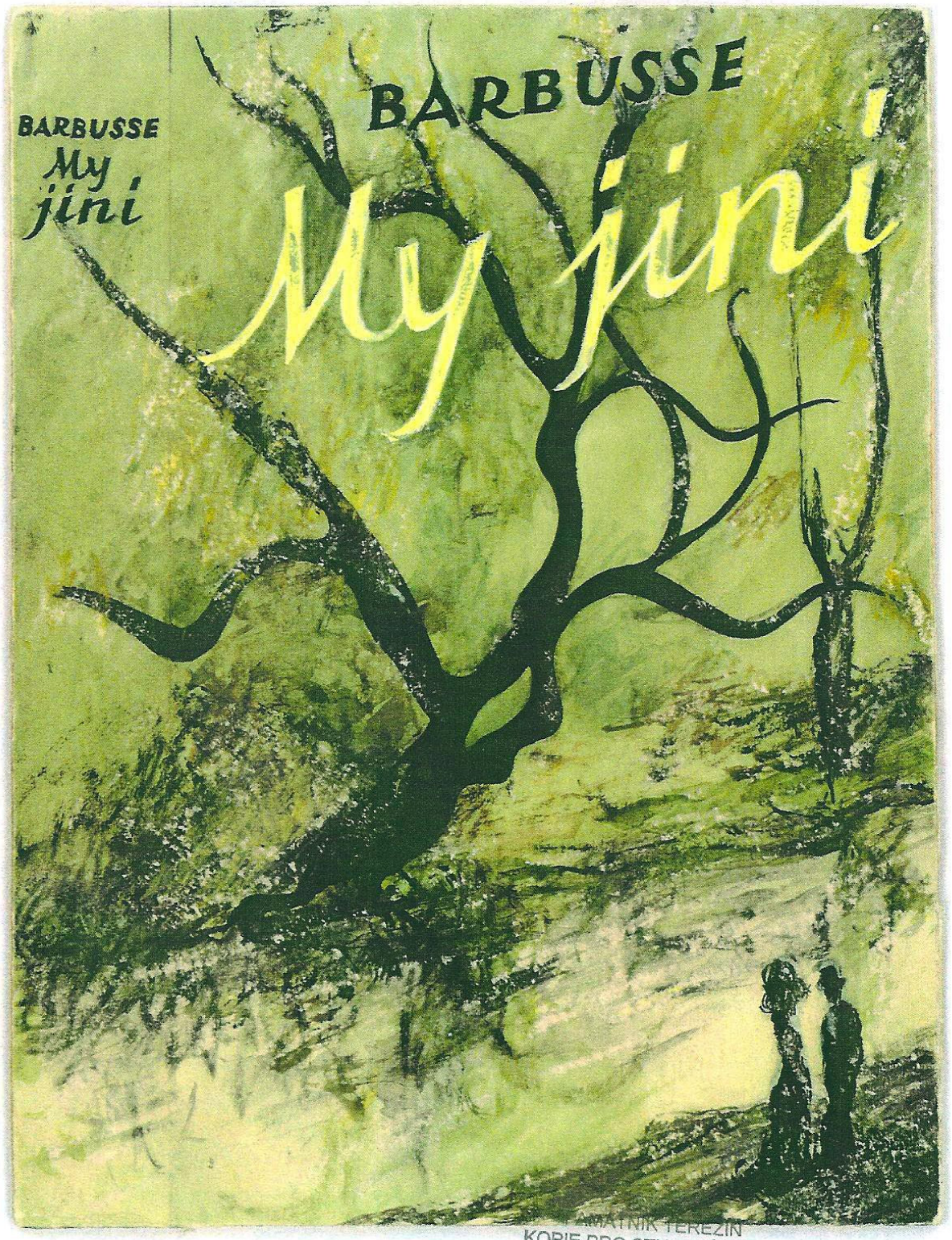
Petr Kien: Dívka v modré halence, 2. pol. 30. let, Praha, plátno, olej, 74 x 55 cm, PT 9276 © Památník Terezín.

Petr Kien: Portrét Františka Jiroudka, 30. léta 20. stol., Praha, plátno, olej, 82 x 56 cm, PT 11335, © Památník Terezín.



PAMÁTNÍK TEREZÍN
KOPIE PRO STUDIJNÍ ÚČELY
COPY FOR STUDY PURPOSES
ŠÍŘENÍ KOPIE ZAKÁZÁNO
DISTRIBUTION PROHIBITED

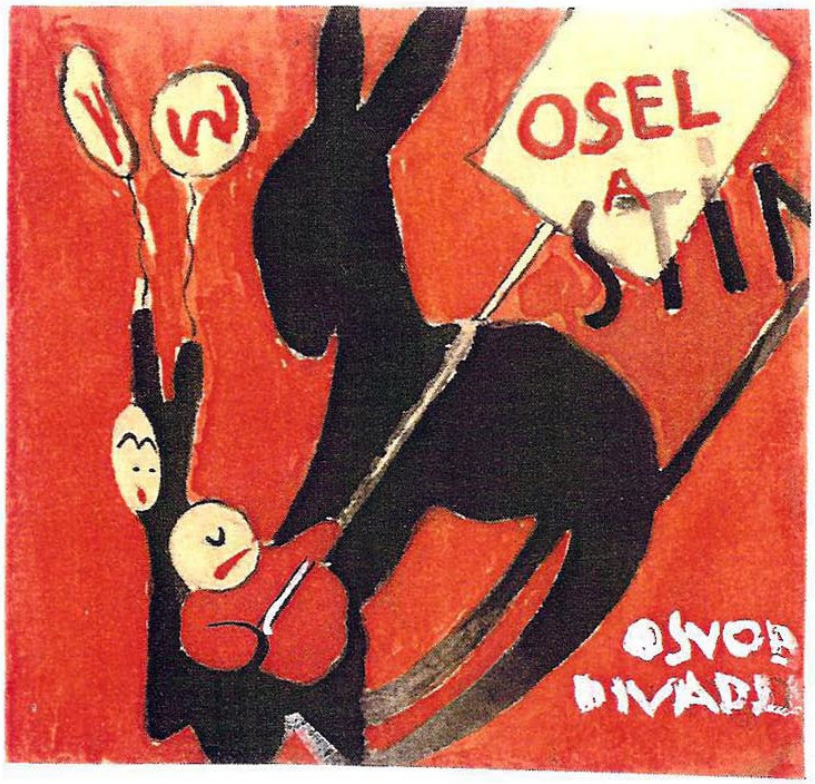
Petr Kien: Návrh na obálku knihy F. M. Dostojevského – Raskolnikov, 1940-41, Praha, papír-karton, tempera-voskovka, 22,2 x 15,7 cm, PT 3062, © Památník Terezín.



PAMÁTNÍK TEREZÍN
KOPIE PRO STUDIJNÍ ÚČELY
COPY FOR STUDY PURPOSES
ŠÍŘENÍ KOPIE ZAKÁZÁNO
DISTRIBUTION PROHIBITED

Petr Kien: Návrh na obálku knihy H. Barbusse – My jiní, 1940-41, Praha, papír,-karton, akvarel-kresba, 19x14,6 cm, PT 3061, © Památník Terezín.

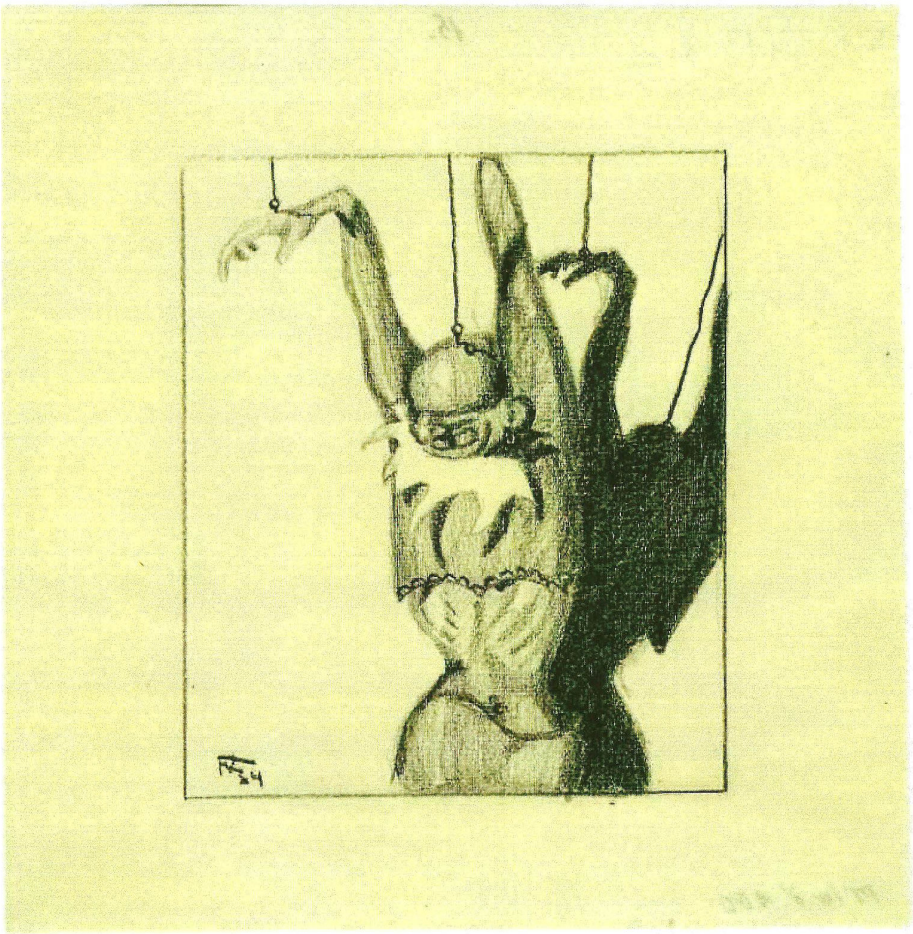
Petr Kien: Návrh na obálku I. Gončarova – Oblomov, 1940-1941, Praha, papír, karton, tempera, 27,5 x 19,5 cm, PT 3063, © Památník Terezín.



Petr Kien: Návrh plakátu na divadelní hru Voskovce a Wericha – Osel a stín, Praha, 1940-41, karton, akvarel-tužka, 8,8 x 9,2 cm, PT 10295, © Památník Terezín.

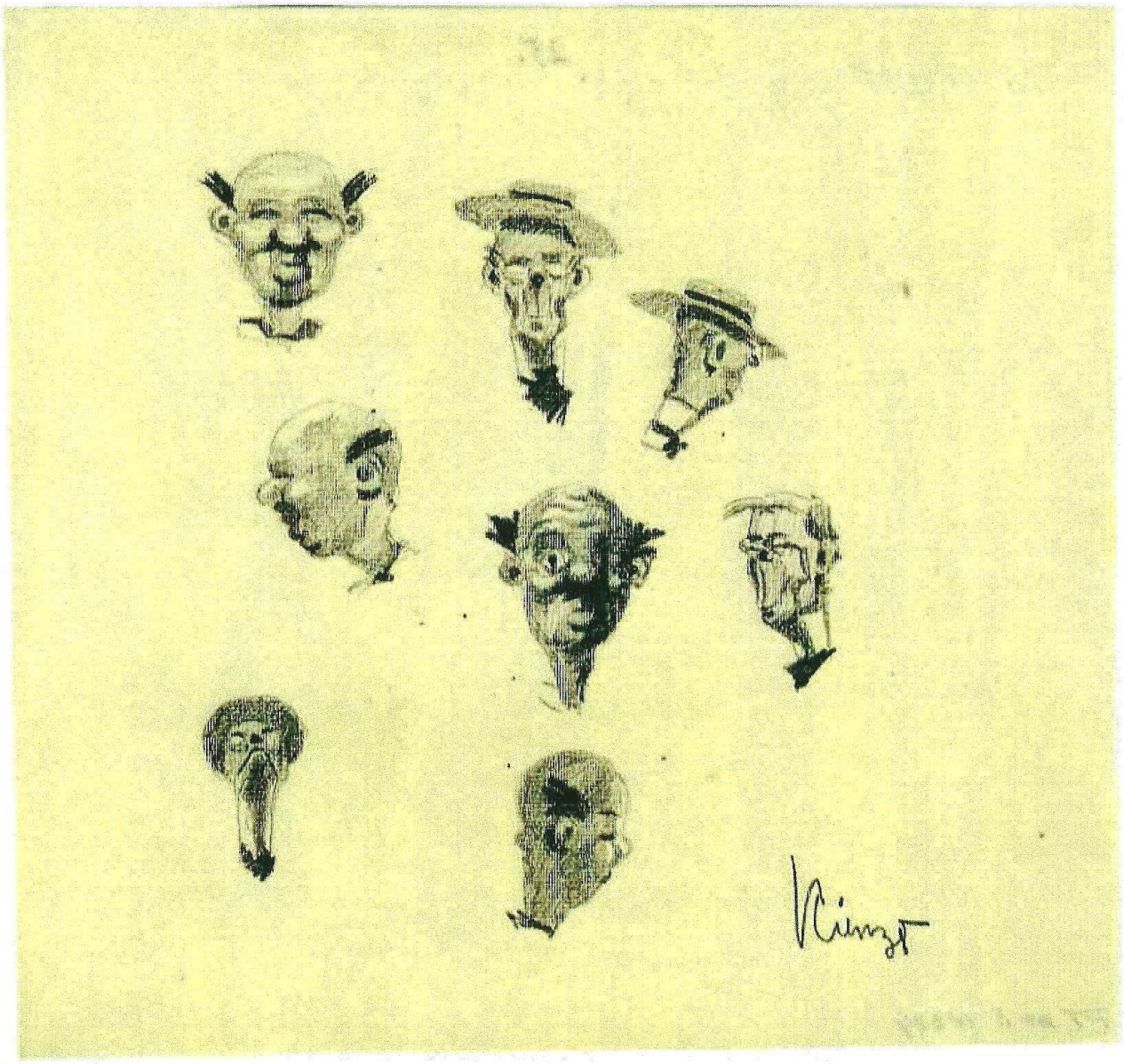
Petr Kien: Lubal, 1940-41, Praha, karton, tempera, 21,5 x 23cm, PT 10396, © Památník Terezín.

Petr Kien: Návrh na gramodesku, 1940-41, Praha, papír, tempera, 25,4 x 25,6 cm, PT 10434/1 a PT 10434/2, © Památník Terezín.

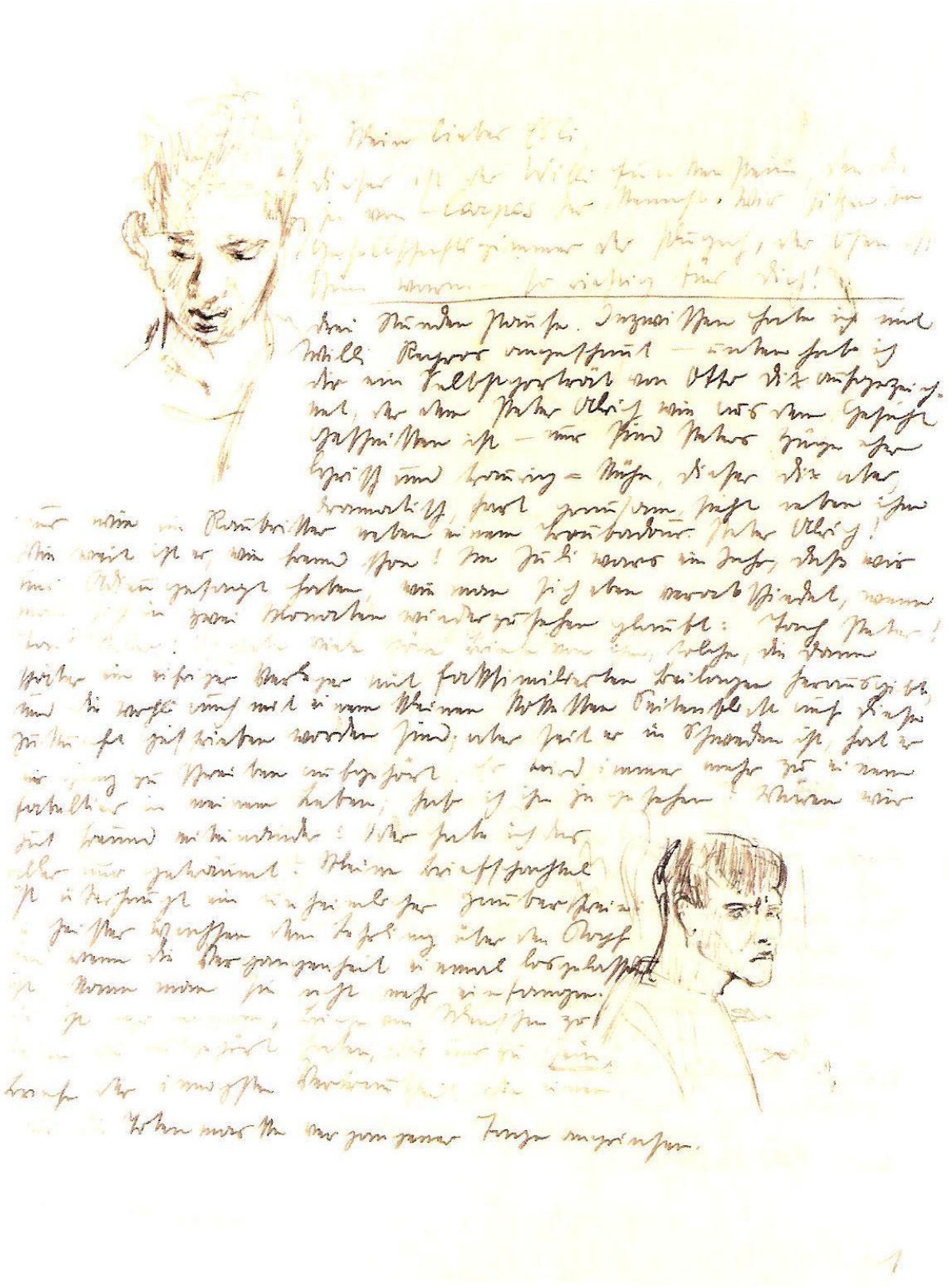


Petr Kien: Loutka, 1934, Brno, papír, tužka, 21,3 x 20,7 cm, PT 10010, © Památník Terezín.

Petr Kien: Boxer, 1934, Brno, papír, perokresba tuší, 10,6 x 11 cm, PT 9470, © Památník Terezín.



Petr Kien: Kresba karikatury, 1935, Brno, papír, tužka, 21 x 22 cm, PT 10074, © Památník Terezín.

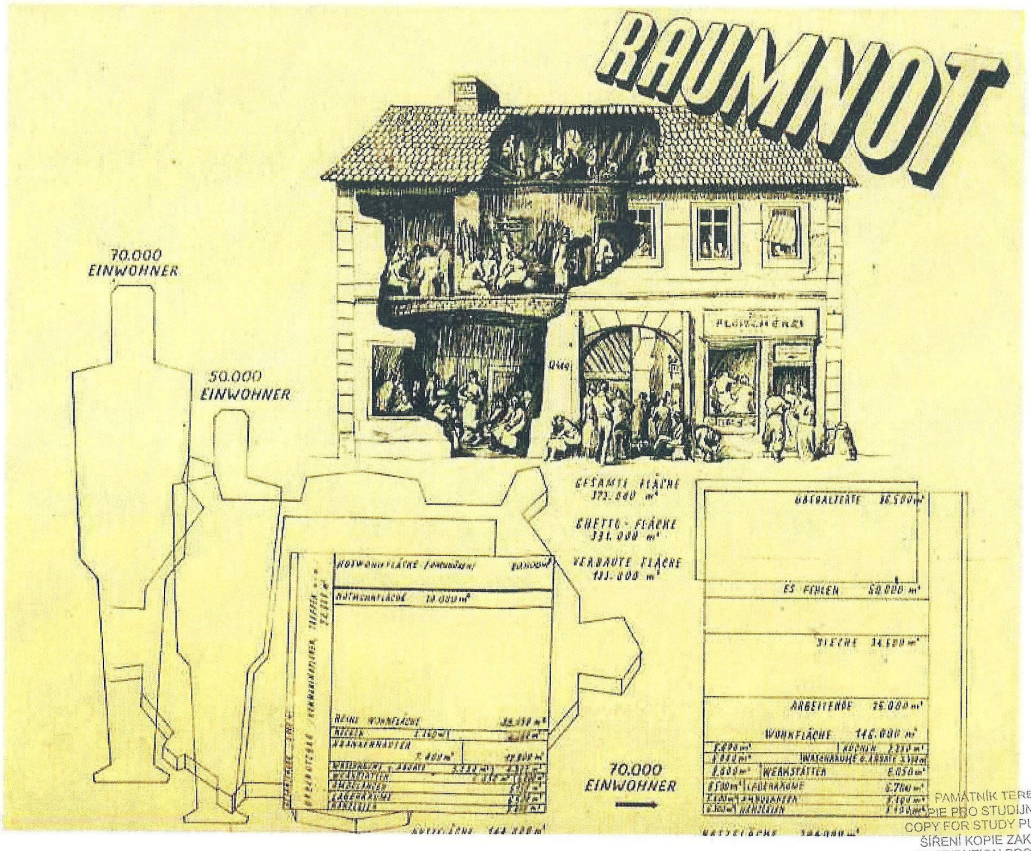


Dopis s 6 perokresbami pro snoubenku Ilse, datace neznámá (pravděpodobně vánoce 1939), PT 8415/1, © Památník Terezín.

Leo Haas: Kreslírna, 1943, ghetto Terezín, papír, tužka, 36 x 53 cm, PT 1541, © Památník Terezín.

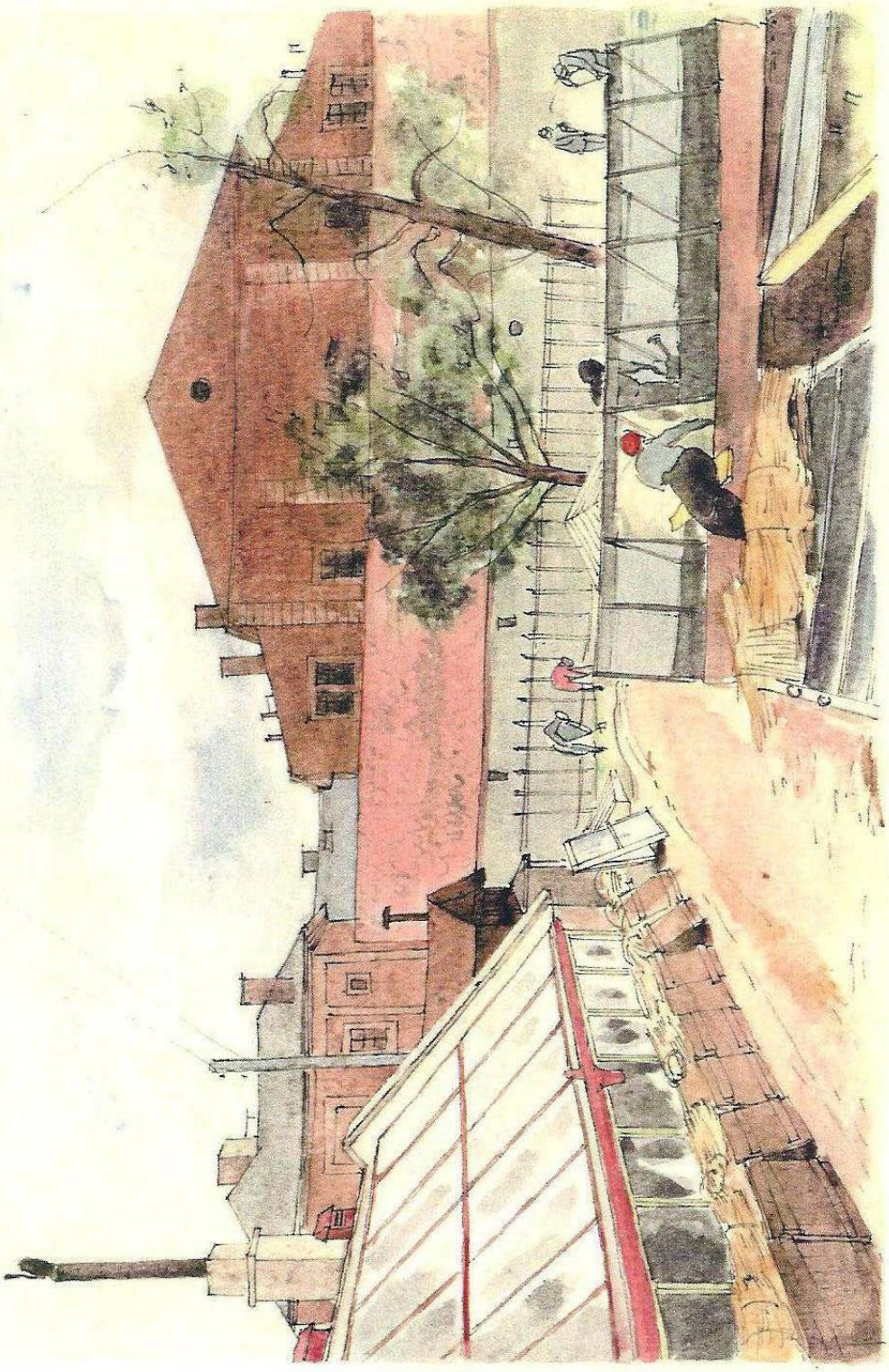
PAMÁTNÍK TEREZÍN
KOPIE PRO STUDIJNÍ ÚČELY
COPY FOR STUDY PURPOSES
ŠÍŘENÍ KOPIE ZAKÁZÁNO
DISTRIBUTION PROHIBITED

Petr Kien (autor předlohy): Ilustrace ke zprávě o zdravotním stavu, 1942, ghetto Terezín, ozalid, tisk, PT 10128, © Památník Terezín.

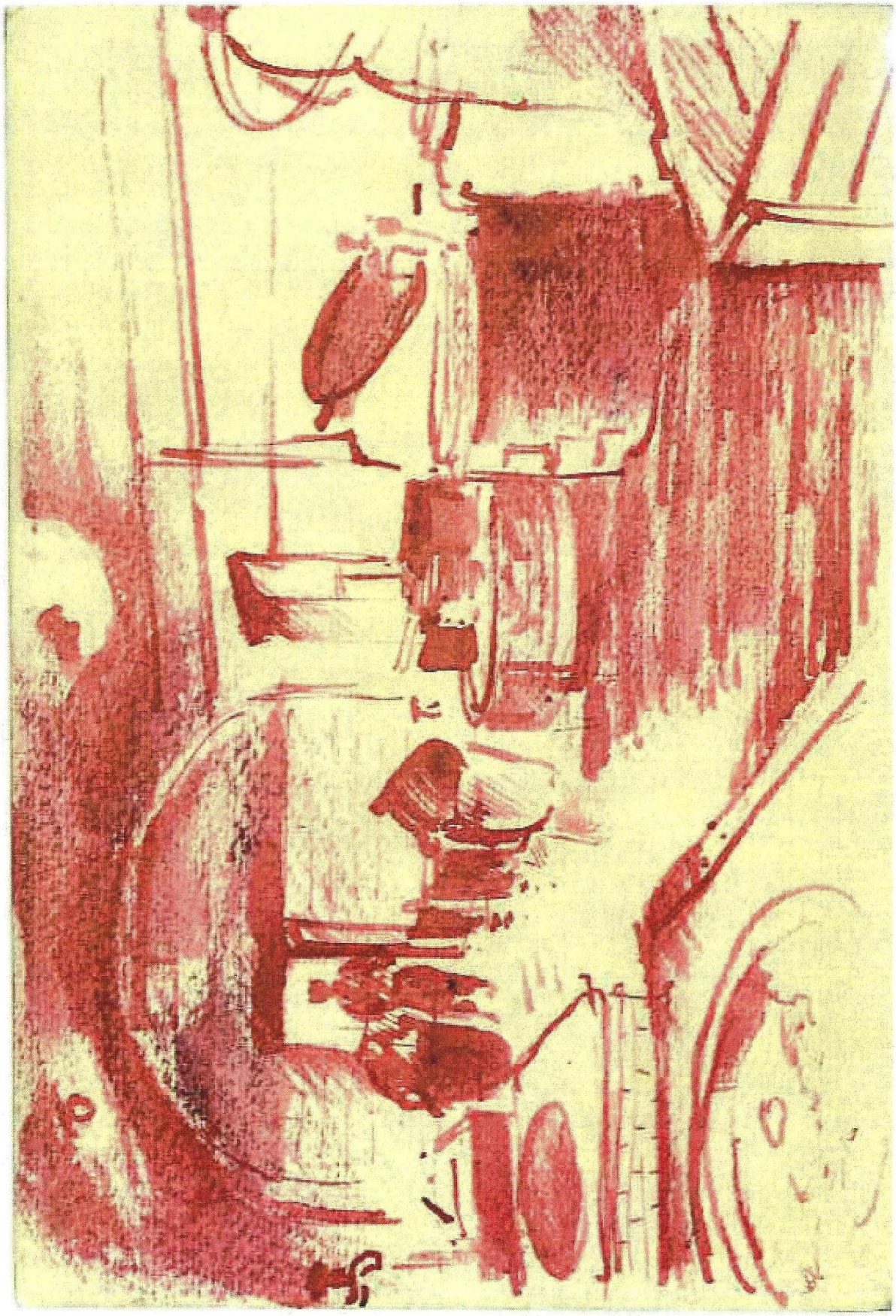


PAMÁTNÍK TEREZÍN
KOPIE PRO STUDIJNÍ ÚČELY
COPY FOR STUDY PURPOSES
ŠÍŘENÍ KOPIE ZAKÁZÁNO
DISTRIBUTION PROHIBITED

Petr Kien (autor předlohy): Ilustrace k Pracovní zprávě – Raumnot, 1942, ghetto Terezín, ozalid, tisk, PT 10129, © Památník Terezín.



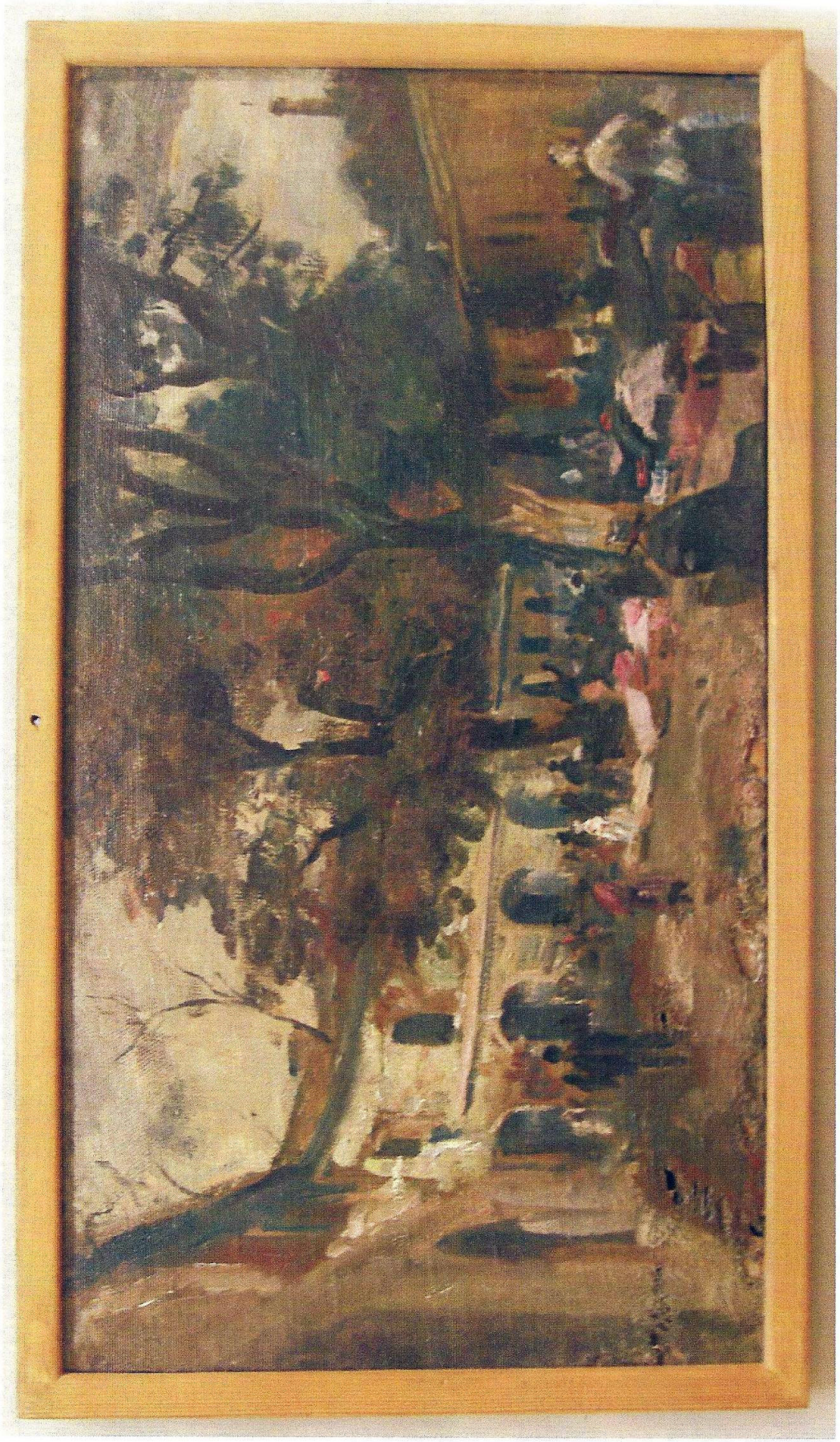
Petr Kien: Zahradnictví, 1941-44, Ghetto Terezín, čtvrtka, perokresba-akvarel, 16,7 x 22 cm, PT 1753, © Památník Terezín.



Petr Kien: V prádelně, 1941-44, ghetto Terezín, papír, akvarel (lavírovaná kresba), 15 x 22 cm, PT 9830, © Památník Terezín.

Petr Kien: Na valech, 1941-44, ghetto Terezín, papír, lavírovaná perokresba, 36 x 57 cm, PT 9838, © Památník Terezín.

Petr Kien: Nádvoří nad kavalírem, 1941-44, ghetto Terezín, plátno, olej, 29 x 54 cm, PT 9303, © Památník Terezín.



Petr Kien: Nádvoří před kavalírem, 1941-44, ghetto Terezín, papír, akvarel-tužka, 43,5 x 27,1 cm, PT 9903, © Památník Terezín.

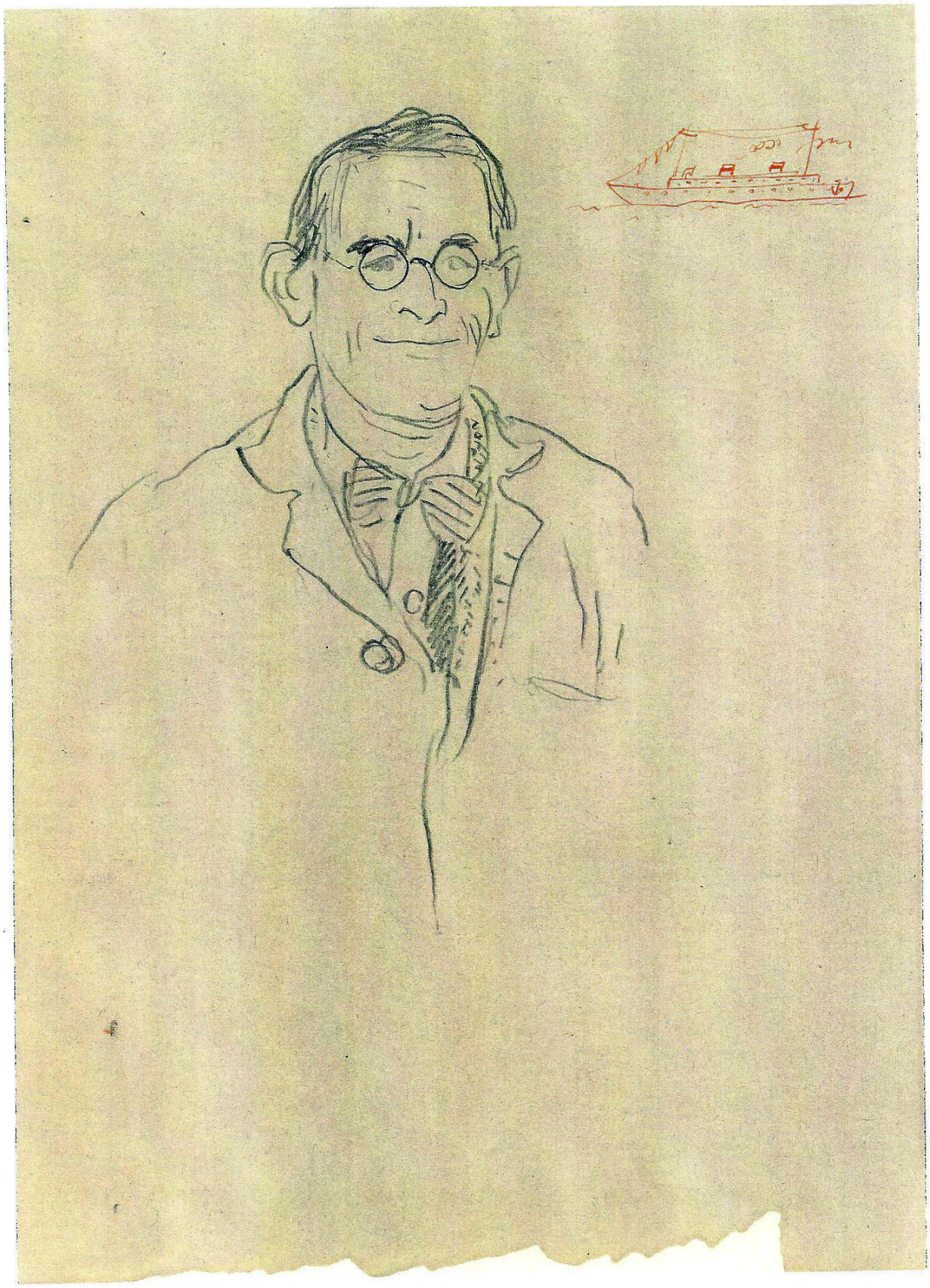
Petr Kien: Gustav Schorsch, 1941-44, ghetto Terezín, olej, plátno, 65,5 x 49,5 cm, PT 13345,
© Památník Terezín.

Petr Kien: Portrét starého muže, 1941-44, ghetto Terezín, papír, lavírovaná perokresba tuší, 29 x 20,5 cm, PT 9854, © Památník Terezín.

Petr Kien: Autoportrét Petra Kiena, 1941-44, ghetto Terezín, papír, kresba tužkou-akvarel-kombinované kresba-černá pastelka, 30 x 17 cm, PT 9825, © Památník Terezín.

Petr Kien: Portrét Helgy Wolfensteinové, 1941-44, ghetto Terezín, papír nalepený na plátně, rudka, 45 x 39 cm, PT 9851, © Památník Terezín.

Petr Kien: Portrét dívky, 1941-44, ghetto Terezín, přírodní papír, pastel-uhel, 48,5 x 31,5 cm, PT 9867, © Památník Terezín.



Petr Kien: MUDr. Borgzinner, 1941-44, ghetto Terezín, přírodní papír, tužka-inkoust, 34 x 24,4 cm, PT 9928, © Památník Terezín.

Petr Kien: Akt. 1941-44, ghetto Terezín, papír, uhel, rudka, 29,8 x 21 cm, PT 10113/2 , © Památník Terezín.

Petr Kien: Sedící muž v klobouku, 1943, ghetto Terezín, papír, perokresba tuší, 22,5 x 30 cm, PT 9831, © Památník Terezín.

Petr Kien u stojanu, 1938-39, Bzenec, PT 8566/32-6, © Památník Terezín.

VI. Visual Works of Petr Kien in the Context of Czech Art between the Wars and Art of Theresienstadt Ghetto 1941-1945

The present work is an attempt to see the context of the visual work of Peter Franz Kien (1919 – 1944), a Jewish painter and writer, within the historical and cultural reality of the first half of 20th century. Two basics were found throughout his work : the neoclassicism line we can see all along the artist‘s life which was in contact with the avant-garde movements of the first half of 20th century and the applied graphic art work line. For this reason, the part of the writing was dedicated to two important personalities who had the primary effect on Kien’s artistic development : professor Vilém Nowak (1886–1977) in who’s atelier Peter Kien frequented during his artistic studies on the Academy of Fine Arts in Prague from 1936 to 1939 when the schools were close after the Nazi occupation of Czechoslovakia and Jaroslav Šváb (1906–1999), since 1939 the leader of Officina Pragensis, the private graphic school in Prague, where Kien attended courses on applied graphic art until 1941 when he was deported to the concentration camp of Theresienstadt ghetto. Through the understanding of the context of the work and art of those two artists, we receive a solid base for the interpretation of the visual work of Peter Kien himself. Vilém Nowak, after the few tries with avant-garde experiments went back to modernism synthetic procedures in art work and like a known landscape painter continued in the classicism comprehension of plastic arts. Throw Nowak’s synthetic procedure, Peter Kien also took the tradition of "substantiality" and "sensuality" when he followed a similar way of thinking through, for example, the insight into the role of light in the painting and the themes of his works (portraits and landscapes). Also, Kien experimented with avant-garde expressions between the two World War years, but rapidly he turned back to synthetism. Due to Jaroslav Šváb he received the technical standards and rules of topical commercial art learned in Officina Pragensis and he soon understood the potential of the financial safety of working for the advertisement world. Nevertheless, Kien became exceptional, his works had a high level of artistic intention and artistic value. From 1942, when he was deported to the Theresienstadt ghetto, he lost contact with the world of art creation. However, his artistic development continued but in a different way due to obviously different conditions. It seemed to be important present the unique character of the culture production and the artistic creation in Theresienstadt ghetto otherwise we run a risk to misinterpret his work as well as to distort the true historical and sociological conditions in Theresienstadt ghetto. During all of his almost four year long internment (1941–1944), Kien worked in the drawing office of Technical office, which became the de facto artistic centre of

the ghetto. As eminent citizen of Ghetto, Kien had a lot of privileges. The most important one – protection from deportation outside of Theresienstadt – this protection was cancelled in the autumn 1944 and thus Kien ultimately did not escape the death machinery of the Nazi final solution.

For all of Kien's visual works typically use darker colours with contrast of white or red. Kien harmonized the human presence in the final composition where the human bodies seem to be a natural part of the painting. They slowly disappear in the compositions but only for the reason that afterwards their individuality is maximally thrust to the forefront on the individual portraits. As the summit of Kien's visual work we consider his portraits. From before the war years we have a collection of high quality oil portraits where the artist used so well the light and shadows that it reminds us the baroque work with chiaroscuro; with the play of the reflection of the light and with the contrast of white he continued with the impressive thinking of luminosity and he created a value of modernism synthesis. The artist‘s portrait work continued in the different conditions during his time in the Theresienstadt ghetto where his portrait work almost took place of documentation activities. Kien's artistic production ended when he was finally transported to the extermination camp of Auschwitz II Birkenau in Poland in 1944, where he did not survive.

Peter Kien is not a known artist nowadays, his name doesn't take a place in the list of known names on the list of history of art. He tragically died at the age of 25, before he could have developed enough his artistic potential to become known to a larger public. The last years of life he worked in Theresienstadt ghetto which greatly limited his development, but still his visual and literary work achieved eminent quality and even with minimalist means due to difficult conditions, Kien left us an extensive visual work. Detail analysis of Kien's literary work could illuminate also some complicated questions about his visual work. However, within the confines of the present work, we could not have accorded space for both. But the analysis of Kien's literary work seems to be necessary and will be a feature of a future continuation of this work.