

Píše Kurt Ifkovits

(E*forum, 08. 02. 2023)

Již obálka knihy **Arno Paříka** o malíři a grafikovi **Jiřím Georgu Jilovském** narozeném v Praze, kterou vydalo renomované pražské vydavatelství Arbor Vitae, ve vizuální i rétorické rovině naznačuje tematická těžiště celé publikace. Uvedením obou variant křestního jména totiž odkazuje na původ umělce mezi dvěma jazykovými skupinami v českých zemích, přičemž přiznáváme, že má smysl klást na první místo českou variantu jména, zvláště když se rodina tohoto umělce asi přikláněla na českou stranu. Jilovský vyrůstal dvojjazyčně, pocházel z asimilované česko-židovské rodiny, byl hluboce ovlivněn německou kulturou, zejména novoromantickým hnutím Mladá Praha (Jung-Prag). Ještě na německém gymnáziu se seznámil s texty Oskara Wienera (s nímž se později dlouhodobě přátelil), Rainera Marii Rilka či Gustava Meyrinka (abychom jmenovali alespoň některé), jichž si velmi vážil.

Kromě studia na pražské Akademii výtvarných umění absolvoval Jilovský také krátký vzdělávací pobyt v Mnichově. I v institucionálním smyslu byl úzce svázán s pražským německy mluvícím kulturním prostředím: Ucházel se např. o stipendium Společnosti pro podporu německé vědy a umění (Gesellschaft zur Förderung der deutschen Wissenschaft und Kunst) a byl členem několika ‚německých‘ uměleckých sdružení - např. spolku Schlaraffia, Spolku německých spisovatelů a umělců Concordia, Spolku německých výtvarných umělců v Čechách, ale také např. vídeňského sdružení umělců Hagenbund. Pobýval i v Berlíně, pravděpodobně aby studoval scénografii u Maxe Reinhardta. Je pochopitelné, že se Jilovský po otřesných zážitcích holocaustu, které zasáhly nejen jej samotného a jeho rodinu, ale celou Evropu, už nemohl a nechtěl chápat jako součást německé kultury, jejímž jménem byla tato zvěrstva páchána. Z Georga se tak nakonec stal Jiří.

Jilovského motivy i jeho techniky - a tím opět odkazujeme na zmíněnou obálku knihy - jsou taktéž hluboce ukotveny v prostředí německého umění v českých zemích své doby. Jako několik referenčních jmen uvedme např. Huga Steiner-Praga, ale také Alfreda Kubina a Emila Orlika, především ale Richarda Teschnera. Teschnerův určující vliv je ostatně více než zřejmý. Tak bychom mohli dvě díla reprodukováná na straně 31, akvatintu *Jarní píseň* (1906) a *Pohádka* (1907) (také využitou na obálce) snadno připsat Richardu Teschnerovi, zvláště pomyslíme-li na jeho dílo *Liebepaarwiese* [*Louka zamilovaných*] (1902) nebo *Der gläserne Prinz* [*Skleněný princ*] (1905). Totéž se týká i pohledů na starou Prahu - pro příslušný pohled na Míšeňskou ulici (Meissnergasse) volili Teschner a Jilovský totiž identický obrazový detail.

Jak autor publikace zdůrazňuje, nebyl Jilovský žádný obrazoborec - spíše se jednalo

o vesměs solidního, technicky a řemeslně neskutečně zběhlého umělce, který ve stylu (ještě) akceptovatelné (tzn. umírněné) moderny vytvářel vynikající práce pro poptávku trhu v německojazyčném prostředí českých zemí. Šlo samozřejmě o životně důležitou strategii, tento trh a jeho zákazníci (konkrétně se jednalo o pražské intelektuály, především lékaře, právníky a podnikatele, ale také o instituce, jako bylo např. Nové německé divadlo) by se jen stěží vyrovnávali s radikální modernou. Sám Jilovského vzor Richard Teschner narazil na problémy tohoto druhu, když se v Praze pokoušel pomocí různých projektů (např. časopis *WIR* vydávaný společně s Paulem Leppinem nebo o pokus o založení německé umělecké akademie) etablovat moderní umění klimtovského ražení. Teschner nakonec na své snahy rezignoval a město na Vltavě opustil v roce 1909, přesídlil natrvalo do Vídně – podobně učinil Emil Orlik, jehož osud zavedl zase do Berlína. Jilovský ovšem po studiích zůstal i nadále v Praze.

SVÍZELNÁ situace pražských umělců se v jistém ohledu odráží také v pracích Jilovského, často je z nich totiž cítit zakázka, snaha o prodejnost díla, jsou to sběratelské produkty. Dominuje užitá grafika: ex libris, knižní umění, plakáty, grafické listy, ale také scénografické umění. V publikaci je věnován velký prostor Jilovského projektům spojeným s Novým německým divadlem. A také volná grafika z raného období, především náladově laděné pohledy na starou Prahu, se prodávaly a dodnes prodávají dobře, což nemá být chápáno jako hodnocení, tato díla naopak vždy prozrazují virtuosa všech možných grafických technik, jenž nadšeně experimentuje. – A přesto: Některé z těchto prací na zakázku jako např. hold Goethovi či Beethovenovi se v motivické oblasti ukazují být natolik nenápadité, že z nich nechuť při jejich realizaci až čiší.

Symbolistickému stylu přelomu století, který autor pro sebe objevil a který šel dobře na odbyt, zůstal Jilovský v grafice dlouho věrný. Nové směry jako např. expresionismus u něj nezanechávají stopy, snad jen velmi zřídka se odváží užít trochu expresivnější kombinace barev – v takových případech se ale zdá, že šlo o zadání. Tak tomu je např. v případě jeho scénografie ke hře *Schwanda, der Dudelsackpfeifer*/Švanda dudák Jaromíra Weinbergera. Ale i tyto práce lze opět srovnávat s jiným velikánem v oboru, totiž s dílem Emila Pirchana pocházejícího z Brna, jenž rovněž dal sbohem své vlasti a vydal se přes Mnichov do Berlína, aby tam způsobil revoluci v oblasti scénografie. Za povšimnutí stojí samozřejmě Jilovského karikatury přátel a známých, i ty znovu odkazují na německo-židovské prostředí Prahy. Úspornými a současně živě smělými tahy ztvárňoval fyziognomie osob jako Hermine Medelsky, Hugo Salus, Erwin Schulhoff, Oskar Wiener nebo Alexander Zemlinsky. Jde opakovaně o prostředí německo-židovské Prahy, k němuž odkazuje, ať již se jedná o portréty sběratelů či přátel.

Jeho malířské dílo – zde se jedná jednoznačně o objev – je ovšem mnohem různorodější. V této oblasti dochází mnohem dříve než u grafiky k jistému výrazovému ochlazení a redukci, které lze jistě chápat jako paralelu k nové věcnosti. Mnohé krajiny jsou tak velmi působivé. Z této tvorby bychom byli rádi viděli mnohem více. Tato redukce ve stylu nové věcnosti s obligátní květinou v květináči v pozadí je charakteristická např. pro pozdní portrét jeho syna Arnošta. Podobizna vznikla

bezprostředně před synovou deportací v roce 1943. Jilovského syn holokaust nepřežil – stejně jako mnoho příbuzných či přátel Oskar Wiener. Jilovského manželka Marie umřela po válce na následky mučení v koncentračním táboře. Sám Jilovský prožil utrpení Terezína, Osvětimi, Sachsenhausenu (kde nacisti zneužili jeho talent, když jej nutili falšovat bankovky), Mauthausenu, Redl-Zipfu (Schlier), Ebensee, odkud byl v květnu 1945 vysvobozen.

Také této době a jejímu odrazu v díle Jilovského je v publikaci věnována kapitola, a nejde pouze o tematizaci děl, která dokumentují každodenní život v koncentračním táboře. Obzvláště je nutné upozornit na koláž na úředním kancelářském papíře s názvem *Vögel auf Telegrafendraht [Ptáci na telegrafních drátech]*. Pomocí nejjednodušších prostředků – několik málo, drsně provedených, vertikálních a horizontálních tahů a několik útržků papíru jakož i obratně využitá mřížka formuláře na papíře – umělec vystihuje nezkrotnou touhu po svobodě. V této kapitole by byly namísto další osvětlující příklady. Možná se ale chtěl autor publikace vyhnout nebezpečí, že bude vnímání Jilovského práce recepčně zúženo na umění z období pobytu v Terezíně.

Do děl, která vznikla po válce, se tyto rány hluboce vryly. Po roce 1945 bylo vše jinak. Přestože mohl na první pohled vzniknout dojem, že Jilovský navázal na svou předválečnou práci bez jakékoliv cézury (opět vyráběl díla užité grafiky, především ex libris) a že tím překonal vše, co zažil, šlo v nejlepším případě o vytěsnění těchto skutečností. Totiž i v samotném opakování je již vepsána změna. V roce 1945 se např. vrátil k motivu alegorie války použitému již v roce 1918, který samozřejmě odkazuje na Kubina. Verze z roku 1945 přitom působí mnohem osobněji. Trýznění lidé zde již nejsou vyobrazeni jako pouhá anonymní masa, nýbrž jako jedinci. Jilovský chtěl takto svým kamarádům navrátit lidskost a individualitu, jíž byli zbaveni.

Jilovského můžeme považovat za typického představitele umělecké generace, která byla v několika významech toho slova vymazána. Nemyslíme tím samozřejmě jen konkrétní lidské životy, ale také prostředí asimilovaných německy mluvících Židů v českých zemích, z něhož pocházel a v němž se pohyboval – i toto prostředí nenávratně zmizelo. Po roce 1945 bylo nemyslitelné na něco navazovat. Jilovského klientela, kdysi vděční kupci jeho ex libris, byla, podobně jako např. přítel Oskar Wiener, z velké většiny povražděna v různých koncentračních táborech, Nové německé divadlo neexistovalo. Rekonstrukce tohoto nenávratně zmizelého prostředí, z něhož Jiří Georg Jilovský pocházel, nebyla dlouhou dobu vhodným tématem a dochází k ní teprve pozvolna. O této knize, která je stejnou měrou biografií jakož i interpretací díla, smíme bez pochyb konstatovat, že se jedná o další kamének v mozaice rekonstrukce nesmírně komplexního estetického pole, které se bohužel velmi často definuje pouze pomocí etnických dominant. Jilovského dílo ovšem tematizuje také velmi důležité otázky jako např. moderna/antimoderna, mezinárodní estetické směry, které je překrývají/zpochybňují. Současně toto dílo odráží i ekonomické okolnosti pražského trhu s uměním.

Jakkoliv lze označit obrazovou část za bohatou a vynikající (občas by bylo vhodné také otisknout referenční díla jiných umělců), musíme označit popisky k obrazové části za problematické. Nejen že byly veškeré názvy, které Jilovský na listech zaznamenal německy, důsledně přeloženy do češtiny, tu a tam byly i pozměněny. Tak je např. na s. 52 skica nazvaná Jilovským jako *Aus Alt Prag* česky nazvána *Barokní dům na Klárově*.

A i když se můžeme kriticky dívat na to, jakou váhu autor publikace přikládá jednotlivým druhům děl, je důležité, že Jilovský není redukován pouze na ‚lívivého‘ umělce užití grafiky, nýbrž že publikace představuje jeho dosud neznámé práce, jako např. projekty pro divadlo či právě jeho malířská díla.

Přeložil Lukáš Motyčka

Arno Pařík: *Jiří Georg Jilovský 1884–1958. Pražský malíř a grafik*. Praha: Arbor Vitae, 2020, 239 s.

www.ipsl.cz