

Kultura a umění

Válečná 40. léta 20. století v českém sochařství

JAROSLAV SEDLÁŘ

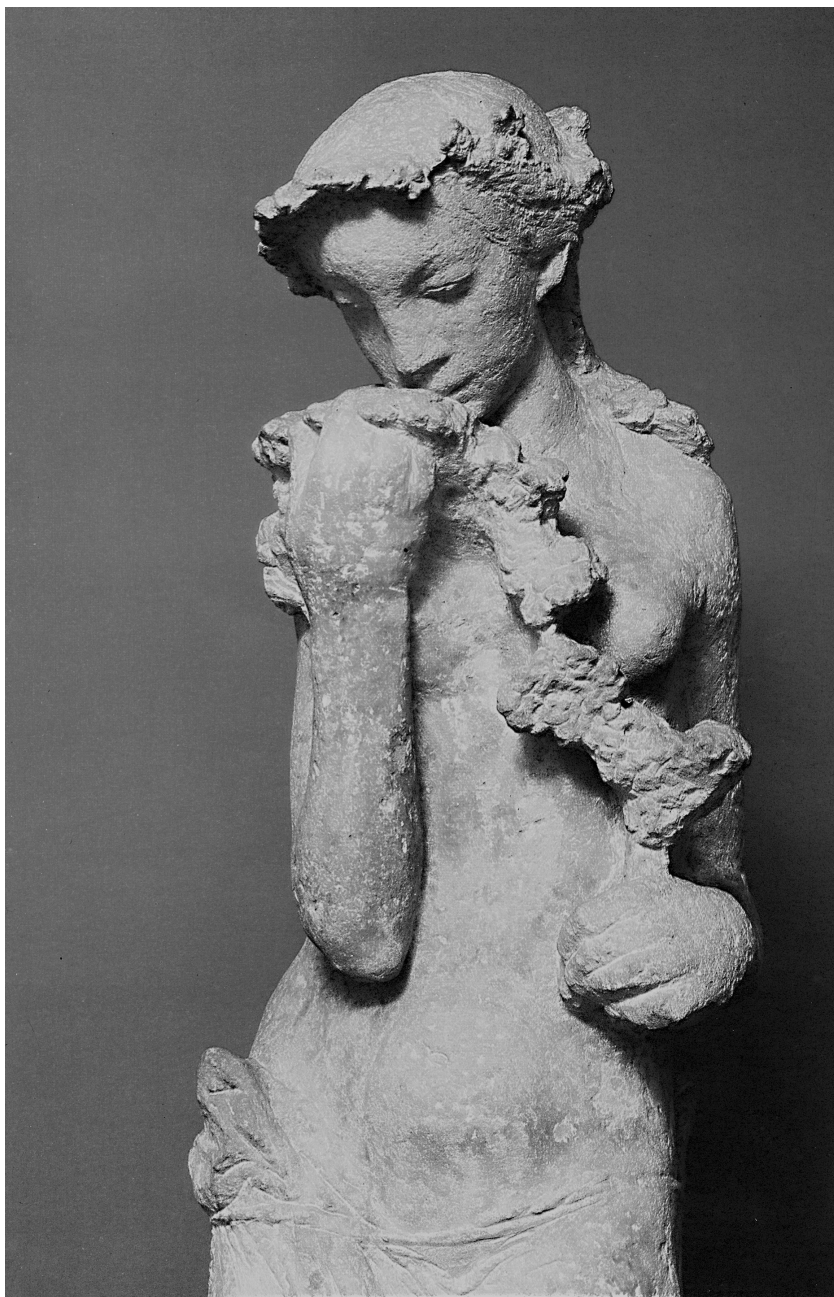
České sochařství čtyřicátých let nemění svou formální podobu z let třicátých, ba naopak ji ještě rozvíjí k dokonalosti tvarové i kompoziční, a to v duchu nového klasicismu a tradičního realismu. Avšak v rovině významové se obohacuje o metaforické i alegorické, v podstatě tedy obsahově nové komponenty. Vyhledává náměty z české historie jako například Vincenc Makovský v četných sochách *T. G. Masaryka* pro česká a moravská města nebo v cyklu reliéfů *Z české historie* pro výzdobu síně Národního památníku na Vítkově (1935), ve kterém zcela v duchu historismu zobrazoval témata jakými jsou *Po bitvě u Lipan*, *Jiří z Poděbrad*, *Čeští bratři*, *Rok 1848*, *Kde domov můj* (1938), *Karel starší ze Žerotína* (1937). Alegorie ohrožení před narůstajícím nebezpečím války, například od Ladislava Zívra *Mrtvý pták* nebo od Jana Laudy a Jana Baucha *Přepadení Československa* (1939) korespondovaly s celkovou společenskou atmosférou po Mnichovské dohodě, jak na ni i na situaci po ní reagovali například básníci svými varovnými verši, František Halas až tragickou sbírkou *Torzo naděje*, ve které vyslovuje strach, odvahu i zoufalství a v níž báseň *Mobilizace* lká nad zmařenými nadějemi: *Noc z dvojic torza dělajících/ Noc s vlasem výbuchů a střel/ Noc nesmrtelnost lidu snící/ Noc s klouby letadel a děl/ Tamta noc/ Noc vědma těžkých vidění/ Noc meč v lůžka položený/ Noc z prachu vrhu míření/ Ó noci marných vytržení/* Vladimír Holan básněmi *Září* (1938), *Sen* (1939) a Jaroslav Seifert verši *Zhasněte světla* (1939), ten Jaroslav Seifert, který označil Wagnerovu sochu *Země* (1938) za nejkrásnější z mnohých jeho děl z konce třicátých let, za sochu zosobňující zemi, domov. Je to štíhlá postava, oživující vzpomínky na tu dobu, identifikující se zároveň i s metaforickými básněmi Halasovými, Holanovými, Horovými. Poezii adekvátní jsou i jemně vyřezávané formy, samotný divčí akt a ušlechtilá tvář, gesto ruky v zamýšlení zdvižené k čelu a vlnící se vlasy, z nichž jeden pramen obtáčí prsty druhé ruky. I v této soše uchovává si Wagner jemnost svých starších, tehdy už proslavených torz z roku 1934. Postavu *Země* spíše než záhyby drapérie obepínají rostlinné úponky. Dílu dodávají prostotu, zároveň však jemnost a tak ji zbavují tradičního typu alegorie, stejně jako i pozdější *Tání* (1944), štíhlou a v podstatě jako dřív sloupu modelovanou postavu. U Wagnera však překvapuje záměna dřeva za kámen, který byl dosud jeho jediným materiálem. Patrně možnost daleko jemnějšího opracování dřeva

umožnila umělci vdechnout svému dílu onu udivující poetickou jemnost s ohlasy básnických děl.

Nebyla to ovšem jenom básnická inspirace, nýbrž u Wagnera vždy a znovu obdiv řecké skulptury, jak ukazuje později z černého dubu vysekaná *Rusalka* (1942). Je ovšem zřejmé, že Wagner v letech 1938–1944 v plastikách *Země* (1938), *Umění* (1941), *Smutné jaro* (1942), *Útisk*, původně *Uzkost* (1944) a *Vavříin* (1944) střídavě používal kámen a dřevo. S nimi jsou spojeny obsahové i formotvorné způsoby výrazu. Závažnější ideje svěřoval i nadále kameni, pískovci nebo mramoru, patří sem zejména *Umění* (1941) a snad nejvýznamnější z jeho děl *Smutné jaro* (1942). Nejvýznamnější dílo snad také proto, že bylo naplněno metaforickým a symbolickým sdělením. Esovitě prohnutá postava dívky z betlémského pískovce, která v melancholickém náklonu čichá ke květům. Tuto narážku na „polibek zasvěcení“, jak ho známe z Myslbekovy plastiky *Hudba*, pokládal Jan Tomeš, autor monografie o Wagnerovi, „za jednu z nejryzejších soch, za dílo metafyzické naděje“. Tutéž linii už dříve sledovala Wagnerova skica k plastice *Melancholie* z roku 1938, „labilní ženská figura v plášti a s kápí, která nemá tvář – místo ní vidíme pouze černou tušovou skvrnu“. Naopak pro *Zemi* zvolil symboliku dřeva, a to lípu jako strom domova a pro *Útisk* tvrdost dubu.

A přece jedna z nich, *Smutné jaro*, je z vrcholů v jeho díle. Můžeme ji obdivovat, i když její jinotaj je nám utajen, a to spíše než ji výmluvně popisovat. Její smysl, obsah, význam je možné postihnout jen v širších dobových souvislostech. V souvislostech onoho slova *Smutné jaro*. Tomeš o ní napsal: „Řekněme jenom, že je z nejryzejších metafor vražedných let. Je prostě téměř nepostihlým zázrakem uměleckého předpodstatnění, vzácným jinotajem, přestože ničeho nesmlčuje, nezraňujícím, slibujícím spíš. Ano, je to socha metafyzické naděje a zdá se, že vždycky byla takto chápána. Je nejenom z nejkrásnějších postav, ale z nejčistších vysněných bytostí českého sochařství. Bylo by jistě možné postupovat od sochy k soše, od rozboru k rozboru, od srovnání ke srovnání, od reminiscence k reminiscenci, připomenout například nad *Útiskem*, nad syntézou jednoho z věčných lidských gest, gesta obav a strachu. Až postava nesoucí *Vavříin* dočkala se chvíle, radostné a teskné zároveň, kdy jej konečně podává těm, kteří se obětovali nebo byli obětováni. Tvář, jejíž smutek je proto, že větev lauru, od dob antických určenou vítězům, v duchu klade k tolika vzdáleným hrobům“. A jako *Smutné jaro*, také *Tání* (1944) nám už jasně oslavuje tušení nového života, svěžího jara nového zrození.

K alegorii, metafoře a symbolice se snad nikdy tak výrazně české umění neobracelo, jako za druhé světové války. Už v roce 1940 vytesal do pískovce Karel Lidický sochu plačící ženy, s hlavou zahalenou v kapuci, takže působí záhadně až tajuplně a nazval ji *Dolorosa*. Je metaforou smutku, alegorií melancholie, na rozdíl od Wagnera však stylisticky tvrdší, s expresivně rozvinutou draperií. Lidický jejím sochařským provedením opět objektivizoval emocionální téma



Josef Wagner, Smutné jaro, 1942Ě

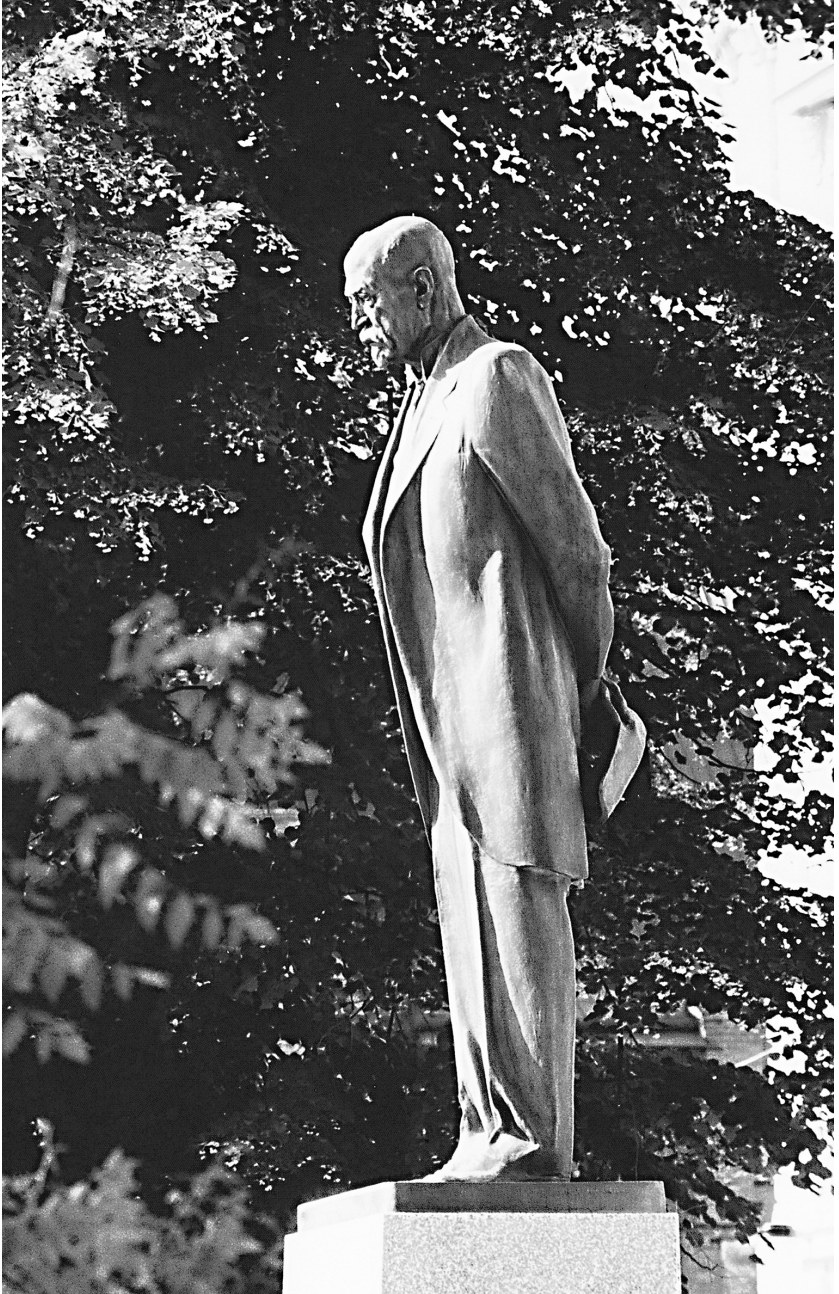
doby, čas truchlení a smutku. Socha ovšem na rozdíl od Wagnera působí spíše jako *Plačka*, takže již roku následujícího ji koupilo město Praha a umístilo do krematoria ve Strašnicích.

Ve čtyřicátých letech vytvořil Lidický další variace na téma truchlící či bolestné ženy. Často potlačoval jejich expresivnost a namísto toho zdůrazňoval smyslnost ženského tvaru pod drapérií. Odhaloval také jejich tváře, jen naznačené takřka malířskou modelací. Takto provedl realisticky modelovanou sochu *Smutek* (1941), stejně jako sochu *Žal* (1943), figuru s rukama jakoby spoutanými za zády, což nepochybně vzdáleně připomene Maillolovu novo-klasicistní skulpturu *Spoutaná akce*. Lidický i zde navázal na svou předválečnou novoklasicistní tvorbu reprezentovanou ženskými torzy (například torzem z roku 1932, uloženým dnes v pražské Národní galerii a v Moravské galerii v Brně). Motiv zahalené plačky zopakoval rovněž ve svém návrhu na pomník popravených studentů, který vytvořil v roce 1947, a to opět v klasicizujícím stylu, který tentokrát ovšem přizpůsobil domácí tradici navazující na dílo slavného autora sochy Sv. Václava na Václavském náměstí v Praze, na Josefa Václava Myslbeka.

Myslbekovskou sochařskou formu už koncem třicátých let, po vyloučení ze Skupiny surrealistů ČR v roce 1938, přebíral i Vincenc Makovský, který tehdy vytvořil bronzovou sochu *Hudby*, námět přímo od Myslbeka přejatý. Makovský sochu pojal ovšem daleko citověji, což se projevilo v její expresivně provedené povrchové modelaci a místo myslbekovského tvaru vyslovené klasického zjednodušil jeho formu. Do její blízkosti zařazujeme i podobiznu *Boženy Němcové*, kterou můžeme chápat jako snahu o oživení národních a vlasteneckých hodnot. Bezpečným a jasným nositelem dobové výpovědi se u mnoha sochařů za protektorátu stala figura ženy, pojatá vesměs jako alegorie či symbol. Sochař Břetislav Benda o tom napsal: „Za války jsem dělal *Stesk*, šlo o stesk lidí bez domova, potom *Andromédu* a další, boj národa za svobodu, to byla řada podnětů pro sochaře... Vystavoval jsem tehdy za války studii *Spoutaná* (opět klasicismus podle Maillola) ve výstavní síni Mánes a naši lidé nepotřebovali žádnou nápověď, věděli hned svoje. Podobně tomu bylo se sochou *Odboj*. Tu jsem pro výstavu v Táboře přezval na *Amazonku* a nacistický cenzor se zajímal, co ta Amazonka znamená. Vyprávěl jsem cosi o dívčí válce v našem dávnověku. Jinak ovšem myslili táborští návštěvníci, těm bylo hned jasno, co žena, napřahující se s kamenem, představuje a kam s tím kamenem chce mrštit.“ „Těžko dnes uvěříme, že nacističtí cenzoři projeví takový nedostatek důvtipu a že například nepochopili symbolický význam Bendovy Andromédy, kterou mytický antický hrdina Perseus osvobodí z okovů. Spíše si musíme klást otázku, zda se v ústupcích cenzorů vůči takovému symbolickému sochařství neprojevovala jejich skutečná ignorance, anebo zda spíše nešlo o záměrnou podezíravost, snahu nerozdmýchávat v občanech okupovaných zemí nebezpečné vášně.“

Sám Benda navázal dílem čtyřicátých let na novo klasicistní orientaci předchozího údobí. Vytvořil tehdy opět řadu dívčích aktů, zdánlivě bezobsahových, jak poznamenal Jiří Kotalík, ale se silným citovým napětím. Věnoval se též portrétům rodičů a podobiznám, což bychom mohli chápat jako projev zájmu o intimnost rodinného života. „Na Bendovy ženské akty, které snad ani nemusely držet v ruce kameny jako *Amazonka*, pak interpreti díla hleděli jako na horoucí vyznání a apoteózu života uprostřed času smrti. Pokud však *Amazonka* vcelku jasně vypovídala o svém jinotajném smyslu, alegorické poselství *Andromédy* (1911) – rodninovsky vyklenutého aktu vyrůstajícího z organicky tešaného soklu – se spíše omezilo jen na samotný název plastiky. A rovněž další akt, *Stesk*, který opět vystavuje na odiv absolutně hladké tvary dívčího těla na pozadí hrubě osekaného podkladu, neříká o svém alegorickém vyznění téměř nic – ovšem kromě názvu. Už slovo *stesk* v nás vyvolává touhu po něčem obtížně dosažitelném, po svobodě, volnosti, životě, který v tomto případě ztělesňuje poněkud melancholicky se tvářící mladá žena. Během okupace vystavoval Benda plastiky tohoto druhu v Mánesu. Některé z nich opravdu mohly zaznít motivem odboje a rezistence, například prostý akt v helénské říze se svázanými rukama za zády nazvaný *Sputaná*, z roku 1939. Skutečný smysl Bendových zdánlivě bezobsažných aktů – za války občas publikovaných v časopise *Volné směry* – se však otevřeně odhalil až po osvobození.“ (V. Lahoda).

Už před válkou vznikla na mezinárodní scéně rozsáhlá diskuse o monumentální tvorbě. K nám se dostávaly tyto ideje prostřednictvím překladů, především myšlenek Siegfrieda Giediona a José Luise Serta pod názvem *O nové monumentalitě*, ale také prostřednictvím architekta Le Corbusiera. První výstavu pod názvem *Monumentální tvorba* uspořádal umělecký spolek Mánes v roce 1940 v Praze ukázkami z české tvorby 19. a 20. století, která kladla mimo jiné důraz na národní umělecké hodnoty, k nimž počítala kromě malířství také sochařské realizace Jana Bendy, Jana Laudy, Bedřicha Stefana a jiných. Už roku 1937 uspěl v soutěži o výzdobu interiéru *Památníku na Vítkově* svými čtyřmi reliéfy s legionářskou tematikou, *Útok*, *Obrana*, *Umírání* a *Smrt-oběť* sochař Karel Pokorný. Ve stejném roce 1937 vypsal Magistrát města Prahy soutěž na pomník prezidenta Masaryka a v roce 1938 na prostředí, kam pomník umístit. Zvítězil návrh sochaře Vincence Makovského a architekta Jaroslava Fagnera na umístění alegorií na prostranství v severní části Pražského hradu a pro realizaci projekty architekta Kamila Roškota a sochařů Karla Dvořáka a Josefa Wagnera, eventuálně náhradní návrh od Zdeňka Pešánka, který také vybral místo zeleně v této části hradu. Pozoruhodné je, že kromě Masarykovy sochy zde měly být umístěny avantgardně pojaté, abstraktní tři monolity v podobě iniciál T G M. V letech 1939–1940 byl osazen na budovu Správy severních drah v Moravské Ostravě reliéf *Stvoření uhlí* od Jana Laudy. Přesto víme, že příležitost k monumentálnímu sochařství ještě i ve třicátých letech u nás bylo málo.



Vincenc Makovský, T. G. Masaryk, Brno, 1937, 2000Ě



Vincenc Makovský, J. A. Komenský, mramor, 1942Ě

Problém nedostatku monumentálních zadání z doby předválečné zatěžoval sochaře stejně také v době okupace. Výjimku představoval hned na počátku okupace civilistní vlys z roku 1941 na téma hospodářského vývoje *Země české* v předsíni České banky v Praze Na příkopě od Jana Laudy. V roce 1940 pak Makovský obeslal soutěž na pomník spisovatele Aloise Jiráska pro Litomyšl. Na sochařově vítězném návrhu sedí postava spisovatele předkloněna v mohutném křesle jako by chtěla vstát, a upírá svůj pohled k zemi. Jakousi těžkopádnost, až zádumčivost spisovatele pocítujeme už při zběžném pohledu. Jakoby sochař opět navozoval jeho trudnomyslnost. Projevuje se v ní sochařova snaha nejen zvýraznit meditativní ráz pomníku, ale také v něm umocnit prvek bolestné tíhy. Válka provedení pomníku znemožnila. Makovský ho dokončil a osadil až v roce 1959. Motiv přetížené skloněné hlavy pak Makovského tvorbu provázal až do konce války, jak to mimo jiné dokládají i bronzové dívčí akty *Svlékající se* (mimochoodem silně připomínající Rodina), *Dívčí akt s kvetoucími větvemi* a hlavně *Zamyšlená dívka* z let 1943–1944.

V rámci historismu, který v protektorátním sochařství dominoval zejména v první polovině čtyřicátých let, došlo rovněž k rehabilitaci Myslbekova odkazu. Sochařství čerpalo podněty z italské renesance, z baroka, ale i z akade-

mismu 19. století, jak dokládá například *Věčný pramen* od Karla Dvořáka z roku 1943. Silně přitažlivě působila ovšem domácí slavná osobnost Josefa Václava Myslbeka, především z hlediska monumentální tvorby a realistického pojetí figury ideálně vystavěné.

Jedním z představitelů těchto historizujících reminiscencí, vedle Vincence Makovského, byl Karel Dvořák. Klasicismus a myslbekovský renesancismus varíroval expresionistickou citovostí, ovšem s přímými ozvěnami děl renesančních umělců, jakými byli Botticelli, Donatello a samozřejmě Michelangelo. Kromě historismu Dvořák, podobně jako jiní sochaři, zobrazoval i ženské akty. Jeho *Řeky*, původně *České řeky* (1939), jsou dvě do sebe zapletené dívky, v podstatě pouze dvě torza s ranami v trupu a s amputovanými rukama. Údajně symbolizují odtržení části české krajiny po mnichovské dohodě.

Vedle *Českých řek* můžeme připomenout ještě jeho návrh na pomník *Jana Nerudy* (1939–1940), michelangelovské sochy *Život a osud*, *Poezie* (1942) nebo *Trpítel* (1942). Snahu o posílení národního sebevědomí a touhu po osvobození vyjádřil snad nejvýrazněji v roce 1940 bronzovou sochou *Jana Žižky* pro České Budějovice, na níž s přestávkami pracoval od soutěží vypsanych vládou ještě svobodné republiky v letech 1923 a 1927. I zde se Dvořák inspiroval Myslbekovou sochou *Svatého Václava* na Václavském náměstí v Praze, nicméně i tentokrát si vzpomněl na italské jezdecké pomníky renesančních kondotierů (například na Verocchiova kondotiera Colleoniho), i když tyto renesanční jezdecké sochy připomene daleko přesvědčivěji socha *Jan Žižka na koni* od Bohumila Kafky na Vítkově v Praze, která byla osazena daleko později, v roce 1951, která ale svou výškou dvanácti metrů a monumentalitou i pevností postoje koně i jezdce vyjadřuje vskutku renesanční odhodlání a vzdor. Dvořák na díle stále pracoval a ještě v roce 1943 vystavil tři *Žižkovy hlavy* a pět studií jezdecké sochy v Mánesu, včetně jedné sádrové repliky v životní velikosti, kterou umístil do středu výstavního sálu, aniž by ji cenzura odstranila.

Když byly vyhláškou říšského protektora Neuratha ze dne 17. listopadu roku 1939 uzavřeny české vysoké školy, zasáhlo to také výtvarná učiliště. Ale už předtím, 18. září 1939, byla otevřena ve Zlíně Baťova Škola umění, a to jako završení jeho celého systému školství, vedle škol specializovaných, školy cizojazyčné, hudební, střední školy odborné a všeobecné a vyšší školy lidové, ale také Studijního ústavu. Škola umění podle představ architekta Kadlece měla být školou na pomezí školy střední a vysoké a inspirovala se především německým Bauhausem, takže hlavním jejím programem byla výuka řemesla a poté i volné tvorby. Jako Walter Gropius viděl i Kadlec těžiště výuky v dílnách. Vincenc Makovský odešel roku 1939 do Zlína, kde se stal vedoucím dílen pro plastickou práci a spoluzakladatelem Školy umění. S ním se na škole objevili také architekti Vladimír Bouček, Bohuslav Fuchs, František Lydie Gahura, Jan Vaněk, malíři Rudolf Gajdoš, Karel Hofman, Vladimír Hroch, Josef Kousal, Eduard Milén a Jan Sládek, sochaři Luděk Havelka, Jirí Jaška, dějiny umění

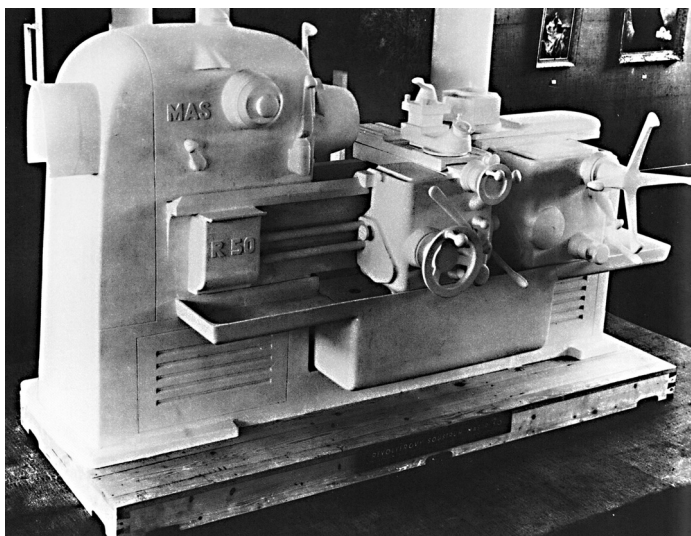
přednášeli Albert Kutal a dočasně Václav Vilém Štech, restaurátorskou práci vyučoval František Petr a anatomii Jan Černošek.

První jeho prací ve Zlíně bylo plastické řešení stroje. Makovský byl požádán a také realizoval návrh modelu revolverového soustruhu R 50. S elánem, s kterým řešil tento první úkol, přistoupil i k plastickému řešení radiální vrtačky VR 8, jakož i různých nástrojů a rukojetí. Těmito modely Makovský ve Zlíně provozoval uživatelské umění a stal se tak v podstatě zakladatelem průmyslového designu. To ovšem Makovského nikterak neodvádělo od jeho sochařství. Zúčastnil se roku 1940 soutěže na pomník Aloise Jiráska pro Litomyšl, jak již připomenuto, jeho realizace však byla odložena a v roce 1941 soutěže na výzdobu zlínské nemocnice, pro kterou vytvořil vynikající reliéfy *Milosrdný Samaritán a Vědec*, které nebyly nikdy osazeny. Obdobně jako v dřívějších návrzích na témata inspirovaná českou historií, uchýlil se i v tomto případě k téměř malířskému pojetí, k bravurnímu modelérskému přednesu. Humanistické poselství obou reliéfů bylo ještě podtrženo jejich otišněním ve Volných směrech. O humanistickém poselství hovoří i jeho bysta Jana Amose Komenského (1942), do níž Makovský vložil veškeré své umění. Socha je neobyčejně tvarově bohatá a podporuje tak vnitřní oduševnělý výraz zviditelněný i nakloněním hlavy. Socha J. A. Komenského stojí na počátku série portrétů, které Makovský vytvořil v polovině čtyřicátých let. Jeví se v nich silný zájem o zachycení vnitřního života, o psychologické sondy, jak to vyjadřují již mladistvá *Podobizna paní Procházkové* (1941) a dvě *Dívčí hlavy* (1942), stejně jako i *Podobizna paní Vondráčkové* (1941–1942) a *Podobizna MUDr. Jana Černoška* (1942). Větší míru portrétní věrnosti a výrazu vykazují robustní *Podobizna Arnošta Jirouska* (1944) v protikladu k realisticky věrně vymodelované *Podobizně docenta Františka Petra* (1943–1944) nebo ke *Studii k portrétu umělkyně ženy* (1943) a zejména k *Podobizně paní Vrbové* (1942) připomínající až realismus Věry Muchinové. Ve zlínském ateliéru se rozvíjela jeho velká obraznost, která se snažila čelit napjaté válečné hysterii stále novými uměleckými díly, a tak zde vznikla i jeho osově vymodelovaná plastika *Hutníka* (1941), která si svým velkorysým pojetím přímo volala po monumentální realizaci v kovu nebo v jiném pevném materiálu, v kamení či v mramoru, to však nebylo uskutečněno. Klid, jistota a nepřímá snad i autorova důvěra v opět nastolení životních jistot vyzařuje také z komorní plastiky odlité do bronzu a zobrazující *Matku s dítětem* (1943).

Jen letmo zde můžeme připomenout trvale se vracející do díla sochařova fontánu nebo bazén, tentokrát připravovanou studii dívčích aktů, které jakoby mu připravovaly cestu k sochařskému realismu konce čtyřicátých let, onu pomníkovou tvorbu po odeznění válečného běsnění. I v nich se ohlašuje nikoliv vliv učitele Jana Štursy, ale spíše Václava Myslbeka, jeho plastik z devadesátých let 19. století avšak v pohybu *Svlékající se* náhle zahlédneme něco z díla Rodinova, jak již připomenuto. A *Volající dívka* (1944), socha jen naskicovaná,



Ladislav Zivř, U kadeřníka, 1947Ě



Vincenc Makovský, Revolverový soustruh RS 50, 1939–1940Ě

avšak dynamická v pohybu se pak objeví v maketě pomníkového sousoší *Vítězství*, oslavující příchod svobody.

Přes velké úspěchy humanismem naplněného sochařství 40. let se ujal názor, že tehdy šel vývoj v tomto oboru mimo vývoj moderního světového umění a převládlo přesvědčení, že české umění není zahrnováno do světových encyklopedií právě pro stylovou a formální konzervativnost. Už Jindřich Chalupický charakterizoval válečná léta jako dobu ne-li zániku, pak alespoň stagnace modernismu. K úplnému zániku modernismu ovšem zcela nedošlo, protože například Zdeněk Pešánek už od třicátých let patřil k výrazným modernistům světově orientovaným. Ve druhého takového modernistu vyrostl Ladislav Zívř během válečných let a zejména pak ve druhé polovině let čtyřicátých. Eva Petrová uvádí ve studii Skupina 42 v akademických dějinách, že „Ladislav Zívř jako jediný sochař ve skupině a jediný, kdo žil trvale mimo Prahu, se k zaměření svých přátel s pochopením připojil. Za první plastiku nové *civilizační skutečnosti* označil *Rentgenologa* z polychromované pálené hlíny. Vystavil ji na obou výstavách, v Nové Pace i v Praze. Pozván ke studijnímu pobytu do nemocnice v Hradci Králové, kreslil *civilizační skutečnost i akce dramatické působivosti* a pracoval na plastice *Operace*. Studii k ní vystavil v Praze spolu s portrétními hlavami. Karel Teige, který se vyjádřil, že výstava proběhla na pomezí dovoleného a zakázaného, byl novými Zívřovými pracemi překvapen, pokládal ho stále za surrealistu. V sochaři něco ze surrealistické a také kubistické minulosti pořád zůstávalo, ku prospěchu té ‚civilizační skutečnosti‘. Tvarová vynalézavost spolu s haptickým cítěním materiálu zakládaly jeho originálnost.“

„S koncem války povolilo napětí a vystřídal je očekávání otevřených eventualit. Výstavní aktivity prvních poválečných let využili především malíři. Lev Nerad připravil v Topičově salonu dvě přehledové výstavy. První z nich, *Konfrontace 2* (1945), byla kompletnějším pokračováním stejnojmenné výstavy v roce 1941. Setkaly se na ní hlavní osobnosti válečné generace, vedle několika solitérů členové bývalé skupiny Sedm v říjnu, Skupiny 42 a neosurrealisté ze Skupiny Ra. Profil generace byl konečně v hlavním obrysu narýsován. Druhá výstava, *Mladé české sochařství* (1946), se zúčastnil i Zívr. Byl potěšen recenzí Otakara Mrkvičky, v níž byl přiřazen *k výbojům, jež v české plastice znamenal čin Gutfreundův*. V Zívrově tvorbě od roku 1945 vskutku ožila gutfreundovská tradice, avšak ve zralosti osobitě zívrovské. Pokračoval, podle vlastního mínění, v *programové linii Skupiny 42*. Soustavně se zabýval sochařským vyjádřením vztahu člověka a přístroje, člověka a stroje. Zajímal ho dotyk živé bytosti s technickým předmětem, žena u kadeřníka pod vysoušecí helmou, reportérka s mikrofonom, žena s mikroskopem, fotoreportér, elektrikáři šplhající po sloupu elektrického vedení, muž s mikroskopem, i téma důvěrně známé – hrnčíř pracující na hrnčířském kruhu. Celistvý hutný tvar ve vypnutých objemech se střídá s otevřenou formou v členitém vnějším i vnitřním obrysu (*Muž s přístrojem*, 1945). Sochař zůstal věrný technice pálené polychromované hlíny, u soch ze sádry, kterou patinoval, si mohl dovolit větší rozměr. Ačkoliv kreslil od svých uměleckých počátků a jeho kresby byly neobyčejně výrazové, nebyl zastoupen na první poválečné výstavě, která pod označením Skupina 1942 předvedla v září 1945 v pražské Pošově galerii akvarely, kresby a grafiky šesti malířů: Grosse, Hudečka, Kotíka, Lhotáka, Smetany a Součka.

Zívr a Hák chyběli i na dvou posledních výstavách Skupiny v roce 1946, v Bratislavě a brněnském Domě umění. Skupina 42 se tedy v poválečném období uváděla ve známost jako seskupení malířů, v Brně se zdůraznila účast básníků. Tehdy s ní poprvé vystavoval nejmladší člen, malíř Bohumír Matal.“

V období konce třicátých let a během let čtyřicátých výše zmiňované představy teoretiků o nové syntetické monumentální formě mnoho uměleckých děl nenaplnňovalo. Velká část českých autorů vycházela ve svých realizacích spíše ze široké pozice lyrizujícího kubismu nebo využívala jiné různorodé výdobytky avantgardního umění posledního dvacetiletí. Řada umělců se také v případě větší zakázky uchýlovala k akademismu nebo novému klasicismu, k myslbekovské tradici a k lyrickému kubismu nebo realismu. Jak se ukázalo později, výraznější modernismus pěstoval právě Zívr, který v návaznosti na světové sochaře, Lipchitze, Laurence, Arpa, Moora, dokázal vytvořit vlastní velmi osobité dílo, i když toto důsledně rozvíjel teprve ve druhé polovině čtyřicátých a na počátku padesátých let.

Obrázky archiv autora.