

JOSEF LIESLER

19. 9. 1912 – 23. 8. 2005

„Trápí mne tlak všehomíra a nutí mne k práci, v níž je zapomínání na strasti života.“ (Josef Liesler)

Malíř, grafik a ilustrátor Josef Liesler se narodil 19. září 1912 ve Vidolicích u Kadaně jako druhé z deseti dětí. Šest z nich později zemřelo. Tatínek se vyučil u svého otce krejčím, ale pracoval v Kadani jako poštovní doručovatel. Maminka pocházela z německé vesnické rodiny. Po svatbě se přestěhovali do Kadaně, a jak Josef Liesler později vzpomínal, právě v jejich prvním bytě se poprvé setkal s uměním. Z pokoje vedly dveře na půdu a malý Josef zde ve velké bedně našel odložené výtisky časopisu Die Kunst. Hltal reprodukce obrazů Arnolda Böcklina, Maxe Klingera, Gaspara Davida Friedricha a dalších a pilně je obkresloval na sáčky od mouky.

Svá školní léta trávil nejprve v německé obecné škole, německou měšťanskou školu po roce vyměnil za českou. Otec chtěl, aby se vyučil cukrářem, ale nakonec dal na radu svého nadřízeného a poslal syna studovat – roku 1926 byl Josef přijat na České reformní reálné gymnázium v Karlových Varech. Zde získal první průpravu v kreslení u profesora Aloise Boháče (ve výuce vycházel zejména z tradice renesanční kresby), ale skutečná díla velikánů umění spatřil poprvé na vlastní oči roku 1930, kdy se vydal do drážďanského Zwingeru. Obdivoval zde práce současné německé avantgardy, zvláště Otto Dix ho zaujal natolik, že si později zakoupil jeho monografii. Na karlovarském gymnáziu se Liesler seznámil mj. i se synem malíře Václava Rabase Janem a později v Krušovicích s malířem samotným. Pod jeho vlivem pak namaloval několik akvarelů krajin, v krušovickém mlýně vytvořil z místní opuky i své první plastiky.

V letech 1934–1938 studoval Josef Liesler na Vysoké škole architektury a pozemního stavitelství při ČVUT v Praze profesuru kreslení (do Prahy s ním odešla i jeho budoucí žena Blaženka Málková, kterou poznal v posledním ročníku gymnázia). Mezi Lieslerovými spolužáky byli Josef Hlinomaz, Jiří Brdečka, František Jiroudek, Bohuslav Čížek nebo Václav Hejna. A také Vincenc Kramář ml. – v bytě jeho otce, ředitele Národní galerie, viděl Liesler poprvé kubistické originály Picassa a jeho grafiku. V knihovně Uměleckoprůmyslového muzea se dostal k časopisu Minotaurus, který přinášel nová díla Francouzů a Španělů, poznal první práce Bretonových surrealistů a Salvadora Dalího. Tyto nové proudy ho zajímaly, malířský obor na ČVUT však vedl Oldřich Blažíček, který vyučoval kresbu v tradičním duchu podle sádrových odlitků. Liesler více oceňoval Cyrila Boudu. Díky němu se seznámil s nakladatelem Václavem Petrem, pokrokovým vydavatelem současné literární avantgardy, a ilustroval knihy z jeho vydavatelství (jejich spolupráce pak trvala po celá čtyřicátá léta). Bouda vzpomínal na Lieslera jako na vynikajícího kreslíře, kterému sám doporučoval, aby přestoupil na Akademii. Z celého profesorského sboru si však Liesler asi nejvíce vážil Josefa Sejkky. Ten

zasvěcoval své žáky do všech oborů užitého umění, učil je knižní grafice, obalu, ilustraci, rozšiřoval jejich znalosti o nové formy užité grafiky.

To, co studenti postrádali ve vlastním programu výuky, doháněli četbou soudobých výtvarných publikací a časopisů, v nichž objevovali nejnovější díla Braqua, Picassa, Matisse a dalších tvůrců. Se spolužákem Bohušem Čížkem sdílel Liesler zaujetí pro výtvarnou avantgardu, na rodinném statku jeho rodičů na Hané po Duchampově vzoru vytvářeli objekty z polního náčiní. V penzionu Dejvice nedaleko techniky se Liesler setkal se slovenskými malíři Jakubem Bauernfreundem a André Nemesem, v několika jeho obrazech z let 1937 a 1938 lze vyčíst vliv nejen Braquova (*Blaženka*) a Picassova (*Dívky s kohouty*) kubismu, ale i fantaskních Nemesových a Bauernfreundových kompozic té doby. *Zátiší s pecnem chleba* z roku 1938 na druhou stranu vyznívá velmi rabasovsky.

Liesler i jeho žena stihli dokončit studia ještě před uzavřením vysokých škol nacisty, ale pracovních příležitostí bylo tehdy málo. Liesler odmítl pětihodinový úvazek učitele kreslení v Náchodě, Blaženka se naučila těsnopis a psaní na stroji a dva roky oba živila. Den před zábohem pohraničí se Liesler snažil přivést do Prahy své rodiče, ale nakonec se vrátil zpět sám, posledním vlakem vypraveným ze Sudet (Lieslerův otec se konce války nedožil, matka byla po válce s většinou rodiny zařazena do odsunu). Josefa samotného později zachránilo před totálním nasazením fiktivní zaměstnání v nábytkářské firmě Koželka–Kropáček.

Lieslerovy rané krajiny, zátiší i figurální kompozice se začaly od roku 1937 objevovat na výstavách Burianova divadla. V roce 1938 se účastnil výstavy mladých pod názvem „Nesdružení“ v pražském Mánesu. Svou první samostatnou výstavu uspořádal v pojišťovně Fénix, kde pracoval jeho budoucí tchán, v roce 1939 zde ve výkladní skříni vystavil několik obrázků. 20. října 1939 byla ve výstavní síni U Topiče zahájena výstava, podle data a počtu vystavujících nazvaná „Sedm v říjnu“. Tvořili ji malíři, převážně ještě studenti, Václav Hejna, Josef Liesler, Arnošt Paderlík, Zdenek Seydl, sklář Václav Plátek, sochař Jan Rafael Michálek a fotograf Jan Lukas, kterého o rok později vystřídal František Jiroudek. První výstavu doplnily fotografie Věry Gabrielové, teoretikem skupiny byl mladý historik umění Pavel Kropáček. 31. října proběhl na výstavě večer „Očima mladé poezie“ s básníky Kamilem Bednářem a Lumírem Čivrným, hudebníky Antonínem Plockem a Josefem Páleníčkem. Za příležitost k první výstavě vděčila skupina Vincenci Makovskému, který mladým studentům nabídl svůj výstavní termín U Topiče, výstavy se pak ve stejném měsíci opakovaly i v letech 1940 a 1941, kdy byla skupina rozpuštěna.

Skupina „Sedm v říjnu“ nebyla stylově jednotnou a formově ustálenou skupinou, šlo spíše o generační seskupení mladých umělců. Spojoval je silný expresionistický výraz a „humanizující subjektivismus“, návrat od abstraktního a nadreálného (surrealistického) vidění světa zpět k životu. Pro Josefa Lieslera, stejně jako pro většinu ostatních, patřily výstavy skupiny ještě k době hledání a názorového třibení. V jeho figurálních tématech a zátiších tak nalezneme inspiraci matissovským

expresionismem (*Diana, Sedící u okna*) i reminiscence Picassova modrého a růžového období (*Saltimbanque, Chlapec s kytarou*). Teprve na třetí výstavě skupiny v roce 1941 se v Lieslerových obrazech odrazila realita války a okupace. V kontextu začínajících válečných hrůz se do středu malířova zájmu dostal člověk a jeho osudy. V atmosféře nejistoty a teroru ale nebyla možná žádná forma otevřeného projevu nebo dialogu, jediným uměleckým prostředkem, umožňujícím tlumočit bolesti a nálady doby, se stala básnická metafora, zašifrované jinotaje biblických podobenství a historizujících námětů.

V letech 1942–1944 namaloval Josef Liesler desítky obrazů, o kterých lze hovořit jako o období prvního tvůrčího vzepětí. Historizující plátna *Snímání z kříže, Nanebevzetí, Archaický prostor* nebo *Koně* prozrazují nejen jistotu technického přednesu, ale i mimořádný dar básnické představitivosti, založený na síle parafráze, která se stala Lieslerovou dominující tvůrčí metodou, i když ne vždy ve zcela otevřené a přiznané podobě. Barevná paleta je laděna do okrových, hnědých, starorůžových a typických ryšavých tónů po vzoru starých mistrů a umocňuje významovou nesrovnalost a obsahovou nesouměřitelnost s reálnou situací, retrospektivní příchůť vypovídá o míře odcizení lidského citění, myšlení a jednání. Příznačné je i specifické pojetí prostoru jako země nikoho, pustiny bez obzoru, fenomén periferie se stává důležitým symbolem pro celou jednu generaci. Znovu se aktualizuje donquijotský motiv. Příběhy zavržených poutníků a vystěhovalců, osamocených milenců, opuštěných žen, matek a bloudících zvířat ovládly tematický repertoár válečného malířství.

V roce 1942 namaloval Liesler obraz *Lázně*, který vznikl jako výtvarná transpozice renesanční malby *Termy v Puzzuole* (1570–1573) od Girolama Macchettiho. Tajemnou atmosférou a rafinovaným aranžmá kompozice patří k nejsuggestivnějším Lieslerovým dílům z války. Kompoziční řešení s ostrou diagonálou a úběžníkem situovaným mimo obraz zůstalo nadlouho hlavním principem Lieslerovy prostorové konstrukce. Úběžník mimo obraz odkazuje na existenci světa mimo prostor zobrazený na vlastní ploše obrazu, světa tušeného, neurčitého a nehmatatelného, vnášejícího do atmosféry díla iracionální moment čehosi zlověstného a nepřátelského. V obraze *Lázně* je tento pocit zdůrazněn natočenými hlavami polonahých odpočívajících mužů, sledujících cosi znepokojivého. Zda to souvisí s výjevem lva zápasícího s koněm v zadním plánu díla, není jasné. V tomto obraze se také objevil Lieslerův kánon gorilí, nesouměrně vyvinuté postavy s širokými ohnutými plecemi, malou hlavou a svěšenými rukama, připomínající Picassova monstra klasické periody.

V roce 1942 Liesler namaloval jako pietní vzpomínku za umučeného Pavla Kropáčka obraz *Pocta mrtvému příteli*. Je plný zvláštní bolestné melancholie, ztělesněné dvěma ženskými múzami patřícími rozdílným světům – vroucímu citu a chladnému intelektu – a vzpínajícím se koněm na horizontu, symbolizujícím sílu osudu. Další obraz, *Baudelairova milenka* (1941–1942), se stal předmětem prudkých diskusí. Liesler totiž oblékl hlavní postavu do kostýmu, který doslova ocitoval z módního žurnálu z přelomu století. Kvůli kritice v Lidových novinách tehdejší ředitel Národní

galerie Dr. Cibulka ustoupil od koupě tohoto díla do sbírek. Po vzoru starých mistrů se Liesler v tomto obraze zpodobnil autoportrétem v zrcátku v básníkově ruce.

Na základě výstav skupiny „Sedm v říjnu“ byl Josef Liesler přijat za člena SVU Mánes (1942–1948) a každoročně se pak účastnil společných výstav a ostatních akcí. Současně však obesílal další přehlídky mladé tvorby (Konfrontace I v Melantrichu roku 1941, zlínské Salóny mladých v letech 1940 a 1941). S aktivitou Mánesa první poloviny čtyřicátých let je spjata i další významná kapitola Lieslerova života – jeho pedagogické působení ve válečné škole Mánesa (od roku 1943), kterou založili Vladimír Sychra a František Janoušek. Po uzavření vysokých škol nacisty byla jedinou polooficiální institucí, umožňující studentům pokračovat v odborném studiu.

V roce 1941 se Josef Liesler oženil s Blaženou Málkovou, v roce 1943 se jim narodil první syn Tomáš (druhorozený Lukáš přišel na svět roku 1949). Před porodem odjeli manželé do Hradce Králové na porodnickou kliniku k profesoru Marschalkovi, rodinnému příteli. Celé dva týdny strávil malíř se ženou v nemocnici a během té doby vzniklo více než dvě stě kreseb operací a operačních sálů (většina se bohužel ztratila), které se pak staly základem obrazových kompozic z nemocničního prostředí (*Operatér, Stará klášterní nemocnice, Operace, Stará pitevna* aj.). Z příznačného nemocničního klimatu s potměnými chodbami a lékaři v bílých rouškách vytvořil Josef Liesler působivou metaforu války, většinu nemocničních témat pak vystavil na své první samostatné výstavě v Mánesu roku 1944. Ještě téhož roku se výstava opakovala v brněnské Hudební a umělecké komůrce, obrazy z nemocnice zde doplnila témata lidí na cestách, ke kterým Lieslera inspirovaly dobové novinové fotografie ruských uprchlíků. Poprvé také představil své obrazy podivných soudců – *Skupiny podivných soudců I a II*. Jimi, podobně jako obrazy *Salome* ze stejné doby, vrcholí období Lieslerových válečných podobenství.

V polovině čtyřicátých let se Josef Liesler začal programově věnovat grafice. Už roku 1939 vznikly jeho první suché jehly *Artistů* nebo linoryty *Vlastní podobizna, Truchlící ženy, Lidé v krajině*, převážnou většinu raných prací však tvořily knižní značky. Ke grafice přivedla Josefa Lieslera především ilustrace. V roce 1940 vyryl do linolea obálku a frontispis pro sborník nazvaný Chvála slova a podílel se na realizaci Jarního básnického almanachu. Za války doprovodil kresbami knihu Arnošta Vaněčka Pátá symfonie, Hladiny tůní Kamila Bednáře, verše Evy Klenové Vyznání a Pátou symfonii Františka Halase. V roce 1944 se Liesler začal grafické tvorbě věnovat naplno. V technice suché jehly ztvárnil nejružnější literární témata, mj. *Imaginární portréty prokletých básníků* (Oscar Wilde, Dvojportrét Doriana Greye, E. A. Poe, Lautréamont). Do grafiky mnohokrát promítl i variované podoby *Salome*, k níž se rád vracel jako ke krutému symbolu bezohledné a fascinující vášně.

Grafika Josefa Lieslera se rozvíjela současně s malbou a má s ní mnoho společných jmenovatelů. Autorovo silné tvůrčí zaujetí prozrazuje již volba námětů, v nichž vedle vlastní invence

často využívá také svých obsáhlých znalostí, především z dějin umění, literatury, filozofie, historie, ale i dalších oborů. Svoje myšlenky, názory a představy však nevyjadřuje přímočaře a jednoduše – jeho díla se vyznačují neobyčejným dějovým bohatstvím, častým prolínáním reality a snu, používáním nejrůznějších metafor, symbolů a jinotajů, neobvyklými kompozičními variantami a zvláštní dekorativní barevností. Současně však grafické listy Josefa Lieslera nepostrádají přehlednost a tvarovou čistotu, odrážející jeho přirozený cit pro kompoziční řád. Nezanedbatelnou složkou jeho grafík je i mistrovsky řemeslně zvládnutá technika litografie, jejíž specifika, spočívající zejména v možnosti užití široké barevné škály a kombinace plošného a lineárního zobrazení, dokáže beze zbytku využít pro svoje tvůrčí záměry.

I po osvobození se výtvarné umění dále vyrovnávalo s tíživým traumatem války a okupace. Také Josef Liesler po celý rok 1945 vytvářel apokalyptické obrazy válečných monster a fantomů, děsivých srostlic lidí a strojů, zvířecích bestií a fantastických zrůd. Temnosvitnou expresivitou, krutým sarkasmem a tvarovou fantasmagoričností vytvořil ve svých *Zběsilých strojích* a *Válečných fúriích*, variovaných v početných cyklech leptů a akvarelových kreseb, novodobou paralelu Goyových Hrůz války. Grafiky a kresby z této doby patří k nejfantasknějším, ale i nejdepresivnějším výtvorům Lieslerova díla. Jediným způsobem doprovodily roku 1945 básnickou sbírku Kamila Bednáře Praha pod křídly války (obálka a šest barevných litografií).

Radost z osvobození byla ve výtvarném životě provázena neobyčejnou organizační aktivitou a intenzivní výstavní činností. V září 1945 uspořádal SČUG Hollar ve své výstavní síni výstavu Květen 1945 (o rok později byla zopakována v sálech Českého díla, rozšířena o obrazy a plastiku). Liesler ji obeslal souborem protiválečných leptů a kreseb, které vyvolaly velice příznivý ohlas. V témž roce se stal členem tohoto sdružení. Svou první poválečnou a v pořadí druhou samostatnou výstavu, uspořádanou na přelomu let 1945 a 1946 ve Vilímkově galerii, věnoval Liesler výhradně kresbě z válečného období. V roce 1945 byl jmenován profesorem kresby na ČVUT, práce ve škole mu však příliš nevyhovovala, ztratil čas a svobodu, po čtyřech letech se proto vrátil k tvorbě na volné noze.

V roce 1946 se Josef Liesler účastnil řady výstav doma i v zahraničí. Deseti exponáty (obrazy, grafikou i kresbami) byl zastoupen na přehlídce Českého umění v Lucernu, nechyběl ani na výstavě v Paříži, kterou uspořádali Paul Eluard a Josef Šíma. Při té příležitosti se v Paříži setkal s Georgem Braquem, uchvátila ho však zejména právě probíhající výstava Pierre Bonarda. Jeho vliv se bezprostředně projevil v několika Lieslerových obrazech ihned po návratu z Paříže, především v *Lucemburské zahradě* (plošným rozvržením, barevným řešením i světelným luminismem) a částečně v impresionisticky bezstarostném obraze *Na parníku*. O rok později se většina malířů vystavujících v Paříži setkala v pražské Vilímkově galerii, kde představila práce inspirované francouzským pobytem. Výstavu provázel katalog ve formě deníku, ilustrovaného kresbami umělců.

Josef Liesler vystavil sérii pěti kreseb *Dojmy z Paříže* a dva obrazy *Oscar Domínguez* a *V pařížské výstavní síni*.

Nový vztah k realitě, ke kterému v Lieslerově tvorbě došlo v průběhu let 1946 a 1947, je zřetelný i v jeho tehdejších ústředním tématu, divadelních námětech. V mnoha jeho pracích je znát, že mu divadlo bylo vždy blízké. Řada jeho pláten působí přímo jako divadelní výjev, ačkoliv svojí tematikou směřují jinam. A také leckterá tvář z Lieslerových obrazů vyhlíží jako v jevištním osvětlení. Tvář a maska, tělo a kostým, světlo a hluboký stín, magický přísvit a provokativně reálný detail, iluze a holá životní pravda, vyjádřená například ve fázovaném autoportrétu „*Jak se vám líbím...*“, to jsou neustálé ostře vyhraněné protiklady v rámci jednoho obrazového dění. Ještě za války navázal Liesler úzký kontakt s divadelním zákulisím, do svého skicáku zaznamenal desítky hereckých osobností v jejich divadelních rolích, většinu pak později převedl do grafiky. Vedle bezprostředně zachycených tváří však za války maloval i obrazy s imaginárními divadelními představeními – *Zkouška na pustém jevišti*, *Zkouška na scéně* a další byly opředeny stejným tajemstvím jako obrazy nemocnic a podivných soudců z téže doby. Koncem války a v průběhu roku 1945 vznikaly cykly kreseb a leptů z hereckých šaten a života za oponou (*Herci v šatně*, *Dva herci*, *Herec v šatně*).

V roce 1948 uspořádal Josef Liesler třetí samostatnou výstavu v Mánesu. Soubor šedesáti obrazů s divadelní tematikou doplňovalo několik grafik a obrazů s jugoslávskými motivy. Tempery a kresby z cesty po Itálii, které vystavil roku 1948 na členské výstavě v Hollaru, představily novou etapu jeho tvorby. Od konce čtyřicátých let se v Lieslerově díle začala stále výrazněji prosazovat krajina, objevovaná na cestách do zahraničí, ale i krásy Prahy. V letech 1951 a 1953 navštívil Slovensko a obě cesty se promítly do grafické a malířské tvorby v námětech Strážnických slavností, lidových zvyků Oravy, Zárové, Helmy, Pohorelé a dalších lokalit se všemi typickými projevy lidového umění, stylizovanou ornamentikou krojů a architektury. Záznamy ze slovenských cest zužitkoval Liesler i při výzdobě nové nemocnice v Považské Bystrici v roce 1957. Byl to první úkol monumentální povahy v jeho tvorbě, při jeho zpracování využil dokumentárních záznamů bačů a dívek z Horehroní, ze Švermova a Polomky. Při kompozičním řešení se inspiroval výzdobou renesančního Thurzovského paláce v nedaleké Bytči.

I v padesátých letech se dále věnoval oblíbeným divadelním námětům a ztvárnil, především v grafice a kresbě, oblíbené herecké postavy. Jako místopředseda grafického sdružení SČUG Hollar se aktivně zapojoval organizačně, jeho hlavní tvůrčí aktivitou však byla ilustrace. Za dobré jméno české ilustrace bojoval i jako funkcionář Svazu československých umělců na konferenci spisovatelů a výtvarníků v Dobříši roku 1953, kdy vystoupil proti nešvarům nakladatelské praxe, negativně ovlivňujícím ilustrátorovu práci. Sám patřil k nejexponovanějším ilustrátorům své doby (doprovodil více než sto knižních titulů). V roce 1958 spoluzakládal „Skupinu 58“ (Václav Tittelbach, Stanislav Ježek, Jaroslav Grus, Jan Kodet, Antonín Kalvoda, Karel Hladík, Jaroslav Otčenášek, Adolf

Zábranský, Jan Kavan, Richard Wiesner, Marek Jírava), která byla určitým vnějším impulsem pro jeho nový návrat k malbě, po druhé společné výstavě v Mánesu však skupinu opustil. Později byl ještě krátce členem výtvarné skupiny „Radar“ (1970).

Ve Špálově galerii uspořádal Josef Liesler roku 1958 výstavu nazvanou podle vystaveného protiválečného cyklu *Navzdory tobě, mé století*. Podle vlastních slov se tu v patnácti temperách na papíře vyrovnal už definitivně s traumatickými vzpomínkami na válku. Protiválečná tematika tohoto cyklu se navíc stala určující i pro Lieslerovu tvorbu grafickou, které se začal po téměř deseti letech opět věnovat. Hlavní technikou se mu v této době stal linořez. V roce 1961 vystavil svoje grafiky v Hollaru, tato souborná výstava ukázala velkou tematickou šíři, stylistické bohatství i rozmanitost Lieslerova grafického rejstříku, zahrnujícího prakticky všechny grafické techniky.

Na počátku šedesátých let došlo v Lieslerově tvorbě k nápadnému zintimnění a zlyričtění výrazu. Ozvláštňování částí reality a jejich nové spojování podle vnitřních zákonů fantazie a imaginace se stalo základní tvůrčí metodou v letech šedesátých a sedmdesátých, vývojově podstatným byl obraz *Sen noci svatojánské* (1960) a jeho varianty (v roce 1962 se objevil i na poštovní známce v emisi Současné výtvarné umění). Obraz je dokladem směřování k antropomorfní metaforice přírody, člověka a kosmického univerza v pohádkovém a pro malíře příznačném námětu dívky, zvířete a symbolu luny. Genealogii tématu *Sen noci svatojánské* lze vystopovat v Lieslerově rozsáhlé tvorbě exlibris již od roku 1958. Právě v miniaturním rozměru knižních značek si malíř mnohokrát ověřoval formální a obsahovou nosnost svých motivů, které později převáděl do obrazů a volné grafiky.

Barcelonský kongres světového exlibris v roce 1958 se stal bezprostředním popudem nejen k tvorbě knižních značek, ale oživil i Lieslerův zájem o španělskou tematiku. Od roku 1958 se v malířově repertoáru opět objevuje motiv býka unášejícího dívčí postavu nebo konfrontovaného s figurou torerů a mileneckých dvojic. Motiv ženy a býka se vyskytuje i v kvaších *Mrtvých nevěst na svatebně vyzdobených koních* (1959). Významnou úlohu v další tematické krystalizaci Lieslerovy tvorby měly cesty do Itálie a Norska v roce 1964. Během několikadenního pobytu na benátském Bienále vznikl soubor tužkových kreseb *Italský deník*, obsahující umělcovy zážitky z Milána, Benátek, Levanta, ale jde o fantazijní kompozice. Norsko obohatilo Lieslerovy grafické listy o nový motiv *Norských ryb a Krevetových večeří*, zopakovaný v mnoha grafických variantách.

V polovině šedesátých let dospěl Josef Liesler k složitě, konstrukčně vynalézavě a působivě metafoře, založené na symbióze vegetabilního a geometrického principu, umožňující bizarní a pitoreskní útvary. Složitý organismus drobných motivů zaplňuje zpravidla celou plochu obrazu a svou komplikovanou strukturou vyvolává představu prastarého životního symbolu, předobrazu lidského univerza – fantasmagorické bludiště bájněho labyrintu: *Snící zahradník, Imaginární krajina* (oleje, 1966).

Cesta do Paříže roku 1965 oživila Lieslerovy zážitky z mládí. V obrazech *Rue Jacob*, *Antikvariát v Rue Jacob* (tempery, 1966) si vybavuje staré setkání s lékařskými pomůckami vyloženými v krámku na Rue Jacob. Zájem o kulturní antropologii člověka pak vyvolala návštěva Muzea člověka. Tajuplná krása archeologických předmětů a pozůstatků starých civilizací, které Lieslera fascinovaly v pařížském muzeu stejně jako po návratu na pražské výstavě Velkomoravské říše, přispěla ke vzniku půvabných akvarelů (*Archeologické inspirace*), evokujících robustní krásu pravěkého ornamentu. Lieslerova představivost tu vstřebává, přetavuje a kombinuje bohatství podnětů, nasbíraných v průběhu setkání s moderním i starým uměním, do fantasticky bujících, kaligraficky rytmizovaných tvarových grotesek.

Roku 1969 byl Liesler jmenován zasloužilým umělcem a členem Královské belgické akademie. V roce 1970 se mu pak dostalo velké příležitosti v podobě ilustrace textu „nejstarší knihy světa“ pro švýcarského nakladatele Bruderera. Tři tisíce let staré *Hieroglyfy* ožily znovu v 165 unikátních bibliofilských exemplářích. Liesler tu mohl naprosto jedinečným způsobem rozvinout své schopnosti ilustrátora, kaligrafa, typografa, knižního grafika, své neobyčejné kombinační nadání, smysl pro spojení hieratické vážnosti a bizarní hravosti, dokonalé stylizační cítění i svou zálibu pro tajemství a jinotaje. Kniha vázaná v kůži působí jako výtvarný šperk, byla označena za bibliofilii století.

Malířskou tvorbu sedmdesátých let uvádí obraz plný vzrušujícího tajemství *Mezi houkáním sovy a svítáním* (1971). Do obrazové plochy se tu opět promítá hloubková iluze krajiny, v jejímž beztlížném a vegetací porostlém prostoru se vznáší dvojice milenců. Tuto utkvělou atmosféru ticha, zašifrované erotiky a romantické rezonance mytického „prasvěta“ přírody zhodnotil malíř v obrazech a litografiích sedmdesátých a osmdesátých let ještě několikrát (*Svatební cesta v Alpách*, 1978–1979; *Rybí nevěsta*, 1980), mj. i v neromantizující podobě monumentálního nástěnného obrazu pro lázně Jeseník (1982). Lieslerovu bohatou výstavní aktivitu sedmdesátých let provázela neúnavná malířská práce. Desítky obrazů a grafických listů byly provedeny výhradně v litografii, která umožňuje vytvořit větší počet barevných variant. Umělec se v nich vyznává z obdivu k mistrům, jejichž dílo se pro něj stalo zdrojem nevyčerpatelné inspirace – k Dürerovi a Salvádorů Dalímu, vzpomíná ale i na své přátele Jiřího Voskovce a Jana Wericha (*Sedmkrát pan Werich a jednou pan Voskovec*, olej, 1980).

Josef Liesler je znám také jako autor celé řady českých a československých známek, za něž si vysloužil i mnohá ocenění. V roce 1975 získal první cenu UNESCO za nejkrásnější známku světa (za emisi *Hydrologická dekáda*), v následujícím roce za druhou nejkrásnější známku světa (*Boj proti toxikománii*). Jeho jmenování čestným členem florentské Akademie v roce 1964 bylo spojeno rovněž se známkami. V roce 1993 přijal Lieslerovo jméno kadaňský klub filatelistů, na oslavě padesátého výročí existence klubu byl malíř přítomen a navrhl i příležitostné poštovní razítko.

Josef Liesler do českého uměleckého života vstoupil na konci 30. let 20. století a brzy se prosadil jako autor osobitého stylu, založeného především na pečlivé kresbě a nevyčerpatelné dávce

fantazie. Jeho malba a grafika je zdánlivě založená především na technice, ve skutečnosti však odráží autorovy zkušenosti, jeho obrovskou představivost a senzibilitu. Ve své tvorbě často kombinoval citace známých děl (Francisca Goyi, Pabla Picassa, El Greca, Marca Chagalla či Salvadora Dalího) s vlastními prožitky, ironickým odstupem a humorem, v celém jeho díle je patrná výrazná inspirace surrealismem. On sám své dílo označoval jako fantaskní realitu. Realizoval se v mnoha výtvarných oborech: věnoval se malbě, ilustraci, známkové tvorbě, dělal novoročenky, exlibris, plakáty, umělecké monografické kalendáře i volnou grafiku, psal odborné stati. Pracoval i na monumentálních dílech pro architekturu. Jeho dílo je zastoupeno v mnoha významných domácích a zahraničních sbírkách .

Jako pocta vynikajícímu umělci a významnému rodákovi byla roku 2000 na kadaňském hradě otevřena Galerie Josefa Lieslera. Prezident Václav Klaus mu udělil roku 2003 Medaili Za zásluhy druhého stupně. Josef Liesler zemřel 23. srpna 2005 v Praze ve věku nedožitých 93 let.

(Zpracovala: Zdenka Andree)