

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

**Bakalářská práce**

Hana Havlíčková

**Recepce díla Gustava Vigelanda v kontextu českého umění přelomu**

**19. a 20. století**

Reception of the work of Gustav Vigeland in the context of Czech art at the turn of the 19th and 20th century

**Poděkování:**

Nejprve bych chtěla poděkovat paní docentce Marii Rakušanové za vedení práce, za veškeré cenné rady, postřehy a připomínky, kterých se mi dostalo. Nejvíce jsem však vděčná za vstřícný přístup a ochotu najít si čas na mě i na mé dotazy kdykoliv, kdy to bylo třeba.

Dále patří můj dík Diegovi za to, že při mně trpělivě stál ve chvílích, kdy jsem to nejvíc potřebovala.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechnypoužité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 17. července 2022

.....  
Hana Havlíčková

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zabývá osobností norského sochaře Gustava Vigelanda a ohlasu jeho díla na české umělecké scéně na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Hledá možné paralely mezi tvorbou českých sochařů a Vigelandovým dílem, pozornost dále věnuje několika faktorům, které měly možný vliv na způsob, jakým byl tento norský umělec v našem prostředí přijat. Jedním z nich je i role časopisu *Moderní revue*, ve kterém byla publikována esej polského spisovatele Stanisława Przybyszewského *Neznámý*, první text uvádějící Vigelanda v Čechách. S Przybyszewského autorstvím se dále pojí esej o Edvardu Munchovi, taktéž zveřejněná v *Moderní revue* nedlouho po *Neznámém*, přičemž obě eseje jsou v této bakalářské práci srovnávány a podrobeny otázce, zda způsob jejich formulace nějak vysvětluje odlišné přijetí obou norských umělců v našem prostředí. Przybyszewského osobnost měla zcela zásadní význam pro představení Vigelanda i v jiných zemích Evropy - konkrétně srovnání polské sochařské scény přelomu století, kde byl ohlas Vigelanda zcela nesporný, s tou domácí se práce taktéž snaží nastínit.

## **Klíčová slova**

Gustav Vigeland, Oslo, Moderní revue, Stanisław Przybyszewski, Sztuka, Edvard Munch, Auguste Rodin, symbolismus, dekadence, 19. století

## **Abstract**

The present Bachelor Thesis analyzes the Norwegian sculptor Gustav Vigeland and his impact on Czech Art during the end of the 19th century and early 20th century. I draw parallelisms with Czech sculptors and, furthermore, discuss various factors that influenced the reception of this artist in our lands. One of them was the role played by the magazine *Moderní Revue*, in which the Polish writer Stanisław Przybyszewsky published an essay, *Neznámy*, that introduced Vigeland in the Czech lands. I compare such article with another essay about Edvard Munch authored as well by Przybyszewsky shortly after the first one, and go on to consider whether the formulations of both works might explain somehow the different receptions of these two Norwegian artists. Przybyszewsky had a capital significance for the introduction of Vigeland in other European countries; in particular, I outline the similarities between the case of the Czech lands and that of Poland at the turn of the century, where the impact of Vigeland was incontrovertible.

## **Keywords**

Gustav Vigeland, Oslo, *Moderní revue*, Stanisław Przybyszewski, *Sztuka*, Edvard Munch, Auguste Rodin, symbolism, decadence, 19th century.

# Obsah

<b>1. Úvod</b> .....	7
<b>2. Gustav Vigeland a české sochařství na přelomu století</b> .....	12
<b>3. Moderní revue</b> .....	18
<b>4. Neznámý</b> .....	22
<b>5. Gustav Vigeland jako umělec i osobnost</b> .....	27
5.1 Kodaň .....	29
5.2 Paříž.....	31
5.3 Berlín.....	32
5.4 Florencie.....	34
<b>6. Vigeland vs. Munch</b> .....	37
<b>7. Stanisław Przybyszewski, Vigeland a polské sochařství</b> .....	40
<b>8. Závěr</b> .....	45
<b>Seznam použité literatury a pramenů</b> .....	49
Literatura .....	49
Diplomové práce .....	50
Periodika.....	50
<b>Seznam vyobrazení</b> .....	51
<b>Obrazová příloha</b> .....	54

# 1. Úvod

Jméno Gustava Vigelanda je dodnes jedno z nejznámějších jmen, ne-li nejznámější, na poli norského sochařství. Spjato je také s českou uměleckou scénou přelomu 19. a 20. století, ačkoliv se tato skutečnost může zdát být na první pohled poněkud nepravděpodobnou. Dnes jsou z Vigelandových skulptur veřejně známy zejména ty pozdní, vzniklé po roce 1900, nicméně to bylo během sochařova raného období, kdy navázal vztah s naším prostředím. Tato skutečnost nebyla doposud reflektována v český psané uměleckohistorické literatuře - na rozdíl od Vigelandova krajana a přítele, malíře Edvarda Muncha, jehož recepcí v českém umění je zmapována velmi obsírně. Oba dva přitom byli shodně uvedeni díky článkům z pera polského spisovatele, básníka a kritika Stanisława Przybyszewského, publikovaným na stránkách *Moderní revue* v přibližně stejném období poloviny 90. let 19. století. Záměrem mé bakalářské práce je proto učinit krok k vyplnění této mezery a vytvořit jakýsi první pomyslný pokus o reflexi Vigelandova odkazu v Čechách.

Již z množství dostupné literatury na toto téma je zřejmé, že v porovnání s Munchem se jedná o pro Čechy méně významného umělce. Cílem bakalářské práce není toto tvrzení vyvrátit. Dle mého názoru je ale důležité zmapovat také ty části dějin umění, jež se na první pohled nezdají být významné. I negativní zjištění mohou našemu oboru přinést cenná poznání a poskytnout nový úhel pohledu na notoricky známé skutečnosti. Jsem si vědoma, že právě k negativnímu zjištění ohledně Vigelandova působení na české sochařství má práce bude směřovat, přesto doufám, že přinese nové postřehy ohledně situace na středoevropské - sochařské i umělecko-kritické - scéně doby přelomu devatenáctého a dvacátého století.

První kapitola bakalářské práce nabízí popis situace v českém sochařství v době okolo uveřejnění Przybyszewského eseje o Vigelandovi s názvem *Neznámý* se zvláštním zřetelem na ty aspekty, které mohly podpořit přijetí tohoto norského sochaře, a zamýšlí se nad možnými paralelami mezi Vigelandovými díly a plastikami českých sochařů.

Druhá kapitola pojednává o *Moderní revue*, časopisu symbolistně-dekadentního proudu českého umění a literatury, s níž bylo Vigelandovo jméno spojeno v Čechách poprvé. Stručná historie a charakteristika směřování *Moderní revue* jsou klíčové pro pochopení kontextu, v němž byl Gustav Vigeland Stanisławem Przybyszewským představen. Spojení tohoto

polského spisovatele s časopisem, klíčové nejen pro Vigelanda, ale i pro formování *Moderní revue* samotné, je ve druhé kapitole taktéž nastíněno.

Následuje část věnovaná přímo rozboru klíčové eseje *Neznámý*. Po představení struktury následuje rozbor ústředních myšlenek textu i několika plastik v eseji popisovaných, završena je celá kapitola reakcí samotného Vigelanda na esej, první text, který jej oficiálně uváděl v zahraničí.

Pro pochopení, nakolik byl Przybyszewski ve své interpretaci věrný skutečnému obsahu plastik i povaze sochařovy osobnosti, slouží monografická kapitola. Od Vigelandova dětství je čtenář veden uměleckými začátky až k zahraničním cestám, jež Vigelanda formovaly jakožto uměleckou osobnost, a díky nimž započala expanze jeho plastik za hranice Norska. V této kapitole můžeme dále sledovat vývoj klíčového vztahu s Przybyszewským, ale i s jinými osobnostmi, které zanechaly na Vigelandovi nerasmazatelný otisk.

Na základě prozkoumání skutečností obsažených ve všech předchozích kapitolách se nabízí výsledný obraz o Vigelandově recepci, který bude dále možné porovnat s příklady přijetí v jiných lokalitách i s pro naše prostředí mnohem významnější recepcí Edvarda Muncha. Předposlední kapitola proto nabízí posouzení rozdílné formulace jednotlivých esejí věnovaných norským umělcům a reakcí, které v Čechách vyvolaly.

Poslední kapitola je věnována malému nahlédnutí do krakovské oblasti Polska na přelomu 19. a 20. století, kde Przybyszewski skrze mírně upravenou verzi původní eseje *Neznámý* taktéž šířil mezi místními umělci povědomí o plastikách Gustava Vigelanda. Z důvodu výsadní pozice Przybyszewského při představení sochaře v obou zmíněných zemích považují za důležité porovnat vzájemně reakce, kterých se Przybyszewskému na jeho snahy dostalo. Rozšíření základní otázky o povaze přijetí Vigelandova díla v našem prostředí o Polsko navíc může pomoci zodpovědět, zda v některé z těchto zemí existovaly podmínky výrazně napomáhající zařazení torby Gustava Vigelanda do repertoáru zdrojů inspirace tamních sochařů.

V bakalářské práci šířeji nerozebírám odezvu na esej v Rakousku<sup>1</sup> a v Německu,<sup>2</sup> kde byla publikována ještě dříve než v *Moderní revue*. V případě Rakouska lze usoudit na základě výrazného zkrácení eseje, že nejspíš neměla ve vídeňských uměleckých kruzích takový dosah, což je ještě podpořeno faktem, že o tomto vydání eseje se jen velmi obtížně dohledávají v umělecko-historické literatuře jakékoliv bližší informace. Při pátrání po odezvě na Vigelandovu tvorbu v prostředí berlínském není nutné potýkat se se stejným problémem v podobě nedostatku informací, ty mají však jiný charakter.

Gustav Vigeland byl totiž berlínskému prostředí znám již pár let před Przybyszewského článkem, konkrétně díky své první monografické výstavě konané v Kristiánii od 21. října do 16. listopadu 1894. Svou výstavou vzbudil zájem nejen na domácí scéně, ale také v Německu, na čemž měl podíl jednak Vigelandův mecenáš Sophus Laurent<sup>3</sup> a jednak manželé Przybyszewští,<sup>4</sup> Tak již tehdy povědomí o norském sochaři bylo exportováno za hranice Norska jak skrze fotografie jeho plastik, tak i plastiky samotné, z nichž některé byly prodány německým sběratelům umění, Vigelandovým obdivovatelům. Tyto započaté přátelské vztahy Vigeland dále rozvíjel během pobytu v Berlíně o pár měsíců později. Eсей v prostředí již důvěrně obeznámeném se sochařovou tvorbou i osobností hrála odlišnou roli než v případě Čech a Polska. Zde totiž Przybyszewski svým textem zprostředkoval první kontakt s Gustavem Vigelandem, proto se porovnání následné situace pouze v Polsku a Čechách jeví více namístě než zahrnout i Rakousko a Německo.

---

<sup>1</sup> Poprvé byla otištěna o rok dříve v březnovém vydání vídeňského časopisu *Die Zeit*, ovšem ve značně zkrácené podobě čítající pouze tři stránky. K tomuto došlo z iniciativy editora a hlavní osobnosti týdeníku, Hermanna Bahra, který se obával zásahu ze strany rakouského cenzurního úřadu kvůli Przybyszewského zaobírání se satanismem. – Łukasz Kossowski – Elizabeth Clegg, *"Totenmesse". Munch - Przybyszewski – Weiss* (kat. výst.), Varšava, Muzeum Literatury – Munchmuseet 1995, s. 42.

*Die Zeit*, 1896, č. 68, 18. 1., s. 39-41.

<sup>2</sup> Přibližně ve stejné době, kdy došlo k publikaci českého překladu eseje, byla vydána i v nezkráceném, originálním německém znění pod jménem *Ein Unbekannter* v berlínském časopise *Die Kritik*.

Stanisław Przybyszewski, *Ein Unbekannter*, *Die Kritik*, III/7, 1896, č. 83, s. 836-842. – Ibidem, č. 85, s. 943-947. – Ibidem, č. 86, s. 983-989. – Ibidem, č. 87, s. 1035-1042.

<sup>3</sup> K Larpentovým známým patřil historik umění Woldemar von Seidlitz, působící ve Státních uměleckých sbírkách v Drážďanech. Jménem těchto sbírek se von Seidlitz zajímal o koupi Vigelandových reliéfů *Peklo* [6] a *Soudný den*, [1] nakonec z důvodu nedostatku financí a pochyb ohledně „nedokončené formy“ reliéfů od koupě ustoupil, ponechal si však několik fotografií Vigelandových děl. – Trine Otte Bak Nielsen, Gustav Vigeland and Stanisław Przybyszewski, in: Stanisław Przybyszewski et al., *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900* (kat. výst.), Krakov, Muzeum Narodowe w Krakowie – Vigelandmuseet 2010, s. 233.

<sup>4</sup> Byl to okruh osobností kolem magazínu *Pan*, na němž se manželé Przybyszewští významně podíleli, který poskytl Vigelandovi první zahraniční kontakty. Vše započaly fotografie plastik zaslané manželé Przybyszewskými, na jejichž základě kontaktoval norského sochaře historik umění a spoluzakladatel magazínu Julius Meier-Graefe, o několik týdnů po něm se o Vigelandovu tvorbu začal zajímat i hrabě Harry Graf Kessler, jenž zakoupil plastiku *Tanec*. [15] Zájem se však projevil i přímo mezi berlínskými umělci - Max Klinger, přítel Przybyszewského, finančně přispěl na odlití reliéfu *Peklo* v bronz. – Ibidem, s. 233-234. – Ibidem, s. 236.

Primární zdroje, z nichž jsem při svém výzkumu čerpala, byly eseje *Neznámý*<sup>5</sup> a *Edvard Munch*,<sup>6</sup> dostupné ve sbornících *Moderní revue*<sup>7</sup> z konce devatenáctého století. Patřily k hlavním zdrojům, na jejichž základě si bylo možné utvořit představu o dobovém chápání osobností a tvorby obou norských autorů. K dalším účelům bylo již zapotřebí užít sekundární literatury.

Pro charakteristiku českého sochařství přelomu 19. a 20. století sloužila jako hlavní odborný zdroj publikace *Sochařství české secese*<sup>8</sup> Petra Wittlicha, jednoho z předních odborníků na umění české secese, s jehož jménem jsou spojeny i další tituly užité v této práci.<sup>9</sup> Pro pochopení kontextu českého sochařství 90. let 19. století a fenoménu novobaroka mi byla zdrojem knižní studie Martiny Bezouškové *České novobarokní sochařství. Jeden z historizujících stylů 19. století, nebo předstupeň na cestě k modernosti?*<sup>10</sup>

V kapitole věnující se činnosti *Moderní revue* jsem taktéž vycházela z česky psané literatury. K poznání kontextu mi částečně sloužila publikace *Česká literatura od počátků k dnešku*,<sup>11</sup> nejdůležitější publikaci ale představovala *Moderní revue 1894-1925*,<sup>12</sup> na níž se výrazně podílel Otto M. Urban, stejně jako na knize *Edvard Munch. Být sám: obrazy - deníky – ohlasy*,<sup>13</sup> jež mi byla hlavním zdrojem při komplexním chápání odezvy, které se v Čechách Edvardu Munchovi dostalo.

Pro zkoumání osobnosti Gustava Vigelanda a jeho spojení se zahraničím bylo nutné užít cizojazyčné literatury, neboť česky psaná literatura věnovaná pouze tomuto tématu, jak již bylo na začátku řečeno, prakticky neexistuje. Z monografií vyniká *Gustav Vigeland. En biografi*<sup>14</sup> z pera norské historičky umění Tone Wikborg specializující se ve své badatelské činnosti přímo na tohoto sochaře, sekundárně pak posloužil starší německy vydaný text další norské historičky umění Ragny Stang *Gustav Vigeland: der Künstler und sein Werk*.<sup>15</sup>

---

<sup>5</sup> Stanisław Przybyszewski, *Neznámý*, *Moderní revue*, sv. IV, 1896, s. 51-55, 73-80, 99-105, 121-128.

<sup>6</sup> Stanisław Przybyszewski, *Edvard Munch*, *Moderní revue*, sv. V, 1897, s. 99-104, 131-133, 161-165.

<sup>7</sup> *Moderní revue*, 1894-1925.

<sup>8</sup> Petr Wittlich, *Sochařství české secese*, Praha 2000.

<sup>9</sup> Například Sandra Baborovská – Petr Wittlich (edd.), *Neklidná figura. Expres v českém sochařství 1880-1914* (kat. výst.), Praha, Galerie hlavního města Prahy 2016. – Dále kapitola věnovaná secesnímu sochařství v syntéze *Dějiny českého výtvarného umění*. Petr Wittlich, *Sochařství na přelomu století*, in: Vojtěch Lahoda (ed.) et al., *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938*, IV/1, Praha 1998, s. 95-125.

<sup>10</sup> Martina Bezoušková, *České novobarokní sochařství. Jeden z historizujících stylů 19. století, nebo předstupeň na cestě k modernosti?*, Praha 2021.

<sup>11</sup> Jan Lehár et al., *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha 2020.

<sup>12</sup> Luboš Merhaut – Otto M. Urban (edd.), *Moderní revue 1894-1925*, Praha 1995.

<sup>13</sup> Tomáš Vrba (ed.) et al., *Edvard Munch. Být sám. Obrazy - deníky - ohlasy*, Praha 2006.

<sup>14</sup> Tone Wikborg, *Gustav Vigeland. En biografi*, Norsko 2001.

<sup>15</sup> Ragna Stang, *Gustav Vigeland. Der Künstler und sein Werk*, Oslo 1967.

Spoluprací s norskými historiky umění vznikla i trojice publikací vydaných k příležitosti konání tří výstav, jež mi sloužily pro zkoumání vztahů mezi Vigelandem, Munchem a zahraničím. První z nich, *"Totenmesse": Munch - Przybyszewski – Weiss*,<sup>16</sup> se jako jediná věnuje podrobněji spojení Vigelanda, Przybyszewského a *Moderní revue*, druhá, *Vigeland + Munch: behind the myths*,<sup>17</sup> zase do hloubky porovnává oba tyto norské umělce se zaměřením na Przybyszewského texty,<sup>18</sup> ale bez výraznějšího zájmu o české prostředí. Poslední publikace, *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900*,<sup>19</sup> vydaná k příležitosti stejnojmenné výstavy konané v roce 2010 v Oslu a Krakově, mi byla zcela zásadním a jediným zdrojem mapujícím vztahy mezi Vigelandem a polskými umělci. Absenci textu stejného zaměření i pro naše prostředí lze považovat za jasný ukazatel toho, že se jedná o opomíjené téma a tato reflexe se vyloženě nabízí k prozkoumání a následnému písemnému zpracování.

---

<sup>16</sup> Kossowski – Clegg (pozn. 1).

<sup>17</sup> Trine Otte Bak Nielsen (ed.), *Vigeland + Munch: behind the myths (kat. výst.)*, Oslo, Munchmuseet 2015.

<sup>18</sup> V Munchově případě užívá prvního Przybyszewského textu *Das Werk des Edvard Munch*, nikoliv eseje psané pro *Moderní revue* v roce 1897.

<sup>19</sup> Agata Małodobry – Trine Otte Bak Nielsen (edd.), *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900 (kat. výst.)*, Krakov, Muzeum Narodowe w Krakowie – Vigelandmuseet 2010.

## 2. Gustav Vigeland a české sochařství na přelomu století

V polovině devadesátých let, kdy byl Vigeland v českém prostředí představen, zde kromě nadšení z pokroku a modernizace existovaly i opačné pocity, podobně jako na jiných místech Evropy - pocity odcizení, apatie, pesimismu, zklamání, neboť opěvovaný technický rozvoj nenabízel odpověď na veškeré problémy společnosti, jak se od počátku průmyslové revoluce věřilo.<sup>20</sup> V českém prostředí byla devadesátá léta spojena s horečnou stavební činností, která ale měla i své stinné stránky a kromě výstavby nových budov v rámci asanace docházelo i k bezmyšlenkové demolici některých cenných budov historických. Praha se díky příznivým ekonomickým podmínkám bleskovým tempem rozrůstala, zájem společnosti o veřejný prostor zase demonstrovala produkce pomníků věnovaných historickým osobnostem, jednoho z důkazů o důležitosti nutnosti sebereprezentace národa.<sup>21</sup>

Mladá generace sochařů se musela s minulostí také vyrovnávat, zejména s odkazem takzvané generace Národního divadla, jejímž hlavním zástupcem v sochařství byl Josef Václav Myslbek. Myslbekovo působení na mladou generaci sochařů bylo zcela zásadní, neboť se až na výjimky téměř všichni vzdělávali pod jeho vedením na Uměleckoprůmyslové škole, či později na Akademii výtvarných umění.<sup>22</sup> Po žácích vyžadoval výraz snažící se o monumentální formu spojenou s impulzy, které sám do českého prostředí vnesl - z francouzského novobarokního sochařství.<sup>23</sup> Ačkoliv byl Gustav Vigeland ve svém raném díle také tímto proudem francouzského sochařství zaujat, jednalo se pouze o krátké období, které ukončila cesta do Paříže v roce 1894 a setkání se s tvorbou Augusta Rodina.

Byly to především plastiky vzniklé po této cestě, inspirované Rodinem, které Stanisław Przybyszewski v eseji *Neznámý skrze Moderní revue* představil. V polovině 90. let ale Auguste Rodin jakožto zdroj inspirace ještě v českém sochařství nefiguroval, hlavní roli hrálo totiž novobaroko, užívané často ve spojitosti s výzdobou vznikajících novostaveb, se svým zájmem o monumentalitu, pevnou modelaci a tělesnost sochy, aspekty vlastními Myslbekově plastice.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Více k charakteristice období přelomu století Otto Urban. Modernizace a moderna na konci století, in: Luboš Merhaut – Otto M. Urban (edd.), *Moderní revue 1894-1925*, Praha 1995, s. 24-38.

<sup>21</sup> Petr Wittlich, Neklidná figura, in: Sandra Baborovská – Petr Wittlich (edd.), *Neklidná figura. Expres v českém sochařství 1880-1914* (kat. výst.), Praha, Galerie hlavního města Prahy 2016, s. 7.

<sup>22</sup> Sandra Baborovská, Východiska českého sochařského modernismu. Myslbekova škola, in: Sandra Baborovská – Petr Wittlich (edd.), *Neklidná figura. Expres v českém sochařství 1880-1914* (kat. výst.), Praha, Galerie hlavního města Prahy 2016., s. 88-90.

<sup>23</sup> Viz Bezoušková (pozn. 10), s. 63-67.

<sup>24</sup> Viz Wittlich, Neklidná figura (pozn. 21), s. 7-8.

Lze konstatovat, že české umění poloviny 90. let, nebylo doposud připravené k výraznější přímé recepci zahraničních impulzů, jaké mohlo například reprezentovat dílo Gustava Vigelanda, neboť v udávání směru sochařské produkce dominovala osobnost Josefa Václava Myslbeka. Nabízí se ale otázka, zda Vigelandovy skulptury mohly zanechat v českém sochařství dojem o něco málo později, za vhodnějších podmínek pro přijímání zahraničních inspirací?

S blížícím se koncem století, kdy se formoval nový secesní názor nejmladší generace sochařů, začalo být i Myslbekovo pojetí sochy vnímáno jako zastaralé, svázané akademickou přísností, postrádající takřka „duši“.<sup>25</sup> Mladá generace se jednak snažila vymezit proti výrazu svého učitele a jednak obrátila svou pozornost k mezinárodnímu dění na poli sochařství.<sup>26</sup> Tato pomyslná „reforma“ sochařství zahájená ke konci 90. let započala odvratem od sledování viditelné skutečnosti, historismu a doposud zavedené normy a postupně se těžiště zájmu přesunulo k hlubšímu psychologickému zdroji inspirace, k emočnímu světu jedince. Tento „sestup do hlubin“ měl povahu jakéhosi citového otřesu celé osobnosti, často provázený pocity melancholie, tragična, tematizovanou se stala nově i smrt a zánik, zoufalství, úzkostné stavy a hluboký pesimismus. Otázkou bylo, jak toto spektrum silných emocí vyjádřit navenek ve formě sochařského díla. I zde se sochaři obrátili zády k minulosti a k naturalistické formě, proti které se vymezili užitím expresivnější práce s hmotou, dynamičností ve specifickém vedení linií i modelace povrchu, často pracující se světlem jako dalším modelačním a významovým prvkem. Podobnou cestou si prošel též Vigeland – první díla zapadala do klasicistního výrazu formou i náměty, ty pak vystřídal expresivnější výraz a náměty vyplývající ze silných osobních pocitů. Tento vývoj i nové otevírání se vůči impulzům s původem mimo Česko, v zahraničí, na první pohled působí jako příznivé faktory pro možné pozitivní přijetí Vigelanda mezi českými secesními sochaři.

S příchodem dvacátého století Myslbekova role na české sochařské scéně začala oslabovat, nebyl to ale Vigeland, který vůdčí roli vzoru českých sochařů přejal - naprosto zásadní uměleckou autoritou se po Myslbekovi stal Auguste Rodin. Plně se s prací Rodina čeští umělci seznámili až na světové výstavě roku 1900 v Paříži, kde právě Rodinův pavilon na sebe strhnul pozornost. Rodin vnesl do českého umění revoluční myšlenku, jak mohl sochař

---

<sup>25</sup> Wittlich, *Neklidná figura* (pozn. 21), s. 8.

<sup>26</sup> Wittlich, *Sochařství na přelomu století* (pozn. 9), s. 96.

přemýšlet nad hmotou sochy, prostorem, pohybem a to vše propojit s psychologickou složkou díla, přenesenou do odpovídajícího výrazu hmoty.<sup>27</sup>

Stejně tendence sledoval i Vigeland, snad ovlivněn na základě studia přímo Rodinových plastik, z logiky věci proto měl být pro české sochaře velmi snadno akceptovatelným autorem. Od Rodina jej však odlišovalo několik drobných, ale pro naše prostředí zásadních, skutečností. První z nich byl dekadentní podtón Vigelandových prací z devadesátých let, s nímž kontrastovala Rodinova vitalita, projevující se v revolučním přístupu k zobrazení lidského těla i v práci s modelem. Sám Vigeland pak upozorňoval na odlišné pojetí stavby figury, u Rodina seznával inspiraci barokními vzory v užití křivek a vířivých linií, naopak u svých soch vynášel pevnost a monumentalitu, stabilitu, které dle něj Rodinovo dílo nedosahovalo.<sup>28</sup> Tím zásadním byl ale dle mého názoru fakt, že se Vigelandovo renomé s Rodinovým nemohlo ani zdaleka srovnávat. Norský sochař, kterému v devadesátých letech nebylo ještě ani třicet let, se nacházel ve fázi učení, hledání inspirace, objevování nových impulzů a formování vlastního výrazu, stál teprve na počátku své budoucí kariéry.

Aktem naprostého přijetí Rodina našim prostředím pak byla výstava realizovaná v Praze roku 1902 SVU Mánes, na níž se dostavil i sám Rodin osobně. Spojení s francouzskou plastikou ještě podpořily přímé vztahy, které budovali čeští sochaři cestami do Paříže a za Rodinem do jeho ateliéru - například Josef Mařatka či Jan Štursa.

Až v prvním desetiletí 20. století můžeme na české umělecké scéně sledovat obrat od Rodinova pojetí formy k formě pevné, novoklasicistní, reprezentované jeho žákem Émile-Antoine Bourdellem a Aristide Maillolem.<sup>29</sup> Stejně se změnila i forma Vigelandovy plastiky, ačkoliv k tomu došlo dříve, již kolem roku 1900. Změna ve Vigelandově formě však v našem prostředí nehrála větší roli. Vigeland v prvním desetiletí 20. století již nepředstavoval umělce, u něž bychom mohli s nějakým výraznějším vlivem počítat, neboť v té době jeho kontakty s Českem byly dávno přerušené.

S českým sochařstvím na přelomu století jej pojí jen velmi málo, u žádného z nich nenalzáme známky přímé inspirace. I tak se ale v této práci mohu pokusit vysledovat pár styčných bodů, které někteří čeští sochaři s Vigelandem sdíleli.

---

<sup>27</sup> Viz Wittlich, *Sochařství na přelomu století* (pozn. 9), s. 108-109.

<sup>28</sup> Guri Skuggen, *Parallels. Gustav Vigeland and Europe*, in: Guri Skuggen (ed.), *Parallels. Gustav Vigeland and his contemporaries* (kat. výst.), Oslo, Vigelandmuseet 2019, s. 28.

<sup>29</sup> Viz Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 8), s. 99-102.

Prvním z nich je Quido Kocian. Některá jeho expresivní díla [2,3] jsou známá silným psychologickým nábojem vyjadřujícím pocity zoufalství, smutku a deprese. Svůj autentický životní pocit proměnil ve velmi emocionální typ symbolické expresivní plastiky, která mohla mít až jakési terapeutické kvality. Kocianova citová krize vyvrcholila kolem roku 1900, kdy se ke kritice ze strany jeho učitele, Josefa Václava Myslbeka, připojily osobní problémy. Duševní trauma se promítlo do námětů často inspirovaných tématy smrti, zániku, zoufalství či viny, i do anatomické podoby figur s typickými propadlinami v oblasti kostí, těla pojatého jako organická hmota nesoucí otisky modelující ruky. Primárním záměrem bylo vyjádření samotného prožitku emoce, čímž povýšil osobní psychické zkušenosti na základ výtvarného projevu a mohl tímto způsobem inspirovat i další umělce ke stejnému způsobu uvažování.<sup>30</sup>

Silný emoční náboj byl nezpochybnitelně přítomen též ve Vigelandových plastikách, jak si ostatně všímá Przybyszewski v *Neznámém*. Vigelanda povyšuje nad konvenční umělce především kvůli čerpání inspirace z duševního světa, s nímž se pojila přítomnost shodně temných pocitů, jako byly ty provázající Kocianovu tvorbu. Je možné, že oba sochaři byli osobnostně podobné typy, které užívaly uměleckou tvorbu k vypořádávání se se silnými negativními emocemi. Také Vigelandovy plastiky z 90. let 19. století na sobě nesou otisky expresivní modelace povrchu, kánon jeho postav není přísně realistický a modelovaný hladce, některé partie těla jsou schválně nadnesené, jindy naopak splývají s blokem kamene, v závislosti na pocitu, který zrovna mají za úkol vyjádřit. Číší z nich naléhavost, nutkání komunikovat se světem myšlenku, emoci, která se usadila autorovi v hlavě.

I přes to lze jen obtížně dokázat Kocianovo obeznámení s *Moderní revue*, tedy i s Vigelandovými plastikami. S největší pravděpodobností se v Kocianově případě jedná o osobitou syntézu inspirace vnitřním světem jedince, zkušeností ze zahraniční cesty do Francie a poznání tvorby Augusta Rodina, a, dle názoru Petra Wittliche, odkazu tradice českého radikálního baroka. Tento názor ještě více podporuje fakt, že k baroku měl obzvlášť blízko po roce 1906, kdy se odstěhoval na východ Čech zpět do rodných Hořic, aby zde učil na místní kamenické škole.<sup>31</sup>

Přímější spojení s Vigelandem bychom mohli hledat u Jana Štursy, nejmladšího zástupce secesních sochařů. V počátečních letech své tvorby Štursa především vstřebával různorodé tendence vyskytující se na české umělecké scéně a spojoval je v osobitou

---

<sup>30</sup> Viz Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 8), s. 255-257.

<sup>31</sup> Wittlich, *Sochařství na přelomu století* (pozn. 9), s. 117.

syntézu.<sup>32</sup> Zajímavé je, že na rozdíl od svých současníků Štursa nebyl příliš zasažen myšlenkami Augusta Rodina. Lišil se výrazně jiným pojetím formy, které Petr Wittlich označuje za více dekorativní.<sup>33</sup> Mez lety 1903-05, nezávisle na Rodinovi, ačkoliv v roce 1904 i Štursa navštívil Paříž, se hlavním předmětem jeho zájmu stal vztah světla a formy. Z těchto podnětů vzniklo patrně nejznámější dílo českého sochařského impresionismu *Utopená kočka*. [4] Vosk, z nějž *Utopenou kočku* vyrobil, pro Štursu svými materiálními vlastnostmi příhodně vystihoval pomíjivost života, rozklad organické hmoty, zániku a ve spojení s motivem smrti získala tato plastika dekadentní ráz.<sup>34</sup> Tomu nebylo náhodou - Štursa se osobně přátelil s představiteli časopisu *Moderní Revue*, obdivoval dekadentní poezii Karla Hlaváčka, Stanislava Kostky Neumanna, Františka Gellnera, a je známo, že znal a četl texty Stanisława Przybyszewského zde publikované, zaujat myšlenkami o satanismu, volné lásce či příběhy z Kristiánské bohémy.<sup>35</sup> Přesně tyto motivy zmiňuje Przybyszewski *Neznámém* a Štursova obeznámenost s esejí je tedy velice pravděpodobná.

To ale neznamená, že nutně přijal za své i výraz Vigelandovy plastiky, ba naopak – Štursův výraz nemá s estetikou ani tématy Vigelandových prací z 90. let 19. století mnoho společného. Pevná forma a uzavřený obrys Štursových soch, lineární, a přesto obsahující křivkové obloukové vypnutí těla a končetin, jako to můžeme sledovat na jednom z jeho nejznámějších děl *Melancholické děvče* [5] z roku 1906, má jen pramálo společného s Vigelandovým expresivním pojetím figury.<sup>36</sup> Možná tak Przybyszewského esej byla pro Štursu atraktivní jako literární dílo více než zdroj sochařského inspirace, na jehož základě by změnil vlastní výraz.

Závěrem této kapitoly je pak konstatování, že se přímý vliv Gustava Vigelanda v pracích českých sochařů na přelomu století nijak výrazněji neprojevil, ačkoliv můžeme například sledovat jistou formální podobnost plastik či zájem o ztvárnění podobně laděných témat. Tento poznatek však nelze přičítat vzájemné spolupráci, nýbrž společným východiskům, ať už se jednalo o vzor v plastice Augusta Rodina, anebo čerpání z osobních prožitků, jak můžeme sledovat u Kociana a Vigelanda. Každý z jednotlivých autorů pak ale s tímto sdíleným základem pracoval po svém a obohacoval jej o svůj osobní přínos.

---

<sup>32</sup> Viz Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 8), s. 354-355.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 356.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 358.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 355.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 358-361.

S jistotou nelze tvrdit, že nepřijetí Vigelanda jakožto uměleckého vzoru inspirace českými sochaři bylo vědomým rozhodnutím. Není totiž doložitelné, zda Vigeland a esej o něm pojednávající byli vůbec českým sochařům blíže známí. To, nakolik se měl šanci tento text dostat do širšího povědomí, zcela zásadně ovlivňovala pozice *Moderní revue*, v níž byl publikován, na české časopisecké scéně. Tato problematika představuje obsah následující kapitoly.

### 3. Moderní revue

Vydavatelská aktivita ze začátku 90. let vzrostla, neboť spolu s proměnou společnosti přešla i role časopisu do aktivní nabízející čtenáři vedení a možnost orientace v komplikovaném moderním světě. Stále však časopis nebyl natolik svobodným médiem, nakolik by si spisovatelé mohli přát - svoboda slova se přímo úměrně odvíjela od názorů nakladatelů, kteří vydávání časopisů financovali. Autoři se proto nezdálo museli obrátit k autocenzuře, v opačném případě riskovali bojkot od knihkupců odmítajících prodávat publikace vydané mimo renomovaná nakladatelství. Mladá generace dekadentů si vzala za cíl tento stav změnit, vytvořit takovou platformu, kde by nové myšlenky mohly být publikovány zcela otevřeně, nezátížené politickými názory a jistou formou cenzury.<sup>37</sup>

Okruh osobností, jenž se kolem *Moderní revue* shromáždil, byl specifický svými dekadentními názory na povahu umění i na osobnost umělce samotného. Umělecká tvorba se nutně musela odvrátit od programovosti, realismu, pozitivismu s vírou v možnost poznání světa skrze vědecké zkoumání. V reakci na to se umělci obrátili do svého nitra jakožto k zdroji inspirace a tvůrčí síly mající kořeny mimo lidský rozum a chápání,<sup>38</sup> aby skrze vrcholně estetizované prožitky, prožitky čistě individuální, našli stejně laděného diváka v davu lidí, jimž smysl tohoto umění unikal.<sup>39</sup> Nově otevírali dříve tabuizovaná témata, odmítli veškerá dosavadní mravní a estetická kritéria, z nichž asi nejvýrazněji zazněla otevřenost k sexualitě, k alternativním vztahům, volné lásce či homosexualitě, šokovat společnost bylo bráno jako cosi umělecky nevyhnutelného.<sup>40</sup> V *Moderní revue* byl nově prosazován názor „*Umění pro umění*“ – tak jej umělci nyní chápali, skrze jeho výlučný charakter, odtržený od zažívané reality, jelikož umění náleželo do sféry vyšší, než byla realita.<sup>41</sup>

Tuto skutečnou tvář umění měl moc odhalit pouze umělec-estét, vyvolený, zároveň podléhající kvůli své hypersenzitivitě depresím, smutku, oplýval nesmírným darem, jenž byl zároveň prokletím, neboť prozřel o marnosti vnějšího světa a uzavřel se tak do sebe, oddán pesimismu - do stejné role stylizoval Stanisław Przybyszewski ve své eseji *Neznámý* i Gustava

---

<sup>37</sup> Jiří Zizler, Vznik Moderní revue a české revuální časopisectví, in: Luboš Merhaut – Otto M. Urban (edd.), *Moderní revue 1894-1925*, Praha 1995, s. 40-41.

<sup>38</sup> Viz Luboš Merhaut, Revue estetismu, in: Luboš Merhaut – Otto M. Urban (edd.), *Moderní revue 1894-1925*, Praha 1995, s. 58-60.

<sup>39</sup> Viz Jaroslav Med, K ideovému profilu Moderní revue, in: Luboš Merhaut – Otto M. Urban (edd.), *Moderní revue 1894-1925*, Praha 1995, s. 46-47.

<sup>40</sup> Viz Lehár (pozn. 11), s. 392-393.

<sup>41</sup> Arnošt Procházka, Spisovatel, lid a národ, *Moderní revue* XXIV, 1917/18, sv. 32, s. 28. – Viz Otto Urban. Modernizace a moderna na konci století (pozn. 20), s. 34-35.

Vigelanda.<sup>42</sup> Umělec dle chápání okruhu *Moderní revue* byl silnou individualitou, která hledala spřízněné duše, diváky a čtenáře, kteří by mu porozuměli a vědomi si jen omezeného počtu takových lidí, snažili se učinit svou tvorbu intenzivní pro jedince, nikoliv pro velikou skupinu.<sup>43</sup> Svými slovy tuto tendenci vystihnul i Jiří Karásek ze Lvovic, když prohlásil, že “*Výjimečnost není pro dav*”,<sup>44</sup> neboť pravé a kvalitní umění mohlo být skutečně pochopeno jen osobnostmi stejně senzitivními, jako umělci sami.

Takto pojaté umění se odráželo i v chápání *Moderní revue* celkově - jako uměleckého díla. Vlastní jí byl vědomě budovaný nádech exkluzivity mající pěstovat vytříbené smysly čtenářů na rozdíl od didaktické a návodné funkce jiných časopisů té doby. Objektivitu a kolektivnost nyní nahradil kult subjektivity, kdy umělec již nedisponoval zodpovědností tvořit v nadosobních ideálech krásna a dobra - i estetika hnusu a znechucení, zvrácenosti byla dekadenty vítána.<sup>45</sup>

Prvnímu číslu *Moderní revue pro literaturu, umění a život*, vydanému 8. 9. 1894, předcházel spor kritika a spisovatele Františka Xavera Šaldy s jedním z jejích zakladatelů Arnoštem Procházkou. Zmíněný spor se vlastně týkal základní funkce časopisů. Šalda, který vnímal časopis jako médium nutně spjaté s politickou angažovaností mající potenciál až k iniciaci společenských změn, nesouhlasil s Procházkovým požadavkem apolitičnosti a distancování se od společenských problémů. Jejich názorová neshoda se nejostřeji projevila v roce 1894, těsně před založením *Moderní revue*, kdy oba zároveň působili v *Literárních listech*. Šalda redaktorovi *Literárních listů* zaslal dopis s požadavkem, aby nejen kritiky Procházkovy, ale i ty psané Jiřím Karáskem ze Lvovic, druhým ze zakladatelů *Moderní revue*, který v té době taktéž v *Literárních listech* působil, přestal zveřejňovat, v opačném případě pohrozil svým odchodem. Toto byl pro Karásku s Procházkou impulz k opuštění *Literárních listů* a založení vlastního periodika, jež by lépe vyjadřovalo jimi sdílené myšlenky.<sup>46</sup>

*Moderní revue*, vydávaná mezi lety 1894-1925, byla prvním časopisem spojovaným s mladou generací s jasnými požadavky - kromě distance od politiky a společenských problémů také dát prostor autorům neznámým či odmítaným kvůli stylu a hlavním tématům jejich textů, což chtěla učinit bez oficiálního umělecko-ideového programu.<sup>47</sup> Jak uvedli sami její

---

<sup>42</sup> Viz Merhaut (pozn. 38), s. 59-60.

<sup>43</sup> Lehár (pozn. 11), s. 384.

<sup>44</sup> *Moderní revue* I, 1894/95, sv. 2, s. 26.

<sup>45</sup> Lehár (pozn. 11), s. 400.

<sup>46</sup> Viz Zizler (pozn. 37), s. 41-43.

<sup>47</sup> Otto M. Urban, Úvod, in: Luboš Merhaut – Otto M. Urban (edd.), *Moderní revue 1894-1925*, Praha 1995, s. 10-11.

zakladatelé v oznámení o založení zveřejněném na stránkách *Literárních listů* ze dne 16. 9. 1894, „[...] nebude tedy *Moderní revue* výhradně symbolickou nebo naturalistickou nebo novoromantickou a jak ostatní názvy praporově znějí, nýbrž bude otevřena všem moderním”.<sup>48</sup>

Oba zakladatelé si brzy vytvořili poměrně hustou síť kontaktů jak se zahraničními spisovateli, tak i se zahraničními periodiky, třeba se symbolistním magazínem *Mercure de France* či časopisem *Le decadent*, což bylo zcela ve shodě s jejich zájmem učinit z *Moderní revue* periodikum plně integrované do evropského proudu symbolistně-dekadentní literatury.<sup>49</sup>

Vedle orientace na Francii můžeme v *Moderní revue* už od prvních vydání sledovat zaujetí severskou literaturou a o několik čísel později i severským výtvarným uměním. O toto se zasadil další ze zakládajících členů Hugo Kosterka, překladatel a obdivovatel moderní skandinávské literatury, z níž některá díla, například román Hanse Jægera *Z Kristiánské bohémy* z roku 1882, nově obhajovala myšlenku volné lásky a otevřené sexuality a rezonovala tak s úsilím českých dekadentních autorů toto téma detabuizovat.<sup>50</sup>

Znovuobjevování severské literatury probíhalo současně i v dalších částech Evropy díky přílivu umělců ze Skandinávie do metropolí západního světa. Velkoměsta nabízela nejen vhodnější podmínky pro tvorbu a publikaci děl, ale také jistou anonymitu, které jen stěží mohli v málo zalidněné Skandinávii dosáhnout.<sup>51</sup> Tak se sdružovali do skupin nejen například v Paříži, ale třeba i v Berlíně, kde vzniklo uskupení pravidelně se scházející ve vinárně U Černého selete. Hlavním mluvčím a prostředníkem mezi touto skupinou a redakcí *Moderní revue* byl polský spisovatel Stanisław Przybyszewski.<sup>52</sup> Kromě zprostředkování přímých kontaktů s výtvarnými umělci přispíval vlastními texty často tematizujícími vztah muže, ženy a jejich sexualitu.<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> *Literární listy*, XVI, 1894, č. 19, 16. 9., s. 334.

<sup>49</sup> *Med* (pozn. 39), s. 45.

<sup>50</sup> Helena Kadečková, Skandinávský fin de siècle z českého pohledu, in: Luboš Merhaut – Otto M. Urban (edd.), *Moderní revue 1894-1925*, Praha 1995, s. 118-119.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>52</sup> Spojení Przybyszewského se Skandinávií bylo navíc posíleno manželstvím s Dagny Juel-Przybyszewskou, norskou literátkou, která jej uvedla v norských uměleckých kruzích a zajistila mu veliké množství kontaktů se skandinávskými spisovateli a umělci. Její texty byly taktéž na stránkách *Moderní revue* otištěny.

<sup>53</sup> Podrobněji se rolí Stanisława Przybyszewského ve středoevropském literárním a uměleckém kontextu zabývají dvě následující práce.

Jakub Jehlička, *Stanislaw Przybyszewski. Evropský modernista a česká Moderní revue v kontextu české a polské reflexe* (bakalářská diplomová práce), Ústav české literatury a literární vědy FF UK, Praha 2010.

Patricie Struhalová, *Stanislaw Przybyszewski im Kontext des tschechischen Fin de siècle* (diplomová práce), Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky FF MU, Brno 2007.

Przybyszewski sledoval činnost *Moderní revue* již od založení. Oceňoval obzvlášť odvalu co se výběru témat a dekadentní stylizace celého časopisu týče, internacionalitu a apolitičnost. Intenzivní spolupráce doložená bohatou korespondencí s Arnoštem Procházkou započala na podzim roku 1895, kdy byl Przybyszewski požádán, zda by mohl být v *Moderní revue* na pokračování otištěn jeho článek o Nietzsche a Chopinovi z roku 1892. Przybyszewski využil příležitosti a nabídl se informovat o nejnovějším dění na poli skandinávské i evropské literatury a umění, zároveň se zajímal o další možnosti publikace vlastních textů. Jeho vztah s Procházkou se začal prohlubovat, v dopisech Przybyszewski vyjádřil radost nad konečně získaným uznáním, jehož se mu nedostalo ani v Polsku, ani v Berlíně.<sup>54</sup>

Pro *Moderní revue* měl navíc zásadní roli také svými příspěvky obrazovými, neboť vlastnil sbírku fotografií a velké množství reprodukcí uměleckých děl. První čísla *Moderní revue* zcela postrádala obrazový doprovod až do roku 1896, kdy Przybyszewski v jednom ze svých dopisů zaslal Procházkovi fotografie několika soch Gustava Vigelanda spolu se zmínkou o článku, který o Vigelandovi napsal. Procházka byl Przybyszewského nápadem uveřejnit jak článek, tak reprodukce, zaujat, a Przybyszewski proto i k následujícím dopisům připojoval obrazový materiál - například reprodukce obrazů Feliciana Ropse, Francesca Goyi a též litografie Edvarda Muncha. Mnoho z těchto reprodukcí bylo skutečně otištěno a *Moderní revue* tím získala novou podobu.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Kossowski – Clegg (pozn. 1), s. 45.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 46.

## 4. Neznámý

Dílo Gustava Vigelanda uvedl do českého prostředí poprvé Stanisław Przybyszewski esejí *Neznámý* vydanou v *Moderní revue* v lednu roku 1896.<sup>56</sup>

Przybyszewského esej se skládá ze čtyř částí, jejichž jednotlivá podtémata se prolínají napříč celým textem, nejsou striktně oddělena. První část popisuje hlavně Przybyszewského chápání duality mozku a duše a odraz této duality v dobovém dělení *umělců* a *ne-umělců*, dále zde rozvádí svůj náhled na role ženy a muže. Druhá část je v podstatě jediná věnovaná čistě Vigelandovým plastikám. Začíná popisem norské krajiny a jejím působením na sochařův charakter a pokračuje představením prvních několika Vigelandových děl. Třetí část Przybyszewski započíná opět úvahou nad přirozenou povahou ženy doplněnou další skupinou Vigelandových děl zobrazujících převážně milostné páry. Poslední část eseje věnuje tématu Satana a Vigelandovu reliéfu *Peklo*, [6] kde právě postava sedícího Satana hraje ústřední roli. Kromě popisu a interpretace celkem deseti sochařských děl tak esej nabízí čtenáři i Przybyszewského rozbor tehdejší společnosti a umění, doplněný o témata, jimiž se spisovatel zabýval ve svých textech dlouhodobě.

Jak již bylo řečeno, ještě před interpretací jednotlivých sochařských děl věnoval Przybyszewski poměrně rozsáhlou část textu popisu norské krajiny a podnebí. Své dojmy načerpal snad částečně z vlastního pobytu, částečně z Vigelandova vyprávění o těžkém dětství stráveném v Norsku, „nejtragičtější zemi Evropy”,<sup>57</sup> neúrodném, pustém, vzbuzujícím úzkost, melancholii, a působícím tak neblaze na své obyvatele. Této zemi Przybyszewski přičítá zásadní vliv na formování Vigelandova citlivého ducha umělce. Melancholie norské přírody jako by „započala rozklad”<sup>58</sup> duše Vigelandovy a učinila jej mnohem citlivějším k pocitům pramenícím z jeho nitra, včetně těch negativních. Ty samé kvality pak spojuje i s osobností norského malíře a Vigelandova současníka Edvarda Muncha.

Oba řadí Przybyszewski k takzvaným *ne-umělcům*, jejichž tvorbu, zprostředkující divákům niterné pochody duše, dobová kritika neuznávala, a staví je do protikladu k oficiálním *umělcům* zastávajícím populární realistické tendence, pro něž byla zdrojem inspirace viděná skutečnost okolního světa. Mluví v tomto směru čistě o malbě, proto v první části eseje Vigelanda skoro vůbec nezmiňuje a místo něj užívá Edvarda Muncha jako protikladu k malíři

---

<sup>56</sup> Przybyszewski, *Neznámý* (pozn. 5)

<sup>57</sup> Wikborg (pozn. 14), s. 113.

<sup>58</sup> Przybyszewski, *Neznámý* (pozn. 5), s. 76.

Maxi Liebermannovi, zástupci naturalismu. Tuto dvojakost zdrojů inspirace a odlišné tendence vysvětluje užitím termínů duše a mozku.

S mozkiem jsou spjaty pojmy jako logika, materialismus, všednodennost, život se svými profánními starostmi, vnímání omezené na prostor a čas a konečně naturalismus v umění. Dále se vyznačuje nenávisí k umění orientovanému k duši, což objasňuje nepřijetí a kritiku díla *ne-umělců* obecně.<sup>59</sup>

Duše je charakterizována vizionářstvím, extází, absencí jakýchkoliv limitů, niterností, vizemi, nadvládou smyslů, bezprostorovosti a bezčasovosti. K umělcům představujícím tuto tendenci počítá mimo jiné právě Vigelanda, jehož nazývá „*obětí nadvlády duše*”. Slovo “obět” užívá z důvodu, že s duší se pojí také pocit melancholie, nepochopení, osamocení a zatracení společnosti.<sup>60</sup>

*Zatracení* [7] je i název sousoší, které v eseji uvádí veškeré Vigelandovy práce. Dvojici muže a ženy zde doprovází pes a dvě malé děti, přičemž jedno, stále ještě nemluvně, si žena tiskne na hrud'. Muž se zoufalým výrazem ve tváři má představovat Adama, za rámě jej drží Eva, jež naopak kráčí klidně, vzpřímená, se spícím Abelem na ruce, s pohledem nepřítomným a upřeným do dále, do budoucnosti. Malý Kain je pak zachycen uprostřed běhu s hlavou otočenou směrem za sebe, ve tváři výraz zaujetí a zvědavosti. Odkaz na pád člověka a věčný hřích spatřuje Przybyszewski i v dalším představeném sousoším zobrazujícím starou ženu s dvěma malými dětmi. [8] Dívku a chlapce spojuje s břemenem prvotního hřichu, který si po ztrátě dětské nevinnosti s sebou ponese po celý zbytek života. S tímto hřichem jsou dle Przybyszewského výkladu spojeny určité role a povahové rysy typické pro muže a ženu. Především k tématu ženy se několikrát v následujících pasážích eseje vrací.

Jeho teze ji představuje jakožto vysoce erotizované stvoření, služebníci temných sil disponující téměř až nadpřirozenou silou sloužící k jejímu hlavnímu cíli - svádění mužů. Jako podklad mu v textu slouží početná díla s motivem páru, neboť téma vztahu ženy a muže pro Vigelanda bylo naprosto zásadní naskrz celou jeho sochařskou tvorbou.

---

<sup>59</sup> Przybyszewski, Neznámý (pozn. 5), s. 53

<sup>60</sup> Ibidem.

Z tohoto vyplývá i důvod označen Vigelanda jakožto Neznámého. Przybyszewski zastával ve své eseji názor, že veřejnost nikdy nebude schopna proniknout do temného zdroje Vigelandovy inspirace, do zákoutí duše, a tím pádem jej vůbec kdy pochopit a ocenit. Jeho opravdová hodnota tak zůstane neznámá, stejně jako hodnota dalších umělců-proroků čerpajících ze shodného zdroje. Tuto skutečnost ale Przybyszewski v eseji naopak vítá: „[...] *věšci, proroci, jsou jedinými neznámými v století vševědoucnosti. Necht' jimi i budoucně zůstanou. Lůza pošpiní dokonce i mystérium.*“ – Ibidem, s. 128.

Przybyszewského velice misogynní teze je však pouze subjektivním názorem a nic v dochovaných písemnostech ani analýza Vigelandových děl nenasvědčuje tomu, že by sochař s Przybyszewským toto přesvědčení sdílel.<sup>61</sup>

Ačkoliv některé plastiky, vytvořené v budoucnu i ty v eseji zmíněné, jsou značně erotické a senzuaální, pozice ženy v nich není ani zdaleka tak dominantní, jako ji vykládá Przybyszewski, a stylizace ženy do démonické bytosti, typická například pro berlínský okruh kolem vinárny U Černého selete, nenalezla u Vigelanda odezvu.<sup>62</sup> Ve velice intimních znázorněních párů lze spatřit spíš jakési nedorozumění a bolestné míjení se, anebo naopak motiv oddání a hlubokého souznění, propojení na úrovni tělesné i duševní, kterým se ještě více vyznačují pozdější díla vytvořená po roce 1900. Páry zobrazuje v mnoha podobách - nalezneme zde dvojici mladé dívky a postaršího muže, [9] starou ženu oplakávající mrtvého muže, [10] či výjevy párů, kdy se role muže a ženy jakožto aktivních a pasivních prvků proměňuje. V některých případech je role oběti přisouzena ženě, jež vzdoruje divokému muži snažícímu se jí zmocnit, jindy jsou role zcela vyrovnané.

Poslední část eseje představuje čtenáři reliéf *Peklo*. Nad vírem proplétajících se těl hříšníků trůní postava zamyšleného Satana plně ztělesňujícího ducha doby. Jak sám Przybyszewski v textu uvedl, „[...] prvním, jenž s geniální jistotou, s plným vědomím stvořil moderního Satana, [...] je Gustav Vigeland.“<sup>63</sup>

Rozvíjí zde své myšlenky o satanismu a polemizuje nad tím, co novodobého Satana odlišuje od středověkého pojetí, od oblíbené antropomorfní postavy muže-kozla. Modernost Vigelandova Satana spatřuje ve změně jeho chápání z činitele zla z potěšení na částečně tragickou figuru zosobňující zoufalství a bezmoc tváří v tvář svému osudu, své přiřazené roli, pod náparem utrpení celého lidstva.

Vigeland přijal Przybyszewského esej se smíšenými pocity. Distancoval se především od Przybyszewského misogynních výkladů duality ženy a muže i erotomanie, kterou Przybyszewski Vigelandovi přisoudil - „Činí ze mě muže, který chodí kolem s neovladatelným Pohlavím. [...] A to vše já nejsem.“<sup>64</sup> „Ano, pro Przybyszewského se vše stává die Geschlecht. Je tím odvěkým, co ovládá každý pohyb, první i ten poslední. S jistotou jsem věděl, že kdyby

---

<sup>61</sup> Wikborg (pozn. 14), s. 114.

<sup>62</sup> Viz Stang (pozn. 15), s. 44-45.

<sup>63</sup> Przybyszewski, Neznámý (pozn. 5), s. 124.

<sup>64</sup> „[...] he makes me a Man who walks around with an unruly Gender. [...] And all this I am not“. – Wikborg (pozn. 14), s. 114.

*Przybyszewski měl nakreslit můj portrét, podobal by se mnohem více obrovskému Pohlaví spíš než lidské bytosti.*“<sup>65</sup>

Taktéž se Vigelanda dotklo, že se Przybyszewski soustředil pouze na obsahovou stránku skulptur a zcela vynechal stránku formální - linie, tvary, techniku - která se pro Vigelanda stala naprosto zásadní, především v souvislosti s jeho zahraničními pobyty. Na druhou stranu pochválil intenzivní vášeň, s jakou byla esej napsána.<sup>66</sup>

Zanedlouho po vydání na ni reagoval i Sophus Larpent, norský sběratel umění a Vigelandův mecenáš, který se obával dopadu, jež by mohla mít na sochařovu pověst a tím negativně ovlivnit snahu vybrat dostatek financí na odlití reliéfu *Peklo* v bronz. Třicátého června 1896 proto v časopise *Aftenposten* uveřejnil kritickou recenzi *Neznámého*. Zde kladl důraz právě na možné důsledky příliš imaginativního a čistě subjektivního výkladu. Przybyszewski na tuto kritiku odpověděl ve stejném časopise 11. července, kde uvedl, mimo jiné, že osobně diskutoval s Vigelandem v Berlíně i později v Kristiánii a tyto rozhovory mu posloužily jako základ pro interpretaci.<sup>67</sup>

Ačkoliv Przybyszewského výklad Vigelandova díla není ani zdaleka objektivní a spisovatel do něj promítl mnoho svých osobních myšlenek, díky čemuž sochy žijí dalším životem, nelze mu upřít porozumění základním rysům Vigelandovy rané tvorby.<sup>68</sup> Jde především o silný pesimismus, z něž vycházely například motivy hříchu, ztracení nebo smrti, jimž Vigeland přisuzoval původ ve vlastním dětství formovaném přísnou náboženskou výchovou i osobností jeho otce. Ve Vigelandově pozdější tvorbě po roce 1900 tento raný pesimismus ustoupil a melancholie v jeho umělecké tvorbě pozvolna utichla, ačkoliv ve

---

<sup>65</sup> „Yes, for Przybyszewski everything becomes 'die Geschlecht'. It is the eternal, that which conditions all Movements, the first and the last. I clearly knew that if Przybyszewski were to draw a picture of me, it would look more like a large genitalia than an entire human being.“ – Wikborg (pozn. 14), s. 114.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> O Przybyszewského tvrzení měl pochyby samotný Vigeland, který se s tímto svěřil Larpentovi. Zmínil, že se často s Przybyszewským opíjeli a jejich rozhovory o významu Vigelandových prací nikdy nepronikly až do takové hloubky. – Ibidem.

<sup>68</sup> Čtenáři se z tónu textu může zdát, že je mu odkrýván skrytý význam soch, který autor snad načerpal z přímého kontaktu se sochařem, Vigeland ale nikdy žádnou ze svých soch tímto hlubokým způsobem neinterpretoval. V některých případech nám název sochy leccos odkrývá a s Przybyszewského interpretací se lze snadno ztotožnit – což je třeba případ *Zatracení*. Mnohem subjektivnější jsou Przybyszewského interpretace skulptur mileneckých dvojic, do nichž vkládá velký díl své vlastní fantazie. Za sebe mohu jmenovat například *Pochybovače*, [11] kde je dvojice interpretována jakožto cizoložnice a podvedený, který se od ní znechucen odvrací. Více než o záměrech Vigelandových nám napoví tato interpretace o osobnosti Przybyszewského a jeho vlastních názorech. – Ibidem.

Vigelandových soukromých písemnostech můžeme tuto všudypřítomnou náladu sledovat po zbytek života.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Viz Stang (pozn. 15), s. 38-40.

## 5. Gustav Vigeland jako umělec i osobnost

Jak už naznačil Przybyszewski ve své eseji, Vigelandova tvorba byla nerozlučně spjata se silnými osobními pocity vycházejícími z umělceho vnitřního života, formovaného silnými zážitky z dětství a dospívání v řídce osídleném Norsku - V *Neznámém* je neblahý vliv Vigelandovy rodné země na jeho ducha obzvlášť zdůrazňován. Jediným způsobem, jak si pravdivost Przybyszewského tezí ověřit, je vydat se na exkurz do sochařovy minulosti, který navíc může pomoci lépe osvětlit podmínky, z nichž začínající umělci v Norsku vycházeli, a nakolik se tyto podmínky blížily těm českým.

Gustav Vigeland, rodným jménem Adolf Gustav Thorsen, se narodil 11. 4. 1869. Jeho otec, Elisæus Thorsen, byl povoláním řezbář, měl svoji dílnu přímo v domě a tak mohl Vigeland od nejranějšího dětství sledovat otce při práci.<sup>70</sup> Ačkoliv toto povolání nebylo obecně považované za podřadnou profesi, nebylo ani příliš výnosným, proto Vigelandova rodina často trpěla finančními problémy. Nejen z tohoto důvodu považoval Vigeland své dětství za nepřilíš šťastné období. Podepsal se na něm též komplikovaný vztah s otcem, který měl silný význam pro utváření Vigelandova charakteru.<sup>71</sup>

Elisæus Thorsen v Mandalu proslul intenzivní účastí na městském duchovním životě a přísné následování víry vyžadoval i ve své domácnosti. Na striktní náboženskou výchovu, ale i často užívané tvrdé fyzické tresty vzpomínal Vigeland ve svých denících, kde se ve vztahu k otci nejčastěji objevují pocity strachu snoubené s respektem.<sup>72</sup> Vzpomíná zde také na otcův zájem o umění - v rodném domě byly vyvěšeny reprodukce slavných obrazů, kromě nich vlastnil Vigelandův otec i bibli bohatě ilustrovanou díly starých mistrů.<sup>73</sup> Tyto reprodukce používal už v dětství jako předlohy pro své kresby, kterými si krátil čas, když kvůli častým nemocem zůstával doma. Brzy nato se začal zajímat o práci s řezbářskými nástroji svého otce.<sup>74</sup>

V době, kdy bylo Vigelandovi patnáct let, stál před volbou svého budoucího povolání. Přirozeně se rozhodl pro řezbářství a podporován oběma rodiči odjel do Kristiánie, dnešního Osla, aby vstoupit na dva roky do učení k místnímu řezbáři Torstenu Kristensenovi Fladmoe.<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> Wikborg (pozn. 14), s. 14.

<sup>71</sup> Viz Stang (pozn. 15), s. 13-14.

<sup>72</sup> Viz Wikborg (pozn. 14), s. 19-21.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 22-23.

<sup>75</sup> Vigeland byl považován za podivného, tichého, zahloubaného do své práce. Zatímco ostatní učňové trávili volný čas zábavou, Vigeland údajně neúnavně pracoval. Dílna Torstena Kristensena Fladmoe nepatřila k nijak významným a od učňů rozhodně nebyla očekávána prestižní kariéerní dráha slavných sochařů, fungovala ale aspoň jako jakýsi vstup do uměleckých kruhů Kristiánie, neboť Fladmoe s oblibou svým žákům ukazoval nejnovější výtvoř norských sochařů. – Ibidem, s. 33.

Další poznání čerpal z kurzů kresby i návštěv muzeí, kde studoval sádrové odlitky antických i mladších děl.<sup>76</sup> Tehdy už bylo jasné, že jeho přáním nebylo vyučit se řezbářem, ale stát se sochařem i přes veškeré nesnáze, které s sebou toto povolání v Norsku na konci devatenáctého století neslo.<sup>77</sup> Jeho plánem, jak tento cíl uskutečnit, bylo navštívit dva nejslavnější sochaře té doby v Kristiánii, Mathiase Skeibroka a Brynjulfa Bergsliena, kterým chtěl ukázat své kresby a požádat je o místo v jejich dílně.<sup>78</sup> Jako prvního vyhledal sochaře Bergsliena, na nějž kresby velmi zapůsobily.

Ačkoliv Vigeland našel v Kristiánii svého prvního učitele sochařství, strávil v ateliéru pouhý rok.<sup>79</sup> Bergslien byl pro Vigelanda prvním, kdo mu představil základy kamenosochařství - v jeho ateliéru si poprvé vyzkoušel práci s mramorem, která mu k Bergslienově údivu šla již od začátku velmi dobře. Zde vznikla i první socha, s níž Vigeland v roce 1889, ve svých dvaceti letech a po pouhých devíti měsících sochařské praxe, debutoval na Podzimní výstavě - sousoší *Hagar a Ismael*, [12] které klasicizujícím pojetím odkazuje na dílo Thorvaldsenovo, což byl jeden z hlavních prosazovaných zdrojů inspirace pro mladé norské sochaře.<sup>80</sup>

S novým semestrem na akademii navíc začal Vigeland navštěvovat hodiny kreslení podle aktů i hodiny sochařství, které obě vedl druhý ze dvou nejznámějších kristiánských sochařů té doby, Mathias Skeibrok.<sup>81</sup> Skeibrok byl vyhlášeným sochařem naturalistického proudu, zatímco Vigeland se cítil být víc spřízněn s nejnovějšími tendencemi v umění, s novoromantismem a symbolismem. Tento střet zájmů byl typicky generační a i jemu navzdory se Vigeland stal roku 1890 členem Skeibrokovy ateliéru, kde velmi brzy postoupil do pozice asistenta a svému učiteli občas pomáhal i s výukou na Akademii.<sup>82</sup> Skeibrok měl díky svému vysokému postavení možnost lépe obstarat Vigelandovi finanční příspěvky pro zahraniční cesty a stal se tak pro budoucí kariéru mladého sochaře důležitou osobností.

Byly to totiž právě zahraniční cesty, kde se plně utvářel Vigelandův výtvarný názor. Provinční povaha Norska v podstatě umělce k cestě do zahraničí vybízela, pokud chtěli získat

---

<sup>76</sup> Viz Wikborg (pozn. 14), s. 32.

<sup>77</sup> Norský původ Vigelanda měl jisté výhody i nevýhody. Hlavním problémem, se kterým se sochaři na konci 19. století v malém, chudém Norsku museli potýkat, představovala téměř neexistující síť zámožných mecenášů a objednavatelů, tudíž objednávky soukromého i veřejného charakteru byly vzácností. Během 19. století navíc mnohem značnější popularity dosahovala norská malba – jak na domácí scéně, tak v zahraničí. Status umělecké periferie však s sebou nesl i naprosté minimum konkurence, což sochaři, který prokázal notnou dávku vytrvalosti a sebevědomí, mohlo pomoci snadněji se prosadit a zajistit si obživu. – Ibidem, s. 69.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>79</sup> Stang (pozn. 15), s. 24.

<sup>80</sup> Viz Wikborg (pozn. 14), s. 47-48.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 51-52.

živnost, neboť samotné Norsko poskytovalo jen málo příležitostí. Pozice začínajících sochařů byla v této zemi opravdu nelehká - v době, kdy Vigeland poprvé vstoupil do řezbářského učení, ještě v duchu tradičního vzdělání na principu vztahu mistr-tovaryš, otevírala se v českých zemích již sochařsko-kamenická škola v Hořicích, následovaná sochařským ateliérem na Uměleckoprůmyslové škole. Absence podobného systému vzdělávání v Norsku vyvíjela na sochaře tlak, aby se umělecky utvářeli skrze expanzi do zahraničí.

Tento model následoval i Gustav Vigeland, který absolvoval zahraničních cest hned několik, každá z nich krajně důležitá pro ujasnění si uměleckého směřování a hledání zdrojů inspirace. Dále si tímto způsobem utvářel kontakty, které byly nepostradatelné pro získání ohlasu za hranicemi Norska. Mohly tyto cesty také nějak ovlivnit způsob, jakým byla Vigelandova tvorba přijata v Čechách?

Některé ze zvolených destinací nebyly neznámé ani našim sochařům, především lze jmenovat Paříž a ateliér Augusta Rodina. Skrze pobyt v Berlíně a utužení přátelství s manželi Przybyszewskými se zase Vigeland nejvíce přiblížil Česku, ačkoliv nikdy ne osobně, pouze zprostředkovaně, skrze esej.

Detailnější pohled na každou z cest nám snad nabídne hlubší porozumění jejich důležitosti pro formování Vigelandovy rané plastiky, prezentované později Przybyszewským v *Moderní revue*, a snad odhalí způsob, jakým započalo pronikání povědomí o Vigelandovi do Čech.

## 5.1 Kodaň

Nejprve Vigelandovy kroky směřovaly do Dánska. Do Kodaně odjel v roce 1891 na rok na stáž do ateliéru sochaře Vilhelma Bissena.<sup>83</sup> Ačkoliv Bissen byl zároveň pedagogem, Vigeland se na lekce na kodaňské Akademii nezapsal. Učil se raději sám studiem z knih, ale

---

<sup>83</sup> Pro norské sochaře bylo běžné nejprve vyjet do Kodaně, teprve až odtud pokračovat do jiných uměleckých center, jakými byly třeba Paříž či Berlín. – Wikborg (pozn. 14), s. 57.

Bissen byl učitelem na Kodaňské akademii umění. Žákům předával hlavně své poznatky z cest do Říma, kde strávil poměrně velkou část svého mládí, i z moderního francouzského sochařství, o němž se začal zajímat později. Mistrnému zacházení se sádro a mramorem se Bissen naučil od svého otce, taktéž vyhlášeného sochaře - právě osvojení těchto technických dovedností od něj Vigeland čerpal spíše než akademický styl jeho děl. Bissen byl proslavený nejen četnými zakázkami na práce pro veřejná prostranství, ale také neobvyklým, až exoticky působícím ateliérem. Vigeland ve svých denících podává zprávy o volně poletujících papoušcích a ptácích mezi přemírou nejrůznějších rostlin, kterými byl zaplněn. Toto nekonvenční prostředí na něj působilo velmi inspirativním dojmem. – Ibidem, s. 58.

především z návštěv muzeí a galerií.<sup>84</sup> Více se však zdržoval v kodaňské glyptotéce, kde obdivoval nejen sochařství starověkého Egypta a antiky, ale poprvé naživo mohl spatřit i moderní francouzskou tvorbu. Dynamismem a emočním nábojem těchto plastik byl zaujat více než harmonickou skladbou a idealizovanou formou Thorvaldsenových klasicizujících soch, které také v Kodani shlédnul.<sup>85</sup>

Na základě nových impulzů započal brzy v Bissenově ateliéru práci na sousoší dnes zvaném *Zatracení*, původně pojmenovaném *Kain a jeho rodina*. Sousoší bylo veřejnosti poprvé předvedeno v říjnu 1892 na Podzimní výstavě a přilákalo pozornost dobového tisku. Ačkoliv z řad kritiky zazněly k dílu výtky,<sup>86</sup> dočkalo se většinou pozitivního přijetí a Vigelanda tak můžeme v jeho pouhých 23 letech považovat za kritikou uznaného sochaře.<sup>87</sup>

V této figurální skupině lze spatřit první náznak Vigelandova rozchodu s klasicizujícími tendencemi směrem k proudům inspirace aktuálním pro konec devatenáctého století. Na začátku devadesátých let můžeme vnímat nebývalý zájem mladých umělců o umění symbolismu, o imaginaci a kreativitu a požadavek, aby umění nepopisovalo pouze realitu, nýbrž aby ji přesahovalo a skrývalo v sobě hlubší význam, aby zachytilo duši a otevřeně se stavělo k sexualitě. Obzvláště patrné bylo přijímání těchto tendencí v literatuře, kde k němu docházelo rychleji než ve výtvarném umění. V sochařství se k jejich vyjádření užívalo figury - například volbou subjektu, kompozice nebo nově skrz její rozklad. V devadesátých letech právě tento typ experimentu začal Vigelanda zajímat.<sup>88</sup>

Vigelandův talent v Norsku nenašel konkurenci, získal proto podruhé v roce 1892 velmi snadno Státní umělecké stipendium a poté, co v Kodani absolvoval soukromé lekce francouzštiny, pokračoval ve svých zahraničních cestách do Paříže.<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> Wikborg (pozn. 14), s. 63.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>86</sup> Kritika zazněla především, co se formy jednotlivých postav týče. Mužská figura působila příliš poplatně dobovým naturalistickým trendům, zatímco ženská s ní kontrastovala klasicizujícím pojetím. – Stang (pozn. 15), s. 26.

<sup>87</sup> Deník *Morgenbladet* se například vyjádřil, že se jedná o „[...] nejvýznamnější sochařskou skupinu, která zde po dlouhé době byla stvořena.“ Také navrhnul její nákup pro veřejné prostranství a zároveň předpověděl Vigelandovi zářnou budoucnost. – Viz Wikborg (pozn. 14), s. 66-67.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>89</sup> Ibidem, s. 70.

## 5.2 Paříž

Pobyt v Paříži započal návštěvou Louvru a dalších muzeí. Opět se vyhnul akademickému prostředí, jeho prvním kontaktem s francouzským uměleckým světem byl finský sochař a profesor Walter Runeberg. Vigeland se zdržoval především ve společnosti malířů pocházejících ze severu Evropy, shromážděných kolem Runeberga, a společně s nimi navštěvoval ateliéry francouzských malířů. Nejvíce se spřátelil s norským impresionistou Fritzem Thaulowem, jenž byl osobním přítelem Augusta Rodina a s největší pravděpodobností i tím, kdo Vigelanda Rodinovi představil.<sup>90</sup>

Osobní setkání s Rodinovým uměním bylo pro jeho tvorbu zcela zásadní, ačkoliv sám toto tvrzení v budoucnosti vehementně vyvracel.<sup>91</sup> Rodin ve své době představoval typ umělce osvobozeného od akademické tradice, jeho figury se svým vlnivým rytmem, formou a pohybem přiblížily životu zcela novým způsobem. Invenční bylo také prolínání figury a bloku materiálu, z něž byla vytesána, přesný opak akademické tradice, která pravila, že figura i její podstavec musí být odděleny.<sup>92</sup>

Na Vigelanda ještě silněji než Rodinova forma zapůsobily náměty, hlavně erotické, nově zobrazované s naprostou otevřeností. Bylo to právě v Paříži, kde Vigeland stvořil své první kresby a drobná díla s erotickým nádechem a od této doby se až do konce života stal vztah muže a ženy stěžejním motivem jeho tvorby.<sup>93</sup> Kromě erotiky na Vigelanda zapůsobily i další motivy, například smrt, zánik či pekelné výjevy, vyobrazené na Rodinových *Branách pekla*, které stály na počátku vzniku Vigelandova monumentálního reliéfu *Peklo*.<sup>94</sup>

Období francouzského pobytu znamenalo pro norského sochaře obecně období experimentu. Na jeho dílech se odráží změnou formy, přechodem od klasicizující podoby soch k více mihotavému, rádoby nedokončenému vzhledu. Kromě inspirací Augustem Rodinem můžeme ještě sledovat Vigelandův zájem o impresionistické sochy Medarda Rossa, kterým se formálně svou skicovitostí přibližuje například reliéf zvaný *Žena modlící se za pijáky*.<sup>95</sup> [16] Rodinův odkaz však zůstává ve Vigelandově díle nejsilnějším.

---

<sup>90</sup> Viz Wikborg (pozn. 14), s. 71-73.

<sup>91</sup> Vigelanda dle jeho vlastních slov unavovalo být neustále nazýván Rodinovým studentem a následovníkem, naopak pro něj bylo důležité poukázat na rozdíly. Především se vymezoval proti Rodinově senzualní, uhlazené a elegantní formě. Až po Rodinově smrti v roce 1917 byl ochotnější uznat význam, který měl pro podobu jeho plastik. – Ibidem, s. 75-76.

<sup>92</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>93</sup> Ibidem

<sup>94</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 76.

V roce 1894, kdy se z Paříže vrátil zpět do Kristiánie, začal pracovat na již zmíněném reliéfu *Peklo*. Kromě inspirace *Branami pekla* a Dantovou *Božskou komedií*, můžeme v *Peklu* taktéž spatřovat odraz typických pesimistických nálad a tendencí 90. let 19. století i umělcovu osobní zповěď z pocitů smutku a utrpení pramenících z traumatického dětství.<sup>96</sup> *Peklo*, dokončené v hlíně roku 1894, bylo poté odlito v sádře a stalo se hlavní atrakcí Vigelandovy první samostatné výstavy konající se od 20. října do 4. listopadu 1894. Veřejnosti zde představil celkem 51 soch, což z ní učinilo do té doby největší monografickou výstavu v Norsku. Kromě *Pekla* se na výstavě nacházelo množství menších sousoší s motivem muže a ženy, byl to však reliéf, který se dočkal největší, a to sice pozitivní, odezvy jak v Kristiánském tisku, tak i v tamějších uměleckých kruzích.<sup>97</sup>

Skrze známosti své ženy, původem norky, Dagny Juel-Przybyszewské, přátelství s Edvardem Munchem a díky vlastnímu intenzivnímu zapojení se do společenského života kristiánských umělců se o Vigelandově výstavě dozvěděl i Przybyszewski, který od dubna 1894 v Kristiánii dočasně pobýval, a s největší pravděpodobností výstavu navštívil osobně.<sup>98</sup> Z doby pár dní po jejím skončení pochází první písemné důkazy o kontaktu manželů Przybyszewských s Vigelandem. Dagny v dopise informovala Vigelanda o nadšené reakci berlínských uměleckých kruhů na fotografie jeho skulptur a přislíbila mu brzké uspořádání vlastní sólové výstavy v Berlíně i publikaci monografického článku v magazínu *Pan*, načež jej do Berlína pozvala. Chvíli po tomto psaní obdržel Vigeland další, tentokrát přímo od Julia Meier-Graefe, který jménem časopisu *Pan* vyjádřil zájem o jeho tvorbu.<sup>99</sup>

### 5.3 Berlín

Bylo tedy rozhodnuto a Vigeland se v roce 1895 vydal s velkým očekáváním za manželi Przybyszewskými do Berlína. Zde se původně plánoval zdržet pouhý týden, prohlédnout si tamější galerie a muzea a poté pokračovat do svého hlavního cíle, do Florencie. Nakonec však v Berlíně strávil něco málo přes dva měsíce. Zpočátku byl ubytován u Dagny a Stanisława Przybyszewských, poté si pronajal pokoj v hotelu Zur Stadt přímo vedle pokoje Edvarda Muncha. Oba údajně pracovali ve svých pokojích a společně si povídali přes stěnu, po večerech

---

<sup>96</sup> Wikborg (pozn. 14), s. 79.

<sup>97</sup> Ibidem, s. 84-85.

<sup>98</sup> Trine Otte Bak Nielsen, Gustav Vigeland and Stanisław Przybyszewski (pozn. 3), s. 232.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 233.

se pak setkávali s dalšími umělci a spisovateli skandinávského původu v proslulé vinárně U Černého selete.<sup>100</sup>

Munch i Vigeland byli ve svém rodném Norsku dobře známí, věděli tak vzájemně o své existenci, avšak až do berlínského pobytu neexistují jisté zprávy, že by v Kristiánii byli v bližším kontaktu. Bylo to právě dílo Munchovo, co v Berlíně představovalo pro Vigelanda největší zdroj inspirace.<sup>101</sup>

Pro Vigelanda bylo toto období velice plodným. Ráno navštěvoval muzea, večery trávil ve společnosti umělců a literátů ve vinárně a po nocích neúnavně pracoval. Plastiky se v Berlíně setkávaly s pozitivním ohlasem a jeho pověst tak začala narůstat.<sup>102</sup> Ač se mohlo zdát, že se brzy dočká vlastní výstavy i zde, zůstával Vigeland k slibům manželů Przybyszewských skeptický - nakonec se ukázala jeho skepse jako oprávněná. Ani slíbený článek pro časopis *Pan* nedokázal Przybyszewski zajistit. Vedení časopisu *Pan* se pozměnilo a tím i jeho směřování, proto nakonec nebyl Przybyszewského článek interpretující Vigelandovo sousoší *Pochybovač* [11] schválen a místo něj publikoval magazín 1. dubna 1895 pouze celostránkovou fotografii reliéfu *Peklo*. Toto premiérové uvedení Vigelanda v zahraničním uměleckém světě bylo krajně neuspokojivé.<sup>103</sup>

Vigelandovi berlínské prostředí po několikaměsíčním pobytu nepřiřostlo příliš k srdci, především byl ale zklamán planými sliby ohledně uspořádání monografické výstavy. Kromě naděje v její uspořádání setrval v Berlíně déle také z důvodu finanční nouze, neboť se potýkal s problémy s opožděným vyplácením stipendia. Jakmile však opět získal dostatek peněz, pokračoval ve svém původním plánu odjet do Florencie.<sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> Wikborg (pozn. 14), s. 90.

<sup>101</sup> Oba umělci se zde například zabývali motivem polibku, jenž Munch několikrát zobrazil v cyklu *Láska*, na němž v Berlíně pracoval. Vigeland ve stejné době vytvořil sousoší nazvané *Polibek*, dnes již neexistující, kde tento motiv zpracoval podobným způsobem jako Munch na svých kresbách - obličejů líbající se dvojice nechal navzájem splýnout až do podoby, kde jen sotva lze rozeznat individuální rysy tváře. Munchův uvolněný rukopis malby také našel odezvu ve Vigelandově stylu kresby - kresby berlínského období se vyznačují uvolněnější a méně přísnou linií. – Ibidem, s. 93.

<sup>102</sup> Tone Wikborg ve své monografii o Vigelandovi soudí, že pokud by v Berlíně setrval ještě o něco déle a pokračoval v navazování přátelských kontaktů, dočkal by se brzy vlastních výstav a patrně i velkého úspěchu. – Ibidem, s. 90.

<sup>103</sup> Trine Otte Bak Nielsen, Gustav Vigeland and Stanisław Przybyszewski (pozn. 3), s. 235.

<sup>104</sup> Wikborg (pozn. 14), s. 95.

## 5.4 Florencie

Do Itálie Vigeland dorazil roku 1895. Ve Florencii vzkvétal umělecky i osobnostně jako nikde jinde - konečně měl možnost na vlastní oči spatřit velké množství děl, jež jako chlapec studoval pouze z knih svého otce, své první zdroje inspirace. Ve Florencii, ale i v dalších italských městech, se setkával s díly nejslavnějších renesančních mistrů, sochařů i malířů. V deníkových záznamech popisuje bohatě veškeré své dojmy a my si tak můžeme udělat poměrně bezpečně přesnou představu o tom, kudy v Itálii Vigelandovy kroky vedly.<sup>105</sup> Kromě sbírek renesančního umění studoval i umění egyptské a antické. U nich obdivoval prostotu, monumentálnost a působivost, jakou měly na člověka díky užití jednoduchých tvarů. Nově pro sebe objevil důležitost linie - a právě linie, jednoduchost formy a monumentalita později sehrály důležitou roli ve Vigelandově umění po roce 1900.

Hluboký dojem, jenž na něj středověké a renesanční umění udělalo, u něj vyvolal ještě hlubší skepsi vůči soudobé tvorbě. Dle Vigelanda měla být socha osvobozena od všeho malebného i od přílišně rozjásaného pohybu, neboť čistoty, intenzity a monumentálnosti se dalo dosáhnout pouze skrze poklidnou linii.

Pobytem v Itálii si Vigeland obohatil i rejstřík motivů, inspiroval se například řeckými malovanými vázami. Zde mohl sledovat proměny motivu tance, či milostných scén, ale i faunů, kteří se násilně snažili zmocnit prchajících dívek. Snad díky tomuto impulzu nalezneme ve Vigelandových náčrtnících veliké množství explicitních erotických scén vzniklých během italského pobytu.<sup>106</sup> Tyto motivy erotiky, násilí i lásky se staly stěžejním motivem Vigelandovy tvorby po jeho návratu z Itálie. Nejdůležitější myšlenkou vzešlou z italského pobytu bylo uvědomění si, že touží po pevnější formě. Už jej nadále neuspokojovaly postavy na reliéfu *Peklo*, před odlitím do bronzu jej tak celý přepracoval, aby jednotlivé figury získaly na hmotnosti.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Viz Wikborg (pozn. 14), s. 108.

<sup>106</sup> Ibidem, s. 104-105.

Kromě studia antických motivů se na tomto otevřeném přístupu k sexualitě dozajisté podílela i Vigelandova milostná aféra s malířkou Elin Danielson. – Ibidem, s. 107.

<sup>107</sup> Nová verze má plynulejší rytmus postav, kompozice se zaměřuje na Satana jakožto středobod výjevu, lidé v pozadí reliéfu jsou řešení téměř až graficky, zatímco postavy v popředí modeluje velmi plasticky. V roce 1897 nabídnul hotovou druhou verzi *Pekla* Národní galerii v Kristiánii, která ji od něj odkoupila. – Viz Stang (pozn. 15), s. 34-35.

Vigeland doufal, že ve Florencii setrvá o něco málo déle, ačkoliv také toužil moci opět tvořit sochy ve studiu doma v Kristiánii.<sup>108</sup> Když se na podzim roku 1895 vrátil do Norska, setkal se ve svém ateliéru opět s Przybyszewským a nic nenavštěvovalo tomu, že by nezdar v Berlíně jejich společné přátelství nějak výrazně narušil.<sup>109</sup> O tom může svědčit i fakt, že ve stejném roce Przybyszewski dokončil svou esej *Ein Unbekannter*, tedy původní německojazyčnou verzi české eseje *Neznámý*. Německý originál publikoval poprvé v berlínském časopise *Die Kritik* a o několik let později v roce 1897 jej vydal upravený v knižní podobě pod jménem *Auf den Wegen der Seele*.<sup>110</sup>

V té době ale už Vigelandův zájem o prosazení se v zahraničí začal opadat. Po své druhé výstavě v Kristiánii v roce 1897, jež vybudovala Vigelandovi jméno a díky příznivým kritikám z něj utvořila jednoho z nejuznávanějších sochařů v Norsku, se začal stahovat z mezinárodní scény, bohatě živený zakázkami na portréty a pomníky ve své rodné zemi. Spolu s tím došlo ke změně námětů i formy plastik, jak už bylo naznačeno během italského pobytu. Snad tato počínající umělecká izolace zapříčila oslabení kontaktu s Przybyszewským, který se navíc v roce 1898 přestěhoval do Polska, plně zaměstnán prací vrchního editora v časopisu *Życie*.<sup>111</sup>

Úplné vymizení kontaktu můžeme sledovat po roce 1901 a ne náhodou - právě v tomto roce došlo k vraždě Dagny Juel-Przybyszewské, která v minulosti představovala důležitý spojovací článek mezi Vigelandem a Przybyszewským, a ke které Vigeland snad choval jistý citový vztah.<sup>112</sup> Za nejintenzivnější léta spolupráce tak můžeme počítat období mezi lety 1894-1896, kdy Vigelandův pobyt v Berlíně a přímý kontakt se soudobou uměleckou scénou

---

<sup>108</sup> Wikborg (pozn. 14), s. 113.

Z rodného Norska se k Vigelandovi během italského pobytu donesla zpráva, že se jeho přátelům podařilo zajistit dostatek financí na odlití reliéfu *Peklo* do bronzu. Tato zpráva jej značně rozradostnila a s vidinou tvorby protikladu k *Peklu*, začal s přípravnými kresbami na *Zmrtvýchvstání* a několik málo náčrtů na *Ráj*. Ačkoliv se s motivem ráje velmi často osobně setkával u italských maleb a fresek, nedařilo se Vigelandovi správně vyjádřit své myšlenky a reliéf nikdy nevzniknul. Sám si poznamenal, že je pro něj „[...] snazší představit si peklo než nebe“. Lépe se mu pracovalo na *Zmrtvýchvstání*, které se oproti *Ráji* v pozdějších letech dočkalo svého ztvárnění, i když pouze v sádrovém odlitku. – Ibidem, s. 103.

<sup>109</sup> Po celou dobu Vigelandovy cesty do Itálie spolu zůstali v písemném spojení, zpátky doma v Kristiánii vytvořil Vigeland Przybyszewského bronzovou masku. – Ibidem, s. 83.

<sup>110</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>111</sup> Trine Otte Bak Nielsen, Gustav Vigeland and Stanisław Przybyszewski (pozn. 3), s. 242.

<sup>112</sup> Mezi členy berlínské bohémy toto nebyl nijak neobvyklý jev. Dagny Juel-Przybyszewská ještě před svým vztahem s Przybyszewským měla poměr s Augustem Strindbergem, Edvardu Munchovi stála modelkou pro několik jeho prací a i ostatní členové berlínské skupiny jí byli okouzleni. Co se Vigelanda týče, dost nám o jeho vztahu k Dagny můžou napovědět některé kresby pocházející z berlínského období. Jedna z nich zobrazuje tančící ženu, z níž vychází jakési stužky či chapadla, která se omotávají kolem několika mužů. Ač se většina brání, jeden z nich kráčí přímo k ženě, přitahován jako magnetem. Podle studie mužova profilu a vlasů lze s jistotou říct, že se jedná o Vigelandův autoportrét – Wikborg (pozn. 14), s. 94.

zprostředkovaný přes polského literáta hrál důležitou roli v uvedení norského sochaře do střeoevropského, tedy i českého, uměleckého kontextu.

## 6. Vigeland vs. Munch

Jak již bylo řečeno, Przybyszewski sehrál klíčovou roli při uvedení nejen Gustava Vigelanda, ale i jeho krajana, malíře Edvarda Muncha, do našeho prostředí. Porovnat proto odezvu obou umělců je zcela na místě, navíc se domnívám, že objasnění způsobu, jakým u nás dílo Edvarda Muncha silně rezonovalo, je zásadní pro pochopení odezvy, jíž se v Čechách dostalo Gustavu Vigelandovi.

Se jménem Edvarda Muncha bylo možné se na stránkách českých časopisů setkat již v 90. letech. V únorovém vydání *Moderní revue* z roku 1895 uveřejnil v rubrice Kritika Jiří Karásek ze Lvovic recenzi monografie *Das Werk des Edvard Munch*, napsané o rok dříve.<sup>113</sup> Již zde Karásek vynášel Munchovu osobitost v porovnání s akademismem a přílišnou strnulostí českého malířství, dovolil si též drobné zamyšlení nad stavem českého soudobého umění v porovnání se situací v jiných koutech Evropy.<sup>114</sup> Na základě Karáskovy recenze můžeme snad říct, že nějaké, byť matné, povědomí o Munchově tvorbě alespoň v okruhu *Moderní revue* existovalo, neboť od té doby se Munchovo jméno začalo na stránkách *Moderní revue* objevovat vcelku pravidelně, a to sice často ve spojení s Vigelandem. 90. léta znamenala pro tohoto malíře také období zvýšené výstavní činnosti, především v Německu, ale i tvorby grafických tisků, které se příhodně nabízely k šíření skrze tištěná média.<sup>115</sup>

V roce 1896 požádal Arnošt Procházka Stanisława Przybyszewského, aby napsal esej o Munchovi určenou přímo pro *Moderní revue*. Čtenáři ji mohli spatřit na pokračování v roce 1897 v lednovém, únorovém a březnovém čísle. Tato monografická esej přispěla k šíření povědomí o Munchovi v našem prostředí, navíc byla doplněna o důležité reprodukce Munchových nejznámějších obrazů.<sup>116</sup> Už po vydání eseje lze sledovat některé nepatrné náznaky inspirace motivy převzatými právě z těchto reprodukcí, hlavně v okruhu umělců kolem *Moderní revue*, který nejvýrazněji zastupoval Karel Hlaváček, ačkoliv největšího ohlasu se přece jen dostalo Munchovi až po uspořádání monografické výstavy v Praze v roce 1905. Tehdy jeho tvorba naplno nalezla odezvu v českém výtvarném umění, v malířství i sochařství, napříč uměleckými uskupeními i generacemi. Reakce přišla na konkrétní motivy z obrazů - například křičící postava s široce otevřenými ústy na obraze *Výkřik* či motiv ženy-upíra

---

<sup>113</sup> Jiří Karásek, Malířství, *Moderní revue*, sv. I, 1894-95, s. 118-120.

<sup>114</sup> Otto M. Urban, Vzácná radost násilníka snů, respektive upíří zjev na gumových kolách. Edvard Munch a české umění, in: Tomáš Vrba (ed.) et al., *Edvard Munch. Být sám: obrazy - deníky - ohlasy*, Praha 2006, s. 197-198.

<sup>115</sup> *Ibidem*, s. 198.

<sup>116</sup> Konkrétně například *Madonna, Výkřik* či *Vampýr* – Viz Kossowski – Clegg (pozn. 1), s. 47-51.

vysávajícího z muže životní energii - i na Munchovu expresivní práci s barvou.<sup>117</sup> Z výše napsaného může se zdát, že Munchovo dílo mělo v české společnosti pro své šíření dobré předpoklady. Mohl ale nějak k tomuto živému zájmu pomoci i způsob, jakým byl formulována Przybyszewského esej v *Moderní revue*?

Muncha zde Przybyszewski představil na základě několika konkrétních obrazů, s nimiž musel být osobně velice dobře obeznámen.<sup>118</sup> Uvolněnost linií, specifická barevnost těchto obrazů a forma vycházející nikoliv z inspirace okolním světem, ale z vnitřního světa malířova, jsou dle Przybyszewského tím, co činilo z Muncha naprostého inovátora, malíře momentálních pohnutek duše bez zásahu rácia do procesu tvorby. Oproti svému prvnímu textu *Das werk des Edvard Munch*, kde pojmenoval Munchův přístup k tvorbě pojmem *individuální* a kladl jej do kontrastu s *personálním*, označujícím přístup malířů naturalismu,<sup>119</sup> je ve druhém textu mnohem více kladen důraz na skutečné představení autora skrze tvorbu než na kritiku poměrů v dobovém umění. S esejí *Neznámý* se pak esej o Munchovi shoduje ve velice subjektivním přístupu k výkladu jednotlivých děl, u nichž Przybyszewski vytváří až jakési fantazijní příběhy, které mu byly záminkou k vyjádření osobních stanovisek k tématům provázejícím Przybyszewského celou jeho životní tvorbou.

Pozoruhodnější jsou však rozdíly, jež na první pohled lze mezi oběma esejemi o norských umělcích shledat. Munchova esej je výrazně kratší, zato nově doplněná o množství ilustrací, které v přímé blízkosti eseje *Neznámý* chybí a jejich malé množství se vyskytuje v *Moderní revue* napříč vydanými čísly.<sup>120</sup> Také popis norské krajiny, výrazná a důležitá část eseje o Vigelandovi, je v tomto textu zakomponován jiným způsobem – zde se váže přímo k určitým dílům, nikoliv k malířově osobnosti celkově. *Neznámý* má naléhavější tón, jednotlivá podtémata hrají v textu stejně důležitou roli, jako samotné sochařovo dílo, a ačkoliv esej si primárně klade za cíl představit Vigelanda, nalezneme zde celé dlouhé pasáže, kde se o něm nepíše vůbec. V textu o Munchovi můžeme sledovat stejná podtémata, avšak Przybyszewski s

---

<sup>117</sup> Konkrétní příklady inspirace u českých umělců lze nalézt v kapitole Otto M. Urbana věnující se recepci Edvarda Muncha v našem prostředí. – Viz Urban, *Vzácná radost násilníka snů* (pozn. 114), s. 200-203.

<sup>118</sup> Kossowski – Clegg (pozn. 1), s. 48.

<sup>119</sup> Dualita individuální-personální nápadně připomíná dualitu mozek-duše z eseje o Vigelandovi a jejich charakteristiky se v obou textech do značné míry překrývají.

<sup>120</sup> V *Moderní revue* byly celkově otištěny čtyři reprodukce Vigelandových plastik – *Nad propastí*, *Do světa*, *Mládí* a *Extáze*. *Nad propastí* se objevila ve stejném čísle jako esej *Neznámý*, zbývající v jiných. Ani jedna z nich nebyla přiřazena přímo k textu a v porovnání s užitím ilustrací v esejí o Munchovi tak nemohly sehrát stejnou inspirační roli.

*Nad propastí* – *Moderní revue*, sv. IV, 1896, s. 50. [13]

*Mládí* – *Moderní revue*, sv. VI, 1896/97 s 18. [14]

*Do světa* – *Moderní revue*, sv. VII, 1898, s. 2. [8]

*Extáze* – *Moderní revue*, sv. XIV, 1902/03, s. 2. [15]

nimi pracuje jinak - nevyděluje pro ně speciální pasáže, pouze je čtenáři nastiňuje skrze výklad Munchových obrazů a celkový dojem z textu je tak plynulejší, přirozenější a čtivější. Článek ukončuje biografická část o Munchovi a prostředí Kristiánské bohémy. Przybyszewski tímto závěrem nabídl čtenáři velmi důležitý vhled do sociálních souvislostí v Kristiánii, jež měly dopad na Munchovo pojetí právě třeba lásky a vztahu k ženám.<sup>121</sup>

Lze jen polemizovat, co je příčinou rozdílnosti obou textů - jestli Przybyszewského nárůst jistoty a sebevědomí jakožto spisovatele při psaní mladší Munchovy eseje, hlubší přátelství s malířem anebo snad osobní preference interpretace malířských děl před sochařskými. Dle mého názoru lze část úspěchu eseje o Munchovi přičknout nejen výstavbě textu, který je oproti *Neznámému* kratší, soudržnější a čtivější, ale i obsahu, neboť závěr v podobě nastínění sociálního kontextu, z něž pramenila Munchova inspirace, mohl tehdy přispěvatele i čtenáře *Moderní revue* zaujmout více než popis vzdálené norské krajiny v *Neznámém*. Reprodukce obrazů, jimiž je text o Munchovi doplněn, představují pak prvek zcela zásadní nejen pro lepší pochopení Przybyszewského interpretace, ale i pro snazší šíření a vizuálně je pro čtenáře mnohem působivější.

Zájem o Munchovo dílo stvrdila pražská výstava uspořádaná v roce 1905 SVU Mánes, při jejíž příležitosti Munch osobně navštívil Prahu.<sup>122</sup> Výstava se nezpochybnitelně promítla do českého uměleckého dění, dnes je především spojována se vznikem výtvarné skupiny Osma a s přijetím expresionismus v Čechách obecně.<sup>123</sup> Vigeland se monografické výstavy v Čechách ve stejném období nedočkal, což dle mého názoru nebylo potvrzením naprostého odmítnutí jeho díla, nýbrž výsledkem nedostatečně silného působení na české umělecké scéně, z čehož vyvěral nedostatek iniciativy a vůle takovou výstavu uspořádat.

Přímo v našem sousedství, na území dnešního Polska, se ale situace ohledně recepce Gustava Vigelanda zásadně lišila.

---

<sup>121</sup> Viz Przybyszewski, Edvard Munch (pozn. 6), s. 163-164.

<sup>122</sup> Tato byla do té doby největší Munchovou samostatnou výstavou. – Viz Urban, Vzácná radost násilníka snů (pozn. 114), s. 204-206.

<sup>123</sup> Ibidem, s. 208.

## 7. Stanisław Przybyszewski, Vigeland a polské sochařství

Stejně jako tomu bylo v případě Českých zemí, i v Polsku byl tím, kdo zprostředkoval Vigelandovo dílo tamějším umělcům, Stanisław Przybyszewski.

Ke konci devadesátých let sice stále pobýval v Berlíně, zdejší literární scéna se však začala od mezinárodních modernistických tendencí obracet k národnostnímu směru a tak, ačkoliv psal výhradně v němčině, došlo k omezení publikace jeho textů. V reakci se navrátil k mateřskému jazyku a od roku 1897 začal poprvé vydávat texty nejen v němčině, ale i v polštině.<sup>124</sup>

I přes tento zásadní obrat zůstával skeptický k možnosti, že by se kdy do Polska odstěhoval. To jako samostatný stát dosud neexistovalo a Przybyszewski se obával cenzury či zákazu psaní ze strany velmocí, mezi něž bylo Polsko rozděleno.<sup>125</sup> Pravděpodobnější se zdála být možnost přestěhovat se do Prahy - důležitou roli hrály dobré vztahy s osobnostmi stojícími za *Moderní revue*. Krakovské umělecké kruhy však Przybyszewského opakovaně zvaly, aby se do Polska přestěhoval, až nakonec v roce 1898 souhlasil.<sup>126</sup>

Po příjezdu do Krakova se stal redaktorem časopisu *Życie*, o pár měsíců později dokonce převzal místo hlavního šéfredaktora.<sup>127</sup> V prvním čísle vydaném pod jeho vedením se projevil zkušenosti nasbírané během psaní pro jiná periodika, kromě *Moderní revue* pro německé časopisy, jakými byli například *Pan*,<sup>128</sup> i důležitost těsných vztahů, které nadále udržoval skrz korespondenci s Procházkou.<sup>129</sup> Především se jednalo o pochopení významu užití ilustrace jakožto doplňku k psaným textům, pochopitelně se proto v prvním čísle vydaném pod Przybyszewského vedením objevilo bohaté množství reprodukcí děl, které poskytnul ze svých sbírek, z nichž mnohé se již dříve objevily na stránkách *Moderní revue*.<sup>130</sup> Przybyszewski měl s *Życie* ambiciózní plány. Jeho záměrem bylo vybudovat časopis zprostředkující Polsku evropskou kulturu nejen skrz publikaci reprodukcí, ale i texty jistých autorů, populárních jak v

---

<sup>124</sup> Viz Kossowski – Clegg (pozn. 1), s. 52-53.

<sup>125</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>126</sup> Pro polské umělce představoval až jakousi senzaci, jeho pověst spisovatele oceňovaného na západě jej předcházela možná o něco málo víc než znalost jeho textů. – Agata Małodobry, Werewolves of modern sculpture. Creative impulses and artistic scandals of Young Poland, in: Stanisław Przybyszewski et al., *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900* (kat. výst.), Krakov, Muzeum Narodowe w Krakowie – Vigelandmuseum 2010, s. 282.

<sup>127</sup> Viz Kossowski – Clegg (pozn. 1), s. 53.

<sup>128</sup> Další příklady časopisů, pro které Przybyszewski pracoval lze nalézt v diplomové práci Patricie Struhalové. – Viz Struhalová (pozn. 53), s. 10-11.

<sup>129</sup> Viz Kossowski – Clegg (pozn. 1), s. 46.

<sup>130</sup> Ibidem, s. 53.

okruhu berlínské bohémy, tak i v pražském kruhu kolem Arnošta Procházky – Friedricha Nietzscheho, Oscara Wildea, Jorise Huysmanse či Paula Verlaina.<sup>131</sup>

Vydávání časopisu takového zaměření, jaké mělo *Życie*, neprobíhalo v krakovské oblasti uvnitř západní Haliče zcela bez problémů. Všechna čísla byla ještě před vydáním kontrolována cenzurním úřadem, který měl k publikovanému materiálu výhrady. Se stejnými obtížemi se potýkalo i číslo obsahující reprodukci Vigelandova *Pekla*.<sup>132</sup>

Przybyszewski působil v redakci *Życie* velice krátce, do začátku roku 1900, kdy opustil Krakov, a časopis brzy poté kvůli problémům s cenzurou a financemi zkrachoval. I přes krátké angažmá měla jeho přítomnost zcela zásadní dopad na mladé polské umělce. Propagoval nové pojetí umění v přímém styku s duší, stavěl je až na úroveň nového náboženství.<sup>133</sup> Umělecký individualismus a odmítnutí mimesis, snaha navrátit polským umělcům kreativní svobodu osvobozenou od akademismu - to vše se snoubilo s polskými národovnými tendencemi rozervaného státu.

Ve stejné době, v roce 1897 přesněji, bylo založeno uskupení *Sztuka*, které si kladlo za cíl omezit historismus a následovat nejnovější evropské trendy v sochařství. Jedním ze sochařů náležícím k této skupině byl Konstanty Laszczka, který díky svým pařížským studiím přinesl zpět do Polska podněty vycházející z Rodinova umění a zanedlouho se díky své učitelské kariéře stal velice důležitým pro vzdělávání mladé generace polských sochařů.<sup>134</sup> Ztvárnění figury vycházející z klasicismu 19. století doplnil především o nerovný blok materiálu, z něž se hladce modelovaná figura pomyslně vynořuje. [17] Toto spojil s motivy symbolistními, inspirované polským folklorem a pohádkami a vytvořil tak syntézu příhodnou pro potřeby nově se rodící národní identity. Laszczka upřednostňoval umělecký individualismus a čerpání inspirace z umělce nitra před sledováním trendů, ačkoliv paradoxně právě s jeho příchodem na Akademii se inspirace dílem Augusta Rodina stala tím, co Laszczka po svých žácích požadoval.<sup>135</sup> Ke svým studentům často přistupoval poměrně nesmlouvavě, pokud nezapadali do jeho představy o tom, jak by současné dílo mělo vypadat. Tímto přístupem může upomenout na učitelskou praxi Josefa Václava Myslbeka, ačkoliv oba umělce dělila celá generace. I když se mezi žáky Laszczky nacházelo mnoho umělců s různorodým přístupem k obsahu, formě i

---

<sup>131</sup> Małodobry (pozn. 126), s. 283.

<sup>132</sup> V té době už byl reliéf vystaven v muzeích v Kristiánii a Trondheimu a také bylo v jedné jeho umístění v Drážďanské galerii, přesto se pro cenzurní úřady v Krakově zdálo být příliš radikálním. – Ibidem, s. 281.

<sup>133</sup> Ibidem, s. 283.

<sup>134</sup> Ibidem, s. 285.

<sup>135</sup> Ibidem, s. 286.

k inspiraci v zahraničí, všichni měli společně jedno – odpoutání se od klasicismu předchozích let.<sup>136</sup>

Kritika akademismu 19. století snoubící se s potřebou vnést do polského umění nové zdroje inspirace, byla základem i umělcům sdružujícím se v uskupení *Mladé Polsko*, které se neomezovalo pouze na výtvarné umění. Zcela zásadní roli získal pojem duše vycházející jednak ze znovuobjeveného polského romantismu první poloviny devatenáctého století, jednak ze zájmu o lidské podvědomí a fenomén duše, rozvíjeného na nejrůznějších spiritistických seancích. Tyto tendence tvořily základ pro umělecké podněbí v Krakově, v němž se rodila nová generace sochařů.<sup>137</sup> Mnoho z nich bylo inspirováno již nikoliv podněty přicházejícími z Francie, ale nově ze Skandinávie, k čemuž přispěl také Przybyszewski propagací děl ze severu procházejících umělců a tvorbou obrazu o těchto zemích – Norsko konkrétně prezentoval jako temnou a pochmurnou zemi.<sup>138</sup>

V tomto příznivém prostředí bylo velice jednoduché uvést skrze *Życie* i Vigelandovy sochy, s dobrým předpokladem pro jejich pozitivní přijetí. Przybyszewski, jakožto jediný vykladač Vigelandova umění a autorita mezi mladými umělci, měl téměř až monopol na to, jak tohoto sochaře v Polsku představit. Ohlas Vigelandovy tvorby se téměř okamžitě promítnul do tvorby nejmladší generace sochařů, jež v době příchodu Przybyszewského studovala v Krakově na Akademii výtvarných umění pod vedením Laszczky, z nichž představím následující tři jména umělců nejtěsněji spjatých s Przybyszewským.

K prvnímu z nich, Franciszku Flaumovi, choval Przybyszewski velké sympatie. O tom svědčí i fakt, že se podobně jako u Vigelanda ujal v Polsku role vykladače Flaumova díla. Paralely s Vigelandem můžeme dále sledovat ve způsobu, jakým Flaum znázorňoval figury, plné citu, s častým užitím diagonálních vířivých linií, kterými dosáhnul ještě větší expresivity. Společné měli oba i jedno z ústředních témat tvorby, tj. vztah muže a ženy, **[18]** které Przybyszewski u Flauma interpretoval stejným způsobem, jako to učinil v *Neznámém*.<sup>139</sup> Také Flaum navázal těsné vztahy se zahraničím, jmenovitě s berlínskou uměleckou scénou, které ale na rozdíl od Vigelanda velmi pečlivě pěstoval a zajistil si tak i zastoupení například na výstavách pořádaných redakcí časopisu *Der Sturm*.

---

<sup>136</sup> Małodobry (pozn. 126), s. 286.

<sup>137</sup> Ibidem, s. 289.

<sup>138</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>139</sup> Ibidem, s. 288.

Xavery Dunikowski patřil taktéž do okruhu Przybyszewského přátel. Ačkoliv většina dochovaných soch pochází z pozdějšího období, kdy figury tvaroval za užití ostrých linií a hran, v rané fázi své tvorby si prošel mnohými experimenty, kdy jedno období poznamenalo i setkání s Vigelandovými plastikami. [19] Z tohoto období na přelomu devatenáctého a dvacátého století, se dochovalo jen velmi málo originálů, často z křehkých materiálů, jako byly sádra či hlína.<sup>140</sup>

Poslední z trojice polských sochařů, Bolesław Biegas, stejně jako Dunikowski, vzbuzoval ve společnosti silné emoce. Během studií natolik formou svých skulptur pobouřil Konstantina Laszczku, až byl nakonec vyloučen z krakovské Akademie - i přes uznání v zahraničí, o němž svědčilo přijetí do sdružení *Videňské secese*, k němuž došlo přibližně ve stejné době. Polsko nakonec opustil a usadil se v Paříži, kde se okamžitě zapojil do okruhu umělců shromážděných kolem revue *La Plume*.<sup>141</sup> Ještě před odjezdem se v Krakově zdržoval v blízkosti Przybyszewského, s nímž jej pojil zájem o shodná témata, ale hlavně díky němu poprvé uviděl fotografie Vigelandova *Pekla*. V reakci na něj vytvořil díla *Utrpení* [20] a *Peklo*, reliéfy čerpající ze své předlohy.<sup>142</sup>

Důkazy, že by sám Gustav Vigeland navázal s těmito polskými autory kontakt, však neexistují a je velmi nepravděpodobné, že by k němu došlo. Z Vigelandovy pozůstalosti se však dochovala ilustrovaná publikace o Krakově, v níž se nacházely některé práce Konstantyho Laszczky a Wacława Szimanowského.<sup>143</sup>

Přístup Stanisława Przybyszewského k polským sochařům byl diametrálně odlišný než jeho přístup k těm českým. Během svého angažmá v *Życie* se nejen s mnoha z nich osobně znal a spřátelil, takové pozornosti se našim sochařům z Przybyszewského strany nikdy nedostalo. Nelze ani nalézt jednoznačné důkazy, že by Przybyszewski o sochařskou produkci v Česku jevil výraznější zájem. Snad v tomto případě hrálo také roli omezení Przybyszewského kontaktu s naším prostředím na čistě korespondenční, u nějž nedošlo ke změně na osobní. Przybyszewski se navíc v době navázání kontaktu s *Moderní revue* velmi realizoval v okruhu berlínských umělců, dále jeho hlavním zájmem bylo severské umění, což podpořila i skutečnost, že právě mezi lety 1894 a 1898 žil částečně v Německu a částečně v Norsku. Neznalost našeho uměleckého prostředí anebo alespoň menší obeznámení v porovnání

---

<sup>140</sup> Na druhou stranu máme k dispozici bohatou fotodokumentaci a písemné zprávy, neboť Dunikowski byl ve své době v Krakově senzací, o níž psalo velké množství dobových kritiků. – Małodobry (pozn. 129), s. 290-291.

<sup>141</sup> Ibidem, s. 291-292.

<sup>142</sup> Ibidem, s. 292.

<sup>143</sup> Viz Trine Otte Bak Nielsen, Gustav Vigeland and Stanisław Przybyszewski (pozn. 3), s. 242-243.

s obeznámením s polskou uměleckou scénou, a tedy i přehlédnutí faktu, že mezi našimi sochaři nebyl prostor pro přijetí Vigelanda jakožto zdroje inspirace, mohlo stát za špatným načasováním publikace eseje *Neznámý* v polovině 90. let. Otázkou však zůstává, zda by její pozdější vydání zaznamenalo v našem prostředí odlišnou odezvu. Osobně se domnívám, že tyto úvahy nejsou na místě, neboť kolem roku 1905, kdy se konala v Praze výstava děl Edvarda Muncha, ve spojení s jehož jménem by snad bylo možné Vigelanda úspěšněji představit, Przybyszewského kontakt s *Moderní revue* dávno zeslábl.

## 8. Závěr

Tato práce si kladla za cíl představit umění norského sochaře Gustava Vigelanda a odpovědět na otázku, jak jeho dílo figurovalo v kontextu českého umění na přelomu 19. a 20. století.

Výstupem je zcela jasné konstatování o tom, že Vigelandovo působení na české sochaře bylo vpravdě mizivé. Na základě studia literatury se po napsání této práce domnívám, že nezakořenění Gustava Vigelanda jakožto zdroje umělecké inspirace v našem prostředí bylo způsobeno třemi hlavními faktory – Povahou eseje *Neznámý* a pozice *Moderní Revue* na začátku své činnosti, stavem českého sochařství s předními vlivnými osobnostmi Josefa Václava Myslbeka a Augusta Rodina a nakonec přičiněním samotného Gustava Vigelanda.

Esej *Neznámý*, představena v samostatné kapitole a dále rozebírána v porovnání s esejí o Edvardu Munchovi, byla zásadní pro vytvoření prvního dojmu z Vigelandovy skulptury. Jak bylo řečeno, na základě analýzy vyplývá několik poznatků, které mohly přispět k malému dosahu eseje. Jednalo se o první text přibližující osobnost a dílo Gustava Vigelanda a také o ranou práci Przybyszewského, což mohlo ovlivnit celkově nepříliš promyšlenou kompozici textu. Ta, z větší části založena na silně emotivní prezentaci Przybyszewského osobních názorů, činí z celé eseje více umělecký text než monografii a Vigelandova tvorba mnohdy působí spíš jako pouhá ilustrace Przybyszewského názorů. V částech, kde autor přistoupil k interpretaci soch, se zase vyskytují zásadní nedostatky v popisu formálního řešení vlastních děl.<sup>144</sup> Čistě skrze Przybyszewského osobní interpretace námětů daných děl, bez většího množství dostupného obrazového materiálu, který by přímo doplňoval text eseje, by bylo pro české sochaře jen obtížné se jimi nechat přímo inspirovat.

Dále Vigelandova pomyslná „vstupní brána“ do českého umění, *Moderní revue*, neměla v polovině 90. let 19. století tak dominantní roli, aby výrazně vnášela inspiraci na pole českého umění. Snad lze tento fakt zčásti přičíst teprve krátkému působení *Moderní revue* od svého založení a zčásti i schválně pěstovaném nádechu exkluzivity - tyto skutečnosti též mohly zapříčinit, že povědomí o Gustavu Vigelandovi existovalo spíš pouze v úzkém kruhu osobností shromážděných kolem tohoto časopisu než v okruhu širší veřejnosti.

---

<sup>144</sup> Toto jsem si vyzkoušela na vlastní kůži, když jsem zmiňovaná díla zkoušela dohledat. V mnoha případech bych je nebyla schopná k Przybyszewského popisům přiřadit, kdybych neměla pomoc v podobě jejich datace, s níž jsem porovnávala rok vydání eseje.

Druhým faktorem se zásadním dopadem na mizivý ohlas Vigelanda v českém sochařství, byla přítomnost dvou velmi výrazných autorit, ke kterým se čeští sochaři vztahovali. První z nich, Josef Václav Myslbek, měl značně silné postavení na české umělecké scéně plynoucí z jeho náležitosti k takzvané generaci Národního divadla, ale i díky své pozici učitele. Mimo to byl stále ještě umělecky činný – od konce osmdesátých let pracoval kontinuálně například na *Pomníku svatého Václava*, od počátku let devadesátých na plastice *Hudba* pro foyer Národního divadla – a jeho dominantní pozice na české umělecké scéně mohla být ještě posílena touto skutečností. Až s příchodem nového století se dokázal objevit umělec s dostatečnou autoritou, která by mohla Myslbekovi konkurovat, tedy Auguste Rodin. Tváří v tvář takovým osobnostem měl Gustav Vigeland velmi malé šance na prosazení se, tím spíš, že sám nedosahoval celoevropského významu. Navíc byl sám Vigeland inspirován tvorbou Rodina, kterou na vlastní oči poznal během pobytu v Paříži. Mohli bychom jej místo snahy o umístění na úroveň Myslbeka a Rodina spíš postavit na úroveň české mladé generace sochařů studujících v 90. letech 19. století na Uměleckoprůmyslové škole či Akademii výtvarných umění, s nimiž ostatně Vigelanda poutal kromě zájmu o Augusta Rodina i podobný věk.

Vysvětlení posledního důvodu, proč Gustav Vigeland nezanechal v českém sochařství po sobě stopu, lze nalézt v životopisu tohoto norského umělce. Ačkoliv je v eseji Stanisława Przybyszewského prezentován zcela ve shodě s představou o dekadentním umělci prosazovanou okruhem kolem *Moderní revue*, skutečná osobnost Gustava Vigelanda se od tohoto pojetí dozajisté lišila. Shodu lze shledat například v jisté melancholii, která Vigelanda provázela po celý život, ale rozhodně se pod náparem těchto silných emocí nestahoval do ústraní, jako tomu tak bylo u prototypu dekadentního umělce. Naopak v období rané tvorby podnikl mnoho zahraničních cest, motivován nejen snahou poznat osobně – moderní i starověké - sochařství, ale také navázáním důležitých kontaktů, a dokonce i příslibem uspořádání monografických výstav, což byla například jedna z hlavních motivací návštěvy Berlína. V těchto snahách rozhodně nebyl tak úspěšný, jako Edvard Munch, jehož snahy o vybudování jména v zahraničí se ukázaly zdařilými především v souvislosti s výstavou Berlínské secese v roce 1902. Domnívám se, že právě tato neutichající Munchova aktivita a snaha získat kupce pro svá díla v sousedním Německu donesla zvěsti o norském malíři k nám do Čech a oživila tak i zájem o esej vydaný v devadesátých letech v *Moderní revue*. Vigelandova situace však ve stejné době představovala pravý opak té Munchovy.

Na základě kapitoly věnované Vigelandově osobnosti lze pochopit jak poměry, z nichž vyšel, tak každodenní realitu pro umělce v Norsku obecně. Pro norské sochaře bylo nutností

vycestovat do ciziny a právě zahraniční cesty představovaly pomyslné zárodky pro možný budoucí ohlas Vigelandovy plastiky – v Berlíně, Čechách i Polsku. Vigeland měl však na tyto cesty odlišný názor a vždy se z nich spíš rád vracel domů, kde skutečně pilně tvořil, užívaje zahraničních cest opravdu jen jako obohacujících impulzů. Jak navíc zmiňuje Guri Skuggen v publikaci *Parallels. Gustav Vigeland and his contemporaries*,<sup>145</sup> Vigeland nikdy neučinil v zahraničí průlom, přestože jeho plastiky se mezi lety 1902-12 opakovaně objevovaly na výstavách v Evropě – například v Krefeldu, Düsseldorfu či ve Vídni. Žádná z nich ale nebyla čistě monografickou výstavou, která by Vigelandovi zajistila výrazný úspěch. Ani Vigeland ale v tomto směru nevyvíjel žádné zvláštní úsilí, naopak mnohokrát účast na zahraničních výstavách odmítnul a choval averzi k představě, že své plastiky rozesílá do jiných zemí, „[...] jako by to byli kočovní herci.“<sup>146</sup>

Počínaje rokem 1912 se Gustav Vigeland stáhnul do Kristiánie, přestal expandovat do zbytku Evropy, zaměstnán především zakázkami pro město a výzdobou Vigelandova parku, nikoliv výstavami, které také v tomto období přestal realizovat. Stal se skutečným národním umělcem, nikoliv mezinárodním, neboť dříve záměrně pěstované spojení s mezinárodní uměleckou scénou v té době lze považovat za přerušené.

Na základě všech doposud zmíněných skutečností však zůstává otázkou, proč v Polsku bylo Vigelandovo dílo přijato s mnohem větším úspěchem než v Čechách?

Za hlavní příčinu lze opět označit působení Stanisława Przybyszewského. V krakovské oblasti působil jako mnohem silnější osobnost s větším dosahem, než jakým disponoval v roli přítele Antonína Procházky a přispěvatele v *Moderní revue* v Čechách. Tato pozice byla dána obdivem, jenž k němu nejmladší generace polských sochařů chovala i blízká přátelství, která s ní Przybyszewski navázal v době, kdy polští umělci pod náparem vlny silného národního vzepětí hledali vzory mezi polskými osobnostmi. V našem prostředí víc figurovala orientace k Francii a snaha o nalezení místa v celoevropském kontextu. Specifický vztah krakovského okruhu k osobnosti Przybyszewského utvořil dobré prostředí pro přijímání myšlenek, které tento polský spisovatel tlumočil. Svou esej o Vigelandovi, ač se v podstatě jednalo pouze o lehce upravenou verzi *Neznámého*, publikoval v *Życie* doplněnou o obrazovou dokumentaci reliéfu *Peklo*. Právě *Peklo* bylo tím zásadním dílem, které inspirovalo polské sochaře v dalším

---

<sup>145</sup> Guri Skuggen (ed.), *Parallels. Gustav Vigeland and his contemporaries* (kat. výst.), Oslo, Vigelandmuseet 2019.

<sup>146</sup> Guri Skuggen, *Parallels. Gustav Vigeland and Europe* (pozn. 28), s. 40.

zájmu o Vigelandovy plastiky. Opět tedy narážím na důležitost ilustrace připojené k textu, jako tomu bylo u eseje o Edvardu Munchovi.

Součet těchto drobných skutečností dokazuje, jak málo stačí, aby byla osobnost jednoho umělce přijata v různých zemích a uměleckých prostředích diametrálně odlišně. V Čechách podobné drobné skutečnosti zapříčinily, že Vigelandovo jméno je nám dnes známo výhradně ve spojitosti s pozdními pracemi pro Oslo a netvoří zásadnější součást českých dějin umění, pouze zajímavou slepou uličku inspirace, kterou se čeští sochaři na přelomu 19. a 20. století rozhodli nevydat.

## Seznam použité literatury a pramenů

### Literatura

Sandra Baborovská – Petr Wittlich (edd.), *Neklidná figura. Expresse v českém sochařství 1880-1914*, Praha 2016.

Martina Bezoušková, *České novobarokní sochařství. Jeden z historizujících stylů 19. století, nebo předstupeň na cestě k modernosti?*, Praha 2021.

Łukasz Kossowski – Elizabeth Clegg, *"Totenmesse". Munch - Przybyszewski – Weiss* (kat. výst.), Varšava, Muzeum Literatury – Munchmuseet 1995.

Jan Lehár et al., *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha 2020.

Agata Małodobry – Trine Otte Bak Nielsen (edd.), *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900* (kat. výst.), Krakov, Muzeum Narodowe w Krakowie – Vigelandmuseet 2010.

Luboš Merhaut – Otto M. Urban (edd.), *Moderní revue 1894-1925*, Praha 1995.

Trine Otte Bak Nielsen (ed.), *Vigeland + Munch: behind the myths* (kat. výst.), Oslo, Munchmuseet 2015.

Stanisław Przybyszewski, *Černá mše. Totenmesse*, Praha 1919.

Guri Skuggen (ed.), *Parallels. Gustav Vigeland and his contemporaries* (kat. výst.), Oslo, Vigelandmuseet 2019.

Ragna Stang, *Gustav Vigeland. Der Künstler und sein Werk*, Oslo 1967.

Tomáš Vrba (ed.) et al., *Edvard Munch. Být sám: obrazy - deníky - ohlasy*, Praha 2006.

Tone Wikborg, *Gustav Vigeland. En biografi*, Norsko 2001.

Petr Wittlich, *Rodin*, Řevnice 2021.

Petr Wittlich, *Sochařství české secese*, Praha 2000.

Petr Wittlich, *Sochařství na přelomu století*, in: Vojtěch Lahoda (ed.) et al., *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938*, IV/1, Praha 1998.

## Diplomové práce

Jakub Jehlička, *Stanislaw Przybyszewski. Evropský modernista a česká Moderní revue v kontextu české a polské reflexe* (bakalářská diplomová práce), Ústav české literatury a literární vědy FF UK, Praha 2010.

Patricie Struhalová, *Stanislaw Przybyszewski im Kontext des tschechischen Fin de siècle* (diplomová práce), Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky FF MU, Brno 2007.

## Periodika

*Die Zeit*, 1896, č. 68, 18.1.

Jiří Karásek, Malířství, *Moderní revue*, sv. I, 1894-95.

*Literární listy*, XVI, 1894, č. 19, 16. 9.

*Moderní revue* I, 1894/95, sv. 2.

Arnošt Procházka, Spisovatel, lid a národ, *Moderní revue* XXIV, 1917/18, sv. 32.

Stanisław Przybyszewski, Ein Unbekannter, *Die Kritik*, III/7, 1896, č. 83, 85, 86, 87.

Stanisław Przybyszewski, Neznámý, *Moderní revue*, sv. IV, 1896.

Stanisław Przybyszewski, Edvard Munch, *Moderní revue*, sv. V, 1897.

## Seznam vyobrazení

1. Gustav Vigeland: Soudný den/Dommedag, 1894, bronz, 122 x 53,5 x 8 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, inv. č. NG.S.00943. Reprodukce z: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00943>, vyhledáno 13. 7. 2022.
2. Quido Kocian: Démon lásky, 1907-10, patinovaná sádra, 23 x 53 cm, Galerie plastik, Hořice v Podkrkonoší. Reprodukce z knihy: Petr Wittlich, Sochařství české secese, Praha 2000, s. 277.
3. Quido Kocian: Nemocná duše, 1903, patinovaná sádra, 52 x 73 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Vojtěch Lahoda (ed.) et al., Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938, IV/1, Praha 1998, s. 117.
4. Jan Štursa: Utopená kočka, 1904, vosk, sádra, 13 x 52 x 28 cm, Národní galerie v Praze, inv. č P 3212. Reprodukce z: [https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P\\_3212](https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_3212), vyhledáno 13. 7. 2022.
5. Jan Štursa: Melancholické děvče, 1906, vápenec, v. 90 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Vojtěch Lahoda (ed.) et al., Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938, IV/1, Praha 1998, s. 316.
6. Gustav Vigeland: Peklo/Helvete, 1897, bronz, 173 x 382,5 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, inv. č. NG.S.00658. Reprodukce z: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.S.00658>, vyhledáno 13. 7. 2022.
7. Gustav Vigeland: Ztracení/Forbannet/, 1891, sádra, 172 x 126 x 145 cm, Vigelandmuseet, Oslo, inv. č. OKK.VM.S.1088. Reprodukce z: <https://kio.emuseum.com/objects/36425/forbannet?ctx=15ad232e15bb7338a04aba5d75d14633237de70c&idx=5>, vyhledáno 14. 7. 2022.
8. Gustav Vigeland: Do světa/En gammel mor med to barn, 1893, terakota, 36,8 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, inv. č. NG.S.00923. Reprodukce z: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00923>, vyhledáno 13. 7. 2022.
9. Gustav Vigeland: Mann og kvinne omfavner hverandre, kol. 1890, jíl, 39,2 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, inv. č. NG.S.00961. Reprodukce z: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.S.00961>, vyhledáno 13. 7. 2022.

10. Gustav Vigeland: Gammel kvinne ser sin mann dø, 1894, bronz, 24,5 x 60 x 23,5 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, inv. č. NG.S.00942. Reprodukce z: [https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00942\\_](https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00942_)vyhledáno 13. 7. 2022.
11. Gustav Vigeland: Pochybovač/En tviler, 1894, bronz, 25,8 x 23 x 38 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, inv. č. NG.S.00946. Reprodukce z: [https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00946\\_](https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00946_)vyhledáno 13. 7. 2022.
12. Gustav Vigeland: Hagar a Ismael/Hagar og Ismael, 1889, sádra, 77 x 39,5 cm, Vigelandmuseet, Oslo, inv. č. OKK.VM.S.1637. Reprodukce z: <https://kio.emuseum.com/objects/36864/hagar-og-ismael#>, vyhledáno 13. 7. 2022.
13. Gustav Vigeland: Nad propastí/Død og liv, 1893, terakota, 41,1 x 35,3 x 29 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, inv. č. NG.S.00924. Reprodukce z: [https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00924\\_](https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00924_)vyhledáno 13. 7. 2022.
14. Gustav Vigeland: Mládí/Mann omfavner kvinne, 1893, terakota, 39,1 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, inv. č. NG.S.00925. Reprodukce z: [https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00925\\_](https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00925_)vyhledáno 13. 7. 2022.
15. Gustav Vigeland: Extáze/Dans, 1893, sádra, 32,5 x 16 x 26,5 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, inv. č. NG.S.00932. Reprodukce z: [https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00932\\_](https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00932_)vyhledáno 13. 7. 2022.
16. Gustav Vigeland: Žena modlí se za pijáky/Kvinne ber for drankerne, 1893, hlína, 24,8 x 40 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, inv. č. NG.S.00936. Reprodukce z: [https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00936\\_](https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.S.00936_)vyhledáno 13. 7. 2022.
17. Konstanty Laszczka: Zrozpaczona, 1901, bronz, 25 x 30 x 50 cm, Muzeum narodowe v Krakowie, inv. č. MNK II-rz-686. Reprodukce z knihy: Stanisław Przybyszewski et al., *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900* (kat. výst.), Krakov, Muzeum Narodowe w Krakowie – Vigelandmuseet 2010, s. 74.
18. Franciszek Flaum, Na skale, 1901, bronz, 74 x 63 x 56 cm, Muzeum narodowe w Poznaniu, inv. č. P.168. Reprodukce z knihy: Stanisław Przybyszewski et al., *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900* (kat. výst.), Krakov, Muzeum Narodowe w Krakowie – Vigelandmuseet 2010, s. 76.

19. Xavery Dunikowski: Ewa (Akt kobiety), 1906, sádra, 200 x 78 x 63 cm, Zamek królewski na Wawelu, inv. č. 7616. Reprodukce z knihy: Stanisław Przybyszewski et al., *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900* (kat. výst.), Krakov, Muzeum Narodowe w Krakowie – Vigelandmuseet 2010, s. 74.

20. Bolesław Biegas, Utrpení/Cierpienie, 1908, bronz, 47 x 20 x 15 cm, Galeria Piekary, Poznań. Reprodukce z knihy: Stanisław Przybyszewski et al., *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900* (kat. výst.), Krakov, Muzeum Narodowe w Krakowie – Vigelandmuseet 2010, s. 67.

## Obrazová příloha



1. Gustav Vigeland: Soudný den/Dommedag (1894)



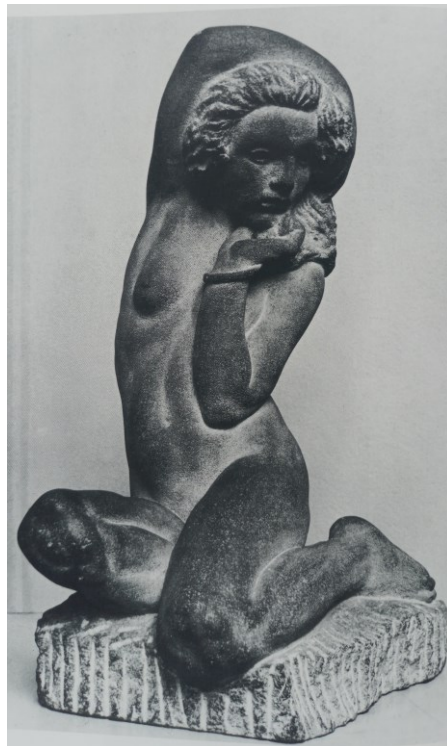
2. Quido Kocian: Démon lásky (1907-10)



3. Quido Kocian: Nemocná duše (1903)



4. Jan Štursa: Utopená kočka (1904)



5. Jan Štursa: Melancholické děvče (1906)



6. Gustav Vigeland: Peklo/Helvete (1897)



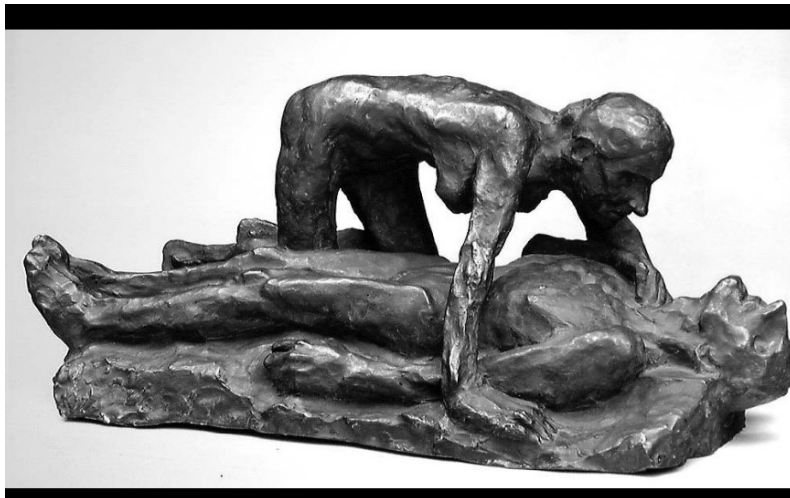
7. Gustav Vigeland: Zatracení/Forbannet (1891)



8. Gustav Vigeland: Do světa/En gammel mor med to barn (1893)



9. Gustav Vigeland: Mann og kvinne omfavner hverandre (kol.  
1890)



10. Gustav Vigeland: Gammel kvinne ser sin mann dø (1894)



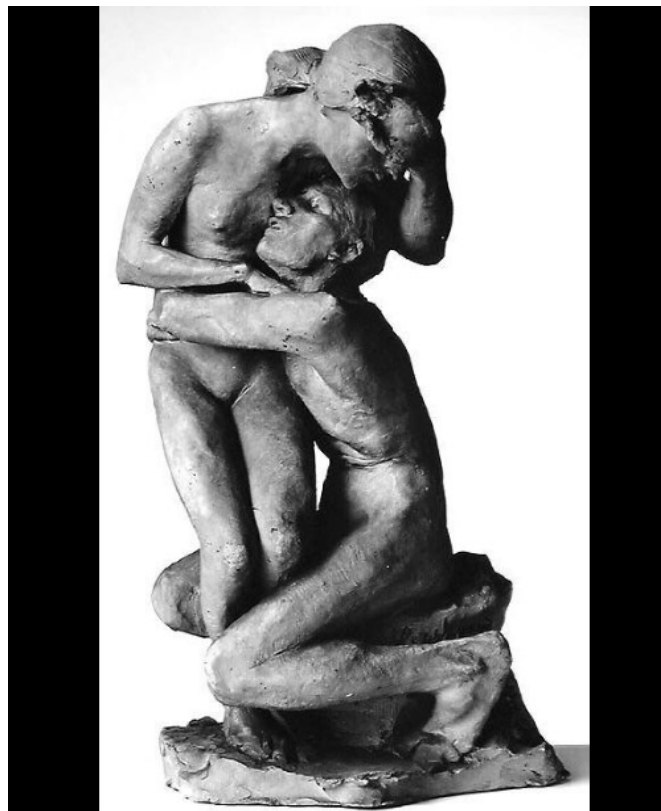
11. Gustav Vigeland: Pochybovač/En tviler (1894)



12. Gustav Vigeland: Hagar a Ismael/Hagar og Ismael (1889)



13. Gustav Vigeland: Nad propastí/Død og liv, 1893



14. Gustav Vigeland: Mládi/Mann omfavner kvinne (1893)



15. Gustav Vigeland: Extáze/Dans (1893)



16. Gustav Vigeland: Žena modlíci se za pijáky/Kvinne ber for drankerne (1893)



17. Konstanty Laszczka: Zropaczona (1901)



18. Franciszek Flaum, Na skale (1901)



19. Xavery Dunikowski: Ewa (Akt kobiecey) (1906)



20. Bolesław Biegas, Utrpení/Cierpienie (1908)