Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Marie Rakušanová

Problematika českého a německého expresionismu v souvislostech dobových dějin umění, teorie umění a filozofie

Studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

2006

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

31. 3. 2006

Obsah

Úvod 5

I. Uvedení do problematiky pojmu expresionismu a obsahů, promítaných do něj v různých obdobích různými badateli

Původ pojmu 9

Snahy o odhalení vnitřní podstaty expresionismu postižitelné abstraktní definicí 14

Teorie expresionismu zaměřující se na otázku „germánskosti" či naopak „internacionálnosti" směru 20

Teorie zohledňující společensko-politický utopický charakter expresionismu 22

Teoretici kritizující a relativizující obsahy pojmu expresionismus 24

Přehodnocování dosavadních přístupů současnými badateli 28

II. Expresionisté a jejich předchůdci

Raně expresionistická výtvarná forma a odkaz secese a impresionismu 30

Motivy a obsahy, příznačné pro umění secese, symbolismu a impresionismu, přehodnocované v českých expresionistických dílech 34

Filozofické ideje působící na umělce z předcházejících generací a později ovlivňující i světonázor umělců Osmy a Skupiny 37

Kritika předchůdců – vymezení se vůči minulosti 48

Němečtí a rakouští expresionisté – antiteze a kontradikce obsahů a forem Minulosti 51

Český expresionismus – antiteze, či rozvedení? 54

Expresivní výrazové prostředky – sensualistické a abstrahované 57

III. Napětí – disharmonie – disonance

Dobové napětí a jeho důsledky 60

Konstatování a prožívání napětí – expresionistická reakce 64

Expresionistická forma vyrůstající z napětí a protikladů 66

Dva způsoby expresionistického vyvolávání napětí - dva kořeny expresionistického výrazu 70

IV. „Zvnitřnělé“ napětí expresionistického díla

Vychýlení rovnováhy – pozornost umělců nasměrovaná do nitra

Pronik k ideji 75

Napětí zvnitřnělé formy – teorie Wilhelma Worringera a do nitra věcí orientovaný expresionismus 78

„Cesta k duchovnosti“ v tvorbě expresionistů 84

„Nenutné umění“ 85

„Idea“ - „podstata“ - „čistá myšlenka“ zachycovaná v expresionistickém díle 86

Popírání matérie anorganickou formou – od expresionismu ke kuboexpresionismu 94

Expresionistický portrét a zachycení podstaty 97

Génius pronikající pod povrch jevů 98

Sebepotvrzení já 102

Důsledky absolutizace já – od sebepotvrzení k sebezpochybnění 104

Konečné odvrácení od života – světec popírající hmotu 109

V. Napětí vyvolané přesunutím těžiště zájmu na vnějšek – expresionistický příklon k silám života

Přitakání životu 114

Fillovo zavržení „netvořivého podkladu“ umělecké činnosti 116

Heroizace prožívání životního dramatu 119

„Vyšší lidé“ proti dekadentní morálce 123

Obnova skrze destrukci 127

Závěr 131

Poznámky

Literatura (výběr)

Primární prameny 136

Sekundární prameny 193

Obrazová příloha 226

Úvod

Každá z uměleckohistorických kategorií, která ztratí svou funkci pomůcky v rámci badatelských snah o charakterizaci a vystižení podstaty určitého uměleckého jevu, či fenoménu a začne být prázdnou skořápkou, kterou je nutné i za cenu násilné schematizace něčím naplnit, by měla být v rámci současného uměleckohistorického diskursu podrobena nejpřísnějšímu rekognoskování a měla by být navrácena do oblasti, pro kterou byla původně určena – do sféry uměleckohistorických termínů a pojmů, které jsou zde proto, aby naše úvahy o umění usnadňovaly, v žádném případě ne proto, aby jim kladly překážky a limity. Uměleckohistorický pojem „expresionismus" se za dobu své téměř stoleté existence několikrát přiblížil k hranici, za kterou se termíny a označení stávají pro toho, kdo je používá, přítěží. Na jedné straně si vysloužil pověst vágního, nejsvízelněji „postižitelného" uměleckohistorického fenoménu, na druhé straně se jím, jako jakousi univerzálně platnou formulí, zaštiťují autoři celé řady publikací, mnohdy těžící z faktu, že se expresionismus stal komerčně úspěšnou obchodní značkou. Konstatování, že pojem expresionismus je komplikovaným, již mnohokrát neúspěšně řešeným problémem, by neměl odrazovat od pokusů znovu se zamýšlet nad jeho pravým a původním obsahem.

Při přípravě diplomové práce, která byla věnována tématu vlivů německého prostředí na české umění v letech 1900-1914 jsem byla konfrontována nejen s mnohdy rozpačitým postojem k fenoménu expresionismu v české umělecké historii, stále tendující k chápání expresivních projevů v umění přelomu 19. a 20. století jako řetězce osobních excesů, ale rovněž jsem měla možnost sledovat pozoruhodný vývoj často rozporuplných přístupů k této problematice v německé a anglosaské odborné literatuře. Ať už kvůli absenci proklamativně definovaného ideového programu, neexistenci jasně dané stylové platformy, či nezaměnitelné výtvarné formy, napomáhající identifikaci ostatních moderních -ismů, byl

„expresionismus“ jako umělecko-historická veličina v minulosti některými teoretiky relativizován, nebo naopak dezinterpretován jako terminologická kategorie, zahrnující širokou škálu uměleckých projevů zdůrazňujících „obsahovost“, „narativnost“, či „literárnost“. Nepochybně kvůli problematičnosti samotného termínu a nesourodosti uměleckých výkonů, které jsou pod něj zahrnovány, nemůžeme do dneška považovat expresionismus za ustálený uměleckohistorický pojem s jasnými konturami a s neoddiskutovatelnými obsahy.

Tato disertační práce je věnována problematice českého a německého expresionismu v souvislostech dobových dějin umění, teorie umění a filozofie. Takto široce vymezené téma umožňuje postihnout všechny záměry, které bych v této studii chtěla naplnit. V úvahách soustředěných na české umění počátku 20. století ve středoevropských souvislostech bych ráda nově zvážila význam fenoménu expresionismu. Na základě analýzy vybraných výtvarných děl i dobových teoretických, uměleckohistorických a filozofických textů se chci pokusit přehodnotit mnohdy již schématicky vnímané obsahy subsumované pod pojem expresionismu.

Zvláštní pozornost bych v rámci této kritické reflexe zaužívaných uměleckohistorických definicí a tvrzení spojených s problematikou expresionismu věnovala vztahu tohoto uměleckého směru, či fenoménu k uměleckým projevům, které vlastním „expresionistickým“ výkonům bezprostředně předcházely. Navzdory tomu, že se samotní expresionističtí umělci vůči svým o generaci starším kolegům svými texty i činy hlasitě vymezovali, zkusím v této studii naznačit, že tvorba a ideová stanoviska těchto zavrhovaných předchůdců vytvořily předpoklady pro formální i obsahové definování expresionismu.

Pozorností, věnovanou základním rysům expresionistického projevu bez ohledu na jeho apriorní rasová a geografická určení bych chtěla otevřít diskusi na téma, zda můžeme expresionismus považovat za typicky německý, či germánský fenomén, se kterým je nutné jakékoliv „jiné“, či „menší“ expresionismy poměřovat. Tato snaha podrobit revizi jeden z typických schématicky vnímaných aspektů expresionismu ovšem není motivována záměrem relativizovat tento uměleckohistorický fenomén a rozrušit jeho již tak nejasné hranice. Rozhodně nechci

ve své práci vnímat expresionismus jako široce rozprostřenou tvůrčí tendenci, založenou v podstatě pouze na určitých výrazových dispozicích a tvůrčí typologii umělce a aplikovatelnou na širokou škálu výtvarných projevů od německé pozdní gotiky až po americký abstraktní expresionismus. Jedním z cílů mé studie je ostatně prokázat svázanost expresionismu, tak jak k němu bude v rámci celého textu přistupováno, s jednou konkrétní epochou, spadající do prvních dvou desetiletí 20. století.

V souvislosti s vlastním vymezením fenoménu expresionismu v rámci českého, potažmo středoevropského expresionismu, se chci soustředit na důkladnou analýzu jednoho z jeho nejtypičtějších atributů, za který považuji obsahové i formální napětí. Disharmonie a disonance obsahů expresionistických děl souvisí dle mého názoru úzce s dráždivou nerovnováhou a distorzí formálních prostředků. K osvětlení této souvislosti bych chtěla využít dobových teoretických, uměleckohistorických textů a dokladů oblíbenosti některých zásadních filozofických idejí, které mohly přispět k formulování a odhalování společenských, psychologických a tvůrčích konfliktů, které zmiňované expresionistické napětí vyživovaly. Napětí bylo různými uměleckými osobnostmi nalézáno v odlišných strukturách žité reality a bylo také různým způsobem promítáno do expresionistického díla. Pokusím se prokázat, že to byly filozofické myšlenky, formující světonázor expresionistických umělců, které spoluurčovaly povahu a způsob zpracování napětí v tom kterém expresionistickém díle.

Důkladným studiem výtvarných děl a textů umělců s ohledem na myšlenky teoretiků a filozofů, kteří na ně měli prokazatelně velký vliv, bych se chtěla pokusit rozeznat hranici, za kterou tvůrčí snažení a výkony již nelze spojovat s charakteristickými znaky expresionismu. Domnívám se, že důvody tohoto odklonu od expresionistického uměleckého postoje lze zjednodušeně rozdělit na formální, motivované nadále snahou eliminovat typické expresionistické napětí a disonanci a dospět v rámci výstavby uměleckého díla k určitému typu řádu, syntézy, harmonie (příkladem může být směřování mnoha českých umělců po roce 1910), a ideové, diktované potřebou zbýt se destruktivní subjektivní rozervanosti a pateticky

proklamovaných, ale do praxe nepřeveditelných projektů obnovy a mobilizovat své síly ve prospěch jasně definovaného, univerzálnějšího programu (například v případě expresionistických umělců německé výmarské republiky ideologicky a politicky orientovaného).

Ačkoliv se několikrát zmíním také o nových postřezích expresionistického bádání, týkajících se rozmanitosti médií, kterým umělci svá poselství svěřovali, mé vlastní úvahy budou nasměrovány především do oblasti expresionistického malířství.

V této práci rozhodně nechci definitivně teoreticky vyřešit uměleckohistorický problém expresionismu. Domnívám se ostatně, že povaha vlastního výtvarného materiálu, se kterým se v souvislosti s expresionismem budu zabývat, to ani nedovoluje. Spíše se chci v době, kdy většina evropských a amerických publikací o expresionistických umělcích nechává otázku původních motivací k expresionistickému typu projevu nezodpovězenou, znovu vrátit ke kořenům problému expresivně vyhroceného výrazu v umění začátku 20. století. Věřím, že tento návrat ke zdrojům té mocné, nahromaděné energie, která vybuchla s různou intenzitou v dílech mnoha evropských umělců, může přinést nové impulsy do dnešních úvah, věnovaných tomuto uměleckohistorickému fenoménu.

I. Uvedení do problematiky pojmu expresionismu a obsahů, promítaných do něj v různých obdobích různými badateli

Původ pojmu

Pro uvedení do problematiky expresionismu je nezbytně nutné stručně připomenout historii samotného pojmu a sumarizovat historické a metodologické přístupy k tomuto fenoménu. Podobný přehled obsahů, spojovaných s pojmem expresionismu v různých historických, politických, společenských a filozofických kontextech umožní lepší orientaci v rámci naplňování vlastních záměrů této práce.

Jak upozornil ve svém článku z roku 1962 Armin Arnold, užití pojmu „expresionista" je doložitelné už v roce 1850 v anglické umělecké a v roce 1878 v americké literární kritice. V obou těchto případech bylo označení „expresionista" chápáno ve smyslu „výrazový umělec".[1] Donald E. Gordon ve svém článku z roku 1966 On the Origin of the Word Expressionism tvrdil, že termín má původ ve francouzském umění a kritice.[2] Dokládal to tím, že důraz na sebe-vyjádření, sebe-expresi umělce kladl v rámci svého pedagogického působení na École des Beaux Arts v letech 1891-1898 Gustav Moreau. Dle jeho názoru rozhodně ne náhodně použil tentýž termín Moreauův žák Henri Matisse ve svých Poznámkách malíře, poprvé publikovaných v *Le Grand Revue* v roce 1908: „*O co se snažím především je exprese. Nejjednodušší prostředky jsou ty, které umožňují umělci vyjádřit se nejlépe. Umělcova exprese musí být nevyhnutelně odvozena z umělcova temperamentu.*"[3] Podle Gordona právě tento Matissův článek zprostředkoval pojem „exprese", ztotožnitelný s termínem „výraz", německým umělcům a teoretikům, neboť byl v tomtéž roce uveřejněn v německém časopise *Kunst und Künstler*.[4] Dále Gordon tvrdil, že pojem „expresionismus" byl do Německa dopraven z Francie v roce 1911 jako označení hnutí fauvistů.[5]

Snad právě Matissovy myšlenky, vztahující se k problému umělecké „exprese", publikované tak záhy v německém časopise *Kunst und Künsler*, zapříčinily, že Matissovo autorství pojmu „expresionismus" se přesunulo až do legendické roviny v knize *Im Kampf um die moderne Kunst* německého spisovatele a teoretika Theodora Däublera. Däubler zmiňuje, že právě Matisse termín „expresionismus" poprvé použil a francouzský kritik Vauxcelles jej jako první zveřejnil.[6]

Jak však prokázal v roce 1974 Geoffrey C. Perkins, Gordonovy závěry o francouzském původu pojmu expresionismus nebyly o nic oprávněnější, ani podloženější, než tvrzení z knihy Däublerovy.[7] Posléze rovněž Fritz Schmalenbach poukázal na fakt, že francouzské umělecké kritice bylo užívání termínu „expresionismus" cizí.[8] Pro oba badatele se stal významným dobovým svědectvím článek Henryho Kahnweilera z časopisu *Kunstblatt* z roku 1919[9], ve kterém jeho autor reagoval na slova Julia Eliase, uveřejněná v tomtéž časopise o rok dříve[10], podle kterých měl poprvé „programově" užít termín expresionismus francouzský malíř Julien Auguste Hervé, který své obrazy na pařížském salónu Nezávislých v roce 1901 vystavil pod souhrnným názvem „*Expressionisme*". Kahnweiler odmítl, že by Hervé sehrál jakoukoliv roli v rámci historie vzniku pojmu. Navíc zdůraznil, že Hervého užití tohoto termínu nebylo francouzskou kritikou vůbec reflektováno: „*Pojem ‚expresionismus' je francouzskému výtvarnému umění naprosto cizí; co se týká francouzské výtvarné kritiky, nikdy toho slova nepoužila.*"[11]

Neexistuje žádný dobový pramen, který by potvrzoval Gordonovo tvrzení, že pojem náležel do terminologické výbavy dobové francouzské umělecké kritiky, a že jejím prostřednictvím se dostal do Německa. Neoddiskutovatelné ovšem je, že k masovějšímu užívání pojmu „expresionismus" došlo v Evropě v letech 1910-1911 a vázalo se skutečně k francouzskému postimpresionistickému umění. Jedním z prvních evropských uměleckých teoretiků, který termíny „expresionismus" a „expresionista" v souvislosti s francouzským postimpresionismem užil, byl Antonín Matějček. V úvodu katalogu výstavy Nezávislých v pavilonu Mánesa v roce 1910 označil jako expresionisty zastoupené francouzské umělce: „*Expresionista chce*

především vyjádřit sebe. [...] *Vůle nového výrazu vyžádala si synthesu místo analýzy, subjektivní přepis místo objektivního popisu.*“[12] Matějček charakterizuje expresionistu stejnými slovy, která použil Matisse v článku Poznámky malíře, který Matějček z časopisu *Kunst und Künstler*[13] nepochybně dobře znal.[14]

V podobném smyslu jako Matějček užívají termínu „expresionismus“ v recenzi výstavy Nezávislých bratři Čapkové.[15] Podle Čapků je expresionismus „Nezávislých“ duchovou koncepcí, ztotožnitelnou s vnitřním ideálem, se směřováním z nitra k vnějšímu projevu a s nadřazeností zákonů, vyplývajících z autonomie uměleckého díla.

Fritz Schmalenbach zmiňuje ve svém článku dalšího teoretika, který s pojmem „expresionismus“ operoval již v roce 1910.[16] Je jím Alan Clutton Brock, který v článku The Post-impressionists označil tímto termínem tvorbu Cézanna, Gauguina a van Gogha: „*Abychom je odlišili od impresionistů, mohli bychom je nazývat třeba expresionisty, což je sice ošklivé slovo, ale méně ošklivé než postimpresionisté.*“[17] Článek vyšel v roce 1911 v lednovém čísle *Burlington Magazinu*, musel být tedy napsán ještě v roce 1910. Také Brock kladl ve svých úvahách o „expresionismu“ důraz na expresi, výraz: „*Jediný cíl těchto umělců je exprese, pokud jí nedosáhnou, jako by nedosáhli ničeho.*“[18] Na Brocka se odvolal v březnu 1911 švédský teoretik Carl David Moselius ve svém článku Impressionism och expressionism. Pod pojem „expresionismus“ zahrnuje mladé Francouze (například Matisse) a švédské umělce, kteří navazují na Cézanna, Gauguina a van Gogha. Moseliovi připadá termín expresionismus jako označení tohoto mladého umění smysluplnější než pojem postimpressionismus, který byl doposud ve Švédsku užíván.[19]

Jak upozornila Marit Werenskiold v knize *The Concept of Expressionism,* pojem „expresionismus“ byl spojován řadou kritiků s výstavou postimpresionismu, organizovanou v roce 1910 Rogerem Fryem v Londýně.[20]

První doložitelné užití termínu „expresionismus“ v německé umělecké literatuře se datuje do dubna roku 1911. V katalogu XXII. výstavy Berlínské secese jím byla označována tvorba mladých umělců působících ve Francii (mimo jiné

Deraina, van Dongena, Dufyho, Picassa, Vlamincka).[21] Recenzenti této výstavy Berlínské secese a velké mezinárodní výstavy Sonderbundu v Kolíně nad Rýnem, konané o rok později, termín „expresionismus" přejali a užívali jej také ve spojitosti s tvorbou francouzských postimpresionistů.[22]

V srpnu 1911 vyšel v časopise *Der Sturm* článek Wilhelma Worringera Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst, který byl reakcí na Vinnenův pamflet *Protest deutscher Künstler*. Rovněž zde byli jako expresionisté označováni mladí Pařížané, syntetisté, vycházející ze Cézanna, van Gogha a Matisse.[23]

Kolem roku 1910 byl jak pro Matějčka, tak pro Clutton Brocka, Moselia a další kritiky, pojem expresionismus nejvhodnějším vyjádřením antinaturalistického postoje francouzských postimpresionistů a fauvistů.

K významovému rozšíření pojmu došlo díky Paulu Ferdinandovi Schmidtovi a jeho článku Die Expressionisten, který vyšel v časopise *Der Sturm* v lednu 1912.[24] Schmidt pojem expresionismus nevztahuje jen na dílo francouzských postimpresionistů a fauvistů, nýbrž pod něj subsumuje již i tvorbu některých mladých Němců. Také on chápe usilování mladé „expresionistické" umělecké generace jako příznak všeobecné tendence popírat impresionismus, která je podle něj vyjadřována mimo jiné zvýšeným důrazem na výrazové kvality díla.

Kromě postižení antiimpresionistického stanoviska mladé umělecké generace začal mít pojem, zařazený po roce 1910 do terminologické výbavy všech evropských uměleckých teoretiků a kritiků, funkci paušálního označení uměleckých projevů, soustředěných na exaltaci výrazu.

V Německu byl ostatně „expresionismus" po roce 1912 ztotožňován s fenoménem „výrazového umění" (Ausdruckskunst). Pojem expresionismus tak byl například aplikován na tvorbu Adolpha von Menzla za účelem zdůraznění výrazových kvalit jeho naturalistického realismu.[25] Toto ztotožnění expresionismu s výrazovým uměním odpovídalo tomu, jak vnímali samotní Němci typické národní prvky své kultury. Touha po výrazu a obsahovém bohatství v rámci uměleckého díla byla důkazem germánské hloubky a komplikovanosti, kladené do protikladu k románské frivolnosti a povrchnosti.

Dokladem podobné změny v nahlížení na problematiku expresionismu byla základní premisa koncepce mezinárodní výstavy Sonderbundu v Kolíně nad Rýnem v roce 1912.[26] Ta se v podstatě opírala o přesvědčení, že Vincent van Gogh a Edvard Munch jsou nositeli tvůrčího potenciálu typického pro germánský umělecký projev. V rámci výstavy byli jako zakladatelé moderního umění oslaveni rovněž „Románi" Cézanne a Gauguin, bylo jim však věnováno mnohem méně prostoru než van Goghovi a Munchovi.

Pro uměleckohistorické bádání v oblasti expresionismu není rozhodující zodpovězení otázky původu samotného termínu. Připomenutím chaotičnosti a nejednoznačnosti jeho raného užívání jsem chtěla naznačit, že samotný způsob jeho vzniku a rozšíření předznamenal problémy a stereotypy s fenoménem expresionismu napříště spojované. Mnohoznačným pojmem zůstal „expresionismus" i poté, co se přestal používat jako zastřešující termín pro nové evropské umění, stmelované pouze společnou vůlí vymezit se vůči impresionismu.

V průběhu rozšiřování a ustalování pojmu v umělecké teorii a kritice vyvstaly tři momenty, ovlivňující směřování úvah badatelů i v budoucnu:

1/ Chápání expresionismu jako reakce proti impresionismu

2/ Ztotožňování expresionismu s výrazovým umění, či s uměním výrazu

3/ Zdůrazňování „germánskosti" či „německosti" expresionismu

Nyní se pokusím vytyčit zásadní aspekty různých metodologických přístupů k uměleckohistorickému fenoménu, který začal být definován termínem, jehož původ jsem ve stručnosti nastínila. Neučiním tak prostřednictvím chronologického výčtu literatury, ale vyznačím několik momentů, které považuji v rámci různých teoretických přístupů k expresionismu za zásadní. Podobné obsahové rozčlenění expresionistických teorií je samozřejmě zevšeobecňující a je třeba předeslat, že si neklade nároky na univerzálnost a nezpochybnitelnost. Pokouším se jím především o identifikaci myšlenkového těžiště textů o expresionismu, vzniklých v různých historických, ideologických a kulturních kontextech.

Snahy o odhalení vnitřní podstaty expresionismu postižitelné abstraktní definicí

Pod vlivem formalistické estetiky Konrada Fiedlera a Adolfa von Hildebrandta, teorie vcítění Theodora Lippse a Roberta Vischera a systému polarit a principu „Kunstwollen" Aloise Riegla formuloval Wilhelm Worringer psychologizující typologii umělecké osobnosti, kterou sice aplikoval ve své disertační práci *Abstraktion und Einfühlung* na materiál starého umění, upoutal jí však mladé umělce a kritiky, kteří ji použili k teoretickému zakotvení nového umění – expresionismu.[27] Worringer učinil umělecké dílo a jeho formu závislou na chtění umělce, vycházejícím z jeho vztahu k vnějšímu světu. Snaha o napodobení přírody vychází z maximální důvěry jedince ve svět vnějších jevů – podle worringerovské teorie ze vcítění, projevujícího se v umění naturalismem, dosahujícím svého vrcholu v impresionismu. Naopak snaha o stylizaci, zjednodušení a geometrizaci přírodních tvarů a jevů vychází z děsu umělecké osobnosti, pociťovaného tváří v tvář mnohosti a prchavosti světa jevů, z nedůvěry v jeho podobu a z touhy vyjmout z této mnohosti podstatu, věc o sobě, oproštěnou od veškerých nánosů materiálního světa. Tento druhý umělecký postoj Worringer ztotožňuje s puzením k abstrakci, které podle něj charakterizuje umění primitivů. Někteří expresionističtí teoretici a umělci byli zaujati Worringerovou charakteristikou umělecké osobnosti puzené k abstrakci a ve svých teoretických spisech vysvětlovali touto psychologickou motivací, odrážející se navenek ve formě uměleckého díla, snahy „nového umění" a jeho negativní postoje vůči impresionismu.

O puzení expresionisty k překonávání náhodnosti a mnohosti dojmů z vnějšího světa jejich přetvořením ve zřetelnou, jasnou a jednoduchou představu uměleckého díla psal zcela ve shodě s Worringerovými názory Max Raphael, teoretik Nové secese, která od roku 1910 bojkotovala svou výstavní činností starou Berlínskou secesi. Příroda už podle Raphaela není regulující silou, pouze autonomní svět obrazu diktuje umělci své požadavky.[28]

Do specifické podoby přeformoval Worringerovskou polaritu Hermann Bahr v knize *Expressionismus* z roku 1916.[29] V souvislosti s umělcem impresionistickým (či všeobecně naturalistou) hovoří o způsobu vidění „tělesném", o „oku tělesném", příznačném pro tvůrce, kteří z uměleckého procesu zcela vylučují subjektivní aspekty, vlastnímu „Já" nedůvěřují a usilují ve vztahu k přírodě o maximálně objektivní přepis. Naopak umělci expresionistickému přisuzuje „oko duchovní", odvracející se s nedůvěrou od vnějšího světa směrem dovnitř k vlastnímu „Já". Zdůrazňuje tedy introspekci expresionisty a jeho tendenci přeformulovávat zkušenost vnějšího světa prostřednictvím zevnitř tryskajícího výrazu. Ideál vidí v dokonalé a rovnoměrné syntéze obou pólů, nepovažuje jej však za dosažitelný pro celé umělecké epochy, ale pouze pro jedinečné a geniální jedince.

Se systémem polarit worringerovského typu operoval také Wilhelm Hausenstein. Rozdílnost předexpresionistického (impresionistického) a expresionistického umění, které kladl na opačné póly stupnice uměleckého vyjádření, viděl v jejich rozdílné orientaci – impresionismus se podle něj zaměřuje na věci stvořené, expresionismus na samotného stvořitele. Těmito názory, prezentovanými poprvé v roce 1919 v knize *Über die Malerei des Expressionismus* posílil Hausenstein chápání expresionismu jako umění s „transcendentními" a metafyzickými ambicemi.[30]

Negativní vymezování expresionistického umění vůči impresionismu a zdůrazňování expresionistické orientace na subjekt a jeho snahy o transcendenci ve smyslu pronikání k podstatě, k věci o sobě, nacházíme rovněž v článku Adolpha Behneho Deutscher Expressionisten. Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung[31] z roku 1914 a v textu Maxe Deriho Die Kubisten und der Expressionismus[32] z roku 1918.

Potřebu transcendence a metafyzična v novém umění proklamoval v knize *O duchovnosti v umění* z roku 1912 Vasilij Kandinskij.[33] Ačkoliv se ke svému pojetí umělce jako proroka, nacházejícího výrazové formy pro evokaci kolektivní vnitřní zkušenosti světa, dopracoval ještě spíše pod vlivem symbolistického mysticismu přelomu století, můžeme v jeho myšlenkách nalézt již stopy worringerovské teorie

expresionismu. Ty rezonují především hned v úvodní Kandinského definici polarit idealismu a materialismu. Kandinskij nevidí tvůrčí ideál v dosažení harmonického vyvážení těchto protikladů. Ve svých úvahách nechává jednoznačně dominovat ideální. Pro nové umění formuluje jasné závazky – radikální rozchod s naturalismem, směřování k zachycování vnitřní podstaty věcí.[34] V teoretických úvahách, spojených přímo s problematikou vlastních výtvarných prostředků naplňujících tento program, klade Kandinskij důraz na úlohu barvy.

Kontaminaci expresionistické teorie mysticismem a okultismem nacházíme v textech německého kritika a teoretika umění Gustava Friedricha Hartlauba[35]. Experimenty expresionismu ve výtvarném umění i v poezii naplňují podle něj expanzi vědomí „nové Gnoze", která se vynořila z theosofie, rosenkruciánství, středověkého mysticismu a Kabaly. Odmítá racionalismus a nové umění vidí jako přímého následovníka německé idealistické tradice.

Neméně vypjatý, avšak o erotický akcent obohacený mysticismus, spojoval s expresionismem umělec a teoretik Johannes Molzahn. Ve svém „Manifestu absolutního expresionismu"[36] apeloval na umělce - expresionisty, aby ve svých dílech zachycovali pulsující energii vesmíru, aby je učinili nástrojem kosmické vůle. Ideální umění (expresionismus) by podle Molzahna mělo odrážet přírodní cykly tvoření a zanikání a svou řeč by mělo sjednotit se znaky vitální energie vesmíru.

Teoretici a umělci typu Hartlauba a Molzahna svým důrazem na mystický obsah expresionismu vzdálili německou teorii tohoto směru od výtvarných problémů a řadu odpůrců expresionismu utvrdili v přesvědčení, že je založen na nesrozumitelných a nabubřelých frázích, které znemožňují vůbec o něm uvažovat v relacích výtvarného umění.

Už v roce 1920 například Waldemar George poznamenal na adresu německého expresionismu velmi kriticky, že se bezvýhradně oddal metafyzické spekulaci, aniž by ji ovšem dokázal přeložit do čisté, obrazové formy. Obdobný názor zastávala celá řada dalších Georgových současníků. Toto zdiskreditování expresionismu zapříčinilo ve dvacátých letech skeptický přístup i k významově podloženým teoriím, například k myšlenkám Paula Westheima, aplikovaným na

materiál Kokoschkových grafik a zdůrazňujícím směřování expresionismu k transcendentnímu významu individuální zkušenosti.[37]

Situace v české umělecké kritice byla poněkud jiná, přesto zde však také nalézáme snahu o univerzální teoretickou definici usilování nového umění. V raných Kubištových kritických a teoretických textech[38] nacházíme rovněž reflexi německé formalistické estetiky, inspiraci texty Konrada Fiedlera, Karla Wynekena a Adolfa Hildebrandta a v neposlední řadě Wilhelma Worringera. Kubišta od samého počátku požaduje velmi naléhavě od nového umění hledání formálního řádu, který by umělci zaručoval, že vyjadřované emoce budou korespondovat se zvolenou formou. Ve svých statích se vyrovnával nejen s worringerovským pojetím abstrakce a vcítění, ale rovněž s teoriemi Maurice Denise o obnově jistého stavu primitivismu, který má být v novém postimpresionistickém umění předstupněm k novému klasicismu. V souladu s vývody z teorií Denise i Worringera dospěl k odmítnutí impresionismu a k ostrému vymezování nového umění vůči němu – požadavek rozchodu s naturalismem tedy v jeho myšlenkách zaznával podobně hlasitě jako v téže době v Německu.

Polaritu, kterou Kubišta definoval ve své stati Henri Matisse, napsané v roce 1910 v Paříži[39], však můžeme jednoznačně považovat za variaci na protipóly vymezené Worringerem. Kubišta zde píše, že všechny jevy vnějšího světa jsou naší rozumovou činností vzájemně vázány vnitřní kauzalitou, která z hlediska umělecké typologie připouští dvojí pochopení – objektivní, vnějškově smyslové, a subjektivní, vnitřní, závislé na obraznosti. První z obou dispozic „umělecké psýchy" odpovídá impresionismu a druhá expresionismu. Je zcela zřejmé, že se zde ozývá worringerovská psychologická typologická metoda dělící umělce na ty puzené ke vcítění a k abstrakci. Kubišta, klade důraz jednoznačně na ideickou, symbolotvornou vlastnost umění, což se projevuje mimo jiné v jeho zavržení stanoviska Matissova a dalších fauvistů jako odtrženého od sil životního dramatu a tedy neodůvodnitelného. Jejich dílo je pro něj „*výrazem naprosté umělecké duševní trpnosti.*"[40]

Emil Filla vyjádřil svou teorii nového umění nejpregnantněji ve svých statích Honoré Daumier[41] a O ctnosti novoprimitivismu.[42] O umělecké formě Filla v článku

o Daumierovi uvažoval jako o nositeli symbolických poselství a psychologických významů. Cíl Daumierova umění viděl v *„přímém angažování diváka v životním divadle vášní a citů, (...) v jeho účasti na existenciálním dramatu.“*[43] Ekonomické vytváření formy ztotožnil s popřením látkovosti, s dematerializací.

Ve stati O ctnosti novoprimitivismu Filla píše o dějinách výtvarné kultury jako o polaritě dvou tendencí, z nichž první směřuje k abstraktní formě jako výrazu a druhá ke skutečnosti, přírodě jako zdroji všech tvůrčích popudů. Toto vymezení dvou pólů může evokovat Worringerovu teorii, Filla ovšem z hlediska typologie tvorby označuje tyto dvě opačné tendence jako primitivismus a klasicismus, čímž se od worringerovské polarity primitivismu a naturalismu zásadně vzdaluje. Je zajímavé, že ve shodě s pozdějšími názory Bahra a Hausensteina vidí Filla ideál ve vyrovnání obou těchto tendencí, v harmonické jednotě. Názor na primitivismus jako na dočasně podmíněnou tvůrčí pozici a předstupeň *„konečného ideálu všeho umění a stylového klasicismu“*[44] však Filla sdílel rovněž s Mauricem Denisem.

Ač se řada teoretiků zdráhala tuto ranou uměleckou teorii Filly a Kubišty přímo označit termínem expresionistická[45], z analýzy jejich statí můžeme odvodit ovlivnění psychologickým typologismem Wilhelma Worringera, německou formalistní estetikou, antinaturalistickým a idealistickým zaměřením soudobé německé kritiky.

Teorii expresionismu, nejvíce poplatnou německým metafyzickým myšlenkovým konstrukcím nalézáme ovšem v českém prostředí až po první světové válce u Františka Götze, představitele brněnské Literární skupiny. Ve své polemice s Karlem Teigem se sice rovněž distancoval od německého expresionismu jako od chaotického, nihilistického, rozkolísaného a navrhoval měkčí, lyričtější variantu expresionismu slovanského, zároveň však všeobecnou teorii definoval slovy, která jednoznačně odkazovala na inspirace německými definicemi expresionismu: *„Člověk musí splynout se světem, nekonečnem, procítit žhavě tisíceré souvislosti, v nich a jimi pochopí podstatu svého duchového života, svou rovnováhu vnitřní* [...] *dospěje k ní pohybem, dravým spěním, vírem světovým a kosmickým.“*[46]

Teoretik skupiny Tvrdošíjných Václav Nebeský chápal expresionismus a proti němu postavený kubismus jako základní teoretickou a praktickou polaritu moderního umění, vytvářející předpoklad vyšší syntézy. Ve svých úvahách směřoval k ideální autonomii uměleckého díla, pojímaného jako *„svébytná a svéprávná duchovní i hmotná skutečnost.“*[47] Nebeského expresionistická teorie vykazuje výrazně odlišné znaky než expresionistické teorie předválečné, vycházející z jiných myšlenkových zdrojů. Volnější chápání expresionismu potvrdil Nebeský ve svém článku Dědic Cézannův, věnovaném André Derainovi.[48] Termínem objektivní expresionismus zde definoval způsoby pojímání předmětu, které *„dány jsou tvárnou strukturou věcného povrchu předmětu zvýraznění“*, které však ignorují efekty způsobené přechodnými jevy, jakým je například osvětlení a zcela se vzdávají vnějších *„literárních umělých pomůcek“*, malebných a náladových motivů, či dramatických situací apod. Pojem „expresionismus“ tedy Nebeský aplikuje v oblasti čisté výtvarnosti a definuje jím metodu sumarizace, zjednodušení a vyjasnění umělecké formy.

Identifikace „expresionismu“ s „výrazovým uměním“ vedla některé teoretiky k formulování abstraktně vyjádřitelné podstaty tohoto směru v mnohem širším historickém rámci.

V české odborné literatuře zastupuje podobné úvahy o expresionismu kniha Miroslava Míčka *Expresionismus* z roku 1969[49], ve které autor tímto pojmem zastřešuje expresivní projevy Grünewalda, Altdorfera, Bosche, El Greca, Magnasca, Goyi, Ensora, Muncha, fauvistů, umělců ze skupiny Die Brücke, Der blaue Reiter a Osma. Pavel Liška ve své stati Expresionismus – k vymezení pojmu a jeho obsahu v českém umění[50] z roku 1994 podobný přístup zavrhuje s poukazem na to, že je třeba vnímat rozdíl expresivity v moderním, tedy individuálním umění a výrazovosti umění historického, vázaného mnohem více na vládnoucí dobovou ideologii a tím pádem více nezávislého na uměleckém individuu.[51] Lze k tomu dodat, že trasováním výrazovosti (expresivity) ve výtvarném umění se pevné kontury pojmu expresionismus zcela setřou, neboť umožní relativizaci jeho obsahu s poukazem na

fakt, že výraz je vlastním cílem jakéhokoliv uměleckého projevu. (Tak ostatně zněla definice záměrů veškerého umění ve filozofickém systému Benedetta Croceho. Na tento fakt upozornil ve svých kritikách expresionismu už Karel Teige[52].)

Teorie expresionismu zaměřující se na otázku „germánskosti" či naopak „internacionálnosti" směru

V roce 1911 publikoval německý krajinář Carl Vinnen spisek *Prostest deutscher Künstler*[53], ve kterém napadal německé galeristy a umělce, podporující rozšíření a recepci francouzského moderního umění v Německu. Nové umění „expresionismu" označil za neněmecké a cizácké.

Podobné názory, poprvé nahlas vyslovené právě Vinnenem, latentně přežívaly v německé společnosti až do 30. let, kdy se staly oficiální součástí nacistické propagandy, odsuzující formální distorzi a antinaturalistickou orientaci expresionismu jako zkaženou, zvrhlou, neněmeckou a neárijskou.

Myšlenkový proud zcela opačný označoval právě antinaturalismus, a metafyzickou orientaci expresionismu za vlastnosti příznačné pro germánskou kulturní tradici a přímého stylového předchůdce nového umění viděl v gotice. Zájem o odkaz gotiky podnítil Wilhelm Worringer se svojí knihou *Formprobleme der Gotik*[54], ve které prezentoval rasově zabarvenou teorii tohoto slohu. (Rasové zaměření měla ostatně již jeho psychologická tvůrčí typologie prezentovaná ve zmiňované knize *Abstraktion und Einfühlung*.[55])

Německý expresionismus pojímali jako přímé pokračování germánské gotické tradice například teoretici Paul Ferdinand Schmidt v článku Die Expressionisten z roku 1912[56] a Paul Fechter v knize *Der Expressionismus* z roku 1914[57]. Jako duchovního následníka německé gotiky bránil expresionismus také malíř Emil Nolde, sympatizant s fašismem, v dopise z 12. 7. 1937 prezidentovi Pruské akademie umění v Berlíně.[58]

Dobovým rasově motivovaným spojováním expresionismu s gotickou tradicí se zabývala v 90. letech celá řada badatelů, např. Magdalena Bushart v knize *Der*

Geist der Gotik und die expressionistische Kunst[59], Gerhard Renda v disertační práci *Nun schauen wir euch anders an. Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus*[60], nebo Neil H. Donahue (ed.) v knize *Invisible Cathedrals. The expressionist art history of Wilhelm Worrringer*[61]. Často zdůrazňovaná příbuznost expresionismu s jiným fenoménem, považovaným za příznačně německý, s romantismem, byla podrobena důkladnému kritickému zhodnocení v knize Augusta K. Wiedmanna *Romantic Roots in Modern Art. Romanticism and Expressionism: A Study in Comparative Aesthetics* z roku 1979[62], ve studii Hanse Beltinga *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe,* nebo v knize Roberta Rosenbluma, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition.*[63]

Stereotypní názory na expresionismus jako na umělecký směr nejautentičtěji vyjadřující specifika německé národní povahy ovšem není možné zcela vymýtit ani důkladným odborným zpracováním všech aspektů daného fenoménu. Svou roli zde hraje fakt, že pro německou kulturu se expresionismus stal v druhé polovině 20. století hodnotnou komoditou. Na začátku 80. let se v rámci zdůrazňování germánských kořenů expresionismu projevily dokonce snahy učinit z něj jakýsi „německý vývozní artikl". Podobné tendence byly reprezentované nejnázorněji výstavou *Expressionism: A German Intuition 1905-1920*, organizovanou v roce 1980 v Solomon R. Guggenheim muzeu v New Yorku (viz pozn. 5).

V dobové teorii expresionismu ovšem nalézáme nezanedbatelný vedlejší proud, který „německost", či „germánskost" nového umění zásadně odmítal a nové umění expresionismu vnímal jako internacionální fenomén. Takové pojetí bylo ještě před první světovou válkou vlastní časopisům *Der Sturm* Herwartha Waldena a *Die Aktion* Franze Pfemferta, po válce jej prosazovali socialisticky zaměření expresionističtí utopisté.[64]

V rámci poválečného bádání o problematice expresionismu se objevily, byť ojediněle, pokusy navrátit do úvah o něm původní Panevropský rozměr. Kniha Eberharda Roterse, *Europäische Expressionisten* z roku 1971 zůstala bohužel na dlouhou dobu jediným, takto orientovaným teoretickým textem.

Otázka „germánskosti", či „německosti" expresionismu byla hojně diskutována rovněž v české dobové teorii a kritice. Jemně se polaritní vnímání tzv. francouzské frivolnosti, povrchnosti stavěné proti středoevropské, germánské touze po transcendenci prosazuje v raných kritikách Kubišty a Filly, konkrétně např. v Kubištových statích Emile Bernard[65] a Henri Matisse[66]. Mnohem explicitněji vyjádřil o několik desetiletí později tento názor Filla, který v článku Edvard Munch a naše generace, napsal, že Matisse se na rozdíl od Muncha nedotkl *„oné struny, která může znít tak výrazně jen na středoevropském poledníku, probíhajícím stejně u nás, a tak rozdílném ve světelném inkarnátu od poledníků francouzských krajů."*[67]

Na druhou stranu však německý expresionismus i jeho teorie začaly být Čechy ještě před první světovou válkou ostře kritizovány, ať už v recenzích výstavy Sonderbundu v Kolíně nad Rýnem, nebo v kritikách almanachu Der blaue Reiter a Kandinského knihy *O duchovnosti v umění.*[68] Čeští umělci i teoretici se shodli na jednoznačném preferování formální řádovosti a syntézy příznačných pro francouzské umění před chaotičností a svévolností „německého" expresionismu. V rámci kritiky expresionismu, formulované českými umělci a teoretiky v druhém a třetím desetiletí, byl také velmi důsledně zdůrazňován německý původ přehnaného „theoretismu", literární přetíženosti a odtrženosti od výtvarných problémů.

Teorie zohledňující společensko-politický utopický charakter expresionismu

V literatuře bývá zdůrazňován utopický charakter tvorby „druhé expresionistické generace", nastupující na německou výtvarnou scénu po první světové válce. Společenská kritika, apelování na nutnost změn a naděje vkládaná v tomto ohledu do moci a síly umění byly ovšem již významnou součástí programových prohlášení skupiny Brücke[69] i Der blaue Reiter[70]. Silný utopistický charakter má rovněž Kandinského myšlenka započetí novostavby říše ducha, zakládající epochu velké duchovnosti z knihy *O duchovnosti v umění.*[71]

Hlásání nutnosti změny společenského a politického uspořádání si daly za úkol některé časopisy, vycházející již před první světovou válkou, například Pfemfertova

Die Aktion[72] a Waldenův *Der Sturm*[73]. Po první světové válce se expresionistická teorie politicky radikalizovala a usilovala o spojení svých utopických záměrů s cíly socialistů[74]. Mesianistický zápal motivoval formulování programu aktivity Arbeitsrat für Kunst.[75] Jeho hlavní body vytyčovaly společenský, anarchistický pacifismu, zahrnující odstranění komerčních a byrokratických vládních zájmů z estetického rozhodování.

Do služeb socialistické revoluce dávali umění rovněž zakladatelé Novembergruppe.[76] V manifestu této skupiny z roku 1919 byl obsažen požadavek reformy uměleckých institucí a škol a apel na přiblížení moderního umění široké veřejnosti.[76]

Pozdější selhání spojenectví expresionismu a socialismu nebylo způsobeno pouze deziluzí z krvavých událostí éry výmarské republiky (zabití socialistických vůdců Liebknechta, Luxemburgové, Eisnera a Landauera), ale rovněž zásadním omylem expresionistických teoretiků stojícím na počátku těchto politických utopií. Dělnické hnutí nesdílelo antimaterialistické a idealistické postoje expresionistů, naopak naplnění jeho cílů spočívalo zcela v materiální oblasti.[77]

Otázku politické a společenské angažovanosti expresionismu vyřešil v roce 1935 Wolfgang Paulsen ve své knize *Expressionismus und Aktivismus* tak, že rozdělil celý směr na dva rozdílné tábory. Umělce tvořící před a v průběhu první světové války označil za více poetické a romantické, za aktivistickou považoval generaci expresionistů nastupující po první světové válce.[78] Toto poněkud násilné rozpolcení směru, spolu s přecitlivělým vnímáním společensko-politických aspektů expresionismu v napjatých 50. a 60. letech patrně zapříčinilo, že řada badatelů, mezi nimi Peter Selz[79], Bernard S. Myers[80], nebo Lothar Günther Buchheim[81], soustředila ve svých studiích pozornost na dílo „velikánů" raného expresionismu, méně známým představitelům se věnovala jen okrajově a bez povšimnutí ponechávala politické a společenské ambice, které byly zásadním komponentem základních rysů tzv. expresionismu druhé generace.[82]

Přenesení těžiště zájmu teoretiků do oblasti společensko-politického milieu expresionismu se odehrálo během 60. let a průkopníkem této tendence byl Paul

Raabe. Raabovy studie a editorské aktivity[83], texty Paula Pörtnera[84], Dietera Schmidta[85] a Evy Kolinsky[86] byly sice zaměřeny především na literaturu, znamenaly však obrácení pozornosti k politickému a sociálnímu kontextu v expresionistické teorii jako celku. Knihy Richarda Hamanna a Josta Hermanda[87], Petera Guenthera[88], Johna Willeta[89], Stephena Erica Bronnera a Douglase Kellnera[90], Idy Katherine Rigby[91] a Stephanie Barron[92] pokračovaly v tomto trendu.

K českému expresionismu teoretický přístup skrze společenské utopismy není možný. Pociťovali-li čeští umělci potřebu změny, obrody a formulovali-li utopistické programy pro její naplnění, dělo se tak v poněkud jiné rovině než v umění německém. Například Bohumil Kubišta prostředky reformy hledal v definování jasného formálního řádu, do nějž zároveň vkládal naději, že bude nositelem obsahů nové duchovnosti. Utopičnost tedy v jeho případě spočívá v oblasti výtvarné, zasahuje-li do problematiky společenské, děje se tak až v druhém plánu.

Utopistický program českého poválečného umění se také radikálně odlišoval od aktivismu německých „expresionistů druhé generace". V Čechách nastupující poválečná avantgarda formulovala svůj utopický civilizační optimismus způsobem, který nepřipouštěl akceptování expresionistických postojů.

Teoretici kritizující a relativizující obsahy pojmu expresionismus

Kritika expresionismu se v Německu začala poměrně záhy ozývat z vlastních řad. Již v roce 1913 zavrhl Max Raphael, někdejší teoretik Nové berlínské secese, expresionismus jako egocentricky subjektivistický, patetický a obsahově svévolně vykonstruovaný: „*Umění, které se dobrovolně zatratí tímto egocentrickým subjektivismem, se odsuzuje k naprosté chudobě, neboť neplatí adekvátní ceny za obsah, nýbrž přemrštěné sumy jen za duchovní funkce.*" Ještě ostřeji odsoudil Raphael vlastnosti, označované jako příznačné pro expresionismus obzvláště po první světové válce, v dopise Tony Simon-Wolfskehlové z roku 1923: „*Němci jsou zkažení metafyzikou; je to jeden velký duchovní podfuk. A nic není tak plytké jako tyhle jejich vnitřní hloubky.*"[93]

Konstatování naprostého ztroskotání cílů a snah expresionismu a vyčpění jeho nabubřelých frází se objevilo v roce 1919 v knize Wilhelma Hausensteina: „*Expresionismus chtěl obsáhnout vesmír, chtěl obsáhnout Boha a nebesa. Chtěl víc, než mohl dokázat.*" Podle Hausensteina expresionismus dospěl k průměrnosti a ubohé manýře, stal se laciným stylovým zbožím a zcela zapřel svůj někdejší revoluční charakter.[94] Prázdnost gest a nefunkčnost výrazových prostředků vyčítal expresionismu v roce 1921 Wilhelm Worringer, jehož myšlenky napomohly prvním expresionistům ve vytyčení původního programu. Ve stati *Künstlerische Zeitfragen* napsal, že je přesvědčen, že expresionismus nemohl být katalyzátorem pro novou spirituální epochu, kterou původně hlasitě ohlašoval, protože velmi záhy přestal vycházet z metafyzické potřeby, pramene každého velkého umění.[95]

Ve 20. letech byla kritika expresionismu jasně formulována některými představiteli hnutí Dada, například Richardem Huelsenbeckem a Raoulem Hausmannem, kteří zesměšňovali pokusy expresionistických básníků a výtvarníků nalézt formy, které by oslovily příslušníky dělnické třídy a asistovaly při druhé revoluci v Německu.[96]

Ve 30. letech vyvrcholila kritika expresionismu z nacistických ideologických pozic jednak přímočarým ikonoklastickým běsněním, jednak systematičtějším a didaktičtějším denunciačním počínáním, reprezentovaným nejlépe velkým putovním výstavním projektem „Entartete" Kunst („Zvrhlé" umění). Nacističtí umělečtí teoretici Alfred Rosenberg, Robert Scholz a Fritz Kaiser[97] navázali v odmítnutí expresionismu jako zvrhlého, chorobného, neárijského umění na knihu Paula Schultze-Nauburga *Kunst und Rasse* z roku 1928[98], ve které bylo antinaturalistické a nezobrazující směřování tohoto směru označeno za neněmecké a degenerativní.

Paralelně s denunciačními snahami národních socialistů ovšem probíhala ve 30. letech kritika expresionismu z leva. Herwarth Walden obvinil v roce 1938 expresionistické umělce, galeristy a nakladatele z toho, že se ve 20. letech natolik zapletli s kapitalistickými mechanismy trhu, že opustili původní obsah expresionismu, který byl revoluční, neelitářský, vyrůstající z mezinárodních kořenů primitivního, naivního a dětského umění.[99]

Georg Lukács naopak nařkl expresionismus z toho, že ignorováním ekonomických a ideologických souvislostí umění napomohl nástupu nacistů k moci. Poválečné teoretické přístupy k expresionismu silně ovlivnilo Lukácsovo tvrzení, že nejvážnějším omylem teoretiků, definujících expresionismus v jeho počátcích, byla snaha o označení jeho abstraktně vyjádřitelné „podstaty".[100] S poukazem na tato Lukácsova slova vysvětloval o padesát let později svůj nezájem o univerzální teoretické vymezení expresionismu Donald E. Gordon v předmluvě knihy *Expressionism: Art and Idea.*[101] Strach z teoretických definic „esence" expresionismu patrně ovlivnil přenesení vědeckého zájmu v druhé polovině 20. století buď na tvorbu jednotlivých velikánů expresionismu, nebo na společensko-politický význam hnutí v německých dějinách, tedy na vnější atributy uměleckého směru, vzdalující badatele od problémů původních motivací expresionistického tvůrce a jejich odrazu ve specifických znacích expresionistického díla.

Přijetí faktu nemožnosti definovat podstatu přimělo některé teoretiky ke zpochybňování existence expresionismu jako vymezitelného moderního uměleckého směru, nebo k napadání jeho důvěryhodnosti jako projektu, naplňovaného širší uměleckou obcí, což bylo patrné například v knize *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940* George Hearda Hamiltona, ve které autor tvrdil, že *„po prozkoumání moderního francouzského umění se může zdát, že moderní německá malba a plastika postrádá jakékoliv konzistentní směřování. Nevyskytuje se zde logický pokrok Francouzů, pouze záblesky několika géniů uprostřed neregulovaných idiosynkrazií"*.[102] V již zmiňovaném článku On the Origin of the Word Expressionism byla Donaldem E. Gordonem koncepce expresionismu označena za výtvor německých kritiků a teoretiků, nerezonující v podobě uměleckého projektu *„společných zájmů a cílů"* v tvorbě samotných umělců.[103]

Rose-Carol Washton Long upozornila na fakt, že to byly právě studie zaměřené na zasazení expresionismu do dobového kulturního kontextu, které v 60. letech umožnily vyznačit jeho konkrétní charakter upozorněním na komplexnost jeho

utopických cílů a na variace antinaturalistických formulací a zasloužily se tak o legitimizaci expresionistického projektu.[104]

K negování východisek vlastního umění, překrývajících se s expresionistickými stanovisky, dospěli ve druhém desetiletí 20. století někteří mladí čeští umělci. Důraz na hledání pevného formálního řádu, vyjádřený již v expresionistických teoretických textech Kubišty a Filly, posléze zintensivnil směřování umělců z generace Osmy a Skupiny k francouzskému umění jako vzoru a ještě vyostřil rozpory s uměleckými postoji německými.

Na teoretické a filozofické zdroje českého expresionismu, zvláště na schopenhauerovskou metafyziku svého času silně ovlivňující úvahy o umění Emila Filly a Bohumila Kubišty, zaútočil v roce 1913 Josef Čapek v článku Tvořivá povaha moderní doby.[105] K distanci od svých názorů z „expresionistického období" dospěl však poměrně záhy i samotný Filla. Ve stati *Cesta tvořivosti*, psané za holandského pobytu odmítá umění, toužící po dematerializaci a směřující k duchovní transcendenci pronikající a povyšující hmotu na nositelku ideje.[106]

Kritika německého expresionismu nabyla u nás na intenzitě ve dvacátých letech v textech Teigeho[107], Kodíčka[108], Václavka[109], Peroutky[110] a dalších. Teige expresionismus považoval za jednoznačně německý jev, za absurdně anarchistický opak moderního umění francouzského, jeho vnější podobu charakterizoval jako formální rozvrat, neukázněnost a chaos, výtvarnou amorfnost.

Teoretické přístupy k fenoménu expresionismu v české umělecké kritice po 2. světové válce zákonitě odrážely toto radikální odmítnutí směru a především ustálení přesvědčení o jeho výhradně německém původu. Teoretici, hovořící o „českém expresionismu" tak museli činit s nejvyšší opatrností a vždy jej důkladně vymezovat vůči expresionismu jedině pravému, tedy německému a zdůrazňovat specifika české mutace.[111] Úplnou relativizaci konceptu „českého expresionismu" nacházíme v textu Pavla Lišky v katalogu *Expresionismus a české umění 1905-1927* z roku 1994.[112] Liška zde dochází k závěru, že vymezení expresionistických tendencí v umění českého kulturního okruhu je nutně vymezením negativním: jedině díla, která se

formálně nedají zařadit do žádné z kategorií jako „kubismus“, „poetismus“, „abstrakce“ či „sociální civilismus“ a vykazují symbolistický, antiimpresionistický charakter, je možné označit za „expresionistická“.[112]

Přehodnocování dosavadních přístupů současnými badateli

Nejen stereotypní chápání expresionismu jako v podstatě výhradně německého fenoménu, ale celou řadu dalších zděděných názorů se pokoušejí ve svých textech přehodnocovat někteří současní teoretici. Patří mezi ně např. autoři zastoupení ve sborníku *Expressionism Reassesed*[113], či americký teoretik Thomas Harrison.[114] Vůle revidovat děděné stereotypy chápání expresionismu motivovala také Manfreda Schneckenburgera k napsání nedlouhé, ale velmi přínosné studie Expressionismus und Empathie z roku 1994.[115]

Sborník *Expressionism Reassesed* shromáždil příspěvky účastníků mezinárodní konference, konané v Manchesteru v roce 1992. Kromě útoku na stereotypní vnímání expresionismu v určitých geografických limitech[116] můžeme ve sborníku naleznout rozvádění zásadního postřehu, vztahujícího se k tendenci expresionistů překračovat hranice jednotlivých médií, která naplňovala v podstatě ještě symbolistně romantickou koncepci wagneriánského Gesamtkunstwerku.[117]

V knize *1910. The Emancipation of Dissonance* z roku 1996 vychází Thomas Harrison z premisy, že expresionismus má jasné a zřetelné znaky, které ovšem přesahují geografické, rodové a rasové hranice a vztahují se k různým žánrům – výtvarnému umění, filozofii, tanci, literatuře, politice.[118] V duchu tohoto svého tvrzení zkoumá z hlediska expresionistické teorie díla několika velmi rozličných umělců, výtvarníků, filozofů, básníků, hudebních skladatelů z Itálie, Slovinska, Rakouska a Německa činných kolem roku 1910. U všech těchto jedinců identifikuje zvýšenou míru citlivosti vůči dobovým konfliktům celé řady protikladů: řád versus chaos, extáze versus zoufalství, individualita versus solidarita, které všechny pro tyto expresionistické umělce povstávají jak v konceptu tak ve formě pouze v přítomnosti svého protipólu. Zmíněná zvýšená citlivost žene Harrisonem charakterizované

expresionisty k zoufalství nad chorobnými, negativními elementy těchto protikladných párů. Řešením této krize se pro umělce stává obrat dovnitř, objev osvobozující, subjektivní vitality. Právě tento projekt cesty do hlubin Já se ovšem podle Harrisona stal osudným paradoxem expresionismu. Důvodem ztroskotání jeho koncepce jsou nevyhnutelné konsekvence tohoto obratu dovnitř. Vzdá-li se totiž umělec prostředků vyjádření spojených, byť sebeméně, se světem vnějších forem, zbaví se jakékoliv platformy pro vnější vyjádření vlastního uměleckého poselství. Tvůrčí osobnosti usilující o sebe-vyjádření se tak dostávají do situace, kdy jsou umlčované vlastními formami, které k němu užívají. Uvědomění si této tragické nemožnosti vyvázat se ze světa vnějších vázaností a jevů vede k zoufalému drásání formy uměleckého díla.

Harrison ruší některé aspekty tradičního chápání expresionismu, například už zmíněný aspekt rasový a geografický, a zároveň se pokouší o pochopení tvůrčího principu expresionismu tím, že obrací pozornost k umělci, jeho dílu a motivacím, které jej vedou k expresivně vyhrocenému typu tvorby.

Jak naznačuje Harrisonova kniha i texty ve sborníku *Expressionism reassesed*, vymezování menších národních expresionismů vůči onomu velkému, německému, snad již v budoucnu nebude muset badatele zaměstnávat. Ovšem, dojdeme-li k závěru, že expresionismus není výlučně německým jevem, musíme stanovit širší platformu, na které by bylo možné definovat i jednotlivé specifické národní „mutace" expresionismu. Jak se však vyhnout přílišnému zrelativizování celého konceptu a definitivnímu rozrušení jeho historických i stylových hranic, které ostatně ani doposud nebyly nikterak pevné?

Udržení žádoucího časového, formálního a obsahového pojetí expresionismu lze dosáhnout obrácením pozornosti na osobnost tvůrce, puzeného k expresivně akcentovanému typu výrazu a na konkrétní historickou situaci, která tento typ tvůrčího projevu stimulovala. Podobný přístup by mohl umožnit identifikaci zdrojů typického expresionistického napětí a snad i charakterizaci forem, prostřednictvím kterých bylo projektováno do uměleckého díla.

II. Expresionisté a jejich předchůdci

Raně expresionistická výtvarná forma a odkaz secese a impresionismu

Když se Jiří Padrta pokoušel definovat český expresionismus vymezením výtvarných projevů mladých Čechů z generace Osmy a Skupiny vůči expresionismu německému, zdůrazňoval, že sklon k psychologizující introspekci, obsažený v jejich dílech jen do určité míry a po určitou dobu, byl ovlivněný „*víc munchovským symbolismem, prolínaným francouzským smyslem pro konstruktivní syntetickou formu, než přímo německými příklady, k nimž byl pociťován záhy instinktivní a posléze už i vědomý odpor pro jejich jednostrannost.*“[120] Padrtovo tvrzení máme podloženo celou řadou dokladů, ať už v podobě výtvarných děl, nebo písemných svědectví samotných autorů (viz pozn. 68). Čeští umělci skutečně velmi záhy zaujali odmítavé stanovisko vůči tvorbě svých německých generačních soukmenovců a tento postoj se radikalizoval přímo úměrně jejich rostoucímu obdivu kompoziční a konstruktivní kázně francouzského umění. Ovšem ještě před tím, než se tato frankofilní tendence v jejich tvorbě začala výrazněji prosazovat, byla to právě fascinace tvorbou seveřana Edvarda Muncha, která spoluurčovala charakter jejich raných děl. Impulsy Munchova umění znamenaly velmi mnoho také pro ranou tvorbu umělců německých, což není třeba podrobněji rozvádět, neboť tímto problémem se již zabývala fundovaně celá řada badatelů.[121]

Jak expresivně akcentovanou tvorbu Čechů, tak Němců ovšem neovlivňoval pouze symbolismus Edvarda Muncha, můžeme v ní nalézt také ohlasy děl jiných symbolistních a secesních tvůrců. Za předpoklad, který umožnil rozvinutí

expresivního názoru v díle mladých Čechů a Němců můžeme dokonce označit i tvorbu mnohých impresionistů, expresionisty jinak hlasitě zatracovaných.

Vojtěch Lahoda zcela přesně identifikoval silnou vazbu raných podobizen a obrazů Emila Filly k umění přelomu století, například k té vrstvě, kterou reprezentovaly kresby Maxe Švabinského. Lahodův postřeh potvrzuje také fakt, že ve Fillově pozůstalosti byla nalezena reprodukce tohoto typu Švabinského díla.[122]

Spojení Fillovy tvorby, byť rané, s tvorbou tradicionalisty Švabinského typu se může na první pohled jevit jako nepravděpodobné. Avšak i ty „nejdivočejší", s českým expresionismem nejčastěji spojované Fillovy obrazy, před kterými návštěvníci 2. výstavy skupiny Osma v roce 1908 *„plivali,* [...] *hlasitě hubovali a žádali vrácení vstupného*"[123], vykazují velmi silnou afinitu k českému umění Přelomu století, především k secesi a symbolismu. Secesně stylizovaný figurální typ nacházíme na Fillově obraze Kabaret (obr. 1), prezentovaném na vzpomínané 2. výstavě Osmy, nebo také například na obraze Za městem, vzniklém přibližně ve stejné době (obr. 2). Hybná, organicky utvářená linie, rýsující siluetu ženských figur, dominuje oběma těmto obrazům.

V duchu secesního přístupu k výtvarné stylizaci pracuje Filla v obraze Čtenář Dostojevského (obr. 3), považovaném za ikonický obraz českého expresionismu, s amorfně hnětenou a pulsující výtvarnou hmotou. Podobné dekorativně liniové utváření můžeme nalézt u dalších Fillových slavných obrazů z této doby, například u Dítěte u lesa (obr. 4), Hráčů (obr. 5) a Červeného esa (obr. 6). Všechna tato díla nás opravňují uvažovat v souvislosti s nimi nejen o vlivu Edvarda Muncha, který je zde neoddiskutovatelný, a o kterém se již obšírně rozepisovala celá řada historiků umění, ale také o silném zapůsobení české secese a symbolismu.[124] Ve spojitosti se Čtenářem Dostojevského upozornil Vojtěch Lahoda na určitou souvislost mezi Fillovým přístupem ke zpracování malířské hmoty a sochařským hnětením tvaru v dílech Bohumila Kafky, Josefa Mařatky a Ladislava Šalouna. Skutečně srovnáme-li například Šalounovu plastiku Torzo tragéda (obr. 7) s Fillovým Čtenářem, musíme konstatovat velmi příbuzný způsob práce s hmotou, na jedné straně sochařskou, na druhé malířskou. Komparujeme -li dále například Mařatkovy kresebné studie (obr. 8)

s Fillovou prací s konturami, odhalíme výraznou podobnost jejich přístupů k obrysové linii.

Filla nebyl jediným umělcem, jehož raně expresionistická tvorba vykazovala výraznou příbuznost s díly o generaci starších umělců. Raná Kubištova kresba (obr. 9) znázorňující prchající ženu svou hybností a dynamismem také připomíná Mařatkovy kresebné pohybové skicy. Můžeme říci, že Rodinova estetika expresivní, mnohdy fragmentarizované tělesnosti, která tolik ovlivnila tvorbu českých sochařů z generace 90. let, se zprostředkovaně odrazila i v raných dílech expresionistických malířů ze skupiny Osma.

Inspirace secesním řešením výtvarného problému dekorativní plochy a užití secesní barevné škály nacházíme také ve dvou rozměrnějších obrazech Bohumila Kubišty z roku 1908. V Promenádě u Arna (obr. 10) se setkáváme s expresivně akcentovanou barevnou stupnicí, užitou ovšem v rámci hledání odpovědi na otázku kompozičně dekorativního uspořádání obrazové plochy, příznačného pro secesi. V Cestujících III. třídy (obr. 11) z téhož roku pak Kubišta pracuje s typicky secesní barevnou škálou žluté, zelené a fialové, kterou ovšem aktualizuje tím, že ji nelomí světelným valérem, a tím stupňuje její výrazovost.[124]

Součástí programu českých expresionistů se velmi záhy stala kritika impresionismu. V raném díle Kubišty a Filly však vedle prokazatelných a již zmíněných vlivů secesní linearity a dekorativnosti nacházíme také ještě ozvuky vlivu impresionistického přístupu k malířské hmotě. V obrazech Emila Filly, namalovaných kolem roku 1906, z nichž některé byly nepochybně prezentované na první výstavě skupiny Osma v roce 1907, se výrazně uplatňuje dělený rukopis a důraz na problematiku světelného režimu obrazu (obr. 12).[125] Vincenc Kramář tyto obrazy charakterizoval jako „*krajinářské motivy impresionisticky malované*“[126] a Václav Špála se v souvislosti s nimi zmiňoval o vlivu německého malíře Maxe Liebermanna.[127] Max Liebermann (obr. 13) byl skutečně mladými českými umělci považován za velký vzor, což dokládají jednak dobová svědectví[128] a také některá raná díla budoucích členů skupiny Osma (srov. např. obr. 12, 14, 15). František Kovárna označil Liebermannovu tvrobu za „*německou obměnu impresionismu,*

vycházející ze zraku", se kterou spojil rovněž dílo Maxe Slevogta a Lovise Corintha, který ovšem podle něj dospěl prostřednictvím „*zdůraznění funkce rukopisu až k hranici, kde už začíná expresionismus*".[129] Mezi Liebermanna a Corintha vložil Kovárna charakteristiku českého umělce, náležejícího podle něj do stejné názorové umělecké vrstvy, Antonína Slavíčka.[130] Umístění Slavíčkova díla do blízkosti Corinthovy tvorby, která je podle Kovárny „*přepisem, který je podáván odpoutaným rukopisem*" a „*stojí už na hranici expresionismu*"[131] bylo zcela legitimní. To, co Kovárna v roce 1932 naznačil, dopověděl o několik desetiletí Karel Srp ve stati Indexy lomu: „*Barevná skvrna se stala Slavíčkovi autonomním výrazovým prostředkem. Nejradikálnější skicy, jimž se věnoval téměř celé prvé desetiletí 20. století, jsou z let 1907-1908, tedy z období, kdy začala vystavovat Osma, jejíž představitelé se záhy postavili proti němu. Jak však připomíná toto krátké období, docházelo mezi Slavíčkem a následující generací k určitým výrazovým shodám. Jakoby „*influxus psychicus*" měl dvě stránky: vnější, vhodnou pro okamžité, prchavé afekty, a vnitřní, emotivní. V některých drobných skicách se Slavíček ocitl na pomezí druhého.*"[132]

Ve Slavíčkově tvorbě, která se v jisté fázi dostala až na „*hranici expresionismu*"[133] skutečně nalézáme obrazy, které představují určitý názorový průsečík s ranými díly umělců z generace Osmy a Skupiny. Naprosto evidentní inspirace Slavíčkovou tvorbou vykazují obrazy Jindřicha Pruchy, které v některých případech můžeme téměř označit za expresivně vystupňovanou variantu původního vzoru (obr. 16, 17). K prozkoumávání výrazových možností, poskytovaných drobnou malířskou skicou, angažující dělené barevné skvrny, či Slavíčkovské „fleky"[134] se uchýlili kromě Pruchy (obr. 18) také Emil Filla (obr. 19), Willy Nowak (obr. 20), Václav Špála (obr. 21) či Jan Zrzavý (obr. 22). Ten ztvárnil v jednom drobném olejovém náčrtu neklidnou hladinu Vltavy v pochmurné atmosféře zimního dne (obr. 23), motiv který se opakovaně objevoval v tvorbě Antonína Slavíčka (např. obr. 24).[135]

Antonín Slavíček však nebyl v rámci své generace jediným malířem, který prozkoumával možnosti expresivní exaltace výrazu v rámci sensualisticky

orientované krajinomalby. Otakar Lebeda dospíval v mnoha ohledech ještě k vyhrocenějším polohám než Slavíček, a to nejen v rámci skic či studií (obr. 25), ale také v rozměrných obrazech (obr. 26).

V rámci tvorby umělců generace skupiny Osma se setkáváme v rozmezí let 1905-1908, v období, ve kterém byl jejich později tolik zdůrazňovaný intelektualismus teprve v jakémsi prenatálním stádiu, s díly, která působí téměř jako ohlasy tohoto „slavíčkovského" a „lebedovského" expresivně akcentovaného sensualismu. V Zrzavého raném drobném oleji Dvůr na Kampě (obr. 27) a v krajinách Arthura Pittermanna z let 1908-1910 (např. 28) se setkáváme s využitím děleného rukopisu uvnitř dekorativně stylizovaného rámce. V některých dílech členů skupiny Osma z období kolem roku 1908 je energicky nanášená pastózně zhutnělá barevná skvrna nositelkou expresivně excitovaného výrazu (např. obr. 29, 30). (obr. 32). Kromě energického malířského gesta, uplatněného Kubištou například v obraze Nádraží (obr. 31) a evokujícího typické Slavíčkovské tvůrčí postupy (obr. 32), se zde setkáváme také s téměř secesně pojatým „ornamentem" oblaku kouře z komínu lokomotivy.[136] Výraznou secesní křivku, určující vyznění celého obrazu, také realizovaného pomocí eruptivně rozvířených štětcových tahů a skvrn, nalézáme iv obraze Vincence Beneše Holešovice (obr. 33).

Motivy a obsahy, příznačné pro umění secese, symbolismu a impresionismu, přehodnocované v českých expresionistických dílech

Slavíčkova lekce ovlivnila některé o generaci mladší umělce i při výběru témat, která v rámci svých děl zpracovávali. Nejedlého obraz Černý průvod (obr. 34) můžeme považovat za přímou inspiraci Slavíčkovou Studií k pohřbu v Kameničkách (obr. 35), která je jediným dochovaným dokladem Slavíčkova obsedantního zájmu o tento motiv, ke kterému se během svých letních pobytů v Kameničkách v letech 1903-1905 v úvahách opakovaně vracel. Otakar Nejedlý pobýval v létě roku 1905 v této vesnici na Vysočině společně se Slavíčkem a je jisté, že při volbě motivu smutečního průvodu si byl vědom Slavíčkovy momentální mimořádné fascinace

tímto tématem. Z časového odstupu se ke „slavíčkovskému" námětu pohřbu vrátil v roce 1911 Jindřich Prucha (obr. 36), který smuteční průvod učinil zjednodušením a zvýrazněním objemů monumentálnějším a lapidárnějším.

Tím, že se Slavíček nechal fascinovat natolik významově jednoznačným motivem, jakým byl pohřeb, vkročil do oblasti symbolů a obsahů, přítomných v rejstříku různých uměleckých směrů přelomu století, tématizujících pesimismus a tíživé pocity moderního člověka. Ty se nepochybně promítly do Slavíčkových melancholických náladových pohledů na chodce v ulicích rozrůstajícího se velkoměsta (obr. 37). Ačkoliv Slavíčkovi pražští chodci nebyli natolik existenciálně zvýrazněni, jako postavy na Munchově známém obraze Večer na ulici Karla Johanna, nacházíme v dílech některých umělců z generace Osma, zpracovávajících téma velkoměstského davu, spíše ohlasy Slavíčkova zapůsobení (obr. 38, 39), než rezonanci pojetí Munchova.

Jak již bylo mnohokrát konstatováno, ohlasy Munchova těžkomyslného severského symbolismu, excitovaného psychickými ozvuky barvy, zaznamenáváme v obsahové složce celé řady děl umělců z generace Osma (obr. 40, 41, 6, 4[137], 42, 3).

Nebyl to ovšem pouze symbolismus Munchův, který výrazným způsobem ovlivnil obsahová komponenta raných děl Filly, Procházky, Kubišty a dalších, kteří zcela přirozeně čerpali z motivického a tématického rejstříku, vytvořeného a využívaného umělci předchozích generací.[138] Symbolistní motiv uhrančivého, hypnotického pohledu (obr. 43, 44) uplatnili Filla, Kubišta, Procházka a další v mnoha portrétech i autoportrétech (obr. 45-50). Členové Osmy pracovali také s významově mnohovrstevnatým, typicky secesním motivem spánku. Ideové vazby rané tvorby umělců generace Osmy k symbolismu konstatovala celá řada badatelů. Miroslav Lamač v knize *Osma a skupina 1907-1917* nazval kapitolu, věnovanou rané tvorbě Osmy příznačně *Exprese a symboly*.[139] Petr Wittlich dal v článku *Edvard Munch a české umění*[140] Fillův obraz Čtenář Dostojevského do souvislosti se závěrem románu symbolisty a dekadenta Karla Jorise Huysmanse *Naruby*. Hlavní hrdina románu Des Esseintes se, podobně jako Fillův Čtenář, hroutí pod tíhou poznání nutnosti vyplout „*sám uprostřed noci, pod oblouhou, kterou už neozařují*

útěšné majáky staré naděje!“[141] Literární inspirační zdroje nalézal u tohoto díla také Vojtěch Lahoda, který v souvislosti s ním citoval jednu pasáž z Macharovy knihy *Konfese literáta*: „ *V zimě tohoto roku prošla moje duše strašlivým očistcem – četl jsem Dostojevského* Zločin a trest. [...] *Četl jsem historii studenta Raskolnikova v nevlídném svém pokoji, třesa se zimou a svíjeje se hladem, hoře a prázdnota českého člověka seděly mi na duši,* [...] *byl jsem syt světa, jehož jsem nepoznal, zhnusen životem, jehož jsem neprožil, nemaje sil, protože nebylo nadějí, protože se neměly kde zachytiti... Čteš tady* Zločin a trest *a svíjíš se jako červ.* [...] *Dočetl jsem – a najednou bylo ticho, Do duše mi vstoupil jakýsi mrazivý klid, rozvlnění strnulo a jako by mi kniha sugerovala jednu příšernou věc, která se mi zdála samozřejmou: cítil jsem, že musím zavraždit člověka.*“[142]

Individualita uměleckého já versus měšťák, společnost, svět. Tento sílící konflikt, který se stal jedním z klíčových momentů expresivního projevu členů skupiny Osma, měl určité předstupně v postojích některých umělců z generace 90. let. Charakteristika Karla Hlaváčka, jak ji prezentoval v knize *Impresionisté a ironikové. Dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých* v roce 1903 Jiří Karásek ze Lvovic zahrnuje osobnostní rysy[143], které výrazným způsobem dotvářely také charakterový profil umělců generace Osmy.

Mezi osobnostmi z okruhu *Moderní revue*, časopisu české dekadence, a mladými umělci z Osmy docházelo sice velmi záhy k zásadnímu názorovém míjení,[144] přesto ovšem aktivity *Moderní revue*, díky kterým byla česká kulturní společnost během 90. let seznámena s názory takových společenských buřičů, jakým byl například polský dekadentní a symbolistický spisovatel žijící v Německu Stanislaw Przybyszewski[145], napomohly k vytvoření předpokladů pro formulování společenských postojů členů generace skupiny Osma.

Zdroje anarchistických názorů Emila Filly, Antonína Procházky, Otakara Kubína, Arthura Pittermanna a dalších vidí Vojtěch Lahoda v symbolismu a v expresivně zabarveném venkovském ruralismu, reprezentovaném například prózami K. J. Šlejhara, nebo díly Fillova přítele, básníka Josefa Uhra.[146] Emil Filla si také z tvorby Svatopluka Čecha vybíral fragmenty, symbolizující boj nového proti

starému. Do deníku si už v roce 1900 poznamenal Čechovy verše: „*Vzhůru, lide hnětený, vzhůru/ Z potupného jarma vypni šíje! / Povstaň! Umačkej tu černou můru, / jež tak dlouho krev tvých ňader pije.*“[147] Rys anarchismu, ve většině dílech Emila Filly i jeho generačních soukmenovců skrytý, vystoupil v několika málo obrazech jednoznačně a zřetelně (obr. 15, 51).

Zcela otevřeně se k odkazu symbolismu přihlásili členové uměleckého seskupení Sursum. Přímé napojení na ideovou základnu české dekadence a symbolismu zprostředkovával mladším uměleckým kolegům ze skupiny Sursum František Kobliha, grafik, náležející do nejužšího okruhu umělců kolem časopisu *Moderní revue*. V motivickém rejstříku tvůrců ze skupiny Sursum, směřujících ve své tvorbě k expresivní exaltaci výrazu, se vyskytovala typicky symbolistní témata, mnohokrát jimi byl stvárňován například příběh Salome, či jiných osudových žen (obr. 50, 51).

Filozofické ideje působící na umělce z předcházejících generací a později ovlivňující i světonázor umělců Osmy a Skupiny

Z filozofického hlediska stojí podle Jiřího Padrty u kořenů expresionismu „*rehabilitace Schopenhauerovy osvobozené subjektivní tvůrčí vůle jako svébytného tvůrčího principu a nové dynamické pojetí přírody i člověka rozvinuté Bergsonem.*“[148] V rámci této práce bude tento Padrtův postřeh několikrát potvrzen a podložen konkrétními důkazy.

V souvislosti s prozkoumáváním vztahu umělců z české expresionistické skupiny Osma k tvůrcům z předchozích generací je však zajímavé si právě na tomto místě položit otázku, zda je možné vytyčit nějakou souvislost mezi myšlenkami dvou výše zmíněných filozofů a díly tvůrců z generace 90. let.

Některé Bergsonovy filozofické myšlenky týkající se psychického děje kvalitativně utvářeného a proměňovaného fenoménem času zapojil do výkladu díla Antonína Slavíčka Karel Srp. Srp tvrdí, že Slavíček ztotožňoval „*diskontinuitní barevné skvrny s Bergsonovým* ‚vnitřním zachvěním‘“. Pro Slavíčka tyto barevné

skvrny údajně *„potlačovaly trvání, jež v jeho pojetí přestalo být souvislým tokem“*.[149] Právě v této souvislosti Srp cituje Henriho Bergsona: *„Nedělitelné trvání, jehož momenty se navzájem pronikaly, počíná se řediti na sérii kratších, tj. rychlejších záchvěvů, které se sice rovněž pronikají, ale tak, že se počíná rýsovati jejich individualita.“*[150] Srp z těchto Bergsonových myšlenek vyvodil závěr, že u barevné skvrny dochází k *„úplnému zastavení času“*, ve kterém se *„minulost ... úplně odloučila od přítomnosti“* a k novému pojetí prostoru, který je znovu vytvořen z *„úplně isolovaných okamžiků, lépe řečeno bodů“* a Slavíčkovu barevnou skvrnu označil za *„hranici vjemu a vzpomínky, mezi nimiž je podle Bergsona rozdíl podstatný, nikoliv stupňovitý.“*[151]

Toto upozornění na možný význam Bergsonovy filozofie pro způsob, jakým je v rámci Slavíčkových drobných olejových skic manipulováno s fenoménem času je v souvislosti s úvahami o českém ideovém milieu prvního desetiletí 20. století velmi důležitý.

V souvislosti s filosofií Schopenhauerovou bývá v uměleckohistorické literatuře zdůrazňováno, že měla na výtvarníky velký vliv především díky významu, který v ní byl umění přisouzen. Schopenhauerovo tvrzení, že nazíráním uměleckých děl se nám dostává jedinečné možnosti dosáhnout čistého poznání idejí, a alespoň na okamžik se vymanit z područí Vůle k životu a zapomenout na všechny strasti spojené s tyranií potřeb a pudů a s jejich ukájením, bylo nepochybně jedním z hlavních důvodů, proč Schopenhauerově filozofii umělci svou pozornost věnovali.[152]

V českém umění se ovšem setkáváme v osobě Maxmiliána Pirnera, malíře náležejícího do tak zvané generace Národního divadla, s příkladem fascinace tou částí Schopenhauerovy filozofie, která definuje a klasifikuje bídu a tragiku světa, ve kterém vládne Vůle k životu, která je jediným opravdovým bytím, „věcí o sobě“ a vše ostatní je jen objektivací, projektovanou do klamného světa zdání a představ za účelem ukájení potřeb a pudů diktovaných Vůlí k životu.[153] Pozornost věnovaná Pirnerem pesimistické složce Schopenhauerovy filozofie byla příznačná pro malířovu povahu a jeho celkové psychické naladění. Památce Arthura Schopenhauera věnoval velký akvarel *Homo homini lupus* (obr. 54), zobrazující

ženský akt, symbolizující krásu a pravdu, který je připoutáván ke kříži opicemi, jejichž počínání sleduje u paty kříže několik domácích zvířat. Celá scéna velmi názorným, alegorizujícím způsobem ilustruje tu část Schopenhauerova učení konstatující nemožnost vyššího poznání krásy a pravdy ve světě, ve kterém je vše zotročeno nízkými pudy a potřebami Vůle k životu. Způsob, jakým Pirner s inspirací Schopenhauerovými myšlenkami v tomto díle pracuje, se ve své nejvnitřnější podstatě se Schopenhauerovým pojetím umění rozchází, neboť Schopenhauer v knize *Svět jako vůle a představa* několikrát kritizoval alegorii v umění jako něco, co se s vlastní povahou tvorby neslučuje, neboť zpracovává materiál, který spadá do oblasti pojmového poznání, podléhajícího větě o důvodu a sloužícího tedy Vůli k životu. Pravé umění, zprostředkující vyšší poznání idejí, musí vycházet z instinktivního čistého zření podstaty věcí, nezatíženého ničím, co by podléhalo Vůli k životu. [154]

Schopenhauerovo jméno bylo v minulosti několikrát zmíněno v souvislosti s tvorbou jiného umělce z generace Národního divadla, malíře Jakuba Schikanedra.[155] V Schopenhauerově filozofickém systému je nebytí považováno za nejideálnější stav, vzdálený od všemocné a trvalé Vůle k životu, která si pro své potřeby zotročuje náš intelekt a nutí nás živořit a přežívat všechna příkoří a strasti. Ke stavu podobnému Schopenhauerem vytouženému nebytí, ke klidu, tichu, téměř dokonalé nehybnosti jako by směřovaly i některé figury z Schikanedrových obrazů s městskou tematikou.

Význam vlivu Edvarda Muncha na raná díla členů skupiny Osma je zcela neoddiskutovatelný, proto je vhodné upozornit na fakt, že také v díle tohoto seveřana se Schopenhauerovy myšlenky výrazným způsobem uplatnily. Petr Wittlich v souvislosti se Schopenhauerovou filozofií podrobně analyzoval dvě verze Munchovy litografie Urna z roku 1896 a dřevořez V mužském mozku z roku 1897. V schematizovaném obličeji s rozšklebenými ústy, který v litografii *Urna* (obr. 55) dominuje divoké orgiastické scéně odehrávající se v dolní části výjevu, žhne zvláštní žár. Plameny tohoto ohně šlehají také vzhůru k nebi a v jejich středu se zjevuje prosvětlený, melancholický obličej ženy s hluboko zapadlýma očima. Wittlich *Urnu*

považuje za volnou ilustraci základních představ Schopenhauerovy filozofie a žhnoucí sílu, ovládající celý výjev ztotožnil se *„schopenhauerovskou světovou Vůlí k životu, podstatou světa, lačnou objektivace, vyvolávající svým principem individuace jen utrpení a bolest"*. Hlavu vznášející se nad žhnoucím obličejem – urnou pak identifikoval jako *„schopenhauerovskou Představu světa, jejíž zmučený, ale také jakoby lehce pobavený výraz se zdá naznačovat té ambivalenci, kterou má intelekt v Schopenhauerově soustavě."*[156] Není pochyb, že tato interpretace je zcela legitimní a pro další kunsthistorická bádání nesmírně inspirativní.

Invenční kombinací některých poznatků Gösty Svaenea s výkladem Munchova dřevořezu *V mužském mozku* (obr. 56) v duchu Schopenhauerových myšlenek, dochází Petr Wittlich k dalším pozoruhodným poznatkům. Svaeneus uvedl tento Munchův dřevořez do souvislosti s jednou pasáží z prvního vydání Przybyszewského *Vigilií*: *„Než jsem tě uviděl, ležela jsi v neposkvrněné čistotě cudně v mém mozku, jako čistě nazíraná idea, ty svatá panno, která jsi nikdy neviděla temnotu mateřského klína."* [157] „Neposkvrněnou svatou pannu" z Przybyszewského *Vigilií* a vznášející se akt z Munchovy grafiky Svaeneus považuje za symbolické zobrazení ideje – představy, nejvyšší objektivace Vůle nepodléhající formám věty o důvodu v jejím transcendentním, hmotou a Vůlí nesvázaném stavu. Postřehl, že akt se vznáší v ornamentaci mozkových závitů jakoby balancoval na miskách vah. Labilitu této rovnováhy Svaeneus přirovnal k labilitě estetického stavu v Shopenhauerově filozofickém systému. Čisté nazírání ideje prostřednictvím uměleckého díla totiž může podle Schopenhauera potlačit Vůli k životu jen přechodně, ve vzácných okamžicích zapomenutí sebe sama. Stačí malé nachýlení misky vah a Vůle opět vítězně zavládne.[158]

Také v dřevořezu Mužská hlava pod ženským poprsím z roku 1898 (obr. 57) Munch mistrně parafrázoval jedno ze stěžejních témat Schopenhauerova učení. Tento grafický list, který vycházel ze zamýšleného keramického návrhu, je totiž jasným vyjádřením dominance pohlavního pudu, který Schopenhauer považoval za jednu z nejsilnějších zbraní Vůle k životu k zotročení světa. Munch zpracoval toto téma v několika verzích a je příznačné, že ženská figura vždy postrádá tvář, je

omezena jen na markantní znaky svého pohlaví. Muž jako individuum je tak postaven proti nadosobnímu vládnoucímu principu, což zcela odpovídá Schopenhauerově koncepci. [159]

Petr Wittlich dal do souvislosti s touto sérií Munchových grafik, které jsou podle něj v podstatě jakousi volnou ilustrací Schopenhauerových idejí, Maskaron, který v roce 1910 modeloval Ladislav Šaloun pro klenák nad vchodem do svého ateliéru (obr. 58). Na temeni Šalounovy masky klečí eroticky zvýrazněný ženský akt, tedy ikonografický motiv, klíčový pro významovou složku všech právě zmíněných Munchových grafických listů. Umístění nahého ženského těla do rozeklaného temene mužské hlavy má tedy nepochybně také odkazovat ke sváru dvou základních principů v Schopenhauerově filozofii. Srovnáme-li tvář masky s Schopenhauerovým portrétním daguerrotypem z roku 1854 (obr. 59), na kterém vidíme filozofův obličej díky mírnému předklonění z nadhledu, můžeme konstatovat, že Šalounova maska je s Arthurem Schopenhauerem vysloveně portrétně identifikovaná. Přihlášení se k inspiracím myšlenkami tohoto filozofa je tedy v případě Šalounova díla ještě otevřenější, než u Munchových grafických listů. Ladislav Šaloun byl jedním z mála umělců generace 90. let, který projevoval opravdu živý zájem o filozofické otázky. V jeho teoretických poznámkách, publikovaných později v časopise *Dílo*, nacházíme řadu myšlenek inspirovaných filozofií Friedricha Nietzscheho a Benedetta Croceho. Na základě analýzy Šalounových děl a písemných zápisků můžeme vytknout paralelu s jednou Schopenhauerovou tezí, vyslovenou v souvislosti s definicí sochařství v knize *Svět jako vůle a představa*. Schopenhauer zde navázal na svůj názor na sochařství jako přiměřené přitakání Vůli k životu a rozšířil jej o vymezení možnosti sublimovat sexuální pud skrze „zobjektivněné" sochařské dílo: „*Totéž, zůstane-li neodloučeno od Vůle, dává pohlavní pud s jeho výlučným výběrem, tj. pohlavní lásku, právě toto, je-li pomocí abnormálně převažujícího intelektu odloučeno od Vůle a přece zůstane činným, se stává objektivním smyslem pro krásu lidských tvarů převedených do těch největších sochařských děl.*"[160] Šaloun ve svých teoretických zápiscích vyjádřil názor, že umělec musí chápat své umění pudově, musí se v ně vcítit a musí přehlušit suchý rozum citem, což ovšem můžeme

vztáhnout jak k výše zmíněné Schopenhauerově větě, tak k názorům Nietzscheho, kterými se Šaloun nechával také inspirovat. Za zhmotnění Schopenhauerovy teorie sublimace sexuálního pudu v citu pro smyslnou krásu plastiky můžeme považovat Šalounovy sochy Salambo, Matho a Čert a Káča, které jsou nepochybně nejerotičtějšími díly českého secesního symbolismu vůbec.

Mezi českými sochaři secesního symbolismu můžeme nalézt ještě jednoho umělce, který byl s Schopenhauerovými myšlenkami, byť zprostředkovaně, seznámen a transformované je zakomponovával do obsahové složky svých děl. Tímto autorem je František Bílek, který sochu Úžas z roku 1907 autorsky okomentoval jako vyjádření „*úžasu nad velikostí a krásou vesmíru*". Parafrázoval tím názory svého přítele, básníka Otokara Březiny, které byly formovány silným Schopenhauerovým vlivem. V roce 1900, v odpovědi na první Bílkův dopis poskytl Březina sochaři tuto volnou definici umění: „*Z těchto stanovisek dívám se i na umění, které jest mi jazykem, jímž duše vyslovuje svůj úžas z kosmu, do něhož je zajata, svou bolest a kajícnost, extasi své motlitby a naděje a sladkost mystického objetí všech nesčíslných bratří; umění je vlastní, vnitřní řečí člověka, ztracenou a v bolestech znovu nabývanou, schopnou nadzemského zvýšení, serafického rozjasnění, hvězdné lehkosti.*"[161] Březinovo „*zajetí v kosmu*" lze chápat ve smyslu Schopenhauerovy pesimistické teze o nadvládě Vůle, zaklínající vše do svých objektivací. Za zcela jednoznačné rozvedení Schopenhauerovy definice osvobozující moci umění můžeme považovat Březinovu vizi „*umění, schopného nadzemského zvýšení, serafického rozjasnění, hvězdné lehkosti*". Úžas, který Březina v dopise Bílkovi povyšuje na hlavní impuls k tvorbě, konečně souvisí se Schopenhauerovou charakteristikou tvůrce, jenž má geniální schopnost prohlédnout podstatu světa, oprostit se od jeho vnějších jevů, tedy nízkých objektivací Vůle a své objektivní zření pravdy i úžas z něj zprostředkovat svým dílem. Schopenhauerovský umělec se mění v Březinových úvahách a posléze v Bílkově díle v „zasvěcence", zprostředkovatele vyšší, na vnějším světě nezávislé pravdy. Toto své umělecké poselství poznané ideje svěřuje Bílek formě stylizované a ideoplastické a splňuje tak

zcela Schopenhauerův požadavek nezávislosti uměleckého díla na relacích vnějšího světa jevů.

Otokar Březina, Bílkův inspirátor a zprostředkovatel Schopenhauerových myšlenek, pro sebe objevil nejdůležitější dílo tohoto filozofa *Svět jako vůle a představa* ve svých 24 letech, tedy v tomtéž roce, kdy zahájil svoji dráhu literáta. V dopise Františku Bauerovi z 13. září 1892 píše: „*Největší životní moudrost nalezl jsem v Schopenhauerově negaci.*" Schopenhauerovo dílo označuje za „*odkaz budoucímu lidstvu... nedostižný pentateuch negace.*"[162] Naprostá fascinace Schopenhauerovou filozofií vydržela Březinovi přibližně čtyři roky, je však nepochybné, že schopenhauerovské myšlenky pro něj byly v jednom z necitlivějších období jeho života natolik zásadním zdrojem podnětů, že zanechaly stopy v jeho světonázoru i pojetí umělecké tvorby po celý život. Březinův odvrat od Schopenhauerova pesimismu a voluntarismu byl nasměrován k „*pozitivnějším názorům evolučním*", podníceným dle jeho vlastních slov Fichtem, ale s velkou pravděpodobností také Nietzschem, jehož vliv se u Březiny počíná projevovat v roce 1895, kdy mu František Václav Krejčí zapůjčil knihu *Also sprach Zarathustra.* V jednom z dopisů Anně Pamrové z roku 1896 Březina píše v souvislosti se Schopenhauerem: „*A přece neřekl všechno. Hlavní zamlčel, toho nejdůležitějšího si vědom nebyl: vývoje, jímž prochází pozemský život k čistším a vyšším útvarům. V tom stál nad ním vysoko Fichte, který se mu uměleckou silou sugestivní exprese a hloubkou intuitivních proniknutí v tajemství nevyrovnal.*"[163]

Po Březinově schopenhauerovském období tedy následovalo důkladné studium Nietzscheho, z jehož myšlenek pro sebe dokázal vytěžit maximum.[164] Urs Heftrich však upozornil na fakt, že Březina nechoval k Nietzscheovi v žádné fázi svého setkání s ním tak bezvýhradný obdiv, s nímž se na počátku upínal k Schopenhauerovi. Svůj žákovský vztah k Schopenhauerovi, Baudelairovi, Mallarméovi a Shellymu Březina vyjádřil tím, že je nazval „mistry", Nietzschův vliv na svou osobu však zhodnotil velice záhy (už roku 1896) dokonce jako negativní.[165] O Březinově trvale vřelém vztahu k některým Schopenhauerovým myšlenkám svědčilo také jeho vysoké ocenění prvotiny generačního soukmenovce členů skupiny

Osma Ladislava Klímy *Svět jako vědomí a nic* z roku 1904, která je Schopenhauerovými názory, jak ostatně napovídá již sám název, prosycena.[166]

Přesun zájmu od pesimistického a skeptického Schopenhauera k vitalistickému a extatickému Nietzscheovi můžeme na přelomu 19. a 20. století sledovat u celé řady uměleckých osobností. Nepochybně souvisel s vědomou snahou oponovat pesimismu a subjektivismu, příznačným pro ideovou atmosféru 90. let 19. století. V českém prostředí se ovšem s jednoznačným favorizováním Nietzscheho, jehož vitalistická koncepce poskytovala východisko z Schopenhauerem načrtnutého utrpení bytí, setkáváme už v 90. letech v okruhu dekadentů, u kterých by se dalo předpokládat sympatizování s pesimističtějším a skeptičtějším konceptem Schopenhauerovým.

Přestože na stránkách *Moderní revue* daváli čeští dekadenti prostor obdivovaným evropským myslitelům, kteří přicházeli z prostředí, kde Schopenhauerovy ideje působily nesmírně vlivně[167], v textech samotného Arnošta Procházky, Miloše Martena a Jiřího Karáska ze Lvovic byl Schopenhauerův pesimismus jednoznačně zavrhován.

Jak již bylo řečeno, redakce *Moderní revue* udržovala kontakty s polským symbolistou a dekadentem Stanislawem Przybyszewským, v jehož textech můžeme přes veškerý obdiv Nietzscheho myšlenek identifikovat ještě jednoznačný vliv Schopenhauera, který se odrazil především v Przybyszewského sexuálním pesimismu. V románu *Auf den Wegen der Seele* z roku 1897 napsal: „*Láska je tou nejhlubší bolestí a sexuální pesimismus tou nejhlubší nenávistí mužské duše, která se při styku se ženou vždy stává nicotnou a poskvrněnou.* [...] *Žena je totiž zlo, vášeň, neklid, matka hereze, čarodějnice, sabat, žena je sám satan.*“[168] Z těchto Przybyszewského vět k nám jednoznačně promlouvá misogyn Schopenhauer, filozof, který sexuální pud označil za jeden z nejzhoubnějších prostředků zotročující Vůle k životu, a genitálie dokonce považoval za sídlo tohoto neblahého zdroje všech životních strastí.

Problematický vztah k vlastní sexualitě a k ženskému pohlaví, jaký Przybyszewski popsal v knize *Auf den Wegen der Seele*, podněcoval k naprosto

mimořádným výkonům Edvarda Muncha, který Przybyszewského znal z okruhu Berlínské bohémy. Przybyszewski nebyl jediným umělcem z tohoto dekadentního kroužku, který do svých děl projektoval myšlenky Arthura Schopenhauera. Hans Taub upozornil také na celou řadu schopenhauerovských motivů v díle jiného významného člena Berlínské bohémy, dramatika Augusta Strindberga.[169] Je tedy zřejmé, že Schopenhauerovy ideje cirkulovaly ve společnosti intelektuálů, scházejících se v berlínské vinárně U černého selete, nesmírně živě a podněcovaly k velkým uměleckým činům.

Žádná z těchto skutečností ovšem nebyla reflektována v kritikách a textech dekadentů z *Moderní revue*. Jak Miloš Marten, tak Jiří Karásek ze Lvovic se velmi záhy ztotožnili s pozdními Nietzscheovými filozofickými názory a zcela v jejich duchu zavrhli základní myšlenky Schopenhauerova učení. Jiří Karásek ve svém článku Za Friedrichem Nietzschem zdůraznil Nietzscheův pozdější myšlenkový odklon od jeho dvou duchovních vůdců mládí, Schopenhauera a Wagnera: „*Stal se* ‚filozofem imbecilních', *on jenž miluje Schopenhauera jen proto, že bystré umění jeho slova popírá princip smrti, jehož je Schopenhauer hlasatelem, jenž staví se proti druhému svému milenci, Wagnerovi, jen proto, že ideál Parsifala – je pasivnost, mdloba, pokání, umrtvení všech instinktů, kdežto Nietzsche tou měrou miluje životní pud, že nenávidí i soucitu jako činitele jej oslabujícího, činícího* ‚bolest nakažlivou' […] *Nietzsche, jehož styl není koženou periodou psanou brkem Kantovým, ale vibrujícím temperamentním slohem umělce.*"[170]

Podobně jednoznačně a jednostranně pochopil odklon Nietzscheových pozdějších děl od tezí Schopenhauerovy filozofie také Miloš Marten a vyvodil z tohoto ne úplně přesného výkladu zjednodušené kontrastní vnímání obou filozofů. Jeho sympatie se opět samozřejmě přiklonily na stranu Nietzscheho. Ve své studii K renaissanci tragoedie se Marten zamýšlel nad žánrem tragédie, a ačkoliv vycházel z Nietzscheova díla *Zrození tragédie z ducha hudby*, ve kterém jsou ještě velmi patrné silné vlivy Schopenhauerových myšlenek, soustředil se pouze na to, co v jeho očích Schopenhauerovo učení naprosto negovalo: „*Kdo zakusil onoho orgiastického citu, oné více než lidské zvůle chvil, kdy nejděsnější masky osudu, černé a zlaté na*

žlutém západním nebi, tančí před našimi zraky tanec smrti, proměněný v nádherné divadlo, pro toho ztrácí hrůza bytí ničivou moc. Proto mohl druhý filosof tragiky, Schopenhauer, viděti cíl tragického dojetí, vykupující, očistnou moc této imaginární zkoušky ohněm – katharsi – v resignaci... Ale resignace není vyzněním tragické sugesce. Jak by pak mohla býti tragoedie nejen apotheosou, nýbrž i buditelem heroismu, excitativem národní energie, jako např. řecká? Schopenhauer se mýlí, protože bere fatalitu za ethickou kategorii jako Stagirita a po něm scholastika, ustrašená invasí subtilních idejí z Východu. Ale fatalita, toť zkratka, symbol děsu, který člověk pociťuje před podstatou svojí existence, absolutného citu života, kterým se zachvěje, když se činem nebo myšlenkou přiblíží k samému středu bytí... Promísený, strašný a krásný děj vzniku a zániku, vodopád, jímž se řítí substance životů a jenž nemá břehů, abychom se jich zachytili – toť věčná Orgie přírody, vesmíru celého, chcete-li; tragoedie se svými dvěma póly, fatalitou, budící hrůzu, a heroismem, budícím rozkoš... K heroismu nestačí, aby kdo snesl tragický osud; třeba jej milovati, spíti se jím, vložiti do něho smysl a cíl svého života... A toto zvýšení, ne popření vůle k životu, tvoří katharsi."[171]

Jak Karásek, tak Marten soustředili svou pozornost pouze na jednu část Nietzscheovy filozofie a vytvářeli tak poněkud zkreslenou představu o jednoznačném imoralismu, antikřesťanství a blasfemičnosti jeho myšlenek. Podle stejného klíče vyselektoval Arnošt Procházka v rámci Nietzscheových textů stati, které od roku 1895 prezentoval ve vlastním překladu na stránkách *Moderní revue*.[172] V roce 1902 pak Procházka vydal Nietzscheovy pozdní spisy proti Wagnerovi, což nás znovu přesvědčuje o tom, že čeští dekadenti vnímali a přijímali především pozdní část Nietzscheova díla a zdůrazňovali její protischopenhauerovské (a tím pádem samozřejmě i protiwagnerovské) zaměření.

Stejným způsobem nahlížel na Nietzscheovu filozofii František Xaver Šalda, vůdčí osobnost generace 90. let, jehož jméno bylo ve sféře myšlenkových výbojů do oblasti výtvarného umění svázáno především s časopisem *Volné směry*: „*Velký čin Nietzschův, jehož dosah tuším docení až budoucí, jest, že proti Schopenhauerovi a uměleckým kvietistům napověděl, jak tragedie jest dílo životního opojení a životní*

radosti, a že z ní nevyvěralo uklidnění a osvobození od vůle životní, nýbrž nové hlubší její rozdmýchání."[173]

Ve studii Tvůrčí činy, která byla ve *Volných směrech* publikována v roce 1912 Šalda označil stav umělce, ve kterém se nachází v okamžiku tvorby, za „*svaté šílenství*", přisoudil mu prvek „*nadrozumového, irracionálna*"[174]. V tomto Šaldově tvrzení můžeme jednak vidět ohlas Nietzscheova pojetí umělce jako asociální bytosti, jejíž novátorský potenciál pramení z nespokojenosti se stavem věcí, ale zároveň se v něm může ještě ozývat Schopenhauerova definice uměleckého génia, který svým čistým, objektivním zřením proniká do oblastí lidem ovládaným Vůlí zapovězených a touto zotročenou většinou je chápán jako zjev nenormální.[175]

V souvislosti s filozofickými preferencemi umělců a teoretiků generace 90. let se zmíním ještě o filozofovi Františku Václavu Krejčím, jednom ze signatářů manifestu České moderny z roku 1895. Krejčí byl autorem redukovaného překladu Nietzscheovy knihy *Also sprach Zarathustra*, který vyšel pod názvem *Tak mluvil Zarathustra* v roce 1896 v nakladatelství časopisu *Rozhledy*. Výběr obsahoval 24 kapitol z 81 a už z toho důvodu rozhodně nemohl podat objektivní pohled na Nietzscheovo učení. Krejčí svým výběrem zdůraznil především Nietzscheův aristokratismus, odpor k ustavené morálce, dále jeho nenávist ke křesťanství, averzi k dnešnímu státu a jeho akcentování volného individuelního rozvoje. Zásadní Nietzscheovy myšlenky, jako požadavek permanentního sebepřekonávání, učení o životě jakožto vůli k moci, o amor fati, o věčném návratu a o smrti Boha, se po Krejčího zásahu naprosto vytratily.[176] V mnohém podobně zjednodušující pohled na Nietzscheovu filozofii Krejčí nabídl také v přednášce, kterou proslovil ve Spolku výtvarných umělců Mánes 12. 5. 1903 a která později vyšla knižně pod názvem *Věčné jitro v umění*. Zamýšlel se v ní nad fenoménem pokroku v dějinách umění a za vydatné pomoci několika Nietzscheových myšlenek (přitakání Vůli k životu, umění jako rozkoš existence, hluboké prožití smutku, slz a spalujícího žáru vášně, zavržení křesťanské morálky jako škodící umění etc.), vytržených z kontextu jeho díla a mnohdy zdeformovaných, dospěl k závěru, že pokrok v umění neexistuje a stav, který v opravdovém a ryzím umění panuje, označuje „*věčným jitrem*".[177]

Kritika předchůdců – vymezení se vůči minulosti

Pokusila jsem se naznačit, že generace předchůdců některými aspekty své tvorby a částí svých životních názorů napomohly vytvořit vhodné prostředí a předpoklady pro krystalizování radikálních uměleckých i společenských názorů mladých umělců z okruhu skupiny Osma. Upozornění na některá společná tvůrčí a světonázorová stanoviska jsem považovala za důležité, neboť může napomoci přehodnotit všeobecně rozšířené přesvědčení o názorové propasti, zející mezi oběma generacenmi. Toto vnímání tvorby umělců z generace Osmy a Skupiny v naprostém kontrastu k umění tvůrců z okruhu Spolku výtvarných umělců Mánes bylo posíleno diskusí o zakladatelských osobnostech českého moderního umění, podnícenou koncem padesátých let výstavou *Zakladatelé moderního českého umění*. Autoři této výstavy, Miroslav Lamač a Jiří Padrta prezentovali jako zakladatele členy generace Osmy a Skupiny, zatímco Jiří Kotalík, který byl jejich oponentem, spatřoval vlastní východiska našeho moderního umění již v tvorbě generace devadesátých let 19. století.

Nehodlám bagatelizovat názorové rozdílnosti mezi oběma generacemi. Samotní členové skupiny Osma začali ve svých kritikách záhy vyjadřovat velmi ostře své odmítavé stanovisko vůči tvorbě svých starších kolegů.

Nejvyhrocenější podobu získal generační konflikt v souvislosti s kauzou oslí malby Boronaliho, vystavenou v roce 1911 u Topiče. Fiktivní osobnost umělce Boronaliho, reprezentovaná obrazem, který za přítomnosti notářů a žurnalistů namaloval na podmalované plátno svým ocasem osel, byla ve Francii stvořena za účelem zdiskreditování tvorby nejmladších umělců, navazujících na Cézanna, Gauguina a další postimpresionisty. Pobouřený Kubišta v článku reagujícím na výstavu Boronaliho díla u Topiče viděl celou záležitost v kontextu svého vlastního

momentálního usilování o překonání náhodností a nahodilostí v obraze jasným kompozičním a konstruktivním řádem: „*Měl tu být zesměšněn směr známý u nás z loňské výstavy expresionistů; ostří tohoto nože se však obrací víc proti dřívějšímu způsobu malování, náhodnému, neuvědomělému, tzv. spontánnímu, a je-li už nějaký umělecký směr parodován, je to jen impresionismus, a vychází-li někdo nedotčen, je to právě nová snaha po komposici, disciplině a stylovosti.*“ Odmítavý názor na tvorbu umělců z okruhu SVU Mánes, na které Kubišta v tomto článku především útočil, vyjádřil v řadě dalších kritik.[178]

Kritika faktu, že „*v době, kdy se s impresionismem počítá už jako s odbytou věcí, u nás se ještě správně impresionisticky nezačalo malovat,*“[179] byla Kubištou vyslovena dokonce už v roce 1909 v jednom z prvních teoretických textů, které Kubišta publikoval. Útok na způsob práce českých krajinářů z generace devadesátých let se objevil také v Kubištově článku Claude Monet a impresionismus, kde Kubišta poznamenal, že Monetův obraz není, „*při veškeré lyričnosti náhodnou směsicí skvrn, nýbrž disciplinovaným celkem,*“[180] což byla výtka namířená nepochybně na tvorbu Antonína Slavíčka, potýkajícího se v době vzniku Kubištova článku neúspěšně s formální výstavbou a kompozicí svých obrazů svatovítské katedrály.

Právě tento požadavek disciplinovanosti a řádu přiměl Františka Xavera Šaldu v článku Starý a nový Mánes polarizovat umělecká stanoviska obou generací a postavit proti sensualismu, smyslovosti, spontánní improvizaci generace devadesátých let intelekt, duchovnost a tvůrčí logiku generace Osmy a Skupiny.[181]

Názor, že „*za impresionismus se nejen může jíti, nýbrž se přímo jíti musí*“, že „*dnešní nebo zítřejší umělecké dílo může býti, má býti vyšší, syntetičtější, polyfonnější*“ zastávali již členové generace 90. let. Tyto úryvky z anonymní poznámky, která se objevila v jedenáctém ročníku *Volných směrů* (1906-1907), redigovaných Františkem Xaverem Šaldou a Vladimírem Županským, dokládají že požadavek syntézy považovali za oprávněný již tvůrci z okruhu Spolku výtvarných umělců Mánes. „Mánesáci“ se ovšem stále ještě domnívali, že aby bylo syntézy

dosaženo, dílo *„musí býti vždycky složeno s poctivostí a ryzostí impresionismu vlastní“*.[182]

Víra, že dalším stupněm v rámci vývoje moderního umění bude styl, odvozený z impresionismu rozvíjením některých jeho složek, korespondovala se zaujetím Františka Xavera Šaldy a jeho dalších generačních soukmenovců evolucionalistickými modely dějin umění, tak jak byly na přelomu 19. a 20. století formulovány v textech Richarda Muthera, či Camilla Mauclaira. Naproti tomu v názorech umělců z generace Osmy tušíme ocenění diskontinuitní úlohy velkých umělců postimpresionismu v rámci dějin moderního umění.

Negativní stanovisko vůči impresionismu (a v podstatě vůči umění přelomu století všeobecně) tedy zaujali členové Osmy, hned ve svých prvních teoretických textech, které začali publikovat od roku 1909. Kubišta i Filla zahájili paralelně aplikaci svých názorů, prezentovaných v kritikách a článcích, na svou vlastní tvorbu. V dílech řady umělců generace Osmy a Skupiny je od roku 1909 patrná snaha o formulaci jasného řádu obrazové výstavby a ukáznění výtvarné řeči. Už Kubištova Továrna z roku 1908 (obr. 60), Benešova Krajina z Michle z téhož roku (obr. 61), či o něco pozdější Kubínův Pont Neuf (1910-1911) (obr. 62) dokládají snahu umělců vzdálit se od sensualistické expresivity převádějící smyslový vjem na plátno temperamentně exaltovaným rukopisem a barvou a naopak definovat v díle jasnou obrazovou strukturu.

Co tento fakt znamená ve vztahu k otázce českého expresionismu? Rozhodně nemůžeme připustit, že teprve od tohoto momentu, ve kterém mladá generace zaujala jasné „protiimpresionistické“ stanovisko, lze uvažovat o začátku existence českého expresionismu. Díla jako Fillův obraz Za městem (1908), Kubištova Krajina se stromořadím (1908), Nádraží (1907), či Periferie (1908), Benešovy Holešovice (1906-1908), Zrzavého Vrby na louce (1907) a Pitteremanovy Včelíny (1908-1910) vykazují jednoznačně kvality expresionistického díla, ačkoliv je v nich ještě patrný vztah jejich autorů k impresionismu a secesnímu symbolismu.

Je tedy zcela zřejmé, že schématické vnímání expresionismu jako směru jednoznačně negativně reagujícího proti impresionismu, nelze na situaci českých

dějin umění začátku 20. století aplikovat. Jakým způsobem je však možné poměr tvorby obou generací českých moderních umělců vymezit? Jak definovat podstatu expresionistické tvorby generace skupiny Osma, ať už tu sensualisticky zaměřenou, nebo tu usilující o obrazový řád a logickou skladebnost obrazu? Existuje nějaké společné pojítko mezi oběma typy expresivity? Na všechny tyto otázky se pokusím odpovědět, ovšem nejprve bych ráda pro srovnání stručně nastínila aspekty obdobného generačního konfliktu v Německu.

Němečtí a rakouští expresionisté – antiteze a kontradikce obsahů a forem minulosti

Jak již bylo řečeno, v Německu bylo pohlíženo na expresionismus jako na bytostně antinaturalistický, tedy také antiimpresionistický směr od chvíle kdy byla diskuse o něm v teoretických a kritických kruzích zahájena. (viz pozn. 27) Toto apriorní chápání tvorby expresionistů ztížilo situaci všem jejím pozdějším vykladačům, neboť celá řada ryze expresionistických děl se svojí formální či obsahovou složkou k uměleckému odkazu přelomu století evidentně hlásila.

Jedním z prvních teoretiků, který se intensivně začal zabývat tímto komplikovaným aspektem německého expresionismu byl Donald E. Gordon. Odhalil, že schématické a generalizující nahlížení antinaturalistického a antiimpresionistického zaměření německých expresionistů hlásané jako nezpochybnitelný fakt ještě některými badateli na začátku 80. let[183], úzce souvisí s jiným uměleckohistorickým stereotypem, podle kterého je expresionismus nevlastnějším projevem německé národní tradice a kultury. Gordon naopak zdůraznil, že už *„pozdní Monet dosáhl chromatické jasnosti, raný Schmidt-Rottluff tuto jasnost jen posunul na hranici křiklavosti. Už Signac úder štětce prodloužil, Pechstein toto prodloužení pouze zvýraznil. Už Cross používal komplementární odstíny barev a van Gogh pracoval s pastózním nánosem, Němci pouze tyto dva elementy ve své tvorbě zkombinovali.“*[184] Některá raná díla Karla Schmidta-Rottluffa (obr. 63), Emila Noldeho (obr. 64) a Maxe Pechsteina (obr 65), vzniklá v rozmezí let

1907-1909 potvrzují Gordonovo tvrzení. Navázání na impresionismus je v nich zcela zřejmé.

Němečtí a rakouští expresionisté ve svých dílech ovšem stejnou, ne-li větší měrou odkazovali také k tvorbě svých domácích uměleckých předchůdců. Například Max Pechstein s Emilem Noldem se ve svých dílech několikrát odvolávali na naturalistické, expresivně akcentované obrazy Lovise Corintha, Egon Schiele se po celé rané období své tvorby vyrovnával s tvorbou svého učitele, secesního symbolisty Gustava Klimta. Gordon v případě všech těchto paralel, které zmiňuje a důkladně rozebírá v knize *Expressionism. Art and Idea*, ovšem zároveň upozorňuje na fakt, že odkaz vzorů expresionisté ve svých dílech přetransformovávali natolik, že jejich reakce může být označena za antitezi.

V souvislosti s osobností Ernsta Ludwiga Kirchnera zmiňuje Gordon několik jeho parafrází děl Edvarda Muncha. Zcela přiznaným komentářem Munchova Večera na ulici Karla Johanna (obr. 67), je Kirchnerův obraz Ulice z roku 1908 (obr. 66). Zjevnost výpůjček z tohoto Munchova obrazu je podle Gordona zamýšlená jako zdůraznění zásadnosti, s jakou byly v Kirchnerově díle přetransformovány. Fauvisticky výrazná barevná orchestrace má divákovi sugerovat zastaralost Munchova symbolismu a tím potvrdit statut Kirchnerova obrazu jako moderního a novátorského.[185]

Podobným podvratným způsobem nakládá například Emil Nolde s inspiracemi tvorbou Maxe Liebermanna. V roce 1911 namaloval Nolde obraz Dvanáctiletý ježíš v chrámě (obr. 68), kterým zareagoval na Liebermannův stejnojmenný obraz (obr. 69), vystavený v roce 1907 na přehlídce spolku Berlínské secese, které se naposled účastnil také sám Nolde. Negování jednotlivých složek Liebermannova obrazu uplatnil Nolde v rámci svého vlastního díla[186] v okamžiku, kdy se s Liebermannem dostal do ostrého konfliktu, který vyústil v Noldeho opuštění Berlínské secese a v Liebermannův odchod z předsednického postu spolku.[187]

Motivickou složku zachoval nezměněnou také Max Pechstein ve své variaci (obr. 70) na Autoportrét s kostrou od Lovise Corintha (obr. 71), který ovšem negoval v rovině významové. Corinthův obraz pracuje se zvolenými atributy jako s tradičním

„memento mori", prezentovaným v podobě jakési „pozitivistické alegorie", sdělující divákovi poselství díla jasnými signály spočívajícími na povrchu iluzivně zobrazené reality. Oproti tomu Pechstein zpracovává téma v symbolické rovině „tance smrti", spojujícího v těsném objetí rozkoš a smrtelnost. Evokací Corinthova díla a jeho antitezí Pechstein připomněl nealegorickou realitu smrti, zakušenou na bojištích první světové války.[188]

Antitezi estetizovaného secesně symbolistního díla Polibek Gustava Klimta (obr. 72) viděl Gordon oprávněně v Schieleho obraze Kardinál a jeptiška (obr. 73). Schiele drasticky deformuje Klimtovy efektní dekorativně pojaté obrazové prvky a povědomou formu naplňuje radikalizovaným obsahem, tématizujícím nietzscheánskou substituci křesťanského Boha kultem sexu.[189]

Metodu popírání podstaty původní inspirace němečtí expresionisté uplatňovali podle Gordona i v rovině obsahové. Kandinskij sice ve své knize *O duchovnosti v umění* čerpal z theosofických pramenů, zároveň ovšem jejich popíráním dospíval k pozoruhodným závěrům. Metodu antiteze užíval také Franz Marc ke vzdálení svých idejí od původních symbolistních inspiračních zdrojů.[190]

Princip, na základě kterého němečtí umělci s citovanými vzory, ať už v rovině motivické, obsahové, nebo formální pracovali nazývá Gordon „reaktivitou". Vztah německých expresionistů k inspiračním pramenům pak považuje za ambivalentní, nesoucí v sobě nenávist i lásku.[191]

Sám Gordon si byl vědom toho, že jeho teorie si nemůže nárokovat všeobecnou platnost nepřipouštějící existenci výjimek. I v generaci expresionistů nalézáme příklady nekonfliktního přístupu ke zvoleným vzorům. Srovnáme-li obraz Maxe Beckmanna Výjev ze zkázy Messiny z roku 1909 (obr. 74) se dvěma o dva roky staršími díly Lovise Corintha (obr. 75, 76), musíme dojít k závěru, že mladý expresionista užil corinthovskou exaltovanou výtvarnou formu za účelem posílení výrazu vlastního díla ve stejném duchu, jak s ní manipuloval samotný Corinth.

Také v rané tvorbě pozdějšího člena skupiny Brücke Otty Muellera (obr. 77) můžeme vidět přímé navázání na dílo Franze von Stucka (obr. 78) a Ludwiga von Hofmanna (obr. 79). Antitezi nepodroboval Mueller díla svých vzorů ani později,

když vytvořil abstrahovaný a schematizovaný figurální typ, který Stuckův a Hofmannův tělesný kánon stále silně evokoval.

Příkladů potvrzujících možnost jiného přístupu německého expresionisty k umělckým vzorům bezprostřední minulosti by se jistě dala najít ještě celá řada. Gordonovu myšlenkovou konstrukci však můžeme považovat za zevšeobecňující, jednotící princip, postihující většinovou orientaci německého expresionismu jako celku.

Český expresionismus – antiteze, či rozvedení?

Zamyslíme-li se nad poměrem děl českých expresionistů k tvorbě předchůdců, musíme konstatovat, že moment antiteze, popření či negace vzorů, tak jak ho v rámci německého expresionismu definoval Donald E. Gordon se zde až na vzácné výjimky nevyskytuje.

I mezi českými Němci se setkáváme s nekomplikovaným vztahem k uměleckým příkladům minulosti, které jejich kolegové z Německa bez skrupulí negovali. Max Liebermann a Lovis Corinth ovlivnili začátky českoněmeckých malířů Georga Karse a předčasně zemřelého Maxe Horba, o čemž se můžeme přesvědčit například srovnáním Corinthova díla z roku 1891 Pohled z okna ateliéru (obr. 80), Karsova obrazu Glockengiesgerwall v Hamburku (obr. 81) a Horbova Náměstí (obr. 82). Kars s Horbem užívají, podobně jako Corinth, uvolněný štětcový rukopis a pracují s momentem velkorysého nadhledu, který velkoměstskou scenérii odosobňuje a umožňuje divákovi vnímat její rozmáchlé sensualistické podání. Snaha po jakémkoliv parodování či popírání respektovaného malířského vzoru zde není patrná.

V rané tvorbě členů Osmy nalézáme reakce na francouzský impresionismus a neoimpresionismus v mnohem menší míře než v dílech jejich německých generačních soukmenovců. Ojedinělým přímým navázáním na Moneta (obr. 83) je Stoh slámy Otakara Kubína (obr. 84), který ovšem představuje mnohem méně inovativní, či antitetický přístup k impresionistické inspiraci, než raná díla

německých expresionistů navazující na stejné zdroje. Aktualizaci, nebo dokonce negaci formální či obsahové složky díla nenacházíme ani v Kubínových a Kubištových obrazech navazujících na Gauguina (obr. 85) a Van Gogha (obr. 86, 87).

Ve vztahu k domácím vzorům, pokud se k nim ve svých raných dílech odvolávali, nezaujímali mladí čeští expresionisté o nic vyhrocenější postoj. Jak bylo zřejmé ze srovnání, která jsem již uváděla na jiném místně, raná díla členů skupiny Osma operovala s barevnou exaltací a pracovala s hustými pastami, nanášenými na plátno energickými údery štětce, tedy využívala postupů expresivního vystupňování výrazu, ověřených před tím již v dílech Slavíčkových a Lebedových. Ve chvíli, kdy si mladí umělci ujasnili svá negativní stanoviska vůči nedostatečně ukázněnému přístupu umělců generace 90. let k výtvarné formě, vydali se zcela opačným směrem, vstříc logické výstavbě obrazu a hledání univerzálního řádu. K negaci tedy nedospěli evokací forem a obsahů předchůdců a jejich následným popíráním, ale uvědomělým následováním zcela opačně orientovaných uměleckých cílů.

Těžili-li umělci nastupující na českou výtvarnou scénu v prvním desetiletí 20. století z rezervoáru motivů a témat symbolismu, dovedli je obohatit o osobitost subjektivní vize, velmi zřídkavě se však uchylovali k jejich popření, zesměšnění, či významovému převrácení.

Jak správně poznamenal Donald E. Gordon, popíráním tvůrčího úsilí svých předchůdců dospěl německý expresionismus zákonitě na hranici popření sebe sama.[192] V českém prostředí se s podobně radikálním útokem na předpoklady a zdroje vlastního umění setkáváme skutečně jen naprosto výjimečně. Příkladem podobného anarchistického a svatokrádežného přístupu ke kořenům vlastní tvorby je v českém prostředí raná tvorba Josefa Váchala a Jana Zrzavého, hlásících se v rámci skupiny Sursum nezastřeně k odkazu symbolismu. Některá Váchalova raná díla můžeme ovšem považovat za ironický komentář citovaných autorů, či dokonce za „gordonovskou" antitezi jimi prezentovaných názorů. Váchalův Zázrak v katedrále z roku 1909 (obr. 88) evokuje volbou tématu i jeho zpracováním kresbu Františka Bílka Úžas (obr. 89), vzniklou v tomtéž roce jako již zmiňovaná Bílkova

stejnojmenná socha. Volba dějiště Váchalovy grafiky byla s největší pravděpodobností ovlivněna také umělcovou čtenářskou zkušeností. Podobně jako lept Probe ze stejného roku, odráží Zázrak v katedrále hluboký dojem, kterým na Váchala zapůsobil román *Katedrála* Jorise Karla Huysmanse.[193] Tím, že Váchal zachytil v rámci mystické události jakési transcendence z celého procesu nepříliš reprezentativní okamžik, kdy z oběti titulního zázraku zůstávají ve sféře obrazu nedůstojně již pouze nohy, ovšem byly oba symbolistní inspirační prameny, jak Bílkova kresba, tak Huysmansův román, jednoznačně významově popřeny. Váchalovo dílo není prodchnuto symbolistním mysticismem, ani dekadentní náladou, je antitezí obou citovaných zdrojů.

Petr Wittlich poznamenal, že u Váchala sloužilo všechno výtvarné umění záznamu vnitřní psychické energie, která byla podle něj *„projevem mocnější kosmické síly, vizualizované expresivními figurami a představami, magicky adresovanými šokovanému divákovi.“* V tom vidí Wittlich dynamizaci té *„představy dekorativní plochy, ke které došla česká moderna již dříve.“*[194] Je možné uvažovat o tom, zda Zrzavý nedospěl v některých případech dynamizace přejaté dekorativní plochy českého umění přelomu století až k její antitezi. Když v Pláni astrální (obr. 90) zpřítomňuje sféru zásvětí a bytosti, které jej obývají, používá formy evokující právě toto secesní dekorativní zpracování obrazové plochy. Indiferentní a významově vyprázdněné výtvarné formě tedy svěřuje poselství svého mocného emocionálního a psychického vypjetí, které zažíval při účasti na spiritistických sedánkách a během svých divokých halucinačních vizí, kterými trpěl za svého pobytu v Bělé pod Bezdězem.

Provokativní antitezi tradice zobrazování Krista vytvořil Jan Zrzavý v obraze Antikrist (obr. 153), ojedinělém svým extrémním pojetím formy i obsahu nejen v rámci Zrzavého tvorby, ale v kontextu českého moderního umění vůbec.[195] Již Gauguinův Žlutý Kristus (1889), Ukřižovaný Františka Bílka (1896) a Munchova Golgota (1900) přehodnocovali zásady zobrazení Kristova Ukřižování platné po staletí, Zrzavý však přikročil k jejich radikálnímu významovému přeformování, když tvář trpícího Krista promítl do podoby samotného ďábla.

Podobně nesmlouvavý přístup k přetransformování významové i obsahové složky děl minulosti se ovšem neuplatňoval ani v tvorbě Zrzavého a Váchala, „rebelů" českého modernismu, déle něž několik let v počátcích jejich umělecké kariéry. Jak napsal Petr Wittlich, *„na příkladu Váchala a Zrzavého je příznačné, jak v českém prostředí byly zpočátku i velmi ‚divoké' individuality vlastně velmi rychle vedeny k produktivní kulturní zodpovědnosti."*[196]

Příklad tvorby Váchalovy a Zrzavého můžeme považovat za výjimku, potvrzující pravidlo, dokládající nemožnost aplikovat Gordonův model antiteze na český expresionismus jako celek. K vymezení vztahu generace devadesátých let a umělců generace Osmy a Skupiny bude proto nutné hledat jiný klíč řešení, který by zároveň postihl poměr expresivity raných děl členů skupiny Osma, prokazatelně navazujících na sensualistickou a dekorativně chápanou výrazovost tvorby předchůdců, k pozdějším realizacím, směřujícím k intelektualizovanějšímu pojetí uměleckého díla.

Expresivní výrazové prostředky – sensualistické a abstrahované

Ať už raná expresionistická díla Kubišty, Filly a dalších členů generace Osma navazovala na tvorbu některých českých malířů z generace 90. let, nebo uvolněný rukopis, sensualistickou, exaltovanou barevnost a organičnost kontur a linií odvozovala z rejstříku výtvarných postupů a představ náležejících již do širokého povědomí evropské umělecké společnosti, je třeba si položit otázku, jakým způsobem máme vnímat tuto jejich na bezprostřední minulost navazující část tvorby ve vztahu k expresionistickým obrazům, ve kterých začala převažovat tendence definovat jasný obrazový řád a učinit výtvarnou formu jeho logickou a zákonitou součástí.[197]

Určité předpoklady k formulaci expresionistického výtvarného i světového názoru členy generace Osma můžeme pravděpodobně hledat právě v dílech generace devadesátých let. Slovy Petra Wittlicha, právě ona *„připravila půdu ... pro další sestup k Matkám umělecké intuice."* Naznačila malířům Osmy, že *„exprese"*

vyžaduje *„nejen větší odvahu ve vztahu k sobě i publiku a více sebeobětování, ale“* je *„ vystavena také větším zkouškám a nebezpečím. Psychická zóna tohoto umění“* je *„plná nástrah“*.[198]

Analýza situace tvorby členů generace Osma z let 1907-1910 nabízí teoretický model, jehož platnost bychom mohli chápat všeobecněji, a to jak ve vztahu ke geografickému, tak časovému vymezení expresionistického umění. Hledáme-li pojítko mezi ranými, sensualisticky zaměřenými díly českých expresionistů a pozdějšími obrazy pevného stavebného řádu, můžeme konstatovat, že je jím intensivní a stupňované napětí. Různé jsou ovšem zdroje tohoto napětí i prostředky, kterými je v díle vyjádřeno. Ranější obrazy, navazující na starší umělecké struktury, se vyznačují sensualismem a organičností, jsou charakterizovány barevnou i tvarovou exaltací prožívání vnějšího světa, ať už v námětu krajiny, figury, nebo předmětu. Pozdější díla, jejichž forma je spíše anorganická, geometrická, či krystalinická, zasazená do obrazové skladby podřízené přísné stavebné logice a řádu, naopak od vnějšího světa abstrahují, jimi vytvořený znak má zprostředkovávat pronik do nitra zobrazovaného.

Tato identifikace dvojího kořene expresivního výrazu neguje některé dosud tradované schématické představy o expresionismu. Implikuje totiž, že expresionistická forma nemusí být veskrze antinaturalistická, a že expresionistický umělec nemusí být nezbytně „worringerovským“ primitivem, puzeným pryč od mnohosti vnějších jevů směrem k abstrakci. Ostatně už některá díla zmiňovaných českých umělců z generace 90. let, vznikající v přímém spojení s přírodou dospěla na hranici expresionismu, ačkoliv se tak stalo prostřednictvím sensualistické, organické, popřípadě amorfní výtvarné formy, kterou později mladší generace jednoznačně zavrhla. Podobná reakce byla součástí naprosto přirozeného, mohli bychom říci téměř pozvolně plynulého procesu, rozhodně se nejednalo o prudkou antitezi, o které hovořil Gordon v souvislosti s uměním německým. Neboť, jak tuto situaci komentoval Petr Wittlich v knize *Česká secese*, *„lze říci, že potřeba citového výrazu vyvolala sama logicky požadavek nového zvládnutí odkrytých emocionálních zdrojů*

a strukturální skladba českého secesního umění, prohloubená na pólu emoce, musela být také záhy posílena na pólu intelekce."[199]

Otázku, zda je podobné rozdělení expresionistického názoru legitimní se pokusím zodpovědět v následujících kapitolách. Velký prostor v nich budu věnovat nejen vlastním výtvarným dílům, ale také teoretickým a filozofickým myšlenkám, které měly velký význam jak pro různé obsahové zaměření expresionistických děl, tak pro krystalizaci samotné výtvarné formy.

V souvislosti s vymezením polarity organické (vnějškové) a geometrické (vnitřní) výtvarné formy, kterou si různě orientovaní expresionisté volili jako nositele specificky modifikovaného napětí, zmíním již na tomto místě myšlenku Henriho Bergsona, která naznačuje ideovou šíři rozprostírající se mezi oběma protiklady: „*Půvab křivek proti čarám lomeným záleží v tom, že křivka mění směr spojitě, že každá nová změna je ohlašována v předchozí. Pocit snadnosti pohybu se mění v radost zastaviti chod času a chápati budoucnost již v přítomnosti.*"[200] Kontinuita a snadný tok linie organické signalizuje šťastnou pozici sensualistické, organické formy v relacích vnějšího světa, respektujícího zákony času, prostoru a kauzality a naznačuje, že napětí v jejím rámci bude vznikat z jiných, než metafyzických příčin. Naopak utkvění geometrické, abstrahované a stylizované formy v pasti jakéhosi neznámého bezčasí napovídá, že napětí dovnitř orientovaného expresionistického umění bude logicky vyrůstat z konfliktů s mechanismy vnějšího světa, odmítaného „zvnitřnělým" expresionismem jako představa či přelud.

Napětí, ať už bylo vyvoláno nerovnováhou, způsobenou příklonem k vnějšku, či k nitru zobrazovaného, bylo společným rysem všech expresionistických děl bez rozdílu.

III. Napětí – disharmonie – disonance

Dobové napětí a jeho důsledky

V roce 1917 publikoval Sigmund Freud pod názvem *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* přednášky z let 1915-1917. V textu jedné z těchto přednášek označil lidskou psyché za arénu a bojiště vzájemně protikladných zájmů a účelů.[201] Zintensivnělé vnímání přítomnosti kontradikce a párů protikladů uvnitř psýchy dal Freud o několik let později, v roce 1925, do souvislosti s objevením morální a psychologické represe, která pochopitelně existovala již dříve, teprve na přelomu 19. a 20. století však začala být bolestně uvědomována. Objevení této represe bylo podle Freuda novinkou a nic podobného nebylo nikdy předtím v mentálním životě rozeznáno.[202]

Freudova teorie kontradikce a napětí uvnitř psýchy moderního člověka byla na přelomu století hrůzně potvrzována jedním závažným společenským jevem, který si vynutil pozornost vědeckých kapacit, ale bolestně se dotýkal určitě také umělců, jejichž tvorbě je tato práce věnována. Zvýšenému výskytu sebevražd věnoval už v roce 1881 Tomáš Garrigue Masaryk rozsáhlou studii *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty.*[203] Téma dobrovolné smrti, zpracovávané v celé řadě literárních děl a jako společenský jev zasahující různé věkové i kulturní skupiny, nepochybně souviselo s dekadentními náladami konce století. Na ještě větší závažnosti tento sociologický úkaz ovšem získal v roce 1910, kdy v rámci Rakouska-Uherska povážlivě stoupl počet sebevražd, obzvláště mezi mladými jedinci.[204] Vídeňská psychoanalytická společnost reagovala na tento hrozivý společenský jev tím, že uspořádala v dubnu 1910 symposium, věnované fenoménu sebevraždy, především jejímu zvýšenému výskytu mezi mladými studenty a intelektuály. Účastnící konference hledali různé odpovědi na naléhavé otázky, které stoupající

počet sebevražd vyvolával. Alfred Adler sledoval sebevraždu jako nekompenzovaný pocit méněcennosti. Wilhelm Stekel spekuloval o tom, že „*nikdo, kdo nemá chuť zabít někoho jiného, nebo si přinejmenším nepřeje smrt někoho jiného, nezabije sám sebe*". Isidor Sadger viděl v aktu sebevraždy touhu zbavit se pocitu viny.[205] Sigmund Freud nebyl s výsledky konference celkem právem spokojen. Svůj vlastní pohled na celou problematiku prezentoval v článku *Trauer und Melancholie*, který publikoval až v roce 1917, a ve kterém konstatoval, že během deprese stáhne ego své libido dovnitř a poté samo sebe identifikuje s tím, proti čemu se obrátilo.[206] Tento popis obratu dovnitř a následného sebezpochybnění sebe sama zajímavým způsobem koresponduje s některými rezidui zaujmutí expresionistického uměleckého postoje.

Fenomén stoupajícího počtu sebevražd v prvním desetiletí 20. století je vzhledem k tématu této práce zajímavé sledovat ve spojitosti s faktem, že obětí ať už úspěšných, či neúspěšných sebevražedných pokusů byli velmi často umělci jednoznačně tíhnoucí k expresivnímu typu výrazu, nebo jejich psychicky stejně vnímaví generační soukmenovci, kteří prožívali tutéž širokou škálu disonancí a totéž nesnesitelné napětí, které motivovaly expresionistické umělce ke specifickému typu tvorby.

Zůstaneme-li u sociologické stránky věci, pak za jeden ze zdrojů prvotního napětí, k jehož procítění dospěla expresionistická generace i její přímí předchůdci velmi záhy, můžeme označit konflikt, do kterého se dostával mladý, neustálený jedinec ve vztahu s rigidními pravidly soudobého výchovného systému. V již zmiňované knize *Konfese literáta* si Josef Svatopluk Machar v souvislosti s četbou *Zločinu a trestu* evokoval svá traumata upomínající jej na „*rozpor života, jak jsem jej musel žíti v idiotském jhu gymnasia a honbě po hudebních kondicích s plachými touhami po volnosti a slunci v nitru, tížil mne a trápil nevýslovně...*"[207] Už Macharova generace si tedy uvědomovala to, co se posléze promítlo do děl řady expresionistických umělců a co především zakládalo rozporuplnost, kterou tito tvůrci pociťovali v rámci své životní zkušenosti.[208] Ve vzpomínkách Jana Zrzavého, o 27 let mladšího něž Machar, nacházíme podobné zmínky o „*napětí a pocitu marnosti*"[209], které Zrzavý pociťoval během nikdy nedokončeného studia na

gymnáziu v Německém Brodě. Zrzavého ukvapený a zbrklý odjezd do Paříže v roce 1907, bez vědomí rodičů i profesorů na pražské Uměleckoprůmyslové škole, můžeme považovat za pokus o uvolnění tohoto za léta nahromaděného přetlaku a napětí.[210]

Na význam, který pro psychický rozvoj mladých umělců z expresionistické generace měla pokrytecká a bigotní výchova a na vliv, který mělo potlačování jejich přirozeného chování a tužeb na emancipaci napětí v jejich životě a tvorbě, upozornil Donald E. Gordon v knize *Expressionism. Art and Idea.*[211] Nejmistrnější vystižení atmosféry prostředí plného omezení a nařízení, ve kterém byla většina expresionistických tvůrců, i jejich straších uměleckých kolegů nucena vyrůstat, nalézá Gordon v dramatu Franka Wedekinda *Jarní probuzení*, které bylo publikované v roce 1891 a uvedené v roce 1906. Hlavní hrdina této hry, mladý student stíhaný nepochopením a marně vzdorující předsudkům a pokrytectví, páchá sebevraždu poté, co jeho milenka zemře při tajném potratu.[212]

Upjatý, konvencemi sešněrovaný, ale také rozpačitý a neujasněný poměr společnosti k fenoménu dětství a dospívání se prokázal také v rámci kauzy se zatčením Egona Schieleho v roce 1912. Schiele portrétoval v Krumlově a v Neulengbachu děti z maloměstských rodin. Byla mezi nimi také třináctiletá Tatjana Georgette Anna von Mossig, která poté, co uprchla z domova, požádala Schileho a jeho přítelkyni Valerii Neuzil, aby ji vzali s sebou do Vídně, kde bydlela její babička. Otec děvčete ovšem Schieleho obvinil ze svedení nezletilé a Schiele byl v Neulengbachu umístěn do vyšetřovací vazby a později jej převezli do St. Pöltenu. Obvinění se podařilo velmi záhy vyvrátit, Schiele byl ale přesto odsouzen ke třem dnům vězení kvůli „uchovávání erotických aktů", které údajně dostatečně neukryl před zraky dětí, které docházely do jeho ateliéru. Celkem 125 Schieleho kreseb, které byly označeny za „obscénní" bylo zničeno. Ve vazbě Schiele strávil celkem 24 dnů.

Společenských důvodů k deziluzi a zoufalství, které eventuelně přiváděly vnímavé jednice až k dobrovolné smrti, nacházíme v prvních dvou desetiletích 20. století pochopitelně mnohem více. Uvědomování si utrpení vyplývajícího z uspořádání společnosti vedlo maďarského filozofa a estetika Georga Lukácse

v jeho rané knize *A modern dráma fejlödésének története* k definování dvou druhů komunit, uzavřené, organické, v níž vztahy vycházejí z tradice a otevřené mechanistické, umožněné moderními, buržoazními formami spojení. Tato druhá, „otevřená" společnost zmnožuje příležitosti pro individuální rozhodnutí, poskytujíc svým členům různé možnosti práce a životního stylu. Je ovšem „mechanistická", neboť tento individualismus činí možným pouze prostřednictvím racionalizace konkrétních vztahů mezi členy společnosti a přeformováním těchto vztahů do podoby finančních vazeb.[213] Tato Lukáscova raná teorie jednak naznačuje jeho budoucí radikální marxistická stanoviska, na druhu stranu však ještě silně prozrazuje expresionistická východiska. Právě zrigidnění, „zmechanizování" a komercializace vztahů uvnitř společnosti byly mocnými stimuly napětí v rámci života a díla expresionistických umělců. V roce 1914 konstatoval Bohumil Kubišta v článku O duchovní podstatě moderní doby, že *„nový život, který napíná lidského ducha příliš jednostranně, který má zájem na jednotlivci, pokud je s ním hmotně ve vztahu, nechává ležet ladem celý komplex podvědomých mystických sil lidského ducha, které se hromadí, až si konečně naleznou průchod."*[214] Své umění zasvěcoval Kubišta právě tomuto prolomení bariéry, vystavěné moderní společností, založenou na materiální výhodnosti vztahů.

Zmíněné společenské konflikty nebyly jedinými příčinami napětí, které dohánělo v prvních dvou desetiletích 20. století do náruče dobrovolné smrti stále stoupající počet mladých lidí. Není ovšem záměrem této práce vyčerpávajícím způsobem zhodnotit sociologické, kulturní a historické důvody, které jen v českém prostředí dovedly k sebevraždě v roce 1901 Otakara Lebedu, v roce 1910 Antonína Slavíčka, které v tomtéž roce přinutily o sebevraždě uvažovat Bohumila Kubištu a v roce 1913 pohnuly k přípravě nedokonané vlastní smrti Ladislava Klímu.[215] Tyto bezprostřední a tragické důkazy mučivého prožívání životní disonance je ovšem možné zohlednit v analýze zdrojů napětí a jeho následné projekce do samotných expresionistických děl.

Konstatování a prožívání napětí – expresionistická reakce

„*Život jest dění vznikající z napětí mezi dvojí polaritou*“[216], napsal ve svém pojednání o barvě Jan Zrzavý. Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, právě toto citlivé pociťování a prožívání všudypřítomného napětí se stalo základním předpokladem vzniku expresionistického díla. Jeho autorem se mohl pochopitelně stát pouze umělec určitým způsobem psychicky predisponovaný, vybavený jednak k intensivnějšímu vnímání dobových konfliktů a disonancí a jednak k jejich projektování do expresivně vyhroceného díla. Volba formálních prostředků, i specifické zabarvení samotného napětí se již mohly odehrávat v rámci expresionistické výrazové stupnice vymezené polaritou „organické, vnější“ a „geometrické, zvnitřnělé“ výtvarné formy.

„*Je mi lží a nepřirozeností vše, co mne skutečnost donucuje, abych žil...*“[217] napsal už v roce 1895 v předmluvě ke knize *Sodoma* Jiří Karásek ze Lvovic. Nejen zpochybňování autenticity bytí materiálního života, ale také rozeznání psychického konfliktu, pociťování napětí metafyzické dimenze lidského bytí i odhalení disonancí v rámci historické a společenské zkušenosti, neovlivnily pouze charakter expresionistického umění – rozeznáváme je již v dílech umělců pozdního romantismu, symbolismu a secese. Symbolismus ovšem jen upozorňoval na neviditelné spojnice mezi rozporuplnými fenomény, kdežto expresionismus povýšil samotnou rozporuplnost na hlavní předmět svého zájmu a v některých svých realizacích dokonce konstatoval, že harmonie lze dosáhnout pouze v těchto strukturách napětí.

Přes některá společná východiska, umělecká, společenská i filozofická, symbolismus a expresionismus realizoval své projekty v rámci zcela odlišných uměleckých strategií. Jak konstatoval Robert Goldwater, symbolismus i expresionismus vyrůstaly z obecné evropské tendence konce 19. století, charakterizované „*touhou učinit emoci smysluplnou*“[218]. Symbolismus pojímal emoci

čistě jako stav mysli, při čemž tradiční rozdělení mysli a těla nezpochybňoval, ani nekomplikoval. Naproti tomu expresionismus nahlížel na emoci ambivalentně, s ohledem na komplexní zkušenost mysli i těla. O symbolistické emoci navíc můžeme tvrdit, že byla nepřímou, evokativní a především podřízenou obrazové formě, kdežto expresionistický pocit byl nezbytně přímočarým výkřikem, nerespektujícím žádná obrazová pravidla až na hranici naprosté absence formy. V tomto smyslu symbolismus kultivoval estetický zážitek, kdežto expresionismus tématizoval zážitek skutečný. Pro symbolismus byla příznačná estetická distance, pro expresionismus zkoumání a revize skutečného života.[219]

Společným záměrem romantického umění symbolismu i expresionismu bylo nalezení absolutního, nezaměnitelného, nekonečného bytí pod povrchem každodenní zkušenosti. Riskantní způsob naplňování tohoto uměleckého předsevzetí ovšem přinutil expresionisty, na rozdíl od romantiků a symbolistů, smířit se s faktem nerealizovatelnosti podobného projekt. Toto poznání se odrazilo v disharmonickém vyznívání uměleckého díla, které jej tlumočilo. Na rozdíl od symbolistického díla, které potvrzovalo a posilovalo své základní poselství ve všech významových rovinách, které nabízelo, jednotlivé složky expresionistického díla zprostředkovávaly základní dojem rozporuplnosti a napětí.

Jak symbolisté, tak expresionisté zpřítomňovali ve svých dílech extatičnost dionýského zážitku, aktualizovaného na přelomu století všeobecně rozšířeným a vlivným dílem Friedricha Nietzscheho. Symbolistní umění však prezentovalo extázi jako mystickou jednotu, nebo prostředek transcendence[220], zatímco expresionismus zdůraznil disonanci a napětí extatické zkušenosti. Extáze se stala v díle expresionistů pouze jiným způsobem zažívání konfliktů každodenních životních situací.

„*Chceme, aby v každém uměleckém díle měla co největší účast sama nevyzpytatelnost, nevypočitatelnost a temnota života... Chceme, aby do něho vniklo co nejvíce ze samé záhadnosti, rozmarnosti a osudovosti života, ... aby umělec je tvořil ne z klidné přešlosti, nýbrž z hrůzy, tísně a nutnosti chvíle*,“[221] napsal v roce 1903 v článku Nová krása: její genese a charakter František Xaver Šalda. Šaldova formulace „geneze a charakteru“ „nového“ symbolistního umění již svědčila o

pochopení produktivního potenciálu napětí a tísně, který se později stal naprosto klíčovým pro expresionismus. Prožívání široké škály dobových konfliktů, tušení blížícího se úpadku, rozkladu, či degenerace motivovalo symbolisty k uměleckým činům, které v efektní režii dramatizovaly bezmocnou tíseň a ochablost, kterou umělec tváří v tvář všem zmíněným konfliktům pociťoval. Expresionistický umělec ovšem navíc toužil po tvůrčím činu, který by při nejmenším naznačil východisko ze stávající krize a prostředky k realizaci tohoto činu hledal jak v projektech namířených do nitra věcí, k pravému bytí, tak v realizacích požadujících povýšení hodnot tělesnosti a života.[222]

Předěl mezi symbolistními a expresionistickými tendencemi ovšem nebyl nijak výrazný, jak už ostatně bylo v rámci této práce několikrát naznačeno. Existuje celá řada dokladů reflektování symbolistního tématizování tísně a napětí umělci z generace Osmy a Skupiny. V knihovně Bohumila Kubišty se nacházely Hlaváčkovy *Spisy*[223], rezonance ochablosti a stísněnosti, příznačných nejen pro Hlaváčka, ale i pro celou řadu dalších autorů symbolistní a dekadentní tvůrčí vrstvy, nacházíme v mnoha dílech českých expresionistických umělců. Pozvolný přechod mezi pojímáním disharmonie a napětí v symbolistním a expresionistickém duchu byl v českém umění umožněn mimo jiné silným zapůsobením díla Edvarda Muncha na ranou tvorbu generace skupiny Osma. Setkání s Munchovou tvorbou, umožněné pražskou výstavou v roce 1905, se neodrazilo pouze v motivické, obsahové a formální, ještě symolismem ovlivněné, složce děl členů skupiny Osma z let 1907-1908. Munchův přístup k empirické formě mohl totiž napomoci budoucímu nasměrování Filly, Kubišty a dalších k jejímu pojímání jako prostředku projekce nové duchovnosti. Podle Thomase Harrisona totiž v Munchových dílech nebyla sice empirická forma ani potvrzena, ani odmítnuta, právě v tomto nejednoznačném přístupu k ní byla ovšem obsažena její kritika.[224]

Expresionistická forma vyrůstající z napětí a protikladů

„*Věčný rozkaz S.* [Nadpravda, Nadjistota, Superens] *je absolutní plasma! Co může jím být? jen něco absolutně illusivního, spektrického, mimo vši stabilitu stojícího, - tím odpraven svět* ‚reality'!" Takto charakterizoval ve svých úvahách Ladislav Klíma „*kontradikcionalismus*", který považoval za jakýsi vyšší princip, vystihující podstatu existence.[225] Nestabilita a kontradikce náležely do struktur napětí a disharmonie, do kterých už Friedrich Nietzsche ve *Zrození tragédie z ducha hudby* situoval zdroj „vyššího zalíbení". Toto zalíbení, probuzené zkušeností heroického utrpení v rámci tragického mýtu, má podle Nietzscheho stejný původ jako radostné vnímání disharmonie v hudbě.[226]

Využití napětí jako mocného zdroje uměleckého potenciálu se stalo blahodárným impulsem pro širokou škálu expresionistických projevů. „*Naše současná představa o harmonii,*" napsal v díle *O duchovnosti v umění* Vasilij Kandinskij, „*to jsou protiklady a protimluvy, vzájemně se svářící tóny, narušená rovnováha, zpochybněné* ‚principy', *náhlé údery bubnů, velké otazníky, zdánlivě marná snažení, zmařené záměry a nenaplněné touhy, rozbité okovy i velkolepá vzájemná pouta.*" Z tohoto ztotožnění disharmonie a ambivalence s povahou vlastní doby Kandinskij vyvozuje vlastní řešení problému obrazové formy a obsahu: „*Kompozice, jež by odpovídala takovému pojetí harmonie, by měla být sestavou samostatně se uplatňujících a od vnitřní nutnosti osvobozených elementů barev a tvarů, které se společně podílejí na vzniku vyššího celku nazývaného obraz.*"[227] Jedinou dosažitelnou harmonií byla pro Kandinského harmonie protikladů a kontrastů, což zdůvodňoval rozštěpením dříve zdánlivě jednolitého světa. Usilování expresionistického umění o harmonii protikladů podle Kandinského poskytovalo ve vztahu ke světu možnost pružnějších interpretačních činů, než pouhé konstatování jeho rozdvojení a mechanického členění na protiklady (které lze dát do souvislosti s některými postupy umění symbolismu). Harmonizační úsilí totiž podle Kandinského umožňuje obrátit dosud pasivně pociťované kontrasty k produktivnosti.[228]

Obdobné názory zastávali i další expresionisté z okruhu skupiny Der blaue Reiter. August Macke v jednom ze svých dopisů konstatoval, že forma umění a

umělecký styl jako takový, musí být výsledkem napětí. Pokud forma zklame jako nositelka výrazu napětí, pokud se stane bezobsažnou, její existence je rázem neospravedlnitelná a neopodstatněná.[229]

Znepokojeně komentovali přítomnost napětí a disonance v dílech umělců skupiny Osma kritici první výstavy v roce 1907. Anonymní recenzent *Času* psal, že barvy na plátnech mladých umělců jsou „*barbarským chaosem skvrn hrozně disonujících*," a postrádal „*vysvobození želanou harmonií*." Neznámý pisatel si tedy uvědomoval snahu mladých Čechů nalézat harmonii v zónách formálních disonancí. Toto úsilí, které mělo celou řadu společných rysů s obdobnými pokusy mladých Němců, ovšem kritik ve svém konservativismu považoval za zcela marné.[230]

Ačkoliv čeští umělci z generace Osmy a Skupiny pracovali v teoretických úvahách a uměleckých realizacích s disharmoničností životní zkušenosti zcela odlišným způsobem, než němečtí expresionisté, také v jejich teoretických úvahách nacházíme kolem roku 1909 přímé doklady snahy zohlednit potenciál, který lze ze všudypřítomného napětí vytěžit pro umělecké dílo. Emil Filla se ve svém článku Domenico Theotocopuli, El Greco v roce 1909 vyjádřil pochvalně o Grecově celkovém výrazu, který „*se nese za vášnivým pohybem, patheticky a dramaticky vzrušenou životností, dostupující často až k hranici bolestně vzníceného napětí.*" Filla zvláště intensivně vnímá, že Greco „*užívá plných kontrastů bez přechodu, vyhání je na krajní mez výraznosti a vznáší v pohybovou mechaniku prudký a násilný výraz*", který rafinovaně „*stupňuje*".[231] Na jiném místě tohoto teoretického textu Filla konstatuje, že „*znakem každého výtvarného elementu je jeho možnost kontrastová, neboť jedině jí dovedeme opsat známé nám předměty a znovu vyvolat jejich obrazovou představu.*" Je zcela zřejmé, že postřeh o výrazovém potenciálu kontrastu neuplatnil Filla pouze v teoretické rovině, ale že jej využil i ve své vlastní umělecké tvorbě.[232]

Také Bohumil Kubišta si uvědomoval , že jeho „*doba... nemá ani jednotného kolektivního rozumu, ani vůle, ani hnutí mysli*," a že „*koncentrace*" zprostředkovaná uměleckým dílem musí nastat právě v rámci tohoto „*chaosu*".[233] V článku O duchovém podkladu moderní doby v roce 1912 psal Kubišta o zmocňování se

„utajené síly, projevující se životem“, umožňující umělci, aby z *„kladů a protikladů vyvíjel konflikty, zauzlení a tragické scény.“*[234]

Duch a objekt, podstata a vnější jev a mnoho dalších opozit vstoupilo v umění prvního desetiletí 20. století do vztahu neřešitelné kontradikce a signalizovalo potřebu radikální revize chápání[235] a následného vyvození důsledků pro tvůrčí aktivitu.

Ve sféře napětí probíhající proces vzniku expresionistického uměleckého díla zahrnoval ovlivnění vnějšího vnitřním a vnitřního vnějším. Umělecká aktivita spočívala v pohybu těla k duši a duše zpět k tělu, od vnějšího jevu k ideji a od ideje k vnějšímu jevu. V případě expresionismu nikdy nedošlo k redukci párů těchto kontrastních dvojic pouze na jeden z jejích členů a permanentní přítomnost obou pólů zajišťovala nezbytné napětí. Tato duplicita byla ovšem u různých umělců různě akcentovaná. Zjednodušeně můžeme říci, že v tvorbě členů skupiny Der blaue Reiter a ve vrcholně expresionistických a kuboexpresionistických dílech umělců generace Osmy a Skupiny byl větší důraz kladen na angažování rozumových složek[236], zatímco umělci drážďanské skupiny Brücke a expresionisté vídeňští a berlínští vnímali vyznívání napětí ve vlastních dílech více v morální, emocionální a psychologické rovině a zaměřovali se na přenesení vlastních disharmonických pocitů na diváka.

Jak již bylo řečeno, Kandinskij a Macke věřili, že umění vyrůstá z konfliktu mezi duší a hmotou, tedy ze zóny disonance. Na smysl vyvození jasné výtvarné formy ze sféry napětí a následného přemožení (či alespoň produktivního využití) chaosu v uměleckém díle spoléhali také Filla s Kubištou. Naproti tomu expresionisté typu Kokoschky, Schieleho a členů Brücke tuto disonanci bolestně pociťovali, ve svých dílech ji konstatovali a akcentovali, ale ačkoliv se snažili prolomit zakletí materiální formy, nezbylo jim nakonec nic jiného, než se pohybovat v jejích výrazových možnostech. Snaha projevit duši, duchovno (sdílená ostatně s Kandinským, Marcem, ale konec konců také s Kubištou a Fillou) se tak promítla v jejich obrazech do expresivity gest, grimas, do pohledu jako signálu nevyslovitelného existenciálního pocitu.

Dva způsoby expresionistického vyvolávání napětí - dva kořeny expresionistického výrazu

Už v jedné ze svých prvních teoretických studií konstatoval Bohumil Kubišta dvojí možné formální směřování nového uměleckého výrazu. Jednu cestu podle něj určovala tradice vyznačená Benátčany, akcentující v malířství barvu, druhou naopak ztotožňoval s lineárním principem a odvozoval ji od umění Primitivů.[237]

Kubištova identifikace dvojího možného kořene moderního výrazu pozoruhodným způsobem koresponduje s vývojem, kterým jeho vlastní dílo prošlo v letech 1907-1909. V raných příměstských krajinách (obr. 30, 32) jakoby Kubišta sledoval sensualistickou linii barevné exaltace, v dílech po roce 1907 naopak začal klást důraz na precizní formulaci abstrahovaného, primitivizujícím způsobem schématizovaného tvaru, k jehož konečné podobě dospíval prostřednictvím řady kresebných studií zákonitostí obrazové kompozice (obr. 92, 93).

V dobových teoriích expresionismu nacházíme jak v Čechách, tak v Německu velmi často tendenci k postižení situace na poli moderního umění prostřednictvím formulování různých typů polarit. Wilhelm Worringer založil svoje polaritní chápání uměleckého výrazu na psychologizující definici dvou uměleckých typů, jednoho smířeného s vnějším světem, šťastně imitujícího jeho prchavou podobu, druhého odvráceného od vnějšku směrem dovnitř, usilujícího o zachycení pravého bytí prostřednictvím tvarové abstrakce.[238] Hermann Bahr a Wilhelm Hausenstein vymezili své póly rozvedením teorie Worringerovy. Paul Fechter rozlišil v jedné z prvních dobových monografií, věnované již jasně pojmenovanému fenoménu expresionismu, intensivní typ expresionistického výrazu, směřující (především v osobě Kandinského) k absolutnímu nepředmětnému výrazu nitra, izolovanému od jevového světa a ponořenému do hlubin pod prahy vědomí, kde vládne nezformovaný kosmický chaos a extenzivní verzi expresionismu, která naopak vyostřuje do krajnosti poměr vlastního já k okolnímu lidskému světu a přírodě.[239]

V myšlenkách těchto teoretiků, podobně jako v úvahách samotných umělců, docházelo v podstatě k základnímu vyznačení dvou opačnými směry orientovaných tendencí, vypozorovatelných v expresionistickém umění v podobě „sensualistické, vnějškové" a „abstrahované, zvnitřnělé" formy, majících ovšem původ v mnohem širším ideovém zázemí doby. Byly to dva rozdílné světonázorové proudy, které spoluurčovaly podobu těchto dvou rozcházejících se směrů v rámci expresionismu.

Úsilí o postižení vnitřní podstaty zobrazeného v uměleckém díle, snaha oprostit se od vnějšího světa, chápaného jako pouhé zdání, navazovalo v ideové rovině na pesimisticky orientované filozofické systémy zaujímající asketické, tedy jednoznačně nepřátelské stanovisko vůči životu. Západní filozofie kultivovala tento druh postoje ke světu po dlouhá staletí. Dělení na zdánlivé a skutečné bytí nalézáme již ve filozofii Platónově, ve specifické modifikaci se objevilo v základních myšlenkách křesťanského náboženství, v novodobé historii se k němu ustavením pojmu „*věci o sobě*" vrátil Immanuel Kant. Pro expresionisty se ovšem prokazatelně stala klíčovou transformace tohoto filozofického modelu v díle Arthura Schopenhauera. V souvislosti s hodnocením Schopenhauerovy filozofie čtenářskou obcí v Německu bývá vždy zdůrazňováno, že k jejímu opravdovému ocenění došlo až na sklonku filozofova života, v padesátých letech devatenáctého století a toto náhlé odhalení kvalit Schopenhauerova voluntarismu a pesimismu bývá dáváno do souvislosti s deziluzí, která zachvátila Evropu po roce 1848. V Čechách se projevil Schopenhauerův vliv ještě o několik desetiletí později a je zcela naším národním specifikem, že v oblasti výtvarného umění byla přitažlivost Schopenhauerových myšlenek největší v prvním desetiletí 20. století, tedy v době nástupu generace Osmy.

Myšlenky, vyrůstající z Schopenhauerova pesimismu a skepticismu přiměly expresionisty zpochybnit relevanci vnějšího světa a vydat se prostřednictvím svého díla do nitra věcí. Podobným způsobem jednostranně účelově zaměřená forma těchto expresionistů měla zpřítomňovat podstatu, měla rezignovat na ošidnou podobu vnějších jevů. Nerovnováhu takto orientovaného expresionismu vyvolávala nenávist k matérii a snaha překročit ji směrem k metafyzickému pravdivějšímu útvaru.

Hledáme-li myšlenkového patrona expresionistického umění, generujícího napětí jednoznačným příklonem ke světu vnějšímu, neomylně jej nalézáme v osobnosti Friedricha Nietzscheho. Nietzscheův vitalismus, exaltující mechanismy a síly materiálního světa a života, odsoudil schopenhauerovský pesimismus (který ovšem původně ovlivnil Nietzscheovy začátky) jako dekadentní a nihilistický. V díle *Tak pravil Zarathustra* a v o něco pozdějším *Soumraku model* hodlal Nietzsche Schopenhauerem rozvíjenou platónsko-křesťanskou dualitu „zjevného" a „pravého" světa jednou pro vždy překonat.

Osobnosti obou filozofů jsem zvolila jako symboly ideové orientace těchto rozdílných expresionistických názorových proudů proto, že dle mého názoru reprezentují dobrým způsobem základní dualitu, kterou se v této práci snažím v rámci expresionistického projektu vymezit. (Ostatně už Georg Simmel vytkl ve svém přednáškovém cyklu *Schopenhauer und Nietzsche*, který vyšel knižně v roce 1907 v Lipsku, filozofické systémy obou myslitelů jako polaritní.) Rozhodně ovšem nehodlám tímto svým soustředěním pozornosti na vlivy Schopenhauera a Nietzscheho implikovat, že byli jedinými myšlenkovými inspirátory expresionistických umělců.

Svým jednoznačným přikloněním, v případě Nietzscheho na stranu životních sil, v případě Schopenhauera na stranu vnitřní, vnější bytí popírající ideje, vytvářely oba filozofové specifický druh nerovnováhy, která byla optimálním předpokladem pro formulování napětí obsahové, ale i formální stránky expresionistického díla.

Společným rysem obou světonázorových proudů ovlivňujících různě orientované expresionisty bylo svévolné porušování existujícího řádu. Schopenhauerem definovaná jednotná a neměnná idea leží mimo sféru poznání individua, vázaného prostřednictvím forem času, prostoru a kauzality a svázaného službou Vůli. Jedině ignorováním vztahů, souvislostí, tedy odvržením věty o důvodu je možné zaměřit se na samu podstatu, dosáhnout objektivního čistého „zření" idejí. Schopenhauerovy myšlenky tedy zavrhovaly řád poznání, vázaný k vnějšímu zjevu věcí a usilovaly o definici systému nového, nasměrovaného k poznání podstaty,

ideje. Právě v tomto místě své filozofie Schopenhauer otevřel velké pole působnosti pro moc umění.

Nietzschem ovlivněná expresionistická revolta byla namířená proti řádu limitujících a nepřirozených morálních a etických hodnot civilizované společnosti. Cesta obnovy byla takto orientovanými expresionisty spatřována v umění i v životě v položení důrazu na osvobozující, vitální, pudové, instinktivní složky tvůrčích sil.

Mučivá kritika formy jako prostředku deformace se stala klíčovou pro oba expresionistické názorové proudy. Pro expresionisty, ovlivněné schopenhauerovskou askezí a odporem k životu, to byla vnější forma, deformující vnitřní podstatu, esenci, pro vitalisticky orientované expresionisty zas forma etická, násilně ustavená umělou morálkou společnosti, deformující autentické tvůrčí zdroje povyšující a oslavující síly života.

Formy útlaku spatřovaly dva protikladné expresionistické názorové proudy ve zcela odlišných fenoménech, oba směry však byly svorně proti těmto různým formám útlaku ostře namířeny. Právě tento nesmlouvavý útok, radikálnější, než halasná revolta italských futuristů, přiměl Michela Foucaulta označit expresionismus za nejčasovější projev 20. století. Na výstavu Paris-Berlin, konanou v Centre Pompidou v roce 1978 reagoval Foucault slovy: *„Když jsem si prohlédl výstavu* ‚Paris-Berlin' *a když jsem četl literární díla německých expresionistů z let 1910-1930, bylo mi rázem jasné, že 20. století se svými ideami, problémy, specifickými kulturními formami skutečně existovalo. V mých očích je tato výstava důkazem 20. století.*"[240]

Byť oba druhy expresionistického projektu usilovaly o překonání určité disproporce, nalézané v různých sférách životní zkušenosti, výsledkem procesu vzniku expresionistického díla bylo nezmenšené, naopak v mnoha případech ještě vystupňované napětí. Zvolené prostředky byly totiž natolik radikalizované a v obou případech jednostranně zaměřené, že expresionista nemohl dospět k původně zamýšlenému překonání zmiňované disproporce a k dosažení určité formy harmonie. Proto pro expresionismus jako takový platí, že vždy vedl ke konečnému poznání, že agónie je silnější než naděje.

Charakterizace těchto polarizovaných expresionistických postojů, postihující problematický vztah expresionismu ke světu jak v rovině filozofické, tak společenské, v žádném případě neimplikuje, že by se tyto projekty odehrávaly kolektivně. Pro expresionistické pociťování a prožívání disonance a napětí byla příznačná subjektivní izolace, uplatnila-li se v expresionistických uměleckých společenstvích idea bratrství, působila vlivně pouze přechodně a krátkodobě.
Podobné tendence byly podporovány v dané historické situaci děním na politické scéně. Na příkladu politických a etnických půtek uvnitř Rakousko-Uherska Donald E. Gordon demonstroval, že dění ve veřejné sféře mohlo vytvořit natolik stísněnou atmosféru, že byl u *„většiny lidí vzbuzen dojem, že oni sami jsou jakousi minoritou.“*[241]

Neschopnost orientovat se v nepřehledné politické situaci mohla ostatně o to víc stimulovat umělce k úsilí o hledání řádu v oblasti umění, o zkrocení chaosu zpřítomněním ideje v uměleckém díle. V souvislosti s historickou, politickou a společenskou zkušeností byl jakýkoliv řád postrádán, umělci nebyli ochotní, ani vybavení pro to, aby jej v této vnější sféře hledali. Příznačným příkladem podobně úporné snahy o formulování jasně daných pravidel uvnitř umění a rezignace na zorientování se v politické a historické situaci své doby je život a tvorba Bohumila Kubišty. V minulosti bylo Kubištovi často vyčítáno jeho angažování v rakousko-uherské armádě v době, kdy si „měl uvědomovat“ rostoucí potřebu osamostatnění vlastního národa od habsburské říše. Kubištovu kauzu můžeme považovat za typickou ukázku zvětšujícího se rozdílu mezi individuálním a veřejným rozměrem lidské zkušenosti, který byl také jedním z typických aspektů „expresionistické situace“.

IV. „Zvnitřnělé“ napětí expresionistického díla Vychýlení rovnováhy – pozornost umělců nasměrovaná do nitra

Pronik k ideji

Prvotní myšlenku Schopenhauerova filozofického systému, označující vnější svět jevů jako pouhou iluzi, představu,[242] napomohlo definovat odlišení jevu od věci o sobě, provedené Immanuelem Kantem. Viditelný svět Kant prohlásil za pouhý jev, který je podřízen třem zákonům - času, prostoru a kauzalitě (Schopenhauer je nazývá větou o důvodu), které jsou formami našeho poznání. Podstata tohoto světa, věc o sobě, těmto formám poznání nepodléhá a je proto neuchopitelná, nepostižitelná. Další krok, který Schopenhauer učinil, bylo ztotožnění „kantovské“ věci o sobě s Vůlí k životu, kterou Schopenhauer považoval za pramen všech jevů, podněcovatele všeho viditelného světa a života. Byla pro něj čímsi původním, nepoznatelným, ničím nepodmíněným, iracionálním, přinášejícím věčný, nikdy nekončící koloběh potřeb a pudů, spojených s nutností přežít. Po ukojení jednoho pudu přichází další, utrpení nikdy nekončí. Celý život se stává jakýmsi čekáním na smrt, ani ta však nepřináší vysvobození, protože podstata, tedy Vůle k životu je nesmrtelná a věčná a zhmotňuje se ve stále nových a nových objektivacích. Vůle je totiž slepou nutností, primární a vládnoucí složkou, objektivující se na různých úrovních, které Schopenhauer rozdělil na objektivace neadekvátní a adekvátní. Nižší, neadekvátní objektivací je podle něj jevový svět, příroda, příčinně zřetězené, chaos pomíjivých jednotlivin.

Adekvátní, vyšší a přímou objektitou Vůle jsou pro Schopenhauera ideje, nepoznatelné jinak, než prostřednictvím umění: *„Jaký druh poznání však sleduje to setrvalé vně a nezávisle na všech relacích, to vlastně jedině podstatné světa, pravý obsah jeho jevů, žádné změně nepodléhající a proto na všechny časy se stejnou*

pravdou poznávané, jedním slovem ideje, které jsou bezprostřední a adekvátní objektitou věci o sobě, vůle? – Je to umění, dílo génia. Opakuje čistou kontemplací pojaté věčné ideje, to podstatné a trvalé všech jevů světa a látkou, v níž to opakuje, je výtvarné umění, poezie, či hudba. Jeho jediným důvodem je poznání idejí, jeho jediným cílem sdělení tohoto poznání." Nazíráním uměleckých děl se nám podle Schopenhauera dostává jedinečné možnosti dosáhnout *čistého poznání* idejí, díky objektivitě zobrazeného se vyvázat z tradičních *forem poznání* (prostor, čas, kauzalita) a alespoň na okamžik se vymanit z područí *vůle k životu* a zapomenout na všechny strasti spojené s tyranií potřeb a pudů a s jejich ukájením.

Jak Schopenhauer zdůraznil, jediný, kdo může tento jedinečný zážitek čistého zření idejí zprostředkovat je umělec, génius, jehož intelekt je natolik vyvinut, že již nechápe na věcech pouze jejich vztahy vůči Vůli, ale jeho „*představivost mozku má takový přebytek, že si bez účelu podává čistý, zřetelný, objektivní obraz vnějšího světa, který je pro záměry vůle neužitečný, ve vyšších stupních se dokonce může stát rušivým a vůli škodlivým... Genialita spočívá v tom, že poznávající schopnost je významně silněji vyvinutá, než je třeba pro službu vůli, k níž jedině původně vznikla... spočívá v abnormální přemíře intelektu, který může své využití najít jen tím, že se aplikuje na to obecné existence; pak se tedy zabývá službou celému lidskému pokolení, jako normální intelekt jednotlivci... Jestliže normální člověk sestává ze dvou třetin z vůle a z jedné třetiny z intelektu, pak génius má dvě třetiny intelektu a jednu třetinu vůle.*" Díky těmto schopnostem může umělec podle Schopenhauera „*zopakovat poznané v nějakém mimovolním díle, kteréžto zopakování je dílem uměleckým. Tím sděluje zachycenou ideu jiným. Idea při tom zůstává nezměněna a tatáž. Proto je estetické zalíbení bytostně jedno a totéž a může být vyvoláno uměleckým dílem nebo bezprostředně nazíráním přírody a života. Umělecké dílo je pouze prostředkem k usnadnění tohoto poznání, v němž spočívá ono cítění.*" Schopenhauer povyšuje umělecké dílo na čistý koncentrát, v procesu jehož vzniku zdůrazňuje jakousi mimovolnost. Také na dalším místě zdůrazňuje instinktivnost práce umělce: „*Právě proto, že idea je a zůstává názornou, není umělci v záměru a cíli jeho díla vědomá in abstracto. Tane mu na mysli ne pojem, nýbrž*

idea... Pracuje z pouhého pocitu a nevědomě, dokonce instinktivně. Naproti tomu napodobovatelé, manýristi vycházejí v umění z pojmu." Z procesu *vyššího poznání idejí* Schopenhauer naprosto vyřadil *abstraktní, pojmové poznání*, které již dříve učinil součástí systému, vázaného *větou o důvodu* a služebného Vůli. Umělec má podle Schopenhauera tvořit instinktivně a nepřecházet od idejí k pojmům.[243]

Právě toto vysoké ocenění moci umění přitahovalo k Schopenhauerovi dlouhodobě pozornost velkého množství umělců. V době formulování záměrů metafyzicky orientovaného expresionismu byla působivost Schopenhauerových myšlenek ještě vystupňována, filozofovy názory se staly součástí širokého ideového zázemí úvah o novém umění.

„*Svět je závojem Máji: za věcmi a v nás samých spočívá teprve to podstatné*,"[244] napsal v roce 1920 v knize *Impressionismus und Expressionismus* Franz Landsberger, velký zastánce expresionistických pokusů o transcendenci v umění. „*Příroda leží mimo duchovno, je přímo antiduchovnem, je nepřítelem*,"[245] potvrzoval Landsbergerovy názory o rok později Richard Blunck v knize *Der Impuls des Expressionismus*. Ať už se u Landsbergera a Bluncka jednalo o přímé zapůsobení Schopenhauerových myšlenek, nebo jejich názory odrážejí již „zlidovění" schopenhauerovských názorů v dobové teorii a kritice, je evidentní, že Schopenhauerova filozofie se svými pesimistickými tezemi odvrácení od vnějšího světa ovlivňovala definování základních premis expresionistického umění.

Zásluhu na tom, že se Schopenhauerovy téměř sto let staré ideje dostaly na začátku 20. století obzvláště v uměleckých kruzích do širokého povědomí mělo nepochybně jejich aktualizování a rozvádění v úvahách filozofů, kteří byli generačně spříznění s expresionistickými umělci.

Židovský náboženský myslitel a filozof Martin Buber v roce 1913 ve spise *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung* definoval jako nutnou podmínku na cestě k odpoutání se od svazujícího systému poznání rozeznání tisíceré bezejmenné polarity veškerenstva, tedy přijetí faktu všudypřítomného a neustávajícího napětí.[246] V tomto Buberově názoru rezonuje Schopenhauerem vyznačený prvotní předpoklad překonání Vůle k životu, spočívající v poznání roztříštěnosti a chaosu jejích nízkých

objektivací, tedy jevů vnějšího světa. Toto prozření musí být podle Schopenhauera následováno asketickou rezignací na všechny pudy a potřeby, diktované Vůlí a absolutní negací jevového světa obrácením pozornosti k ideji, skrývající se pod jeho povrchem a nalézající ztvárnění jedině v uměleckém díle. Buber, na rozdíl od Schopenhauera, nezpochybňuje úlohu světa vnější zkušenosti v rámci procesu vzniku uměleckého díla. Tím, že právě do tohoto „*království svaté nejistoty a nestability*" klade přítomnost „*primárního napětí*", činí z něj součást stimulu, který motivuje k tvůrčímu aktu, který vše chaotické, protikladné a relativní obrátí v absolutno v novém subjektivním prostoru a čase.[247] Rozvedením a aktualizací Schopenhauerových myšlenek Buber dospěl ke konstatování pozitivního potenciálu všudypřítomného napětí v rámci procesu vzniku expresionistického uměleckého díla. Paralelně s Buberovými myšlenkami dospěli k podobným závěrům ve svých uměleckých dílech i teoretických textech někteří expresionističtí umělci.

Napětí zvnitřnělé formy – teorie Wilhelma Worringera a do nitra věcí orientovaný expresionismus

V jednom dopise z 6. února 1911 napsal Vasilij Kandinskij Arnoldu Schoenbergovi: „*Mezi námi malíři je* res *zakázána.*"[248] „Res" pro Kandinského reprezentuje materiální, vnější dimenzi, jejíž imitativní podání byl divák zvyklý očekávat od malířství po staletí. Kandinskij v podstatě tvrdí, že umění nemůže nikdy tlumočit nezprostředkovanou realitu svému publiku, věří ovšem, že umění může pojmout absolutní konsekvence těchto výrazových limitů, tím, že osvobodí samo sebe z oněch nepřetlumočitelných vnějších forem věcí, které jsou pouhými troskami pravého bytí.

Nejen tato pasáž z dopisu Schoenbergovi, ale také celá řada postřehů z Kandinského knihy *O duchovnosti v umění* svědčí o mimořádné příbuznosti Kandinského umělecké teorie s názory Wilhelma Worringera, formulovanými v knize *Abstrakce a vcítění.*[249] Kandinskij popíral, že by se Worringerovými idejemi při psaní svých textů inspiroval, avšak podobně jako celá řada dalších umělců a

teoretiků, byl s dobově nesmírně oblíbenými Worringerovými myšlenkami, ať už přímo, či zprostředkovaně, konfrontován.

Wilhelm Worringer, jehož disertaci *Abstraktion und Einfühlung* přijali expresionisté za své evangelium, nejenže ve svém díle Schopenhauera několikrát citoval, ale vycházel z jeho myšlenek také v mnoha různých jiných ohledech.

V ústřední ideji knihy, tedy ve vytvoření dichotomie abstrakce a vcítění, vyšel Worringer z myšlenek Aloise Riegla a z nauky o vcítění Theodora Lippse, která přispěla k rozhodujícímu kroku moderní estetiky od estetického objektivismu k estetickému subjektivismu, ve zkoumáních tedy nevycházela z formy estetického objektu, nýbrž z reakce pozorujícího subjektu. Je zajímavé srovnat tyto poznatky moderní estetiky, definované Lippsem a přejaté Worringerem, s myšlenkami, které Schopenhauer vyslovil v souvislosti se svou teorií nazírání v druhém svazku *Světa jako vůle a představy*: „*Díky prokázané intelektualitě nazírání je také zahlédnutí krásných předmětů, např. krásné vyhlídky, fenomén mozku. Jejich čistota a dokonalost proto nezávisí pouze na objektu, nýbrž také na povaze mozku, totiž na jeho formě a velikosti* [...] *Podle toho jistě vypadá obraz stejné vyhlídky v různých hlavách i při stejné ostrosti zraku tak různě* [...] *V tom spočívá velká odlišnost schopnosti požitku z krásné přírody a následně i k jeho pěstění, tj. k uskutečňování stejného fenoménu mozku prostřednictvím zcela odlišných příčin, totiž barevných skvrn na plátně.*“[250] Worringer prokazatelně Schopenhauerovo dílo dobře znal, jak se ještě několikrát přesvědčíme, můžeme však pouze spekulovat o tom, zda si uvědomoval toto jeho vizionářské předjímání problematiky subjektivního zabarvení vnímání uměleckých děl, rozvedené v Lippsově teorii vcítění.

„*Estetický prožitek je objektivovaný sebeprožitek.*“[251] Do této jednoduché formule shrnul teorii vcítění Worringer. Tato věta vychází jednak z výše zmíněných poznatků o podílu subjektu na vnímání objektu, jednak z předpokladu souladu, či nesouladu vlastní potřeby seberealizace při procesu vnímání. Podle toho Lipps rozlišoval pozitivní vcítění (bezkonfliktní, libé) a negativní vcítění (nelibé). Obě formy vcítění podle něj souvisí s podmíněností objektu subjektem: „*Smyslově daný objekt je pouhá pavěc, něco, co není a nemůže být. Již tím, že pro mne existuje – a*

jen o takových objektech může být řeč – je prodchnut mou činností, mým vnitřním životem"[252] Je pozoruhodné, nakolik se autor těchto vět přiblížil k základní myšlence Schopenhauerovy filozofie: *„Svět je má představa."* Mohli bychom dokonce říct, že právě tato premisa, formulovaná poprvé Schopenhauerem, se pro Lippse, ať už vědomě, či nevědomě, stala východiskem pro rozvinutí jeho teorie. Lipps dále konstatuje, že estetickým prožitkem se stává apercepční činnost pouze v případě pozitivního vcítění, tedy toho, kdy dochází k souzvuku přirozených tendencí k seberealizaci s činností vyžadovanou objektem.

Pro Worringera se Lippsem formulovaná teorie vcítění stala pouze odrazovým můstkem pro jeho další úvahy. Právě snaha o prokázání neuniverzálnosti této teorie vcítění jako podmínky umělecké tvorby jej vedla k hledání jejího protipólu. Na cestě k jeho nalezení si vypomohl Rieglovým vynálezem „Kunstwollen – uměleckým chtěním", které se nezávisle na objektu a modu tvorby projevuje jako „Wille zur Form – vůle k formě". Tato potřeba je podle Riegla primárním momentem každé umělecké tvorby a každé umělecké dílo je ve své nejvlastnější podstatě pouhou „objektivací" tohoto *apriori* daného uměleckého chtění. (Umělecké dílo jako *objektivace vůle* k formě opět alespoň vzdáleně připomíná, když ne Schopenhauerovy myšlenky, pak alespoň jeho terminologii.)

Worringer pod vlivem této Rieglovy teorie, podle které jsou dějiny umění výsledkem *chtění* (Wollen), zavrhuje materialistický model, podle kterého jsou výsledkem *schopnosti* (Können), neboť ta je, podle něj, pouze doprovodným jevem chtění. Stylová osobitost je pak podle Riegla výsledkem koeficientů tření těchto dvou faktorů, kdy absolutnímu uměleckému *chtění* náleží pozitivní tvůrčí role, a *schopnosti* role omezující, negativní.

Především tedy tyto Lippsovy a Rieglovy myšlenky se Worringerovi staly východiskem k formulaci základní polarity *abstrakce* a *vcítění*. Přiklání-li se umělecké chtění k organické přesvědčivosti, k naturalismu ve vyšším slova smyslu, pak se jedná o potřebu vcítění. Pocit blaha, který v nás vzniká reprodukcí organicky krásné živosti, je uspokojením Lippsovské vnitřní potřeby seberealizace. Tato touha

po vcítění je podmíněna šťastným vztahem důvěřivosti mezi člověkem a jevy vnějšího světa.

Zcela opačný pud, potřeba abstrakce, je důsledkem velkého vnitřního zneklidnění člověka způsobeného jevy vnějšího světa, strachu z nezměrného duchovního prostoru. Tuto tendenci, jak již bylo řečeno na jiném místě této práce, Worringer shledává v umění přírodních národů, dále v uměleckém chtění všech primitivních epoch umění a v jistých rozvinutých kulturách orientálních národů. Nutkání abstrahovat tedy stojí na začátku každého umění a zůstává určující u některých na vysokém stupni stojících národů, zatímco u Řeků a v celé kultuře západní civilizace pomalu odeznívalo, aby udělalo místo touze po vcítění.

Právě ve Worringerově rozvinutí této teorie abstrakce nacházíme mnoho reflexí Schopenhauerových myšlenek, ať už vzdálených, či zcela konkrétních. V souvislosti s definicí puzení k abstrakci Worringer konstatuje, že umělci jemu podléhající *„možnost blaha, kterou v umění hledali,"* neviděli *„v nořeni se do věcí vnějšího světa, v sebeprožívání v nich, nýbrž ve vyjmutí jednotlivé věci z vnějšího světa z její libovolnosti, v jejím zvěčnění prostřednictvím přiblížení abstraktním formám, což mělo konečně vézt k nalezení útočiště v proudu jevů. Jejich touhou bylo vytrhnout objekt vnějšího světa zároveň ze všech přírodních souvislostí a z nekonečné změti bytí, očistit jej od všeho, co na něm bylo závislé na životu, tedy libovolné, učinit ho nutným a nezpochybnitelným, přiblížit ho jeho absolutní hodnotě."*[253] Podobnost se Schopenhauerovou charakteristikou umělecké tvorby jako jedinečného prostředku geniálního tvůrce dokázat z nesmírné mnohosti objektivací Vůle vybrat to podstatné, které oproštěním od kauzality, času a prostoru a osvobozením od služebnosti Vůli (závislosti na životu) opět nabude jednotu a čistotu objektivně zřené ideje, která je v jeho pojetí také *„nutným, nezpochybnitelným, a má absolutní hodnotu"* je zde do očí bijící.

Charakteristiku puzení k abstrakci Worringer rozšiřuje o citaci z Rieglových *Stilfragen*, týkající se odhalení zákonných kvalit geometrického stylu: *„Geometrický styl vystavěný přísně podle nejvyšších zákonů symetrie a rytmu je z hlediska zákonitosti ten nejdokonalejší."* Worringer přidává k této Rieglově definici ještě

atribut „*styl nejpřísnějšího* popření života" a dostává se tak do oblasti schopenhauerovské terminologie, ve které setrvává také, když tvrdí, že „*u primitivního člověka je instinkt pro ‚věc o sobě' nejsilnější.*"[254] „*Věc o sobě*" je sice termínem ustaveným už Kantem, ale vzhledem k tomu, že hned v následující pasáži Worringer cituje ze Schopenhauerovy *Kritiky Kantovy filozofie*, můžeme snad považovat právě Schopenhauera za hlavního Worringerova filozofického inspirátora. „*Postupující duchovní ovládnutí vnějšího světa a zvyk znamenají otupení a zakalení tohoto instinktu* [pro věc o sobě]. *Teprve poté, co lidský duch v tisíce let trvajícím vývoji prošel celou cestou racionalistického poznání, se v něm, jako konečná rezignace vědění, cit ‚pro věc o sobě' znovu probouzí. Co bylo dříve instinktem, je nyní konečným produktem poznání. Svržen z pyšných výšin vědění stojí teď člověk před obrazem světa stejně tak bezradný a ztracený jako člověk primitivní, poté, co poznal, že tento viditelný svět, v němž jsme, je dílo májá, vyvolané kouzlo, nestálé zdání bez jakékoliv podstaty, něco jako optická iluze nebo sen, závoj, který obklopuje lidské vědomí, jakési něco, o němž se hned nepravdivě a hned zase pravdivě dá říci, že je, jako kdyby nebylo' (Schopenhauer: Kritik der Kantischen Philosophie).*"[255]

Na Schopenhauerovu myšlenku nebezpečí intervence intelektuálního poznání do umělecké tvorby, která má být výsledkem čistého, objektivního zření, navazuje další Worringerův postřeh: „*Nutkání abstrahovat vytvořilo tuto formu* [geometrickou] *s elementární nutností bez nežádoucí intervence intelektu. Právě proto, že intelekt ještě nestačil instinkt zakalit, mohla vlastně již v zárodku skrytá dispozice k zákonitosti najít svůj abstraktní výraz.*"

V rámci všech těchto naznačených paralel mezi Worringerovou teorií a Schopenhauerovými myšlenkami je třeba zdůraznit, že Schopenhauerovy definice vztahující se na umění jako takové, rezonovaly ve všech dosavadních citacích z Worringerovy práce pouze v jím vymezené umělecké oblasti realizací puzení k abstrakci. Hovoří-li o nutnosti určitého vnitřního ustrojení tvůrce, podléhajícího tomuto pudu, nemá na mysli Schopenhauerova jedinečného uměleckého génia, nýbrž člověka primitivního, nebo zachovávajícího si vztah k vnějšímu světu, příznačný právě pro primitiva. Srovnáme-li Worringerovu charakteristiku primitivního umělce

s profilem Schopenhauerova génia, zjistíme, že mají mnohé společné rysy. U obou je patrná snaha absolutizovat v uměleckém díle předmět zájmu, abstrahovat od jeho vnější podoby, dobrat se podstaty (ideje) a vytrhnout ji z mnohosti světa objektivací.

Worringerovo vysoké ocenění geometrického stylu, vlastního právě pudu abstrahujícímu se sklonem k anorganickým a krystalinickým formám, konstruovaného dle nejvyšších zákonitostí symetrie rytmu (Riegl) a nejpřísněji popírajícího život (Worringer) nemůže nepřipomenout charakteristiky, kterými Schopenhauer oceňoval „*nejvyšší uměleckou formu*", hudbu.

Sumarizací veškerých estetických zážitků na obou pólech abstrakce i vcítění, konečně Worringer dochází k zásadnímu poznatku, že „*oba tyto póly jsou pouhými kvantitativními stupni všeobecné potřeby, která se zjevuje jako nejhlubší a poslední podstata veškerých estetických zážitků, tj. potřeby zbýt se sebe sama.*" Dále konstatuje, že v nutkání abstrahovat je intenzita tohoto pudu větší a netýká se, jako v případě vcítění pouze touhy zbýt se individuálního bytí (vnést naši touhu po sebeuplatnění do jiného objektu, být v něm, ne v našem individuálním bytí), nýbrž touhy osvobodit se od „*nahodilosti lidského bytí obecně, neboť život jako takový je vnímán jako narušení estetického prožitku*".[256] Schopenhauerovo označení estetického stavu při vnímání uměleckého díla jako oproštění se od moci Vůle, osvobození se a čisté poznání idejí, zaznívá z těchto myšlenek, které jsou vrcholem Worringerovy práce zcela zřetelně. Worringer Schopenhauera jako inspirační zdroj uvádí v poznámce, k této pasáži učiněné: „*Schopenhauerova estetika se nám nabízí jako analogon takového pojetí. Také u Schopenhauera spočívá uspokojení z estetického vnímání právě v tom, že člověk se v něm osvobozuje od svého individua, od své vůle a nadále existuje již jen jako čistý subjekt, jako jasné zrcadlo objektu.* ' A právě proto člověk pojatý v takovémto pozorování již není individuem, neboť individuum se právě v takovémto pozorování ztratilo: je čistým, vůle prostým, bezbolestným a nečasovým subjektem poznání. ' *(srov. třetí knihu Welt als Wille und Vorstellung).* "[257]

Důkazy, shromážděné v této kapitole nás dostatečným způsobem opravňují k prohlášení, že Schopenhauerův přínos expresionistické teorii a estetice byl naprosto

zásadní. Právě z příkladu Schopenhauerova vlivu na dílo Wilhelma Worringera je patrné, nakolik byla dobová teorie umění schopná ocenit myšlenky jeho estetiky i filozofického systému jako celku.

Fakt, že Worringerova teorie zásadním způsobem ovlivnila úvahy teoretiků expresionismu, i samotných umělců, zde byl již několikrát zmíněn a je všeobecně dobře známý díky důkazům, nashromážděným celou řadou badatelů (viz pozn. 59-61). Tuto skutečnost považoval za nesmírně důležitou také například Werner Hoffmann a věnoval jí velký prostor ve své všeobecněji zaměřené studii *Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen.*[258]

„Cesta k duchovnosti" v tvorbě expresionistů

V roce 1918 publikoval Paul Kornfeld v časopise *Das junge Deutschland* „bilanční" studii Das beseelte und der psychologische Mensch věnovanou německému expresionismu, ve které definoval rozdíl mezi expresionistickým a neexpresionistickým uměním tak, že za zájem prvního označil člověka oduševnělého, za zájem druhého člověka psychologického.[259]

Snahy o zachycení duševních hlubin a zákoutí učinil Kornfeld společným rysem expresionistického umění jako celku. Jsou-li ovšem vzájemně konfrontovány umělecké výkony předních expresionistických umělců realizované do roku 1918, kdy byl napsán Kornfeldův článek, vyplývá z těchto srovnání rozdílnost motivací i výsledků podobného produchovňování a zniterňování exresionistického výrazu.

Vasilij Kandinskij se ve svých dílech přibližně od roku 1910 snažil o pronik k jakési *„kolektivní duši"*, kterou nahlížel v *„nezměrné kosmické jednotě a rozprostraněnosti"*.[260] Toto Kandinského zdůraznění existence jednotícího a kontinuálního principu mezi živými bytostmi koresponduje s Schopenhauerovou teorií Vůle k životu, propojující neviditelným poutem a v nekonečném koloběhu vše živoucí. Fatální spoutání světa Vůlí do jednoho zotročeného celku viděl ovšem Schopenhauer, na rozdíl od Kandinského, jako nepřekonatelné prokletí, pouze naprosté popření a vzdálení se Vůli považoval za blahodárnou cestu k vysvobození.

Naproti tomu Kandinskij zdůrazňoval inspirativní potenciál uvnitř disharmonické hmotné zkušenosti. V rámci její zóny napětí definoval uměleckou formu, kterou až poté, co ji takto „geneticky" spojil s „disonancí hmoty", nasměroval k transcendenci a úniku pryč od materiálního světa.[261] V tomto ohledu Kandinskij překonával rovněž worringerovskou tezi o abstrakci jako prostředku překonání strachu z chaotické mnohosti světa jevů.

Zcela opačným způsobem se projevil zájem o kornfeldovského „člověka oduševnělého" v dílech rakouských expresionistů Egona Schieleho, Oskara Kokoschky a v některých obrazech členů drážďanské skupiny Brücke, Ernsta Ludwiga Kirchnera a Ericha Heckela. V tvorbě těchto autorů nacházíme výrazně subjektivizované pojetí duchovnosti, při jejímž hledání byla pozornost obrácena do vlastního nitra, k vlastnímu já a k vlastní duši. Nepřekvapí, že díla těchto uměleckých kolegů shledával Vasilij Kandinskij příliš egocentrickými, dramaticky konfesivními a subjektivistickými.[262]

Schieleho projekt zvnitřněné formy neobsahoval Kandinského optimismus, vyplývající z nalezení možnosti generování nové formy z všudypřítomného napětí a kontrastů. Schiele naopak nechával formu pod tíhou bolestně pociťovaných kontradikcí podléhat rozkladu, kterému figury na jeho obrazech a kresbách musí vzdorovat ze stále zdůrazňovanější izolace a osamocení (obr. 94, 95). Zoufalá gesta pahýlů končetin (obr. 96, 97), marně usilujících o komunikaci, potvrzují nemožnost takto zvnitřnělé formy stát se nositelkou absolutizovaného uměleckého poselství nezávislého na vnějších nahodilostech. Napětí, které bylo prvotním impulsem k podobně vyhrocenému formálnímu řešení bylo v konečné podobě uměleckého díla ještě vystupňováno.

„Nenutné umění"

I když Kandinskij Schieleho, Kokoschkovu, ale také například Schoenbergovu malířskou tvorbu považoval za příliš subjektivistickou, nikdy ji nedal do souvislosti s uměleckou oblastí, kterou kritizoval ve svých teoretických úvahách

nejvíce, a se kterou spojil termín „nenutné umění" Definice „nenutného umění" zahrnovala výtvarné projevy formalistické, pracující s reálnými symboly a diktující obsah formou, popřípadě metodou.[263] Za příklad umění vycházejícího výhradně z předmětu a setrvávajícího v materialistické oblasti označil Kandinskij tvorbu Matissovu, inspirovanou *„podněty vnějšími, vnějším smyslovým okouzlením"* a vyznačující se *„především a výhradně vnějším životem."*[264]

V souvislosti s touto Kandinského charakteristikou nelze nevzpomenout závěry, ke kterým dospěl Bohumil Kubišta v článku Henri Matisse z roku 1910: *„Matissovo dílo vyhovuje úplně požadavkům, které je nutno bezpodmínečně klást na umělecké dílo se stanoviska formově-tvárného, zákonům, plynoucím z architektonických vlastností tvárného elementu, a má proto své místo ve vývoji moderní malby; s psychického stanoviska se jím však projevil úpadek."*[265]

Jak Kandinského, tak Kubištovy názory na Matissovo dílo lze dát do souvislosti s poněkud schématickým vytvářením polarity románského povrchního a germánského metafyzicky orientovaného umění v rámci expresionistické teorie a kritiky. Také tento rys expresionismu napomohl dokreslit Worringer se svou psychologickou typologií umělce.

Pozoruhodné je, že francouzské prostředí jako místo silně se přiklánějící k pólu života, zmítané poživačností a shonem, vnímali nezávisle na teoreticích Worringerova typu také někteří básníci. Reiner Maria Rilke píše v roce 1902 v dopise své ženě Claře z Paříže, že pobývá ve městě, kde puzení k životu je silnější, než kdekoliv jinde. Zároveň si ovšem klade otázku, zda toto puzení, tato Vůle k životu je ztotožnitelná se skutečným životem a odpovídá si negativně.[266]

„Idea" - „podstata" - „čistá myšlenka" zachycovaná v expresionistickém díle

V teoretickém textu z roku 1912, věnovaném otázce výtvarné formy, Kandinskij identifikoval jako jediný pravý obsah umění „živého ducha" lidské zkušenosti[267]. Ve stejné době začal Bohumil Kubišta ve svých úvahách operovat s

termínem „živá myšlenka", kterým označoval jakousi skrytou podstatu zobrazovaného, zpřítomňovanou v uměleckém díle.[268] Jak Kandinského „živého ducha", tak Kubištovu „živou myšlenku" můžeme ztotožnit s schopenhauerovskou „idejí", adekvátní objektivací Vůle k životu, jejíž poznání je možné pouze skrze umělecké dílo vytvořené géniem.[269]

Schopenhauerova teze o nepoznatelnosti světa jevů, degradace vnějšího světa na pouhou oblast představ, jejichž podstata, věc o sobě, leží zcela mimo možnosti poznání následujícího formy času prostoru a kauzality, znamenala pro změnu uměleckých kritérií na přelomu století nesmírně mnoho, neboť odvrátila pozornost umělců od zjevného a přinutila je hledat vyšší a čistší poznání v oblasti, kterou Schopenhauer ve shodě s Platónem označil za svět idejí. Jedinečné naplnění těchto Schopenhauerových myšlenek nacházíme v jistém období Kubištovy tvorby jak v uměleckých realizacích, tak v jeho teoretických pracích. Sám Kubišta vymyslel pro označení snah o proniknutí skrze vnější slupku k vnitřní podstatě věcí název penetrismus.[270]

V jednom z dopisů Anně Hladíkové Bohumil Kubišta napsal, že „*účel umění jest něco povědět, něco samozřejmého, kolem čeho však lidé chodí slepí a hluší. Hudba povídá duši o bolu a nezměrném štěstí, o utrpení a blahu, o bouři a vichru, slunečním jasu, mluví bezprostředně k duši a rozumět této mluvě může každý.*" Tyto věty dokazují, že Kubišta si z četby Schopenhauera mnohé zapamatoval, jsou v podstatě parafrází jedné pasáže ze *Světa jako vůle a představy*: „*Každé umělecké dílo se specificky snaží ukázat nám život a věci tak, jak opravdu jsou, ale které vinou mlhy, objektivních a subjektivních nahodilostí, nemůže každý bezprostředně pochopit. Umění odstraňuje tuto mlhu.*"[271]

Snahám o proniknutí k podstatě věcí a jevů dává Kubišta mravní a duchovní rozměr. Ve své stati *O duchovní podstatě moderní doby* píše, že umění ve změněné společenské situaci, vyplývající podle něj z „*gravitačně ateistického nazírání*", je třeba dát novou „*formu, která vyroste organicky z nového duchového podkladu. Proto není nutno naříkat, že moderní době schází jednota představ, kterými tak bohatě oplývalo náboženské nazírání; dala za ně náhrady stejně cenné; má však*

právo, aby je skryla před zraky nepovolaných a zjevila je jen těm, kdož jsou dost silni, aby dovedli odhrnout závoj je kryjící." „Odhalení závoje" byla oblíbená metafora Arthura Schopenhauera, užívaná také řadou dalších Kubištových současníků. Za „*dehumanisatora*", „*strhovatele hloupého závoje*" se označoval ve svých zápiscích například Ladislav Klíma. Kubišta „odhrnutí závoje" nepovažoval rozhodně za prázdnou frázi. Odstranění vnějšího obalu se pro něj stalo zásadním úkolem, jehož řešení hledal ve svých dílech pomocí systematických úvah a pokusů. Jak je patrné z jeho vlastních slov, chápal tento proník jako jedinou možnou cestu k moderní duchovnosti, která by vycházela ze změněné společenské situace.[272]

Morální závazky moderního umělce, směřujícího k nové duchovnosti zdůrazňoval také Vasilij Kandinskij. V knize *O duchovnosti v umění* napsal: „*Umělec má právo na neomezenou svobodu, avšak ta se může proměnit ve zločin, jestliže přestane odpovídat vnitřní nutnosti. Z hlediska uměleckého odpovídá toto právo již zmíněné morální rovině. V životě (a proto také v umění) je třeba mít vždycky čisté úmysly.*"[273]

Zvýšené nároky Kandinského a Kubišty na mravní zásady nového umělce vyplynuly nepochybně z dobového vystupňovaného zájmu o uměleckou osobnost, který byl stimulován mimo jiné významem, který géniovi přikládali filozofické systémy Schopenhauerovy a Nietzscheovy.

Kubištovy názory, vztahující se k poslání umění a uměleckého génia, byly formovány především základními tezemi Schopenhauerovy filozofie. Díky Kubištově korespondenci víme přesně, kdy se o ni začal zajímat a kdy prostudoval Schopenhauerův první spis. Začátkem října roku 1905 nastoupil Kubišta jednoroční vojenskou službu k pevnostnímu dělostřelectvu v Pule. Po celou dobu svého pobytu, stejně jako po celý svůj život, si dopisoval se svým strýcem Oldřichem. V dopise z 3. června 1906 strýce prosil: „*Kdybyste byl tak laskav a opatřil mi slovinsko-český slovník (tady ho nedostanu). A dále kdybyste mohl koupit u Prašné brány ‚*Schopenhauera*' a zaslat mně ho, potřebuji něčím okořenit jednotvárnost života v cimře.*"[274]

Hned v dopise z 24. června 1906 Kubišta strýci psal: „*Knihy jsem obdržel, začež Vám srdečně děkuji... Tím, že jste mi poslal toho Schopenhauera, velice se vyplnil můj čas, ku podivu shledal jsem, že některé věci jsem si ujasnil sám a zde je našel potvrzené.*“[275]

Ani v jednom z dopisů nenalézáme přesný název Kubištou vyžádané Schopenhauerovy knihy, víme však, že se v Kubištově pozůstalosti nacházelo nejvýznamnější Schopenhauerovo dílo *Die Welt als Wille und Vorstellung.*[276] V Praze byly nepochybně k dostání i další Schopenhauerovy knihy, vzdělaný Kubišta však dozajista věděl, že základním Schopenhauerovým dílem, které je pro obeznámení s jeho filozofií nutné číst nejprve, je právě *Die Welt als Wille und Vorstellung.*

Vzhledem ke krátkému intervalu mezi dopisy musíme konstatovat, že Kubišta přečetl Schopenhauerovo obsáhlé dílo velmi rychle. Nesmírně zajímavé je Kubištovo tvrzení, že některé věci si ujasnil sám a u Schopenhauera je našel jen potvrzené. Tato věta je dokladem mimořádné afinity Kubištovy umělecké osobnosti k filozofovi Schopenhauerova typu, která byla u Kubišty bezesporu také příčinou recepce schopenhauerovských myšlenek na různých úrovních (v tvorbě teoretické, volné, v životní filozofii etc.)

Podřizování viděné reality síle vlastní tvůrčí vize, které můžeme, z hlediska problematiky námi sledované, považovat za první fázi Kubištovy osobité transformace některých Schopenhauerových tezí, se v Kubištových obrazech uplatňovalo už od roku 1908. Schopenhauerovy myšlenky o podmíněnosti objektu subjektem a o subjektivitě nazírání nepochybně ovlivnily subjektivisticky laděná expresionistická plátna (obr. 98, 99). Zintensivnění výrazu a úsilí o sebevyjádření pozvolna přešlo ve snahu o zachycení vnitřní ideje (Kubištovými slovy *živé myšlenky*) díla přibližně v roce 1910. Kubištův expresionismus začíná být v tomto přelomovém období obohacován o kubizující deformaci tvaru, motivovanou snahou o posílení intenzity výrazu. Od roku 1910 Kubišta, také díky podnětům čerpaným během pařížského pobytu, syntetizuje výsledky svého dosavadního bádání o barvě, poznatky o geometrické kompoziční výstavbě a o užívání iracionálního zdroje světla,

k čemuž ho vedla mimo jiné snaha vyjádřit „*ideu*“, onu „*vnitřní jednotu řady dějů a zjevů*“ a to přímo „*z vlastní síly toho, či onoho tvárného elementu.*“[277] Díky setkání s kubismem přikročil k radikální geometrické redukci tvarů viděné reality, přičemž zachoval rysy expresivity a napětí v rytmizaci přesně vymezených osvětlených a ostíněných tvarů.

Zvýšený zájem o metafyzický rozměr hmotné zkušenosti signalizovala v roce 1910 díla jako Zátiší s košíkem, Zátiší s nálevkou (obr. 100) a Kuchyňské zátiší (obr. 101). Z hlediska pronikání k podstatě jevů je téměř symbolickým obraz Lom v Bráníku (obr. 102) namalovaný na přelomu let 1910-1911. Sesuv půdy zde tehdy totiž odhalil to, co jindy zůstává pouze tušené pod povrchem země. Pro Kubištu se tato událost stala symbolem věčného pronikání umělce k vnitřní ideji zobrazovaného.

O naplnění novým duchovním obsahem usiloval Kubišta také u figurálních kompozic z let 1911-1912 (Koupání mužů, Jaro – Koupání žen, Paridův soud) (obr. 92, 103, 104), jejichž myšlenková ukázněnost a celkové klasicistní ladění souvisí s Kubištovou inspirací dílem malíře Nicolase Poussina, jehož Orfea a Eurydiku v Paříži kopíroval. Hledání všeplatných zákonitostí umělecké formy, ke kterému ho v těchto obrazech motivoval právě Poussin, bylo totiž pro Kubištu zároveň hledáním prostředků k proniknutí k duchovní podstatě věcí.

Proto také ve svém článku O předpokladech slohu názorně rozlišuje dvě stránky formy – vnější (empirickou) a vnitřní (transcendentální), která má geometrickou povahu. Transcendentální složce přikládá schopnost „*vzbuzovat v nás představy, které my do ní promítáme, nastává v ní křížení symbolického účinku s indukovaným účinkem, existujícím v naší mysli, který však nemusí mít nic společného se současným intelektuálním názorem.*“ V této formulaci se ozývá především vliv Worringerovy teorie vcítění a zároveň v ní můžeme tušit ohlasy vlivu Schopenhauerova. Ten odhalíme také v Kubištově tvrzení, že „*za empirickou formou se ukrývá určitá idea.*“[278] Formovou složku empirickou i transcendentní podle Kubišty k sobě váže buď moment pohybu[279], nebo majestátního klidu, vyvolaný geometrickými útvary vnitřní struktury, která se od roku 1911 stává složitější a rafinovanější a je inspirovaná kubismem a číselným a tvarovým symbolismem

(Epileptická žena, Podobizna Jana Zrzavého, Svatý Šebestián) (obr. 105, 106, 107). Je tedy zcela zřejmé, že Kubišta chápal smyslovou, vnější stránku malby pouze jako jakýsi obal, který má být vodítkem k vnitřní složce zobrazení i zobrazovaného. V tomto dualistickém chápání obrazových komponent můžeme opět spatřovat zapůsobení Schopenhauerových myšlenek.

Ač se v tomto období Kubišta přiblížil ke kubismu, nikdy neporušil soudržnost tvaru, neboť nebylo jeho záměrem znečitelnit vnější, smysly uchopitelnou strukturu, která měla podle něj funkci nápovědi, vodítka pozornosti diváka k podstatě-ideji uměleckého díla, skrytého v geometrické infrastruktuře. Prolnutím obou forem, „empirické" a „transcendentální" usnadnil divákovi přístup k vnitřnímu obsahu díla. Z toho vyplývá, že Kubištova cesta do nitra předmětů byla jednak jinak motivována, ale také jinak uskutečňována, než u francouzských kubistů.

Pojem penetrismus použil Kubišta poprvé v roce 1913 ve stati Nutnost kritiky, kde jím zastřešil moderní hnutí expresionismu a kubismu. Teoretické pozadí svých snah o proniknutí k podstatě zobrazovaného však Kubišta nastínil až o rok později v článku O duchovní podstatě moderní doby. Smyslově neuchopitelnou podstatu, smysl věcí, či jevů Kubišta označuje jako *„živou myšlenku"*, které je třeba zmocnit se vnitřně, *„proniknutím do všech forem moderního života."*[280] Penetrismus koření zcela nepochybně v Kubištových inspiracích Schopenhauerem, zároveň však musíme vzít v úvahu podněty, které Kubištovi zprostředkoval jeho zájem o nejnovější objevy v oblasti fyziky. Vojtěch Lahoda upozornil v souvislosti s Kubištovým penetrismem na možnou inspiraci poznatky o rentgenových paprscích, kterými se intensivně zabýval Kubištův bývalý učitel z Hradce, Václav Posejpal. Konečně samotný Kubištův termín může vycházet z fyzikální penetrace, staršího názvu pro chemickou prostupnost.[281]

Schopenhauerova teze o ideji, vnitřní podstatě věci nepoznatelné skrze její vnější podobu, byla nepochybně jedním z impulsů pro Kubištovo formulování penetrismu. V době, kdy svou koncepci uměleckého díla, pronikajícího k „čisté myšlence" rozváděl během svého pobytu v Pule v článku O duchovní podstatě moderní doby, zabýval se velmi intensivně také filozofickými myšlenkami Henriho

Bergsona. V Bergsonově filozofickém systému ovšem nacházíme jisté paralely s idejemi Schopenhauerovými, Kubištův zájem o Bergsona tedy nemusel nezbytně negovat jeho názory, formované Schopenhauerem. Umění má podle Bergsona člověka stavět, tak jako filozofické poznání, tváří v tvář absolutní realitě života. Umělci je tajemnou milostí dopřáno, že se pro něj stává průsvitným onen hustý, většině lidí neproniknutelný závoj, který byl spuštěn mezi nás, naše vědomí a přírodu. Všední život žádá, abychom poznávali věci v jejich vztahu k našim potřebám, naše smysly a naše vědomí skýtají nám životní realitu pouze v praktickém zjednodušení; plná individuálnost věcí a bytostí nám uniká skoro vždy, neboť není pro praktický život užitečné, abychom ji postihovali. Filozof dostupuje pravé reality života usilovným a chtěným odpoutáním od všedního života, cestou systematické rozumové reflexe, jež vrcholí v intuitivním poznání. Umělci je toto odpoutání dáno přírodou, je vrozeno struktuře jeho smyslu nebo vědomí, projevuje se bezprostředně jakýmsi panenským způsobem vidění, slyšení nebo myšlení. Tyto Bergsonovy názory dokládají, že ačkoliv myšlenky Bergsonovy a Schopenhauerovy vykazovaly celou řadu zásadních rozdílů, v oblasti metafyziky umění tito filozofové vytvořili v jistých ohledech natolik podobnou strukturu, že není vyloučené, že se jejich vliv na umělce v jistém období mohl překrývat. Co se týče Kubištových snah o uchopení *„čisté myšlenky"*, podstaty zobrazovaného, můžeme předpokládat, že souvisely ještě především s podněty filozofie Schopenhauerovy, ačkoliv rozhodně nelze vyloučit, že se v nich odrazil už i jistý vliv Bergsonův.

Kubištovy snahy na poli pronikání k ideji, k „živé myšlence" zobrazovaného glosoval František Xaver Šalda těmito slovy: *„Působí to na mně, jako by ho (tj. ducha) chtěl Kubišta zajmout nejdůmyslnější strategií formovou a metodickou, ale on stále vzdoroval a prchal. Myslím, že cestou za tímto zabstraktněním tvaru byl by jej Kubišta nakonec pojímal jako jakýsi ideogram, kterým by se byl snažil napsat své vize vnitřního světa, vylévajícího se ve svět vnější a prostupující jej."*[282]

Duchovnost se pro Kubištu skutečně stala po roce 1912 centrálním tématem jeho úvah o umění. Ve stati O duchovním podkladu moderní doby napsal, že *„vývoj metodické stránky není konečně tím podstatným, co žádáme od nového umění"*, a že

v tomto smyslu nejde o revoluci formy, ale o *„převrat vnitřní duchové podstaty.“*[283] Podobné upozadění formálních zákonitostí je u Kubišty, který vždy na respektování výtvarného řádu velmi bazíroval[284], víc než překvapivé. Přijatelné vysvětlení tohoto Kubištova názorového výbrku podal Jiří Padrta, který jej přikládal Kubištově snaze povznést se nad dobový spor o slohovosti moderního umění, který právě ovládal diskuse tvůrců a teoretiků kolem *Uměleckého měsíčníku.* Přechodným zapřením svého vlastního přesvědčení o zásadním významu zákonné formy se ostentativně postavil do opozice vůči Fillovi a jeho přívržencům.[285]

Právě Kubištova snaha o docílení rovnováhy mezi formální a obsahovou složkou, úsilí o jejich přímé propojení, odlišovaly Kubištovo pojetí duchovnosti od koncepce téhož, formulované umělci z okruhu Der blaue Reiter.

V Kandinského rozlišení vlastních děl na imprese (obr. 108), improvizace (obr. 109) a kompozice (obr. 110) je zcela patrná hierarchie, v rámci které *„bezprostřední dojmy z* ‚vnějšího světa‘“ jsou postaveny nejníže, *„spontánně vyjádřené vnitřní stavy a duševní pochody, tedy reakce na* ‚vnitřní svět‘“ jsou na středním stupni a nejvýše hodnoceny jsou kompozice, vznikající *„z počáteční skicy postupným (a obzvlášť pečlivým) komponováním a takřka pedantickým prověřováním a propracováváním.“*[286] Kandinského potlačení matérie a empirické formy a vyzdvižení vycizelované vnitřní vize mělo za následek, že hovořil-li Kandinskij o *„promýšlených racionálních konstrukcích“*, chápal je v mantinelech vlastní konstrukce umění jako bezprostřední projekce ducha.

Ještě větší důraz na dematerializaci a spiritualizaci uměleckého díla na úkor výtvarné formy kladl Franz Marc.[287] V článku Die neue Malerei[288], kterým Marc nadšeně reagoval na vydání Kandinského knihy *O duchovnosti v umění*[289], bylo označeno za hlavní cíl nového malířství zpřítomňování vnitřního (Innere). Umění a jeho forma pro Marca není prostředkem syntézy jevu (Erscheinung) a podstaty (Wesen), naopak konstrukce, kterou uplatňuje ve svých obrazech má zprostředkovávat divákovi především poznání právě onoho „vnitřního“ (Innere). Marcův obraz Věž modrých koní (obr. 111) je příkladem podobného

„worringerovského" útěku od děsivé a nepostižitelné problematiky světa vnějších jevů k abstrahovanému útvaru, vyznačujícímu se plošností a krystalinickou formou.

Popírání matérie anorganickou formou – od expresionismu ke kuboexpresionismu

Krystalinickou formu jako ideální výrazový prostředek nového, k duchovnosti a do nitra věcí orientovaného expresionistického umění chápala kromě Franze Marca celá řada dalších expresionistických umělců a teoretiků. V časopise *Die Aktion* například vycházely v letech 1913 a 1914 studie Waltera Sernera, ve kterých „worringerovská" anorganická forma byla označována za jediného vhodného nositele myšlenek nového, produchovnělého umění.[290]

Anorganickou, krystalinickou formu dal Emil Filla v článku o El Grecovi do souvislosti se schopností tohoto umělce přivést diváka ke ztrátě vědomí sebe sama, své bolestivé materiální existence: „*Fixovanou ilusi objektů skládá z více pohledů: nechce podati předmět z jednoho mžikového pohledu, nýbrž podal by jej nejraději ze všech stran zároveň. Skládaje pohledy z různých zorných hledisk, podle různých os, dosahuje tím zvýšeného pohybu, t. j. zdání, jakoby viděl předmět v trvajícím proudu pohybovém. Z druhé strany tím, že popírá a ruší pevné stanovisko divákovo, objektivisuje větší měrou jeho hledisko, jako by ho chtěl přinutiti, aby zapomněl na sebe, ztratil se jaksi a cele se vměstnal v umělcovo dílo.*"[291] Schopnost zhodnotit podobným způsobem některé aspekty El Grecova díla, nahlíženého v dané chvíli prizmatem všeobecně sílícího zájmu o problematiku kubismu, získal Filla nepochybně díky znalosti Schopenhauerovy myšlenky o nejušlechtilejším poslání uměleckého díla vyvázat diváka ze služby Vůli, dát mu na chvíli zapomenout na své potřeby, na svou tělesnost, na sebe sama.

Také v pasážích, ve kterých Filla Greca přiřazuje k „*mistrům, kteří neutkvívají jen na povrchu věcí, nýbrž zahloubávají se v podstatu* věci o sobě", můžeme rozeznat Fillovy inspirace Schopenhauerovou filozofií.[292]

Napětí, vytvářené podobným jednoznačným příklonem umělce k „podstatě", „nitru" zobrazovaného je promítáno do oné abstrahované, anorganické, krystalinické formy, která se následně stává v řadě děl nejen samotného Filly (obr. 112, 113), ale také Antonína Procházky (obr. 114), Vincence Beneše (obr. 115, 116) a Otty Gutfreunda (obr. 117) nositelem stupňované expresivity.

Myšlenka pronikání k podstatě zobrazovaného, vyslovená Fillou v souvislosti s Grecovým uměním, evokuje Kubištovu koncepci „penetrismu" jako prostředku dosažení „nové duchovnosti" a přiměje nás přemýšlet, nakolik Schopenhauer ovlivnil pojetí odbožštěné víry, moderní duchovnosti, transcendence náboženského citu bez náboženství v teoriích obou umělců. Lze předpokládat, že Schopenhauerova metafyzika na začátku spolupůsobila při krystalizaci představ této „nové duchovnosti" v rámci generace Osmy a Skupiny, později však její vliv ustoupil do pozadí a hledání vyšší podstaty bylo nadále zabarveno především vitalistickými a civilistními myšlenkami. Za vyvrcholení tohoto trendu pak je možné považovat manifest civilní svatosti Vlastislava Hofmana z roku 1918 (publikovaný 1920 v *Musaionu*).

Usilování o formulování nové desakralizované, profánní duchovnosti, se stalo klíčovým pro umělce a teoretiky z okruhu časopisu *Umělecký měsíčník*, vydávaného Skupinou výtvarných umělců. Jejich úvahy byly ovšem po roce 1912 doprovázeny uměleckými realizacemi spojovanými s formou, odvozenou již zcela výrazně z estetiky kubismu a stále intensivněji oprošťovanou od jakýchkoliv expresivně vyhrocených obsahů. Není ovšem náhodné, že v rámci úvah teoretiků a umělců Skupiny byl jejich hlavním ideovým inspirátorem stále Wilhelm Worringer, jehož definice abstrahované, anorganické, krystalinické formy byla původně propojena s expresionismem. Václav Vilém Štech jakoby v předmluvě katalogu II. výstavy Skupiny výtvarných umělců parafrázovala Worringerovu charakteristiku tvůrce, odvracejícího se od vnějších přírodních jevů dovnitř, do světa vlastních abstrahovaných a produchovnělých forem: *„Z trosek staré přírody a staré krásy staví umění už první předpoklady nového pojetí života, nové tvary, jež naplňuje svojí činností, svojí potřebou vymluviti se a vyjádřiti se formou povznešenou nad časovou*

existencí pomíjejícího subjektu. Roste nová ideálnost umění, nová skutečnost, důrazněji a vědomě neodvislá od přímého vzhledu jevů, rostou jiné prostředky a formy k vyjádření konu a pohybu, v látce ovládnuté novou logikou a jinými duchovními předpoklady."[293] Ve svém pozdějším rozvíjení teorie „nového idealismu" Štech dokonce požadoval, aby umělec pracoval tak, jak vznikají krystaly, aby architekti „*považovali svoji architektonickou práci jenom za zjevování latentního vnitřního pohybu, který se projevil na vnějšku plasticitou, tj. jakousi vlastní krystalizací.*"[294]

Ačkoliv se v otázkách nové formy český kubismus vracel k některým schopenhauerovsky zabarveným Worringerovým myšlenkám[295], vlastní Schopenhauerovu filozofii při formulování „moderní transcendence" již nijak nezohledňoval.

V druhém ročníku *Uměleckého měsíčníku* začala vycházet na pokračování obsáhlá studie dnes již nepříliš známého filozofa Rudolfa Procházky O podstatné proměně duchové povahy naší doby, ve které autor označoval období vlivu Schopenhauerova pesimismu za uzavřené, chápal jej už jen jako historický symptom neutěšené společenské a duchovní situace přelomu století.[296]

Je zajímavé porovnat tento postoj českých kubistů vůči Schopenhauerovi s postřehem Oliviera-Hourcadeho, kterému neunikl fakt, že Kantovy poznatky, které kubistická teorie všeobecně přijímala, sumarizoval a doplnil ve své filozofii právě Schopenhauer. V jedné ze svých vášnivých obhajob kubismu, která vyšla v *Revue de France et des Pays français* v únoru 1912 píše: „*Všichni nepochybně znáte Schopenhauerovu frázi shrnující Kantův idealismus: Největší služba, kterou nám kdy Kant prokázal, bylo odlišení jevu od věci o sobě, tedy toho, co se jeví od toho, co je; a ukázal, že mezi věcí a námi je vždy intelekt. Umělec, má-li nakreslit pohár, ví velmi dobře, že hrdlo poháru je kruhové. Namaluje-li tedy elipsu, není poctivý, neboť se podvoluje lži optiky a perspektivy, vyslovuje zcela schválně a vědomě lež.*"[297]

Expresionistický portrét a zachycení podstaty

Schopnost čistého zření idejí a jejich zprostředkování v díle přiznal Schopenhauer ve své filozofii jedině umělci - géniovi, jehož intelekt je natolik vyvinut, že již nechápe na věcech pouze jejich vztahy vůči Vůli, ale jeho *„představivost mozku má takový přebytek, že si bez účelu podává čistý, zřetelný, objektivní obraz vnějšího světa, který je pro záměry vůle neužitečný, ve vyšších stupních se dokonce může stát rušivým a vůli škodlivým.*[298]

Zcela v duchu Schopenhauerovy definice[299] schopnosti génia odpoutat se od vnějších jevů, se Bohumil Kubišta pokusil v Podobizně Arthura Schopenhauera vytvořit dílo, zprostředkovávající divákovi čisté a oproštěné poznání filozofovy osobnosti, vyvázané z limitů kauzality, času a prostoru (obr. 118). Podobně jako například Edvard Munch při malování podobizny Friedricha Nietzscheho, vycházel také Kubišta v Schopenhauerově portrétu z fotografie. Jako předloha mu posloužil snímek pořízený v roce 1859 Johannem Schäferem (obr. 119), mnohokrát publikovaný v Schopenhauerových dílech, či monografiích věnovaných jeho osobnosti. Schäfer vytvořil v roce 1859 při příležitosti Schopenhauerova fotografování několik portrétů, jak napovídá velmi podobná fotografie (obr. 120), nacházející se taktéž v Schopenhauerově archívu Městské a univerzitní knihovny ve Frankfurtu nad Mohanem. Schopenhauer je zde zabrán v polopostavě, vidíme také druhou ruku, řetízek hodinek a pestrý šátek, nebo kapesník. Oděv je jinak naprosto totožný s fotografií první a také gesto pravé ruky s cvikrem je velmi podobné. Zadíváme-li se na Kubištův obraz pozorněji, zjistíme, že právě Schopenhauerova pravá ruka prozrazuje, že malíř vycházel z fotografie první.

Kompoziční rozvrh obrazu Kubišta předem pečlivě promyslel, jak naznačují linie, prosvítající na pozadí a sbíhající se do ideového středu obrazu, do filozofova zachmuřeného, pesimistického obličeje. Oproti fotografii umístil Kubišta Schopenhauerovu figuru o poznání níž a rozehrál na pozadí za ní zajímavou hru pulzující hmoty okrově žluté barvy. I nedokončený obraz nám dává tušit, že Kubišta hodlal kolem Schopenhauerovy figury vytvořit jakousi auru, snad symbol emanace

géniových idejí. Ostré rysy Schopenhauerova obličeje Kubišta zvýraznil konturami hnědé barvy, eliminoval rozrůzněnost vrásek, zdůraznil věnec bílých vlasů a nechal je vyrůstat z hlavy jako královskou korunu. Pleti dodal okrově žlutou barvu a přimíchal do ní stopu zeleně. Na černém obleku naznačil reflexy fialové barvy.

Barevné a formální komponování podobizny svědčí o Kubištově snaze následovat instrukce obdivovaného filozofa a nevycházet ve svém díle z pojmu, nýbrž se nechat dovést k zachycení vnitřní ideje díla vlastním instinktem uměleckého génia. Nakolik je výsledek podobné „introspekce" rozdílný od zobrazení zůstávajícího ve službách zjevného nám napovídá Schopenhauerův portrét realizovaný Franzem von Lenbachem podle téže Schäferovy fotografie (obr. 121).[300] Kubištův portrét Schopenhauera zaujímá v rámci nepřeberného množství filozofových podobizen zcela mimořádné místo a je jedinečným důkazem inspiračního potenciálu Schopenhauerovy osobnosti pro umělce usilujícího o moderní výraz.

Kubišta v Podobizně Arthura Schopenhauera rezignoval na objektivní přepis reality, zároveň však výsledný útvar jeho díla není pouhým sdělením umělcova subjektivního dojmu. Také v řadě dalších expresionistických podobizen (obr. 122, 123) můžeme nalézt snahu o postižení hlubší podstaty zobrazovaného prostřednictvím adekvátních, na lživé vnější realitě nezávislých výtvarných prostředků, které ovšem nejsou dokladem egoistického anarchismu, nýbrž důkazem hledání nového, od empirických forem oproštěného vnitřního řádu.

Bohumil Kubišta naplnil záměr vytvořit podobiznu geniálního filozofa a myslitele výtvarnými prostředky, které v duchu Schopenhauerova učení měly potvrzovat jeho vlastní schopnosti geniálního umělce.

Génius pronikající pod povrch jevů

V již vzpomínané studii Domenico Theotocopuli, El Greco podal Emil Filla stručnou charakteristiku geniálního umělce a vnitřní důležitosti jeho poslání: „*Tak tvůrce vyjímá předmět z mnohosti a složitosti, vtiskuje mu řád a pořádek, hodnotí*

znovu závislost na jiných vybraných veličinách, a vyzbrojiv jej matematicky přesně, činí z něho samobytný kosmos, organismus zbavený relace času a místa; tak tuto novou soběstačnou jednotu vzdaluje ze světa změn a zanikání."[301]
K Schopenhauerově definici uměleckého génia neodkazuje pouze vnitřní obsah Fillových vět, ale také terminologie a frazeologie, kterou v nich používá. „*Vyjmutí předmětu z mnohosti a složitosti*" objektivací Vůle, podléhajících větě o důvodu, „*vtisknutí řádu*", aby co nejsrozumitelněji prezentoval ideu díla, „*organismus*" díla „*zbavený relace času a místa*", tedy vytržený z moci věty o důvodu a konečně vzdálení „*ze světa změn a zanikání*", to vše jsou myšlenky, které Filla nepochybně převzal z filozofie Schopenhauerovy.

V schopenhauerovském duchu vnímal poslání umělce také Antonín Procházka. V dopise, který napsal Fillovi patrně o vánocích 1910 napsal: „*Totiž položíme-li, že touha po věčném rozhoduje v naší vůli, pak je třeba, aby výsledek práce byl pokud možno mimo čas a mimo místo, co nejméně subjektivní, co nejvíce všeobecně platný.*"[302] Od uměleckého díla Procházka požaduje objektivnost a jasnost a je si vědom toho, že jejich dosažení je možné jen oproštěním se od forem času, prostoru a kauzality. Autorem takového uměleckého díla může být pouze schopenhauerovský umělec-génius, povznesený nad relace diktované Vůlí k životu.

Ve svých raných úvahách Filla i Procházka charakterizovali hlavní rysy umělecké geniální osobnosti ve shodě s Schopenhauerovými názory. Schopenhauerova typologie génia se však pro ně nestala natolik závazným vzorem, jakým ji pro sebe učinil Bohumil Kubišta.

Kubišta si z Schopenhauerova filozofického systému vybral řadu myšlenek, které se později ať už vědomě, nebo nevědomě uplatnily v jeho životních a uměleckých činech. František Kubišta ve své práci K otázce teoretických a literárních studií Bohumila Kubišty poznamenal, že právě Schopenhauer vnukl Kubištovi jednu ze základních myšlenek jeho tvorby, totiž, že filozofické poznání má nesporné spojitosti s poznáním uměleckým.[303]

Málo umělců v Kubištově generaci naplňuje tak dokonale jako on Schopenhauerovu představu uměleckého génia, který „*vidí jiný svět než všichni,*

ačkoliv je to jen zásluhou hlubokého vhledu, protože v jeho hlavě se podává objektivněji, tedy čistěji a zřetelněji." Génius, který se stane „*obětí vnější nesrovnalosti, neboť je ve svém snažení a výkonech většinou v rozporu a boji se svou dobou.* [...] *Vpadne do své doby jako kometa do dráhy planet, jejichž dobře urovnanému a přehlednému řádu je její dokonale excentrický běh cizí. Proto vrhá svá díla na dráhu běžící daleko vpřed.* [...]"[304]

Kubišta jistě tušil, když se po skončení vojenského cvičení v Pule rozhodoval, zda se vrátí domů, nebo se vydá na cestu do Itálie, která by prospěla jeho uměleckému růstu, že dráha, kterou se chystá nastoupit, nebude lehká, a že připraví těžkosti nejen jemu, ale také jeho blízkým. U Schopenhauera, jehož knihu *Die Welt als Wille und Vorstellung* právě četl, však nacházel podporu: „*Při všem jde v podstatě o to, čeho si na sobě člověk opravdu váží. Téměř u všech leží taková vážnost výlučně v blahu vlastním a blahu nejbližších.* [...] *Z téhož důvodu se geniální individua často špatně starají o své vlastní blaho.* [...] *Být neužitečný patří k charakteru děl génia.*"[305] Tato slova nepochybně Kubištovi pomohla udělat složité rozhodnutí a s vědomím, že přinese řadu potíží sobě, zármutek matce a svým blízkým, nastoupil dráhu tvůrce-génia, který se oprostil od ukájení potřeb, kterými jej zotročuje Vůle k životu, a který se rozhodl prostřednictvím svého nadměrně vyvinutého intelektu, vyvázaného ze služby Vůli sloužit posvátné věci umění. Kubišta se plně ztotožnil s tímto Schopenhauerovým pojetím génia a stalo se pro něj archetypem, který celý život následoval. „*Génij pracuje a své já nechá úplně stranou,*" píše například v dopise Anně Hladíkové z 29. 1. 1908.[306]

Službu „*vyšší, čistší, objektivnější pravdě*" umění chápal Kubišta v souvislosti s nezbytností podstoupit odříkání a jeho mravní ideál tkvěl v schopenhauerovském kvietismu. „*Zcela jiný fenomén lidské vůle může vystoupit jedině tehdy, když člověk opustí celé poznání jednotlivých věcí, podřízené větě o důvodu, jako takové, a prostřednictvím poznání idejí prohlédne principium individuationis. Jedině tehdy je možné skutečné vystoupení svobody vůle jako věci o sobě, čímž se jev dostane do jistého rozporu se sebou, který označuje slovo sebepopření, ba dokonce se zruší to o sobě jeho podstaty.*"[307] Jen tři měsíce poté, co si Kubišta přečetl v knize *Die Welt als*

Wille und Vorstellung tyto řádky, napsal v dopise strýci Oldřichovi v souvislosti se svou plánovanou cestou do Florencie: „*Čeká mě snad ještě mnoho nesnází, ale hledím všemu s klidnou tváří vstříc.* [...] *Jsem si jist svojí věcí. Teď v tomto roce jsem více duševně pracoval, než maloval.* [...] *Ale vše jest již hotovo v mé představě myšlénkové.* [...] *Kašlu a nejsem jaksi v míře. Snad z malého množství jídla.* [...] *Jsem také značně hubený; to by vše ovšem nic nevadilo, jen duševní síla a pevná vůle vše zmůže.*“[308]

Asketičnost Schopenhauerova génia byla nevyhnutelným důsledkem jeho soustředění na vnitřní ideu a popírání života vnějších jevů. Rizika, která podstupuje umělec, usilující o překonání hranice materiálních nízkých objektivací Vůle a o dosažení poznání jejích vyšších objektivací, idejí, si uvědomoval i o několik generací mladší filozof než Schopenhauer, Martin Buber.

V Buberově filozofickém systému má na vytvoření svazujícího, limitujícího systému standardního poznání podíl lidský prvek. Buber konstatoval, že kvůli absenci permanentní a pravdivé stability a především kvůli touze po ní byl v rámci lidského uvažování vytvořen systém, který místo chápání hodnot věcí v jejich singularitě vytvořil celou řadu schémat umělých souvztažností. To ale místo nastolení stabilních jistot vedlo k ujařmění člověka v systému poznání, kde je vše podmíněno vším, kde každá věc byla nahrazena znakem, formulí.

Východisko viděl Buber dvojí: Buď ve zkoumání významu identity a bytí, nebo v hledání komunikačního systému znaků, který by umožnil integrální poznání, ke kterému předchozí systém vyprázdněných znaků a formulí nestačil. První řešení je podle Bubera etickou volbou, druhé volbou uměleckou. Právě Buberovo formulování východiska poskytovaného uměleckou individualitou překračující relace povrchního, nedostačujícího poznání vstříc k dokonalejšímu systému, vystihujícímu trvalé a nepomíjivé hodnoty bytí je variací na Schopenhauerovo pojetí poslání uměleckého génia. Také Buberův umělec zpochybňuje smyslově nahlédnutelný vnější svět jevů jako lživý a selhávající systém a obrací pozornost ke svému vlastnímu já za účelem vytvoření sytému nového, opravdovějšího.

Na druhé straně ovšem Buber vidí existenci na nižší úrovni poznání, determinovaného vyprázdněnými znaky, sice jako svazující a limitující, ale v jistém ohledu bezpečnou. Pokud je totiž já podle Bubera zcela zaměstnáno svým systémem znaků, vytvořeným za účelem orientace ve světě, ovšem odehrávajícím se výhradně ve vnější sféře, nikdy se toto já neobrátí samo proti sobě. Ať už zvolí já za účelem překonání povrchních a zdánlivých skutečností a dosažení absolutních a trvalých pravd etický, nebo umělecký model řešení, vždy nevyhnutelně dospěje k sebereflexi a ke konfliktu se sebou samým. Dospěje ke konstatování své vlastní iluzivní podstaty.[309]

Buber však věří, že tento risk je nutné podstoupit, neboť je nevyhnutelné nejprve zpochybnění vlastního já, aby bylo následně možné jeho potvrzení a skutečné získání.[310]

Sebepotvrzení já

„*Svět je má představa.*“[311] Byla to tato prvotní myšlenka Schopenhauerovy filozofie, která určila základní rysy teorie o reprezentativní povaze světa, ztvárňované a rozvíjené v dílech celé řady expresionistů. Subjekt není v rámci Schopenhauerovy filozofie nahlížen jako součást světa, je předpokladem jeho existence.

Martin Buber vyšel z této schopenhauerovské premisy, když konstatoval, že „*v intensivní exaltaci já lze zakotvit vztah k obsahu vlastní duše, kterou je možné vnímat jako samotného Boha*“.[312]

Pod vlivem Schopenhauerova metafyzického egoismu, obohaceného o prvky Nietzscheova aristokratismu dospěl k výkřiku „*Deus sum*“ Ladislav Klíma.[313]

Jeden ze zakladatelů berlínského mystického kroužku Neue Gemeinschaft Julius Hart v roce 1901 v rámci programu formulovaného spolu s Heinrichem Hartem konstatoval: „*Celý svět není nic jiného než* ‚já‘ *a* ‚já‘ *není nic než svět. Ten, kdo sám sebe nazírá jako* ‚věc o sobě‘ *, překonal čas a prostor a stal se vesmírem, nekonečností.*“[314]

Dovedením Schopenhauerovy ideje podmíněnosti světa subjektem do extrému dospívali tito myslitelé a umělci k poznání nutnosti potvrdit, absolutizovat já. Tato potřeba se vztahovala výhradně k duši, neboť humanistická víra v možnost dosažení harmonie duše a těla byla definitivně vyvrácena, tělo bylo nadále vnímáno jako strnulá iracionální forma, se kterou duše bojuje. Projekt absolutizace já se tak stal nedílnou součástí nepsaného programu do nitra věcí orientovaného expresionismu.

Klímovy myšlenky o absolutnu vlastního já předcházelo v denících zpochybnění existence hmoty jako takové. „*Jen vidiny jsou hmatatelné. Jen duch existuje. Hmota je duchu neuchopitelná.* ‚Realita' *je pokus odvádění od Sebeobjetí.* (...) ‚Jsem Absolutnost'. ‚Jsem Absolutní'. *Absolutnost má smysl jen s ohledem na já, - já jen s ohledem na Absolutnost; Já jest už Absolutnost.* (...) *Bůh jest jen Já, Já je Vše.* ‚On', ‚ono', *jsou jen zakuklené záhyby Já; v kosmos zakuklený Bůh nemohl si vzít Já; ale tím stalo se maskování Boha kosmem směšně ilusorní, hloupě průhledné. Jsoucnost já je vyvrácením kosmu, pluralismu, desillusionisací illuse skutečnosti, retablováním Illuse. Pod slunečním zrakem nejvyššího poznání rozplynou se všechny věci, tedy i myšlenky v →zářnou← gloriolu Božího Já... Všechny idee, odervané od Já, jsou údy odtržené od živoucího těla, abstrakta, stínové pavučiny.* (...) Jest Bůh *bylo nejvyšší pravdou. Já zdokonaluju to na* Jsem Bůh."[315]

Umožnění tohoto nejextrémnějšího prosazování já v rámci úvah a děl umělců na začátku 20. století nepochybně souviselo s časově paralelně probíhajícími filozofickými a sociologickými diskusemi o iluzornosti individualismu 18. a 19. století, respektujícího spíše „jednotlivost" než „jedinečnost" lidské bytosti.[316] Předpoklady podobného diskursu založila ovšem již filozofie schopenhauerovského typu, která přestala člověka nazírat jako exemplum univerzální humanity. Bez metafyziky egoismu, tak jak ji ve svých teoriích Vůle k životu a Vůle k moci definovali Schopenhauer a Nietzsche, si expresionistickou touhu po sebepotvrzení a absolutizaci já nelze představit. Individualita v expresionismu začala představovat na maximum zdůrazněnou jedinečnost, kvalitativní nesrovnatelnost já s jinými

bytostmi, a to i v případě jejich přináležitosti do stejné sociální či ideologické skupiny.

Intensivní vnímání sebe sama bylo expresionistickými umělci různého zaměření velmi záhy akceptováno jako nezbytná nutnost v rámci procesu vzniku „pravdivého" uměleckého díla. Přímé a nefalšované vyjádření síly, která žene k výrazu sebe sama požadoval od uměleckého díla v programu skupiny Brücke z roku 1906 Ernst Ludwig Kirchner.[317] Vnímání sebe sama označil Vasilij Kandinskij za kořen nového umění, v němž by měl sám a samostatně promlouvat instinktivní „vnitřní hlas", zohledňující vrozenou přirozenost, nemodulovaný z vnějšku indoktrinovaným vkusem, výchovou, znalostí, či dovedností.[318] Od této emancipace *„vnitřního instinktivního hlasu"* již byl jen krůček k absolutizaci dalších složek vnitřního já.

Rozvádění Schopenhauerova předpokladu, že já determinuje povahu všech věcí, vedlo i ke specifikaci povahy expresionistické výtvarné formy, ať už namířené do oblasti subjektivních deformací (obr. 124, 125), nebo expresionistických abstrakcích (obr. 126, 127).

Důsledky absolutizace já – od sebepotvrzení k sebezpochybnění

Přirozeným reziduem extrémního individualismu bylo uvědomění si vlastní samoty a izolace, pocítěné expresionisty mnohem intensivněji a bolestněji než jejich uměleckými předchůdci, činnými v 19. století. Spolu s humanistickým ideálem harmonie duše a těla vzal za své i romantický koncept spříznění duší. Obrazy mileneckých párů Egona Schieleho (obr. 128), či Oskara Kokoschky (obr. 129) jsou výkřikem zoufalství nad pochopením neschopnosti vlastního já rezonovat v milované bytosti.

Vědomí nemožnosti proniku já k jiné bytosti a poznání vlastního osamocení a izolace se skrývalo také za Klímovou proklamací sebezbožštění. *„Zde první skutečná Samota!"*, zvolává s ulehčením a sebevědomě a elitářsky dodává: *„Ale nikdy jí egodeista v nejmenším netrpěl."*[319] V mnoha svých úvahách Klíma zdůrazňoval, že

samota je nejlepším řešením pro člověka jeho typu, který nejvíce „*opovrhoval lidmi ... stačil dotek jejich těl i šatu, aby se obracel žaludek.*“[320] Výlučnost, téměř aristokratičnost Klímova chápání této samoty byla nepochybně odvozena z Nietzscheových myšlenek, zároveň ovšem obsahovala výrazný rys schopenhauerovského skepticismu a pesimismu, odmítajícího vnímat existenci vnějších objektivací vůle jako relevantní a autentické bytí.

Absolutizované já génia se dostávalo svým extrémním soustředěním na skrytou podstatu a ignorováním relací, respektovaných normálními smrtelníky do zóny, ve které začínalo být nebezpečné samo sobě. V roce 1913, po období stráveném v alkoholickém deliriu, byl naprosto ponížený a zadlužený Klíma pevně odhodlán spáchat sebevraždu. Nejbouřlivější proklamace božství vlastního já v Klímových textech bezprostředně souvisí právě s tímto dospěním Klímy do nejtěžšího stádia alkoholismu a s depresivními úvahami o vysvobození sebe sama dobrovolnou smrtí z nesnesitelné situace.[321]

Nástrahy, které čekají na geniální osobnost, stylizující se ve vztahu k vnějšímu světu do nadřazeného a nepřátelského postavení, nastínil ve své filozofii už Arthur Schopenhauer. Upozornil na fakt, že výsadní postavení geniálního uměleckého subjektu uvnitř systému, diktovaného jinak bezvýhradně potřebami a mechanismy Vůle k životu, způsobuje vnější podobnost geniality tohoto individua s vlastnostmi, příznačnými pro šílenství. Tuto příbuznost vysvětloval „protipřirozeností“ vyvázání géniova intelektu z područí Vůle a podivínstvím melancholicky chmurných nálad a sklonu k extrémnímu samotářství. „*Proto také, že jejich poznání se dílem vymanilo službě vůli, nemyslí při rozhovoru ani tak na osobu, k níž mluví, nýbrž více na věc, o níž mluví, která jim živě tane na mysli.* [...] *Genialita a šílenství mají jednu stránku, kde vzájemně hraničí, dokonce vzájemně přecházejí.* [...] *Jednotlivý objekt nazírání génia, nebo jím nadměrně živě uchopená přítomnost, se jeví v tak jasném světle, že ostatní články řetězu, k němuž patří, se tím zatemňují a z toho právě vzniká fenomén, který má velkou podobnost s šílenstvím.*“[322] Některé Schopenhauerem popsané patologické rysy geniální osobnosti se projevily u Bohumila Kubišty a nepochybně souvisely s jeho úsilím o zprostředkování vnitřní

ideje (živé myšlenky) v uměleckém díle, zformovaném jeho geniálními schopnostmi jasně zřít v chaosu objektivací pravdivou podstatu.

Kromě sklonů k melancholii a samotářství se Kubištův specifický způsob prožívání a vnímání skutečnosti projevil v jeho téměř paranoidním přesvědčení o zatajování jakýchsi věčně platných výtvarných zákonů umělci, kteří se stali jejich dědici díky národní tradici, nebo na ně přišli sami, avšak jediný způsob, jak je od nich vyzískat je důkladně studovat a analyzovat jejich díla, neboť jejich písemný záznam by nikdy neučinili. Že se Kubišta dokázal v souvislosti s touto svou utkvělou vizí chovat až patologicky dosvědčuje například Benešova vzpomínka na Kubištovu houževnatost, se kterou se snažil získat informaci o tajemství tradice a formy francouzského malířství od Matisse. „*Po svém příjezdu* [z Paříže] *vyjádřil se Kubišta asi takto: Matisse všecko popřel, o ničem nechtěl nic vědět ani slyšet, a když jsem ho žádal o souhlasné vyjádření o schématu jeho kompozic a když jsem mu předeslal Cézanna, taky vrtěl záporně hlavou. Francouzi zkrátka nepřipustí sobecky nic takového, zapřou všechno, protože si nechtějí dát vyrvat tajemství své tradice a formy.*“ Opět díky Benešově vzpomínce se dozvídáme o pozdvižení, které Kubišta způsobil svými zvědavými otázkami, které pokládal Bourdellovi v době jeho pobytu v Praze. „*U příležitosti Bourdellovy výstavy v Mánesu byla ohlášena debata o jeho umění v přítomnosti samého autora přímo na výstavě. Kubišta se také zúčastnil a interviewoval Bourdella svými zvídavými otázkami tak důkladně, že tlumočník, Miloš Jiránek, se na něho osopil, aby Mistra tak nesmyslnými otázkami neobtěžoval. Rovnalo se to vyhazovu z pavilónu. Kubišta se zlobil, že z něho nic nedostal. Tázal se například u jedné sochy, jaký je poměr hmoty sochy a vybraného prostoru v geometrickém bloku, ze kterého byla vytesána. Autor mu na to neodpověděl, protože zřejmě na tom nebazíroval a nevěděl to sám, jen se divil té otázce.*“[323]

O osud svaté věci umění se Kubišta obával tak intensivně, že byl schopen trpět stihomamem a chorobně nedůvěřovat lidem, kteří mu k tomu nezavdali žádný podnět, a kteří sledovali v umění v podstatě stejné cíle jako on. 12. 5. 1910 psal v dopise Benešovi: „*Jest zde několik lidí, kteří mohli kontrolovat, co jsem dělal, Matějček, Jelínek atd., a odjedu-li dříve než oni, dostanou oni prim, jelikož já nebudu*

moci zkontrolovat, co udělali oni. Matějček kupř. ví všechno a v bibliotékách umí se již lépe vyznat než já, tedy je docela možno, že by za ten čas nám přerostl přes hlavu. [...] *Až se Matějček vrátí, udržujte s ním styky, jinak chopí-li se ho někdo proti nám, třebas Jiránek a ,*Mánes*' vůbec, může mnoho teď udělat proti nám.*"[324] Je příznačné, že hodnotil-li Kubišta některé situace z hlediska všeobecné normy neúměrně a byly-li jeho reakce přehnané a neslučující se s všeobecně přijímaným stavem věcí, bylo tomu tak vždy pouze v souvislosti s uměním a jeho problematikou. Podobně jako schopenhauerovský génius viděl jasněji a zřetelněji podstatu skrývající se za jevy důležitou pro cíl, který ve svém umění sledoval a nebyl již schopen vnímat dané záležitosti v relacích akceptovaných převážnou většinou lidí.

Jak již bylo řečeno, popírání hmoty potvrzením, absolutizací vlastního já situovalo expresionistické umělce do konfliktu se sebou samým. Také život Bohumila Kubišty se stal po jeho akceptování úlohy schopenhauerovského génia věčným bojem dvou protikladů. Na jedné straně bylo Kubištovo přesvědčení o nutnosti hledání vyšší pravdy, skrývající se za jevy (s tím souviselo jeho úsilí o nalezení univerzálních zákonů umění), na druhé straně věčný boj s Vůlí a s ní souvisejícími potřebami, které se v některých životních obdobích stávaly pro Kubištu osudovými a Vůle k životu v těchto chvílích nad jeho svobodnou uvolněnou tvůrčí vůli jednoznačně vítězila. Patrně nejtěžší krize se dostavila v červnu 1910 za Kubištova pobytu v Paříži, kdy zůstal zcela bez prostředků. Z korespondence s Vincencem Benešem vyplývá, že tehdy dokonce uvažoval o sebevraždě, která z hlediska Schopenhauerových myšlenek nic neřeší, naopak je prohrou, neboť Vůle nezaniká, nýbrž se znovu a znovu objektivuje.[325] Toto podlehnutí Vůli k životu, neschopnost překonat puzení jejích potřeb a vymanit se z jejího vlivu si jistě Kubišta uvědomoval velmi bolestně.

Rok po této zkušenosti, po tomto střetu s Vůlí, ve kterém byl poražen, namaloval obraz Dvojník (obr. 130), který můžeme chápat jako ilustraci boje těchto dvou protikladů – Vůle k životu a jejího překonávání. Téma dvojníka má samozřejmě velmi dlouhou literární tradici, na přelomu století pak dostalo celou řadu nových podob také díky významovému rozšíření o některé nové obsahy vycházející

například z filozofie Friedricha Nietzscheho a jeho stanovení nové morálky. V Kubištově díle se mohla odrazit celá řada těchto filozofických i literárních inspirací, avšak v souvislosti s jeho dualistickým pojetím vlastního života jako střídavého popírání Vůle (a nalézání vyšších pravd umění) a naopak podléhání potřebám diktovaným Vůlí, můžeme zasadit obraz Dvojník právě do těchto souvislostí. V obraze použil Kubišta dvou komplementárních barev, žlutozelené a fialové. Ramena sedící žluté figury v cylindru se dotýká stojící fialový dvojník. Je pravděpodobné, že použití žluté barvy v sedící figuře souviselo se symbolickým významem připisovaným této barvě, tradičně spojované se světlem a věčností. Tváře obou postav na obraze Dvojník jsou deformovány v krystaly, expresivně modifikující kubistickou strukturu. Tvář sedícího muže je rozrůzněna výrazněji, což zároveň s prozářením žlutou barvou implikuje bohatý duchovní život a zvýšenou intelektuální aktivitu, která jej v souladu se Schopenhauerovými myšlenkami „*vymaňuje z područí Vůle*". Naopak rysy stojícího dvojníka jsou méně ostře řezané, menší rozrůzněnost tváře a jakási ochablost, podtržená přivřenými víčky naznačuje menší intelektuální aktivitu a malátnost, kterou můžeme spojit s uspokojováním potřeb, diktovaných Vůlí, se smyslností a s pudovostí. Sedící Kubištovo já je tedy tím, kterému se daří povýšením sebe sama nad ubohost materiálního světa docházet k čistému zření idejí a k jejich zjevování v uměleckých dílech, naopak stojící alter ego symbolizuje tu Kubištovu část, která stále podléhá Vůli a je strhávána do víru uspokojování jejích potřeb.

Na já vnímající a já vnímané štěpí ve svých obrazech Sebevizionářů své já Egon Schiele (obr. 131, 132). Téma dvojníka je Schielem přizpůsobeno záměrům, které v době kolem roku 1910 promítal do svých děl nejintensivněji, v jeho rámci je totiž akcentován motiv vhlížení do sebe sama. Já se v těchto Schieleho obrazech stává objektem, jehož existence je podmíněna, v duchu „expresionistické" schopenhauerovské egoistické metafyziky, aktivitou pozorujícího subjektu. Oba komponenty tohoto procesu, jak ten pasivní, tak ten aktivní zůstávají při tom součástí jednoho já. Bylo-li ovšem Schieleho prvotní motivací k obrácení pozornosti do vlastního nitra uvědomění si rozpadu smyslově nahlédnutelného vnějšího světa, pak

úsilí o vnímání vlastního já činí z tohoto já rovněž ontologicky zpochybnitelnou veličinu. Tím je ovšem ohrožena i integrita já pozorujícího, neboť je s já pozorovaným existenčně neoddělitelně spjato. Schiele tak v cyklu Sebevizionářů názorně ilustruje nemožnost sebeuvědomění a nahlédnutí do sebe sama. Podobná expresionistická díla, jako jsou Schieleho Sebevizionáři, přinutila expresionistické umělce usilující o sebepoznání, konstatovat nerealizovatelnost tohoto projektu a smířit se s faktem, že já bude nutné napříště respektovat jako nevyslovitelnou entitu tvořící hranici empirického světa.

Ve chvíli, kdy byla filozofickými systémy usilujícími o transcendenci víra ve vnější poznání natolik podlomena, že se náhle nic nezdálo být opravdu reálným, došlo zákonitě ke konstatování toho, že i já, favorizované metafyzickým egoismem, v sobě samém je nic, protože je po popření forem vnějšího světa němé, nemůže dosáhnout žádné formulace sebeznalosti. Podle Thomase Harrisona právě toto byl moment, kdy subjektivistická tradice západní filozofie dospěla ke svému závěru.[326]

Konečné odvrácení od života – světec popírající hmotu

Schopenhauer dal sice v rámci své filozofie geniálnímu uměleckému subjektu tu moc, umlčet a překonat objektivitou a čistotou svého poznání jinak vševládnou Vůli k životu, upozornil však důrazně, že tato schopnost je pomíjivého charakteru, neboť odpoutání se z područí Vůle trvá pouze v okamžiku estetického pohroužení. Možnosti umělce v rámci Schopenhauerovy egoistické metafyziky byly tedy jasně limitované.

Schopnost trvale umlčet Vůli k životu Schopenhauer nepřiznává umělci, nýbrž světci, člověku, pro nějž již není Májin závoj neprůhledným, který se zbavil velkého klamu, který plyne z nadvlády Vůle, která nutí každou svou objektivaci k tomu, aby utrpení rozdávala a zároveň přijímala v nikdy nekončícím řetězci. Toto odhození závoje Májina doprovází soucit se světem trpícím a utrpení rozdávajícím ve službě Vůli k životu.[327] Světec prohlédne princip, na základě kterého Vůle k životu ovládá také jeho a rozhodne se ji popřít, zcela ji v sobě potlačit. To je možné pouze

absolutní askezí, bojkotem všech potřeb a pudů diktovaných Vůlí. K tomuto kvietistickému stanovisku Schopenhauera opět inspirovalo učení staroindických Véd a ve shodě s ním vidí jako vítězství světce nad Vůli rozplynutí se v náruči nicoty, kterou indická duchovní tradice nazývá nirvánou. Jediný smysl života tedy Schopenhauer vidí v jeho popření.

Patrně znalost a respektování tohoto Schopenhauerova rozložení sil v boji s Vůlí k životu přimělo Emila Fillu v jeho studii Domenico Theotocopuli, El Greco obohatit charakteristiku geniálního tvůrce, za kterého El Greca nepochybně považoval, o některé rysy, příznačné pro schopenhauerovského světce: „*Pouze důsledný asketa, člověk odvrácený od života, popírající svou vitálnost a oddaný životnímu zapomnění, poznav nemožnost překonati věčný koloběh bytí a unaven nekonečnou hrou života a vědomím, že každé prodloužení nese útrapy snahy ještě dalšího prodlužování, neguje každou činnost a ani k umění nesahá. Odhodlá-li se přesto k umělecké činnosti, jeho dílo nevyznačuje se pak vlastnostmi organickými, pohybem a životní rytmikou, nýbrž má ráz původu anorganického, výraz stabilnosti, ztrnulosti a klidu.*“[328] Worringerovské krystalinické formě tedy Filla dává schopnost vnést do umělecké činnosti naplnění touhy po transcendenci a po asketickém překonávání „věčného koloběhu bytí“. Výrazové možnosti této formy prozkoumával Emil Filla v letech 1910-1912 v řadě kuboexpresionistických děl.

Soucit, který Schopenhauer učinil hlavním prostředkem světce k překonávání všudypřítomného utrpení způsobovaného službou Vůli k životu, oceňoval Filla v díle Honoré Daumiera, který podle něj registrováním všech vášní a „*rušnějších rytmů života*“ vyprovokovával „*diváka z nezaujatého klidu a pasivity*“.[329] Schopenhauerova koncepce soucitu a lítosti s trpícím a utrpení rozdávajícím světem objektivací Vůle našla adekvátní obrazové zpřítomnění v několika Fillových dílech z let 1910-1911, například v Milosrdném Samaritánovi (obr. 112), Utěšiteli (obr. 133) a Spáčích v III. třídě (obr. 134).

„*Tomu, kdo vykonává díla lásky, se stal Májin závoj průhledným a klam principia individuationis ho opustil. Sebe, svou osobu, svou vůli poznává v každé bytosti, tedy i v trpícím. Vyhnul se zvrácenosti, s níž Vůle k životu, nepoznávajíc*

sama sebe, požívá v jednom individuu prchavé, mámivé rozkoše, a proto v druhém trpí a strádá.“[330] Tato slova si v roce 1906 přečetl Bohumil Kubišta v Schopenhauerově knize *Die Welt als Wille und Vorstellung* a vtiskla se mu patrně hluboko do paměti. O osm let později prezentuje v dopisech Janu Zrzavému variaci na Schopenhauerův kvietismus a asketismus: „*Není žádné normy, dle které by byl člověk jaksi povinen druhému člověku pomoci v nouzi neb v jiné těžké situaci. Dříve to byl božský imperativ, a proto se vždy našli lidé, kteří pomoci bližnímu shromažďovali poklady, které zloději nekradou, moli a rez nesežírají. Nyní se na každé neštěstí bližního čeká a jeho slabost se vykořistí. Obrana je vyvinutí největší vnitřní síly a v podrobení se nejnepříznivějším a nejprotivnějším věcem.* [...] *Vrátil jsem životu světskému vše, co jsem mu byl povinen, a ještě mu vrátím, a pak nebude mít ke mně nikdo moci, budu čistý, silný a klidný. Jen málo jsem ještě životu dlužen a během dohledné krátké doby bude moje cesta urovnána. Dojdu onoho cíle, kterého jsem tak toužebně žádal a který se mi zdál tak vzdálený.*“ [331]

Z Kubištových dopisů Zrzavému jasně vysvítá, že jeho morální ideál byl zformovaný schopenhauerovským pojetím kvietismu a askeze. Ač ze vzpomínek současníků vysvítá, že Kubišta nedostatek v podstatě snášet neuměl[332], důležité je, že to umět chtěl. Není podstatné, zda asketa byl, ale že jím, pod vlivem Schopenhauera, vždy chtěl být. V kvietismu neviděl pouze ideál mravní. Uvědomoval si jeho blahodárnost také pro soustředění na svou uměleckou činnost. V jednom z dopisů Zrzavému to vyjádřil jasně: „*Tanulo mi právě na mysli ono roztříštění se, poddá-li se člověk vnějším světským zájmům...*“[333]

V roce 1912 namaloval Kubišta obraz Svatý Šebestián (obr. 107), který je jedním z jeho nejvýznamnějších děl, zároveň je však také závažným svědectvím o Kubištových mravních hodnotách a chápání sebe sama. Obraz patří, jak již bylo řečeno na jiném místě, do skupiny děl, v nichž Kubišta v letech 1911-1912 prozkoumával problematiku proniknutí k vnitřní podstatě zobrazeného skrze rafinovanou formovou strategii. Kompoziční výstavba obrazu Svatý Šebestián byla založena na složité práci s elipsami, nebo jejich segmenty, se systémem trojúhelníků a přímek.[334] Kompozičním i ideovým centrem obrazu je světcova hlava, jediná

pojednaná krystalickou strukturou, respektující metodu kubistické vícepohledovosti. Barevná škála je redukována na škálu odstínů caput mortua a na listovou zeleň. Celkové ladění obrazu do hněda nepochybně souvisí se symbolikou této barvy, ztotožňovanou se zřeknutím se světa, kvietismem. Jak symbolika složité geometrické konstrukce, tak symbolika barevná, navozují představu světce triumfujícího nad utrpením a bolestí tohoto světa. Můžeme považovat za nanejvýš pravděpodobné, že se Kubišta při volbě tohoto tématu inspiroval významným postavením světce v Schopenhauerově filozofickém systému. Ideový obsah obrazu však nabízí další možné interpretace. Jan Zrzavý o tomto obraze napsal: „*Pamatuju jak začínal Šebestiána. Ten obraz je symbol jeho života: mučedník moderní doby, nepochopením a nouzí pronásledovaný umělec.*“[335] Zrzavého svědectví potvrzuje hypotézu, že Kubišta chápal své poslání umělce zcela v duchu Schopenhauerovy definice, a že představu o svém mravním ideálu čerpal z jeho pojetí světectví. Zkombinováním dvou u Schopenhauera jednoznačně oddělených veličin, umělce a světce, si vytvořil vlastní ideální představu o svém poslání a osudu.

Nejen odvrácení se od vnějšího světa, ale dokonce opovržení a znechucení jeho atributy, se stalo příznačným pro úvahy celé řady do nitra věcí orientovaných expresionistů. Franz Marc napsal v roce 1915 v jednom dopise z fronty: „*Velmi záhy jsem si v životě uvědomil, že člověk je* ‚ošklivý‘; *zvířata mi připadala krásnější, čistší. Ale poté jsem odhalil také v nich tolik odpudivého a odporného.* [...] *A nyní jsem najednou cele pochopil odpornost, ošklivost celé přírody, její poskvrněnost.*“[336] Marcův obraz Osudy zvířat (obr. 133), namalovaný v roce 1913, dokládá tento odpor vůči silám života, strhávajícím všechny bytosti do nepřehledného, nikdy nekončícího a utrpení rozdávajícího víru ukájení potřeb a pudů.

Logickou součástí schopenhauerovského požadavku askeze a popírání života bylo odsouzení sexuality, kterou Schopenhauer označil za jeden z nejzhoubnějších projevů moci, kterou Vůle k životu nad živými bytostmi vládne. Za výstižný způsob ztvárnění milostného puzení, zotročujícího podle Schopenhauera všechny bytosti, všechny objektivace Vůle k životu, můžeme považovat obraz Milostná noc Emila Filly (obr.). Fillova krajina žhne rudou barvou, sugerující dojem intensivní pohlavní

touhy, ovládající a prostupující každičkou její část. Kočka jako tradiční symbol živočišnosti a sexuality, nespoutanosti plodivých sil v přírodě tento výklad podporuje.

Schopenhauerův pesimistický názor o zhoubnosti a neblahosti moci pohlavního pudu byl velmi vlivný. Ještě v roce 1888, rok před vypuknutím své duševní choroby Nietzsche v *Ecce homo* napsal: „*Láska – v prostředcích válka, v základě vzájemná nenávist pohlaví na smrt.*“[337]

Bylo to především Schopenhauerovo pojetí ponížení přinášejícího a od duchovna odvádějícího pohlavního pudu, které se odrazilo v myšlenkách Otty Weiningera, prezentovaných v knize *Sex und Charakter*. Weininger zde konstatoval, že lidská sexualita a pohlaví jsou fatálním limitem vlastních možností duševních výkonů.[338] U citlivějších uměleckých jedinců vedlo setkání s podobně vyhrocenými názory k mučivému prožívání pocitu viny ve vztahu k projevům vlastní sexuality. Georg Trakl začal ve svých básních od roku 1909 operovat s termínem „Blutschult“, vina krve, který rozhodně nebyl přímým odkazem k Traklově incestnímu vztahu s vlastní sestrou, jak bývá občas mylně uváděno. Celá Traklova tvorba naznačuje, že básník chápal tento pojem spíše jako označení viny všech, kteří byli zrozeni.[339]

Bolestné, veskrze osobní vnímání této „viny krve“, vedlo Trakla v jeho díle ke kultivaci „mýtu nezrození“. Fenomén nezrození, nebytí, Schopenhauerem ztotožněný s jediným trvalým vítězstvím nad Vůlí k životu, se stává v Traklově díle zpřítomněním nejextrémnějšího postoje expresionisty odvracejícího se od sil života.

V. Napětí vyvolané přesunutím těžiště zájmu na vnějšek – expresionistický příklon k silám života

Přitakání životu

Na již zmiňovaný článek Franze Marca Die neue Malerei[340], nadšeně komentující vydání Kandinského knihy *Über das geistige in der Kunst*, reagoval velmi záhy Max Beckmann textem Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst.[341] Jak napovídá sám název, hodnotil Beckmann Marcovy požadavky na „zvnitřnění" nového umění z pozice umělce výrazně inspirovaného Nietzscheovou filozofií. Za nečasové označuje Beckmann své vlastní umění proto, že jej staví do jednoznačné opozice proti Marcovi, který svou tvorbu prezentoval jako moderní. Místo zachycování Marcem požadovaného „vnitřního" (Innere), apeluje Beckmann v umění na ztvárňování současné skutečnosti, na výtvarně silné zprostředkování smyslově-viditelného světa. V otázkách formy je podle Beckmanna dobré inspirovat se odkazem velikánů světového malířství, Francisca Goyi, Théodora Géricaulta, Eugèna Delacroixe a Vincenta van Gogha.

Tato kontroverze Franze Marca a Maxe Beckmanna naznačuje, že expresionistické hnutí zastřešovalo umělecké projevy obsahově i formálně velmi odlišně orientované. Jestliže Marc reprezentoval v této diskusi umělce, v jejichž tvorbě vznikalo napětí jednoznačným přikloněním se do nitra věcí, pak Beckmanna můžeme považovat za prototyp tvůrce generujícího napětí povyšováním principů života a skutečnosti. Pregnantní formulaci Beckmannových vitalisticky orientovaných názorů umožňovala vynikající znalost Nietzscheových myšlenek a plné ztotožnění se s nimi.

V *Soumraku model*, ve kterém se Nietzsche po „Zarathustrovi" pokusil znovu argumentovat proti „*nejdelšímu omylu lidstva*", totiž dělení světa na pravý a zjevný, čteme: „*Pravý svět, nedosažitelný pro nynějšek, ale slíbený mudrcovi, zbožnému,*

ctnostnému [...] *Pravý svět – nedosažitelný? Rozhodně nedosažený. A jako nedosažený také neznámý. Důsledkem také neútěšný, nespásný, nezavazující, - idea, stavší se neužitečnou, zbytečnou, důsledkem odvrácená idea: odpravme ji!*".[342]

Po „odpravení" křesťansko-platónského štěpení světa na pravý a zdánlivý se Nietzsche vydal vstříc formování radikálně odlišného světonázoru, který byl nejvýstižněji shrnut v Nietzscheově předmluvě k 2. vydání *Radostné vědy* z roku 1886: „*Ach ti Řekové! Ti uměli žít: k tomu je třeba zůstat statečně stát u povrchu, záhybu, pleti, zbožňovat zdání, věřit ve formy, tóny, slova, v celý Olymp zdání! Tito Řekové byli povrchní – z hloubky! A nevracíme se snad právě k tomu, my odvážlivci ducha, kteří jsme zlezli nejvyšší a nejnebezpečnější vrchol současné myšlenky a odtud se rozhlédli, odtud jsme se dívali dolů? Nejsme právě v tom – Řeky? Zbožňovatelé forem, tónů, slov? Právě proto – umělci?*"[343]

Důkazem, že Beckmannovu uměleckému naturelu vyhovovalo právě toto nietzscheánské tvůrčí povýšení hodnot života je Beckmannova konfese z roku 1920: „*Myslím, že mám právě malířství tolik rád proto, že člověka nutí být věcný. Nic nenávidím tolik, jako sentimentalitu. Čím silnější a intensivnější bude má vůle, o to větší bude mé odhodlání spoutat ono vzpírající se monstrum vitality.*"[344]

Z Beckmannových deníkových zápisků víme, že četbě Nietzscheových děl vášnivě propadl přibližně v roce 1903.[345] V roce 1908 Beckmann namaloval obraz Zmrtvýchvstání (signovaný a datovaný byl 1909) (obr. 136), který můžeme považovat za převedení Nietzscheovy kritiky křesťanských dekadentních principů do uměleckého díla. Beckmann totiž neseparuje v rámci výjevu spasené a zatracené, všechny figury rozpohybovává v jednotném proudu vstříc světlu, pojímaném v duchu Nietzscheovy metaforiky ze „Zarathustry". Nanebevzetí zmrtvýchvstalých se tedy neodehrává v rámci pravidel určovaných „křesťanským nihilismem", opovrhujícím životem a tělem. Nerozhoduje zde křesťanská morálka hříchu, soudu a zatracení, Beckmann námět pojímá jako jakési v současnosti se odehrávající dění.[346]

Také na dílech svých mistrovských vzorů Beckmann obdivoval „*bujnost života*" a „*smysl pro prostorové vyjádření přítomného dění*". Těmito slovy ocenil v roce 1909 grafické listy Francisca Goyi.[347] Zájem o přítomné, současné projevy

života se v této době projevil i v Beckmannově volbě témat. Uměleckým zpracováním jedné z největších soudobých přírodních katastrof, zemětřesení v Mesině (obr. 74), jakoby naplňoval závazky, které svému umění vytkl v článku Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst: Výtvarně silně zde totiž ztvárnil smyslově-viditelnou, současnou skutečnost.

Fillovo zavržení „netvořivého podkladu" umělecké činnosti

Vedle umělců, setrvávajících trvale a jednoznačně na straně pozitivního oceňování tvořivých sil života, mezi které patřil například Max Beckmann, se v prvních dvou desetiletích 20. století setkáváme také s tvůrci, kteří prodělali myšlenkový vývoj od schopenhauerovského pesimismu k nietzscheánskému vitalismu a aristokratismu.

Díky Fillovu deníku z roku 1912[348] víme, že se Filla v tomto roce zajímal o knihu Georga Simmela *Schopenhauer und Nietzsche*.[349] Pokud se mu skutečně dostala do rukou a seznámil se s jejím obsahem, pak díky ní získal zcela jasnou představu o základní polaritě světových názorů, které oba filozofové reprezentují. Fillův následný radikální odklon od schopenhauerovských myšlenkových koncepcí, které výrazným způsobem ovlivnily jeho začátky, tak mohl probíhat s jasným záměrem přesunout životní a umělecké hodnoty na opačnou stranu názorové stupnice.

Myšlenky, kterými Filla vyloženě neguje některé složky Schopenhauerovy filozofie, nacházíme ve studiích, vzniklých za první světové války v Holandsku. V Holandském zápisníku Filla zdůrazňuje, že umění musí být „*vedeno kladem celého života*"[350] a zaujímá tak jednoznačně vitalistické stanovisko zcela protichůdné Schopenhauerovu pesimismu, vyznávajícímu v umění naopak ideál odpoutání se od vnějšího světa, ovládaného Vůlí k životu.

V Cestě tvořivosti, psané také během holandského pobytu, definuje tento postoj ještě jednoznačněji: „*Umění nemůže se stát výrazem absolutní negace, poněvadž svým původem jest vždy památkou na část života, dění a jeho výraz.* [...]

Proto nemůže nikdy umění stát v říši negace, nirvany, nýbrž na straně životního kladu. [...] *Každý umělec chce svou tvůrčí činností a především ovšem umělec moderní, oslaviti život celý, chce slávu hmoty v její schopnosti vývinu a růstu a docíliti tak pocitu vlastního a aktivního života.*"[351]

Příčin tohoto náhlého, radikálního odklonu od někdejšího učitele Schopenhauera byla jistě celá řada. Jednak změna uměleckého stanoviska, která s sebou nesla jiné chápání obsahu a formy uměleckého díla i jejich vzájemného poměru a dále nepochybně nepříznivá životní situace. Hrůzy první světové války, život v exilu, neutěšená situace finanční a psychická to všechno byly jistě faktory, které ve Fillově příklonu k vitalismu sehrály důležitou úlohu. Od Schopenhauera, Tolstého a Dostojevského, svých někdejších vzorů, se odklání zcela vědomě a programově: „*Čtěte Dostojevského, avšak nemyslete, že světový názor, uložený v jeho spisech, byl stimulantem jeho počínání a cítění.* [...] *Nikde v jeho spise neproniknete k jeho nevědomému já, všude jste týraní doporučováním pokory, přijetím běhu věcí, tak jak se vyvinují, pasivností, až do vlastní zkázy.* [...] *Kdybyste se však chtěli ptáti, zda tyto vlastnosti mu dávaly popud k jeho tvořivosti, k jeho projevu, jeho dílu, byli byste na rozpacích před odpovědí. Klad a hybná síla tvořivosti spočívala na celkem zdravém podkladě žitého a chutnaného života, na touze a choutce projevu života.*"

Fillova potřeba vytvoření pozitivnějšího životního tvůrčího konceptu si vyžádala radikální rozchod s inspirátory citově zjitřených, metafyzicky laděných uměleckých začátků. Přes palubu tak pochopitelně vedle Dostojevského chmurných vizí lidského údělu letěla také Schopenhauerova metafyzika.

Zodpovědnost moderního člověka jen sobě, morálka zdravé, přímé osobnosti s přímým pozitivním vztahem k životu, odmítnutí sociálního soucitu jako ponižující almužny, to všechno jsou názory, Fillou prezentované v *Cestě tvořivosti*, které nápadně připomínají filozofické myšlenky Nietzscheho. Také paralela, kterou Filla vytváří mezi aktem plození a uměleckým aktem, připomene Nietzscheho, ačkoliv Filla v této souvislosti cituje tvrzení Adama van Scheltema, že ono „*primární všeho umění neleží v hlavě neb v srdci, nýbrž... pod pupkem*".[352]

Ve své kritice filozofů minulosti, hlásajících „*netvořivý podklad*" umělecké činnosti, zmiňuje Filla především Kanta, ze kterého ovšem Schopenhauer v mnohém vycházel. „*Odedávna se snažili vykladači umění připravovati lid pro požadavek, že jest třeba nemíti před dílem vlastního zájmu, býti bez zájmu, jak co do věcnosti, tak co do působnosti. Vzápětí toho však odvažovali se dokazovati, že i umělec musí tvořit bez zájmu. Kant postavil na tomto netvořivém předpokladě svou definici krásna: Schön ist, was in der blossen Vorstellung ohne Interesse an seinem Dasein und ohne Begriff allgemein und notwendig gefällt.*"[353] Spolu s Kantem zde Filla zavrhuje také Schopenhauerovu definici umění jako prostředku podání čistých idejí a tím odpoutání od života ovládaného Vůlí.

Za důkaz, že Fillův obrat měl co do činění také s jeho válečnou emigrací a s bilancováním minulosti a svého vztahu k ní, můžeme považovat jeho ztotožňování pesimismu s českou národní vlastností: „*Pesimismus a těžká zádumčivost stala se naší národní vírou. Až přijdete z ciziny, všimněte si našich očí: jak jsou smutné, nepřítomné a těžké!* [...] *Libujeme si u nás v postoji neveselém, chmurném. Naše trudné gesto platilo nám za něco vyššího, hlubšího, solidnějšího.* [...] *U nás falešný postulát, býti těžkomyslným a zádumčivým, tak znečistil vůli po jasu života, že každého, kdo nemá blátivě tíživou hlavu, odulou pivem a trudnomyslností, prohlašujeme za malicherného, všedního, nehlubokého.*"[354]

Revizi Filla podrobuje také své dosavadní pojímání vnější skutečnosti. Schopenhauerova filozofie mu na začátku jeho tvůrčí kariéry poskytla materiál k vytvoření představy o skutečnosti jako rezervoáru materiálu vhodného pro sebeprojekci, pozvedávanou až osobním psychickým vkladem umělce na autentickou realitu vyššího řádu. V Cestě tvořivosti Filla přestává vnímat svět jako „svou představu" a dopřává mu statut objektivní fenomenální platnosti.

Obsáhlou studii končí Filla myšlenkou o nutnosti obnovy. „*Dostojevský s Rousseauem a Tolstým nás vychovali. Jest třeba se převychovat. Jest třeba renesance člověka a přírody. A především u nás.*"[355] K trojici vychovatelů, které Filla vyjmenovává, můžeme připojit také jméno Schopenhauerovo.

Heroizace prožívání životního dramatu

„*Rozlišovati svět v* ‚pravý' *a* ‚zdánlivý', *buď po způsobu křesťanství, nebo po způsobu Kantovu (obmyslného křesťana konec konců), je pouze suggescí décadence, - symptomem chátrajícího života... Že umělec si cení více zdání než reality, není námitkou proti této větě. Neboť* ‚zdání' *znamená zde realitu ještě jednou, jenom ve výběru, zesílenosti, korrektuře... Tragický umělec není pessimistou, přitaká právě ke všemu pochybnému a úděsnému, je dionýský...*"[356] Tento požadavek přijetí života se vším všudy, i s jeho děsivými a hrůznými stránkami, vznesl Nietzsche na umělce v *Soumraku model.* V nietzscheánské heroizaci prožívání životního dramatu nalezli obrovský tvůrčí potenciál básníci Reiner Maria Rilke, nebo Georg Trakl, prýštící zřídlo inspirace a opojení v ní viděl také Georg Simmel, zvolávající v textu Zur Metaphysik des Todes extaticky: „*Podstatou veškerého lidského jednání není* ‚život', *ale* ‚víc života' *a* ‚víc než život'.[357]

Důraz na uvedení umělecké aktivity do prostředí žité zkušenosti se všemi jejími nebezpečími a nástrahami kladl ve svých úvahách kolem roku 1911 Georg Lukács. Právě po vzoru Nietzscheho povýšil tragédii na uměleckou kategorii, která zosobňuje toto aktivní angažování v rámci žité reality polarit.[358] Zcela ve shodě s Nietzscheovými myšlenkami rovněž konstatoval, že tragédie a bolest v lidském životě ve vší své negativitě a zhoubnosti může spustit proces veskrze vitální – totiž proces konečného sebeuvědomění.[359]

Sledovali jsme pokusy sebeuvědomění, sebepotvrzení realizované v dílech umělců, odvracejících se od vnější skutečnosti a života, orientovaných do nitra věcí, k ideji, či podstatě. Nietzscheho filozofický systém nabízel zcela odlišný koncept řešení expresionistického problému absolutizace já a sebepoznání, v dílech umělců byl však prozkoumáván neméně zarputile.

Ze stejného důvodu, z jakého Lukács odmítal vyloučit tragédii a utrpení z lidského života, neprosazoval také Martin Buber ve svých textech naprosté popírání bolesti, spíše motivoval svými myšlenkami k jejímu pochopení a přijetí. „*Člověk opravdové víry*," píše Buber, „*by raději odvolal spasení, než by z něj*

vyloučil Satanovo království".[360] Můžeme spekulovat o tom, zda expresionistická tendence realizovat vlastní podobizny prostřednictvím formy rozdrásané, rozsápané, nebyla výsledkem tohoto procesu uvědomování, potvrzování sebe sama skrze prodělané utrpení a bolest. Některé autoportréty Schieleho, Gerstla, Schönberga a Kokoschky, ale také například Jana Zrzavého (obr. 137, 138, 139, 140, 141) lze nahlížet jako výsledky snahy autorů o překonání sebeodcizení a jako realizaci pokusu pocítit v bolestí zjitřeném vědomí konečně svoji vlastní autentickou existenci.

Stylizoval-li se Schopenhauerovým pesimismem ovlivněný tvůrce do role asketického světce za účelem trvalejšího popření Vůle k životu, pak u expresionistů přitakávajících životu bylo ztvárňování sebe sama jako mučedníka motivováno právě vírou ve význam bolesti a utrpení v rámci celistvé a autentické životní zkušenosti. Schieleho stylizaci do role svatého Šebestiána (obr. 142), či jeho„asketickou" Vlastní podobiznu (obr. 143) je vhodné nahlížet právě v kontextu těchto vitalistických průzkumů prožívání ponížení a ran, uštědřených umělci realitou a žitou skutečností. Klaus Albrecht Schröder dal do souvislosti s Nietzscheovou básnickou dikcí název jiného Schieleho díla, vzniklého v bezprostřední spojitosti s jeho „asketou". Jedná se o dílo Odhalená pravda (obr. 142), které už Jane Kallir vykládala jako Schieleho pokus o nobilitaci sebe sama jako člověka, nepochopeného cejchovaného a stigmatizovaného společností.[361]

„*Člověk musí zmrtvýchvstát jako lidská bytost dnes a denně*,"[362] prohlásil Oskar Kokoschka. Obohacení vitalisticky adorovaného životního zápasu o kristologické prvky nalézáme také v jeho umělecké tvorbě. Do role Krista stylizoval hlavního hrdinu svého dramatu *Mörder, Hoffnung der Frauen*, které bylo napsáno v roce 1907 a poprvé uvedeno ve Vídni v roce 1909. Kristologické motivy se objevovaly také v jeho výtvarných dílech (např. obr. 91). Trpícího hrdinu identifikoval s Kristem rovněž Arnold Schoenberg v hudebním cyklu *Pierrot Lunaire* z roku 1912.[363] Krista jako nietzscheánského svobodného ducha a „anarchistu", ztvárnil ve svém grafickém cyklu z roku 1911 Max Beckmann. Podobně jako Nietzscheův Zarathustra, je také Beckmannův Kristus zobrazován při osamělých meditacích v přírodě, či při svých cestách na kázání.[364]

Kontaminace námětů děl těchto expresionistů kristologickými tématy rozhodně nebyla namířena proti smyslu Nietzscheho filozofie. Jak upozornil Josef Fischer, Nietzscheovy knihy *Ecce Homo*, *Zarathustra* a *Antikrist* vyznívají „*vášnivým odporem proti křesťanství, nikoliv však proti Kristovi*“.[365] Je smutnou absurditou, že se Nietzsche, bořič model a odpůrce křesťanství, který svou knihu *Ecce homo* zakončil slovy: „*Bylo mi porozuměno? – Dionysos proti Ukřižovanému...*“[366] podepisoval po propuknutí své duševní choroby po roce 1889 střídavě „Dionýsos“ a „Ukřižovaný“.[367]

Expresionistická forma „přitakávající“ životu

Nietzscheova definice dionýského principu nebyla omezena na pouhé extatické odpoutání smyslů a smyslnosti. Zahrnovala také tragickou „prabolest“ (Urschmerz) bytí se vší jeho proměnlivostí, šílenstvím, ničením, zanikáním a z něj vyplývajícím zmrtvýchvstáním, garantovaným učením o „věčném návratu“. S ohledem na všechny aspekty Nietzscheova dionýského principu označil Dietrich Schubert za prototyp „dionýského umění“ veristické malířství Otty Dixe. Právě Dixova smyslová forma, neštítící se přitakání těm nejděsivějším složkám života a bytí je podle Schuberta nejoptimálnějším naplněním Nietzscheových nároků na umění.[368]

Dix sám sebe označoval za vášnivého čtenáře Nietzscheho. S první Nietzscheovou knihou se setkal přibližně roku 1911 a rok poté vytvořil dnes ztracenou portrétní bystu tohoto filozofa, o které Paul Ferdinand Schmidt v Dixově monografii z roku 1923 prohlásil, že by mohla Maxe Klingera, autora Nietzscheovy portrétní bysty z roku 1904 poučit, jak zobrazit „Zarathustrova Nadčlověka“.[369]

Nejsilněji ovšem na Dixe nezapůsobil Nietzscheův koncept „Nadčlověka“, prezentovaný v Zarathustrovi. Nejvíce obdivoval Nietzscheovo „*znovuzískání světa*“, kterého podle něj filozof docílil ukončením platónsko-křesťanského dělení světa na „*pravý*“ a „*jevící se*“.[370]

Svým uměním, směle zobrazujícím to nejodpornější, nejošklivější, co život přináší, smrt, stáří, nemoc, násilí, vraždy a války (obr. 145) řekl vášnivě své „ano" tomuto zpět nabytému světu a formou svého přitakání spoludefinoval tzv. estetiku ošklivosti[371], kterou po první světové válce rozvíjeli ve svých dílech také například Max Beckmann (obr. 146), nebo George Grosz (obr. 147).

Smyslová, sensualistická forma, reprezentující exaltaci životních principů v expresionistickém uměleckém díle, nemusela ovšem výhradně zapadat do „estetiky ošklivosti". Jak již bylo naznačeno na jiném místě této práce, sensualismus uměleckého výrazu bezprostředních předchůdců expresionismu působil vlivně minimálně na ranou tvorbu řady expresionistů. V českém umění byla v době formulování záměrů a cílů generace Osmy přítomná expresivní poloha vyhroceného naturalismu Bohumila Kafky, či Quida Kociana, v jejichž dílech byla dekorativní plošnost napadána a rozvrácena za účelem vystupňování výrazu. Díla Antonína Slavíčka, Otakara Lebedy a některých dalších krajinářů z generace 90. let naznačovala mladým umělcům expresivní možnosti vystupňování intenzity barvy a rozvolněnosti štětcového duktu. Důraz kladený těmito o generaci staršími umělci na přímý kontakt s krajinou a s žitou skutečností poskytoval vzor uměleckého postoje, přitakávajícího silám života.

Reflexi těchto principů, ať už vědomou, či náhodnou, můžeme spatřovat v některých raných dílech umělců generace Osma (např. obr. 19-22, 27-31, 33), ojediněle se setkáváme také s úvahami mladých umělců, nahlížejících barvu jako prostředek zachycení kvalitativní stránky současného života. Emil Filla například v dopise Antonínu Procházkovi v létě roku 1908 napsal: „*Píšeš, že dle našeho malování maluje se materie: já říkám již dávno, že barva svým charakterem je měřítko jakosti hmoty a i v posuzování se to jeví. Největší chybou při liniovém = zkresleno: veličina quantitativní, u nás bylo by hříchem opět prohřešení proti hmotě (qualita), proto Cézannova jablka a jak se všeobecně říká „stofflich" (duch doby!).* [...] *Když zkoumám některý náš obraz první: zda je to plastické (sem patří tvé poznámky o prostornosti a dálce) a pak, zda je to hmotné tj. stofflich. To je naše optika. Mám teď doplněk dřívější mé filozofie o barevném principu, jen kvůli*

zajímavosti a hypotetičnosti ti to píši. Kdybych byl Kubištou, již bych měl dle něho 80 obrazů. [...] *Světlo jako měřítko je časové, linie kvantitativní a barva kvalitativní.*"[372] Fillova varování před prohřešením se proti hmotě (a tím proti duchu doby), jeho zájem o látkové kvality a vnímání barvy jako veličiny kvalitativní přibližují jeho úvahy z roku 1908 některým vitalistickým postojům Maxe Beckmanna. K barevné složce, od které, podobně jako Beckmann, požaduje především vystižení látkových kvalit a zakotvuje ji tak jasně v současnosti, přistupuje zcela odlišným způsobem než například umělci z okruhu Der blaue Reiter. Pro Kandinského i pro Marca byla barva a její psychické působení na člověka prostředkem vyvázání ze závazků předmětnosti.[373] Fillovy názory jsou mnohem bližší Beckmannově formulaci nároků na „*dobré dílo*", především zahrnujícím zachycení „*individuální, organické celistvosti světa*".[374]

„Vyšší lidé" proti dekadentní morálce

„*Nikoli spokojenost, nýbrž více moci; nikoli mír vůbec, nýbrž válku; nikoli ctnost, nýbrž zdatnost.* [...] *Slabí a nezdařilí mají zahynout: první věta naší lásky k člověku. A má se jim k tomu ještě pomáhat. Co je škodlivější než kterákoliv neřest? – Účinná soustrast se všemi nezdařilými a slabými – křesťanství.*"[375] Takto radikálně formuloval svůj požadavek překonání dekadentní morálky, diktované křesťanstvím Friedrich Nietzsche v *Antikristovi*. Kritizuje zde také filozofické systémy, které kult soustrasti, soucitu, rozvíjely na jiném, než křesťanském základě: „*Odvážili se zvát soustrast ctností (- každé vznešené morálce je slabostí -); šli dále, udělali z ní vtělenou ctnost, základ a původ všech ctností – jenže ovšem, což je třeba mít na zřeteli, z hlediska filosofie, která byla nihilistická, která si napsala na štít popření života. Schopenhauer tím byl v právu: soustrastí se život popírá, činí zavrženíhodnějším – soustrast, toť praxe nihilismu. Ještě jednou: tento depresivní a nakažlivý instinkt kříží ony instinkty, které míří na udržení života a zvýšení jeho hodnoty: jest jedním z hlavních nástrojů k stupňování dekadence, jakožto násobitel bídy a stejně jakožto konzervátor všeho bědného – soustrast přemlouvá k Ničemu!*

[...] *Schopenhauer byl nepřítelem života: proto se mu soustrast stala ctností... Aristoteles viděl, jak známo, v soustrasti chorobný a nebezpečný stav, jemuž by bylo dobře tu a tam odpomoci purgativem: v tragédii viděl purgativ. V zájmu životního instinktu měli bychom vskutku hledat prostředek, jak píchnout do takového chorobného a nebezpečného hromadění soustrasti, jaké ukazuje případ Schopenhauerův (a pohříchu také celá naše literární a artistická dekadence, od Petrohradu k Paříži, od Tolstého po Wagnera), píchnout do něho: aby puklo...*"[376]

Pro expresionisty usilující o nalezení východiska z bolestně pociťované krize v ideovém rámci přijetí a povýšení života, byly tyto Nietzscheovy věty zásadním zdrojem inspirace a ponaučení. Pojmy „probuzení", „povstání", „zmrtvýchvstání" a „obnova" se staly klíčovými v rámci prosazování idejí expresionistické umělecké revoluce.

Heinrich Wilhelm Keim charakterizoval v roce 1919 cíle expresionismu takto: „*Expresionismus uniká měšťácké, šosácké atmosféře, popírá měšťácký obraz života a životní návyky.* ‚Měšťácké' *pro něj znamená: duchaprosté trvání na tradičním. Pohodlné vykládání jevů z materialistických faktorů, posuzování věci podle utilitaristických faktorů.*"[377] Keim vyslovil všeobecně sdílený názor, který expresionismus a jeho záměry kladl do těsné blízkosti nietzscheánské vzpoury elity „nadlidí" proti diktátu dekadentní morálky, podporující a ochraňující průměrnost mas.

V Zarathustrovi Nietzsche vyzývá „Nadčlověka", tvůrce: „*Vy tvořící, vy vyšší lidé! Kdopak je Váš bližní? A byť i jednáte* ‚pro bližního' *– přece proň netvoříte!* [...] *Zvedněte srdce, ó moji bratří, vysoko! Výš! A nezapomínejte ani na nohy! I nohy zvedněte, dobří vy tanečníci.* [...] *Lépe nemotorně tančit než chromou chůzí chodit...*"[378]

Nietzscheho myšlenky pozvednutí svého já prostřednictvím umění nad ubohost a průměrnost, povýšení sebe sama do pozice „Nadčlověka", byly podle Donalda E. Gordona hlavními inspiračními momenty, které si pro svou tvorbu vybrali z Nietzscheovy filozofie němečtí expresionisté. Nietzscheánská idea stavby nového na troskách starého dodávala odvahu k bourání nihilistického a životu

nepřátelského společenského řádu. Umělci ze skupiny Brücke, jejíž název byl odvozen z jedné pasáže z Nietzscheovy knihy *Tak pravil Zarathustra*[379], útočili svým uměním především na segment křesťanských morálních nařízení tabuizujících a deformujících lidskou sexualitu.

Během svých společných pobytů v Moritzburgu vytvářeli Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein a Erich Heckel díla, zakládající přirozenější a zdravější vztah moderního jedince k vlastní tělesnosti a sexualitě (obr. 148, 149, 150). Dionýská oslava sil života se stala rozvíjeným tématem také v díle Emila Noldeho (obr. 151), který se seznámil s Nietzscheovou filozofií v době svého krátkodobého členství ve skupině Brücke.[380]

Zcela v duchu Nietzscheových myšlenek pojímali členové skupiny Brücke sexuální rozkoš jako drogu pro morálně zotročené masy, ovšem jako prostředek osvobozující radosti pro elitu, která ji silou svého ducha ovládá a reguluje: „*Rozkoš: chátře pomalý oheň, na kterém shoří; všemu červivému dříví a všem smrdutým cárům pec, jež je uvaří, uškvaří. Rozkoš: svobodným srdcím nevinná a svobodná; zahradní blaho země.* [...] *Rozkoš: jen zvadlému nasládlý jed, pro ty však, kdož mají vůli lví, veliká posila srdcí a pokorně ušetřené víno všech vín,*“ hřímá Nietzsche v Zarathustrovi oslavujíc vůli a sílu morálkou nesvázaného „Nadčlověka“ a zatracujíc svatoušky s nejistými ctnostmi.[381]

Na adoraci rozkoše a svého vlastního sexuálního vytržení se ve svých dílech mnohokrát soustředil Egon Schiele (obr. 152). Také on vnímal erotismus a sexualitu jako cosi posvátného, neprávem zatracovaného strážci křesťanské, pokrytecké morálky. Arthur Roessler ve svých vzpomínkách konstatoval, že to byla právě „*Schieleho religiozita, zvnitřněná téměř na hranici mysticismu,*“ která „*jej příležitostně dohánělа ke spontánnímu erotismu, erotismu sahajícímu od sentimentality k šokování*“.[382] Donald E. Gordon upozornil na možný inspirační zdroj Schieleho ztotožňování sexu s božstvím[383], na text Stanislawa Przybyszewského Das Geschlecht, který vyšel v roce 1910 v časopise *Der Sturm*. Przybyszewski nezapře své jednoznačně nietzscheánské postoje, když extaticky zvolává: „*Jistě, připouštím, že uplynou staletí, než se člověk bude moci očistit od špíny, než bude moci oslavit*

příchod čisté, posvěcené smyslné rozkoše a zažít znovuzrození do krásy prostřednictvím sexu."[384] Przybyszewského a Schieleho zbožštění sexu tedy bezprostředně souviselo s uvědoměním nutnosti zbavit se „špíny" svazující, dekadentní morálky.

Životu přitakávající, dionýská oslava přirozených projevů sexuality vzdorující společenskému diktátu se tématem českého expresionistického umění stávala jen zcela výjimečně. Přesto ovšem existuje jedno dílo českého expresionismu, které jakoby bylo téměř komentářem jedné pasáže z Nietzscheovy knihy *Antikrist.* Je jím stejnojmenný obraz Jana Zrzavého, namalovaný v roce 1908 a datovaný autorem do roku 1909: „*Církev potírá vášeň výřezem v každém směru: její praktikou, její* ‚léčbou' *je kastratismus. Nikdy se netáže*: ‚jak se zduchovní, zkrášlí, zbožští nějaký chtíč?'"[385] Ve svých vzpomínkách na životní období, ve kterém byl tento zásadní a mimořádný obraz namalován, Zrzavý píše: „*V září 1908 jsem si našel podnájem v domě na Malostranském náměstí, kde bývala Radeckého kavárna, dnes tam chodívám do Malostranské. Z okna podkrovní světnice jsem se díval do Karmelitské ulice; tady jsem četl Dostojevského a Nietzscheho, byl jsem do toho celý žhavý...*"[386] Právě zapůsobením Nietzscheových myšlenek lze vysvětlit dílo v kontextu Zrzavého tvorby tak mimořádné, jakým je obraz Antikrist (obr. 153). Vincenc Kramář o tomto obraze tvrdil, že je „*spíše vyvřelý z podvědomí než promyšlený*,"[387] jak však upozornil Karel Srp, četné skicy k tomuto obrazu dosvědčují, že některé detaily Zrzavý pečlivě studoval.[388] Podle Srpa Zrzavý v Antikristovi „*zdůraznil touhu ztotožnění sama sebe s Kristem ve chvíli smrti*", je pro něj obrazem, odhalujícím „*autorovy reflexe o vlastní rozporuplné sexualitě.*"[389] Kramář zas vyjádřil dojem, že „*s pojmem Antikrista má ovšem málo společného toto zosobněné pohlaví, které jako by z pomsty přibíjí oklamaný umělec na kříž.*"[390] Propojení tématu obrazu se Zrzavého osobním životem je jistě zcela legitimní, malířovo vlastní neskrývané ztotožňování života a tvorby k němu ostatně přímo vybízí. Pokusíme-li se ovšem Zrzavého obraz dát do souvislosti s výše zmíněnou citací z *Antikrista* Friedricha Nietzscheho, jehož knihy v době vzniku obrazu Zrzavý „*žhavě*" hltal, pak jej můžeme číst jako útok na „*praktiky církve*", zahrnující „*léčbu*

kastratismem", jako pokus o „*zduchovnění, zkrášlení a zbožštění chtíče*", požadované Nietzschem.

Zrzavého Antikrist je ojedinělým excesem nejen v rámci tvorby tohoto umělce, ale v kontextu celého českého expresionismu. S extatickými oslavami životních sil, s dionýským opěvováním osvobozené sexuality a pudovosti pomocí exaltovaných a rozvolněných výtvarných prostředků se v českém umění prvních dvou desetiletí 20. století nesetkáváme. Většinou i v těch nejvíce expresivně vyhrocených a emocionálně rozjitřených dílech umělců z generace Osmy a Skupiny je přítomná snaha o estetizaci existenciálního poselství, pokus o jeho zakotvení uvnitř jasně daného obrazového řádu.

Pokud bychom v souvislosti s těmito expresionistickými díly, korigovanými logickými výtvarnými zákonitostmi, měli uvažovat o filozofii Friedricha Nietzscheho, pak bychom je určitě nespojovali s dionýskou extází, nýbrž s apollinskou ukázněností.

Obnova skrze destrukci

„*Nemilosrdné zničení všech degenerujících a příživníků, umožní zase na zemi onen nadbytek života, z něhož musí také zas vyrůstati dionysovské ovzduší.*"[391] Tato Nietzscheova výzva k destrukci degenerovaného ve jménu potvrzení a povýšení života nebyla na začátku 20. století vnímána pouze ve smyslu společenského apelu, ale promítla se do široké škály různých myšlenek a uměleckých projevů, tématizujících zničení zkaženého, existujícího systému za účelem vytvoření nových, zdravějších struktur mimo jiné například také ve sféře uměleckých výrazových prostředků. Ladislav Klíma označil slova, která svazovala jeho myšlenky a fantazie za „*hnilobný výpar ze zdechliny*"[392]. Limity řeči, mimo jiné budovanými působením morálky a etiky, se intensivně zabývali rakouský filozof Ludwig Wittgenstein, či rakouský spisovatel Karl Kraus. Zpochybněním významové relevance slov tito myslitelé přikročili k roztříštění forem zděného komunikačního systému za účelem vytvoření nového.

Za boj proti vyčpělým konvencionálním znakům na poli výtvarného umění můžeme považovat experimenty s obrazovou formou Vasilije Kandinského. Zárukou úspěchu projektu revitalizace řeči umění je podle Kandinského „smysl pro dobro", který ztotožňuje s „evolucí", se „svobodou", s „postupem kupředu a nahoru", s „odhalením" a s „nevyhnutelným, kontinuálním triumfem nových forem". Inspirace Nietzscheho nomenklaturou, která je v Kandinského charakterizaci „smyslu pro dobro" dobře patrná, je doplněna o zdůraznění jakési dionýské instinktivnosti tvorby. Rozhodující v uvědomění si „smyslu pro dobro" a při jeho převádění do praxe totiž podle Kandinského není technické nadání, jeho pravou podstatou je „expresivní výbuch energie", vzedmutí síly, která nemusí být v rámci procesu vzniku uměleckého díla nezbytně pochopena, či vysvětlena.[393]

V německém expresionismu byl ovšem Nietzschem načrtnutý projekt obnovy skrze destrukci interpretován také v mnohem doslovnější rovině. Apokalyptické vize zničení zkaženého a dekadentního byly velmi často situovány do prostoru velkoměsta. Město jako peleš zkaženosti líčil Nietzsche v několika pasážích svého Zarathustry: „*Proč by ses brodil tímto bahnem? Měj přece soucit se svou nohou! Raději plivni na městskou bránu – a odejdi! Zde je peklo pro myšlenky poustevníků: zde se velké myšlenky za živa smaží a vařením rozmělní. Zde všechny velké city zetlí: zde smějí jen cvakavě vychrtlé citečky cvakat!* [...] *Nekouří se z tohoto města výpary poraženého ducha? Nevidíš viseti duše jako vykuchané špinavé cáry?* [...] *Neslyšíš, jak duch se tu stal hříčkou slov? Jak zvrací odpornou břečku slov?* [...] *Zde jsou doma všechny chtíče a hříchy...*"[394] Do tohoto města Zarathustra přivolává „*ohnivý sloup, v němž bude spáleno*", neboť „*takové ohnivé sloupy nezbytně půjdou před velkým polednem.*"[395] Apokalypsu, přivolávanou Zarathustrou, situoval do velkoměsta Max Beckmann v grafickém cyklu Peklo z roku 1919. V městských ulicích rozpoutával ve svých obrazech kolem roku 1913 síly destrukce a zániku také Ludwig Meidner (obr. 154).

Nietzschem našeptávaná nutnost očisťující krvavé lázně pro zdegenerovanou, skomírající evropskou civilizaci, přiměla celou řadu umělců přivolávat a posléze

vítat válečné běsnění – například Otto Dix sám sebe v roce 1915 zobrazil jako boha války Marta, strůjce oné vytoužené očisty (obr. 155).

Zcela jiné motivace vedly ke zpracovávání námětů s válečnou a bojovou tématikou Bohumila Kubištu. Obrazy Pobřežní děla v boji s loďstvem (1912)[396] a Nálet na Pulu (1915) mnohem více dokládají (obr. 156, 157) Kubištovu fascinaci vizuálně bohatým a velkolepým divadlem, rozpoutaným pomocí techniky, vynalezené člověkem k hrůzným účelům. Více než nietzscheánským vzýváním očistné moci války jsou dokladem futuristického zájmu (byť doprovázeného mrazením a strachem) o válečnou scenérii jako o bizarní doklad lidského pokroku.

Jak zdůrazňovala Mahulena Nešlehová, ačkoliv se Bohumil Kubišta seznámil i s myšlenkami Fridricha Nietzscheho, filozofem, který nejvíce konvenoval jeho naturelu zůstal provždy Arthur Schopenhauer.[397]

Fillovy preference nebyly v otázkách filozofických inspirací tak vyhraněné jako ty Kubištovy. O Fillově otevřenosti poučením z nejrůznějších filozofických systémů svědčí zápisky v jeho denících. Vojtěch Lahoda, který měl možnost deníky, nacházející se dnes ve Fillově pozůstalosti v pražském soukromém majetku, důkladně prostudovat, upozornil na fakt, že filozofem, jehož jméno se v nich objevuje jednoznačně nejčastěji je Friedrich Nietzsche. Fillovo zaujetí myšlenkami tohoto filozofa dal do spojitosti s jeho od mládí anarchisticky zabarveným světovým názorem. O prvním společném vystoupení skupiny Osma Lahoda píše, že „*tito malující utopisté*" chtěli „*jen a jen malováním* ‚vyhnat z chrámu' (obr. 51) *veškerou lež a pokrytectví* ‚starého světa'. První výstavu Osmy označuje za vystoupení „*nejen na poli umění, ale i proti stávajícímu stavu lidské společnosti.*"[398] Ideu boje nového proti starému mohli mladí umělci z Osmy nepochybně čerpat z Nietzscheho textů. Fillovy a Špálovy vyzývavé portréty (obr. 45, 48) a Kubištův bojovný postoj v Trojportrétu (obr. 158) naznačují, že v uměleckých začátcích těchto tvůrců nebyla jedinou inspirací Schopenhauerova k pasivitě nabádající idea obratu dovnitř, ale také Nietzscheova myšlenka exaltace životních sil za účelem překlenutí éry úpadku, ať už uměleckého, či společenského.[399]

Nietzscheovo proroctví apokalyptických hrůz je v několika jeho knihách dáváno do souvislosti s *„naivní a odsouzeníhodnou lidskou potřebou pravdy"*. Nietzsche kritizuje vědu, usilující za každou cenu o zjevný a objektivní poznatek. Právě tyto zpupné snahy lidstva podle Nietzscheho povedou ke katastrofám a válkám, jaké země doposud nezažila.[400] Vírou v existenci objektivity zaštítěná vědecká fakta jsou podle Nietzscheho pouze zahalenou Vůlí k moci a moderní věda je podle něj pohlcená morálním nihilismem. Už jen požadavek pravdy si zasluhuje nejpřísnější kritiku.[401]

Podobně sžíravá kritika pozitivismu[402] byla jedním z mála společných motivů obou myšlenkových inspiračních zdrojů expresionismu, filozofie Nietzscheovy i Schopenhauerovy. Ať se expresionističtí umělci nechávali ovlivňovat pesimistickým modelem Schopenhauerovým, popírajícím askezí svět vnějších jevů, nebo oslavovali síly života a vyzívali na souboj dekadentní morálku spolu s Nietzschem, vždy byl jejich umělecký projekt odvrácen od sebeuspokojivých positivistických myšlenkových koncepcí. Právě napětí, vyvolávané vědomím expresionistů, že dospět k podobné spokojenosti se sebou samým není možné, bylo hlavním a společným rysem obou expresionistických názorových proudů.

Závěr

Pokus o nastínění stručného přehledu nejrůznějších přístupů k problematice expresionismu v odborné literatuře v úvodu této práce byl motivován snahou upozornit na celou řadu přežívajících stereotypních představ o tomto směru. Různí badatelé pochopitelně kladli v rámci svých úvah důraz na různé aspekty expresionismu a jejich zvýrazněním, motivovaným ať už uměleckohistoricky, nebo kulturněpoliticky, mnohdy vytvářeli hustou síť zevšeobecňujících definic.

Předpoklady existence mnohých z těchto předsudků byly založeny již způsobem vzniku pojmu expresionismus a jeho raným užíváním v kritických a teoretických textech.

Na základě proklamací samotných umělců a teoretiků expresionismu bylo na tento směr nahlíženo jako na negaci bezprostředně předcházejících uměleckých projevů impresionismu, secese a symbolismu. Zkoumáním především rané tvorby expresionistů ve vztahu k dílům umělců o generaci, či o dvě starších jsem se pokusila tento vžitý názor přehodnotit. Došla jsem k závěru, že existují silné, byť podprahové vazby raných děl expresionistických umělců k dílům jejich starších, názorově odlišně orientovaných kolegů. Domnívám se, že toto sdílení některých uměleckých forem a obsahových modelů s bezprostředními předchůdci navíc naznačuje pozdější názorovou diferenciaci uvnitř samotného expresionismu. V tvorbě o generaci starších kolegů totiž mohli expresionisté zaznamenat jak přítomnost exaltace výrazu prostřednictvím sensualistické formy, tak příklady exprese stupňované ideoplastickou formou obrácenou dovnitř.

Tato tradice sensualistické a zvnitřněné formy uměleckého díla byla ovšem v rámci expresionismu sjednocována prostřednictvím společného a základního rysu veškerého expresionistického umění, za který považuji napětí. To bylo přítomné na přelomu století v jádru životní zkušenosti celé společnosti, expresionistou bylo ovšem specificky pociťované, prožívané a projektované do uměleckého díla. Bylo

nejen příčinou vzniku tohoto díla, ale ve vystupňované formě se stalo i základní vlastností jeho výsledného tvaru.

Pro mnohé teoretiky byla v minulosti znepokojivá formální a obsahová rozmanitost expresionistického umění. Distorze, případně exaltace formy, vyjadřující disharmonickou zkušenost umělce se všudypřítomným napětím, se odehrává v rámci individualizovaného celku uměleckého díla. Neexistence společné stylové platformy veškerých projevů expresionismu byla jedním z důvodů opakovaného zpochybňování jeho existence jako legitimního uměleckohistorického fenoménu. Dle mého názoru lze ovšem v rámci expresionismu definovat specifický model vnímání a zdůvodnit různorodost formálně gramatických preferencí prostřednictvím odhalení dvou základních, světonázorově odlišně orientovaných způsobů vytváření napětí v dílech expresionistických umělců.

První projekt generování napětí uvnitř expresionistického díla je výrazným způsobem ovlivněn pesimistickými filozofickými systémy, nejlépe reprezentovanými osobností filozofa Arthura Schopenhauera, jehož myšlenky se na začátku 20. století těšily obnovenému zájmu evropských umělců a intelektuálů. Nerovnováhy v dílech tvůrců, kteří zvolili tuto ideovou orientaci, bylo docilováno asketickým popíráním života a obrácením pozornosti k niternému bytí. Po formální stránce usilovali tito umělci o vytvoření jasného abstrahovaného znaku eliminujícího chaos a roztříštěnost vnějšího světa jevů. Inspirátorem podobných pokusů s výtvarnou formou byl Wilhelm Worringer, sám vycházející ve své teorii z myšlenek Arthura Schopenhauera.

Druhý způsob promítání napětí do umělecké tvorby byl determinován vlivy vitalistické filozofie Friedricha Nietzscheho. Nerovnováhy v uměleckém díle docilovali takto ideově zaměření umělci povyšováním a oslavováním sil života a odmítáním diktátu degenerované společnosti ovládané dekadentní, životu nepřátelskou morálkou. Forma, užívaná těmito životu přitakávajícími umělci, byla sensualistická, dionýsky exaltovaná.

Rozlišením těchto dvou názorových proudů v rámci expresionistického umění jsem rozhodně nechtěla vytvořit absolutizovaný systém kategorií, který by striktním

„tříděním" expresionistických projevů poskytoval řešení všech problémů, vážících se k fenoménu expresionismu. Zohledněním všech možných aspektů obou definovaných expresionistických názorů jsem ostatně dospěla k závěru, že se uplatňovaly v tvorbě expresionistických umělců v různých obdobích a různou měrou střídavě oba dva.

Tím, že jsem v souvislosti s vymezováním myšlenkového pozadí obou expresionistických postojů zohledňovala stejnou měrou projevy českého i německého expresionistického umění, jsem se dotkla dalšího z problémů, svázaných v minulosti s teoretickým vymezováním tohoto směru. Německý expresionismus nepovažuji za univerzální prototyp expresionistického umění, vůči kterému se všechny „menší" národní expresionismy musí vymezovat. Souběžnou konfrontací děl německého a českého expresionismu s týmiž uměleckými, teoretickými a filozofickými fenomény jsem nechtěla stírat rozdíly mezi nimi. Naopak si myslím, že specifika českého expresionismu přímou konfrontací s tvorbou německých expresionistů byla vykreslena ještě výrazněji.

Patrně z toho důvodu, že většinou i v těch nejvíce expresivně exaltovaných dílech umělců z generace Osmy a Skupiny je přítomná snaha o estetizaci existenciálního poselství, se čeští umělci mnohem méně, než ti němečtí a rakouští, pouštěli do nietzscheánských extatických oslav životních sil pomocí exaltovaných a rozvolněných výtvarných prostředků a spíše usilovali ve svých dílech o dosažení schopenhauerovské asketické ukázněnosti, umožňující dobrat se abstrahovanou formou vyjmutí vnitřní podstaty z chaosu vnějších jevů. Také díky osobnosti Bohumila Kubišty nacházíme v českém umění prvních dvou desetiletí dvacátého století mnohem zajímavější rozvedení expresionistických názorů vycházejících z Schopenhauerova pesimismu.

Práce věnovaná českému expresionismu, zasazenému do kontextu evropského umění, teorie a filozofie, otevřela také otázku vztahu uměleckých realizací českého expresionismu k problému syntézy, diskutovanému v českém prostředí velmi intensivně.[403]

Po syntéze začali umělci začátku 20. století, tedy i expresionisté, toužit v podstatě okamžitě poté, jakmile si uvědomili existenci protikladů v rámci vlastní životní zkušenosti, neboť věřili, že svým uměleckým dílem dokážou tyto rozpory svázat v určitou jednotu. Syntéza byla tedy cílem každého uměleckého díla a každé umělecké dílo mělo samo o sobě být syntézou. Martin Buber toto usilování soudobého umění jasně vystihl: *„Tvůrčí hodiny formování a myšlení jsou hodinami jednotícími."*[404]

Je zřejmé, že napětí, které dnes můžeme považovat za společný a nejtypičtější prvek veškerého expresionistického umění, bylo v původních záměrech expresionistických umělců jejich dílem překonáváno. Toho mělo být dosaženo přetvořením každodenní zkušenosti tím, že význam uměleckého díla překročí všechny vnější zjevy. Naplnění tohoto programu bylo realizováno buď zpochybněním opravdovosti existence těchto jevů a zachycováním vnitřního bytí, anebo označením systému, ve kterém fungují, za dekadentní a degenerovaný a úsilím o jeho nahrazení ideálním, život oslavujícím řádem. Význam dosažený prostřednictvím těchto expresionistických projektů byl ovšem v obou případech příliš idealizovaný a v konfrontaci s hmotnou podstatou každého uměleckého vyjádření vyzníval v celé škále disonancí. Nemožnost uchopení tohoto transcendentního významu jakoukoliv formou v souladu s umělcovými představami zabraňovala dospět ke kýžené syntéze. Transcendence významu nemohla být pochopitelně ani v jednom z případů natolik dokonalá, nebo autonomní, aby přetvořila, nebo zrušila své přirozené východisko, tedy fyzický svět se všemi jeho nedokonalými strukturami, ontologickými i společenskými.

Projekt vygenerování privilegované řeči umění, nezávislé na nedokonalostech světa, respektovaného konsensuálně většinovou společností, nebyl a ani nemohl být v dílech expresionistů doveden úspěšně k cílům, které si původně předsevzal. Obzvláště v českém prostředí, kde úsilí o definici logické výtvarné řeči a stavebného obrazového řádu hrálo v rámci tvorby celé generace Osmy a Skupiny nesmírně významnou úlohu, se většina umělců po svém expresionistickém intermezzu vydala velmi záhy vstříc projektům, nestavějícím se do tak odmítavého postoje vůči

vnějšímu světu s jeho společenským řádem a majícím tedy větší šanci na konečné naplnění vytknuté syntézy. „*Ve své podstatě je umělecké tvoření konáním prostým, a snad proto zase mnohem zázračnějším, než jakým ho chce učinit metafyzická estetika (Schopenhauer). Veškerá veliká slova o věčnosti a o věčných určeních uměleckého projevu a formy jsou ve svých aplikacích na živou a přítomnou současnost jen nebeským pískem a planou scholastikou, zvláště unikají-li se k nim ve svém uvažování výkonní umělci sami*," napsal v roce 1913 v článku Tvořivá povaha moderní doby Josef Čapek a jeho slova naznačila ideový směr, kterým se české umění vydalo v následujících letech.[405]

Poznámky

1. Armin Arnold, Die ersten Expressionisten, *Neue züricher Zeitunung* CLXXXII, 1962, č. 186, 5. 7., s. 6
2. Donald E. Gordon, On the Origin of the Word Expressionism, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIX, 1966, s. 368-385
3. Henri Matisse, Notes d'un peintre, *Le Grand Revue* LII, 1908, č. 24, 25. 12., s. 731-745. Cit podle: Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: His Art and His Public*, New York 1951, s. 119-123
4. Henri Matisse, Notizen eines Malers, *Kunst und Künstler* VII, 1909, květen, s. 335-347
5. Gordon (pozn. 2), s. 371. Gordonovu snahu upozornit v souvislosti s pojmem „expresionismus" na jeho jiný možný původ než německý nepochybně můžeme spojit s jeho dlouhodobými pokusy odporovat německým historikům umění, kteří v 60., 70. a 80. letech činili z expresionismu čistě *„nordický, germánský"* fenomén reprezentovaný umělci *„hluboce ponořenými do mysteriózního a nutkavého tvůrčího procesu, umělci s národním dědictvím v krvi"*. Těmito slovy Gordon parafrázoval a ironizoval koncepci výstavy *Expressionism: A German Intuition 1905-1920*, uvedenou 1980-1981 v New Yorku a San Franciscu. Donald E Gordon, Expressionism: Art by Antithesis, *Art in America* LIXX, 1981, březen, s. 105. Srov. také: Paul Vogt – Horst Keller – Martin Urban – Wolf-Dieter Dube – Eberhard Roters, *Expressionism: A German Intuition 1905-1920*, New York – San Francisco 1980
6. Theodor Däubler, *Im Kampf um die moderne Kunst*, Berlin 1919, s 41-42. Gordon ve zmiňovaném článku operuje s Däublerovým tvrzením jako s jedním z důkazů francouzského původu termínů „exprese" a „expresionismus". Za možné zprostředkovatele tohoto „francouzského"

pojmu označuje Gordon Matissovy německé studenty Hanse Purrmanna, Rudopha Levyho, Oskara a Gretu Moll. Greta Moll přeložila Matissovy Poznámky malíře do němčiny pro časopis *Kunst und Künstler*, Hans Purrmann působil v Paříži jako emisar Berlínské secese, připravující pro tento spolek výstavu současného francouzského umění, které bylo později v Berlíně představeno pod nálepkou expresionismu. Gordon (pozn. 2), s. 372.

7. Geoffrey C. Perkins,*Contemporary Theory of Expressionism*, Bern, Frankfurt am Main 1974, s. 12-18
8. Fritz Schmalenbach, Das Wort „Expressionismus", *Neue züricher Zeitung*, CLXXXI, 1961, č. 69, 11. 3., s. 20 – Ibidem, Das Wort „Expressionismus" (Eine Ergänzung), *Neue züricher Zeitung* CLXXXII, 1962, č. 258, 21. 9., s. 9. Nesmírně důležitým článkem, zabývajícím se původem a raným užíváním pojmu je rovněž studie Rona Manheima: Ron Manheim, Expressionismus – Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil – und Periodenbegriffs, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* IL, 1986, č. 1, s. 73-91
9. Daniel Henry [Henry Kahnweiler], Expressionismus, *Kunstblatt* III, 1919, č. 11, listopad, s. 351. V českém prostředí upozornil na fakt, že termín *„expresionismus jako heslo a pojem je zcela cizí francouzskému výtvarnému umění i literatuře"* poměrně záhy Karel Teige. Viz Karel Teige, O expresionismu, *Rovnost* XXXVIII, 1922, 17. 1., 18. 1.. Cit. podle: Š. Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá* I. *Od proletářského umění k poetismu*, Praha 1971, s. 202-207
10. Julius Elias, Notizen, *Kunstblatt* II, 1918, č. 10, říjen, s. 327-328
11. Kahnweiler (pozn. 9)
12. *XXXI. výstava SVU Mánes - Les Indépendants,* Praha 1910 (předmluva Antonín Matějček) – Antonín Matějček, Úvod k výstavě Neodvislých, *Volné směry* XIV, 1910, s. 136-151
13. Matisse (pozn. 4)
14. Ibidem. K inspiraci Matissovými myšlenkami ostatně mohl Matějčka přimět i fakt, že Matisse byl v pavilonu Mánesa zastoupen několika díly.

15. Bratři Čapkové, 31. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes: Les Indépendants, *Stopa* I, 1909-1911, č. 7, 4. 3. 1910, s. 216-218. Čapkové označení převzali nepochybně z Matějčkovy předmluvy.
16. Schmalenbach 1962 (pozn. 8)
17. Alan Clutton-Brock, The Post-Impressionists, *The Burlington Magazine* XVIII, 1911, č. 1, leden, s. 21-29
18. Ibidem
19. Carl David Moselius, Impressionism och expressionism, *Dagens Nyheter*, 1911, 20. 3. Cit. podle: Schmalenbach 1962 (pozn. 8)
20. Marit Werenskiold, *The Concept of Expressionism. Origins and Metamorphoses*, Oslo 1984, s. 35-39, 215-217
21. *Katalog der XXII. Ausstellung der Berliner Sezession*, Berlin 1911
22. Např. Karl Scheffler v časopise *Kunst und Künstler* (červen 1911), Walter Heymann ve *Sturmu* (červenec 1911), Max Osborn v *Kunstchronik* (květen 1911), Ewald Bender v *Rheinlande* (červen 1911).
23. Wilhelm Worringer, Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst, *Der Sturm* II, 1911, č. 75, s. 597-598. (Srov. také: Wilhelm Worringer, Vývojově historické poznámky k nejmodernějšímu umění, *Umělecký měsíčník* I,1911, s. 114). Článek byl přetištěn z brožury (*Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler*, München 1911, s. 92-99), která bezprostředně reagovala na Vinennův šovinistický spis (Carl Vinnen, *Protest deutscher Künstler*, Jena 1911). Worpswedský malíř Carl Vinnen napadl v tomto pamfletu Gustava Pauliho, ředitele obrazárny v Brémách kvůli tomu, že zakoupil do tamější sbírky van Goghův obraz *Makové pole*. Obvinil Meiera-Graefeho a další podporovatele moderního francouzského umění, že zamořili německý trh s uměním francouzskými obrazy, a že připravují německé umělce o zisky. Mladí a pokroková umělci reagovali vydáním již zmiňovaného prohlášení a sborníku příspěvků *Im kampf um die moderne Kunst*. Hlavními iniciátory byli August Macke a Franz Marc.

24. Paul Ferdinand Schmidt, Die Expressionisten, *Der Sturm* II, 1912, leden, s. 734-735. Schmidt užíval termín „expresionismus“ v podobném smyslu již v článku Über die Expressionisten, který vyšel v deníku *Rheinlande* v prosinci 1911.
25. Viz: Fritz Burger, *Einführung in die Moderne Kunst*, Berlin – Neubabelsberg 1917, s. 13. Na ztotožňování termínu „expresionismus“ v Německu mezi lety 1910-1914 s pojmem „výrazové umění“ upozornil Ron Manheim (pozn. 8)
26. Hans von Wedderkop, *Führer durch die Sonderbund-Ausstellung*, Bonn 1912
27. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908. České vydání: Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění*, Praha 2001. Řada teoretiků expresionismu zjednodušila worringerovský systém polarit do jednoduché formule expresionismus versus impresionismus. Alfred Werner, *Impressionismus und Expressionismus*, Leipzig 1917, s. 20 – Hans Much, *Auf dem Wege des Vollendeten*, Hamburg 1920, s. 78-79
    Pro přehled různých teorií, založených na principu vcítění viz: Wilhelm Perpeet, Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* LXXVII, 1966, s. 193-216
28. M. R. Schönlank [Max Raphael], Der Expressionismus, *Nord und Süd* XXXV, 1911, č. 437, září, s. 360-365
29. Hermann Bahr, *Expressionismus,* Berlin 1916
30. Wilhelm Hausenstein, *Über die Malerei des Expressionismus*, Berlin 1919
31. Adolph Behne, Deutscher Expressionisten. Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung, *Der Sturm* V, 1914-1915, č. 17-18, prosinec 1915, s. 114-115
32. Max Deri, Die Kubisten und der Expressionismus, *Pan* VIII, 1918, č. 31, 20. 6., s. 872-878
33. Vasilij Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912. České vydání: Vasilij Kandinskij, *O duchovnosti v umění*, Praha 1998
34. Ibidem, s. 39

35. Gustav Friedrich Hartlaub, Die Kunst und die neue Gnosis, *Das Kunstblatt* VI, 1917, červen, s. 166-179
36. Johannes Molzahn, Das Manifest des absoluten Expressionismus: zur Ausstellung im Oktober 1919, *Der Sturm* X, 1919-20, č. 6, s. 90-93
37. Cit. podle: Hans-Jürgen Schmidt (ed.), *Die Expressionismus-Debatte*, Frankfurt am Main 1973, s. 66 – Paul Westheim, Kokoschkas Graphik, *Das graphische Jahrbuch*, Darmstadt 1920
38. Např. Bohumil Kubišta, Claude Monet a impresionismus, *Novina* II, 1909, s. 704 – Idem, Émile Bernard, *Volné směry* XIII, 1909, s. 80-81 – Idem, Pařížské výstavy, *Novina* III, 1909-10, s. 252, 255
39. Bohumil Kubišta, Henri Matisse, *Novina* III, 1909-10, s. 464-467, 497-499, 534-535. Přetištěno in: Bohumil Kubišta, *Předpoklady slohu*, Praha 1947, s. 36-47
40. Ibidem, s. 42
41. Emil Filla, Honoré Daumier, *Volné směry* XIV, 1910, s. 85-89. Přetištěno in: Emil Filla, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 77-83
42. Idem, O ctnosti novoprimitivismu, *Volné směry* XV, 1911, s. 62-70. Přetištěno in: Filla (pozn. 41), s. 317-322
43. Filla (pozn. 41), s. 82
44. Ibidem, s. 322
45. Viz Jiří Padrta, *Osma a Skupina – Teorie, kritika polemika*, Praha 1991, s. 50-51
46. František Götz, Ke kritice literárního expresionismu, *Host* I, 1921-22, s. 55-60 – Idem, Kapitoly literárně-kritické, *Socialistická budoucnost*, 1921, 1. a 2. 3.. Přetištěno in: Vlašín (pozn. 9), s. 113-114
47. *Katalog třetí pražské výstavy Tvrdošíjných*, Praha 1921 (předmluva Václav Nebeský)
48. Václav Nebeský, Dědic Cézannův, *Volné směry* XXI, 1921-1922, s. 56-64
49. Miroslav Míčko, *Expresionismus*, Praha 1969

50. Pavel Liška, Expresionismus – k vymezení pojmu a jeho obsahu v českém umění, in: Alena Pomajzlová (ed.), *Expresionismus a české umění 1905-1927* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1994, s. 29-33
51. Ibidem, s. 31-32
52. Karel Teige, Čtení o německém expresionismu. (Fragment přednášky čtené v Brně 26. 2. 1922), *Host* I, 1921-1922, s. 159
53. Vinnen (pozn. 23)
54. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911
55. Worringer (pozn. 27)
56. Schmidt (pozn. 24)
57. Paul Fechter, *Der Expressionismus*, München 1914
58. Dopis Emila Noldeho prezidentovi Pruské akademii umění, 12. 7. 1937, Berlín. Archiv Akademie der Künste, Berlin. Cit. podle: Rose-Carol Washton Long - Ida Katherine Rigby (eds.), *German Expressionism: documents from the end of the Wilhelm Empire to the rise of National Socialism*. New York – Toronto 1993, s. 305-307. Noldeho koncepce expresionismu jako dědice metafyzické tradice germánské gotiky nenašla u národních socialistů pochopitelně žádnou odezvu. Veškeré projevy expresionismu v německém umění byly považovány za zvrhlé, chorobné a nehodné arijské rasy. Srov. např. Fritz Kaiser, *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst,* Berlin 1937
59. Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, München 1990
60. Gerhard Renda, *Nun schauen wir euch anders an. Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus*, Nürnberg 1990
61. Neil H. Donahue (ed.), *Invisible Cathedrals. The expressionist art history of Wilhelm Worrringer*, Pennsylvania 1995. Na zajímavý moment upozornil v rámci inspirací expresionismu gotickým uměním Geoffrey Perkins. Na základě zmínek v dobové literatuře (Hans Hildebrandt, *Expressionismus in der Malerei*, Stuttgart – Berlin 1919, s. 10 – Walter Serner, Kunst und Gegenwart, *Die Aktion* III, 1913, sl. 613) konstatoval, že obrácení pozornosti

umělců ke středověku bylo motivováno znepokojením z rozštěpení kulturních sil a atomizace tvůrčího úsilí v jejich vlastní době. Ve středověku hledali expresionisté podle Perkinse jednotu uměleckého i světového názoru. Perkins (pozn. 7), s. 81

62. August K. Wiedmann, *Romantic Roots in Modern Art. Romanticism and Expressionism: A Study in Comparative Aesthetics*, Surrey 1979
63. Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, Mnichov 1992 – Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, New York 1975
64. Vztahem dvou protikladných táborů v německé dobové umělecké kritice se zabývala Rose-Carol Washton Long v článku National or International? Berlin Critics and the Question of Expressionism, in: Thomas Thomas W. Gaehtgens (ed.), *International Congress of the History of Art (28th, 1992, Berlin). Künstlerischer Austausch, Artistic Exchange*, Berlin 1993, s. 521-534
65. Kubišta (pozn. 38)
66. Kubišta (pozn. 39)
67. Emil Filla, Edvard Munch a naše generace, *Volné směry* XXXV, 1938-1940, s. 16. Přetištěno in: Filla (pozn. 41), s. 66-76. Přístup nordického člověka, který v protikladu k člověku latinskému chce vášnivě spojit umění a život, a který klade větší důraz na problematiku duchovní než na plastickou nezávislou smyslovou formu, vyjadřuje expresionismus podle Jeana Leymarie. Jean Leymarie, *Fauvismus*, Genève 1959, s. 121
68. C., Výstava Sonderbundu v Kolíně, *Volné směry* XVI, 1912, s. 166 – Otakar Marvánek, Výstava Sonderbundu v Kolíně nad Rýnem. *Česká kultura* II, 1912, s. 92-93 – Josef Čapek, Über das Geistige in der Kunst, *Umělecký měsíčník* I, 1911-1912, s. 236-237, 269-270 – Antonín Matějček, Der Blaue Reiter, *Volné směry* XVI, 1912, s. 230-231. Ve stejné době kritizoval „*nezávaznou dekorativnost*" postrádající „*umírněnost, přísnost i kázeň*" jako společný prvek tvorby členů německé expresionistické skupiny Brücke

Bohumil Kubišta. Viz Bohumil Kubišta, Druhá výstava Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě, *Přehled* IX, č. 5, 1912, s. 91-92
Je pozoruhodné, že čeští kritici vnímali jako typický germánský expresionistický projekt právě almanach *Der blaue Reiter*, který ve skutečnosti důrazem na „transkontinentální a transhistorickou" estetiku ustavoval svoji „negermánskost".

69. E. L. Kirchner et. al., Programm der Künstlergruppe „Brücke", Dresden 1906
70. Wassily Kandinsky – Franz Marc, et. al., *Almanach „Der blaue Reiter"*, München 1912
71. Kandinskij (pozn. 33), s. 113
72. Viz např. Ludwig Rubiner, Maler bauen Barrikaden. *Die Aktion* IV, 1914, 25. 4., s. 353-364
73. Viz např. Rudolf Blümner, Einführung, Die expressionistische Malerei, Kunst der Sturm, in: *Der Sturm: Einführung*, Berlin 1917 – Herwarth Walden, Vorrede, in: Erster deutscher Herbstsalon (kat. výst., Galerie Sturm), Berlin 1913
74. Herbert Kühn, Expressionismus und Sozialismus, *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* II, 1919, č. 2, květen, s. 28-30 – Ludwig Meidner, An alle Künstler, Dichter Musiker, *Das Kunstblatt* I, 1919, leden, s. 29-30
75. Bruno Taut, Arbeitsrat für Kunst in Berlin, *Mitteilungen des deutschen Werkbundes*, 1918, č. 4, s. 14-15
76. Manifest Novembergruppe. Přetištěno in: Washton Long – Rigby (pozn. 58), s. 211-213 – Srov. dále: Max Pechstein, *An alle Künstler!*, Berlin 1919 – Peter Lau, *Führer durch die Abteilung der Novembergruppe*, Berlin 1920
77. Aktivisty Novembergruppe například socialisté obvinili z intelektualismu a blasfémie. Jedním z mála expresionistů, který si záhy uvědomil, že humanismus a internacionalismus socialistů a expresionistů má velmi rozdílné ideové kořeny byl Georg Tappert, který toto své poznání formuloval v dopise Franzi Pfemfertovi z 23. 11. 1918. Přetištěn in: Gerhard Wietek, *Georg Tappert, 1880-1957: Ein Wegbereiter der deutschen Moderne*,

München 1980, s. 48-50. Reakcí expresionistů na ortodoxní marxismus bylo podle Wolfganga Rotheho „*velké ne*“, které bylo logicky následováno „*velkým ano široce otevřenému horizontu myšlenek a pocitů*“. Wolfgang Rothe (ed.), *Der Aktivismus 1915-1920,* München 1969, s. 12. Rotheho postřeh je nepochybně správný, avšak je nutné zdůraznit, že tento „široce otevřený obzor“ spatřovali němečtí expresionisté druhé generace jednoznačně „po své levici“.

78. Wolfgang Paulsen, *Expressionismus und Aktivismus*, Bern – Leipzig 1935, s. 13-15
79. Peter Selz, *German Expressionist Painting*, Berkeley – Los Angeles 1957
80. Bernard S. Myers, *The German Expressionists: The Generation in Revolt*, New York 1957
81. Lothar Günther Buchheim, *The Graphics Art of German Expressionism*, New York 1960
82. Rose Carol Washton Long, Scholarship: Past, Present and Future Directions, in: Stephanie Barron – Wolf-Dieter Dube (eds.), *German Expressionist Prints and Drawings. The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles – Mnichov 1989, 1. díl, s. 191.
83. Paul Raabe, *Der Ausgang des Expressionismus*, München 1966 – Idem, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*, Stuttgart 1964 – Idem, *Index Expressionismus*, Nendeln – Liechtenstein 1972 – Paul Raabe – Ludwig Greve (eds.), *Expressionismus: Literatur und Kunst, 1910-1923* (kat. výst., Schiller Nationalmuseum), Marbach 1960
84. Paul Pörtner, *Literatur-Revolution, 1910-1925*, Neuwied am Rhein 1960
85. Dieter Schmidt, *Manifeste, Manifeste, 1905-1933,* Dresden 1965
86. Eva Kolinsky, *Engagierter Expressionismus: Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik*, Stuttgart 1970
87. Richard Hamann a Jost Hermand, *Expressionismus*, Berlin 1975

88. Peter W. Guenther (ed.), *Deutscher Expressionismus: Toward a New Humanismus* (kat. výst., Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston), Houston 1977

89. John Willet, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*, New York 1978

90. Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner, *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*, New York 1988

91. Ida Katherine Rigby, *An alle Künstler! War – Revolution-Weimar*, San Diego 1983

92. Stephanie Barron, *German Expressionism, 1915-25. The Second Generation* (kat. výst. Los Angeles County Museum), Los Angeles 1989

93. Max Raphael, *Von Monet zu Picasso*, Mnichov 1919, s. 98 (původní koncepce knihy už z roku 1913) – Dopis Tony Simon-Wolfskehlové, leden 1923. Cit. podle: Dietrich Schubert, Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: „Sachlichkeit versus „Innerer Klang", in: Berndt Hüppauf (ed.), *Expressionismus und Kulturkrise*, Heidelberg 1983, s. 238

94. Wilhelm Hausenstein, Die Kunst in diesem Augenblick, *Der Neue Merkur* III, 1919-1920, č. 2, 1919, s. 117

95. Wilhelm Worringer, *Künstlerische Zeitfragen*, München 1921, s. 7-8

96. Richard Huelsenbeck, Dadaistisches Manifest, in: Richard Huelsenbeck (ed.), *Dada Almanach*, Berlin 1920, s. 36-41 – Raoul Hausmann, Der deutsche Spiesser ärgert sich, *Der Dada* I, 1919, prosinec, s. 1

97. Alfred Rosenberg, Revolution in der bildenden Kunst, *Völkische Beobachter*, 1933, 7. 7. s. 1 – Robert Scholz, *Lebensfragen der bildenden Kunst*, München 1937 – Kaiser (pozn. 58)

98. Paul Schultze-Nauburg, *Kunst und Rasse*. München 1935 (1. vydání 1928)

99. Herwarth Walden, Vulgär-Expressionismus, *Das Wort* III, 1938, č. 2, únor, s. 89-100

100. Georg Lukács, Grösse und Verfall des Expressionismus, *Internationale Literatur* I, Moskva 1934, s. 153-173. Přetištěno in: Georg

Lukács, *Probleme des Realismus*, Berlin 1955, s. 146-183. Georg Lukács s odstupem let, ze svého marxistického názorového stanoviska, přičetl všechny své někdejší „zcestné" názory na vrub ideologickému syndromu intelektuálů dané éry, který popsal jako idealistický, subjektivistický expresionismus, neschopný konfrontace s pravou, materiální bází dobové nespokojenosti, jinými slovy dobového napětí. Mluvčím těchto blouznivých intelektuálů toužících po transcendenci a metafyzice byl podle Lukácse Wilhelm Worringer. Georg Lukács, Art and Objective Truth, in: Georg Lukács, *Writer and Critic and Other Essays*, New York 1970, s. 33-34.

101. Donald E. Gordon, *Expressionism, Art and Idea*, Rhode Island 1987, s. 15-16

102. Georg Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*, Harmondworth 1972, s. 180

103. Gordon (pozn. 2), s. 384

104. Washton Long (pozn. 82)

105. Josef Čapek, Tvořivá povaha moderní doby, *Volné směry* XVII, 1913, s. 112-123

106. Emil Filla, Cesta tvořivosti, in: Filla (pozn. 41), s. 345-407

107. Karel Teige, Naše umělecké touhy, *Rovnost* XXXVII, 1921, č. 198, 19. 7., s. 5-6 – Teige (pozn. 9), Idem (pozn. 52). Teige odmítal expresionismus jako celek – název, jeho nesprávné užívání, i to, co je jeho skutečným obsahem. Vyčítal mu literárnost, nazýval jej neosymbolismem či mystickým symbolismem, literárně zabarveným dekadentním barbarismem.

108. *Katalog výstavy Václava Špály* (úvod Josef Kodíček), Praha 1925. Kodíček zde psal o „*výstřelcích německo-literární hysterie, křičící zkřivenosti, o výhoncích mechanického expresionismu německého*" a vůči těmto negativním znakům vymezoval expresionismus samotného Špály.

109. Srov.: Bedřich Václavek, *Tvorba a skutečnost*, Praha 1980, s. 56

110. Srov.: Ferdinand Peroutka, *Polemiky Ferdinanda Peroutky: polemické stati z let 1924-1948*. Vybral a spojovacím textem opatřil Vítězslav Houška, Praha 1995, s. 60

111. Miroslav Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988, s. 158 – Padrta (pozn. 45), s. 50-52

112. Pavel Liška, Expresionismus – k vymezení pojmu a jeho obsahu v českém umění, in: Pomajzlová (pozn. 50), s. 33

113. Sulamith Behr – David Fanning – Douglas Jarman (eds.), *Expressionism reassessed*, Manchester – New York 1993

114. Thomas Harrison, *1910. The Emancipation of Dissonance*, Berkeley – Los Angeles – London 1996

115. Manfred Schneckenburger, Expressionismus und Empathie, in: Eberhard Roters (ed.), *Der Streitbare Liebhaber. Kunst gesehen durch ein Temperament. Hommage für Karl Ruhrberg*, Köln 1994, s. 53-58

116. Marit Werenskiold, Concept of Expressionism in Scandinavia, in: Behr – Fanning – Jarman (pozn. 113), s. 20-29 – J. M. Ritchie, Expressionism in exile in Great Britain, in: Behr – Fanning – Jarman (pozn. 113), s. 30-39

117. Peter Vergo, The origins of Expressionism and the notion of the Gesamtkunstwerk, in: Behr – Fanning – Jarman (pozn. 113), s. 9-19 – Christopher Hailey, Musical Expressionism: the search for autonomy, in: Behr – Fanning – Jarman (pozn. 113), s. 103-111 – Colin Rhodes, The body and the dance: Kirchner's Swiss work as Expressionism, Behr – Fanning – Jarman (pozn. 113), s. 133-146 – Manfred Kuxdorf, Expressionism and dance: a literary perspective, in: Behr – Fanning – Jarman (pozn. 113), s. 147-157

118. Harrison (pozn. 114), s. 12-17

119. Padrta (pozn. 45), s. 50

120. Ibidem, s. 51-52

121. Arne Eggum (ed.), Die Brücke og Edvard Munch (kat. výst. Munch – museet Oslo), Oslo 1978 – Martin Urban, *Munch and Nolde*, London 1969 –

Munch in Deutschland (kat. výst., Kunsthalle der Hypo-Kultur-Stiftung München – Hamburg Kunsthalle – Nationalgalerie Berlin), München 1994

122. Vojtěch Lahoda, *Svět Emila Filly* (kat. výst., Galerie hlavního města Prahy), Praha 1987, s. 10. Sochařské hnětení tvaru, objevující se v těchto Fillových raných dílech dal Lahoda také do souvislosti s inspiracemi tvorbou Madarda Rossa. Jméno tohoto sochaře se velmi často vyskytuje ve Fillových denících. V pozůstalosti byl nalezen také fragment článku o Rossovi z italského časopisu. Dnes v archívu Emila Filly v Ústavu dějin umění AVČR v Praze.

123. Zdeněk Kratochvíl, Zdeněk Kratochvíl, Mánes a Skupina, *Kmen* I, 1917, 22, s. 1-2

124. Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982, s. 310. Kromě vlivů Edvarda Muncha jsou u některých těchto Fillových děl prokazatelné a již mnoha badateli důkladně prozkoumané vlivy tvorby Honoré Daumiera. Viz např. Lamač (pozn. 111), s. 73

125. Vilu v Bitýšce můžeme jako jeden z Fillových obrazů, vystavených na 1. výstavě skupiny Osma identifikovat díky recenzi Maxe Broda. Max Brod, Frühling in Prag, *Die Gegenwart*, 1907, s. 316-317

126. Vincenc Kramář, Život a dílo Emila Filly, in: *Dílo Emila Filly*, Brno 1936, s. 68

127. Václav Špála, Jak to bylo, *Veraikon* VII, 1921, s. 38

128. V kontaktu s Libermannem byl prokazatelně Friedrich Feigl, který si podle vzpomínek Willyho Nowaka jezdil do Berlína za Liebermannem pro výtvarné lekce. Václav Formánek, *Vilém Nowak*, Praha 1977, s. 26. Srov. také: Bohumil Kubišta, *Korespondence a úvahy*. Praha 1960, dopis strýci Oldřichovi, 10. 2.1907, s. 56. V Procházkových vzpomínkách nacházíme zmínku o první cestě, kterou podnikl spolu s Emilem Fillou do Berlína se záměrem seznámit se „*s dílem Klimtovým a zejména Liebermannovým*". ÚDU AV ČR, DSF, fond Vincence Kramáře, dopis od Antonína Procházky,

21. 11. 1932, K XXII/1, fol. 119. Srov. také: Jaromír Pečírka, *Antonín Procházka*, Brno 1932, nepag.

129. František Kovárna, *Současné malířství*, Praha 1932, s. 57

130. Ibidem, s. 58-60

131. Ibidem, s. 61

132. Karel Srp, Indexy lomu, in: Petr Wittlich (ed.), *Důvěrný prostor/Nová dálka* (kat. výst., Obecní dům 1997), Praha 1997, s. 178

133. Ibidem

134. Antonín Slavíček, *Dopisy*, Praha 1954, s. 95

135. Pohled na Vltavu v Troji realizoval Slavíček v rozměrném obraze, připravovaném několika skicami v roce 1908.

136. Toto srovnání učinil poprvé Karel Srp. Srp (pozn. 132), s. 179

137. Miroslav Lamač spojuje například Fillův obraz Dítě u lesa s Munchovým Křikem a Procházkovy obrazy berlínských a pražských ulic a náměstí z let 1907-1908 s Munchovým Večerem na ulici Karla Johanna. Lamač (pozn. 111), s. 156-158

138. Petr Wittlich upozornil na zajímavý fakt, že z téže doby, jako Fillovo Dítě u lesa pochází malá Preislerova skica Hoch u lesa, barevně rovněž uvolněná. Filla šel ovšem oproti ní dále ve smyslu obsahovém, jeho dílo s sebou nese osudovější podtext. Wittlich (pozn. 124), s. 308

139. Lamač (pozn. 111), s. 61

140. Petr Wittlich, Edvard Munch a české umění, *Umění* XXX, 1982, s. 427, pozn. 14. Srov. také: Petr Wittlich, *Umění a život. Doba secese*, Praha 1986

141. Joris Karl Huysmans, *Naruby*, Praha 1979, s. 285

142. Vojtěch Lahoda, Smysly a výraz: Osma a expresionismus, in: Pomajzlová (pozn. 50), s. 44

143. Jiří Karásek ze Lvovic, Karel Hlaváček, in: Jiří Karásek ze Lvovic, *Impresionisté a ironikové. Dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých*, Praha 1903, s. 105

144. Viz např. negativní recenze první a druhé výstavy skupiny Osma z pera Arnošta Procházky. Hubert Cyriak [Arnošt Procházka], Výstavní poznámky, *Moderní revue* XIII, 1907, s. 389-392 – Hubert Cyriak [Arnošt Procházka], Poznámky výstavní a jiné, *Moderní revue* XIV, 1908, s. 529-536

145. Stanislaw Przybyszewski, Neznámý, *Moderní revue* III, 1896, s. 51-53, 122-123 – Idem, Edvard Munch, *Moderní revue* IV, 1897, s. 99-104, 131-133, 161-165

146. Lahoda (pozn. 142), s. 39

147. Cit. podle: Lahoda (pozn. 122), s. 11

148. Padrta (pozn. 45), s. 51

149. Karel Srp, Střídavé protivy, in: Petr Wittlich – Karel Srp – Roman Prahl – Marie Rakušanová, *Antonín Slavíček (1870-1910)*, Praha 2003, s. 152

150. Milíč Čapek, *Henri Bergson,* Praha 1939, s. 82. Cit. podle: Srp (pozn. 149), s. 152

151. Srp (pozn. 149), s. 152

152. Arthur Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa* I., Pelhřimov 1998, s. 155

153. Schopenhauer (pozn. 152), s. 20, 331

154. Ibidem, s. 162-163. Nevýtvarnosti Pirnerovy práce s pojmy, odvozenými mimo jiné z četby filozofických spisů, si povšiml také Miloš Jiránek. V recenzi výstavy Jednoty umělců výtvarných v roce 1899, na které Pirner prezentoval větší množství svých děl, k Pirnerově tendenci k těžkopádnému filozofování poznamenal: „*Vzácnou událostí pro Prahu je dosti poměrně četná expozice Maxe Pirnera. Tak dlouho slibovaná, tak často odkládaná, přichází, myslím, dneska už pozdě. Už příliš všichni cítíme, že takovéto filozofování do malířství nepatří; a namáhavým jinotajům a symbolizování pomocí atributů jsme valně odvykli.*“ Jiránek v této kritice vyjádřil názorové stanovisko nejen své, ale i svých generačních druhů. Umělci, nastupující na výtvarnou scénu v 90. letech 19. století vystoupili velmi razantně s kritikou alegorizujících postupů o generaci starších

výtvarníků. Ve srovnání s Maxmiliánem Pirnerem, nebo například Felixem Jeneweinem, v souvislosti s jehož díly zmínil vliv Schopenhauerových myšlenek Ladislav Major, pro ně proto byl v rámci jejich tvorby příznačný i radikálně odlišný přístup k filozofickým myšlenkám. Miloš Jiránek, Výstava jednoty umělců výtvarných, *Radikální listy,* 1899, č. 126, 4. 11., s. 806; č. 127, 7. 11., s. 814. cit. podle: Miloš Jiránek, *Literární dílo II. O českém malířství moderním a jiné práce*, Praha 1962, s. 55 – Ladislav Major, Arthur Schopenhauer: Život a dílo, in: Schopenhauer (pozn. 152), s. 426

155. Tomáš Vlček, *Jakub Schikaneder*, Praha 1986 – Idem, *Jakub Schikaneder (1855-1924). Malíř Prahy přelomu století* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1998

156. Wittlich (pozn. 140), s. 428-436

157. Cit podle: Ibidem, s. 433

158. Ibidem, 434

159. Ibidem, 437. V Munchově tvorbě se po roce 1906 výrazně projevily inspirace filozofií Friedricha Nietzscheho. V rozmezí let 1905-1906 realizoval Munch portrét zesnulého filozofa. V roce 1908, v souvislosti s přípravami nástěnné malby pro Univerzitu v Oslu, začal Munch rozvíjet ideu „lidské hory", pyramidy lidské masy, směřující vzhůru ke světlu. Vrchol pyramidy, skicované v olejových kresbách v letech 1909 až 1912, tvoří nietzscheovský „vyšší člověk". Vycházející slunce, které se stalo centrálním motivem nástěnné malby, symbolizuje nietzscheovské červánky, ohlašující soumrak model a spasení lidstva, žíznícího a trpícího pod jhem křesťanské morálky.

160. Arthur Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa* II., Pelhřimov 1998, s. 308

161. Cit. podle: Marcela Mrázová-Schusterová, *František Bílek. Výbor z díla* (kat. výst., Galerie hlavního města Prahy), Praha 1966, s. 27. Na alespoň částečné přijetí Schopenhauerových názorů zprostředkovaných

Březinou mohl být Bílek připravený velmi dobře díky předcházejícím stykům s Juliem Zeyerem, který sám byl Schopenhauerem velmi silně ovlivněn.

162. *Dopisy Otokara Březiny Františku Bauerovi*, Praha 1929, s. 167. Problematice vlivů filozofických myšlenek na dílo Otokara Březiny věnoval Urs Heftrich disertační práci *Otokar Březina. Zur Rezeption Schopenhauers und Nietzsches im tschechischen Symbolismus*, kterou obhájil v roce 1993 v Heidelbergu. Částečně v ní vycházel z disertace Rudolfa Havla *Březina a Schopenhauer* (Brno 1936). Redukovaná verze Heftrichovy disertace vyšla v českém překladu v roce 1999. Urs Heftrich, *Nietzsche v Čechách,* Praha 1999

163. *Dopisy Otokara Březiny Anně Pamrové z let 1889-1905*, Praha 1931, s. 128

164. O tom podrobně: Heftrich (pozn. 161), s. 28-30

165. Ibidem, s. 30

166. Ladislav Klíma, *Svět jako vědomí a nic*, Praha 1904

167. Joris Karl Huysmans učinil v „bibli dekadence", v románu *Naruby*, Schopenhauera duchovním vůdcem pro hlavního hrdinu Des Esseintese. Huysmans (pozn. 141), s. 124-126. Vlivem Schopenhauera na Huysmansovo dílo se podrobně zabýval Thomas G. West ve studii Schopenhauer, Huysmans and French Naturalism, která vyšla v roce 1971 v *Journal of European Studies* (s. 313-324).

168. Stanislaw Przybyszewski, *Auf den Wegen der Seele*, Berlin 1897, s. 31-32

169. Hans Taub, *Schopenhauer und Strindberg*, Berlin 1956

170. Jiří Karásek, Za Friedrichem Nietzschem, *Moderní revue* VI, 1899-1900, s. 333

171. Miloš Marten, K renaissanci tragoedie, *Moderní revue* XIII, 1907, s. 219-220

172. V rozmezí let 1895-1909 Arnošt Procházka postupně přeložil a publikoval v *Moderní revui*: 5. oddíl *Jenseits Gut und Böse* Zur

Naturgeschichte der Moral (1895), epilog ke *Götzen-Dämmerung* Der Hammer spricht (1896), *Der Antichrist* (1898), 5. kapitolu *Götzen-Dämmerung* Moral als Widernatur (1901), 8. oddíl *Menschliches alzu Menschliches I.* Ein Blick auf den Staat (1902), 9. kapitolu *Götzen-Dämmerung* Streifzüge eines Unzeitgemässen (1904), *Ecce homo* (1909).

173. F. X. Šalda, *Umění a náboženství*, Praha 1914, s. 22-23

174. F. X. Šalda, Tvůrčí činy, *Volné směry* XVI, 1912, s. 3-7

175. Na jiném místě této práce se ještě obšírněji zmíním o tom, že Schopenhauer ve své filozofii k charakteristice uměleckého génia připojuje postřeh o mimořádné podobnosti jeho charakteru s psychickým ustrojením šílence.

176. Bedřich Nietzsche, *Tak mluvil Zarathustra. Kniha pro všecky a nikoho*. 24 vybrané kapitoly přeložil a úvodem opatřil F.V. Krejčí, Praha 1896

177. F.V. Krejčí, *Věčné jitro v umění,* Praha 1903, s. 52

178. Bohumil Kubišta, Boronali a Topič, *Přehled* IX, 1911, 17. 2., s. 379-380. Cit. podle: Kubišta (pozn. 39), s. 57. Dojem naprostého negování tvorby starší generace chtěli vyvolat svými kritikami a texty i další Kubištovi generační soukmenovci. Později všeobecně přijímaný názor o naprostém popření uměleckých výsledků generace 90. let členy skupiny Osma byl tedy na počátku formován určitým sebestylizačním úsilím samotných mladých radikálů.

Poměry v české umělecké kritice kolem roku 1910 důkladně zmapoval Jiří Padrta. Padrta (pozn. 45), s. 41-52

179. Bohumil Kubišta, Výstava skic v Mánesu, *Novina* III, 1909, s. 28. Cit. podle: Kubišta (pozn. 39), s. 20. Ve stejném roce publikoval Filla článek Domenico Theotocopuli, El Greco, ve kterém také píše o „negaci a odporu" k naturalistickému a impresionistickému životnímu názoru. Emil Filla, Domenico Theotocopuli, El Greco, *Umělecký měsíčník* I, 1911-1912, s. 5-10, 74-78. Cit. podle: Filla (pozn. 41), s. 202

180. Bohumil Kubišta, Claude Monet a impresionismus, *Novina* II, 1909, s. 704. Cit. podle: Kubišta (pozn. 39), s. 17

181. František Xaver Šalda, Starý a nový Mánes, *Novina* IV, 1911, s. 161-165, 202-207

182. *Volné směry* XI, 1906-1907, s. 109

183. Vogt – Keller – Urban – Dube – Roters (pozn. 5)

184. Gordon (pozn. 5), s. 103. Srov. také Gordon (pozn. 101)

185. Ibidem, s. 107

186. Gert Schiff, Roots and Antecedents of German Expressinism, přednáška proslovená 25. 11. 1980 v Guggenheimově muzeu. Cit. podle: Gordon (pozn. 5), s. 108

187. Gordon (pozn. 5), s. 108

188. Ibidem, s. 109-110

189. Gordon (pozn. 101), s. 36-37

190. Donald E. Gordon, Content by Contadiction, *Art in America* LXX, 1982, prosinec, s. 78. Gordon v rámci negativního vymezování Kandinského tvorby vůči minulosti ovšem zcela opomíjí jeden Kandinského vzpomínkový záznam z roku 1913, ve kterém Kandinskij popisuje, že to bylo setkání s Monetovými Kupkami sena (obr. 83), které mu poskytlo zkušenost prozření, ve kterém ztratil kontakt se zobrazeným předmětem a o to více se pro něj zesílil dojem z Monetem použitých výtvarných prostředků. Tento zážitek považoval pochopitelně za klíčový pro své budoucí umělecké směřování. Vasily Kandinsky, Reminiscences, in: Kenneth C. Lindsay – Peter Vergo (eds.), *Vasily Kandinsky, Complete Writings on Art*, New York 1994, s. 363

191. Ibidem, s. 76-77. Také v literární teorii expresionismu byl názor o antitetickém vztahu expresionismu k tvorbě bezprostředních předchůdců rozváděn. Walter Falk například vysledoval v rámci expresionistického popírání předchozích uměleckých projektů několik fází. První fázi antitetického navázání expresionismu na impresionismus nazval

„destuktivismem", druhou, vrcholně expresionistickou „salvacionismem" a třetí, závěrečnou, „absurdismem". Walter Falk, Impressionismus und Expressionismus, in: *Expressionismus als Literatur*, Bern 1969, s. 69-86

192. Gordon (pozn. 5), s. 105

193. Sigismund Bouška, O J. Váchalovi, *Revue Týn*, 1919

194. Petr Wittlich, Česká dálka, in: Wittlich (pozn. 132), s. 112

195. Karel Srp poznamenal, že i ve srovnání s Váchalovým Příchodem Antikristovým (1913) bylo Zrzavého výtvarné pojetí heretičtější. Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 69

196. Wittlich (pozn. 194), s. 116

197. Viz např. Srp (pozn. 195), s. 54. Také Petr Wittlich si tuto otázku pokládal: „*Munchova linie spojená s expresivní barevnou plochou v nich vedla k nové konceptualitě obrazu, která se ještě zcela neodtrhla od smyslového a citového podloží získávaného už českým impresionismem.*" Wittlich (pozn. 124), s. 313

198. Wittlich (pozn. 124), s. 313

199. Ibidem, s. 314

200. Milíč Čapek, *Henri Bergson*, Praha 1939, s. 135

201. Sigmund Freud, *Vybrané spisy Sigmunda Freuda, svazek I. Přednášky k úvodu do psychoanalysy. Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalysy*, Praha 1969, s. 113-114

202. Idem, An Autobiographical Study, in: Peter Gay (ed.), *The Freud Reader*, New York – London 1989, s. 18

203. Tomáš Garrigue Masaryk, *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty*, Praha 1904 (první vydání: Tomáš Garrigue Masaryk, *Selbstmord als soziale Massenerscheinung der modernen Zivilisation*, Leipzig 1881)

204. János Kristóf Nyíri, Philosophy and Suicide-Statistics in Austria-Hungary, *East Central Europe* V, 1978, s. 69-89. Autor zde nejen dokumentuje, ale také na základě historických, sociologických a kulturních

faktů interpretuje stoupající počet sebevražd v Rakousko-Uhersku v roce 1910. Ideologickým pozadím fenoménu smrti a sebevraždy v Rakousko-Uhersku se zabýval William Johnston. Viz William Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History 1848-1938*, Berkeley 1972, s. 165-180, 247-249

205. David Ernst Oppenheim, Suicide in Childhood, in: Herman Nunberg, Ernst Federn (eds.), *Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society* II, 1908-1910, New York 1967, s. 479-497 – Paul Friedman, *On Suicide, with Particular Reference to Suicide Among Young Students, 1910: With Contributions by Alfred Adler and Others*, New York 1967

206. Sigmund Freud, *Smutek a melancholie*, Praha 1982, s. 34

207. Josef Svatopluk Machar, *Konfese literáta, díl II., 1900-1901*, Praha 1927, s. 7-8

208. Není jistě náhodné, že právě v této Macharově pasáži viděl Vojtěch Lahoda inspirační zdroj pro Fillův obraz Čtenář Dostojevského (viz pozn. 142).

209. *Jan Zrzavý vzpomíná na domov, dětství a mladá léta*, Praha 1971, s. 40

210. Ibidem, s. 52-53

211. Gordon (pozn. 101), s. 27

212. K Wedekindovu dramatu viz Egbert Krispyn, *Style and Society in German Literary Expressionism*, Gainesville1964, s. 15

213. Georg Lukács, *A modern dráma fejlödésének története*, 2 díly, Budapest 1911. Cit podle: Harrison (pozn. 114), s. 105

214. Bohumil Kubišta, O duchovní podstatě moderní doby, *Česká kultura* II, 1914, č. 14-15, 9. 10., s. 217-221. Cit. podle: Kubišta (pozn. 39), s. 126

215. Ladislav Klíma, *Sebrané spisy I. Mea*, Praha 2005, s. 742. Rakouský expresionista Richard Gerstl spáchal sebevraždu v roce 1908. Stejným způsobem zakončil svůj život expresionistický básník Georg Trakl v roce 1914. O sebevraždu se několikrát pokusil německý expresionista Ludwig

Meidner. Dlouholeté úvahy Ernsta Ludwiga Kirchnera o sebevraždě byly vlastním činem završeny v roce 1938.

216. Jan Zrzavý, Barva, in: *Volné směry* XXI, 1921-1922, č. 1, duben 1921, s. 15-24. Cit. podle: Karel Srp (ed.), *Jan Zrzavý. O něm a s ním. Antologie textů Jana Zrzavého a o Janu Zrzavém*, Praha 2003, s. 45

217. Jiří Karásek ze Lvovic, *Sodoma*, Praha 1909 (3. vydání), s. 5

218. Robert Goldwater, *Symbolism*, New York 1979, s. 6

219. Srov.: Gordon (pozn. 190), s. 78

220. Fernand Khnopff, Memories of Burne-Jones, in: Henri Dorra (ed.), *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, Berkeley 1898, s. 33-34

221. F. X. Šalda, Nová krása: její genese a charakter, *Volné směry* VII, 1903, s. 169-178

222. Mnohé expresionistické teorie byli silně utopisticky orientovány svým pojímáním umění jako prostředku očištění, poskytujícího východisko ze všeobecné dobové krize. Viz Kandinskij (pozn. 33), s. 27-28, 105-106 – Kubišta (pozn. 214), s. 124-126

223. Karel Hlaváček, *Spisy*, Praha 1905. Viz: František Kubišta, K otázce teoretických a literárních studií Bohumila Kubišty, in: *Z prací katedry výtvarné výchovy*, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Brně 1968, s. 85

224. Harrison (pozn. 114), s. 63

225. Klíma (pozn. 215), 130-131

226. Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie z ducha hudby*, Praha 1993, s. 74

227. Kandinskij (pozn. 33), s. 86

228. Jelena Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg and Vasily Kandinsky, Letters, Pictures and Documents*, London – Boston 1984, s. 78-83

229. August Macke, Die Masken, in: Kandinskij – Marc (pozn. 70), s. 85, 89

230. Výstava Osmi, *Čas* XXI, 1907, č. 137, 19. 5., s. 3-4, nepodepsáno

231. Filla (pozn. 179), s. 212

232. Ibidem, s. 210

233. Okrývání konfliktu, ke kterému dochází mezi objektivním, materiálním důkazem a subjektivní imaginací, která tento důkaz zpracovává, začalo zaměstnávat řadu filozofů už v poslední čtvrtině 19. století. Legitimizaci intuitivnějšího přístupu k vědeckému faktu a znalosti začal vedle Nietzscheho prosazovat také například německý filozof Wilhelm Dilthey a stejná motivace vedla k Bergsonově identifikování intuice jako primárního pramene poznání a zatlačení relevance sensorického vnímání do pozadí.

234. Bohumil Kubišta, O předpokladech slohu, *Přehled* X, 1911, č. 2, 6. 10. Cit. podle: Kubišta (pozn. 39), s. 70

235. Idem, O duchovním podkladu moderní doby, *Česká kultura* I., 1912. č. 2, 18.10., s. 52-56. Cit. podle: Kubišta (pozn. 39), s. 90

236. Je všeobecně známo, že Kandinského a Marcovy metafyzické úvahy o umění byli českým umělcům bytostně cizí. Intelektualismus českého expresionismu a kuboexpresionismu vycházel nepochybně ze zcela jiných zdrojů a sledoval rovněž úplně jiné cíle. Jak již bylo řečeno, Kandinského knihu *O duchovnosti v umění* a almanach *Der blaue Reiter* česká kritika v podstatě jednomyslně odmítla (viz pozn. 68). Zajímavé ale je, že tvorba českých umělců naopak vzbuzovala velkou pozornost a v několika případech dokonce nadšení německých expresionistů z okruhu mnichovské skupiny. Silným dojmem zapůsobila díla českých umělců, vystavená na IV. výstavě Nové secese v Berlíně (18. 11. 1911-31. 1. 1912) na Franze Marca, Vasilije Kandinského a Arnolda Schoenberga. Franz Marc napsal 29. 12. 1911 o výstavě Kandinskému: *„...famózní dojem... Nejsilněji jste na nás zapůsobil Vy a - Werefkinová... Z ostatních je překrásný a vážný Kubišta... Nyní se pokusím co nejrychleji zjistit Kubištovu adresu. Má něco z Kanoldtova stylu, ale je mnohem, mnohem lepší; v jeho obrazech tkví cosi jímavého. Velice pěkný je také jeden Filla z Prahy... Kdy a jak dlouho bude Hartmann v Praze? Mohl by toho Kubištu s Fillou vyhledat.“* (Klaus Lankheit, ed., *Wassily Kandinsky – Franz Marc. Briefwechsel*, München 1983, s. 93-94)

K navázání kontaktu v tomto roce však bohužel nedošlo. Z pohlednice zaslané Marcem Kandinskému 5. 1. 1912 vyplývá, že se Kandinskij velmi intenzivně sháněl po fotografiích Kubištových děl, které mu byly Pechsteinem zaslány na doručenku 4. 1. 1912 (Lankheit, s. 103). Kubišty si na této výstavě povšiml také Arnold Schönberg. V dopise Kandinskému píše: „*A pak z Prahy Kubišta. Je afektovaný, ale má talent a odvahu.*" (Hahl-Koch, pozn. 228, s. 39) V korespondenci Marca s Mackem se zmínky o českých umělcích objevují znovu v roce 1913, v souvislosti s přípravou Prvního německého podzimního salónu v berlínské galerii Der Sturm (20. 9.-1. 12. 1913) 19. 5. 1913 se Macke v dopise ptá Marca, zda zná onen český umělecký časopis, který je možné objednat si u Waldena: „*Ti lidé, obzvláště jistý sochař Gutfreund, s námi musí spolupracovat. Mluvil jsem už v tom smyslu s Waldenem. Je jich pět až sedm.*" 22. 5. 1913 Marc v dopise reaguje: „*Ten český časopis znám dobře; kdyby ti lidé spolupracovali, bylo by to dobré; už dlouho Waldena upozorňuji, že by je měl k sobě nalákat; osobně nikoho z nich neznáme.*" (*August Macke – Franz Marc. Briefwechsel*, Köln 1964, s. 161-163) Z Marcova dopisu je zřejmé, že jeho snahy navázat po 4. výstavě Nové secese intenzivnější kontakt s Fillou a Kubištou, vyšly naprázdno, a že ani o rok později Fillu osobně neznal. Paralelně s Prvním podzimním salónem probíhala v galerii Der Sturm výstava Skupiny výtvarných umělců (20. 9.-1. 11. 1913). V katalogu, který se nachází ve Fillově pozůstalosti v soukromém majetku nacházíme u jeho *Zátiší* označeného číslem 30 poznámku, která napovídá, že tento obraz je jedním ze dvou o které na výstavě Skupiny projevil zájem Franz Marc. Druhým obrazem, který Marca zaujal, bylo Benešovo *Zátiší,* které bylo v katalogu uvedeno pod číslem 18. (Benešův obraz bylo možno zakoupit za osmdesát marek, Fillův za sto.) Nakonec došlo k transakci, během které na oplátku za tyto dva obrazy putovala do Čech dvě Marcova díla.

237. Bohumil Kubišta, Émile Bernard, *Volné směry* XIII, 1909, s. 80-81.
Cit. podle: Kubišta (pozn. 39), s. 12

Využívání dvojicových protikladných pojmů uměleckými historiky se na přelomu 19. a 20. století nevázalo pouze na expresionistickou teorii umění a estetiku. Příkladem mohou být párové termíny Heinricha Wölfflina, jak je ustanovil ve své studii *Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe* (1915). Na Hildebrandtovo rozlišení způsobu vidění na haptické (taktilní) a optické, rozvedené zásadním způsobem Aloisem Rieglem, ovšem už expresionistická teorie přímo navázala (jak bude ještě podrobně popsáno na jiném místě této práce).

238. Worringer (pozn. 27)

239. Fechter (pozn. 57)

240. Michel Foucault, Ein gewaltiges Erstaunen. Spiegel-Interview mit M. Foucault zu „Paris-Berlin", *Der Spiegel*, 1978, Nr. 44, 30. 10. K výstavě Paris-Berlin viz katalog výstavy *Paris, Berlin: 1900-1933, Übereinstimmungen und Gegensätze, Frankreich Deutschland; Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik*, München 1979

241. Gordon (pozn. 101), s. 133

242. První kapitola Schopenhauerova stěžejního díla *Svět jako vůle a představa* začíná větou: „*Svět je má představa.*" Cit. podle: Schopenhauer (pozn. 152), s. 20

243. Arthur Schopenhauer, *Kritika Kantovské filosofie*, in: Schopenhauer (pozn. 152). Dále: Ibidem, s. 162-163, 193, 210, 276, 330-331

244. Franz Landsberger, *Impressionismus und Expressionismus*, Leipzig 1919, s. 20

245. Richard Blunck, *Der Impuls des Expressionismus*, Hamburg 1921, s. 36

246. Martin Buber, *Daniel: Dialogues on Realization,* New York 1964, s. 98 (1. vydání: Martin Buber, *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung*, Leipzig 1913)

247. Ibidem, s. 56-57, 68, 94, 95
248. Hahl-Koch (pozn. 228), s. 27, dopis Arnoldu Schoenbergovi, 6. 2. 1911
249. Worringer (pozn. 27). Problematikou zapůsobení teorií Wilhelma Worringera na úvahy Vasilije Kandinského se důkladně zabývala Peg Weiss. Peg Weiss, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugenstil Years*, Princeton 1979, 158-159
250. Ibidem, s. 22
251. Worringer (pozn. 27), s. 25
252. Cit. podle: Ibidem, s. 26
253. Ibidem, s. 34
254. Ibidem, s. 35
255. Ibidem, s. 36
256. Ibidem
257. Ibidem, s. 40-41
258. Werner Hoffmann, *Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1966, s. 81-85, 109-110
259. Paul Kornfeld, Der beseelte und der psychologische Mensch, *Das junge Deutschland* 1, 1918, s. 1-13
260. Jane Kallir, *Arnold Schoenbergs Vienna* (kat. výst., Galerie St. Etienne and Rizzoli), New York 1984, s. 60-61
261. Kandinskij (pozn. 33), s. 86-88
262. Kallir (pozn. 260), s. 60
263. Kandinskij (pozn. 33), s. 24-37, 90-97
264. Ibidem, s. 36
265. Kubišta (pozn. 39), s. 44
266. Dopis ženě Claře, 31. 8. 1902, in: Ernst Zinn – Ruth Sieber-Rilke, *Rilke, Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main 1966, díl 6, s. 219

267. Vasily Kandinsky, On the Question of Form, in: Lindsay – Vergo (pozn. 190), s. 235-257
268. Kubišta (pozn. 214)
269. Schopenhauer (pozn. 243)
270. Bohumil Kubišta, Nutnost kritiky, *Volné směry* XVII, 1913, s. 82
271. Schopenhauer (pozn. 160), s. 298
272. Klíma (pozn. 215), s. 123; Kubišta (pozn. 214), s. 126
273. Kandinskij (pozn. 33), s. 105
274. Kubišta (pozn. 128), s. 35, dopis strýci Oldřichovi, 3.6.1906
275. Ibidem, s. 36, dopis strýci Oldřichovi, 24.6.1906
276. Informaci o tom, že se v Kubištově pozůstalosti kromě mnoha dalších filozofických a teoretických spisů nacházela také Schopenhauerova kniha *Die Welt als Wille und Vorstellung* nacházíme jednak v monografii Bohumila Kubišty od Františka Kubišty z roku 1940, kde však chybí informace o roku vydání Kubištova exempláře (František Kubišta, *Bohumil Kubišta*. Brno 1940, s. 150), dále ve studii *K otázce teoretických a literárních studií Bohumila Kubišty* taktéž od Františka Kubišty, která byla publikována v roce 1968, a ve které autor uvádí, že Schopenhauerův spis z Kubištova majetku byl vydán v roce 1844 (viz pozn. 223) a konečně v knize Mahuleny Nešlehové *Bohumil Kubišta*, kde však autorka uvádí, že kniha v Kubištově pozůstalosti pocházela z roku 1890 (Mahulena Nešlehová, *Bohumil Kubišta*. Praha 1993, s. 193, pozn. 33). František Kubišta v obou svých pracích píše, že kniha byla vydána v Lipsku nakladatelstvím Reclam. Dnes již bohužel není možné zjistit, v kterém roce byla Kubištova kniha vydána, zda 1844, nebo 1890. Kubištova knihovna byla po Kubištově smrti v roce 1918 uložena u jeho strýce Oldřicha v Kuklenách u Hradce Králové. Ten ji v roce 1937 daroval Františkovi Kubištovi, když pracoval na Kubištově zmiňované

monografii. (František Kubišta, pozn. 223, s. 84, pozn. 4) Mahulena Nešlehová studovala spis v pozůstalosti Františka Kubišty, která byla v majetku jeho ženy. Po smrti manželky Františka Kubišty došlo k rozptýlení celého souboru knih. Podle Františka Kubišty studoval Bohumil Kubišta knihy velmi pečlivě, pasáže, které ho zajímaly podtrhávala a glosoval na okrajích. O to víc můžeme litovat ztráty Schopenhauerova spisu, neboť je jisté, že by byl zdrojem mnoha zajímavých poznatků o Kubištově vztahu k Schopenhauerově filozofii.

277. Bohumil Kubišta, Paul Cézanne, *Novina* III, 1910, s. 242-244, 272-274, 301-304. Cit. podle: Kubišta (pozn. 39), s. 23

278. Kubišta (pozn. 234), s. 204

279. Například v Truhlářském zátiší, nebo v Zátiší s vázami svázal Kubišta obě formy principem pohybu a v angažování této akční síly můžeme dešifrovat už vliv Henriho Bergsona a jeho teorie nepřetržitého, organickým řádem vázaného pohybu. Vitální gravitační síla byla pojmem, kterým Kubišta energetický potenciál, odvozený jednoznačně z bergsonismu, označoval. Bergsonovou filozofií se však Kubišta nejintenzivněji zabýval až v roce 1913, kdy v Pule četl Bergsonův spis *L'Evolution Créatrice*, který se podle svědectví Františka Kubišty také nacházel v Kubištově pozůstalosti. S vlivem Bergsonova vitalismu můžeme dát do souvislosti ta Kubištova plátna, která velmi úzce souvisí s futurismem. V průběhu druhé světové války, za svých občasných návštěv Prahy si Kubišta opatřoval čísla Šaldova *Kmene*, ve kterém vycházely filozofické statě Ferdinanda Pelikána, které ohlašovaly překonávání myšlenkové skepse a pesimismu nastolením Bergsonova evolucionalismu a pragmatismu Jamese a Whitmana (Whitmanovu knihu *Stébla trávy* Kubišta vlastnil). Pod vlivem

těchto myšlenek se Kubišta od jistých aspektů Schopenhauerovy filozofie nepochybně odvracel. Kubišta (pozn. 223), s. 86

280. Kubišta (pozn. 214), s. 124

281. Vojtěch Lahoda, *Teorie kubismu českých malířů*. v: Jiří Švestka, Tomáš Vlček (ed.), *Český kubismus 1909-1925*, Stuttgart 1991, s. 112-113

282. František Xaver Šalda, *Hájemství zraku*, Praha 1940, s. 50

283. Kubišta (pozn. 234), s. 86

284. Kubišta (pozn. 128), s. 120, dopis Anně Hladíkové, 21. 3. 1908

285. Padrta (pozn. 45), s. 97

286. Kandinskij (pozn. 33), s. 112-113

287. Franz Marc, Zur Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung bei Thannhauser, in: Klaus Lankheit (ed.), Franz Marc, *Schriften*, Köln am Rhein 1978, s. 126. Marc v této recenzi nadšeně tvrdil, že Kandinskij dal umění nový účel, že zcela spiritualizoval a dematerializoval vnitřnost pocitu.

288. Franz Marc, Die neue Malerei, *Pan* II, 1912, č. 16, s. 471

289. Kandinskij (pozn. 33)

290. Walter Serner, Der neue Stil, *Die Aktion* IV, 1914, sl. 143 – Ibidem (pozn. 61)

291. Filla (pozn. 179), s. 212-213

292. Ibidem, s. 204. Přímý doklad Fillovy dobré znalosti Schopenhauerovy filozofie nalézáme v jednom z Fillových dopisů Procházkovi z roku 1908. V jejich společné korespondenci se vyskytují filozofické úvahy, avšak pouze ve výše zmíněném dopise se objevuje Fillův výklad konkrétního filozofického systému a to právě systému Schopenhauerova. V dopise Filla velmi stručně shrnuje zásadní teze Schopenhauerovy filozofie. Text dopisu naznačuje, že její základní momenty, ovšem poněkud zkreslené, Filla učinil součástí své aktuální teorie zobrazení. Správně uvádí,

že věc o sobě považuje Schopenhauer za Vůli, a že objekt, schopný představy je objektivací této Vůle. Zcela správná je také interpretace ideje jako objektivace Vůle na určitém stupni (u Schopenhauera na nejvyšším stupni – objektivace adekvátní). Dále ovšem Filla ztotožňuje ideu s Vůlí a tělo, nebo určitý stupeň objektivace Vůle, či formu nějakého objektu považuje za ztělesnění ideje (Vůle) a zákon tohoto ztělesnění je podle něj dán kauzalitou. Jak víme, u Schopenhauera není Vůle idejí, a kauzalitě podléhá obrovské množství roztříštěných objektivací Vůle, ve sféře umění, kde jsou podávány ideje, tedy čisté obrazy podstaty věcí, naopak zákon času, prostoru a kauzality nevládne, ideu lze nazírat objektivně a čistě. Tato Fillova deformace Schopenhauerových myšlenek však není důležitá, závažné je, že to, co si Filla z filozofových poznatků vybral, považoval za důležité pro svou tvorbu. Od Schopenhauera nepochybně převzal tezi, že účelem zobrazení je podání ideje. Dopis Emila Filly Antonínu Procházkovi, nedat., (léto 1908), Písemná pozůstalost Antonína Procházky, Muzeum města Brna. Cit. podle: Marcela Macharáčková – Lubomír Slavíček – Alena Krkošková (eds.), *Antonín Procházka 1882-1945* (kat. výst. Muzeum města Brna, Moravská galerie v Brně – Obecní dům v Praze), Praha – Brno 2002, s. 249

293. *Katalog II. výstavy Skupiny výtvarných umělců* (předmluva Václav Vilém Štech), Praha 1912 (nestr.)

294. Václav Vilém Štech, *Včera*, Praha 1921, s. 199

295. Worringerovské vlivy jsou patrné v Benešových a v Gutfreundových studiích, publikovaných v druhém ročníku *Uměleckého měsíčníku*. Vincenc Beneš, Nové umění, *Umělecký měsíčník* II, 1912-1913, s. 176-187 – Otto Gutfreund, Plocha a prostor, *Umělecký měsíčník* II, 1912-1913, s. 240-243. V roce 1912 vyšla v časopise *Styl*, který se

stal periodikem českých kubistických architektů poté, co Chochol a Hofman opustili Skupinu výtvarných umělců, kapitola z Worrigerovy studie *Vybrané příklady z architektury a plastiky z hlediska abstrakce a vcítění* pod názvem *Architektura a plastika z hlediska abstrakce a vcítění.* Vilém Worringer, Architektura a plastika z hlediska abstrakce a vcítění, *Styl* IV, 1912, s. 77-100. O rok později ve *Stylu* vychází studie Indická architektura Karla Čapka a Vlastislava Hofmana, která je ukázkovým příkladem aplikace Worringerových tezí na danou problematiku. Karel Čapek – Vlastislav Hofman, Indická architektura, *Styl* V, 1913, s. 55-92

296. Rudolf Procházka, O podstatné proměně duchové povahy naší doby, *Umělecký měsíčník* II, 1912-1913, s. 80-83, 131-135, 212-216, 244-247. V roce 1913 vyšla kratší stať, zabývající se vztahem moderního umění k filozofii, také ve *Volných směrech.* Jejím autorem byl Jaroslav Kabelka, který se zaměřil především na úzkou vazbu futurismu a kubismu na myšlenky Henriho Bergsona. Právě indeterministická Bergsonova filozofie vyjadřuje podle Kabelky nejvýstižněji poměr moderního člověka ke světu, ve kterém žije. Jaroslav Kabelka, Ideové vztahy novodobé filozofie a moderního umění, *Volné směry* XVII, 1913, s. 131-134

297. Oliviere-Hourcade, La Tendance de la peinture contemporaine, *Revue de France et des Pays français*, Paris, únor 1912, s. 35-41. cit. podle: Edward F. Fry, *Cubism.* New York – Toronto 1966, s. 74

298. Schopenhauer (pozn. 160), 276

299. Idem (pozn. 152), s. 193

300. Portrét si u Lenbacha objednali v roce 1875 Richard a Cosima Wagnerovi. Ke vztahu Wagnera k Schopenhauerovi srov. dále: Arthur Hübscher, *Schopenhauer und Wagner,* Zürich 1956 – Idem, *Schopenhauer, Wagner, Nietzsche*, München 1978

301. Filla (pozn. 179), s. 210
302. Dopis Antonína Procházky Emilu Fillovi, nedat. (vánoce 1910), Sbírka rukopisů prof. PhDr. Františka Dvořáka, Praha. Cit. podle: Macharáčková – Slavíček – Krkošková (pozn. 292), s. 255
303. Kubišta (pozn. 223), s. 71
304. Schopenhauer (pozn. 160), s. 286-287
305. Ibidem, s. 281
306. Kubišta (pozn. 128), s. 118, dopis Anně Hladíkové, 29. 1. 1908
307. Schopenhauer (pozn. 152), s. 242
308. Kubišta (pozn. 128), s. 38-39, dopis strýci Oldřichovi, 18. 9. 1906
309. Buber (pozn. 246), s. 77
310. Ibidem, s. 90
311. Viz pozn. 242
312. Martin Buber, The Teaching of the Tao, in: Maurice Friedman (ed.), *Martin Buber, Pointing the Way: Collected Essays*, New York 1974, s. s. 206
313. Ladislav Klíma, *Boj o vše. Deníky a korespondence s přáteli z let 1909 až 1917*, Praha 1942, s. 104
314. Julius Hart, Von der Überwindung der Gegensätze, in: Heinrich Hart – Julius Hart, *Das Reich der Erfühlung: Flugschriften zur Begründing einer neuen Weltanschaung*, Leipzig 1901, s. 40
315. Klíma (pozn. 215), s. 118-120
316. Např. Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1968, s. 527-545, 552-565, 568-570 (1. vydání 1908)
317. Kirchner (pozn. 69)
318. Hahl-Koch (pozn. 228), s. 23-25
319. Ladislav Klíma, *Filozofické listy Ladislava Klímy*, Praha 1939, s. 24
320. Ladislav Klíma, *Vteřina a věčnost*, Praha 1946, s. 163
321. Klíma (pozn. 215), s. 304-305

322. Schopenhauer géniův sklon k samotářství charakterizuje takto: *„Nejšťastnější úděl, jehož se géniovi může dostat, je oproštění od všeho, co není jeho živlem, a volný čas k tvorbě.—Z toho všeho vyplývá, že i když genialita může vysoce oblažit toho, kdo je jí obdařen, ve chvílích, kdy se jí odevzdá a nerušeně hýří v jejím prožívání, přesto není schopna připravit mu šťastný běh života, spíše naopak*". Schopenhauer (pozn. 160), s. 286

323. Vincenc Beneš, Úryvky z pamětí, *Výtvarné umění* XX, 1970, s. 232, 238, 240

324. Kubišta (pozn. 128), s. 127-129, dopis Vincenci Benešovi, 12. 5. 1910

325. Své zoufalství vyjádřil Kubišta v dopise Benešovi těmito slovy: *„Jsem připraven na nejhorší, zlomen a opuštěn tak, že myšlenka sebevraždy se mi zdá nejlepším východiskem ze všech trápení. Jsem jako vyhnanec opuštěný od všech, jemuž nezbývá skutečně nic jiného než smrt.*" Cit. podle: Kubišta (pozn. 128), s. 92

326. Harrison (pozn. 114), s. 158

327. Schopenhauerovo pojetí soucitu inspirovalo řadu velkých spisovatelů, jmenovitě Tolstého a Dostojevského, jejichž dílo výrazným způsobem formovalo názory některých umělců z generace Osmy, především Bohumila Kubišty a Emila Filly. Problematice vlivů Arthura Schopenhauera na Lva Nikolajeviče Tolstého se věnovala řada teoretiků. Zmiňme studii Joachima Baera Anregungen Schopenhauers in einigen Werken von Tolstoj, *Die Welt der Slaven* XXIII, 1978, s. 229-247 a stať Harry Hilla Walshe Marginalia. Schopenhauer's On the Freedom of will and the Epilogue to War and Peace, *Slavic and East european Rewiw* IV, October 1979

328. Filla (pozn. 179), s. 208-209

329. Filla (pozn. 41), s. 82-83

330. Schopenhauer (pozn. 152), s. 196

331. Kubišta (pozn. 128), s. 147-148, dopis Janu Zrzavému, 25. 3. 1914 – Kubišta (pozn. 129), s. 151-152, dopis Janu Zrzavému, 2. 1. 1915

332. Emil Filla psal v době Kubištovy pařížské krize (pozn. 325) jeho matce dopis, ve kterém ji informoval o žalostném stavu jejího syna: „*Před nedávnem dostal jsem od Bohumila z Paříže psaní, kde si skoro zoufá nad svou nynější situací. Je dlužen za byt a stravu.* [...] *Jelikož ho znám, že nedovede snášet s klidem nějakou bídu,* [...] *poradil jsem příteli Benešovi, aby dopsal Vám.*“ V tomtéž dopise Filla dále píše: „*Píšu Vám toto vše, poněvadž vím, že Bohumil raději podlehne, než by od Vás znovu žádal pomoc.*“ V těchto větách Filla charakterizoval Kubištovu rozpolcenost, která se dočkala ztvárnění v již zmiňovaném obraze Dvojník. Na jedné straně zoufalství nad hmotným nedostatkem, na druhé straně hrdost, nedovolující mu požádat o pomoc matku, proti jejíž vůli se stal umělcem. O Kubištově neschopnosti snášet bídu se zmiňoval také Vincenc Beneš. Beneš (pozn. 323), s. 232, 240

333. Kubišta (pozn. 128), s. 154, dopis Janu Zrzavému, 23. 7. 1915

334. Podrobný kompoziční rozbor obrazu, který je nanejvýš důležitý pro ideový obsah díla, provedla Mahulena Nešlehová. Nešlehová (pozn. 276), s. 141-143

335. Zrzavý (pozn. 209), s. 78. Oslavu moci askeze můžeme spatřovat také v Kubištově pozdějším Obraze Fakír (1914). Jak napsal Kubišta v dopise Zrzavému, chtěl v tomto obraze „*vyjádřit moc askeze nad nejnebezpečnějšími zvířaty, jako je had. Had je zelený (smrt), z břicha fakíra, centra moci, se linou fluidové vlny oranžové, pozitivní síla proti hadu, který je jimi ovládán.*“ Kubišta (pozn. 128), s. 155, dopis Janu Zrzavému, 28. 3. 1915

336. Franz Marc, *Briefe aus dem Felde*, Berlin 1941, s. 63, dopis z 12. 4. 1915. Podobné Marcovy myšlenky dal do souvislosti

s Schopenhauerovou filozofií už Carl Einstein: Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1931, s. 196-197 (3. vydání)

337. Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Praha 1929, s. 55

338. Otto Weininger, *Sex and Charakter*, New York 1975 (první, německé vydání 1903)

339. Walther Killy – Hans Szklenar, *Georg Trakl, Dichtungen und Briefe*, Salzburg 1969, s. 114. Ke vztahu Trakla k Weiningerovým myšlenkám viz: Alfred Doppler, Georg Trakl und Otto Weininger, in: Gerlinde Weiss – Klaus Zelewitz, *Peripherie und Zentrum: Studien zur österreichischen Literatur*, Salzburg 1971, s. 43-54

340. Marc (pozn. 288). Marcovy a Kandinského názory a tvorba z období kolem roku 1912 se staly terčem celé řady kritiků na velmi dlouho. Sovětský historik umění Nedošivin například označoval jejich úsilí za „*sterilizaci umění*". Připustil, že jejich obrazy byly malovány „*upřímně subjektivně*", považoval je ovšem za „*oběť falešnými doktrínami vybledlého ducha.*" Jejich k abstrakci zjevného namířený expresionismus zůstal podle Nedošivina „*němý a odvolávající se k prázdným iluzím.*" Místo „*nové reality*" se stali autory pouhých „*mysticko-religiózních deklamací*". „*Obsah expresionistických obrazů*" se tak podle Nedošivina stal „*nejasným, neformovým, nejistým. Základní iracionalismus expresionistického umění předpokládal vzrušenou emocionalitu. Pocit expresionismu je rozžhaven na nejvyšší možnou míru, je rozervaný a postrádá jakýkoliv cíl.*" G. A. Nedoschiwin, Das Problem des Expressionismus, *Sowjet-Wissenschaft. Kunst und Literatur* XVI, 1968, s. 80-82

341. Max Beckmann, Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, *Pan* II, 1912, č. 17, 14. 3., 499-500

342. Friedrich Nietzsche, *Soumrak model čili kterak se filosofuje kladivem*, Praha 1913, s. 24

343. Friedrich Nietzsche, *Radostná věda*, Praha 1992, s. 15

344. Max Beckmann, *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920, s. 62

345. Dietrich Schubert, Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933, *Nietzsche-Studien* X/XI, 1981/1982, s. 296

346. Na nietzscheovské inspirace v tomto díle upozornil již v roce 1977 Ernst-Gerhard Güse v knize *Das Frühwerk Max Beckmanns* (Ernst-Gerhard Güse, *Das Frühwerk Max Beckmanns: Zur Thematik seiner Bilder aus den Jahren 1904-1914*, Frankfurt – Bern 1977). Dietrich Schubert výklad tohoto obrazu ve vztahu k Nietzscheho myšlenkám ještě rozvedl. Schubert (pozn. 345), s. 296. Viz dále Schubert (pozn. 93), s, 231-235

347. Hans Kinkel, *Beckmann – Leben in Berlin*, Berlin 1966, s. 33

348. Fillovy deníky se nachází v jeho pozůstalosti, která je v soukromém majetku. Podrobněji se jimi zabýval Vojtěch Lahoda. Lahoda (pozn. 122) – Vojtěch Lahoda, Rok 1912 Emila Filly: Svědectví deníku, *Umění* XXXVI, 1988, s. 226-233

349. Georg Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche – Ein Vortragszyklus*, Leipzig 1907

350. Emil Filla, Holandský zápisník, in: Filla (pozn. 41), s. 298

351. Emil Filla, Cesta tvořivosti, in: Filla (pozn. 41), s. 345-407.
Vitalistická stanoviska se ovšem začala v úvahách umělců z okruhu *Uměleckého měsíčníku* a Skupiny projevovat ještě před první světovou válkou. František Langer například v článku O novém umění obdivuje na Picassově a Braqueově umění „*zvěčnění pozemského života, šťastného účastenství člověka se vším, v čem žije.*“ František Langer, O novém umění, *Lidové noviny* XXII, 1913, č. 164, 17. 6., s. 2.
Nietzscheánské inspirace v Picassově raně kubistických dílech díle zkoumala celá řada badatelů. Viz např. Mark Rosenthal, The Nietzschean Character of Picassos Early Development, *Arts*

Magazine LV, 1980, s. 87-91 - Ron Johnson, The Demoiselles d'Avignon and Dionysian Deconstruction, *Art Magazine* LV, 1980, říjen, s. 94-101

352. Ibidem, s. 385
353. Ibidem, s. 399
354. Ibidem, s. 405
355. Ibidem, s. 407
356. Nietzsche (pozn. 342), s. 23
357. Georg Simmel, Zur Metaphysik des Todes, in: Michael Landmann (ed.), *Georg Simmel, Brücke und Tür*, Stuttgart 1957, s. 32
358. Georg Lukács, *Soul and Form*, Cambridge 1974, s. 160
359. Lukács (pozn. 213), s. 64-65
360. Buber (pozn. 246), s. 78-84
361. Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst, Albertina, Wien), München – Berlin – London – New York 2005, s. 252. K tématu svatého Šebestiána viz Joachim Heusinger von Waldess, *Der Künstler als Märtyrer: Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Worms 1989
362. Oskar Kokoschka, *My Life*, New York 1974, s. 25-26
363. Carl E. Schorske, *Fin-de siècle Vienna: Politics and Culture*, New York 1981, s. 351, 355
364. Güse (pozn. 346), s. 51-54
365. Josef Fischer, Poznámky, in: Nietzsche (pozn. 337), s. 114
366. Ibidem, s. 113
367. Ibidem, s. 115
368. Schubert (pozn. 345), s. 311
369. Paul Ferdinand Schmidt, *Otto Dix*, Köln 1923, s. 45. Srov. dále: Dieter Schubert, *Otto Dix*, Reinbeck 1980
370. Ibidem
371. Schubert (pozn. 345), s. 311-312

372. Procházka (pozn. 292), dopis Emila Filly Antonínu Procházkovi, léto 1908, s. 249
373. Kandinskij (pozn. 33), s. 76
374. Beckmann (pozn. 341), s. 500
375. Friedrich Nietzsche, *Antikrist*, Olomouc 2001, s. 10
376. Ibidem, s. 14-15
377. Heinrich Wilhelm Keim, Der Expressionismus als Weltanschauung, *Das junge Deutschland* II, 1919, s. 172
378. Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*, Olomouc 1995, s. 267, 270-271
379. „*Zarathustra ist ein Seher, ein Wollender, ein Schaffender, ein Zukunft selber und eine Brücke zur Zukunft.* [...] *Seht ihr nicht, den Regenbogen und die Brücke des Übermenschen?*"Cit. podle: *Nietzsche Werke, Taschen-Ausgabe, Also sprach Zarathustra. Aus dem Nachlass 1882-1885*, Leipzig, s. 205
380. Pro důkladnější rozbor vlivů Nietzscheho filozofie na tvorbu členů skupiny Brücke viz:Einstein (pozn. 336), s. 80, 117, 146 Georg Reinhart, Die frühe Brücke . Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe, in: *Brücke-Archiv*, 1977/1978, č. 9/10, s. 28 – Donald E. Gordon, *Ernts Ludwig Kirchner*, München 1968, s. 15, 82 – Idem (pozn. 190), s. 78-83 – Idem (pozn. 101), s. 14-20, 26-33 – Hans K. Röthel, Die Brücke, in: Hans Steffen (ed.), *Der deutsche Expressionismus – Formen und Gestalten*, Göttingen 1965, s. 179
381. Nietzsche (378), s. 173
382. Arthur Roessler, Erinnerungen an Egon Schiele, in: Fritz Karpfen, *Das Egon Schiele Buch*, Wien 1921, s. 92-93
383. Gordon (pozn. 101), s. 37
384. Stanislaw Przybyszewski, Das Geschlecht, *Der Sturm* I, 1910, září, říjen, s. 243-244, 251-252

385. Nietzsche (pozn. 342), s. 25

386. Zrzavý (pozn. 209), s. 64

387. Vincenc Kramář, Několik poznámek k dílu Jana Zrzavého, in: Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983, s. 182

388. Srp – Orlíková (pozn. 195), s. 69

389. Ibidem

390. Kramář (pozn. 387), s. 182

391. Nietzsche (pozn. 337), s. 61

392. Klíma (pozn. 215), s. 122

393. Kandinskij (pozn. 267), s. 242, 236, 257

394. Nietzsche (pozn. 378), s. 161-163

395. Ibidem, s. 164

396. Jako strhující zážitek popisuje Kubišta vojenská cvičení ve střelbě, která ho inspirovala k namalování obrazu Pobřežní děla v boji s loďstvem, v dopise strýci Oldřichovi. Kubišta (pozn. 128), s. 47, dopis Oldřichu Kubištovi, 16. 5. 1913

397. Nešlehová (pozn. 276), s. 40

398. Lahoda (pozn. 122), s. 11

399. O Fillově znalosti základních tezí Nietzscheovy filozofie svědčí kuriózní zmínka v jednom z dopisů Filly Procházkovi: „*Milý pane! Jsem na vojně v Kroměříži.* [...] *Já byl jsem přinucen naplniti starou theorii Nietzscheovu* ‚O věčném koloběhu' [O věčném návratu] – *vrátil jsem se k opici, žiji jak zvíře.*" cit. podle: Macharáčková – Slavíček – Krkošková (pozn. 292), s. 248

400. Nietzsche (pozn. 337), s. 104-113

401. Erich Heller, Die Bedeutung Friedrich Nietzsches, in: Erich Heller, *Die Reise der Kunst ins Innere und andere Essays*, Frankfurt am Main 1966, s. 201-229

402. Celá řada teoretiků viděla právě v Nietzscheově vitalismu, který byl jak vidíme jednoznačně namířen proti positivismu a objektivismu,

hlavní stimul k překonání impresionistického světového názoru v dílech budoucích expresionistů. Srov. Ansgar Hillach, Expressionismus im Zeichen des Lebens. Anmerkungen zu einer wirkungsästhetischen Studie von Gunter Martens, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* XIV, 1973, s. 445-457 – Gunter Martens, Im Aufbruch das Ziel. Nietzsches Wirkung im Expressionismus, in: Hans Stefen (ed.), *Nietzsche. Werk und Wirkungen*, Göttingen 1974, s. 115-166)

403. Wittlich (pozn. 124), s. 270

404. Buber (pozn. 246), s. 72

405. Čapek (pozn. 105), s. 112-123

Literatura (výběr)

Primární prameny

anonym, Výstava Osmi, *Čas* XXI, 1907, č. 137, 19. 5., s. 3-4

Š. Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá* I. *Od proletářského umění k poetismu*, Praha 1971

Hermann Bahr, *Expressionismus,* Berlin 1916

Hermann Bahr, Der Betrieb der Grossstadt, in: *Die neue Rundschau* XXIII, 1912, s. 697-701

Maurice Barrés, *Der Greco oder das Geheimnis von Toledo*, München 1913

Max Beckmann, Gedanken über zeitgemäβe und unzeitgemäβe Kunst, *Pan* II, 1912, č. 17, 14. 3., 499-500

Max Beckmann, *Briefe im Kriege*, Berlin 1916

Max Beckmann, *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920

Adolph Behne, Deutscher Expressionisten. Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung, *Der Sturm* V, 1914-1915, č. 17-18, prosinec 1915, s. 114-115

Adolf Behne, *Zur neuen Kunst,* Berlin 1915

Adolf Behne, *Die Wiederkehr der Kunst*, Leipzig 1919

Clive Bell, *Kunst*, Dresden 1922

Vincenc Beneš, Čin Paula Cézanna, *Umělecký měsíčník* I, 1911-1912, s. 254-262

Vincenc Beneš, Nové umění, *Umělecký měsíčník* II, 1912-1913, s. 176-187

Vincenc Beneš, Úryvky z pamětí, *Výtvarné umění* XX, 1970, s. 232-240

Henri Bergson, *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*, Praha 1994

Henri Bergson, *Myšlení a pohyb*, Praha 2003

Jelena Petrovna Blavatskaja, *Hlas ticha a jiné vybrané fragmenty z Knih zlatých pravidel*, Praha 1920

Jelena Petrovna Blavatskaja, *Základy tajných nauk*, Praha 1921

Jelena Petrovna Blavatskaja, *Isis unveiled: a master-key to the mysteries of ancient and modern Science and Theology*, Pasadena 1972 (1. díl Science, 2. díl Theology)

Rudolf Blümner, Einführung, Die expressionistische Malerei, Kunst der Sturm, in: *Der Sturm: Einführung*, Berlin 1917

Richard Blunck, *Der Impuls des Expressionismus*, Hamburg 1921

Sigismund Bouška, O J. Váchalovi, *Revue Týn*, 1919

Max Brod, Frühling in Prag, *Die Gegenwart* XXXVI, 1907, č. 20, 18. 5., s. 316-317

Martin Buber, *Daniel: Dialogues on Realization,* New York 1964 (1. vydání v němčině 1913)

Martin Buber, The Teaching of the Tao, in: Maurice Friedman (ed.), *Martin Buber, Pointing the Way: Collected Essays*, New York 1974

Fritz Burger, *Cézanne und Hodler: Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913

Fritz Burger, *Einführung in die Moderne Kunst*, Berlin – Neubabelsberg 1917

Gelett Burgess, The Wild Men of Paris, *The Architectural Record* XXIX, 1910, květen, s. 400-414

C., Výstava Sonderbundu v Kolíně, *Volné směry* XVI, 1912, s. 166

Alan Clutton-Brock, The Post-Impressionists, *The Burlington Magazine* XVIII, 1911, č. 1, leden, s. 21-29

Lovis Corinth, *Selbstbiographie*, Leipzig 1926

Josef Čapek, Über das Geistige in der Kunst, *Umělecký měsíčník* I, 1911-1912, s. 236-237, 269-270

Josef Čapek, Tvořivá povaha moderní doby, in: *Volné směry* VXII, 1913, s. 112-123

Josef Čapek, První berlínský podzimní salon, *Lumír* XXXXII, 1913-1914, 21. 11. 1913, s. 94-95

Josef Čapek, Za Bohumilem Kubištou, *Červen* I 1918-1919, č. 19, s. 270-272

Josef Čapek, Versuch eines Versuches, *Das Kunstblatt* IV, 1920, s. 33-38

Josef Čapek, *Moderní výtvarný výraz*, Praha 1958

[Karel Čapek], II. výstava Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě, *Česká revue* [IV], 1912-1913, č. 2, listopad 1912, s. 120-122

Karel Čapek, Křik po náboženství, *Volné směry* XVII, 1912-1913, s. 299-301

Karel Čapek – Vlastislav Hofman, Indická architektura, *Styl* V, 1913, s. 55-92

Karel Čapek, K nejmladší německé poesii, *Přehled* XII, 1913-1914, č. 6, 31. 10. 1913, s. 104-105; č. 7, 7. 11. 1913, s. 127

Karel Čapek, Fjodor Michajlovič Dostojevskij. Cyklus 30 kreseb Vlastislava Hofmana, *Národní listy* LVII, 1917, č. 345, 19. 12., s. 1

Karel Čapek, Souborná výstava prací Jana Zrzavého, *Cesta* I, 1918-1919, č. 15, 13. 9. 1918, s. 412-413

Karel Čapek, Bohumil Kubišta, *Cesta* I, 1918-1919, č. 26, 6. 12. 1918, s. 718-719

Karel Čapek, *O umění a kultuře* I, Praha 1984

Bratři Čapkové, Syntéza a výstava Osmi, *Snaha* III, 1908, č. 56, 21. 7., s. 1-2

Bratři Čapkové, Z pražských výstav, *Moravskoslezská revue* V, 1908-1909, č. 1, říjen 1908, s. 41-42

Bratři Čapkové, 29 (členská) výstava Mánesa, *Horkého týdeník* I, 1909, č. 8, 7. 5., s. 11-12, č. 9, 14. 5., s. 6

Bratři Čapkové, Výstava Divokých, *Horkého týdeník* I, 1909, č. 13, 10. 6., s. 5

Bratři Čapkové, 31. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes: Les Indépendants, *Stopa* I, 1909-1911, č. 7, 4. 3. 1910, s. 216-218

[Bratři Čapkové], II. výstava umělckého sdružení Sursum, *Česká revue* [IV], 1912-1913, č. 2, listopad 1912, s. 119-120

Milíč Čapek, *Bergson a tendence současné fysiky*, Praha 1938

Milíč Čapek, *Henri Bergson*, Praha 1939

Theodor Däubler, *Im Kampf um die moderne Kunst*, Berlin 1919

Theodor Däubler, *Der neue Standpunkt*, Leipzig 1919

Max Deri, Die Kubisten und der Expressionismus, *Pan* VIII, 1918, č. 31, 20. 6., s. 872-878

Max Deri, *Naturalismus, Idealismus, Expressionismus*, Leipzig 1922

Dílo Emila Filly, Brno 1936

Dopisy Otokara Březiny Anně Pamrové z let 1889-1905, Praha 1931

Dopisy Otokara Březiny Františku Bauerovi, Praha 1929

Dresdner Sezession Gruppe mit auswärtigen Gästen, Zweite Sonderausstellung (kat. výst., Galerie Emil Richter, Dresden), Dresden 1919

Hajo Düchting, *Robert Delaunay. Zur Malerei der reinen Farbe. Schriften von 1912 bis 1940*, München 1983

Vilém Dvořák, Poznámky k XXXV. členské výstavě Mánesa, *Hlídka Času*, 1911, č. 32, 1. 2., s. 5

Viktor Dyk – Stanislav Kostka Neumann – bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905-1918*, Praha 1962

Kasimir Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die Neue Dichtung*, Berlin 1919

Kasimir Edschmid, *Frühe Manifeste*, Darmstadt 1960

Kasimir Edschmid, *Briefe der Expressionisten*, Frankfurt am Main 1964

Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1931 (3. vydání)

Julius Elias, Notizen, *Kunstblatt* II, 1918, č. 10, říjen, s. 327-328

Elisabeth Erdmann-Macke, *Erinnerungen an August Macke*, Farnkfurt am Main 1987

Paul Fechter, *Der Expressionismus*, München 1914

Emil Filla, Z berlínských výstav, *Umělecký měsíčník* I, 1911-1912, s. 266-269

Emil Filla – V. Novotný (eds.), *Alfred Justitz*, Praha 1935

Emil Filla, *Kunst und Wirklichkeit*, Prag 1936

Emil Filla, *O výtvarném umění*, Praha 1948

Emil Filla, *Práce oka*, Praha 1982

Otto Fischer, *Das neue Bild: Veröffentlichung der neuen Künstlervereinigung München*, München 1912

A. F. [Alfred Flechtheim], Nell Walden-Heimann und ihre Sammlungen, in: *Querschnitt* VII, 1927, č. 8, s. 629

Václav Formánek, *Vilém Nowak*, Praha 1977

Sigmund Freud, *Smutek a melancholie*, Praha 1982

Sigmund Freud, *Vybrané spisy Sigmunda Freuda, svazek I. Přednášky k úvodu do psychoanalysy. Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalysy*, Praha 1969

František Götz, Ke kritice literárního expresionismu, *Host* I, 1921, s. 55-60

František Götz, Několik slov o našem vyznání uměleckém a sociálním, *Host* I, 1921, č. 9, s. 185-188

František Götz, K filosofii a estetice nového umění, *Host* II, 1922, č. 1, s. 22-23

Otto Grautoff, *Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst. Ein Versuch zur Deutng der Kunst unserer Zeit*, Berlin 1919

Otto Grautoff, *Die neue Kunst*, Berlin 1921

Lothar Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch*, Köln 1968

Willy Grohmann, Zehn Jahre Novembergruppe, *Kunst der Zeit*, Berlin 1928, Sonderheft

Georg Grosz, *A Littele Yes and a Big No*, New York 1946

George Grosz, Briefe, 1913-1959, Reinbeck bei Hamburg 1979

Otto Gutfreund, Plocha a prostor, *Umělecký měsíčník* II, 1912-1913, s. 240-243

Wenzel Hablik, „*Schaffende Kräfte*" (kat. 3. výst. Galerie Der Sturm, Berlin), Berlin 1912

Jelena Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schoenberg and Vasily Kandinsky, Letters, Pictures and Documents*, London – Boston 1984

František X. Harlas, Rozhledy v umění výtvarném. Jubileum Hollarovo – Výstava Preissigova – Výstava Osmi, *Osvěta* XXXVII, 1907, č. 6, 25. 6., s. 558-566

Julius Hart, Von der Überwindung der Gegensätze, in: Heinrich Hart – Julius Hart, *Das Reich der Erfühlung: Flugschriften zur Begründung einer neuen Weltanschaung*, Leipzig 1901

Gustav Friedrich Hartlaub, Die Kunst und die neue Gnosis, *Das Kunstblatt* VI, 1917, červen, s. 166-179

Wilhelm Hausenstein, *Über die Malerei des Expressionismus*, Berlin 1919

Wilhelm Hausenstein, Die Kunst in diesem Augenblick, *Der Neue Merkur* III, 1919-1920, č. 2, 1919, s. 117

Wilhelm Hausenstein, *Die bildende Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Zeichnung*, Stuttgart 1920

Wilhelm Hausenstein, *Bild und Gemeinschaft. Entwurf einer Soziologie der Kunst*, München 1920

Wilhelm Hausenstein, Lovis Corinth, in: Hans Martin Elster (ed.), *Das Pantheon*, Berlin 1925

Raoul Hausmann, Der deutsche Spiesser ärgert sich, *Der Dada* I, 1919, prosinec, s. 1

Walter Heymann, *Max Pechstein*, München 1917

Hans Hildebrandt, *Expressionismus in der Malerei*, Stuttgart – Berlin 1919

Karel Hugo Hilar, *Boje proti včerejšku*, Praha 1925

Karel Hlaváček, *Spisy*, Praha 1905

Camill Hoffmann, Vier Tschechische Maler, in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* II, 1920, č. 11, únor, s. 230-231

Camil Hoffmann, Anmerkung zu vier tschechischen Malern, *Das Kunstblatt* IV, 1920, s. 38-44

Camil Hoffmann, Čtyři čeští malíři, *Veraikon* VII, 1921, s. 44-47

Vlastislav Hofman, Dostojevskij, *Kmen* I, 1917, č. 4, s. 6-7

Vlastislav Hofman, Unser Erbe aus verflossenem Jahrhundert, *Das Kunstblatt* IV, 1920, s. 44-48

Richard Huelsenbeck (ed.), *Dada Almanach*, Berlin 1920, s. 36-41

Edmund Husserl, *Ideen*, Halle 1913

Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler, München 1911

Pavel Janák, Od moderní architektury – k architektuře, *Styl* II, 1910, s. 105-109

Pavel Janák, Hranol a pyramida, *Umělecký měsíčník* I, 1911-1912, s. 162-170

Miloš Jiránek, Edvard Munch, *Nová česká revue* II, 1905, s. 336

Miloš Jiránek, *Literární dílo II. O českém malířství moderním a jiné práce*, Praha 1962

Jahrbuch der jungen Kunst, Leipzig 1924

Jung-Tschechische Kunst. XXXIX. Sonder-Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover 1921

Jüngste tschechische Lyrik, Berlin 1916

Jaroslav Kabelka, Ideové vztahy novodobé filozofie a moderního umění, *Volné směry* XVII, 1913, s. 131-134

Daniel Henry [Henry Kahnweiler], Expressionismus, *Kunstblatt* III, 1919, č. 11, listopad, s. 351

Daniel Henry [Henry Kahnweiler], *Der Weg zum Kubismus,* München 1920

Fritz Kaiser, *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst,* Berlin 1937

Alois Kalvoda, Novoprimitivisté v pavilonu Mánesa, *Dílo* IX, 1911, s. 21-24

Wassily Kandinsky – Franz Marc et. al., *Almanach „Der blaue Reiter"*, München 1912

Vasilij Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912

Vasilij Kandinskij, *O duchovnosti v umění*, Praha 1998

Jiří Karásek ze Lvovic, Za Friedrichem Nietzschem, *Moderní revue* VI, 1899-1900, s. 333

Jiří Karásek ze Lvovic, *Impresionisté a ironikové. Dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých*, Praha 1903

Jiří Karásek ze Lvovic, *Sodoma*, Praha 1909 (3. vydání)

Fritz Karpfen, *Das Egon Schiele Buch*, Wien 1921

Heinrich Wilhelm Keim, Der Expressionismus als Weltanschauung, *Das junge Deutschland* II, 1919, s. 172

Edmund Kesting – Willy Grohmann, *Dresden, wie es war*, Berlin 1955

Ladislav Klíma, *Svět jako vědomí a nic*, Praha 1904

Ladislav Klíma, *Boj o vše. Deníky a korespondence s přáteli z let 1909 až 1917*, Praha 1942

Ladislav Klíma, *Vteřina a věčnost*, Praha 1946

Ladislav Klíma, *Sebrané spisy I. Mea*, Praha 2005

Oskar Kokoscha, *Mörder Hoffnung der Frauen, Dramen und Bilder*, Leipzig 1913

Oskar Kokoschka, *My Life*, New York 1974

Paul Kornfeld, Der beseelte und der psychologische Mensch, *Das junge Deutschland* 1, 1918, s. 1-13

František Kovárna, *Současné malířství*, Praha 1932

Vincenc Kramář, Kapitola o –ismech. K výstavě Le Fauconnierově v Mnichově, *Umělecký měsíčník* II, 1913, s. 115-130

Vincenc Kramář, *Umění Emila Filly a Antonína Procházky*, Opava 1932

Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983

Ferdinand Kratina, Topičův salon. Výstava Osmi, *Přehled* VI, 1907-1908, č. 42, 10. 7. 1908, s. 714

Zdeněk Kratochvíl, Mánes a Skupina, *Kmen* I, 1917, č. 21, s. 1-2, č. 22, s. 1-4, č. 23, s. 3-5

Zdeněk Kratochvíl, Výstava několika tvrdošíjných, *Kmen* II, 1918-1919, č. 11, 9. 5. 1918, s. 90

F. V. Krejčí, *Věčné jitro v umění*, Praha 1903

Egbert Krispyn, *Style and Society in German Literary Expressionism*, Gainesville1964

Bohumil Kubišta, *Předpoklady slohu*, Praha 1947

Bohumil Kubišta, *Korespondence a úvahy*, Praha 1960

Herbert Kühn, Expressionismus und Sozialismus, *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* II, 1919, č. 2, květen, s. 28-30

Miroslav Lamač, *Myšlenky moderních malířů*, Praha 1968

Franz Landsberger, *Impressionismus und Expressionismus*, Leipzig 1919

Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig 1922

František Langer, O novém umění, *Lidové noviny* XXII, 1913, č. 164, 17. 6., s. 2

Klaus Lankheit (ed.), *Franz Marc, Schriften*, Köln 1978

Klaus Lankheit (ed.), *Wassily Kandinsky - Franz Marc, Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*, München – Zürich 1983

Peter Lau, *Führer durch die Abteilung der Novembergruppe*, Berlin 1920

Arne Laurin, Expresionismus. (Kapitola o výtvarném umění), *Pokroková revue* VIII, 1912, s. 130-136

Jean Leymarie, *Fauvismus*, Genève 1959

Kenneth C. Lindsay – Peter Vergo (eds.), *Vasily Kandinsky, Complete Writings on Art*, New York 1994

Theodor Lipps, *Aesthetik: Psychologie des Schönen in der Kunst*, Hamburg – Leipzig 1903

Georg Lukács, Grösse und Verfall des Expressionismus, *Internationale Literatur* I, Moskva 1934, s. 153-173. Přetištěno in: Georg Lukács, *Probleme des Realismus*, Berlin 1955, s. 146-183

Georg Lukács, *Writer and Critic and Other Essays*, New York 1970

Georg Lukács, *Soul and Form*, Cambridge 1974

August Macke – Franz Marc. Briefwechsel, Köln 1964

Karel B. Mádl, Edvard Munch, *Národní listy* VL, 1905, č. 43, 12. 2., s. 9-10

Karel B. Mádl, Vstava Osmi, *Národní listy* XLVII, 1907, č. 135, 17. 5., s. 3

M. [Karel B. Mádl], Z výstav a muzeí, *Zlatá Praha* XXV, 1907-1908, č. 42, 10. 7. 1908, s. 466

Karel B. Mádl, Výtvarné umění, *Národní listy* XLVIII, 1908, příl. k č. 190, 12. 7., s. 15

M. [Karel B. Mádl], Dvě výstavy v Obecním domě, *Zlatá Praha* XXX, 1912-1913, č. 7, 25. 10. 1912, s. 83

Josef Svatopluk Machar, *Konfese literáta, díl II., 1900-1901*, Praha 1927

Franz Marc, Zur Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung bei Thannhauser, in: Klaus Lankheit (ed.), Franz Marc, *Schriften*, Köln am Rhein 1978, s. 126

Franz Marc, Die neue Malerei, *Pan* II, 1912, č. 16, s. 471

Franz Marc, *Briefe aus dem Felde*, Berlin 1941

Miloš Marten, *Edvard Munch*, Praha 1905

Miloš Marten, K renaissanci tragoedie, *Moderní revue* XIII, 1907, s. 219-220

Otakar Marvánek, Výstava Sonderbundu v Kolíně nad Rýnem. *Česká kultura* II, 1912, s. 92-93

Tomáš Garrigue Masaryk, *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty*, Praha 1904 (první vydání: Tomáš Garrigue Masaryk, *Selbstmord als soziale Massenerscheinung der modernen Zivilisation*, Leipzig 1881)

XXXI. výstava SVU Mánes - Les Indépendants, Praha 1910 (předmluva Antonín Matějček)

Antonín Matějček, Úvod k výstavě Neodvislých, *Volné směry* XIV, 1910, s. 136-151

Antonín Matějček, Podzimní pařížský salon, *Volné směry* XIV, 1910, s. 34-40

Antonín Matějček, Der Blaue Reiter, *Volné směry* XVI, 1912, s. 230-231

Antonín Matějček, *Emil Filla*, Praha 1938

Henri Matisse, Notizen eines Malers, *Kunst und Künstler* VII, 1909, květen, s. 335-347

Ludwig Meidner, *Im Nacken das Sternemeer*, Leipzig 1918

Ludwig Meidner, An alle Künstler, Dichter Musiker, *Das Kunstblatt* I, 1919, leden, s. 29-30

Ludwig Meidner, *Eine autographische Plauderei*, Leipzig 1923

Meister Eckehart, Aus den mystischen Schriften, Kunstblatt *I, 1917, č. 2, s. 53-58*

Johannes Molzahn – Karl Hermann – Jacoba van Heemskerck, „Das Manifest des absoluten Expressionismus", *Der Sturm* X, 1919, září, s. 90-91

Johannes Molzahn, Das Manifest des absoluten Expressionismus: zur Ausstellung im Oktober 1919, *Der Sturm* X, 1919-20, č. 6, s. 90-93

Václav Nebeský, Zu Hofmans „Dostojevkij", *Die Aktion* VIII, 1918, s. 99

Václav Nebeský, Duch a forma moderního umění, *Červen* I, 1918-1919, č. 11-12, s. 158-163, č. 13-14, s. 191-195, č. 15, s. 212-214, č. 16, s. 220-230

Václav Nebeský, Druhá výstava Tvrdošíjných, *Tribuna* II, 1920, č. 16, 18. 1., s. 1-3

Václav Nebeský, Německý expresionismus v Domě umělců, Tribuna II, 1920, č. 251, s. 4-5

Katalog třetí pražské výstavy Tvrdošíjných, (předmluva Václav Nebeský), Praha 1921, nestr.

Václav Nebeský, Dědic Cézannův, *Volné směry* XXI, 1921-1922, s. 56-64

Václav Nebeský, *Umění po impresionismu*, Praha 1923

Václav Nebeský, *L'art moderne Tchécoslovaque*, Paris 1937

Stanislav Kostka Neumann, Otevřená okna, *Lidové noviny* XXI, 1913, č. 216, s. 1-2

Stanislav Kostka Neumann, Ať žije život, Praha 1920

Stanislav Kostka Neumann, *Konfese a konfrontace* II, Praha 1988

Bedřich Nietzsche, *Tak mluvil Zarathustra. Kniha pro všecky a nikoho*. 24 vybrané kapitoly přeložil a úvodem opatřil F.V. Krejčí, Praha 1896

Friedrich Nietzsche, *Soumrak model čili kterak se filosofuje kladivem*, Praha 1913

Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Praha 1929

Friedrich Nietzsche, *Radostná věda*, Praha 1992

Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie z ducha hudby*, Praha 1993

Friedrich Nietzsche, *Antikrist*, Olomouc 2001

Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, *Berlin 1934*

Emil Nolde, *Das eigene Leben: Die Zeit der Jugend, 1867-1902*, Köln 1967

Willi Nowak, Die Brücke nach Bimini, *Die Aktion* II, 1912, č. 19, 8. 5., s. 588-592

Hermann Obrist, *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst*, Leipzig 1903

Sigbjoern Obstfelder, Edvard Munch, *Moderní revue* XVI, 1905, s. 292-297

Emil Pacovský, Výstava uměleckého družení Sursum v Praze, *Veraikon* II, 1913, s. 14

Georges Palante, *Boj o individuum*, Praha 1905

Wolfgang Paulsen, *Expressionismus und Aktivismus: eine typologische Untersuchung*, Bern – Leipzg 1935

Jaromír Pečírka, *Antonín Procházka*, Brno 1932

Max Pechstein, *Erinnerungen*, Wiesbaden 1960

Oskar Pfister, *Der Expressionismus in der Kunst: Seine psychologische und biologische Basis*, Berlin 1920

Max Picard, *Expressionistische Bauernmalerei*, Mnichov 1918

Reinhard Piper, *Bücherwelt: Erinnerungen eines Verlegers*, München 1950

Dalibor Plichta, Neznámé dopisy Bohumila Kubišty Žofii Pohorecké, *Výtvarné umění* XV, 1965, s. 300-314

Hubert Cyriak [Arnošt Procházka], Výstavní poznámky, *Moderní revue* XIII, 1907, s. 389-392

Hubert Cyriak [Arnošt Procházka], Poznámky výstavní a jiné, *Moderní revue* XIV, 1908, s. 529-536

Hubert Cyriak [Arnošt Procházka], Výstavy (Sursum a Skupina), Moderní revue XIX, 1913, s. 88

Arnošt Procházka, *Diář literární a umělecký*, Praha 1919

Rudolf Procházka, O podstatné proměně duchové povahy naší doby, *Umělecký měsíčník* II, 1912-1913, s. 80-83, 131-135, 212-216, 244-247

Stanislaw Przybyszewski, Neznámý, *Moderní revue* III, 1896, s. 51-53, 122-123

Stanislaw Przybyszewski, Edvard Munch, *Moderní revue* IV, 1897, s. 99-104, 131-133, 161-165

Stanislaw Przybyszewski, *Auf den Wegen der Seele*, Berlin 1897

Stanislaw Przybyszewski, Das Geschlecht, *Der Sturm* I, 1910, září, říjen, s. 243-244, 251-252

Q. [Ladislav Quis], Výstava Osmi, *Máj* VI, 1908, č. 40, 3. 7., s. 608

M. R. Schönlank [Max Raphael], Der Expressionismus, *Nord und Süd* XXXV, 1911, č. 437, září, s. 360-365

Max Raphael, *Von Monet zu Picasso*, Mnichov 1919

Hans Richert, *Schopenhauer. Seine Persönlichkeit, seine Lehre, seine Bedeutung*, Berlin 1920

Franz Roh, *Nach-Expressionismus*, Leipzig 1925

Alfred Rosenberg, Revolution in der bildenden Kunst, *Völkische Beobachter*, 1933, 7. 7., s. 1

Ludwig Rubiner, Maler bauen Barrikaden. *Die Aktion* IV, 1914, 25. 4., s. 353-364

Walter Serner, Kunst der Gegenwart, *Die Aktion* III, 1913, sl. 614

Walter Serner, Der neue Stil, *Die Aktion* IV, 1914, sl. 143

Zdeněk Seyček (ed.), *Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách*, Praha 1988

Karl Scheffler, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1917

Paul Ferdinand Schmidt, Die Expressionisten, *Der Sturm* II, 1912, leden, s. 734-735

Paul Ferdinand Schmidt, *Von neuer deutscher Kunst: Abbildungen neuer Malerei, Plastik und Baukunst*, Dresden 1920

Paul Ferdinand Schmidt, *Kunst der Gegenwart*, Wildpark-Potsdam 1922

Paul Ferdinand Schmidt, *Otto Dix*, Köln 1923

Robert Scholz, *Lebensfragen der bildenden Kunst*, München 1937

Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1891

Arthur Schopenhauer, *Eristická dialektika*, Praha 1991

Arthur Schopenhauer, *O filosofech a filosofii*, Pelhřimov 1999

Arthur Schopenhauer, *O osudu, duchařství a hluku,* Pelhřimov 2002

Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena* II, Frankfurt am Main 1960

Arthur Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa* I, II, Pelhřimov 1998

Arthur Schopenhauer, *Über das Sehen und Farben. Eine Abhandlung,* Leipzig 1908

Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: Was ist des Menschen Bild?*, München 1956

Paul Schultze-Nauburg, *Kunst und Rasse*, München 1935 (1. vydání 1928)

Georg Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche – Ein Vortragszyklus*, Leipzig 1907

Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1968

Antonín Slavíček, *Dopisy*, Praha 1954

Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes: Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1990

Karel Srp (ed.), *Jan Zrzavý. O něm a s ním. Antologie textů Jana Zrzavého a o Janu Zrzavém*, Praha 2003

Rudolf Steiner, *Friedrich Nietzsche: Ein Kämpfer gegen seine Zeit*, Weimar 1895

Rudolf Steiner, *Theosophy: An Introdiction to the Supersensible Knowledge of the World and the Destination of Man*, New York 1971

August Stramm, *Briefe an Nell und Herwarth Walden*, Berlin 1988

Karel Svoboda, Meier-Graefe: Dějiny vývoje moderního umění, *Volné směry* IX, 1905, s. 85-92, 155-168

Eckard von Sydow, *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*, Berlin 1920

František Xaver Šalda, Nová krása: její genese a charakter, *Volné směry* VII, 1903, s. 169-178

František Xaver Šalda, Násilní snu. Několik glos k dílu E. Munchovu, *Volné směry* IX, 1905, s. 103-107

František Xaver Šalda, Edvard Munch a tzv. česká kritika, *Volné směry* IX, 1905, s. 131-133

František Xaver Šalda, Tvůrčí činy, *Volné směry* XVI, 1912, s. 3-7

František Xaver Šalda, *Umění a náboženství*, Praha 1914

František Xaver Šalda, *Hájemství zraku*, Praha 1940

Václav Špála, Jak to bylo, *Veraikon* VII, 1921, s. 34-44

Václav Špála, Z časů mládí, *Volné směry* XXXVII, 1940-1941, s. 163-172

Václav Vilém Štech, *O projevu výtvarnou formou*, Praha 1915

Václav Vilém Štech, *Včera*, Praha 1921

Václav Vilém Štech, *V zamlženém zrcadle*, Praha 1967

Václav Vilém Štech, *Za plotem domova*, Praha 1970

Bruno Taut, Arbeitsrat für Kunst in Berlin, *Mitteilungen des deutschen Werkbundes*, 1918, č. 4, s. 14-15

Karel Teige, Čtení o německém expresionismu. (Fragment přednášky čtené v Brně 26. 2. 1922), *Host* I, 1921-1922, s. 157-161

Karel Teige, Naše umělecké touhy, *Rovnost* XXXVII, 1921, č. 198, 19. 7., s. 5-6

Karel Teige, Věc Tvrdošíjných, *Československé noviny* II, 1923, č. 1, 3. 1., s. 4-6

Karel Teige, Na páté výstavě Tvrdošíjných, *Stavba* II, 1923, č. 2, s. 14-15

Karel Teige, *Jan Zrzavý*, Praha 1923

Karel Teige – Jaroslav Seifert, J. Kodíček a jeho generace, *Host* III, 1923-1924, č. 9-10, červenec 1924, s. 207-209

Martin Urban (ed.), *Emil Nolde, Mein Leben*, Köln 1977

Johannes Urzidil, Junge tschechische Kunst, *Die Aktion* VIII, 1918, sl. 506-509

Emil Utitz, *Die Überwindung des Expressionismus*, Stuttgart 1927

Louis Vauxcelles, *Le Fauvisme*, Ženeva 1958

Carl Vinnen, *Prostest deutscher Künstler*, Jena 1911

Výstava Osmi, *Čas* XXI, 1907, č. 137, 19. 5., s. 3-4

Herwarth Walden, Vorrede, in: *Erster deutscher Herbstsalon* (kat. výst., Galerie Sturm), Berlin 1913

Herwarth Walden, *Gesammelte Schriften*. díl. 1: *Kunstkritiker und Kunstmaler. Der Sturm*, Berlin 1916

Herwarth Walden, *Die neue Malerei*, Berlin 1919

Herwarth Walden, *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, Berlin 1924

Herwarth Walden, Vulgär-Expressionismus, *Das Wort* III, 1938, č. 2, únor, s. 89-100

Hans von Wedderkop, *Führer durch die Sonderbund-Ausstellung*, Bonn 1912

Otto Weininger, *Sex and Charakter*, New York 1975 (první, německé vydání 1903)

Alfred Werner, *Impressionismus und Expressionismus*, Leipzig 1917

Paul Westheim, *Oskar Kokoschka*, Berlin 1918

Paul Westheim, Kokoschkas Graphik, *Das graphische Jahrbuch*, Darmstadt 1920

Paul Westheim, *Für und Wider. Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart*, Potsdam 1923

Paul Westheim (ed.), *Künstlerbekenntnisse. Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler*, Berlin 1925

Walt Whitman, *Vyhlídky demokracie,* Praha 1936

Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908

Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění*, Praha 2001

Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911

Wilhelm Worringer, Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst, *Der Sturm* II, 1911, č. 75, s. 597-598

Wilhelm Worringer, Vývojově historické poznámky k nejmodernějšímu umění, *Umělecký měsíčník* I,1911, s. 114

Vilém Worringer, Architektura a plastika z hlediska abstrakce a vcítění, *Styl* IV, 1912, s. 77-100

Wilhelm Worringer, *Künstlerische Zeitfragen*, München 1921

Ernst Zinn – Ruth Sieber-Rilke, *Rilke, Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main 1966

Jan Zrzavý, Za Bohumilem Kubištou, *Červen* I, 1918-1919, č. 19, 20, s. 269-270

Jan Zrzavý vzpomíná na domov, dětství a mladá léta, Praha 1971

Sekundární prameny

Walter Abendroth, *Schopenhauer*, Olomouc 1995

Die Aktion. Sprachrohr der expressionistischen Kunst. Sammlung Dr. Kurt Hirch (kat. výst. Städtsches Kunstmuseum Bonn), Bonn - Bad Godesberg 1984

Barbara Alms, *Der Sturm. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere in Berlin der zehner Jahre* (kat. výst. Städtische Galerie Haus Coburg), Bremen 2000

Barbara Alms, *Der Sturm: Herwarth Waldens „Sturm" in Berlin*, Zürich 2002

K. Amann – Armin A. Wallas (eds.), *Expressionismus in Österreich: die Literatur und die Künste*, Wien 1994

Robert Mark Antliff, Bergson and Cubism: Reassessment, *Art Journal* XLVII, 1988, č. 4, zima, s. 341-349

Robert Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton 1993

Thomas Anz, *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung Frühexpressionismus*, Stuttgart 1977

Thomas Anz, *Phantasien über den Wahnsinn. Expressionistische Texte*, München 1980

Thomas Anz – Michael Stark (eds.), *Die Modernität des Expressionismus*, Stuttgart 1981

Giulio Carlo Argan (ed), *Die Kunts des 20. Jahrhunderts, 1880-1940, Propiläen Kunstgeschichte* XII, Berlin 1977

Rudolf Arnheim, *Entropy and Art: A Essay on Order and Disorder*, Berkeley 1971

Armin Arnold, Die ersten Expressionisten, *Neue züricher Zeitunung* CLXXXII, 1962, č. 186, 5. 7., s. 6

Georg C. Avery, *Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen da zu sein. Karl Kraus - Herwarth Walden Briefwechsel 1909-1912*, Wallenstein – Göttingen 2002

Joachim Baer, Anregungen Schopenhauers in einigen Werken von Tolstoj, *Die Welt der Slaven* XXIII, 1978, s. 229-247

Susan J. Bagust, Schoenberg Arnold. *Imago musicae* XIII, 1996, s. 193-195 [recenze výst. *Arnold Schoenberg: Blicke*, Musée d'art moderne de la ville de Paris – Städtische Galerie in Lenbachhaus, München – Munch museet, Oslo 1996]

Marie Bajerová, *O Josefu Váchalovi*, Praha 1990

Vivian Endicott Barnett, *Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus* (kat. výst., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), München 1995

Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: His Art and His Public*, New York 1951

Stephanie Barron, *Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1525* (kat. výst., Los Angeles County Museum of Art - Fort Worth Art Museum, Texas – Kunstmuseum Düsseldorf – Staatliche Galerie, Hale), München 1989

Stephanie Barron – Wolf Dieter Dube (eds.), *German Expressionist Prints and Drawings. The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles – Mnichov 1989

Stephanie Barron (ed.), *Degenerate Art: The Fate of the Avantgarde in Nazi Germany* (kat. výst., Los Angeles County Museum of Art – The Art Institute of Chicago), New York 1991

Stephanie Barron – Wolf-Dieter Dube, *German Expressionism: art and society, 1909-1923* (kat. výst., Palazzo Grassi, Venezia), London 1997

Ingo Bartsch – Tayfun Belgin (eds.), *Meisterwerke des Expressionismus und der klassischen Moderne* (kat. výst, Museum am Ostwall, Dortmund), Dortmund 1995

Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1992

Gertrud Bauer Pickar – Karl Eugene Webb (eds), *Expressionism Reconsidered: Relationship and Affinities*, Mnichov 1979

Roger Bauer – Eckhard Heftrich – Helmut Koopmann – Wolfdietrich Rasch – Willibald Sauerländer – Adolf J. Schmoll, gen. Eisenwerth (eds.), *Fin de siécle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1977

Wendy Beckett, *Max Beckmann. Die Suche nach dem Ich*, München – New York 1997

Sulamith Behr – David Fanning – Douglas Jarman (eds.), *Expressionism reassessed*, Manchester – New York 1993

Tayfun Belgin, *Abstraktion und Konkretion. Farbe-Linie-Form in der deutschen Kunst der Moderne* (kat. výst., Folkwang Museum Essen), Essen 1990

Tayfun Belgin (ed.), *Von der Brücke zum Blauen Reiter: Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905 bis 1914* (kat. výst., Museum am Ostwall, Dortmund), Heidelberg 1996

Tayfun Belgin, *Karl Schmidt-Rottluff, ein Maler des 20. Jahrhunderts: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von 1905 bis 1972* (kat. výst., Museum am Ostwall, Dortmund), München 2001

Hans Belting, *Max Beckmann. Tradititon als Problem in der Kunst der Moderne*, München 1984

Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München 1992

Hans Belting, *Das unsichtbares Meisterwerk. Die moderne Mythen der Kunst*, München 1998

Charlotte Berend-Corinth, *Die Gemälde von Lovis Corinth: Werkkatalog*, München 1958

Klaus Bergmann, *Agrarromantik und Grossstadtfeindschaft*, Meisenheim amGlan 1970

Kunibert Bering, *Die Rolle der Kunst in der Philosophie Ludwig Wittgensteins – Impulse für die Kunstgeschichte?*, Essen 1986

Rosemarie Haag Bletter, Expressionism and the New Objectivity, *Art Journal* XLIII, 1983, č. 1, jaro, s. 108-120

Michael Bollé, *Stationen der Moderne. Die bedeutende Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (kat. výst., Berlinische Galerie), Berlin 1988

Hans Bolliger, *Ausstellung Künstlergruppe Brücke. Jahresmappen 1906-1912. mit einem kompletten Verzeichnis der Mitgliedkarten, Jahresberichte, Kataloge, Plakate usw.* (kat. výst., Kunstmuseum Bern), Bern 1958

Helen Boorman, *Herwarth Walden and Der Sturm 1910-1930: German Cultural Idealism and the Commercialization of Art*, Ph.D. Diss., University of East Anglia, Norwich ,1987

Rudolf Borch, *Schopenhauer. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten*, Berlin 1941

Petra Bosetti, Von Punkt und Komma zur Flaeche, *Art*, 1998, č. 5, květen, s. 82-83

Richard Brinkman, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Stuttgart 1980

Stephen Eric Bronner – Douglas Kellner, *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*, New York 1988

Georg Brühl, *Herwarth Walden und Der Sturm*, Köln 1983

Lothar-Günther Buchheim, *Max Beckmann*, Feldafing 1959

Lothar-Günther Buchheim, *Die Künstlergemeinschaft Brücke. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Plastik, Dokumente*, Feldafing 1956

Lothar-Günther Buchheim, *Graphik des deutschen Expressionismus*, Feldafing 1958

Lothar-Günther Buchheim, *Der Blaue Reiter und die Neue Künstlervereinigung München*, Feldafing 1959

Lothar-Günther Buchheim, *Otto Mueller. Leben und Werk*, Feldafing 1963

Hermann Bünemann, *Franz Marc: Zeichnungen und Aquarelle*, München 1948

Astrid Schmidt-Burkhardt, Curt Glasser – Skizze eines Munch-Sammlers, in: Sammler der frühen Moderne in Berlin, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* XLII, 1988, č. 3, s. 63-75

Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, München 1990

Günther Busch, *Max Beckmann*, Munich 1960

Frances Carey – Anthony Griffiths, *The Print in Germany 1880-1933: The Age of Expressionism*, London 1984

Josef Císařovský, *Otto Gutfreund*, Praha 1962

Alessander Comini, *Egon Schiele's Portraits*, Berkeley 1974

Alessandra Comini, The Birth of German Expressionism, in: *German Expressionism: Die Brücke*, Charlottesville 1978

Conrad Felixmüller: Werke und Dokumente (kat. výst., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), Nürnberg 1981

Frederick Copelston, *A History of Philosophy: Schopenhauer to Nietzsche* (díl 7), Garden City 1956

Gordon A. Craig, *The Germans*, New York 1982

Dennis Crockett, *German post-expressionism. The art of the great disorder 1918-1924*, Pennsylvania 1999

František Čeřovský (ed.), *Život a osobnost B. Kubišty ve vzpomínkách současníků*, Praha 1949

Anke Daemgen, *The Neue Secession in Berlin 1910-1914. An Artists' Association in the Rise of Expressionism*. PhD thesis, Courtauld Institute of Art, University of London, 2001

Carl E. W. L. Dahlström, *Strinbergs Dramatic Expressionism*, Ann Arbor 1930

Birgit Dalbajewa – Vivian Edincott Barnett, *Die Brücke in Dresden 1905-1911* (kat. výst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Köln 2001

Heinz Demisch, *Franz Marc. Der Maler eines Neubeginns*, Berlin 1948

Heinrich Dilly, Wechselseitige Erhellung – Die Kunstgeschichte und ihre Nachbardisziplinen, in: Hans Belting – Heinrich Dilly – Wolfgang Kemp – Willibald Sauerländer (eds.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1986, s. 283-330

Neil H. Donahue (ed.), *Invisible Cathedrals. The expressionist art history of Wilhelm Worrringer*, Pennsylvania 1995

Alfred Doppler, Georg Trakl und Otto Weininger, in: Gerlinde Weiss – Klaus Zelewitz, *Peripherie und Zentrum: Studien zur österreichischen Literatur*, Salzburg 1971, s. 43-54

Bernhard Dorival – Leopold Reidemeister (eds.), *Der französische Fauvismus und der deutsche Früexpressionismus* (kat. výst., Musée national d'art moderne Paris - Haus der Kunst München), Paris – München 1966

Dresdner Sezession 1919-1923 (kat. výst., Galleria Del Levante, Milano), München 1977

Annemarie Dube – Wolf-Dieter Dube, *E. L. Kirchner: Das graphische Werk*, München 1967 (2 díly)

Wolf-Dieter Dube, *Deutscher Expressionismus 1905-1920*, München 1981

Wolf-Dieter Dube, *Expressionists and Expressionism*, Genf 1983

Wolf-Dieter Dube, *Der Expressionismus in Wort und Bild*, Genf – Stuttgart 1983

Wolf-Dieter Dube, *The expressionists*, London 1987

Wolf-Dieter Dube, *Expressionisten. Sammlung Buchheim*, Feldafing 1981

Marie Dohnalová, *Alfred Justitz*, Praha 1988

Hajo Düchting, *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918*, Köln 1989

Hajo Düchting, *Franz Marc*, Köln 1991

Hajo Düchting – Karin Sagner-Düchting, *Die Malerei des deutschen Expressionismus*, Köln 1993

Hajo Düchting, *Wassily Kandinsky 1866-1944. Revolution der Malerei*, Köln 1999

East-European Artists of Herwarth Walden's Der Sturm in Berlin 1920-1932: Expressionist, Constructivist, Cubist, Futurist (kat. výst., Matignon Gallery, New York), New York1982

Mathias Eberle, *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, Stuttgart – Zürich 1989

Erwin Edman, *The Philosophy of Schopenhauer*, New York 1956

Kasimir Edschmid, *Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen, Gestallten, Erinnerungen*, Wien 1961

Arne Eggum (ed.), Die Brücke og Edvard Munch (kat. výst., Munch-museet Oslo), Oslo 1978

Ditmar Elger, *Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution*, Köln 1988

Wolfgang Emmerich (ed), *Von Paradiesen und Infernos. Expressionistische Bildgeschichten* (kat. výst., Gerhard Marcks-Stiftung, Bremen), Bremen 1999

Das Erbe des Expressionismus (kat. výst., Schloss Gottorf, Schlesswig-Holsteinisches Landesmuseum), Schlesswig 1995

Erik H. Erikson, The Problem of Ego Identity, *Journal of the American Psychoanalytic Association* 1956, s. 56-121

Erster Deutscher Herbstsalon, Köln 1988

L'Expressionnisme européen (kat. výst., Musée National d'Art Moderne, Paris), Paris 1970

Tiiu Talvistu, *Expresionismus v estonském umění – Expressionismus in der Estnischen Kunst – Expressionism in Estonian Art* (kat. výst., Egon Schiele Art Center, Český Krumlov), Český Krumlov 2005

Christoph Eyckman, *Denk- und Stilformen der Expressionismus*, München 1974

Fauves and Expressionists (kat. výst., Leonhard Hutton Galleries, New York), New York 1968

Friedhelm W. Fischer, *Max Beckmann: Symbol und Weltbild – Grundriss zu einer Deutung des Gesamtwerkes*, München 1972

Gerlinde Förster, Neue Blätter für Kunst und Dichtung – eine Kunstzeitschrift des Dresdner Expressionismus, in: *Dresdner Kunstblätter* XXIV, 1980, č. 5, s. 134-151

Michel Foucault, *The History of Sexuality*, New York 1980

Marcel Franciscono, The Imagery of Max Beckmann's The Night, *Art Journal* XXXIII, 1973, č. 1, podzim, s. 18-22

Tanja Frank (ed.), *Paul Westheim, Kunstkritik aus dem Exil*, Hanau 1985

Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, Künstlergruppen in Deutschland 1918-1923 (kat. výst., Städtische Kunsthalle Recklinghausen), Recklinghausen 1989

Paul Friedman, *On Suicide, with Particular Reference to Suicide Among Young Students, 1910: With Contributions by Alfred Adler and Others*, New York 1967

Gerbert Frodl, *Der Beethovenfries von Gustav Klimt* (kat. výst., Galerie Welz, Salzburg), Salzburg 1986

Gerbert Frodl, *Kunst in Wien um 1900 – Die andere Seite* (kat. výst. Eisenstadt), Eisenstadt 1987

Gerbert Frodl – Veronique Damian, *Gustav Klimt*, Köln 1992

Gerbert Frodl, G. Tobias Natter (eds.), *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus*, Wien 1997

Edward F. Fry, *Cubism*, New York – Toronto 1966

Karlheinz Gabler (ed*), E. L. Kirchner: Dokumente* (kat. výst., Museum der Stadt, Aschaffenburg), Aschaffenburg 1980

Martin Gaughan, Crossing class lines: art in danger?, *Art History* XXII, 1999, č. 2, červen, s. 305-310

Peter Gay, *Weimar Republic: The Outsider as Insider*, New York 1968

Peter Gay, *Freud, Jews and Other Germans. Masters and Victims in Modernist Culture*, New York 1978

Peter Gay (ed.), *The Freud Reader*, New York – London 1989

Christian Geelhaar, *Picasso. Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs 1899-1939*, Zürich 1993

Hermann Gerlinger – Petra Lewey Meyer – Heinz Spielmann, *Fritz Bleyl und die frühen Jahre der Brücke* (kat. výst. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig – Städtisches Museum Zwickau), Stuttgart 1999

Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Leben und Werk* (kat. výst., Museum of the Modern art New York – Cleveland Museum of Art), Stuttgart 1987

Hermann Glase, *Sigmund Freuds zwanzigstes Jahrhundert. Seelenbilder einer Epoche*, Frankfurt am Main 1979

Robert Goldwater, *Symbolism*, New York 1979

Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge – London 1987

Rosel Gollek, *Gabriele Münter 1877-1962. Gemälde, Zeichnungen, Hinterglasbilder und Volkskunst aus ihrem Besitz* (kat. výst., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), München 1977

Rosel Gollek, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie*, München 1988

Donald E. Gordon, On the Origin of the Word Expressionism, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIX, 1966, s. 368-385

Donald E. Gordon, Kirchner in Dresden, *The Art Bulletin* XLVIII, 1966, č. 3-4, září-prosinec, s. 335-366

Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde*, München 1968

Donald E. Gordon (ed.), *Modern Art Exhibitions 1900-1916. Selected Catalogue Documentation*, München 1974

Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner: By Instinct Possessed, Art in America *LXVIII, 1980, listopad, s. 80-95*

Donald E. Gordon, Oskar Kokoschka and the Visionary Tradition, in: Gerald Chappel – Hans H. Schulte (eds.), *The Turn of the Century: German Literature and Art, 1890-1915*, Bonn 1981

Donald E Gordon, Expressionism: Art by Antithesis, *Art in America* LIXX, 1981, březen, s. 98-111

Donald E. Gordon, Marc and Friedrich again: Expressionism and Departure from Romanticism, *Notes in the History of Art* I, 1981, podzim, s. 29-32

Donald E. Gordon, Content by Contadiction, *Art in America* LXX, 1982, prosinec, s. 76-89

Donald E. Gordon, *German expressionists* (kat. výst., Gallery Bellman), New York 1983

Donald E. Gordon, *Expressionism, Art and Idea*, Rhode Island 1987

Růžena Grebeníčková, Český expresionismus a vedení dramatického dialogu, *Orientace* IV, 1969, č. 1, s. 65-71

Clement Greenberg, To Cope with Decadence, *Arts Magazine* LVI, 1982, únor, s. 120-121

Lothar Griesebach, Kirchner und Cranach, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft *XXVI, 1982, č. 3, s. 78-86*

Will Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff*, Stuttgart 1956

Thomas Grochowiak, *Ludwig Meidner*, Recklinghausen 1966

Peter W. Guenther (ed.), *Deutscher Expressionismus: Toward a New Humanismus* (kat. výst., Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston), Houston 1977

Ernst-Gerhard Güse, *Das Frühwerk Max Beckmanns: Zur Thematik seiner Bilder aus den Jahren 1904-1914*, Frankfurt am Main – Bern 1977

Edward R. Hagemann, *German and Austrian Expressionism in the United States, 1900-1939. Chronology and Bibliography*, Westport 1985

Anita Haldemann (ed.), *Entblösst-expressionistische Menschenbilder. Werke auf Papier aus dem Kupferstichkabinett Basel* (kat. výst., Kunstmuseum Basel), Basel 2003

Richard Hamann – Jost Hermand, *Expressionismus*, Berlin 1975

Georg Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*, Harmondworth 1972

Thomas Harrison, *1910. The Emancipation of Dissonance*, Berkeley – Los Angeles – London 1996

Patrick Healy – Hans-Jürgen Heinrichs (eds), *Max Raphael: das schöpferische Auge oder die Geburt des Expressionismus: die frühen Schriften 1910-1913*, Wien 1993

Urs Heftrich, *Nietzsche v Čechách,* Praha 1999

Erich Heller, *Die Reise der Kunst ins Innere und andere Essays*, Frankfurt am Main 1966

Reinhold Heller, „Edvard Munchs Night", the Aesthetic of Decadence, and the Content of Biography, *Art Magazine* LIII, 1978, říjen, , s. 80-105

Reinhold Heller, The City is Dark. Conceptions of Urban Life and Landscape in Expressionist Painting and Architecture, in: G. B. Pickar – K. E. Webb (eds.), *Expressionism Reconsidered: Relationship and Affinities*, München 1979, s. 42-66

Reinhold Heller, Kaninsky and Traditions Apocalyptic, Art Journal *XLIII, 1983, č. 1, jaro, s. 19-26*

Reinhold Heller – Stephanie D'Alessandro – Marvin Fishman, *Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman* (kat. výst., Schirn Kunsthalle in Frankfurt a. M. – Kunsthalle in Emden), München 1991

Reinhold Heller, *Gabriele Münter: the years of expressionism, 1903-1920* (kat. výst., Milwaukee Art Museum), München – New York 1997

Gabriele von Heesen-Cremer, Zum Problem des Kulturpessimismus. Schopenhauer-Rezeption beu Künstlern und Intellektuellen von 1871 bis 1918, in: Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt, Gerd Wolandt (eds.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschafft*, Berlin 1983, s. 45-70

Johannes Hemleben, *Rudolf Steiner*, Reinbeck bei Hamburg 1963

Linda Dalrymple Henderson, X-Rays and the Quest for invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists, in: *Art Journal* XLVII, 1988, č. 4, zima, s. 323-340

Corona Hepp, *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*, München 1987

Jost Hermand, *Stile, Ismen, Etiketten – Zur Periodisierung der modernen Kunst*, Wiesbaden 1978

Jost Hermand – Frank Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, München 1978

Herwarth Walden und der Sturm: Konstruktivisten, Abstrakte, eine Auswahl (kat. výst., Galerie Stolz, Köln) Köln 1987

Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek bei Hamburg 1988

Joachim Heusinger von Waldess, *Der Künstler als Märtyrer: Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Worms 1989

Karoline Hille, *Spuren der Moderne: die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933*, Berlin 1994

Frank D. Hirschbach – Friedrich Achberger – Sarah Bryant-Bertail – Ruth-Ellen Joeres – Thomas G. Plummer – Wolfgang F. Taraba (eds), Germany in the Twentieth. The artist as social critic, *Minneapolis 1980*

Jiří Hlušička, Svědectví skicáře. Z počátků českého moderního umění, *Umění* XLI, 1993, s. 26-30

Annegret Hoberg – Helmut Friedl (eds.), *Der blaue Reiter und das neue Bild* (kat. výst., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), München 1999

Werner Hoffmann, *Aquarelle des Expressionismus 1905-1920*, Köln 1966

Werner Hoffmann, *Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1966

Werner Hoffmann, *Beziehungen zwischen Malerei und Musik, Schoenberg, Webern, Berg: Bilder, Partituren, Dokumente* (kat. výst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien), Wien 1969

Johann Georg Prinz von Hohenzollern – Mario-Andreas von Lüttichau (eds.), *Otto Mueller* (kat. výst., München), München 2003

Andrea Hollmann, Ein Joint-venture des Expressionismus: Dresden-Prag: 1920-1921, *Umění* XLV, 1997, č. 5, s. 461-476

Richard Hoppe-Sailer, *Paul Klee: Ad Parnasum*, Frankfurt am Main 1993

Arthur Hübscher, *Schopenhauer und Wagner,* Zürich 1956

Arthur Hübscher (ed.), *Arthur Schopenhauer* (kat. výst., Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 1960

Arthur Hübscher, *Schopenhauer, Wagner, Nietzsche*, München 1978

Arthur Hübscher, *Schopenhauer-Bibliographie*, Stuttgart 1981

Jutta Hülsewig-Johnen (ed.), *O Meine Zeit! So namenlos zerrissen... - Zur Weltsicht des Expressionismus* (kat. výst., Kunsthalle Bielefeld), Bielefeld 1985

Jutta Hülsewig-Johnen, *O Mensch! – Das Bildnis des Expressionismus* (kat. výst., Kunstahelle Bielefeld), Bielefeld 1992

Jutta Hülsewig-Johnen, *Künstler des Expressionismus*, Köln 1998

Jutta Hülsewig-Johnen, *Die Badenden – Mensch und Natur in deutschen Expressionismus* (kat. výst., Kunsthalle Bielefeld), Bielefeld 2000

Andreas Hüneke, Rogoshin und Roquairol. Erich Heckels Verhältnis zur Literatur, in: *Bildende Kunst* III, 1987, č. 3, s. 119-122

Andreas Hüneke, *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*, Leipzig 1991 (3. vydání)

Andreas Hüneke, *Dostojewski ist mein Freund. Graphiken, Gemälde und Buchillustrationen zu Dostojewski in der deutschen Kunst zwischen 1900 und 1950* (kat. výst., Lindenau-Museum, Altenburg), Altenburg 1999

Andreas Hüneke, *Emil Nolde – lichte See* (kat. výst., Staatliche Galerie Moritzburg), Berlin 2003

Berndt Hüppauf (ed.), *Expressionismus und Kulturkrise*, Heidelberg 1983

K. H. Hütter, *Architektur in Berlin 1900 – 1933*, Dresden 1987

Joris Karl Huysmans, *Naruby*, Praha 1979

Jindřich Chalupecký, *Expresionisté. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*, Praha 1992

Jacoba van Heemskerck. Eine expressionistische Künstlerin (kat. výst., Haus am Waldsee, Berlin – Württembergischer Kunstverein, Stuttgart – Rheinisches Landesmuseum, Bonn – Saarland-Museum, Saarbrücken – Städt. Galerie, Erlangen), Haag 1983

Sheldon Cheney, *Expressionism in Art*, New York 1934

Fritz Jacobi – Roland März, *Der Kuss. Liebespaare in Graphik und Plastik des 20. Jahrhunderts* (kat. výst. Staatliche Museen, Berlin), Berlin 1980

Horst Jähner, *Künstlergruppe Brücke*, Berlin 1988

Christopher Janaway, Knowledge and tranquility: Schopenhauer on the value of art, in: Dale Jacquette (ed.), *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, Cambridge 1996, s. 39-61

Vojtěch Jirát, Dva předchůdci: Georg Trakl a Georg Heym, *Kritický měsíčník* V, 1942, s. 147-153

Vlastimil Jiřík, Fillova cesta ke kubismu, *Umění* XVII, 1969, s. 172-183

Ron Johnson, The Demoiselles d'Avignon and Dionysian Deconstruction, *Art Magazine* LV, 1980, říjen, s. 94-101

William Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History 1848-1938*, Berkeley 1972

Margarethe Jochimsen, *August Macke* (kat. výst., August Macke Haus Bonn), Bonn 1991

Margarethe Jochimsen – Peter Dering, *Max Ernst und Bonn. Student, Kritiker, Rheinischer Expressionist* (kat. výst., Verein August-Macke-Haus, Bonn), Bonn 1994

Margarethe Jochimsen – Ruth Diehl, *Rheinische Expressionisten aus Bonner Privatbesitz* (kat. výst., Verein August-Macke-Haus, Bonn), Bonn 1995

Margarethe Jochimsen, *Avanti! Avanti! Futurismus im deutschen Expressionismus* (kat výst., Verein August-Macke-Haus, Bonn), Bonn 1998

Margarethe Jochimsen, *Darmstädter Secession. Kontakte zum rheinischen Expressionismus 1919-1929* (kat. výst., Verein August-Macke-Haus, Bonn), Bonn 1999

Margarethe Jochimsen, *Conrad Felixmüller, strudelnd im Strom der Zeit. Graphische Arbeiten* (kat. výst., Verein August-Macke-Haus), Bonn 2001

Angela Jurkat, *Apokalypse: Endzeitstimmung in Kunst und Literatur des Expressionismus*, Alfter 1993

Anton Kaes - Martin Jay – Edward Dimendberg (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Los Angeles – London 1994

Jane Kallir, *Austria's Expressionism* (kat. výst., Galerie St. Etienne and Rizzoli International, New York), New York 1981

Jane Kallir, *Arnold Schoenbergs Vienna* (kat. výst., Galerie St. Etienne and Rizzoli), New York 1984

Jane Kallir, *Egon Schiele. The complete works including a biography and a catalogue raisonné*, New York 1990

Martin Kane, *Weimar Germany and the Limits of Political Art: A Study of the Work of Georg Grosz and Ernst Toller*, Tayport 1987

Walter A. Kaufmann, *Nietzsche: Philosopher, Psychlogist, Antichrist*, Princeton 1950

Walter A. Kaufmann, *On the Genealogy of Morals*, New York 1969

Christian Kennert, *Paul Cassirer und sein Kreis: Ein Berliner Wegbereiter der Moderne*, Bern 1996

Charles S. Kessler, „Sun Worship and Anxiety: Nature, Nakedness and Nihilism in German Expressionist Painting", *Magazine of Art* VL, 1952, 304-312

Walther Killy – Hans Szklenar, *Georg Trakl, Dichtungen und Briefe*, Salzburg 1969

Hans Kinkel, *Beckmann – Leben in Berlin*, Berlin 1966

Iris Klein, *Vom kosmogonischen zum völkischen Eros: eine sozialgeschichtliche Analyse bürgerlich-liberaler Kunstkritik in der Zeit von 1917 bis 1936*, München 1991

Helga Kliemann, *Die Novembergruppe*, Berlin 1969

Eva Kolinsky, *Engagierter Expressionismus: Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik*, Stuttgart 1970

Max Kozloff, The Dilemma of Expressionism, *Artforum* III, 1964, listopad, s. 32-35

Klemens Kroh, Anmerkung zu Oskar Kokoschkas frühen Porträts. in: Bahr Carolin – Gora Jain (eds), Zwischen Askese und Sinnlichkeit: Festschrift für Norbert Werner zum 60. Geburtstag, *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte* X, 1997, s. 232-246

Anette Kruszynski, *Max Beckmann: die Nacht* (kat. výst. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf), Ostfildern-Ruit 1997

František Kubišta, *Bohumil Kubišta,* Praha – Brno 1940

František Kubišta, K otázce teoretických a literárních studií B. Kubišty, in: *Z prací katedry výtvarné výchovy*, FF UJEP, Brno 1968

Ludvík Kundera (ed.), *Haló, je tady vichr, vichřice*, Praha 1969

Albert Kutal, *Antonín Procházka*, Praha 1959

Vojtěch Lahoda, Figura v díle Emila Filly, *Umění* XXX, 1982, s. 481-513

Vojtěch Lahoda, *Svět Emila Filly* (kat. výst., Galerie hlavního města Prahy), Praha 1987

Vojtěch Lahoda, Rok 1912 Emila Filly: Svědectví deníku, *Umění* XXXVI, 1988, s. 226-233

Miroslav Lamač, *Zakladatelé moderního českého umění* (kat. výst., Dům umění města Brna), Brno 1957

Miroslav Lamač, Úsilí o syntézu v díle Bohumila Kubišty, *Umění* X, 1962, s. 35-65

Miroslav Lamač, Symbol v obrazech Jana Zrzavého, *Výtvarné umění* XIII, 1963, č. 4, s. 137-150

Miroslav Lamač, Česká malířská avantgarda 1907-1917 ve světových souvislostech, *Výtvarné umění* XIV, 1964, s. 267-283

Miroslav Lamač, *Jan Zrzavý*, Praha 1980

Miroslav Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917,* Praha 1988

Klaus Lankheit, *Franz Marc: Sein Leben und seine Kunst*, Köln 1976

Frederick S. Levine, The Iconography of Franz Marc's Fate of the Animals, in: *The Art Bulletin* LVIII, 1976, č. 2, červen, s. 269-277

Frederick S. Levine, *The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc as German Expressionism*, New York 1979

Beth Irwin Lewis, Expressionism in Germany and Austria, *Art journal*, 1994, 53, č. 4, s. 104-106

Pavel Liška, *Die Malerei der neuen Sachlichkeit in Deutschland*, Osnabrück, Univ. Diss. 1976

Gabriele Lohberg, *Brücke und Der blaue Reiter: Werke der Sammlung Etta und Otto Stangl* (kat. výst., Kirchner Museum Davos – Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden), Davos 1996

Wolfgang von Lohneysen, *Im Blickfeld: Goethe und Schopenahuer; Abhandlungen zu Literatur und Kunst*, St. Augustin 2001

Jill Lloyd, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, New York – New Haven – London 1991

Peter Ludwig, *Schrei in die Welt: Expressionismus in Dresden*, Berlin 1988

Brigite Lüh-Wiese, *Georg Trakl – Der blaue Reiter. Form- und Farbstrukturen in Dichtung und Malerei des Expressionismus*, Diss. Münster 1963

Hans-Peter Lühr – Hans-Jürgen Sarfert – Cynthia Schwab – Wulf Kirsten – Peter Ludewig – Peter Salomon – Matthias Hermann – Michael Star – Dieter Hoffmann (Autoři jednotlivých příspěvků), Unruhe über der Stadt – Dresden und der Expressionismus, *Dresdner Hefte* XX, 2002, č. 72, duben

Karena Lütge, *In der Malerei wird die Materie zum Geist: Otto Freundlich zwischen Jugendstil, Expressionismus und Konstruktivismus*, Weimar 1997

Marcela Macharáčková – Lubomír Slavíček – Alena Krkošková (eds.), *Antonín Procházka 1882-1945* (kat. výst. Muzeum města Brna, Moravská galerie v Brně – Obecní dům v Praze), Praha – Brno 2002

Ron Manheim, Expressionismus – Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffs, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* IL, 1986, č. 1, s. 73-91

Ron Manheim, *Im Kampf um die moderne Kunst*, Hamburg 1987

Franz Marc – Kräfte der Natur. Werke 1912-1915 (kat. výst., Erich Franz, München – Münster), München 1993

Roland März, *Emil Nolde – Reise in die Südsee 1913-1914. Aquarelle, Gemälde, Kulturgegenstände und Schmuck aus Neuguinea* (kat. výst., Nationalgalerie, Berlin), Berlin 1984

Roland März, *Franz Marc*, Berlin 1984

Roland März – Anita Kühnel (eds.), *Expressionisten: Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920* (kat. výst., Nationalgalerie, Berlin), Berlin 1986

Roland März, *Ernst Ludwig Kirchner, Potsdamer Platz 1914* (kat. výst., Nationalgalerie, Berlin), Berlin 2000

Max Liebermann in seiner Zeit (kat. výst., München), München 1979

Linda F. McGreevy, *The Life and Works of Otto Dix*, Ann Arbor 1981

Jaroslav Med, Halas – Trakl – Reynek, *Česká literatura* XVII, 1969, s. 228-239

Jaroslav Med, Česká literatura a německý expresionismus v letech 1910-1920, *Česká literatura* LIII, 2005, č. 5, s. 688-693

Horst Meixner – Silvio Vietta (ed.), *Expressionismus – Sozialer Wandel und Künstlerische Erfahrung*, München 1982

Theo Meyer, *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen – Basel 1993

Miroslav Míčko, *Expresionismus*, Praha 1969

Victor H. Miesel (ed.), *Voices of German Expressionism*, Engelwood Cliffs 1970

Victor H. Miesel, Paul Cassirer's Kriegszeit and Bildermann and Some German Expressionist Reactions to World War I., *Michigan Germanic Studies* II, 1976, podzim, s. 149-168

Magdalena M. Moeller, *Expressionistische Grüsse. Künstlerpostkarten der Brücke und des Blauen Reiter* (kat. výst., Brücke Museum, Berlin – Städtische Galerie im Lenbachhaus München – Saarland Museum Saarbrücken), Stuttgart 1991

Magdalena M. Moeller (ed.), *Die Brücke. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emil Nolde und Otto Mueller aus der Sammlung des Brücke Museums Berlin*, München 1995

Magdalena M. Moeller, *Otto Mueller – Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Druckgraphik aus dem Brücke-Museum Berlin* (kat. výst., Brücke-Museum Berlin – Städtischen Museen Freiburg, Museum für Neue Kunst), München 1996

Magdalena M. Moeller, *Karl Schmidt Rottluf: Werke aus der Sammlung des Brücke Museums Berlin* (kat. výst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 1997

Magdalena M. Moeller, *Die Brücke. Meisterwerke des Expressionismus aus dem Brücke Museum Berlin* (kat. výst., Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein), München 2000

Magdalena M. Moeller – Hubertus Froning, *Karl Schmidt-Rottluff – Druckgraphik* (kat. výst. Brücke-Museum Berlin), München 2001

Roland Mönig, *Franz Marc und Georg Trakl: ein Beitrag zum Vergleich von Malerei und Dichtung des Expressionismus*, Münster 1996

Roland Mönig, Die Expressionisten: vom Aufbruch bis zur Verfemung, *Kunstchronik* L, 1997, č. 8, s. 409-414

Georg Muche, *Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart*, München 1961

Freya Mülhaupt, *Herwarth Walden 1878-1941: Wegbereiter der Moderne* (kat. výst, Berlinische Galerie), Berlin 1991

Joseph-Emile Muller, *Fauvism*, New York 1967

Joseph-Emile Muller, *DuMont's kleines Lexikon des Expressionismus*, Köln 1974

Munch in Deutschland (kat. výst., Kunsthalle der Hypo-Kultur-Stiftung München – Hamburg Kunsthalle – Nationalgalerie Berlin), München 1994

Bernard S. Myers, *The German Expressionists: The Generation in Revolt*, New York 1957

Mahulena Nešlehová, Fillova cesta tvořivosti, *Umění* XXXVI, 1988, s. 200-204

Mahulena Nešlehová, *Bohumil Kubišta* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1993

Ulrike Niederhofer. *Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945-1989*, Frankfurt am Main – Bern - New York 1996

Max Nordau, *Entartung*, München 1892

Novembergruppe (kat. výst. Galerie Bodo Niemann, Berlin), Berlin 1994

János Kristóf Nyíri, Philosophy and Suicide-Statistics in Austria-Hungary, *East Central Europe* V, 1978, s. 69-89

Heidemarie Oehm, *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, München 1993

Jiří Opelík, *Josef Čapek*, Praha 1980

Jiří Opelík – Jaroslav Slavík (eds.), *Dvojí osud. Dopisy Josefa Čapka, které vletech 1910-1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*, Praha 1980

David Ernst Oppenheim, Suicide in Childhood, in: Herman Nunberg, Ernst Federn (eds.), *Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society* II, 1908-1910, New York 1967, s. 479-497

Ellen C. Oppler (ed.), *Fauvism Reexamined*, New York 1976

Diana Orendi Hinze, Trakl, Kokoschka und Kubin. Zur Interdependenz von Wort- und Bildkunst, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* XXI, 1971, s. 72

Osma (kat. výst., Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem), Roudnice nad Labem 1977

Gert von der Osten, *Lovis Corinth*, München 1959

Tilman Osterwold, *Künstler in Deutschland, Individualismus und Tradition, 1900-1945*, Stuttgart 1986

Jiří Padrta. *Osma a Skupina – Teorie, kritika polemika*, Praha 1991

Peter Paret, *The Berlin Secession: Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*, Cambridge 1980

Susanna Partsch, *Franz Marc (1880-1916)*, Köln 2001

Pavla Pečinková, F. X. Šalda a Fillova generace, *Umění* XXXVI, 1988, s. 235-238

Jaromír Pečírka, *Antonín Procházka*, Olomouc 1945

Jaromír Pečírka, *Josef Čapek*, Praha 1961

Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973

Wolfgang Pehnt, *Architektur. Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, München 1979

Wolfgang Pehnt, *Architekturzeichnungen des Expressionismus*, Stuttgart 1985

Josef Pechar, Moderní architektura a expresionismus, *Architektura ČSR* XXX, 1971, s. 225-238

Geoffrey C. Perkins, *Expressionismus: Eine Bibliographie zeitgenössischer Dokumente 1910-1925*, Zürich 1971

Geoffrey Perkins, *Contemporary Theory of Expressionism*, Bern 1974

Claus Pese, *Franz Marc. Leben und Werk*, Stuttgart – Zürich 1989

Hans Albert Petr, *Alfred Flechtheim – Sammler, Kunsthändler, Verleger* (kat. výst., Kunstmuseum, Düsseldorf), Düsseldorf 1987

Rudolf Pfefferkorn, *Die Berliner Sezession*, Berlin 1972.

Rudolf Pfefferkorn, *Die Novembergruppe, Teil I. Die Maler*, Berlin 1977

Volker Pirsich, *Der Sturm:Eine Monographie*, Herzberg 1985

Alena Pomajzlová, Expresionismus v roce 1910. Ke vzniku a užití pojmu, *Dějiny a současnost* XV, 1993, č. 5, s. 42-45

Alena Pomajzlová, Expresionismus v roce 1920 – návrat nebo počátek?, *Dějiny a současnost* XVI, 1994, č. 1, s. 35-39

Alena Pomajzlová (ed.), *Expresionismus a české umění 1905-1927* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1994

Gerd Presler, Expressionismus in Dangast, *Weltkunst* LXVIII, 1998, č. 9, 1. 9., s. 1755

Paul Raabe – Ludwig Greve (eds.), *Expressionismus: Literatur und Kunst, 1910-1923* (kat. výst., Schiller Nationalmuseum), Marbach 1960

Paul Raabe (ed.), *Die Aktion 1911-1914, Herausgegeben von Franz Pfemfert*, Stuttgart 1961

Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*, Stuttgart 1964

Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*, Stuttgart 1964

Paul Raabe, Der Expressionismus als historisches Phänomen, in: *Deutschunterricht* XVII, 1965, č. 5, s. 5-20

Paul Raabe, *Expressionismus: Der Kampf um eine literarische Bewegung*, München 1965

Paul Raabe, *Der Ausgang des Expressionismus*, München 1966

Paul Raabe, *Index Expressionismus*. Nendeln – Liechtenstein 1972

Paul Raabe, *The Era of German Expressionism*, London 1974

Virginia Chieffo Raguin, Three German Saints and a taste for German expressionism: Valentiner at the Detroit Institute of Arts, *Gesta* XXXVII, 1998, č. 2, s.125-274, s. 244-250

Paul Reece – Edith Buckley, *Ada Nolde and Die Brücke. Bathing, health and art in Dresden 1906-1911*, London 1983

Orrel P. Reed, Jr., *German Expressionist Art: The Robert Rifkind Collection* (kat. výst., Frederick S. Wight Gallery, Los Angeles), Los Angeles 1977

Leopold Reidemeister, *Künstler der Brücke: Gemälde der Dresdner Jahre* (kat. výst., Brücke-Museum, Berlin), Berlin 1973

Leopold Reidemeister, *Künstlergruppe Brücke: Fragment eines Stammbuches*, Berlin 1975

Georg Reinhardt, Die frühe Brücke. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe Brücke der Jahre 1905 bis 1908, *Brücke-Archiv*, 1977-78, č. 9/10, s. 1-215

Gerhard Renda, *Nun schauen wir euch anders an. Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus*, Nürnberg 1990

Thomas Rietzschel, *Die Aktion 1911-1918*, Berlin – Weimar 1986

Ida Katherine Rigby, *An alle Künstler! War – Revolution-Weimar*, San Diego 1983

Lionel Richard, *The concise encyklopedia of expressionism*, Hertfordshire 1986

Patricia Richard (ed.), *Die Explosion der Farbe: Fauvismus und Expressionismus 1905 bis 1911* (kat. výst., Altes Rathaus, Ingelheim am Rhein), Mainz 1998

Franz Roh, *Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Malerei*, München 1962

Franz Roh, *Entartete Kunst. Kunstarbeit im Dritten Reich*, Hannover 1962

Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, New York 1975

Robert Rosenblum, *1900 – art at crossroads* (kat. výst., Royal Academy of Arts, London), London 2000

Mark Rosenthal, The Nietzschean Character of Picassos Early Development, *Arts Magazine* LV, 1980, s. 87-91

Eberhard Roters, *Georg Grosz 1893-1959* (kat. výst., Akademie der Künste, Berlin), Berlin 1962

Eberhard Roters, *Europäische Expressionisten*, Gütersloh 1971

Eberhard Roters, *Georg Tappert. Ein Berliner Expressionist 1880-1957* (kat. výst. Berlinische Galerie, Berlin), Berlin 1980

Eberhard Roters, *Ich und die Stadt. Mensch und Grossstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts* (kat. výst., Berlinische Galerie), Berlin 1987

Eberhard Roters – Magdalena M. Moeller, *Emil Nolde in Berlin 1910-1911. Sammlung der Nolde-Stiftung Seebüll* (kat. výst., Brücke-Museum, Berlin), Berlin 1988

Eberhard Roters, *Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunstausstellungen in Deutschland 1910-1962*, Köln 1988 [reprinty katalogů významných výstav]

Eberhard Roters (ed.), *Der Streitbare Liebhaber. Kunst gesehen durch ein Temperament. Hommage für Karl Ruhrberg*, Köln 1994

Wolfgang Rothe (ed.), *Der Aktivismus 1915-1920,* München 1969

Wolfgang Rothe, *Expressionismus als Literatur*, Bern 1969

Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt am Main 1977

Hans Gerd Rötzer (ed.), *Begriffbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt 1976

William Rubin, *Primitivism in 20th Century Art*, New York 1984

Konstanze Rudert – Leonhard Webersinke, *Künstlergruppe Brücke in Dresden. Historischer Stadtplan von Dresden 1903. Mit Wohnstätten der Brücke-Künstler und mit Arbeitsstandorten zur Aufnahme der Architekturmotive,* Köln 2001

Christa Saas, Kandinsky und Trakl. Zum Vergleich der Abstraktion in der modernen Kunst und Lyrik, in: Gerald Chapple – Hans H. Schulte (eds.), *The Turn of the Century. German Literature and Art 1890-1915*, Bonn 1981, 347-372

Serge Sabarsky – Hans Belting, *Malerei des deutschen Expressionismus*, Stuttgart 1987

Serge Sabarsky (ed.), *From Kandinsky to Dix: Painting of the German Expressionists* (kat. výst., Nassau County Museum of Art, Roslyn), New York 1989

Michael Sadler, *Modern Art and Revolution*, London 1932

Ronald Salter, Georg Trakl und Egon Schiele. Aspekte des österreichischen Expressionismus in Wort und Bild, in: Wolfgang Paulsen (ed.), *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*, Bern – München 1980

Peter Selz, *German Expressionist Painting*, Berkeley – Los Angeles 1957

Peter Selz, *Max Beckmann* (kat. výst., Museum of Modern Art, New York), New York 1964

Peter Selz, *A Retrospektive Exhibition of Paintings by Georg Tappert* (kat. výst., Leonhard Hutton Galleries, New York), New York 1964

Peter Selz, Fauvism and Expressionism, in: Herschel B. Chipp (ed.), *Theories of Modern Art*, Berkeley 1968, s. 124-150

Peter Selz (ed.), *German and Austrian Expressionism: Art in Turbulent Era* (kat. výst., Museum of Contemporary Art, Chicago), Chicago 1978

Peter Selz, *Max Beckmann*, New York – London 1996

Jürgen Serke, *Bömische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassenen literarische Landschaft*, Wien 1987

Theda Shapiro, *Painters and Politics. The European Avant-Garde and Society 1900-1925*, New York 1976

Richard Sheppard, Georg Lukács, Wilhelm Worringer and German Expressionism, *Journal of European studies* XXV 1995, č. 99, září, s. 241-282

Die Schaffenden. Eine Auswahl der Jahrgänge I bis III und Katalog des Mappenwerkes (kat. výst., Museum der bildenden Künste Leipzig – Staatliche Kunstsammlungen Weimar – Berliner Stadtbibliothek – Galerie Junge Kunst Frankfurt am Main), Leipzig – Weimar 1984

Wolfgang Schirmacher, *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*, Wien 1991

Fritz Schmalenbach, Das Wort „Expressionismus", *Neue züricher Zeitung* CLXXXI, 1961, č. 69, 11. 3., s. 20

Fritz Schmalenbach, Das Wort „Expressionismus" (Eine Ergänzung), *Neue züricher Zeitung* CLXXXII, 1962, č. 258, 21. 9., s. 9

Dieter Schmidt, *Manifeste, Manifeste, 1905-1933,* Dresden 1965

Hans-Jürgen Schmidt (ed.), *Die Expressionismus-Debatte*, Frankfurt am Main 1973

Werner Schmidt, *Kokoschka und Dresden* (kat. výst., Wien, Österreichische Galerie Belvedere), Leipzig 1996

Hans Georg Schmidt-Bergmann, *Berlin, Wien: Stationen der Moderne*, Stuttgart 2000

Hans Jürgen Schmitt, *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt 1973

Manfred Schneckenburger, Expressionismus und Empathie, in: Eberhard Roters (ed.), *Der streitbare Liebhaber: Kunst gesehen durch ein Temperament. Hommage für Karl Ruhrberg*. Köln 1994. s. 53-58

Uwe M. Schneede, *George Gorsz: His Life and Work*, New York 1979

Karl-Ludwig Schneider, *Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus*, Hamburg 1967

Arnold Schoenberg: Blicke (kat. výst., Musée d'art moderne de la ville de Paris - Städtische Galerie in Lenbachhaus, München - Munch-museet, Oslo), Paris 1996

Carl E. Schorske, *Fin-de-Siécle Vienna: Politics and Culture*, New York 1980

Carl E. Schorske, *Die grosse Spaltung. Die deutsche Sozialdemokratie 1905-1917*, Berlin 1981

Klaus Albrecht Schröder, *Richard Gerstl*, Wien 1993

Klaus Albrecht Schröder – Antonia Hoerschelmann, *Edvard Munch. Thema und Variation* (kat. výst. Albertina, Wien), Ostfildern-Ruit 2003

Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (kat. výst, Albertina, Wien), München – Berlin – London – New York 2005

Dieter Schubert, *Otto Dix*, Reinbeck 1980

Dietrich Schubert, Nietzsche und seine Einwirkungen in der bildenden Kunst – Ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?, *Nietzsche-Studien* IX, 1980, s. 374-401

Dietrich Schubert, Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933, *Nietzsche-Studien* X/XI, 1981/1982, s. 278-317

Sabine Schultze (ed.), *Sehnsucht nach Glück, Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele* (kat. výst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M.), Frankfurt am Main 1995

Carla Schulz-Hoffmann, „Die Mystisch-innerliche Konstruktion, die das grosse Problem der heutigen Generation ist" – Anmerkungen zur Frage der Religiosität im Blauen Reiter, in: Peter-Claus Schuster (ed.), *München leuchtete – Karl Caspar und*

die Erneuerung christlichen Kunst in München um 1900 (kat. výst, München), München 1984, s. 47-59

Peter-Klaus Schuster (ed.), *Delaunay und Deutschland* (kat. výst., Haus der Kunst München), Köln 1985

Peter-Claus Schuster – Christoph Vitali – Barbara Butts, *Lovis Corinth* (kat. výst., Haus der Kunst München – Alte Nationalgalerie Berlin – Tate Gallery London), München 1996

Jiří Siblík, *Otakar Kubín*, Praha 1980

Jaroslav Slavík, Skupina Tvrdošíjní (Ke kronice její aktivity), *Umění* XXX, 1982, s. 193-213

Jaroslav Slavík, Grafika Josefa Čapka, *Umění* XXV, 1977, s. 61-68

Jaroslav Slavík, Josef Čapek a ismy, *Umění* XXXVII, 1989, s. 25-44

Jaroslav Slavík – Jiří Opelík, *Josef Čapek*, Praha 1996

Karel Srp, Václav Nebeský, *Umění* XXXIII, 1985, s. 433-452

Franz Smola (ed.), *Österreichischer Expressionismus: Malerei und Graphik 1905-1925* (kat. výst., Museé D'Ixelles, Bruxelles), Wommelgen 1998

John M. Spalek (ed.), *German Expressionism in the Fine Arts: A Bibliography*, Los Angeles 1977

Jack J. Spector, *The Aesthetics of Freud: A Study in Psychoanalysis and Art*, New York 1974

Heinz Spielmann – Otto Breicha, *Oskar Kokoschla 1886-1980. Welt-Theater-Bühnenbilder und Illustrationen 1907-1975. Ein Werkverzeichnis* (kat. výst. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), Hamburg 1986

Heinz Spielmann, *Wenzel Hablik. Bestadskatalog seiner Werke im Schleswig-Holschteinischen Landesmuseum* (kat. výst. Schleswig-Holschteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig), Schleswig 1990

Heinz Spielmann – Christian Rathke - Hermann Gerlinger (eds), *Maler der Brücke: Cuno Amiet, Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluf, Otto Müller: Sammlung Hermann Gerlinger* (kat.

výst., Schleswig Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig), Stuttgart 1995

Heinz Spielmann, *Oskar Kokoschka und die Musik* (kat. výst., Schleswig-HolsteinischesLandesmuseum, Schloss Gottorf), Schleswig 1996

Heinz Spielmann, *Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn* (kat. výst., Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf), Schleswig 1997

Heinz Spielmann, *Lyonel Feininger, Karl Schmidt Rottluff, Erich Heckel: Künstlerfreundschaften* (kat. výst., Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf), Stuttgart 1998

Karel Srp, Tvrdošíjní a Devětsil, *Umění* XXXV, 1987, s. 54-68

Karel Srp, Fillovo pojetí přítomnosti, *Umění* XXXVI, 1988, s. 219-225

Karel Srp – Jana Orlíková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003

Rainer Stamm, Exoten und Expressionisten: Das Folkwangmuseum als Mikrokosmus des Geistes der Erde, *Westfalen*, 1993, 71, s. 251-258

Michael Stark, *Für und wider den Expressioismus. Die Entstehung der Intellektuellendebate in der deutschen Literaturgeschichte*, Stuttgart 1982

Hans Steffen (ed.), *Der deutsche Expressionismus – Formen und Gestalten*, Göttingen1965

Monica Strauss, Kandinsky und „Der Sturm", *Art Journal* XLIII, 1983, č. 1, jaro, s. 31-35

Klaus Strohmeyer, *Zur Ästhetik der Krise. Die Konstituzion des bürgerlichen Subjekts in der Aufklärung und seine Krise im Expressionismus*, Frankfurt am Main – Bern – New York – Nancy 1984

Der Sturm. Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde Berlin 1912-1932 (kat. výst., Nationalgalerie, Orangerie des Schloses Charlottenburg, Berlin), Berlin 1961

Beat Stutzer, Das Stammbuch Odi Profanum der Künstlergruppe Brücke. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft *XXXVI, 1982,č. 4, s. 87-105*

Gloria Sultano – Patrick Werkner, *Oskar Kokoschka, Kunst und Politik 1937-1950*, Böhlau – Wien – Köln – Weimar 2003

Jindřich Šámal, Edvard Munch a Praha, *Umění* XI, 1963, s. 449-467

Jiří Šetlík (ed.), *Otto Gutfreund, zázemí tvorby*, Praha 1989

Vladimír Šlapeta, K počátkům organické architektury, *Umění a řemesla* XIX, 1978, č. 3, s. 38-45

František Šmejkal, *Sursum 1910-1912* (kat. výst.), Krajská galerie v Hradci Králové, Hradec Králové 1976

Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1985

Jiří Švestka – Tomáš Vlček (eds.), *Český kubismus 1909-1925*. Stuttgart 1991

Hans Taub, *Schopenhauer und Strindberg*, Berlin 1956

Seth Taylor, *Left-wing Nietzscheans. The politics of German Expressionism 1910-1920*, Berlin 1990

Sue Taylor, Gabriele Münter: espoused by art, *Art in America* LXXXVII, 1999, č. 1, leden, s. 90-93, 112

Peter Thoene, *Modern German Art*, Harmondsworth 1938.

Bente Torjusen (ed.), *Edvard Munch and Czech Art. Papers from the X. AICA-Congress at Munch-museet Oslo, Norway, 29th August 1969*

Maurice Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985* (kat. výst., Los Angeles County museum of Art), New York 1986

Joachim Uhlitzsch, *Kunst im Aufbruch, Dresden 1918-1933* (kat. výst., Staatiche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden), Dresden 1980

Martin Urban, *Munch and Nolde*, London 1969

Otto M. Urban, *Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo*, Praha 2002

Van Gogh and Expressionism (kat. výst., Solomon R. Guggenheim Museum, New York), New York 1964

Peter Vergo, *Art in Vienna, 1898-1918*, London 1975

Silvio Vietta – Hans Georg Kemper, *Expressionismus*, München 1983

Tomáš Vlček, *Jakub Schikaneder*, Praha 1986

Tomáš Vlček, *Jakub Schikaneder (1855-1924). Malíř Prahy přelomu století* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1998

Paul Vogt, *Erich Heckel*, Recklinghausen 1965

Paul Vogt, *Expressionismus: Deutsche Malerei zwischen 1905 und 1920*, Köln 1978

Paul Vogt – Horst Keller – Martin Urban – Wolf-Dieter Dube – Eberhard Roters, *Expressionism: A German Intuition 1905-1920*, New York – San Francisco 1980 (německé vydání: Paul Vogt, *Deutscher Expressionismus 1905-20*, München 1981)

Paul Vogt, *Museum Folkwang Essen: Die Geschichte einer Sammlung junger Kunst im Ruhrgebiet*, Köln 1983

Paul Vogt, *Emil Nolde in Essen*, Essen 1987

Paul Vogt, *Der blaue Reiter*, Köln 1991

Armin A. Wallas, *Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde*, Linz – Wien 1988

Jürgen Walter, „Orientierung auf der formalen Ebene". Paul Klee und Georg Trakl – Versuch einer Analogie, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* XLII, 1968, s. 637-668

Rose-Carol Washton Long, Kandinsky and Abstraction: The Role of the hidden Image, *Artforum* X, 1972, červen, s. 42-49

Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford 1980

Rose-Carol Washton Long, Kandinsky's Vision of Utopia as Garden of Love, *Art Journal* XLIII, 1983, č. 1, jaro, s. 50-60

Rose-Carol Washton Long – Ida Katherine Rigby (ed), *German Expressionism: documents from the end of the Wilhelm Empire to the rise of National Socialism*, New York – Toronto 1993

Rose-Carol Washton Long, National or international?: Berlin critics and the question of expressionism, in: Thomas W. Gaehtgens (ed.), *International Congress of the History of Art (28th, 1992, Berlin). Künstlerischer Austausch, Artistic Exchange*, Berlin 1993, s. 521-534

Karl E. Webb, Trakl – Schiele and the Rimbaud-Connection: Psychological Alienation at the turn of the Century, in: Joseph P. Strelka (ed.), *Internationales Trakl Symposium – Albany*, Bern – Frankfurt am Main – New York 1984

Rolf Wedewer, *Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst*, Köln 1985

Peg Weiss, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugenstil Years*, Princeton 1979

Ulrich Weissstein (ed.), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatischen Grenzgebietes*, Berlin 1992

Merit Werenskiold, Die Brücke und Edvard Munch, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kuntswissenschaft* XXVIII, 1974, č. 4, s. 140-152

Marit Werenskiold, *The Concept of Expressionism. Origins and Metamorphoses*, Oslo 1984

Patrick Werkner, *Physis und Psyche, der Österreichischer Frühexpressionismus*, Wien 1986

Barbara Weyandt, *August Macke. Farbe und Naturauffassung Im Werk von August Macke*, Hildesheim 1994

Barbara Weyandt, *Farbe und Naturauffassung im Werk von August Macke*, Hildesheim – Zürich – New York 1994

Frank Whitford, *Radical Art and Radical Politics, Germany in Ferment*, Gainesville 1964

Frank Whitford, *Expressionism*, London 1970

Frank Whitford, *Egon Schiele*, London 1986

Frank Whitford, *Das Porträt im Expressionismus*, München 1987

Frank Whitford, *Kandinsky, Aquarelle und andere Arbeiten auf Papier* (kat. výst., Royal Academy of Arts, London), München 1999

August K. Wiedmann, *Romantic Roots in Modern Art. Romanticism and Expressionism: A Study in Comparative Aesthetics*, Surrey 1979

Stephan von Wiese, *Graphik des Expressionismus*, Stuttgart 1976

Gerhard Wietek (ed), *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorten*, Mnichov 1976

Gerhard Wietek, *Georg Tappert, 1880-1957: Ein Wegbereiter der deutschen Moderne*, München 1980

John Willet, *Expressionism*, London – New York – München 1970

John Willet, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*, New York 1978

Wolfgang Willrich, *Säuberung des Kunsttempels*, München – Berlin 1937

Lutz Windhöfel, *Paul Westheim und Das Kunstblatt. Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*, Köln 1995

Petr Wittlich, Gutfreundův kubismus, *Umění* XIV, 1966, s. 247-255

Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982

Petr Wittlich, Edvard Munch a české umění, *Umění* XXX, 1982, č. 5, s. 422-447

Petr Wittlich, *Umění a život. Doba secese*, Praha 1986

Petr Wittlich, Fillovo překonání naturalismus, *Umění* XXXVI, 1988, s. 193-198

Petr Wittlich (ed.), *Důvěrný prostor/Nová dálka* (kat. výst., Obecní dům 1997), Praha 1997

Petr Wittlich – Lenka Bydžovská – Karel Srp – Polana Bregantová, *Jan Preisler (1872-1918)* (kat. výst., Obecní dům, Praha), Praha 2003

Petr Wittlich – Karel Srp – Roman Prahl – Marie Rakušanová, *Antonín Slavíček (1870-1910)*, Praha 2003

Julian Young, *Schopenhauer*, London 2005

Jaromír Zemina, *Svět Jana Zrzavého*, Praha 1963

Jaromír Zemina, *Emil Filla,* Praha 1970

Václav Zykmund, *Alfred Justitz*, Praha 1962

Obrazová příloha

Obr. 1 Emil Filla, Kabaret, (1908), olej, plátno, 78 x 59,5 cm, Muzeum umění Olomouc
Obr. 2 Emil Filla, Za městem, (1908-09), tempera, lepenka, 64 x 49 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
Obr. 3 Emil Filla, Čtenář Dostojevského, 1907, olej, plátno, 98,5 x 80 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 4 Emil Filla, Dítě u lesa, (1907), olej, plátno, 96 x 137 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 5 Emil Filla, Hráči, 1909, olej, plátno, 39 x 36 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě
Obr. 6 Emil Filla, Červené eso, (1908), olej, plátno, 64 x 75 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 7 Ladislav Šaloun, Torzo tragéda, pálená hlína, v. 37 cm, Galerie výtvarného umění Hodonín
Obr. 8 Josef Mařatka, Studie aktu, 1902, tužka, papír, 30,9 x 19,8 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 9 Bohumil Kubišta, Náčrt prchající ženy, tužka, konceptní papír, 33,8 x 21,5 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 10 Bohumil Kubišta, Promenáda u Arna, (1908), olej, plátno na lepence, 84 x 90 cm, Západočeská galerie v Plzni
Obr. 11 Bohumil Kubišta, Cestující III. třídy, (1908), olej, plátno, 64 x 76 cm, Moravská galerie v Brně
Obr. 12 Emil Filla, Vila v Bitýšce, (1906), olej, lepenka, 80 x 59 cm
Obr. 13 Max Liebermann, Ševcovská dílna, 1881, olej na dřevě, 64 x 80 cm, Alte Nationalgalerie Berlin
Obr. 14 Otakar Kubín, Švec, školní práce, olej, plátno, 100 x 104,5 cm, Oblastní galerie výtvarného umění ve Zlíně
Obr. 15 Emil Filla, Švadlena (U okna), (1907), olej, plátno, 81 x 65 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 16 Antonín Slavíček, Slunce v lese, (1898), olej, plátno, 90 x 115 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
Obr. 17 Jindřich Prucha, Bukový les, (1909), olej, plátno, 47 x 31 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 18 Jindřich Prucha, Cesta v Parku, (1908), olej, karton, 32,5 x 26 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 19 Emil Filla, Partie z Lužánek, (1905), olej, plátno, 20 x 30 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 20 Willy Nowak, Krajina, (1905-1906), olej, lepenka, 20,5 x 30,5 cm, Oblastní galerie Liberec
Obr. 21 Václav Špála, Krajina, (1908), olej, lepenka, 19,7 x 29,3 cm, České muzeum výtvarných umění

Obr. 22 Jan Zrzavý, Vrby na louce, (1907), olej, lepenka, 28,5 x 26 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě
Obr. 23 Jan Zrzavý, Trojský přístav v zimě, (1907), olej, plátno, 20 x 30 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 24 Antonín Slavíček, Na Františku v Praze, (1905-1906), olej, dřevo, 27 x 35,8 cm, Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem
Obr. 25 Otakar Lebeda, Studie podzimní krajiny, (1898-1899), tempera, lepenka, 71,5 x 106 cm, Oblastní galerie v Liberci
Obr. 26 Otakar Lebeda, Ohrada (Bechyňská obora), (1898), tempera, karton, 48,5 x 63 cm, Oblastní galerie v Liberci
Obr. 27 Jan Zrzavý, Dvůr na Kampě, (1907), olej, zlatý bronz, plátno, 30 x 29,6 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 28 Arthur Pittermann, Podzimní sad, (1908-1910), olej, papír, 48 x 64 cm, Oblastní galerie Liberec
Obr. 29 Bohumil Kubišta, Krajina se Stromořadím, (1908), olej, plátno, 62 x 60 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové
Obr. 30 Bohumil Kubišta, Periferie, (1908), olej, plátno, 65,5 x 84 cm, Oblastní galerie v Liberci
Obr. 31 Bohumil Kubišta, Nádraží, (1907), olej, plátno, 46 x 68 cm, Galerie umění Karlovy Vary
Obr. 32 Antonín Slavíček, Praha od Ládví, 1908, tempera, plátno, 160 x 230 cm, Galerie hlavního města Prahy
Obr. 33 Vincenc Beneš, Holešovice, (1906-1908), olej, plátno, 40 x 50 cm, Oblastní galerie v Liberci
Obr. 34 Antonín Slavíček, Studie k Pohřbu v Kameničkách, (1905), olej, dřevo, 26,5 x 35,5 cm, Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem
Obr. 35 Otakar nejedlý, Černý průvod, (1905), olej, plátno (?), dílo nezvěstné
Obr. 36 Jindřich Prucha, Pohřeb, (1911), olej, lepenka, 52,5 x 72,5 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 37 Antonín Slavíček, Mariánské náměstí, 1906, olej, tempera, plátno, 109 x 131 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 38 Ladislav Šíma, Ulice, olej, plátno, 88 x 68,5 cm, České muzeum výtvarných umění
Obr. 39 Bohumil Kubišta, Ženy na náměstí, (1908), olej, plátno, 44 x 53 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 40 Bohumil Kubišta, Promenáda v Riegrových sadech, (1908), olej, plátno, 126,5 x 163,5 cm, Západočeská galerie v Plzni
Obr. 41 Antonín Procházka, Ulice, (1907), olej, karton, 48 x 70 cm, soukromá sbírka
Obr. 42 Emil Filla, Milostná noc, (1908), olej, plátno, 73 x 110 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 43 Karel Hlaváček, Můj Kristus (Autoportrét), 1897, kresba tužkou, 24,2 x 21,2 cm, Literární archiv Památníku národního písemnictví
Obr. 44 Jan Preisler, Autoportrét s cigaretou, olej, plátno, 50 x 45 cm, Antikva Nova Kodl

Obr. 45 Emil Filla, Autoportrét s cigaretou, (1908), olej,. papír, 66 x 50 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 46 Bohumil Kubišta, Modrý autoportrét, (1909), olej, plátno, 51,5 x 43 cm, Západočeská galerie v Plzni
Obr. 47 Antonín Procházka, Autoportrét, (kol. 1906), olej, plátno, 30 x 30 cm, Moravská galerie v Brně
Obr. 48 Václav Špála, Vlastní podobizna s paletou, (1908), olej, plátno, 83 x 72 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 49 Jindřich Prucha, Vlastní podobizna v zimním šatě, (1910-1911), olej, plátno, 103 x 86,5 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 50 Jan Zrzavý, Podobizna Dimitrije Mirčeva, (1909), olej, plátno, 39 x 39 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 51 Antonín Procházka, Vyhnání kupců z chrámu, (1909), olej, plátno, 83 x 115 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 52 František Kobliha, Messalina, (po 1910), akvarel, běloba, uhel, papír, 44 x 36,2 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 53 Jan Konůpek, Salome, (1910), suchá jehla, 44,8 x 35 cm, soukromá sbírka
Obr. 54 Maxmilián Pirner: Homo homini lupus, 1901, akvarel, 96 x 47,4 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 55 Edvard Munch, Urna, 1896, litografie, 46 x 26,5 cm, Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Munch-Museet Oslo
Obr. 56 Edvard Munch, V mužském mozku, 1897, dřevořez, 37,3 x 56,9 cm, Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Munch-Museet Oslo
Obr. 57 Edvard Munch, Mužská hlava pod ženským poprsím, 1898, dřevořez, 40 x 25 cm. Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Munch-Museet, Oslo
Obr. 58 Ladislav Šaloun, Maskaron, 1910, nezachováno
Obr. 59 Johann Jacob Seib, Arthur Schopenhauer, 1852, daguerreotypie, 10,5 x 7,9 cm, Schopenhauer-Archiv, Frankfurt nad Mohanem
Obr. 60 Bohumil Kubišta, Továrna (Nádraží), (1909), olej, plátno, 68 x 76 cm, soukromá sbírka
Obr. 61 Vincenc Beneš, Krajina z Michle, (1908), olej, plátno, 53,5 x 69,5 cm, Moravská galerie v Brně
Obr. 62 Otakar Kubín, Pont Neuf, (1910-1911), olej, plátno, 66 x 85 cm, soukromá sbírka
Obr. 63 Karl Schmidt-Rottluff, Vesnický dům s vrbami, 1907, olej, plátno, 85 x 75 cm, Neue Nationalgalerie Berlin
Obr. 64 Emil Nolde, Divoce tancující děti, 1909, olej, plátno, 73 x 88 cm, Kunsthalle Kiel
Obr. 65 Max Pechstein, Říční krajina, 1907, olej, plátno, 53 x 68 cm, Museum Folkwang Essen
Obr. 66 Ernst Ludwig Kirchner, Ulice, 1908, olej, na plátně, 150,5 x 200,5 cm, Museum of modern Art, New York
Obr. 67 Edvard Munch, Večer na ulici Karla Johanna, 1892, olej, plátno, 84,5 x 121 cm, Sbírka Rasmuse Meyera

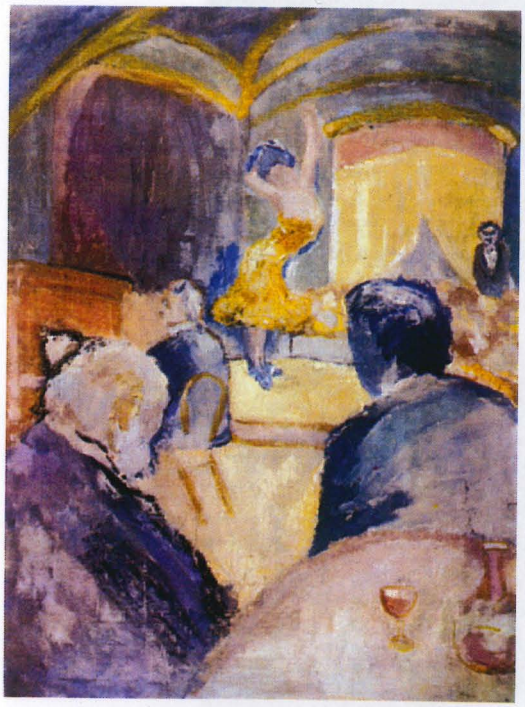
Obr. 68 Emil Nolde, Dvanáctiletý Ježíš v chrámě, 1911, olej, plátno, 100 x 86 cm, Nolde-Stiftung Seebul (vlastní všechny části polyptychu)
Obr. 69 Max Liebermann, Dvanáctiletý Ježíš v chrámě, 1879, olej, na plátně, Kunsthalle, Hamburg
Obr. 70 Max Pechstein, Autoportrét se smrtí, 1920, olej, plátno, 80 x 70 cm, soukromá sbírka
Obr. 71 Lovis Corinth, Autoportrét s kostrou, 1896, olej, plátno, 66 x 86 cm, Städtische Kunstsammlungen, München
Obr. 72 Gustav Klimt, Polibek, 1908, olej, plátno,189,9 x 180 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien
Obr. 73 Egon Schiele, Kardinál a jeptiška, 1912, olej, plátno, 69,8 x 81,1 cm, soukromá sbírka
Obr. 74 Max Beckmann, Výjev ze zkázy Mesiny, 1909, olej, plátno, 253,5 x 262 cm, Saint Louis Art Museum
Obr. 75 Lovis Corinth, Ležící ženský akt, 1907, olej, plátno, 96 x 120 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien
Obr. 76 Lovis Corinth, Autoportrét se sklenicí, 1907, olej, plátno, 120 x 100 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 77 Otto Mueller, Tančící pár, (kol. 1903), pastel, papír, nezvěstné
Obr. 78 Franz von Stuck, Tanec, 1894, olej, plátno, 60 x 88 cm, soukromá sbírka
Obr. 79 Ludwig von Hofmann, Plamenný tanec, 1884, olej, na plátně, 36,5 x 98,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig
Obr. 80 Lovis Corinth, Pohled z okna ateliéru, 1891, olej na lepence, 64,5 x 50 cm, Neue Galerie der Stadt Linz
Obr. 81 Georg Kars, Glockengiesgerwall v Hamburku, 1906, olej, plátno, 65 x 75 cm, Oblastní galerie v Liberci
Obr. 82 Max Horb, Mnichovské náměstí, 1907, olej, plátno, 58 x 73 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 83 Claude Monet, Kupka sena – konec léta – ráno, 1891, olej, plátno, 65,4 x 92,3 cm, Musée de Louvre, Galerie du Jeu de Paume, Paris
Obr. 84 Otakar Kubín, Stoh slámy, (1903), olej, plátno, 74 x 73 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 85 Otakar Kubín, Žně, (1909-1910), olej, plátno, 69 x 83 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 86 Otakar Kubín, Dobývání písku, 1905-1906), olej, lepenka, 72 x 74 cm, soukromá sbírka
Obr. 87 Bohumil Kubišta, Interiér, 1908, olej, plátno, 46 x 59 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 88 Josef Váchal, Zázrak v Katedrále, 1909, barevná akvatinta s leptem, 26,7 x 19 cm, Památník národního písemnictví, Praha
Obr. 89 František Bílek, Úžas, 1907, kresba uhlem, 65 x 50,2 cm, Galerie hlavního města Prahy
Obr. 90 Josef Váchal, Pláň astrální – Spiritistická sedánka, 1906, tuš a akvarel, 35,7 x 52 cm, Památník národního písemnictví, Praha

Obr. 91 Oskar Kokoschka, Pieta, Plakát pro letní divadlo mezinárodní umělecké přehlídky, 1909, Historisches Museum Wien
Obr. 92 Bohumil Kubišta, Koupání mužů, 1911, olej, plátno, 138 x 164,5 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou
Obr. 93 Bohumil Kubišta, Studijní kresby k obraz Koupání mužů (I. – IV.), (1911), tužka papír, 24 x 31,5 cm, soukromá sbírka
Obr. 94 Egon Schiele, Dívčí akt se zkříženými pažemi, 1910, černá křída, štětec, akvarel, hnědý papír, 44,8 x 27,8 cm, Albertina, Wien
Obr. 95 Egon Schiele, Stojící akt chlapce, 1910, křída, akvarel, papír, 44,8 x 22,9 cm, Szépmüvészeti Múzeum, Budapest
Obr. 96 Egon Schiele, Sedící mužský akt (autoportrét), 1910, olej, plátno, 152,5 x 150 cm, Leopold Museum, Wien
Obr. 97 Egon Schiele, Autoportrét, 1911, tužka, akvarel, kvaš, papír, 51,4 x 34,9 cm, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Scofield Thayer
Obr. 98 Bohumil Kubišta, Autoportrét se zeleným pozadím, 1908, olej, lepenka, 71 x 58 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové
Obr. 99 Bohumil Kubišta, Vlastní podobizna s modrým pozadím, (1908), olej, plátno, 58 x 58 cm, Západočeská galerie Plzeň
Obr. 100 Bohumil Kubišta, Zátiší s nálevkou, 1910, olej, plátno, 46,3 x 55,2 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 101 Bohumil Kubišta, Kuchyňské zátiší s homolí cukru, 1910, olej, plátno, 98 x 73 cm, soukromý majitel
Obr. 102 Bohumil Kubišta, Lom v Bráníku, (1910-1911), olej, plátno, 86,5 x 101 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 103 Bohumil Kubišta, Jaro (Koupání žen), 1911, olej, plátno, 127,5 x 160 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 104 Bohumil Kubišta, Paridův soud, (1911), olej, plátno, 135 x 223 cm, Západočeská galerie v Plzni
Obr. 105 Bohumil Kubišta, Epileptická žena, 1911, olej, plátno, 77 x 67 cm, Moravská galerie v Brně
Obr. 106 Bohumil Kubišta, Podobizna Jana Zrzavého, (1912), olej, plátno, 96 x 79 cm, Muzeum umění Olomouc
Obr. 107 Bohumil Kubišta, Svatý Šebestián, 1912, olej, plátno, 98 x 74,5 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 108 Vasilij Kandinskij, Imprese III (Koncert), 3. ledna 1911, olej, plátno, 78,5 x 100,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (namalováno pod dojmem z Schoenbergovy hudby)
Obr. 109 Vasilij Kandinskij, Improvizace XVIII, 2. března 1911, olej, uhel, plátno, 41,5 x 121 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
Obr. 110 Vasilij Kandinskij, Kompozice VII, 25.-28. listopadu 1913, olej, tempera, plátno, 200 x 300 cm, Treťjakovská galerie, Moskva
Obr. 111 Franz Marc, Věž modrých koní, 1913, olej, plátno, dříve Nationalgalerie, Berlin, po 2. sv. válce ztraceno

Obr. 112 Emil Filla, Milosrdný Samaritán, (1910), olej, plátno, 96,5 x 59,5 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 113 Emil Filla, Salome I, (1911), olej, plátno, 137 x 82 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové
Obr. 114 Antonín Procházka, Prométheus, 1911, olej, plátno, 110 x 88 cm, Moravská galerie v Brně
Obr. 115 Vincenc Beneš, Hagar a Izmael (Vypuzení Hagar), (1910), olej, plátno, 172 x 71 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 116 Vincenc Beneš, Zuzana v lázni, (1911), olej, plátno, 137,5 x 84,5 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 117 Otto Gutfreund, Úzkost, (1911), sádra, v. 148 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 118 Bohumil Kubišta, Podobizna Arthura Schopenhauera, (1908), olej, plátno, 91,5 x 71,5 cm, Moravská galerie v Brně
Obr. 119 Johannes Schäfer, Fotografie Arthura Schopenhauera, (1859), 27,5 x 21 cm, Schopenhauer-Archiv, Frankfurt am Main
Obr. 120 Johannes Schäfer, Fotografie Arthura Schopenhauera II, (1859), 27,5 x 21 cm, Schopenhauer-Archiv, Frankfurt am Main
Obr. 121 Franz von Lenbach, Portrét Arthura Schopenhauera, 1874, olej, plátno, 66 x 48 cm, Schopenhauer-Archiv, Frankfurt am Main
Obr. 122 Oskar Kokoschka, Portrét architekta Adolfa Loose, 1909, olej na plátně, 74 x 91 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin
Obr. 123 Egon Schiele, Podobizna Eduarda Kosmacka, 1910, olej, plátno, 100 x 100 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien
Obr. 124 Oskar Kokoschka, Ukřižování, (1911), olej, plátno, Sammlung H. C. Bechtler, Zürich
Obr. 125 Vasilij Kandinskij, Poslední večeře, (1908-1909), akvarel, tuš, tužka, papír, 9,8 x 14 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
Obr. 126 Vasilij Kandinskij, Rytina II, (1912-1914), suchá jehla, 38 x 27,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
Obr. 127 Oskar Kokoschka, Narození Krista, 1910, suchá jehla, Kunstmuseum Bern
Obr. 128 Egon Schiele, Milenecký pár, (1914-1915), tužka, akvarel, papír, 47,4 x 30,5 cm, Leopold Museum Wien
Obr. 129 Oskar Kokoschka, Milenecký pár (Autoportrét s Almou Mahlerovou), (1913), olej, plátno, 163 x 97,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston
Obr. 130 Bohumil Kubišta, Dvojník (Dvojportrét), 1911, olej, plátno, 79 x 66,5 cm, soukromá sbírka
Obr. 131 Egon Schiele, Sebevizionáři I, 1910, dílo nezvěstné
Obr. 132 Egon Schiele, Sebevizionář, 1911, olej, plátno, 80,5 x 80 cm, Leopold Museum Wien
Obr. 133 Emil Filla, Utěšitel, 1911, olej, plátno, 103 x 63 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 134 Emil Filla, Spáči v III. třídě, 1910, olej, plátno, 95 x 110 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové

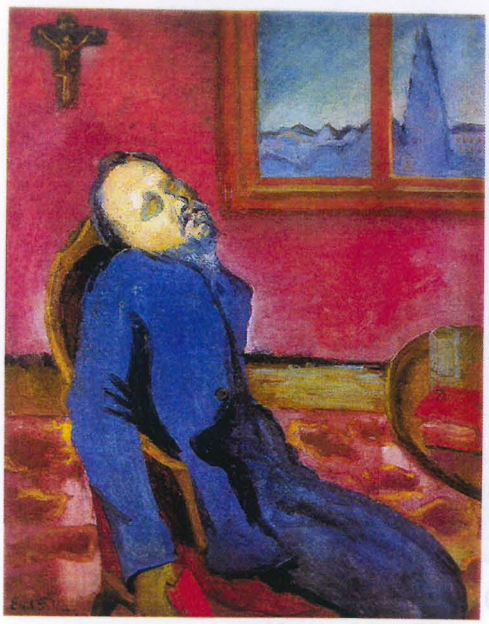
Obr. 135 Franz Marc, Osudy zvířat, 1913, olej, plátno, 195 x 263,5 cm, Kunsthalle Basel
Obr. 136 Max Beckmann, Zmrtvýchvstání, 1909, olej, plátno, 395 x 250 cm, Staatsgalerie Stuttgart
Obr. 137 Egon Schiele, Vlastní podobizna s grimasou, 1910, tužka, uhel, pero, balící papír, 55,8 x 36,7 cm, Albertina Wien
Obr. 138 Oskar Kokoschka, Plakát pro Der Sturm (Autoportrét), 1910, Kupferstichkabinett, Berlin
Obr. 139 Richard Gerstl, Autoportrét, 1908, olej, plátno, 139,3 x 100 cm, Leopold Museum Wien
Obr. 140 Arnold Schoenberg, Rudý pohled, 1910, olej, karton, 32 x 25 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus
Obr. 141 Jan Zrzavý, Vlastní podobizna I, 1908, tempera, karton, 37,5 x 28 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 142 Egon Schiele, Autoportrét jako svatý Šebestián, 1914, plakát, Wien Museum
Obr. 143 Egon Schiele, Vlastní podobizna jako asketa, 1913, tužka, kvaš, 46,5 x 32 cm, soukromá sbírka
Obr. 144 Egon Schiele, Pravda bude odhalena, 1913, tužka, akvarel, kvaš, 48,3 x 32 cm, soukromá sbírka
Obr. 145 Otto Dix, Vrah z vilnosti, 1920, suchá jehla, papír, 30 x 25,7 cm, Kupferstichkabinett, Berlin
Obr. 146 Max Beckmann, Noc, (1918-1919), olej, plátno, 133 x 154 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Obr. 147 Georg Grosz, Kráso, tebe ocením!, 1919, akvarel, tuš, papír, 42 x 30,2 cm, Galerie Nierendorf, Berlin
Obr. 148 Max Pechstein, Ležící pár, 1909, olej, plátno, 68 x 78 cm, Brücke-Museum Berlin
Obr. 149 Max Pechstein, V přírodě (Koupající se v Moritzburgu), 1910, olej, plátno, 70 x 79,5 cm, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg
Obr. 150 Ernst Ludwig Kirchner, Koupající se v Moritzburgu, 1909, olej, plátno, dílo nezvěstné
Obr. 151 Emil Nolde, Tanec okolo zlatého telete, 1910, 88 x 105,5 cm, Staatsgalerie, München
Obr. 152 Egon Schiele, Eros, (1911), černá křída, kvaš, akvarel, 55,9 x 45,7 cm, soukromá sbírka
Obr. 153 Jan Zrzavý, Antikrist, 1909 (1908), olej, plátno, 36 x 26 cm, Národní galerie v Praze
Obr. 154 Ludwig Meidner, Apokalyptické město, 1913, olej, plátno, 79 x 119, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte
Obr. 155 Otto Dix, Autoportrét jako Mars, 1915, olej, plátno, 81 x 66 cm, Freital, Städtische Kunstsammlung
Obr. 156 Bohumil Kubišta, Pobřežní děla v boji s loďstvem, (1912), olej, plátno, 37 x 49,5 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 157 Bohumil Kubišta, Nálet na Pulu, (1915), olej, plátno, 54 x 33,5 cm, Západočeská galerie v Plzni
Obr. 158 Bohumil Kubišta, Trojportrét, 1907, olej, lepenka, 86 x 108 cm, Národní galerie v Praze



Obr. 1 Emil Filla, Kabaret, (1908), olej, plátno, 78 x 59,5 cm, Muzeum umění Olomouc

Obr. 2 Emil Filla, Za městem, (1908-09), tempera, lepenka, 64 x 49 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně



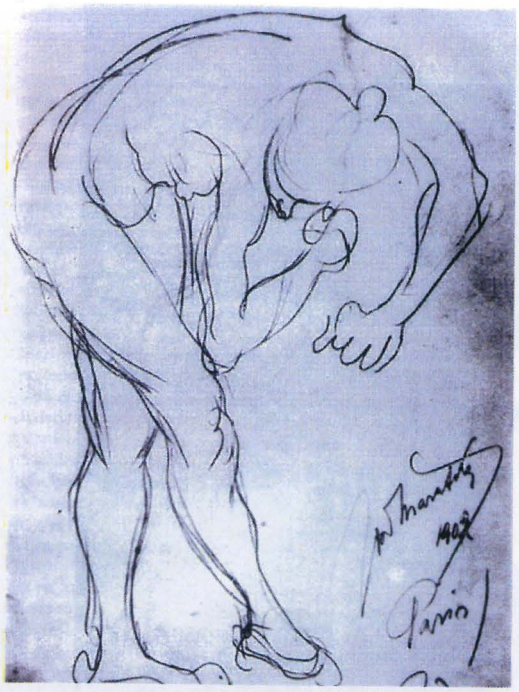
Obr. 3 Emil Filla, Čtenář Dostojevského, 1907, olej, plátno, 98,5 x 80 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 4 Emil Filla, Dítě u lesa, (1907), olej, plátno, 96 x 137 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 5 Emil Filla, Hráči, 1909, olej, plátno, 39 x 36 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě

Obr. 6 Emil Filla, Červené eso, (1908), olej, plátno, 64 x 75 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 7 Ladislav Šaloun, Torzo tragéda, pálená hlína, v. 37 cm, Galerie výtvarného umění Hodonín



Obr. 8 Josef Mařatka, Studie aktu, 1902, tužka, papír, 30,9 x 19,8 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 9 Bohumil Kubišta, Náčrt prchající ženy, tužka, konceptní papír, 33,8 x 21,5 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 10 Bohumil Kubišta, Promenáda u Arna, (1908), olej, plátno na lepence, 84 x 90 cm, Západočeská galerie v Plzni

Obr. 11 Bohumil Kubišta, Cestující III. třídy, (1908), olej, plátno, 64 x 76 cm, Moravská galerie v Brně

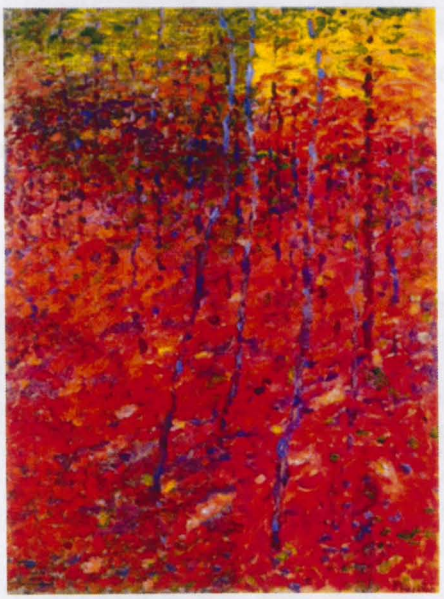
Obr. 12 Emil Filla, Vila v Bitýšce, (1906), olej, lepenka, 80 x 59 cm

Obr. 15 Emil Filla, Švadlena (U okna), (1907), olej, plátno, 81 x 65 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 13 Max Liebermann, Ševcovská dílna, 1881, olej na dřevě, 64 x 80 cm, Alte Nationalgalerie Berlin

Obr. 14 Otakar Kubín, Švec, školní práce, olej na plátně, 100 x 104,5 cm, Oblastní galerie výtvarného umění ve Zlíně

Obr. 16 Antonín Slavíček, Slunce v lese, (1898), olej, plátno, 90 x 115 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem



Obr. 17 Jindřich Prucha, Bukový les, (1909), olej, plátno, 47 x 31 cm, Národní galerie v Praze

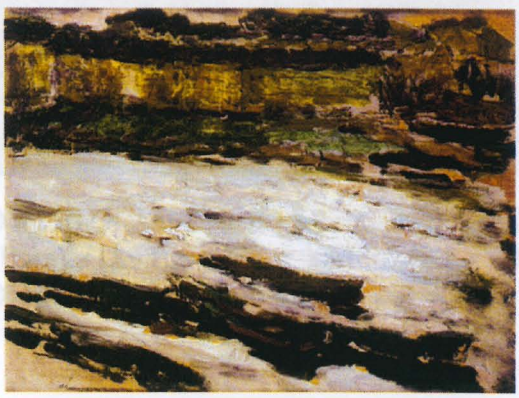
Obr. 18 Jindřich Prucha, Cesta v Parku, (1908), olej, karton, 32,5 x 26 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 19 Emil Filla, Partie z Lužánek, (1905), olej, plátno, 20 x 30 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 20 Willy Nowak, Krajina, (1905-1906), olej, lepenka, 20,5 x 30,5 cm, Oblastní galerie Liberec

Obr. 21 Václav Špála, Krajina, (1908), olej, lepenka, 19,7 x 29,3 cm, České muzeum výtvarných umění

Obr. 22 Jan Zrzavý, Vrby na louce, (1907), olej, lepenka, 28,5 x 26 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě



Obr. 24 Antonín Slavíček, Na Františku v Praze, (1905-1906), olej, dřevo, 27 x 35,8 cm, Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem

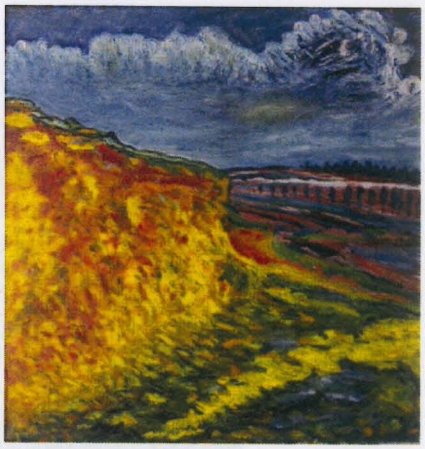
Obr. 23 Jan Zrzavý, Trojský přístav v zimě, (1907), olej, plátno, 20 x 30 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 25 Otakar Lebeda, Studie podzimní krajiny, (1898-1899), tempera, lepenka, 71,5 x 106 cm, Oblastní galerie v Liberci

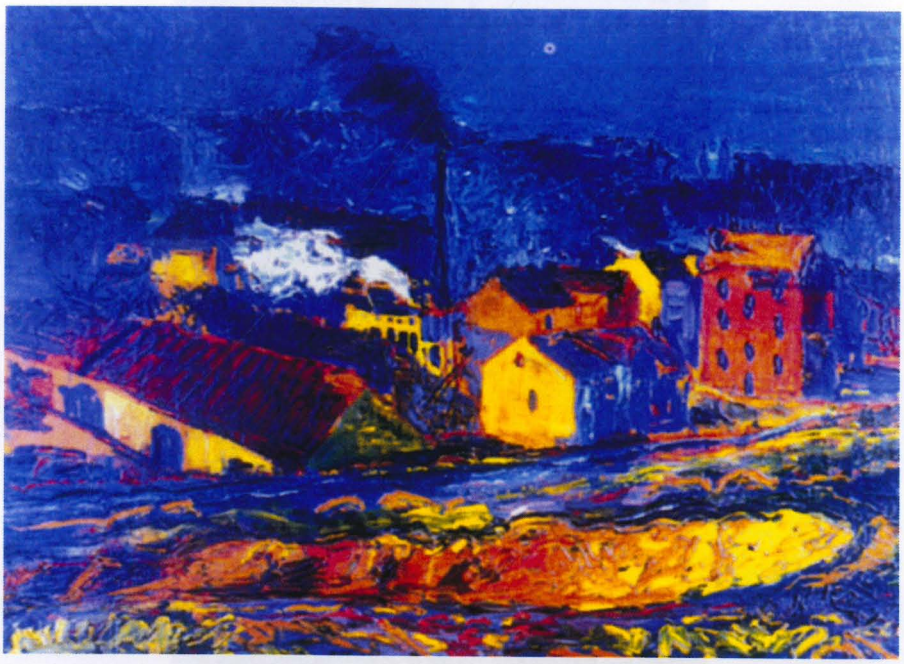
Obr. 26 Otakar Lebeda, Ohrada (Bechyňská obora), (1898), tempera, karton, 48,5 x 63 cm, Oblastní galerie v Liberci

Obr. 27 Jan Zrzavý, Dvůr na Kampě, (1907), olej, zlatý bronz, plátno, 30 x 29,6 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 28 Arthur Pittermann, Podzimní sad, (1908-1910), olej, papír, 48 x 64 cm, Oblastní galerie Liberec



Obr. 29 Bohumil Kubišta, Krajina se Stromořadím, (1908), olej, plátno, 62 x 60 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové



Obr. 30 Bohumil Kubišta, Periferie, (1908), olej, plátno, 65,5 x 84 cm, Oblastní galerie v Liberci

Obr. 31 Bohumil Kubišta, Nádraží, (1907), olej, plátno, 46 x 68 cm, Galerie umění Karlovy Vary

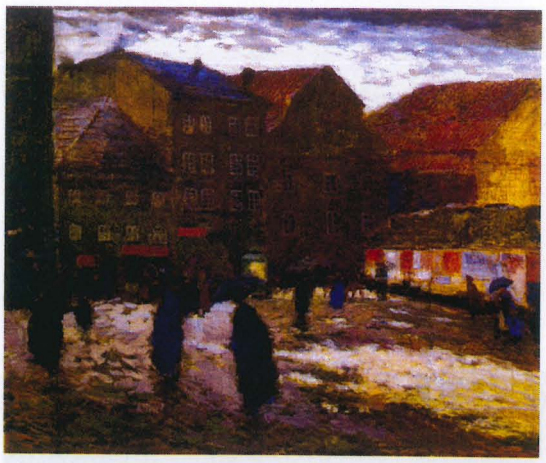
Obr. 33 Vincenc Beneš, Holešovice, (1906-1908), olej, plátno, 40 x 50 cm, Oblastní galerie v Liberci

Obr. 32 Antonín Slavíček, Praha od Ládví, 1908, tempera, plátno, 160 x 230 cm, Galerie hlavního města Prahy

Obr. 34 Antonín Slavíček, Studie k Pohřbu v Kameničkách, (1905), olej, dřevo, 26,5 x 35,5 cm, Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem

Obr. 35 Otakar Nejedlý, Černý průvod, (1905), olej, plátno (?), dílo nezvěstné

Obr. 36 Jindřich Prucha, Pohřeb, (1911), olej, lepenka, 52,5 x 72,5 cm, Národní galerie v Praze



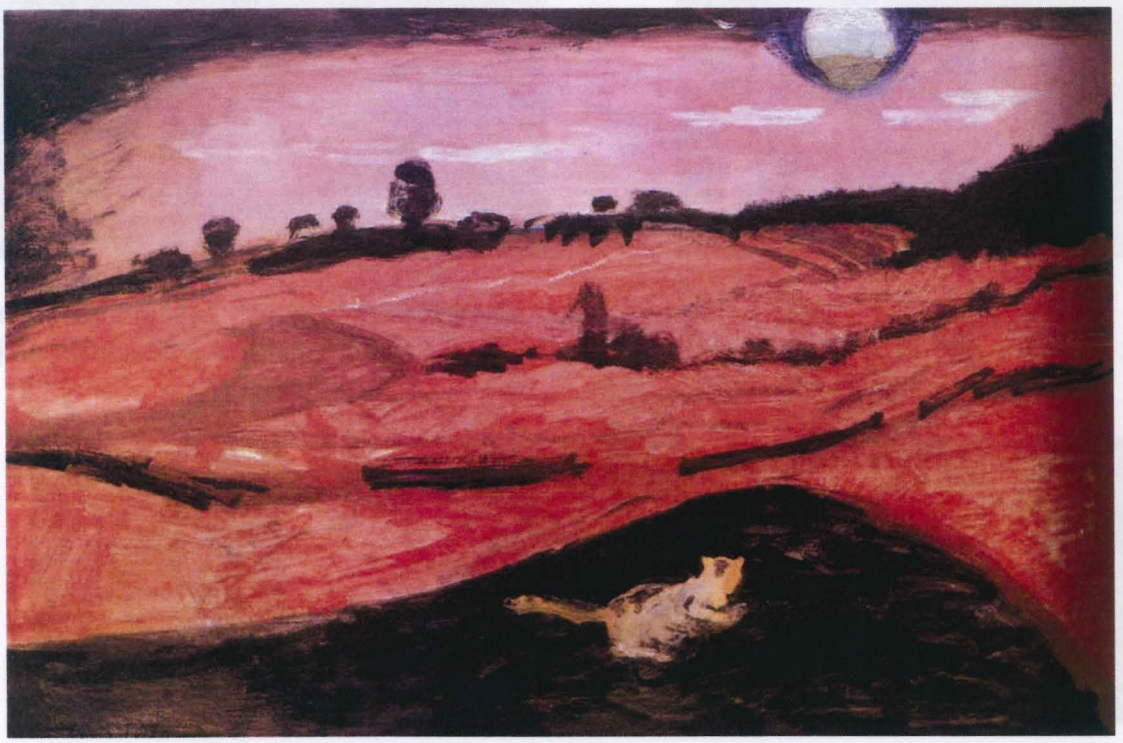
Obr. 37 Antonín Slavíček, Mariánské náměstí, 1906, olej, tempera, plátno, 109 x 131 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 38 Ladislav Šíma, Ulice, olej, plátno, 88 x 68,5 cm, České muzeum výtvarných umění

Obr. 39 Bohumil Kubišta, Ženy na náměstí, (1908), olej, plátno, 44 x 53 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 40 Bohumil Kubišta, Promenáda v Riegrových sadech, (1908), olej, plátno, 126,5 x 163,5 cm, Západočeská galerie v Plzni

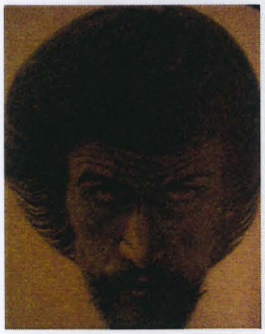
Obr. 41 Antonín Procházka, Ulice, (1907), olej, karton, 48 x 70 cm, soukromá sbírka



Obr. 42 Emil Filla, Milostná noc, (1908), olej, plátno, 73 x 110 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 44 Jan Preisler, Autoportrét s cigaretou, olej na plátně, 50 x 45 cm, Antikva Nova Kodl

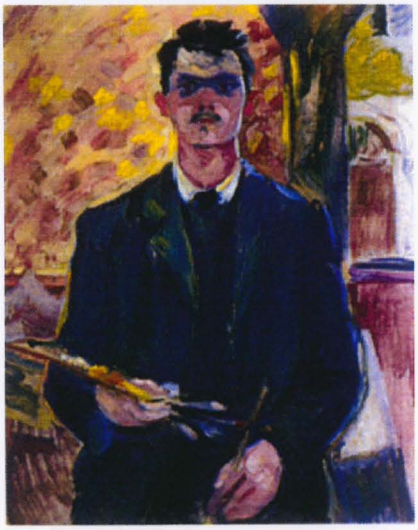
Obr. 45 Emil Filla, Autoportrét s cigaretou, (1908), olej, papír, 66 x 50 cm, Národní galerie v Praze



Obr. 43 Karel Hlaváček, Můj Kristus, 1897, kresba tužkou, 24,2 x 21,2 cm, Památník národního písemnictví

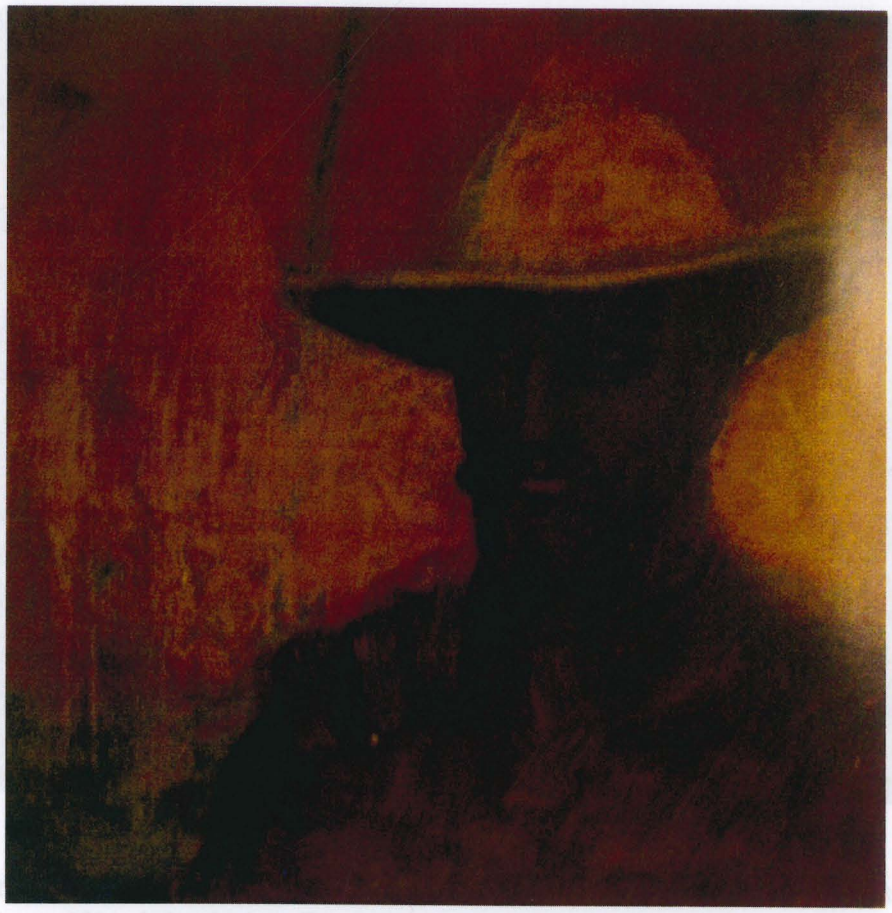
Obr. 46 Bohumil Kubišta, Modrý autoportrét, (1909), olej, plátno, 51,5 x 43 cm, Západočeská galerie v Plzni

Obr. 47 Antonín Procházka, Autoportrét, (kol. 1906), olej, plátno, 30 x 30 cm, Moravská galerie v Brně



Obr. 48 Václav Špála, Vlastní podobizna s paletou, (1908), olej, plátno, 83 x 72 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 49 Jindřich Prucha, Vlastní podobizna v zimním šatě, (1910-1911), olej, plátno, 103 x 86,5 cm, Národní galerie v Praze

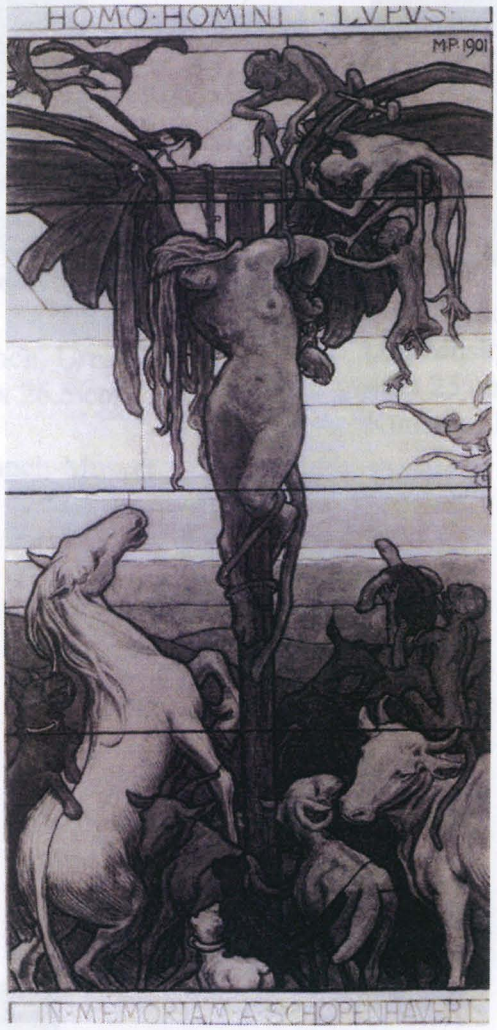


Obr. 50 Jan Zrzavý, Podobizna Dimitrije Mirčeva, (1909), olej, plátno, 39 x 39 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 51 Antonín Procházka, Vyhnání kupců z chrámu, (1909), olej, plátno, 83 x 115 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 52 František Kobliha, Messalina, (po 1910), akvarel, běloba, uhel, papír, 44 x 36,2 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 53 Jan Konůpek, Salome, (1910), suchá jehla, 44,8 x 35 cm, soukromá sbírka



Obr. 54 Maxmilián Pirner: Homo homini lupus, 1901, akvarel, 96 x 47,4 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 55 Edvard Munch, Urna, 1896, litografie, 46 x 26,5 cm, Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Munch-Museet Oslo

Obr. 57 Edvard Munch, Mužská hlava pod ženským poprsím, 1898, dřevořez, 40 x 25 cm. Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Munch-Museet, Oslo

Obr. 56 Edvard Munch, V mužském mozku, 1897, dřevořez, 37,3 x 56,9 cm, Oslo Kommunes Kunstsamlinger,

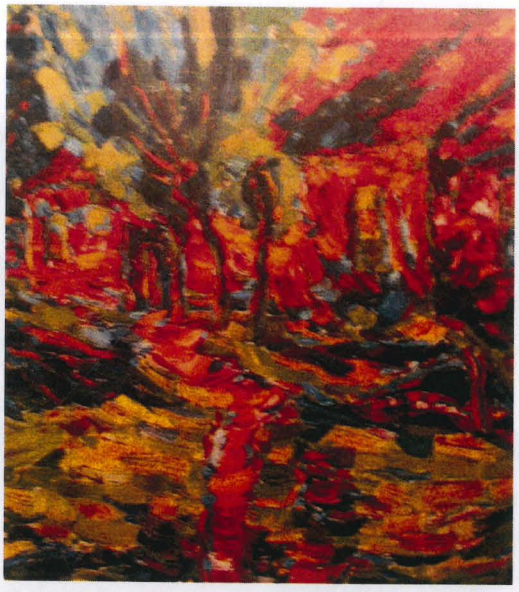
Obr. 58 Ladislav Šaloun, Maskaron, 1910, nezachováno

Obr. 59 Johann Jacob Seib, Arthur Schopenhauer, 1852, daguerreotypie, 10,5 x 7,9 cm, Schopenhauer-Archiv, Frankfurt nad Mohanem

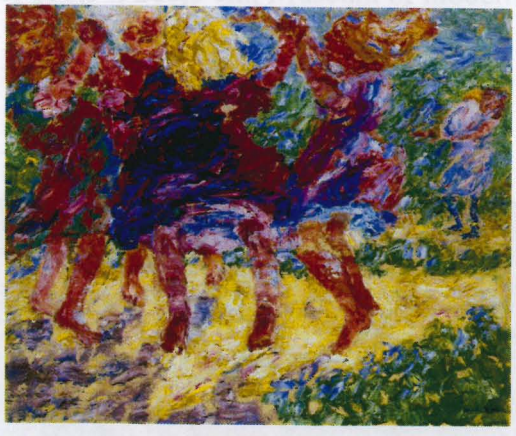
Obr. 60 Bohumil Kubišta, Továrna (Nádraží), (1909), olej, plátno, 68 x 76 cm, soukromá sbírka

Obr. 61 Vincenc Beneš, Krajina z Michle, (1908), olej, plátno, 53,5 x 69,5 cm, Moravská galerie v Brně

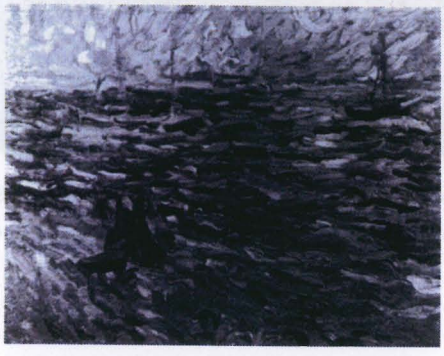
Obr. 62 Otakar Kubín, Pont Neuf, (1910-1911), olej, plátno, 66 x 85 cm, soukromá sbírka



Obr. 63 Karl Schmidt-Rottluff, Vesnický dům s vrbami, 1907, olej na plátně, 85 x 75 cm, Neue Nationalgalerie Berlin



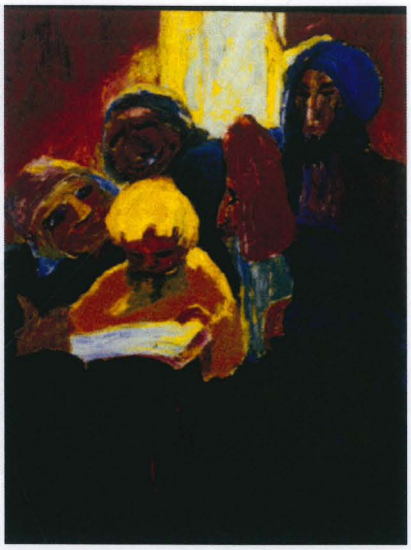
Obr. 64 Emil Nolde, Divoce tancující děti, 1909, olej, na plátně, 73 x 88 cm, Kunsthalle Kiel



Max Pechstein, Říční krajina, 1907, olej, plátno, 53 x 68 cm, Museum Folkwang Essen

Obr. 66 Ernst Ludwig Kirchner, Ulice, 1908, olej, na plátně, 150,5 x 200,5 cm, Museum of modern Art, New York

Obr. 67 Edvard Munch, Večer na ulici Karla Johanna, 1892, olej na plátně, 84,5 x 121 cm, Sbírka Rasmuse Meyera



Obr. 68 Emil Nolde, Dvanáctiletý Ježíš v chrámě, 1911, olej, plátno, 100 x 86 cm, Nolde-Stiftung Seebul (vlastní všechny části polyptychu)

Obr. 69 Max Liebermann, Dvanáctiletý Ježíš v chrámě, 1879, olej, na plátně, Kunsthalle, Hamburg

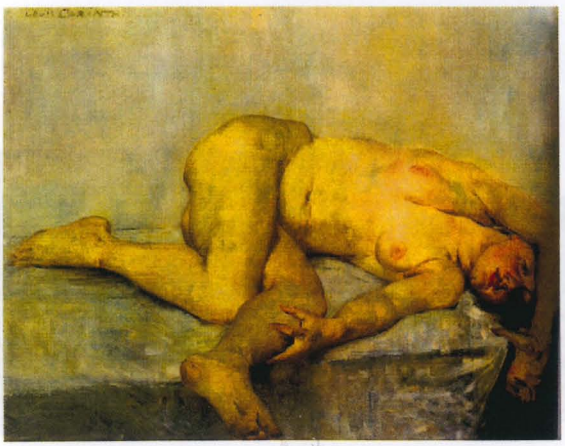
Obr. 70 Max Pechstein, Autoportrét se smrtí, 1920, olej na plátně, 80 x 70 cm, soukromá sbírka

Obr. 71 Lovis Corinth, Autoportrét s kostrou, 1896, olej na plátně, 66 x 86 cm, Städtische Kunstsammlungen, München

Obr. 72 Gustav Klimt, Polibek, 1908, olej na plátně,189,9 x 180 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien

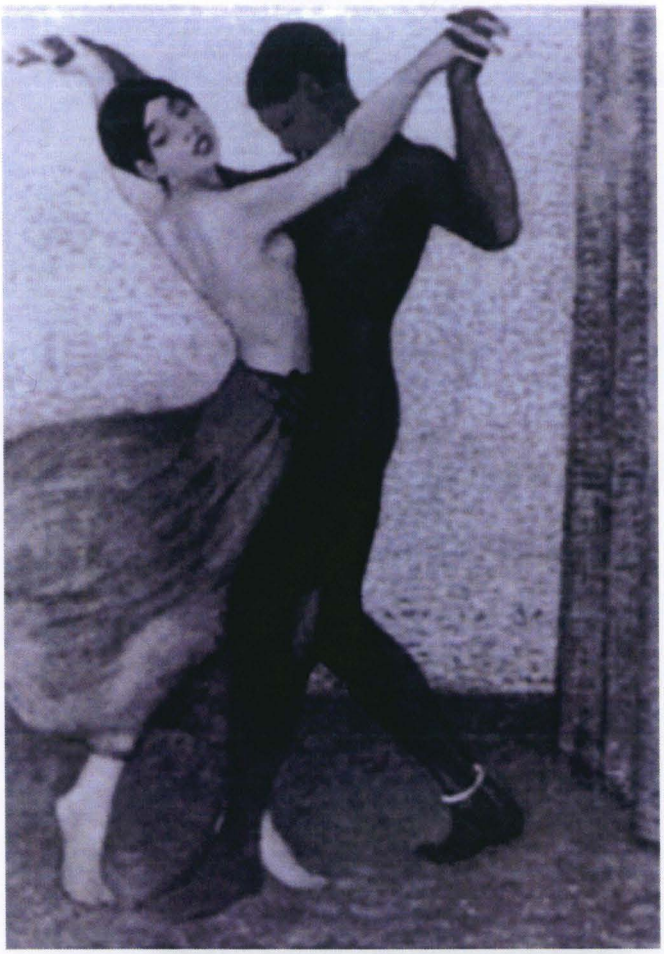
Obr. 73 Egon Schiele, Kardinál a jeptiška, 1912, olej na plátně, 69,8 x 81,1 cm, soukromá sbírka

Obr. 74 Max Beckmann, Výjev ze zkázy Messiny, 1909, olej na plátně, 253,5 x 262 cm, Saint Louis Art Museum



Obr. 75 Lovis Corinth, Ležící ženský akt, 1907, olej na plátně, 96 x 120 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien

Obr. 76 Lovis Corinth, Autoportrét se sklenicí, 1907, olej na plátně, 120 x 100 cm, Národní galerie v Praze



Obr. 77 Otto Mueller, Tančící pár, (kol. 1903), pastel, papír, nezvěstné

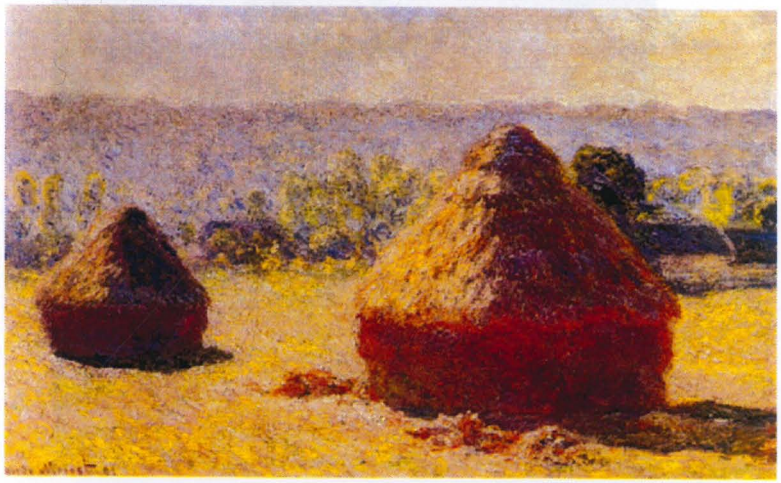
Obr. 78 Franz von Stuck, Tanec, 1894, olej na plátně, 60 x 88 cm, soukromá sbírka

Obr. 79 Ludwig von Hofmann, Plamenný tanec, 1884, olej, na plátně, 36,5 x 98,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig

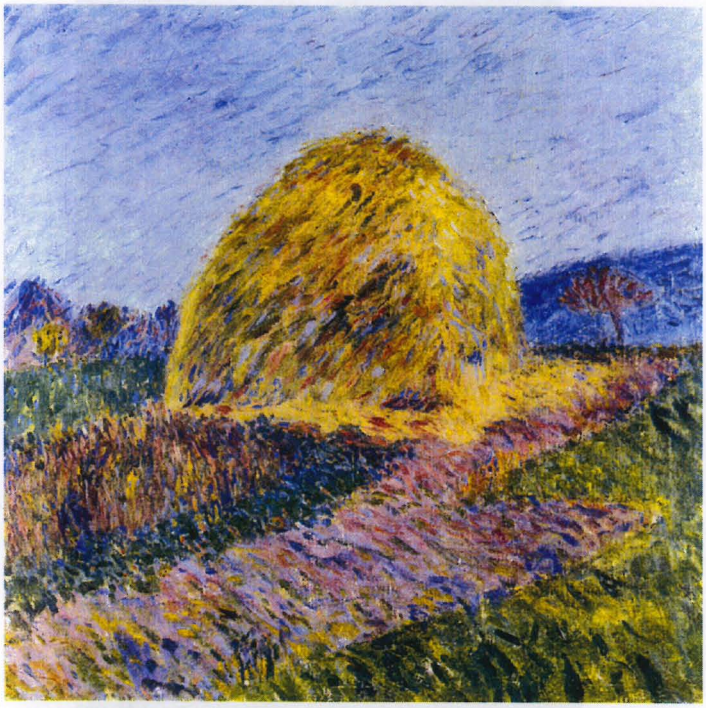
Obr. 80 Lovis Corinth, Pohled z okna ateliéru, 1891, olej na lepence, 64,5 x 50 cm, Neue Galerie der Stadt Linz

Obr. 81 Georg Kars, Glockengiesgerwall v Hamburku, 1906, olej na plátně, 65 x 75 cm, Oblastní galerie v Liberci

Obr. 82 Max Horb, Mnichovské náměstí, 1907, olej na plátně, 58 x 73 cm, Národní galerie v Praze



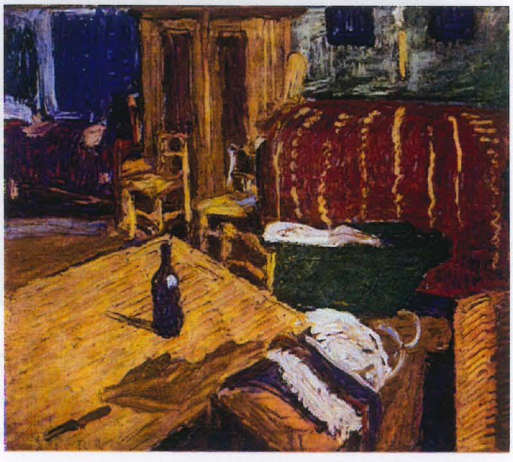
Obr. 83 Claude Monet, Kupka sena – konec léta – ráno, 1891, 65,4 x 92,3 cm, Musée de Louvre, Galerie du Jeu de Paume, Paris



Obr. 84 Otakar Kubín, Stoh slámy, (1903), olej, plátno, 74 x 73 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 85 Otakar Kubín, Žně, (1909-1910), olej, plátno, 69 x 83 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 86 Otakar Kubín, Dobývání písku, 1905-1906), olej, lepenka, 72 x 74 cm, soukromá sbírka



Obr. 87 Bohumil Kubišta, Interiér, 1908, olej, plátno, 46 x 59 cm, Národní galerie v Praze

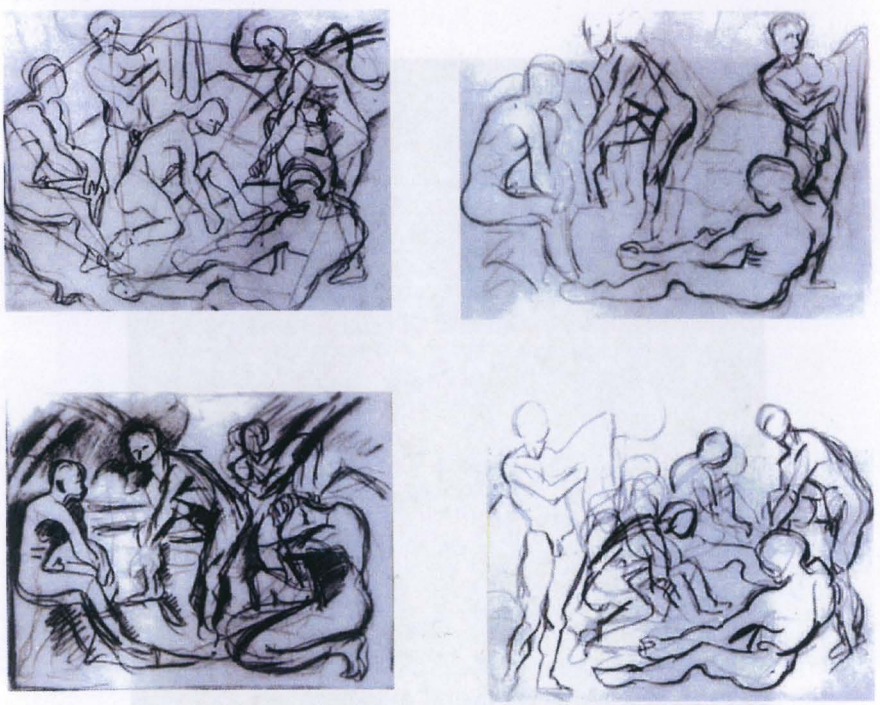
Obr. 88 Josef Váchal, Zázrak v Katedrále, 1909, barevná akvatinta s leptem, 26,7 x 19 cm, Památník národního písemnictví, Praha

Obr. 89 František Bílek, Úžas, 1907, kresba uhlem, 65 x 50,2 cm, Galerie hlavního města Prahy

Obr. 90 Josef Váchal, Pláň astrální – Spiritistická sedánka, 1906, tuš a akvarel, 35,7 x 52 cm, Památník národního písemnictví, Praha

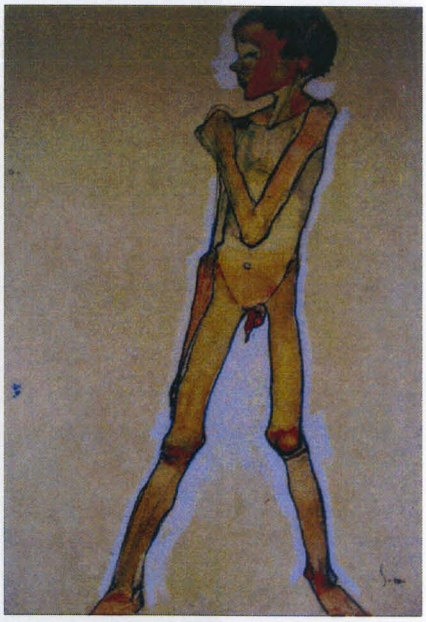
Obr. 91 Oskar Kokoschka, Pieta, Plakát pro letní divadlo mezinárodní umělecké přehlídky, 1909, Historisches Museum Wien

Obr. 92 Bohumil Kubišta, Koupání mužů, 1911, olej, plátno, 138 x 164,5 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou

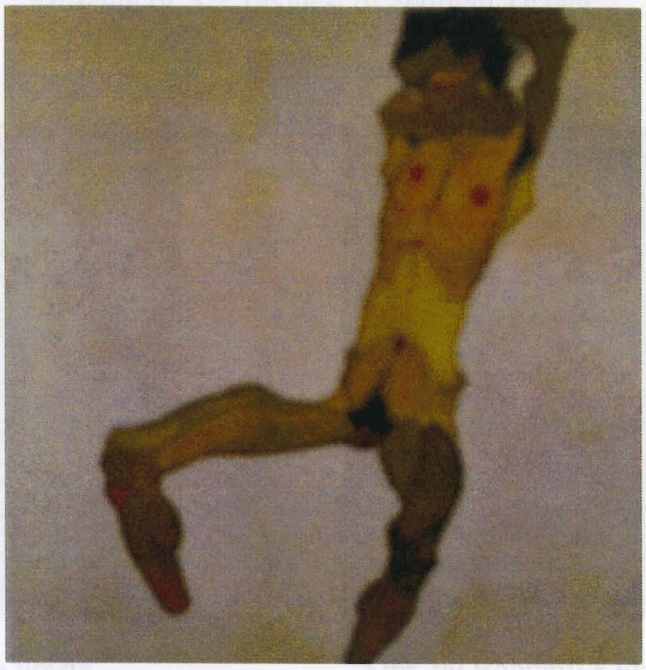


Obr. 93 Bohumil Kubišta, Studijní kresby k obraz Koupání mužů (I. – IV.), (1911), tužka papír, 24 x 31,5 cm, soukromá sbírka

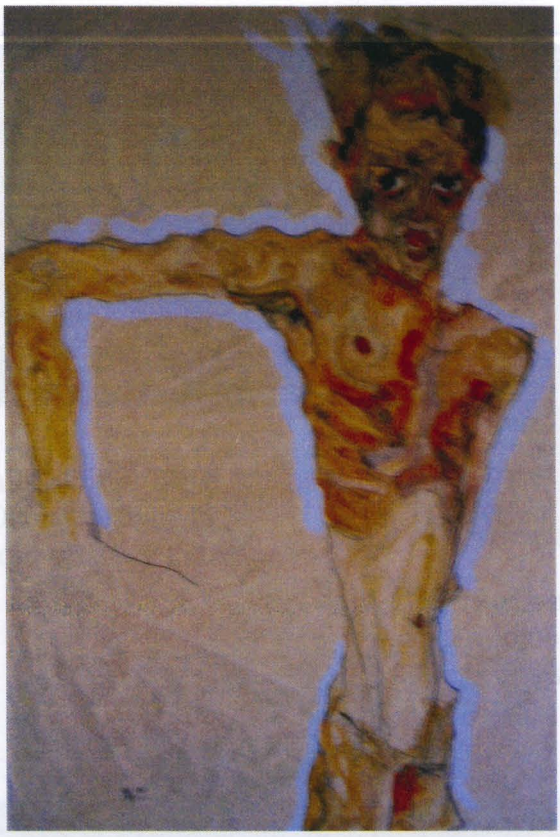
Obr. 94 Egon Schiele, Dívčí akt se zkříženými pažemi, 1910, černá křída, štětec, akvarel, hnědý papír, 44,8 x 27,8 cm, Albertina, Wien



Obr. 95 Egon Schiele, Stojící akt chlapce, 1910, křída, akvarel, papír, 44,8 x 22,9 cm, Szépmüvészeti Múzeum, Budapest



Obr. 96 Egon Schiele, Sedící mužský akt (autoportrét), 1910, olej, plátno, 152,5 x 150 cm, Leopold Museum, Wien



Obr. 97 Egon Schiele, Autoportrét, 1911, tužka, akvarel, kvaš, papír, 51,4 x 34,9 cm, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Scofield Thayer

Obr. 98 Bohumil Kubišta, Autoportrét se zeleným pozadím, 1908, olej, lepenka, 71 x 58 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové

Obr. 99 Bohumil Kubišta, Vlastní podobizna s modrým pozadím, (1908), olej, plátno, 58 x 58 cm, Západočeská galerie Plzeň

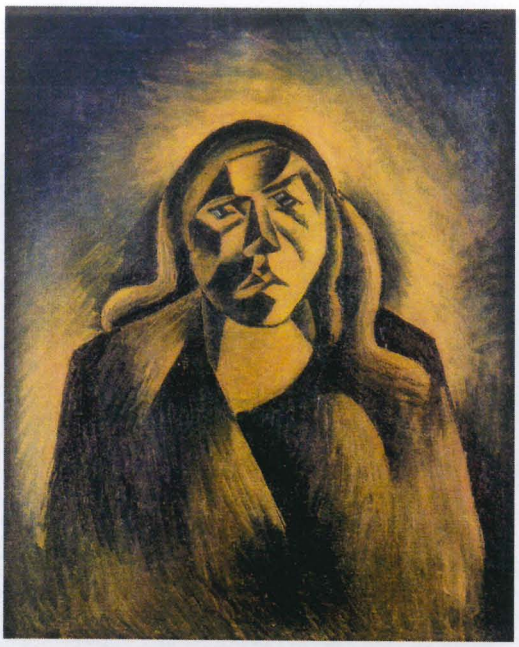
Obr. 100 Bohumil Kubišta, Zátiší s nálevkou, 1910, olej, plátno, 46,3 x 55,2 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 101 Bohumil Kubišta, Kuchyňské zátiší s homolí cukru, 1910, olej, plátno, 98 x 73 cm, soukromý majitel

Obr. 102 Bohumil Kubišta, Lom v Bráníku, (1910-1911), olej, plátno, 86,5 x 101 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 103 Bohumil Kubišta, Jaro (Koupání žen), 1911, olej, plátno, 127,5 x 160 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 104 Bohumil Kubišta, Paridův soud, (1911), olej, plátno, 135 x 223 cm, Západočeská galerie v Plzni



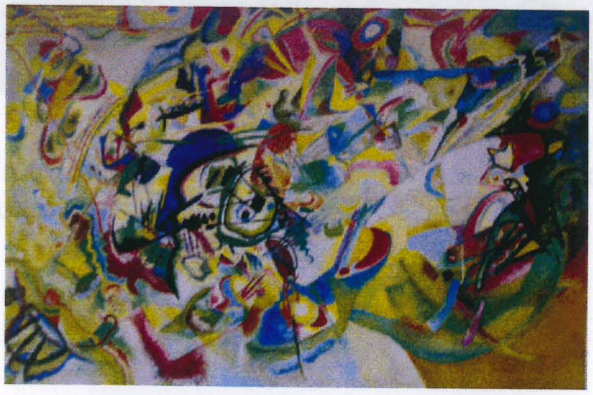
Obr. 105 Bohumil Kubišta, Epileptická žena, 1911, olej, plátno, 77 x 67 cm, Moravská galerie v Brně

Obr. 106 Bohumil Kubišta, Podobizna Jana Zrzavého, (1912), olej, plátno, 96 x 79 cm, Muzeum umění Olomouc

Obr. 107 Bohumil Kubišta, Svatý Šebestián, 1912, olej, plátno, 98 x 74,5 cm, Národní galerie v Praze

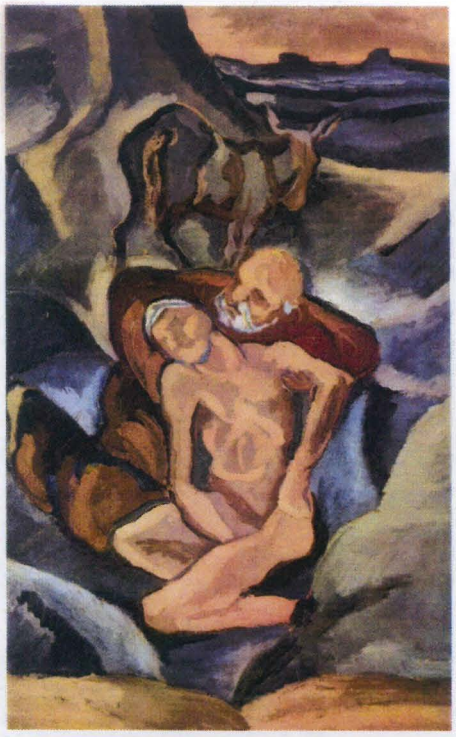
Obr. 108 Vasilij Kandinskij, Imprese III (Koncert), 3. ledna 1911, olej, plátno, 78,5 x 100,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Obr. 109 Vasilij Kandinskij, Improvizace XVIII, 2. března 1911, olej, uhel, plátno, 41,5 x 121 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Obr. 110 Vasilij Kandinskij, Kompozice VII, 25.-28. listopadu 1913, olej, tempera, plátno, 200 x 300 cm, Treťjakovská galerie, Moskva

Obr. 111 Franz Marc, Věž modrých koní, 1913, olej, plátno, dříve Nationalgalerie, Berlin, po 2. sv. válce ztraceno



Obr. 112 Emil Filla, Milosrdný Samaritán, (1910), olej, plátno, 96,5 x 59,5 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 113 Emil Filla, Salome I, (1911), olej, plátno, 137 x 82 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové

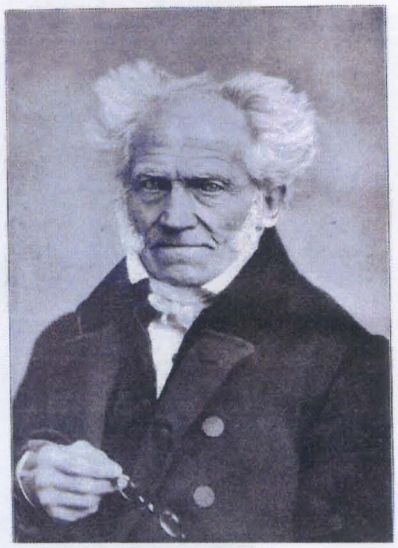
Obr. 114 Antonín Procházka, Prométheus, 1911, olej, plátno, 110 x 88 cm, Moravská galerie v Brně

Obr. 115 Vincenc Beneš, Hagar a Izmael (Vypuzení Hagar), (1910), olej, plátno, 172 x 71 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 116 Vincenc Beneš, Zuzana v lázni, (1911), olej, plátno, 137,5 x 84,5 cm, Národní galerie v Praze

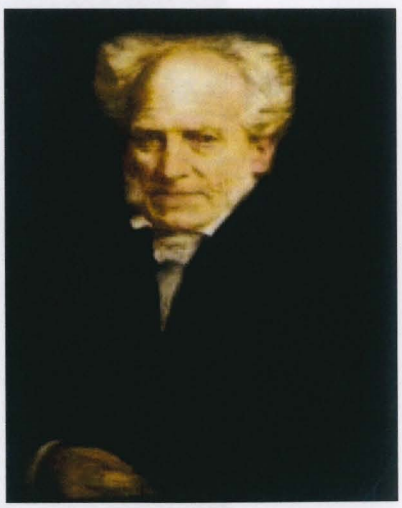
Obr. 117 Otto Gutfreund, Úzkost, (1911), sádra, v. 148 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 118 Bohumil Kubišta, Podobizna Arthura Schopenhauera, (1908), olej, plátno, 91,5 x 71,5 cm, Moravská galerie v Brně



Obr. 119 Johannes Schäfer, Fotografie Arthura Schopenhauera, (1859), 27,5 x 21 cm, Schopenhauer-Archiv, Frankfurt am Main

Obr. 120 Johannes Schäfer, Fotografie Arthura Schopenhauera II, (1859), 27,5 x 21 cm, Schopenhauer-Archiv, Frankfurt am Main



Obr. 121 Franz von Lenbach, Portrét Arthura Schopenhauera, 1874, olej, plátno, 66 x 48 cm, Schopenhauer-Archiv, Frankfurt am Main

Obr. 122 Oskar Kokoschka, Portrét architekta Adolfa Loose, 1909, olej na plátně, 74 x 91 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin

Obr. 123 Egon Schiele, Podobizna Eduarda Kosmacka, 1910, olej, plátno, 100 x 100 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien

Obr. 124 Oskar Kokoschka, Ukřižování, (1911), olej, plátno, Sammlung H. C. Bechtler, Zürich

Obr. 126 Vasilij Kandinskij, Rytina II, (1912-1914), suchá jehla, 38 x 27,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Obr. 125 Vasilij Kandinskij, Poslední večeře, (1908-1909), akvarel, tuš, tužka, papír, 9,8 x 14 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Obr. 127 Oskar Kokoschka, Narození Krista, 1910, suchá jehla, Kunstmuseum Bern

Obr. 128 Egon Schiele, Milenecký pár, (1914-1915), tužka, akvarel, papír, 47,4 x 30,5 cm, Leopold Museum Wien

Obr. 129 Oskar Kokoschka, Milenecký pár (Autoportrét s Almou Mahlerovou), (1913), olej, plátno, 163 x 97,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston

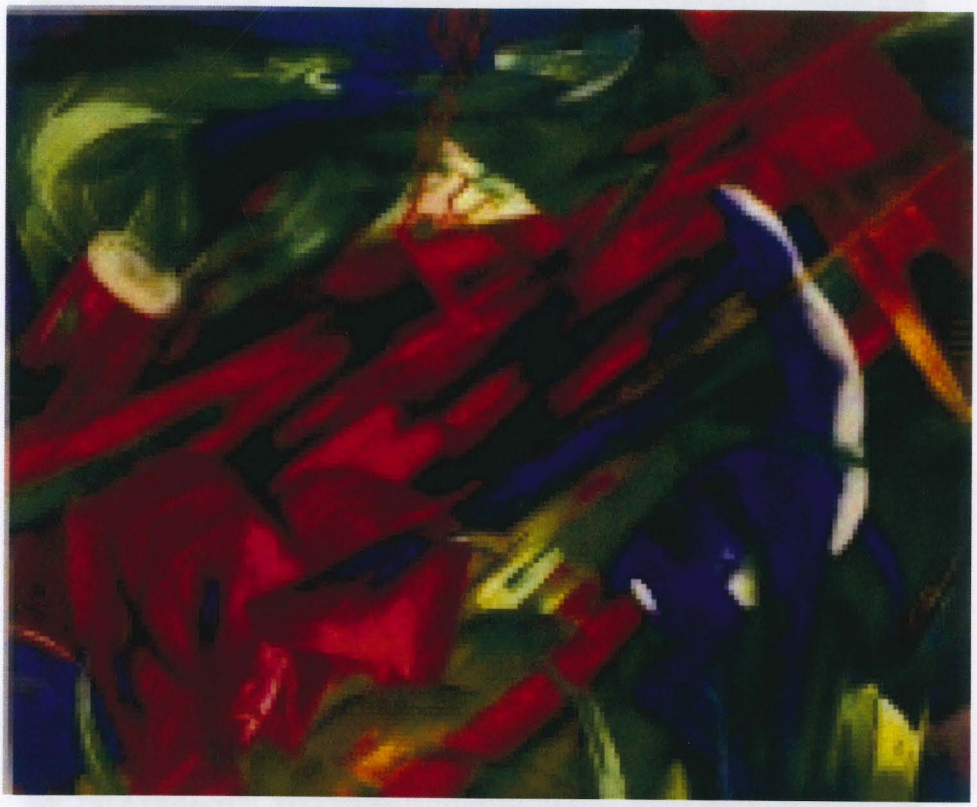
Obr. 130 Bohumil Kubišta, Dvojník (Dvojportrét), 1911, olej, plátno, 79 x 66,5 cm, soukromá sbírka

Obr. 132 Egon Schiele, Sebevizionář, 1911, olej, plátno, 80,5 x 80 cm, Leopold Museum Wien

Obr. 131 Egon Schiele, Sebevizionáři I, 1910, dílo nezvěstné

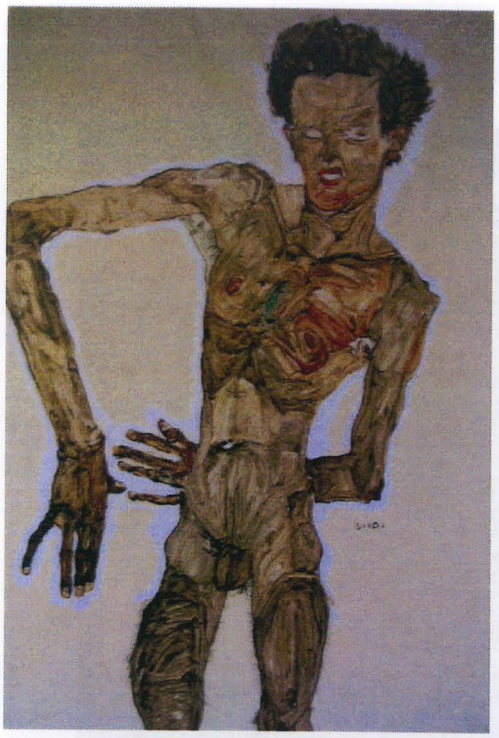
Obr. 133 Emil Filla, Utěšitel, 1911, olej, plátno, 103 x 63 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 134 Emil Filla, Spáči v III. třídě, 1910, olej, plátno, 95 x 110 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové



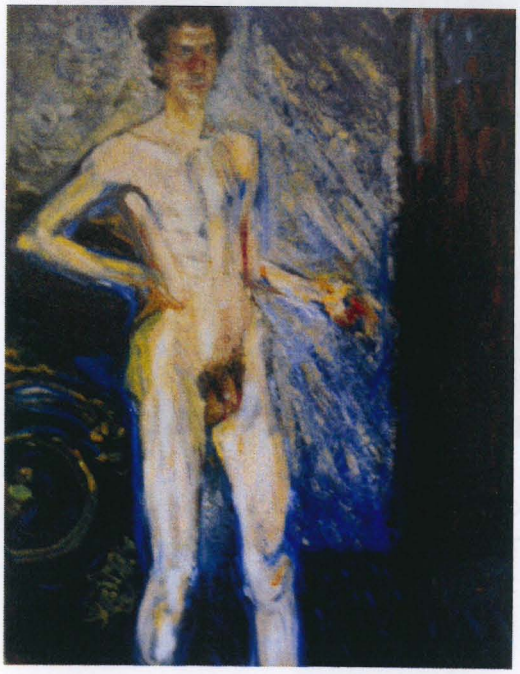
Obr. 135 Franz Marc, Osudy zvířat, 1913, olej, plátno, 195 x 263,5 cm, Kunsthalle Basel

Obr. 136 Max Beckmann, Zmrtvýchvstání, 1909, olej, plátno, 395 x 250 cm, Staatsgalerie Stuttgart



Obr. 137 Egon Schiele, Vlastní podobizna s grimasou, 1910, tužka, uhel, pero, balící papír, 55,8 x 36,7 cm, Albertina Wien

Obr. 138 Oskar Kokoschka, Plakát pro Der Sturm (Autoportrét), 1910, Kupferstichkabinett, Berlin



Obr. 139 Richard Gerstl, Autoportrét, 1908, olej, plátno, 139,3 x 100 cm, Leopold Museum Wien

Obr. 140 Arnold Schoenberg, Rudý pohled, 1910, olej, karton, 32 x 25 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Obr. 141 Jan Zrzavý, Vlastní podobizna I, 1908, tempera, karton, 37,5 x 28 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 144 Egon Schiele, Pravda bude odhalena, 1913, tužka, akvarel, kvaš, 48,3 x 32 cm, soukromá sbírka

Obr. 143 Egon Schiele, Vlastní podobizna jako asketa, 1913, tužka, kvaš, 46,5 x 32 cm, soukromá sbírka

Obr. 142 Egon Schiele, Autoportrét jako svatý Šebestián, 1914, plakát, Wien Museum

Obr. 145 Otto Dix, Vrah z vilnosti, 1920, suchá jehla, papír, 30 x 25,7 cm, Kupferstichkabinett, Berlin

Obr. 147 Georg Grosz, Kráso, tebe ocením!, 1919, akvarel, tuš, papír, 42 x 30,2 cm, Galerie Nierendorf, Berlin

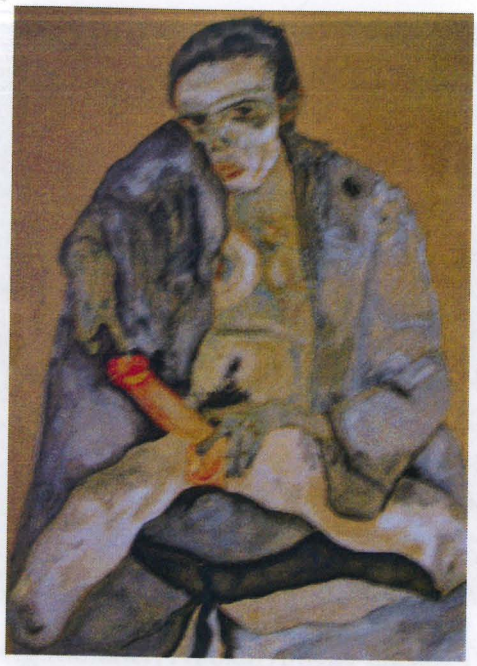
Obr. 146 Max Beckmann, Noc, (1918-1919), olej, plátno, 133 x 154 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Obr. 148 Max Pechstein, Ležící pár, 1909, olej, plátno, 68 x 78 cm, Brücke-Museum Berlin

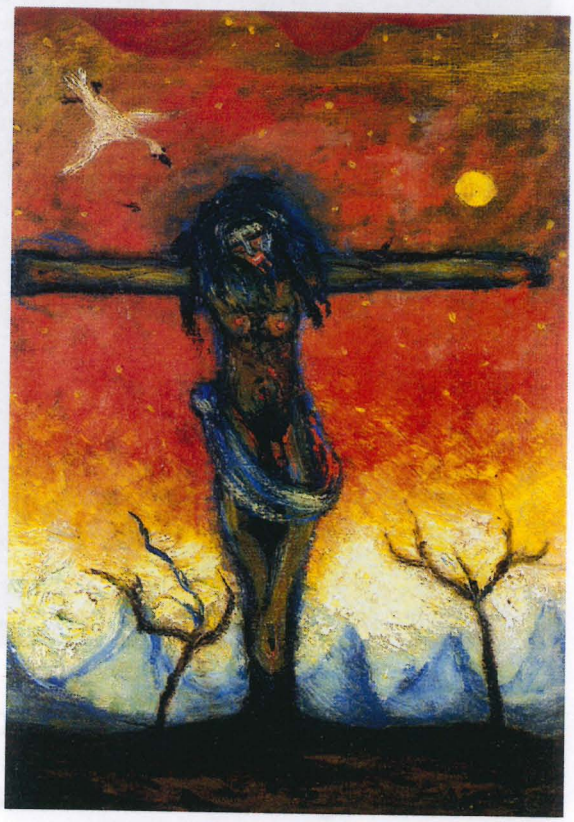
Obr. 150 Ernst Ludwig Kirchner, Koupající se v Moritzburgu, 1909, olej, plátno, dílo nezvěstné

Obr. 151 Emil Nolde, Tanec okolo zlatého telete, 1910, 88 x 105,5 cm, Staatsgalerie, München

Obr. 149 Max Pechstein, V přírodě (Koupající se v Moritzburgu), 1910, olej, plátno, 70 x 79,5 cm, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg

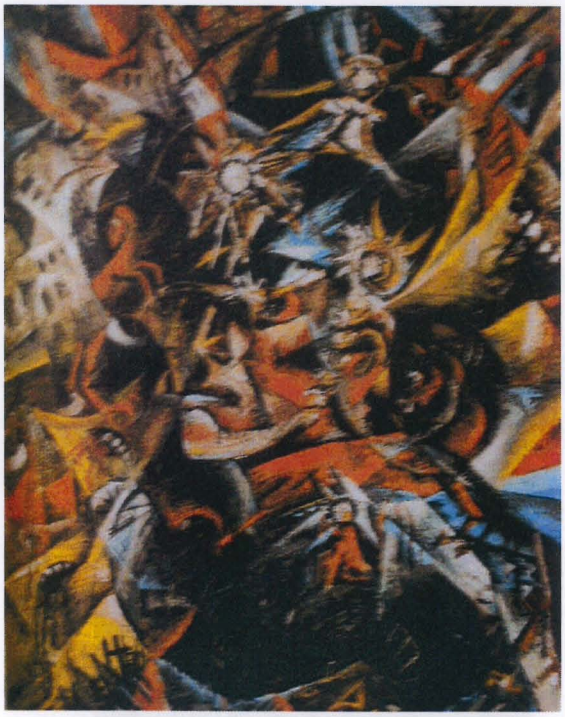


Obr. 152 Egon Schiele, Eros, (1911), černá křída, kvaš, akvarel, 55,9 x 45,7 cm, soukromá sbírka



Obr. 153 Jan Zrzavý, Antikrist, 1909 (1908), olej, plátno, 36 x 26 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 154 Ludwig Meidner, Apokalyptické město, 1913, olej, plátno, 79 x 119, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte



Obr. 155 Otto Dix, Autoportrét jako Mars, 1915, olej, plátno, 81 x 66 cm, Freital, Städtische Kunstsammlung

Obr. 156 Bohumil Kubišta, Pobřežní děla v boji s loďstvem, (1912), olej, plátno, 37 x 49,5 cm, Národní galerie v Praze

Obr. 157 Bohumil Kubišta, Nálet na Pulu, (1915), olej, plátno, 54 x 33,5 cm, Západočeská galerie v Plzni

Obr. 158 Bohumil Kubišta, Trojportrét, 1907, olej, lepenka, 86 x 108 cm, Národní galerie v Praze