

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tereza Náprstková

Worpswedští a Praha

Worpswede and Prague

Praha 2023

Vedoucí práce:

prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

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

V Praze 15. 07. 2023

Tereza Náprstková

Abstrakt

Bakalářská práce se bude zabývat uměleckou kolonií Worpswede a jejím vlivem na pražskou uměleckou tvorbu počátku 20. století. Výstava worpswedských krajinářů, kterou uspořádal SVU Mánes roku 1903, měla mít zásadní vliv na mladou generaci českých krajinářů. Pro komparaci s českou dobovou tvorbou je potřeba vystihnout hlavní představitele kolonie a zkoumat jejich konkrétní díla. Hlavní důraz je proto kladen na představení jednotlivých členů a popis jejich charakterů a stylů. Dále se bude práce zabývat fenoménem uměleckých kolonií, který zasáhl v 19. století a na počátku 20. století celou řadu evropských států. V práci bude mít zásadní místo průzkum příslušné dobové české literatury i archivů. Tento průzkum má ukázat dosud nepublikované poznatky na téma Worpswedští a Praha.

Klíčová slova

Worpswede, umělecké kolonie, krajinomalba

Abstract

This bachelor's thesis deals with the Worpswede artists colony and its influence on Prague art of the early 20th century. The exhibition of Worpswede landscape painters in 1903 which was organized by SVU Manes had a major impact on the young generation of Czech landscape painters. In order to form a comparison with the Czech contemporary work it is necessary to capture the main representatives of the colony and examine their works. Therefore it is important to introduce the individual members and to describe their character and artistic style. In this work I also deal with the phenomenon of art colonies which affected a number of European countries in the 19th century and early 20th century. The research of contemporary Czech literature and archives will be highlighted in this project. The survey is supposed to show unpublished findings on the topic of Worpswede and Prague.

Keywords

Worpswede, art colonies, landscape painting

OBSAH

1	Úvod	6
2	Worpswedští	8
2.1	Zakládající členové	11
2.1.1	Fritz Mackensen.....	11
2.1.2	Otto Modersohn	13
2.1.3	Hans am Ende	15
2.1.4	Fritz Overbeck.....	16
2.1.5	Heinrich Vogeler	17
2.1.6	Carl Vinnen	18
2.2	Fenomén malířských kolonií	19
3	Praha	21
3.1	Výstava worpswedských krajinářů v Praze	22
3.2	Vliv worpswedských na české umělce	25
3.2.1	Jan Preisler.....	26
3.2.2	Vojtěch Preissig	28
3.2.3	Antonín Slavíček	28
3.2.4	Antonín Hudeček	31
3.2.5	Alois Kalvoda.....	33
3.2.6	Ferdinand Engelmüller.....	35
3.2.7	Otakar Nejedlý.....	36
3.2.8	Bohuslav Dvořák.....	37
3.2.9	Ota Bubeníček	37
4	Závěr	38
5	Seznam použité literatury	40
6	Přílohy.....	43
6.1	Seznam vyobrazení	43
6.2	Obrazová příloha.....	46

1 ÚVOD

Výtvarné umění 19. století pociťovalo silnou náklonnost k přírodě. Tato náklonnost se nejvíce projevovala tím, jak se postupně stále více prosazovaly obrazy krajin. Krajinomalba si své místo mezi malířskými žánry vybojovala již počátkem 19. století, a především romantismus jí získal nové obdivovatele. V té době se jednalo o idylickou krajinomalbu vyjadřující harmonii krásné přírody či zdůrazňující rozdíl mezi věčnou přírodou a pomíjivým lidským životem. Přestože v době romantismu malíři již skicovali v přírodě, celkově směřovali ke komponovanému obrazu. Nejvýraznějším krajinářem romantismu byl německý malíř Caspar David Friedrich, jenž ve svých obrazech užíval v popředí figurálních motivů, které kontrastovaly s panoramatickým záběrem za nimi. Ve svém dalším vývoji, který podnítil především anglický malíř John Constable, krajinomalba přestávala zachycovat pouze výjimečné úkazy a začala zobrazovat také všednější a obvyklejší náměty. Pro další vývoj krajinomalby se stala rozhodující skupina malířů, která se začala setkávat ve vesničce Barbizon. Tito malíři se zálibou malovali lesní zákoutí se snahou vystihnout charakter domácí krajiny, základem se jim stal jejich citový vztah ke krajině. Přestože malovali především malebné motivy, měli snahu o vystižení prostoru a charakteru konkrétní krajiny. Lyrická forma krajinomalby, která vznikla pod vlivem barbizonských, se postupně rozšířila po celé Evropě, stala se modelem nových hodnot a příkladem k napodobování. Umělce na jejich krajinomalbě lákal její smysl pro detail a vizuální věrnost, ale i důvěrný vztah ke konkrétním věcem. Zvláště středoevropští a severští krajináři začali napojovat tuto novou smyslovost a realistický zřetel na původní romantický základ.¹

Rostoucí popularita barbizonské školy a malby v plenéru podnítila zakládání uměleckých kolonií po celé Evropě. Worpswede nepochybně představuje jednu z nejslavnějších kolonií tohoto typu v Německu. Krajina okolo vesničky Worpswede podněcovala členy kolonie svou plošností, které byla podřízena barevnost i střídám věcnost. Odkaz Barbizonu snad nejzřetelněji pokračoval v Overbeckově dramatickém pojetí krajiny, které je stejně dobře patrné v jeho obrazech i grafikách. Fritz Mackensen na barbizonské mistry navázal zachycováním vesničanů, které zobrazoval při těžké práci

¹ WITTLICH 1987, s. 25–29.

i odpočinku.² Vedle Heinricha Vogelera se nejvýznamnějším členem kolonie stal Otto Modersohn, jehož krajiny se vyznačují dojemem klidu a intimity. V Modersohnově niterné koncepci krajinomalby šlo o citlivé setkávání krajiny s malířovým vcítěním.

Pro vývoj českého umění byla nejdůležitější situace v sousedním Německu. Tvorba worpswedských se do širšího povědomí české umělecké společnosti dostala díky výstavě, kterou roku 1903 uspořádal spolek Mánes. Jejich tvorba zaujala české krajináře a vedla je k citovému přístupu. Čeští malíři se, stejně jako Worpswedští, snažili v přírodě najít její podstatu. Vliv severoněmeckých krajinářů je vedl ke stylizaci tvaru i barvy a úniku z popisného realismu.³ Stylizace a náladová barevnost vedla k vyšší dekorativnosti, která je typická pro worpswedské umělce. Dekorativně laděnými obrazy se jim již na sklonku 19. století velice přiblížil Alois Kalvoda, jenž se stal mistrem v malování březových partií. Bříza hraje zvláštní roli v pohádkových vyobrazeních Heinricha Vogelera, jejichž půvab pronikl také do raných listů nejvýraznějšího českého grafika Vojtěcha Preissiga. Na Vogelera navázal rovněž vynikající figuralista Jan Preisler, jenž roku 1900 překvapil svým velkým triptychem Jaro, ve kterém spojuje téma krajiny s tématem figury. Tematickému motivu figury v krajině se u nás věnoval také Antonín Hudeček, jenž byl společně s Antonínem Slavičkem podezírán z plagiátorství worpswedských, když roku 1904 vystavili svá nová plátna na členské výstavě Mánesa.⁴ Vliv Worpswede se promítl v častých pobytech Antonína Slavička v Kameničkách, kde i on snil o tom, že založí podobnou uměleckou kolonii. Skutečně tam za ním jezdili někteří malíři jako Bohuslav Dvořák či Otakar Nejedlý.⁵ Právě široce pojímané krajiny těchto malířů, vyznačující se nízkými horizonty a vysokými tenkými stromy, bývají nejčastěji spojovány se severoněmeckými krajináři.

² MUTHER 1903a, nepag.

³ ŠTĚPÁNEK 1985, s. 23.

⁴ KUBÍK 2017, s. 69.

⁵ JIRÁNEK 1910, s. 12.

2 WORPSWEDŠTÍ

Několik kilometrů od Brém se nacházela téměř nevýrazná vesnička Worpswede, obklopená nehostinným vřesovištěm známém jako Teufelsmoor. Ekonomika vesnice spočívala v těžbě rašeliny, kterou zde lidé těžili od nepaměti. Rašelina se odvážela loděmi s dehtovanými plachtami po řece Hamme a Wümme do Brém, kde se používala k topení.⁶ Jednalo se o tvrdý a nepříliš výnosný způsob obživy. Po většinu devatenáctého století byla oblast řídko osídlena a novým návštěvníkům se tato odlehlejší lokalita otevřela až díky otevření železnic.⁷ Worpswede bylo místem, které nemělo absolutně žádné předpoklady stát se centrem umění, když se zde však usadila skupina umělců, vznikla jedna z nejúspěšnějších malířských kolonií v Německu.

Její historie se začala psát roku 1884, kdy Worpswede navštívil mladý student düsseldorfské akademie Fritz Mackensen. O tehdy zcela neznámé vesnici se dozvěděl z vyprávění Mimi Stolte, dcery worpswedského kupce, se kterou se setkal v Düsseldorfu. Na pozvání rodiny Stolte se tam vydává na první malířský výlet a je naprosto ohromen krajinou i jejím obyvatelstvem.⁸ Objeví zde ohromující světlo, vysoké nebe, kanály s černými odlesky, břízy, staré vrby a všechny další krásné motivy, za kterými se poté opakovaně vrací. Rodina Stolte pozve Mackensena také na letní prázdniny roku 1886 a 1887.⁹

Brzy jej následují také jeho přátelé Otto Modersohn z düsseldorfské Akademie a Hans am Ende z Akademie výtvarných umění v Mnichově. Společně přijíždí do Worpswede v létě roku 1889, aby zde strávili letní prázdniny. Místní krajina je však natolik okouzlí, že se rozhodnou přerušit svá akademická studia a strávit ve Worpswede také zimu. Na konci léta Modersohn do svého deníku píše: *“K čertu s akademií a profesory, k čertu s učením, příroda je naše učitelka, podle ní se musíme řídit [...] Chci zůstat až do zimy, protože nikde jinde se toho tolik nenaučím.”*¹⁰ Stejně jako mnoho jiných umělců v té době byli tito malíři unaveni životem ve velkém městě a doléhala na ně potřeba odcházet do krajiny a nalézat své vlastní umělecké vyjádření. Ve Worpswede je přitahovala melancholická krajina a jedinečné světelné prostředí, svou pozornost

⁶ KOHL 1909, s. 244.

⁷ WIEBER s. 201.

⁸ MUTHER 1903a, nepag.

⁹ HAUSMANN 1986, s. 13.

¹⁰ Tamtéž, s. 15–16.

proto obrací k žánru krajinomalby a následují vzor francouzské školy Barbizon. Tři mladí umělci zůstávají ve vřesovišti a rok 1889 se tak stává neoficiálním rokem založení kolonie. Za skutečného iniciátora kolonie považuje Jürgen Schultze Otto Modersohna, neboť právě on navrhl zůstat ve vesnici nadobro.¹¹

V první polovině 90. let 19. století přijíždějí další spolužáci z Düsseldorfu, všichni narozeni v nedalekých Brémách. Roku 1892 tráví prázdniny ve Worpswede Fritz Overbeck a od roku 1894 se tam přestěhuje natrvalo. Ve stejném roce se ke skupině umělců přidává Heinrich Vogeler a také Carl Vinnen, který se usadí poblíž na panství Ostendorf. Těchto šest jmenovaných malířů zakládá roku 1894 Umělecké sdružení Worpswede.¹² Oblíbenými náměty se stanou krajiny vřesovišť se sluncem nebo naopak s vysokou oblačností, obloha s měsíčním svitem, kanály a lodě, primitivní chatrče, práce na pustých polích. Společnými prvky malířů jsou náládovost jejich krajin a také specifická práce s horizontem, ve které se projevuje charakter worpswedské krajiny. Ta ubíhá bez přerušení do dále, neboť se zde nenachází žádné horské dominanty.

Na jaře roku 1895 Worpswedští poprvé společně vystavují malý výběr krajin ve vyhlášené brémské Kunsthalle. Výstava vyvolá rozporuplné reakce kritiky i veřejnosti. Zásadním momentem se stane setkání s baronem Eugenem von Stielerem a Karlem Albertem Baurem, prezidentem a tajemníkem mnichovského uměleckého družstva, kteří cestou do Paříže navštíví Brémy a prohlídnou si díla vystavená v Kunsthalle. Výstava mladého spolku na ně udělá obrovský dojem a rozhodnou se proto worpswedské pozvat k účasti na výroční výstavě umění v Mnichově. Tyto každoroční výstavy současného umění pořádané Družstvem výtvarných umělců v Mnichově, byly velkého rozsahu a přitahovaly umělce z celé Evropy.

Účast Worpswedských na mezinárodní výstavě umění v mnichovském Skleněném paláci přinesla nevídaný úspěch. Byla zde vystavena ikonická díla jako Modersohnova *Bouře v Teufelsmoor*, kterou zakoupil bavorský stát pro mnichovskou Pinakotéku.¹³ Mackensenův velkoformátový obraz *Bohoslužba pod širým nebem* (OBR. 1) byl dokonce oceněn zlatou medailí první třídy.¹⁴ Worpswedští upoutali pozornost předních uměleckých kritiků a sběratelů, kteří začali oslavovat Mackensena a jeho kolegy

¹¹ SCHULTZE 1981, s. 9.

¹² HAUSMANN 1986, s. 19.

¹³ Tamtéž 1986, s. 23.

¹⁴ Ilustrovaný katalog výroční výstavy v Mnichově 1895, nepag.

jako revolucionáře německé krajinomalby. Znamý kritik tehdy napsal: „Úspěch, kterého Worpswedští dosáhli na letošní výroční výstavě v mnichovském Glaspalastu, nemá v dějinách moderního umění obdoby. Přichází pár mladých lidí, jejichž jména nikdo nezná, z místa, které nikdo nezná, a dostanou nejen jednu z nejlepších hal, ale jeden z nich obdrží zlatou medaili a obraz dalšího z nich koupí Pinakotéka. Pro každého, kdo ví, jak se jinak umělec může k takovým poctám dostat jen léty snažení a pomocí dobrých vztahů, je to tak báječná věc, že by tomu nevěřil, kdyby to sám nezažil.“¹⁵ Díky úspěchu na této výstavě dosáhli mezinárodního uznání daleko za hranicemi Worpswede. Začíná jim doba prosperity, mladí umělci získávají další a další nabídky k účasti na výstavách, prodávají svá díla a udržují kontakty s galeriemi a muzei.

Spolu s rostoucí popularitou stoupal také zájem ostatních studentů umění učit se ve Worpswede od těchto vysoce uznávaných malířů. Především pro ženy to byla kolem přelomu století příležitost, jak získat kvalifikovanou výuku, neboť jim byl v té době stále odepřen přístup na veřejné umělecké akademie. Řada malířek cestovala do Worpswede, aby se zapsala do soukromé školy k Mackensenovi. Mezi první umělkyně, které se ve Worpswede usadily, patřila Paula Becker. Ta zároveň představuje nejslavnější příklad, dnes je považována za jednu z nejzajímavějších a nejprogresivnějších malířek kolonie vůbec. Další významnou členkou byla sochařka a malířka Clara Westhoff.

Roku 1900 byla sláva Worpswede taková, že tehdejší ředitel brémské Kunsthalle zprostředkoval dohodu mezi Rainerem Marií Rilke a předním německým nakladatelstvím Velhagen & Klasing, kteří vytvořili první monografii o Worpswede.¹⁶ Monografie popisuje každodenní život ve Worpswede a zaznamenává důležité momenty kolonie od jejího založení v roce 1894. Rilke se soustředil pouze na pět zakládajících členů kolonie: Hans am Ende (1864–1918), Fritze Mackensena (1866–1953), Otto Modersohna (1865–1943), Fritze Overbecka (1869–1909) a Heinricha Vogelera (1872–1942). Bohužel do monografie nezahrnul žádné z worpswedských umělkyně, například svou manželku, sochařku Claru Westhoff nebo malířku Paulu Modersohn-Becker. Ve své monografii popisuje proslulou přírodní krásu Worpswede, její ohromující světlo, rozlehlé nebe, syté barvy a velice chválí odpověď malířů na tuto specifickou krajinu.

¹⁵ RILKE 1903, s. 53.

¹⁶ RILKE 1903.

Worpswede se stalo známou uměleckou vesnicí a tím i turistickou atrakcí. Poklidná atmosféra místa začala být čím dál tím víc narušována příchodem nových malířů, kteří se zde usazovali. Intimnost a kouzlo zapadlé vesnice se tak postupně vytratily. Brzy se také objevily první osobní i umělecké neshody mezi zakládajícími členy, jejichž cesty se začaly rozbíhat různými směry. Jako první opustil Worpswede Fritz Overbeck, který až do své předčasné smrti roku 1909 pobýval v Bröckenu poblíž Vegesacku.¹⁷ Otto Modersohn opustil Worpswede po smrti své manželky Pauly v roce 1907.¹⁸ Fritz Mackensen se stal roku 1910 ředitelem umělecké školy ve Výmaru.¹⁹ Definitivní zlom znamenala první světová válka a její důsledky. Hans am Ende zemřel roku 1918 na následky těžkého zranění.²⁰ Heinrich Vogeler se po návratu z fronty zapojil do komunistických aktivit a radikálně se rozešel se svým uměním.

2.1 ZAKLÁDAJÍCÍ ČLENOVÉ

2.1.1 FRITZ MACKENSEN

Prvním malířem skupiny, který navštívil Worpswede, byl Fritz Mackensen. Poprvé do vřesovité vesničky přijel roku 1884, ještě jako student düsseldorfské Akademie, kde studoval malbu u Petera Jansseny. Roku 1888 nastoupil k Fridu Augustu Kaulbachovi, v jehož mnichovském ateliéru našel uplatnění jako jakýsi asistent.²¹ Při svém studiu v Mnichově chodil obdivovat obrazy Arnolda Böcklina, Anselma Feuerbacha a Rembrandta van Rijna.²² Svá akademická studia vedl velmi vážně, byl velmi nadaným malířem i kreslířem a po celý život na obou technikách pečlivě pracoval. Když jej Hans am Ende poučil o tiskařských technikách, začal pracovat také na leptech.²³ Disciplinovaná práce se stala a zůstala jeho zásadou.

Jakmile Mackensen dorazil do Worpswede, rovinatá krajina s opojnými barvami a zvláštním světlem jej naprosto uchvátila. Byl přesvědčen, že našel něco jedinečného a chtěl tuto krajinu dále objevovat a malovat. Všechny Mackensenovy obrazy mají

¹⁷ HAUSMANN 1986, s. 88.

¹⁸ SCHULTZE 1981, s. 10.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ HAUSMANN 1986, s. 78.

²¹ RILKE 1903, s. 23.

²² Tamtéž, s. 24.

²³ HAUSMANN 1986, s. 73.

lineárně srozumitelný rámeček, což je dobře vidět například na obraze *Podzimní večer ve Worpswede* (OBR. 2). Cesta vbíhající diagonálně do obrazu dodává hloubku, pečlivě umístěný strom zdůrazňuje pastýřku s krávy jako střed obrazu a oživující prvek krajiny. Worpswedskou přírodu zde převádí do krajinomalby, která kombinuje náladové prvky s realismem. Stejné momenty zachycují i další obrazy z prvních dvou desetiletí ve Worpswede, které jsou výhradně věnovány tématu krajiny, a v nichž je Mackensen nejbližší ostatním worpswedským umělcům tíhou nálady, temnotou tónů, šířkou a výškou nebe.

Mackensen si v tomto melancholickém kraji všiml především lidí a byl to právě on, kdo se nejvíce zaměřoval na malování sedláků, rolníků a kopáčů rašeliny. Zobrazoval je při každodenních činnostech a ukazoval jejich těžký život, čímž navázal na Jeana-Françoise Milleta z Barbizonu či Wilhelma Leibla z Aiblingu.²⁴ Na obraze *Dřevákář* (OBR. 3) vidíme muže vyřezávajícího dřeváky. Mackensen jej zachycuje shrbeného na židli, když už pomalu vychází měsíc. Dále rád maloval selské domy s širokými síněmi, ve kterých žijí lidé i se svým dobytkem. V obraze *V světnici* (OBR. 4) se nám naskýtá pohled do prosté světnice, do níž svítí zapadající slunko a ozlucuje nízkou kolébku s dítětem, kozu, děvče a ženu.

Jeho malba se nesoustředila pouze na naturalistické studie, ale také na heroickou přeměnu prostého venkovského života. Jednou z nejreprezentativnějších ukávek těchto záměrů je velkoformátový obraz *Kojenec* z roku 1892, který je známý také pod názvem *Madona ve vřesovišti*. Matka kojící své dítě v prostředí vřesoviště zastupuje všechny rolnické matky a ztělesňuje mateřskou něhu. Mackensen ženu zušlechtil prostřednictvím kompoziční strategie, kdy monumentalizující postavu zachycuje zespoda a staví ji proti obloze.

Poté, co první skupinová výstava v Brémách vedla k účasti na mezinárodní výstavě umění v mnichovském Glaspalastu, obdržel Mackensen zlatou medaili za obraz *Bohoslužba pod širým nebem* (OBR. 1). Malíř vytvořil první náčrty a vymyslel plán obrazu již při svém prvním pobytu ve Worpswede, kdy ho k tomu inspirovala mše v sousední vesnici Schlussdorf.²⁵ Uprostřed rozsáhlé krajiny, kterou zleva lemují řada chalup s doškovými střechami, vidíme vesničany v hluboké modlitbě a nad nimi faráře stojícího

²⁴ MUTHER 1903a, nepag.

²⁵ RILKE 1903, s. 41.

na prosté kazatelně. Tento okamžik se Mackensenovi podařilo zachytit velice působivým způsobem. Kompozičním seskupením lidí shromážděných kolem duchovního navazuje na historickou malbu, která byla v hierarchii tehdejší malby stále na vrcholu. Téma, které použil a chtěl vyzdvihnout však bylo nové.

Mackensen si rychle uvědomil, že je pro něho snazší získat uznání skrze portréty než pro jeho kolegy s krajinami. Brzy pochopil, jak malovat charakteristické, živé a jemné podobizny. Z worpswedských byl nejlepší v plnění požadavků na portrét v akademickém smyslu, a tak se mu dařilo až do pozdních let.²⁶ Neustálé úspěchy, četná ocenění a různé úřady mu umožnily vést materiálně zajištěný život. Jako vyhledávaný učitel učil v roce 1898 mimo jiné mladou Paulu Becker a inspiroval Claru Westhoff k sochařské práci.²⁷

2.1.2 OTTO MODERSOHN

Stejně jako Fritz Mackensen, také Otto Modersohn se stal studentem düsseldorfské umělecké Akademie v roce 1884. Inspiraci Modersohn nacházel v obrazech krajinářů z Barbizonu, které měl poprvé možnost vidět v Mnichově.²⁸ Jeho skicáky obsahují kresby Jeana Francoise Milleta a Théodora Rousseaua, v jeho poznámkách se objevují Camille Corot, Charles-Francois Daubigny či Jules Dupré.²⁹ Letní cesta po severním Německu spolu s Fritzem Mackensenem v roce 1888 inspirovala Modersohna k vytvoření série drobných studií v tlumených, rezervovaných barvách. Následujícího roku oba malíři cestovali do Worpswede a dospěli k jednomyslnému rozhodnutí, že zůstanou natrvalo.³⁰

Modersohn vždy pečlivě zkoumal krajinu řadou plenérových studií. Jako kreslíř vykazuje přirozený dar rozumět věcem kolem sebe. Jeho prostor má jasnou liniovou strukturu, jeho figury správné držení těla, vhodná gesta i výrazy. Postupně u něj přichází snaha o formální zjednodušení a dochází k výraznému nárustu barevnosti. Ve svých krajinách vynechává všeho nadbytečného, co by mohlo rozptylovat a odvádět pozornost. Barvy aplikuje široce, silně a velkoryse, čímž se jeho obrazy stávají znatelně dynamičtější.

²⁶ HAUSMANN 1986, s. 74.

²⁷ Tamtéž, s. 73.

²⁸ Tamtéž, s. 130.

²⁹ SCHULTZE 1981, s. 7.

³⁰ Tamtéž, s. 9.

Richard Muther popisuje Modersohna jako vážného, hloubajícího umělce, který působí dojmem tichého učence.³¹ Rainer Maria Rilke rozpoznal Modersohnův zvláštní dar živého popisu a označuje jej za velice citlivého člověka. Ve své monografii o svém příteli hovořil jako o „*vnímavém člověku s rozpínavou duší, v níž se vše stalo barvou a krajinou*“.³² Modersohnovy tiché krajiny poskytují pozoruhodné vhledy umělcovýmá očima do reality, tak jak ji vnímal.

Modersohn ve svých krajinách zachycuje nálady všech ročních dob. V *Letním dni* maluje pole plné divokých květin. Používá při tom uvolněný štětcový rukopis a jeho obrazy tak působí velice spontánním dojmem. Nejbližší je malíři nálada podzimu se svými rezavě hnědými tóny. Rád maluje podzimní slunce, jehož žluté světlo ozařuje suché listí stromů a hliněné zdi domků, jako je tomu na obraze *Podzimní ráno u slatinného kanálu* (OBR. 5), zachycující probouzející se podzimní ráno. Další z mnoha podzimních výjevů *Podzim v slatině* (OBR. 6) zobrazuje podmáčenou krajinu slatin s březovými háji. Nechybí zde typická chalupa s doškovou střechou, koza a postava selky v harmonických barvách, ladících s okolní krajinou. Obě krajiny úzce propojují život lidí a přírody.

Otto Modersohn byl také vynikajícím malířem podvečerních a nočních nálad. Temně zbarvená večerní nálada na obraze *Podzimní soumrak* (OBR. 7) je dalším malířovým pohledem do podzimní krajiny. Uprostřed obrazu vidíme malou vodní hladinu obklopenou černými vrbami, z pravého svahu se k vodě naklání dívka v zářivě červené sukni. Jeho stíny zde mají zvláštní měkkost, až sametovost. V obraze *Východ měsíce ve vřesovišti* se opět objevuje téma spojení člověka s přírodou. Zády k divákovi zde stojí dívka oděná do prostých šatů, opřená o kmen břízy pozoruje širokou krajinu s vodním kanálem a mlýnem. Obraz působí velice tichým, až meditativním dojmem.

Motiv děvčátka opřeného o kmen břízy se v jeho obrazech často opakoval a jednalo se také o oblíbený motiv Pauly Modersohn-Becker, s níž se v roce 1901 oženil. Modersohn-Becker byla talentovanou malířkou a výraznou postavou počátků moderního umění. Krajina kolem Worpswede byla pro její tvorbu zásadní inspirací. Byl to však také Otto Modersohn, který malířku v jejím uměleckém vývoji provázel. Rovněž

³¹ MUTHER 1903a, nepag.

³² RILKE 1903, s. 53.

pro Modersohna byla spolupráce s manželkou silným tvůrčím impulzem. Po její smrti roku 1907 opustil Worpswede.

2.1.3 HANS AM ENDE

Dalším zakladatelem kolonie a jedním z prvních malířů, kteří se ve Worpswede usadili, byl Hans am Ende. V důsledku předčasné smrti nacházíme o tomto vysoce nadaném umělci jen velmi málo zmínek. Hans am Ende navštěvoval Akademii výtvarných umění v Mnichově, kde se seznámil s Fritzem Mackensenem. Přátelství s Mackensenem se mu stalo osudným, neboť se k němu roku 1889 přidal na jeho cestě do Worpswede, kde se poté definitivně usadil.³³

Inspiraci am Ende nacházel především v Rembrandtovi a nizozemských krajinářích, kteří jej přivedli k šerosvitu a leptu. Jeho vynikající lepty byly pro ostatní výtvarníky z Worpswede velikou inspirací, význam tohoto umělce se proto nejvíce projevil v oblasti grafiky. Byl to právě on, kdo do Worpswede přivezl první tiskařský stroj, povzbuzoval své ostatní kolegy k práci s leptem a seznámil je s touto technikou.³⁴ Nejen proto byl Am Ende mezi svými uměleckými přáteli velmi oblíbený.

Přestože umělcovou původní doménou byla grafika a do povědomí se dostal svými grafickými listy, po celý život se zajímal také o malbu. Jeho malířský styl, ovlivněný školením na mnichovské Akademii, byl jasný v barvách a klasický v kompozici. Drsnou severskou krajinu zachycoval v jemných atmosférických malbách. „*Pohádková architektura bílých květů s pozadím nejmodřejšího nebe.*“³⁵ Tak popsal Rainer Maria Rilke umělcův obraz *Jarní den* (OBR. 8). Široce pojatá krajina zobrazuje řadu kvetoucích stromů zářících jasně bílou barvou. Am Endemu se zde podařilo působivé zachycení světla a nálady jarního dne.

Další silně barevné obrazy se zaměřují především na vřesoviště a kanály lemované břízami. Právě jednoduché řady stromů maloval nejraději, opakovaně se k tomuto motivu vracel a maloval jej ve všech možných variantách. Jedním z neznámějších a nejoblíbenějších děl je obraz *Jaro ve Worpswede* (OBR. 9) s fascinujícím světlem. Vidíme krajinu se svěže zelenými loukami, v pozadí stojí barevné

³³ SCHULTZE 1981, s. 11.

³⁴ HAUSMANN 1986, s. 78.

³⁵ RILKE 1903, s. 98.

cihlové domy s doškovými střechami. Důraz je kladen na kmeny bříz v levé části obrazu, a to především na přední břízu. Malíř zde použil zajímavou úpravu povrchu, kdy listy zpracovává pomocí pastózních nánosů barev.

2.1.4 FRITZ OVERBECK

Fritz Overbeck se narodil v Brémách, a přestože se Worpswede nachází v blízkosti jeho rodného města, poprvé se o vesnici dozvídá prostřednictvím svých spolužáků z düsseldorfské Akademie, Fritze Mackensena a Otto Modersohna. Do Worpswede přijíždí nejdříve na prázdniny roku 1892, poté se po dvou letech vrací a začíná zde svoji uměleckou dráhu.³⁶ Fritz Overbeck je výhradně krajinářem. Po celou dobu svého pobytu ve Worpswede se věnoval zobrazování okolní krajiny, často se vydával do přírody vyzbrojen skicářem a paletou. Jeho krajinomalby se vyznačují dynamickou malbou a expresivními kontrasty světla a stínů. Ve svých krajinách neusiloval o realistické zobrazení, ale spíše o znázornění nálady.

Overbeck rád maluje rozlehlá opuštěná vřesoviště, nekonečná pole a luka s vlnící se trávou a rákosem. Široký pohled na vřesoviště vidíme na obraze *V slatině* (OBR. 10), kde pod oblačným nebem zachytil podzimní krajinu. Dalším krásným příkladem je rozkvetlé *Pohankové pole* (OBR. 11) zachycené při východě měsíce. Overbeck byl vynikajícím malířem večerních hodin, jak vidíme také na obraze *Večer ve vřesovišti* (OBR. 12). Zde světlo měsíce jemně svítí na cestu, nad kterou se klenou dlouhé štíhlé kmeny bříz. Obloha je malována intenzivně modrou barvou, zato krajina má tlumenější barvy soumraku.

Na jeho obrazech lze často pozorovat, že krajina zabírá pouze spodní třetinu plátna a horní dvě třetiny tvoří obloha. Horizont klade velmi nízko, aby dal co největší prostor dramatické hře mraků. Overbeck namaloval nespočet působivých oblačných útvarů, které se staly jeho poznávacím znamením. Rainer Maria Rilke je popsal jako „*hmatatelné a velké oblačné vesnice*“³⁷ a sám umělec to komentoval v časopise *Die Kunst* roku 1895: „*K čemu by nám byly naše slaměné chalupy, březové aleje a slatinné kanály, kdybychom tohoto nebe neměli, které všechno, i to nejnepatrnější zušlechťuje, všemu propůjčuje nevýslovné koloristické kouzlo a které konečně Worpswede činí tím,*

³⁶ HAUSMANN 1986, s. 88.

³⁷ RILKE 1903, s. 78.

*čím jest.*³⁸ Na mnohých leptech a několika malbách zachytil rozbouřenou oblohu. V obraze *Bouřlivý den* (OBR. 13) ukazuje bouři jako veliký přírodní zjev. Vidíme větrem pocuchané stromy a oblohu s expresivními chomáči mraků.

Overbeck byl také vynikající grafik a vytvořil mnoho mistrovských leptů. Malíři z Worpswede se se svými grafikami snažili, stejně jako umělci jinde, co nejvíce rozšířit své umění a svá poselství. Když však začalo do umělecké kolonie přicházet stále více umělců, Overbeck byl první, kdo se v roce 1905 stáhl ze skupiny a přesunul se na pobřeží, kde vznikly jeho slavné obrazy dunových krajin. Jeho odchod z Worpswede lze vysvětlit potřebou ticha a ústraní, ale také rostoucími neshodami mezi originálními členy kolonie.

2.1.5 HEINRICH VOGELER

Také nejmladší člen původní šestice, Heinrich Vogeler, se narodil v Brémách. V letech 1890–1895 studoval na Akademii umění v Düsseldorfu. Studijní cesty zavedly Vogelera mimo jiné do Holandska, Belgie a Itálie.³⁹ K ostatním malířům se připojil v roce 1894 a následujícího roku za peníze zděděné po otci koupil panství s malým zchátralým domem, z něhož během let vyvinul honosnou vilu. Toto sídlo, známé jako Barkenhoff, nějakou dobu tvořilo společenské centrum kolonie. Kolem roku 1900 se zde konala pravidelná setkání umělců, spisovatelů a hudebníků.⁴⁰ Vogeler svůj domov často maloval. Na obraze *Za svítání v máji* (OBR. 14) perfektně zachytil okamžik rozednění. Pomohl si rozechvělými konturami a záplavou barev východu slunce, které se odráží na průčelí bílého domu i na venkovním schodišti.

Oproti ostatním členům kolonie vykazuje na své paletě bohatší stupnici barev. Převládá u něj zelená barva, oblohy maluje blankytně modré bez mračen. Vogelerovy obrazy jsou často světlejší, svěžejší a duchem vzdálenější dalším worpswedským malířům. Také jeho náměty se výrazně lišily od ostatních malířských kolegů. Místo sedláků a pracujících žen zobrazoval útlé princezny a rytíře z pohádek. Namísto slatin a rašelinišť maloval zelené zahrady s trávníky pokrytými rudými a žlutými kvítky. Neobyčejná je jeho propracovanost detailu. Někde jsou detaily v takové převaze, že

³⁸ OVERBECK 1895–1896, s. 22.

³⁹ HAUSMANN 1986, s. 106.

⁴⁰ Tamtéž, s. 107.

působí až rušivě. Jako například na obraze *První léto* (OBR. 15), kde se zrak zastavuje u každého kvítku a lístečku.

Ze všech worpswedských malířů Vogeler nejméně zobrazoval kraj, ve kterém se společně usídlili. Měl tendenci tuto krajinu využívat pouze jako rámeček pro své snové příběhy. Vogeleroým cílem bylo zachytit vlastní touhy a sny, které projektoval do zobrazení stylizovaných, až pohádkově pojatých postav. Vznikla dlouhá řada grafických kompozic, především v technice leptu a akvatinty, ve kterých uskutečňoval své představy o harmonickém soužití člověka s přírodou. Krásným příkladem je Vogeleroův lept *V máji* (OBR. 16) odehrávající se v krásné venkovské přírodě. Zobrazuje starý pár sedící na lavičce zády k divákovi. Muž a žena sedí v těsné blízkosti a společně hledí do rozlehlé krajiny. Na dalším grafickém listu *Jaro* (OBR. 17) vidíme na palouku tiše snící dívku, představující křehké jarní dění. Dívka je oděna do bohatě vyšívaného šatu, dívá se před sebe do krajiny, kde protéká potůček a za tenkými kmeny bříz vykukuje vesnický dům. Výjev ohraničuje bordura s kvetoucími jarními květinami. Téma jaro zpracoval i v krásné olejomalbě z roku 1898 s názvem *Jaro* (OBR. 18). I v tomto zpracování obohacují krajinu štíhlé kmeny bříz, mezi nimiž stojí žena ve svátečních šatech s vyšívanými rukávy.

Přestože Vogeler namaloval řadu obrazů, proslavily jej především jeho grafické práce. Vynikající lepty a také knižní ilustrace z Vogelera udělaly na přelomu století vyhledávaného umělce. V té době pracoval jako ilustrátor pro všechna přední německá nakladatelství. Jeho talent pro dekorativní a ornamentální tvorbu ho téměř nevyhnutelně přivedl k užitému umění, interiérovému designu a také architektuře. Heinrich Vogeler je tak právem označován za jednoho z nejvšestrannějších worpswedských umělců.

2.1.6 CARL VINNEN

Poslední se ke skupině umělců přidává Carl Vinnen. Tento brémský rodák studoval na düsseldorfské Akademii, kde se seznámil s Fritzem Mackensenem a Otto Modersohnem. Ačkoli ve Worpswede ve skutečnosti nikdy nežil, začal být vnímán jako člen a podílel se na vytvoření kolonie a společně s ostatními vystavoval v Brémách i Mnichově roku 1895. Vinnen však není zařazen v první monografii o Worpswede od Marii Rilkeho a neobjevil se ani na pražské výstavě roku 1903.

2.2 FENOMÉN MALÍŘSKÝCH KOLONIÍ

Worpswede byla jenom jednou z mnoha kolonií, které vznikaly na konci 19. století. Popularita malby v plenéru podnítila zakládání uměleckých kolonií po celé Evropě zhruba od poloviny 19. století. V této době vznikaly nové železniční tratě, jež umělcům zpřístupnily odlehlejší lokality.⁴¹ Odhaduje se, že mezi lety 1830–1914 umělci pobývali ve více než 80 uskupeních, které se nacházely celkem v 11 zemích.⁴²

Nina Lübbren píše ve své knize o fenoménu uměleckých kolonií jako o hromadném přesunu umělců z tradičních center do malých a často neznámých venkovských lokalit, ve kterých tito umělci utvářeli umělecká společenství.⁴³ Tato společenství definuje jako druh komunity, kde lidé žijí, baví se, popíjí, vedou diskuze o umění, pracují, a především společně malují. Označení kolonie je tedy pro tato malířská společenství příznačné, neboť život jednotlivce v nich nebyl osamělý ani odříznutý. Byla to uskupení umělců, jejichž vztahy byly skutečně přátelské.

Umělecké kolonie jsou sezónní nebo trvalá sídla umělců, kteří se přestěhovali z velkých měst do poměrně odlehlých, i když stále dostupných venkovských oblastí. Základní dělení kolonií spočívá v tom, zda se jedná o místa pouze navštěvovaná či trvale obsazená stabilní skupinou umělců. Některá místa byla pouhými letními zastávkami (Giverny, Fraueninsel na Chiemsee), v jiných pak fungovaly skupiny trvale usazených umělců (Worpswede). Většina kolonií byla využívána oběma způsoby (Barbizon, Dachau).⁴⁴ Zatímco některé kolonie přitahovaly především regionální nebo národní umělce, jiné měly mezinárodní charakter. Například do Barbizonu přicházeli umělci z celé Evropy.

Úplně první umělci se z velkých měst do venkovských provincií stěhovali již v první třetině 19. století.⁴⁵ První umělecké kolonie vznikaly ve Francii, Nizozemsku a Německu, postupně se však objevovaly po celé Evropě. Jednou z prvních venkovských kolonií byla vesnice Barbizon, kam umělci proudili již ve 20. letech 19. století. V polovině 19. století tam žila a tvořila skupina francouzských umělců, kteří si říkali barbizonská škola. Dle Briana Barreta, jenž se ve své obsáhlé práci zajímal o kolonie Severomořského

⁴¹ WIEBER 2017, s. 200.

⁴² KUBÍK 2017, s. 63.

⁴³ LUBREN 2001, s. 17.

⁴⁴ LUBREN 2001, s. 4

⁴⁵ HAUSMANN 1986, s. 15.

pobřeží, je diskutabilní, zda se dá barbizonská škola označovat za uměleckou kolonii či nikoliv. Nepopírá však, že měla prokazatelný vliv na formování venkovských skupin. Sláva barbizonské školy byla už v té době tak obrovská, že fungovala jako jakýsi model a prototyp.⁴⁶

Největší rozkvět nastal v posledních třiceti letech devatenáctého a prvních deseti letech dvacátého století, kdy byly založeny více než dvě třetiny všech uměleckých kolonií. V 80. a 90. letech 19. století byla umělecká populace již zavedených kolonií na vrcholu, některé vesnice přitahovaly přes sto umělců za sezonu.⁴⁷ Tento vysoký nárůst umělců v koloniích přisuzuje Lübren rostoucímu kultu kolem Jean-Francois Milleta, který posílila umělcova smrt roku 1875.

Umělecké kolonie však byly součástí mnohem širšího kulturního vývoje, který mimo jiné zahrnoval rostoucí touhu po životě na venkově. Rychlá industrializace a urbanizace v 19. století živila městské fantazie o prakticky nedotčených přírodních lokalitách obývaných původním obyvatelstvem, jenž šťastně přijímalo prastaré tradice a způsoby živobytí. Tyto představy přiměly některé umělce přesídlit na venkov s očekáváním, že v čisté přírodě naleznou svůj vlastní tvůrčí potenciál.⁴⁸

Jedním z hlavních důvodů vzniku uměleckých kolonií bylo hledání alternativy k městským akademiím. Stále více mladých studentů umění opouští čistě akademickou přípravu, protože jim hodiny připadají „suché, bezduché, pedantské a nepřirozené.“⁴⁹ Na přeplněných uměleckých akademiích umělci postrádali nezávislost a individualistický přístup. Odjíždí proto do přírody, kde mohou rozvíjet vlastní výtvarný projev. Malířské kolonie představovaly svobodomyšlnější protiváhu akademiím, což vedlo k řadě nových uměleckých myšlenek. Umělecké kolonie proto tvořily důležitou větev moderního hnutí.

⁴⁶ BARRET 2017, s. 18.

⁴⁷ LUBREN 2001, s. 3.

⁴⁸ WIEBER 2017, s. 200.

⁴⁹ HAUSMANN 1986, s. 15.

3 PRAHA

Pro vývoj moderní krajinomalby v Čechách se stalo zásadní událostí reorganizace pražské Akademie roku 1887. Z podnětu Josefa Hlávky byl z Vídně povolán Julius Mařák, aby se ve funkci profesora ujal výuky ve znovuotevřené krajinářské speciálce. Tato škola přestala existovat před více než dvaceti lety, v roce 1866 po smrti Maxe Haushofera i přesto, že zájem o malbu krajiny od poloviny devatenáctého století sílil. Ukázalo se, že jmenování Julia Mařáka bylo šťastným krokem. Mařák byl nejen vynikající umělec, ale především zdatný pedagog. Přestože sám neuplatňoval ve své tvorbě nijak výrazně soudobé vývojové tendence evropského malířství, jeho vyučovací metodu lze považovat za značně progresivní. Svě žáky vedl k malbě v plenéru, byl velice tolerantní a respektoval individualitu každého studenta. Krajinářskou třídu vedl sice pouhých dvanáct let, za tento krátký čas se mu však podařilo v mladých umělcích zažehnout touhu po novém neotřelém vidění krajiny bez příkras. Pod jeho důsledným vedením vyzrály výrazné umělecké osobnosti, mezi nimiž nechyběl Antonín Slavíček, Alois Kalvoda či Ferdinand Engelmüller. Díla žáků Mařákovy školy z přelomu století mají hodně společného po stránce obsahové, námětové i formální, neboť se do nich promítly nové umělecké tendence, jakými byli impresionismus, symbolismus a secese.⁵⁰

Rok 1887 přinesl ještě jednu důležitou událost, a sice založení Spolku výtvarných umělců Mánes, který sehrál významnou roli v českých snahách o moderní umění. Tento studentský spolek založili pražští akademici a nazvali jej po národním klasikovi Josefu Mánesovi. Struktura i způsob fungování spolku navazovaly na činnost Spolku českých výtvarníků v Mnichově Škréta.⁵¹ Teprve s příchodem další umělecké generace se rozvinula intenzivní činnost spolku. Na podzim roku 1896 začaly být vydávány Volné směry a od roku 1898 byly uspořádány první členské výstavy představující nové moderní umění.⁵² Na těchto raných výstavách upoutala pozornost především díla mladých krajinářů, žáků profesora Mařáka. Výstavní činnost se stala hlavní náplní spolku Mánes. V souvislosti s výstavou Augusta Rodina v roce 1902 byl v Kinského zahradě speciálně vybudován výstavní pavilon navržený Janem Kotěrou. Pavilon poté sloužil k výstavním

⁵⁰ BOUČKOVÁ 1984, s. 5.

⁵¹ BASS 1931-1931, s. 92.

⁵² WITTLICH 1982, s. 8.

účelům až do roku 1917. Byly zde k vidění výstavy: Moderní francouzské umění (1902), Worpswedští (1903), Edvard Munch (1905) či Francouzští impresionisté (1907).⁵³

3.1 VÝSTAVA WORPSWEDSKÝCH KRAJINÁŘŮ V PRAZE

Výstava severoněmeckých krajinářů z Worpswede probíhala od 6. září do 18. října 1903 v Kotěrově pavilonu pod Kinského zahradou. Výstavu uspořádal spolek výtvarných umělců Mánes a byla jedním z největších počínů mladého spolku. Worpswedští vystavovali v Praze z iniciativy Jana Preislera, který také navrhl plakát výstavy, na kterém se objevuje motiv bohatě rozvětveného smutečního stromu. V pavilonu bylo tehdy soustředěno na 88 děl, mezi nimi olejomalby, lepty a dvě sádrové plastiky.⁵⁴ Výstava byla prodejní. Díky archivu SVU Mánes máme zprávy o tom, komu a která díla byla prodána. Celkem se prodalo 70 děl, nejvíce prodávané byly Vogelerovy lepty *Láska* a *V máji*, také Overbeckovy lepty *Ulička* a *Dům ve Worpswede*. Do katalogu přispěl svým textem kritik a historik umění Richard Muther, který byl v Praze uznáván mimo jiné pro svou starší knihu *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*. Tento počín se stal výrazem přímých kontaktů spolku Mánes s německými obhájci moderny.⁵⁵

Praha přijala severoněmecké krajináře velice kladně a jejich výstava byla v tisku široce komentována. Největšího prostoru se jim dostalo v rámci časopisu *Volné směry*,⁵⁶ ve kterém nalezneme text Richarda Muthera, popisující jeho cestu do Worpswede. Muther v něm vypráví o setkání se zakladateli této malířské kolonie a popisuje jejich charakter a přístupy k tvorbě i životu.⁵⁷ Karel Boromejský Mádl malíře označuje za velké talenty a ocenil především jejich koloristickou stránku: „*Worpswedští mají odvahu barvy, po dlouhé době barevné askeze hlásají zase krásu intenzity a výmluvnosti syté, plné, šťavnaté barvy v měkkých, sametových tónech a jadrných harmonických akordech.*“⁵⁸ Karel Domorázek Mráz chválí plakát lákající k výstavě a také celistvost výstavy, ze které plasticky vystupuje charakter a duše kraje i jeho obyvatel.⁵⁹ Ve své recenzi srovnává Overbeckovu *Povodeň* a Modersohnovy *Slatiny*, které byly ve výstavě

⁵³ Tamtéž, s. 391.

⁵⁴ MUTHER 1903a, nepag.

⁵⁵ PRAHL/BYDŽOVSKÁ 1993, s. 62.

⁵⁶ MUTHER 1903b, s. 259–270.

⁵⁷ KUBÍK 2017, s. 64.

⁵⁸ MÁDL 1908, s. 161.

⁵⁹ MRÁZ 1903, s. 1209.

umístěny proti sobě. Přestože oba malíři dokumentují stejný objekt, Mráz v celkovém podání nalézá spoustu rozdílů. Modersohn je spíše nakloněn blízkým motivům, kdežto Overbeck rád maluje daleké horizonty spojené s mraky. Nejvíce chválí Vogelera, kterého staví daleko do popředí. Také Arnošt Procházka vyzdvihuje Vogelera, jehož *Návrat* označuje za nejkrásnější obraz výstavy. Ke zbytku skupiny je kritičtější: „*F. Mackensen, O. Modersohn a F. Overbeck odlišují ve svých dílech tak nepatrně, jenom tak útlými a někdy také jenom domnělými detaily, že nejenom na první pohled, ale i po bedlivější a pečlivé úvaze jeví se příliš těsně spjati, aby se mohlo mluvit o nich jako o jednotlivých individualitách.*“⁶⁰

Mackensen se na výstavě představil se šesti oleji, sedmi lepty a jednou sádrovou plastikou. Postavy, které se uprostřed jeho smutných, tichých obrazů objevují, se mlčky a hluboce sklánějí nad těžkou prací. „*Jeden z nejnáladovějších a nejcharakterističtějších obrazů pro Worpswedské vůbec*“⁶¹ je obraz *Za soumraku* (OBR. 19), na němž je vyobrazena loď s mohutnou hnědou plachtou. Tato těžká loď s nákladem sena je ze břehu tažena lidmi. Nejrozměrnější vystavený obraz *Země* zobrazuje dvě selky táhnoucí brány po zoraném poli. Ženy jsou v nakloněné pozici a jejich pohledy zahalené pod velkými bílými čepci směřují k zemi. Brány z druhé strany řídí provazem stařec. Obraz se mimo jiné objevil také v osmém ročníku *Volných směrů*, kde byla zveřejněna fotografie s pohledem do expozice. Mackensenův *Dřevákář* (OBR. 3) vyobrazuje muže zahloubaného do práce uprostřed ploché liduprázdné krajiny. Za mužem stojí chalupa a před ním teče úzký kanál, v jehož hladině se zrcadlí bílý kmen osamocené břízy. Jeho *Rybář* stojí na člunu v nehybné až pomníkové póze. V obraze *V světnici* (OBR. 4) zpracovává téma člověka, který žije neoddělitelně se svým dobytkem. Stejně téma zpracoval také ve vystavené sádrové plastice *Stařena a koza*.

Otto Modersohn přispěl deseti olejomalbami, ve kterých se zabývá především barevnými problémy. Výrazně se v jeho tvorbě objevují zšeřelé scény a západy slunce. Rád maluje především chalupy v záplavách podzimního slunce. Tuto krásnou skupinu vyvážených podzimních obrazů na výstavě reprezentovaly plátna *Podzimní slunce* a *Podzimní večer*. Na nich zachycené momenty jsou nádhernou harmonií světla a stínů. Žluté světlo zapadajícího slunce se odráží na listech stromů a zdech domů. Na obou

⁶⁰ PROCHÁZKA 1919, s. 267.

⁶¹ MRÁZ 1903, s. 1209.

obrazech se vyskytuje také jeho další oblíbený motiv a tím jsou břehy nad blýskajícími se říčkami. Modersohn velmi přesvědčivě maluje vodu s kovovými odlesky. Jeho kanály jsou lemovány štíhlými břízami či starými černavými vrbami. Krásnou ukázkou březové aleje je obraz *V létě* (OBR. 20). Modersohn zachycoval krajiny úzce propojující život lidí a přírody. V mnoha jeho plátnech nechybí figurální motivy jako na obraze *Řezání rašeliny* (OBR. 21). Zde vidíme shrbené postavy rozřezávající suchou rašelinu, kterou následně rovnají do kup.

Fritz Overbeck byl označován za nejenergičtějšího z Worpswedských.⁶² Tento vynikající krajinář přispěl na výstavě osmi olejomalbami a dvaceti třemi lepty. Dominantním motivem Overbeckových obrazů se často stávaly oblačné útvary. Tyto shluky mračen, táhnoucí se po obloze vysoko nad osamělým krajem, jsou charakteristickým znakem jeho tvorby. Krásným příkladem z pražské výstavy je obraz *V slatině* (OBR. 10). Slatinná cesta protkaná tůňkami vody vede k obzoru, kde do zatažené oblohy sahají ojedinělé břízy. Obraz na první pohled zaujme výrazným barevným akordem jasně modré a zářivě bílé na obloze a rezavé trávy na zemi. Overbeck rád maluje pole a luka za dne i za soumraku, znázorňuje nálady střídajících se denních i ročních dob. Je především obdivuhodným malířem večerních hodin, kdy se jeho oblaka zbarví do purpurových odstínů a z oken chalup kmitají žlutá světla. *Měsíčná noc* (OBR. 22) působí jemným, pohádkovým dojmem. Vpravo nahoře vidíme kaštan klonící se nad starou zdí do dvora se zářivými květy, vlevo dole ve stínu domu stojí člověk. Tento obraz zaujal Antonína Slavíčka, který ho vyzdvihuje ve svém dopise Adě Gollové.⁶³ Patrně pod Overbeckovým vlivem poté chodil Slavíček s Nejedlým malovat v noci do lesa s lucernami. Alespoň tak to Nejedlý popisuje ve svých vzpomínkách v časopise *Výtvarné umění*.⁶⁴ Na obraze *Pohankové pole* (OBR. 11) velmi procítěně maluje soumrak s vycházejícím měsícem a perleťově se bělajícími lány kvetoucí pohanky. Overbeck také v mnohých leptech i malbách zobrazuje bouřlivé dny (OBR. 23).

Z vystavovaných umělců publikum nejvíce zaujal Heinrich Vogeler, z jehož pláten zářily modré oblohy bez mráčků a zelené zahrady plné rozkvetlých květů. Ve své milé reakci na pozvání spolku Mánes píše: „*O vašich výstavách v zahradě Kinského, zejména*

⁶² BRESKA 1903, s. 424.

⁶³ RAKUŠANOVÁ 2004, s. 96.

⁶⁴ NEJEDLÝ 1955, s. 186.

o Rodinově výstavě, slyšel jsem tolik chvály, že – co se mne týče – rád vám pošlu, co mám nejlepšího.“⁶⁵ Do Prahy poslal dvaadvacet leptů, devět olejů a jednu temperu.⁶⁶ Vogeler přesazuje své postavy a kraj do pohádky. Namísto sedláků a pracujících žen maluje rytíře a princezny. Láska k mýtům, legendám a středověku poskytovala pro Vogelerovu tvorbu nekonečnou inspiraci. Vogelerovy pohádky však nejsou veselé, jeho postavy působí tichým a smutným dojmem. Jedna z takových maleb, *Návrat* (OBR. 24), zobrazuje rozkvetlou jarní přírodu, ve které v tichém a hlubokém objetí stojí rytíř se svou milou. Zamilovaný pár obklopují tenké vertikální keře a stromy. Maluje *Pohádku o Meluzině* (OBR. 25), kde se Meluzína setkává s rytířem. Meluzína má na své drobné tělo nepřirozeně velkou hlavu a Vogeler ji zobrazuje s vyjeveným pohledem. Na výstavě nechyběly ani umělcovy slavné lepty *Zvěstování*, *Jaro* (OBR. 17), *V máji* (OBR. 16) či *Láska* z raného období, ve kterých odráží své sny o harmonii světa a pohádkové lásce.

Výstavu doplnila plastika *Podobizna dámy* od sochařky Clary Westhoff. Původní členové kolonie Hans am Ende a Karel Vinnen se na výstavě nepředstavili.

3.2 VLIV WORPSWEDSKÝCH NA ČESKÉ UMĚLCE

Obecně se tvrdí, že členové worpswedské malířské kolonie ovlivnili tvorbu českých krajinářů a jejich výstava v Praze měla zásadní vliv na tehdejší mladou generaci v námětech, kompozici i barevnosti.⁶⁷ Na jaře roku 1904 se v pavilonu Kinských konala členská výstava Mánesa, která vzbudila neobvyklý rozruch, neboť ze všech stran bylo vzpomínáno worpswedských a jejich patrného vlivu na české umělce. Tento vliv se nevyhnul ani velikanům jako byli Antonín Slaviček nebo Antonín Hudeček, kteří se se svými nejnovějšími obrazy dostali pod jistý tlak kritiky. Ta Hudečka se Slavičkem podezírala z napodobování nebo dokonce z kopírování severoněmeckých krajinářů. Zastání čeští umělci našli u Karla Boromejského Mádla, který neodmítal vlivu worpswedských, ale uváděl jej na pravou míru. Všimá si, že Hudečkovy obrazy jsou nyní o poznání živější a svítivější a Slaviček dle něj volí jednodušší motivy. Ve své kritice píše: „*Nechci tak zhola odmítati možnost cizího vlivu na naše krajináře; jeť přeci velmi snadno možno, ba vlastně přirozeno, že silné ono umění ze severu mohlo otřásti i našimi stromy,*

⁶⁵ Týdeník Přehled, roč. 1, č. 34, 1903, s. 553.

⁶⁶ MUTHER 1903a, nepag.

⁶⁷ KUBÍK 2017, s. 68.

že u Hudečka dalo podnět k tomu, aby podvolil se živějším dojmům barevným a světlovým, v přírodě naň doléhajícím, a Slavíčka ubezpečilo, že také on dovede být plně výrazným i v motivech nejjednodušších. Ale o nějakém napodobení nelze tu mluvit. Hudečkův krok není žádným vybočením z jeho dosavadní dráhy, nýbrž jen postoupením na ní vpřed, a Slavíček už před objevením se Worpswedských v Praze maloval ono „Nábřeží“ a ony chalupy na stráni, v nichž jde za velkým tonem a prostotou motivu. Kdyby však přesto byli se stali Worpswedští činiteli v jeho vývoji, pak se i při přijímání postavil vůči nim jako umělecká osobnost.“⁶⁸

Pro mnohé české krajináře, ale také figuralisty byla zásadní tvorba Heinricha Vogelera, který se zúčastnil již rozsáhlé výstavy grafického umění v Topičově salonu roku 1896, kde vystavil své rané grafické práce.⁶⁹ Heinrich Vogeler se s grafickými technikami seznámil v polovině devadesátých let skrze Hanse am Endeho. Brzy se ukázalo, že má pro grafické techniky mimořádné nadání a záhy vynikl jako jeden z hlavních grafiků nového umění. Především jeho lepty se začaly šířit střední Evropou a vyvolaly módní vlnu v jejich napodobování.⁷⁰ Oblíbeným dílem bylo například *Jaro* (OBR. 17) z roku 1896, ve kterém se Vogelerovi podařilo zachytit populární téma jara. V představách dobových básníků byla jarní příroda chápána jako neposkvrněná, panenská, odpovídající stavu mládí člověka. Jaro se stalo častým námětem mladých umělců, kteří nastupovali na výtvarnou scénu v devadesátých letech. Tato generace se často shromažďovala v progresivních uměleckých spolcích se snahou stvořit nové umění. Koncem devadesátých let se tématu jara věnovali také příslušníci secesního výtvarného spolku Mánes.⁷¹

3.2.1 JAN PREISLER

Jan Preisler studoval v ateliéru Františka Ženíška na nově založené Uměleckoprůmyslové škole v letech 1887–1895. Již během studia se stal aktivním členem Spolku výtvarných umělců Mánes a od roku 1896 spolupracoval na nově založeném měsíčníku *Volné směry*.⁷² Jako umělec tvořící na přelomu 19. a 20. století byl ovlivněn různými

⁶⁸ MÁDL 1908, s. 201–202.

⁶⁹ Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální, roč. 11, 1903–1904, s. 147.

⁷⁰ WITTLICH 1987, s. 50.

⁷¹ Tamtéž, s. 52.

⁷² LEUBNEROVÁ 2011, s. 22.

uměleckými tendencemi. „*Tato generace byla silně přístupna též cizím vlivům výtvarným. Styky komunikační byly zatím zdokonaleny, poučování výstavami a reprodukcemi bylo vždy snazší a vydatnější. Se čtyřiceti zlatými v kapse jezdí Preisler se Štencem na výstavu Secese v Mnichově, do Drážďan, do Berlína aj.*“⁷³ Nepochybně zde narazil na díla významného představitele Jugendstilu Heinricha Vogelera.

Mezi českými figuralisty si vydobyl místo svým velkým triptychem *Jaro* (OBR. 26) z roku 1900, který vytvořil pro výzdobu interiéru Peterkova domu na Václavském náměstí. Již roku 1898 si malíř skicoval alegorickou postavu ženy sedící v březovém háji a pojmenoval ji *Tání*. Tato dobová představa poetického stavu člověka i přírody, kterou výstižně zachytil ve své grafice Vogeler, se vtiskla i do Preislerova triptychu. Vogeler zobrazuje typ klidně sedící ženy dívající se na ptačí budku. Žena je usazena do parkového typu krajiny s řídkou sítí kmenů bříz a vesnickým domem umístěným ve středu zadního plánu. Z výjevu sálá melancholický nádech, jenž je Vogelerským leptům vlastní. Prostou a milou náladu dokresluje květinová bordura kolem výjevu. Vogeler v obraze mísí dvě roviny – reálnou a ideální. Rovněž Preislerův obraz se vyznačuje tím, že v sobě mísí tyto dvě roviny. Střední pole otevírá pohled do reálné scenerie umělcova rodného kraje. Svěží barvy napovídají, že se jedná o období začínajícího jara. Místo ženy zde umísťuje mladíka sedícího v hlubokém zamyšlení. Mladík má sepjaté ruce a hlavou se opírá o tenké kmeny bříz, nad kterými se z druhé strany sklání personifikace jara. Toto zjevení nadpozemské krásy je z části zakryté draperií posetou květinami. Také v Preislerově variantě se na horizontu rýsuje symbol domu. Na bočních obrazech jsou vyobrazeny dvě dívčí postavy „*symbolizující výzvu a rozpor touhy.*“⁷⁴ Sedící dívky se zasněnými výrazy jsou oděny do splývavých šatů růžové a modré barvy, které téměř srůstají s krajinou v jeden celek. Hlavní figura mladíka není ideální a ve srovnání s třemi ženskými figurami je chápána jako reálná. Celý triptych bývá vykládán jako vyobrazení puberty, reflexe mládí, jara, ale také jako snaha o splynutí člověka s přírodou.

⁷³ ŽÁKAVEC 1921, s. 7.

⁷⁴ KOTALÍK 1968, s. 16.

3.2.2 VOJTĚCH PREISSIG

Na dílo Heinricha Vogelera navázal také Vojtěch Preissig, rovněž absolvent pražské Uměleckoprůmyslové školy. Preissigova tvorba byla zaměřena především na grafiku, jejíž techniky studoval a rozvíjel za svého pobytu v Paříži, kam odjel roku 1898. V Paříži nejdříve pracoval v ateliéru Alfonse Muchy a poté pokračoval ve studiu v dílnách Emila Delauna.⁷⁵

Preissigova raná díla se vyznačují jistou pohádkovostí, která je velmi blízká Vogelerovi. Platí to především pro jeho barevné lepty, mezi nimiž vyniká list *Modráček* (OBR. 27). Preissig v něm zachycuje prchavý okamžik, kdy dívka v tichosti pozoruje malého modrého ptáčka. Dívka oděná do slavnostních šatů sedí v trávě zády k divákovi. Stejně je tomu u Vogelerova leptu *Jaro* (OBR. 17), na němž dívka pozoruje ptačí budku. Avšak také ve Vogelerově tvorbě se objevuje dívka pozorující ptáčka, a to na olejomalbě *Jaro* (OBR. 18) z roku 1898.

Vogelerovu pohádkovou notu pociťujeme rovněž v listu *Na balkóně* (OBR. 28), na kterém vidíme půvabnou dívku sedící za letní noci na balkóně. Dívka si pravou rukou podepírá bradu a hledí zasněně do dálky. Po levé straně roste stylizovaný keřík s rudými růžemi a nad tím vším se rozprostírá hvězdná obloha. Velké barevné plochy a elegantní linie zde tvoří velice dekorativní celek.

3.2.3 ANTONÍN SLAVÍČEK

S díly worpswedských krajinářů byla nejčastěji spojována plátna Antonína Slavíčka, nejvýraznější osobnosti české krajinářské generace devadesátých let. Slavíček od roku 1887 přerušovaně studoval na pražské Akademii, kde navštěvoval krajinářskou třídu profesora Mařáka, jenž kladl důraz na dokonalé ovládnutí kreslířské i malířské techniky a snažil se ve svých studentech rozvinout lásku k přírodě. Legendárními se staly pravidelné letní exkurze, kdy bral své žáky malovat do plenéru v okolí Prahy. Slavíček byl ve škole pokládán za nejtalentovanějšího malíře a samotný Mařák jej na sklonku života považoval za svého přirozeného nástupce ve vedení školy.⁷⁶ Slavíček prošel pozoruhodným vývojem, ve své tvorbě neustále hledal nové obsahy a postupy. Byl velice nadaný, již na konci svého studia dozrával ve vůdčí osobnost českého krajinářství.

⁷⁵ VLČKOVÁ 2012, s. 9.

⁷⁶ ORLÍKOVÁ 2004, s. 7–8.

Na jaře roku 1904, po vystavení nových pláten na dvanácté výstavě Mánesa, vznikl spor v otázce souvislostí a ovlivnění Slavíčkovy tvorby worpswedskými malíři. Slavíček jejich výstavu pravděpodobně navštívil ještě před odjezdem na Vysočinu a velice ho nadchla.⁷⁷ Toužil zapojit do procesu umělecké tvorby vnitřní prožitek, který by získal splnutím s konkrétním krajinným prostředím a lidmi, jež tam žijí a pracují. Touha po změně se u něj projevovala již v prvních letech 20. století v některých jeho obrazech z Okoře. Opravdu prvním krokem pak byl jeho pobyt v Hostišově roku 1902, kdy poznal chudší a drsnější krajinu, než v jaké doposud pobýval a tvořil. V té době přichází změna ve výběru námětů a s tím také změna v jejich provedení. Následujícího roku se přesouvá na Českomoravskou vrchovinu a do Kameniček, které jsou ještě drsnějšího charakteru než Hostišov.

Slavíček si své umělecké záměry tedy ujasnil ještě před zhlédnutím výstavy worpswedských malířů a pomalu, ale jistě směřoval k formulování svých cílů. „*Patřila k nim umělecká touha po výrazových prostředcích jednoduchých, silných a velkých, snaha o formu oproštěnou a nevyumělkovanou.*“⁷⁸ Ve chvíli Slavíčkovy vrcholícího úsilí o nový styl se pak stal příklad severoněmeckých krajinářů zcela zásadní. S jejich obrazy se seznámil v momentě, kdy se jeho cíle shodovaly s jejich autory. Slavíčka jistě fascinovalo, jak radikálně členové worpswedské krajinářské kolonie opustili civilizaci. Také Slavíčka Kameničky okouzly natolik, že se tam toužil usadit trvale.⁷⁹ Chtěl dokonce prodat celou svoji dosavadní tvorbu a v Kameničkách začít nový život člověka i umělce.⁸⁰

Worpswedští spíše než na samotnou Slavíčkovu tvorbu zapůsobili na umělce vnitřně. O návštěvě výstavy napsal v dopise slečně Gollové: „*Jsou to silné věci... Je vidět na nich všech, že žijí vzdáleni velkých měst a že lezou do sebe – a to je to hlavní. V tom ohledu jsme všichni proti nim diletanty.*“⁸¹ V Kameničkách začal přistupovat ke krajině jinak, snažil se ji vidět hlouběji. Chtěl být svým námětům blízko, aby s nimi splynul. Není tedy pochyb, že tvorba krajinářů z Worpswede Slavíčka v danou chvíli obrovsky zasáhla a mohlo se to projevit na jeho nových dílech z Kameniček, avšak ve svébytné podobě.

⁷⁷ TOMEŠ 1966, s. 52.

⁷⁸ RAKUŠANOVÁ 2004, s. 95.

⁷⁹ Tamtéž, s. 96.

⁸⁰ HERBEN 1910, s. 39.

⁸¹ Dopis A. Gollové z 28. 9. 1903. Dopisy 1954, s. 71.

Mezi deseti díly, se kterými se na jarní výstavě roku 1904 představil, byly obrazy: *Do polí*, *Silnice v Kameničkách*, *Po dešti*, *Náves v Příkrakově* či *Z pohorských motivů*.⁸² Pro tato plátna je typické zjednodušení. Ať už šlo o volbu krajinného motivu, tak také v otázce barevnosti a kompoziční úspornosti. Maluje širé pláně Vysočiny, hrubé stromy a vysoké břízy na hlinitých březích. Začíná se více zajímat o atmosférické podmínky, obloha nyní dostává v rámci jeho obrazů větší prostor.

Na obraze *Do polí* (OBR. 29), který namaloval ve Stříteži, používá motiv cesty vedoucí do hloubky obrazu. Přestože obraz namaloval ještě před vystoupením krajinářů z Worpswede ve výstavním sále spolku Mánes, je to něco, co se jim velmi podobá. Podobně zachycený motiv cesty vidíme například na obraze *Podzimní večer ve Worpswede* (OBR. 2) od Fritze Mackensena. Také další obrazy s motivem cesty: *Silnice v Kameničkách* (OBR. 30), *Po dešti* a *Z pohorských motivů* svou stavbou, ale i stylem připomínají worpswedské obrazy.

Náves v Příkrakově (OBR. 31) vznikla při Slavičkově pobytu v Příkrakově u Hlinska v létě roku 1903, tedy také ještě před výstavou worpswedských krajinářů. Nicméně i zde používá jim podobné postupy. Obraz je blízký Modersohnovým dílům svým úzkým propojením života lidí s přírodou, ve které žijí. Příklad takového splynutí s krajinou vidíme na obraze *Pozdní léto ve vřesovišti* (OBR. 32).

Na Slavičkově plátně *Z Kameniček* (OBR. 33), které vytvořil v létě roku 1905, vidíme také postavu selky mířící do dálky, zde konkrétně po Volákově kopci. Jan Tomeš u tohoto obrazu vzpomíná na Overbeckovo *Žitné pole* (OBR. 34), jehož kompoziční schéma zde Slaviček obměňuje.⁸³ Na obraze zaujme především alej bříz, oblíbený námět worpswedských krajinářů. Pro srovnání uvádím Modersohnův obraz *V létě* (OBR. 23), který byl rovněž k vidění na pražské výstavě.

Jana Orliková upozorňuje ještě na jeden z pozdějších obrazů reagující na podněty z Worpswede – *Náves v Kraskově* z roku 1906. V jeho zadním plánu vidíme řadu vesnických domů, které jsou však z většiny zakryté rastrem stromů. Orliková obraz považuje za jednu z nejsecesnějších prací Slavička.⁸⁴

⁸² Katalog XII. výstavy Mánesa, 1904.

⁸³ TOMEŠ 1966, s. 58.

⁸⁴ ORLÍKOVÁ 2004, s. 15.

3.2.4 ANTONÍN HUDEČEK

Další významnou osobností krajinářské generace devadesátých let byl Antonín Hudeček. Po studiích figurální malby na pražské Akademii u Maxmiliána Pirnera se Hudeček vydal do Mnichova, kde pokračoval ve studiu na soukromé malířské škole Antona Ažbého, specializující se na figurální malbu. Po studiu u Ažbého nastoupil na mnichovskou Akademii do ateliéru Otto Seitze. Zde se dostával k motivům, které určily jeho budoucí tvorbu. Byly to studie figury v krajině, téma, ke kterému se soustřeďovalo středoevropské umění.⁸⁵ Spojení krajinomalby a figurálního malířství bylo ústředním úkolem českého malířství generace devadesátých let. Při návratu do Prahy roku 1893 se ocitá v blízkosti Slavíčka a dalších žáků Mařákovy krajinářské školy, jež často doprovázel na jejich malířské exkurze na Okoř.

Hudečkovy obrazy z Okoře jsou velmi jasné, malovány na světlém podkladě ve volných tazích. Vzápětí však přechází k temné barevnosti a mění malířský rukopis. Příkladem tohoto obratu je obraz *Večerní ticho* s tmavě fialovohnědým podkladem a zelenými šrafami, kterými vyplnil velikou plochu louky. Hudečkův zájem o figuru je něco, co jej spojuje s worpswedskými krajináři, kteří svou krajinu často zachycují i s jejími obyvateli. Konkrétně s Heinrichem Vogelerem jej pojí tiché zahledění postav do krajiny. Hudeček zachycuje dámu „v módním městském oblečení, jejíž postava sem tam nějak nepatřící a ztracená, dotváří melancholickou náladu obrazu.“⁸⁶ Obraz je tímto blízký Vogelerovu *Jaru* (OBR. 18) z roku 1898. Oba malíři zobrazují nepříliš hluboký pohled do krajiny, která je kompozičně pročleněna úzkými kmeny stromů a ústřední postavu v ní podávají ve velkém měřítku. I když *Večerní ticho* vzniklo ještě před velkou výstavou worpswedských roku 1903, Hudeček se s jejich obrazy mohl seznámit nejen na výstavách v Německu, ale také v Čechách, kam worpswedská tvorba pronikala již od konce devadesátých let. Worpswedští obesílali každoroční výstavy Krasoumné jednoty zcela pravidelně, jejich díla byla v Rudolfinu k vidění skoro každý rok, a to ve velkém počtu.⁸⁷

Ještě před shlédnutím výstavy krajinářů z Worpswede strávil Hudeček léto ve Stříteži a Příkrakově, kde namaloval kolekci obrazů, jež poté vystavil na IV. členské

⁸⁵ BOUČKOVÁ 1982, s. 8.

⁸⁶ Tamtéž, s. 11.

⁸⁷ MASARYKOVÁ 1965, s. 202.

výstavě Mánesa v pavilonu pod Kinskou zahradou. Již v těchto plátnech je patrná inspirace worpswedskými. Na obraze *V létě* (OBR. 35) „barva nabyla sytosti dosud u Hudečka nebývalé i malířský rukopis nabyl větší pevnosti a výraznosti.“⁸⁸ Hudeček na něm vyobrazuje klidnou krajinu se zářivě modrou oblohou s načechranými oblaky a loukou posetou barevnými květinami, v pozadí stojí vesnická stavení a stromy. Ve Stříteži namaloval také *Cestu do vsi* (OBR. 36) s výrazně sníženým horizontem vytvářející prostor pro oblačnou oblohu. Motiv cesty s vesnickým obydlím je velice blízký worpswedským krajinářům. V Příkrakově vznikl obraz *Náves* tvořící obrazovou dvojici se Slavičkovým dílem téhož námětu. Také tento obraz se sníženým horizontem a dekorativně působícími útlými kmeny se blíží worpswedským obrazům.

Na členské výstavě roku 1904 nechyběly ani dnes neznámé *Topoly*. Motiv topolů později zopakoval ve svém nocturnu *Topoly v noci* (OBR. 37) zobrazující kus vesnice s vertikálními útlými stromy, které protínají celou plochu plátna. Hudečkovy topoly reflektují obrazy worpswedských, pod jejichž vlivem se kmeny jeho stromů staly o poznání subtilnější. Neznámý je bohužel také obraz *Orání* (OBR. 38), který byl rovněž k vidění na členské výstavě. Hudeček obraz namaloval koncem léta 1903 a i zde klade horizont velmi nízko.

Jako ohlas výstavy worpswedských malířů bývají interpretovány pozdější Hudečkovy obrazy opuštěných chalup: *Chalupy u vody* (OBR. 39) a *Letní odpoledne* (OBR. 40). Oba obrazy jsou malovány z břehu kanálu zvaného Černá struha. Do Starého Kolína je situoval již Antonín Matějček.⁸⁹ Společným prvkem je zde hladina zrcadlící kmeny bříz, které rostou ze svažujícího břehu, v zadním plánu se pak nachází jednoduchá vesnická stavení. Na obraze *Chalupy u vody* po zářivě modré obloze plují bílá oblaka. Tato modř se dle Ludmily Karlíkové objevuje „v intenzitě, jakou jsme u Hudečka dosud nepoznali.“⁹⁰ Vodní plochy zrcadlící tenké kmeny rád maloval Otto Modersohn (OBR. 5), který použitím sytějších barev dodával svým obrazům dekorativní rozměr. Syté zářivé barvy najdeme i u Hudečka, jejichž „intenzita zapůsobí v tomto obraze téměř expresivně“.⁹¹

Petr Kubík s díly worpswedských krajinářů srovnává například také Hudečkův obraz *Na pastvě* (OBR. 41). Upozorňuje na fakt, že Worpswedští do svých krajin rovněž

⁸⁸ MATĚJČEK 1947, s. 50.

⁸⁹ Tamtéž, s. 54.

⁹⁰ KARLÍKOVÁ 1983, s. 54.

⁹¹ Tamtéž.

mnohdy zasazovali dobytek.⁹² Hudečkově plátno v sobě nese jistou snovost. Maluje kamenitou pastvinu v hnědofialových barvách a podvečerní oblohu se zeleným světlem, které se odráží na bílé srsti kozy stojící napravo od středu. Koza byla poměrně oblíbeným motivem Modersohna i Mackesena. Právě Mackensen kozu zachytil ve svých dílech *Stařena a koza a Ve světnici* (OBR. 4), která byla k vidění na výstavě Mánesa roku 1903.

3.2.5 ALOIS KALVODA

Alois Kalvoda studoval na pražské Akademii v Mařákově ateliéru mezi lety 1892–1897.⁹³ Roku 1901 podnikl studijní cestu do Mnichova, jehož symbolistně-secesní atmosféra na něj silně zapůsobila. Důležitým momentem ve vytváření umělce osobitého stylu byla také návštěva výstavy Worpswedských roku 1903 v Praze. Zde jej ovlivnily zejména malby atmosférických nálad Otto Modersohna a grafické práce Henricha Vogelera.⁹⁴ Sám Kalvoda se grafickou činností zabýval v prvním desetiletí 20. století, přičemž ho zajímala především technika leptu, zejména pak akvatinta. Není známo, kde se Kalvoda učil grafickým technikám. Pravděpodobně to bylo již na Akademii u Julia Mařáka, který však svým žákům podal pouze základní instrukce a podrobněji je grafice neučil. Dalším možným místem byl Mnichov.⁹⁵

Mladý umělec se postupně odchýlil od malování melancholických krajín a směřoval k dekorativnějšímu pojetí krajiny. Stalo se tak pod vlivem mnichovské umělecké atmosféry, která byla pro Kalvodu přitažlivější než pařížská.⁹⁶ Z Mnichova si přivezl především odvahu k výrazně barevnější paletě a secesní dekorativnosti.⁹⁷ Horizont Kalvodových krajín se ocital velmi často při horní kraji obrazu, jeho obloha bývala zastřena korunami stromů a nebyla nijak významně pojednána. To se změnilo s obrazem *Nad Beroukou* (OBR. 42), kdy na čtvercovém formátu maluje horizont naopak velmi nízko a obloha se stává projekční plochou stylizovaných oblaků.

Oblíbeným prvkem Kalvodovy náladové symboliky je bříza, jejíž kůra podporuje výraznou dekorativnost obrazu. Možným inspiračním zdrojem se pro Kalvodu mohli stát krajináři z Worpswede, jejichž obrazové světy jsou určovány touto dřevinou. Bříza se

⁹² KUBÍK 2017, s. 190.

⁹³ ŠTĚPÁNEK 1984, s. 16.

⁹⁴ ŽÁKAVEC 1936, s. 367.

⁹⁵ CHALOUPKA 1996, s. 17.

⁹⁶ Tamtéž, s. 24.

⁹⁷ BRABCOVÁ 2007, s. 101.

pro ně stala symbolem nového pojetí krajiny. Worpswedští málokdy tyto stromy zachycují v celku, většinou se nedostanou nad spodní část větví a v mnoha případech jsou zredukované pouze na kmeny. Roku 1905 Kalvoda maluje obraz *Břízy* (OBR. 43) navozující „*podivuhodně tesknou náladu, kterou malíř vyvolává plošně kladenými barvami.*“⁹⁸ Takovýchto plošně pojatých obrazů s břízami pak namaloval ještě celou sérii pojmenovanou *Nálady*. Právě v těchto Kalvodových obrazech, mezi které patří například také *Podzim*, nalézáme silný vliv worpswedských, k jejichž nostalgické náladovosti silně inklinoval.

Kalvodovu tvorbu ovlivnil svými grafickými pracemi Heinrich Vogeler. Umělcovo okouzlení lepty Heiricha Vogelera cítíme z jeho perokreseb *Na okraji lesa* a *Lesní zátiší* (OBR. 44). V *Lesním zátiší* mezi stromy a keři leží v trávě dívka. Celá plocha listu je jemně zpracována drobnými ostrými čárkami a dívky si na první pohled nevšimneme. Podobně je tomu například ve Vogelerově leptu *Pohádka o Meluzíně* (OBR. 28), kde se postava Meluzíny téměř ztrácí v bohatém lesním podrostu. Také Kalvodovy barevné akvatinty z roku 1906, zdobící Merhautův Vranov⁹⁹ ukazují, že zůstal věrný tomuto básnivému přepisu přírody. Kalvoda pracoval na grafické úpravě celé knihy, kterou vyzdobil velkým množstvím drobných reprodukcí svých děl.

Kalvoda byl také ovlivněn Vogeleroými sklony k ožívování *biedermeieru*, které přivedly do jeho krajin ženskou figuru jako náladový střed obrazu. V leptu *Na lavičce* (OBR. 45) zachycuje zadumanou dámu sedící na lavičce v krásném parku s vodní hladinou a altánem. Dáma je oděna do bohaté róby a v levé ruce drží knihu. Nad lavičkou se sklání mohutná vrba, mezi jejími větvemi stojí tajemný muž. Celý výjev se vyznačuje velice dekorativním pojetím a romantickou až poetickou náladou. Kalvoda se k podobnému tématu vrátí ještě několikrát. Všechny tyto kompozice jsou považovány za nejdekorativnější díla v autorově tvorbě.¹⁰⁰

⁹⁸ SEDLÁŘ 1981, s. 46.

⁹⁹ MERHAUT 1906.

¹⁰⁰ ČÍŽKOVÁ 2012, s. 46.

3.2.6 FERDINAND ENGELMÜLLER

Další žák Mařákovy školy, Ferdinand Engelmüller, navštěvoval pražskou Akademii mezi lety 1889–1894.¹⁰¹ Engelmüller je často popisován jako samotář a milovník melancholické přírody. Ve svých zasněných krajinách prokazuje hluboký smysl pro zachycení nálad. Od roku 1902 se věnoval velkému cyklu Česká krajina, ve kterém se pokoušel vyjádřit duši českého kraje. Cyklus se stal jeho celoživotním dílem. Oblíbil si dosud málo užívanou techniku pastelu, zasloužil se o její zdokonalení a uvedení do českého krajinářství. Pastel se zvláště hodil k jeho náladovým, romanticky zbarveným kompozicím.

Také Engelmüller čerpal inspiraci v tvorbě malířů z Worpswede, jejichž výstava musela v malíři zanechat velký dojem, neboť poté v jejich kolonii pobýval téměř rok (v letech 1907–1908).¹⁰² V pastelu *Chudý kraj* (OBR. 46) zachytil široký pohled na krajinu, ve které se rozkládá holá neúrodná pláň. Poměrně nízko položený horizont dodává větší důležitost vysokému oblačnému nebi. Zde možno vzpomenout *Širokou krajinu* (OBR. 47) Hans am Endeho, která se rovněž vyznačuje svou jednoduchostí. V obou případech je hlavním motivem travnatá krajina vytvářející měkkou kobercovitou plochu. Další ukázkou autorovy bravurní pastelové malby je dílo *Topoly* (OBR. 48), které se objevily v Londýnském *The Studio*. I zde zúročil svůj pobyt v malířské kolonii Worpswede. Pomocí pastelu vytváří hebká modrá nebesa s lehkými obláčky, odrážející se ve vodní hladině, nad kterou rostou vysoké křivé stromy. Používá při tom syté barvy.

Pastelová technika jako by se přenesla do jeho měkce působících olejů. Vidíme to například v jeho velkém *Polabí* (OBR. 49), ve kterém zachycuje širokou prostou krajinu. Engelmüller krajinu Polabí nazýval české Holandsko, neboť je tvořena rovinou.¹⁰³ Polabskou krajinu si velmi oblíbil, napsal o ní: „*Polabí, moje Polabí! Není světlejšího koutku na světě, který by mi nahradil všechny tvoje půvaby.*“¹⁰⁴

Počátkem století se Engelmüller začal také více zajímat o grafické techniky. Jeho lepty se vyznačují dokonalou kresebností a jemným provedením. V listu *Chudý kraj* (OBR. 50) vidíme stejnou rovinatou krajinu jako na stejně pojmenovaném pastelu. Formát na výšku dává tentokrát ještě větší prostor obloze s nadýchanými mraky.

¹⁰¹ VEČERNÍKOVÁ 2020, s. 16.

¹⁰² MASARYKOVÁ/CHRISTENOVÁ/NOVOTNÝ 1947, s. 22.

¹⁰³ OBRAZOVÁ 2013, s. 63.

¹⁰⁴ Citace pochází z katalogu výstavy Z novějších prací, která se konala v Topičově salonu roku 1907.

Zachycuje travnatou pustinu, ve které se klikatí cesta. Výrazná kresba trávy v popředí připomíná Overbeckův olej *V slatině* (OBR. 10). Ve své grafické tvorbě reagoval také na další worpswedské umělce. Například jeho *Bludný rytíř* vznikl pod přímým vlivem Otto Modersohna a Heiricha Vogelera.¹⁰⁵

3.2.7 OTAKAR NEJEDLÝ

Otakar Nejedlý započal svá studia roku 1898 na soukromé krajinářské škole Ferdinanda Engelmüllera v Praze, kde získal solidní technický základ a poučení o malířských technikách. Engelmüller své žáky vedl k ovládnutí techniky kresby a malby pomocí přísného studia přírody.¹⁰⁶ Nejedlý se u svého prvního učitele mimo jiné setkal s dobovou snahou o vystižení nálady v přírodě.¹⁰⁷ Druhým učitelem Otakara Nejedlého se stal Antonín Slavíček, jehož obrazy mu byly velice blízké. Mladého umělce upoutala Slavíčková odvaha a také jeho bezprostřední vztah ke krajině. Roku 1904 jej Slavíček pozval do své malířské dílny v Kameničkách. Nejedlý svou cestu do Kameniček a zdejší život vylíčil na stránkách pátého ročníku *Výtvarného umění*.¹⁰⁸

Společné malování se Slavíčkem pro malíře znamenalo splnění touhy dostat se pryč od akademismu a setkat se s „*živým, současným uměleckým ohniskem*.“¹⁰⁹ Nejedlý u Slavíčka našel inspiraci a odvalu k uvolnění a zjednodušení kompozice, použití výrazných barev a naučil se k malbě krajiny přistupovat spontánně. Kontakt se Slavíčkem vedl Nejedlého instinktivně ke snaze po odlišení. K tomu jistě dopomohla také další okolnost, a sice návštěva výstavy worpswedských.

Patrně z první návštěvy Kameniček pochází obraz *Motiv z Českomoravské vysočiny* (OBR. 51), který je malován pod vlivem Slavíčka. V Kameničkovském období dále vznikly obrazy *Neděle* a *Ve žluté náladě* (OBR. 52), které byly zvláště vysoce hodnocené.

¹⁰⁵ ŠIMON 2009, s. 101.

¹⁰⁶ NEJEDLÝ 2005, s. 15.

¹⁰⁷ HANZLOVÁ 1984, s. 8.

¹⁰⁸ *Výtvarné umění* 1955, s. 185–187.

¹⁰⁹ HANZLOVÁ 1984, s. 11

3.2.8 BOHUSLAV DVOŘÁK

Bohuslav Dvořák patřil mezi nejdéle studující žáky krajinářské školy Julia Mařáka, Akademii navštěvoval od roku 1889 až do roku 1897. Dvořák byl blízkým přítelem Antonína Slavíčka, s nímž nějaký čas sdílel ateliér. Kromě Chittussiho a Slavíčka ovlivnili Dvořákovu tvorbu také krajináři z Worpswede. Pod jejich vlivem se přiklání k dekorativnímu krajinářství.

Roku 1904 se vydává za Slavíčkem do Kameniček, kde maluje cesty, rybníky, březové aleje a chalupy. Mezi kameničkovskými díly vyniká *Alej v Kameničkách* (OBR. 53), ve kterém se přibližuje tvorbě Fritze Overbecka. Dílo se vykazuje výraznou barevností a dynamičností, kterou zde vytvářejí valící se oblaka. Na obraze zachycuje cestu lemovanou dlouhými tenkými břízami, v zadním plánu se pak nachází vesnická stavení. Overbeckovi se přibližuje rovněž obrazem *Léto v Kameničkách*.

3.2.9 OTA BUBENÍČEK

Ota Bubeníček patřil k druhé generaci Mařákovy krajinářské školy. K malbě se dostal přes staršího bratra Jindřicha, zkušeného krajináře a ilustrátora, který Otu inspiroval k zahájení umělecké dráhy. Bubeníček nejprve pracoval jako litograf v Haasově grafickém ateliéru, kde pod bratrovým dohledem získal první skutečné kreslířské i malířské zkušenosti.¹¹⁰ Poté nastoupil roku 1889 na pražskou Akademii, kde studoval u Julia Mařáka, Antonína Slavíčka, a nakonec Rudolfa von Ottenfelda.¹¹¹

Pro ranou tvorbu Oty Bubeníčka byl rozhodující vliv secese a symbolismu. Secesní inspirace u něj sílila zejména ve druhé půli první dekády 20. století, pod dojmem pražské výstavy malířů z Worpswede. Tento vliv se u něj projevil sklonem krajiny ornamentalizovat. Maluje vlnící se cesty a potoky, bohatá oblaka i oblíbené břízy a borovice. Příklad této ornamentalizace krajiny vidíme například v obrazech *Pila na Horní Bečvě*, *Pila* či ve *Venkovském statku* (OBR. 54). S worpswedskými rovněž sdílel slabost pro přechodná roční období jaro a podzim.

¹¹⁰ BURGET 2007, s.15–16.

¹¹¹ Tamtéž 19–26.

4 ZÁVĚR

Předložená práce se zabývá uměleckou kolonií Worpswede a jejím vlivem na pražskou uměleckou tvorbu počátku 20. století. Období konce devatenáctého a počátku dvacátého století bylo v umění dobou vytváření, prolínání a prostupování nejrůznějších tendencí a směrů. Vedle slábnoucího naturalismu a akademismu to byly především impresionismus, symbolismus a secese. V Německu načas zvítězil naturalismus, jehož hlavními představiteli se stali právě umělci tvořící v malé vesnici Worpswede nedaleko Brém, jenž se po úspěšném vystoupení v mnichovském Glaspalastu náhle stali středem pozornosti. V německém naturalismu šlo o návrat k minulosti víceméně jako ke zdrojům inspirace, z nichž mohlo moderní umění čerpat nové síly a podněty.¹¹² Tímto vědomým návratem k národním tradicím tedy Worpswedští hledali novou tvůrčí inspiraci.

Worpswedskou kolonii jsem představila v první kapitole, ve které nechybí historie vzniku tohoto společenství. Pro komparaci s českou tvorbou bylo potřeba vystihnout hlavní představitele kolonie a seznámit se s jejich konkrétními díly. Worpswedští se soustředili na dva typy témat: krajinu a selský život. Overbeck byl zvláště uchvácen vysokým nebem, ve které zachycoval dramatické hry mraků. Modersohnovy náladové krajiny se pokoušely zachytit snovou kvalitu rovinaté země. Vogeler Worpswedskou krajinu využíval pouze jako rámec pro své snové příběhy se stylizovanými, až pohádkově pojatými postavami. Naproti tomu Mackensen byl především malířem rolnického života a produkoval klidné, idealizované pohledy na rolnictvo, které se vyrovnaly pohledům Milleta ve Francii. Worpswedští byli v mnohém jako Barbizonští. Malíři přijeli do těchto pustých končin a vyhledávali ty nejprostší motivy.

Barbizonská škola se stala jakýmsi modelem pro zakládání dalších uměleckých kolonií. Umělecké kolonie byly považovány za progresivní a otevřená venkovská fóra, která tvořila důležitou větev moderního hnutí. Část práce se proto věnuje také tomuto fenoménu. V krátké kapitole jsem se snažila shrnout možné důvody, proč umělci na konci devatenáctého století pociťovali stále větší touhu odcházet na venkov a vytvářet umělecká společenství. Charakteristické pro tyto komunity byla oddanost venkovskému

¹¹² SEDLÁŘ 1981, s. 35.

místu a skupinovému životu. Díky oblibě plenérové malby byly postupně objeveny oblasti Alp, Porýní a nakonec také severní pobřeží. Zájem o vlastní prostředí nabyl nové a zvláštní aktuálnosti, když si člověk začal všimnout změn a ztrát, které přinesl všeobecný rozvoj techniky, industrializace a urbanizace. Ve stejných letech, kdy do Worpswede přichází první malíři, se formovalo hnutí vlasti a začalo se usilovat o zachování toho, co hrozilo ztrátou. Od roku 1889 vzniká folklorní, lidová a vlastivědná muzea a v roce 1899 vzniká v Husumu první skanzen v Německu.¹¹³ To se ve výtvarném umění promítlo do obrazů lidového života, ale i slatin a vřesovišť.

Druhá část práce se věnuje situaci v Praze, kde byl rozvoj umění zásadně ovlivněn reorganizací pražské Akademie. Na sklonku 19. století byli povoláni profesori Maxmilián Pirner a Julius Mařák. Mimořádně silné bylo především krajinářství. V Mařákově speciálce se objevila celá řada talentovaných umělců, kteří položili základ naší moderní krajinomalby. Mnoho Mařákových žáků bylo členy spolku Mánes, jenž od počátku své samostatné výstavní činnosti seznamoval Prahu s uměním zbytku Evropy. Po velkolepé výstavě Augusta Rodina a představení moderního francouzského umění se dostávají na řadu také Worpswedští. Právě výstava worpswedských krajinářů, kterou uspořádal SVU Mánes roku 1903, měla mít zásadní vliv na mladou generaci českých krajinářů.

Řada českých umělců se worpswedskými obrazy nepochybně inspirovala. Při pečlivém pozorování děl českých malířů se našla celá řada námětových, kompozičních i stylových spojitostí s Worpswedskými. Zkušenost s malbou těchto krajinářů se projevuje většinou v kompozičním řešení široce pojímané krajiny s nízkým horizontem a vysokým oblačným nebem. Krajinám dominují vertikály tenkých stromů, jenž se často nevejdou do vymezené obrazové plochy. Oblíbenými náměty se staly klikaté cesty, chalupy a kmeny bříz. Pro tyto obrazy je příznačné využití sytější barevné škály.

¹¹³ HAUSMANN 1986, s. 64.

5 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BARRETT 2008 — Brian Dudley BARRETT: North Sea Artist's Colonies, 1880–1920.
- BASS 1930-1931 — Eduard BASS: Začátky S. V. U. Mánes. In: Volné směry, roč. 28, č. 1, 1930-1931, 90–101
- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1999 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: Julius Mařák a jeho žáci (kat. výst.). Praha 1999
- BOUČKOVÁ 1982 — Jitka BOUČKOVÁ: Antonín Hudeček (kat. výst.). Liberec 1982
- BOUČKOVÁ 1984 — Jitka BOUČKOVÁ: Jan Honsa (kat. výst.). Pardubice 1984
- ORLÍKOVÁ 2004 — Jana ORLÍKOVÁ: Antonín Slavíček (kat. výst.). Praha 2004
- BRESKA 1903 — Alfons BRESKA: Worpswede. In: Lumír, č. 35, 1903, 424.
- BURGET 2007 — Eduard BURGET: Ota Bubeníček, 1871–1962. Praha 2007
- ČÍŽKOVÁ 2012 — Simona ČÍŽKOVÁ: Kresba a grafika Aloise Kalvody, Bakalářská práce, Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2012
- ČÍŽKOVÁ 2015 — Simona ČÍŽKOVÁ: Grafika žáků Mařákovy školy, Diplomová práce, Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2015
- CHALOUPKA 1996 — David CHALOUPKA: Mařákovi žáci jako grafici. In: Starožitnosti a užité umění, 1996, 17–19
- CHALOUPKOVÁ 1972 — Marie CHALOUPKOVÁ: Antonín Hudeček, Obrazy (kat. výst.). Hradec Králové 1972
- HANZLOVÁ 1984 — Lidmila HANZLOVÁ: Otakar Nejedlý. Praha 1984
- HAUSMANN 1986 — Manfred HAUSMANN: Worpswede, eine deutsche Künstlerkolonie um 1900. Fischerhude 1986
- HERBEN 1910 — Jan HERBEN: Moje vzpomínky na Antonína Slavíčka. In: JIRÁNEK 1910, 25–40
- JIRÁNEK 1910 — Miloš JIRÁNEK: Antonín Slavíček, výbor z jeho díla. Praha 1910
- KARLÍKOVÁ 1983 — Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček. Praha 1983
- KUBÍK 2017 — Petr KUBÍK: Malby Antonína Hudečka kolem roku 1900, Diplomová práce, Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze, 2017
- KOTALÍK 1968—Jiří KOTALÍK: Jan Preisler. Praha 1968
- LEUBNEROVÁ 2011 — Šárka LEUBNEROVÁ: Jan Preisler (1872-1918) (kat. výst.). Praha 2011

- LUBBREN 2001 — Nina Lübbren: Rural Artists' Colonies in Europe 1870–1910. Manchester 2001
- MASARYKOVÁ/CHRISTENOVÁ/NOVOTNÝ 1947 — Anna MASARYKOVÁ / Vlastina CHRISTENOVÁ / Vladimír NOVOTNÝ: Národní galerie. Sbírka moderního umění. Praha 1947
- MASARYKOVÁ 1965 — Anna MASARYKOVÁ: Cizí umělci na výstavách Krasoumné jednoty v Praze. In: Jaroslav PEŠINA: Sborník k sedmdesátinám Jana Květa. Praha 1965, 199–205
- MATĚJČEK 1947 — Antonín MATĚJČEK: Antonín Hudeček. Praha 1947
- MÁDL 1908 — Karel Boromejský MÁDL: Umění včera a dnes. Praha 1908
- MERHAUT 1906 — Josef MERHAUT: Vranov. Brno 1906
- MRÁZ 1903 — Karel Domorázek MRÁZ: Worpswede. In: Rozhledy, roč. 13, č. 51, září 1903, 1208–1212
- MUTHER 1903a — Richard MUTHER: Worpswede, IX. výstava spolku výt. um. „Manes“ v Praze. Praha 1903
- MUTHER 1903b — Richard MUTHER: Worpswede. In: Volné směry, roč. VII., č. VIII, 1903, 259–270
- OVERBECK 1895/96 — Fritz OVERBECK: Ein Brief aus Worpswede. In: Kunst für Alle, roč. XI., 1895/1896, 20–24
- PRAHL/BYDŽOVSKÁ 1993 — Roman PRAHL / Lenka BYDŽOVSKÁ: Volné směry, časopis secese a moderny. Praha 1993
- PRAHL/RAKUŠANOVÁ/SRP/WITTLICH 2004 — Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slaviček, 1870–1910 (kat. výst.). Praha 2004
- PROCHÁZKA 1919 — Arnošt PROCHÁZKA: Worpswede. In: Diář literární a umělecký. Praha 1919, 267–270
- RAKUŠANOVÁ 2004 — Marie RAKUŠANOVÁ: Palič a stavitel (1902–1906). In: PRAHL/RAKUŠANOVÁ/SRP/WITTLICH 2004, 79–136
- RILKE 1903 — Rainer Maria RILKE: Worpswede, Monographie einer Landschaft und ihrer Maler. Bielefeld 1903
- SEDLÁŘ 1981 — Jaroslav SEDLÁŘ: Náčrt počátků umění 20. století na Moravě. In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Brno 1981, 35–47

- SEKYRKA 1993 — Tomáš SEKYRKA: Malířská škola Ferdinanda Engelmüllera. In: Documenta Pragensia, roč. 11, 1993, 222–227
- SCHULTZE 1981 — Jürgen SCHULTZE: Worpswede. Ramerding 1981
- ŠIMON 2009 — Patrik ŠIMON: Moderna, zamlčená moderna: iluze a sny: středoevropské umění ze sbírky Patrika Šimona. Praha 1880–1930
- ŠTĚPÁNEK 1984 — Pavel ŠTĚPÁNEK: Alois Kalvoda 1875-1934 (kat.výst.). Praha 1984
- ŠTĚPÁNEK 1985 — Pavel ŠTĚPÁNEK: Alois Kalvoda. In: SČVU, roč. 9, č. 3, 1985, 23–24
- TOMEŠ 1966 — Jan Marius TOMEŠ: Antonín Slavíček. Praha 1966
- TOMEŠ 1973 — Jan Marius TOMEŠ: Antonín Slavíček. Praha 1973
- VEČERNÍKOVÁ 2020 — Lucie VEČERNÍKOVÁ: Zapomenutý malíř Ferdinand Engelmüller. Praha 2020
- VLČKOVÁ 2012 — Lucie VLČKOVÁ: Vojtěch Preissig. Praha 2012
- WARNCKE 1920 — Paul WARNCKE: Worpswede. Leipzig 1920
- WIEBER 2017 — Sabine WIEBER: Martha Vogeler and the Worpswede Artists' Colony, 1894-1905. In: Künstlerinnen: Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormodern. Petersberg 2017, 199–210
- WITTLICH 1982 — Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1982
- WITTLICH 1987 — Petr WITTLICH: Umění a život, doba secese. Praha 1987
- ŽÁKAVEC 1921 — František ŽÁKAVEC: Jan Preisler. Praha 1921
- ŽÁKAVEC 1936 — František ŽÁKAVEC. In: Umění, roč. 9, 1936, 365–371

6 PŘÍLOHY

6.1 SEZNAM VYOBRAZENÍ

- 1) Fritz Mackensen: Bohoslužba pod širým nebem, 1895, převzato z:
<https://objektpatenschaft.ein-stueck-hannover.de/schatzkammer/objekt/oelgemaelde-gottesdienst-im-moor/>
- 2) Fritz Mackensen: Podzimní večer ve Worpswede, 1898, převzato z:
[https://www.auktionshaus-stahl.de/de/artikel/80425-fritz-mackensen-herbstab-
traend-in-worpswede](https://www.auktionshaus-stahl.de/de/artikel/80425-fritz-mackensen-herbstab-traend-in-worpswede)
- 3) Fritz Mackensen: Dřevákář, 1898, reprodukce z: HAUSMANN 1986, 67
- 4) Fritz Mackensen: V světnici, reprodukce z: MUTHER 1903a, nepag.
- 5) Otto Modersohn: Podzimní ráno u slatinného kanálu, 1895, převzato z:
[https://www.kunst-fuer-alle.de/deutsch/kunst/kuenstler/kunstdruck/otto-
modersohn/4235/1/562854/herbstmorgen-am-moorkanal/index.htm](https://www.kunst-fuer-alle.de/deutsch/kunst/kuenstler/kunstdruck/otto-modersohn/4235/1/562854/herbstmorgen-am-moorkanal/index.htm)
- 6) Otto Modersohn: Podzim v slatině 1898, reprodukce z: WITTLICH 1987, obr. 14
- 7) Otto Modersohn: Podzimní soumrak, 1893, reprodukce z: HAUSMANN 1986, 136
- 8) Hans am Ende: Jarní den, 1897–1898, reprodukce z: WARNCKE 1920, obr. 6
- 9) Hans am Ende: Jaro ve Worpswede, kolem 1900, převzato z:
[https://www.worpswede-museen.blog/wp-content/uploads/2020/03/Hans-am-Ende-
Fr%C3%BChling-in-Worpswede.jpg](https://www.worpswede-museen.blog/wp-content/uploads/2020/03/Hans-am-Ende-Fr%C3%BChling-in-Worpswede.jpg)
- 10) Fritz Overbeck: V slatině, kolem 1900, reprodukce z: HAUSMANN 1986, 101
- 11) Fritz Overbeck: Pohankové pole, 1900, reprodukce z: HAUSMANN 1986, 95
- 12) Fritz Overbeck: Večer ve vřesovišti, 1896, převzato z:
[https://www.art-trade.de/Kuenstler/Overbeck/Fritz-Overbeck-Abend-im-
Moor.jpg.php](https://www.art-trade.de/Kuenstler/Overbeck/Fritz-Overbeck-Abend-im-Moor.jpg.php)
- 13) Fritz Overbeck: Bouřlivý den, kolem 1900, reprodukce z: WARNCKE, 1920, obr. 5
- 14) Heinrich Vogeler: Za svítání v máji, reprodukce z: WARNCKE 1920, obr. 2
- 15) Heinrich Vogeler: První léto, 1902, reprodukce z: HAUSMANN 1986, 118
- 16) Heinrich Vogeler: V máji, 1896, reprodukce z: MUTHER 1903b, 257
- 17) Heinrich Vogeler: Jaro, 1896, reprodukce z: ŠIMON 2009, 79
- 18) Heinrich Vogeler: Jaro, 1898, reprodukce z: HAUSMANN 1986, 115
- 19) Fritz Mackensen: Za soumraku, reprodukce z: MUTHER 1903a, nepag.
- 20) Otto Modersohn: V létě, 1894, reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2004, 96
- 21) Otto Modersohn: Řezání rašeliny, reprodukce z: MUTHER 1903a, nepag.

- 22) Fritz Overbeck: Měsíčná noc, reprodukce z: MUTHER 1903a, nepag.
- 23) Fritz Overbeck: Bouřlivý den, reprodukce z: HAUSMANN 1986, 27
- 24) Heinrich Vogeler: Návrat, reprodukce z: MUTHER 1903a, nepag.
- 25) Heinrich Vogeler: Pohádka o Meluzíně, reprodukce z: MUTHER 1903a, nepag.
- 26) Jan Preisler: Jaro, 1900, převzato z:
https://allevents.in/mobile/amp-event.php?event_id=200024459804626
- 27) Vojtěch Preissig: Modráček, 1900, reprodukce z: ŠIMON 2009, 81
- 28) Vojtěch Preissig: Na balkóně, 1904, reprodukce z: WITTLICH 1987, obr. 33
- 29) Antonín Slaviček: Do polí, 1903, reprodukce z: TOMEŠ 1966, obr. 149
- 30) Antonín Slaviček: Silnice v Kameničkách, 1903, reprodukce z: ORLÍKOVÁ 2004, obr. 89
- 31) Antonín Slaviček: Náves v Příkrakově, 1903, reprodukce z: TOMEŠ 1966, obr. 148
- 32) Otto Modersohn: Podzdní léto ve vřesovišti, reprodukce z: WARNCKE 1920, obr. 3
- 33) Antonín Slaviček: Z Kameniček, 1905, reprodukce z: ORLÍKOVÁ 2004, obr. 133
- 34) Fritz Overbeck: Žitná pole, reprodukce z: MUTHER 1903a, nepag.
- 35) Antonín Hudeček: V létě, 1903, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. 43
- 36) Antonín Hudeček: Cesta do vsi, 1903, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. 42
- 37) Antonín Hudeček: Topoly v noci, 1904–1905, reprodukce z: Dějiny čes. Výt. Um., 47
- 38) Antonín Hudeček: Orání, 1903, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. 44
- 39) Antonín Hudeček: Chalupy u vody, 1906, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 39
- 40) Antonín Hudeček: Letní odpoledne, 1906, převzato z:
<https://artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/nejdrazsi-portret>
- 41) Antonín Hudeček: Na pastvě, 1904, převzato z:
https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_880
- 42) Alois Kalvoda: Nad Berouňkou, 1906, převzato z:
https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_309
- 43) Alois Kalvoda: Břízy, 1904, převzato z:
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_15170
- 44) Alois Kalvoda: Lesní zátiší, 1902, reprodukce z: ČÍŽKOVÁ 2012, obr. 22
- 45) Alois Kalvoda: Na lavičce, 1907, reprodukce z: ČÍŽKOVÁ 2012, obr. 103
- 46) Ferdinand Engelmüller: Chudý kraj, 1908, reprodukce z: Rozkvět roč. 16, č. 1, 1923, 2
- 47) Hans am Ende: Široká krajina, 1902, reprodukce z: HAUSMANN 1986, 85
- 48) Ferdinand Engelmüller: Topoly, 1910, převzato z:
<https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Ferdinand-Engelmuller/1178538/%27The-Poplars%27,-c1910.html>
- 49) Ferdinand Engelmüller: Polabí, reprodukce z: ENGELMÜLLER 1910, obr. 34

- 50) Ferdinand Engelmüller: Chudý kraj, 1905–1908, reprodukce z: ČÍŽKOVÁ 2015, obr. 30
- 51) Otakar Nejedlý: Motiv z Českomoravské vysočiny, 1904, reprodukce z: HANZLOVÁ 1984, obr. 3
- 52) Otakar Nejedlý: Ve žluté náladě, 1904, reprodukce z: HANZLOVÁ 1984, obr. 4
- 53) Bohuslav Dvořák: Alej v Kameničkách 1904, převzato z:
<https://vltava.rozhlas.cz/ceskeho-krajinare-po-osmdesati-letech-objevuje-svu-manes-5072751>
- 54) Ota Bubeníček: Venkovský statek, asi 1904, reprodukce z: BURGET 2007, obr. 89

6.2 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1) FRITZ MACKENSEN: BOHOSLUŽBA POD ŠIRÝM NEBEM, 1895



2) FRITZ MACKENSEN: PODZIMNÍ VEČER VE WORPSWEDE, 1898



3) FRITZ MACKENSEN: DŘEVÁKÁŘ, 1898



4) FRITZ MACKENSEN: V SVĚTNICI



5) OTTO MODERSOHN: PODZIMNÍ RÁNO U SLATINNÉHO KANÁLU, 1895



6) OTTO MODERSOHN: PODZIM V SLATINĚ 1898



7) OTTO MODERSOHN: PODZIMNÍ SOUMRAK, 1893



8) HANS AM ENDE: JARNÍ DEN, 1897-1898



9) HANS AM ENDE: JARO VE WORPSWEDE, KOLEM 1900



10) FRITZ OVERBECK: V SLATINĚ, KOLEM 1900



11) FRITZ OVERBECK: POHANKOVÉ POLE, 1900



12) FRITZ OVERBECK: VEČER VE VŘESOVÍŠTI, 1896



13) FRITZ OVERBECK: BOUŘLIVÝ DEN, KOLEM 1900



14) HEINRICH VOGELER: ZA SVÍTÁNÍ V MÁJI



15) HEINRICH VOGELER: PRVNÍ LÉTO, 1902



16) HEINRICH VOGELER: V MÁJI, 1896



17) HEINRICH VOGELER: JARO, 1896



18) HEINRICH VOGELER: JARO, 1898



19) FRITZ MACKENSEN: ZA SOUMRAKU



20) OTTO MODERSOHN: V LÉTĚ, 1894



21) OTTO MODERSOHN: ŘEZÁNÍ RAŠELINY



22) FRITZ OVERBECK: MĚSÍČNÁ NOC



23) FRITZ OVERBECK: BOUŘLIVÝ DEN, 1898



24) HEINRICH VOGELER: NÁVRAT



25) HEINRICH VOGELER: POHÁDKA O MELUZÍNĚ



26) JAN PREISLER: JARO, 1900



27) VOJTĚCH PREISSIG: MODRÁČEK, 1900



17) HEINRICH VOGELER: JARO, 1896



28) VOJTĚCH PREISSIG: NA BALKÓNĚ, 1904



18) HEINRICH VOGELER: JARO, 1898



29) ANTONÍN SLAVÍČEK: DO POLÍ, 1903



2) FRITZ MACKENSEN: PODZIMNÍ VEČER VE WORPSWEDE, 1898



30) ANTONÍN SLAVÍČEK: SILNICE V KAMENIČKÁCH, 1903



32) OTTO MODERSOHN: PODZDNÍ LÉTO VE VŘESOVÍŠTI



31) ANTONÍN SLAVÍČEK: NÁVES V PŘÍKRAKOVĚ, 1903



20) OTTO MODERSOHN: V LÉTĚ, 1894



33) ANTONÍN SLAVÍČEK: Z KAMENÍČEK, 1905



34) FRITZ OVERBECK: ŽITNÁ POLE



35) ANTONÍN HUDEČEK: V LÉTĚ, 1903



36) ANTONÍN HUDEČEK: CESTA DO VSI, 1903



37) ANTONÍN HUĎEČEK: TOPOLY V NOCI, 1904–1905



38) ANTONÍN HUĎEČEK: ORÁNÍ, 1903



41) ANTONÍN HUĎEČEK: NA PASTVĚ, 1904,



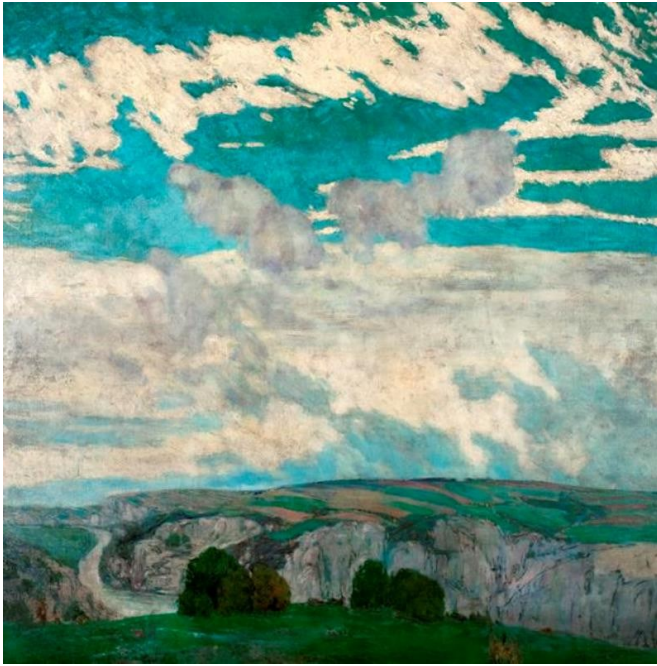
39) ANTONÍN HUDEČEK: CHALUPY U VODY, 1906



40) ANTONÍN HUDEČEK: LETNÍ ODPOLEDNE, 1906



5) OTTO MODERSOHN: PODZIMNÍ RÁNO U SLATINNÉHO KANÁLU, 1895



42) ALOIS KALVODA: NAD BEROUNKOU, 1906



45) ALOIS KALVODA: NA LAVIČCE, 1907



43) ALOIS KALVODA: BŘÍZY, 1904



44) ALOIS KALVODA: LESNÍ ZÁTIŠÍ, 1902



25) HEINRICH VOGELER: POHÁDKA O MELUZÍNĚ



48) FERDINAND ENGELMÜLLER: TOPOLY, 1910



46) FERDINAND ENGELMÜLLER: CHUDÝ KRAJ, 1908



50) FERDINAND ENGELMÜLLER: CHUDÝ KRAJ, 1905-1908



47) HANS AM ENDE: ŠIROKÁ KRAJINA, 1902



10) FRITZ OVERBECK: V SLATINĚ, KOLEM 1900



49) FERDINAND ENGELMÜLLER: POLABÍ, 1910



51) OTAKAR NEJEDLÝ: MOTIV Z ČESKOMORAVSKÉ VYSOČINY, 1904



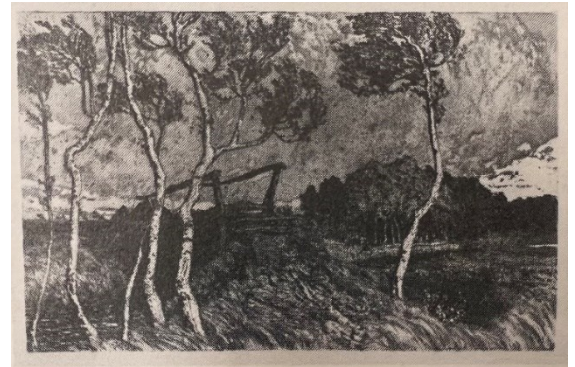
54) OTA BUBENÍČEK: VENKOVSKÝ STATEK, ASI 1904



52) OTAKAR NEJEDLÝ: VE ŽLUTÉ NÁLADĚ, 1904



53) BOHUSLAV DVOŘÁK: ALEJ V KAMENIČKÁCH, 1904



23) FRITZ OVERBECK: BOUŘLIVÝ DEN