Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Claudie Bilková

Zpodobnění žen v raném díle Maxe Švabinského: kritická reflexe a nové pohledy

Representation of women in the early work of Max Švabinský: Critical Reflection and New Perspectives

Praha 2025

Vedoucí práce: prof. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.

Ráda bych poděkovala paní prof. PhDr. Marii Rakušanové, Ph.D., za její cenné rady, podnětné diskuse a vstřícnost při vedení této práce. Mé poděkování patří také celé mé rodině za podporu a trpělivost v průběhu studia.

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 dne: 20.7.2025

Claudie Bilková

abstrakt

Tato bakalářská práce kriticky zkoumá zpodobnění žen v rané tvorbě Maxe Švabinského (1873–1963) s důrazem na dekonstrukci zažitých uměleckohistorických narativů. Výzkum se nezaměřuje pouze na samotná umělecká díla, ale především na to, jak jsou tato díla interpretována v odborné literatuře. Práce odhaluje, že jsou ženské postavy v dílech a jejich interpretacích často redukovány na pasivní objekty, múzy nebo symboly, čímž dochází k reprodukci genderových stereotypů v odborné literatuře i recepci Švabinského díla.

Text čerpá z feministických teorií a inspiruje se výzvami k revizi kánonu, které zaznívají i v domácí uměleckohistorické debatě. Klade důraz na dekonstrukci ustálených vzorců čtení a na roli genderových stereotypů, zejména v souvislosti s osobností první autorovy manželky Ely Švabinské (1878–1967). V analýze jsou akcentovány motivy spjaté s idealizací a objektifikací ženského těla a jejich propojení s přírodními motivy, sexualizací či mýtem romantického génia.

Výsledky ukazují, že nejen dobové, ale i současné odborné texty často nekriticky přejímají a utvrzují tradiční kánon, čímž přispívají k marginalizaci ženských aktérek v uměleckohistorickém diskurzu. Závěr práce upozorňuje na nutnost kritické reflexe a přehodnocování tradičních interpretačních rámců, nejen pro pochopení Švabinského tvorby, ale i pro redefinici postavení ženských postav v dějinách umění vůbec.

klíčová slova

Max Švabinský, Ela Švabinská, feminismus, uměleckohistorický diskurz, narativ, stereotypy, reprezentace žen, dekonstrukce, raná tvorba, múza, kritická reflexe, objektifikace, žena a příroda

abstract

This bachelor's thesis critically examines the representation of women in the early work of Max Švabinský (1873–1963), with a focus on deconstructing established art historical narratives. The research focuses not only on the artworks themselves, but primarily on the ways these works are interpreted in academic literature. The thesis reveals that female figures in these works and their interpretations are often reduced to passive objects, muses, or symbols, which leads to the reproduction of gender stereotypes in both art historical writing and the reception of Švabinský's art.

The text draws on feminist theories and is inspired by calls to revise the canon, which are also present in the Czech art-historical debate. It emphasises the need to deconstruct established patterns of reading and to examine the role of gender stereotypes, particularly in relation to the figure of Švabinský's first wife, Ela Švabinská (1878–1967). The analysis highlights motifs connected with the idealisation and objectification of the female body, its link to nature, sexualisation, and the myth of the romantic genius.

The results show that both historical and contemporary art historical texts often uncritically adopt and reinforce the traditional canon, contributing to the marginalisation of women within the art historical discourse. The conclusion underlines the need for critical reflection and reconsideration of traditional interpretive frameworks – not only for understanding Švabinský's work, but also for redefining the position of women in art history in general..

key words

Max Švabinský, Ela Švabinská, feminism, art historical discourse, narrative, stereotypes, representation of women, deconstruction, early works, muse, critical reflection, objectification, woman and nature

obsah

úvod _____ 7
1. _____ žena 19. století _____ 9
2. _____ umělecké tendence konce 19. století _____ 12
3. _____ prerafaelitská inspirace _____ 14
3.1 splynutí duší _____ 17
4. _____ černá káča _____ 22
5. _____ žena – příroda _____ 24
5.1 chudý kraj _____ 27
5.2 kamélie _____ 30
5.3 rajky, modrá rajka _____ 33
6. _____ anna vejrychová _____ 37
6.1 anna múza _____ 39
6.2 ateliér _____ 41
7. _____ mýtus romantického génia _____ 44
závěr _____ 47
seznam použité literatury _____ 50
seznam obrazové přílohy _____ 53

úvod

Max Švabinský patří k nejvýznamnějším umělcům českého výtvarného umění a jeho jméno se objevuje v uměleckohistorické literatuře nespočetněkrát. V průběhu dvacátého století se stal „národním" umělcem, kterého odborná literatura vykreslovala jako génia nevídaného talentu, který si zaslouží být náležitě uctíván.

Tato práce se snaží poukázat na problematiku interpretace Švabinského díla pomocí tradičních ustálených uměleckohistorických narativů, které se často podílejí na utváření stereotypních obrazů žen jako pasivních objektů mužského pohledu. Hlavním cílem je především dekonstrukce dosavadních přístupů. Analýza práce se nezaměřuje pouze na samotná díla, ale na způsob, jakým jsou interpretována v odborné literatuře. Důraz je kladen na kritickou reflexi uměnovědných textů, která se snaží poukázat na neustále se opakující vzorce, které ovlivňují nejen naše vnímání Švabinského díla, ale především vnímání ženských postav figurujících v jeho tvorbě.

Zásadním podnětem k vypracování této práce se stal příspěvek Milana Kreuzziegera *„Ve skleněném hrbu zpívá sladký hlas…"*[1], v němž autor klade uměleckohistorickému publiku otázku, zda není načase – po vzoru zahraničních badatelů – přistoupit k dekonstrukci našeho kánonu. O tento Kreuzziegerův text se opírám především v poslední části práce, která poukazuje na nedostatečnou kritickou reflexi umělcova osobního života v odborné literatuře.

Nejedná se o souhrn či popis předchozích výkladů, ale o aktivní zpochybňování a identifikaci problematických výroků. Zároveň práce nabízí nové pohledy na vztah mezi dílem, jeho interpretací a širším kontextem. Snaží se odhalit, jak uměleckohistorické texty konstruují významy, jaké role v nich hrají genderové stereotypy a jak jsou ženy v těchto narativech redukovány na objekty či symboly.

Navazuji především na feministické přístupy, které upozorňují na problematické interpretace ženských rolí v umění. Griselda Pollock ve své knize *Vision & Difference* v úvodu jedné z kapitol píše: „*Dějiny umění jako diskurz aktivně vytvářejí své významy prostřednictvím vylučování, potlačování a podřizování svého „druhého". Ženské je v textových strategiích a ideologických konstrukcích dějin umění situováno jako pasivní, krásný či erotický objekt tvořivosti, která je výlučně spojována s mužským principem. Feministická dekonstrukce uměleckohistorických textů […] je proto zásadní nutností jako předpoklad pro rozvoj vhodných strategií, které umožní analyzovat ženy jako kulturní aktérky."*[2] Přestože byl její text publikován poprvé již roku 1988, potřeba interpretativní práce je stále aktivní, na což se snaží upozornit i tento text. Nejedná se totiž pouze o otázku minulosti – tradiční narativy se opakovaně objevují, aniž by byli šiřiteli podrobeny kritické reflexi, což vede k tomu, že

[1] Milan Kreuzzieger, „Ve skleněném hrbu zpívá sladký hlas …"Alternativy po konci dějin umění. In: *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy: příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*, ed. Milena Bartlová, Praha 2004, s. 47

[2] Griselda Pollock - Deborah Cherry, Woman as sign in pre-raphaelite literature, The representation of Elizabeth Siddall, in: *Vision and Difference. Feminism, feminity and the histories of art*, London – New York 2003, s. 128

jsou čtenáři „předávány" jako samozřejmé a dále zakořeňovány v jeho myšlení – hrozí tak, že se tento způsob uvažování bude nekriticky přenášet dále i do budoucna.

Uspořádání děl v textu neodpovídá časové posloupnosti jejich vzniku, neboť primárním účelem není sledovat autorův umělecký vývoj. Konkrétní díla jsou zmiňovaná v souvislostech se způsoby, jakými je ženská figura interpretována – objevuje se například téma múzy a její estetizace, sexualizace ženského těla, potlačování ženské perspektivy či role ženského těla jako nástroje umělecké seberealizace.

Úvodní dvě kapitoly jsou věnované nástinu společenské i umělecké situace konce 19. století, aby pomohly čtenáři se lépe zorientovat v dobové atmosféře. První z těchto kapitol je věnována postavení ženy v 19. století, přičemž zdůrazňuje dlouhodobou setrvačnost společenských vzorců a představ o ženské roli. Druhá kapitola pak přibližuje umělecké tendence konce 19. století.

Následují analytické kapitoly zmiňující konkrétní díla, jejich aktérky a způsoby, jakými jsou tato díla interpretována v literatuře. Jelikož se práce soustředí na rané tvůrčí období Švabinského, pozornost je věnována především Ele Švabinské, rozené Vejrychové, jeho první ženě, se kterou jsou spjata nejznámější Švabinského díla. Jedna z kapitol se věnuje modelce Kateřině Michalové, zvané černá Káča, jejíž jméno postupně z uměleckohistorické literatury téměř vymizelo, přestože stála modelem pro několik kanonických děl českého výtvarného umění a tvořila tak jejich nezanedbatelnou součást. Poslední ženou, které se práce dotýká, je Anna Vejrychová. V souvislosti s Annou je tematizován především Švabinského údajný zlom v tvorbě či přechod k novým ideálům.

Závěrečná kapitola se zabývá tématem uměleckého génia, prostřednictvím něhož je konstruován obraz Švabinského jako výjimečné, inspirací vedené osobnosti, a ukazuje, jak tento narativ legitimizuje jeho osobní rozhodnutí i mocenské postavení vůči ženám v jeho okolí.

Práce se snaží ukázat, že kritická reflexe a zpochybňování zažitých narativů není pouze otázka minulosti, ale i nezbytným předpokladem pro hlubší porozumění vztahu mezi uměním, genderem a společností.

1. žena 19. století

„Západní umění by se sice bez ženského těla neobešlo, ale ženy v jeho dějinách existovaly převážně jako pasivní předměty."[3]

Ženská postava patří k nejvýraznějším a trvale přítomným motivům v dějinách umění. Téma ženské figury v umění je přítomné od prvopočátků vizuální kultury a prošlo celou řadou významných proměn. Od prehistorických venuší přes středověké madony až k obrazovým reprezentacím v moderním a současném umění se zobrazování žen neustále proměňovalo v závislosti na estetických ideálech, společenských normách i kulturním kontextu doby. Zobrazování žen odráží nejen estetické preference jednotlivých epoch, ale také vypovídá o jejich postavení ve společnosti, dobových genderových stereotypech a mocenských strukturách.

V této úvodní kapitole bych se chtěla pokusit přiblížit čtenáři pohled dobové společnosti na ženu a její postavení. Považuji za důležité alespoň stručně nastínit sociálně-kulturní kontext doby, který se nepochybně promítá do výtvarné kultury přelomu 19. a 20. století a jehož pochopení je důležité pro rozvinutí celkové argumentace.

Konec devatenáctého století byl obdobím významných změn v oblasti techniky, vědy, kultury i společnosti. Postupná emancipace žen vedla k narušení tradičních genderových rolí, což vyvolávalo u mužů obavy ze ztráty jejich výsadního postavení. Do jisté míry lze hovořit o podvědomém či nevyřčeném strachu z nově nabyté ženské autonomie a z ženské identity samotné, který se následně promítnul do vědních oborů, literatury i výtvarného umění.

V českých zemích souvisí počátky feminismu s obrozeneckým úsilím společnosti. Mužům bylo potřeba uvědomělých žen, které vychovají hrdé slovanské děti s láskou k českému jazyku. S vidinou osvobozeného národa zajišťovali muži svým synům a dcerám patřičné vzdělání.[4]

Tyto prvotní zárodky ženské emancipace se však střetávaly s realitou každodenní praxe. Vzdělávání mužů a žen nebylo rovnoprávné. Předsudky snižující intelektuální a jiné dovednosti žen je stavěly primárně do několika tradičně určených rolí spojovaných s jejich biologickými předpoklady. Nejen tyto biologické předpoklady (mateřství) zapříčinily, že vzdělávání dívek bylo omezeno především na činnosti a znalosti spojené s péčí o děti, jejich výchovu a také péčí o manžela a domácnost. Ani mezi ženami samotnými ale nelze hovořit o rovném přístupu ke vzdělání. Míra a podoba vzdělání byla úzce spojena s jejich společenskou vrstvou. Jak uvádí Jana Machačová, dívky ve vyšších vrstvách společnosti (tvořící asi 1–2% populace) *„[…] dostávaly vzdělání jazykové, všeobecných znalostí (zeměpis, dějepis atd.), učily se kreslit a hrát na hudební nástroj, tančit, tj. věci potřebné*

[3] Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*, Praha 2004, s. 17

[4] Milena Lenderová a kol., *Eva nejen v ráji. Žena v Čechách od středověku do 19. století*, Praha 2002, s. 8-9

k reprezentaci stavu, ale i vést osobní účty."[5] Ženy střední třídy byly vedeny především k roli hospodyně (na rozdíl od žen z vyšší a dolní třídy) a matky – otcové se do výchovy zapojují jen minimálně, a pokud přeci, pak výhradně do vzdělávání synů. Výkon domácích rolí, jako byla pozice hospodyně, předpokládal určitou úroveň finanční gramotnosti, vycházející ze skutečnosti, že žena obvykle hospodařila s jistým rozpočtem. Dívky z dolních společenských vrstev (80 % populace) byly naopak vnímány především jako pracovní síla a z toho důvodu se u nich od mládí rozvíjela hlavně pracovní píle (nikoli role hospodyně).[6] Většině žen se také dostávalo určité míry vzdělání skrze náboženství. Kázání v kostele však přinášelo pouze konzervativní, patriarchálně podbarvenou nauku, která dále posilovala přesvědčení o „správné" pozici ženy.[7] *„Podřízenost žen mužům zná bible i texty svatých otců: žena zrozená ze zakřiveného žebra, biblická Eva s pokřiveným charakterem, žena hříšnice, pokušitelka, svůdkyně muže, bytost posedlá sexem,* brána pekelná…"[8]

V 19. století rovněž panovalo přesvědčení, že případná ekonomická nezávislost žen (související se vzděláním a finanční gramotností) by byla útokem na posvátnou instituci manželství a sociální pořádky, jelikož o ekonomický chod domácnosti se má starat muž-manžel.[9] Společnost zkrátka vyžadovala konkrétní model chování, který se propsal i do podoby několika zákonů. Občanský zákoník například jasně udával, že *„Muž jest hlava rodiny. Co hlava tato má zvláště právo, spravovati domácnost; také jest povinnen, manželku dle mohovitosti své slušné živiti, a ji v každé případnosti zastupovati."*[10]

Jak ve svém textu uvádí Sherry B. Ortner, univerzálním faktem je, že kultura každé společnosti vnímala (a vnímá) ženu jako druhotnou a kulturní ideologie obvykle ženy podceňuje. Ženy jsou ztotožňovány s něčím, co kultura vnímá na nižším stupni než na který se sama staví. Tím „něčím" se rozumí především příroda, kterou kultura skrze lidské vědomí a jeho výdobytky (techniku) kultivuje a zajišťuje si tak svou nadřazenost.[11] *„Teoretici z různých oborů – od medicíny a vědy po filozofii, literaturu a umění – se snažili tento vztah ženy k přírodě naturalizovat tím, že definovali ženský charakter především skrze její biologicky nestabilní tělo."*[12] Negativní sociální konstrukt žen se opíral o literaturu akcentující jejich domnělou psychickou a fyziologickou méněcennost. Již kolem poloviny 19. století ale bylo možné pozorovat, že ženy jsou schopné samostatně bez sebemenších problémů fungovat v různých oblastech života a že jejich intelekt a dovednosti jsou nesporné. Stejně tak jejich menší podíl svalové hmoty přestával býti v době stále více industrializované společnosti překážkou.

---

[5] Jana Machačová, Žena v 19. století jako „přívěsek"?, in: *Dějiny žen, aneb Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zajetí historiografie*, ed. Kateřina Čadková - Milena Lenderová - Jana Stráníková, Pardubice 2006, s. 212

[6] Ibidem, s. 211-2

[7] Jiří Matějček, Nedorozumění historiografů/ek? Fasety patriarchalismu a emancipace žen, in: *Dějiny žen, aneb Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zajetí historiografie*, ed. Kateřina Čadková - Milena Lenderová - Jana Stráníková, Pardubice 2006, s. 217

[8] Viz Lenderová a kol. (pozn. 4), s. 7-8

[9] Milena Lenderová - Marie Macková - Zdeněk Bezecný et al., *Dějiny každodennosti „dlouhého" 19. století. II. díl: Život všední i sváteční*, Pardubice 2005, s. 47

[10] 946/1811 Sb. z. s. § 91. Citováno podle: Kateřina Palatová - Vendula Krausová - Tereza Havelková, Žena pohledem právních norem habsburské říše druhé poloviny 19. století, in: *Dějiny žen, aneb Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zajetí historiografie*, ed. Kateřina Čadková - Milena Lenderová - Jana Stráníková, Pardubice 2006, s. 503

[11] Sherry B. Ortner, Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?, in: *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení,* ed. Libora Oates-Indruchová, Praha 1998, s. 92, 94-6

[12] Patricia Mathews, Gendered bodies I, in: *Passionate Discontent. Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago 1999, s. 93

A tak začala patriarchální společnost ženy nově zpochybňovat v oblasti psychologie, fyziologie i v lékařských vědách.[13] Tato dobová vědecky zaměřená literatura představovala ženu jako emocionálního jedince, který se řídí výhradně pudem. Jako nevhodná se jevila pro jakoukoli kreativní činnost kvůli absenci vlastní invence a imaginace. Spojována je s povahou nerozumovou, živočišnou, sexuální a zničující, díky čemuž představuje opozici k vyšší, mužské sféře lidského vědomí. Muž je vnímán jako zákonitě nadřazený a žena představuje hrozbu pro intelekt a překážku na jeho cestě k transcendenci, neboť ho ohrožuje svou tělesností a pudovostí.[14]

Veškeré tyto názory jsou následně (i když ne doslova či přímo) reflektovány i v umělecké tvorbě. Ženy bývají spojovány s bytostmi křehkými, nadpřirozenými, osudovými, skrze alegorie zprostředkovávající obecné pojmy, vlastnosti a hodnoty. Tematika se přizpůsobuje podmínkám a dostává nové významy. Kromě nevinných dívek obklopených květinami či přímo zosobňujících přírodu se objevují negativně zabarvená vyobrazení ženskosti.

[13] Viz Lenderová (pozn. 4), s. 9-10

[14] Viz Mathews (pozn. 12), s. 92-5

2. umělecké tendence konce 19. století

V období kolem přelomu století působilo na českou uměleckou scénu mnoho vlivů, které se v souvislosti se společenským vývojem rychle střídaly. Doznával akademismus a nacionálně laděný historismus – daleko přitažlivějším se stával v opozici k akademickým pravidlům samotný život.[15]

Pro mladé umělce nastupující na scénu v 90. letech hrála hlavní roli reorganizace pražské Akademie roku 1887, kdy byli povolány dvě v zahraničí působící osobnosti – Julius Mařák a Maxmilián Pirner. V novoromanticko-symbolistní tvorbě Maxmiliána Pirnera nachází mladší generace studentů Akademie nový zdroj inspirace. Mezi osobnostmi formovanými vlnou symbolismu, který v 90. letech výrazně ovlivňuje podobu výtvarného umění v Čechách, bývá nejčastěji zmiňované například jméno Maxe Švabinského, Jana Preislera a Františka Bílka.[16] Symbolističtí umělci vnímali svou tvorbu jako součást duchovního společenství, které překračuje hranice jednotlivých národů.[17] Skrze tento duchovní přístup a společné estetické i myšlenkové hodnoty vstupovali umělci do mezinárodního duchovně propojeného proudu, který kladl důraz na fantazii, sny, témata erotiky, spiritismu.[18] Devadesátá léta představují důležitý mezník, kdy se české umění ocitá na prahu modernosti.

Umělci stále více touží po sebevyjádření, chtějí se stát „malíři duše" a tak se rodí moderní, vyhrocený individualismus.[19] Hledají formy pro vyjádření existenciálních pocitů a duševních stavů.[20] Příznačná je pro konec století náklonnost k přírodě. Dobové tendence vedou k požadavku větší integrace figury a přírody, a tak zobrazení vnitřního vztahu k přírodě probíhá především skrze její figurální tematizaci.[21] S tematikou duše polemizovalo i pronikající secesní hnutí, které přinášelo nejen nevšední ornament snažící se o nový styl, ale především také nový poměr člověka a krajiny a *„[…] v devadesátých letech, […] se krajinomalba stala programově ‚zrcadlem duše'."*[22]

Symbolismus se neomezoval pouze na formální inovace, ale nesl s sebou také nové pojetí role umělce, který se stylizuje do role výjimečné, duchovně založené osobnosti. Současně s tím dochází i k proměnám zobrazování ženských postav, kdy je ženské tělo často chápáno jako médium duchovních i estetických významů – ženská figura je umělci využívána k vyjádření abstraktních ideí, osobních vizí i existenciálních pocitů.

---

[15] Petr Wittlich, *Umění a život. Doba secese*, Praha 1987, s. 10

[16] Otto M. Urban, *Tajemné dálky, symbolismus v českých zemích 1880-1914*, Praha 2014, s. 12

[17] Tajemné dálky, symbolismus v českých zemích, 1880–1914, Národní galerie Praha, online katalog, dostupné online: https://www.ngprague.cz/udalost/68/tajemne-dalky-symbolismus-v-ceskych-zemich-1880-1914, vyhledáno 15. 7. 2025

[18] Miroslav Krupička, *Symbolisté v Národní galerii*, Radio Prague International, 28.4.2015, dostupné online: https://cesky.radio.cz/symboliste-v-narodni-galerii-8261700, vyhledáno 15. 7. 2025

[19] Viz Urban, (pozn. 16), s. 10

[20] Aleš Filip, The Seductive English Influences, The Pre-Raphaelite Inspiration in Czech Painters, *Umění* LXXI, 2023, s. 369

[21] Viz Wittlich, (pozn. 15), s. 47-8

[22] Ibidem, s. 38

„V patriarchálních ideologiích umění je ženské pozici připisována role buď objektu umění – modelky – nebo múzy díky romantickému vztahu s umělcem.”[23]

[23] Viz Pollock - Cherry, (pozn. 2), s. 136

3. prerafaelitská inspirace

Vedle zmíněných vlivů proniká v 90. letech do českého prostředí také umění prerafaelitů. Objevení a recepce prerafaelitů se datuje v prostředí střední Evropy do 90. let 19. století, což je zhruba o čtyři desetiletí později, než samotné bratrstvo vzniká (1848). To souvisí se skutečností, že požadavky na větší míru umělecké svobody, kterou bratrstvo prosazovalo, se ve střední Evropě obecně objevují až s koncem století. V letech 1894–98 nastává vrchol popularity bratrstva, ale již po smrti Sira Edwarda Burne-Jonese v roce 1898 je prerafaelitská estetika dobovou modernistickou kritikou z vývojového hlediska považována za zastaralou. Za hlavní slabinu prerafaelitů byla označována jejich literárnost, která neodpovídala dobovému důrazu na autonomii výtvarné formy.[24] Maxmilián Švabinský je jedním z autorů v jejichž díle dochází k recepci P.R.B.[25] (jako dalšího bychom mohli jmenovat například Jana Preislera 1872-1918).

Své okouzlení komentoval sám umělec roku 1958 v rozhovoru pro Československý rozhlas: *„Ano, dělal jsem ještě v posledním roku na Akademii napřed olej a pak kresbu takzvaného Splynutí duší. Byl jsem tehdy velmi pod vlivem anglických prerafaelitů, zvláště Edvarda Burne-Jonese. Pirner, ten Burne-Jonese ohromně měl rád. Vůbec měl rád prerafaelisty."*[26]

Do kontaktu s díly prerafaelitů se dostávají čeští autoři především díky fotografickým reprodukcím prezentovaným na výstavách a v časopisech. Nejvýznamnějším mezinárodním periodikem věnujícím se výtvarnému umění, designu a estetice byl časopis *The Studio*, založený v Londýně roku 1893, jehož články byly v prostředí střední Evropy hojně rozmnožovány a překládány. Jediným autorem, který v českém prostředí vystavil své originály, byl Walter Crane (1845–1915), jehož díla byla představena roku 1895 v Topičově salonu v Praze a v Moravském průmyslovém muzeu v Brně. Crane přinesl malby a kresby inspirované bratrstvem i reformní estetikou hnutí Arts and Crafts.[27]

Ela Švabinská vzpomínala, jak tištěné reprodukce prerafaelitů nadchly několik členů rodiny Vejrychových: *„[…] do pražských výtvarných a literárních kruhů byla vnesena vlna obdivu k anglickým preraffaelitům. Švabinský nám nosil knihy a monografie s reprodukcemi jejich obrazů. […] Reprodukce jejich obrazů mne, maminku a zvláště Karla úplně okouzlily a prohlíželi jsme je s nadšením. […] Všecka ta zevní krása prýštila z hlubokého moře citového rozechvění. […] Tato obec mystiků silně působila na kulturní svět, avšak nezanechala žádných význačných stop. Bylo to opium pro vzbuzení rozkošných snů, […] Linie rtů a linie bohatého vlasu slečny Elisabethy Siddalové, jediného modelu Rossettiho, jeho pozdější manželky, byla bezmezně obdivována."*[28]

---

[24] Viz Filip, (pozn. 20), s. 356-360

[25] Bratrstvo Prerafaelitů – the Pre-Raphaelite Brotherhood, zkracováno P.R.B.

[26] Ludvík Páleníček, *Max Švabinský. Život a dílo na přelomu epoch*, Praha 1984, s. 231

[27] Viz Filip, (pozn. 20), s. 359

[28] Ela Švabinská, *Vzpomínky z mládí*, Praha 1962, s. 142

Po vzoru prerafaelitů se tvůrci snaží vymanit z akademického racionalismu s cílem vyjádřit v malbě lidské nitro a cit.[29] Poselstvím bratrstva se stal *„[…] obraz nevyslovitelné touhy, která nemůže být naplněna a uvězňuje hrdiny v jejich vlastním nitru. Izolace postav, bez vzájemné interakce, ale s důrazem na jejich vnitřní prožívání, […].”*[30] Dále prvky jako umělecká pravda založená na přímém pozorování přírody, jednoduchá forma i symbolismus. Časté je zobrazení ženy – osudové či fatální.

Aleš Filip ve svém článku *The Seductive English Influences, The Pre-Raphaelite Inspiration in Czech Painters* uvádí, že Švabinský si v krátké prerafaelitské éře svou družku Elu Vejrychovou stylizuje do podoby „české Jane Morris”.[31] Co však autor dále neproblematizuje, je skutečnost, že tato idealizovaná stylizace Ely do vizuálního modelu prerafaelitské ženskosti vede k potlačení jejích individuálních rysů a k její redukci na znak. V souvislosti s tím bych ráda upozornila na kapitolu *Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: The representation of Elizabeth Siddall*[32] Griseldy Pollock a Deborah Cherry, která zkoumá, jak byla Elizabeth Eleanor Siddall (1829-1862), známá jako modelka a manželka Dante Gabriela Rossettiho (1828–1882), reprezentována v prerafaelitské literatuře a v dějinách umění. Autorky poukazují na to, že Siddall byla v uměleckém diskurzu redukována na znak ženskosti, múzy, modelky. Přestože se jejich text zabývá výhradně postavou Siddall, a ne Jane Morris, ke které byla Ela A. Filipem přirovnána, odhaluje vzorec vnímání, jenž se promítá do Švabinského tvorby a také do způsobů, jakými o ženách pojednává odborná literatura.

Zmiňovaná kapitola *Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature* rovněž rozebírá, jak uměleckohistorické texty a ideologické rámce představují ženy jako pasivní, krásný nebo erotický objekt – jako médium mužské kreativity. Motiv pasivity souvisí s krásou, která činí ty, kdo ji ztělesňují (ženy), objekty žádoucího pohledu jiných (mužů). Tradiční dějiny umění tak vytváří představu, že umělecká tvorba je jakýsi „přirozený“ akt, ve kterém mužský umělec pozoruje ženskou krásu a na základě toho vytváří dílo.[33]

Autorky textu aplikují na Siddall koncept „ženy jako znaku” (inspirovaný Elizabeth Cowie[34]) a upozorňují, že žena nereprezentuje samu sebe, ale slouží k utvrzení mužských pozic. Stává se znakem, který odkazuje k mužské kreativitě vyjádřené skrze její krásu. Rossettiho díla nejsou o Siddall, ale o Rossettim – o jeho vizi krásy. *„Kresby tak zaznamenávají jeho aktivní pohled na ženský objekt, který je prohlížen a přetvářen podle jeho představy. […] Podílejí se na ideologickém procesu redefinice ženy jako obrazu a jako vizuálně odlišné bytosti. Přisvojují si „ženu“ jako explicitně vizuální obraz – určený k tomu, aby byl viděn, […].”*[35]

---

[29] Monika Svobodová, *Prerafaelitská inspirace českých umělců v éře fin de siécle,* (diplomová práce), Ústav hudební vědy FF MU, Brno 2010, s. 11

[30] Viz Filip, (pozn. 20), s. 361

[31] Ibidem, s. 363

[32] Viz Pollock - Cherry, (pozn. 2)

[33] Ibidem, s. 128

[34] Cowie ve svém článku *Woman as Sign* (1978) rozpracovala koncept „ženy jako znaku“, kde argumentuje, že v rámci kulturních praktik – zejména ve filmu – je „žena“ produktem symbolického systému. Je prezentována v rolích, jež odrážejí a přiživují genderové nerovnosti. Její obraz není pouze odrazem společenského statusu, ale aktivně utváří ideologickou a pasivní roli žen ve prospěch mužských pohledů a tužeb.

[35] Viz Pollock - Cherry, (pozn. 2), s. 159-160

Rossettiho vizi krásy a s ní spojené charakteristické rysy umělci v 90. letech obdivují a někdy až slepě napodobují. Příkladem je Švabinského kresba *Paradisea Apoda* (*Rajka beznohá)* z roku 1901 [obr. I], pro kterou seděla modelem Ela Švabinská. Ve prospěch idealizované mystické stylizace po vzoru prerafaelitů zcela kompletně mizí Eliny osobní rysy. Vyobrazená žena má typicky ostře řezanou tvář, husté vlasy, až nezdravě bledou pleť a hloubavý pohled. Kresba odráží tendenci vytvářet obraz ženy skrze mužské představy o kráse. To lze považovat za formu „vizuálního kolonialismu" – pojem, původně vzniklý v postkoloniálním diskurzu, označující způsoby reprezentace, v nichž je objekt pohledu (zde žena) vizuálně přetvořen podle estetických norem a fantazií dominantní skupiny (zde mužského umělce). V důsledku takového přístupu se žena stává obrazem, nikoli subjektem, a její osobní identita mizí pod nánosem stylizace – v tomto případě odpovídá Ela normě prerafaelitů, či konkrétně Rossettiho. Její osoba se stává pasivním objektem Švabinského imaginace.

V článku A. Filipa se rovněž setkáváme s všeobecně rozšířenou interpretací symboliky skrze spojení ženy a přírody. *„Ačkoliv se vyhýbal historické či literární stylizaci Rossettiho hrdinek, nechtěl se Švabinský vzdát jejich velkoleposti. Proto své postavy zdobil exotickou flórou (kamélie) a faunou (motýli, rajky apod.). […] V těchto dílech čistého estetismu, využil Švabinský princip analogie mezi vzácnou krásou žen a přírodou."*[36] Ve Švabinského díle i v uměleckohistorické literatuře se nejedná o ojedinělý případ interpretace vyobrazení skrze vztah ženy a přírody, ba naopak. Například Jana Orlíková o kresbě píše: *„Krásná žena ve volné říze, oči sklopené, pozoruje nádhernou rajku, která usedla na její pravou ruku. Rozkoš z ženské krásy a z tajemné krásy přírody je jedním ze základních motivů Švabinského díla. Tyto dvě složky se navzájem podporují a jedna dává vyniknout druhé.* Paradisea Apoda *je už kreslena z vnitřní nutnosti a je zralým dílem."*[37] Použité spojení „rozkoš z ženské krásy" zde vykresluje ženu jako estetický objekt, pasivní médium krásy, které lze obdivovat podobně jako exotického ptáka rajku. Genderová dichotomie je rovněž naznačena spojením ženskosti s „tajemnou krásou přírody", kdy tajemnost naznačuje jinakost vůči racionalitě mužství. Jana Orlíková tak utvrzuje genderově zatížený výtvarný kánon, který normalizuje objektivizaci žen.

K nejnovějším příspěvkům v odborné literatuře, zohledňující vliv prerafaelitů na české prostředí – konkrétně na Elu a Maxe –, patří stať *Alžběta Siddalová and the Czech Rossetti* Heleny Cox z roku 2022.[38] Cox se zabývá tím, jak byla tvorba Maxe Švabinského na přelomu století úzce svázána s jeho múzou, modelkou a později manželkou Elou Vejrychovou. Uvádí, že její podíl a vliv na Maxovo umění je přehlížen, přičemž se snaží argumentovat, že to byla Ela, kdo v jejich vztahu nejjasněji zahořel pro britské umění prerafaelitů. Autorka cituje Eliny paměti a na základě jejích znalostí a zápalu pro P.R.B. vyvozuje, že Ela mohla být tím, kdo inicioval podobu Maxových děl. Ela podle ní nebyla jen pasivní modelkou, ale aktivně přetvářela své vizuální ztvárnění, podílela se na koncepci obrazů a její interpretace a obdiv k prerafaelitům formovaly Maxův styl i motivy. Idealizace ženy

---

[36] Viz Filip, (pozn. 20), s. 363

[37] Jana Orlíková, *Max Švabinský. Ráj a mýtus*, Praha 2001, s. 18

[38] Helena Cox, Alžběta Siddalová and the Czech Rossetti, in: *Pre-Raphaelite Sisters. Art, Poetry and Female Agency in Victorian Britain*, ed. Glenda Youde - Robert Wilkes, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien 2022

v těchto obrazech, na kterou upozorňuje můj text, je tak podle Cox Elino vlastní přání – podílí se na podobě své umělecké identity.

Přestože je intence Cox jistě míněna dobře, je její prezentace trochu nešťastná. Autorka se očividně snaží zohlednit a zviditelnit podíl ženy v práci jejího muže, ale zapomíná komentovat to, jak je tato žena zpodobňována nebo jak je s ní (potažmo i s rodinou Vejrychových) zacházeno – čímž potvrzuje naléhavost a aktuálnost této bakalářské práce, která kritizuje redukci žen na média mužské inspirace a vizuální slasti. Cox sice nezneužívá stereotypních narativů týkajících se zpodobnění ženské postavy, ale uvádí v textu několik problematicky znějících citací, které následně kriticky nereflektuje.

Celý svůj text například zakončuje větou: *„Max byl samozřejmě tím, kdo obrazy skutečně vytvářel, ale Elina vlastní představa prerafaelitské krásy a její aktivní role při ztělesnění tohoto ideálu byly pro vznik těchto děl stejně nezbytné jako Maxovy kreslířské a malířské schopnosti."*[39] Takový popis může snadno působit jako přenesení odpovědnosti ze Švabinského na Elu. Cox naznačuje, že Ela se dobrovolně stylizovala, ba dokonce chtěla být viděna jako modelka prerafaelitů. Nereflektuje ale vůbec problematiku mocenské asymetrie a procesu objektifikace – Švabinského aktivní role v určování a inscenování ženského vzhledu, póz i identity se rozplývá v dojmu „dobrovolnosti" a společného díla. Její argument, že se Ela údajně do této podoby stylizovala sama, ji ještě neosvobozuje od širších struktur, které od ženy/múzy očekávají právě tuto „dobrovolnou" stylizaci.

Cox sice vnímá otázky genderu a ženského přínosu, ale její text zůstává v mezích interpretace kulturních dějin, bez otevřenějšího kritického zhodnocení těchto mechanismů. Přístup Cox je tedy spíše popisný než hodnotící. Je vhodné zdůraznit, že Cox ukazuje cestu ke změně perspektivy (vidí ženu jako spolutvůrkyni), ale nevystupuje proti systému, který ženy omezuje nebo je přetváří podle dominantního (mužského) diskurzu (což je hlavní bod, kde se naše přístupy liší). Přestože Cox v mnohém rozvíjí podobná východiska a poukazuje na důležitost ženské aktérky, její argumentace často zůstává pouze na úrovni kulturně-historické narace. Limitujícím faktorem je zde zejména její omezená znalost českého prostředí a práce převážně s dostupnými sekundárními zdroji. To se projevuje tím, že řadu předložených premis nedokáže převést v dostatečně pádné závěry – její interpretace tak mnohdy postrádají hlubší zakořenění v domácím kontextu i oporu v primárních pramenech.

3.1 splynutí duší

Obraz *Splynutí duší* z roku 1896 [obr. II] je v literatuře označován jako nejvýraznější doklad vlivu prerafaelitů na Švabinského tvorbu. František Žákavec v jednom ze svých textů odkazuje k dílu *Láska mezi ruinami* anglického malíře Edwarda Burne-Jonese, autora jenž se těšil v 90. letech značnému obdivu.[40] Hana Volavková zase uvádí, že „*Splynutí duší je sice individuálně motivovaným a hluboce procítěným námětem, přitom však také téměř dokonalým kompozičním cvičením na řadu*

[39] Ibidem, s. 348

[40] František Žákavec, *Max Švabinský, 1.*, Praha 1936, s. 52

prerafaelitských motivů."[41] Otto M. Urban dílo zmiňuje ve srovnání s obrazem Fernanda Knopffa *Sfynga* (někdy též *Umění*, *Mazlení* či *Pohlazení*), *Polibkem Sfingy* Franze von Stucka či *Vampýrem* (Láska a bolest) Edvarda Muncha. Národní galerie pak na svých stránkách udává i možnou inspiraci francouzským malířem Puvisem de Chavannes.[42] S množstvím uváděných inspiračních zdrojů jistě souvisí i nejednoznačnost námětu *Splynutí duší* a jeho výkladů. Všechna tato srovnání mají společné jedno téma – způsob, jakým díla zobrazují ženskou postavu. Nejedná se pouze o otázku vizuální inspirace nebo stylu, ale především toho, jak jsou ženské figury v těchto dílech stylizovány a symbolicky zatíženy.

Starší interpretace se obvykle zaměřuje na archetyp lásky jako mystického sjednocení dvou bytostí. Ela Švabinská ve svých pamětech z roku 1962 sama uvádí, že: *„Motivem obrazu byl problém naší lásky."*[43] Čtyři roky před vydáním Eliných pamětí píše Ludvík Páleníček ve své knize: *„Tak do života a díla Maxe Švabinského vstoupila žena, k níž se mladý malíř upjal celou svou vášnivou bytostí. Teprve teď poznává otřesnost vztahu muže a ženy a ve dvou dílech vyjadřuje dva základní pocity s tímto stavem spojované: drásavost tajemství citového i milostného přiblížení dvou milujících se bytostí a pocit rozkoše z jejich mileneckého štěstí."*[44] a v roce 1987 v další publikaci uvádí: *„Hloubku vřelé lásky k Ele však více než […] portréty vyjadřují už obrazové kompozice mladého Mistra. V nich se odráží bolestná touha milostnosti, […]."*[45] František Žákavec odstavec věnující se dílu uvádí následujícími větami: *„Jsou-li malby v zemské bance obecné alegorie, jest komposice* Splynutí duší *přímo osobní prožitek. Sám umělec tu vystupuje a jeho láska – láska jako cit i jako určitá dívka. […] A ta dívka v bílém svatebním úboru s myrtami je jeho milá, sama Múza první periody jeho tvoření."*[46] Pozoruhodné je, že přestože zde Žákavec píše o „určité dívce", není její jméno v celé této části (asi 2 odstavce týkající se obrazu *Splynutí duší*) ani jednou explicitně zmíněno. Ela v tomto konkrétním textu figuruje jako jakási anonymizovaná múza. Narativem, který se ale objevuje ve všech zmíněných textech, je role Ely jako katalyzátoru Švabinského citu a uměleckého prožitku.

Následně pak texty přechází k detailnímu popisu scény. Bez výjimky začínají popisem mužské postavy, hlavně proto, že jeho tvář umístěním v horní třetině zaznamená divákovo oko jako první. Pozornost pak upoutává i jeho schoulená póza a především výraz, který bývá interpretován jako otupělý, strnulý, hrůzný, smutný, pohroužený do svého nitra, atd. Co snad v žádném z textů není opomenuto je zmínka o Švabinského portrétních rysech. *„[…] je nutné si uvědomit, že ve* Splynutí duší *se už mladý malíř vyznává ze své lásky bez přetvářky, že tvář muže má jeho vlastní rysy."*[47]

Poté zpravidla následuje popis ženské postavy, který reflektuje láskyplné objetí, kterým jakoby se dívka snažila ulevit mužově trápení. Například Ludvík Páleníček píše: *„A mužovu hlavu s tišícím*

---

[41] Hana Volavková, *Max Švabinský*, Praha 1982, s. 22

[42] Online sbírky Národní galerie Praha, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3318, vyhledáno 15. 7. 2025

[43] Viz Švabinská E., (pozn. 28), s. 124

[44] Ludvík Páleníček, *Mladý Švabinský. K k 85. narozeninám Maxe Švabinského*, Gottwaldov 1958, s. 37-8

[45] Ludvík Páleníček, *Okouzlený satyr. Život a dílo Maxe Švabinského,* Praha 1987, s. 37-8

[46] Viz Žákavec, M. Švabinský, 1 (pozn. 40), s. 48-52

[47] Viz Páleníček, Okouzlený satyr (pozn. 45), s. 38

gestem objímá jeho mladá žena, jež se k ní přimknula svými mladými ňadry i hebkostí své tváře. Tato rusovlasá dívčí bytost, oblečená v bílý splývavý šat, svým zklidňujícím gestem jako kdyby chtěla uklidnit vír pochybností vyvolaný tajemstvím života."[48]

F. Žákavec přichází s pozoruhodným přirovnáním, když v knize píše o mladíku *„[…] kristovské tváře, v hnědém rouchu, jakoby v řeholním hábitu."*[49] K tomu pak H. Volavková připojuje, že *„Hrdinka je téměř nevěsta Kristova, celá bílá s myrtou na šatech."*[50] Výroky uplatňují určitou formu s idealizujícím a hieratickým charakterem. Přirovnání ke Kristu evokuje jeho duchovní vznešenost a mužskou postavu jako tu morální. Zároveň postava Krista představuje symbol utrpení, oběti. Zatímco žena se zde objevuje jako mužova tichá útěcha. Nevěsta Kristova – pojem prezentuje dívku jako bytost panensky čistou, pasivní a zcela odevzdanou muži.

Obrazem rezonuje téma nebezpečné, tragicky vyhlížející lásky. Postava múzy tradičně představuje pozitivní a inspirující povahu. Vyjma tohoto tradičního výkladu ale můžeme ženskou postavu identifikovat jako nebezpečnou femme fatale. Femme fatale, neboli osudová žena, je v umění vyobrazována nejrůznějšími způsoby. Ve všech svých formách vystupuje negativně, představujíc nebezpečí. Jako žena, která vládne silou své ženskosti a zároveň je touto destruktivní silou sama nekontrolovatelně ovládána. Cílem této osudové ženy je tělesné spojení s mužem a jeho mentální zotročení. Ženy byly obecně vnímány jako pasivní, křehké bytosti a vzory morální čistoty pouze do chvíle, kdy byly „pod kontrolou" – jakmile její emoce nebyly pod dohledem, stala se žena nebezpečně, ale přesto lákavě sexuální.[51]

Jako jeden z archetypálních předobrazů femme fatale figuruje v umění postava starozákonní Salome – antihrdinka ztělesňující úpadek mravů. Nejčastěji ji ikonografie zobrazuje jako ženu s mísou či tácem, na kterém leží hlava Jana Křtitele. Oddělení hlavy od těla lze interpretovat jako ztrátu duše, rozumu a v přeneseném významu může evokovat kastraci, jako symbol sexuálního podmanění muže a tedy totální vítězství ženy.[52] Ve *Splynutí duší* dívčino objetí hlavy muže pažemi vizuálně působí jako oddělení částí těla, a mění se tak z láskyplného gesta ve svazující čin. Dlouhé vlasy kopírující siluetu postav působí jako síť, do které je muž lapen podobně jako do pavučiny. Z pohlcujícího objetí už není úniku.

Nebezpečná krása femme fatale se rovněž ideově blíží symbolistně dekadentní představě succuby, démonické ženy, která v noci svádí muže, často ve snech, aby z nich vysávala životní energii prostřednictvím sexuálního styku. Succubu lze spojit s představami vampyrických žen, neboť obě tyto postavy ztělesňují archetyp destruktivní ženské sexuality, jejíž obětí je muž. Robert B. Pynsent v kapitole *Dekadentní já* píše: *„Femme fatale byla emblémem všeobecné dekadentní představy ženy,*

---

[48] Viz Páleníček, Mladý Švabinský (pozn. 44), s. 38

[49] Viz Žákavec, M. Švabinský, 1 (pozn. 40), s. 52

[50] Viz Volavková, (pozn. 41), s. 22

[51] Viz Mathews (pozn. 12), s. 93

[52] Brams Dijkstra, *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, New York 1986, s. 375

[…], ještě přesněji láskyplného pohlavního styku, který vysává z muže sílu. Láska k ženě umenšovala mužské Já, a konečně žena byla také schopna mužské Já zcela zničit, zhltnout. „Femme fatale" byla vampem, s muži si jen pohrávala, s mužem, kterého okouzlila, většinou neměla pohlavní styk, a tak tedy mohla hyperbolicky ztělesňovat mužskou nejistotu a strach z erotického odmítnutí."[53] Téma vampyrické ženy se v umění fin de siècle (konce 19. století) objevuje s mimořádnou frekvencí. Vizuální kultura tematizuje úzkost z ženské autonomie, sexuality a moci. Vampýrka – či succuba – se tak stává projekcí mužského strachu. Její krása je opojná, ale zrádná: nevede ke spáse, nýbrž ke ztrátě sebe sama.

Do kontextu vampyrických žen uvádí dílo *Splynutí duší* článek Otto M. Urbana *Švabinského Splynutí duší respektive mentální vampyrismus*.[54] Autor se v úvodu skrze legendu svatého Antonína, jehož pokušení vlivem románu Gustava Flauberta znovu proniká do moderního umění, dostává k postavě vampýra. Upozorňuje na fakt, že téma tvorů vysávajících krev svým obětem se objevuje již v antické mytologii, dále pak přežívá především v lidových legendách a pověstech a jeho zlatá éra nastupuje v období přelomu 18. a 19. století. Následně popisuje postavu ženského upíra, lákajícího své oběti smyslností a narkotickou krásou, která figuruje jako symbol neschopnosti vzdorovat sebezničujícímu pokušení. Moderní upír místo krve krade své oběti především duši, což má za následek zánik identity. *Splynutí duší* Urban uvádí do souvislosti s dílem Edvarda Muncha, jehož reprodukce doprovázely například článek Stanisława Przybyszewského o Munchovi v časopise Moderní revue. Mezi reprodukcemi se objevila rytina *Upír (Harpyje)* z roku 1894, která patří k nejčastěji reprodukovaným dílům autora.[55] Zatímco motiv zavřených očí a sladkého odpočinku po vítězství shledává Urban shodný s tím na obraze *Sfynga* (1896) Fernanda Knopffa, způsob, jakým ženská postava objímá mužovu hlavu na Munchově rytině, je velice podobný vyobrazení na Švabinského obraze. Stejně jsou i ženiny rty přitisknuty k mužově hlavě a její rudé, dlouhé vlasy ho obklopují. Ženská bytost zde má navrch.

Autor článku narušuje vcelku jednostranný výklad, který představuje ženu jako panensky čistou múzu s konejšivým gestem a připouští nové interpretace. Mladíkovu strnulou a ochromenou tvář v těchto souvislostech můžeme komentovat jako fyzické i mentální zhroucení a vysátí reflektující vztah muže a ženy. Samotné „splynutí" je pak spíše ztráta identity. Poddání se síle lásky či chtíče, které nelze uniknout ani ji ovládnout. Namísto romantického výjevu je scéna čitelná jako metafora destruktivního citového vzplanutí. Text Otto M. Urbana opouští tradiční výklad (ženy jako múzy) a představuje ženu nově jako hrozbu a zdroj mužského utrpení. Tento znepokojivý narativní posun v textu dále ale nijak nereflektuje. Nový – nyní démonizovaný – obraz ženy zůstává v zajetí stereotypního genderového konstruktu, který opouští představu pasivní, andělské ženy, aby ji nahradil archetypem nebezpečné svůdkyně. Z jednoho extrému se tak dostáváme do druhého, přičemž ženská postava zůstává redukována na nástroj, medium či příčinu mužova úpadku. Nehledě na výklad – ať už je žena

[53] Robert B. Pynsent, *Pátrání po identitě,* Jinočany 1996, s. 158

[54] Otto M. Urban, Švabinského Splynutí duší respektive mentální vampyrismus, *Ateliér* X, č. 9, 1997, s. 7

[55] Ibidem, s. 7

objektem touhy a inspirace, nebo strachu a zkázy – je zachovávána hierarchie, v níž postrádá autonomii a vlastní hlas, a nadále zůstává definována skrze muže.

Podobné schéma, kdy tradiční genderové role nejen reflektují, ale i reprodukují mocenské struktury společnosti, se neobjevují jen ve výtvarném umění či uměleckohistorických textech, ale lze je také vysledovat v dobové literatuře. Příkladem úzce souvisejícím s dílem *Splynutí duší* je báseň německy píšícího básníka a lékaře Hugo Saluse, Švabinského obdivovatele. Švabinský pražského básníka v letech 1900 a 1903 portrétoval, na základě čehož H. Salus věnoval jednu ze svých básní obrazu *Splynutí duší* a nazval ji příznačně *Vereinigung der Seelen*.[56]

Hugo Salus*, Vereinigung der Seelen*	Překlad: Otto G. Babler
Und wenn uns Beide atte Himmel trennen, Werd' ich am jüngsten Tag aus tausend Chören Dein Lied und deine Stimme gleich erkennen:	Byť nás dva dělit budou dálky nebe, Já po dni soudném ve věčnosti času Rozeznám zpěv Tvůj, řeč Tvou, a v ní Tebe,
Denn durch die Sehnsucht aller Ewigkeiten Werd' ich nur deine liebe Stimme hören, Wird mich ihr holder, sanfter Klang begleiten.	A vesmírem mou touhu do nádhery povede mluva milá Tvého hlasu a povznese mne do nejvyšší sféry.
Durch all die weißen, heiigen Engelscharen Wird meine Seele, liebes Seelchen, fliegen, Wird sich mein Wölkchen deiner Wolke paaren.	V andělů svatých běloskvoucím roji když, blaho mé, má duše vzlétne k Tobě, s Tvým oblakem se obláček můj spojí.
Da will ich mich auf deine Wolke schwingen Und will mich eng an deine Seele schmiegen Und mit dir knien und preisen, beten, singe.	Pak na Tvůj oblak přejdu do Tvé říše, přilnu k Tvé duši, a ty duše obě splynuvše chválu budou zpívat tiše.

Báseň vyjadřuje touhu po věčném spojení s milovanou osobou i po překonání hranic smrtelného světa. Zaměříme-li se na text skrze analýzu vztahu mluvčího k milované osobě, uvědomíme si, že báseň potvrzuje tradiční genderové pozice. Milovaná osoba je v básni vykreslena jako pasivní objekt touhy, inspirace a jako symbol ke kterému směřuje mužova touha. To potvrzuje například absence ženského hlasu a jakákoli forma její autonomie. Tradičnímu narativu odpovídá i její role, kdy není ničím jiným, než odměnou a cílem mužovi cesty v podobě jakési čekající entity. Idealizace ženy jako duchovního průvodce může poukazovat na formou kontroly a omezení. Absence rovnosti je vykreslena skrze aktivní mužskou postavu poutníka – on je tím, kdo překonává překážky (zatímco žena ho očekává). Mužův hlas a touha jsou hybnou silou básně, jejíž středobod představují jeho city.

[56] Viz Švabinská E., (pozn. 28), s. 50

4. černá káča

Ela Švabinská ve svých vzpomínkách uvádí, že *„[…] meditativní svět, odvrácený od reálného života a vzdalující se životním radostem, […]"*[57], který spojuje s dílem *Splynutí duší,* nebyl Švabinskému blízký a tak *„[…] jako by mu bylo třeba oddechu a odpočinku po zasmušilém světě přemítání, vzápětí již kreslil ‚černou Káču' […]."*[58] Ela měla na mysli kresbu nazvanou *Mládí* z roku 1897 [obr. III], na které je vyobrazena modelka Kateřina Michalová, které bylo v té době osmadvacet let. Přezdívku „černá Káča" (někdy též Kačenka), odkazující k jejímu vzhledu, získala Michalová na Akademii. Jako modelka živila sebe a svoji rodinu až do svých padesáti let, neboť jak uvádí L. Páleníček, *„Její manžel se rád podíval na dno džbánku […]."*[59] Michalová byla předlohou pro několik významných děl Jana Preislera, Luďka Marolda, Vojtěcha Hynaise či roku 1894 pro *Hudbu* J. V. Myslbeka. Pro Švabinského a Michalovou nebyl tento portrét jejich prvním setkáním, neboť Švabinský ji zpodobnil několikrát již v minulosti. Příkladem můžeme uvést kresbu *Sedící dívka* z roku 1895 nebo ještě školní práci *Černá Káča s turbanem* z roku 1894.

Literatura zmiňující se o perokresbě *Mládí* neopomíjí informaci o modelu – „černé Káče" – a dodává, že se jedná o známou a všemi na Akademii oblíbenou modelkou. Například Jana Orlíková a Ludvík Páleníček ve svých textech píší o zobrazení slavné[60] a vyhledávané[61] modelky. František Žákavec uvádí kontext díla větou: *„Je to vlastně portret ‚ateliérové krasavice', jak praví K. M. Čapek, známého modelu z Akademie, ‚černé Káči', jež byla typickou ‚alegorií' nebo ‚Libuší' akademikům […]".*[62] O to více zarážející je, že jen jedna z knih, ze kterých jsem čerpala a které uvádějí informace o díle *Mládí* (či o jiných s Kateřinou Michalovou spojených dílech), podává o Michalové jen základní informace, jako je například její skutečné jméno. Tato absence svědčí o marginalizaci ženských aktérek v dějinách umění – přestože byly vizuálně všudypřítomné, zůstaly bezejmenné.

Vrátíme-li se k textu F. Žákavce z roku 1933, jeho charakterizace Michalové jako „ateliérová krasavice", „alegorie", „Libuše", dokazuje, jak často byly modelky využívány jako archetypy – ženské tváře byly proměňovány v národní nebo kulturní symboly. Michalová byla ceněna především jako představitelka určitého typu, nikoliv jako individuální osobnost. Žákavec dále pokračuje: „*Zde je to ženský portret i zas báseň o mládí, jak je může zosobňovati kvetoucí kráska. […] U azalek před zřasenou draperií roste ze světlé květované látky krásná hruď s poupaty ňader, sama světlá, tvář je však snědá, jak ji zabarvují husté krátké rysy pera, lidová česká krasavice s plnými rty, s okem vášnivě dumným, s černými, trochu drsnými vlasy."*[63] Hodnota zobrazované ženy zde spočívá především v její fyzické podobě – kráse, díky níž je redukována na vizuální znak „lidové české krasavice". Michalová nefiguruje v textu jako osoba, ale jako vizuální nositelka určitých kulturních významů – krásy, mládí,

---

[57] Ibidem, s. 125

[58] Ibidem, s. 125

[59] Viz Páleníček, Okouzlený satyr, (pozn. 45), s. 29

[60] Viz Orlíková, (pozn. 36), s. 23

[61] Viz Páleníček, Okouzlený satyr, (pozn. 45), s. 30-31

[62] Viz Žákavec, M. Švabinský, 1 (pozn. 40), s. 68

[63] Ibidem, s. 68

lidovosti. Kromě toho spojení „kvetoucí kráska" a eroticky podbarvená metafora „hruď s poupaty ňader" spojující ženské tělo s květinami opakuje vzorec, kdy je ženské tělo poetizováno skrze jeho údajný vztah k přírodě (a utvrzuje romantizující obraz ženy jako tělesného bytí v protikladu k mužskému rozumu). Na závěr autor textu píše: *„Vskutku je ‚Mládí' přes všechno jinošské zanícení již i zdravou reakcí na všelikou roztouženou nyvost a zároveň i formálně krásný grafický list."*[64] Hodnotící výrok „zdravé reakce" implikuje, že předchozí poloha tvorby byla podle Žákavce nějakým způsobem „nezdravá". Možná příliš dekadentní či sentimentální a emocionální (spojované s dílem *Splynutí duší*), což jsou hodnoty stereotypně spojované s ženskostí, kterou je potřeba překonat racionálnějším, formálnějším – tedy mužským – přístupem. V Žákovcově textu zůstává ženská postava interpretována jako znak zdravého, „mužského" výtvarného výrazu.

Ve výkladu díla *Mládí* Ludvíka Páleníčka z roku 1984, v němž autor píše: *„Rozkvetlou ženskou krásu Kačenky zvěčnil Švabinský na perokresbě Mládí (1897). Na ní přehodil modelu s odhalenými prsy přes ramena bohatou látku a část pozadí přikryl kvetoucími azalkami. Toto míšení krásy ženského aktu s květinami a exotickými látkami už ukazuje ke Švabinského obrazovým kompozicím po roku 1900."*[65], dochází k estetizaci ženského těla jako vizuální podívané. Podobně jako Žákavec, opírá se zde Páleníček o stereotypní metaforiku spojující ženské tělo s přírodou. Popis aranžování napovídá, že ženské tělo je vnímáno především jako estetický prvek či „materiál" pro výstavbu kompozice. Jako součást kompozice je podřízeno vizuální logice celku, v němž funguje jako jeden z dekorativních prvků malířovy imaginace – podobně jako látka či květiny.

Redukce ženské figury na znak vitality, krásy a tělesné přitažlivosti se objevuje i v mladší literatuře, konkrétně ve formulaci Jany Orlíkové z roku 2001, která o díle píše: „*Ve výrazu její tváře s plnými pootevřenými rty je skutečně cítit dychtivost mládí. Kresba je nejen poklonou mladému, kvetoucímu ženství, ale i autorovým přihlášením k plnosti a kráse života a zároveň jednou z prvních Švabinského ‚vzpour' proti unylému dobovému ideálu."*[66] Skrze „poklonu mladému, kvetoucímu ženství" Orlíková opakuje tradiční rétoriku estetizace ženského těla, v níž je žena vnímána skrze vizuální a emocionální účinek, který vyvolává u diváka či tvůrce. Popis výrazu tváře reprodukuje ustálenou rovnici mezi ženskou krásou, tělesností a sexualitou, která chápe ženu jako přirozeně dychtivou a smyslnou a tudíž předurčenou stát se objektem obdivu a touhy. V tvrzení, že perokresba představuje „autorovo přihlášení k plnosti a kráse života", figuruje Michalová především jako prostředník pro vyjádření umělcovy osobní pozice – tedy opět jako médium mužské imaginace. Text rovněž zcela přehlíží, že idealizace ženské krásy je právě tím „dobovým ideálem", který se ve výtvarném umění přelomu století silně uplatňoval (a vůči kterému se má kresba údajně vymezovat).

---

[64] Ibidem, s. 68

[65] Viz Páleníček, Život a dílo na přelomu epoch, (pozn. 26), s. 46-48

[66] Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 23-25

5. žena – příroda

Z textů a především pak ze samostatných prací vyplývá, že příroda hraje pro Švabinského tvorbu zásadní roli. Ani při portrétování Ely Švabinské tomu není jinak – přírodní detaily zde zaujímají významné místo. Ať už se jedná o kompozice v plenéru, či interiéru, jsou na nich zpravidla zobrazeny květiny, listy, keře nebo stromy, které rámují či doplňují její postavu. Příkladem můžeme uvést již její první portréty – *Ela s růží na klíně* [obr. IV], kde se květina objevuje nejen jako doplněk v podobě růže, kterou svírá ve svých rukou, ale i jako dekor jejích šatů a části pozadí. Druhý její portrét s názvem *Ela v plenéru* [obr. V] je první prací, kdy Švabinský umisťuje portrétovanou postavu do krajiny. Na tuto kresbu Ela ve své knize vzpomíná jako na „*Můj druhý portrét, perokresba v přírodě. […] Perokresba v plenéru, to byl nový problém, ale při napjatém úsilí byl jako vždy rozřešen zcela prostě se zdánlivou lehkostí. […] To je záležitost tajemné alchymie velikého talentu."*[67] Přestože Ela v textu uvádí vlastní roli při pozování, svou zkušenost v závěru marginalizuje, když výrazem „tajemná alchymie velikého talentu" fetišizuje schopnosti autora jako něco mystického a přispívá tak k obrazu umělce jako tvůrčího génia, který je obdařen zázračnými schopnosti. Zmiňované kresby *Ela s růží na klíně* a *Ela v plenéru* z roku 1896, vzniklé do roka po seznámení Maxe s rodinou Vejrychových na Národopisné výstavě v Praze, ukazují, že ihned po jejich setkání byla Ela ve Švabinského tvorbě stylizována do těsné blízkosti s přírodními motivy. Tvorbu tak protíná tradiční propojování ženy s přírodou, které vede k její idealizaci a objektifikaci.

Literatura vykresluje Švabinského seznámení s Vejrychovými – a konkrétně s Elou – jako zlomový okamžik jeho osobního i uměleckého života. Hana Volavková například uvádí, že tvorbu z období téměř 20 let, lze rozdělit do několika kapitol, které vždy souvisí s určitým členem rodiny: *„V první, od roku 1896 do roku 1900, vstoupí na scénu nejdříve hlavní hrdinka, dcera Ela. […] S jejím příchodem vniká do jeho tvorby soudobý ideál ženské krásy. […] Je křehká, bledá, dívá se do dálky, je cele zahloubaná do svého nitra. […] Našel svou krásku při náhodném seznámení s rodinou Vejrychovou […]."*[68] Ela v textu Volavkové nevstupuje do Švabinského života jako osobnost, ale jako „ideál krásy". Prakticky okamžitě autorka redukuje její existenci na vzhled a estetický motiv. Formulace „našel svou krásku při náhodném seznámení" vykresluje situaci nalezení múzy, kdy muž nalézá ženu jako umělecký objekt, estetický artefakt a zdroj inspirace. Žena se tak ocitá v roli pasivního objektu, který čeká, až bude mužem nalezen.

Podobně František Žákavec píše, že roku *„[…] 1895 stala se významná pro citový život umělcův i pro další jeho dílo skutečnost: zamiloval se do slečny Elly Vejrychové, tehdy sedmnáctileté, jejíž gracilní něha a dívčí skromnost tolik odpovídaly dobovému jeho ideálu."*[69] Znovu, aniž by byla osobnost Ely Vejrychové v textu nejprve řádně představena, je stylizována do podoby ideální ženy, jejíž vlastnosti jako „gracilní něha" a „dívčí skromnost" odpovídají dobovému ideálu jemné a cudné mladé dívky. Zmínka o jejím věku pak dokresluje scénu osudového romantického setkání, namísto toho, aby

[67] Viz Švabinská E., (pozn. 28), s. 111

[68] Viz Volavková, (pozn. 41), s. 32

[69] Viz Žákavec, M. Švabinský, 1 (pozn. 40), s. 32

problematizovala jejich věkový rozdíl a fakt, že Ele bylo pouhých sedmnáct let. Další text, tentokrát Ludvíka Páleníčka: *„A když do této společnosti náhodou přišel mladý Švabinský, byla dána mladičké Ele Vejrychové, která na jaře teprve vychodila své první taneční, příležitost, aby se seznámila se skutečným malířem."*[70] vykresluje obraz Ely jako nezralé, téměř dětské postavy a staví ji vedle „skutečného malíře", který implikuje staršího, zkušeného a skrze svůj status umělce, čili veřejně známé osobnosti, nadřazeného muže. Navíc formulací „byla jí dána příležitost" stává se z Ely pasivní příjemkyně a ze Švabinského postava heroizovaného umělce, jehož přítomnost je sama o sobě darem a který vlastně legitimizuje její existenci – neboť „mladé dívce byla dána příležitost poznat jej". Představu o mužské intelektuální nadřazenosti reprezentuje i pokračování Páleníčkova textu: *„Švabinský brzy poznal Elinu plachost i její touhu dostat se nad průměr pražských děvčat. Proto jí […] přinášel knihy a výtvarné monografie a počal své milé soustavně rozšiřovat a prohlubovat přehled […]."*[71] Vyjádření prezentuje Švabinského v roli mentora či vychovatele, zatímco Ela je tvárnou bytostí, jejíž sebezdokonalení je vázáno na mužovo vedení. Přestože jsou naznačeny Eliny „touhy", její iniciativa je vzápětí potlačena mužem, který je tím, kdo její znalosti „rozšiřuje a prohlubuje".

Záhy poté, co je představeno jejich seznámení a zdůrazněn vliv „milostného zahoření" pro Švabinského tvorbu, následuje zpravidla informace, že v dílech se autor zaobírá především výtvarnou problematikou. Podle Jany Orlíkové Švabinský „*Nemaloval totiž jen portrét, ale barevnou kompozici v plenéru, a přesně věděl, co chce."*[72] Z portrétované s vlastní identitou stal se objekt, jehož role spočívá v naplnění předem promyšlené umělcovy vize. Transformace jejich osobního vztahu v čistě výtvarný problém se objevuje i v několika textech Ludvíka Páleníčka. V roce 1958 například píše: *„A Ela se mladému malíři stává jedním z oblíbených modelů při jeho až téměř systematických řešeních problémů různých světelných podmínek, ať už v interiéru nebo exteriéru."*[73], čímž redukuje Elu na pomůcku k „systematickému řešení světelných podmínek" a potlačuje tak jakoukoli intimitu vzájemných citů a jejich vztahu. Roku 1987 v jiné publikaci dodává, že *„Někdy se až zdá, že tlak vůle po uměleckém činu nabývá převahy nad intimními, citovými složkami jeho lidské existence. Domyslíme-li dnes všechny tyto skutečnosti, pochopíme, proč i tato prudká láska k Ele asi po dvou desetiletích vústila do citové lhostejnosti: síla inspirace tímto křehkým a snad až příliš módním ženstvím totiž nakonec ochabla a neusnesla tíži výstupů na srázy, jež byly v logice Švabinského uměleckého růstu zcela zákonité."*[74] V tomto textu Ela nevystupuje jako partnerka, ale čistě jako zdroj inspirace, který umělec postupem času vyčerpal a překonal. Její hodnota, závisející na míře inspirativnosti, klesla, čímž si vysloužila autorovu „citovou lhostejnost". Fráze „příliš módní ženství" znevažuje samotnou fyzickou podobu Ely a naznačuje, že její krása je konvenční a zákonitě vyčerpatelná. Text celkem jasně naznačuje, že „tlak vůle po uměleckém činu" je důležitější než vztahy

---

[70] Viz Páleníček, Mladý Švabinský (pozn. 44), s. 36

[71] Ibidem, s. 37

[72] Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 14

[73] Viz Páleníček, Mladý Švabinský (pozn. 44), s. *37*

[74] Viz Páleníček, Okouzlený satyr (pozn. 45), s. 35

citové, čímž de facto ospravedlňuje a normalizuje fakt, že jakmile přestala být Ela umělecky inspirativní, stala se Švabinskému lhostejná i jako životní partnerka.

V další knize Ludvík Páleníček píše, že: *„Její podobizny dělal nejen proto, aby zobrazoval proměnnost její tváře, ale hlavně proto, aby si řešil různé výtvarné problémy, zejména v přírodním exteriéru. Zajímá jej nejen přímé osvětlení, ale také barevné tóny vzniklé odrazem zelených ploch na louce a na pozadí za modelem."*[75] Autor zřetelně uvádí, že hlavním motivem pro její „portrétování" je řešení formálních výtvarných problémů a zájem o vizuální variace, které její tělo ve spojení s přírodním prostředím může nabídnout – nikoli pak touha po zachycení individuální postavy. O díle *Kulatý portrét* z roku 1896 [obr. VI] Jana Orlíková trefně podotkla, že: *„Slovo portrét nevystihuje úplně záměr tohoto obrazu. Šlo zde vlastně o barevnou kompozici, o barevný souzvuk fialové, zelené a hnědé."*[76] Přestože odhaluje skutečný autorský záměr, nijak ho dále neanalyzuje a neproblematizuje. Tím ospravedlňuje způsob, jakým je s portrétovanou zacházeno. Ela je součástí technických a formálních experimentů, čemuž napovídá i další Páleníčkovo tvrzení, že: *„Tento zájem o barevnou i tvarovou proměnnost jej vede k tomu, že dívku obléká do různě zbarvených a tvarovaných šatů a kreslí a maluje ji v různých postojích a s různým natočením hlavy."*[77] Její roli vizuálního objektu, který lze aranžovat a stylizovat podtrhuje zmínka o „oblékání do různě zbarvených a tvarových šatů".

Na zkušenost s přesným naplněním vizuální kompozice pomocí předem promyšleného oděvu vzpomíná Ela ve své knize: *„Už jsme viděli barevnou skicu k tomuto portrétu a maminka dostala důležitou práci. Podle návodu Švabinského ušila šaty k malování, musely se lišit od obvyklé módy: skica byla předlohou, jak mají šaty vypadat. […] Už materiál byl neobvyklý: staré, téměř vetché taftové hedvábí vybledlé barvy. Ne, nová látka se nemohla použít, je tak barevně jednotvárná, bez vyrudlých odstínů. Právě ten vybledlý fialový tón starého taftu působil dojmem něžných květů a lemování volánků černou sametkou vyrovnávalo přílišnou jemnost fialového tónu."*[78] V textu odhaluje, jak zásadní roli hrál Švabinského autorský záměr, který určoval nejen její pozici, ale i vzhled jejího oděvu, jeho materiál i přesnou barevnost. Nehledě na to, že kvůli svým představám zaměstnává další členy rodiny – matku Josefu, která oděvy šije –, kteří se tak stávají součástí tvůrčího procesu.

Elino stylizování a aranžování najdeme i u dalších portrétů, jako je například *Růžový portrét* z roku 1898 [obr. VII], pro který *„[…] malíř přesně předepsal formu účesu, barvu, materiál a detaily kostýmu, […]."*[79] Navíc při porovnání snímku z roku 1898–9 s malbou je patrné, že později došlo k idealizujícím zásahům do Eliny tváře.[80] Ludvík Páleníček v jednom z textů píše o *„[…] prvenství malířského zájmu při této práci."*[81] a následně přichází s myšlenkou, že *„Sama Ela Vejrychová si asi*

---

[75] Viz Páleníček, Život a dílo na přelomu epoch (pozn. 26), s. 42

[76] Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 25

[77] Viz Páleníček, Život a dílo na přelomu epoch (pozn. 26), s. 43

[78] Viz Švabinská E., (pozn. 28), s. 130

[79] Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 26

[80] Zuzana Švabinská - Václav Ševčík - Martin Kuna, *Max Švabinský. Malířské a kreslířské dílo 1879-1916*, Kroměříž - Praha 2014, s. 129, č. kat. 533

[81] Viz Páleníček, Mladý Švabinský (pozn. 44), s. 49

byla vědoma této skutečnosti."[82] Vychází z jejích vzpomínek, ve kterých uvádí: *„Ani na chvíli mě nechtěl vidět v objektivní skutečnosti – ne snad pro přílišné citové zaujetí, spíše z obavy před porušením svých komposičních vidin."*[83] Autorka sama přiznává, že byla pro Švabinského nositelkou výtvarné ideje, kdy veškerá skutečnost, narušující jeho předem konstruovanou vizi, byla potlačena.

Na tyto portréty navazuje dílo o něco málo mladší zvané *Šedivý portrét* z roku 1902 [obr. VIII]. Podle Ludvíka Páleníčka modelka Ela Švabinská *„[…] už není prosté děvče, ale skutečná dáma, oblečená s nápadnou elegancí do šatů z drahé látky a s nádherným kloboukem z exotických per. […] I v ní se ozývá, a možno říci, že ještě prudčeji, dobová snaha o exotismus v přepychovém materiálu."*[84] Ve „skutečnou dámu" Ela ve formulaci sama nedospívá, ale stává se jí díky vizuální stylizaci umělcem, který ji obléká do elegantních šatů. Její záměrnou stylizaci podtrhuje tvrzení o „snaze o exotismus v přepychovém materiálu". Exotické není jen aranžmá, ale i samotná žena, jejíž obraz je stylizován tak, aby kontrastoval s normativním (mužským) standardem. Důležitým motivem, na který literatura v souvislosti s tímto dílem poukazuje, je květina kamélie umístěna do pozadí. Kamélie, respektive obecně květina, je jedním z motivů, který se počínaje tímto portrétem objevuje v jeho díle pravidelně. Ludvík Páleníček píše, že představuje jednu z věcí: *„[…], jež byly nějakým způsobem postaveny nad normál. Barevnost exotických motýlů, barevná výlučnost rajek, pestrá mnohobarevnost velkých kytic -i symfonie lidských těl […] - to bude v dalších desetiletích vyjadřovat Švabinského na vrcholu jeho tvůrčích sil, aby z této mnohotvárnosti vytvořil nový řád obrazu."*[85] Vyjádřením autor legitimizuje estetizaci a fetišizaci určité vizuální výlučnosti – hodnotné je pro umělce to, co je esteticky okouzlující. V kontextu Švabinského tvorby, kdy žena figuruje v úzkém spojení s přírodou, implikuje myšlenku, že i její tělo je vnímáno jako jeden z těchto vizuálně atraktivních objektů.

5.1 chudý kraj

Díky úzkým kontaktům, které Švabinský navázal s rodinou Vejrychových, je mu také umožněno navštěvovat dřevěnou chalupu na okraji vesnice Kozlov na Českomoravské vrchovině, kterou si rodina pronajímala.[86] Kozlovská krajina je uváděna jako další důležitý zdroj inspirace a nových výtvarných problémů. Podle Františka Žákavce: „*Nadále bude Kozlov na řadu let Švabinskému hlavním inspiračním a pracovním prostředím […]. Z bohaté roviny hanácké, […] z otevřeného, typicky moravského kraje kypré, sdílné a dobromyslné hanácké říše, z města knížat-arcibiskupů, […] a bohatých rolníků, přešel umělec do kraje rázu velmi odlišného: do zapadlé vísky chudých horalů, uzavřené se všech stran lesy, kde kolem dokola vládne samota a její zádumčivá niternost."*[87] Autor romantizuje krajinu jako nositelku určitých nálad. Dochází k dichotomii mezi městem, jeho civilizací a přírodou, přičemž „zapadlá" krajina Kozlova je vykreslena jako téměř spirituální prostor, který prospívá umělecké proměně či zrání. Podobně Švabinského seznámení s Kozlovem vykresluje Ludvík

[82] Ibidem, s. 49

[83] Viz Švabinská E., (pozn. 28), s. 135

[84] Viz Páleníček, Mladý Švabinský (pozn. 44), s. 54

[85] Ibidem, s. 48

[86] Viz Páleníček, Život a dílo na přelomu epoch (pozn. 26), s. 39-40

[87] Viz Žákavec, M. Švabinský, 1 (pozn. 40), s. 93

Páleníček, který píše: *„Kozlov byl totiž inspirací daleko silnější než byla rodná Kroměříž. […] přinášela […] nové, člověkem nenarušené tvarové bohatství. […] A protože je malířem, soustřeďuje se na vjemy optické.”*[88] Jeho formulace „člověkem nenarušené” vytváří obraz jakéhosi „čistého” prostoru mimo čas a civilizační zásahy, přestože se očividně jedná o území lidmi obydlené a obhospodařované. Idealizace krajiny pokračuje i „vjemy optickými”, které krajinu zužují na estetický podnět a vizuální inspiraci. Jako syntézu těchto kozlovských dojmů uvádí pak Žákavec dílo *Chudý kraj* z roku 1900 [obr. IX].[89]

Ačkoli je *Chudý kraj* historiky umění prezentován jako jedno *„[…] z reprezentativních děl české symbolistní malby”*[90], ve výpovědi samotného umělce se dozvídáme, že jeho záměrem bylo především *„[…] znázornit ‚harmonii fialového vřesu a modré oblohy a dívky, která by to symbolisovala…‘”.*[91] Z formulace vyplývá, že prioritou nebyl symbolický obsah či existenciální sdělení, ale formální a koloristická souhra zobrazených prvků. Symbolický význam díla je druhotný a podřízený estetickému výtvarnému záměru – který, zdá se u Švabinského pravidelně vítězí.

Výklad samotné symboliky se v literatuře zásadně nerozchází – ústřední postavou je dívka sedící na kopci, která symbolizuje krajinu Kozlova, ovšem tak, jak byla vnímána Švabinským. Je to *„[…] výtvarná píseň plná smutku o životě na horách, kde i radosti jsou méně hlučné a krásy přírody méně honosné.”*[92] Údajný smutek a prostota jsou proměněny v umělecký motiv, který vede k marginalizaci reálných podmínek života na venkově. Místo reflexe života na horách dochází k jeho symbolickému zjemnění skrze vizuálně působivou kompozici. Podobně se o díle vyjadřuje i Ela Švabinská: *„Chudý kraj, lidské jaro, mládí života, nevědomé a prosté, jen citově vnímající, a jemu odpovídá okolní příroda, také prostá a chudá, avšak skrytými dramaty svého životního boje jímavě krásná.”*[93] Její popis rovněž napomáhá výtvarně líbivému mýtu, kde jsou chudoba a prostota romantizovány pomocí emocionální optiky.

Ludvík Páleníček ve svém textu upozorňuje „*Nebylo by správné, kdybychom si dnes tematiku obrazu i jeho název, v němž byl autorem položen důraz na přívlastek „chudý”, chtěli vykládat jako výraz malířova vyhraněnějšího pohledu na problémy bídy a bohatství v tehdejší společnosti. […] jen srovnával úrodnost žírných lánu na rovině kolem svého domova s opravdovou chudobou políček na kamenitých stráních a s nepřízní přírody […]. Z poznání tohoto protikladu vznikla nakonec básnická výtvarná alegorie bez hlubšího třídního podtónu.”*[94] Text odmítá čtení díla jako reflexi životních podmínek, přestože samotný jeho název tematizuje tuto problematiku. Chudoba je vykreslena jako „nepřízeň přírody”, nikoli jako výsledek historických a společenských podmínek. Přispívá tak

---

[88] Viz Páleníček, Mladý Švabinský (pozn. 44), s. 41-43

[89] Viz Žákavec, M. Švabinský, 1 (pozn. 40), s. 93

[90] Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 9

[91] Ibidem, s. 29

[92] Viz Páleníček, Mladý Švabinský (pozn. 44), s. 51

[93] Viz Švabinská E., (pozn. 28), s. 294

[94] Viz Páleníček, Okouzlený satyr (pozn. 45), s. 58

k dojmu, že nerovnost existuje „přirozeně", nikoli na základě společenského uspořádání a také legitimizuje ideu „čistého umění" bez společenské odpovědnosti.

„Osou Chudého kraje je dívčí postava. Zase je to Ela. Tentokrát však nikoli jako elegantní městská slečna. Pasačka […] je ve své barevné prostotě základním akordem celé této rozměrné výtvarné skladby. Pahorek […] je porostlý vřesem, […] jenž Švabinskému souzněl se smutkem, […] břízky jako znak krajové chudoby."[95] Přestože je Ela v úvodu uvedena jako osa a ústřední prvek obrazu, vzápětí je redukována na „základní akord" barevné kompozice. Ženská postava je stylizovaná tak, aby ladila s výtvarným a emocionálním vyzněním díla. Dochází k její účelné proměně z „městské slečny" v „pasačku", jejímž cílem je ztvárnění melancholie a krajové chudoby. Pro silnější výtvarnou metaforu je symbolický význam dán i krajinným prvkům, břízám a vřesům, kterých je postava dívky součástí.

Novou symbolickou rovinu – tentokrát hluboce osobní – spatřuje v díle Ludvík Páleníček: *„Chudý kraj Švabinský maloval v měsících, kdy se rozhodl spojit svůj osud s osudem drobné milované dívky, kterou oslňoval svým talentem, svou vášnivou vůlí k práci, svým výrazným mladým básnickým toužením. Obraz maloval proto, že sebe i ji chtěl přesvědčit, kolik je v něm odvahy a soustředěnosti, aby vedle břemene umění vzal na sebe […] další povinnost ze založení rodiny."*[96] Obraz se nově objevuje v pozici osobního a symbolického důkazu o malířově mužské síle tvůrčí i existenční. Švabinský oslňuje svou budoucí ženu talentem, vůlí a uměleckou vizí, což staví Elu do role pasivní příjemkyně jeho génia, vůči kterému nemá šanci odolat. Akt malby má demonstrovat jeho připravenost stát se nejen velkým umělcem, ale i manželem, čímž potvrzuje míru své odvahy. Obraz se tak v tomto světle stává nástrojem osobní sebereprezentace a přesvědčení – vůči sobě i druhým (Ele, potažmo její rodině).

Vrátíme-li se k zobrazené krajině, je důležité zmínit i samotné okolnosti vzniku díla. *„Zdá se, že myšlenka na tento obraz v něm zrála dlouho. Jistě za svých toulek kozlovským okolím si Švabinský své vjemy přírody promítal do fantazijních kompozic nebo zase pro své fantazijní figurální kompozice hledal vhodnou krajinnou situaci."*[97] Tento text Ludvíka Páleníčka evokuje představu spontánního tlumočení krajinných dojmů autora do „fantazijní kompozice", ve skutečnosti je ale krajina výsledkem jeho vědomé inscenace. Pro přípravnou skicu *„Truhlář důmyslně vyrobil vysoké podium s nakloněnou plochou, jež znázorňovala malé návrší, na němž usedne dívka. Nakloněná plocha se obložila mechem a vřesovými trsy. Ty byly ovšem zpočátku bez květů, teprve v srpnu byly nahrazeny kvetoucími trsy vřesu […] aby malý umělý svah byl podoben přírodě."*[98] Skica k obrazu nevzniká komponováním přírodních skic pořízených Švabinským na jeho procházkách krajinou, ale jako scénograficky stylizované prostředí zhmotňující jeho vizi. Konečná malba byla zhotovena v ateliéru podle této přípravné skici. Krajina je dekorativním prvkem, nikoli autentickým přírodním záznamem.

---

[95] Viz Páleníček, Mladý Švabinský (pozn. 44), s. 51

[96] Ibidem, s. 52

[97] Ibidem, s. 50

[98] Viz Švabinská E., (pozn. 28), s. 175

Zároveň je dílo v literatuře spojováno s uměleckým mezníkem. *„Chudý kraj je vyvrcholením malířovy cesty za hlubší básnivostí, za prohloubenější osobitostí, k ještě pravdivějšímu vyjádření smyslového opojení, jež nakonec povede až k velepísni erotického vzdání vášni. To ovšem bude už jiný svět, v němž pro toto skromné dívčí stvoření nebude místa …"*[99] Následuje přechod k „velepísni erotického vzdání vášni", který značí výraznější podíl ženského těla a erotiky ve Švabinského tvorbě. Mimo to nám text sděluje, že pro Elu, jako „skromné dívčí stvoření" nebude v této nové tvorbě místo. Její role končí v momentě, kdy se umělec obrací k otevřenějšímu „smyslovému opojení" – znovu je její význam definovaný tím, co z ní může umělec vytěžit. Další formulace Ludvíka Páleníčka, že: *„Citová upřímnost […] ve formě literárně uhlazené symboliky, jak si to žádala doba, teprve zvolna připravující předpoklady pro upřímnost tlumočení umělcova okouzlení ženinou tělesností."*[100] navozuje dojem, že symbolické zobrazení ženy v tomto období, bylo vynuceno okolnostmi dobového omezení. Tím dochází k bagatelizaci záměru tohoto přístupu a z díla činí pouhou předehru pro ono pravdivější zobrazení, které má spočívat v tělesném okouzlení. Toto okouzlení, spojené s vrcholem výtvarného výrazu, však pracuje s předpokladem, že sexualizující pohled je autentickým projevem Švabinského upřímnosti a legitimizuje tak objektifikaci ženy jako „přirozený" vývoj uměleckého zrání.

5.2 kamélie

Jedním z děl, kde se objevuje *„dravá smyslovost i smyslnost"*[101] se sklony *„[…] k exkluzivní exotičnosti námětů oživených rajkami, exotickými motýly a kaméliemi, zasazenými do někdy až divadelně rozvrženého a bohatými závěsy členěného interiéru"*[102] – tedy motivy spojovanými s přerodem ve Švabinského tvorbě – je perokresba *Kamélie,* z roku 1903 [obr. X].

Kamélii se pomyslně navracíme i o několik let zpátky, neboť se jedná o dílo vědomě odkazující k prerafaelitům. Konkrétně k dílu D. G. Rossettimu *Lady Lilith,* což dokládá i původní název díla *Lilith*.[103] Kdy a z jakého důvodu došlo k přejmenování, literatura neuvádí, nicméně faktem zůstává, že kresba vznikala s vědomým odkazem k Rossettiho obrazu.[104]

Postava Lilith je obecně vnímána jako ztělesnění nebezpečné ženské sexuality – zosobňuje femme fatale, archetyp ženy, která svou krásou ovládá a ničí muže. Bývá zobrazována jako svůdkyně či démonka. Kromě toho je ale Lilith také symbolem ženské nezávislosti. Podle některých výkladů (především židovské legendy) byla Lilith Adamovou první ženou.[105] Oba byli stvořeni ze stejné půdy a byli si ve všem rovni.[106] Lilith později odmítla být podřízena svému muži a tak odhodlaná zachovat

---

[99] Viz Páleníček, Mladý Švabinský (pozn. 44), s. 52

[100] Ibidem, s. 54

[101] Ibidem, s. 54

[102] Ibidem, s. 55

[103] Viz Filip, (pozn. 20), s. 363

[104] Viz Švabinská - Ševčík - Kuna, (pozn. 80), s. 196-7, č. kat. 814

[105] Nejucelenější popis mýtu o Lilith poskytuje středověký mýtus zahrnutý v Alphabet of Ben Sira, jednoho z židovských mystiků, tzv. kabalistů, kteří se snažili dosáhnout osobnějšího vztahu s Bohem, zejména skrze lepší pochopení okolností stvoření.
Pinelopi Diamantopoulou, *Lilith. The queen of the night. And her influence on feminism*, Academia.edu, 2017, dostupné online: , vyhledáno 15. 7. 2025

[106] Judith Plaskow, *The Coming of Lilith*, Jewish Women's Archive, dostupné online: https://jwa.org/media/coming-of-lilith-by-judith-plaskow, vyhledáno: 15. 7. 2025

si nezávislost, zvolila osamělost před podřízeností a odletěla od Adama a z rajské zahrady. Židovská tradice charakterizovala Lilith po jejím útěku jako démona.[107] Legenda o démonické Lilith byla v průběhu následujících století dále přiživována či alespoň udržována, a to až do současnosti.[108] O reinterpretaci a popularizaci Lilith jako symbolu nezávislé ženské síly se postaraly především Judith Plaskow[109] – která ve své eseji *The Coming of Lilith* z roku 1972 představila Lilith jako první nezávislou ženu, jež odmítla podřízenost Adamovi a stala se symbolem ženské solidarity a svobody – a Aviva Cantor Zuckoff[110] – ta v roce 1976 ve svém článku *The Lilith Question* v prvním čísle feministického magazínu *Lilith* analyzovala, proč byla Lilith v tradičním židovství démonizována. Cantor zdůraznila, že Lilith je silná žena, která se vzepřela patriarchálnímu řádu, a proto byla vykreslena jako negativní postava.

Z Rossettiho *Lady Lilith* přebírá Švabinský především její vizuální podobu. Například dlouhé, rozevláté vlasy, které tradičně reprezentují nezkrotný charakter a ženskou sexualitu. Na obraze nechybí ani zrcadlo, ačkoli na rozdíl od Rossettiho Lilith, která se dívá přímo do něj (symbol sebeuvědomění, marnivosti, narcismu či dvojí identity), modelka – Ela Švabinská – hledí mimo obraz a zrcadlo je umístěno za ní. Její pohled nesměřuje ani k vlastnímu odrazu, ani k divákovi. U Rossettiho se žena dívá do odrazu, což jí poskytuje určitou kontrolu nad pohledem (přestože se může jednat o narcistní gesto), je svým způsobem aktivní – působí jako bytost s vlastním pohledem. U Ely se zdá, že není v kontaktu ani se sebou, ani s divákem a působí tak pasivně, jako by nebyla subjektem s vlastním vědomím. Stejně tak jako u Rossettiho Alexa Wilding,[111] se zde Ela stává obrazem přitažlivé hrozby. Zdá se, že jako ve *Splynutí duší* je i zde přítomné napětí mezi obdivem k ženě (především tedy k její fyzické podobě – kráse) a latentní obavou z její síly a autonomie.

Nicméně v literatuře obecně interpretace díla nereflektuje vztah a odkaz prerafaelitů nebo Lilith. Výjimkou je již zmiňovaný článek Aleše Filipa *The Seductive English Influences, The Pre-Raphaelite Inspiration in Czech Painters,* ve kterém píše: *„Poté, co se zprvu přikláněl ke stylu Burne-Jonese, začal se orientovat na méně éterické ženské typy v duchu Rossettiho."*[112], čímž vlastně říká, že žena je estetickým objektem – typem, který si umělec vybírá podle svých preferencí, aby nejlépe reprezentoval jeho představu. Text dále pokračuje: „*Pro ztvárnění ženy „v plném rozkvětu" potřeboval Švabinský vhodnou modelku. Volba padla na jeho oblíbenou múzu z raného období, Elu Vejrychovou […]."*[113] Spojením *„žena v plném rozkvětu"* Filip tradičně propojuje ženské tělo s aktem přírody –

---

[107] Aviva Cantor Zuckoff, *The Lilith Question,* Lilith Magazine, podzim 1976, dostupné online: https://lilith.org/articles/fall-1976-29/, vyhledáno: 15. 7. 2025

[108] Jako jeden z příkladů mohou sloužit některé z oblíbených počítačových her – například herní série *Diablo*, konkrétně II., III. a IV. díl – kde postava Lilith vystupuje jako záporná, démonická bytost.

[109] Judith Plaskow, narozená roku 1947 v Brooklynu, je americká teoložka, spisovatelka a aktivistka, která je považována za první židovskou feministickou teoložku.

[110] Aviva Cantor Zuckoff (narozena 1940) je americká novinářka, spisovatelka a výrazná postava židovského feminismu. Je známá jako průkopnice v oblasti židovské feministické teorie, sociální spravedlnosti a práv zvířat.

[111] Jak uvádí Delaware Art Museum na svých stránkách, původní modelku Fanny Cornforth z nejranější verze obrazu nahradila na přání mecenáše modelka Alexa Wilding.
Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, Delaware Art Museum, 1866–1868 (přemalováno 1872–1873), katalogový záznam dostupný online: https://emuseum.delart.org/objects/6457/lady-lilith, vyhledáno: 15. 7. 2025

[112] Viz Filip, (pozn. 20), s. 363

[113] Ibidem, s. 363

květinovou metamorfózou a odráží tak stereotypní genderové pozice. Žena je zde vnímána jako objekt, jehož hodnota spočívá ve vizuální přitažlivosti určitého věku – „rozkvětu", který představuje vrchol ženské atraktivity. Následující výrok: „ *Ačkoliv se [Švabinský] vyhýbal historické či literární stylizaci Rossettiho hrdinek, nechtěl se vzdát jejich velkoleposti. Proto své postavy zdobil exotickou flórou (kamélie) a faunou (motýli, rajky apod.)."*[114] naznačuje, že Švabinský přebírá především formální kvality děl – zobrazování žen, které fungují jako estetické objekty, součásti dekorativní kompozice. Ženské tělo je doplňováno a aranžováno s exotickými prvky, jakoby se jednalo o zátiší.

Podobně estetizující a objektivizující výklad nabízí také Jana Orlíková, která svým textem skrze paralelu k exotickým přírodním motivům přispívá k legitimizaci ženy jako objektu smyslové slasti: *„Žena byla Švabinskému po celý život inspirací a zřídlem smyslové slasti, a to chápané nejen v erotickém smyslu slova. Paralelou této slasti byly vzácné rajky, krásné květiny – především kamélie, […] – a motýli."*[115] Text rovněž opakuje tradiční genderové stereotypy a legitimizuje představu, že ženská hodnota spočívá v její vizuální přitažlivosti, nikoliv individualitě či intelektu. V tomto duchu autorka pokračuje a píše: „Kamélie - *jak zní její vžitý název - je již zcela realisticky komponovanou poctou ženě, květině i exotickým motýlům"*[116], čímž umisťuje ženu do stejné kategorie jako květiny a hmyz – je jedním z objektů, kterým autor vyjadřuje svou údajnou „poctu". Zvláště kladený důraz na Švabinského vztah k motýlům, který se v textu objevuje několikrát: „*Něžnou pomíjivou krásu motýlů umělec sledoval už od dětství […] až po stáří […] Ti motýli, které měl skutečně Švabinský ve své sbírce, visí vlevo na stěně za postavou ženy a udávají barevnou harmonii výjevu, drženou v modré, smaragdové a zlaté."*[117] implikuje vášeň ke sběratelství, kterou lze vnímat i ve vztahu k ženské postavě na obraze, kde se z ní stává další z artefaktů v jeho soukromé sbírce. Odstavec pak autorka zakončuje objektivizujícím vyjádřením: *„Ve vzácné harmonii tu malíř opěvuje krásu a jemnou tajemnost života, jak se mu zrcadlí v ženě, květině, motýlu i ve zšeřelé atmosféře salonu zintimněné gestem rozčesávání dlouhých vlasů.",*[118] kde opět figuruje žena jako prostředník – zrcadlo, ve kterém se odráží autorova vnitřní citlivost a jeho představa o „jemné tajemnosti života". Gesto rozčesávání vlasů, které má působit jako intimní symbol, v kontextu akorát upevňuje obraz ženy jako smyslné a záhadné bytosti určené k vizuálnímu požitku.

Několik textů ve svém úvodu uvádí dílo *Kamélie* jako *„intimně orientovanou tvorbu těchto let".*[119] Jana Volavková například píše, že se jedná o *„obrazy ze série vnitřního monologu",* kde „*Švabinského vyhraněný smysl pro výjimečný detail a rekvizitu budoárového charakteru […] má ovšem skrytý význam. Ustaluje a zpomaluje děj, pro který volí Švabinský gesta střídmá a decentní."*[120] Tato formulace vytváří dojem decentního zachycení intimity, kterého je ovšem dosaženo skrze inscenaci ženského těla a „rekvizit budoárového charakteru", které slouží k vyvolání představ o smyslnosti.

---

[114] Ibidem, s. 363

[115] Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 33

[116] Ibidem, s. 38

[117] Ibidem, s. 33, 38

[118] Ibidem, s. 38

[119] Ibidem, s. 33

[120] Viz Volavková, (pozn. 41), s. 40

Intimní atmosféře má také napomáhat „zpomalení děje" a „střídmá gesta", díky kterým se ale ženská postava stává statickým, vizuálním znakem intimity.

Pro F. Žákavce hraje důležitou roli v osobní orientaci perokresby především barva: *„[…] umělec sehraje si nejraději všelikou svou sonatu vzácných barev a tónů jakoby jen pro sebe, v ‚komorním' soukromí. […] Celek je jasně barvitý při horkém polití světlem zpředu, v němž teple se zbarvily tvář i šat, rudá kamelie, syté leskavé listí. V tom tlumeném žáru je to obraz až vášnivý."* Obraz je interpretován především jako vizuální a smyslový zážitek, kde barva, světlo i samotná figura evokují autorův vnitřní prožitek (vášeň, intimitu). Ženská postava figuruje jako výtvarný prostředek k vyjádření onoho rozpoložení. Vášeň tak představuje jednostranný akt, jehož nositelem je mužský autor a nástrojem ženské tělo.

Skutečnost, že Ela Švabinská v dílech často figuruje jako dekorativní prvek, prostřednictvím něhož je naplňována estetická představa malíře, potvrzuje i fakt, že byla Švabinským stylizována do předem připravených kostýmů. Ve svých pamětech uvádí, že jejich výrobu zajišťovala její matka, paní Josefa: *„Důležité bude mé oblečení v řízu z plisovaného mušelínu. Maminka ji musí vykouzlit přesně podle Maxových pokynů."*[121] Její podoba tak byla výsledkem předem promyšlené stylizace – pečlivě konstruovaného obrazu, který měl naplnit umělcovu vizuální a symbolickou představu.

5.3 rajky, modrá rajka

Rok po *Kamélii* se Švabinský pustil do dalšího budoárového námětu. V kolorované kresbě *Rajky* z roku 1904 [obr. XI] je vyobrazen ženský akt sedící zády k diváku. Kresba odráží nové tendence, kdy *„Vlna dekadentní záliby ve výjimečném a vzácném se u Švabinského odráží v zájmu o nápadně barevné tropické motýly a bizarní exotické ptáky, kolibříky, rajky […].*[122] Scény obrazů, zejména interiérové, autor zaplňuje exoticky laděným dekorem. Tato orientace, patrná již ve starších dílech, je nyní doplňována poměrně novým prvkem – je jím ženský akt. Stejně tak jako v předchozích letech zde ženská postava figuruje jako dekorativní prvek, podřízený celkové barevné harmonii kompozice. Tentokrát však harmonii nevytváří barva autorem pečlivě vybraných šatů, ale holá kůže modelky.

František Žákavec staví *Rajky* do kontrastu s „postavou nejcudnější", jakou představuje „dlouze drapovaná postava" v *Kamélii,* a uvádí: *„[…] zde figura, opět v obraze jediná, jest již svlečený akt, který právě tím, že si zastírá krajkovým přehozem hlavu a líc, je vskutku především teple smyslná pleť obnaženého krásného těla. Je tu ovšem jistá studnost modelu, schouleného do křesla a ukazujícího se jen odzadu, ale právě ta okolnost, že tu schází řeč duše ve výrazu odvráceného obličeje a v zastřeném pohledu očí, vytváří z této obrazové kresby jakoby hymnus výhradně na hmotu, byť organickou i teple a krevně rozkvétající. Jde totiž o tělo ne již lyricky pohublé […] nýbrž o zálibně modelovanou nuditu kyprou a tuhou, k niž se nadále bude zcela obracet výtvarný zájem umělcův […]."*[123] Význam aktu bez

---

121 Viz Švabinská E., (pozn. 28), s. 242

122 Pavel Škanc, *Max* Švabinský, Kroměříž 1987, s. 56-7

123 Viz Žákavec, M. Švabinský, 1 (pozn. 40), s. 144, 146

tváře, bez výrazu, bez pohledu je redukce těla na čistou hmotu. Modelka – Ela – zcela ztrácí jakoukoli individuální subjektivitu. Zůstává jen smyslná plocha těla určená k vizuálnímu konzumování. Obraz není romantickým ani symbolickým vyjádřením – jde o „hymnus na hmotu". Autor textu oceňuje malířův zájem o nahotu a legitimizuje odklon od symbolických nebo psychologických rovin ve prospěch čistého vizuálního fetišismu, který prezentuje jako známku uměleckého pokroku. V následující pasáži Žákavec píše o vizuálním dobývání, kdy si skrze akt malby umělec - muž pro vlastní rozkoš pohledem přisvojuje tělo modelky: *„Chtivé a zas exaktní oko „zpytatele" má v tomto výtvoru vskutku již svou plnou rozkoš. Rozkoš skutečnou, bezprostřední a ne již jen tušenou v nějakém mlžném záslibu štěstí. Zde mluví již dobyvatelský, vskutku se zmocňující muž […]."*[124] Taková interpretace ukazuje, jak je v uměleckohistorickém diskurzu erotický aspekt prezentován jako přirozený, zatímco mocenský aspekt pohledu zůstává nekriticky přijímán jako normální.

Podobná formulace, romantizující sexualizující pohled na ženské tělo jako přirozený vývoj je obsažena v textu Ludvíka Páleníčka: *„Poprvé v těchto letech Švabinský vytváří kompoziční dominantu z ženského aktu […] Exotičnost námětu, znásobená barevnou exkluzivností, ba až rafinovaností, už naznačuje cestu k dalším snům, o ráji milostných dobrodružství a lidské blaženosti."*[125]

Kresba získala svůj název díky dvojici pestrobarevných rajek poletujících nad hlavou sedící ženy. Nebude jistě překvapením, že se autoři textů pouští do už tolikrát zmiňovaného a problematického propojení ženy a přírody (kterou tentokrát reprezentuje dvojice ptáků), díky čemuž dochází k její redukci na estetický či dekorativní prvek. Příkladem může být text Jany Orlíkové: *„Na zlatavém barokním křesle spočívá ženský akt. Čte si v obrázkové knížce, zády k nám, hlavu přikrytou krajkovým šálem. Tím že je zbavena tváře, stává se pózující žena typem. Jedinou ozdobou jsou závěsy z japonské látky a dvě nádherné modré rajky, vznášející se nad křeslem. […] V šedavě růžovém prostoru působí modré něžné peří rajek se zelenými reflexy dojmem stejné nádhery jako tělo ženy. […] Dá se říci, že je to jeden z posledních velkých obrazů, k nimž stála Ela, v němž je plně cítit autorův obdiv k ní."*[126] Zajímavou formulaci, že „se pózující žena stává typem", která se v textu objevuje, bohužel Orlíková nemínila kriticky. Jde spíš o její neutrální popis, kdy se zakrytím tváře (anonymizací) stává z modelky typ – tedy obecný symbol krásy. Namísto kritické otázky předkládá vnímání ženy jako typu jako přirozenou součást výtvarného procesu. Poslední věta o „obdivu autora" vůči Ele odhaluje, že tento obdiv je opět vázán především na její fyzický vzhled.

Veškeré motivy, ženská figura nevyjímaje, slouží jedinému účelu: *„[…] šlo tu zas o jeden z virtuosních kusů kolorované kresby ve velikém formátě."*[127] Důraz, stejně jako u většiny Švabinského tvorby, je kladen na umělecké mistrovství formy. Samotný obsah díla – figura, rajky, dekorované látky – slouží jako prostředky pro dosažení „virtuozního" díla.

---

[124] Ibidem, s. 146

[125] Viz Páleníček, Okouzlený satyr (pozn. 45), s., 95

[126] Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 42

[127] Viz Žákavec, M. Švabinský, 1 (pozn. 40), s. 148

Variací na toto téma a tudíž *„další z obrazů oslavujících ženu"*[128] je olej *Modrá rajka* z roku 1907 [obr. XII]. Jedná se opět o budoárové zobrazení, kde model *„[…] není již k nám otočen zády a se zakrytým obličejem, nýbrž leží schoulen přímo proti pozorovateli, horká, silně hnědá pleť tuhé krásky, v černých vlasech sytě karmínový květ, akt zcela nahý, až na chodidla v střevíčcích […]."*[129] Použitá adjektiva – horká a tuhá – vyvolávají silný dojem ženské tělesné žádostivosti. Formulace „silně hnědá pleť" implikuje jinakost a dává tak tělu pomyslný nádech exotiky – díky čemuž dochází k erotizaci těla modelky. „Tuhost" implikuje pevnost a mladistvost, jako hodnoty hodné obdivu umělce či diváka. Ženské tělo je skrze mužský pohled vykresleno jako objekt touhy a vizuálního konzumování. František Žákavec dílo považuje za „přirozený plod" umělcovy zralé obraznosti: *„Se stanoviska vývojového byla však tato formově a barevně dokonalá parnasistní skladba jen přirozený plod zmužnělé a vyzrálé obraznosti umělcovy."*[130] Ceněnými hodnotami jsou opět především „formově a barevně dokonalá skladba", čímž se autor vyhýbá analýze jakéhokoli obsahu. Z tvrzení rovněž vyznívá, že vývoj „dospěl" v momentě, kdy Švabinský začal malovat ženské akty s explicitní smyslností. Formulace o „zmužnělé obraznosti" navozuje dojem, že mužská potence je nedílnou a nezbytnou součástí umělecké geniality a tvůrčí plodnosti.

Jana Orlíková se k dílu staví kritičtěji: „Modrá rajka *však již nedosahuje půvabu a svěžesti předchozích kompozic. Jako by se z obrazu vytratilo napětí. Hledáme-li příčinu, zdá se, že za to může především ženský akt. Sám precizně zachycený […] nemá již v sobě jemné erotické napětí předchozích kompozic. Je pouze popisem skutečnosti. Zato nádherná váza s kyticí rozkvetlé lípy i rajka v levém rohu jsou malovány s neobyčejnou rozkoší."*[131] Autorka v textu naznačuje, že dílo podle ní nedosahuje dřívějších kvalit a za problematický označuje ženský akt. Ten ale nevnímá kriticky kvůli způsobu jeho vyobrazení jako sexualizovaného ženského těla, nýbrž kvůli údajnému nedostatku „jemného erotického napětí". Podle Orlíkové stojí za povšimnutí nádherná váza a rajky malované s „rozkoší", které staví do konstrastu s nezajímavým aktem. Kritika domnělého úpadku vychází z očekávání, že zobrazení ženského těla má diváka stimulovat, nikoli pouze být „popisem skutečnosti" a potvrzuje tak, že hodnota těla v díle spočívá ve schopnosti vzbudit vizuální vzrušení. Její přístup zároveň nepřímo implikuje, že kvalita díla je svázána s erotickým napětím mezi umělcem a modelkou – jakmile se z jejich intimního vztahu vytratí vášeň, vytrácí se i z obrazů samotných, čímž se předjímá a legitimizuje i nadcházející rozchod Ely a Švabinského.

„Kamélie (1903), Rajky (1904), Modrá rajka (1907) – to je stále svět, v němž se malíř plně vyžívá. […] ze šedivé skutečnosti utíká do světa naplněného přítmím budoárů a světélkujícími nahými ženskými těly."[132] Text představuje ženské tělo jako prostředníka k úniku do soukromého světa vizuální slasti. Ela, která byla modelem nejen pro všechna tato díla, ale nebude již v tomto světě nadále vítána. *„[…]* Kamélie *má zvláštní místo ve Švabinského díle – je to naposled, co se malíř*

---

[128] Ibidem, s. 46

[129] Viz Žákavec, M. Švabinský, 1 (pozn. 40), s. 189

[130] Ibidem, s. 190, 192

[131] Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 46

[132] Viz Páleníček, Život a dílo na přelomu epoch (pozn. 26), s. 70

a grafik dal v oblasti volné kompozice inspirovat Elou. Modrá rajka *[…] naznačují, že se umělec začíná zajímat o nový typ krásy ženy, o ženu plnějších forem, jež se mu v příštích letech stane dárkyní nejvyšší milenecké rozkoše a symbolem plodnosti Země."*[133] Ludvík Páleníček v tomto textu představuje konec období, ve kterém byla Ela pro Švabinského přínosným inspirativním zdrojem – konec období, kdy naplňovala jeho představu ideálního ženství. „Nový typ ženy" je definován pouze na základě vzhledu a schopnosti poskytnout „rozkoš". Bez jakékoli reflexe představuje tento přerod literatura jako samozřejmý a přirozený krok v uměleckém růstu.

[133] Viz Páleníček, Okouzlený satyr (pozn. 45), s. 95

6. anna vejrychová

Anna Vejrychová (1885–1942), rozená Procházková, se narodila do rodiny slévače. Vychodila dívčí školu, kde se děvčata učila vařit, vyšívat, pečovat o děti atd. – což byla úroveň vzdělání odpovídající době a postavení dívky ze střední vrstvy (viz 1. kapitola *žena 19. století*). V svých sedmnácti letech poznala Rudolfa Vejrycha ml. (1882–1939), se kterým se od té doby scházela. Rudolf se narodil jako nejmladší z dětí Josefy Vejrychové a Rudolfa Vejrycha st., Ela byla jeho o čtyři roky starší sestra. Jeho snem bylo stát se malířem – navštěvoval Uměleckoprůmyslovou školu a později Akademii. Jejich vztah od počátku narážel na nevoli ze strany rodiny. Annina matka neviděla v Rudolfovi perspektivní partii, a proto také poslala Annu na nějakou dobu ke svému bratrovi do Ruska. Po jejím návratu se znovu začali scházet, což vyvolávalo mezi Annou a její matkou stále více konfliktů. Nakonec se ve čtyřiadvaceti letech Anna odstěhovala z domova. Díky svému vzdělání si vzápětí našla práci v rodině bohatého továrníka Vítovce, kterému se starala o dcery. Roku 1908 získal Rudolf Hlávkovo stipendium a odjel do Paříže. Tam za ním přijela i Anna a nějakou dobu zde spolu pobývali. Roku 1912 se po narození dcery Zuzany vzali.[134]

Někdy kolem roku 1912 se Max Švabinský seznamuje s Annou, ženou švagra Rudolfa. Poměrně krátce po jejich seznámení navázali Anna a Max milostný vztah. Literatura podrobnosti týkající se problematického osobního sblížení nekomentuje a ani se o něm detailně nerozepisuje. Určitou výjimkou je text Zuzany Švabinské, rozené Vejrychové – dcery Anny a Rudolfa. Její komentář k situaci, respektive její vzpomínky, jsou ovšem podávány z pohledu malého dítěte a sama v textu udává, že na otázky, jako byl například *„[…] důvod, proč maminka do Kozlova nejezdí, jsem si zakázala se ptát.”*[135] Navíc se v průběhu následujících let stane Max partnerem a později i manželem její matky a pro Zuzanu zůstane jednou z nejbližších osob (roku 1945 ji adoptuje).[136] Vzhledem k těmto okolnostem je tedy víc než jasné, že se kritickému pohledu na tuto, mírně řečeno, choulostivou situaci v knize vyhýbá. Uvádí ale několik vzpomínek, které dobře demonstrují náladu panující v rodině. Zvláště výmluvný je zážitek spojený s Mánesovou jubilejní oslavou v roce 1920: *„Co jsem ale vůbec neměla ráda, byly chvíle, kdy hovor u stolu začal být vážný, když tata s tetou Elou začal mluvit v náznacích, […] Dodatečně jsem se také dozvěděla, jaké rodinné drama proběhlo na pozadí Mánesovských oslav. Na Maxově plakátu byla totiž alegorická postava v poloaktu, v níž bylo snadné rozpoznat model – moji maminku. Tata, kterého to přirozeně vyvedlo z míry, prohlásil, že Maxe při slavnosti zastřelí. […] Ela ho zapřísahala, aby rodinné problémy neřešil na veřejnosti […].”*[137]

Epizoda z Mánesových oslav, odehrávající se přibližně osm let po seznámení Maxe a Anny, ukazuje, jak silně tato situace v rodině stále rezonovala – o to překvapivější je, jak ji uměleckohistorická literatura potichu obchází. Okolnosti nejsou čtenáři předkládány přímo, ale objevují se v nejasných náznacích skrytých v záplavě textu o nalezení nového ideálu ženské krásy a mistrovských

---

[134] Zuzana Švabinská, *Světla paměti*, Praha 2002, s. 12-3

[135] Ibidem, s. 37

[136] Viz Švabinská - Ševčík - Kuna, (pozn. 80), s. 339

[137] Viz Švabinská Z., (pozn. 134), s. 38

koloristických a kompozičním schopnostech. Způsoby, jakým je celá situace formulována, čtenáři v podstatě podsouvají, jak by ji měl od počátku vnímat. Pozornost je odvedena od samotného problému k formálním aspektům Švabinského děl a k obdivu nad tím, jak je dokáže mistrovsky ovládnout. V uměleckohistorické literatuře se jedná o rozšířenou praxi, na což i v souvislosti s Maxem Švabinským upozornil Milan Kreuzzieger: *„Tradiční dějepis umění je založen na uctívání kánonu velkých umělců a český kánon na uctívání „národních" umělců, které není vhodné kritizovat. Místo kritického postoje je proto lepší pustit se do pedantického a barvitého popisu toho, co každý na obraze může vidět, nebo do rozboru barevných valérů."*[138]

Text Jany Orlíkové například celou situaci romantizuje, když autorka oslavuje umělcovo citové vzplanutí, aniž by reflektovala jeho důsledky: *„V zimě roku 1914 se ve Švabinského skicáku snad poprvé objevuje tvář Anny Vejrychové, krásné ženy Rudolfa Vejrycha. […] V roce 1915 nakreslil Švabinský svou švagrovou Annu samostatnou ještě osmkrát. Ty kresby jsou tak plné okouzlení, že je možno je prohlásit za jedny z nejkrásnějších milostných vyznání v našem výtvarném umění."*[139] Ve výroku se intimní a eticky problematická rovina vztahu vytrácí a staví do popředí zájmy umělce. Ctnost, morálka i etika jsou obětovány ve jménu uměleckého génia. V dalším odstavci pak uvádí: *„Do umělcova života vstoupilo znovu podněcující napětí, tentokrát však v situaci společensky i lidsky velmi svízelné. Vášnivé a hluboké vzplanutí k vlastní švagrové jistě umělci těžce zkomplikovalo život. A je neobyčejně přízračné, že Švabinský řeší tuto situaci nikoli zatajováním, nýbrž uměleckým přetvořením, které je zároveň přiznáním. Jeho přesvědčení, že umění má očišťující moc, bylo skálopevné."*[140] Otevřeně problematickou a z etického hlediska spornou situaci označuje jako „podněcující napětí", čímž účelně směřuje pozornost k umělcovu vnitřnímu prožitku a tvůrčímu profitu. Událost navíc představuje jako „svízelnou" především pro Švabinského – zcela opomíjí perspektivu jeho manželky Ely, švagra Rudolfa i samotné Anny – a zvláště pak oceňuje jeho odvahu vztah „netajit", ale převést jej do umění, které má údajnou „očišťující moc".

Ludvík Páleníček prezentuje Elu vzhledem k situaci jako silnou ženu schopnou velkorysého odpouštění – ve skutečnosti ji ale staví do pozice pasivní svědkyně události a příjemkyni mužských rozhodnutí, které nemá možnosti ovlivnit: *„Ela tuší, že zůstane opuštěna. Zná však Maxe natolik, že ví, že půjde dál za svou představou krásy a štěstí. A až do smrti mu zachová přátelství. Dokázala to po návratu z koncentračního tábora, když na něho a na vše, co s ním prožila, vzpomínala v dobrém a už s uklidněním."*[141] Touhy muže, který v zájmu velkého umění „půjde dál", jsou prezentovány jako legitimní a nevyhnutelné, zatímco od ženy se očekává pochopení této skutečnosti a schopnost odpustit. Nezbývá jí, než tiše přihlížet. Naprosto zarážející je však především způsob, jakým je celá situace

[138] Viz Kreuzzieger, (pozn. 1), s. 51

[139] Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 60

[140] Ibidem, s. 60

[141] Viz Páleníček, Život a dílo na přelomu epoch (pozn. 26), s. 100

propojena s Elinou internací.[142] Ta je zmíněna okrajově a působí jako epizoda, která má vést k jejímu „uklidnění“, aby po návratu mohla na Maxe vzpomínat už jen „v dobrém“ – jako by právě zkušenost internace měla relativizovat jeho nevěru.

Literatura navíc nejenže kriticky nereflektuje okolnosti vztahu Švabinského k Anně Vejrychové, ale většina z ní ani Annu řádně nepředstavuje. Zjevuje se jako nový typ ženy, múza nebo jako manželka švagra Rudolfa. Její osobnost je definována výhradně prostřednictvím mužů a jejich vtahu k ní, ať už jde o malíře, nebo muže, s nímž je právně „svázaná”. Příkladem můžeme uvést výše citovaný text Jany Orlíkové, kde je Anna uvedena jako „krásná žena Rudolfa Vejrycha”. Čtenář se tak o ní dozvídá pouze to, že byla něčí manželkou – údaj, který ji redukuje na roli partnerky a zcela pomíjí její vlastní identitu. Podobně se k Anně skrze Rudolfa dostává František Žákavec. Druhý díl monografické knihy o Švabinském začíná popisem probíhající první světové války a zmiňuje několik kreseb s postavou Rudolfa, kterého malíř portrétuje ve vojenské uniformě. Jedním ze zmiňovaných děl je *Rodina Rudolfa Vejrycha* z roku 1915*,* ve kterém *„[…] hlavní osobou komposice je mladá paní v popředí, s dceruškou […].*[143] Následuje zdlouhavý formální popis obrazu, kde se kromě definice vzhledu „mladé paní” dozvídá čtenář pouze její jméno. Přestože Žákavec plynule pokračuje popisem dalších děl, na nichž je výhradně Anna, její osobnost zůstává pro čtenáře neviditelná – autor zjevně nepovažoval za nutné ji představovat. V textu se pak objevuje jako „Paní Anna”[144] nebo „krásná paní”[145] a nakonec o dvě strany dál píše Žákavec, že: *„Do díla Švabinského vstupuje takto nový příznačný typ ženy […]”*[146]. Z Anny Vejrychové se tak stává pouhý „typ ženy” a její dosavadní život zůstává potlačen.

6.1 anna múza

S nástupem Anny jako nové múzy jsou dříve opěvované inspirace v literatuře najednou relativizovány – oslavováno je jen to, co je nové. Tak je tomu například v textu Františka Žákavce: *„Do díla Švabinského vstupuje takto nový příznačný typ ženy. […] mizí nám již […] typ ženy jeho uměleckých počátků, spiritualistická bytost komposice ‚Splynutí duší‘, subtilní a romaneskní panenka s kapkou cizí, jižní krve, jaká byla Musou jeho ‚Chudého kraje‘. Zrající umělcovo mužství i mistrovství spělo zatím v představách i výtvorech vždy blíže k ideálu ženy vysoké a plné […].”*[147] Ve světle „nového ideálu” je starší „typ ženy” prezentován jako překonaný. Ženské tělo je použito jako měřítko uměleckého vývoje, neboť „zrající mužství” si žádá jiný ideál ženské krásy – tento přístup je skrze

---

[142] Ela a její služebná, Marie Vytlačilová vstoupily ve dvacátých letech (pravděpodobně až ke konci) do KSČ. V polovině třicátých let se Ela ujala dvou německých komunistických uprchlíků ukrývajících se před nacismem. Na základě její spolupráce s ilegálním protinacistickým odbojem byla roku 1943 zatčena ona i její služebná. Obě byly nejprve internovány na Pankráci a později převezeny do Ravensbücku – největšího nacistického koncentračního tábora pro ženy. Po osvobození tábora roku 1945 se Ela znovu setkává s Maxem. Zuzana Švabinská uvádí, že jí Max řekl: *„Ty bys to, Elo, měla vlastně všechno napsat.”* Ela na základě toho skutečně začala sepisovat své vzpomínky, které přinášela Švabinskému ke korekturám. (I zde můžeme pozorovat, že v Zuzanině vzpomínkách je to opět Švabinský, kdo animuje ženy – jehož slovo probouzí tvůrčí duch u žen, bez jeho impulsů nečinných.)
První vydání jejích *Vzpomínek z mládí*, vydalo Státní nakladatelství krásné literatury a umění roku 1960.
Viz Švabinská Z., (pozn. 134), s. 166-8

[143] František Žákavec, *Max Švabinský, 2,* Praha 1936, s. 6-7

[144] Ibidem, s. 8

[145] Ibidem, s. 8

[146] Ibidem, s. 12

[147] Ibidem, s. 12

propojení s vývinem umělcovy sexuality zároveň ospravedlňován. Takový jazyk přispívá k objektivizujícímu pohledu a normalizuje postavení ženy v umění jako nástroje mužské seberealizace.

Ludvík Páleníček píše, že způsob zobrazení žen je podmíněn dobovými náladami: *„Malíř, který v posledním desetiletí minulého a v prvních letech našeho století tvořil pod silným tlakem dobových nálad fin de siècle a jejich doznívání a který jejich zosobnění viděl ve své dívčí snoubence a první ženě Ele, počíná se koncem prvního desetiletí odvracet od křehkosti a spirituálnosti symbolických témat […]. Dozrálá mužnost, fundovaná rodovými sklony hanáckého původu, hledá si nový ideál krásy, krásy rudimentálnější, než byly interiérové krasavice […].”*[148] Žena figuruje jako reprezentant určité estetiky, která se podle potřeb uměleckého vývoje proměňuje. Formulace o „dozrálé mužnosti hanáckého původu” rozvíjí představu, že mužnost je biologicky či rodově daná a má právo určovat vizuální preference a hodnoty.

Pavel Škanc konstatuje, že Švabinského ztráta zájmu o Elu souvisí s příchodem Anny i jejím přirozeným stárnutím, díky kterému už v očích umělce nenaplňuje jeho představy o kráse.: *„Soumrak vztahů s rodinou znamená příchod manželky Rudolfa Vejrycha Anny a navázání Švabinského vztahu k ní […] cítíme jakýsi chladnoucí odstup […] Švabinského portréty Ely z té doby už postrádají původní něžnou křehkost, její fyziognomie se věkem mění a umělec ve své narůstající objektivitě tyto změny nemilosrdně zachycuje, …”*[149] Tuto skutečnost dále v textu kriticky nereflektuje ani nezpochybňuje, a ponechává tak perspektivu umělce jako hodnotitele ženské krásy bez dalšího komentáře.

Jestliže jsem u osobnosti Ely Švabinské opakovaně narážela a upozorňovala na sexualizující pohled, v případě Anny Vejrychové dochází k ještě markantnějšímu posunu. Její osobnost je v literatuře tak často a důsledně redukována na tělesnost, že by úryvky těchto textů vydaly rozsahem na samostatnou knížku. Anna je soustavně prezentována jako zosobnění představy dokonalého ženství, definovaného prostřednictvím jejích tělesných rysů. Podle L. Páleníčka hledání nové múzy způsobuje, že: *„Malířův pohled se stále zalíbněji zastavuje na plných tvarech ženy, jež se mu stávají výraznými znaky pudové plodivé prasíly, která život na Zemi zanese do nedohledných dálek budoucnosti.”*[150] Ideální model, který umělec následně „nalézá” v postavě švagrové, je redukován skrze přirozenou, biologickou funkci na znak plodnosti a ženské sexuality, který primárně odráží jeho umělecké preference. Hodnota ženy tak spočívá především v její reprodukční schopnosti.

Podobně František Žákavec píše, že: *„Hledal a stavěl si tak malíř modely odpovídající té naléhavé představě skvělé, bohatě rozvinuté ženské postavy. A nyní stál před ním konkrétní zjev takové ženy, vznosné, rovné mu v ramenou, plné, ale i krásně úměrné, mléčné a růžové, rusé a zlatavé, kypící přirozeným ženstvím a přitom i tak nějak domovinné, mánesovské! Není divu, že cítil u srdce nával*

---

[148] Viz Páleníček, Okouzlený satyr (pozn. 45), s. 123

[149] Viz Škanc, (pozn. 122), s. 21

[150] Viz Páleníček, Okouzlený satyr (pozn. 45), s. 122

krve a příliv štěstí."[151] Anna je „zjevem" odpovídajícím „naléhavé představě" – objektem splňujícím určité estetické standardy. Opět jsou zdůrazňovány tělesné znaky, čímž je její identita omezena na estetickou funkci a její existence je vnímána pouze skrze prizma mužské touhy. Tuto skutečnost Ludvík Páleníček komentuje výrokem, že: *„Tato hluboká proměna v nazírání na ženskou tělesnost souzní i s pozdějším dobovým vitalismem, jenž – jako kontrast válečného vraždění a běsnění v letech 1914 až 1918 – žene člověka k touze po plném milostném prožitku v objetí muže nebo ženy, kteří by dovedli naplnit skutečností sny o vášnivém splynutí s druhem či družkou."*[152] Ospravedlňuje „nazírání na ženskou tělesnost" dobovou náladu a snímá tak vinu z umělce – ten pouze naslouchá požadavkům doby, která v temných dobách války hledá útěchu v „milostném prožitku". Žena je zde chápána jako prostředek k uspokojení tužeb druhých, místo toho, aby byly reflektovány i její potřeby a touhy.

6.2 ateliér

Když Jana Orlíková psala o „uměleckém přetvoření" (viz poznámka 140) životní situace, měla na mysli konkrétní dílo. Jedná se o obraz *Ateliér* z roku 1916 [obr. XIII], který *„[...] zachycuje přes zdánlivou idylu rodinné drama [...]".*[153] Vprostřed obrazu je v křesle Ela Švabinská s malou Zuzanou Vejrychovou, ústřední postavou je ale po jejich stranách zobrazená Anna Vejrychová – jednou jako sedící model a podruhé jako zády k divákovi stojící postava v pruhovaných šatech. Za nimi stojí u velkého plátna Max, malující Annu-model a úplně nejdál od nás tomu všemu přihlíží Rudolf. Scéna je v horní části rámovaná závěsem, který evokuje divadelní oponu – Švabinský sám nás jakoby uvádí do tohoto na první pohled neviditelného dramatu.

Ela *„[...] pohodlně usazená v křesle [...]"*[154] působí jako zestárlá dáma. Její vrásky zdají se oproti ostatním a zvláště oproti Anně zvýrazněné. Můžeme přímo pozorovat slova Pavla Škance citovaná výše (viz poznámka 149) – Ela postrádá „původní něžnou křehkost" a její s věkem se měnící tvář je Švabinským „nemilostrdně zachycena". Tak jako ji dříve dokázal stylizovat do podoby mladé a krásné dívky, nyní její tvář zachycuje až přehnaně zestárlou – jako by stárnutí ženy ve Švabinského očích sloužilo k ospravedlnění toho, že už pro něj nemůže být múzou. Ludvík Páleníček uvádí, že: *„Už to, jak ji Švabinský umisťuje v pohodlném posazení, ukazuje jakési podvědomé opuštění toho typu ženství, s nímž se nadobro rozchází."*[155] Její přítomnost v obraze se tak redukuje na pouhý znak „opuštění", přičemž zcela opomíjí komplexitu její role ve Švabinského životě.

Zajímavým momentem je postavení Anny Vejrychové, která stojí před závěsem, jakoby „mimo" dění. To by mohlo korespondovat s dilematy, které vzhledem k situaci prožívala a o kterých nás informuje Zuzana Švabinská: *„A jak Anička? Je nerozhodná, má výčitky, je zaskočená a bezbranná. Miluje oba, Rudolfa i Maxe, a je to trýzeň. Povahové rozdíly těchto dvou mužů jsou přímo kontrastní: Rudolf, kterého poznala v sedmnácti létech, je svobodný duch, nespoutaný povinnostmi všedního dne, tím však*

---

151 Viz Žákavec, M. Švabinský, 2 (pozn. 143), s. 14

152 Viz Páleníček, Okouzlený satyr (pozn. 45), s. 224

153 Viz Kreuzzieger, (pozn. 1), s. 51

154 Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 60

155 Viz Páleníček, Okouzlený satyr (pozn. 45), s. 125

nevyrovnaný, podléhající prudkým hnutím mysli i depresím, muž, s nímž není vždy snadné soužití. Maxe potkává ve svých sedmadvaceti jako imponující ztělesnění kázně, umělce, pro něhož práce je základním příkazem, jako pevného a cílevědomého muže. Jeho strhující žár je vichřice, které se neumí bránit."[156] Její text vykresluje Annu jako bezradnou a bezmocnou osobu, zatímco oba mužští protagonisté dostávají prostor pro osobní charakteristiku. Přirovnáním Maxe k „vichřici, které se nedá ubránit" přenáší autorka odpovědnost zpět na Annu – místo zpochybnění jeho činů, stává se jeho vášeň a postavení obhajobou pro překročení morálních hranic.
Zároveň samotná blízkost jejího postavení k nám – divákům i její pootočení implikuje roli prostředníka, který nás vtahuje do obrazu.[157] Motiv rozčesávání vlasů, jak již bylo v práci uvedeno, bývá v dějinách umění interpretován jako akt svádění a mohl by tak i v tomto díle odkazovat k poměru Anny a Maxe. V kontextu vyobrazení se zdá, že její postava slouží k legitimizaci poměru a to prostřednictvím vizuálních kódů, které jsou tradičně spojovány s ženskou rolí svůdkyně (česání, její role múzy).

Ženské postavy jsou v obraze ztvárněny v „tradičních" rolích: jako pečovatelka (Ela s malou Zuzanou) nebo jako múza v roli modelky (Anna). Švabinský jako muž je naopak zpodobněn jako aktivní tvůrce, který stojí za zpodobněním celé scény.[158] Určitou výjimku představuje Rudolf, jenž ačkoli je muž, není aktivním činitelem, ale přihlížející postava. Jeho pasivní postoj kontrastuje s tvůrčí rolí Švabinského a odráží jeho odsunutí nejen v rámci kompozice, ale i v kontextu reality. Rudolf je mlčenlivým svědkem dění, jehož vlastní perspektiva zůstává opomenuta – odráží skutečnost, kde jsou potlačovány hlasy všech těch, kteří byli osobními důsledky umělcových rozhodnutí zasaženi.

Jestliže jsem upozorňovala na to, že literatura okolnosti vztahu Anny a Maxe kriticky nereflektuje, ale spíše obchází, zamlčuje či od nich odvádí pozornost k popisům kompozice a barevných valérů – na což upozornil už Milan Kreuzzieger ve svém příspěvku na prvním sjezdu historiček a historiků umění v září roku 2003 – nejzřetelněji se tento přístup projevuje právě v textech věnovaných obrazu *Ateliér*. Nejvýmluvnějším příkladem, na který upozorňuje už Milan Kreuzzieger, je text Františka Žákavce. Jen samotný popis přípravných skic se zde rozprostírá na zhruba šesti stranách, než se autor vůbec dostane k finální podobě obrazu – a to vše, aniž by se zmínil o okolnostech, za kterých dílo vznikalo.

Hana Volavková předtím, než přechází k rozsáhlému rozboru možných inspirací, popisuje obraz následovně: *„Švabinského* Ateliér *(olej, 1916) je reálná alegorie. […] je i […] zprávou o tom zcela určitém okamžiku umělcova života, kdy je už vše rozhodnuto. […]* Ateliér *je oslavou jeho práce a také jeho někdejších, nynějších i budoucích Múz. Jde však také o problematiku milostných vztahů, o napětí mezi legálním a ilegálním. […] zobrazuje v doslovném i v uměleckém slova smyslu konflikt – jde o Švabinského osobní konflikt, ale i o konflikt typický pro celé devatenácté století, o umělecký konflikt mezi alegorií a realitou, mezi pravdou představy a pravdou skutečnosti."*[159] Text Volavkové zmiňuje,

---

[156] Viz Švabinská Z., (pozn. 134), s. 39

[157] Postava prostředníka ve výtvarném umění často dodává divákovi pocit jeho osobní přítomnosti v díle – dívá se na obraz spolu s touto osobou. V odborné terminologii se tento princip označuje jako Rückenfigur, a je známý například z děl Caspara Davida Friedricha.

[158] Viz Kreuzzieger, (pozn. 1), s. 52

[159] Viz Volavková, (pozn. 41), s. 48

že *Ateliér* představuje „reálnou alegorii“ a že zobrazuje konflikt „mezi pravdou představy a pravdou skutečnosti“. Poukazuje na to, že obraz reflektuje osobní konflikt umělce, ale současně jej staví do roviny univerzálního a nadčasového uměleckého zápasu, což může působit jako snaha o únik od konkrétních etických důsledků Švabinského jednání. V interpretaci lze však nalézt i výtku vůči umělci – „pravda skutečnosti”, o které Volavková píše, ukazuje na fakt, že ač by umělec jako „velký génius“ rád setrval v oblasti alegorie a umělecké idealizace, jeho konkrétní osobní rozhodnutí mají reálné následky pro jeho okolí.

S poměrně překvapivou vzpomínkou přichází Zuzana Švabinská: *„Byli jsme v ateliéru všichni – maminka, tatínek, teta Ela a strejda Max. Nesmírně se mi to líbilo. Kdy se to stane, abychom byli takhle pěkně všichni pohromadě? Za svých toulek po ateliéru jsem slyšela, jak se všichni spolu vesele baví, žertují, jsou v dobré náladě. Byla jsem šťastná: všichni se navzájem mají rádi! Ten obraz by se měl jmenovat Šťastné chvíle!”*[160] Hluboce komplikovanou a eticky problematickou situaci zachycuje očima dítěte jako idylicky radostnou. Vzpomínka zachycuje kontrast mezi realitou a její prezentací. Tím, že Zuzana svou dětskou vzpomínku v textu dál nerozvíjí a nekomentuje z perspektivy již dospělé osoby, podtrhuje, jak samotné dílo i jeho následné interpretace nadále přispívají k udržení určité iluze o harmonii a normalizaci situace.

[160] Viz Švabinská Z., (pozn. 134), s. 17

7. mýtus romantického génia

Autorky Griselda Pollock a Deborah Cherry, jejichž esej *Woman as sign in pre-raphaelite literature*[161] jsem zmiňovala výše, upozorňují, že skrze literaturu je u D. G. Rossettiho vytvářen obraz „romantického genia", kdy je vášeň zdůrazněna jako důkaz hloubky jeho citů a důležitým tvůrčím pohonem. Podobně se narativ o Švabinském často opírá o obraz hlubokého a osudového citu. Jako příklad – mimo citované úryvky napříč prací – můžeme uvést text Ludvíka Páleníčka: *„Avšak daleko důležitější pro jeho umělecký růst bylo citové okouzlení mladou pražskou dívkou Elou Vejrychovou, […]"*[162], kde je „okouzlení" prezentováno jako nezpochybnitelná událost a přirozená součást tvůrčí cesty. Přestože je zde akcentován motiv okamžitého citového okouzlení, realitou zůstává, že ke sňatku dochází až po pěti letech známosti. Časový odstup ukazuje, že vyprávění o „okamžité osudovosti" je spíše součástí narativu o romantickém géniovi než přesným odrazem reality. Ela není v kontextu Švabinského díla a života jedinou ženou, u níž je proces „nalezení" a „zamilování" propojený s uměleckou inspirací. Není tomu ani 100 stran a Ludvík Páleníček píše podobně laděný text o Anně Vejrychové: *„V panní Anně vstoupila do Švabinského života nejen nová velká láska, ale zároveň i nový zdroj inspirace."*[163] Tento vzorec, opakovaně se objevující, staví ženy do role nástrojů umělcovy inspirace, zatímco jejich vlastní perspektiva a zkušenost jsou upozaděny. Emoce umělce jsou prezentovány jako vyšší hodnota a legitimní hnací síla umělecké tvorby, která automaticky ospravedlňuje jejich důsledky.

Je tedy jasné, že Švabinského milostná identita není jen přirozeným důsledkem hlubokého citu, ale také konstruktem, který má legitimizovat jeho pozici romantického génia. Rozpor mezi idealizovanou narací a reálnou biografií ukazuje na způsob, jakým je mužská umělecká identita formována v opozici vůči ženě – ženy figurují jako objekt inspirace či touhy, nikoli jako plnohodnotný subjekt vztahu.

Milan Kreuzziger ve spojení s dílem *Ateliér* podotkl, že svým postojem – před plátnem a o něco vyšší než Rudolf – jako by Švabinský říkal: *„[…] činím si nárok na tvoji ženu ve jménu Umění, protože ona je pro mě inspirací […] Aby Švabinský před veřejností obhájil tento poněkud morálně „žinantní" čin, využil mýtu o geniálním umělci."*[164] Podle něj Švabinský sám využívá mýtu o géniovi k legitimizaci osobních rozhodnutí, která činí ve víře v uměleckou nutnost a vyšší poslání. Zároveň také Kreuzziger upozorňuje, že *„[…] tento mýtus se objevuje v uměleckohistorických výkladech […]"*[165] a jako příklad uvádí tehdy nejnovější monografii Jany Orlíkové: *„Musela to tedy být opravdu silná vůle malířova, která donutila zobrazené ke společnému stání. Musela to být také velká víra ve Švabinského umělecké poslání, která přesvědčila zúčastněné, aby spoluúčinkovali při vzniku obrazu. Výsledek je skutečné umělecké dílo. Kromě obsahu osobního řeší Švabinský v obraze i obecnou úlohu. Ateliér je oslavou umělecké práce i podnětů, které k ní vedou, je však zároveň velkou úlohou kompoziční*

---

[161] Viz Pollock - Cherry, (pozn. 2)

[162] Viz Páleníček, Okouzlený satyr (pozn. 45), s. 33

[163] Ibidem, s. 123

[164] Viz Kreuzzieger, (pozn. 1), s. 51

[165] Ibidem, s. 51

a koloristickou."[166] Portrétovaní jsou „spoluúčinkujícími" v uměleckém díle, jehož smysl je nadřazen jejich individuálním dilematům či nesouhlasům. K odvedení pozornosti od složité situace slouží autorce vyzdvihování kompozičních a koloristických hodnot díla – tyto formální hodnoty jsou tak znovu stavěny nad osobní a společenské okolnosti jeho vzniku. Umělec má až zázračnou moc, díky které dokáže postavy svolat a sjednotit – jeho zásluhou tak vzniká „skutečně umělecké dílo".

Motiv uměleckého génia je rovněž přiživován častým zmiňováním Švabinského tvůrčí disciplíny. Ela Švabinská ve svých vzpomínkách několikrát popisuje, jak měl přesně rozvržený pracovní den a také že: *„[...] pro Švabinského neexistovaly žádné obtíže nebo překážky v práci, ať zima, nepohoda nebo vedro, vždy se dalo pracovat. Ani žádná fysická nesnáz jej nedovedla vyrušit a často pracoval i v horečce při angině."*[167] Vytrvalost a pracovní nasazení jsou stylizovány do hrdinské roviny, která odlišuje génia od „běžného člověka". Nehledě na to, že taková vyprávění obvykle nereflektují, že umělcova posedlost prací je možná díky neviditelné práci druhých – péče emoční a domácí práce žen v jeho okolí –, které zůstávají mimo rámec vyprávění.

Podle Jany Orlíkové také zasluhuje Švabinský zvláštní pozornost, neboť: *„Švabinského generace vydala celou řadu výborných krajinářů. Opravdu talentovaných figuralistů bylo naproti tomu málo. O to bedlivěji byl takový talent sledován."*[168] Na základě talentu staví autorka umělce do pozice vzácné a výjimečné osobnosti. Zmínka o „bedlivém sledování" posiluje představu, že byl téměř automaticky objektem obdivu a respektu. Všechna tato tvrzení vedou k romantizujícímu pohledu, kdy je talent důvodem k adoraci a není ho třeba podrobovat kritickému pohledu.

Švabinský je v uměleckohistorické literatuře vykreslován jako „výjimečná osobnost" již od dětství. Díky svému talentu byl považován za zázračné dítě, když ve svých 10 letech v Kroměříži vystavoval díla ve výloze místní lékárny. Tato událost je rovněž uváděna jako rozhodující impulz pro jeho matku, Marii Švabinskou. Max se narodil jako nemanželské dítě a podle pověstí jeho matka, až do tohoto osudového dne, po dobu deseti let neopouštěla domov (kromě návštěv kostela) – tuto událost údajně vnímala jako „očišťující ji od hříchu".[169] Líčení o jeho jedinečnosti však nekončí v dětství – naopak, je pravidelně připomínána napříč texty. František Žákavec například podněcuje narativ o „předurčenosti" umělce, který je výjimečný nejen svým talentem, ale i osudem, který je daný: *„Bylo pak vskutku významnou shodou, že tu před bohatou přehlídkou českého umění byl tak naráz postaven mladý adept výtvarné práce, jenž měl v budoucnosti do českého umění tak účinně a plodně zasáhnout."*[170] Formulací „měl v budoucnosti účinně a plodně zasáhnout" vytváří iluzi o nevyhnutelném a pozitivním přínosu umělce do dějin umění a velkého národního příběhu, čímž potlačuje potřebu jejich kritického zkoumání.

---

[166] Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 60

[167] Viz Švabinská E., (pozn. 28), s. 133

[168] Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 17

[169] Ibidem, s. 14, 156

[170] Výstavou myslí Zemskou jubilejní výstavu r. 1891.
Viz Žákavec, M. Švabinský, 1 (pozn. 40), s. 17

Nadále se jako nadějná osobnost umělecké scény představuje Ele Švabinské, která je tímto mladým mužem zákonitě okouzlena. Jana Orlíková dodává, že okouzlena nebyla jen Ela, ale celá rodina Vejrychových: *„Poznali velký talent a v pokoře před ním mu nabídli nejen vlídné prostředí, ale mnohé kulturní podněty."*[171] Jeho talent je v podání Orlíkové prezentován jako důvod pro zvláštní zacházení, zatímco rodina je redukována na kolektiv podporující jeho umělecký růst. Text také vyvolává představu o nerovném vztahu, v němž je mladý talent povýšen nad ostatní, kteří mají jeho velikost „v pokoře" a samozřejmě uznat. Pravda je, že se k rodině Vejrychových choval Max dost autoritativně – Orlíková jeho chování obhajuje tvrzením, že mu to rodina, zejména pak paní Josefa, dovolila, protože naplňoval určité ideály (kulturní), kterých sama chtěla dosáhnout.[172]

Svým talentem vstupuje také Švabinský do života Rudolfa Vejrycha, mladíka, který touží stát se umělcem. Zuzana Švabinská píše, že: *„[...] Rudolfa v jeho rozhodnutí podporoval, sám ho učil kreslit. [...] na doporučení Maxovo dostal objednávku na kopírování starých mistrů v Amsterodamu nebo ve Vídni, poznal i svět."*[173] Max je vykreslen jako mentor a „dárce příležitostí", zatímco Rudolf je pasivním příjemcem těchto „darů". Tvrzení, že díky Maxovi může poznávat svět, zcela ignoruje možnost Rudolfovy vlastní agence. Max ovšem nefiguruje v jeho životě pouze jako opora: poté co vstoupí do jeho života Anna, je Švabinský stavěn do role příkladného muže v kontrastu ke svobodomyslnému Rudolfovi (viz poznámka 156) – vytváří se tak jeho obraz jako daleko příhodnější partie, čímž zároveň dochází k ospravedlnění jejich problematického milostného vztahu.

---

[171] Viz Orlíková, (pozn. 37), s. 14

[172] Přednáška Jany Orlíkové, Městské muzeum Česká Třebová, 5. 4. 2012 (pozvánka na akci: https://www.ceska-trebova.cz/assets/File.ashx?id_org=2175&id_dokumenty=9154), dostupné online: https://www.youtube.com/watch?v=RSW5rXe3p6Q, vyhledáno: 18. 7. 2025

[173] Viz Švabinská Z., (pozn. 134), s. 12

závěr

Ve své bakalářské práci jsem se pokusila ukázat, že tradiční uměnovědné narativy v interpretaci díla Maxe Švabinského často reprodukují genderové stereotypy a redukují ženské postavy na pasivní objekty či symboly. Analýza konkrétních děl a jejich recepce v odborné literatuře odhalila opakující se vzorce, které ovlivňují nejen vnímání Švabinského tvorby, ale i širší uměleckohistorický diskurz. Ustálené vzorce nejsou pouze historickým dědictvím, ale přetrvávají i v nejnovějších odborných textech, kde nejsou podrobovány hlubší kritické reflexi.

Snažila jsem se poukázat na to, jak jsou ženské postavy – konkrétně Ela Švabinská, Kateřina Michalová, Anna Vejrychová – v díle i v literatuře stylizovány a jak se jejich role proměňují podle potřeb uměleckého výkladu. Jejich role bývá redukována na múzy, modelky či symboly, jejichž individualita je ve prospěch autorovy vize potlačena. V kapitole nazvané *Prerafaelitská inspirace* je ztráta individuality demonstrována na kresbě *Paradisea Apoda* (*Rajka beznohá)* z roku 1901. Ela Švabinská, důsledkem slepého napodobování modelu prerafaelitské ženskosti, ztrácí pod nánosem idealizované a mystické stylizace vlastní rysy a tím pádem i svou osobnost.

Zvláště často se opakujícím spojením je stereotypní ztotožňování ženy s přírodou, které utvrzuje romantizující pohled na ženy jako bytosti tělesné, které jsou v protikladu a zároveň podřízené mužskému rozumu asociovanému s kulturou. Tento narativ je nejpatrnější ve vyobrazeních Ely Švabinské, která je ve Švabinského tvorbě stylizována do těsné blízkosti s přírodními motivy již na prvních portrétech její osoby. V souvislosti s Elou bylo také poukázáno na skutečnost, že „hnací silou", která Švabinského vedla k jejímu portrétování, není pouze „hluboké citové zahoření" k její osobě (jak bývá uváděno v literatuře), ale především umělcova snaha o řešení formálních výtvarných problémů a zájem o vizuální variace, které její tělo – předně ve spojení s přírodními motivy – může nabídnout. Elino tělo je v obrazech stylizováno, doplňováno a aranžováno s exotickými doplňky – zvláště s autorovými oblíbenými motýly, rajkami a květinami kamélií – jako by se jednalo o kompozice zátiší. Tímto způsobem se Ela sama stává předmětem kompozice – objektem určeným k vizuálnímu potěšení. Paralela k exotickým přírodním motivům, kterou odborné texty ve velkém množství opakovaně uplatňují, přispívá k legitimizaci ženy jako objektu smyslové slasti.

Modelka Kateřina Michalová v textu reprezentuje profesionální modelky, které ačkoli figurují v nejvýznamnějších a nejhodnotnějších dílech českého uměleckého kánonu, a jsou tedy nespornou součástí dějin umění, bývají literaturou zcela opomíjeny. Absence jejího jména v odborné literatuře je dokladem o marginalizaci ženských aktérek, které přestože byly vizuálně všudypřítomné, zůstávaly zpravidla bezejmenné.

Kapitoly věnované Anně Vejrychové ukazují, že odborné texty neopomíjejí uvádět dílo do souvislosti s událostmi z osobního života umělce, avšak vztahují je k jeho tvorbě způsobem, který tyto události využívá k ospravedlnění morálně problematických aspektů – vystupují jako nezbytně nutné pro jeho další směřování ke genialitě a tím legitimizují jejich význam pro dílo. Rovněž tyto kapitoly upozorňují

na interpretace, kdy je skrze příchod „nové múzy" a neskrývaný obdiv ženské tělesnosti, v uměleckohistorickém diskurzu erotický aspekt tvorby prezentován jako symbol uměleckého zrání a nevyhnutelné přirozenosti – mocenský aspekt pohledu tak zůstává přijímán jako normální.

Poslední kapitola poukazuje na v literatuře i díle samotném všudypřítomný narativ uměleckého génia, který skrze romantizující pohled vede ke slepé adoraci umělce jako člověka s nevídaným talentem, kterého není potřeba – a ani se nesluší – podrobovat kritickému pohledu.

Výsledky práce přispívají k hlubšímu pochopení mechanismů, jimiž je v uměnovědě konstruována genderová hierarchie. Práce zdůrazňuje potřebu kritické reflexe a otevřenosti vůči alternativním interpretačním přístupům. Ukazuje také, že je žádoucí přesunout pozornost od individuality „geniálního" umělce k širšímu kontextu jeho okolí. Právě v okolí – myšleno v péči, ale i obětech lidí, kteří Švabinského obklopovali – se skrývá další, opomíjený rozměr jeho díla. Zatímco dosavadní texty kladly důraz na výlučnost uměleckého génia, tato práce zdůrazňuje nutnost uvědomění si, že umělecké dílo je výsledkem určitého kolektivního úsilí a vztahů. Nezbytným předpokladem pro jeho tvůrčí činnost byla každodenní praktická a emocionální podpora blízkých – nehledě na to, že pro „rozkvět" Švabinského tvorby, bylo blízkými obětováno a přetrpěno mnoho. Kromě toho ale existuje i hmatatelnější podíl druhých na koncepci a realizaci jeho uměleckých záměrů – ať už to bylo šití kostýmů paní Josefou, nebo stavba pódia pro *Chudý kraj*.

Reflektování neviditelného podílu vrhá nové světlo na Švabinského dílo a jeho interpretace, neboť napomáhá pochopit tvorbu nejen jako osamělý produkt výlučné geliality, ale jako součást spletité sítě vztahů, kde hrají významnou roli především ženy v jeho okolí, jejichž potřeby, touhy i oběti byly potlačovány ve jménu umělcovy tvůrčí svobody. Upozorněním na tuto tematiku práce otevírá cestu pro komplexnější interpretace děl a nabízí alternativu k tradičnímu narativu, který opakovaně glorifikuje mužského génia, aniž by reflektoval okolí, které mu umožnilo tvořit.

Osobnost Maxe Švabinského nebyla jistě touto prací zcela vyčerpána – naopak práce otevírá další otázky a možnosti bádání. Výzkum byl přece jenom omezen na rané období Švabinského tvorby a na analýzu vybraných textů; jiné aspekty či období tak zůstávají stranou a nereflektovány. Další studie by mohly nabídnout kritický pohled na Švabinského pozdější tvorbu a zaměřit se například i na jeho roli „národního umělce".

Na samotný závěr celého textu bych ráda připojila několik vět autorky Sherry B. Ortner vyjadřujících základní motivaci, která mě vedla při psaní práce:

„Můj zájem o tuto problematiku je více než akademický: chci se dočkat skutečné změny, příchodu sociálního a kulturního řádu, v němž bude ženám dostupná stejně velká část lidského potenciálu jako mužům. Univerzalita ženské podřízenosti, která existuje v každém sociálně-ekonomickém systému a ve společnostech všech vývojových stupňů, je pro mne důkazem toho, že stojíme tváří v tvář něčemu

nesmírně závažnému, úpornému, něčemu, čeho se nezbavíme pouhou reorganizací několika povinností a rolí v sociálním systému […].”[174]

Problém nerovného postavení žen a zakořeněných genderových hierarchií zůstává i dnes, ve 21. století, aktuální – rovnost stále není samozřejmostí. I dílčí kroky, jako je dekonstrukce zavedených uměleckohistorických kánonů, mají svůj význam, protože nám umožňují odhalovat a reflektovat hluboce zakořeněné konstrukty, které přetrvávají v myšlení společnosti a utvářejí tak naše vnímání.

[174] Viz B. Ortner, (pozn. 11), s. 91

seznam použité literatury

Aleš Filip, The Seductive English Influences, The Pre-Raphaelite Inspiration in Czech Painters, *Umění* LXXI, 2023

Helena Cox, Alžběta Siddalová and the Czech Rossetti, in: *Pre-Raphaelite Sisters. Art, Poetry and Female Agency in Victorian Britain*, ed. Glenda Youde - Robert Wilkes, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien 2022

Brams Dijkstra, *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture,* New York 1986

Milan Kreuzzieger, „Ve skleněném hrbu zpívá sladký hlas …“ Alternativy po konci dějin umění. In: *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy: příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*, ed. Milena Bartlová, Praha 2004

Milena Lenderová a kol., *Eva nejen v ráji. Žena v Čechách od středověku do 19. století*, Praha 2002

Milena Lenderová - Marie Macková - Zdeněk Bezecný et al., *Dějiny každodennosti „dlouhého“ 19. století. II. díl: Život všední i sváteční*, Pardubice 2005

Jana Machačová, Žena v 19. století jako „přívěsek”?, in: Dějiny žen, aneb Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zajetí historiografie, ed. Kateřina Čadková - Milena Lenderová - Jana Stráníková, Pardubice 2006

Patricia Mathews, Gendered bodies I, in: *Passionate Discontent. Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago 1999

Jiří Matějček, Nedorozumění historiografů/ek? Fasety patriarchalismu a emancipace žen, in: *Dějiny žen, aneb Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zajetí historiografie,* ed. Kateřina Čadková - Milena Lenderová - Jana Stráníková, Pardubice 2006

Sherry B. Ortner, Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?, in: *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení,* ed. Libora Oates-Indruchová, Praha 1998

Jana Orlíková, Max Švabinský. Ráj a mýtus, Praha 2001

Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu,* Praha 2004

Kateřina Palatová - Vendula Krausová - Tereza Havelková, Žena pohledem právních norem habsburské říše druhé poloviny 19. století, in: *Dějiny žen, aneb Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zajetí historiografie,* ed. Kateřina Čadková - Milena Lenderová - Jana Stráníková, Pardubice 2006

Ludvík Páleníček, *Max Švabinský. Život a dílo na přelomu epoch*, Praha 1984

Ludvík Páleníček, *Mladý Švabinský. K 85. narozeninám Maxe Švabinského,* Gottwaldov 1958

Ludvík Páleníček, *Okouzlený satyr. Život a dílo Maxe Švabinského,* Praha 1987

Griselda Pollock - Deborah Cherry, Woman as sign in pre-raphaelite literature, The representation of Elizabeth Siddall, in: *Vision and Difference. Feminism, feminity and the histories of art,* London – New York 2003

Robert B. Pynsent, *Pátrání po identitě*, Jinočany 1996
Ela Švabinská, *Vzpomínky z mládí*, Praha 1962

Zuzana Švabinská, *Světla paměti,* Praha 2002

Zuzana Švabinská - Václav Ševčík - Martin Kuna, *Max Švabinský. Malířské a kreslířské dílo 1879-1916,* Kroměříž - Praha 2014

Pavel Škanc, *Max Švabinský*, Kroměříž 1987

Otto M. Urban, *Tajemné dálky, symbolismus v českých zemích 1880-1914*, Praha 2014

Otto M. Urban, Švabinského Splynutí duší respektive mentální vampyrismus, *Ateliér* X, č. 9, 1997

Hana Volavková, *Max Švabinský,* Praha 1982

Petr Wittlich, *Umění a život. Doba secese,* Praha 1987

František Žákavec, *Max Švabinský, 1.*, Praha 1936

František Žákavec, *Max Švabinský, 2.*, Praha 1936

závěrečné práce:

Monika Svobodová, *Prerafaelitská inspirace českých umělců v éře fin de siécle,* (diplomová práce), Ústav hudební vědy FF MU, Brno 2010

elektronické zdroje:

Aviva Cantor Zuckoff, *The Lilith Question*, Lilith Magazine, podzim 1976, dostupné online: https://lilith.org/articles/fall-1976-29/, vyhledáno: 15. 7. 2025

Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith,* Delaware Art Museum, 1866–1868 (přemalováno 1872–1873), katalogový záznam dostupný online: https://emuseum.delart.org/objects/6457/lady-lilith, vyhledáno: 15. 7. 2025

Miroslav Krupička, *Symbolisté v Národní galerii,* Radio Prague International, 28.4.2015, dostupné online: https://cesky.radio.cz/symboliste-v-narodni-galerii-8261700, vyhledáno 15. 7. 2025
Online sbírky Národní galerie Praha, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3318, vyhledáno: 15. 7. 2025

Online sbírky Národní galerie Praha, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3318, vyhledáno 15. 7. 2025

Přednáška Jany Orlíkové, Městské muzeum Česká Třebová, 5. 4. 2012 (pozvánka na akci: https://www.ceska-trebova.cz/assets/File.ashx?id_org=2175&id_dokumenty=9154), dostupné online: https://www.youtube.com/watch?v=RSW5rXe3p6Q, vyhledáno: 18. 7. 2025

Judith Plaskow, *The Coming of Lilith*, Jewish Women's Archive, dostupné online: https://jwa.org/media/coming-of-lilith-by-judith-plaskow, vyhledáno: 15. 7. 2025

Tajemné dálky, symbolismus v českých zemích 1880–1914, Národní galerie Praha, online katalog, dostupné online: https://www.ngprague.cz/udalost/68/tajemne-dalky-symbolismus-v-ceskych-zemich-1880-1914, vyhledáno: 15. 7. 2025

seznam obrazové přílohy

I. *Paradisea Apoda (Rajka beznohá),* 1901
Foto: Aleš Filip, The Seductive English Influences, The Pre-Raphaelite Inspiration in Czech Painters, *Umění* LXXI, 2023, s. 361, dostupné online: https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:73273374-dfbe-4d49-a750-57495378d5de?article=uuid:edc2b612-f658-4c3b-83de-6c90d5898e7b, vyhledáno: 20.7.2025

II. *Splynutí duší,* 1896
Foto: Zuzana Švabinská - Václav Ševčík - Martin Kuna, *Max Švabinský. Malířské a kreslířské dílo 1879-1916,* Kroměříž - Praha 2014, s. 103, č. kat. 420

III. *Mládí (Černá Káča s azalkou),* 1897
Foto: Zuzana Švabinská - Václav Ševčík - Martin Kuna, *Max Švabinský. Malířské a kreslířské dílo 1879-1916,* Kroměříž - Praha 2014, s. 108, č. kat. 444

IV. *Ela s růží na klíně,* 1896
Foto: Zuzana Švabinská - Václav Ševčík - Martin Kuna, *Max Švabinský. Malířské a kreslířské dílo 1879-1916*, Kroměříž - Praha 2014, s. 93, č. kat. 390

V. *Ela v plenéru,* 1896
Foto: Zuzana Švabinská - Václav Ševčík - Martin Kuna, *Max Švabinský. Malířské a kreslířské dílo 1879-1916*, Kroměříž - Praha 2014, s. 94, č. kat. 389

VI. *Kulatý portrét (Ela),* 1897
Foto: https://www.novinky.cz/clanek/kultura-recenze-svabinsky-a-vejrych-na-jedne-vystave-40005157

VII. *Růžový portrét,* 1898
Foto: Zuzana Švabinská - Václav Ševčík - Martin Kuna, *Max Švabinský. Malířské a kreslířské dílo 1879-1916,* Kroměříž - Praha 2014, s. 129, č. kat. 533

VIII. *Šedivý portét,* 1902
Foto: Jana Orlíková, Max Švabinský. Ráj a mýtus, Praha 2001, s. 32

IX. *Chudý kraj,* 1900
Aleš Filip, The Seductive English Influences, The Pre-Raphaelite Inspiration in Czech Painters, *Umění* LXXI, 2023, s. 360, dostupné online: https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:73273374-dfbe-4d49-a750-57495378d5de?article=uuid:edc2b612-f658-4c3b-83de-6c90d5898e7b, vyhledáno: 20.7.2025

X. *Kamélie,* 1903
Aleš Filip, The Seductive English Influences, The Pre-Raphaelite Inspiration in Czech Painters, *Umění* LXXI, 2023, s. 365, dostupné online: https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:73273374-dfbe-4d49-a750-57495378d5de?article=uuid:edc2b612-f658-4c3b-83de-6c90d5898e7b, vyhledáno: 20.7.2025

XI. Rajky, 1904

Foto: Zuzana Švabinská - Václav Ševčík - Martin Kuna, *Max Švabinský. Malířské a kreslířské dílo 1879-1916*, Kroměříž - Praha 2014, s. 209, č. kat. 866

XII. *Modrá rajka*, 1907

Foto: Zuzana Švabinská - Václav Ševčík - Martin Kuna, *Max Švabinský. Malířské a kreslířské dílo 1879-1916,* Kroměříž - Praha 2014, s. 236, č. kat. 982

XIII. *Ateliér*, 1916

Foto: Zuzana Švabinská - Václav Ševčík - Martin Kuna, *Max Švabinský. Malířské a kreslířské dílo 1879-1916,* Kroměříž - Praha 2014, s. 309, č. kat. 1296