

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Kulturologie**



## **Bakalářská práce**

Anna Pogranová

**Vnímání umění v české kultuře na přelomu 19. a 20. století**

Perception of art in czech culture at the turn of the 19. and 20. century

Praha, 2013

Vedoucí práce: PhDr. Barbora Půtová, Ph.D.

**Poděkování:**

Ráda bych poděkovala vedoucí bakalářské práce PhDr. Barboře Půtové, Ph.D. za cenné rady a připomínky. Dále bych ráda poděkovala všem, kteří mě při psaní bakalářské práce podpořili.

*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*

.....

**Abstrakt:**

Bakalářská práce se zabývá výtvarným uměním a jeho reflexí v české kultuře na přelomu 19. a 20. století. Popisuje vznik moderního umění a to, jak na něj reagovala veřejnost i kritika. Situace v Českých zemích je komparována s vnímáním umění ve Francii, Spojených státech amerických a v Japonsku. Jako případové studie byly použity biografie českých umělců, kteří v té době žili – Maxe Švabinského a Alfonse Muchy. Nakonec se práce zajímá o vnímání umění z pohledu teorie. Práce usiluje přispět k fenoménu vnímání uměleckého díla v české kultuře a ve společnosti v konkrétním sociokulturním kontextu.

**Klíčová slova:**

vnímání, umění, česká kultura, česká společnost

**Abstract:**

This thesis deals with visual art and its reflection in Czech culture at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century. It describes the emergence of modern art and how it responded to the public and critics. The situation in the Czech countries is compared with the perception of art in France, in the U. S. and Japan. Biographies of Czech artists who lived at the time - Max Švabinský and Alphonse Mucha, were used as the case studies. Finally, the work concerns with the perception of art from perspective of theory. The work aims to contribute to the phenomenon of perception of art in Czech culture and society in a particular socio-cultural context.

**Keywords:**

perception, art, czech culture, czech society

## Obsah

Úvod .....	7
1. Pojmy .....	9
1.1 Umění .....	9
1.2 Vnímání .....	9
2. Vznik moderního umění .....	11
3. Výtvarné umění na přelomu 19. a 20. století ve Francii .....	14
4. Vývoj moderního umění na přelomu 19. a 20. století .....	18
5. Výtvarné umění na přelomu 19. a 20. století v Českých zemích .....	20
5.1. Vývoj výtvarného umění a jeho reflexe v české kultuře .....	21
6. Max Švabinský .....	29
6.1 Kritika .....	30
6.2 Život a dílo .....	33
7. Alfons Mucha .....	36
8. Výtvarné umění ve Spojených státech amerických na přelomu 19. a 20. století .....	43
9. Japonské umění a jeho vliv na evropské a české umění .....	47
9.1 Japonské umění .....	48
9.2 Historie japonského umění .....	49
9.3 Japonismus v Českých zemích .....	49
10. Vnímání umění z pohledu teorie .....	51
Závěr .....	54
Seznam použité literatury .....	56

## Úvod

Ve druhé polovině 19. století a na přelomu 19. a 20 století procházel svět mnoha bouřlivými změnami, které zasáhly i do umění. Bakalářská práce se zabývá především výtvarným uměním a jeho reflexí v té době.

Umělecká revoluce vyvolala zpočátku negativní ohlas jak u veřejnosti, tak u kritiky. Po mnoha letech, kdy se na plátnech malířů objevovaly podobné biblické, mytické či historické náměty, které se umělci snažily zachytit co nejvznešeněji a nejvěrněji, využívající pravidel, kterým se naučili od starých renesančních a barokních mistrů, se malíři vrátili nohama na zem, k tématům přírody, všedního života a obyčejných věcí, které nás obklopují.

Není tak lehké změnit zavedená pravidla a měřítko krásy či vkusu. Nová vrstva bohatých měšťanů, která se snažila připodobnit ve všem bývalé šlechtě, na to ale neměla potřebné znalosti a výchovu. Chtěla svůj nově nabytý sociální status a kapitál potvrdit i zálibou v umění, která byla od pradávna výsadou mocných a vysoce postavených. Příliš tomu ale nerozuměla a zůstávala u parafrází na staré mistry, u akademické malby a umění, které vnímali jako tradiční. Jiné to nebylo ani u akademiků, sběratelů umění či kritiků. Měli pocit, že umělecká pravidla, potvrzená historií a tradicí, by se neměla měnit.

Bakalářská práce se zabývá nástupem moderního umění a jeho přijetím a vnímáním ve společnosti. Vymezuje vznik moderního umění a jeho vývoj. Specializuje se na sociokulturní kontext Českých zemí na přelomu 19. a 20. století, na tendence upevnit svou národní hrdost skrze umělecké vyjádření, i na dobu, kdy se otevřely zahraničním vlivům. Jak na to reagovala kritika, co si myslel významný myslitel té doby, Karel Čapek, a co jeho bratr Josef? Práce se zabývá vývojem výtvarného umění v Českých zemích na přelomu 19. a 20. století a jeho reflexí ze strany kritiky i umělců.

Prostřednictvím komparace se situací ve výtvarném umění v takových zemích, jakými jsou Francie, Spojené státy a Japonsko, by práce měla lépe podhalit a pochopit situaci v České kultuře.

Jako případové studie byly zvoleny životy dvou českých umělců. Maxe Švabinského, umělce žijícího v Čechách, jehož kariéra byla lemována úspěchy, a Alfonse Muchy, který odjel o své prosazení bojovat od Paříže a v Čechách byl proto považován za cizince a přijat nebyl.

Práci uzavírá vnímání umění z pohledu teorie. Poslední kapitola odkrývá, jak umění vnímal náš význačný umělec přelomu 19. a 20. století Josef Čapek, jaký smysl připisuje umění Dušan Šindelář či jak chápe podstatu vnímání umění francouzský filozof Maurice Merleau-Ponty.

Bakalářská práce se snaží zachytit reflexi umění na přelomu 19. a 20. století pomocí kritik objevujících se v časopisech a dobové literatuře.



## **1. Pojmy**

### **1.1 Umění**

Co je umění? Co se pod tímto termínem skrývá? Slovo umění v českém jazyce vzniklo ze slova umět. Umění je součástí lidské kultury, jevu sui generis v antropologickém smyslu slova. „Jde o schopnost užít vlastní duchovní kvality a zručnosti ke vzniku určitého díla.“ (Bauer, 1996, p. 217) V nejširším pojetí označuje určitou dovednost či řemeslo. Tím se nejvíce blíží starému latinskému významu tohoto slova a vychází i tak i z indo-evropského kořene, který znamená „uspořádání“.

Od období renesance je slovo užíváno v užším smyslu tvůrčích či krásných umění. Pod tím je chápána dovednost, která slouží k vytvoření estetických objektů, prostředí či zážitků, která mohou být sdílena s ostatními. Klade se zde důraz na tvořivost, originalitu a individualitu umělce.

Podle Trojana a Mráze (1990) je umění jak „vysoký stupeň tvůrčí schopnosti v určitém oboru činnosti“, tak „specifická forma odrazu skutečnosti; zvláštní forma společenského vědomí, v níž se rozvíjejí estetické vztahy člověka ke skutečnosti.“ (p. 206) Pod slovem umění máme na mysli jak proces tvořivé dovednosti, tak produkt, který byl takto vytvořen. V bakalářské práci užíváme pojem umění především ve smyslu výtvarného umění.

### **1.2 Vnímání**

Dalším důležitým pojmem objevujícím se v bakalářské práci je slovo vnímání.

Vnímání, často označováno také slovem percepce, je aktivní poznávací proces, kdy v daný okamžik smysly zachytí informaci o vnějším nebo vnitřním světě a vytvoří tak celkovou představu o předmětu či jevu se všemi jeho vlastnostmi. Zároveň je to proces organizace a interpretace zachycených dat v souvislosti s předchozími paměťovými zkušenostmi. Vnímání je subjektivní zachycení objektivní reality vědomí, proto umožňuje orientaci v dané situaci. Prostředníky vnímání jsou smyslové receptory. Výsledky vnímání jsou počítky a vjemy.

Tolik o vnímání z vědeckého hlediska. Práce se však na vnímání zaměřuje spíše z pohledu vztahu a přístupu člověka k dané věci, v našem případě k umění. Protože umění „umožňuje ostatním lidem prožívat emoce, které pohled na (...) dílo vyvolává, tj. prožívat krásu

obsaženou v díle.“ (Bauer, 1996, p. 217) Ale každá doba vnímá krásu jinak a na vznik moderního umění si společnost musela zpočátku zvykat.

## 2. Vznik moderního umění

Stejně tak, jak se společnost musela vyrovnat s revolucemi v mnoha oblastech běžného života, kdy se přetvářela z tradiční v moderní, tak i moderní umění způsobilo, jako téměř každá změna či novota, mezi odbornou i laickou veřejností vlnu nevole. Užíváme slova moderní, ale co to vlastně znamená? „V širším slova smyslu znamená pojem moderna a modernismus nepochybně kulturu – včetně filozofie, literatury, historiografie, umění – nové doby: tedy to, co se vydělilo a oddělilo od středověku.“ (Horák, 1988, p. 332)

Termín „moderní“ se objevil už v době italské renesance. Zahrnoval vše, co bylo v protikladu k antickému. Pojem však nebyl běžný. V knize se objevil až v roce 1843, kdy jej použil anglický spisovatel a estetik John Ruskin v názvu svého díla *Modern Painters*. Až v polovině 19. století se tak slovo moderní dostalo do širšího povědomí a stalo se synonymem pro vše současné a pokrokové. „V užším slova smyslu konotuje pojem moderna, modernismus určitý zvrat v kultuře, v myšlení: ve vědě stejně jako ve filozofii, v literatuře a v umění, aniž by byl nutně do všech důsledků porušen základní panující trend.“ (Horák, 1988, p. 333)

V umění je termín vnímán jako opak konzervatismu, který byl ztělesněn akademismem. „Jedním z hlavních rysů modernosti je důsledný rozchod s tradicí, alespoň s tou, kterou představovala dogmatická neměnnost estetických postulátů, uzákoněných evropskými akademiemi 18. a 19. století.“ (Hlaváček, 1984, p. 190)

Začátek modernosti v umění se nedá určit přesně. Už v 17. století byl teoretický spor mezi poussinisty a rubensisty, kteří vyzdvihovali důležitost kresby a barvy, označován jako "querelles des anciens et modernes" (spory klasických a moderních). Po Francouzské revoluci roku 1789 se umělec ocitl ve zcela nové situaci. Byl osvobozen od cechovní závislosti a nabyl pocitu volnosti. Měl novou chuť tvořit a objevovat. Avšak sílící a stále bohatší měšťanská společnost, která se snažila vyrovnat šlechtě, ale neměla potřebné znalosti a estetický vkus, umělce nutila držet se starých a osvědčených postupů, aby si vydělali na živobytí. Umělecká revoluce byla na spadnutí. Nesouhlas se zpátečnickými a omezenými požadavky společnosti v umělcích vyvolal touhu po revoltě. "Program moderního umění se zrodil z pracovního napětí tvůrčí praxe, jež musela čelit neustálým útokům v neutuchajícím zápase o holou existenci." (Hlaváček, 1984, p. 192)

Prvním provokatérem byl už Francisco Goya, který i přes zkorumpovanost, kterou ve Španělsku udržovala feudální monarchie, vytvořil svým dílem vlastní fascinující svět pomocí nových forem zobrazování skutečnosti.

Eugène Delacroix si rovněž uvědomoval neshody mezi umělcem a společností v názorech na estetické kvality. Do svého deníku si zaznamenal: "Umění jsou hodiny, jdoucí příliš rychle, měřeno smyslem pro čas, jaký má obecnstvo." (Delacroix, 1956, p. 236)

Svobodomyšlný Goya, kolorista Delacroix, Courbet, realista s vůbec prvním kritickým aspektem sociální nespravedlnosti, Manet a jeho tradicionalismus viděný v novém světle, ti všichni byli důležitými články v cestě za moderním uměním.

Během druhé poloviny 19. století Evropa procházela revolucí jak průmyslovou, tak společenskou. Staré principy přestávaly platit, člověk byl nucen změnit svůj způsob života, co dříve bylo nemožné, stávalo se realitou. Obyvatelstvo se téměř zdvojnásobilo. Vznikly nové sociální vrstvy, aristokracie ustupuje do pozadí, na výsluní se dostali bohatí měšťané a průmyslníci – buržoazie. Ti se chtěli původní vládnoucí vrstvě vyrovnat, ale neměli k tomu potřebné znalosti, výchovu, ani historii. Umění pro ně bylo způsobem, jak ukázat okolí, že jejich finanční prostředky jsou natolik dostatečné, že si mohou dovolit i nákup uměleckého díla. „Prudké proměny malířství, především zpochybnění hranic uměleckého díla, odrážejí sociální nejistotu, demografický růst i převratné vědecké objevy.“ (Bernardová, 2000, p. 6)

Pokrok přijal roli dominantní hodnoty ve společnosti. Základ této myšlenky položili Encyklopedisté. Filosofické pozadí nastínili Pozitivisté. Důraz byl kladen na člověka coby jedince a hybatele všech změn. Pojetí pokroku s sebou neslo vidinu lepšího světa, který zosobňuje od druhé poloviny 19. století socialistický ideál. (Tuffelli, 2001)

Na tuto bouřlivou dobu museli zareagovat i umělci, kteří se začali velmi zajímat o dějiny a hledali v nich inspiraci a odpovědi na potřeby současného života. Zároveň však staré principy aplikovali na požadavky moderní doby a to s sebou přineslo největší revoluci, kterou doposud dějiny umění zaznamenaly.

*"Na přelomu devatenáctého a dvacátého století génius zůstal géniem, ale už nebyl tak romantický. Ze zasmušilého poutníka mlžným krajem se stal někdy tak trochu dandy, někdy trochu provokatér, ale většinou tvrdě pracující člověk, který si smysl své práce musel vyvzdorovat nejprve na sobě samém a potom i na okolí. Obecný nárok společnosti*

*na nepřetržité inovace nenechal umělce chvíli v klidu, zároveň umělců už bylo tolik, že pro ně těžší než tvořit, bylo upoutat pozornost." (Třeštík, 2001, p. 187)*

### 3. Výtvarné umění na přelomu 19. a 20. století ve Francii

Od doby vlády Ludvíka XIV. bylo hlavní město Francie vnímáno jako významné centrum na poli umění. Paříž skýtala obraz moderní metropole. Stupeň industrializace byl někde na pomezí průmyslové Anglie a v tomto směru zaostalejšího Španělska. Francie se na rozdíl od jiných evropských zemí, jako například Rakouska-Uherska, těšila politické stabilitě a prosperitě.

Roku 1848 došlo ve Francii k vyhlášení II. republiky a únorové revoluci. Celá Evropa se zmítala v revolučních vlnách. Ve stejném roce vydali Marx a Engels svůj *Das Kommunistische Manifest* (Komunistický manifest).

Umělci pod vlivem aktuální situace cítili potřebu nějak zareagovat, stát se současnými a nikoliv držet se rigidně estetických koncepcí, které proklamovala Akademie.

*„Nová krása, nové umění vzniká vždy tak, že přes odpor historiků nebo teoretiků, kteří se dohodli, že nový čin není možný, poněvadž všechna krása a všechno umění již bylo a jest vyčerpáno a stráveno v mezích, za něž nelze jíti, takže nezbyvá než opakovat a napodobit staré činy (...), že přes odpor a zrazování jich přijde veliké a smělé tvůrčí srdce, které všemu navzdory dokáže tuto zdánlivou nemožnost.“* (Šalda, 1950, p. 93)

Důležité pro moderní umělce bylo uvědomovat si čas, který se vědeckotechnickým pokrokem stále zrychloval, a dívat se do budoucnosti, nikoliv lpět na klasických pravidlech antiky, která převzal klasicismus. Umělci se spíše obrátili k primitivním tendencím v umění, ke skutečnému vnímání světa takového, jaký je, a odmítali idealizované představy.

*„Žádná doba nebyla tolik hanobená i vynášená do nebes, jako druhá polovina 19. století. Dnes se jeví spíše jako období kontrastů i jemných rozdílů, představující bohatost a složitost, kterou její pomlouvači ani její opěvovatelé nechtěli vidět.“* (Tuffelli, 2001, p. 132)

Od roku 1791 organizoval stát výstavy určené pro francouzské i zahraniční umělce. Tyto výstavy vstoupily do historie pod názvem Salony, podle čtvercového sálu *Salon* v Louvru, kde se původně výstavy odehrávaly. Roku 1857 se přestěhovaly do Průmyslového paláce na Champs–Elysées, který byl postaven při příležitosti Světové výstavy roku 1855. Pro umělce byl Salon téměř jedinou příležitostí jak se zviditelnit a začít prodávat svá díla. Porota byla složená ze členů Akademie výtvarných umění, která byla svázána s Institutem de France. Ti upřednostňovali umělce, kteří se drželi studia a kopírování antického umění

a historické malby, která byla tehdy na vrcholu pomyslného uměleckého žebříčku. Akademie utvářela vkus buržoazie a umělci, kteří byli porotou odmítnuti, se nesečkali s pochopením ani u veřejnosti. (Tuffelli, 2001)

V roce 1855 porota odmítla na Salonu vystavit dva Courbetovy obrazy. Rozhodl se, že to tak nenechá, a zorganizoval svou první vlastní výstavu s názvem *Du realisme* (O realismu). Osm let po té Napoleon III. vzhledem k obrovskému množství žádostí navrhl uspořádat v paláci na Champs–Elysées výstavu odmítnutých děl. Ten rok předložilo tři tisíce umělců pět tisíc děl, z nichž jen dva tisíce byly přijaty na oficiální Salon. Na Salonu odmítnutých vystavovalo tisíc dvě stě umělců a bylo na veřejnosti, aby rozhodla, zda volba akademiků byla či nebyla správná. (Tamtéž)

Moderní umělci se nesečkali s pochopením. Začali se tedy slučovat a vystavovat v ateliérech a menších galeriích. Vedle Světové výstavy tak vznikl roku 1867 provizorní prostor určený k vystavení odmítnutých děl, sponzorovaný Courbetem a Manetem. Po roce 1870 bylo složení poroty Salonu změněno ze zastánců akademického umění na žánrové malíře a krajináře. Výstavy impresionistů Salonům velmi ubraly na významu. Dalším konkurentem se staly salony založené spolkem umělců, jako například Salon nezávislých z roku 1884. A tak význam oficiálních Salonů postupně slábl a upadal. (Tamtéž)

Na sklonku 60. let 19. století se v Café Guerbois v Paříži začali scházet představitelé směru, který do historie vstoupil pod názvem impresionismus a rozprášil konvence tradičního malířství založeného na realismu. Édouard Manet (1832–1883) jako první vystoupil z řady a svými obrazy *Le Déjeuner sur l'herbe* (Snídaně v trávě) a *Olympia* (Olympia) vzbudil vlnu veřejného pohoršení kvůli nahotě žen, které neschovával za roušku mýtu, biblického příběhu či alegorie. „Kritika vyčítá Manetově obrazu Snídaně v trávě námět zvolený „za účelem skandálu“. (...) Technika Manetovy Olympie je jako v případě Snídaně v trávě posuzována jako naskicovaná, nedokončená a stejně šokující jako námět prostituce.“ (Tuffelli, 2001, p. 16)

Manet se tak stal guru pro celou generaci impresionistů. Přestože sám se s tímto hnutím neztotožňoval a maloval dál tradičním stylem. Ale rozbuška už byla zažehnutá. Stačilo tedy, aby přišel někdo takový, jako Claude Monet (1840–1926), který se nebál náčrtek označit za hotové dílo. Takový, který považoval zachycení okamžiku za důležitější než přesné zobrazení reality. A obraz *Impression, soleil levant* (Dojem, východ slunce) byl na světě.

„Impresionismus, jako žádná ideová revoluce, nevyvstal nelogicky; byl výsledkem hlubokého odporu proti trvalé umělecké zkaženosti, jež bez ducha a citu, beze všeho posvěcení produkovala šablonovitě své nechutné všednosti, otrocky lichotící mělké kultuře obecnosti.“ (Čapek, 1984, p. 9)

Impresionismus přinesl revoluci do výtvarného umění a nejenom do něj, ale i do ostatních druhů umění. Vzbudil odvahu pustit se do něčeho nového a začít znovu umění prožívat a nechat mluvit. Impresionisté pracovali s nemíchanými spektrálními barvami, vzdali se černé a ostrých přechodů. Jejich technika malby se skládala z letmých doteků štětce na plátno. Výsledný odstín se tak složil až na sítnici oka pozorovatele. Pracovali s optikou. Zachycovali prchavé okamžiky. Malovali v plenéru a svá díla pak už v ateliéru neupravovali. Příroda se přeci každou chvíli proměňuje a stejně tak i věci a jevy v ní nemají svou fixní barevnost. A člověk na obrazech impresionistů ztrácí svou zidealizovanou podobu. Jeho přítomnost se najednou promítá i do krajinomalby. (Hora-Hořejš, 2009)

Tento nový směr se ale neseťkal s pochopením. Zaníceným odpůrcem Maneta a impresionismu byl akademický malíř William-Adolphe Bouguereau, jehož život doprovázely vyznamenání a čestné řády. V časopisu *Echo de Paris* novinář Eugène Tardieu zaznamenal v článku Malířství a malíři výroky Bouguereaua o umění.

*“Nové umění! A k čemu to? Umění je věčné, je jenom jedno! To naše je stejné, jako bylo za dřívějších časů. Děláme je nejlépe, jak umíme, a když se vyrovnáme mistrům, jsme šťastní. (...) Je pouze jeden druh malířství. A to je malířství, jež skýtá oku onu dokonalost, onen druh krásné a bezvadné lazury, jakou měli Veronese a Tizian.“* (Tardieu podle Tuffelli, 2001, p. 15)

Rovněž Alexandr Cabanel, také akademický malíř, stál v opozici k novým uměleckým tendencím. Na svém Salonu roku 1875 umělecký kritik Jules-Antoine Castagnary představil obraz Cabanela vedle díla Maneta a při té příležitosti řekl: „Až jednoho dne bude někdo chtít popsat vývoj a odnože francouzského malířství 19. století, bude moci opominout pana Cabanela, ale musí počítat s panem Manetem.“ (Tuffelli, 2001, p. 15)

Se změnami v uměleckém světě se musela vyrovnat nejenom veřejnost, ale i teoretici a novináři, kteří byli nuceni k modernímu umění zaujmout postoj a neměli na co navázat, z čeho čerpat při svých recenzích. Takovými kritiky byli například Théophile Thoré, jež obhajoval realismus, a Émile Zola s Felixem Fénéonem, zastánci impresionismu. Hlavně to



ale byli tvůrci sami, kteří se svým dílem pokoušeli naučit společnost novému vnímání světa a života. (Hlaváček, 1984)

Z tradiční přehlídky nových uměleckých děl byli umělci tvořící pod vlivem impresionismu v roce 1874 vypovězeni. Jejich první výstava se tak mohla uskutečnit pouze v domě fotografa Gaspard-Félix Tournachona známého pod pseudonymem Félix Nadar. Zpočátku byla jejich díla zavrhována a jejich autoři je nemohli prodat, asi po deseti letech se začaly impresionistické obrazy prodávat za cenu od 30 do 200 franků. V současné době má většina z nich miliardovou hodnotu a je dražena za převratné částky.

#### 4. Vývoj moderního umění na přelomu 19. a 20. století

Moderní umění mělo své kořeny v proměně tradičních hodnot a řádu světa. „Se smrtí Boha ztratil tento řád jak svého zakladatele, tak svůj základ.“ (Harries, 2010, p. 148) Člověk ztratil své pevné místo ve světě a snažil se jej něčím nahradit. Tak se jedná v případě moderního umění podle Harriese (2010) o „pokus navrátit člověku ztracenou bezprostřednost“ či o „hledání absolutní svobody“ (p. 148) a vytvoření nového základu, o který by se mohl člověk opřít. „Moderna chtěla rázem překlenout onu propast mezi ideálem a skutečností a vytvořit novou epochu. Z pozic příštího světa se postavila proti světu vlastnímu a v tom je již také dána hranice možností a konkrétně historické místo moderny.“ (Urban, 1995, p. 25)

Vznik impresionismu ve Francii podnítil umělce k hledání svých vlastních tvůrčích postupů. Plynule na tento směr navazuje postimpresionismus. Ten však netvořil jeden směr, jednu tendenci. „Postimpresionistické umění naznačovalo vlastně všechny hlavní vývojové tendence v umění 20. století.“ (Vávra, 2001, p. 12) Malíři se stále snažili o prozkoumání reality. Často se však před ní schovávali do subjektivity a světa snů. Postimpresionismus byl předchůdcem symbolismu, expresionismu, barevného konstruktivismu a rovněž secesní malby.

Symbolismus, jak už z názvu vyplývá, kladl důraz na symboly, obrazné znaky. Vycházel ze snů, představ a vizí umělců. Inspiraci čerpal z mýtů, literatury, poezie i pohádek a pověstí. Vycházel z filozofie Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzsche a později i z Henri Bergsona. Racionalita byla potlačena intuicí. Realitu symbolismus zobrazoval pomocí znaků, kterým připisoval hlubší významy. Používal k tomu různá zpracování a prostředky, které vycházeli z romantismu, realismu, impresionismu, expresionismu i secese. (Vávra, 2001)

Odvozeno z latinského *exprimere*- vyjádřit a *expressio*- výraz vzniklo označení expresionismus. Tento umělecký směr byl v přímé opozici k popisnému naturalismu a smyslovému impresionismu. Kladl důraz na vyjádření stavů a citových projevů člověka. Tak vlastně navázal na metody, které se objevovaly už v pravěku a vycházely z potřeby člověka vystihnout vnitřní podstatu vnějšího i vnitřního světa pomocí umění. Zdroji expresionistického myšlení byly i Freudova psychoanalýza a filosofie Friedricha Nietzscheho. Expresionisté se nechávali podněcovat dětskými kresbami, uměním přírodních národů a lidovou tvořivostí. (Tamtéž)

Posledním univerzálním slohem, který zasáhl nejen Evropu, ale Spojené státy a Japonsko byla secese. „Secesi lze považovat za umění přechodu z 19. do 20. století, ale i za umění nové, protože vystoupila proti historismu a akademismu 19. století.“ (Vávra, 2001, p. 21) Snažila se o vyjádření nálady konce 19. století pomocí směsi cynismu, symbolismu a sentimentu. Hlavním prvkem secese byl ornament, který byl chápán ne jako zdobný prvek, ale jako podstata řádu a sblížení se s přírodními formami. Vycházela z myšlenek naturalismu, impresionismu, symbolismu i čistého dekorativismu. Název vychází z latinského slova *secessio*, které znamená odchod nebo odtržení. Secese odstranila hranici mezi vysokým uměním, do kterého byla zahrnována malba a sochařství, a užitým uměním a architekturou. (Tamtéž)

Neoimpresionismus, rovněž označovaný jako pointilismus, pro rozvinutí impresionistických principů užíval poznatků soudobé vědy. Měl vlastní teorii, kterou ovlivnily experimenty německého fyzika H. L. F. Helmholtze; články Davida Suttera, ve kterých analyzoval světlo a barvy a rovněž se zajímal o psychologii a fyziologii vidění; a teorie francouzského chemika M. E. Chevreuela, který se zabýval harmonií kontrastů a podobností. Reálné motivy neoimpresionismus na plátno přenášel pomocí zcela nové techniky založené na fyziologii oka a fyzikální optice. Pointilistické obrazy se skládají ze skvrnek čistých barev kladených vedle sebe, které se spojí až v oku diváka. (Tamtéž)

Když kritik umění Louis Vauxcelles vstoupil na výstavu fauvistických malířů a klasické sochy Alberta Marquea, zvolal: „*Donatello parmi les fauves!*“ (Donatello mezi lvy!). Označení se ujalo. Fauvismus chápal barvu jako autonomní prostředek vyjádření. Podstatou byl instinkt. Důležité byly, na rozdíl od impresionismu, znovu linie a výrazné obrysy, ale sloužili k zobrazení celku nikoliv detailu jako v minulosti. Prostorovost byla potlačena. Vliv na fauvisty mělo umění orientální a černošské plastiky. (Clement, 1994)

Na počátku 20. století hledali umělci nový způsob vyjádření, který by lépe vystihoval nový věk a nebyl jen navázáním na způsoby tvorby 19. století. Celé 20. století tak bylo o hledání a reflexi okolního chaotického světa.

## 5. Výtvarné umění na přelomu 19. a 20. století v Českých zemích

Přelom 19. a 20. století znamenal pro výtvarné umění v Čechách velký krok kupředu. Čeští umělci se výrazněji otevřeli novým směrům a nechali se inspirovat evropskými kolébkami umění, zejména Francií. Tak i do Čech pronikají -ismy a jak už to tak bývá, jejich autoři musí o jejich prosazení tvrdě bojovat.

Na uměleckých vysokých školách u nás a v našem okolí, jako například ve Vídni či Drážďanech, do té doby panoval duch minulosti. „Akademický přístup k malbě, ať už krajinomalbě, figurativnímu malířství, grafice, byl podřízen drilu, kánonům, poučkám, které se opíraly o minulost a přímo znemožňovaly uplatnit invenci, fantazii, nové cesty.“ (Hora-Hořejš, P. (2009), p. 79)

Celé 19. století bylo obdobím napodobování slohů a přístupů předchozích generací. Na vrcholu společnosti i v českých zemích stejně jako v Evropě vystřídala šlechtu vrstva bohatých měšťanů a továrníků, kteří upřednostňovali slepé kopírování gotiky, renesance, dokonce i baroka. Toto napodobování minulosti se pokusila změnit secese, poslední univerzální sloh historie.

Na počátku 20. století se do českého prostředí dostaly směry vzniklé v zahraničí, jakými byly například symbolismus, fauvismus, expresionismus, kubismus, orfismus či futurismus, a staly se součástí uměleckého vývoje u nás. Prosazení však, jako u každých novot, nebylo jednoduché. Začaly se ozývat hlasy proti vlivu zahraničního umění na české.

Proti této tendenci se stavěl především Josef Čapek, který tvrdil, že naše umění nemá takové základy, aby se čeští umělci už nepotřebovali nikde učit. Upozorňoval i na to, že co bylo v té době vnímáno jako tradiční české umění, vycházelo často ze zahraničních směrů a tendencí. „Tu pak odíváme hubenosti své umělecké nahoty velikými záplatami třebaš i z cizího folkloru a mnozí si v tom dovedou vykračovati i nadmíru významně a hrdě.“ (Čapek, 1946, p. 23)

*„U nás by bylo nejméně zdravých důvodů k tomu, vymezovati se ve jménu takovéto tradice a ve jménu starých a sterilních formulí, jež stejně všechny k nám přišly z Mnichova nebo Francie, kam až smí jíti zájem mladších generací o nové formální poznatky.“* (Čapek, 1946, p. 18)

Na druhou stranu se však vymezoval proti tradičnímu zpodobování věcí a odkazování k antice a zapomínání na vlastní zemi, folklór i tradici. Vyčítal českému umění „nedostatek odvahy,

nedostatek života placeného bezprostřednějším poznáním a pak i bezprostřednějším výrazem, nedostatek tvořivé mohutnosti, než je jen čilá účelivost, plodnější žádosti, než je pouhá kulturní ctižádost a příliš vypůjčované kultury.“ (Čapek, 1946, p. 22)

Čapek (1946) rovněž vytýkal veřejnosti to, jakým stylem přijímá nové pojmy a směry „jež k nám občas docházejí jako bludné ohlasy z nového umění cizího“. (p. 28) Poukazoval na nepochopení těchto nově vznikajících tendencí kvůli nedostatečné informovanosti a dobré vůli k poznání základů, na nichž stojí. V té době se veřejnost o nově vznikajících uměleckých směrech dozvíдалa pomocí nesoustavných zpráv, které byly často vystaveny jen jako poukázání na cizí výstřelky s cílem zesměšnit výstřednosti, které se začaly objevovat i na domácí půdě.

O otázky týkající se národního umění se zajímal i Josefův bratr Karel Čapek. Všimnul si, že ve vývoji českého umění se objevují dvě tendence, které mohou občas být v rozporu. „Vždy s jistou nutností a naléhavostí volá se u nás po umění národním, ale přitom české umění nemá vlastního vývoje a musí nutně postupovat s vývojovým procesem širšího mimonárodního tvoření.“ (Čapek, 1984, p. 272) Koncepce umění jako „živý dech tradice a domácí duch“ (Tamtéž), který má národ chránit od cizích vlivů a asimilace, je podle Čapka nemožná uskutečnění. Podle něj umění takovou kouzelnou moc nemá. Avšak zároveň upozorňuje na důležitost umění pro tradicionalismus v regionálním umění. „Společně s folklórem se výtvarné umělecké dílo stalo výrazem národní povahy či národní duše.“ (Bartlová, 2009, p. 16) A národní umění bylo v 19. století velmi důležité.

*„Výtvarné či vizuální umění a architektura měly ve srovnání s jinými uměleckými druhy vždy výhodu v tom, že poskytují viditelné a hmatatelné objekty, které zpřítomňují nehmotný pojem národa. Při srovnání s literaturou mělo naproti tomu vždy pozici o něco složitější, protože je svou podstatou mimojazykové a případnou národně uvědomělou intenci musí vyjadřovat jinými prostředky.“* (Bartlová, 2009, p. 14)

## **5.1. Vývoj výtvarného umění a jeho reflexe v české kultuře**

Od devadesátých let 19. století se obyvatelé českých zemí museli vyrovnat se změnou dlouho platných jistot. Měnily se normy kultury, politická situace, celá společnost i její myšlení. Národní obrození usilovalo o pozvednutí sebevědomí národa. To se promítlo i do oblasti umění.

*„Vření nových idejí, celý moderní myšlenkový převrat, či lépe převraty, které nahání tolik hrůzy konzervativním mozům, (...) a uvádějí ve zmatek sobecká srdce, (...) vše to prostě, co pod různými jmény a hesly dává určitý charakter době, ve které žijeme, určuje přirozeně také jiným způsobem směr dnešní lidské činnosti.“* (Neumann, 1958, p. 79)

Se zpožděním se i do českých zemí dostávaly zprávy o umělecké revoluci ve Francii a čeští malíři se tak mohli učit od impresionistů, symbolistů a dalších umělců, kteří vyskočili ze zajetých kolejí historické malby. „Dlouholetou programovou separací od zahraničních vlivů střídá synkretické přejímání podnětů z evropského umění, paralelně se uplatňují různé výtvarné proudy a tendence, které se v ostatní Evropě rozvíjely časově za sebou.“ (Pečinková, 1988, p. 245)

Tak byly otevřeny dveře na cestě k modernosti. Karel Teige (1968), vůdčí osobnost české avantgardy té doby napsal: „Jestliže je epocha devadesátých let práva svému, obvykle jí přisuzovanému epitetu: památná, tedy proto, že byla tehdy důsledně, odvážně a radikálně otázka českého umění učiněna světovou a otázka světového umění a jeho vývoje staly se vlastními otázkami české umělecké tvorby.“ (p. 172)

*„Na jedné straně bylo české moderní malířství podmíněno kulturními i sociálními souvislostmi střední Evropy, ale zároveň se z nich vymykalo, jak to už naznačují některé osobnosti české malby 19. století. Mánes, Navrátil nebo Purkyně přerůstají nejen výrazovou intenzitou, ale i myšlenkovou koncepcí svého díla středoevropskou malbu a dotýkají se problémů, které ve Francii řešili například Courbet, Daumier, Manet, barbizonská škola atd.“* (Lamač, 1989, p. 379–380)

Umělci si začali klást otázky týkající se smyslu a poslání lidské existence, zajímali se o antropologické, sociologické, psychologické a estetické problémy, do svých děl začali víc než kdy jindy promítat duchovní potřeby a mentální stav člověka. Nová společnost přinesla do umění i jiný pohled na samotnou podstatu tohoto média stejně tak, jako na zobrazování přírody a skutečnosti. „Tento výrazný posun ve vývoji českého umění nebyl jen posunem kvality ve směru od místních nároků k cílům a požadavkům mezinárodním, ale především zásadní změnou celého tvůrčího myšlení v rámci nově se utvářející moderní kultury.“ (Vlček, 1998, p. 25)

Umění vzniklé před touto revoluční dobou bylo bráno jako zastaralé. Moderní doba měla dynamickou povahu a stavěla se proti zkostnatělosti. „Snad nižádné období nedosáhlo

za jediné století tolika vzrušené komplexity citového a duchového života jako doba moderní." (Čapek podle Lamač, 1989, p. 403) Odvaha a představitivost byla mezi umělci ceněna, nebylo tomu však vždy i u veřejnosti, která si hůře zvykala na nové tendence, které se v umělecké tvorbě začaly objevovat.

Změny ve vývoji české kultury a myšlení předznamenaly už události v osmdesátých letech 19. století. Důležitou událostí roku 1885 bylo založení Uměleckoprůmyslové školy v Praze, která v průběhu dalších let velmi obohatila českou výtvarnou scénu. Roku 1887 byla provedena reforma na Akademii výtvarného umění. Léta trvající krize této školy tak byla zažehnána výměnou konzervativního vedení, které na Akademii působilo. Studentům do té doby nebylo umožněno zabývat se problematikou moderního umění, stále se lpělo na rutíně a jednostranně politicky zaměřených ideologiích. Nový rektor Julius Mařák, obnovil na škole krajinomalbu. Další nově přijatý profesor Max Pirner se stal vedoucím atelieru figurální malby. S nimi se na půdu Akademie dostal čerstvější umělecký duch.

V roce 1887 vzniká Spolek výtvarných umělců Mánes. Založení podnítili především umělci, kteří se snažili udržet krok s vývojem soudobého umění v zahraničí a zároveň si zajistit možnost do něj svými díly přispívat. Vydávali časopis s názvem *Volné směry*, na jehož stránkách prosazovali novou orientaci českého umění. V roce 1902 spolek Mánes uspořádal výstavu díla francouzského sochaře Auguste Rodina. (Lamač, 1989)

*„Spolek Mánes jí záměrně otvíral okna české výtvarné kultury do Evropy, a začal Francií. Rodin byl v Praze přivítán jako národní host s ovacemi, na návrh Zdenky Braunerové byl zaveden na Slovácko k Jožovi Uprkovi, a dokonce i samotářský nevrlý Myslbek se s ním setkal.“* (Páleníček, 1984, p. 66)

Josef Mařatka (2003) vzpomíná na příjezd Rodina do Prahy takto: „Nepřehledné zástupy na peroně nás vítají. Umělci všech spolků, žurnalisti všech listů, zástupci města a země vítají Rodina a pronášejí řeči. Rodin je překvapen a dojat nadšeným uvítáním.“ (p. 94)

Mladí čeští umělci, jako byli Jiránek, Hofbauer a Mařatka, objevili Rodina, když navštívili jeho pavilon na náměstí Alma. Byli jím nadšeni, a proto se zasadili i o samostatné číslo *Volných směrů* věnované Rodinovi a později i o jeho výstavu.

*„Je světová výstava, Tour Eiffel, je třeba to vidět. Rok 1900. V Paříži plno cizinců. Chodil jsem stále s plánem po Paříži, prolézal všechna muzea a kostely, a hlavně chodil stále*

*do výstavy děl sochaře Augusta Rodina, na place de l'Alma, (...) jehož jsem se stal nadšeným obdivovatelem.“ (Mařatka, 2003, p. 33)*

*„Na české reakci na Rodinovo dílo, která se od (...) prvních dotyků rychle rozvinula, aby přinesla v následujícím roce samostatné Rodinovo číslo Volných směrů a pak vyvrcholila památnou Rodinovou výstavou v Praze, je snad nejzajímavější emocionální jistota Čechů, jejich opravdové nadšení, které potom i Rodin za své návštěvy v Čechách dobře vnímal a díky němuž rád vzpomínal na svou pražskou cestu (...).“ (Wittlich, 2003, p. 12)*

V době, kdy se v zahraničí začaly mísit směry jako secese s plenérismem, symbolismus s impresionismem a vznikalo tak podhoubí pro myšlenky postimpresionismu, se čeští umělci stále drželi své kultury, i když do jisté míry ovlivnění zahraničním uměním, snažili se o nalezení svého osobního stylu. „Na jednom pólu dosahuje názorové intenzity Slavíček, u něhož v zásadě impresionistické prostředky slouží k dramatické expresivní exaltaci vjemu.“ (Lamač, 1989, p. 380) Druhý pól v českém umění na přelomu 19. a 20. století podle Lamače (1989) zastupuje dílo Preislerovo „jež je vzácným příkladem postupného organického přerůstání výrazových i tvárných prvků symbolického malířství v syntézu, konfrontující romantické myšlenky Gauguinovy se stavebními ideami Cézannovými.“ (p. 380)

Další generace nastupující po roce 1900 byla už otevřená více zahraničnímu vlivu. Přímo navazovala na dobové proudy moderní malby a snažila se s nimi vyrovnat krok. To však vedlo k silnému konfliktu s měšťáckou společností. „Soudobý život (nazývaný davem) zřídka chápe svoje umění, což znamená, že nechápe vlastní současnosti, hově více naučené konvenci než vývojové opozici, neboť spíše miluje seděti, než jíti po nových cestách.“ (Čapek, 1984, p. 9)

Mladí umělci se ale nehodlali smířit se starým a zkosnatělým myšlením a nazíráním na svět. Cítili potřebu nových forem poznávání vnějšího světa, ale i vlastního nitra. Revoluce v umění musela proběhnout i v Českých zemích.

Situace ve střední Evropě však byla poněkud odlišná než například ve Francii. Po mnoha letech se tato oblast vymaňovala z područí feudálních vlád. V Čechách byla tato situace ještě zkomplikovaná národnostním bojem, a proto mladí čeští umělci chápali nové umělecké formy a výrazy daleko více společensky zaměřené, než ve zmíněné Francii. „Konzervativní provinční prostředí v nich pak ještě stupňuje pocit osamocení a životní tragiky; obraz se jim stává jakýmsi aktem sebeobnažení a sebevykoupení, příležitostí k vyjevení vnitřních



zákonitostí lidského života.“ (Lamač, 1989, p. 381) Obrazy z této doby jsou patetičtější, ideově vyhocenější, jsou odrazem snah o nový vývoj národního života.

*„Chtěli jsme být svobodnější v projevu a hlavně necitliví k požadavkům přizpůsobení se k té provinční opožděné Praze. Ze všech koutů na nás chlapce civěla příšera okolní lhotejnosti a šedé tuposti. Musili jsme se spojit bez cizí pomoci, abychom mohli dýchat, věřit, doufat a hlavně milovat své nově se rodící touhy po vlastním gestu jak života, tak i díla.“* (Filla podle Lamač, 1989, p. 386)

Zlom přinesla výstava Edvarda Muncha v roce 1905. Jak napsal Páleníček (1984), tato výstava "(...) vnesla do umělecké práce českých výtvarníků nové podněty a kvas." (p. 69) Umělci ohromeně nalézali v Munchově díle pravdu, kterou předtím hledali. Povedlo se jim tak objevit výrazové prostředky, které jsou schopné vyjádřit základní pocit a dramata lidského života. Umělcům u nás učarovala dynamika a expresivita barev a výrazu, „prvky uplatněné v bazální psychické výrazovosti, na krátkou dobu spojily odlišné tendence tehdy nově se profilujícího malířství.“ (Vlček, 1998, p. 77) Expresionismus se tak dostal do střední Evropy.

Kvůli národnostním snahám a obrozeneckým hnutím se česká avantgarda oddělila od německého a rakouského umění a soustředila svůj zrak především na Francii. Tam v té době docházelo ke konstruktivním tendencím, na jejichž základech vznikla i česká kubistická škola reprezentovaná především Kubištou, Procházkou, Gutfreundem či Fillou. (Lahoda, 1998)

Poprvé se mladé umění sešlo na výstavách Osmy v letech 1907 a 1908. Ohlas v tisku i veřejnosti byl velmi negativní. F. X. Harlas do *Osvěty* napsal: „Bylo (...) nasnadě nějaké překvapení, přece však neočekával jsem odboje tak velikého.“ (Harlas, 1907, p. 562–563) Jedině v případě článku od Maxe Broda v *Die Gegenwart* se vystavená díla dočkala pozitivní reakce. Brod výstavu označil za oslavu jara nového umění. Zaujalo ho na ní „mnoho nového života, mnoho vzrušení, mnoho mladého jara na několika stěnách“. (Brod podle Lamač, 1988, pozn. 8, p. 32) „Česká avantgarda jako všechna obdobná hnutí je křtěna spíláním maloměšťáků, omezenými úvahami nedovzdělaných kritiků, které obvykle končí výzvou k ráznému skoncování s podobnými provokacemi.“ (Lamač, 1989, p. 381) I tak se však mnoho mladých umělců dostalo do SVU Mánes, kam přinesli avantgardnějšího ducha.

Počátkem roku 1911 však mladí umělci z Mánesa odešli a založili si vlastní Skupinu výtvarných umělců. Mezi zakládajícími členy Skupiny byli i Filla, Špála, Čapek, Procházka

a rovněž architekti Janák, Gočár, Hofman a Chochol, kteří se pokoušeli aplikovat prvky kubismu i na architekturu či užité umění. Skupina vydávala časopis *Umělecký měsíčník* a její zásluhou mohli být v Čechách vystaveni na čtyřech výstavách v letech 1912–1914 umělci jako Gris, Kirchner, Derain či Picasso a Braque. Kvůli názorovým neshodám se Skupina začala postupně rozpadat od roku 1912 a během první světové války nastal její úplný zánik. (Lamač, 1989)

Na konci 19. století došlo k založení literárního časopisu *Moderní revue*, který se věnoval i výtvarnému umění, především symbolismu. Podnětem pro vznik časopisu byly spory zejména mezi Šaldou a Procházkou. „Roztržka moderního hnutí v 90. letech nebyla jen žádoucím tříděním duchů a ideovou diferenciací, nýbrž byla patrně spolumotivována náhodnými vnějšími a osobními momenty.“ (Teige, 1968, p. 185)

Autoři časopisu *Moderní revue* zdůrazňovali imaginaci a psychickou stránku umění. Na výtvarném umění se podíleli kritikou i vlastní tvorbou, jako příklad si můžeme uvést Karla Hlaváčka. Jeho dílo je plné protikladů výjimečnosti a všednosti umění, anonymity a jedinečnosti, pudovosti a vznešenosti, mezi kterými se pokoušel najít harmonii stejně tak, jako ostatní literáti z okruhu *Moderního revue*. „Dekadence znamenala v českém prostředí zahrnutí protikladnosti a rozporu jako základního tématu poetiky moderního umění.“ (Vlček, 1998, p. 27) Ale nesetkávala se s pochopením a stejně tak ani umění Hlaváčkovo. „... Krejčí, Šalda a jiní útočili na Hlaváčka, kterého úzce ztotožňovali s dekadencí a především s *Moderní revuí*.“ (Chirico, 1995, p. 145)

Umění přelomu století spojovalo protikladné tendence umělecké, duchovní i vědecké. Tuto dynamickou celistvost a nové možnosti v umění komentoval ve své přednášce *Nová krása* F. X. Šalda takto:

„*Mám-li vám říci nejstručněji a nejnázorněji, v čem se liší dnešní estetický cit nového umění od estetického citu staršího umění z generace našich dědů, (...) že v něm zvolna, ale jistě mizí rozpor mezi snem a životem, mezi pravdou a krásou, mezi nebem a zemí, mezi poesíí a zdravím, mezi fantasií a logikou – že jest jednotnější a organičtější, že žije z vyšší syntézy a překračuje většími oblouky a hudebnějšími akordy větší plochy života.*“ (Šalda, 1950, p. 103)

Jubilejní výstava uspořádaná roku 1891 u příležitosti sto let od průmyslové výstavy, která se konala v Praze roku 1791, nabídla přehledku moderní civilizace v podobě techniky, průmyslu

a urychlila tak i vývoj české kultury. Umělecké vyjádření se stalo spojením prvků akademické i lidové kultury, syntetizovalo motivy národní s principy mezinárodní výtvarné tvorby. K produkci a distribuci začalo umění využívat polytechniku. Pomalu tak vznikala „nový typ tvorby, který spojoval heterogenní prvky výtvarného myšlení a vyjadřování v jazyce moderní kultury, rozšiřující své působení do rozměrů masového působení.“ (Vlček, 1998, p. 29)

Přelomová doba sklonku 19. a začátku 20 století kladla kromě umění rovněž velký důraz na krásnou knihu a umělecký časopis. Žádné jiné období v dějinách české moderní kultury tomu nepřipisovalo takový význam. Obnovený zájem o krásný tisk souvisel na konci 19. století s reflexí díla Josefa Mánesa a Mikoláše Alše věnované vydáním *Rukopisu královédvorského*.

Karel Čapek (1984) vyčítal 19. století úpadek čtenářského umění i vkusu a zájmu o uměleckou knižní výpravu. Mluvil o „hanebné knižní fabrikaci beze všech uměleckých nároků“ (p. 22). „Neboť naše výtečná doba ztratila mnoho smyslu pro umění, pro dekoraci, pro umělecký průmysl.“ (Čapek, 1984, p. 22–23) Čtenářské obecní Čapek (1984) vinil z toho, že dává přednost obrázkům, zlatým ořízkám, lepenkovým deskám a „celému onomu frivolnímu přepychu knihkupeckému před dekorační výpravou knihy“ (p. 22). Počátek 20. století vidí jako renesanční. „Postupně umrlý umělecký průmysl je ponenáhlu kříšen, dosáhl již velmi pěkné produkce, a nyní dochází též na krásné umění knižní, jehož chápají se umělci seriózní, vážných snah a znamenité výchovy umělecké.“ (Čapek, 1984, p. 23)

V té době také začalo vznikat mnoho časopisů. Masově vydávány byly především *Světovzor* nakladatelství J. R. Šimáčka a *Zlatá Praha* J. Otty. Otta. Šimáček, ale i další nakladatelé, jako například J. R. Vilímek či B. Kočí, uváděly nové masové knižní edice, které měly za úkol osvětu a vzdělání čtenářů.

Zrzavý, Koblíha, Konůpek, Pacovský a další mladší symbolisté založili roku 1910 skupinu s názvem Sursum. Skupina rozšířila aktivity, které se předtím sdružovaly okolo katolické revue s názvem *Meditace*. Po první neúspěšné výstavě v Brně se o dva roky později dostali do Prahy, kde došlo k řádnému ustavení Uměleckého sdružení Sursum. Výtvarný odbor Umělecké besedy, v té době na úpadku, obnovil svou činnost, když do něj v letech 1909–1910 nastoupili Rabas, Jareš, Boháček a další mladí umělci, kteří přišli s novým programem, vycházejícím z tradice a upozornění na nutnost vyjadřovat národní a kolektivní pocity. (Lamač, 1989)

První světová válka ukončila činnost veškerého uměleckého života v Čechách. Mezinárodní spojení byla ztracena. Umělci byli nuceni svou práci zanechat. Svět se změnil, myšlení lidí už nebylo jako dřív. Jistoty a ideály se zhroutily. Po válce však došlo k obrození. Nový život dožil nejenom umělcům, ale i celému národu vřilo 28. října 1918 vyhlášení samostatné Československé republiky.

Výtvarné umění odráželo novou dobu, nové skutečnosti, nový život a nové hodnoty „... na druhé straně však byly tyto tendence často zneužívány měšťáky a konzervativci, kteří zaútočili proti modernímu umění, využívaje přitom demagogie nacionalistických frází.“ (Lamač, 1989, p. 383) Proti těmto útokům se vymezila nově vzniklá skupina s názvem Tvrdošijní skládající se z umělců, jakými byli Zrzavý, Hofman, Špála, Čapek a Kremlička. Poprvé vystavovali v roce 1918. Usilovali hlavně o obnovení předválečných snah a zároveň reagovali na požadavky nové doby.

Antonín Matějček (1925) v té době napsal:

*„Výtvarné projevy, které vydává stavitelství, malířství, sochařství přítomnosti, nepostrádají jistých a nesporných hodnot. Širší veřejnosti je zavrhována celá řada jevů současného uměleckého života ve znamení tradice; mluví se o konečném úpadku umění a zlým příznakem všeobecné malověrnosti jest okolnost, že kolísají i ti, kteří se vždy bili za právo nového výrazu.“* (p. 56)

V té době si ani kritici umění nedokázali představit, jakým směrem se bude umění v budoucnosti ubírat. Ani Matějček (1925) si netroufl předvídat vývoj výtvarného umění. Napsal pouze svou vizi: „Lidstvo zdůvodňuje uměním smysl svého bytí, a osud umění budoucnosti rozhodne velký, osvobozující tvůrčí čin, který naplní tajemnou vývojovou vůli a vymezí mu dráhu, jako v dobách velkých stylových jednot.“ (p. 57) Jeho slova se nevyplnila. Nejenom v Čechách, ale po celém světě si malíři hledají každý svůj vlastní způsob uměleckého vyjádření, aby se prosadili a upozornili svět na svou myšlenku, na to, v čem vidí podstatu a smysl života i skutečnosti.

## 6. Max Švabinský

Tužka Mistra Švabinského  
Mistr Švabinský má v tužce  
doopravdy celý svět,  
od slunce až k malé mušce,  
od hor po lipový květ.

A co motýlů v ní dřímá:  
když je Mistr pustí ven,  
tu i v zimě před očima  
máme krásný letní den!

František Hrubín

*„Mezi českými umělci je jen málo takových, jimž bylo osudem dopřáno, aby jejich život a práce plynuly v souzvuku potřeb prostředí, doby i osobních záměrů, aby obrátili všechny možnosti svého nadání v skutečnost díla uměleckého, aby nakonec dosáhli všech cílů, jež jim vytkla doba a jež si vytyčili oni sami. Tato shoda a spolupráce všech činitelů vnitřních i vnějších, jež podmiňují zdar práce umělecké, byla údělem Švabinského v míře vysoké.“ (Matějček, 1947, p. 15)*

Maxmiliam Theodor Jan Švabinský se narodil 17. září 1873 v Kroměříži jako nemanželské dítě teprve šestnáctileté matce. Vztah mezi matkou a synem byl celý život velmi silný. Dalšími ženami, které sehrály důležitou úlohu jak při jeho výchově, tak později jako modely jeho prvním malířským pokusům, byly babička Pavlína a prateta zvaná „Máry“. (Orlíková, 2001)

Švabinského záliba v kreslení se objevila brzy. “Tenkrát se probíral svatými obrázky a tenkrát, asi v sedmi nebo osmi letech, se snad pokoušel i kreslit. Zpočátku to byly linky volně vedené po papíru - v rodině nazývané diamanty.” (Páleníček, 1984, p. 15) Později se začal zajímat o umění. Do rukou se mu dostávaly reprodukce z tehdejších německých rodinných časopisů, kde se rovněž daly nalézt informace o publikovaných dílech. Švabinský si tyto periodika rád opakovaně půjčoval a obkresloval si z nich jak detaily, tak i větší celky.

"Téměř všechny tyto mu půjčované časopisy však přinášely jen ukázky umění německého, podle vkusu tehdejšího měšťanstva." (Páleníček, 1984, p. 26)

Během studia na vyšší reálce v Kroměříži si stále více uvědomoval, že mu je výtvarné umění blízké a že by se rád vydal tímto směrem. Podporou v tomto přesvědčení mu byl i profesor Kopetzky. V té době Švabinský vystavil několik svých kreseb "jako zázračné dítě" ve výloze Bradyho lékárny u radnice. Jeho talent ocenil i první český Kroměřížský starosta Vojtěch Kulp, který prosadil, že se na jaře roku 1891 na hospodářsko-průmyslové výstavě ve Květné mohl Max pochlubit jednou kresbou a dvěma portréty. (Páleníček, 1984)

"Ve čtvrté třídě měl Švabinský v prvním pololetí dostatečnou z matematiky a chemie (...) U předmětu kreslení je při známce výborný připsáno: vorzüglich bei hervorragender Leistungsfähigkeit (výborně při vynikající schopnosti)." (Páleníček, 1984, p. 23) Tato poznámka svědčí o tom, že se v té době už Max chystal na Akademii do Prahy. Kolem roku 1890 vznikl portrét tety Máry a sešit kreseb a akvarelů, který je označován jako Kroměřížský skicář, který pravděpodobně hodlal předložit u přijímací zkoušky. Matka tyto přípravy však nerada viděla. Přála si, aby se z jejího syna stal úředník, a s jeho odchodem do Prahy nesouhlasila. Až když Max dostal v páté třídě z matematiky nedostatečnou, nezbylo jí nic jiného, než syna pustit. (Tamtéž)

V Praze na malířské Akademii u přijímací zkoušky uspěl. Podle Páleníčka (1984) "kreslil lehce a o přijetí ani nezapochoval" (p. 31) Byl zařazen do školy Maxmiliána Pirnera, která byla označována "školou žánrové malby". Stal se z něj pilný a pracovitý student. „V mladém umělci se shlížel jeho učitel, povšimla si ho brzy i veřejnost a již koncem jeho studia byla shoda v mínění, že ve Švabinském vyrůstá umělec, v jehož práci znějí tradice i modernost v osobité ozvučnosti.“ (Matějček, 1947, p. 15)

## 6.1 Kritika

Nejvíce o Švabinském a jeho díle psali tři výtvarní kritici, a to F. X. Jiřík, K. M. Čapek a K. B. Mádl. Roku 1897 se ve 3. listopadovém čísle časopisu *Rozhledy sociální, politické a literární* objevil článek F. X. Jiříka, kde autor uvažoval nad tehdejším současným uměním takto: "Mladí tito výtvarníci nemají společného jména, netvoří školy ani strany, jsou jen generací, jež má jiné cíle, jiné záměry než generace předchozí. (...) Mezi těmito mladými jmenujeme Švabinského na prvním místě." (Jiřík podle Páleníček, 1984, p. 52) Jiřík

označoval Švabinského za vůdčí osobnost mladé výtvarné generace. Objevil jej jako i mnozí další na výstavě v Rudolfinu roku 1897 a o jeho stylu a technice napsal:

*„Viděli jsme mladého umělce, jenž elementární sugescí svých děl chopil diváka a vedl ho novými světy svých myšlenek a vrýval do duše tajemným ovzduším svých kreseb v náladách zešeřelého přítí a vzdáleného šumu, diskrétně tlumeného v modravých dekoracích světélkujících gobelínů. Hned poprvé vystoupil Švabinský jako individualita, jako celý umělec zvláštní jemně cítěné krásy, jako malíř, básník a myslitel, jenž miluje bledou a křehkou něhu, vyznívající polotóny tklivé harmonie odumírajících akordů barev, jimiž vykládá své nitro, své ideje a city. (...) V jeho díle nenajdeme věcí nemožných, libovolných tvarů a smyšlených akordů barevných, ale najdeme nový zorný úhel a nové hranoly, jimiž dává nám dívati se na věci.“* (Jiřík podle Páleníček, 1984, p. 54)

Dalším z posuzovatelů, který se o Švabinském v jeho začátcích vyjadřoval, byl Karel Matěj Čapek. V té době ještě žurnalista. Pozdějším generacím je ale tento autor známý spíše jako romanopisec K. M. Čapek-Chod. O Švabinského *Podobizně slečny V.* v roce 1898 napsal:

*„Od výtečných portrétů Salónu liší se jako lyrická báseň od znamenitého románového povahopisu, neboť není při ní jen duch a znalost umělecké techniky, nýbrž jistá nepopiratelná vřelost, která okouzluje. (...) Malíř neuvázl v povrchních mělkostech, co u Švabinského takřka samo sebou se rozumí.“* (Čapek-Chod podle Páleníček, 1984, p. 55)

Téhož roku se k malíři vyjádřil i přední umělecký kritik K. B. Mádl v *Památníku české akademie věd a umění*.

*"Nejmladší ze všech, Max Švabinský, teprve pětadvacetiletý je pýchou učitelů a potěšením mladých. Třiadvacet let stár provedl svůj mistrovský kus ve vestibulu Zemské banky, kde v zářivých kompozicích plných vzletu a umělecké rozvahy sv. Václav žehná konání českého lidu a kde rázovitými zjevy, v nichž se síla a půvab snoubí, vyjadřuje představu Blahobytu a Práce. Všechno tone ve vřelých a jásavých škálách, v radostné zvučivé práci." (Mádl podle Páleníček, 1984, p. 56)*

Mádl Švabinského pak sledoval velmi pozorně i v dalších letech. Recenzoval i první výstavy SVU Mánes, kde Švabinského označoval za vůdčí osobnost. Do *Národních listů* napsal roku 1904 následující uznání:

„Max Švabinský stojí v čele. Nikdo víc o tom nepochybuje, že z této generace, ač je v ní málem nejmladší, nikdo nemá umění té vřelosti, jemnosti a hloubky, té harmonické vyrovnanosti, nekolísavosti a jistoty, té obdivuhodné apartní, pouze sobě vlastní techniky jako Švabinský.“ (Mádl podle Páleníček, 1984, p. 63)

Švabinský se těšil přízni kritiky i veřejnosti. Josef Čapek později do *Lidových novin* napsal: „Již od svých začátků, které napovídaly budoucího zralého mistra, byl Švabinský svým druhům, i veškeré umělecké veřejnosti umělcem neproblematickým.“ (Čapek podle Páleníček, 1984, p. 129)

Nejspíše byl jeho úspěch dán především tím, že byl Švabinský figuralistou. Tato oblast byla podle obecně uznávaných tradičních norem, které respektovalo i rodící se nové umění, nejvyšším oborem malířství. „Navíc byl figuralistou mimořádně schopným a pohotovým, jenž se šťastně vyrovnával i s monumentální kompozicí a ve svém univerzalizmu se nevyhýbal ani krajině.“ (Škranc, 1987, p. 85)

V roce 1903 je v časopise *Máj* zaznamenáno:

*"Max Švabinský náleží mezi ty vzácné umělecké zjevy, které objevují se na obzoru v plné pohotovosti. Tak asi jako Neruda. Ale přece ještě rostou – a proto jejich umění je v osvětlení stále skvělejším a nádhernějším. Vidíte jejich lví spár v každém jejich hnutí, jsou mistry, jako jimi byli na počátku, ale ještě pořád dovedou stupňovati, když jste vyčerpali všechny superlativy. Švabinský přišel jako nevyrovnatelný vládce černé techniky pérové. V portrétech zvláštní intimní živosti a věrnosti zůstal sám a nedostížen."* (Páleníček, 1984, p. 63)

Sebedůvěru Švabinského dodala i studie vídeňského historika umění Maxe Dvořáka. Ten v roce 1904 uveřejnil v časopise *Die graphischen Künste* úvahu s nadpisem Von Mánes zu Švabinský. „Poprvé tu bylo jméno Švabinského postaveno vedle jména zakladatele naší výtvarné tradice.“ (Páleníček, 1984, s. 64) Dvořák Maxe Švabinského viděl jako „legitimního dědice nenaplněného úsilí Josef Mánesa o formulaci národního umění.“ (Škranc, 1987, p. 86)

Švabinský při každé příležitosti zdůrazňoval poslání umění v životě národa. A Josef Mánes byl pro něj vzorem, který velmi uznával, proto byl i strůjcem manifestačních oslav 100. výročí narození Josefa Mánesa v roce 1920. „Při nich pronáší projev, který nese pečeť patosu poválečné doby a vedle myšlenek nadčasových obsahuje i prvky dané jeho současností.“ (Páleníček, 1984, p. 120)



## 6.2 Život a dílo

Bylo to dusné a bouřlivé období, v němž mladý Švabinský dozrával. Srážely se tu staré a nové duchovní proudy v tvrdých nárazech.“ (Matějček, 1947, p. 29)

Zprvu se Švabinský věnoval portrétům. Josef Čapek později v *Lidových novinách* vyzdvihl právě tuto oblast, jeho uměleckého vyjádření. „Nejskvěleji projevila se jeho pohotovost v tvorbě podobiznářské. (...) Jeho podobiznářské dílo jest výtvarnou rekonstrukcí tvořivého národního života a kulturní tradice; jím vstupuje Švabinský na vrchol oficiálního umění národního.“ (Páleníček, 1984, p. 129)

*“To co se dnes některým z nás zdá příliš jednoduché a lehké stálo Švabinského hodně přemýšlení a pracovního vypětí. Byla to jedna z forem zápasu o jeho nový výtvarný výraz. Už začala nastupovat další generace, která se ve vzpouře proti tradicím Akademie mohla opřít o výsledky úsilí svých předchůdců. Švabinský měl přitom dost sil, aby za svým ideálem krásy šel často i osamoceně. Nemusel a nechtěl nikoho napodobovat.”* (Páleníček, 1984, p. 69)

Švabinský stál u vzniku mladého spolku výtvarných umělců Mánes. Později o tom řekl:

*“Přešla vlna politického rozbouření a náš spolek vracel se zase ke svému původnímu určení. Politika ustoupila zájmům výhradně uměleckým a nad veselým, hýřivým životem zvítězila vážnost a svědomitá práce. Začali jsme si uvědomovat své povinnosti, totiž "otvírání oken do Evropy" – jak znělo naše heslo, a ukázati národu nejen celé umění naše, ale i umění všeho ostatního světa, a především umění francouzské.”* (Páleníček, 1984, p. 86)

V roce 1897 začal spolek Mánes vydávat časopis *Volné směry*, do kterého přispíval velkým dílem i F. X. Šalda. Mezi ním a Švabinským, ale došlo k disharmonii, která se vyostřila, když se Šalda po odchodu z časopisu vymezil nejen proti Švabinskému jako člověku, ale i proti jeho dílu. Švabinský to komentoval v roce 1912 v dopisu příteli: „Já jsem mnoho zkusil od Šaldy; dokud byl ve styku s Mánesem, tak o mně psal, že mé obrazy se dají srovnávat s nejlepšími komorními skladbami v hudbě, jakmile jsme ho z Mánesa pustili, psal veřejně v Času, že mé obrazy jsou přesládlé cukrovinky.“ (Páleníček, 1984, p. 72)

I přes Šaldovu kritiku umělecká kariéra Švabinského stále pokračovala. V roce 1908 byl jmenován členem Kuratoria Moderní galérie v Praze. O dva roky později byl zvolen profesorem grafiky na Akademii. “O Švabinském jeho žáci tvrdili, že byl učitelem přísným,

ale tolerantním. Nevynucoval na nich, aby zpracovávali určitá témata, ale stále zdůrazňoval nutnost poznávat život.” (Páleníček, 1984, p. 121) Jeho žák Karel Štika ho specifikoval ještě více:

*“Max Švabinský, nejvýraznější umělecký typ pirnerovské generace, uctívatel a ceněný pokračovatel velikého Mánesa; poslední výběžek umění alegorie, pohanský rozkošník Života, věčný milenec přírody, přecházející z vášnivých poloh dionýských k smírnějším polohám apollínským, až soukromě intimní a zase s vůlí k velikosti a obecnosti, vyvíjel se živě, viditelně před svými žáky a má jim stále co říci.”* (Štika podle Páleníček, 1984, p. 121)

Švabinský se v té době věnoval především grafice. “V grafice mohu podat viděný svět v esenci. Mohu znázornit jak sluneční svit, tak rozptýlené osvětlení, přítmí i noc.” (Páleníček, 1984, p. 220) Soupis jeho grafického díla čítá více než osm set listů. Švabinský se tak stal zakladatelem české moderní grafiky. Roku 1918 byl jedním z iniciátorů založení Sdružení českých umělců grafiků Hollar. „S autoritou umělce, vědomého si tradice svých předchůdců a přesvědčeného o síle svého poslání, spojoval se i citlivý přístup pedagoga, který dovedl své znalosti předat celé jedné generaci našich grafiků, procházejících v druhém a na počátku třetího desetiletí jeho atelierem na Akademii.“ (Wittlichová, 1983, p. 3)

Druhé desetiletí 20. století přineslo rozpad silné malířské generace 90. let století předchozího. Mnoho z nich předčasně zemřelo, mezi nimi například Antonín Slavíček. Ostatní se stáhli a přestali být slyšet i vidět. Max Švabinský zůstal. Stal se tak ve svých padesáti letech v podstatě jediným „nositelem praporu svého pokolení“. (Škranc, 1987, p. 87)

A proč byl Švabinský v každé etapě svého života, ať už byla politická i kulturní situace v Českých zemích jakákoliv, vždy uznávaný? Jak už jsme zmínili, byl především figuralistou, což se nevymykalo z tradičního chápání umění. Rovněž se opíral o přírodu, která byla v té době nejvíce uznávaná. Byl zručný, citlivý a zároveň působil vyrovnaným dojmem. Jeho vrstevníci se v té době stále hledali, snažili se vybalancovat svou tvorbu na pomezí zahraničního vlivu a národního cítění. Experimentovali, což se většinou nesetkávalo s pochopením. Působili tak nevyrovnaně a nepokojně, zatímco Švabinský se držel uměleckého výrazu, s nímž přišel, a odkazoval tím spíše ke starší generaci. To oceňovala i kritika a historici umění, kteří byli zastánci myšlenky genetické vývojové linie v umění, kterou formulovala vídeňská škola. „Toto intuitivně šťastné vyhmátnutí tradičního „jádra“, jež dokázal obalit aktuální dužinou s osobitou chutí, bylo zřejmě podstatným tajemstvím

úspěchu mladého Švabinského, neboť usnadnilo jeho přijetí u poměrně širokého a názorově diferencovaného publika.“ (Škranc, 1987, p. 86)

Uměnovědec Václav Nebeský napsal do pražské Tribuny při příležitosti Švabinského padesátin: *“... jest odhodlán stavěti jediné na sobě a na základech domácího uměleckého dědictví, ať kolem děje se cokoliv. A tomuto svému stanovisku zůstává dodneska věren. Nemá objektivné pravdy v této své programní lhostejnosti k širokému den co den omlazujícímu se a nově oplozujícímu dění. Ale míti v tomto pravdu, nebylo by pravdy ve Švabinského zásadním konzervatismu. Jedině touto jednostranností v jednom směru dostává se dílu Švabinského hlubšího smyslu a trvalého významu ve smyslu druhém. Neboť jak jsou modernismy, tak jsou i konzervatismy, jež mají cosi nového, co by řekly. A Švabinského konzervatismus dovede objeviti a zdůrazniti stránky věcí, jichž důsledný modernismus nebyl by vždy s to neopomenouti.”* (Páleníček, 1984, p. 125–126)

A tak byl Max Švabinský až do své smrti uznávaným a oceňovaným umělcem. Až ve druhé polovině 20. století, kdy už kritici nestavěli jen na pravidlech postavených na historii umění, realismu a ustálených měřítkách krásy, se objevily polemiky o významu tohoto umělce pro české umění a kulturu.

*„Jeho důležité postavení v generaci devadesátých let pramenilo z jeho schopnosti přizpůsobit se konvencím, navazovat na uznávané dílo předcházejících generací v širokém záběru podnětů sahajících od romantizujícího klasicismu a erotických idyl druhého rokoka v díle Josefa Mánesa, přes tvůrčí patos moderní citlivosti v dílech představitelů generace Národního divadla, až k projevům umění kosmopolitního nacionalismu a akademického modernismu, reprezentovaného preraffaelistsky orientovaným Františkem Dvořákem nebo Karlem Vítězslavem Maškem.“* (Vlček, 1998, p. 57)

## 7. Alfons Mucha

*"Cílem umění je oslavit krásu. A co je krása? Krása je promítnutí mravních harmonií do materiálního a fyzického plánu. Na mravní úrovni se krása obrací k vývoji ducha, a na hmotné úrovni se obrací k zjemnění smyslů, jejichž prostřednictvím dospívá až k duši. Krása se projevuje vzrušením. Člověk, který může sdělovat své city duším druhých, je umělec."* (Mucha podle Lamač, 1989, p. 56)

Trochu jiný osud než Max Švabinský měl další český výtvarník Alfons Mucha. Narodil se 24. 7. 1860 v Ivančicích na jižní Moravě. Vystudoval Slovanské gymnázium v Brně. Po neúspěšném pokusu o přijetí na pražskou Akademii odjel do Vídně, kde byl zaměstnán firmou Kautski–Brioschi–Burkhardt jako pomocník při malování divadelních dekorací. To ještě netušil, že právě s divadlem bude později spojován a vynese mu světový věhlas.

Když v roce 1881 vyhořel Ringtheater a malírny ztratily část zisku, musely část zaměstnanců propustit, mezi nimi i Alfonse Muchu. Ten se vrátil zpět na Moravu, tentokrát se ale usídlil v Mikulově, kde se živil portrétováním místní honorace. Zde si ho oblíbil hrabě Khuen-Belassi, kterému Mucha opravoval malby v interiéru jeho zámku Emmahofu. Velmi poničené části nahrazoval vlastními obrazy. S hrabětem cestoval po severní Itálii a Tyrolích. (Brabcová, 1996)

Díky pravidelné apanáži od svého mecenáše mohl v roce 1885 odjet studovat do Mnichova, kde se stal předsedou Spolku slovanských malířů. O tři roky později na doporučení hraběte Khuen-Belassiho odjel studovat do Paříže, kde se rovněž velmi aktivně zapojil do společenského života pařížských umělců. Apanáž mu však z nevysvětlených důvodů byla zastavena na konci roku 1889 a mladý Alfons se ocitl v docela jiné situaci než předtím. Musel se začít ohánět, aby si vydělal na živobytí. (Tamtéž)

V Paříži se o něj tehdy nikdo příliš nezajímal, zmínky o něm a reprodukce jeho prací v té době vycházely jen v Praze, hlavně ve *Světozoru* a *Zlaté Praze*. Mucha navázal kontakt s pražskými nakladateli Ottou a Šimáčkem, později ve Francii i s Armandem Collinem. Ilustroval několik knih i kalendář pro firmu Charles Lorilleux, ale až v roce 1894 se rozběhla jeho závratná kariéra, když navrhl plakát pro světoznámou herečku Sarah Bernhardt v roli Gismondy. (Tamtéž)

Díky vylepení plakátů po Paříži se Muchův věhlas rychle šířil. V té době totiž plakáty byly neodmyslitelnou součástí větších měst a umělecká hodnota plakátů, které poukazovaly na tvorbu a výstavy nonkonformních umělců jakými byli například impresionisté, symbolisté či nabisté, a plakátů, které sloužily jako reklama pro lidovou zábavu či průmyslový výrobek, se moc nelišila. Tvořili je totiž často „titíž autoři a v žádném případě nelze říci, že plakáty propagující umělecké aktivity byly kvalitnější než ty, které propagovaly jízdní kola, šantány nebo tiskárny.“ (Brabcová, 1996, p. 8)

Sarah Bernhardt byla s Muchovou prací natolik spokojená, že s ním uzavřela smlouvu na šest let spolupráce. Mucha kromě plakátů ilustroval i dekorativní panó. Spolupracoval s firmou Lefevre–Utile. Řídil se tím, co později učil i své žáky. "Harmonie mezi představivostí umělce a smysly je první podmínka krásy. Druhá podmínka je harmonie mezi představivostí umělce a jeho city. Třetí a poslední je, že cit by měl mít svůj počátek v morálce jak mužné, tak věčné." (Mucha podle Lamač, 1989, p. 56)

Své dílo začal prezentovat, nejprve na výstavě uměleckého plakátu, později v Galerie de la Bodinere roku 1897, kde byl jako předmluva k expozici publikován dopis Muchovi od Sarah Bernhardt.

*“Drahý Mucho, žádáte mne, abych Vás představila pařížské veřejnosti. Nuže, řid'te se mou radou, drahý příteli: vystavte svá díla. Budou mluvit za Vás. Znam své drahé pařížské obecenstvo. Jemnost Vaší kresby, originalita Vašich kompozic, podivuhodný kolorit Vašich plakátů a Vašich obrazů, to všechno je okouzlení a po výstavě Vám předpovídám slávu. Tisknu obě Vaše ruce ve svých, můj drahý Mucho. Sarah Bernhardt”* (Brabcová, 1996, p. 88)

Další samostatná výstava následovala záhy a okolo 300 prací později putovalo do Prahy, Mnichova, Bruselu, Londýna a New Yorku. Ten samý rok byla v Praze vydána kniha Adamité s Muchovými ilustracemi, kterou napsal Svatopluk Čech. S vzrůstajícím povědomím o českém umělci tvořícím v zahraničí se začaly objevovat i první kritické připomínky.

O kontakt s umělcem a realizaci jeho návrhů v té době česká kulturní scéna neprojevila příliš mnoho zájmu. Roku 1898 dala porota soutěže o tvorbu plakátu pro výstavu Architektura a inženýrství přednost před Muchou Maškovu konzervativnějšímu návrhu. „Muchova tvorba byla příliš složitým organismem, který se pro konzervativní profesory zdál povrchní a pro novou generaci, která si udržovala od jeho tvorby odstup, byl příliš módní, málo moderní.“ (Vlček, 1998, p. 89)

Muchovi byla vyčítána především povrchnost a dekorativnost jeho tvorby. Paříž byla v té době mnohem otevřenější, po umělecké revoluci, kterou vzbudil impresionismus, se už na umění nedívala tak strnule a vážně, dokázala brát nové styly s lehkostí a nadhledem. V Čechách se teprve doháněl vývoj moderního umění se zpožděním asi čtyřiceti let. „Již tehdy začala klíčit nesnášenlivost malého společenství, které propadá v oblasti umění mnohdy domněnce o závaznosti jediné správné cesty.“ (Brabcová, 1996, p. 31)

„Soudím, že na p. Alfonse Muchu měl život jako na umělecký charakter velice málo vlivu. Zůstal všady při povrchu. A jen to, že dovedl tento povrch učinit vášnivým, něžným, sladkým, jen to odměnilo se mu popularitou.“ (Hlaváček podle Brabcová 1996, p. 89) Napsal v roce 1898 jako recenzi na Muchovu soubornou výstavu jeho prací Karel Hlaváček do *Moderní revue*.

Ten samý rok se objevila i anonymní kritika ve *Volných směrech*, která spatřuje Muchu jako jednoho z hlavních představitelů dekorativního umění a oceňuje jeho ornamentální fantazii, zároveň se však autor zamýšlel nad přeceňováním plakátu a z toho vyplývající povrchnosti moderního člověka, který se podle něj ve spěchu vyhýbá „instinktivně každému hlubšímu dojmu uměleckému, který by ho rozrušil a zabral trochu z jeho drahocenného času.“ (Brabcová, 1996, p. 34) A zároveň upozorňuje na to, že ale člověk má touhu po uměleckém prožitku a plakátové umění je přijatelnou náhražkou vysokého umění. Označuje je za „lehounké, nerozčilující a jen zrak jemně dráždící umění, tyto umělecké galerie nárožní, kterými se tak pohodlně pokocháte jdouce za denní prací...“ (Tamtéž) Nakonec autor vyslovuje obavu, aby tato „brilantní a efektní improvizace,“ nebyla stavěna výše, než je práce skutečně umělecká. (Tamtéž)

Muchy se tyto kritiky velmi dotkly. Nechtěl být brán pouze jako dekoratér a autor plakátů. Zdůrazňoval, že jej k plakátové tvorbě zavedla náhoda a že se obává toho, že by zůstal jen u tohoto uměleckého vyjádření. Měl vyšší cíle. Ty si částečně splnil roku 1899, kdy mu vyšla bibliofilská publikace *Le Pater* (Otčenáš). Křesťanská modlitba je zde v latině a francouzštině s Muchovým komentářem v duchu zednářských idejí. Mucha se skrze přátelství s hvězdářem Flammarionem a knihovníkem pařížské Vysoké technické školy panem de Rochas dostal k okultismu, kterému zůstal věrný po celý život. Rok před vydáním *Otčenáše* se stal členem zednářské lóže. Ztotožňoval se s vírou v Moudrost a Lásku, jako určujícími principy. (Brabcová, 1996)

Roku 1894 se odstěhoval do Ameriky, aby unikl povrchnosti práce, kterou si v Paříži udělal jméno. Nebylo to, ale jen jeho rozhodnutím, že měl stále méně zakázek na tvorbu plakátů. Práce afišisty totiž vyžaduje hledání stále nových motivů, kompozic a metod, jak potencionálního zákazníka nalákat. Mucha svůj repertoár už vyčerpal a síla z jeho plakátů, se tak postupně vytrácela.

V letech před odjezdem do Spojených států vytvořil výzdobu Pavilonu Bosny a Hercegoviny pro Světovou výstavu v roce 1900, za kterou obdržel stříbrnou medaili za dekoraci. Tvořil plakáty, dekorativní panó, kalendáře. Svá díla vystavoval na mnoha výstavách. V letech 1900 až 1901 navrhl interiér Fouquetova klenotnictví. Byl vyznamenán Řádem Čestné legie, zvolen členem výtvarného odboru České akademie věd a umění. Ve Francii byl jeho umělecký projev označován jako styl „de Mucha“. Byl zařazován do secese neboli Art Nouveau. Tento směr ale neměl dlouhého trvání. (Brabcová, 1996)

Secese chtěla i předměty denní spotřeby proměnit v malá umělecká díla. A díky strojové výrobě se podařilo produkovat ohromné množství rádob uměleckých předmětů. Secesionisté chtěli od všeobecné ošklivosti pomoci, ale jejich nápady byly zneužity masovou výrobou a nekonečným opakováním a tak se stal opak. Když v Paříži otevřel své dveře i obchod nazvaný Art Nouveau, kritika psala: „Všechno to páchne chlípným Angličanem, morfinistickou židovkou, podvodným Belgičanem nebo příjemnou směsicí všech tří jedů najednou.“ (Mucha, 1982, p. 221)

Mucha odešel právě včas. Amerika uvítala umělce s nadšením, v neděli 3. dubna 1904, kdy Mucha připlul do Spojených států, vyšly v *New York Daily News* dvě strany nedělní přílohy s titulem „Mucha – život a dílo největšího dekorativního umělce světa“ a ten samý den vydal *New York Herald* celostránkovou přílohu s nápisem „Mucha, kníže mezi tvůrci plakátů“. (Brabcová, 1996)

Sarah Bernhardt i Muchova americká obdivovatelka baronka Rotschildová mu doporučily věnovat se ve svém novém bydlišti portrétní tvorbě. Sláva a dobrá doporučení Muchovi otvíraly dveře do nejvyšší společnosti. Práce s olejovými barvami však pro něj byla velkým úskalím. Obrazy ztratily lehkost, smysl pro detail, půvab a modelaci, na které byli Muchovi příznivci zvyklí u jeho plakátů. Mucha se však konečně mohl odpoutat od dekorativní tvorby a ve svých obrazech dával stále větší důraz na alegorii a symbolické poselství. Snažil se soustředit pouze na obsah a zbavit se všeho, co vede jen k povrchnímu posuzování díla. „Pro své obrazy si (...) zakázal způsob malby a kompozice, které by k sobě poutaly pozornost

dekorativními kvalitami. Tím si však zakázal používat svůj nejvlastnější vyjadřovací prostředek.“ (Brabcová 1996, p. 60) Zájem obecnstva i kritiky se soustředil právě na dekorativnost Muchovy malby a tato nová snaha u publika velký ohlas nevzbudila.

Neúspěch portrétní tvorby Muchu přiměl k pedagogické činnosti, které se předtím věnoval i v Paříži, a velmi se osvědčil. V létě roku 1906 se oženil v Praze s Marií Chytilovou, kterou potkal tři roky předtím v Paříži, když na doporučení svého strýce, profesora dějin umění a ředitele Uměleckoprůmyslové školy, navštívila jeho ateliér s prosbou o hodiny malování. (Mucha, 1982)

Mucha velmi toužil po tom vytvořit monumentální dílo. Zálibu v tvorbě velkých obrazů našel, když pracoval na výzdobě bosenského pavilonu. Vždy se cítil vlastencem a při poslechu Smetanovy *Mé vlasti* a četbě Jiráska cítil, jakým směrem by se měla jeho umělecká dráha ubírat. (Mucha, 1982)

V listopadu roku 1909 se obrátil s prosbou o financování nového projektu na svého přítele Charlese R. Cranea (1858–1939), bohatého průmyslníka a socialistu, který se velmi zajímal jak o Daleký a Blízký východ, tak o Slovanstvo. Crane měl Muchu podporovat při práci na obrazech obrovských rozměrů zachycujících dějiny Slovanů a Čechů. Průmyslník finanční pomoc přislíbil a Mucha se tak mohl začít připravovat na tvorbu monumentálního díla s názvem Slovánská epopěj. (Brabcová, 1996)

Ještě předtím se však Mucha zúčastnil výzdoby dostavovaného Obecního domu. Nabídl se, že vnitřní výzdobu provede zdarma za pouhé skicovné. Když však sdělil požadovanou částku 55 tisíc rakouských korun, vypukla v českém tisku vřava, protože částka byla dle mínění veřejnosti velmi vysoká. (Laudát, 2005)

*„Argumenty použité proti Muchovi neměly podobu diskuze, ale spíš pěstního souboje. Možná, že jejich trapnost zakryla Muchovi pravou podstatu protestů. Neuvědomil si totiž, že vlastně od mládí žil mimo umělecký život Čech a ztratil kontakt s uměleckou obcí své vlasti, kterou posuzoval kriticky z pozice své výrazně francouzské orientace.“* (Brabcová, 1996, p. 68)

Muchovi nedošlo, že v té době bylo už v Čechách dost umělců, kteří by byli schopni takového úkolu se zhostit. Také proto se setkal s vlnou nevole, jeho nabídka vyzdobit Obecní dům sám byla považována za velikášskou a netaktní vůči ostatním českým malířům. „Když se v roce 1910 objevil ve vlasti, čekal, že Češi svého rodáka přivítají s otevřenou náručí. Jenže se stal opak. Jeho světové renomé vzbuzovalo spíš závist.“ (Hora-Hořejš, 2009, p. 85)



Nakonec mu byl přece jen svěřen Primátorský salonek. Nástenčí malba zde nese ještě známky typické Muchovy dekorativnosti, výjevy v klenbě a nade dveřmi už jsou strnulejší a předznamenávají pozdější způsob autorovy malby. (Laudát, 2005)

Na zámku ve Zbirohu pracoval Mucha na Slovanské epeji 18 let až do roku 1928. Práci mu zkomplikovala 1. světová válka. Původně mělo jít o dvacet pláten v rozměrech 9 x 7 nebo 8 x 6 metrů. Mucha se zavázal předat městu Praze každý rok tři plátna. Válka přerušila umělci kontakt s tkalcovnou v Belgii, která jediná mu byla schopná vytvořit plátna tak velkých rozměrů. Plátna z této doby jsou tedy mnohem menší. Postupem času práci malíři zpomaloval i jeho narůstající věk a ubývající síly. (Brabcová, 1996)

Malířský rukopis se za tak dlouhou dobu musel rovněž zákonitě proměnit, ale co se především změnilo, byla společnost a její myšlení. Mucha chtěl Slovanskou epeji ukázat světu bohatou historii Slovanstva a především Čechů a tak přispět k pozvednutí národní hrdosti. Po válce se ale atmosféra, která v Muchově vlasti vládla až do té doby, zcela proměnila. Národní sebevědomí bylo posíleno vznikem samostatného Československého státu. A Muchovo dílo bylo vnímáno „jako čin patřící do 19. století, který nemá v moderní, dynamicky se rozvíjející společnosti místo“. (Brabcová, 1996, p. 70)

Praha Slovanskou epeji představila v roce 1928 veřejnosti v novém průmyslovém paláci Pražských veletrhů, odtamtud byla plátna přestěhována na výstaviště v Brně, později se dostala do sálu školy Na studánce opět v Praze. Na počátku 2. světové války byly obrazy svinuty a v různých skladištích byly uchovávány po dobu 22 let. (Mucha, 1982)

Při práci na Epeji Mucha vřele uvítal vznik samostatného státu a navrhl pro něj i státní znak, první známky a bankovky, později i československou pětikorunu, dvacetikorunu, stokorunu a ještě později i padesátikorunu. Ale ani po skončení dlouhé a namáhavé práce na Slovanské epeji Mucha tvořit nepřestal. Maloval obrazy i panó. Navrhl malované okno pro arcibiskupskou kapli v pražské katedrále sv. Víta. (Brabcová, 1996)

Roku 1938 onemocněl na zápal plic, což mělo trvalé následky. O rok později byl zatčen gestapem a několik dní vyslýchán nejspíše kvůli zednářské aktivitě, kterou provozoval i v Čechách. V roce 1919 se totiž zasloužil o vznik české lóže a stal se velmistrem řádu. Výslech na gestapu se nepochybně podepsal definitivně na jeho zdraví a Alfons Mucha 14. července 1939 v Praze umírá. (Brabcová, 1996)

Pohřeb umělce se stal národní manifestací, i přes příkaz okupantů, že má být jen velmi malý. Mucha byl pochován na Slavíně. Smuteční řeč nad jeho rakví pronesl Max Švabinský, přestože umělci byli rivalové a Švabinský byl Muchovým velkým kritikem.

*„Zemřel velký umělec a veliký Čech. Zemřel umělec, jehož jméno v době jeho vrcholné činnosti bylo slavné v Paříži, Anglii, bývalém Rakousku i v Americe. (...) Přes veškeré uznání světové, kterého dosáhl za své grafické práce, toužil Alfons Mucha vytvořiti veliký cyklus nástěnných maleb, opěvujících hrdinné činy, utrpení a vzkříšení národů slovanských (...) Jeho obrazy Slovanské epeje mají vedle pozoruhodných kvalit malířských hluboký obsah literární. Jsou pracovány s velikým nadšením, s velikou láskou k jednotlivým výjevům, s velikou vědomostí historickou a krojovou (...) S Alfonsem Muchou odešel také krásný zjev v našem společenském životě. Procestovav celý svět, byl pravým světoobčanem, krásné, ušlechtilé oduševnělé tváře, jemných gest, vždy vlídný, laskavý, neznající jiných záměrů než dobrých, byl gentlemanem v pravém slova smyslu. Nikdo ho nezapomene, kdo s ním jednou mluvil. Byl to veliký umělec a veliký člověk.“ (Páleníček, 1984, p. 164–166)*

## **8. Výtvarné umění ve Spojených státech amerických na přelomu 19. a 20. století**

Ve Spojených státech měly na umění velký vliv jak politická korupce, tak materialismus poválečných let (Americká občanská válka) v kombinaci se sociální a finanční revolucí. Tak jako v Evropě zde vznikla třída zbohatlých, kteří by svůj nově nabitý sociální status rádi potvrdili i patřičnou zálibou v umění. Začali utrácet tedy ohromné částky za díla starých mistrů a posledních vítězů francouzských Salónů. Své krajany jako i evropské umělce vystavené na Salonu odmítnutých, jakými byli například Manet či Courbet, jejichž práce byly v kontrastu s oficiálním uměním, neuznávali.

Vypadalo to, že sběratelé umění a kurátoři na své krajany zapomněli, jakoby s nimi už déle nesdíleli stejnou řeč, cíle a ideály. Výsledkem bylo, že se mnoho umělců vydalo do Evropy, aby tam tvořili v umělecky příznivějším klimatu. Takovými uměleckými centry, které zaplavili američtí studenti, se staly Mnichov a samozřejmě Paříž a francouzské Salony.

Mezi důležité americké umělce 19. století patří nepochybně James Abbott McNeill Whistler (1834–1903). Byl emigrantem. Narodil se v Nové Anglii, v mlynářském městečku Lowell v Massachusetts. Vyrůstal v Evropě, protože jeho otec byl úspěšný inženýr, jehož zakázky zahrnovaly i plánování dálnice z Moskvy do Petrohradu. Mladý Whistler nejdříve studoval umění, načež se rozhodl připojit se k Armádě Spojených států. Odtud byl vyloučen v roce 1854 a zaměstnal se jako kreslíř u Pobřežního a geodetického průzkumu. (McLanathan, 1973)

Později se dostal do Paříže, kde studoval v ateliéru Charlese Gleyre, žil na Levém břehu a rychle si zvykl na bohémský život umělce. Jeho přítelem byl i vedoucí francouzský realista Gustave Courbet. Zamíloval se do mladé kloboučnice přezdíváné La Tigresse, kterou požádal o ruku, a vzal si ji. V roce 1860 byly jeho práce přijaty na výstavu Královské akademie v Londýně. (Tamtéž)

Byl jedním z prvních, kteří objevili estetické kvality japonských tisků. Pod jejich vlivem tvořil pečlivě uspořádané kompozice v neformálním stylu. „Jako Allston věřil, že stejně jako je hudba poezií zvuku, tak je malba poezií zraku a nemá nic společného se zvukem nebo barvou.“ (McLanathan, 1973, p. 151)

Whistler si vytvořil i přes silný vliv revolučního francouzského vývoje, svůj vlastní styl, spíše evokativní nežli explicitní, aplikovaný především na takové portréty, jakým byl například

portrét jeho matky nazvaný *Arrangement in Gray and Black* (Kompozice v šedé a černé) a rovněž v sérii maleb pojmenovaných *Nocturne*, které zahrnují i studie Temže.

Na počátku 20. století se toho ve vnímání umění ve Spojených státech příliš nezměnilo. Stále se zrak sběratelů soustřeďoval na evropské umělce. A dávno zapomenutí vítězové Salonů v Evropě se v Americe těšili stále značné popularitě. Bylo zde i pár výjimek na základě vlivu Williama Morris Hunta, který se ve Francii seznámil s Barbizonskou školou, a doporučil bostonským kupovat práce Milleta, Corota a impresionistů. Na základě rady Mary Cassattové, Američanky pocházející z Philadelphie, žijící ve Francii, přítelkyně Edouarda Degase a akceptované členky pařížské umělecké komunity, se začali rovněž sběratelé z Philadelphie zajímat o impresionisty. Ale drtivá většina zůstávala věrna starým mistrům a historické malbě. (McLanathan, 1973)

Až rok 1908 byl pro moderní umění v Americe přelomový. Rok předtím byly práce Georgea Lukse, Johna Sloana a Williama Glackense odmítnuty porotou pro výběr děl na výstavu Národní Akademie. Všichni tři umělci byli žáci Roberta Henriho z Philadelphie. Ten, když se doslechl, jak znělo vyjádření poroty, odmítl na výstavě umístit i svá díla. Mezitím se majitel galerie v New Yorku zaměřené na Americké umění. William Macbeth, rozhodl, že svým krajanům představí díla amerických umělců, která dosud díky zkostnatělosti porot výstav a sběratelům umění, vidět nemohli. Požádal o pomoc svého přítele, malíře Arthura B. Daviese, aby mu díla svých současníků pomohl shromáždit. Výsledek jejich snahy byla výstava oficiálně pojmenovaná *Eight American Painters* (Osm amerických malířů), ale od té doby známá jen jako *The Eight* (Osm). Zahrnovala díla Henriho i jeho žáků a dalších mezi nimi i práce Daviese samého. (Tamtéž)

Výstava vyprovokovala velkou nevoli u kritiků, kteří ji označovali za pokus o poškození dobrého jména jejich země. „Nazývali žánrové malířství nevybíravě a zavrženíhodně sprostě a označili jej jménem *Ash Can School* (Škola z popelnice), aby shrnuli svůj nesouhlas a opovržení.“ (McLanathan, 1973, p. 186)

Bylo zde ale i pár lidí, kteří umění prezentované na výstavě ocenit dokázali. Gertruda Vanderbilt Whitneyová, která byla vždy štědrá patronkou současného umění a zakladatelkou sbírky, která se později stala základem pro Whitney Muzeum, si koupila čtyři malby. Rovněž Akademie v Pensylvánii projevila zájem půjčit si celou výstavu *Osmičky*. A během dalších let měli Američané možnost zhlédnout výstavu i v několika dalších institucích. (Tamtéž)

*Osmička* umělců už spolu nikdy nevystavovala, ale byla podnětem pro vznik *Association of American Painters and Sculptors* (Asociace amerických malířů a sochařů). A Davies byl zvolen jejím prezidentem. Jako své poslání členové Asociace cítili touhu prezentovat veřejnosti současné nejen evropské, ale i americké umění. Davies s pomocí Walta Kuhna, Waltera Pacha a Alfreda Maurera shromáždil neobyčejnou sbírku evropského umění, která zahrnovala dadaistu Marcela Duchampa, Matisseho a další fauvisty, sochaře Rodina a Brancusiho, impresionisty jako Moneta, Sisleyho a Pissarra i Cézanna, Gaugina a další postimpresionisty a rovněž kubisty Picassa a Braqua. A ke sbírce byli přizváni i američtí umělci se svými pracemi, ať už jejich díla byla přijímána oficiální kritikou či nikoliv. (McLanathan, 1973)

V roce 1913, přesněji 17. února, byla ve zbrojnici (Sixty-ninth Regiment Armory) na Lexington Avenue sbírka zpřístupněna veřejnosti pod názvem *Armory Show*. „Kuhnova předpověď, že to bude bomba, nebyla daleko od pravdy. Byl to triumf Daviesových organizačních schopností a didaktického smyslu.“ (McLanathan, 1973, p. 187) Nejdůležitější výstava, kterou do té doby Amerika zažila, nabídla svým návštěvníkům kromě současného umění i historii zrodu moderního umění jako takového, počínaje předchůdci jakými byli například Daumier, Corot či Goya.

Bylo vystaveno okolo 1600 prací. Přibližně 70 000 návštěvníků zaplatilo vstupné, aby se na výstavu mohlo jít podívat, mezi nimi i důležití sběratelé umění, jako byli například John Quinn, advokát, který stál za výstavou od jejího počátku, Lillie Blissová, která na základě rad Daviese a Kuhna shromáždila značnou sbírku, která se později stala základem pro Muzeum moderního umění v New Yorku, a Dr. Albert C. Barnes, který měl velkou sbírku umění v Merionu v Pensylvánii. Nejdražším obrazem, který se na výstavě prodal za 6 700 dolarů, byla Cézannova *Poorhouse on the Hill* (Chatrč na kopci), zatímco *Nude Descending a Staircase* (Akt sestupující se schodů) umělce Marcela Duchampa, dnes světoznámý, byl prodán jen za 324 dolarů obchodníkovi z Kalifornie. Kritika však i přes úspěch výstavy zůstávala pobouřená. (McLanathan, 1973)

Pochodeň však byla zažehnutá. A tak sice američtí umělci nepřestávali ještě po nějakou dobu vzhlížet k Evropě a především k Paříži, ale snažili se aplikovat myšlenky moderního umění na práce odpovídající životu, kultuře a vnímání umění v Americe. I sběratelé a kurátoři přestali přehlížet své krajany, a američtí umělci tak měli šanci uchytit se i doma. To ještě

nevěděli, že to nebude dlouho trvat a Amerika převezme po Francii roli uměleckého centra a na dlouhou dobu se stane vůdcem a propagátorem nových myšlenek a uměleckých směrů.

## 9. Japonské umění a jeho vliv na evropské a české umění

Evropské a japonské umění mělo možnost se mezi sebou seznámit už v polovině 16. století prostřednictvím námořních výprav evropských obchodních mocností na Dálný východ. V Evropě byl především zájem o japonské lakové zboží a porcelán.

*„Až do konce 18. století byly japonské lakové výrobky i porcelán označovány jako chinoiserie a náležely k ozdobě kabinetu kuriozit neboli čínských salónek v šlechtických interiérech, které předváděly východní exotiku bez rozdílu země původu. I když čínské a japonské motivy těchto chinoisérií ovlivnily v módní exotické vlně pozdně barokní dekor malířství, užitého umění a architektury, nepřekročily dimenze pouhé předlohy.“* (Hánová, 2010, p. 14)

Během druhé poloviny 19. století se do Evropy začaly dostávat ukázky japonského výtvarného umění a grafiky, které evropské umělce znovu uchvátily svou formou, barevností i motivy. Japonsko se totiž po více než dvousetleté izolaci otevřelo světu, který mohl začít objevovat jeho do té doby tak tajemnou kulturu. Umělecký vliv zde už byl oboustranný. Japonismus se rozmohl velmi rychle. Nadšenými propagátory byli především bratři Goncourtové.

Od poloviny 19. století se znalost japonského umění na západě rozšiřovala a ovlivnila mnoho směrů, především impresionismus a tedy vlastně uměleckou revoluci jako takovou. I do umění ve Spojených státech se japonské umění dostalo v podobě díla Jamese Abbotta Whistlera. Ve Francii se japonismem nechali inspirovat Edgar Degas a Vincent van Gogh, kteří svou barevností, perspektivou a tvary podněcovali i české umělce, kteří vzhlíželi k Paříži jako ke svému vzoru. Secese za svou zdobnost a dekorativnost rovněž vděčí japonskému vkusu. A v neposlední řadě z japonského umění, především z dřevorytů, čerpala i plakátová tvorba českého umělce žijícího ve Francii Alfonse Muchy či Francouze Henriho de Toulouse-Lautreca.

Později začaly vznikat literární práce. První kniha týkající se japonského umění, která u nás vznikla, se jmenovala *Žaponské umění*, napsal ji Arnošt Hofbauer a vyšla v roce 1909. Ke znalosti a zájmu o toto umění, ale přispěly hlavně sbírky. Nejbohatší sbírka byla v Museum of fine arts v Bostonu, která obsahovala asi 400 zástěn a paravánů, 4000 maleb a 10 000 tisků. Materiál shromáždil americký historik umění Ernest Francisco Fenollosa. Žil

dvanáct let v Japonsku, kde pracoval jako Imperial Japanese fine Arts Commissioner. (Hofbauer, 1909)

## 9.1 Japonské umění

Japonské umění formovalo několik faktorů. Předně země a příroda, která japonské umělce obklopovala, byla velmi rozmanitá. Rozloha země, která zasahuje do několika pásem a moře, které je obklopuje, mělo vliv na různou teplotu a počasí. Květena a vegetace tam tedy vždy byla velmi hojná a Japonci si toho velmi vážili.

*"Žaponci ostatně mají svůj způsob názoru na přírodu, zcela rozdílný od užitkového názoru západních národů. Obyvatelé Nipponu neznají delikátnější radosti než projít se krajem vonícím, shlédnout oblaky kvetoucích třešní, pěstovaných pouze pro svůj květ. I nejmenší brouček má u nich svůj smysl života."* (Hofbauer, 1909, nestr.)

Jejich jednoduché příbytky jim ponechávaly dostatek prostoru k uměleckému vyzdobení nejen na stěnách, jak byli zvyklí Evropané, ale i v podobě zástěn a pohyblivých stěn. Malovali výhradně vodovými barvami, v poloze vodorovně na zemi, což jim neumožňovalo, aby se u nich více vyvinula nástěnná či závěsná dekorace. Jejich malby nebyly určené k pozorování s odstupem, ale zblízka, z intimního prostoru, který umožňoval bedlivou vnímavost k detailům a pozorování, ocenění technické dovednosti a půvabu motivu. Ve zručnosti a technické dovednosti Japoncům pomáhala schopnost psaní štětcem a znalost a ovládnutí kaligrafie, tedy jejich písma, které bylo v té době ceněno stejně jako malířství, o tom svědčí i fakt, že dvorský malíř Kosé-no-Kanaoka (9. století) byl ceněn stejně jako mistr písma Ono-no-Tofu (894–966). Písmo Japonce velmi ovlivnilo v jejich výtvarném projevu. V několika knihách můžeme vyhledat dokonce obrysy figur, které připomínají jednotlivé kaligrafické znaky. (Hofbauer, 1909)

Japonci dodnes milují symboliku a překvapení. Nezvyklé rozvržení plochy i barvy, symbolické i ty nejmenší detaily. Symboly dlouhého života, štěstí, souvislosti mezi lidským životem a přírodou. "Jak básníci, tak malíři nalézají souvislost věcí lidských s křehkostí krásy v přírodě." (Hofbauer, 1909, nestr.) Cítí, jak vše v přírodě pomíjí, a touží po věčnosti. Ve všem však dovedou nalézt i veselou stránku věci.



## 9.2 Historie japonského umění

Do Japonska se výtvarné umění dostalo společně s náboženstvím kolem 5. století n. l., přišlo z Číny přes Koreu. V nejstarších vykopávkách se objevují dokonce i motivy řecké, přinesené sem nejspíše výpravami Alexandra Makedonského.

Buddhismus do malířství přinesl mystérium. Zpočátku byly důležité a slavnostní výjevy ozdobovány zlatem a výraznými barvami. Byly zde patrné vlivy indické, čínské i korejské. Později, i vlivem kaligrafie, se barva zjemnila, důležité byly tahy štětcem a vystihnutí toho podstatného v několika málo dovedných tazích. (Hofbauer, 1909)

V Evropě se stal nejznámějším malířem Hokusái (1760–1849). A Evropané si mysleli, že je nejvýznačnějším i v Japonsku, což nebyla pravda, ale obyvatelé Západu té doby posuzovali vše z pohledu etnocentrického. Zásady kulturního relativismu v té době ještě neplatily. Hofbauer (1909) se ve své knize ale zmiňuje o vzrůstající snaze posuzovat japonské umění z pozice Japonců nikoliv Evropanů. Hokusái Západu učaroval svou dekorativností, elegancí formy, byl humorný a svérázný. Milovníci umění v Japonsku mu však vyčítali, že nekladl důraz na vnitřní zpracování viděného a cit.

## 9.3 Japonismus v Českých zemích

V roce 1873 se ve Vídni konala Světová výstava, kde bylo japonské umění představeno v samostatném oddělení. Na tuto výstavu navázaly články na pokračování o Japonsku a jeho kultuře v časopise *Světovzor*. Rovněž spisovatel Jan Neruda se o Japonsko velmi zajímal. Čeští umělci se ale spíše než na metropoli rakousko-uherské monarchie orientovali na Paříž, která už byla japonismem zasažena od Světové výstavy z roku 1867.

Zájem umělců ale i veřejnosti o vzdálené kultury a japonismus podnítili i cestovatelé, jako například Vojta Náprstek (1826–1894), který od roku 1862 budoval muzeum inspirované evropskými průmyslovými výstavami i americkým prostředím. Další cestovatel Josef Kořenský popsal trh s asijským zbožím v Českých zemích v roce 1929 následovně:

*„Byly časy, kdy se objevovaly v Praze práce japonských výtvarníků pouze u Náprstků, v Umělecko-průmyslovém muzeu založeném r. 1885, a v památném závodě Staňkově. Příznivá poloha výkladních skříní poskytovala každému chodci příležitost, aby se pohledem na rozkošné paravany, lakové látky, bronzové bůžky a porculánové přístroje zaradovali*

*a koupili si s prodávaným čajem také nějakou tretku z nejzazšího východu asijského.*“ (Kořenský podle Hánová, 2010, p. 51)

V květnu roku 1863 v půl jedenácté za poplatek 10 korun měl Náprstek přednášku s názvem „Japanská říše“ na Střeleckém ostrově, kde „... představil Japonsko a jeho umění a přednášku doplnil ukázkami užitého umění, obrázků z ‚Žapanu‘, čajů, květin a mincí ze sbírek svých a svého přítele Františka Mráčka z Nenakonic u Olomouce.“ (Hánová, 2010, p. 40)

Vliv japonského umění na české se projevil nejprve v uměleckém řemesle, především při výrobě skla. Například ve sklářské škole v Novém Boru, která byla založena roku 1870 „vznikaly výrobky s dekory podle orientálních vzorů, ba dokonce přesné napodobeniny japonských porcelánových výrobků“. (Hánová, 2010, p. 45) Příklad architektury ovlivněné japonským uměním můžeme nalézt v Karlových Varech v podobě Porcelánového pavilonu. Ani literatura nezůstala zcela vlivu japonismu odolná. Japonskými motivy se u nás nechal inspirovat například spisovatel Julius Zeyer (1841–1901).

V Čechách se japonismus do malířství dostával však jen postupně. „Reakce na vlnu japonismu byly vcelku opožděné vinou společenské situace, kterou podstatně formovalo hnutí národního obrození.“ (Hánová, 2010, p. 64) Výtvarní umělci si zálibu v japonském umění a jeho prvcích přivezli z Paříže. Jedním z prvních českých umělců, kteří byli ovlivněni japonismem, byl Soběslav Hyppolit Pinkas. Ten se nechal inspirovat již zmíněným malířem Hokusaiem a jeho naturalismem. Vliv Japonska se projevil i v grafických pracích Zdenky Braunerové, která v dopise F. X. Šaldovi napsala „...tenkrát jsem byla opilá Goncourty a žaponismem.“ (Brauner podle Hánová, 2010, p. 55)

Dalším umělcem ovlivněným japonským uměním, který v Japonsku i nějaký čas pobýval, byl Emil Orlik. Odtamtud si přivezl Japonské dřevoryty, které předvedl v Uměleckoprůmyslovém museu v Olomouci v roce 1901 a o rok později Japonské umění v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze. I Spolek výtvarných umělců Mánes nezůstával k japonskému umění lhostejný. K. B. Mádl v roce 1907 v článku do *Národních listů* napsal: „Žaponské malířství v uměleckém světě evropském má aspoň dvojí významnost: jednu jako předmět uměleckého hodnocení a vkusové záliby, druhou jako vlivný a revoltující prvek v našem moderním malířství“. (Mádl podle Hánová, 2010, p. 70) Dále Mádl vyzdvihuje přínos japonského umění pro to české.

*„Naučili nás ceniti a tvořiti půvab asymetrie, zdánlivě náhodné nerovnosti, když jsme byli na vrch nasycení všestrannou symetrií. Ukázali nám tajemství, jak uvést v rovnováhu mnoho prostoru a volné plochy s něco málo liniemi a hmoty, když jsme pobíhali v kruhu, kde bylo nejvyšším a jediným zákonem vyhledávati jen rovnováhu hmot mezi sebou, nebo linií mezi sebou.“ (Tamtéž)*

## **10. Vnímání umění z pohledu teorie**

Mnoho teoretiků umění, samotných umělců i pozorovatelů, milovníků a sběratelů umění se zamýšlelo nad smyslem výtvarného umění. K čemu slouží? Proč má člověk už od pravěku potřebu zachycovat viděný svět na zeď jeskyně, plátno či stěnu?

Tuto otázku si kladl i Josef Čapek, když mu v roce 1934 zavolali z Radiožurnálu, aby něco přednesl o umění. První, co ho napadlo, bylo: A co z toho lidé budou mít? Vzpomněl si na ty, pro které je umění něco nadbytečného. Nepřináší jim úspěch, jen namáhá mysl a mozek.

*„Máme teď dost všelijakých jiných starostí, říkají si, a co nám v nich pomůže nějaké umění? Chci-li vidět krásu, však je jí teď z jara kolem dost a dost, něco krásnějšího než je květ jabloně nebo louka, rozkvetlá pod jarním nebem, žádný umělec beztak neudělá.“ (Čapek, 1946, p. 11)*

Čapek si vzpomněl na lidi, kteří když už svůj volný čas něčemu obětují, tak spíše zábavě, která jim pomůže se odreagovat a zapomenout na starosti. Umění je příliš náročné. A přesto je s lidskou společností spjaté téměř odjakživa. Čapek shledával potřebu umělecké tvořivosti v otázce lidí po smyslu života a věcí. „Ta člověková odvěčná potřeba zlidštit si, upravit si na svou podobu, na svůj tělesný i duševní formát všechno to, co mu příroda a svět podávají neobsáhlého, neuchopitelného, nekonečně záhadného.“ (Čapek, 1946, p. 12) Nepovažuje umění za luxus, ale za něco, co je s člověkem pevně spjato i v těch nejkrušnějších podmínkách. Umění je potřebou všech lidí, nejenom umělců a milovníků všeho uměleckého.

Umělcům umění přináší svobodu, která vychází ze schopnosti tvoření, ale také boj o výraz a krásu, které se snaží do svého díla dostat. Ostatním lidem přináší podle Čapka (1946) vnitřní pohnutí a obohacení duše. A všem do jednoho poskytuje umění radost a sílu. Mnohem později než Čapek řekl jeden z našich nejnámějších herců, Jan Werich: „Umění je jako slunce, které se taky nikomu nevtírá. Když zatáhnete záclony a zavřete okenice, tak vám slunce do bytu neleze, jenomže je to vaše chyba, pane, že chcete žít potmě.“

A k čemu tedy člověku umění je? Podle Čapka dává poznání, obohacuje a rozšiřuje život. Roste z něj a vrůstá do něho, je obrazem života, poselstvím krásy. „Ba ne, umění není žádnou příliš těžkou a cizí disciplinou: je to život svrchovaný, život sám.“ (Čapek, 1946, p. 15)

Podobný názor na umění měl i Antonín Matějček, český historik umění. „Umění jest výraz života a jako život vyvíjí se bez přestávky a omylu.“ (Matějček, 1925, p. 57)

Dušan Šindelář vidí rovněž smysl umění v koncentraci na podstatu životní reality. „Je to právě toto jedinečné a neopakovatelné poznání a zhodnocení skutečnosti, které je jedním ze zdrojů estetického prožitku při vnímání uměleckého díla.“ (Šindelář, 1961, p. 18) Ve své knize *Estetické vnímání* shrnul několik teorií, které se podstatou umění a vnímáním uměleckého díla zabývají.

A v čem spočívá podle něj důležitost umění? „V umění je něco dobrého a pro naši společnost krajně užitečného a nutného.“ (Šindelář, 1961, p. 192) Odkazuje se na staré filosofy, kteří poukazovali na důležitost a nepostradatelnost umění při dosahování rovnováhy uvnitř organismu společnosti. Šindelář (1961) říká, že by umění mělo být „účinným nástrojem pro přetvoření člověka, pro přerod jeho smyslů a celého myšlenkově citového systému“ (p. 193). Podle něj může umění vytvářet nové vztahy jak mezi člověkem a skutečností, tak mezi lidmi navzájem a dát jim zážitky a pocity štěstí.

Francouzský filosof Maurice Merleau-Ponty se v rozhlasových přednáškách roku 1948 zaměřil na otázku podstaty vnímání umění. Podle něj nejen každá zkušenost přirozeného světa, ale i uměleckého díla, je vnímáním.

*„A proto noříme-li se do světa vnímání, náš obzor se tím nikterak nezužuje a zdaleka nejsme odkázáni jen na pozorování kamínku či vody, naopak nacházíme v něm cestu k vnímání uměleckých děl, výtvorů slova a kultury v jejich autonomii a původním bohatství.“* (Merleau-Ponty, 2008, p. 67)

Cíl malířství nespatořoval v dokonalé iluzi skutečnosti, upozorňoval na to, že bychom pak význam umění mohli nalézt ve věcech, které stojí mimo obraz, v těch, které malba zobrazuje, v námětu uměleckého díla. Ale tak tomu podle něj není a i malířství a malíři, kteří za něco stojí, se proti takovému pojetí podle něj vymezují a bojují proti tomu. (Merleau-Ponty, 2008)

Navázal zde na slova Cézanna, který tvrdil, že malíř uchopuje zlomek přírody „a absolutním způsobem jej proměňuje v malbu“ (Gasquet, 1991, p. 71) Malíř Georges Braque do svého

zápisníku ještě výstižněji uvedl, že cílem malířství není „rekonstruovat nějakou nahodilou skutečnost“, ale „vytvořit skutečnost obrazovou“. (Braque, 1948, p. 22) Merleau-Ponty zase poukázal na to, že takto pojímané malířství „není nápodobou světa, ale světem pro sebe.“ (Merleau-Ponty, 2008, p. 60)

*„Když tedy absolvuji školu vnímání, dokážu porozumět uměleckému dílu, neboť i ono je tělesným celkem, jehož význam není tak říkajíc libovolný, ale závislý, vázaný na všechny znaky a detaily, v nichž se mi jeví. Z toho vyplývá, že umělecké dílo jakožto věc vnímanou lze pouze vidět či chápat a žádná definice či analýza, i kdyby se zpětně ukázala jako cenná a tuto zkušenost by přehledně shrnovala, nemůže nahradit moji přímou perceptivní zkušenost tohoto díla.“* (Merleau-Ponty, 2008, p. 59)

Všechna pravidla ve světě umění, ale stejně slouží jen k explicitnímu vyjádření vztahů, které již existují, které se již objevily v jiných uměleckých dílech a slouží k inspiraci a k dalším pokusům o nalezení nových tvarů.

„Co jsme se vlastně dozvěděli při zkoumání světa vnímání?“ Ptá se Merleau-Ponty. A hned si odpovídá. „Dozvěděli jsme se, že v něm nelze oddělit věci od jejich způsobu jevení.“ (Merleau-Ponty, 2008, p. 58)

## Závěr

Celá Evropa během 19. a na přelomu 19. a 20. století procházela mnoha změnami. Průmyslová, zemědělská i demografická revoluce stála u přerodu tradiční společnosti ve společnost moderní. Ani České země se tomuto pohybu nevyhnuly. Národní obrození se snažilo o pozvednutí sebeuvědomění a sebevědomí Čechů. Upozornilo na jejich historii, vyzdvihlo umění s nimi spojené.

České země posilněné národním vědomím se tedy na přelomu 19. a 20. století mohly začít ohlížet a učit se i od jiných národů a jejich kultury. V umění se Češi odvrátili od blízkých uměleckých center, jakými byli Vídeň či Drážďany, a soustředili svůj zájem především na Francii a Paříž. Tak se i do střední Evropy dostala umělecká revoluce a směry s ní spojené.

Nové tendence se však nesetkaly s pochopením. Na Akademii vládl duch historismu, rigidní držení se starých pravidel. Umělci, kteří se odklonili, často dosáhli uznání až po delší době. Historici umění, kritici ani novináři si s novými směry nevěděli rady. Ze strachu před novotami je tedy raději odsoudili.

Umělec, který svým dílem dokázal nadchnout jak příznivce starých uměleckých pravidel, tak propagátory moderního umění, byl Max Švabinský. Jeho život byl lemován úspěchy. Kritika ho chválila, začínající umělci se od něj učili. Byl považován za národního umělce a jako takový byl vysoce ceněn. Proč? Díky tomu, že byl především figuralistou a to bylo ve své době velmi uznáváno. Zároveň však dovednému zpracování dokázal vdechnout něco svébytného, něco nového.

Jinak na tom byl náš další umělec, který odešel své štěstí hledat do kolébky tehdejšího uměleckého světa, do Paříže. Alfons Mucha přes svůj věhlas, který si ve Francii skrze svou plakátovou tvorbu vydobyl, v Českých zemích příliš mnoho uznání ve své době nezískal. Byl považován za cizince, za příliš odtrženého od české kultury, života a společnosti. A i když se snažil svou *Slovanskou epopejí* ukázat, že zůstal vlastencem, přišel pozdě, v době, kdy už národní obrození ztratilo dávno svou sílu a i České země se naplno otevřely zahraničnímu vlivu a modernímu umění.

Francie se stala ve druhé polovině 19. století uměleckým centrem, které dlouhou dobu diktovalo směr, jímž se celý umělecký svět inspiroval. Také to zde ale nebylo tak jednoduché. Umělecká revoluce a nástup impresionismu a navazujících směrů se ze strany veřejnosti ani

kritiky nesetkaly s pochopením a přijetím. Trvalo dlouhou dobu, než se oficiální výstavní síně otevřely modernímu umění a než poroty Salonů a Akademií přestaly bazírovat na historismu a kopírování starých mistrů.

Ve Spojených státech umělecká tradice nebyla příliš vyvinutá a nově zbohatlá třída měšťanů, která zde, stejně jako v Evropě, vznikla v důsledku průmyslové revoluce a chtěla svůj nově nabitý sociální status potvrdit patřičnou zálibou v umění, jak to viděla u šlechty, nezbývalo než se obrátit na Evropu. Trvalo zde ale mnohem delší dobu, než ve Francii, která především byla cílem nákupů amerických sběratelů umění, kdy Spojené státy pochopily, že i ve své zemi mají rovněž umělce, kteří za něco stojí, a že moderní umění je daleko blíže současnému životu než akademická malba. K tomuto uvědomění přispěly výstavy *The Eight* a *Armory Show*. A Amerika tak začala mít našlápnuto k tomu, aby se stala novým uměleckým centrem.

Japonsko se po dlouholeté izolaci otevřelo v 19. století světu a japonismus, tedy ovlivnění japonským uměním, se začal velmi rychle šířit. Evropa se nadšeně učila, jak vnímají svět a přírodu kolem nás Japonci a nechala se tím inspirovat. Nejen ve Francii v dílech secesních umělců či plakátové tvorby, ale i u nás můžeme zaznamenat vliv japonského umění, co svědčí o tom, že se i České země na přelomu 19. a 20. století otevřely světu a umění přestaly vnímat jen vlastenecky.

## Seznam použité literatury

- Adlerová, A., Nešlehová, M., Platovská, M., Lahoda, V., Švácha, R., Bydžovská, L., & Vlček, T. (1998). *Dějiny českého výtvarného umění 1899 - 1938: IV/1, 1890 – 1938*. Praha: Academia.
- Bartlová, M. (2009). *Naše, národní umění: Studie z dějin dějepisu umění*. Brno: Barrister&Principal.
- Bauer, A. (1996). *Lexikon výtvarného umění*. Olomouc: FIN.
- Bernardová, E. (2000). *Moderní umění: 1905–1945*. Praha, Litomyšl: Paseka.
- Brabcová, J. (1996). *Alfons Mucha*. Praha: Svoboda.
- Braque, G. (1948). *Georges Braque Notebook, 1917–1947*. New York: Curt Valentin.
- Clement, R. (1994). *Les fauves: a sourcebook*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Čapek, J. (1946). *Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění: výběr z článků z let 1912–1937*. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy: 1913, Volné směry, 1933 Život XII,
- Čapek, K. (1984). *O umění a kultuře I*. Praha: Československý spisovatel.
- Delacroix, E. (1956). *Deník*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- F. X. Harlas, Osvěta XXXVII, 1907, p. 562–563
- Gasquet, J. (1991). *Joachim Gasquet's Cezanne: A Memoir With Conversations*. New York: Thames & Hudson.
- Hánová, M. (2010). *Japonismus ve výtvarném umění v Čechách*. Praha: Národní galerie.
- Harries, K. (2010). *Smysl moderního umění: filozofická interpretace*. Brno: Host.
- Hlaváček, L. (1984). *Řeč tvarů: Umění vnímat umění*. Praha: Horizont.
- Hofbauer, A. (1909). *Žaponské umění*. Praha: Mánes.



- Hora, P. (2009). *Toulky českou minulostí 12: Malý panteon velkých Čechů z přelomu 19. a 20. století*. Praha: Via Facti.
- Lamač, M. (1988). *Osmá a Skupina výtvarných umělců: 1907–1917*. Praha: Odeon.
- Lamač, M. (1989). *Myšlenky moderních malířů: Od Cézanna po Dalího*. Praha: Odeon.
- Laudát, F. (2005). *Průvodce Obecním domem*. Praha: Obecní dům.
- Mac Lanathan, R. (1973). *Art in America: A Brief History*. London: Thames and Hudson.
- Mádl, K. B. (1907). Kakemona. *Národní listy: Výtvarné umění* (34).
- Mařatka, J., & Wittlich, P. (2003). *Vzpomínky a záznamy*. Praha: Karolinum.
- Matějček, A. (1925). *Umění 19. století*. Praha: Topič.
- Matějček, A. (1947). *Max Švabinský*. Praha: Vydav. ministerstva informací.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *Svět vnímání*. Praha: Oikoymenh.
- Moderní revue: 1894–1925*. (1995). Praha: Torst.
- Mucha, J. (1982). *Alfons Mucha*. Praha: Mladá fronta.
- Neumann, S. K. (1958). *O umění*. Praha: Československý spisovatel.
- Orlíková, J. (2001). *Max Švabinský: ráj a mýtus*. Praha: Gallery.
- Páleníček, L. (1984). *Max Švabinský: Život a dílo na přelomu epoch*. Praha: Melantrich.
- Prameny české moderní kultury 2: Materiály z mezioborového symposia Plzeň 17.-19. března 1988*. (1988). Praha: Národní galerie v Praze.
- Šalda, F. X. (1950). *Boje o zítřek: meditace a rapsodie*. Brno: Melantrich.
- Šalda, F. X. (1968). *F. X. Šalda: 1867–1937–1967*. Praha: Academia.
- Šindelář, D. (1961). *Estetické vnímání*. Praha: Nakl. čs. výt. um.
- Škranc, P. (1987). *Max Švabinský*. Kroměříž: Muzeum Kroměřížska.

Trojan, R., & Mráz, B. (1990). *Malý slovník výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

Třeštík, M. (2011). *Umění vnímat umění: guerilla writing about art*. Praha: Gasset.

Tuffelli, N. (2001). *Umění 19. století: 1848–1905*. Praha: Paseka.

Vávra, J. (2001). *Od impresionismu k postmoderně: dějiny vizuálního umění*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc.

Wittlichová, J. (1982). *Max Švabinský*. Praha: Národní galerie.