

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Anežka Kučerová

**Kult umělce na přelomu století – A. Rodin a M. Aleš podle M. Švabinského**

The Cult of an Artist at the Turn of the Century - A. Rodin and M. Aleš by M. Švabinský

Praha 2015

prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

## **Poděkování**

Mé díky patří v první řadě vedoucímu mé práce Prof. PhDr. Romanu Prahlovi, CSc., který mě nejen inspiroval při volbě tématu, ale také mi poskytl cenné rady a informace. Rovněž si cením vstřícnosti pracovníků institucí, s nimiž jsem během svého bádání spolupracovala. Za všechny bych chtěla zmínit Mgr. Tomáše Hylmara z archivu Národní galerie v Praze, Mgr. Stanislavu Brejchovou ze Studijního depozitáře mobilních fondů kláštera v Plasích, Mgr. Barboru Vláškovou z oddělení uměleckých sbírek Památníku národního písemnictví v Praze a Mgr. Jana Bílka z literárního archivu Památníku národního písemnictví v Praze. V neposlední řadě bych chtěla poděkovat mým rodičům za trpělivost a podporu během psaní této práce.

## **Prohlášení**

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 5. 5. 2015

.....

Anežka Kučerová

## **Anotace**

Tato práce se zabývá formami prezentace a sebe prezentace dvou významných umělců přelomu 19. a 20. století – českého malíře Mikoláše Alše a francouzského sochaře Auguste Rodina. Lze hovořit o kultu umělce vzniklém kolem obou osobností, tedy o způsobu vnímání umělce jako výjimečného génia. Takovéto chápání umělce a jeho tvorby bylo v období 19. Století poměrně rozšířené. Mikoláš Aleš (1852-1913) si vypracoval osobitý výtvarný projev založený na odkazu tvorby českého romantismu, na českém lidovém umění a zčásti předjímající nastupující secesní ornamentiku. Auguste Rodin (1840-1917) byl jedním z nejvýznamnějších francouzských sochařů konce 19. a počátku 20. století a jedním z pomyslných zakladatelů moderního sochařství. Řada Rodinových soch byla doprovázena společenskými skandály a vyvolala pobouřené reakce veřejnosti, jimiž vešel do povědomí českých umělců té doby.

Ve sledovaném období kolem roku 1900 byli oba umělci vysoce oceňováni mladými umělci ze Spolku výtvarných umělců Mánes. Spolek byl založen roku 1887, od roku 1897 vydával svůj měsíčník *Volné směry*. Prvním předsedou S. V. U. Mánes se stal Mikoláš Aleš. Členy spolku sdružoval především zájem o moderní tendence ve výtvarném umění domácím i evropském. Je překvapivé, že tak odlišní umělci jako M. Aleš a A. Rodin vzbudili velký zájem svých mladších kolegů z S. V. U. Mánes. Jedním z nich byl Max Švabinský (1873-1962), který ve své malířské a grafické tvorbě položil základy českého moderního umění. Vedle figurálních obrazů se secesním a symbolickým zaměřením se proslavil svou portrétní tvorbou významných českých osobností.

Cílem této práce je porovnat kultu obou osobností – M. Alše a A. Rodina, zároveň tak porovnat situaci v českém a francouzském kulturním prostředí. Přes značnou pozornost věnovanou oběma umělcům nebylo na ně dosud tímto způsobem nahlíženo a nebyli vzájemně porovnání v uvedených souvislostech.

## **Klíčová slova**

kult umělce, Auguste Rodin, Mikoláš Aleš, Max Švabinský, Rodinova inspirace, portréty, autoportréty, karikatura, Spolek výtvarných umělců Mánes

## **Abstract**

This work focuses on forms of presentation and self-presentation of two important artists living at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries – a Czech painter Mikuláš Aleš and a French sculptor Auguste Rodin. It can be described as the so called cult of both artists, which means a perception of artist as an outstanding genius. This type of thinking about artists and their work was widely spread in the 19<sup>th</sup> century. Mikoláš Aleš (1852-1913) is known for his individual artistic style which was based on the Czech romanticism and folk art, his style also partly anticipates Czech Art Nouveau. Auguste Rodin (1840-1917) was one of the most important French sculptors working at the 19<sup>th</sup> century and at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. He is considered to be a founder of modern sculpture. Many of his statues caused scandals which made him famous and well-known also among the Czech artists.

Both artists were highly appreciated by young members of the Manes Association of Fine Artists. This Association was established in 1887, since 1897 the *Volné směry* journal were published. Mikoláš Aleš became the first elected president of this Association. Members of this Association were highly interested in modern trends in Czech and European art. It may be surprising that young members of the Manes Association were interested in such different types of artists as M. Aleš and A. Rodin. Max Švabinský (1873-1962) was one of the members of the Manes Association of Fine Artists, his drawings and paintings initiated the beginnings of Czech modern art. He is well-known for his figural symbolic works and he became famous for his portraits of outstanding Czech personalities.

The aim of this work is a comparison of the “cults” of M. Aleš and A. Rodin and the situation of Czech and French cultures. In spite of the huge attention which was paid to both artists, the topic of their “cults” has not been discussed and they have not been compared from this view point.

## **Key words**

the Cult of Artist, Auguste Rodin, Mikoláš Aleš, Max Švabinský, Rodin’s Inspiration, Portraits, Self-portraits, Caricature, the Manes Association of Fine Arts

## Obsah

1 Úvod.....	8
2 Mikoláš Aleš – sebereflexe.....	11
2.1 Mládí.....	11
2.2 Autokarikatury.....	15
2.3 Programové stylizace? .....	16
2.4 Stáří.....	21
2.5 Další možnosti sebestylizace.....	21
3 Mikoláš Aleš – reflexe.....	24
3.1 Mládí.....	24
3.2 Stáří.....	25
3.3 Mikoláš Aleš a Max Švabinský.....	27
3.4 Karikatury.....	35
4 Mikoláš Aleš spolkový a společenský.....	38
4.1 Mikoláš Aleš a S. V. U. Mánes v letech 1896-1898.....	39
4.2 Mikoláš Aleš a události roku 1902.....	41
4.3 Mikoláš Aleš a události roku 1912.....	44
4.4 Odkaz Mikoláše Aleše generaci devadesátých let.....	47
5 Auguste Rodin – reflexe.....	50
5.1 Auguste Rodin v textech svých současníků.....	50
5.2 Auguste Rodin v obrazech, kresbách a sochách svých současníků.....	52
5.3 Karikatury.....	55
5.4 Fotografické portréty.....	57
6 Auguste Rodin – sebereflexe.....	60
7 Auguste Rodin – reflexe v českém prostředí.....	63
7.1 Umělecká díla spojená s Rodinovou výstavou v Praze 1902.....	66
7.1.1 Auguste Rodin a Viktor Stretti.....	69
7.1.2 Auguste Rodin a Max Švabinský.....	71
7.1.3 Auguste Rodin a Michelangelo.....	76
7.1.4 Auguste Rodin a Mojžíš.....	80
8 Auguste Rodin versus Mikoláš Aleš.....	82
9 Max Švabinský a Francie.....	86
10 Závěr.....	91
11 Seznam použité literatury.....	93

12 Seznam použitých pramenů.....	97
13 Seznam vyobrazení.....	98
14 Vyobrazení.....	103

## 1 Úvod

Na přelomu 19. a 20. století paralelně vedle sebe pěstovali titíž mladí umělci ze Spolku výtvarných umělců Mánes kultury dvou, na první pohled dosti odlišných, umělců – Augusta Rodina a Mikoláše Alše. Cílem této práce je porovnat tyto kultury; způsob, jakými byli oba umělci vnímáni svým okolím a jakým způsobem se sami snažili představit svou tvorbu a osobnost ostatním. Lze si položit otázku, zda byly kultury A. Rodina a M. Alše založeny spíše na odlišných hodnotách, či zda je v nich možné vyzorovat shodné motivy – v tom případě práce zdůrazní právě tyto společné znaky. Oba malíři vytvořili několik svých autoportrétů, skrze něž měli možnost svou osobu určitým způsobem stylizovat. Podobnou úlohu mohly sehrát i fotografické snímky, jichž bylo pořízeno jak v případě A. Rodina, tak v případě M. Alše poměrně velké množství.

Práce nevychází jen ze současné umělecko-historické literatury. Velký důraz byl kladen také na texty, které vznikly během života obou umělců a jejichž autoři byli s umělci leckdy ve velmi blízkém kontaktu (přátelé, příbuzní, umělečtí kolegové). Jedná se o výtvarné kritiky, novinové a časopisové články, monografie, dochovanou korespondenci některých umělců či o literaturu memoárového charakteru (pochopitelně s plným vědomím nutného kritického zhodnocení takového druhu literatury). Při analýze sledovaných textů bude kladen důraz především na zmínky o povahových a fyziognomických rysech sledovaných umělců.

Vedle písemných pramenů budou obdobným způsobem zkoumány i obrazové prameny – sochařské a malířské portréty, autoportréty, karikatury, autokarikatury a fotografické snímky publikované například v dobových periodikách, současné odborné literatuře, pocházející z pozůstalosti některých umělců, či umístěné v některé současné sbírkotvorné instituci. V oboru grafické podobizny sehrál důležitou roli Max Švabinský, neboť vytvořil podobiznu jak A. Rodina, tak M. Alše. Lze říci, že portréty obou umělců z ruky M. Švabinského zastupují ve Švabinského tvorbě jisté specifické místo. Z toho důvodu se práce na příslušných místech zmíní o obecnější rovině Švabinského portrétní činnosti, o vztahu M. Švabinského a M. Alše a o Švabinského kontaktu s pařížským kulturním prostředím. Max Švabinský nebyl jen vynikajícím portrétistou, nýbrž měl zkušenosti i s tvorbou řady svých autoportrétů.



Čeští umělci se během svých francouzských studií ocitli v nepopíratelně inspirujícím prostředí, k jehož přitažlivosti přispěly i světové výstavy.<sup>1</sup> Během druhé poloviny 19. století se jich v Paříži konalo celkem pět. Zřejmě největší dopad z nich na české umění měla světová výstava roku 1900. Auguste Rodin zde vystavoval svá díla v samostatném pavilonu na Place d'Alma. Výstava sochařů zajistila mezinárodní úspěch a uznání. České kulturní prostředí bylo následně s Rodinovým dílem seznamováno především prostřednictvím *Volných směrů*, časopisu Spolku výtvarných umělců Mánes (dále jen S. V. U. Mánes), jehož dva čelní představitelé – Miloš Jiránek a Arnošt Hofbauer – se osobně Rodinovy pařížské výstavy zúčastnili. Následně se mezi českými umělci a výtvarnými kritiky rozvinul až jakýsi kult Augusta Rodina, jeho vyvrcholením byla souborná výstava Rodinových děl uspořádaná v Praze roku 1902.

Ve stejné době tatáž generace mladých umělců seskupených do S. V. U. Mánes ovšem hluboce obdivovala i dalšího žijícího a o mnoho let staršího umělce, jehož tvorba má dosti odlišný charakter od Rodinovy tvorby, a to Mikoláše Alše. I jeho kariéra byla do určité míry spjata s konkrétním výstavním počinem – Národopisnou výstavou z roku 1895.<sup>2</sup> Také tomuto českému malíři byly vyjadřovány mnohé pocty ze strany jeho mladších kolegů a v letech 1887 až 1896 to byl právě Mikoláš Aleš, kdo jako první zastával funkci předsedy S. V. U. Mánes. Jeho nástupcem se poté stal Stanislav Sucharda, obdivovatel Augusta Rodina, spolupořadatel jeho pražské výstavy a autor jednoho z textů v katalogu výstavy, kde se odvážně zastal Rodinovy, ve své době velmi diskutované, sochy Balzaca.<sup>3</sup> Ve stejném roce, kdy se v Praze pod záštitou S.V.U. Mánes konala Rodinova výstava a současně i jeho osobní návštěva, tentýž spolek jen o pár měsíců později uspořádal oslavu Alšových padesátých narozenin... Je až překvapující, když si tyto dvě události dáme do vzájemných souvislostí: mladá generace českých umělců hlásící se k modernímu umění je jakoby rozkročena mezi dílem jednoho umělce, jehož život a současná tvorba je úplným zosobněním českého národa, tradic a folkloru, a mezi dílem druhého, jenž byl všeobecně chápán jako tvůrce zcela moderního evropského umění, v českém prostředí navíc okořeněném esencí francouzského kulturního života. Na přelomu 19. a 20. století tedy vedle sebe paralelně pěstovali titíž umělci

<sup>1</sup> Cestami českých umělců do Francie, jejich působím zde a jinými podobami česko-francouzských uměleckých kontaktů se zabývá Marie Mžýková v katalogu výstavy *Křídla Slávy: Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, vydaném v Praze roku 2000.

<sup>2</sup> Mikoláš ALEŠ: *Špalíček národních písní a říkadel*, Praha 1939, 19. Emanuel Svoboda se zde v úvodním slovu zmiňuje, že se veřejnost na výstavě mohla seznámit s Alšovými sgrafity a že vyšla drobná brožura *Alešovy ilustrace národních písní*, přičemž obojí se setkalo s velkým zájmem.

<sup>3</sup> Stanislav SUCHARDA: *Sochař Rodin*, in: RODIN Auguste: *Katalog výstavy děl sochaře Aug. Rodina v Praze 1902*, 10. 5. – 15. 7. 1902, Praha 1902, nepag.

„kulty“ dvou, na první pohled dosti odlišných, umělců. Na následujících řádcích se pokusím porovnat tyto kulty, způsob, jakými byli oba umělci reflektováni svým okolím a jakým způsobem se sami snažili představit svou tvorbu a osobnost ostatním.

## 2 Mikoláš Aleš - sebereflexe

Roku 1902 bylo Mikoláši Alšovi (1852-1913) padesát let. Uplynulo šest let od doby, kdy jej v předsednictví S. V. U. Mánes vystřídal o čtrnáct let mladší Stanislav Sucharda (1866-1916). Stejných šest let uplynulo i od Alšovy první souborné výstavy pořádané spolkem v Topičově salonu, výstava byla jedním z prvních větších výstavních projektů S. V. U. Mánes a setkala se s kladným přijetím u veřejnosti.<sup>4</sup> A konečně byl v roce 1896 vydán trojdílný výbor z Alšova díla, opět v režii S. V. U. Mánes, tím byla zahájena dlouhá řada monografií tohoto českého malíře. Všeobecnému uznání Alšovy tvorby ale předcházelo dlouhé období relativních neúspěchů a existenční nejistoty.<sup>5</sup> Během svého života M. Aleš vytvořil několik maleb a kreseb, do nichž se, jak lze s odstupem času vytušit, určitým způsobem sám promítl. Často ovšem nejde o autoportréty v pravém slova smyslu, malíře v obrazech nalézáme spíše tím, že jsou nám do určité míry známy jeho životní osudy a (snad i) názory na vlastní tvorbu.

Mikoláš Aleš se narodil 18. 11. 1852 v jihočeských Miroticích jako nejmladší ze tří synů. Již od raného dětství kreslil, což neopomine zdůraznit snad žádná Alšova monografie a sám malíř na to rád upozorňoval, jak dosvědčuje jeho výrok: „*Pokud paměť sahá, kreslil jsem od jakživa a ne-li to, od čtyř let jistě...*“<sup>6</sup> Pro následující hodnocení a interpretaci jeho tvorby ostatními malíři, uměleckými kritiky a historiky umění bude mít tato skutečnost zásadní význam.

### 2.1 Mládí

Během středoškolských let prožitých v Písku se M. Aleš učil přibližně jeden rok u malíře Františka Mildeho, o něco později u malíře Václava Šebeleho.<sup>7</sup> Roku 1890 zavzpomínal na svá písecká studia kresbou *Studentské vzpomínky*.<sup>8</sup> Zahrnuje devět drobných výjevů mapující život studenta od odchodu z rodného domu, přes studium na píseckém gymnáziu, sbor zdejších učitelů, až po první studentské lásky a ukončení studií.<sup>9</sup> Se studiem v Písku se dále pojí i dvě Alšovy kresby z roku 1906 nadepsané *Student v Písku 1860*. První z nich zachycuje zezadu postavu studenta kráčejícího směrem od nás, druhá studenta zpředu se sekyrkou

<sup>4</sup> Karel MAŠEK: Tři léta s „Mánesem“. K dějinnému vývoji výtvarného umění, Praha 1922, 34.

<sup>5</sup> Maryna ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ: U nás doma, Praha 1970, 53. Sama dcera říká, že se otci po finanční stránce začalo opravdu dařit v roce 1895.

<sup>6</sup> Mikoláš ALEŠ (et al.): M. Aleš mládeži, Praha 1957. V doslovu od Emanuela Svobody je citován uvedený Alšův výrok, ovšem bez bližšího uvedení zdroje, či jeho časového zařazení.

<sup>7</sup> Ibidem 345.

<sup>8</sup> Kresba byla reprodukována ve *Světozoru* v roce 1892.

<sup>9</sup> Blanka ZEMANOVÁ: 230 let píseckého gymnázia. A jeho neznámější ředitelé, vyučující a studenti, Písek 2008, 21. Mikoláš Aleš studoval nejprve na píseckém gymnáziu v letech 1865-1867, poté přestoupil pro špatné studijní výsledky na tamní reálku, kde studoval s nevelkým úspěchem v letech 1867-1869.

v ruce. Obě mají na sobě čamaru, plášť a klobouk.<sup>10</sup> Vedle těchto kreseb vytvořil M. Aleš také návrh na nástěnnou malbu pro hotel Dvořáček v Písku z roku 1899. Mezi devíti výjevy z historie města je jedna věnována opět místnímu studentstvu z dob jeho mládí, a to malba *Píseční studenti pozdravují Zvíkov*. V dopise, jenž M. Aleš poslal provádějícímu malíři Josefu Bosáčkovi, kladl velký důraz na to, aby se jednalo o studenty z roku 1861 oblečené do čamar.<sup>11</sup> Je sice pravda, že M. Aleš začal studovat v Písku až o čtyři roky později, nicméně to neodporuje myšlence, že malíř promítl svou osobu do výše zmiňovaných kreseb a nástěnné malby. Sám Mikoláš Aleš dostal zřejmě svou první čamaru právě během studií v Písku od svého strýce Tomáše Fanfuli, který je ušil všem svým třem synovcům.<sup>12</sup>

V říjnu 1869 nastoupil na pražskou Akademii, kde studoval u profesorů J. Trenkwalda a J. Sweertse. Z této doby pochází i kresba s dvěma přicházejícími poutníky do Prahy, symbolizované zde architekturou Hradčan [1]. Poutník s holí v ruce je pravděpodobně sám M. Aleš, druhým poutníkem jeho soused a přítel z Mirotic pan Böhm. Společně prý přišli z Mirotic pěšky, protože neměli na dráhu.<sup>13</sup> Alšovi bylo v době příchodu do Prahy 17 let a jeho rodina tou dobou prožívala tři velké rány – po předčasné smrti jeho dvou bratrů mu zemřela jen několik dní před jeho nástupem na pražskou Akademii maminka. Zřejmě lze tuto kresbu, zmíněnou Hanou Volavkovou v její monografii o Alšovi z roku 1982,<sup>14</sup> ztotožnit s kresbou, o níž píše Alšův zeť Emanuel Svoboda v knížce *Rozmarné čtení o Mikoláši Alšovi*.<sup>15</sup> Kresba zmíněná v *Rozmarném čtení* byla nakreslena na vysvědčení ze třetí třídy písecké reálky z 1. června 1869. Na pentlích zdobících nakreslenou paletu je napsáno „*Kumšt a chlast je naše slast*“. Humor a hravost evokované tímto nápisem se zde spojuje s pokorou, s níž oba „poutníci“ přichází do hlavního města.<sup>16</sup> Velmi podobný námět zopakoval Aleš na drobném oleji malovaném na dřevě z roku 1878, tedy z doby, kdy uplynuly dva roky od jeho odchodu z Akademie a pobýval v Suchdole u statkáře a mecenáše umění Alexandra Brandejse. Malba, provedená velmi expresivním a uvolněným rukopisem s viditelnými tahy i vrypy malířským náčiním, představuje v popředí poutníka, přicházejícího do Prahy, který na chvíli spočinul a pozoruje panorama Hradčan [2]. Zpoza architektury vychází záře směřující

<sup>10</sup> První kresba byla reprodukována v *Květech* v roce 1906, či v knize E. Svobody *Přátelství Mikoláše Alše se Svatoplukem Čechem*. Obě kresby jsou společně zobrazeny ve sborníku *Stopadesát let píseckého gymnázia 1778-1928*.

<sup>11</sup> Bohuslav HOFFMANN: *Český umělec Mikoláš Aleš*, Blatná 2013, 14.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Emanuel SVOBODA: *Historie Alšova humoru a satiry*, in: Mikoláš ALEŠ/ Maryna ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (ed.): *Humor a satira*, Praha 1951, 279. Námětem kresby se o několik desítek let nechal inspirovat Jaroslav Seifert při tvorbě sbírky *Šel malíř chudě do světa: verše k obrázkům Mikoláše Alše*, poprvé vydané roku 1949.

<sup>14</sup> Hana VOLAVKOVÁ: *Mikoláš Aleš*, Praha 1982, 10.

<sup>15</sup> Emanuel SVOBODA: *Rozmarné čtení o Mikoláši Alšovi*, Hranice na Moravě 1927, 42.

<sup>16</sup> Výsek z kresby byl patrně reprodukován v knize *Humor a satira* editované Marynou Alšovou-Svobodovou na straně 279. Odpovídal by tomu rukopis reprodukováné kresby typický pro mladého M. Alše.

vysoko do nebe. V horních partiích malby je pod znakem českého lva nápis „*Zasviť mi ty slunko zlaté na poslední z vlasti krok!*“ inspirovaný jednou vlasteneckou písní.<sup>17</sup> Vlastně se tedy nejedná o příchod, ale o odchod a o poslední ohlédnutí za symbolem Prahy a potažmo i celé vlasti. Možné pocity v zobrazovaném člověku tak korespondují s nervním rukopisem obrazu. Celý levý dolní roh zaujímá malířova signatura. Pokud jsme označili postavu poutníka na předešlé kresbě z roku 1869 jako mladého Alše, nastávajícího studenta pražské Akademie plného nového očekávání a naděje, pak není důvod, neoznačit poutníka z malby z roku 1878 rovněž za M. Alše – tentokrát odcházejícího s hořkými zkušenostmi s akademickou výukou. Malíři ale nevidíme do tváře, stojící postava je zobrazena zboku a její hlava je odvrácena od nás. Za určité autoportrétní rysy tak lze označit jen bujný, rozevlátý účes a svrchní oděv, připomínající čamaru. Účes lze porovnat s fotografií M. Alše z roku 1877. Co se týče čamary, M. Aleš v ní jistě viděl významný symbol vlastenectví a jako takovou si ji oblékal i ve stáří například na oslavě svých padesátých narozenin, nebo při pózování na fotografii datovanou mezi roky 1894-5.<sup>18</sup>

Propriety jako klobouk, hůl a plášť jsou typickým „vybavením“ poutníka a setkáme se s nimi ještě na několika Alšových malbách či kresbách. Mezi ně patří následujícího roku vzniklý *Májový triptych* (1879) tvořený třemi drobnými olejomalbami *Poezie*, *Malířství* a *Hudba*. Svými názvy malby plně korespondují s citáty z Máchova *Máje* napsanými na zadních stranách lepenkových prkének. Mikoláš Aleš poslal cyklus spolu s dopisem své snoubence Marině před jejich blížící se svatbou.<sup>19</sup> Díky zmíněnému dopisu je jisté, že je Marina zobrazena na prvním oleji. Je na něm dívka v bílých šatech s knížkou v ruce hledící na zříceninu hradu Okoř, zezadu je nápis „*kvetoucí strom lhal lásky žel*“, tedy šestý verš ze samého začátku básnické skladby. Ani zde nemůžeme porovnat fyziognomické rysy zobrazené postavy s jejími fotografickými portréty, protože je k nám otočena zády. Na pravé části triptychu představující hudbu je zobrazen poutník s hudebním nástrojem připomínajícím kytaru krácející bos s poutnickou holí směrem od diváka. K tomuto výjevu vybral M. Aleš verš „*vidíš-li poutníka an dlouhou lučinou pospíchá k cíli*“. Prostřední obraz triptychu nese název *Malířství*, jak sám M. Aleš ve zmíněném dopise píše, autor zde zobrazil sám sebe [3]. Malba znázorňuje sedící mužskou postavu opírající se o hůl. Rozevlátý účes, svrchní černý kabátec (snad čamara), plášť a klobouk jsou opakujícími se motivy z předešlých dvou obrázků s poutnickou tematikou. Klobouk v tomto případě leží na zemi a spolu s paletou,

<sup>17</sup> Národní galerie v Praze, Sběrka umění 19. století, inv. č. O 4977

<sup>18</sup> Emanuel SVOBODA: Alšovo přátelství se Svatoplukem Čechem, Praha 1946, 92. Emanuel Svoboda zmiňuje, že Mikoláš Aleš byl v čamaře i pochován.

<sup>19</sup> Emanuel SVOBODA: Jak Mikoláš Aleš žil a tvořil, Praha 1920, 54. Svatba se konala 30. 4. 1879.

deskami na papíry a kvetoucím bodlákem vytváří výmluvné zátiší. Není nutné zdůrazňovat, že postava poutníka je uzavřená do sebe a opět ji nevidíme do tváře.<sup>20</sup> V jinak pusté krajině se za poutníkovými zády tyčí Boží muka, zřejmě ne náhodou, neboť Boží muka mohou být paralelou strastiplné cesty umělce za uměním. K tomuto výjevu vybral Aleš slova „*Daleká cesta má, marné volání*“, což byl jeho nejoblíbenější citát z Máje.<sup>21</sup> Jak vzpomíná malířova dcera Marina Alšová-Svobodová, ale i Karel Václav Rais byl *Máj* od K. H. Máchy Alšovým nejčastějším čtením, které často z paměti přednášel.<sup>22</sup> Obzvláště jímavým hlasem prý recitoval sloky, v nichž se vyskytují právě zmíněné verše a „*Na sebe asi myslíval při slovech Máchových: Dalekát' cesta má! Marné volání*“.<sup>23</sup> Tytéž verše a výjev zvolil Aleš o osm let později při tvorbě kresby do XIV. čísla časopisu *Paleček* s názvem *K padesátiletí Máchova Máje* z roku 1886.<sup>24</sup> Jedná se prakticky o tentýž motiv obohacený o odkazy na básnickou skladbu, jako jsou růže, hrdlička či postava kostlivce. Sedící postavě nyní do tváře vidíme, mladík není tak pohroužen sám do sebe, spíše přemítá nad osudy hrdinů z básně, kterou drží v ruce v podobě malé knížečky (podobné jako té na Májovém triptychu v části *Poezie*). Motiv na zemi ležícího klobouku sice zůstal, malířskou paletu zde nenajdeme. Z výše zmíněného lze tedy vyvodit, že i zde se jedná o Alšovu autostylizaci, který tímto způsobem vyjadřuje hold básníku, jehož si velmi vážil. Na tomto místě je dobré podotknout, že právě poetičnost byla vyzdvihována jako jeho velká přednost. Například o návrzích k *Vlasti* řekl Jan Neruda, aniž by věděl, komu patří anonymní návrh, že „*Zde myslil a cítil poeta celý a český*“.<sup>25</sup>

Vedle výše zmíněné skupiny obrazů lze podle H. Volavkové, vypořádat autobiografický charakter v zobrazeních s vojenskou tematikou vzniklých v letech 1882 až 1883. Jako příklad H. Volavková uvádí olejomalbu *Huláni ve sněhu* z roku 1882.<sup>26</sup> Pokud se označí všechna díla tematicky spjatá s malířovým životem jako autobiografická, pak lze mezi ně jistě výjevy jako *Huláni na sněhu* zařadit, M. Aleš nastoupil svoji vojenskou službu coby jednoroční dobrovolník na podzim roku 1875 a sloužil u uherského pluku.<sup>27</sup> Na druhou stranu celkové

---

<sup>20</sup> SVOBODA 1946 (pozn. 18) 26. K *Májovému triptychu* se dobře hodí Svobodova poznámka o Alšově pojetí umělce: „*Aleš povýšil dokonce potulného cikána, kráječjícího do nových dálek, za symbol umělce, který hledá nové cesty, obzory*

*a výšiny v umění*“.

<sup>21</sup> VOLAVKOVÁ 1982 (pozn. 14) 50.

<sup>22</sup> Karel Václav RAIS: *Ze vzpomínek II*, Praha 1927, 249.

<sup>23</sup> ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (pozn. 5) 42.

<sup>24</sup> Mikoláš ALEŠ / Hana VOLAVKOVÁ: *Ilustrace české poezie a prózy*, Praha 1964. Kresba je dále reprodukována v citované knize pod číslem 494.

<sup>25</sup> ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (pozn. 5) 45.

<sup>26</sup> VOLAVKOVÁ 1982 (pozn. 14) 67.

<sup>27</sup> SVOBODA 1920 (pozn. 19) 36.

vyznění takovýchto maleb je poněkud odlišné od předešlých – od *Májového triptychu* či od *Zasviť mi, ty slunko zlaté*. V oněch více či méně osamocených postavách poutníků nejsou znázorněny přesné odkazy na konkrétní životní události, jakými bylo třeba vojenské cvičení, ale jedná se o určité odindividualizované postavy, v nichž si divák může představit osobu M. Alše, popřípadě svou vlastní a tím se potažmo ztotožnit i s naturelem samotného malíře a zdá se, že tímto způsobem malíř odhalí divákovi více ze svého nitra než doslovným ilustrováním svých zkušeností. Je třeba rovněž říci, že M. Aleš se vojenským tématům věnoval poměrně často, většinou jej ovšem zajímali vojáci přibližně z 60. let 19. století, či ze staršího období, například z doby, kdy byl vojákem jeho strýc. Zdá se, že mladého M. Alše ovlivnila vojenská služba především tím, že se ocitl v prostředí uherské pusty, mezi Slováky, Maďary, Cikány. Odlišným případem je perokresba z roku 1908 a kresba tužkou z roku 1896 [4], kde se M. Aleš zobrazil jako mladý voják. Podle Emanuela Svobody, Alšova zetě, se jedná o Alšovy autoportréty.<sup>28</sup> Je možné, že kresby vznikly během nějakého Alšova vyprávění o své vojenské službě (měl ve zvyku doplňovat mluvené slovo různými kresbičkami). Tomu by odpovídalo i datum 1876 na perokresbě a datum 1875 na kresbě tužkou, které malíř napsal nad svou signaturu. Na obou autoportrétech se M. Aleš zobrazil v ležérní poloze s cigaretou v ústech a nejspíš tak po letech přenesl na papír své mínění o celé vojenské službě. Na kresbě tužkou jsou navíc připsána slova „*Blaze tomu, kdo nic nemá, nestará se, kam to schová*“.

## 2.2 Autokarikatury

Zmíněné dvě kresby z vojenského prostředí se svým pojetím částečně přibližují karikatuře, ačkoli se nejedná o karikaturu se všemi typickými prvky. Mikoláš Aleš, ač měl velký smysl pro humor a sám vytvořil pro různé humoristické časopisy mnohé karikatury, sám sebe příliš často nekarikoval. Jednou z výjimek je autokarikatura z roku 1877, zdobící první stranu *Brandejsova skicáku* [5]<sup>29</sup> Vztahuje se k ní i jeden z mnohých dopisů adresovaných Marině, kde píše, že chodí s Alexandrem Brandejsem v Suchdole na zajíce.<sup>30</sup> Na kresbě jsou zachyceni oba pánové v mysliveckém oděvu s puškami přes rameno. Mikoláš Aleš se zachytil, jak upřeně hledí do země. Zatímco dva zajíci, kteří byli zamýšlenou loveckou obětí, doslova poletují nad oběma lovci v poli ornamentálních rozvilin. V dolní části kresby je přesná datace – večer 20. února 1877 a komentář v němčině, volně přeloženo: „*Následuj mě*

<sup>28</sup> V knize *Jak Mikoláš Aleš žil a tvořil* je perokresba označena jako *Vlastní podobizna Alšova z doby vojenské*. Také Bohuslav Hoffmann v knize *Český umělec Mikoláš Aleš* označil tuto perokresbu jako *Vlastní podobiznu ve vojenském úboru z r. 1876*.

<sup>29</sup> Torzo náčrtníku z Alšova pobytu v Suchdole u Alexandra Brandejse z let 1877-8 je uloženo v Památníku národního písemnictví – umělecké sbírky, fond Mikoláš Aleš, inv. č. 30 941. Na dalších listech jsou například kresby myslivců, dětí s uloveným zajícem, Indián, či husaři na koních.

<sup>30</sup> Hana VOLAVKOVÁ: Mikoláš Aleš. Kresby a návrhy, Praha 1975, 13.

*tam údolím Thraumen.*“ Tento název by mohl odkazovat na symbolické „údolí slz“, také samotná kresba vyjadřuje smutek, který by mohl odkazovat na tíživou životní o profesní situaci začínajícího umělce.

Jinou, v odborné literatuře zatím nezmiňovanou autokarikaturou, by mohla být kresbička z Alšova náčrtníku z první poloviny devadesátých let [6].<sup>31</sup> Zachycuje z profilu postavu krácejícího staršího pána v obleku a s kloboukem na hlavě. Neupravený plnovous, kulatý nos a klenoucí se břicho by snad mohly být karikovanými Alšovými rysy, přihlédneme-li ke skutečnosti, že na rozdíl od některých dalších portrétních kreseb z Alšových náčrtníků, u této chybí jméno portrétovaného. Kresbičku lze rovněž porovnat s karikaturou M. Alše od Maxe Švabinského z roku 1908.

### 2.3 Programové stylizace?

Jako idealizovaný autoportrét je v knize *Ilustrace české poezie a prózy* označena kresba Záboje v *Rukopise Královédvorském*, kde má jít o „...představu reka, který bojuje písní a mečem“.<sup>32</sup> V citované knize Hany Volavkové je zmíněno, že obecně představovalo při ilustrování Rukopisů problém zobrazit hrdinné bojovníky s nějakými individualizovanými rysy. V případě Záboje snad panoval jakýsi dobový požadavek, aby nesl rysy současného člověka.<sup>33</sup> Více autorka téma Alšova idealizovaného autoportrétu v osobě Záboje nerozvádí. Co se týče fyziognomie Záboje z přiložené ilustrace z roku 1884, nutno říci, že by se jednalo o opravdu velmi zidealizovaný Alšův autoportrét. I samotný Zábojův postoj s rukou v bok vyjadřuje nezvyklé sebevědomí, s nímž jsme se na předešlých vyobrazeních nesetkali. Určitým společným rysem tak zůstává znesnadněný pohled do Zábojovy tváře (což je ostatně často uplatňovaný postup u Alšova zobrazování bájných bojovníků z Rukopisů), motiv pláště a konfrontace jedince s výhledem do dále - hluboký druhý plán by vykazoval spojitost s malbou *Zasvit' mi, ty slunko zlaté*, naopak určité pohroužení Záboje do sebe by mělo spojitost s postavou malíře-poutníka z *Májového triptychu*. Pokud přihlédneme k velkému významu, jaké mělo pro Alše ilustrování Rukopisů, je snaha vidět například v Záboji Alšovu postavu, osobně bych se ovšem k takovým interpretacím stavěla obezřetněji.

Podíváme-li se na ilustrační práce a na další kresby, nejpočetnější část malířovy tvorby, setkáváme se i na tomto poli výtvarného umění s Alšovým autoportrétem poměrně zřídka.

<sup>31</sup> Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikoláš Aleš, inv. č. 30 640.

<sup>32</sup> ALEŠ / VOLAVKOVÁ (pozn. 24) 65.

<sup>33</sup> Ibidem 64.



Jako nejčastěji uváděný příklad slouží cyklus tří perokreseb *Osud talentu v Čechách* s podtitulem *Nejtrpčí báseň beze slov* z roku 1883, který se poprvé objevil v druhém čísle *Šotka*, satirické přílohy časopisu *Paleček*.<sup>34</sup> Vzhledem k životním osudům malíře se ztotožnění jeho osoby s postavou z cyklu samo nabízí. Například roku 1896 Vilém Mrštík napsal o Mikoláši Alšovi následující: „*Česká veřejnost vším právem může se diviti, že ještě (M. Aleš) žije, poněvadž kalich hořkosti, který musel vypít, zdál se být už nevyčerpatelný*“.<sup>35</sup> Podobně laděné jsou i texty vycházející v souvislosti s Alšovými padesátými narozeninami, v nichž se popisovaný Alšův osud blíží téměř životu mučedníka svého umění.<sup>36</sup> Do širšího podvědomí čtenářů myšlenku *Osudu talentu v Čechách* coby autobiografického díla rozšířil Miroslav Míčko v knize *Mikoláš Aleš – Humor a satira*. Autor zde nejprve poukazuje na předchozí dvě kresby v *Šotkovi*, které se také vztahují na nepochopení velikosti talentu umělce. Jedna zobrazuje Karla Hynka Máchu a je ilustrací k textu Jakuba Arbese s názvem *Nepromíjitelný hřích české kritiky* (1880), druhá kresba z roku 1880 představuje často reprodukováný výjev Josefa Mánesa kráčejícího s hořící svíčkou přes Staroměstské náměstí. Při tvorbě kresby J. Mánesa Mikoláš Aleš podle M. Míčka „*myslel na svůj osud Mánesova následovníka*“ a v případě *Osudu talentu v Čechách* tuto kresbu M. Míčko zcela ztotožňuje s životními osudy Mikoláše Alše.<sup>37</sup> Autor textu katalogu výstavy děl Mikoláše Alše roku 2007, Ondřej Chrobák, k tomu dodává, že „*Alšovi se tak dostalo paradoxní výsady být v předstihu ilustrátorem vlastní legendy, konstruované později takřka doslovně na půdorysu této básně beze slov*“.<sup>38</sup> Je tedy nutné si připomenout, kdy Alšova kresba vznikala. V roce 1883 uplynulo už pět let od neúspěchu obrazu *Setkání Jiřího z Poděbrad s Matyášem Korvínem*, do něhož malíř vkládal velké naděje, dále je to doba, kdy probíhají spory o uznání jeho autorství na lunetách *Vlasti* a doba, kdy se od roku 1881 intenzivněji věnuje ilustracím a grafice, obory nazíranými veřejností poněkud odlišným způsobem než byla monumentální malba, v níž se chtěl malíř zpočátku prosadit. Snad až znechucení lze vycítit z následujícího úryvku z dopisu z 20. června 1883 adresovaného Aloisi Jiráskovi, s nímž malíř udržoval dlouholeté přátelství: „*Já počínám se opět poněkud vrhat na malbu a kreslím ilustrace; mám jich hromadu již pro rozličné listy zhotovených, avšak zřídka kdy co vyjde. Lépe se daří známým v cizině, (...) Věř mně, drahý příteli, že ještě nejsem daleko u cíle svého, přemýšlím,*

<sup>34</sup> Originály adjustované v rámech a opatřené krátkým doprovodným textem Maryny Alšové-Svobodové jsou umístěny v Památníku národního písemnictví – umělecké sbírky, ve fondu Mikoláše Alše pod inv. čísly 30 625, 30 626 a 30 627.

<sup>35</sup> Vilém MRŠTÍK: *Moje sny I. Pia Desiderie. Epištoly, úvahy, essaye, studie, články, kritiky, polemiky i s pamflety*, Praha 1903, 22.

<sup>36</sup> Texty z roku 1902 jsou zmíněny v příslušné části této práce.

<sup>37</sup> Miroslav MÍČKO: in: Mikoláš ALEŠ / Maryna ALŠOVÁ- SVOBODOVÁ (ed.): *Humor a satira*, 7-17.

<sup>38</sup> Ondřej CHROBÁK (ed.): *Mikoláš Aleš 1852-2007* (kat. výst.), Praha 2007, nepag.

*jak bych lépe své vlohy platně osvědčil, avšak přišel a přicházím k tomu náhledu, že můj talent je již se mnou srostlý a že bych s ním nepochodil k svému uspokojení, byť bych se i v Mnichově v roce neb dvou řemeslu přiučil. – Jednoduše jdu cestou Mánesovou. Mánes mistr ještě podnes oceněn není; českému umění ještě denice daleko, a přeci chci i umění tím vlasti svoji hřivnu přinést, a co pak? Nezbyvá než boj, práce, v proudu materialistů držet pevně svůj ideál, urážek těch nejhlubších nevšímání atd. atd...*<sup>39</sup> Citovaný dopis je opravdu dobrým slovním doprovodem k cyklu *Osud talentu v Čechách* ze stejného roku. Na první kresbě vidíme mladíka držícího v ruce paletu, jak odjíždí od své milé na Pegasovi do světa (i mladý M. Aleš snažil se v Praze uplatnit se mezi lety 1876-1879 vyměnil mnohé dopisy se svou budoucí manželkou). Na druhé kresbě zachytil M. Aleš mladíka, na kterého se (jako na sv. Šebestiána) slétají šípy ostré kritiky v podobě alegorických postav/zvířat opatřených nápisy jako Omezenost, Surovost, Hlupství, Návist či Vzorné přátelství [7]. Na poslední perokresbě tytéž postavy vyzdvihují za veřejných oslav a přítomnosti mecenášů pomník Talentu. A tak lze v mladické postavě opravdu vidět samotného M. Alše.<sup>40</sup> Do této polohy se každopádně ještě jako student na Akademii stylizoval, poté co byl kvůli tzv. Woltmannově aféře poslán na čtyři dny do vězení, ve svém dopise Marině píše, že „...je to jen malá oběť položená na oltář vlasti proti utrpení nezaviněnému jiných vlastenců, kteří i životy své za vlast milou rádi obětovali...“<sup>41</sup> V podobném duchu se nese i lakonická poznámka v jeho náčrtníku z poloviny devadesátých let, kde vyjmenovává všechny rány osudu, které ho potkaly.<sup>42</sup> Jiným malířovým komentářem k jeho životním osudům je poznámka v jeho náčrtníku z let 1902 až 1904, kde píše: „Ze zármutku nad něčím zašlým neb zacházejícím vzniklo hlavně mé umění.“<sup>43</sup> Zatímco v cyklu *Osud talentu v Čechách* M. Aleš spíše zlehčuje tragiku a patos, ve zmíněných dvou komentářích v jeho soukromých poznámkách se jednalo o vážně míněná slova. Podle mého názoru se M. Aleš nebránil, pokud jiní upozorňovali (například členové S. V. U. Mánes) na jeho strasti při prosazování jeho vlastního umění, nicméně sám se tomuto tématu ve svých pracích určených veřejnosti téměř nevěnoval. Nejsilnější stesk nad svými strastmi zřejmě ukryl do svých privátních náčrtníků, nebo se s ním svěřil prostřednictvím dopisů jen svým nejbližším.

<sup>39</sup> VOLAVKOVÁ 1982 (pozn. 14) 62.

<sup>40</sup> Roman PRAHL / Radim VONDRÁČEK / Martin SEKERA: Karikatura její příbuzní. *Obrazový humor v českém prostředí 19. století*, Řevnice 2014, 85. Prof. R. Prahel v knize upozornil na souvislost kresby *Osud talentu v Čechách* a Alšovy sebereflexe v ní s karikaturou Gustava Courbeta coby sv. Šebestiána. Tuto karikaturu s názvem *Mučednictví svatého Courbeta – mitra malířství* vytvořil Nadar (1820-1910) a objevila se 5. 1. 1956 v *Le Journal*. Gustav Courbet je zobrazen téměř nahý, se svatozářím nad hlavou, je přivázan ke sloupu a jeho tělo zasáhla smrt' šířpů.

<sup>41</sup> SVOBODA 1920 (pozn. 19) 42. V knize je citován úryvek dopisu.

<sup>42</sup> Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikoláš Aleš, inv. č. 30 648.

<sup>43</sup> Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikoláš Aleš, inv. č. 30 650.

V knize *Mikoláš Aleš mládeži* je reprodukována kresba perem tuší z roku 1891 s názvem *Pod českou lípou* [8].<sup>44</sup> Tuto kresbu lze označit jako soubor reprezentativních portrétů předních postav české kultury.<sup>45</sup> Pod českým národním stromem ověšeným znakem s českým lvem a páskami s názvy významných národních literárních děl jsou zpodobeny významné osobnosti české kultury spjaté s pojmem národního obrození. Početně nejvíce jsou zde zastoupeni čeští jazykovědci a spisovatelé – jen namátkou je možno zmínit například Josefa Jungmanna sedícího přímo u kmene lípy, Karla Havlíčka Borovského, Karla Jaromíra Erbena, Karla Hynka Máchu či Boženu Němcovou. Národní hudbu zde zastupuje Josef Kajetán Tyl a Bedřich Smetana. V evidentní početní nevýhodě tu je zobrazen Josef Mánes, jakožto jediný identifikovatelný český malíř na celé kresbě. To je poněkud zarážející vzhledem k profesi samotného autora kresby. Josef Mánes je zachycen, jak právě skicuje výjev před sebou, u jeho nohou leží paleta a desky s čistými papíry. Zás tak osamocený zde ale zobrazen není, v jeho bezprostřední blízkosti se nachází dvě další postavy – chlapec sedící u jeho nohou a otáčející se směrem k Mánesovi a muž středního věku opírající se jednou rukou o malířovo rameno. Staršího z nich lze ztotožnit se sochařem Václavem Levým. Tento významný sochař druhé třetiny 19. století zosobňoval úspěšné počátky českého moderního sochařství a spolu s Josefem Mánesem se těšil u následujících uměleckých generací pozdního 19. století velké vážnosti a obdivu. To dokazuje například zařazení jeho portréту mezi osmnáct bust osazených do niky Wiehlova výstavního pavilonu na holešovickém výstavišti.<sup>46</sup> Pavilon byl stavěn v letech 1890 až 1891, tedy přesně ve stejné době, kdy vznikla kresba *Pod českou lípou*. Busta Václava Levého na výstavním pavilonu je tedy dokladem ocenění jeho tvorby v 90. letech 19. století a poskytuje srovnání s postavou na Alšově kresbě. Dále můžeme podobu V. Levého porovnat s Alšovou kresbou zachycující sochaře s papežem Piem IX. z roku 1881. Z předešlého vyplývá, že se s velkou pravděpodobností skutečně jedná o Václava Levého. Poslední z trojice postav v levém dolním rohu na kresbě je postava chlapce, což je ve společnosti elity postav české obrozenecké kultury poměrně překvapivé. Logicky by se mohlo jednat o dalšího představitele českého umění, konkrétně malířství. A to vzhledem k tomu, že sedí u nohou Josefa Mánesa a pozoruje ho při jeho práci. Z celé kresby se jedná o jedinou postavu v tak mladém věku. Rozevláté kučeravé vlasy a čamara, do níž je chlapec oblečen, nám ovšem může být určitým vodítkem – mohlo by se jednat o mladého M. Alše, který se zde skromně zobrazil jako benjamínek, mladý adept národního malířství,

<sup>44</sup> ALEŠ (et al.) 1957 (pozn. 6) 340.

<sup>45</sup> RAIS (pozn. 22) 254. V knize *Ze vzpomínek II* Karel Václav Rais označuje kresbu názvem *A ta naše lípa bude zelená*.

<sup>46</sup> Za upozornění na sochařskou bustu V. Levého na výstavním pavilonu děkuji Prof. Romanu Prahlovi. Další podrobnosti k výzdobě pavilonu lze nalézt v knize R. Praha a P. Šámala *Umění jako dekorace a symbol*.

pozorující velikána Josefa Mánesa při práci. Autor chtěl zřejmě naznačit svůj velký obdiv k Josefu Mánesovi, jenž k němu choval jak v jinošském věku, tak ve věku zralém. V případě Alše-jinocha není mnoho malířových zobrazení, s nimiž by šlo kresbu porovnat. Patří mezi ně zmiňovaná o rok starší kresba *Studentské vzpomínky*, a dvě dílka z rukou malířova bratra Jana.<sup>47</sup> Jak ve *Studentských vzpomínkách*, tak v kresbě *Pod českou lípou* se malíř zachytil opět ve své oblíbené čamaře.

Na kresbě je celá trojice výtvarných umělců, více než jiné znázorněné postavy, ve vzájemném těsném kontaktu a představuje trojlístek typických představitelů českého národního umění. Řada Alšových současníků i mladších kolegů vyzdvihovala ryzí češství Alšovy tvorby i osoby, komentáře některých z nich budou uvedeny v následující kapitole. Na tomto místě se patří zmínit vlastenecké cítění M. Alše, jak jej vyjadřoval sám malíř. K jeho vlasteneckému vystupování patřilo zmiňované nošení čamary, zájem o lidové písně, kroje, českou historii, erby staré zemské šlechty, zájem o historii vlastního rodu, různé výlety, které podnikal po české vlasti – především po starých královských městech, hradech a zámcích – a dokonce i jeho slovní projev. Karel Mašek například vzpomínal, jak M. Aleš hovořil zajímavým slohem osvojeným z kronik a Bible.<sup>48</sup> To vše se pochopitelně odrazilo v malířově tvorbě, ale také v jeho náčrtnících. V Alšově pozůstalosti se jich dochovaly necelé dvě desítky, jedná se o drobné sešitky, převažují v nich kresby a náčrty nad psaným slovem a malíř si je vedl prakticky od mládí až po poslední rok svého života. Lze v nich na řadě míst nalézt projevy Alšova vztahu k národu a nejednalo se o nějaké programové vyjádření, nýbrž o zcela soukromé poznámky. Vedle postřehů z cest po české vlasti, přepisu budoucí české hymny *Kde domov můj?* či seznamu karlštejnských purkrabí, náčrtníky obsahují i několik následujících výroků. Do náčrtníku z let 1902 až 1904 si malíř poznamenal: „*Jsem bylina z českého národa vyrostlá*“ a „*Jsem předem Čech Slovan, pak člověk a teprve malíř.*“<sup>49</sup> V dalším náčrtníku vznikajícím v dlouhém období mezi lety 1885 až 1913 Aleš píše „*Umění musí být národní. Když vše bude „zmodernizováno“ tu ať umění činí jakýs rozdíl.*“<sup>50</sup> V sešitku z devadesátých let si napsal cizí citát o tom, že umění, jež není výrazem vlasti a nemá s ní styky, není k ničemu.<sup>51</sup> Konečně do jiného notýsku si opsal článek z *Národní politiky* z roku 1893

---

<sup>47</sup> O Janových portrétech jeho bratra Mikoláše bude stručně zmíněno v následující kapitole.

<sup>48</sup> MAŠEK (pozn. 4) 34.

<sup>49</sup> Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikuláš Aleš, zápisník inv. č. 30 650.

<sup>50</sup> Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikuláš Aleš, zápisník inv. č. 30 656.

<sup>51</sup> Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikuláš Aleš, zápisník inv. č. 30 648.

pochvalně pojednávající o vydání knihy *Pražské obrázky* Zikmunda Wintra s Alšovými ilustracemi, na nichž byla oceněna jejich českost.<sup>52</sup>

## 2.4 Stáří

O celých osmnáct let po kresbě *Pod českou lípou* nakreslil M. Aleš svou vlastní podobiznu [9]. V tomto případě není jakýchkoli pochyb o tom, zda jde, či nejde o autoportrét – kresba je věrným zobrazením Alšovy podoby, kterou si malíř zachytil do svého náčrtníku z roku 1909.<sup>53</sup> Tužková kresba zobrazuje Alšovo poprsí načrtnuté lehkými tahy tužkou. Malíř je oblečen do jeho oblíbené čamary, největší pozornost ale soustředil na svou tvář. Malíř hledí zamyšleně před sebe, celkové vyznění působí vážným až smutným dojmem. V této poloze M. Alše prostřednictvím jeho portrétů divák příliš nezná a ostatně i tato kresba je privatissimem. Z oněch několika málo autoportrétů se však jedná o dílo nejkvalitnější, jak po stránce výtvarné, tak po stránce psychologické výpovědi o portrétovaném. V jiném Alšově zápisníku obsahujícím záznamy z období 1885 až 1913 pochází další kreslený autoportrét [10].<sup>54</sup> Kresba sice není datována, porovnáme-li ji ale s předešlou kresbou, je zřejmé, že tento autoportrét vznikl dříve - zachycuje přibližně čtyřicetiletého malíře. I v tomto případě se jedná o svěže načrtnuté poprsí, malíř je oblečen do čamary, má lehce neupravený vous i vlas a výraznější kulatý nos. Na rozdíl od autoportrétu z roku 1909 se zde M. Aleš lehce přivřenými očima dívá sebevědomě přímo na diváka. S tím souvisí i kresba na druhé straně listu – M. Aleš zde nakreslil politickou karikaturu mapy Rakouska-Uherska. Nabízí se porovnat tyto dva autoportréty, které nebyly určeny očím veřejnosti; kompozice i oděv jsou prakticky shodné, ale celkové vyznění je značně odlišné. Zatímco na nedatované kresbě se M. Aleš zachytil jako cílevědomý muž, na kresbě z roku 1909 vidíme posmutnělou zamyšlenou tvář starého člověka...

## 2.5 Další možnosti sebestylizace

Předešlý prostor byl věnován, řekněme, tomu běžnějšímu (či divákovi snáze dešifrovatelnému) způsobu, jakým se může malíř do svého díla promítat. Jednalo se o lidské postavy s některými podobnými rysy, jaké měl sám autor. Mikoláš Aleš svou osobu ovšem spojoval i se zástupci říše zvířat. Vedle jedné kresby babočky z roku 1912 podepsané „*To*

<sup>52</sup> Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikuláš Aleš, zápisník inv. č. 30 656.

<sup>53</sup> Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikoláš Aleš, zápisník inv. č. 32 519.

<sup>54</sup> Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikuláš Aleš, zápisník inv. č. 30 656.

*jsem já*“,<sup>55</sup> bývá Mikoláš Aleš dáván do souvislosti s volavkou.<sup>56</sup> Zobrazení volavky, v umění možná ne tak často zobrazovaného zvířete, se objevuje jak na začátku, tak na konci Alšovy tvorby. Velké figury volavek jsou znázorněny vedle dalších kusů nábytku i na dekorativní zástěně vytvořené pro Alexandra Brandejse roku 1878, konkrétně na dílu věnovaném vzduchu a vodě. Volavky zde souvisejí také s erbem rodu Počepických z Počepic. Erb Počepických se všemi detaily zahrnul M. Aleš do své knížky *Erby Českého panstva před rokem 1620* (1879), kde vycházel z pověstí o Počepických zaznamenaných v Paprockého *Diadochu*.<sup>57</sup> Mikoláše Alše tento rod nepochybně zajímal i z osobních důvodů, protože poslední příslušník rodu Počepických zemřel kolem roku 1600 v Miroticích,<sup>58</sup> což Aleš při pátrání o svém vlastním rodu nepochybně zjistil.<sup>59</sup> O celých třicet dva let později, roku 1910, navrhl malíř pro strop Amerického baru v Obecním domě dekorativní terč, jehož celou plochu zabírá volavka s rozpjatými křídly.<sup>60</sup> Profesor R. Prahel zde poukázal na podobnost volavky z Obecního domu s fénixem. Bylo by opravdu velmi příhodné, kdyby stárnoucí malíř spolupracující na výzdobě Obecního domu s řadou mladých kolegů zašifroval do tohoto díla poselství, že po vzoru fénixe ještě neřekl své poslední slovo českému umění a že i on je pomyslně schopen zrodit se ze svého popela... Volavky se dále objevují i v ilustracích Čelakovských *Ohlasů písní ruských* a *Ohlasů písní českých* 1883. Kresba volavky brodící se rákosím s vycházejícím (či zapadajícím) sluncem v pozadí posloužila zase jako návrh záhlaví do ilustrace *Rukopisů* vydávaných v *Květech* mezi lety 1901-1904.<sup>61</sup> Je třeba zmínit, že častěji se mezi ilustracemi *Rukopisů* objevuje motiv labutě, pokud tedy chceme být z přírodopisného hlediska přesní. V případě Alšových maleb a kreseb je to ovšem možné, protože M. Aleš byl opravdu dobrým pozorovatelem přírody a byl schopen nakreslit mnohá zvířata z paměti.<sup>62</sup> Pokud tedy budeme rozlišovat labuť velkou (kratší zobák s černým hrbolem u základu, mohutná hrud', nohy s plovacími blánami) od volavky popelavé (dlouhý ostrý zobák, černá chocholka na temeni a dlouhé štíhlé prsty bez plovacích blan), kdy oba druhy jsou v Českých zemích běžné a M. Aleš mohl dobře vypořádat jejich rysy z autopsie, setkáme se s vyobrazením labutě

---

<sup>55</sup> VOLAVKOVÁ 1982 (pozn. 14) 5. Autorka neuvádí bližší informace o kresbě a v knize není její reprodukce. V náčrtnících či jiných publikacích o M. Alšovi, které jsem měla k dispozici, jsem na takovou kresbu bohužel nenarazila.

<sup>56</sup> VOLAVKOVÁ 1975 (pozn. 30) 18.

<sup>57</sup> *Ibidem* 348. Erb Paprockých je reprodukován i v citované *Mikoláš Aleš. Kresby a návrhy*. Upozorňuji pouze, že zde došlo k prohození popisku obrázku s erbem Pánů ze Stráže.

<sup>58</sup> *Ibidem* 18.

<sup>59</sup> Karel Boromejský MÁDL: M. Aleš, Praha 1912, 18. Mikoláš Aleš sledoval svůj rodokmen a osudy jeho členů až do 17. století a výsledek svého studia nazval *Klíč k minulosti rodiny Alšovské*.

<sup>60</sup> Roman PRAHL: Věk umělce. Případ Mikoláše Alše, in: Zdeněk HOJDA (ed.) / Marta OTTLOVÁ (ed.) / Roman PRAHL (ed.): Věčné stáří, nebo zralý věk moudrosti? Sborník příspěvků z 28. ročníku sympozia k problematice 19. století: Plzeň, 29. února – 1. března 2008, Praha 2009, 31.

<sup>61</sup> ALEŠ / VOLAVKOVÁ (pozn. 24) 99.

<sup>62</sup> SVOBODA 1920 (pozn. 19) 83.

často na návrzích titulních listů *Rukopisů* z roku 1885, 1886, 1887 či 1896. Všechny návrhy titulních stran z těchto let jsou založeny na shodném motivu vzlétající labutě s rozpjatými křídly ohrožované drakem. Jeho stylizované tělo zabírá celou dolní část stránky a mění se do dynamických linií připomínající popínavou rostlinu, přibližující se na posledních dvou návrzích nebezpečně k tělu labutě. Z hlediska Alšovy autostylizace do podoby labutě je nejvýznamnější obálka z roku 1896, která se stala i titulní stranou Alšovy monografie vydané spolkem Mánes roku 1896 [11]. Na rozdíl od předešlých návrhů zde chybí text informující o názvu knihy či o jménu nakladatele, jedinou výjimkou je Alšův podpis. Ten je ovšem nepřehlédnutelný, malíř zvolil výraznou tlustou linku, velmi ornamentální tvar liter, velký formát a především umístění podpisu přes postavu labutě. Malíř ji tak svým podpisem vlastně vytvořil pomyslnou hradbu ochraňující ji před drakem.

### 3 Mikoláš Aleš - reflexe

Několik předešlých případů ukázalo, v jakých polohách Mikoláš Aleš sám sebe zobrazoval a tudíž, jak chtěl být veřejností vnímán. Stejně důležitý je i druhý úhel pohledu, tedy jak byl malíř vnímán svým okolím. Alšova podoba byla zachycena jak na kresbách, malbách, karikaturách, tak na fotografiích. V případě M. Alše bylo během jeho života pořízeno poměrně mnoho fotografií, jejichž počet z pochopitelných důvodů vzrůstá ke konci umělcova života, poslední malířův fotografický portrét vznikl jen pár měsíců před jeho smrtí [12]. Postupně se tak mezi naaranžovanými fotografickými podobiznami, typickými pro dobu svého vzniku v druhé polovině 19. století, objevují i určité momentky či daleko spontánněji se jevící snímky. Vypovídající hodnota druhého typu fotografií je obohacena tím, že malíř je zde zachycen v přirozeném prostředí, které nám může o portrétovaném také něco říci. Pro další část textu tak bude mít svůj význam hlavně snímek pořízený roku 1912 zachycující malíře v jeho pracovně.<sup>63</sup>

#### 3.1 Mládí

Zde by bylo vhodné věnovat nejprve trochu pozornosti samotnému malířovu vzhledu i některým jeho ranným portrétům. Autorem dvou z nich je malířův bratr Jan Aleš (1848-1867). Byl o čtyři roky starší než Mikoláš a svými zájmy o přírodu a kreslení měl do značné míry vliv na svého mladšího bratra. Během Janových gymnaziálních studií vznikly mnohé kresby přírody i historických výjevů, jimiž se i v pozdějším věku Mikoláš Aleš inspiroval<sup>64</sup> a sám svého bratra označil za svého „prvního a snad nejvlivnějšího učitele kreslení.“<sup>65</sup> Ve svých devatenácti letech během lovu na čápa zemřel za ne zcela jasných okolností, v jednom roce tak utrpěla rodina Alšových dvě velké ztráty, protože ještě před Janem zemřel na souchotiny nejstarší syn František. Jan tedy svého mladšího bratra zachytil v kresbě, kterou nadepsal *Kdo je to?* [12] Desetiletý Mikoláš je zachycen z profilu, mírně vlnité krátké vlasy a kulatý nosík můžeme srovnávat s kresbami *Studentské vzpomínky* a *Pod českou lípou*. Patrně o něco později namaloval Jan Aleš akvarel *Mikoláš Aleš s diviznou* [13], malého studenta v krajině držícího v ruce knihu, či snad skicář s tužkou.<sup>66</sup> Jako bezvousého mladíka s vlnitými, bujnými vlasy, jej tužkou zachytil jeho spolužák z pražské Akademie

<sup>63</sup> Fotografie je například součástí knihy Maryny Alšové-Svobodové *U nás doma* (obr. 6 s popiskou Mikoláš Aleš v pracovně), nebo je reprodukována v knize Emanuela Svobody *Jak Mikoláš Aleš žil a tvořil*.

<sup>64</sup> CHROBÁK (ed.) (pozn. 38) nepag.

<sup>65</sup> ALEŠ (et al.) 1957 (pozn. 6) 344. Citace z doslovu od E. Svobody.

<sup>66</sup> HOFFMANN (pozn. 11) 5. Oba portréty od Jana Alše jsou reprodukovány v knize *Český umělec Mikoláš Aleš* na str. 5, fotokopie kresby *Kdo je to?* Je dále uložena ve fondu Mikoláše Alše, č. fondu 21, v archivu Národní galerie, inv. č. 51.



Max Pirner roku 1872 [14].<sup>67</sup> Další kreslenou podobiznu mladého studenta umění vytvořil Alšův přítel Jakub Schikaneder [15]. O něco pozdější je olejomalba od Františka Ženíška zachycující poprsí mladého malíře s již typickým účesem a vousem [16].<sup>68</sup> Z mladého studenta se postupem let stává plnoštíhlý pán s polodlouhými vlasy sčesanými dozadu, kulatějším nosem a typickým plnovousem, který si začal malíř pěstovat ještě před svou svatbou roku 1879, jak dokládá fotografie z roku 1877.<sup>69</sup> Ze vzpomínek jeho dcery Mariny vyplývá, že si na svém plnovousu velmi zakládal: „*Když mu někdo z dětí sahal na vousy, zlobil se, a to proto, že prý to u starých Čechů byla potupa.*“<sup>70</sup> Možná v něm malíř viděl typický rys starého nezkaleného češství.

### 3.2 Stáří

Na fotografiích z posledních deseti let malířova života působí M. Aleš dojmem, který rozhodně nelze označit za neupravený, ale spíše dojmem, že si malíř tak zvaně „umí vyhovět“ (což se ovšem netýká poslední pořízené fotografie a snímků bezprostředně předcházejících, na nichž je již patrný úbytek malířových fyzických sil). Obdobně na nás může působit kreslený portrét Mikoláše Alše z rukou Karla Špillara (1871-1939) [17]. Vedle signatury autor připsal i datum a místo vzniku portrétu – 20. července 1912 v Peci. Jedná se o velmi zdařilou podobiznu vyznačující se svěžím rukopisem a absencí nadbytečných detailů – kresba evidentně vznikla během jednoho sezení, kdy M. Aleš navštívil svého přítele malíře K. Špillara. O jednadvacet let mladší Karel Špillar, rodák z Plzně, kam M. Aleš poměrně často pracovně jezdil, měl s M. Alšem zkušenosti po stránce osobní i profesní – tři roky před vznikem této kresby například realizoval Alšovy kartony pod mistrovým dozorem ve vestibulu Staroměstské radnice.<sup>71</sup> Na Špillarově portrétu je Mikoláš Aleš oblečen v saku, vestě, kolem krku má šátek, na hlavě výrazně červený fez - pokrývku hlavy nošenou v islámských zemích.<sup>72</sup> Stejnou čapku má malíř na hlavě i na fotografii pořízené při Alšově návštěvě u Karla Špillara. Alšovu image ještě doplňuje bělostný vous a nasazený cvikr. Karel Špillar zachytil Alše vsedě, jak se otáčí na židli směrem od stolu i od portrétovaného, jako by jej zaujal nějaký děj, či nějaká třetí osoba. Jedná se o velmi podobnou kompozici, jako u Alšovy podobizny od Maxe Švabinského z roku 1908 nebo na Alšově fotografii ze

<sup>67</sup> Reprodukováno například v edici Zlatoroh v monografickém čísle věnovaném M. Alšovi roku 1912.

<sup>68</sup> Portréty od J. Schikanedra a F. Ženíška jsou reprodukovány například v knize B. Hoffmanna *Český umělec Mikoláš Aleš* z roku 2013.

<sup>69</sup> ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (pozn. 5) obr. 12.

<sup>70</sup> Ibidem 24.

<sup>71</sup> Karel ŠPILLAR: Drobné vzpomínky na Mikuláše Aleše II, in: *Český svět XXIV*, 1928, 6.

<sup>72</sup> ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (pozn. 5). Z knihy je patrné, že M. Aleš nosil doma často tuto pokrývku hlavy. Ostatně se nejedná o něco příliš ojedinělého, starší pánové nacházeli v domácím nošení této pokrývky na přelomu století oblibu. Svědčí o tom například portrét malířova tchána z rukou Ludvíka Kuby z roku 1901.

Schumpeterova vinohradského ateliéru z konce malířova života. Není pravděpodobné, že by byla kompozice Špillarovy kresby ovlivněna Alšovým známým portrétem od M. Švabinského, vždyť K. Špillar neportrétoval Alše z paměti, nýbrž podle živého modelu. Na druhou stranu nelze shodnost kompozic těchto tří Alšových portrétů označit za pouhou náhodu, na to se jedná o poměrně neobvyklé kompozice v rámci portrétního malířství. Je tedy otázka, zda sám Aleš nezaujímal vědomě tuto pozici a pokud ano, tak proč... Jedna z možných odpovědí bude nastíněna v kontextu Alšovy podobizny od M. Švabinského z roku 1908. Špillarova kresba byla reprodukována v *Českém světě* roku 1928, jako součást Špillarova textu *Drobné vzpomínky na Mikuláše Aleše*. Již v roce 1902 byla ve *Volných směrech* reprodukována jiná podobizna M. Alše z rukou Karla Špillara, o ní bude pojednáno později v souvislosti s textem ve stejném čísle *Volných směrů*.

Vedle malířských, kresebných a fotografických podobizen vznikla také řada Alšových sochařských portrétů. Za zmínku stojí alespoň tři sochařské busty vzniklé za Alšova života. První z nich vznikla roku 1902 u příležitosti šesté členské výstavy S. V. U. Mánes, jejímž hlavním vystavujícím autorem byl právě M. Aleš. V příslušném ročníku *Volných směrů* je zachycen pohled do výstavního sálu, busta byla uprostřed na podstavci obklopena květinami. Autorem busty byl tehdy čtyřicetiletý Bohumil Kafka. Busta byla vystavena i na další Alšově výstavě – tentokrát k jeho šedesátým narozeninám, která se konala v Hořicích roku 1912. Také pohled na tuto výstavu byl zdokumentován, a to v listopadovém čísle *Českého světa* 1912. Druhou je Alšův první veřejný pomník odhalený necelý rok po jeho smrti, v červenci roku 1914 v Alšových sadech v Praze-Krči. Busta byla umístěna na nižším pylonu na podestě s podstavci na květiny. O jejím umístění byla veřejnost informována mimo jiné prostřednictvím článku ve *Zlaté Praze* s nadpisem *Pomník nejčestnějšímu českému umělci, Mikuláši Alšovi*.<sup>73</sup> Autorem busty je akademický sochař Josef Rada (1880-1914) žák C. Kloučka a J. V. Myslbeka. Již před pražským pomníkem byla ovšem zahájena práce na pomníku Mikuláše Alše upomínajícího na jeho návštěvu v Hořicích roku 1907 [18]. Pomník umístěný ve Smetanových sadech byl ovšem dokončen až roku 1922. Jeho autorem je hořický rodák František Duchač-Vyskočil (1886-1927). Po výuce na místní odborné sochařské škole studoval u J. V. Myslbeka na pražské akademii.<sup>74</sup> Během první světové války působil v československých legiích a vytvořil několik pomníků s námětem legionářů. František Duchač-Vyskočil zachytil M. Alše vsedě, s hlavou pootočenou doleva. Celková kompozice, jedna ruka opírající se o opěrák kamenného podstavce křesla, druhá ruka přitisknuta k trupu,

<sup>73</sup> Zlatá Praha XXXI, 1914, 480.

<sup>74</sup> Platon Ivanovič DĚJEV: Výtvarníci legionáři, Praha 1937, 10.

i detaily oblečení se velmi blíží Alšově podobizně od M. Švabinského z roku 1908. Vedle Alšova pomníku jsou ve Smetanových sadech v Hořicích umístěny další sochařské práce, například pomník Bedřicha Smetany od M. Černila, socha Jánošíka od F. Úprky nebo Krakonoš L. Šalouna. Fotografie některých z nich byly spolu s fotografií pomníku M. Alše reprodukovány v dubnovém čísle *Českého světa* roku 1923.<sup>75</sup>

### 3.3 Mikoláš Aleš a Max Švabinský

Všechny uvedené rysy, jež se staly tak typickými pro Mikoláše Alše a jež z něj, v tom nejlepším slova smyslu, vytvořili jakousi figurku, jsou mistrně zachyceny v malířově portrétu z roku 1908. Jeho autorem byl Max Švabinský (1873-1962) a dá se říci, že naprosté většině lidí při vyslovení jména Mikoláše Alše vytane na mysli vedle Alšových kreseb právě tato podobizna a Max Švabinský se tak silně podílel na vytvoření Alšovy image. Na tomto místě je třeba podívat se na portrétní tvorbu Maxe Švabinského a na vzájemný vztah M. Alše a M. Švabinského. Max Švabinský se narodil roku 1873 a byl tak o více než dvacet let mladší než M. Aleš. Oba malíři měli ovšem poměrně mnoho společného, oba byli například členy S. V. U. Mánes. Mikoláš Aleš jako jeho první předseda a posléze čestný starosta. Max Švabinský byl členem spolku od roku 1892, od roku 1896 s ním začínal pravidelně vystavovat,<sup>76</sup> v roce 1905 zastával funkci předsedy a ještě předtím byl redaktorem spolkového časopisu *Paleta*, jejímž horlivým přispěvatelem byl právě M. Aleš.<sup>77</sup> Poprvé se osobně oba malíři potkali v roce 1896, kdy se M. Aleš přišel podívat na M. Švabinského na Akademii, kde právě pracoval na *Splynutí duší*.<sup>78</sup> Z celé generace českých mladých umělců byl snad právě M. Švabinský Alšovým největším obdivovatelem. Jeho vřelé sympatie k Alšově osobě a tvorbě byly zřejmě dobře patrné už při letmé zmínce Alšova jména, jak dokládá na několika místech svých pamětí Švabinského první osudová žena Ela Vejrychová, později Švabinská. O zcela prvním setkání s Maxem tak později napsala: „*Mluvil o umění, o malířství a se zvláštní láskou a úctou o svém profesoru Maxu Pirnerovi, líbila se mu poetická něha jeho figur a básnická fantasie. Obdivoval profesora Vojtěcha Hynaise (...). Celý se však změnil, mluvil-li o Alšovi. Objasňoval nám, že on dovedl ve svých kresbách vystihnout duši českého lidu, mluvil o nádherné kráse, o hudbě linií a mohutné komposici a zvláště o heroickém obsahu jeho lunet...*“<sup>79</sup> Aby se nám ale Švabinského líčení Alše

<sup>75</sup> Vilém DOKOUPIL: Památný den, in: Český svět XIX, 4.

<sup>76</sup> Zuzana ŠVABINSKÁ / Václav ŠEVČÍK / Martin KUNA: Max Švabinský. Soupis kreslířského a malířského díla 1879-1916, Kroměříž 2014, 317.

<sup>77</sup> Jindřich BOŘECKÝ (ed.) / Lucie GOČÁROVÁ (ed.) / Václav ŠPALE (ed.): Spolek výtvarných umělců Mánes 1887-2007, Praha 2007, 7.

<sup>78</sup> Ludvík PÁLENÍČEK: Max Švabinský. Život a dílo na přelomu epoch, Praha 1984, 231.

<sup>79</sup> Ela ŠVABINSKÁ: Vzpomínky z mládí, Praha 1960, 101.

nezdálo příliš jednostranné, je rovněž třeba také uvést, že ve svém smutečním projevu na počest právě zesnulého V. Hynaise M. Švabinský popisuje, jak tehdy hodnotili Alšovu tvorbu: „*Alšovy obrázky přes veškerou elementárnost vytvoření figur zdály se nám improvizacemi a v barvě hnědé, galerijní.*“<sup>80</sup> Záhy se ovšem pohled nejen Švabinského, ale i ostatních jeho vrstevníků na tvorbu M. Alše změnil. U příležitosti Alšových padesátin mu napsal M. Švabinský blahopřání, v němž „*největšímu českému výtvarníku*“ provolává Švabinský slávu jakožto jeho „*ctitel a nadšený obdivovatel jeho oblažujícího Umění.*“<sup>81</sup> Především pak byl prý Mikoláš Aleš jediný umělec, kterého Švabinský několikrát navštívil k večernímu pohovoru.<sup>82</sup> Oba malíři si měli mnohé co sdělit nejen o malířství, ale hlavně o jejich společné zálibě – o motýlech. Znali i leckterá latinská jména motýlů a často je zobrazovali na svých malbách a kresbách. Alšova dcera navíc vzpomíná, jak přinesl tatínek domů housenky otakárků, z nichž se pak úspěšně vylíhli motýli,<sup>83</sup> či v jaké oblibě měl malíř lampu, kterou jeho dcera pomalovala motýly.<sup>84</sup> Ještě více se obliba a dobrá znalost motýlů, a to nejen domácích, ale i exotických, promítá do díla Maxe Švabinského. Jeho četné kresby a drobné malby motýlů daly vzniknout půvabnému svazku *Motýlí čas* doprovázenému verši Františka Hrubína.<sup>85</sup> S třemi motýly se setkáme i na pozadí obrazu *Kamélie*, portrétu Ely Švabinské z roku 1903. Celková atmosféra čehosi neznámého a trochu záhadného (vztahující se k imponující přeměně housenky v motýla), křehkého a časově omezeného dobře koresponduje spolu s postavou zamyšlené Ely s dobovou atmosférou přelomu století. Namalované skleněné tabló s přišpendlenými motýly je i na obraze *Ateliér* (1916), jenž měl pro Švabinského hluboký osobní obsah. Podobné ladění mají i další časově blízké pohledy do tajemných interiérů, na nichž tentokrát nejsou zobrazeni motýli, nýbrž jiná velká malířova záliba – rajky. Příkladem budiž obraz *Paradisea apoda, Rajky, Modrá rajka* či *Bílá kamélie*. Zatímco jsou ale rajky na zmíněných obrazech v pohybu a plné života, přišpendlení motýli z *Kamélie* a *Ateliéru* nebo motýl ležící na stole na *Bílé kamélii* příliš známek života neprojeví, což je možná trochu překvapivé. Asi zde zvítězil více pohled náruživého sběratele motýlů, jakým M. Švabinský bezpochyby byl. Již od svých studentských let chodil malíř se sítkou v ruce chytat motýly a záliba v nich jej neopustila prakticky až do konce života. Vedle sbírky domácích druhů si ještě nechával posílat exotické motýly poštou ze

<sup>80</sup> PÁLENÍČEK 1984 (pozn. 78) 42.

<sup>81</sup> ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (pozn. 5) 74.

<sup>82</sup> ŠVABINSKÁ (pozn. 79) 288.

<sup>83</sup> ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (pozn. 5) 31.

<sup>84</sup> Ibidem 60.

<sup>85</sup> Max ŠVABINSKÝ / František HRUBÍN: *Motýlí čas*, Praha 1948.

zahraničí.<sup>86</sup> Jak bude ještě nastíněno, motýli mají svůj význam i na Švabinského podobizně M. Alše z března roku 1908.

Alšova podobizna byla vydána spolu s dalšími devadesáti devíti portréty významných osobností české kultury v knize *Švabinského český Slavín*.<sup>87</sup> Nejmladší podobizna zastoupená v publikaci je portrét hudebního skladatele Karla Kovařovice na československé známce vydané z roku 1962, naopak nejstarším portrétem je zpodobení spisovatele Jaroslava Vrchlického z roku 1896. Podobiznu Mikoláše Alše (1908) lze časově zařadit do jedné skupiny s portrétem A. Dvořáka, B. Smetany a K. H. Máchy. Podobizna spadá mezi ty portréty, které nevznikly na objednávku portrétovaného, nýbrž pramení z malířova zájmu o zachycení pro něj zajímavé osobnosti.<sup>88</sup> Stejně jako u velké části ostatních portrétů vycházel autor při tvorbě Alšovy podobizny z bezprostředního kontaktu s portrétovaným. Max Švabinský se nedržel striktně stejného pojednání všech portrétů. U některých, často se to týká podobizen již nežijících osobností (Václav Kliment Klicpera, Josef Jungmann...), se malíř zaměřil pouze na poprsí portrétovaného a nezasazuje jej do nějakého prostředí. Na jiných portrétech se jedná o polopostavy, či téměř celé zachycené figury a více či méně je zde naznačeno i okolní prostředí. Buď jsou postavy posazeny do křesla, z něž je vidět opěradlo a madla a lze tak porovnávat i pozici, jakou portrétovaný zaujal, což samo o sobě může prozradit jeho charakterové rysy. Dobře patrné je to například při srovnání podobizny nonšalantního F. X. Šaldy sedícího mírně rozkročeně, s jednou rukou v bok a upřeným pohledem, v němž se zračí zdravá dávka sebevědomí, a podobizny Františka Křížíka, sedícího přísně z en face, s lehce nahnutým trupem dopředu, oběma rukama držícího se opěrky židle a s trochu podmračeným pohledem. V několika případech, početně nejméně zastoupených v knize *Švabinského český Slavín*, nám Max Švabinský představuje portrétovaného v širším kontextu, kdy se v jeho okolí objevují i předměty nějak se k portrétovanému vztahující. Vedle Jana Štursy je tak zachycena jeho plastika a sochař drží v rukou kus hlíny a sochařské očko, či Lubor Niederle zabývající se archeologií a národopisem je obklopen drobnými soškami, nalezenými nádobami či lupou. Někdy portrétovaní navazují s divákem přímý oční kontakt, jindy upřeně hledí mimo nás, v obou případech prý ale malíř začínal práci právě zobrazením očí portrétovaného.<sup>89</sup> Nikdy však neurčoval pózu, kterou měl portrétovaný zaujmout, takže veškerá natočení hlavy, posazení a poloha rukou by měly být zachyceny tak, jak byly

---

<sup>86</sup> ŠVABINSKÁ (pozn. 79) 126.

<sup>87</sup> Ludvík PÁLENÍČEK: *Švabinského český Slavín*, Praha 1973. Portréty vybral a uspořádal Ludvík Páleníček.

<sup>88</sup> *Ibidem* 12.

<sup>89</sup> ŠVABINSKÁ (pozn. 79) 294.

malovanému nejpřirozenější.<sup>90</sup> Sám malíř se nechal slyšet, že mu jde o to, aby byl na podobizně rozpoznatelný nejen model, ale i jeho předci a všechny znaky jeho osobnosti.<sup>91</sup> Ela Švabinská, která měla možnost bezprostředního srovnání modelu a výsledného obrazu, ve svých vzpomínkách přirovnává M. Švabinského k F. Halsovi, protože rovněž „*neportrétuje, ale fixuje své dojmy tak, jak život jde.*“<sup>92</sup> Snad ještě zajímavější je její následující postřeh: „*Dovedl se zmocnit člověka celou silou svého výjimečného nadání. Model byl touto silou přímo absorbován, a to nejen fyzicky, ale psychicky. Jeho zázračná schopnost vidění postihla již při prvním setkání s člověkem všechny jeho tvarové znaky, individuální zvláštnosti a omyly přírody, a jako orel se své výše klesá k zemi za svým cílem, tak s výšín svých zázračných dispozic zmocňoval se Švabinský svého modelu, aby vytvořil ne snad jen jeho podobu, ale druhou bytost s horoucím životem předků.*“<sup>93</sup> Jistě, jde snad o příliš básnický pojednaný záznam o malířově postupu při portrétování, nicméně tento postřeh by neměl zůstat bez povšimnutí už vzhledem k tomu, že paní Ela byla mnohokrát svědkem manželovy práce na portrétech nejen lidí jí méně známých, ale také členů její rodiny: Tehdy mohla jistě lépe posoudit, jak dovede Švabinský zachytit celou osobnost člověka – a co víc, sama mu byla po dlouhý čas velmi vděčným modelem. Max Švabinský tak ve svých portrétech spojoval přesné zaznamenání fyziognomických rysů se zachycením vnitřního života portrétovaného a skvěle se mu to podařilo při tvorbě portrétu Mikoláše Alše z března roku 1908.

Alšův portrét [19], jenž M. Švabinský opatřil v dolním levém rohu věnováním „*Mistru Mikoláši Alšovi Švabinský březen 1908.*“, patří do té zmiňované skupiny podobizen, zachycujících konkrétní prostředí, kde obraz vznikala. Vidíme zde Mikoláše Alše sedícího ve své pracovně u svého stolu, na němž leží list papíru s jakousi kresbou, nádobka s inkoustem a pero. V pozadí lze rozeznat dveře a na stěně visící dva obrázky. Bližší informace vztahující se k obsahu kresby lze vyčíst opět z memoárové literatury Maryny Svobodové-Alšové a Ely Švabinské. Máme tedy informace, že M. Švabinský nemaloval M. Alše ve svém ateliéru, ale že za ním přišel do jeho bytu, konkrétně podobizna vznikala v Alšově pracovně.<sup>94</sup> Rodina M. Alše v té době žila v nájemním domě na Vinohradech v tehdejší Havlíčkově ulici čp. 1018.<sup>95</sup> Do vinohradského bytu chodil na návštěvy i Karel Václav Rais, pro něhož M. Aleš vytvořil řadu ilustrací. Spisovatel vzpomínal na Alšovu pracovnu následovně: „*Sedávali jsme proti sobě v tom jeho pokojíku tichém a skromném, jehož hlavním bohatstvím byly skříňe s knihami*

<sup>90</sup> PÁLENÍČEK 1973 (pozn. 66) 12.

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> ŠVABINSKÁ (pozn. 79) 294.

<sup>93</sup> Ibidem 154.

<sup>94</sup> ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (pozn. 5) 67.

<sup>95</sup> Ibidem nepag (popisek obrázku), dnešní Bělehradská ulice.

a trocha rodinných a přátelských památek, u prostého stolečku, na němž provedl většinu svých prací.“<sup>96</sup> Skutečnost, že M. Švabinský portrétovaného navštívil u něj doma, není zas tak něco neobvyklého, například portrét Antonína Dvořáka vznikl také ve skladatelově domě, v případě M. Alše to pak bylo dáno nejen tím, že jej Max Švabinský rád navštěvoval, ale také tím, že přibližně posledních deset let M. Aleš i několik měsíců nevycházel ze svého bytu.<sup>97</sup> Jestliže je tedy jisté, že podobizna byla malována v Alšově vinohradské pracovně, můžeme ji porovnat s fotografií M. Alše v pracovně z roku 1912 [20],<sup>98</sup> s fotografickým záběrem na samotnou Alšovu pracovnu a dále s mobiliářem naznačeným na modelu Alšovy pracovny zveřejněném v katalogu výstavy M. Alše roku 2007, který vychází z pozůstalosti M. Alše uložené v Památníku národního písemnictví.<sup>99</sup> Lze tak říci, že M. Aleš zde sedí na své pracovní židli u dubového stolu „šimlíčka“<sup>100</sup>. Světlo dopadající na malířovu postavu zleva a dveře v pozadí rovněž odpovídají uspořádání v pracovně. Mikoláš Aleš nekontaktuje diváka pohledem, nýbrž se dívá se zájmem oknem ven, a právě pozorování života venku na přilehlém prostranství bylo v pozdějším období malířova života jeho častou zálibou. Leckdy tak nacházel inspiraci pro své kresby, jako v případě perokresby *Za chlebem* z roku 1909 vzniklé bezprostředně poté, co viděl chudou rodinu přicházející do Prahy.<sup>101</sup>

Dva obrázky visící za M. Alšem na stěně neodpovídají svému umístění v reálu a jejich výběr nebyl náhodný. Zobrazení motýli odkazují na společnou zálibu obou malířů, kteří se při vzniku podobizny M. Alše bavili mimo jiné právě o motýlech. Z výsledné podobizny nelze přesně určit, zda má jít o zachycení kresleného obrazu motýlů, nebo o zachycení proskleného tabló se skutečným přišpendleným hmyzem. Takovouto ukázkou z Alšovy sbírky motýlů lze vidět na fotografii *Mikoláš Aleš v pracovně* (1912) a lze ji ztotožnit s papírovou krabicí se skleněným víkem se 47 kusy domácích i exotických motýlů a brouků, jak je vedena v pozůstalosti v Památníku národního písemnictví.<sup>102</sup> Pokud by se jednalo o kresbu, odkazovala by na Alšova staršího bratra Jana. Mikoláš Aleš po celý život uchovával bratrovy kresby<sup>103</sup> a právě Janova kresba motýlů prý během návštěvy v Alšově vinohradském bytě velmi zaujala Maxe Švabinského.<sup>104</sup> Obrázek nalevo od motýlů představuje podobiznu

<sup>96</sup> RAIS (pozn. 22) 248.

<sup>97</sup> SVOBODA 1920 (pozn. 19) 143, nebo také ŠPILLAR (pozn. 71) 7.

<sup>98</sup> Tři fotografie umělce sedícího za psacím stolem jsou uloženy v osobním fondu umělce v archivu Národní galerie v Praze, č. fondu 21, inv. č. 49.

<sup>99</sup> CHROBÁK (ed.) (pozn. 38) nepag.

<sup>100</sup> Ibidem. Šlo o židli a šedobílý stůl, které malíř dostal darem od vinárníka Ludvíka Masaryka.

<sup>101</sup> ALEŠ 1957 (pozn. 6) 349.

<sup>102</sup> CHROBÁK (ed.) (pozn. 38) nepag.

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (pozn. 5) 68.

Alšovy maminky Veroniky, rozené Fanfulové, z roku 1864, autorem byl rovněž Jan Aleš [21].<sup>105</sup> Ve skutečnosti byl obrázek umístěn nad malířovou postelí.<sup>106</sup> Také tento obraz M. Švabinský velmi obdivoval a dokonce jej připodobnil k tvorbě Hanse Holbeina. Paní Alšová vyšívala lidové ornamenty podle svých vlastních návrhů a při práci svým dětem zpívala lidové písně a vyprávěla pohádky,<sup>107</sup> což se jistě projevilo v tvorbě M. Alše. S lidovým čepcem, v němž je paní Alšová zobrazena, se dobře doplňuje i vyřezávaný rám s lidovými motivy, který byl darem od Alšova přítele malíře Jana Prouška.<sup>108</sup> Sám M. Aleš vycházel v roce 1889 z bratrova zachycení podoby jejich matky při tvorbě kresby *Ach mámo, mamičko!* z cyklu *Sirotek*, což dosvědčuje, jak velký význam pro něj bratrova kresba měla. Max Švabinský tak zakomponoval do Alšova portrétu bratra i matku, což odpovídá Švabinského snaze zachytit portrétované s jejich blízkými, u M. Alše to navíc koresponduje s jeho velkým zájmem o své předky, který projevilo při zkoumání genealogie svého rodu.

Co se týče podoby samotného M. Alše, kterému bylo v době portrétování padesát šest let, jsou zde zachyceny všechny rysy typické pro jeho osobu, o nichž již byla zmínka. Hodí se snad jen doplnit, že malířovy kučeravé vlasy tu jsou ještě rozevlátější a že oblečení je v porovnání s jinými oficiálními podobiznami z rukou M. Švabinského ležérnější a vyhovující pohodlí portrétovaného – M. Aleš nemá žádnou kravatu či vázanku, knoflíčky saka jsou rozepnuty... Zatímco malířova pravá ruka je v klidu, levá ruka blíž k oknu je sevřená a položená na madlech židle. Výraz malířových očí ukazuje živý zájem o věci odehrávající se za oknem pokoje a prozrazují jeho psychickou aktivitu, jako by právě objevil nový námět další práce, k níž je na stole již vše připraveno a ostatně i skřípec visí v „pohotovostní poloze“. Alšova mysl je tedy vábena směrem z bytu, ale jeho fyzická schránka je naopak „zakotvena“ uvnitř pracovny, což ještě podtrhuje na první pohled zřejmé sesunutí těla k pravé straně. Nápadné naklonění horní poloviny těla na jednu stranu je zaznamenatelné na více podobiznách z pozdějšího období Alšova života, například na fotografii z roku 1912 z malířovy poslední cesty do rodných Mirotic, či ještě lépe na bustě od Bohumila Kafky z roku 1902. Je tedy opravdu možné, že toto držení těla bylo vyvoláno nějakými zdravotními obtížemi,<sup>109</sup> jimž by

---

<sup>105</sup> Originál kresby je uložen v archivu Národní galerie, v osobním fondu Mikoláše Alše. Konkrétně se jedná o rodinné album z let 1865-1917 (č. fondu 21, inv. č. 51), kde se nachází i společná fotografie všech tří bratrů Alšových

a zmiňovaná portrétní kresba M. Alše od Jana Alše *Kdo je to?*

<sup>106</sup> Jak dokládá fotografie z roku 1913, lze se domnívat, že na tomto místě obrázek visel již v roce 1908. Také K. V. Rais v knize *Ze vzpomínek II* uvádí, že kresba visela nad malířovou postelí.

<sup>107</sup> Kontakt M. Alše s národními tradicemi a lidovou kulturou je popsán mj. Emanuelem Svobodou v úvodu knihy *Špalíček národních písní a říkadel*.

<sup>108</sup> ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (pozn. 5) 111.

<sup>109</sup> PRAHL 2009 (pozn. 60) 33.



odpovídala i skutečnost, že M. Aleš ze svého bytu již příliš nevycházel. Na kresbě by tak byl zachycen rozpor mezi tělesnem, působící M. Alšovi jistě určité potíže při práci, a mezi duchovnem, jeho neustále hravou myslí plnou nápadů. Pokud si tento kontrast pozorovatel uvědomí, uvidí Mikuláše Alše v jiném světle a může si jej a jeho tvorby ještě více vážít. Je možné, že M. Švabinský navíc ono naklonění Alšova těla i nepatrně zdůraznil, neboť se o své portrétní tvorbě jako takové vyjádřil mimo jiné takto: „...*jde mi o to, aby pohyb, gesto rukou, šikmé sedění, stání či sedění uzavřené do sebe bylo znázorněno, a sice trochu přehnáno, aby portrétovaný byl ihned v siluetě poznán. Aby byl v obličejí i pohybu sobě podobnější, než je sám sobě podoben ve skutečnosti.*“<sup>110</sup>

Hravost, živost, psychická aktivita, bezprostřednost, bodrost a dobrá mysl jsou pojmy,<sup>111</sup> které lze k této podobizně přiřadit a které ještě více vyniknou při srovnání s jinými portréty Švabinského českého Slavína. Mezi těmito sty portréty je podobizna M. Alše opravdu něčím jiná. Pokud by bylo nutné hledat nějaké paralely, tak za nejbližší k Alšově podobizně svým naturelem by mohla být označena podobizna Hany Kvapilové, Otakara Hostinského a Vítězslava Nezvala.

Rodina Mikuláše Alše si portrétu od M. Švabinského velmi vážila. Až dojemně působí dopisy od paní Mariny Alšové adresované M. Švabinskému, kdy po mnoha letech od vzniku portrétu nikdy nezapomene poděkovat za zmiňovaný portrét. Na ukázkou mohou posloužit tři následující psaní.<sup>112</sup> První z nich je z roku 1923 a Marina Alšová v něm blahopřeje M. Švabinskému k jeho padesátým narozeninám: „*Vzpomínám s vděčností Vaší lásky k mému zesnulému choti, jehož zpodobnil jste v uměleckém podání tak výstižně, živě a pravdivě, že žije Vaším dílem mezi námi.*“ V dalším blahopřání, tentokrát ke Švabinského šedesátým narozeninám, se dočteme: „*vzpomínáme, jak tatínek vždy rád vypravoval o tom, když jste jej, slovný Mistře, portrétoval a my jsme Vám vděčni, že zachytil jste jeho podobu tak geniálně...*“ V roce 1937 odpovídala paní Alšová k blahopřání, které jí M. Švabinský zaslal k jejím osmdesátým narozeninám: „*Jsou mě a celé mé rodině nezapomenutelné chvíle, když portrétoval jste, slovný Mistře, našeho tatínka u nás. Oba překrásné portréty jste dobrotivě daroval a chovají se v naší rodině s největší láskou a pietou.*“ Dále pisatelka uvádí, že si M. Švabinský během portrétování v jejich vinohradském bytě zapomněl skřípec, který rodina

<sup>110</sup> Ludvík PÁLENÍČEK (ed.) / Zuzana ŠVABINSKÁ (ed.): Max Švabinský. Grafické dílo – soupis (kat. výst.), Praha 1976, 42.

<sup>111</sup> Jen pro zajímavost; nejčastěji M. Alše jeho zeť, Emanuel Svoboda, charakterizuje jako „*boдрého*“.

<sup>112</sup> Všechny tři dopisy jsou součástí osobního fondu Maxe Švabinského v archívu Národní galerie v Praze, kde se ze Švabinského pozůstalosti dochovala i fotografie z pohřbu Mikuláše Alše.

umístila do tzv. musea a to přímo vedle nože a vidličky po Josefu Mánesovi.<sup>113</sup> Jako drobnou zajímavost lze ovšem uvést, že k Alšovům chodila občas na návštěvu Mánesova dcera Josefína Hovorková a že M. Aleš vlastnil v tak řečeném museu Mánesův přístroj.<sup>114</sup> V Alšově pozůstalosti bylo dále křeslo, které dříve patřilo Josefu Mánesovi a které M. Aleš získal darem od Viktora Barvitia.<sup>115</sup>

Podle portréту věnovanému M. Alšovi byla vytvořena prémie spolku Mánes na rok 1909,<sup>116</sup> podobizna byla rovněž reprodukována ve *Volných směrech* roku 1908, či v textu o M. Alšovi z edice Zlatoroh roku 1912. Skutečnost, že právě takovýto typ portréту se zamlouval i samotnému Alšovi,<sup>117</sup> dokazuje i další Švabinského portrét M. Alše. Jedná se o kresbu tuší z roku 1908 zachycující uvolněným rukopisem poprsí M. Alše. Na druhou stranu tohoto listu si dopsal portrétovaný poznámku „*Kresba přítele Maxe Švabinského. M. Aleš*“.<sup>118</sup> Podle tohoto portréту byla dále vytvořena raznice pro knihaře Jendu Rajmana. Tato skica k portréту M. Alše bývá rovněž velmi často reprodukována, a tak se s ní může čtenář setkat na úplném začátku knihy *Mikoláš Aleš mládeži* (i s Alšovou poznámkou o autorství M. Švabinského) [22]<sup>119</sup> nebo ve *Špalíčku národních písní a říkadel*, kde svým umístěním na první stránce textu připomíná iniciálu.<sup>120</sup> Vlastně se jedná o jeden ze tří náčrtků tuší vzniklých během sezení na výsledný portrét věnovaný M. Alšovi. Na dalším z těchto tří náčrtků, rychlé čárové kresbě, je v pozadí zachycena už i podobizna Alšovy maminky a skříňka motýlů. Na zadní straně této kresby v roce 1960 M. Švabinský připsal „*Aleš od Švabinského, pravý, varianta z doby, kdy jsem kreslil Aleše dle skutečnosti. Švabinský 2. X. 1960.*“<sup>121</sup> Další dvě podobizny (vycházející ovšem pravděpodobně z téhož sezení ve vinohradském bytě) si načrtl M. Švabinský na zadní strany dopisů – a to na dopis od F. Engelmüllera z 11. března a druhý na blíže nespécifikovatelný dopis, který se později dostal do majetku Josefa Drahoňovského.<sup>122</sup>

<sup>113</sup> Miloš JIRÁNEK: *Dojmy a potulky 1901-8*, Praha 1908, 62. Naopak Max Švabinský při portrétování podle slov M. Jiráňka u Alšů doma objevil „tři malá prkýnka“ – jednalo se o *Májový triptych*, který pak členové S. V. U. Mánesa obdivovali pro virtuózní barevnost.

<sup>114</sup> ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (pozn. 5) 61.

<sup>115</sup> CHROBÁK (pozn. 38) nepag.

<sup>116</sup> Jedna ročenka na rok 1909 je stejně jako originální kresba (inv. č. MAJMA 2951) uložena v uměleckých sbírkách Památníků národního písemnictví pod inventárním číslem IG 11038.

<sup>117</sup> Ostatně jako takový lidský, bezprostřední a hravý Alšův portrét působí i článek Rudolfa J. Kronbauera *Ze vzpomínek Mikuláše Alše* vydaný v pátém ročníku *Máje* roku 1907, tedy o něco dříve před Švabinského portrétem. Autor zde vypráví nejrůznější veselé příhody, které M. Aleš sám vypravoval a prožil. Jak tento literární, tak i výtvarný portrét přibližují M. Alše veřejnosti velmi obdobným způsobem.

<sup>118</sup> ŠVABINSKÁ (ed.) / ŠEVČÍK (ed.) / KUNA (ed.) (pozn. 76) 239.

<sup>119</sup> ALEŠ 1957 (pozn. 6) 4.

<sup>120</sup> ALEŠ 1939 (pozn. 2) VII.

<sup>121</sup> ŠVABINSKÁ (ed.) / ŠEVČÍK (ed.) / KUNA (ed.) (pozn. 76) 239.

<sup>122</sup> ŠVABINSKÁ (ed.) / ŠEVČÍK (ed.) / KUNA (ed.) (pozn. 76) 240.

Pro úplnost je ještě třeba zmínit, že během portrétování M. Alše v roce 1908 vznikla ještě jedna kresba. Max Švabinský ji daroval i s věnováním Alšově dceři Maryně: „*Maryně Alšové na památku portrétování Mistra Mikoláše Alše věnuje Švabinský 9/3 908.*“ Kresba je zachycena na fotografii obývacího pokoje Alšových na Vinohradech. Ze stejné fotografie je ještě patrné, že v pokoji visel ještě jeden malířův portrét, o několik let mladší a poněkud více formální.<sup>123</sup> Ludvík Páleníček ve své monografii o M. Švabinském uvádí, že Švabinský vytvořil v roce 1918 jiný Alšův (celofigurový) portrét technikou suché jehly. Dalším Alšovým zobrazením, tentokrát na té nejrepresentativnější úrovni, je jeho zařazení do výzdoby Riegrova salónku na téma *České jaro*, který vytvořil Max Švabinský roku 1912. Mikoláš Aleš je zde zobrazen ve společnosti dalších velikanů českého umění – J. Mánesa, J. V. Myslbeka, B. Smetany a A. Dvořáka, i zde se projevuje Alšova otevřenost a nenucenost. Ta je ještě lépe patrná na přípravné kresbě křídou z roku 1911, M. Aleš je na ní zobrazen, jako by s někým přátelsky diskutoval. Stojí rozkročen, jednu ruku má v kapse a druhou drží doutník [23].

### 3.4 Karikatury

Vedle těchto vážně míněných podobizen vzniklo v pozdějším období Alšova života i několik jeho zobrazení rázu karikaturního. Jedna z nich vznikla bezprostředně po podobizně z roku 1908, Max Švabinský ji namaloval své ženě Ele na zadní stranu kalendáře poté, co jí vyprávěl o návštěvě u Alšových [24]. Na kresbě je velmi živelným a rozvolněným rukopisem zobrazena celá postava M. Alše při chůzi z boku, takže obzvlášť vynikne bambulovitý nos a rýsující se bráško. Aleš má na hlavě svůj oblíbený fez. Nad jeho rameny je skicovitě načrtnuta i podobizna jeho matky v čepci. V pravém dolním rohu karikaturní kresby je tlustou linií nakreslena kukla motýla tak, jak jí předtím Švabinskému namaloval sám Aleš během jejich rozhovoru o motýlech.<sup>124</sup> Max Švabinský je i autorem další přátelské karikatury M. Alše, tentokrát odkazující na svátek sv. Mikuláše, který se z pochopitelných důvodů těšil velké oblibě mezi členy S. V. U. Mánes, jehož prvním předsedou M. Aleš byl. Kresba pochází snad z roku 1892, je součástí alba spolku Mánes a zobrazuje zátiší s malířskými potřebami, uzenkou a perníkovým srdcem ozdobeným Alšovou podobiznou. Kresbu doprovází text „*Bůh a slovanský patron náš Mikoláš žehnej našemu umění.*“<sup>125</sup> Poměrně zajímavý je fakt, že naprosto stejnou větou doprovodil sám M. Aleš kresbu sv. Mikuláše

<sup>123</sup> ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (pozn. 5) nepag, obr. 43.

<sup>124</sup> ŠVABINSKÁ (pozn. 79) 289. Například kresba motýlí kukly ve formátu A5 z rukou Mikuláše Alše je dnes uložena v osobním fondu M. Alše v Památníku národního písemnictví pod inv. č. 30 635.

<sup>125</sup> PRAHL 2009 (pozn. 60) 32.

v dopise z 6. prosince 1874 adresovaný Aloisovi Jiráskovi.<sup>126</sup> Malíř v dopise nejprve popisuje idylické vzpomínky z dětství spojené se svátkem sv. Mikuláše, poté líčí studia na Akademii a svou neutěšenou finanční situaci. Text doprovází dvě kresby sv. Mikuláše – jedna je typickým zobrazením postavy sv. Mikuláše s jeho atributem v podobě tří zlatých koulí. Na druhé kresbě [25] doprovázené citovanou větou je zobrazen sv. Mikuláš se svým pomocníkem andílkem, jak naděluje do připravených punčoch u okna partituru a malířskou paletu. V pozadí se rýsuje obrys Hradčan. Tato druhá kresba pak byla reprodukována ve 27. čísle *Zlaté Prahy*, kde splnila trpkou úlohu – doprovod k textu K. B. Mádl *Mikoláš Aleš zemřel*.<sup>127</sup>

Se svátkem sv. Mikuláše je spojena i druhá karikaturní kresba, tentokrát z pera Zdeňka Kratochvíla (1883-1961), kterou vytvořil v roce 1913 [26].<sup>128</sup> Zdeněk Kratochvíl byl také členem spolku Mánes, ovšem jen v letech 1909-1911 a 1917-1949, tudíž ne v době vzniku karikatury. Na této skupinové karikatuře s názvem *Hold malíři Mikoláši Alšovi* je zobrazena velká postava M. Alše, nad níž se vznáší holubice Duchy svatého, je oblečena v ornátu, na němž je mimo jiné zobrazen kalich s hostií s písmenem A. Mikoláš Aleš-biskup drží v levé ruce ozdobené pontifikálním prstenem biskupskou berlu a mitru, druhou rukou žehná umělcům z S. V. U. Mánes. Po jeho levici tak můžeme vidět například Alfonse Muchu v typickém slovanském oděvu a s velkou kruhovou náušnicí levém uchu, či Josefa Mařatku smekající před „sv. Mikulášem“ buřinku a držící kufřík s nálepkou „*Paris express*“.<sup>129</sup> Ze stejného roku pochází dále Kratochvílova karikatura M. Alše v podobě Mojžíše, té bude věnována pozornost později.

O čtyři roky dříve (1909) vznikla poslední ze zde uvedených karikatur Zdeňka Kratochvíla. Jedná se o karikaturní kresbu s dvojportrétem M. Alše a A. Muchy, kterou Z. Kratochvíl reagoval v *Uměleckém měsíčníku* na společnou fotografii obou malířů [27].<sup>130</sup> Snímek byl pořízen při oslavě návratu A. Muchy do Čech a způsob, jakým se na snímku prezentoval A. Mucha byl mezi ostatními umělci chápán jako ne zcela vhodný.<sup>131</sup> Mikoláš Aleš zde sedí

<sup>126</sup> Mikoláš ALEŠ / Alois JIRÁSEK / Emanuel SVOBODA (ed): Aleš a Jirásek. Listy dvou přátel. Praha 1953, 26-8. Celé znění dopisu včetně obou kreseb bylo publikováno v citované knize.

<sup>127</sup> Karel Boromejský MÁDL: Mikoláš Aleš zemřel, in: *Zlatá Praha XXX*, 1913, 531.

<sup>128</sup> Ve stejném roce vytvořil Z. Kratochvíl i karikaturu Alfonse Muchy. Obě karikatury jsou reprodukovány v knize *V okovech smíchu* na str. 29 a 30, ovšem text knihy se o nich nezmiňuje.

<sup>129</sup> PRAHL / VONDRÁČEK / SEKERA (pozn. 40) 161. Prof. Roman Prahel upozornil na spojitost s Alšovými slavjanofilstvím a autoritou coby českého národního umělce a ruským carem Mikulášem symbolizujícím dlouhověkovou autokracii.

<sup>130</sup> *Umělecký měsíčník* II 1911-2, Veselý koutek VI, nepag.

<sup>131</sup> VOLAVKOVÁ 1975 (pozn. 30) 34. Nutno říci, že osoba A. Muchy byla v této době minimálně na stránkách *Uměleckého měsíčníku* velmi vděčným předmětem karikování.

ve fotografickém ateliéru, usadil se na křesle svým typickým ležérním způsobem, pravou ruku má opřenou o stehno, za jeho levé zápěstí jej drží Alfons Mucha, který stojí vedle křesla máje ledabyle druhou ruku v kapse a nohu přes nohu. Mucha je ozdoben atributy, které doboví karikaturisté u jeho osoby často používali, a to náušnicí a širokým pásem kolem trupu v barvách americké vlajky. Svým pohledem shlíží na sedícího M. Alše, který se poněkud zaraženě dívá na to, jak mu A. Mucha svírá zápěstí. Kresba je doprovázena sarkastickým textem, kde mimo jiné stojí, že „*On, velikán, odvezl Alše k Šumpetrovi, podržel mu ruku a dal ho vyfotografovat v přítomnosti své osoby.*“ Sám Alfons Mucha si velmi zakládal na prezentaci své vlastní osoby. Zmíněná fotografie poměrně dobře vypovídá o jeho snaze o určitou sebestylizaci.

V souvislosti s M. Alšem a A. Muchou je třeba zmínit, že oba malíře pojí vedle této fotografie i jiné gesto zcela odlišného ladění. Jedná se o adresu zaslano M. Alšovi spolkem Škréta a zveřejněnou v časopisu *Ruch*.<sup>132</sup> Mladí čeští malíři studující v Mnichově adresou reagovali na ostrou kritiku Alšových ilustrací k *Rukopisům*, která vyšla 8. června 1886 v *Národních listech* a jejímž autorem byl dr. Julius Grégr (ačkoli kritik bylo v této souvislosti napsáno více). Studenti se M. Alše jednoznačně zastali a jmenovali ho čestným členem svého spolku, o čemž ho informovali prostřednictvím uvedené adresy. Na ní Luděk Marold kresbou tuší zobrazil mladou ženu lámající přes koleno hůlku starému pánovi sedícímu před ní na zemi. V dolním rohu je rak – symbolem zpátečnictví – lezoucí po štítu tří výtvarných umění. Důvodem, proč je tato událost nyní zmiňována, je skutečnost, že tehdejším starostou spolku a autorem textu adresy byl právě Alfons Mucha.

---

<sup>132</sup> Roman PRAHL / Lenka BYDŽOVSKÁ: Volné směry. Časopis pražské secese a moderny, Praha 1993, 12.

#### 4 Mikoláš Aleš spolkový a společenský

Mikoláš Aleš byl svými mladšími kolegy brán vážně i karikaturně. Jisté ale je, že byl generací devadesátých let (umělci, kteří sami v době Alšovy smrti zažívali nástup nové generace) objeven a uznán za jejich předchůdce.<sup>133</sup> Sám M. Aleš na to reagoval slovy „*Něco na mně musí vidět*“ a očividně ho těšilo uznání mladších kolegů.<sup>134</sup> To bylo demonstrováno jak během rozpustilých oslav svátku sv. Mikuláše v kruhu S. V. U. Mánes, tak během oslav Alšových padesátých a šedesátých narozenin. Tyto akce souvisí právě s Alšovým členstvím ve spolku, je tedy třeba si uvědomit některé aspekty působení M. Alše v S. V. U. Mánes.

Jak bylo již nastíněno, Mikoláš Aleš byl vnímán jako velký vzor již pro studentský umělecký spolek těsně předcházející S. V. U. Mánes – tedy pro mnichovský spolek Škréta. Spolek vznikl roku 1885, jeho členy byli studenti mnichovské Akademie umění, kteří sem odešli kvůli konzervativním poměrům panujícím na pražské Akademii. Mikoláš Aleš byl také členem neformálního spolku či spíše zábavné stolní společnosti Mahábhárata, jejímiž členy byli dále například Jakub Arbes nebo Viktor Oliva.<sup>135</sup> Samotný spolek Mánes byl ustanoven na zakládající valné schůzi dne 27. dubna 1887.<sup>136</sup> Během ní byl všemi 18 zakládajícími členy jednomyslně zvolen za prvního předsedu právě Mikoláš Aleš. Na první výborovou schůzi konající se již týden poté, se poprvé mezi členy nového spolku dostavil i M. Aleš. Většinou předsedal následujícím valným schůzím a to i dne 18. listopadu 1892, kdy se stal novým redaktorem *Palety* Max Švabinský.<sup>137</sup> Mikoláš Aleš dále v roce 1888 navrhl erb spolku i pozvánku na první významnou společenskou akci konanou spolkem – tedy pozvánku na Mánesův večer 17. března 1888. Do svého náčrtníku z let 1885-1913 si pak M. Aleš několikrát otiskl razítko spolku.<sup>138</sup> Pokud se jedná o Alšův vztah k umění Josefa Mánesa, je jisté, že se jím inspiroval (lze zmínit například ilustrace *Rukopisů*) a že J. Mánesa velmi obdivoval. Na druhou stranu M. Aleš v pozdějším věku prý jednou pravil: „*Na počátku jsem šel za Manesem, ale brzy jsem vybočil a měl jsem vybočit ještě dřív.*“<sup>139</sup> Sice úsměvně, nicméně velmi výstižně poukázal na rozdíl mezi J. Mánesem a M. Alšem Miloš Jiránek

<sup>133</sup> VOLAVKOVÁ 1975 (pozn. 30) 34. Pro zasazení do kontextu je ještě dobré zmínit, že M. Aleš nebyl jediným žijícím českým malířem, kterého mladší generace uznávala. Spolek Mánes například uspořádal samostatnou výstavu Miloše Jiráka (1902), Joži Úprky (1904) nebo Antonína Slavíčka a jeho sochařských vrstevníků (1905). Z Alšových vrstevníků se dále dočkal ocenění mladými členy S. V. U. Mánes například Hanuš Schwaiger (1854-1912), kterému bylo v roce 1900 věnováno zvláštní dvojčíslo *Volných směrů*.

<sup>134</sup> Ibidem 30.

<sup>135</sup> PRAHL / VONDRÁČEK / SEKERA (pozn. 40) 115.

<sup>136</sup> BOŘECKÝ / GOČÁROVÁ / ŠPALE (pozn. 77) 6.

<sup>137</sup> Ibidem 7.

<sup>138</sup> Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikoláš Aleš, inv. č. 30 656.

<sup>139</sup> RAIS (pozn. 22) 262.

– Mánesovy děti jsou leckdy spíše malé komtesy a hrabátka, zatímco Alšovy děti nosí dlouhé kalhoty po tatínkovi – v Alšově díle je více drsnosti a mužné velikosti.<sup>140</sup>

#### 4.1 Mikoláš Aleš a S. V. U. Mánes v letech 1896-1898

První skutečně významná výstavní akce spolku Mánes se konala v červnu 1896, kdy pořádal první soubornou výstavu Mikoláše Alše. V té době byl již předsedou spolku Stanislav Sucharda a M. Aleš se stal čestným starostou, byl jím až do své smrti.<sup>141</sup> Výstava se konala v Topičově salonu a byly zde vystaveny především kresby a kartony.<sup>142</sup> Kladný ohlas veřejnosti podnítil spolek k další aktivitě. V létě téhož roku začal tisk prvního dílu výboru děl M. Alše.<sup>143</sup> I v tomto případě se jednalo o první významnější počín publikační činnosti spolku. O několik měsíců později - 3. prosince 1896 – proběhla v Měšťanské besedě pod záštitou spolku oslava ukončeného vydání prvního svazku výboru Alšových děl.<sup>144</sup> Oslava byla zároveň spojena s blížícím se svátkem sv. Mikuláše. Dostavila se řada literátů, „výtvarníků mladých i starších“ a obdivovatelů díla M. Alše.<sup>145</sup> Mezi hosty byl i spisovatel Svatopluk Čech, některé aspekty jeho vztahu s Mikolášem Alšem budou zmíněny později. Ze vzpomínek Karla Maška a Karla Vítězslava Raisa si lze dále udělat představu, jaký byl program prosincové oslavy – proběhlo mnoho proslovů, mezi řečníky byl i Alšův přítel K. V. Rais, na klavír improvizoval L. V. Čelanský fantasii na Alšovu oblíbenou píseň *Když jsem já šel tou putimskou branou*, zaznělo i koncertní provedení Čechových *Písní otroka*. K. V. Rais vyjmenovává další přítomné – Aloise Jirásku, Jaroslava Vrchlického, malíře Františka Zvěřinu a Josefa Hlávku.<sup>146</sup> K vydání Alšova díla a k roli, jakou podle K. Maška sehrál S. V. U. Mánes v prosazení Alšova díla, spisovatel roku 1922 výmluvně poznamenal: „Dnes je nepochopitelné, že bylo před dvaceti pěti léty do jisté míry riskantním, vydávati dílo Alšovo. Přes oblibu, upřímnou a velikou, které se těšil v určitých kruzích (...) přes to, že jeho ilustrace k národním písním měly své čitatele přímo fanatické, přece široká veřejnost ho nechápala... Teprve když se (dílo) objevilo ve vkusné úpravě, v pečlivé redakci „Mánesa“, otevřely se oči...“<sup>147</sup> Obdobné „mesiášské“ počínání viděl K. Mašek v zakoupení Alšových kرتونů *Vlast* roku 1897. Po zakoupení díky finanční pomoci přátel spolku, nabídl S. V. U. Mánes kartony jako dar městu. Městská rada však dar odmítla a až posléze umístil zemský

<sup>140</sup> JIRÁNEK 1908 (pozn. 113) 63.

<sup>141</sup> BOŘECKÝ / GOČÁROVÁ / ŠPALE (pozn. 77) 56.

<sup>142</sup> MAŠEK (pozn. 4) 42.

<sup>143</sup> Ibidem 44.

<sup>144</sup> Volné směry I, 1897, 146. Do ledna roku 1897 bylo prodáno necelých 600 výtisků, což lze označit za úspěch spolku.

<sup>145</sup> RAIS (pozn. 22) 250.

<sup>146</sup> Ibidem 251.

<sup>147</sup> MAŠEK (pozn. 4) 52.

výbor kartony v baletním sále Národního divadla.<sup>148</sup> Slavnostnost Alšova večera roku 1896 byla zdůrazněna i ve zprávě o tomto večeru v rubrice Zprávy umělecké *Volných směrů*. Spolek svému čestnému předsedovi předal zmiňovaný svazek jeho prací. Malíři přišla řada dopisů a telegramů a osobně mu přišla blahopřát řada osob. To byl v očích spolku důkaz, že láska k Alšovi a uznání jeho díla „...sloučily v tento večer v jedněch zdech všechny konfese umělecké i politické světa mladého a dali dostaveníčko i starším zástupcům umění a vědy.“<sup>149</sup> Osobnost Mikoláše Alše tedy působila takovýmto stmelovacím efektem a jak je zřejmé, jeho mladší spolučlenové si toho byli dobře vědomi.

U vzpomínek Karla Maška (1867-1922), malíře a spisovatele, nazvaných *Tři léta s „Mánem“* ještě chvíli zůstaňme, poskytují totiž jedinečnou výpověď o tom, jak probíhal již obvyklý Alšův Mikulášský večer roku 1897, jehož ředitelem byl zvolen právě K. Mašek. Akce se konala v místnostech tzv. Klubu mladých, výlohy byly placeny z tomboly a na celý večer byl připraven bohatý program skládající se z jednotlivých humorných vystoupení většinou v režii členů S. V. U. Mánesa. Sám K. Mašek vystupoval mimo jiné v roli španělské tanečnice, malíř a grafik Viktor Stretti hrál na mandolínu, nakladatel Jan Štenc recitoval, sochař Josef Mařatka hrál na harmoniku a tak dále. Pod tíhou účinkujících se dokonce zřítilo dřevěné podium... Ačkoli by se z uvedených čísel mohlo zdát, že se jednalo o soukromou akci pro členy spolku, večírek byl otevřen veřejnosti, která se ho i v hojném počtu zúčastnila.<sup>150</sup> Je třeba dodat, že svátek sv. Mikuláše byl tehdejší společností vnímán mnohem intenzivněji, než je tomu dnes.

Dílo Mikoláše Alše bylo pravidelně vystavováno během výročních výstav S. V. U. Mánes. Na zcela první členské výstavě konané od 5. února do 5. března 1898 v Topičově salonu byla vystavena dvě jeho díla – *Mikuláš Zrinský* a *Unie Ljubelská*.<sup>151</sup> Výstava se konala v jubilejním desátém roce fungování spolku a u příležitosti jejího otevření přednesl předseda spolku S. Sucharda řeč. V ní stručně bilancoval dosavadní úspěchy spolku i jeho možné budoucí aktivity a neopomněl upozornit na význam vydání výboru Alšových děl. Suchardův proslov byl publikován v článku *První výstava Spolku Mánes* v březnovém čísle *Volných směrů*,<sup>152</sup> jehož konkrétní obsah bude ještě probrán později.

---

<sup>148</sup> MAŠEK (pozn. 4) 70.

<sup>149</sup> *Volné směry* I, 1807, 146.

<sup>150</sup> MAŠEK (pozn. 4) 72.

<sup>151</sup> Archiv hlavního města Prahy, karton 43, Soupisy vystavených děl I, inv. č. 3959, sign 4.1.

<sup>152</sup> První výstava spolku „Manes“ in: *Volné směry* II, 1898, 231-236.



## 4.2 Mikuláš Aleš a události roku 1902

Co do počtu vystavených děl byla pro M. Alše nejúspěšnější šestá členská výstava S. V. U. Mánes věnovaná Mikoláši Alšovi, Antonínu Hudečkovi a francouzské grafice. Výstava probíhala od listopadu 1902 do ledna roku 1903 a byla umístěna ve výstavním pavilonu spolku v zahradách Kinských.<sup>153</sup> Plakát navrhl Vladimír Županský, zvolil jednoduché, elegantní řešení výškového formátu plakátu s názvem výstavy v horní části vepsaném do kruhu ovinutém listy. Členy výstavního výboru byl Arnošt Hofbauer, Jan Kotěra, Jan Preisler, František Šimon a Jan Štenc.<sup>154</sup> Výstava byla zahájena 25. listopadu,<sup>155</sup> do 19. ledna následujícího roku ji zhlédlo 3 422 platících návštěvníků.<sup>156</sup> Zatímco vystavená díla A. Hudečka a grafiky soudobých francouzských umělců byla prodejná, díla M. Alše byla většinou zapůjčena od různých institucí nebo od soukromých majitelů. Třicetiletý Antonín Hudeček na výstavě představil 28 obrazů, mezi nimi byla díla inspirovaná cestou po Itálii (*Moře na Capri*) i klíčové obrazy jeho symbolistní tvorby (*Na podzim u potoka*, *Psýché*, *Večerní ticho*). Francouzští umělci – jmenujme například J. Violina, E. Chahina či E. Sagota byli českému publiku přestaveni celkem 73 grafikami. Konečně M. Aleš, jenž oslavil 18. listopadu své padesátiny, byl na výstavě zastoupen nejvíce, a to 139 ilustracemi, kresbami, grafikami, či návrhy sgrafit.<sup>157</sup> V pavilonu byla navíc vystavena jeho busta od Bohumila Kafky vytvořená právě pro tuto výstavu. Podle K. B. Mádlů tato výstava a kladné ohlasy na ni postavily Alše doslova „mezi svaté našeho uměleckého nebe“ a spolu s dalšími akcemi u příležitosti Alšových padesátin tak konečně uznala kvality Alšova díla.<sup>158</sup> Mezi vystavenými Alšovými pracemi byly mimo jiné ilustrace vybraných čísel *Zlaté Prahy*, část cyklu *Živly*, ilustrace k národním písním, kartony sgrafit pro pardubickou radnici nebo dům ve Smetanově ulici v Praze, ale také následující kresby: *Mikuláš Zrinský*, *Jan Žižka*, *Karlštejnský havran*, *Dragoun* z roku 1864 či *Vlastní podobizna*. Jak již bylo zmíněno, velký počet vystavených položek byl zapůjčen od soukromých osob. Mezi ně patřila paní Brandejsová,<sup>159</sup> hraběnka Thunová nebo profesor T. G. Masaryk. Alšův přítel Alois Jirásek zapůjčil mimo jiné

<sup>153</sup> Na plakátu výstavy je napsán termín konání výstavy 18. 11. – 31. 12. 1902. Výstava byla zřejmě prodloužena, protože S. V. U. Mánes zaznamenával počet návštěvníků až do 19. 1. 1903.

<sup>154</sup> Archiv hlavního města Prahy, fond Spolek výtvarných umělců Mánes, karton 43, M. Aleš, A. Hudeček, francouzská grafika, inv. č. 3977, sign. 4.1.

<sup>155</sup> Mezi pozvanými byl například Alois Jirásek, architekt Richard rytíř Klenka z Vlastimilu i rektor c. k. české univerzity Karlo-Ferdinandovy v Praze Jan Ladislav Sýkora.

<sup>156</sup> Pro srovnání; výstavu děl Josefa Mánesa navštívilo roku 1903 méně než 2 000 lidí. Naopak výstavu A. Rodina konanou ve stejném pavilonu od 10. května do 10. srpna navštívilo přibližně 14 000 diváků. Nicméně pro zajímavost lze uvést, že zimní výstavu S. V. U. Mánes navštívilo několik lidí i o Štědrý den. Výstavě děl A. Rodina v Praze je věnována samostatná podkapitola.

<sup>157</sup> Archiv hlavního města Prahy, fond Spolek výtvarných umělců Mánes, karton 43, M. Aleš, A. Hudeček, francouzská grafika, inv. č. 3977, sign. 4.1.

<sup>158</sup> MÁDL 1912 (pozn. 59) 38.

<sup>159</sup> Její manžel Alexandr Brandejš, významný mecenáš M. Alše, zemřel předešlého roku.

perokresbu *Chorál sv. Václava* a kresbu *Janko Vlk*, spisovatel Ignát Hermann kresbu *Měsíce* a další neméně významný spisovatel Svatopluk Čech poskytl pro výstavní účely dílo *Píseň na Tursku*.<sup>160</sup> Další díla byla poskytnuta například zemským výborem nebo radou královského hlavního města (kartony sgrafit na Staroměstskou vodárnu). Z dochované korespondence S. V. U. Mánes pochází úsměvný postřeh ohledně výstavy z pera vrchního ředitele Zemské banky království Českého: „...v soukromé výstavě Alšově pohřešuji kartony pro mozaikovou výzdobu průčelí zemské banky, které by již živými barvami značně byly osvěžily Alešovu výstavu. Jsem ochoten, kdyby si slavný spolek přál, zapůjčiti tyto kartony, neb výběr z nich...“<sup>161</sup>

Vraťme se ještě krátkou zmínkou k akvarelu *Píseň na Tursku*. Vychází z básně Daniela Adama z Veleslavína a je na něm zobrazena mohyla a pohanská dívka s varytem opěvující činy pochovaného bohatýra, jejímu zpěvu naslouchají dva bojovníci. Mikoláš Aleš daroval svému příteli S. Čechovi tento akvarel s věnováním v roce 1890. Malíř byl také členem deputace, kterou 1. března vypravil S. V. U. Mánes za Svatoplukem Čechem do Obříství, aby mu u příležitosti jeho padesátin odevzdala bronzovou plastiku.<sup>162</sup> Návštěvy v Obříství se dále účastnil Stanislav Sucharda, Jan Preisler či spisovatel Karel Mašek. Posledně jmenovaný zachytil své vzpomínky z 1. března 1890 v knize *Tři leta s Mánesem*. „Na pohovce vedle sebe seděli dva velcí muži – Mikuláš Aleš a Svatopluk Čech. Jest cenným statkem životním vzpomenouti si, že viděli jsme vzácnou dvojici pohromadě, jak málo komu bylo přáno.“<sup>163</sup>

Pokud se vrátíme do roku 1902, kdy se konala výše zmiňovaná šestá členská výstava S. V. U. Mánes, je nutné zmínit výstavu, která jí předcházela. Jedná se o výstavu děl sochaře Augusta Rodina, o níž bude pojednáno na jiném místě této práce. Nyní je třeba uvést tento výstavní počín spolku do souvislosti s Mikolášem Alšem. V literárních pramenech jak dobových, tak pozdějších chybí zmínka o přítomnosti M. Alše na Rodinově výstavě. Jeho případná účast není zmíněna ani v memoárových textech jeho dcery a zetě, u nichž by se dalo předpokládat, že by se zmínili o neoficiální návštěvě M. Alše na výstavě. Takže lze s jistou dávkou pravděpodobnosti konstatovat, že M. Aleš se tohoto velkého výstavního projektu „svého“

<sup>160</sup> SVOBODA 1946 (pozn. 18) 42. Mikoláš Aleš daroval Svatopluku Čechovi tento akvarel s věnováním v roce 1890. Mikoláš Aleš naopak dostal od S. Čecha ke svým padesátinám všechny Čechovy dosud vydané spisy. Dlouhodobé přátelství mezi oběma muži dokazuje dochovaná korespondence z let 1882 až 1906, která se často týká Alšových ilustrací pro Čechovy *Květy*. V roce 1908 byla v *Květech* reprodukována i *Píseň na Tursku*.

<sup>161</sup> Archiv hlavního města Prahy, fond Spolek výtvarných umělců Mánes, karton 43, M. Aleš, A. Hudeček, francouzská grafika, inv. č. 3977, sign. 4.1.

<sup>162</sup> SVOBODA 1946 (pozn. 18) 44. Jednalo se o plastiku od Franty Stránského zachycující otroka osvobozeného od okovů a rdousícího dvouhlavou saň.

<sup>163</sup> MAŠEK (pozn. 4) 34.

spolku Mánes nezúčastnil. A to i přes to, že mu byla zaslána pozvánka na slavnostní otevření výstavy i „*pozvánka k účasti při slavnosti pořádané na počest sochaře Rodina v době jeho pobytu v Praze*“ zahrnující pozdrav sochaře na Staroměstské radnici a slavnostní banket v hotelu Central. Na fotografii zachycující banket v hotelu Central je sice postava, kterou by s velkou opatrností šlo ztotožnit s Mikulášem Alšem (fotografie je bez popisků, postava je vyfocena z velké dálky a navíc je její tvář zčásti zakryta jiným účastníkem banketu).<sup>164</sup> Nicméně i kdyby se jednalo o Mikoláše Alše, je z celkové absence nějakých jeho reflexí celé události zřejmé, že jej Rodinova přítomnost v Praze zdaleka tak neoslovila jako mladší členy S. V. U. Mánes.

V roce 1902 byl vzhledem k Alšovu životnímu jubileu věnován větší zájem o jeho osobu i ve *Volných směrech*. Vedle několika Alšových kreseb zde byla reprodukována kreslená podobizna M. Alše od Karla Špillara, jedná se o poprsí, zachycující umělce s mírně natočenou hlavou směrem doprava. Aleš upřeně sleduje diváka a působí vzhledem ke svému známému boдрému naturelu nečekaně vážně a důstojně. Takovým dojmem působí i jeho sváteční oblečení, M. Aleš na sobě již nemá svou oblíbenou čamaru, nýbrž sako a vázanku. Levá strana jeho tváře je ostře nasvícena, zatímco pravá se ztrácí ve stínu. Podobiznu od Karla Špillara lze zjednodušeně řečeno chápat jako úplný protipól k Alšovým podobiznám od Maxe Švabinského. Zřejmě náhodně tak ovšem Špillarův portrét koresponduje s obsahem článku (napsaným zřejmě ve jménu celé redakce) ve stejném čísle *Volných směřů* nazvaným prostě – *Mikoláš Aleš*. V úvodu článku byl použit obrat, že M. Aleš „s námi mladšími“ prožil řadu milých vzpomínek. Celý článek je do jisté míry obžalobou současné společnosti, která se pod falešným rádobou vlasteneckým vystupováním ve skutečnosti odvrací od umělce tak ryze českého, jakým je Mikoláš Aleš. Text zdůraznil několikrát materiální bídu M. Alše trvajícím od dob aféry s cyklem *Vlast* prakticky po současnost. A i přes nadšení mladé umělecké generace, zůstal podle autorů textu M. Aleš stále stejně neznám a stejně „*nedoceněn žije od ilustrace k ilustraci*“.<sup>165</sup> Tím byl malíř postaven na roveň s Máchou, Mánesem, Smetanou a Nerudou – mezi umělce nepochopené svou dobou, ve článku se doslova píše: „*Stále opakují se ještě doby, kdy ubíjeny u nás neporozuměním naše pravé české projevy...*“<sup>166</sup> Jako řada jiných pisatelů o Alšově díle i autoři článku vyjmenovávají základní rysy jeho tvorby i osoby: prostota, dětinskost, citovost, nezkcrocenost školením, rázovitost, osobitost, přirozenost a k tomu všemu přidává právě tragičnost spojenou s jeho životem, osudem ale i se stavem

<sup>164</sup> Obě pozvánky i fotografie jsou jako součást pozůstalosti uloženy v osobním u Mikoláše Alše v Archivu Národní galerie v Praze, č. fondu 21, inv. č. 46.

<sup>165</sup> V. S.: Mikoláš Aleš, in: *Volné směry* VII, 1903, 23.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

soudobé české kultury pramenící z toho, že výše zmíněné hodnoty Alšovy tvorby není schopna přijmout. Mikoláš Aleš je zde prezentován takřka jako mučedník svého umění. Snad nejvyhroceněji vidí tento Alšův úděl Vilém Mrštík, doslova píše: „*Česká veřejnost vším právem může se diviti, že ještě (M. Aleš) žije, poněvadž kalich hořkosti, který musel vypít, zdál se být už nevyčerpatelný.*“<sup>167</sup> Roku 1902 rovněž vyšla drobná monografie M. Alše od K. D. Mráze (vlastním jménem Karla Domorázka), podnětem k jejímu sepsání byly opět Alšovy narozeniny. Autor svižně a živě seznamuje čtenáře s malířovým životem i dílem. V textu je několikrát Aleš zmíněn jako „náš“ umělec. Asi nejvýstižnější ukázkou autorova vztahu k malíři je následující ukázka popisující Alše jako „*lyrika, měkkého a citlivého líčitele lidí, s trochou sarkasmu, shovívavého dobráka s očima šelmovsky přivřenýma...*“<sup>168</sup> Závěr textu působí lehce patetickým dojmem - řada lidí podle autora nedovede ocenit Alšovu tvorbu a jen díky umělcovu řekněme tvrdému kořínku dosud neskončil jeho osud jako osud B. Smetany a J. Mánesa, kteří byli utlučeni místními malými názory. Pisatel textu tedy vyjádřil obdobný názor na stávající reflexi Alšova umění jako autor článku ve *Volných směrech*. Je zřejmé, že Alšovy padesátiny vedly současníky k zhodnocení nejen malířovy dosavadní tvorby, nýbrž také celkového postoje české společnosti k umělecké tvorbě nějakým způsobem specifické a vymykající se běžným zvyklostem například salonního umění. I v tom byl nepochybně přínos Alšovy osoby v očích tzv. generace devadesátých let.

### 4.3 Mikoláš Aleš a události roku 1912

Přesuneme-li se do roku 1912, je třeba zmínit Alšovu účast na členské výstavě S. V. U. Mánes probíhající od 19. dubna do 15. června. Malíř na ní vystavil perokresbu *Sv. Jiří*, kresby *Husitští bojovníci* a *Jezdec*.<sup>169</sup> Rok 1912 byl pro stárnoucího malíře mimořádný – se svou manželkou navštívil Plzeň, Domažlicko a Prácheňsko, tedy místa velmi blízká jeho srdci. Zároveň se jeho osoba dostala do velkého zájmu veřejnosti, protože v tomto roce slavil šedesáté narozeniny. U příležitosti oslav Alšových šedesátin obrázkový týdeník *Český svět* například věnoval titulní stranu výtisku z 22. 11. 1912 Alšovými šedesátinám, titulní strana reprodukuje portrét M. Alše od Maxe Švabinského z roku 1908, dále byl v týdeníku reprodukován list s Alšovými kresbami ze *Švandy dudáka* „*vystihující onu českost umění jubilantova*“. V Hořicích se při této příležitosti konala výstava Alšových děl. Narozeninový večírek malíři uspořádala také Jednota výtvarných umělců, jejímž zakládajícím členem roku

<sup>167</sup> MRŠTÍK (pozn. 35) 22.

<sup>168</sup> Karel DOMORÁZEK: Mikoláš Aleš, Praha 1902, 6.

<sup>169</sup> Archiv hlavního města Prahy, fond Spolek výtvarných umělců Mánes, Umělecká výstava, karton 48, inv. č. 4021, sign. 4.1.

1898 M. Aleš byl.<sup>170</sup> Oslava se konala v podniku U Starostů na Malé Straně. Jednotlivé proslovy se střídaly s vystoupeními kostýmových figurek z Alšových děl a vrcholem večera byl příjezd „Alšova sv. Václava“ na koni. Na rok 1912 rovněž přichystal S. V. U. Mánes Alšovu monografii v rámci životopisné edice Zlatoroh, kterou od roku 1909 redigoval Max Švabinský. Jednalo se o čtrnáctý svazek edice, mezi předešlými devíti osobnostmi, kterým byl věnován vlastní svazek, byly dva malíři Josef Mánes a Hanuš Schwaiger. Autorem textu o M. Alšovi je Karel Boromejský Mádl. Na úvodním listu byla reprodukována Švabinského podobizna M. Alše. Podle autora nastala v době Alšových šedesátin optimální doba pro zhodnocení jeho umění a jeho místa v českém malířství. A svůj názor vlastně předkládá čtenářům již v samotném úvodu – jde o „...mistra, kdy všechna obec umělecká, všechny její církve a církvičky v Alešovi poznávají, uznávají a uctívají svého předáka, kdy nejmladší radikalisté skládají nadšenou přísahu na jeho prapor a zaslubují se k jeho neochvějnému následování...“<sup>171</sup> Poukazuje na linii mezi „prvním smyslově citovým“ Josefem Mánesem a Mikolášem Alšem s jeho barevností, druhem realismu, láskou k české přírodě, lidu a legendám.<sup>172</sup> Obecně je zde však M. Aleš prezentován jako umělec, který se vlastně umělcem už narodil, který nebyl zformovatelný výukou na Akademii či ovlivnitelný jinými umělci. Vrcholné dílo jeho osobitého kresebného stylu K. B. Mádl spatřuje především v Alšových ilustracích národních písní. Podle K. B. Mádl nelze v Alšově případě oddělit od sebe jeho umění a život, morální a etické postoje, protože se jedná jednoduše řečeno o článek českého života zredukovaný na základní prvky lidství, češství a umělectví.<sup>173</sup> Což je i důvodem jednotnosti a neměnnosti jeho umění, čerpajícího instinktivně z dětství a mládí, v Alšově případě vlastně nejde mluvit o nějakém vývoji v jeho umění. To ovšem není chápáno jako nedostatek, nýbrž jako vzácný projev harmonie a soběstačnosti.<sup>174</sup> A tak v době příchodu nových směrů v podobě luminismu, neoimpresionismu či expresionismu představuje M. Aleš podle K. B. Mádl „nepohnutý bod“, skálu čnicí nad vlnobitím různorodých moderních tendencí.<sup>175</sup> Ačkoli umělec o soudobých trendech jistě věděl, neztotožňoval se s nimi a tedy se jim ani nepřizpůsobil.

Jiný text u příležitosti Alšových šedesátých narozenin napsal K. V. Rais a nazval jej *O Mikoláši Alšovi*. Malíř text četl ještě před jeho uveřejněním a sám jej doplnil o některé své

<sup>170</sup> Jindřich ČADÍK: Špachtle a Paleta úsměvná. Hrst veselých chviliek mezi umělci, Plzeň 1966, 15.

<sup>171</sup> MÁDL 1912 (pozn. 59) 1.

<sup>172</sup> Ibidem 8. Autor ale nachází v rané Alšově tvorbě souvislosti nejen s dílem Josefa Mánesa, což je v umělecko-historické literatuře poměrně běžně zmiňovaná skutečnost, ale také s dílem Jana Matejky a Artura Grottera.

<sup>173</sup> Ibidem 14.

<sup>174</sup> Ibidem 40.

<sup>175</sup> Ibidem 94.

vzpomínky.<sup>176</sup> Spisovatel byl o sedm let mladší než M. Aleš, od roku 1887 žil v Praze, kde se oba pánově poznali. Mikoláš Aleš ilustroval řadu Raisových děl, a jak dokládá dochovaná korespondence, spisovatel si často malířovy ilustrace vyžadoval. Celkem malíř pro K. V. Raise vytvořil 96 ilustračních kreseb,<sup>177</sup> mezi ně patří ilustrace *Výminkářů, Zapadlých vlastenců* či knih *Ze vzpomínek*, v jejichž druhém dílu je právě i text *O Mikoláši Alšovi*. Spisovatel v něm podtrhuje srdečnost, českost, slovanskost a básnickost Alšových kreseb: „...prosté je to, ale hluboké jako duše našeho národa“.<sup>178</sup> Malíř zůstal svůj, zůstal věrný sám sobě a nepodleh „heslům, jež odjinud přilétají“.<sup>179</sup> Podle K. V. Raise (ale i podle řady jiných Alšových současníků) je tak Mikoláš Aleš silnou českou samostatnou individualitou.

Josef Čapek napsal do *Kroniky Volných směrů* text nazvaný *Alšova šedesátka*.<sup>180</sup> Autor v článku konstatuje veliké ocenění, kterého se v té době Alšovi po dlouhých letech bez většího zájmu veřejnosti dostává. Během té doby došlo v českém umění k mnohým změnám, ty se sice nedotkly Alšovy tvorby, ale v jejichž světle nová generace obdivuje na malíři jeho neměnné hodnoty, mezi něž J. Čapek řadí pravdivost, vlastenectví, prostotu (v kladném slova smyslu), skromnost a především „ustavičnou mladost“. Na onu mladost upozornil také Miloš Jiránek, který viděl Alšovo umění stále stejně svěží a bezprostřední, jakými jsou jeho nejranější dětské kresby.<sup>181</sup> V jeho umění je viděna duše národa a toto spojení s národem dodává Alšově tvorbě na trvalé časovosti, ačkoli by se při porovnání jeho a současné tvorby mohl zdát pravý opak. Ve stejném ročníku *Volných směrů* vyšla i stať druhého z bratrů, Karla Čapka, nazvaná *Otázka národního umění*. Karel Čapek v ní hovoří o J. Mánesovi a M. Alšovi, coby reprezentativních členech generace vlastenecké a generace Národního divadla, s láskou a úctou, ale naprosto pochybuje o vývojových možnostech tradice jejich umění. Alšovo umění pro něj znamená „nesoučasný vzpomínkový svět, oživený představami kronik a lidových písní“.<sup>182</sup> Pokud lze názory obou bratrů na Alšovu tvorbu ztotožnit s názory celé jeho generace, lze z nich usuzovat, proč byl M. Aleš mladšími kolegy jako jeden z mála ze své generace uznáván. Šlo o určitou hravost, čerstvost, mladost a odvážnost být při tvorbě „svůj“, která byla s jeho osobou spojována a která byla tak dobře zachycena M. Švabinským na portrétu z roku 1908. Dále zosobňoval i kontinuitu českého malířství svým navazováním na

---

<sup>176</sup> RAIS (pozn. 22) 244.

<sup>177</sup> Emanuel SVOBODA: Karel V. Rais a Mikoláš Aleš, in: Karel Václav Rais: Studie, vzpomínky, dokumenty, Lázně Bělohrad 1959, 124.

<sup>178</sup> RAIS (pozn. 22) 244.

<sup>179</sup> Ibidem 245.

<sup>180</sup> ČAPEK, Josef: Alšova šedesátka in: *Volné směry* XVII 1913, 27-29.

<sup>181</sup> JIRÁNEK 1908 (pozn. 113) 64.

<sup>182</sup> Karel ČAPEK: *Otázka národního umění*, in: *Volné směry* XVII, 1913, 161.

všemi uznávaného Josefa Mánesa a svým relativně neměnným uměleckým výrazem představoval jakousi jistotu, což bylo pro mladší umělce rovněž důležité.<sup>183</sup> Sám Aleš proti novým tendencím v umění, které s sebou přinášela nastupující generace, díky své svobodomyšlnosti v podstatě nezaujímal negativní postoj. Co jim ovšem vyčítal, byla jejich přílišná orientace na západní umění a malý zájem o kulturu domácí i východní.<sup>184</sup> V tomto postoji se M. Aleš a jeho mladší kolegové evidentně lišili.

#### 4.4 Odkaz Mikoláše Alše generaci devadesátých let

Karel B. Mádl se tématu vztahu M. Alše k soudobé zahraniční tvorbě dotkl v textu napsanému příležitosti Alšova úmrtí v roce 1913. Karel B. Mádl uvádí, že M. Aleš se nikdy netrápil myšlenkou, že by jeho umění nebylo dostatečně analogické k zahraničnímu vývoji umění. Se svou důvěrou ve své umění a obecně ve svébytnost českého umění tak chtěl být malíř podle K. B. Mádla (v tom nejlepším slova smyslu) „*pánem na své hroudě*“.<sup>185</sup> Nutno zmínit, že se vedle kladných hodnocení Alšovy tvorby objevovaly počátkem druhého desetiletí 20. století i postoje opačné, pro F. X. Šaldu například znamenal M. Aleš „*konec jedné epochy*“, V. V. Štech jeho tvorbu chápal do jisté míry jako anachronismus, když píše, že „*jeho forma je jakýmsi anachronismem ostře odlišeným od našeho dnešního umění*“,<sup>186</sup> rovněž se zmínil o Alšově lhostejnosti k soudobému umění. Obdobně se vyjádřil S. K. Neumann, což H. Volavková shrnuje, když píše, že „*Pro nikoho z nich pozdní Aleš už nežije*“.<sup>187</sup>

Ačkoli byla osobnost Mikoláše Alše brána vážně i generací umělců okolo Skupiny výtvarných umělců a jejich Uměleckého měsíčníku, zdaleka pro ni nepředstavovala takový význam jako pro generaci předešlou, generaci devadesátých let. Mezi M. Alšem a členy S. V. U. Mánes došlo k symbióze, která pomohla mladým umělcům v jejich spolkových začátcích do jisté míry zformovat jejich spolkový program a naopak pomohla dílu M. Alše k jeho plnému ocenění. Závěrem tohoto oddílu o postavě Mikoláše Alše se tedy ještě pokusme shrnout postoje spolku Mánes k tomuto umělci.

---

<sup>183</sup> Jana ORLÍKOVÁ: Max Švabinský – ráj a mýtus, Praha 2001, 6. Především určité diskontinuity českého umění v porovnání s francouzským si byla mladá generace dobře vědoma. Požadavek kontinuity byl živý i ve druhém desetiletí 20. století, kdy Karel Čapek ve své stati *Otázka národního umění* konstatuje, že „...české umění nemá vlastního vývoje a musí nutně postupovat s vývojovým procesem širšího mezinárodního tvoření.“ ČAPEK (pozn. 182) 160.

<sup>184</sup> SVOBODA 1920 (pozn. 19) 127.

<sup>185</sup> MÁDL 1913 (pozn. 127) 530.

<sup>186</sup> Václav Vilém ŠTECH: Mikuláš Aleš, in: Umělecký měsíčník I, 1911-2, 203. V. V. Štech ale neuzil této formulace v pejorativním smyslu. V článku poukázal na specifičnost Alšovy tvorby a uzavřel jej slovy popisující Alše jako génia lidu a nečasové národní síly.

<sup>187</sup> VOLAVKOVÁ 1975 (pozn. 30) 47.

Miloš Jiránek napsal, že on a ostatní z mladé generace si nejvíce váží Alšových raných děl (což dokazuje i zakoupení kartonu lunet *Vlasti* spolkem Mánes), ovšem aby nedošlo k omylu, dodává: „*mladého Alše obdivuji, starého mám rád*“. Miloš Jiránek si myslí, že poměr všech jeho mladých vrstevníků k M. Alšovi je výlučně citový a že nikdo by ho nechtěl mít jiným, než jakým je.<sup>188</sup> Domnívám se, že vztah mladých umělců z S. V. U. Mánes byl nejen citového charakteru, což je nepopíratelné, ale i programovým manifestem. Článek *První výstava Spolku Mánes* v březnovém čísle *Volných směrů* obsahuje velmi důležité vyjádření spolku k pojmu modernosti. Spolek zde svou první členskou výstavu chápe jako rozhodné korporativní vystoupení mladé výtvarnické generace „*hlásící se k praporu moderního umění*“.<sup>189</sup> Ovšem svoji modernost nedefinují jako pouhou negaci všeho stávajícího, ani za okamžité a slepé následování jakýchkoli nových tendencí, zdánlivě moderních, přicházejících z ciziny. Modernost tak, jak ji chápou členové S. V. U. Mánes roku 1898, je podle jejich vlastních slov pouhým krokem kupředu v přirozeném rozvoji jejich umění. Je třeba se po dlouhém období kopírování starých mistrů (jakým byli například italští manýristé, či tzv. galerijní staří Holanďané) navrátit k největší učitelce umění – k přírodě. Podle členů spolku je třeba zbavit se předsudků společnosti a uznat, že k dobré malbě stačí „*pouhé*“ výtvarno a narativnost či výchovnost nejsou podmínkou. A tak jediné, co lze na dílech skutečně hodnotit je dojem, jakým na nás působí. Jako jediný požadavek pak autoři textu kladou „*uměleckou upřímnost u vyjádření své individuality*“.<sup>190</sup> Pod tímto heslem mladí umělci spolku hledají v umění něco nového a v jejich čele stojí Mikoláš Aleš. A tento text ve *Volných směrech* je opravdu do jisté míry klíčový k pochopení vztahu mladých umělců S. V. U. Mánes k jejich čestnému předsedovi. Dále se zde totiž dočteme, že při hledání modernosti bylo třeba dlouhodobé práce řady generací, vedených vlivem starých mistrů, ale ne již těch zprofanovaných, nýbrž pravých mistrů, kteří zůstanou moderní vždycky. V textu je kladen silný důraz na opravdovost umělce a jeho umění, umělec má projevit „*svůj*“ talent, podat prostřednictvím svého díla „*svou*“ individualitu a vyjádřit podstatu „*své bytosti*“. To jsou přesně rysy umění Mikoláše Alše, které byly na jeho tvorbě jeho současníky nejvýše hodnoceny. V dobových textech (a vlastně i ve všech následujících) o Alšově díle se ostatně velmi často objevuje obrat, že Mikoláš Aleš „*je svůj*“. Ostatně i sám M. Aleš si do náčrtníku z poloviny devadesátých let napsal, že umění je věcí jednotlivce a že

---

<sup>188</sup> JIRÁNEK 1908 (pozn. 113) 63.

<sup>189</sup> První výstava spolku „Manes“, in: *Volné směry* II, 1898, 232.

<sup>190</sup> *Ibidem* 235.



ideál každého je vyjádřit stav člověka co nejpoetičtěji.<sup>191</sup> Je to tedy především osobitost a opravdovost Alšovy osoby i umění, které jeho mladším kolegům imponovaly. S tím se pojí i jeho spjatost s češtvím – nepopíratelně byl M. Aleš chápán jako ryze český umělec tvořící ryze národní umění. A jako ideální cíl modernosti je ve zmiňovaném textu z roku 1898 označeno právě české umění, ke kterému se dospěje onou individualitou a opravdovostí umělců.

---

<sup>191</sup> Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikoláš Aleš, náčrtník inv. č. 30 648

## 5 Auguste Rodin - reflexe

Zcela odlišné od „image“ Mikoláše Alše bylo veřejné vnímání druhého umělce, kterého chovala tehdejší mladá generace v hluboké úctě, Augusta Rodina. Tento francouzský sochař byl zosobněním modernosti a současného uměleckého vývoje. Na A. Rodinovi byla velmi oceňována jeho fantazie a tvořivost, tvůrčí energie, pracovitost i jeho vytrvalost a odvaha.<sup>192</sup> Během života i po smrti bylo jeho umění přirovnáváno k tvorbě největších umělců světového umění - k Michelangelovi, Donatellovi, Leonardovi da Vinci<sup>193</sup> či Rembrandtovi<sup>194</sup>, proti čemuž se někdy sám sochař ohradil.<sup>195</sup> Opravdu velmi často se při vyslovování jeho jména vyříklo rovněž slovo *génius*... Auguste Rodin, ač sám autor mnohých portrétů, nevytvářel (téměř obdobně jako Mikoláš Aleš) žádné autoportréty v tom běžném slova smyslu. Stal se však častým středem pozornosti fotografů, malířů, sochařů i spisovatelů, s nimiž dovedl spolupracovat. Všichni se podíleli na podobě kultu A. Rodina, jak lze nepochybně označit mnohé pocty, jichž se mu dostalo. Mezi spolutvůrce kultu se zařadil i Max Švabinský, který se tak stává mostem mezi M. Alšem a A. Rodinem. Než bude věnována pozornost tomu, jak byl A. Rodin vnímán v českém kulturním prostředí, je nutné uvést alespoň některé názory panující o sochaři v jeho vlasti.

### 5.1 Auguste Rodin v textech svých současníků

Z dlouhé řady literárních děl věnujících se Augustu Rodinovi (1840–1917) jsou pro námi sledované období počátku dvacátého století významné především tři memoárové spisy, a to kniha Rainera Marii Rilkeho tvořené esejem z roku 1903 a přednáškou z roku 1907, kniha Camille Mauclaira napsaná roku 1905 a spisy sebrané Pavlem Gsellem roku 1911.<sup>196</sup> Pražský rodák R. M. Rilke byl od září 1905 do května 1906 sochařovým tajemníkem,<sup>197</sup> C. Mauclair a P. Gsell byli Rodinovými dobrými přáteli, takže všichni tři autoři měli k A. Rodinovi velmi blízko a postřehy obsažené v jejich dílech zveřejněných ještě za Rodinova života, mají vysokou vypovídací hodnotu. Cílem několika následujících řádků není tlumočit prostřednictvím zmíněných knih Rodinův život a tvorbu, ale upozornit na postřehy autorů charakterizující osobnost A. Rodina z hlediska fyziognomického i povahového, které lze posléze porovnat s dochovanými sochařovými portréty.

<sup>192</sup> Karel Boromejský MÁDL: Rodinova výstava, in: *Národní listy* I, 1902, 13.

<sup>193</sup> Rainer Maria RILKE: Auguste Rodin, Olomouc 1995, 51.

<sup>194</sup> Josef WAGNER: O portrétech A. Rodina, in: *Volné směry* XXXII, 1936, 184.

<sup>195</sup> Auguste RODIN: *Umění. Rozmluvy s Rodinem* sebrané Pavlem Gsellem, Praha 1928, 145.

<sup>196</sup> C. Mauclair se mimochodem zajímal i o Maxe Švabinského a jeho poznámky o Švabinského *Žlutém slunečníku* jsou citovány např. v knize Ludvíka Páleníčka - PÁLENÍČEK 1984 (pozn. 78) 72. Dále napsal úvod pro francouzské vydání souboru *Osm leptů a kresby A. Švabinského* z roku 1908.

<sup>197</sup> Auguste RODIN: Auguste Rodin, Frýdek-Místek 2005, 79.

Text R. M. Rilkeho nezapře autorovo básnické založení, odkazuje na Rodinovu spjatost s přírodou, s níž ho spojuje jeho „*temná trpělivost*“ a „*tichá mocná shovívavost*“.<sup>198</sup> Při popisu fyzického vzhledu si R. M. Rilke pomohl při své přednášce fotografickým snímkem pořízeným kolem roku 1880, ke kterému se vyjádřil následovně: „*Vidíme na něm muže, jemuž práce vtiskla svou pečeť. Obličej pohubl, dlouhé vousy nedbale splývají na široce stavěnou hrud', která je oblečena volným kabátem (...) pohled přemáhaných očí září jistě a odhodlaně. Držení těla má pružné vypětí, jaké se neláme. A zdá se, že se po několika letech vše proměnilo. Z předběžného a nejistého se stalo něco konečně platného, něco, co je stavěno tak, aby vydrželo na hodně dlouho.*“<sup>199</sup> Autor dále pokračuje letmým popisem Rodinových rysů, z nichž prý vyzařuje mužnost, ovšem bez jakékoli tvrdosti (což může připomenout i podobu M. Alše). Zajímavým postřehem vyzorovaným z Rodinova zjevu je připodobnění A. Rodina k bohu řek, který vidí do minulosti, a k prorokovi, který vidí do budoucnosti. R. M. Rilke měl nepochybně velký vliv na to, jak bylo na A. Rodina následně nazíráno, sochař je v jeho textech prezentován jako tvůrce nového světa.

S poněkud větší dávkou věcnosti pohlíží na A. Rodina C. Maclair, jenž již v předmluvě své knihy upozorňuje, že mu půjde především o výčet faktů. Maclair sochaře charakterizuje jako člověka „*úmyslného, logického, sebevědomého*“, který se řídí dle svých přesných teorií. Reaguje tak na všeobecně panující vidění Rodina jako „*geniální osamocený zjev*“, a co víc – Maclair zde uvádí, že sám Rodin se děsí z toho, že je označován za vizionáře.<sup>200</sup> Tento úhel pohledu vrhá na Rodinovu sebereflexi a reflexi vyjadřovanou jeho okolím zase trochu jiné světlo. Za typický rys sochařovy povahy a tvorby C. Maclair považuje dlouhodobé přemítání o nějaké myšlence a následně její rychlé zrealizování, čímž se v něm mísí jak rozvaha, tak instinktivnost.<sup>201</sup> Zdánlivě zcela odlišné vůči názorům mladé generace českých umělců se jeví Maclairovo tvrzení, že Rodin vlastně není žádným novátorem, nýbrž že je věrný prastarým principům antiky a gotiky pramenícím z pozorování přírody.<sup>202</sup> Je zřejmé, že obě strany pracují s poněkud významově odlišnými pojmy, a tak si oba pohledy na Rodinovu tvorbu nemusí nutně odporovat. Podle Maclairových slov sám o sobě Rodin tvrdil, že není „*přepjatého temperamentu*“, jak mnozí usuzují z jeho děl. Reflektují exaltovanost okolního

---

<sup>198</sup> RILKE (pozn. 193) 15.

<sup>199</sup> Ibidem 125.

<sup>200</sup> Camille MAUCLAIR: Auguste Rodin. Člověk, myšlenky, dílo, Praha 1907, předmluva X.

<sup>201</sup> Ibidem 39.

<sup>202</sup> Ibidem 40.

světa, nikoli umělcův temperament.<sup>203</sup> Vedle povahových rysů je v Mauclairově knize zmíněn i sochařův zevnějšek, spisovatele upoutala především „hmotnost“ poprsí, mohutná hlava ozdobená plnovousem a celková mohutnost postavy i přes její střední výšku. Přesto udiví „pohled živý, pronikavý, naivní a čtveračivý“.<sup>204</sup> Na tomto místě již ani není třeba připomínat určitou spojitost s osobou M. Alše.

Vzhledem k tomu, že kniha nazvaná *Umění*, je z větší části záznamem myšlenek samotného Rodina, příliš informací o sochařově podobě zde zachyceno není. Na druhou stranu Paul Gsell použil jedno přirovnání, na něž bude ještě v příslušných místech tohoto textu vzpomenu – vedle zavalité postavy, silných ramen, širokého obličejce a snivých očí, zde P. Gsell píše o hustém vousu, kterým se podobá „některému proroku Michel-Angelovu“.<sup>205</sup>

## 5.2 Auguste Rodin v obrazech, kresbách a sochách svých současníků

Vedle literárních podobizen Augusta Rodina existuje i poměrně velké množství jeho portrétů sochařských, malířských či fotografických, většinou vytvořených v pozdějším období Rodinova života. Pro ilustraci lze uvést sochařské podobizny od Julese Desboise (1851-1935),<sup>206</sup> Emile A. Bourdella (1861-1929), Alexandra Falguiera (1831-1900) či Camille Claudel (1864-1943) [29], poslední dvě byly roku 1902 vystaveny na pražské výstavě.<sup>207</sup> Zatímco portrét vytvořený J. Desboisem působí nejnaturalističtější a je upevněn na tradičně pojatém podstavci [30], na portrétní bustě z rukou E. A. Bourdella se projevuje značná míra stylizace. Poprsí je pojato jako mohutný kompaktní blok, na němž je posazena hlava s výrazně širšímnosem a očima daleko od sebe. Busta působí, jako by postava neměla žádný krk – rysy tváře se proměňují v geometricky stylizovaný plnovous, který spadá svou tíhou dolů zakrývá prakticky celou hrud', aby byl v úrovni pod prsy násilně zakončen čistým vodorovným řezem [31].

<sup>203</sup> Camille MAUCLAIR: Auguste Rodin. Člověk, myšlenky, dílo, Praha 1907, předmluva X 50.

<sup>204</sup> MAUCLAIR (pozn. 200) 74.

<sup>205</sup> RODIN 1928 (pozn. 195) 157. Prof. Lubomír Konečný ve svém příspěvku do *Sborníku k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky* upozorňuje na správnější formu překladu, totiž že Rodin má „vous Michelangelova Mojžíše“. Lubomír KONEČNÝ: Švabinský, Rodin, Michelangelo, Mojžíš, in: Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír KONEČNÝ: *Ars longa*. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky, Praha 2003, 210.

<sup>206</sup> Jules Desbois (1851-1935) působil po určitou dobu jako asistent A. Rodina, sochaři spolupracovali v letech 1884 až 1914. <http://www.musee-julesdesbois.fr/pages2/musee/biographie.php>, vyhledáno 10. 7. 2014.

O tom, že Jules Desbois vytváří Rodinovu bustu, se zmiňuje také Viktor Stretti v dopise z 9. dubna 1902. Zde se také dovídáme, že s bustou bylo počítáno jako exponátem do Salonu na Champs de Mars. Archiv Národní galerie v Praze, Viktor Stretti, č. fondu 116, Korespondence rodinná, karton 1, přírůstkové číslo AA 3108. Inventární čísla nemáme, protože fond není uspořádán do tohoto stupně evidence.

<sup>207</sup> Fotografie busty od Camille Claudelové byla dále uveřejněna v katalogu pražské výstavy děl A. Rodina z roku 1902 a v šestém ročníku *Volných směrů* z téhož roku.

Jiným osobitým způsobem pojal Rodinovu sochařskou podobiznu Séraphine Soudbinine (1870-1944). Nazval ji *Rodin tesající Balzaca* a představuje částečně opracovaný blok kamene, za nímž stojí sochař a levou rukou se o něj opírá a zároveň ji jakoby majetnickým gestem ochraňuje svou silnou paží [32]. Z bloku kamene již vystupuje vysochaná tvář Balzaca. Ve spodní části sochy (či vlastně sousoší) tělo Rodina a kamenný blok srůstají v jedno. Ze sochařova těla tak vidíme nahé svalnaté paže a hlavu s bujným vousem pozdviženou do dálky. Séraphine Soudbinine svou sochou výmluvně vyjádřil vztah A. Rodina k jeho soše *Balzaca*, za níž se tvrdě postavil vzdor všem kritikám vyřčených na adresu této sochy. Soudbinine sochu vytvořil před rokem 1910, kdy byla představena na Salonu a následně reprodukována v *Pal Mall Gazette*.<sup>208</sup> Ve stejném roce vytvořil S. Soudbinine ještě další sochařský portrét A. Rodina, tentokrát v bronzu. Séraphine Soudbinine byl sochař ruského původu, který spolu s ostatními Rodinovými asistenty převáděl mistrovsky návrhy do mramoru. Jeho obdiv k Rodinovi se projevil i v bronzové *soše Rodina* z roku 1910. Jedná se o celofigurový portrét stojícího Rodina v klobouku a plášti, který si sochař levou rukou přidržuje kolem pasu. Séraphine Soudbinine záměrně na této soše aplikoval kompozici Rodinova *Balzaca* a postavil tak Rodina na roveň tomuto velkému spisovateli.<sup>209</sup>

Z dvourozměrných zobrazení lze zmínit kresbu A. Rodina z profilu od Alberta Besnarda (1849-1934) z roku 1900 [33]. Autor, francouzský malíř a grafik, nechal na ní vyniknout Rodinovu klenutému čelu, orlímu nosu a hedvábně měkkému vousu, portrétovaný hledí kamsi do dálky. Autorem jiné podobizny zachycující sochaře rovněž z profilu je Alphonse Legros (1837-1911), malíř, grafik, sochař a medailér. Malovaný portrét (A. Legros portrétoval dále A. Rodina také technikou leptu) vznikl roku 1882 a A. Legros se rozhodl zpodobit jen hlavu portrétovaného s jemným náznakem krku. Rodinova hlava tak téměř pluje monochromním pozadím. Jedná se o nejmladší ze zde uváděných Rodinových portrétů, což lze zjistit nejen z datace uvedené malířem v pravém horním rohu vedle signatury, ale také z fyziognomických rysů portrétovaného. Rodin je zde zachycen ve dvačtyřiceti letech, jak dokládá i absence vrásek kolem očí především velmi krátký vous [34]. V souvislosti s Alphonsem Legrosem je třeba ještě říci, že se oba umělci potkali již během svých od studií na tzv. Petite École, kam A. Rodin nastoupil ve věku čtrnácti let. Roku 1881 během počáteční fáze tvorby *Brány pekel* navštívil A. Rodin Alphonse Legrose v Londýně, kde malíř od roku

---

<sup>208</sup> Antoinette LE NORMAND-ROMAN (et al.): 1898. *Le Balzac de Rodin*, Paris 1998, 374.

<sup>209</sup> Colleen SCHAFROTH / Mary COOPER: *Rodin. An educator's guide to the exhibit Rodin: Maryhill Comes to Yakima*, Yakima, s. d., 9.

1863 působil.<sup>210</sup> Tato návštěva byla oboustranně přínosná – A. Legrose následně vytvořil Rodinův portrét a A. Rodin přehodnotil pod vlivem mnoha prací preraphaelitů a Williama Blakea, které v Londýně viděl, své dosavadní návrhy na *Bránu pekel*.<sup>211</sup>

Roku 1897 vytvořil Eugène Carrière (1849-1906), francouzský malíř, litograf a sochař, svůj osobitý portrét Rodina, jedná se o litografii s Rodinovou tváří zobrazenou en face [35]. Autor zvolil podélný formát, z černého pozadí vystupuje, či naopak do něj jakoby sublimuje vystínovaná tvář Rodina. Portrétovaný má mírně zakloněnou hlavu a přivřené oči, v rysech tváře je dobře patrná stavba jeho lebky. Rodinova hlava s dlouhým plnovousem se efemérně a neukotveně vznáší na tmavém pozadí a celkový dojem litografie je až esoterický. O vzájemných sympatiích mezi A. Rodinem a E. Carrierem pak svědčí například Rodinovo oslovení malíře „*Můj veliký a drahý Eugene Carriere, který nás opustil tak záhy, prokázal svého génia...*”<sup>212</sup>

Roku 1884 vytvořil John Singer Sargent (1856-1925) svoje pojetí portrétu A. Rodina technikou olejomalby [36].<sup>213</sup> Jedná se o polopostavu na černém pozadí. Čtyřiačtyřicetiletý Auguste Rodin, jehož vousy a vlasy jsou tmavě hnědé, hledí ledabyly ale upřeně na diváka, k němuž se mírně naklání celým trupem. John Sargent byl jedním z nejúspěšnějších portrétních malířů své doby. Ve stejném roce, kdy vznikl Rodinův portrét, vytvořil i jeden ze svých nejznámějších obrazů – *Portrét paní X*, který byl ještě téhož roku představen na pařížském Salonu. Malíř se ovšem dočkal řady negativních reakcí, následně opustil Paříž a usadil se v Londýně.<sup>214</sup>

Je evidentní, že pozornost všech uvedených autorů poutal především Rodinův vous. Od poměrně kultivované a rovně střižené formy, jakou je tento charakteristický Rodinův rys zobrazen A. Besnardem a A. Legrosem, nabývá vous v podání J. Sargenta na délce a mohutnosti, až se stává vlastně nikde nekončícím vodopádem, rozplývajícím se do neurčita (podobizna od E. Carrier), či se z něj stává plocha rozvlněná mohutným vlnobitím různých zákrutů a smyček, jako je tomu na obou sochařských bustách. Autoři jednotlivých podobizen

<sup>210</sup> <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/335138/Alphonse-Legros>, vyhledáno 16. 2. 2015.

<sup>211</sup> Germain René Michel BAZIN: Auguste Rodin. French sculpture. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/506608/Auguste-Rodin/6240/Toward-the-achievement-of-his-art>, vyhledáno 16. 2. 2015.

<sup>212</sup> RODIN 1928 (pozn. 195) 10.

<sup>213</sup> Řada uvedených portrétů je reprodukována například ve speciálním čísle časopisu *L'Art Et Les Artistes* věnovanému A. Rodinovi z roku 1914.

<sup>214</sup> Elaine KILMURRAY (ed.) / Richard ORMOND: John Singer Sargent, (kat. výst.), Princeton, 1998, 15.

tak brali v potaz nejen skutečnou podobu Rodinova vousu, ale pracovali s ním jako se zástupným symbolem Rodinovy osobnosti. Mírně jej přetvářejí do podoby, která odpovídá celkovému pojetí konkrétní kresby, malby či sochy.

Pozoruhodný charakter má zachycení podoby A. Rodina v pařížském Panthéonu. Francouzský malíř a sochař Jean Paul Laurens (1838-1921) zde začlenil A. Rodina v dobovém kostýmu do prostředního pole vlysu, jež je součástí výjevu *Smrt sv. Jenovéfy* (1874-1882).<sup>215</sup> K Rodinově tváři z vlysu existuje i malovaná studie reprodukována v časopise *L'Art Et Les Artistes* roku 1914 [38].<sup>216</sup> *Smrt sv. Jenovéfy* patří do souboru monumentálních nástěnných maleb vznikajících od 70. let 19. století v Panthéonu (kostele Svaté Jenovéfy). Na malbách se vedle J. P. Laurensa podílel například Alexandre Cabanel, Léon Bonnat nebo Victor Galand. Mezi další výjevy z cyklu lze zmínit *Život Jany z Arku*, *Život sv. Ludvíka* či *Utrpení sv. Denise*.<sup>217</sup> Sám Rodin, který si přátelství s J. P. Laurenssem vysoce vážil, vytvořil malířovu bustu a sám se P. Gsellovi zmínil o tom, jak pózoval pro zmíněný vlys z Panthéonu. Rodin byl J. P. Laurenssovi rovněž vděčný za to, že mu malíř vymohl zakázku na pomník *Měšťanů z Calais*.<sup>218</sup>

Mnohé z uvedených portrétů A. Rodina pochází z rukou jeho přátel – ve druhé polovině 80. let 19. století se v Café Américain stýkal se skupinkou umělců žertovně nazvanou Les Pris de Rhum. Jejími členy byl Jules Desbois, Jean-Paul Laurens či Alphonse Legros. Emille A. Bourdelle spolu s J. Desboisem pak v roce 1899 založili Institut Rodin, sochařskou akademii na Boulevard Montparnasse.<sup>219</sup> Emille A. Bourdelle je navíc autorem knihy *La Sculpture at Rodin*.<sup>220</sup>

### 5.3 Karikatury

Přestože, Auguste Rodin byl (především ve svém zralém věku) považován za tvůrce něčeho převratně nového a jeho tvorba a dílo si posléze vysloužily punc nedotknutelnosti, vzniklo poměrně mnoho sochařových karikatur. Na následujících řádcích budou přestaveny jen některé z nich. Autorem jedné Rodinovy karikatury je Charles Paillet (1871-1937),

<sup>215</sup> *Smrt sv. Jenovéfy* byla součástí série o životě této světice, kterou J. P. Laurens vytvořil pro apsidu Pantheonu. Dnes je tento cyklus umístěn v Théâtre de l'Odéon.

<sup>216</sup> Dayot ARMAND: *L'Homme & L'Oeuvre*. Numero Special De L'Art et les artistes. Revue d'art ancien et moderne des deux-monde X, 1914, 50.

<sup>217</sup> Marie MŽYKOVÁ: *Křídla slávy*. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie (kat. výst.), Praha 2000, 97.

<sup>218</sup> RODIN 1928 (pozn. 195) 113.

<sup>219</sup> <http://www.musee-rodin.fr/en/rodin/educational-files/rodin-and-modernism>, vyhledáno 30. 3. 2014.

<sup>220</sup> Emille-Antoine BOURDELLE / Aveline CLAUDE: *La sculpture et Rodin*, Paris 1937.

francouzský sochař zřejmě i Rodinův známý pracující (stejně jako jednu dobu A. Rodin) pro porcelánku v Sèvres. Karikurní malba vodovými barvami vznikla roku 1884 a podle hodnocení Alberta E. Elseny se jedná o karikaturu přátelskou.<sup>221</sup> Sochař je na ní zobrazen pouze v košili a kalhotách s kšandami, s hůlkou, cvikrem a především s nepostradatelným bujným plnovousem spadajícím až na zem [38]. Celá jeho postava se prohýbá pod tíhou břemene, které Rodin nese na svých zádech a kterým je *Brána pekel*.<sup>222</sup> Architektury *Brány* se úzkostlivě a křečovitě drží jednotlivé sochy tohoto uměleckého díla. Jako by chtěl Ch. Paillet na postavě sochaře poukázat, jak velké a náročné práce se A. Rodin před čtyřmi roky ujal, a to pochopitelně nemohl tušit, že ji Rodin vlastně nikdy zcela nedokončí.

Karikatura z časopisu *Le Charivari* představuje A. Rodina oblečeného v pracovním plášti stojícího na sochařském soklu [40].<sup>223</sup> Karikatura zvýrazňuje jeho hlavu s vysokým čelem, velkým nosem s cvikrem a dlouhý vous. Sochař drží v levé ruce sochařské rydlo, palcem pravé ruky se zamyšleně škrábe na bradě. Rodinova postava je součástí průvodu složeného z některých jeho děl – v čele průvodu se ze země vynořuje busta – pravděpodobně *Henryho Rocheforta*, za ní kráčí postava *Kovového věku* s přehnaně vykreslenou muskulaturou a patetickým gestem ruky držící se za hlavu, za Rodinem se nachází dva *měšťané z Calais*, kteří s patosem nesou klíče od města a na nichž autor karikatury uplatnil různé „prohřešky proti anatomii“, za měšťany pak průvod uzavírá pomník *Balzaca*. Průvod vychází z budovy pařížské Akademie výtvarných umění, nad jejímž vchodem je nápis *Beaux-Arts*. Celý výjev strnule sleduje z jakéhosi dřevěného altánku pod stromy skupina měšťáků, jedna postava si dokonce z mravních důvodů zakrývá oči, protože se přímo před ní usadila Rodinova socha *Polibek*. Nad altánem je velká cedule s nápisem znějícím ve volnějším překladu „*Rodinovo pole. Velký výběr strašáků pro veřejné zahrady*“. Pod celým karikurním zobrazením je ještě komentář: „*Zde pěstujeme pouze brambory. Brukve (neboli mazanice) hledejte naproti*“. Autor karikatury – podle podpisu v levém dolním rohu – José Belon (1861-1927), francouzský malíř a kreslíř, ji vytvořil v roce 1899 (respektive byla publikována v *Le Charivari* tohoto roku). Tedy 19 let poté, co francouzský stát koupil sochu *Kovový věk* a objednal si u sochaře *Bránu pekel*, 12 let poté, co se byl A. Rodin pasován na rytíře Čestné legie, šest let poté, co ranější verze plastiky *Polibek* způsobila na výstavě v Chicagu takový poprask, že musela být odstraněna a konečně rok po skandálu s plastikou *Balzaca*.

<sup>221</sup> Albert E. ELSEN: *The Gates of hell by Auguste Rodin*, Stanford 1985, 124.

<sup>222</sup> Ibidem. Karikatura je v citované knize reprodukována, vzhledem k jejímu zmenšení pro účely reprodukce, je však nápis pod obrázkem ne zcela čitelný a ani autor knihy se o jejím konkrétním významu nijak nerozepisuje. Poukazuje ovšem na fakt, že Ch. Paillet *Bránu pekel* zřejmě ani neviděl, protože na své karikatuře na *Bráně* chybí její marginální části jako třeba socha *Myslitele*, *Paola a Francescy* a *Ugolina*.

<sup>223</sup> Gilles NÉRET: *Auguste Rodin. Sochy a kresby*, Praha 2005, 92.



Na karikatuře publikované roku 1913 v *L'Illustration* je sochař zachycen při své „tvorbě“, kdy zuřivě odděluje jednotlivé končetiny z plastiky ženského aktu [39].<sup>224</sup> Zpod sochařova pracovního pláště si čtenář všimne dvou kopýtek, namísto lidských nohou – A. Rodin je zde stylizován do fauna nechávajícího se vést svou pudovostí. Autor karikatury zde reaguje na Rodinův osobitý přístup k tvorbě, který souvisel až s jakýmsi kultem torz. Uplatňovaný postup byl nejen velmi originální a do značné míry svérázný, takže se nelze divit, že představoval vděčné téma pro karikatury, ale také sehrál nezastupitelnou úlohu při chápání moderní skicovitosti v umění jako takovém.

Celá řada karikatur ať již přátelsky laděných, či snad častěji velmi kousavých, vznikla v souvislosti s Rodinovou sochou Balzaca.<sup>225</sup> Jedna karikatura reagující na další Rodinovo dílo *Kovový věk* vznikla i na našem území. V českém prostředí a obzvláště v období kolem Rodinovy pražské výstavy se setkáme spíše s oslavnými poctami než s karikováním Rodinovy osoby či jeho díla. Určitou výjimku v tomto směru tvoří český malíř, ilustrátor a scénograf Josef Wenig (1885-1939). V souvislosti s pražskou výstavou roku 1902 vytvořil několik karikaturních kreseb týkajících se Rodinovy sochy *Kovový věk*.<sup>226</sup> Bronzový odlitek této sochy v rámci výstavy koupil pražský magistrát, nicméně v září téhož roku ji z ohledu na mravnost Pražanů odmítl umístit do městských sadů na Žofíně.<sup>227</sup> Wenigova karikatura tedy znázorňuje byrokrata, který soše zakrývá inkriminovaná místa husitskou pavézou. Nicméně je evidentní, že předmětem karikatury nebyla ani osobnost umělce A. Rodina, ani samotná socha *Kovového věku*, jako spíše provinciálnost a směšná konzervativnost pražského kulturního a politického prostředí.

#### 5.4 Fotografické portréty

Dosud zůstalo bez povšimnutí médium fotografie. Z množství některých více či méně typicky laděných podobizen, na nichž portrétovaný zaujímá fotografem určenou pózu, se vymyká fotografie z roku 1902. Jejím autorem je Edward Steichen (1879-1973), americký fotograf narozený v Lucembursku. Fotografie nese název *Rodin-Le Penseur* [41]. Edward Steichen byl o necelých čtyřicet let mladší než A. Rodin a tento sochař pro něj představoval živoucí pojem. Sám se, již jako zralý muž, zmínil o soše *Balzaca*, kterou viděl reprodukovanou v *Milwaukee*

<sup>224</sup> Gilles NÉRET: *Auguste Rodin. Sochy a kresby*, Praha 2005, 91.

<sup>225</sup> LE NORMAND-ROMAN (et al.) (pozn. 208) Řadě karikatur sochařovy sochy *Balzaca* i jejího tvůrce je věnována pozornost v knize inspirované výstavou v Musée Rodin roku 1998.

<sup>226</sup> Ondřej CHROBÁK (ed.) / Tomáš WINTER (ed.): *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900-1950*, Praha 2006, 33.

<sup>227</sup> Marie HALÍŘOVÁ (et al.): *Pocta Rodinovi 1902-1992, (kat. výst.)*, Praha 1992, 3.

*newspaper*, jako o „*the most wonderful thing I had ever seen*“.<sup>228</sup> Poprvé uviděl Rodina na živo, když se přišel podívat na sochařovu monografickou výstavu v rámci Světové výstavy v Paříži roku 1900. Aniž by snad předtím viděl Rodinovu podobiznu, instinktivně (podle svých vlastních slov) sochaře rozpoznal. Na Rodinovi jej zaujala jeho zavalitá postava s masivní, téměř býčí hlavou a tehdy se prý rozhodl, že jej jednoho dne vyfotografuje.<sup>229</sup> Příležitost se E. Steichenovi naskytla již následujícího roku. Fotografie *Rodin-Le Penseur* předcházelo několik sochařových konvenčněji pojatých podobizen. *Rodin-Le Penseur* pak byl výsledkem celého jednoho roku tvůrčího procesu, kdy E. Steichen chodil prakticky každou sobotu do Rodinova ateliéru. Námět fotografie je založen na propojení Rodinova profilu konfrontovaného s profilem sochy *Myslitele* a v pozadí se rýsuje světlý sádrový model *pomníku Victora Huga*. Z důvodu nedostatku prostoru v ateliéru, je finální fotografie koláží vzniklou spojením snímku A. Rodina a *pomníku V. Huga* a snímku *Myslitele*. Augustu Rodinovi se výsledek velmi líbil a Judith Claudel prý poznamenala, že E. Steichen dovedl opravdu zachytit Rodinovu osobnost – „*je to Rodin mezi bohem a ďáblem*“.<sup>230</sup> Mezi další Steichenovy fotografie Rodina patří například snímek Rodinovy tváře se zavřenými očima sklánějící se k rozdělanému sádrovému modelu, Rodin podpírající si bradu rukou a hledící do dálky [42],<sup>231</sup> či snímek zamyšleného Rodina oblečeného ve večerním obleku se skloněnou hlavou dotýkajícího se opět rukou své brady [43].<sup>232</sup> Samostatnou kapitolu představuje série fotografií z roku 1908, na nichž E. Steichen zobrazil v různých denních a nočních dobách sochu Rodinova *Balzaca* umístěnou v přírodě.

Řada Rodinových fotografických snímků byla uveřejněna ve speciálním monografickém čísle časopisu *L'Art et les artistes*. Již z velkého počtu fotografií Rodina je zřejmé, že se sochař nechával rád fotografovat a dovoľoval fotografům nahlédnout do svého soukromí. Rodin bývá nejčastěji zachycen v ateliéru mezi svými díly, buď při práci, či častěji jak pózuje u konkrétního díla nebo sádrového modelu. Dále existující snímky Rodina procházejícího se svou zahradou v Meudonu. Na jednom snímku sedí u okna a prohlíží si na světle drobnou sošku. Výmluvná je fotografie pořízená speciálně pro Rodinovo monografické číslo časopisu – sochař stojí na zahradě svého hôtelu Biron v Paříži, na hlavě má čapku, hledí upřeně do dálky a halí se do kabátu. Jednoduše řečeno – zaujímá pózu svého *Balzaca*.<sup>233</sup> Častým

---

<sup>228</sup> Edward STEICHEN: A Life in Phtography, New York 1963, nepag.

<sup>229</sup> Ibidem.

<sup>230</sup> STEICHEN (pozn. 228) nepag.

<sup>231</sup> Ibidem. Obě fotografie jsou reprodukovány ve Steichenově knize.

<sup>232</sup> ARMAND (pozn. 216) 42.

<sup>233</sup> ARMAND (pozn. 216) 9.

fotografem Rodinových děl a samotného sochaře byl Eugene Druet (1867-1916) či Francois Vizzavona (1876-1961).

## 6 Auguste Rodin – sebereflexe

Jak již bylo naznačeno, Auguste Rodin promítl svou vlastní představu, jak chce být prezentován ostatním do řady svých fotografických podobizen (například fotografie, kde se sochař stylizuje do Balzaca). Vedle toho vytvořil A. Rodin několik uměleckých děl, jež lze s různou mírou pravděpodobnosti označit za autoportréty. Raným autoportrétem je kresba devatenáctiletého Rodina, mladého adepta sochařství. Z kresby na nás odhodlaně hledí mladý muž s ještě chlapeckými rysy tváře s výraznými očima a pevně sevřenými rty.<sup>234</sup>

Další dva sochařovy kreslené autoportréty reprodukované ve speciálním čísle *L'Art et Artistes* zachycují již zralého nebo postaršího sochaře. První z nich, kresba tužkou, zachycuje sochařovo poprsí na světlém, jen lehce vyšrafovaném pozadí [44].<sup>235</sup> Kresba je autorem podepsána v pravé dolní části, bohužel však chybí datace. Nicméně se jedná o starší vyobrazení – snad z doby kolem poloviny 80. let 19. století, vzhledem k tomu, že zachycuje A. Rodina ve středních letech, s tmavým, prakticky neprošedivělým vousem a vlasem. Auguste Rodin se zde zobrazil en face, oblečený v tmavém obleku, s rukama volně podél těla – celkově tedy působí autoportrét velmi frontálně, ovšem portrétovaný s divákem nenavazuje žádný oční kontakt. Jeho pohled se stáčí mírně do strany a vytváří tak mezi pozorovateli a pozorovaným určitou zábranu a odstup. Lze říci, že se tak autor přidržel převládajícího způsobu, jakým jej portrétovali ostatní malíři v duchu ojedinělé geniality jedince.

Zcela odlišně od rezervovaného postoje, který A. Rodin zvolil pro tento portrét, se sochař prezentuje na druhém autoportrétu [45].<sup>236</sup> Je zřejmé, že jde o mladší zobrazení, na Rodinově tváři se již projevují stopy stáří v podobě hlubokých vrásek kolem očí, vlasy a vous jsou již zcela bílé a poněkud méně upravené, čímž dokonale zapadají do celkového pojetí autoportrétu. Sochař se totiž zobrazil v kavárenském prostředí (vlevo za ním je zachycen i nějaký další návštěvník podniku), zřejmě je posazen na pohovce a očividně se velmi dobře baví, čemuž odpovídá uvolněné držení těla, mírně zakloněná hlava, přivřená oči a bezstarostný úsměv. Veřejnost nebyvala s touto přirozeně lidskou stránkou A. Rodina i přes jeho četné portréty a fotografie z rukou jiných umělců nijak často seznamována. Rodinova kresba byla roku 1906 převedena do grafické podoby švédským malířem, grafikem a sochařem Andersem Zornem (1860-1920).

---

<sup>234</sup> ARMAND (pozn. 216) 49.

<sup>235</sup> Ibidem 51.

<sup>236</sup> Ibidem 108.

S monumentálním dílem *Brána pekel* souvisí nejen výše popsaná karikatura, ale také Rodinův autoportrét. Pokud bychom měli hádat, do které postavy z *Brány pekel* se její autor měl promítnout, nejvíce by připadala v úvahu postava *Myslitele* [58]. Byla to zřejmě první socha vytvořená pro budoucí portál, jak píše A. E. Elsen, *Myslitel* je typem sochy vyjadřující sochařovu uměleckou minulost, jeho velikost a individualitu.<sup>237</sup> Nejčastěji bývá socha *Myslitele* ztotožňována s Dantem Alighierim, autorem *Božské komedie*, již se sochař inspiroval při tvorbě *Brány*. Sám Auguste Rodin význam *Myslitele* zevšeobecňuje, když ve svém dopise Marcelu Adamovi z roku 1904 píše: „*On (Myslitel) už není snůlkem, je tvůrcem*“.<sup>238</sup> A jakožto tvůrce hledící na své dílo by mohla socha *Myslitele* představovat nejen básníka Danta, ale i A. Rodina. Ostatně jako *Myslitele* sochaře nepřímou označuje i C. Maclair, když píše v souvislosti s obecnou charakteristikou Rodinova umění: „*Temná vášnivá psychologie, Rodin pochopuje chorobu století, ale zároveň cítí soustrast jako pravý myslitel, vybírá z ní krásu bolestnou, aniž pozbývá víry, obdivu a lásky k bytosti lidské. Jest sám, skloněn nad životem a nad svým dílem, ten pozorný Myslitel, uctivě se podrobuje božství neznámému a děsnému*“.<sup>239</sup> Jiným způsobem vyjádřil vztah mezi A. Rodinem a sochou *Myslitele* fotograf E. Steichen, jak bude zmíněno níže.

Pokud lze v souvislosti s *Myslitelem* pracovat spíše s pojmem psychologizujícího autoportrétu,<sup>240</sup> pak v případě jednoho reliéfu nacházejícího se rovněž na *Bráně pekel* lze mluvit o autoportrétu založeném na rysech fyziognomických. Reliéf [46] je umístěn ve zcela spodní části brány, v místech soklu, je na něm z profilu zobrazen klečící mužský akt s mohutným plnovousem.<sup>241</sup> Muž se levou rukou dotýká svého čela – velmi čitelné gesto přemýšlení a psychické práce – druhou rukou přidržuje hlavičku drobného ženského aktu vznášejícího se u mužova pravého ucha a dotýkajícího se jednou ručkou mužova vousu. Ženský akt lze interpretovat buď jako výsledek mužova přemítání, mentálního tvoření a imaginace,<sup>242</sup> nebo jako múzu předávající muži-umělci svou inspiraci. Vzhledem k tomu, že ženská postava se přibližuje k muži, který je k ní obrácen zády, a muž ji svou rukou jakoby mimoděk přijímá k sobě, přiklonila bych se spíše k variantě zobrazení Múzy. Pokud by byla

---

<sup>237</sup> ELSÉN (pozn. 221) 71.

<sup>238</sup> Ibidem 71.

<sup>239</sup> MAUCLAIR (pozn. 200) 64.

<sup>240</sup> ELSÉN (pozn. 221) 225. Za jiný „spiritual self-portrait“ A. Rodina označil Elsen *Ukřižovaného Krista utěšovaného Maří Magdalenou*, z roku 1894, který vznikl v době umělcovy tvůrčí i osobní krize spjaté s jeho milenkou Camille Claudel.

<sup>241</sup> Ibidem 221. S tvrzením, že jde o Rodinův autoportrét, jako jeden z prvních přišel Albert Alhadeff ve svém článku *Rodin: A Self-Portrait in the Gates of Hell* v časopise *The Art Bulletin XLVIII* z roku 1966 a Elsen, který nejprve reliéf označil za Stvořitele, tento názor ve své knize *The Gates of Hell by Auguste Rodin* přejímá.

<sup>242</sup> Ibidem 221.

ženská postava mužovým výtvořem, lze předpokládat, že by byla umístěna v prostoru před jeho tvář a že by tvůrce na svůj výtvoř hleděl, jakožto na vědomý produkt své mysli. V každém případě zde A. Rodin zobrazil sebe sama jako tvůrčího jedince a v póze, která má leccos společného se sochou *Myslitele*. Za zmínku ještě stojí, že reliéf byl spolu s protějškovým reliéfem představujícím *Evu trhající jablko ze stromu poznání* doplněn do *Brány pekel* během posledních úprav, takže je tím pádem lze chápat i jako Rodinův podpis celého díla.<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> ELSEN (pozn. 221) 221. Elsen zde podle vlastních slov souhlasí s J. Schmollem.

## **7 Auguste Rodin – reflexe v českém prostředí**

Tímto se dostáváme na pole českého kulturního prostředí. Vliv Rodinovy tvorby byl umocněn tím, že se zde roku 1902 konala souborná výstava Rodinových děl. Během jejího konání se uskutečnila i Rodinova osobní návštěva. Obojí přineslo mnohem intenzivnější kontakt s Rodinovou tvorbou i mezi umělci, kteří neměli tu možnost seznámit se předtím s Rodinem osobně. Tuto osobní zkušenost nabyl v první řadě Josef Mařatka, Miloš Jiránek, Arnošt Hofbauer a Viktor Stretti.

Na konci 19. století zesilovaly česko-francouzské vztahy nejen na umělecké, ale také na politické úrovni. Na jednu stranu byl sice oficiální postoj francouzské vlády k českým politikům rezervovaný, neboť český národ byl stále součástí habsburské monarchie. Na druhou stranu velmi posílily sympatie mezi pařížskými nacionalistickými stranami a pražskými radními. Roku 1897 byl v Praze zřízen francouzský konzulát, v jeho čele stál do roku 1903 Alfred Mérour de Valois. Další významnou manifestací česko-francouzských vztahů byla návštěva světové výstavy v Paříži pražskou delegací v čele s primátorem Vladimírem Srbem. Při této příležitosti byla delegace města Paříže v čele s prezidentem městské rady LouiSEM Daussetem pozvána na čtvrtý všesokolský slet, který se uskutečnil následujícího roku za velkého zájmu české veřejnosti. V roce 1902 byli zastupitelé Prahy pozváni pařížskou městskou radou na oslavu stého výročí narození Victora Huga. O několik měsíců později se pak uskutečnila Rodinova pražská výstava, která se tak stala vrcholným projevem vzájemných sympatií mezi pařížskými a pražskými radními.

Z českých umělců navázal s A. Rodinem nejbližší vztah sochař Josef Mařatka (1874-1937), žák C. Kloučka a J. V. Myslbeka, který se stal v letech 1900-1904 Rodinovým žákem, asistentem a prakticky i členem jeho rodinného kruhu, když s Rodinem pobýval v Meudonu. Po získání Hlávčova stipendia odjel mladý sochař v červnu roku 1900 do Paříže, kde právě probíhala již několikrát zmiňovaná světová výstava a v souvislosti s ní i soukromá výstava děl A. Rodina na Place d'Alma. Při této příležitosti se J. Mařatka osobně setkal s A. Rodinem a s pomocí Jana Dědiny a po přímlově dvou Rodinových přátel byl přijat do sochařova ateliéru. S mnohaletým odstupem sepsal Josef Mařatka své životní vzpomínky, kde popsal mimo jiné svoji spolupráci s Rodinem a přípravu jeho pražské výstavy.<sup>244</sup> Z Mařatkových záznamů se dozvídáme především praktické informace, například jak probíhala výuka v Rodinově ateliéru, či jací hosté sochaře navštěvovali v jeho meudonské vile. O vlastnostech

---

<sup>244</sup> Josef MAŘATKA: *Vzpomínky a záznamy*, Praha 2003.

svého učitele se J. Mařatka příliš nezmiňuje. Z jeho vzpomínek je však zřejmé, že šlo o pracovitého a se svými díly neustále nespokojeného umělce, který uměl být přátelský, ale pokud byl vyrušen od práce, tak i tvrdý na své okolí. Za Rodinův boj proti starým názorům o sochařství jej J. Mařatka označil za revolucionáře.<sup>245</sup> Během Rodinovy cesty do Prahy se projevila Rodinova opatrnost a nedůvěra vůči neznámým věcem, kterou lze snad vysvětlit jeho pokročilým věkem (během pražské návštěvy mu bylo jednašedesát let).<sup>246</sup> Na Nový rok 1902 J. Mařatka využil blízkého vztahu mezi ním a A. Rodinem a znovu mu připomněl zájem českých umělců o Rodinovu výstavu v Praze. Ještě před světovou výstavou v Paříži totiž na toto téma s A. Rodinem hovořil Miloš Jiránek a Arnošt Hofbauer.<sup>247</sup> K tomu, že A. Rodin nakonec souhlasil s pořádáním pražské výstavy, napomohla i návštěva pražské delegace v čele s primátorem města v Rodinových ateliérech, která projevila velké nadšení nad sochařovou tvorbou. Na samotné realizaci výstavy a uskutečnění osobní návštěvy A. Rodina v Čechách a na Moravě pak měl nepostradatelný podíl právě J. Mařatka.

Česká veřejnost byla mezitím již delší dobu seznamována s Rodinovými díly především prostřednictvím časopisu S. V. U. Mánes,<sup>248</sup> *Volnými směry*, jehož dvojčíslí z roku 1901 bylo celé věnováno A. Rodinovi.<sup>249</sup> Na přípravě tohoto dvojčíslí s názvem *Hommage de Soumission a Auguste Rodin* se velkou měrou podílel Miloš Jiránek se svou statí *Kresby Augusta Rodina* a Arnošt Hofbauer s textem nazvaným *Několik hodin u Rodina*, kteří se z tohoto důvodu osobně se sochařem setkali. Miloš Jiránek byl redakcí *Volných směrů* vyslán do Rodinova pařížského ateliéru a vyjednal s ním možnost, aby bylo celé připravované číslo *Volných směrů* ilustrováno jeho díly, které následně pro časopis sám překresloval a Arnošt Hofbauer v Rodinově ateliéru v Meudonu vybíral k reprodukci sochařovy kresby, přičemž *Volné směry* byly vůbec první, kdo Rodinovy kresby reprodukoval.<sup>250</sup> Z příspěvků obou malířů z dvojčísla *Volných směrů* jsou pro tuto chvíli zajímavé především jejich postřehy

---

<sup>245</sup> MAŘATKA (pozn. 244) 74.

<sup>246</sup> Ibidem 90.

<sup>247</sup> Magdalena JUŘÍKOVÁ: Výstava A. Rodina v zrcadle archivních dokumentů, in: HALÍŘOVÁ (et al.) (pozn. 227) 14.

<sup>248</sup> Jiří KARÁSEK: Výstava děl sochaře Augusta Rodina v Praze, in: Moderní revue pro literaturu, umění a život, XIII, 1902, 474-477. Nicméně i tak píše Jiří Karásek ze Lvovic ve své recenzi výstavy, že návštěvníci z řad široké veřejnosti jsou často zmateni z Rodinových děl vystavených v Praze, což je způsobeno radikální odlišností jeho tvorby od konvenční tvorby svých současníků. Nicméně J. Karásek ze Lvovic ospravedlňuje tuto zmatenost českého publika tím, že i ve Francii byla tvorba A. Rodina do nedávné doby přijímána podobně, a nabízí čtenářům určitý návod, jak k vnímání Rodinových soch přistupovat.

<sup>249</sup> MÁDL 1902 (pozn. 192) 13. K. B. Mádl ve své recenzi Rodinovy výstavy konstatoval, že *Volné směry* mnohými velkými slovy o A. Rodinovi sice podnítily zvědavost čtenářů, nicméně je nepřipravily na to, aby byli schopni Rodinovo dílo pochopit. Rodinovy práce musely čekat na pochopení publika v jeho rodné Francii, o to větší jsou podle K. B. Mádl v tomto směru požadavky na české publikum. Rodinova výstava v Praze tak představuje nečekaný vpád do nepřipraveného města.

<sup>250</sup> Arnošt HOFBAUER: Několik hodin u Rodina, in: *Volné směry* V-VI, Praha 1901-1902, 136.



týkající se Rodinova vzhledu a charakteru. Arnošta Hofbauera zaujala sochařova stálá čilost a skutečnost, že jej práce i přes jeho vyšší věk stále naplňuje spokojeností, což se projevuje i „jeho hlasitým zpěvem a pohvizdováním“ při práci.<sup>251</sup> Miloš Jiránek se navíc rozepisuje o Rodinově vzhledu a prvním dojmu, který na malíře udělal: „...malý statný pán v černém kabátě, růžolící, cvikr na nose, vlas krátce zastřižený a dlouhý šedý vous...“<sup>252</sup> Z tohoto prvního dojmu bezprostředně poté M. Jiránek vytvořil sochařovu kresbu zachycující jeho celou figuru z profilu [47]. Při této práci Jiránek postřehl, že se skutečná Rodinova podoba lišila od všech jeho portrétů, jež Jiránek předtím spatřil, protože jej portrétující cíleně stylizovali do polohy tragické a heroické. Rodinova osobnost takovým způsobem totiž na lidi ve svém okolí evidentně působila, protože sám M. Jiránek na jiném místě svého textu líčí: „...cítil jsem za ním toho nesmírného milence přírody a vášně, tvůrce, z jehož velikosti šla věru až hrůza. Vášnivý a čistý, velký a jednoduchý.“<sup>253</sup> Těmito a podobně laděnými texty byla tedy česká uměnilovná veřejnost připravována na výstavu Rodinových děl.<sup>254</sup>

Výstava děl A. Rodina byla zahájena 10. května a po prodloužení téměř o celý měsíc byla ukončena 10. srpna 1902,<sup>255</sup> navštívilo ji přibližně 14 000 platících návštěvníků.<sup>256</sup> Konala se v pavilonu navrženém Janem Kotěrou a postaveném v Kinského zahradě, na pozemku darovaném pražským magistrátem. V pavilonu bylo vystaveno celkem 88 sochařských děl doprovázených i několika desítkami Rodinových kreseb.<sup>257</sup> Mezi 28. a 31. květnem se uskutečnila Rodinova návštěva Prahy, mezi 1. a 4. červnem byl na programu Rodinův pobyt na Moravě a Moravském Slovácku.<sup>258</sup> Během své návštěvy se Rodin setkal s velkým počtem českých umělců – za všechny je třeba zmínit členy S. V. U. Mánes, J. V. Myslbeka, Antonína Slavíčka, Zdenku Braunerovou či Jožu Úprku. S velkým zájmem se Rodinova cesta setkala i u francouzské veřejnosti, sám Rodin následně napsal pražskému primátorovi děkovný dopis,<sup>259</sup> také údajně trval na přeložení jeho životopisné knihy od Camille Mauclaira do

<sup>251</sup> HOFBAUER (pozn. 250) 140.

<sup>252</sup> Miloš JIRÁNEK: Kresby A. Rodina, in: Volné směry V-VI, Praha 1901-1902, 128.

<sup>253</sup> Ibidem 134.

<sup>254</sup> *Volné směry* se věnovaly Rodinově tvorbě i poté, co proběhla sochařova výstava v Praze – jako příloha k devátému číslu časopisu *Volných směrů* s názvem *Výstava děl A. Rodina v Praze 1902* byla otištěn text F. X. Šaldy *Géniova mateřština* napsaný v dubnu roku 1902 a text C. Mauclaira *Moderní malíř* o vývoji soudobého francouzského malířství.

<sup>255</sup> Ještě v témže roce uspořádal spolek výstavu Moderní francouzské malířství.

<sup>256</sup> Helena KORBELOVÁ: Rodinova pražská výstava a jeho návštěva v Praze, in: Documenta Pragensia II, Praha 1981. Jednalo se o nejnavštěvovanější výstavu uspořádanou spolkem Mánes před první světovou válkou.

<sup>257</sup> HALÍŘOVÁ (pozn. 227) nepag.

<sup>258</sup> KORBELOVÁ (pozn. 256). Podrobný rozpis Rodinovy návštěvy Prahy je uveden ve stati H. Korbelové včetně finančních částek vydaných na výstavu a návštěvu a různých dokumentů týkajících se přípravy výstavy ze strany pražského magistrátu. Informace o návštěvě Moravy a Moravského Slovácka podává ve stručnosti například Anna Masaryková v příloze v textu *Rodin in Prag* či odpovídající dobová čísla *Národních listů*.

<sup>259</sup> Ibidem 114 sq. Přeložený dopis je součástí příloh již zmiňované statě.

češtiny a sám prý vybral svou fotografickou podobiznu, která měla být ilustrací českého překladu, jak se ostatně také stalo.<sup>260</sup> Je nutné připomenout, že se výstava setkala s velkým zájmem nejen českých umělců, výtvarných kritiků a uměnilovné veřejnosti, ale i pražských mladočeských politiků a celé široké veřejnosti.<sup>261</sup> Na osobní návštěvu A. Rodina, v té době vnímaného jako představitele francouzského národa,<sup>262</sup> bylo nahlíženo českou veřejností jako na možnost demonstrovat tendence svého politického směřování ze svazku s rakouskou monarchií směrem západním, k Francii. Ostatně toho, že vystavení Rodinových děl v Praze bude mít významný dopad na chápání Českých zemí nejen ve Francii, ale i v dalších zemích, si byli dobře vědomi i Josef Mařatka a Stanislav Sucharda, bez nichž by se přípravy výstavy neobešly.<sup>263</sup> Rodinova pražská výstava nebyla osamoceným, i když zřejmě nejvýznamnějším, projevem těchto politických snah. Na prohlubování vzájemných česko-francouzských vztahů měly svůj podíl i sokolské spolky, v roce 1901 se v Praze konal všesokolský slet, na nějž přijala pozvání i „delegace pařížské municipality“. Čeští sokolové se pak spolu s některými českými politiky a žurnalisty účastnili pařížských oslav oslavujících sto let od narození Victora Huga.<sup>264</sup> A právě při této příležitosti byl navázán i blízký vztah mezi A. Rodinem a pražským magistrátem v čele s primátorem Vladimírem Srbem.

### 7.1 Umělecká díla spojená s Rodinovou výstavou v Praze roku 1902

Rodinova pražská výstava byla impulzem ke vzniku několika uměleckých děl z rukou českých umělců. Fotografii, o jejíž reprodukci do českého překladu svého životopisu A. Rodin tak stál, pořídil pražský fotograf Jindřich Eckert (1833-1905), který se proslavil svými fotografickými portréty významných osob a záběry na Prahu, českou krajinu a kulturní památky.<sup>265</sup> Jindřich Eckert rovněž pořídil fotografický dvojportrét A. Rodina a J. Mařatky [49]. Během Rodinovy návštěvy dále vyfotografoval sochaře ve společnosti pořadatelů výstavy, mezi nimiž byl také J. Mařatka, A. Hofbauer, A. Mucha, J. Kotěra, R. Vácha

<sup>260</sup> MAUCLAIR (pozn. 200) 103. Informace je uvedena v poznámce překladatele Emanuela rytíře z Čenkova.

<sup>261</sup> JURÍKOVÁ (pozn. 247) 15. Je třeba si ovšem rovněž uvědomit, že aktivní spoluúčast na přípravě výstavy prakticky odmítla Jednota umělců výtvarných i Česká akademie pro vědy, slovesnost a umění.

<sup>262</sup> Petr WITTLICH: Doslov, in: David WEISS: Nahý jsem přišel na svět. Román o Augustu Rodinovi, Praha 1979, 662.

<sup>263</sup> V dopise z 5. března 1902 citovaném v katalogu výstavy *Pocta Rodinovi* píše J. Mařatka po setkání A. Rodina s představitelem pražského magistrátu S. Suchardovi: „Bude to světová událost, kterou se cizina upozorní na nás na naší Prahu, teď už byl začátek zde v Paříži teď vědí Francouzové, kdo jsou Češi, teď už si nás nebudou plíct s Mađarama, ale ještě nevědí, jak jest s kumštem u nás a tímto ukážeme, koho si vážíme a kdo si váží nás a že z toho bude výsledek ohromný pro naše umění to ani není třeba podotýkat.“ Ještě dodatek ke zmínce o „Mađarech“ – J. Mařatka se hlavně na počátku svého působení v Paříži i v Rodinově ateliéru běžně setkával s neznalostí jakýchkoli informací o Českých zemích ze strany Pařížanů. MAŘATKA (pozn. 244) 52.

<sup>264</sup> JURÍKOVÁ (pozn. 247) Podrobnější informace o propojení politické manifestace s výstavou lze najít v již citovaném textu Magdaleny Juříkové.

<sup>265</sup> Konkrétnější informace o tvorbě J. Eckerta včetně další literatury jsou uvedeny v *Nové encyklopedii českého výtvarného umění*.

a M. Jiránek.<sup>266</sup> Vedle těchto fotografií z ateliéru J. Eckerta bylo pořízeno i množství dalších snímků. Zachycují například A. Rodina vycházejícího ze Staroměstské radnice či v doprovodu slováckých šohajů z Hroznové Lhoty.<sup>267</sup> Jedná se o fotografie pořízené v plenéru na rozdíl od skupinového snímku J. Eckerta) a jejich autorství nebývá zmiňováno. Výjimkou je několik fotografií z Rodinova pobytu na Moravě. Jejich autorem je Rudolf Bruner-Dvořák, který se jako první český fotograf specializoval na zakázkové práce mimo ateliér.<sup>268</sup> Bruner-Dvořák tak zachytil Rodinovu návštěvu u Joži Úprky, pořídil i společný snímek A. Rodina se Zdenkou Braunerovou oblečenou v moravském kroji. Ještě se na chvíli vraťme ke dvěma fotografickým portrétům od J. Eckerta [48].

Na samostatném portrétu je Rodinovo poprsí zachyceno z profilu, jeho tvář s typickým dlouhým vousem je až scénografickým způsobem nasvícena, což je ještě podpořeno tmavým pozadím a Rodinův profil je tak maximálně ostře vykreslen. Eckertovo zachycení sochaře je postaveno na obdobném principu jako jiná Rodinova fotografie z téhož roku, již výše popsany snímek *Rodin-Le Penseur* od E. Steichena. Oba fotografové zachycují, na rozdíl od množství portrétních podobizen A. Rodina od jiných fotografů, portrétovaného z přísného profilu a pracují s co největším kontrastem černé a bílé plochy – liší se ale tím, že jeden snímek zachycuje Rodina zprava (E. Steichen), druhý zleva a že jeden snímek pracuje s tmavým pozadím a světlou tvář (J. Eckert) zatímco druhý se světlým pozadím a tvář skrytou ve stínu (čímž nabývá Steichenův snímek na originalnosti a atmosféře určitého tajemna). Na obou snímcích charakterizuje portrétovaného jeho ostře řezaný profil. Divák si může dobře všimnout rovného vysokého čela,<sup>269</sup> mírně vystupujících nadočnicových oblouků a delšího rovného nosu. Je možné, že si umělec zakládal na svém profilu, protože (mimo jiné) právě na profily lidí zaměřoval svou pozornost a zdá se, že nejvyššího ocenění se v tomto směru člověku dostalo, pokud jeho profil sochař označil za řecký. I během jejich cesty do Prahy upozorňoval v Liegu J. Mařatku na „*meunierovské typy hlav dělníků s jejich řecky řezanými profily nosů*“.<sup>270</sup>

Druhý snímek z ateliéru J. Eckerta, na němž je A. Rodin vyfocen s J. Mařatkou [50] nám svou kompozicí připomene společný snímek A. Muchy a M. Alše z roku 1909. Auguste Rodin zde, coby osoba starší a společensky výše postavená, sedí s rukama opřenýma zřejmě o svou

<sup>266</sup> MAŘATKA (pozn. 244) 83.

<sup>267</sup> Řada fotografií z Rodinova pobytu v Českých zemích je uložena v archivu Národní galerie v Praze, fond Josef Mařatka, č. fondu 81, karton 16, inv. č. AA2991.

<sup>268</sup> SCHEUFLER Pavel, Bruner-Dvořák, Rudolf in: Nová encyklopedie českého výtvarného umění, 92.

<sup>269</sup> RILKE (pozn. 193) 124. Rainer Maria Rilke jej označil jako strmé skalnaté čelo.

<sup>270</sup> MAŘATKA (pozn. 244) 89.

vycházkovou hůl, zatímco mladý J. Mařatka stojí za svým učitelem s rukama v kapsách. Zajímavé je porovnání pohledů obou umělců – A. Rodin je celý natočen do čtvrtěčného profilu po diagonále směřující ven ze snímku, kam se ubírá i jeho pohled. Rodinově pohledu přidávají na důstojnosti a puncu výjimečnosti mírně přivřená víčka, naznačující jeho upnutí se na jednu myšlenku. Ta se zmocňuje celé jeho osoby, v níž se tak odehrává myšlenkový a tvůrčí proces - na jeho konci bude nepochybně nějaké velké umělecké dílo. Pohled J. Mařatky, jemuž na tváři hraje potutelný úsměv vyjadřující snad spokojenost nad průběhem celé Rodinovy pražské návštěvy, naopak směřuje přímo na diváka. Je to pohled zdravě sebevědomého mladého muže, bez náznaku nějakého tajemna, stojícího „nohama na zemi“.

Ve spojitosti s Rodinovou pražskou výstavou vznikl pochopitelně i plakát výstavy [28]. Stal se integrální součástí celého výstavního projektu a zástupným symbolem reprodukován ve většině publikací zmiňujících se o výstavě. To je samozřejmé už vzhledem k samotnému poslání plakátu jako takového, nicméně tento konkrétní plakát bývá tak často reprodukován i pro své umělecké kvality a značné pozornosti se mu z tohoto důvodu dostalo již během výstavy. Jeho autorem je malíř a grafik, člen S. V. U. Mánes, Vladimír Županský (1869-1928), který plakát založil na Rodinově soše Balzaca. Proč si V. Županský vybral pro svůj plakát právě sochu H. Balzaca, jistě není nutné vysvětlovat. Poprask, jenž se kolem této sochy rozpoutal, byl dobře znám i českým umělcům a výtvarným kritikům a v chápání Rodinovy tvorby jako takové sehrál opravdu stěžejní roli. Například pro K. B. Mádlu byl Rodinův Balzac „v plastický útvar převedené bolesti plné tvoření génia“.<sup>271</sup> Socha měla velký význam i pro samotného A. Rodina, který se s ní do velké míry ztotožňoval. Na fialovo-béžovém pozadí se rozehrává hra dynamických oblých linií. Spolu se svítícím drobným zdrojem bledé záře (hvězdou) evokuje celé pozadí kosmický prostor. Například Jiří Karásek ze Lvovic se ve své reflexi výstavy děl A. Rodina zmínil o plakátu následovně: „Také plakát p. Vladimíra Županského méně invencí, jako delikátně volenými barvami je šťastný“.<sup>272</sup> Plakát byl ještě před zahájením výstavy zaslán A. Rodinovi poštou, a podle svědectví J. Mařatky se mu ohromně líbil.

---

<sup>271</sup> Zlatá Praha XIX, 1912, 314.

<sup>272</sup> KARÁSEK (pozn. 248) 477.

### 7.1.1 Auguste Rodin a Viktor Stretti

S největší pravděpodobností vznikl v souvislosti s Rodinovou výstavou portrét z rukou malíře a grafika Viktora Strettiho (1878-1957). Olejomalba byla reprodukována v časopise *Zlatá Praha* 16. května 1902 (to znamená ještě před Rodinovou návštěvou Prahy). Rodinův portrét vznikl v Paříži, kam V. Stretti odjel na podzim roku 1901. Následujícího roku se pak vrátil opět do Prahy. Pro dataci portrétu do období tohoto pařížského pobytu svědčí nejen informace v biografii J. Čadíka o V. Strettim,<sup>273</sup> ale především dochované dopisy, jež V. Stretti posílal rodičům během svého pařížského pobytu.<sup>274</sup> Viktor Stretti se ocitl v Rodinově ateliéru ve stejné době, kdy zde pracoval Josef Mařatka. Auguste Rodin právě pracoval na pomníku Viktora Huga (V. Stretti dílo v dopisech velmi obdivoval) a zároveň právě posílal řadu soch na pražskou výstavu. V dopisech se V. Stretti zmiňuje i o sochařově chování – uvádí, že „...*Rodin se považuje za nejlepšího žijícího sochaře*“, ale také že byl „...*hrozně přívětivý...Mluvil s námi tak, jako se sobě rovnými*...“.<sup>275</sup> V dopise z 2. dubna 1902 V. Stretti popisuje, jak byl pozván k Rodinovi do Meudonu, kde si prohlédl jeho vilu, ateliéry i velký pavilon z Rodinovy výstavy v Paříži. Pro výše zmiňovanou reprodukci ze *Zlaté Prahy* je klíčový dopis z 9. dubna 1902. Viktor Stretti v něm píše: „...*Když byl ten Rodin k nám tak přívětiv, za naší návštěvy u něj, napadlo mi, požádat ho o nějakou séanci, že bych ho skicnul. Říkal jsem to tomu Mařatkovi, jemuž se ten nápad líbil. Že kdyby z toho něco bylo, mohlo by se to vystavit s jeho (Rodinovou) výstavou v Praze. Tak jsme šli k němu a on slíbil sedět mi u něho na vile v Meudonu (velice přívětivě). Je to vlastně smělost ode mne. Předevčírem jsme tam jeli (s Hodurou), Rodin mi seděl asi hodinu v jednom z pěti ateliérů. Bylo mi dost krušno, když jsem začal. Jen jsem to nakreslil. Sedí ve fauteuilu a má docela přivřené oči. On mi totiž výslovně řekl, že myslil, že to bude tak docela zajímavé, což taky je. Jako v zadumání (reflexi). Ale bude to dost kumšt, aby nevypadal, jako když spí. Vůbec myslím, že nebude daleko ke komice, jako vůbec ostatně v podobných případech. Začátek je dobrý, jemu se to též líbilo, uvidím dál. Zatím o tom po Praze moc nepovídejte, bude-li to dobré, pošlu to tam*...“.<sup>276</sup> Dále V. Stretti zmiňuje, že začal malovat Rodinovu vilu v Meudonu a že ve stejné době A. Rodin portrétuje (tentokrát v plastické podobě) sochař Jules Desbois. V následujícím dopise z 25. dubna si V. Stretti posteskl, že oba leckdy přijdou z Paříže do Meudonu nadarmo, neboť A. Rodin je zaneprázdněn nejen četnými návštěvami, ale

<sup>273</sup> Jindřich ČADÍK: Viktor Stretti, Praha 1938, 14.

<sup>274</sup> Archiv Národní galerie v Praze, fond Viktor Stretti, č. fondu 116, karton 1, Korespondence rodinná, přírůstkové číslo AA 3108. Inventární čísla nemáme, protože fond není uspořádán do tohoto stupně evidence.

<sup>275</sup> Ibidem.

<sup>276</sup> Archiv Národní galerie v Praze, fond Viktor Stretti, č. fondu 116, karton 1, Korespondence rodinná, přírůstkové číslo AA 3108. Inventární čísla nemáme, protože fond není uspořádán do tohoto stupně evidence.

i přípravou Salonu. Dne 24. května 1902 již byl V. Stretti spolu s A. Rodinem, R. Váchou a J. Mařatkou na cestě do Prahy.<sup>277</sup> Je tedy zřejmé, že Viktor Stretti poslal Rodinův portrét ještě z Francie a že podoba portrétu je značně ovlivněna přáním portrétovaného. Sochař evidentně nestál o běžný typ portrétu a sám si zvolil značně netradiční způsob zachycení jeho tváře s přivřenýma očima. Obdobně je zachycen na portrétu Eugena Carriera nebo na některých fotografiích od E. Steichena (například na fotografii ve večerním obleku). Takový způsob portrétování vlastně do jisté míry protičečí své primární funkci zachytit něčí podobiznu a zprostředkovat ji ostatním lidem. Auguste Rodin zde záměrně nenavazuje žádný oční kontakt s divákem, je soustředěn sám do sebe. Nicméně jemný potutelný úsměv rozehraný kolem úst a vrásek u očí, i Strettiho poznámka o komice dává tušit, že portrétovaný si je dobře vědom toho, že je někým pozorován.

Námět portrétu zavřených očí je jistě originální, kdybychom snad chtěli hledat nějaké analogie, našli bychom je například v tvorbě symbolistního francouzského grafika a malíře Odilona Redona (1840-1916). Kolem roku 1890 dochází v Redonově tvorbě k proměně z cyklů černých noirs na barevné pastely (zjednodušeně řečeno). Jedním z klíčových děl tohoto přechodného období je téma *Zavřené oči*, které malíř zpracoval v několika variantách i technikách. Litografie z roku 1890 byla již v témže roce vystavena na Exposition générale de la lithographie v École des Beaux-Arts.<sup>278</sup> Nelze vyloučit, že Auguste Rodin některou z variant *Zavřených očí* znal a že se jí mohl inspirovat. Samotný O. Redon s tímto tématem pracoval velmi často, zavřené oči v jeho dílech vyjadřují různé stavy – meditaci, snění, spánek či smrt. S Augustem Rodinem Odilon Redona spojuje i jeho obdiv k Michelangelovi, konkrétně k soše umírajícího otoka z Louvru, na němž O. Redona podle jeho vlastních slov velmi zaujaly právě otrokovy zavřené oči.<sup>279</sup>

Viktor Stretti se na kresbě s tmavým pozadím zaměřil na samotnou polopostavu sochaře oblečeného v černém obleku [50]. Z celkového tmavého ladění kresby pak kontrastně vystupuje světlá pokožka Rodinovy tváře a šedobílý vous. Reprodukovaný originál – olejomalba na plátně - je od konce 70. let v majetku galerie Stretti v Plasích.<sup>280</sup> Obraz se vyznačuje citlivou prací s různými odstíny hnědé, je téměř monochromní, pozadí i Rodinův oděv splývají dohromady, a tak velmi dobře vyniká tvář portrétovaného. Ve spodní části

<sup>277</sup> Archiv Národní galerie v Praze, fond Viktor Stretti, č. fondu 116, karton 1, Korespondence rodinná, přírůstkové číslo AA 3108. Inventární čísla nemáme, protože fond není uspořádán do tohoto stupně evidence. Je zvláštní, že J. Mařatka se o Viktoru Strettiem ve svých *Vzpomínkách a záznamech* vůbec nezmiňuje.

<sup>278</sup> Margret STUFFMANN (ed.) / Max HOLLEIN (ed.): *Wie im Traum*. Odilon Redon, Ostfildern, 2007, 36.

<sup>279</sup> Věra LAUDOVÁ: *Odilon Redon*, Praha 1992, 42.

<sup>280</sup> Inv. číslo PY-146.

obrazu je velkými písmeny napsáno „A. Rodin!“ a v pravém dolním rohu „V. Stretti. Paris 1902“. Závěrem je třeba dodat, že Viktor Stretti patřil spolu s V. Nechlebou a M. Švabinským k našim nejvýznamnějším portrétistům té doby (své první grafické portréty vystavil roku 1899 na výstavě v Rudolfinu). Umělecké vzdělání nabyt mimo jiné na speciálce F. Ženíška, kde byl jeho starším spolužákem M. Švabinský a stejně jako M. Švabinský byl i V. Stretti vyznamenán (roku 1926) rytířským řádem Čestné legie v Paříži.<sup>281</sup> Zmiňovaný pobyt v Meudonu nebyl zdaleka Strettiho jedinou zkušeností s Paříží, první dvě desetiletí 20. století podnikal prakticky každoroční cesty do Francie.

### 7.1.2 Auguste Rodin a Max Švabinský

S Rodinovou pražskou výstavou se pojí také kolorovaná perokresba nazvaná *Rodinova inspirace* [51]. Jejím autorem není nikdo jiný, než vynikající portrétista Max Švabinský. Rozhodně se nejedná o typickou podobiznu, čemuž napovídá i samotný název díla. Na perokresbě formátu 108,5 x 88,5 cm je v dolní části zachyceno poprsí A. Rodina, v horní části obrazu se vznáší ženský akt, tisknoucí si jednou rukou k hrudi hlavu mladého muže s křídly namísto těla. Celý výjev se odehrává v jakémsi kosmickém prostoru. To je společný rys *Rodinovy inspirace* i Županského plakátu a nemusí se jednat o pouhou náhodu. V souvislosti s Rodinovou tvorbou bývá poměrně často vyslovován pojem kosmos,<sup>282</sup> kosmické síly,<sup>283</sup> chaos<sup>284</sup> a podobně, to odpovídá i dobovému zbožštění Rodina českými umělci a výtvarnými kritiky do podoby „*nového Kosmokratora*“, jak jej označil profesor Petr Wittlich.<sup>285</sup> Dvojice vznášející se nad Rodinovou hlavou bývá interpretována jako Múza,<sup>286</sup> která dává géniovi-umělci naslouchat tepu svého srdce-inspirace, což dokonale odpovídá pojmenování *Rodinova inspirace*. Sám A. Rodin vytvořil mramorové sousoší s názvem Sochař a jeho múza, které bylo reprodukováno v šestém ročníku *Volných směrů*. Z hrubě otesaného podstavce se vynořuje ženský akt – Múza naklánějící se nad sedícím sochařem. Ten je hluboce ponořen do svého nitra, lehce schoulen, jednou rukou si podpírá hlavu a brání se tak našemu pohledu. Sochař působí až zdrceně a jakoby vyčerpán svým hledáním cesty za uměním. A v této chvíli, kdy sochař klesl na pomyslné dno, se k němu přimkne Múza, přitiskne svou hlavu k jeho hlavě, až obě postavy splynou v jednu... Stojí za připomenutí Rodinův autoportrét z *Brány pekel* vycházející ze stejného schématu umělce-tvůrce a jeho múzy-inspirace. Múza na *Rodinově inspiraci* hledí na A. Rodina, géniův výraz lze označit za

<sup>281</sup> ČADÍK (pozn. 273) 39.

<sup>282</sup> NÉRET (pozn. 221) 7.

<sup>283</sup> *Volné směry* IX, 1905, 31.

<sup>284</sup> F. X. ŠALDA: *Géniova mateřština*, in: *RODIN 1902* (pozn. 3) nepag.

<sup>285</sup> Petr WITTLICH: *Rodinova mise*, in: *Horizonty umění*, Praha 2010, 410.

<sup>286</sup> ORLÍKOVÁ (pozn. 183) 34.

tvůrčí vytržení. Naopak ze samotného A. Rodina vyzařuje vnitřní klid a tiché zamyšlení, celkovému ladění kresby velmi dobře odpovídá již citovaný postřeh R. M. Rilkeho o Rodinově „*temné trpělivosti*“ či výrok samotného A. Rodina, že „*Nic na světě nás nečiní šťastnějšími než přemýšlení a snění*“.<sup>287</sup> Konstatování, že naklonění Rodinovy horní části těla směřuje směrem doprava a že je velmi podobné pozici, v jaké Max Švabinský zachytil M. Alše, je snad na místě, ovšem vyvozovat z toho nějaké hlubší významy by bylo až příliš odvážné. Na mnohem jasnější souvislost s jiným umělcem upozornil ve své stati *Švabinský, Rodin, Michelangelo, Mojžíš* profesor Lubomír Konečný. Než bude nahlédnuto na tuto problematiku, je nutné si ještě perokresbu *Rodinova inspirace* zasadit do bližšího kontextu.

Ačkoli byl Max Švabinský také velkým obdivovatelem A. Rodina, jeho jméno nebývá v souvislosti s Rodinovou pražskou výstavou nijak konkrétněji zmiňováno a ani na fotografiích (reprodukovaných v běžně přístupných publikacích) nebyl M. Švabinský zachycen. Je překvapivé, že by si M. Švabinský nechal ujít příležitost vidět Rodina na vlastní oči a že by se nezúčastnil alespoň jednoho ze dvou méně oficiálních setkání, které pořádal S. V. U. Mánes. V pátek 30. května se konalo, podle všeho veselé, setkání A. Rodina s členy S. V. U. Mánes v jejich bývalém spolkovém sídle ve Vodičkově ulici, v sobotu 31. května na úplný závěr Rodinova pobytu v Praze pak spolek uspořádal večer na rozloučenou na Petříně.<sup>288</sup> Přestože měl tedy M. Švabinský více příležitostí setkat se s Rodinem, zřejmě se tak nestalo, protože jeho manželka Ela Švabinská ve svých pamětech píše, že její manžel se osobně oslav nezúčastnil. Ela Švabinská doslovně píše „*Švabinský se osobně oslav nezúčastnil, ale žil celým svým dechem umělecké práce v radostném ovzduší Rodinovy výstavy*“.<sup>289</sup> Víc pak celou otázku Švabinského přítomnosti či nepřítomnosti v klíčových dnech v Praze zpochybňuje údaj z *Národních listů* z 11. května. Mezi těmi, kdo byli účastni slavnostnímu otevření Rodinovy výstavy, uvádí deník právě jméno Maxe Švabinského. Jestliže tedy M. Švabinský skutečně byl na zahájení výstavy, je trochu „podezřelý“, že v Praze nezůstal do Rodinova příjezdu, zvláště když měl v Praze svůj ateliér, kde pobýval kromě letních prázdnin po celý zbytek roku.

---

<sup>287</sup> RODIN 1928 (pozn. 195) 178.

<sup>288</sup> MAŘATKA (pozn. 244) 98sq.

<sup>289</sup> ŠVABINSKÁ (pozn. 79) 231.



Vraťme se však zpátky k samotným okolnostem vzniku perokresby. Byla vytvořena během letního pobytu M. Švabinského na chalupě v Kozlově,<sup>290</sup> kde měl malíř zařízen v podkroví svůj ateliér nazývaný „kufr“. Přibližně současně vznikl v Kozlově portrét *Josefy Vejrychové ve skotském plédu* a olej *Červený slunečník*. Podle slov Ely Švabinské malíř perokresbu dokončil koncem července,<sup>291</sup> novější a přesvědčivější je informace, že Švabinský vytvořil perokresbu v prvních třech týdnech července v Praze.<sup>292</sup> V obou případech je to informace poněkud zarážející – *Rodinova inspirace* byla totiž určena pro S. V. U. Mánes coby dar spolku A. Rodinovi, jenže sochař byl již tou dobou zpátky ve Francii. Kresba, označená pro tyto účely dedikačním nápisem „*Au grand statuaire A. Rodin. Société des Artistes tchèques Manes à Prague 1902*“<sup>293</sup> by tak musela být předána adresátovi poštou, což se může zdát zvláštní. Na druhou stranu H. Korbelová, která se podrobně zabývala korespondencí mezi pražským magistrátem a A. Rodinem, podotýká, že vztah mezi magistrátem a francouzským sochařem pokračoval dlouho po Rodinově odjezdu z Prahy.<sup>294</sup> Lze snad tedy předpokládat, že stejně dlouhodobější styky s Rodinem navázal i S. V. U. Mánes.<sup>295</sup> V současné době se Pocta Rodinovi neboli *Rodinova inspirace* nachází v Musée Rodin v Paříži.

K *Rodinově inspiraci* se váže celý drobný soubor přípravných kreseb. Velmi pravděpodobně s ní souvisí dnes nezvěstná kresba *Hlava starce*, perokresba *Sedící stařec* a kolorovaná perokresba *Sedící stařec*. Portrétovaný zde sice ještě nemá rysy A. Rodina, modelem byl pan Trojánek, nicméně M. Švabinský evidentně hledal v těchto kresbách vhodnou kompozici pro pozdější *Rodinovu inspiraci*.<sup>296</sup> Malíř zde zachytil staršího muže s plnovousem sedícího mírně nahněně, hledícího zamyšleně doleva. Na rozdíl od *Rodinovy inspirace* spočívá mužova pravá ruka v klíně a neprobírá se ve svých vousech. Po těchto kresbách následovaly již skici velmi blízké výslednému provedení. První z nich je kresba uhlem, kterou M. Švabinský posléze věnoval E. Vojanovi.<sup>297</sup> Následovala kresba uhlem částečně lavírovaná, která zachycuje i Švabinského představu jejího zarámování do širokého secesního rámu. Tato studie je v majetku Národní galerie a například v roce 2001 byla jedním z exponátů výstavy

<sup>290</sup> Chalupu v Kozlově proslavenou pobytou dvou malířů – Maxe Švabinského a Rudolfa Vejrycha – se vedle Ely Švabinské věnuje také Zuzana Švabinská v knize *Světla paměti* a především monografická knížka *Švabinský, Vejrychovi a Kozlov*.

<sup>291</sup> ŠVABINSKÁ (pozn. 79) 235.

<sup>292</sup> ŠVABINSKÁ / ŠEVČÍK / KUNA (pozn. 76) 185.

<sup>293</sup> Ibidem.

<sup>294</sup> KORBELOVÁ (pozn. 256) 108.

<sup>295</sup> Claudie JUDRINOVÁ: *Rodinovy kresby v Praze*, in: HALÍŘOVÁ (et al.) (pozn. 227) 9. Pro úplnost je ještě třeba dodat, že se v pavilonu S. V. U. Mánes v Kinského zahradě konala v roce 1908 druhá výstava děl A. Rodina, tentokrát se jednalo ryze o jeho kresby. O tom, které konkrétní kresby byly tehdy vystaveny, ve stručnosti pojednává vedoucí kurátorka kresby Musée Rodin Claudie Judrinová.

<sup>296</sup> ŠVABINSKÁ / ŠEVČÍK / KUNA (pozn. 76) 183.

<sup>297</sup> Ibidem.

Max Švabinský – ráj a mýtus. Výsledná *Rodinova inspirace* byla nakonec vsazena do rámu z mahagonového dřeva podle návrhu architekta Emanuela Pelanta.<sup>298</sup> Součástí tohoto rámu je výše citovaný dedikační nápis „*Au grand statuaire A. Rodin. Société des Artistes tchèques Manes à Prague 1902*“.

Je třeba zmínit, že ve fondech uměleckých sbírek Památníku národního písemnictví je uložena položka označena jako „*dar pro A. Rodina*“.<sup>299</sup> Jedná se o dřevěnou plaketu podélného tvaru připevněnou na zeleně mořený podklad [54]. Plaketa je zdobena rytými organickými liniemi a spirálami a nese nápis „*Au grand révélateur en art- Au puissant animateur Aguste Rodin l'hommage de la Société des Artistes tchéques Manes à Prague 1902*“. Plaketa sice neobsahuje signaturu, ve fondu je však bez jakýchkoli pochybností vedena jako dílo Stanislava Suchardy.<sup>300</sup> Bylo by pochopitelné, že se chtěl sochař a tehdejší předseda S. V. U. Mánes během příprav Rodinovy výstavy a následné návštěvy realizovat nějakým vlastním dílem. Nabízí se tak dvě možné okolnosti vzniku plakety. Mohlo se jednat o součást Suchardova rámu pro výslednou *Rodinovu inspiraci*. Ten by pak ustoupil rámu navrženému E. Pedantem obsahujícímu i odlišný dedikační nápis. Výsledkem by bylo spojení Suchardovy plakety široké 34,8 cm a Švabinského kresby o šířce 88,5 cm. Skutečnost, že se jednalo o neúspěšný návrh S. Suchardy na rám kresby, popřípadě o jeho *privatissimo*, by vysvětlilo, proč se plaketa nedostala k A. Rodinovi do Francie, nýbrž zůstala v Českých zemích.<sup>301</sup> Druhou možností je, že plaketa nijak nesouvisí s *Rodinovou inspirací*, nýbrž s nějakým jiným uměleckým dílem. O takovém daru se ovšem dobové prameny nezmiňují, navíc by v takovém případě byla plaketa pravděpodobně ve Francii, zřejmě spolu s *Rodinovou inspirací* v Musée Rodin v Paříži. Do souboru přípravných kreseb dále patří studie hlavy Génia, studie hlavy A. Rodina a tři uhlové kresby Múzy a Génia. Studie hlavy a jedna ze studií Múzy a Génia byly reprodukovány v sedmém ročníku *Volných směrů*. K postavě Génia zobrazeného v horní části perokresby stál M. Švabinskému modelem jeho švagr Rudolf Vejrych (1882-1939), sám pozoruhodný malíř. Pro zajímavost lze uvést, že křídla, v která se proměnily jeho ruce, byla namalována podle vypreparovaného orla, kterého si Švabinský přivezl na Kozlov ze svého pražského ateliéru, kde se již po delší dobu námětem kresby zabýval.<sup>302</sup>

<sup>298</sup> ŠVABINSKÁ / ŠEVČÍK / KUNA (pozn. 76) 185.

<sup>299</sup> Památník národního písemnictví – umělecké sbírky, skupina sochy, inv. č. IP 243.

<sup>300</sup> Podle upozornění prof. Praha, je ovšem možné, že plaketa pouze pochází ze Suchardovy pozůstalosti.

<sup>301</sup> Rok získání plakety do uměleckých sbírek Památníku národního písemnictví bohužel není na inventární kartě zaznamenán.

<sup>302</sup> ŠVABINSKÁ (pozn. 79) 234. Tento vycpaný orel je zachycen i na fotografii tzv. kufru v Kozlově z roku 1907.

Vraťme se ještě krátce k *Rodinově inspiraci*. V roce 1903 byla reprodukována ve *Volných směrech*, roku 1908 v *Národních listech* a v roce 1918 byla otištěna na titulní straně obrázkového týdeníku *Zlatá Praha*.<sup>303</sup> Básník Antonín Macek (1872-1932),<sup>304</sup> autor velké části doprovodných textů tohoto listu, se k reprodukci ve *Zlaté Praze* v rámci svého kratšího komentáře vyjádřil pochvalně. Nejprve poukázal na nesnadnost úkolu vytvářet v této době alegorická zobrazení, neboť má česká výtvarná kultura za sebou až jakési „*diskreditování nesčetnými alegorickými šablonami pseudorenesance*“, nicméně se to M. Švabinskému podařilo a jeho postavy se staly živými těly, které představují nikoli Rodinův sen, nýbrž jeho tvorbu. Podle Mackových slov „*Švabinský vytvořil portrét Rodinův, nejlepší, jaký z ruky českého umělce máme, a připojil také k němu svou exegesi, výtvarnický vyjádřený smysl umění Rodinova, jeho kult těla a života, pohybu, grácie linií.*“ A autor text zakončuje konstatováním, že *Rodinova inspirace* vznikala za bouřlivého kvasu českého sochařství i malířství odstartovaného příchodem Rodinova umění do českého prostředí.<sup>305</sup> Podstatné z tohoto textu je především poukázání na to, že *Rodinova inspirace* není pouhým dokumentárním zobrazením významné osobnosti, nýbrž že v sobě obsahuje i něco, co vypovídá o jejím autorovi M. Švabinském.

Perokresbě *Rodinova inspirace* předcházela kresba perem a tuší o rozměrech 25,6 x 16,8 cm označovaná jako *Pozvánka k Rodinově výstavě* v Praze v roce 1902 [52]. Je pochopitelné, že k výstavě byly za potřebí nějaké pozvánky a s největší pravděpodobností lze toto Švabinského dílo ztotožnit s „*1000 kusy českých pozvání k slavnostem A. Rodina*“, za něž pražský magistrát zaplatil 42 korun.<sup>306</sup> Pozvánka byla reprodukována v příloze *Výstava děl A. Rodina v Praze 1902* devátého čísla *Volných směrů*, kde je i jednoznačně označena jako pozvánka k zahájení výstavy A. Rodina. To, že byla Švabinského perokresba rozesílána jako pozvánka, potvrzuje i fond Mikuláše Alše v archivu Národní galerie, v němž se toto „*Pozvání k otevření výstavy A. Rodina*“ dochovalo.<sup>307</sup> Ela Švabinská rovněž o kresbě píše jako o pozvánce na Rodinovu výstavu a navíc ji označuje za „*jakýsi kompoziční úvod*“ k *Rodinově inspiraci*.<sup>308</sup>

<sup>303</sup> V tomto desátém ročníku se čtenáři mohli velmi často setkat s reprodukcemi Švabinských kreseb, maleb a grafických listů – jen pro představu: na titulní straně čísla XL byl reprodukován obraz *U stavu*, na titulní straně čísla XLVIII obraz *U klavíru*, nemluvě o menších reprodukcích doprovázejících minimálně každé druhé číslo týdeníku ze sledovaného roku 1918.

<sup>304</sup> A. Macek je i autorem textu uveřejněného ve stejném ročníku *Zlaté Prahy* na straně 117 napsaného u příležitosti úmrtí Augusta Rodina. Autor textu zde zmiňuje Rodinova stěžejní díla, poznamenává i jeho zálibu v české kultuře a závěrem uvádí, jakým svěžím způsobem zasáhla tvorba A. Rodina do české tvorby.

<sup>305</sup> Antonín MACEK: *Rodinova inspirace*, in: *Zlatá Praha* X, 1918, 600.

<sup>306</sup> KORBEOVÁ (pozn. 256) 117.

<sup>307</sup> Archiv Národní galerie v Praze, fond Mikoláš Aleš, č. fondu 25, inv. č. 46.

<sup>308</sup> ŠVABINSKÁ (pozn. 79) 231.

K pozvánce se dochovala jedna skica a jedna studie ženského aktu.<sup>309</sup> Obě kresby – pozvánka a *Rodinova inspirace* - mají mnohé společné. I pozvánka se skládá z poprsí A. Rodina a Múzy, sošných tvarů, která se sklání nad jeho hlavou a doslova se jej „chystá políbit“. Sochařův pohled je zde namířen rovněž kamsi do dále jako na *Inspiraci*. Na rozdíl od *Inspirace*, kdy je sochař uzavřen více do sebe, do svého tvůrčího mikrosvěta, ale pohled na pozvánce spíše odkazuje na hledání a nalézání, na kontakt s jakýmsi vyšším duchovnem a Rodinovy oči jsou vskutku namířeny kamsi nahoru. Zde opět kresbu dobře doplňují slova R. M. Rilkeho „*Tu dívá se oním pohledem soustředěné pozornosti, který se zacílí a odlétá jako zář světlometu...*“.<sup>310</sup> Prakticky totožná je pozice sochařovy ruky dotýkající se svého vousu. Jediný rozdíl je v zrcadlovém obrácení zobrazení – na pozvánce jde o levou ruku, na *Inspiraci* o ruku pravou. To vedlo profesora L. Konečného k závěru, že kresba pozvánky byla určena ke grafické reprodukci a že její výsledná podoba by byla zrcadlově obrácená a tedy kompozičně shodná s *Inspirací*.<sup>311</sup> Pozvánka byla publikována například v příloze k devátému číslu *Volných směrů* roku 1902, vydané již po návštěvě A. Rodina v Praze. Kresba pozvánky byla reprodukována jako frontispis knihy *Nahý jsem přišel na svět* nakladatelství Svoboda z roku 1979.

### 7.1.3 Auguste Rodin a Michelangelo

*Rodinova Inspirace* a *Pozvánka* mají společný ještě jeden zajímavý prvek - motiv ruky, mezi jejímiž prsty si nechává Rodin protékat svůj vous. Podobnou kompozici sice použil i E. Steichen na svém fotografickém snímku A. Rodina z roku 1902,<sup>312</sup> na této fotografii si ale Rodin pravicí mne bradu a nikoli přímo vous. Gesto na Steichenově snímku A. Rodina ve večerním obleku se tomuto motivu ruky podobá ještě víc.<sup>313</sup> V souvislosti s *Rodinovou inspirací* a *Pozvánkou* se ovšem jedná nepochybně o gesto převzaté z Michelangelovy sochy *Mojžíše* z kostela S. Pietro in Vincoli v Římě [53]. Fakt, že gesto ruky probírající se dlouhým vousem odkazuje na tuto sochu, ostatně zmiňuje již Ela Švabinská.<sup>314</sup> Je tedy otázkou, zda M. Švabinský chtěl A. Rodina více připodobnit k samotné soše *Mojžíše*, kdy by jej stylizoval do proroka nového umění, či více k tvůrci oné sochy, k samotnému Michelangelovi. Sledováním tohoto ikonografického motivu dochází profesor L. Konečný k poznání, že motiv probírající se ruky vousem lze označit jako výraz setkání jeho nositele s autoritou (která může

<sup>309</sup> ŠVABINSKÁ / ŠEVČÍK / KUNA (pozn. 76) 182. Zde jsou obě přípravné kresby reprodukovány.

<sup>310</sup> RILKE (pozn. 193) 126.

<sup>311</sup> Lubomír KONEČNÝ: Švabinský, Rodin, Michelangelo, Mojžíš, in: Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír KONEČNÝ: *Ars longa*. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásy, Praha 2003, 205.

<sup>312</sup> Obr. 43

<sup>313</sup> Obr. 44

<sup>314</sup> ŠVABINSKÁ (pozn. 79) 231.

být náboženská či světská) či přeneseně jako gesto nositele autority.<sup>315</sup> A vlastně na obou Švabinského zobrazeních A. Rodina není nutné tyto dva významy od sebe nějak oddělovat, sochař je zde konfrontován s vyšší autoritou v podobě múzy, na níž je každý umělec (ať už jakkoli geniální) závislý, a zároveň je sám představitelem umělecké autority. Přinejmenším právě během Rodinovy návštěvy Českých zemí, kdy mu byly vzdávány mnohé pocty, se tato autorita plně projevila.<sup>316</sup> Jak v pozvánce, tak v *Inspiraci* tedy nejde o „pouhý“ portrétní záznam fyziognomických rysů člověka, nýbrž o hluboký obsah díla, jehož součástí je jak všeobecná reflexe A. Rodina jeho okolím, tak postoj M. Švabinského k tomuto sochaři.

Vraťme se však ještě k tématu přirovnávání A. Rodina k Michelangelovi Buonarrotimu. Připodobňování francouzského sochaře k italskému renesančnímu umělci se objevuje v různých monografických textech opravdu často, takže jej nelze pominout. To, že jsou výjimeční sochaři připodobňováni v různých dobách právě k Michelangelovi, je logické, stejně jako fakt, že tomu nebylo jinak ani v případě A. Rodina. Rodinovo jméno bylo spojováno s Michelangelovým již během sochařova života a po jeho smrti tyto tendence přinejmenším neochably. Například W. H. Henley, Rodinův současník, řekl, že „*Rodin jest náš Michelangelo*“.<sup>317</sup> Český historik umění a výtvarný kritik K. B. Mádl ve svém textu z roku 1902 o A. Rodinovi píše: „*Michelangelo byl kdysi takovým vládcem těla lidského. Jeho giganti, ležící na sarkofágách medicejských, jejich nesmírná tělesnost, s pohyby a posami jen možnými a ostatní zarážejícími a ohromujícími, s jejich absolutní výrazností, jsou předmětem nepodmíněného obdivu po pět století. Rodin vykonal cosi podobného, a proto je hoden být vedle hrozného Florenčana jmenován*“.<sup>318</sup> Gilles Néret v publikaci z roku 2005 používá formulaci, že „*Rodin je Michelangelo, který měl to štěstí, že mohl naslouchat Wagnerovi*“.<sup>319</sup>

Na vztah mezi Rodinovým a Michelangelovým uměním bylo nahlíženo různými úhly pohledu. Josef Mařatka konstatuje, že Rodinovy rané kompozice, které měl možnost vidět v mistrově atelieru, jsou „*silně pod Michel-Angelovým vlivem,*“<sup>320</sup> čehož si byl ostatně vědom

<sup>315</sup> KONEČNÝ (pozn. 321) 213.

<sup>316</sup> WITTLICH 2010 (pozn. 285) 406. Kult A. Rodina byl očividně demonstrován například tehdy, kdy se čeští studenti zapřáhli do kočáru přivázejícího sochaře a odtáhli jej až k hotelu Central.

<sup>317</sup> MAUCLAIR (pozn. 200) 99.

<sup>318</sup> Karel Boromejský MÁDL: Auguste Rodin, in: Zlatá Praha XIX, 1902, 313-314. K. B. Mádl ovšem ve svém textu nemluví o formálních podobnostech děl obou velkých sochařů, naopak pozoruje, že v Rodinově tvorbě není jediná socha, která by „*zevní svojí tvárností*“ připomínala nějaký umělecký vzor.

<sup>319</sup> NÉRET (pozn. 221) 7.

<sup>320</sup> Marie DOHNALOVÁ: Příběh dvou kreseb, in: Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 2009, 145.

i sám A. Rodin.<sup>321</sup> Formálním porovnáváním některých soch obou sochařů se zabýval ve svém článku *K detailům soch Michelangelových a Rodinových* český sochař Josef Wagner.<sup>322</sup> Inspirace Michelangelovými sochami se projevila po formální stránce především po Rodinově studijní cestě do Itálie. To je pochopitelné, obdobně na Michelangelovu tvorbu reagovali i další umělci, v tom tedy hlubší spojitost mezi oběma sochaři nebude. Je třeba zmínit, že stať profesora L. Konečného je ilustrována mimo jiné i kresbou z Rodinova italského skicáku zachycující sochu Michelangelova *Mojžíše* se zvláštním důrazem na zachycení gesta ruky probírající se vousem.<sup>323</sup> To by dokazovalo Rodinův zájem o toto gesto a snad i vysvětlovalo, proč sám sochař na některých Steichenových fotografiích tuto pózu varíruje.

Velmi podrobně byl vztah mezi tvorbou obou umělců prozkoumán v 90. letech minulého století italskými a americkými historiky umění. V roce 1996 se ve florentské Casa Buonarrotti konala výstava nazvaná *Rodin and Michelangelo: A study in Artistic Inspiration*.<sup>324</sup> Výstava a stejnojmenný katalog poukazují na přerod raného akademického Rodina a na jeho cestu do Itálie v roce 1876, kde se ve florentské kapli Medicejských poprvé naplno konfrontoval s Michelangelovou tvorbou. Katalog zahrnuje nepřehledné množství srovnávacího materiálu z děl obou sochařů, jejichž vzájemný vztah vidí jako velmi těsný. Stačí zde citovat několik vět z předmluvy katalogu. Ohledně vlivu Michelangelovy tvorby jako takové je zde poznamenáno: „...perhaps nowhere more deeply (appeared) than in the art of the young French sculptor Auguste Rodin, who made a fateful journey to Italy at the age of thirty-six.“, nebo „This exhibition is the first to suggest the full impact of Michelangelo’s art upon the careers of Rodin, for whom this creative encounter came at a crucial juncture.“<sup>325</sup> Tito američtí a italské historici umění povýšili Rodinovu italskou cestu na něco zásadního. O to zajímavější pak je, podíváme-li se na to, jakou pozornost věnovali Rodinově italské cestě jeho současníci. Rainer M. Rilke ve své knížce tuto cestu nezmiňuje, stejně tak o ní není zmínka ani v životopise z katalogu pražské výstavy z roku 1902. Cesta do Itálie a bezprostřední kontakt s Michelangelovými sochami zůstal bez většího povšimnutí i ve faktograficky zaměřené knize Camilla Mauclaira, který klade důraz na podobnost obou sochařů na poli morálního náboje a celkovém pojetí než v technice.<sup>326</sup>

<sup>321</sup> RODIN 1928 (pozn. 195) 169.

<sup>322</sup> Josef WAGNER: *K detailům soch Michelangelových a Rodinových*, in: *Volné směry XXIX*, 1932, 178-182. Autor článku zde upozorňuje na odlišný postup sochařů, zatímco A. Rodin označuje za „analytika krásy“, Michelangelův postup popisuje jako budování harmonického idealizovaného celku.

<sup>323</sup> KONEČNÝ (pozn. 321) 209. Jedná se o obr. 4.

<sup>324</sup> Flavio FERGONZI / Maria Mimita LAMBERTI / Pina RAGIONIERI / Christopher RIOPELLE: *Rodin and Michelangelo. A Study in Artistic Inspiration* (kat. výst.), Philadelphia 1996.

<sup>325</sup> *Ibidem* nepag. Citované části byly převzaty z nečíslované předmluvy katalogu.

<sup>326</sup> MAUCLAIR (pozn. 200) 99.

Sám A. Rodin pravil, že byl zmaten, když se po studiu antických soch v Louvru v Itálii setkal s Michelangelovou tvorbou. Ale podle jeho vlastních slov, se Michelangelo nemohl mýlit a „bylo nutno mu porozumět“.<sup>327</sup> Michelangela také označil za poslední vývojový článek gotického umění, nikoli za samotáře ve vývoji umění, jak bývá leckdy Michelangelo chápán.<sup>328</sup> Po své cestě do Itálie se podle svých vlastních slov osvobodil od akademismu právě díky Michelangelovu umění „*On to byl, kdo mi podal svou mocnou ruku*“.<sup>329</sup> A právě antické a gotické sochařství je v již citovaných textech často spojováno s Rodinovou tvorbou.<sup>330</sup> Obecně nelze říci, že by A. Rodin ve svých názorech na umění nějakým přílišným způsobem zdůrazňoval Michelangelovu tvorbu. Zajisté si byl vědom velikosti Michelangelova umění, které obdivoval, dokonce i citoval některé Michelangelovy sonety, nicméně se například příliš nepouštěl do hlubších analýz jeho tvorby. Často vzpomíná na Michelangelovo umění ve spojitosti s Donatellem či Feidiem (například kapitola sebraných spisů P. Gsellem nazvaná *Feidias a Michelangelo* ovšem pojednává o tom, jak A. Rodin demonstroval v ateliéru svým studentům na hliněném modelu formální rozdíl mezi uměním Feidia a Michelangela). Na některých místech svých úvah o umění tak za vůbec nejnepřekonatelnějšího sochaře označuje právě Feidia.<sup>331</sup> Myšlenkové sepětí mezi Rodinem a Michelangelem tak zřejmě není na místě příliš přeceňovat. Nejvýstižnější jsou slova samotného Rodina: „*Smím-li trochu mluvit o sobě, řeknu vám, že jsem kolísal po celý svůj život mezi oběma velikými směry v sochařství, mezi uměním Feidiovým a Michel-Angelovým. Vyšel jsem od antiky. Ale když jsem odešel do Itálie, zamiloval jsem se náhle do velikého mistra florentského a na mých dílech bylo jistě vidět tuto vášně. Později, zejména v poslední době, vrátil jsem se k antice. Michel-Angelova veledíla s jeho obvyklými tématy (...) nesou na sobě pečeť přísné velikosti. Ale neschvaluji jeho pohrdání životem.*“<sup>332</sup>

---

<sup>327</sup> RODIN 1928 (pozn. 195) 156.

<sup>328</sup> Ibidem.

<sup>329</sup> NÉRET (pozn. 221) 8.

<sup>330</sup> RODIN 1928 (pozn. 195) 165. Zde lze nalézt Rodinova slova o nepřekonatelnosti Feidia (potažmo celého řeckého sochařství).

MAUCLAIR (pozn. 200) Zde se dovídáme o Michelangelově názoru na Feidia a antiku mimo jiné v předmluvě. Volné směry V-VI, 1901-2, 110. Zde je citován sochařův výrok „*Také studium antiky mi dodalo odvahy, a sochařství středověké, stejně krásné jako řecké umění*“.

RILKE (pozn. 193) 33

ELSEN (pozn. 221) 156. Albert Elsen dokonce používá v této souvislosti označení „*an ancienit Gothic artist*“.

<sup>331</sup> RODIN 1928 (pozn. 195) 165.

<sup>332</sup> Ibidem 169.

#### 7.1.4 Auguste Rodin a Mojžíš

Problematika vztahů mezi uměním A. Rodina a Michelangela je pestrá a k jejímu podrobnějšímu prozkoumání by byla nutná nepředstavitelně hlubší sonda do tvorby obou sochařů a do jiných literárních pramenů, předešlé řádky však byly myšleny jako pouhý exkurz do této problematiky a k našemu tématu snad postačí. Z řečeného lze totiž usoudit, že při tvorbě pozvánky a *Inspirace* nešlo (alespoň ne v první řadě) M. Švabinskému o nějaké formální příbuznosti Rodina s Michelangelem, když jej stylizoval do podoby Michelangelova *Mojžíše*. Spíše tak mělo jít o vyjádření vědomé návaznosti na tvorbu renesančního mistra, jak ji ve stejné době vyjádřil F. X. Šalda v textu *Géniova mateřština* z dubna roku 1902. Šalda zde konstatuje, že A. Rodin navázal na Donatella a Michelangela (uvádí zde oba tyto významné renesanční sochaře) a v souvislosti s tím označuje Rodina jako „*obnovitele a obroditele*“, což posouvá reflexi Rodinovy osoby dalším směrem. Rodin se stává obnovitelem „*heroické doby v umění minulosti*“. Zároveň podle F. X. Šaldy udělal ze sochařství „*tepnu duševního vlnobití přítomnosti*“.<sup>333</sup> A toto pojetí Rodinovy osobnosti má již jistě cosi společného s jeho pojetím coby proroka (Mojžíše). Paralela mezi A. Rodinem (považovaným českými umělci a literáty již od dob příprav jeho pražské výstavy za génia) a mezi touto starozákonní postavou je zjevná. Zatímco Mojžíš přijal a následně prosadil a rozšířil Desatero, zákony morální, A. Rodin prosazuje zákony moderního umění, které přijal od jakési vyšší autority, jíž lze pojímat z hlediska náboženského, tak uměleckého – tedy od své Múzy, jak to učinil M. Švabinský.

Sám Auguste Rodin viděl v Mojžíšovi, konkrétně v jeho rozích, odznak „*všemohoucnosti a vševědoucnosti*“. Citát se váže k historce zaznamenané P. Gsellem, kdy Rodinův žák E. A. Bourdelle vytvořil sochu boha Pana,<sup>334</sup> kterému propůjčil Rodinovu podobu. Když jeho učitel sochu uviděl, Bourdelle se mu omlouval, že jej zpodobil s rohy, na což mistr se smíchem reagoval: „*To bylo vaší povinností, neboť jste tvořil Pana. Ostatně Michel-Angelo přidělal podobné rohy svému Mojžíšovi. Rohy tyto jsou odznakem všemohoucnosti a vševědoucnosti. Jistě jste mi velice zalichotil, uštědřiv mi je též.*“<sup>335</sup> V této souvislosti je dobré si znovu připomenout Gsellův výrok přirovnávající Rodinův vous k vousu Michelangelova *Mojžíše*.<sup>336</sup> Srovnáme-li tuto bustu s jinými sochařskými zpodobeními Rodinovy tváře, vyniknou ještě lépe dva zašpičatělé hrbolky vlasů nad Rodinovým čelem nápadně připomínající dva růžky. Jestliže E. A. Bourdelle propůjčil bohu Panovi podobu

<sup>333</sup> ŠALDA (pozn. 284) nepag.

<sup>334</sup> S největší pravděpodobností se jedná přímo o portrétní bustu A. Rodina, viz **obr.** 32.

<sup>335</sup> RODIN 1928 (pozn. 195) 173.

<sup>336</sup> Viz poznámka č. 205.



A. Rodina snad kvůli výrazné fyziognomii Rodina a charakteru jeho osobnosti, jež obojí celkem odpovídá rozšířeným představám o tomto antickém bůžku, pak spojení růžku s Rodinovou bustou, jež byla od samého počátku primárně chápána jako busta portrétní, vyznívá docela jinak. Mohutnou Rodinovou bustou s hlavou mírně pozvednutou, očima zahleděnými kamsi vzhůru prostupuje vznešenost a důstojnost, jež mnohem spíše odpovídá postavě Mojžíše. Pak výše citovaný výrok A. Rodina na téma rohů a Mojžíše, jež řekl právě E. Bourdellovi, nabývá na ještě větším významu.

## 8 Auguste Rodin versus Mikoláš Aleš

V této souvislosti stojí dále za zmínku karikatura Mikuláše Alše z roku 1912 [55]. Jejím autorem je Zdeněk Kratochvíl. Důvod, proč je nyní tato karikatura zmiňována, je ten, že Z. Kratochvíl na ní zobrazil M. Alše jako Mojžíše. Karikaturní kresba znázorňuje malíře sedícího na truhle Archy úmluvy před malířským stojanem a držícího štětec a paletu. Malíř se chystá malovat sv. Václava, který mu pózuje ozdoben všemi atributy národního světce, ale od ještě nezačaté práce ho vyrušil rachitický pán v papučích. Jde o sv. Petra (podle klíče, který drží za zády), jenž malíři významně klepe na rameno. Celý výjev se odehrává na oblacích pod dohledem Božího oka. Vedle Archy úmluvy odkazují na civilně oděného Alše/Mojžíše především rohy v podobě záře vystupující z Alšova čela.

V rozmezí deseti let byl tedy dvěma členy S. V. U. Mánes stylizován do podoby proroka umění jak A. Rodin, tak M. Aleš. Na první pohled se může zdát, že tato stylizace má odlišný význam, který vyplývá i ze zcela odlišné reflexe obou umělců mladou generací českých umělců. Na výtvarné scéně se tu současně objevují dva poměrně staří umělci (v porovnání se svými uměleckými kolegy ze spolku Mánes). Auguste Rodin byl viděn coby představitel moderního nadčasového umění republikánské Francie, stává se až nedotknutelným „*kulturním pojmem*“ a jeho umění je všeobecně platné.<sup>337</sup> Mikoláš Aleš byl v této době vnímán jako ztělesněná lidovost, českost, tradice a humor, jehož dílo je „*nesdělitelné jiným národům*“.<sup>338</sup> Ovšem více než předešlá slova Josefa Čapka se ke karikatuře M. Alše jako Mojžíše váží pochopitelně výroky samotného Z. Kratochvíla. V prvním ročníku *Uměleckého měsíčníku*, kam karikaturista poměrně hojně přispíval kresbou i textem, například vysoce ocenil Alšovu práci na poli grafické ilustrace a navíc Alše označil dobře míněnými slovy jako „*tatíček náš dobrotivý*“.<sup>339</sup> Se zmiňovanou karikaturou se pak dobře pojí Kratochvílův text *Aleš český a monumentální* ve druhém ročníku *Uměleckého měsíčníku*. Zde se Z. Kratochvíl originálním způsobem zabývá rysy češtví Alšova umění, jež má potenciál, aby z něj vznikl styl, něco nového a odlišného. Tento potenciál vidí hlavně v Alšových kresbách sv. Václavů (na zmíněné karikatuře se Aleš chystá portrétovat právě sv. Václava), tyto kresby nejsou podle Z. Kratochvíla „*obrazem naší minulosti, nýbrž budoucnosti, proroctvím*“.<sup>340</sup> Tato slova dokládají, že se jednalo o přátelskou karikaturu a především, že může být přirovnání Aleše k Mojžíšovi odrazem vážně míněné myšlenky, i když vyjádřené karikaturním způsobem.

<sup>337</sup> WITTLICH 1979 (pozn. 262) 659.

<sup>338</sup> ČAPEK (pozn. 180) 27. Josef Dále J. Čapek píše, že Alšovo dílo „*každý cítí jako žijící součást našeho národního života*“.

<sup>339</sup> Zdeněk KRATOCHVÍL: O ilustrační grafice, in: *Umělecký měsíčník I*, 1912-3, 210.

<sup>340</sup> Zdeněk KRATOCHVÍL: Aleš český a monumentální, in: *Umělecký měsíčník II*, 1913-4, 221.

Poukazovat na rozdílnost osobnosti obou umělců a jejich tvorby by nemělo příliš smysl, zajímavější by ovšem mohlo být hledání jejich společných rysů. Oba umělci se svými díly jednoznačně odlišovali od ostatní soudobé tvorby, zároveň se oba svým způsobem vraceli k tradicím – M. Aleš náměty, které si vybíral, A. Rodin prostřednictvím návratu k přírodě a vědomým navazováním na odkaz antiky a středověku. Jejich tvorba byla viděna, použijeme-li trochu nadsázky, jakoby vzniklá z ničeho nic. A tak R. M. Rilke o A. Rodinovi píše „*Jeho dílo bylo nepřekonatelné proto, že přišlo na svět již dospělé, a ne jako dílo, které teprve roste a dožaduje se uznání, nýbrž jako skutečnost, která se uplatňuje, která je zde a s kterou se musí počítat.*“<sup>341</sup> A k tomuto citátu jako český protějšek poslouží slova J. Čapka o M. Alšovi „*Aleš našel hned sám v sobě a na lokální půdě vše, co chtěl vyjádřit a k čemu byl sám povolán (...) Aleš přinesl všechny podmínky svého umění v sobě uzrálé.*“<sup>342</sup> Oba měli i nemalé problémy s přijetím své tvorby na veřejnosti. Mediálně rozšiřované poprasky doprovázející většinu Rodinových klíčových soch, není ani třeba představovat, stejně jako aféru kolem Alšovy *Vlasti* či ilustrování *Rukopisů*. Oba umělci se trvalejšího uznání dočkali až díky velké výstavě, M. Aleš ve svých dvaadvaceti letech během Národopisné výstavy a A. Rodin dokonce až v šedesáti letech svým pavilonem na Světové výstavě v Paříži. Lze říci, že oceněním Rodinovy a Alšovy tvorby se tak mladí čeští umělci vyhranili vůči českému provincialismu v umění, kdy se prostřednictvím A. Rodina přihlásili k umění modernímu a zahraničnímu a prostřednictvím M. Alše (a jemu předcházejícího Josefa Mánesa) se ztotožnili s romantickým ideálem geniálního zneuznaného umělce. Tvorba a vývoj osobností Rodina a Alše tak byly důležitým aspektem pro formování vlastní umělecké identity pro mnohé české umělce.

V Rodinově a Alšově díle bylo cosi, co jim oběma vysloužilo, i když pravda v trochu odlišném kontextu, v české uměleckohistorické literatuře označení „*l' enfant terrible*“.<sup>343</sup> Lidé z okolí jak Alšova, tak Rodinova si na obou umělcích cenili jejich vitálnosti, kterou se vyznačovali i přes svůj pokročilý věk. Mikuláš Aleš byl především pro začínající S. V. U. Mánes i jemu předcházející spolek Škréta vzorem nonkonformního umělce, který se bouřil proti oficiální společnosti.<sup>344</sup> Viděli jsme způsob, jak jeho živost ducha dovedl mistrně zakomponovat M. Švabinský do svého portrétu M. Alše a byl zde citován i výrok J. Čapka

---

<sup>341</sup> RILKE (pozn. 193) 25.

<sup>342</sup> ČAPEK (pozn. 180) 27sqg.

<sup>343</sup> WITTLICH 1979 (pozn. 262) 653.

PRAHL 2009 (pozn. 60) 37.

<sup>344</sup> Lenka BYDŽOVSKÁ: Spolek výtvarných umělců Mánes v letech 1887-1907, Praha 1989, 9.

o Alšově ustavičné mladosti. K. B. Mádl v textu *Mikoláš Aleš zemřel* napsal: „byl dobrým, naivním dítětem.“<sup>345</sup> Stanislav Sucharda ve své smuteční řeči v den pohřbu M. Alše nazval malíře „nejmladším uměleckým srdcem Čech“.<sup>346</sup> Tato „mladost“ související s mladostí ducha a neustálou výtvarnou činností byla tím, čím udivoval své okolí i A. Rodin. Svou nevyčerpatelnou tvořivostí se tak stali oba umělci archetypy tvůrčích, zdánlivě ničím neomezených umělců. Do oné tvůrčí archetypálnosti lze jistě zařadit i požadavek určitého návratu ke kořenům, což opět oba umělci beze zbytku svou tvorbou činili a jejich umělecké okolí si toho bylo vědomo. V případě A. Rodina je tento rys sochařovy tvorby snad nejvíce doceněn F. X. Šaldou v jeho stati *Géniova mateřština*. Analogicky se vyjádřil K. B. Mádl o M. Alšovi: „mluví za nás všechny, a proto také k nám řečí mateřskou.“<sup>347</sup> Lze říci, že s obdobnými tvrzeními, jakými jsou následující výroky V. V. Štecha: „Jeho prvky a kořeny jsou nám takřka nepochopitelné, nelze je analyzovat přísně výtvarně.“, „jeho práce zůstává stále záhadou svou bezprostředností a upřímností“.<sup>348</sup> či „je bez generace, protože se stal přírodní silou a kulturní mocí.“<sup>349</sup> bychom se mohli setkat jak v textu pojednávajícím o tvorbě A. Rodina, tak o tvorbě M. Aleše (k němuž se citace ve skutečnosti vztahuje)...

Sochaře Rodina a malíře Alše dále spojuje postava třetího umělce, M. Švabinského. Max Švabinský stál v čele nastupující mladé generace, která tak aktivně projevila zájem o umění obou umělců.<sup>350</sup> Vytvořil portréty obou umělců, jejich podobizny se značně liší od desítek jiných vytvořených Švabinského rukou. Autor při portrétování M. Alše a A. Rodina promítl svůj názor na portrétované. Josef Císařovský v souvislosti se Švabinského portrétním uměním uplatňuje pojem psychologické kompozice, jež je výsledkem Švabinského snahy zaznamenat nejen fyziognomickou podobu portrétovaného, nýbrž jeho podobu vnitřní, duchovní a emocionální. V této souvislosti cituje Josef Císařovský samotného M. Švabinského, ten se o své portrétní tvorbě vyjádřil: „Tedy ty charakteristické rysy obličejů, nikoli snad schválně, nýbrž na základě intenzivního zahloubání do forem, výrazu, valéru, poněkud přehnatí, aby si byl portrétovaný nanejvýš podobný.“<sup>351</sup>

<sup>345</sup> MÁDL 1913 (pozn. 127) 530.

<sup>346</sup> Slavný pohřeb Mikoláše Alše, in: Zlatá Praha XXX, 1913, 538.

<sup>347</sup> MÁDL 1913 (pozn. 127) 530.

<sup>348</sup> ŠTECH (pozn. 186) 206.

<sup>349</sup> Ibidem 205.

<sup>350</sup> PÁLENÍČEK 1984 (pozn. 78) 64. Výtvarný kritik K. B. Mádl napsal roku 1904 do *Národních listů*, že „Max Švabinský stojí v čele.“, uvádí, že v S. V. U. Mánes je mnoho talentů, ale jednoznačně označuje M. Švabinského za největší talent této generace.

<sup>351</sup> Josef CÍSAŘOVSKÝ: Portrétní umění Maxe Švabinského. Skizza k portrétu Maxe Švabinského, Praha 1954, 42.

Je škoda, že během Rodinovy pražské návštěvy nedošlo k setkání A. Rodina a M. Alše. Důvodem možná byl velmi nabitý program připravený pro sochaře. Nicméně i v něm si A. Rodin udělal místo, aby neoficiálně navštívil ateliér J. V. Myslbeka. Návštěva věkem Rodinovi nejbližšího J. V. Myslbeka (1848-1922), jehož tvorba se poněkud liší od té Rodinovy, byla ovšem podnícena různými rozbroji mezi domácími umělci.<sup>352</sup> Jiným důvodem by mohla být Alšova tendence nenavštěvovat pokud možno velké veřejné akce, dával přednost svému soukromí nebo neformálním setkáním se svými přáteli. Auguste Rodin byl většinu času v Praze obklopen mladými umělci s moderními názory na umění a mezi tuto skupinu M. Aleš již nepatřil. Důvodem zřejmě nebyla samotná Alšova tvorba spjatá s lidovými a národními tématy, protože malíři Jožovi Úprkovi (1861-1940), který se zabýval obdobnými tématy A. Rodin osobně představen byl. Joža Úprka byl v této době již obohacen o zkušenosti v Mnichově i v Paříži, byl považován za našeho předního impresionistu a uplynulo 5 let od velmi úspěšné výstavy jeho děl v Topičově salonu. Jeho úspěch lze jistě vysvětlit tím, že byl chopen spojit oblíbené náměty z lidového prostředí s malířskou moderností.<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> MAŘATKA (pozn. 244) 93. V Praze se před příjezdem A. Rodina proslýchalo, že S. V. U. Mánes pořádá Rodinovu výstavu, aby poškodil J. V. Myslbeka. Proto J. Mařatka a ostatní ze spolku Mánes zorganizovali setkání obou sochařů, aby byly obdobné pomluvy vyvráceny.

<sup>353</sup> Petr WITTLICH: Malíři české secese, Praha 2012, 76.

## 9 Max Švabinský a Francie

Na závěr práce ještě věnujme krátkou pozornost Švabinského vztahu k Francii. V červnu roku 1898 M. Švabinský odjel na krátký pobyt do Paříže, kde navštívil v první řadě Musée du Louvre a pak i jiné pařížské galerie. Cestou do Francie navštívil umělecké sbírky v Drážďanech, zpět se pak vracel přes Štrasburk a Výmar, kde studoval Karel Vejrych, bratr Ely.<sup>354</sup> Dlouhodobější studijní pobyt v Paříži malíř odložil na podzim téhož roku, mimo jiné také z toho důvodu, že letní měsíce měl strávit u rodiny Vejrychů v Kozlově. Během prázdninových pobytů v Kozlově vznikla řada Švabinského významných obrazů. V průběhu roku se věnoval ve svém pražském ateliéru většinou tvorbě na zakázku (především období podzimu představovalo každoročně pro M. Švabinského práci na objednaných portrétech), za letních dnů strávených v Kozlově vznikaly portréty Ely i ostatních členů rodiny, pohledy na zdejší krajinu, byl zde vytvořen i obraz *Chudý kraj* atd.<sup>355</sup> Během léta 1898 tak vznikl mimo jiné i níže zmíněný *Kulatý portrét*.

Na jaře 1898 namaloval M. Švabinský portrét své tety Máry. Kritikou byl velmi kladně přijat a malíři za něj bylo uděleno Hlávkovovo stipendium. Nakonec však nebylo vyplaceno, protože stipendium bylo určeno jen pro umělce, kteří se narodili v Čechách, a Švabinský pocházel z moravské Kroměříže. Finančně jej nakonec podpořila Josefa Náprstková. Nejprve na její objednávku malíř vytvořil její portrét a portrét jejího, již zesnulého, manžela Vojty Náprstka. Poté mu pomáhala i během samotného pařížského pobytu, kdy mu posílala například malířské potřeby a navázala tak na mecenášskou činnost svého zesnulého manžela i své tchýně Anny Náprstkové. Na podzim odjel M. Švabinský do Paříže. O několik týdnů jej předešel švagr Karel Vejrych, který se zde snažil prosadit ve světě hudby, protože byl nadaným klavíristou. Oba umělci bydleli ve společném bytě v Rue de Paul Féval č. 5 na Montmartru.<sup>356</sup> M. Švabinský měl pak svůj malířský ateliér v Rue Lamark (rovněž na Montmartru). Po několika měsících za ním do Paříže přijela jeho budoucí manželka Ela Vejrychová se svojí matkou.<sup>357</sup> Osobně se setkal s Puvisem de Chavannesem, kterého obdivoval snad nejvíc ze všech současných francouzských malířů. Švabinského velmi zaujaly malířovy fresky svojí harmonickou barevností, nejsilněji na něj zapůsobila freska s názvem *Dětství svaté Jenofévy*.<sup>358</sup> Max Švabinský se v této době zajímal o monumentální tvorbu, roku 1896 vytvořil nástěnnou malbu se sv. Václavem žehnajícím práci ve vestibulu Zemské banky.

<sup>354</sup> VEJRYCHOVÁ (pozn. 79) 57.

<sup>355</sup> Hana VOLAVKOVÁ: Max Švabinský, Praha 1977, 26.

<sup>356</sup> VEJRYCHOVÁ (pozn. 79) 57.

<sup>357</sup> Ibidem.

<sup>358</sup> Ibidem.

Navštívil i Chavannesův ateliér, který se nacházel v těsné blízkosti Švabinského a Vejrychova bytu, účastnil se i jeho pohřbu 28. října 1898.<sup>359</sup> Puvis de Chavannes byl opravdu jedním z mála soudobých francouzských malířů, jejichž tvorba M. Švabinského opravdu zaujala.

Během svého několikaměsíčního pobytu trvajícím od 15. října 1898 do února 1899 vytvořil Švabinský několik kreseb a maleb, mezi nimiž značně převažují portréty.<sup>360</sup> V době svého pařížského pobytu signoval svá díla „Švabinský Paris“.<sup>361</sup> Z počátku pobytu se zajímal především o tváře Pařížanů, např. v přímořském Trouville jej zaujal vzhled jednoho Francouze ke studii *Stařec u moře*, portrétoval také svou bytnou či oblíbený pařížský model zvaný Jesus Christus. Podle Ely Švabinské se o pařížské modely přestal poměrně rychle zajímat, protože u nich do jisté míry nenalezl jím předpokládanou zajímavost.<sup>362</sup> V Paříži dále vznikla perokresba *Pohled na Motmartre*, ex libris komtesy Thunové, či podobizna Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka. Vedle malířské činnosti se M. Švabinský věnoval v Paříži i sochařské tvorbě – na přelomu let 1898 a 1899 vznikla hliněná plastika *Radost. Radost!* vycházející ze Švabinského stejnojmenné kresby, a dále minimálně dvě sádrové sošky s názvem *Duše*. Všechna jmenovaná plastická díla jsou bohužel zničena.<sup>363</sup>

Vedle portrétních zobrazení anonymních Francouzů vznikl počátkem roku 1899 portrét básníka Maurice Maeterlincka. Maxi Švabinskému se naskytla příležitost portrétovat známého básníka díky přímlově Marie Kalašové, překladatelky a básničky.<sup>364</sup> Portrét nebyl během několika setkání probíhajících ve dnech od 9. do 15. února zcela dokončen, protože M. Švabinský záhy odjíždí zpět do Prahy, kde dílo dokončuje až v září.<sup>365</sup> Jedná se o poslední práci M. Švabinského v Paříži. K portrétu M. Maeterlincka (1862-1949) existuje přípravná studie, která se od výsledné perokresby v určitých detailech liší. Na studijní kresbě je zachycena téměř celá postava básníka sedícího v křesle majíc nohu přes nohu. Interiér je zde zachycen ve větším záběru, a tak si lze prohlédnout náznak dřevěného obložení místnosti, závěsu a obrazu. Jedná se o ženský profil s rozpuštěnými vlasy. Pokud bychom chtěli hledat analogii k tomuto portrétu i s vědomím, že s takto efemérně naznačeným portrétem lze pracovat pouze na úrovni vysoce hypotetické, pak by bylo možné uvést o dva roky starší kresbu Ely Vejrychové. Na výsledné perokresbě došlo ke změně zachyceného portrétu, který

<sup>359</sup> VEJRYCHOVÁ (pozn. 79) 58.

<sup>360</sup> MŽYKOVÁ (pozn. 217) 42.

<sup>361</sup> ŠVABINSKÁ (ed.) / ŠEVČÍK (ed.) / KUNA (ed.) (pozn. 76) 131.

<sup>362</sup> VEJRYCHOVÁ (pozn. 79) 65.

<sup>363</sup> ŠVABINSKÁ (ed.) / ŠEVČÍK (ed.) / KUNA (ed.) (pozn. 76) 134.

<sup>364</sup> VEJRYCHOVÁ (pozn. 79) 58.

<sup>365</sup> ŠVABINSKÁ (ed.) / ŠEVČÍK (ed.) / KUNA (ed.) (pozn. 76) 137.

nyní znázorňuje polopostavu ženy s mírně zakloněnou hlavou a s rukama oděnými v dlouhých rukávech a složenými na klíně. Zde se již nabízí analogie k jednomu dobře známému obrazu, a to k obrazu *Beata Beatrix* od Danta-Gabriela Rossettiho z 60. let 19. století. Rossettiho malířská tvorba vytváří logický pandán k Maeterlinckově symbolistní básnické tvorbě. Max Švabinský zde uplatnil podobný postup, jako při tvorbě portrétu M. Alše. V obou případech zobrazil „obraz v obraze“, aby tím ještě více podhalil nitro portrétovaných. Žena jako Beatrix představuje dobový ideál, jemuž podlehl na přelomu století i M. Švabinský, což dokládá řada portrétů Ely Vejrychové - snad nejlépe *Paradisea Apoda* z roku 1901. Vertikalita pohledu ženy z obrazu na portrétu M. Maeterlincka velmi dobře koresponduje s vertikálitou efemérního kouře stoupajícího z cigarety, jež básník drží v levé ruce.<sup>366</sup> Pod samotným portrétem je zobrazena ještě vigneta orámovaná pozoruhodným dynamicky formovaným organickým rámem,<sup>367</sup> částečně připomínajícím větvní stromu, či jakousi biomorfni stuhu. Uprostřed rámu je zezadu zachycena postava muže sedícího na okraji fontány [57], jak zamyšleně pozoruje vodu tryskající vysoko k obloze plné hvězd – jedná se snad o gejzír myšlenek a tvůrčí fantazii umělce?

Z tohoto pařížského období pochází také jeho tzv. *pařížský autoportrét* signovaný 14. listopadu 1898. Na perokresbě čtvercového formátu malíř zobrazil svou hubenou tvář z poloprofilu, věrně zachytil své fyziognomické rysy – bujnou kštici, vous a tmavé oči upřeně pozorující diváka. O pár týdnů později (27. prosince 1898) vznikl další malířův kreslený autoportrét. Kompozice je prakticky totožná s předcházející kresbou, jedinou změnou je, že zatímco první kresba zobrazovala jen malířův obličej, druhá kresba zachycuje jeho bustu a lze si tak všimnout načrtnutých klop kabátu a velkého motýlka. Celkové vyznění mladšího autoportrétu je o trochu oficiálnější, čemuž odpovídá i vážnější výraz malířovy tváře. Tento autoportrét byl totiž určen pro Josefu Náprstkovou, jak dokládá věnování v levém dolním rohu. Přímo ve společném pařížském bytě Švabinského a Vejrycha vznikla kresba Švabinského budoucího švagra hrajícího na klavír. Poté, co za Švabinským přijela do Paříže Ela Vejrychová, portrétoval ji oblečenou podle poslední francouzské módy.

<sup>366</sup> Motiv cigaretového kouře, či samotné cigarety se ve Švabinského tvorbě v této době velmi často objevuje. V naprosté většině jde malířovy autoportréty - jen pro ilustraci Švabinského autoportrét z roku 1895, 1898 (s doutníkem), 1910, 1911, 1914, či *Rodinný portrét* 1912. V polovině z těchto autoportrétů má malíř cigaretu přímo v ústech. Motiv cigarety byl jistě součástí malířovy „image“ coby dobového bonvivána a světáka.

<sup>367</sup> PÁLENÍČEK 1973 (pozn. 82) 11. Spojení portrétu a vignety M. Švabinský uplatnil již v roce 1896 u podobizny Jaroslava Vrchlického. Tři nazí muži se na vignetě snaží potřísnit bahnem sochu Pallas Athény, což Ludvík Páleníček vysvětluje jako paralelu k dobovým výpadům proti literárnímu realismu J. Vrchlického.



V roce 1900 se v Paříži konala známá světová výstava, na níž bylo zastoupeno i dílo M. Švabinského. V rámci rakouského oddělení zde byl vystaven *Kulatý portrét* vzniklý během letního pobytu v Kozlově roku 1898.<sup>368</sup> Obraz zachycuje Elu ve fialových taftových šatech, ušitých její maminkou podle Švabinského požadavků právě pro tento obraz. Malba byla kladně oceněna již před svým vystavením v Paříži pražskou kritikou, která ji zhlédla během výstavy v Rudolfinu v roce 1898.<sup>369</sup> V rámci Světové výstavy byl M. Švabinský za *Kulatý portrét* oceněn Čestnou cenou.<sup>370</sup>

Roku 1902 si Francie připomínala sté výročí narození Victora Huga. Pařížských oslav se zúčastnila i oficiální politická delegace pražského magistrátu a členové české obce sokolské. K uctění památky francouzského spisovatele se připojil i Max Švabinský, jak jinak než svým výtvarným projevem.<sup>371</sup> Švabinský vytvořil kresbu pro pozdravnou adresu, kterou pak Česká akademie pro vědy, slovesnost a umění zaslala Akademii francouzské.<sup>372</sup> Kresba znázorňovala portrét Victora Huga a pod textem adresy je podepsán Jaroslav Vrchlický. Adresa byla později uložena do archivu pařížského Institutu, kde ji objevil Rudolf Kepl (1876-1958) a pořídil její fotografickou reprodukci.<sup>373</sup> Adresa se skládá ze záhlaví textu v podobě panoramatického pohledu na skalisko v oceánu a z portrétu V. Huga doplněného v dolní části o vignetu. Podobizny V. Huga a A. Rodina vznikly ve stejném roce a dohromady představují portrét cizinců, jež tvoří jen nepatrnou část Švabinského portrétní tvorby.<sup>374</sup> Na rozdíl od Rodinovy inspirace, kde je znázorněn tvůrčí úděl umělce, se M. Švabinský u adresy V. Huga zaměřil ryze na fyziognomické zachycení podoby portrétovaného, jehož tvář zabírá celou plochu adresy. Spisovatelova tvář není zachycena en face, nýbrž je mírně natočena doprava a prudce nasvícena zleva. Z tmavého pozadí tak ostře vystupují nejprve bílé vlasy a vous a následně i celá levá polovina tváře s jiskrným okem. Naopak celá druhá polovina obličeje se noří do stínu a Hugovo pravé oko je podivným, až mysteriózním způsobem mírně přivřeno. Tvář A. Rodina je nasvícena trochu jiným způsobem, zdroj světla je posunut více do

<sup>368</sup> MŽYKOVÁ (pozn. 217) 595. Vedle malovaného portrétu poslal M. Švabinský do Paříže ještě dvě blížeji nezmiňované studie.

<sup>369</sup> VEJRYCHOVÁ (pozn. 79) 34.

<sup>370</sup> Michal ŠIMEK: Max Švabinský. Kozlovské sonety, Litomyšl 2013, nepag.

<sup>371</sup> František Václav KREJČÍ: Victor Hugo 100. narozeniny, in: Zlatá Praha XIX, 1902, 193sq. Českou veřejnost o výročí poměrně rozsáhle informoval například F. V. Krejčí v životopisně laděném textu publikovaném ve dvou číslech (č. 17 a 18) týdeníku *Zlatá Praha*, v němž byl V. Hugo označen jako „nejnárodnější génius Francie“. F. V. Krejčí se ve svém textu ovšem nikterak nezmiňuje o Švabinského participaci na oslavách (ani o jiných českých výtvarnících, jež by svou tvorbou nějakým způsobem zareagovali na toto výročí).

<sup>372</sup> ŠVABINSKÁ (ed.) / ŠEVČÍK (ed.) / KUNA (ed.) (pozn. 76) 179.

<sup>373</sup> <http://www.nadejkov.cz/osobnosti/139>, vyhledáno 20. 4. 2014. Rudolf Kepl působil ve Sdružení francouzsko-slovanském, byl pařížským dopisovatelem Národních listů, během první světové války byl jednatelem České národní rady, v letech 1945-1948 pracoval jako kulturní atašé československého velvyslanectví v Paříži.

<sup>374</sup> Roku 1924 ještě vznikla perokresba Beethovena, kterou ovšem nelze klást do souvislostí s podobiznou A. Rodina a V. Huga.

horní části obrazu – vlastně do míst, kde se vznáší dvojice Múzy a Génia. Vigneta pod Hugovou podobiznou zobrazuje jinocha otočeného k nám zády, opírajícího se loktem o koleno a zadumaně hledícího na katedrálu Notre-Dame de Paris [58]. Jak orámování, tak především postava jinocha je prakticky totožná s vignetou pod portrétem Maurice Maeterlincka. Jedná se o zadumanou sedící mužskou postavu opírající se loktem o nohu a podpírající si rukou hlavu. Vzhledem k tomu, že se obě vignety týkají francouzského kulturního prostředí a symbolizující tvořivý duch umělců, stojí za upozornění, že tato kompozice téměř přesně odpovídá Rodinově soše *Myslitele* [59]. V době Švabinského pobytu v Paříži se již jednalo o sochu známou, a tak nelze vyloučit, že se jí malíř inspiroval.

Švabinského adresa V. Hugovi slavila ve Francii úspěch, jak dokládá poděkování, které dne 28. února 1902 zaslala Francouzská akademie České akademii za adresu ke slavnostem Victora Huga. V děkovném dopise se mimo jiné (v českém znění) píše, že „*Nádherná zásilka adresy i podobizny básníkovy byla předmětem zvláštního jednání ve schůzi Akademii francouzské ve čtvrtek 27. února t. r. Akademie se usnesla připojiti adresu k svému protokolu a seznámili (s ní) obecnstvo francouzské...Adresa i podobizna budou uloženy v archivu Institutu francouzského...*“<sup>375</sup> V Institutu de France je adresa uložena dodnes.<sup>376</sup>

Ohledně Švabinského vztahu k Francii ještě zbývá dodat, že byl během své účasti na výstavě L'Art Tschéchoslovaque v pařížském Grand Calais roku 1920 jmenován řádným členem Sociétés Nationale des Beaux Arts v Paříži. O tři roky později jej francouzský prezident jmenoval rytířem Řádu čestné legie. Od roku 1930 byl doživotním členem – korespondentem L'Institut national de France. V roce 1937 se účastnil Mezinárodní výstavy umění a techniky v Paříži a byl oceněn Velkou cenou.<sup>377</sup>

<sup>375</sup> Archiv Národní galerie, fond Max Švabinský, č. fondu 7, karton 2, sign. AA 2112.

<sup>376</sup> ŠVABINSKÁ (ed.) / ŠEVČÍK (ed.) / KUNA (ed.) (pozn. 76) 179.

<sup>377</sup> ŠIMEK (pozn. 370) nepag.

## 10 Závěr

Tuto práci jsem začala psát se snahou zmapovat situaci kolem roku 1902, kdy mezi členy generace devadesátých let kulminovaly sympatie ke dvěma umělcům, Mikoláši Alšovi a Augustu Rodinovi. Tyto osobnosti jsem vždy chápala jako dva pomyslné póly v pojetí umění přelomu 19. a 20. století a o to více mě zarazil fakt, že se oba umělci těšili stejnému zájmu. Možné vysvětlení se nabízelo po bližším prozkoumání kultů obou umělců. Kult vzniklý kolem jakékoli známé osobnosti bývá vytvářen nejen společností (v tomto případě především literáty a výtvarníky), ale aktivně se na něm podílí i daná osoba. Je zajímavé porovnávat, do jaké míry se reflexe a sebereflexe osobnosti shodují a do jaké se rozcházejí. Také M. Aleš a A. Rodin svou tvorbou a vystupováním spoluvytvářeli svou společenskou image. V případě A. Rodina jsem nabyla dojmu, že je v tomto ohledu „zručnější“, umí například dobře spolupracovat s fotografy i malíři, kteří ho portrétovali. Byly zmíněny i příklady, kdy si sochař vysloveně stanovil, jak chce být portrétován. Často se tak stylizoval do jím vytvořených soch, čímž uzavřel kruh tvůrce-dílo-divák a propojil dvě veličiny – umělce a dílo – v jedno. Mikoláš Aleš si více zakládal na představě národního umělce, myšleno tím umělce pocházejícího z lidu, pro nějž tvoří a žije. Osobitým způsobem se pak Aleš stylizoval do některých zástupců živočišné říše. Také u M. Alše se setkáváme s opakujícím se topoi jeho zobrazení, které ale nepůsobí tak programovým dojmem jako u A. Rodina.

A. Rodin a M. Aleš byli vděčným námětem zobrazení malířů, sochařů i fotografů. Na počátku své práce jsem však měla jisté pochybnosti, zda existuje i dostatek jejich autoportrétů. V průběhu bádání jsem nakonec objevila pro mě až překvapivý počet Rodinových a Alšových portrétů, jednalo se o typicky pojaté autoportréty i o kryptoportréty. Ty jsou z hlediska interpretace záladnější, je nutné být v práci s nimi obezřetný a nepromítat si do nich předem své teorie. Tyto kryptoportréty jsou nicméně leckdy zajímavější, než běžné prvoplánové vlastní podobizny. V případě A. Rodina a M. Alše navíc se ke slovu dostává ještě osoba portrétujícího. Bylo ukázáno, jak Max Švabinský promítl do Alšova portrétu z roku 1908 a *Rodinovy inspirace* své názory na portrétované. Početná literatura o obou umělcích se z naprosté většiny zabývá jejich díly a životními osudy, méně jejich fyzickými a psychologickými rysy. Jednotlivé poznámky literátů, umělců a dalších o zevnějšku a charakteru A. Rodina a M. Alše jsou útržkovitě rozesety mezi texty. I když tedy byla o obou umělcích napsána řada knih, studií a článků, myslím, že teprve jejich analýzou a následnou

syntézou lze získat ucelený obraz (či spíše mozaiku pohledů) o jejich reflexi a sebereflexi. Tato práce snad do jisté míry takový obraz poskytla.

## 11 Seznam použité literatury

- ALEŠ Mikoláš: Špalíček národních písní a říkadel, Praha 1939
- ALEŠ Mikoláš / ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ Maryna (ed.): Humor a satira, Praha 1951
- ALEŠ Mikoláš / JIRÁSEK Alois / SVOBODA Emanuel (ed.): Aleš a Jirásek, listy dvou přátel, Praha 1953
- ALEŠ Mikoláš (et al.): M. Aleš mládeži, Praha 1957
- ALEŠ Mikoláš / VOLAVKOVÁ Hana: Ilustrace české poezie a prózy, Praha 1964
- ALŠOVÁ- SVOBODOVÁ Maryna: U nás doma, Praha 1970
- ARMAND Dayot : L'Homme & L'Oeuvre. Numero Special De L'Art et les artistes. Revue d'art ancien et moderne des deux-monde X, 1914
- BAZIN Germain René Michel: Auguste Rodin. French sculpture.  
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/506608/Auguste-Rodin/6240/Toward-the-achievement-of-his-art>, vyhledáno 16. 2. 2015
- BOŘECKÝ Jindřich (ed.) / GOČÁROVÁ Lucie (ed.) / ŠPALE Václav (ed.): Spolek výtvarných umělců Mánes 1887-2007. Praha 2007
- BOURDELLE Emille Artur / CLAUDE Aveline: La Sculpture et Rodin, Paris 1937
- BYDŽOVSKÁ Lenka: Spolek výtvarných umělců Mánes v letech 1887-1907, Praha 1989
- CÍSAŘOVSKÝ Josef: Portrétní umění Maxe Švabinského. Skizza k portrétu Maxe Švabinského, Praha 1954
- ČADÍK Jindřich: Špachtle a paleta úsměvná: hrst veselých chviliek mezi umělci, Plzeň 1966
- ČAPEK Josef: Alšova šedesátka, in: Volné směry XVIII, Praha 1913, 27-29
- ČAPEK Karel: Otázka národního umění, in: Volné směry XVII, Praha 1913, 160-162
- Český svět XIX, č. 30, 1923
- Český svět XXIV, č. 25, 1928
- DĚJEV Platon Ivanovič: *Výtvarníci legionáři*, Praha 1937
- DOHNALOVÁ Marie: Příběh dvou kreseb, in: Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 2009, 142-149
- DOMORÁZEK Karel: Mikoláš Aleš, Praha 1902
- ELSEN E. Albert: The Gates of Hell by Auguste Rodin, Stanford 1985
- FERGONZI Flavio / LAMBERTI Maria Mimita / RAGIONIERI Pina / RIOPELLE Christopher: Rodin and Michelangelo. A Study in Artistic Inspiration (kat. výst.), Philadelphia 1996
- HALÍŘOVÁ Marie (et al.): Pocta Rodinovi 1902-1992: Staroměstská radnice, Klášter sv. Anežky české, Rudolfinum, Praha, 18. prosince 1992 - 31. ledna 1993, Praha 1992

- HOFBAUER Arnošt: Několik hodin u Rodina, in: Volné směry V-VI, Praha 1901-1902, 136sq.
- HOFFMANN Bohuslav: Český umělec Mikoláš Aleš, Blatná 2013
- HORSKÁ Pavla: Sladká Francie, Praha 1996
- CHROBÁK Ondřej (ed.): Mikoláš Aleš 1852-2007 (kat. výst.), Praha 2007
- CHROBÁK Ondřej (ed.) / WINTER Tomáš (ed.): V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900-1950, Praha 2006
- JIRÁNEK Miloš: Kresby A. Rodina, in: Volné směry V-VI, Praha 1901-1902, 124-134
- JIRÁNEK Miloš: Dojmy a potulky 1901-1908, Praha 1908
- KARÁSEK Jiří: Výstava děl sochaře Aug. Rodina v Praze, in: *Moderní revue pro literaturu, umění a život XIII*, 1902, 474-477
- KILMURRAY Elaine (ed.) / Richard ORMOND: John Singer Sargent (kat. výst.), Princeton, 1998
- KONEČNÝ Lubomír: Švabinský, Rodin, Michelangelo, Mojžíš, in: BUKOVINSKÁ Beket (ed.) / KONEČNÝ Lubomír (ed.): *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky*, Praha 2003, 205-218
- KORBELOVÁ Helena: Rodinova pražská výstava a jeho návštěva v Praze, in: *Documenta Pragensia II.*, Praha 1981, 106-124
- KRATOCHVÍL Zdeněk: O ilustrační grafice, in: *Umělecký měsíčník I*, 1912-3, 210
- KRATOCHVÍL Zdeněk: Aleš český a monumentální, in: *Umělecký měsíčník II*, 1913-4, 220-222
- KREJČÍ František Václav: Victor Hugo 100. narozeniny, in: *Zlatá Praha*, str. 193sq
- KRONBAUER Rudolf J.: Ze vzpomínek Mikuláše Aleše, in: *Máj V*, 1907, 291-293
- LAUDOVÁ Věra: Odilon Redon, Praha 1992
- LE NORMAND-ROMAN Antoinette (et al.): 1898. Le Balzac de Rodin, Paris 1998
- MACEK Antonín: Rodinova inspirace, in: *Zlatá Praha X*, 1918
- MÁDL Karel Boromejský: Rodinova výstava, in: *Národní listy I*, 1902
- MÁDL Karel Boromejský: Auguste Rodin, in: *Zlatá Praha XIX*, 313sq.
- MÁDL Karel Boromejský: M. Aleš, Praha 1912
- MAŘATKA Josef: *Vzpomínky a záznamy*, Praha 2003
- MASARYKOVÁ Anna: *Rodin in Prag*, s. l., s. d.
- MAŠEK Karel: *Tři léta s "Mánesem"*. K dějinnému vývoji výtvarného umění, Praha 1922
- MAUCLAIR Camille: *Auguste Rodin. Člověk, myšlenky, dílo*, Praha 1907

MRŠTÍK Vilém: Moje sny I. Pia Desiderie. Epištoly, úvahy, essaye, studie, články, kritiky, polemiky i s pamflety, Praha 1903

MŽYKOVÁ Marie: Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie (kat. výst.), Praha 2000

NÉRET Gilles: Auguste Rodin. Sochy a kresby, Praha 2005

ORLÍKOVÁ Jana: Max Švabinský. Ráj a mýtus, Praha 2001

PÁLENÍČEK Ludvík: Švabinského český Slavín, Praha 1973

PÁLENÍČEK Ludvík: Max Švabinský. Život a dílo na přelomu epoch, Praha 1984

PRAHL Roman / BYDŽOVSKÁ Lenka: Volné směry. Časopis pražské secese a moderny, Praha 1993

PRAHL Roman: Věk umělce. Případ Mikoláše Alše, in: Zdeněk HOJDA (ed.) / Marta OTTLOVÁ (ed.) / Roman PRAHL (ed.): Vetché stáří, nebo zralý věk moudrosti? Sborník příspěvků z 28. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 28. února - 1. března 2008, Praha 2009, 21-38

PRAHL Roman / ŠÁMAL Petr: Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012

PRAHL Roman / VONDRÁČEK Radim / SEKERA Martin: Karikatura její příbuzní. Obrazový humor v českém prostředí 19. století, Řevnice 2014

RAIS Karel Václav: Ze vzpomínek II, Praha 1927

RILKE Rainer Maria: Auguste Rodin, Olomouc 1995

RODIN Auguste: Katalog výstavy děl sochaře Aug. Rodina v Praze, 10. 5. – 15. 7. 1902, Praha 1902

RODIN Auguste: Umění. Rozmluvy s Rodinem sebrané Pavlem Gsellem, Praha 1928

RODIN Auguste: Auguste Rodin, Frýdek-Místek 2005

SCHAFROTH Colleen / COOPER Mary: Rodin. An educator's guide to the exhibit Rodin: Maryhill Comes to Yakima, Yakima, s. d.

STEICHEN Edward: A Life in Photography, New York 1963

STUFFMANN Margret (ed.) / HOLLEIN Max (ed.): Wie im Traum. Odilon Redon, Ostfildern, 2007

SVOBODA Emanuel: Jak Mikoláš Aleš žil a tvořil, Praha 1920

SVOBODA Emanuel: Rozmarné čtení o Mikoláši Alšovi, Hranice na Moravě 1927

SVOBODA Emanuel: Alšovo přátelství se Svatoplukem Čechem, Praha 1946

SVOBODA Emanuel: Karel V. Rais a Mikoláš Aleš, in: RAIS Karel Václav: Studie, vzpomínky, dokumenty, Lázně Bělohrad 1959, 124-150

ŠIMEK Michal: Max Švabinský. Kozlovské sonety, Litomyšl 2013

ŠPILLAR Karel: Drobné vzpomínky na Mikuláše Aleše, in: Český svět XXIV, 1925, 6sqq.

ŠTECH Václav Vilém: Mikoláš Aleš, in: Umělecký měsíčník I, 1911-2, 203sqq.

ŠVABINSKÁ Ela: Vzpomínky z mládí, Praha 1960

ŠVABINSKÁ Zuzana / ŠEVČÍK Václav / KUNA Martin: Max Švabinský. Soupis kreslířského a malířského díla 1879-1916, Kroměříž 2014.

VOLAVKOVÁ Hana: Max Švabinský, Praha 1977

VOLAVKOVÁ Hana: Mikoláš Aleš. Kresby a návrhy, Praha 1975

VOLAVKOVÁ Hana: Mikoláš Aleš, Praha 1982

Volné směry I, 1897

Volné směry II, 1898

Volné směry V-VI tematické číslo věnované Augustu Rodinovi, 1901-1902

Volné směry VII, 1903

Volné směry IX, 1902

Volné směry XXIX, 1932

WAGNER Josef: O portrétech A. Rodina, in: Volné směry XXXII, 1936, 184sq.

WAGNER Josef: K detailům soch Michelangelových a Rodinových, in: Volné směry XXIX, 1932, 178-182

WEISS David: Nahý jsem přišel na svět. Román o Augustu Rodinovi, Praha 1979

WITTLICH Petr: Horizonty umění, Praha 2010

WITTLICH Petr: Malíři české secese, Praha 2012

ZEMANOVÁ Blanka: 230 let píseckého gymnázia. A jeho nejznámější ředitelé, vyučující a studenti, Písek 2008

Zlatá Praha XXXI, 1914

Zlatá Praha XXX, 1913

Zlatá Praha XIX, 1912

Zlatá Praha X, 1918

Zlatá Praha XIX, 1902



## **12 Seznam použitých pramenů**

Archiv hlavního města Prahy, fond Spolek výtvarných umělců Mánes, Mikuláš Aleš, Antonín Hudeček, francouzská grafika, karton 43, inv. č. 3977, sign. 4. 1

Archiv hlavního města Prahy, fond Spolek výtvarných umělců Mánes, Umělecká výstava, karton 48, inv. č. 4021, sign. 4. 1

Archiv Národní galerie v Praze, fond Viktor Stretti, č. fondu 116, karton 1, korespondence rodinná, přírůstkové číslo AA 3108. (Inventární čísla nemáme, protože fond není uspořádán do tohoto stupně evidence.)

Archiv Národní galerie v Praze, fond Mikuláš Aleš, č. fondu 21

Archiv Národní galerie v Praze, osobní fond Josef Mařatka, č. fondu 81

Archiv Národní galerie v Praze, fond Max Švabinský, č. fondu 7

Památníku národního písemnictví – umělecké sbírky, fond Mikuláš Aleš

Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikuláš Aleš

### 13 Seznam vyobrazení

1. Mikoláš Aleš: Dva poutníci přicházející do Prahy, pravděpodobně 1869, kresba perem tuší, Reprodukce z knihy: Mikoláš ALEŠ / Maryna ALŠOVÁ-SVOBODOVÁ (ed.): Humor a satira, Praha 1951, 279.
2. Mikoláš Aleš: Zasviť mi ty slunko zlaté na poslední z vlasti krok, 1878, olej na dřevě, Národní galerie v Praze, inv. č. O 4977. Foto: autor.
3. Mikoláš Aleš: Májový triptych – Malířství, 1879, olej na lepence. Reprodukce z knihy: Mikoláš ALEŠ (et al.): Malířská tvorba, 1954, nepag, obrazová příloha XIII.
4. Mikoláš Aleš: Vlastní podobizna z doby vojenské, 1896, kresba tužkou. Reprodukce z knihy: Emanuel SVOBODA: Jak Mikoláš Aleš žil a tvořil, Praha 1920, nepag.
5. Mikoláš Aleš: Titulní strana tzv. Brandejsova skicáku, 1877, kresba tužkou, Památník národního písemnictví – umělecké sbírky, inv.č. 30 941. Foto: autor.
6. Mikoláš Aleš: Hypotetická autokarikatura z náčrtníku, první polovina 90. let 19. století, Památník národního písemnictví – literární archiv, fond Mikoláš Aleš, inv. č. 30 640. Foto: autor.
7. Mikoláš Aleš: Osud talentu v Čechách II, 1883, perokresba, Památník národního písemnictví – umělecké sbírky, inv. č. 30 626. Foto: autor.
8. Mikoláš Aleš: Pod českou lípou, 1891, kresba perem tuší. Reprodukce z knihy: Mikoláš ALEŠ (et al.): M. Aleš mládeži, Praha 1957, nepag, obrazová příloha LVIII.
9. Mikoláš Aleš: Autoportrét z náčrtníku, 1909, kresba tužkou, Památník národního písemnictví – literární archiv, inv. č. 32 519. Foto: autor.
10. Mikoláš Aleš: Autoportrét z náčrtníku, kolem roku 1890, kresba tužkou, Památník národního písemnictví – literární archiv, inv. č. 30 656. Foto: autor.
11. Mikoláš Aleš: Titulní stranou Alšovy monografie vydané spolkem Mánes, 1896. Reprodukce z knihy: Hana VOLAVKOVÁ: Mikoláš Aleš. Kresby a návrhy, Praha 1975, 26.
12. Jan Aleš: Kdo je to?, 1863, fotokopie kresby tužkou, Archiv Národní galerie v Praze, rodinné album inv. č. 51. Foto: autor.
13. Jan Aleš: Mikoláš Aleš s diviznou, kolem 1865, akvarel. Reprodukce z knihy: Bohuslav HOFFMANN: Český umělec Mikoláš Aleš, Blatná 2013, 5.
14. Max Pirner: Podobizna Mikoláše Alše, 1872, kresba tužkou. Reprodukce z knihy: Karel Boromejský MÁDL: M. Aleš, Praha 1912, obrazová příloha nepag.
15. Jakub Schikaneder: Podobizna Mikoláše Alše, počátek 70. let, kresba tužkou. Reprodukce z knihy: Bohuslav HOFFMANN: Český umělec Mikoláš Aleš, Blatná 2013, 6.

16. František Ženíšek: Podobizna Mikoláše Alše, po 1875, olejomalba. Reprodukce z knihy: Bohuslav HOFFMANN: Český umělec Mikoláš Aleš, Blatná 2013, 6.
17. Karel Špillar: Podobizna Mikoláše Alše, 1912, kolorovaná kresba. Reprodukce z časopisu: Karel ŠPILLAR: Drobné vzpomínky na Mikuláše Aleše II, in: Český svět XXIV, 1928, 6.
18. František Ducháč-Vyskočil: Pomník Mikoláše Alše v Hořicích, 1922, pískovec. Reprodukce z časopisu: Vilém DOKOUPIL: Památný den, in: Český svět XIX, 4.
19. Max Švabinský: Podobizna Mikoláše Alše, 1909, heliogravura kresby z roku 1908, Památník národního písemnictví – umělecké sbírky, inv. č. IG 11038. Foto: autor.
20. Fotoateliér Vavroušek: Fotografie Mikoláše Alše v jeho pokoji, 1912, Archiv Národní galerie v Praze inv. č. 49. Foto: autor.
21. Jan Aleš: Podobizna Veroniky Alšové rozené Fanfulové, 1864, fotografie kresby, Archiv Národní galerie, rodinné album, inv. č. 41. Foto: autor.
22. Max Švabinský: Skica k podobizně Mikoláše Alše, 1908, perokresba. Reprodukce z knihy: Emanuel SVOBODA: Jak Mikoláš Aleš žil a tvořil, Praha 1920, 4.
23. Max Švabinský: Mikoláš Aleš – studie pro České jaro II. část v Obecním domě, kresba křídou. Reprodukce z knihy: Zuzana ŠVABINSKÁ / Václav ŠEVČÍK / Martin KUNA: Max Švabinský. Soupis kreslířského a malířského díla 1879-1916, Kroměříž 2014, 269.
24. Max Švabinský: Karikatura Mikuláše Alše, v pravém dolním rohu kresba motýlí kukly z rukou M. Alše, 1908, perokresba. Reprodukce z knihy: Zuzana ŠVABINSKÁ / Václav ŠEVČÍK / Martin KUNA: Max Švabinský. Soupis kreslířského a malířského díla 1879-1916, Kroměříž 2014, 240.
25. Mikoláš Aleš: Kresba z dopisu A. Jiráskovi, 1874, perokresba. Reprodukce z knihy: Mikoláš ALEŠ / Alois JIRÁSEK / Emanuel SVOBODA (ed.): Aleš a Jirásek, listy dvou přátel, Praha 1953, 28.
26. Zdeněk Kratochvíl: karikatura Hold malíři Mikoláši Alšovi, 1913, kresba tuší. Reprodukce z knihy: Ondřej CHROBÁK (ed.) / Tomáš WINTER (ed.): V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900-1950, Praha 2006, 30.
27. Zdeněk Kratochvíl: Karikatura Mikoláše Alše a Alfonse Muchy, 1909, kresba tuší. Reprodukce z časopisu: Umělecký měsíčník II 1911-2, Veselý koutek VI, nepag.
28. Vladimír Županský: Plakát k souborné výstavě děl sochaře Rodina, 1902, litografie, <http://www.invaluable.com/artist/zupansky-wladimir-sfpgtuxo6k> vyhledáno 10. 3. 2015.

29. Camille Claudel: Busta Augusta Rodina, 1892, bronz. Reprodukce z knihy: Auguste RODIN: Katalog výstavy děl sochaře Aug. Rodina v Praze, 10. 5. – 15. 7. 1902, Praha 1902, nepag.
30. Jules Desbois: Busta Augusta Rodina, před 1902  
[http://www.insecula.com/oeuvre/photo\\_ME0000050426.html](http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000050426.html) vyhledáno 10. 9. 2014.
31. Emille Antoine Bourdelle: Busta Augusta Rodina, 1909, bronz. Reprodukce z knihy: Emille Artur BOURDELLE / Aveline CLAUDE: La Sculpture et Rodin, Paris 1937, obrazová příloha X, nepag.
32. Séraphine Soudbinine: Rodin tesající Balzaca, před 1910, mramor. Reprodukce z knihy Antoinette LE NORMAND-ROMAN (et al.): 1898. Le Balzac de Rodin, Paris 1998, 374.
33. Albert Bernard: Podobizna Augusta Rodina, 1900, litografie. Foto: [National Gallery of Art, Washington D.C.](http://www.nationalgallery.org) <http://artsy.net/#artwork/albert-besnard-auguste-rodin> vyhledáno 5. 4. 2014.
34. Alphonse Legros: Podobizna Augusta Rodina, 1882, pastel. Reprodukce z časopisu: Dayot ARMAND: L'Homme & L'Oeuvre. Numero Special De L'Art et les artistes. Revue d'art ancien et moderne des deux-monde X, 1914, 50.
35. Eugène Carrière: Podobizna Augusta Rodina, 1897, litografie. Foto: <http://thebluelantern.blogspot.cz/2011/11/carriere-rodin-and-steichen.html>, vyhledáno 10. 3. 2015.
36. John Sargent: Podobizna Augusta Rodina, 1884, olejomalba. Reprodukce z časopisu: Dayot ARMAND: L'Homme & L'Oeuvre. Numero Special De L'Art et les artistes. Revue d'art ancien et moderne des deux-monde X, 1914, 43.
37. Jean Paul Laurens: Podobizna Augusta Rodina - součást výjevu Smrt sv. Jenovéfy v pařížském Panthéonu, nástěnná malba, 1874-1882. Reprodukce z časopisu: Dayot ARMAND: L'Homme & L'Oeuvre. Numero Special De L'Art et les artistes. Revue d'art ancien et moderne des deux-monde X, 1914, 50.
38. Charles Paillet: Karikatura Augusta Rodina s Bránou pekel, 1884, akvarel. Reprodukce z knihy: Albert E. ELSEN: The Gates of Hell by Auguste Rodin, Stanford 1985, 124.
39. Anonym: Karikatura Augusta Rodina z L'Illustration, 1913, perokresba. Reprodukce z knihy: Gilles NÉRET: Auguste Rodin. Sochy a kresby, Praha 2005, 91.
40. José Belon: Karikatura Augusta Rodina z Le Charivari, 1899, perokresba. Reprodukce z knihy: Gilles NÉRET: Auguste Rodin. Sochy a kresby, Praha 2005, 91.
41. Edward Steichen: Rodin-Le Penseur, 1902, fotografický snímek. Reprodukce z knihy: Edward STEICHEN: A Life in Photography, New York 1963, 16.

42. Edward Steichen: Fotografická podobizna Augusta Rodina, 1902. Reprodukce z knihy: Edward STEICHEN: A Life in Photography, New York 1963, 15.
43. Edvard Steichen: Fotografická podobizna Augusta Rodina, 1902. Reprodukce z časopisu: Dayot ARMAND: L'Homme & L'Oeuvre. Numero Special De L'Art et les artistes. Revue d'art ancien et moderne des deux-monde X, 1914, 42.
44. Auguste Rodin: Autoportrét, kolem 1885, kresba tužkou. Reprodukce z časopisu: Dayot ARMAND: L'Homme & L'Oeuvre. Numero Special De L'Art et les artistes. Revue d'art ancien et moderne des deux-monde X, 1914, 51.
45. Auguste Rodin: Autoportrét, 1904, litografie. Reprodukce z časopisu: Dayot ARMAND: L'Homme & L'Oeuvre. Numero Special De L'Art et les artistes. Revue d'art ancien et moderne des deux-monde X, 1914, 108.
46. Auguste Rodin: Reliéf z Brány pekel, 1899-1900, bronz. Reprodukce z knihy: Albert E. ELSEN: The Gates of Hell by Auguste Rodin, Stanford 1985, 207.
47. Miloš Jiránek: Auguste Rodin – skica, 1902, perokresba. Reprodukce z časopisu: Volné směry V, 1901, 125
48. Jindřich Eckert: Fotografická podobizna A. Rodina, 1902. Reprodukce z knihy: MAUCLAIR Camille: Auguste Rodin. Člověk, myšlenky, dílo, Praha 1907, obrazová příloha II
49. Jindřich Eckert: Fotografická podobizna Augusta Rodina a Josefa Mařatky, 1902, Archiv Národní galerie v Praze, osobní fond Josefa Mařatky, karton 16, inv. č. AA2991. Foto: autor.
50. Viktor Stretti: Portrét Augusta Rodina, 1902, olej na plátně, galerie Stretti v Plasích, inv. č. PY 146. Foto: autor.
51. Max Švabinský: Rodinova inspirace, 1902, kresba perem a štětcem tuší, Musée Rodin Paris. Reprodukce z knihy: Zuzana ŠVABINSKÁ / Václav ŠEVČÍK / Martin KUNA: Max Švabinský. Soupis kreslířského a malířského díla 1879-1916, Kroměříž 2014, 185.
52. Max Švabinský: Pozvánka k Rodinově výstavě, 1902, grafická reprodukce kresby perem a štětcem tuší, Archiv Národní galerie v Praze, fond Mikoláš Aleš, č. fondu 25, inv. č. 46. Foto: autor.
53. Michelangelo Buonarroti: Mojžíš, S. Pietro in Vincoli, 1513-1516, mramor. Reprodukce z knihy: Frank ZÖLLNER / Christof THOENES / Thomas PÖPPER: Michelangelo 1475-1564. Dílo, Praha 2008, 421.
54. Stanislav Sucharda (?): Čestný dar pro Augusta Rodina, 1902, dřevo, Památník národního písemnictví – umělecké sbírky, skupina sochy, inv.č. IP 243. Foto: autor.

55. Zdeněk Kratochvíl: Karikatura Mikoláše Alše jako Mojžíše, 1912, kresba tuší.  
Reprodukce  
z knihy: PRAHL Roman: Věk umělce. Případ Mikoláše Alše, in: Zdeněk HOJDA (ed.) / Marta OTTLOVÁ (ed.) / Roman PRAHL (ed.): Vetché stáří, nebo zralý věk moudrosti? *Sborník příspěvků z 28. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 28. února - 1. března 2008*, Praha 2009, 30.
56. Max Švabinský: Vigneta z portrétu Maurice Maeterlincka, 1899, kresba perem tuší.  
Reprodukce z knihy: Josef CÍSAŘOVSKÝ: Portrétní umění Maxe Švabinského. Skizza k portrétu Maxe Švabinského, Praha 1954, obrazová příloha XXXVIII, nepag.
57. Max Švabinský: Vigneta z adresy Victoru Hugovi, 1902, kresba perem tuší. Reprodukce  
z knihy: Zuzana ŠVABINSKÁ / Václav ŠEVČÍK / Martin KUNA: Max Švabinský. Soupis kreslířského a malířského díla 1879-1916, Kroměříž 2014, 170.
58. Auguste Rodin: Myslitel, 1880-1881, hliněný model. Reprodukce z knihy: Albert E. ELSEN: *The Gates of Hell by Auguste Rodin*, Stanford 1985, 71.

## 14 Vyobrazení



1. **Mikoláš Aleš:** Dva poutníci přicházející do Prahy, pravděpodobně 1869, kresba perem tuší



2. **Mikoláš Aleš:** Zasviť mi ty slunko zlaté na poslední z vlasti krok, 1878, olej na dřevě, Národní galerie v Praze, inv. č. O 4977



3. **Mikoláš Aleš:** Májový triptych – Malířství, 1879, olej na lepence,



4. **Mikoláš Aleš:** Vlastní podobizna z doby vojenské, 1896, kresba tužkou



5. **Mikoláš Aleš:** Titulní strana tzv. Brandejsova skicáku, 1877, kresba tužkou, Památník národního písemnictví – umělecké sbírky, inv.č. 30 941



6. **Mikoláš Aleš:** Hypotetická autokarikatura z náčrtníku, první polovina 90. let 19. století, Památník národního písemnictví - literární archiv, fond Mikoláš Aleš, inv. č. 30 640





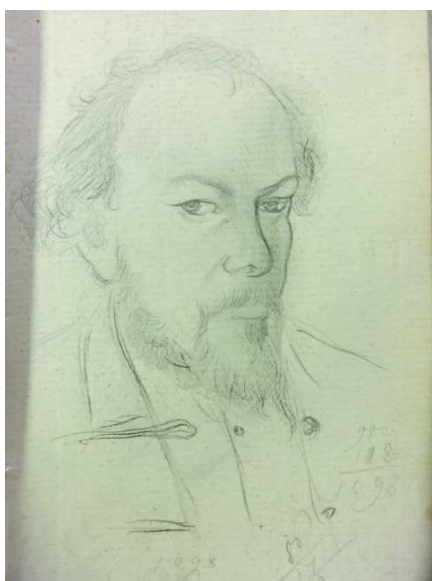
7. **Mikoláš Aleš:** Osud talentu v Čechách II, 1883, perokresba, Památník národního písemnictví – umělecké sbírky, inv. č. 30 626



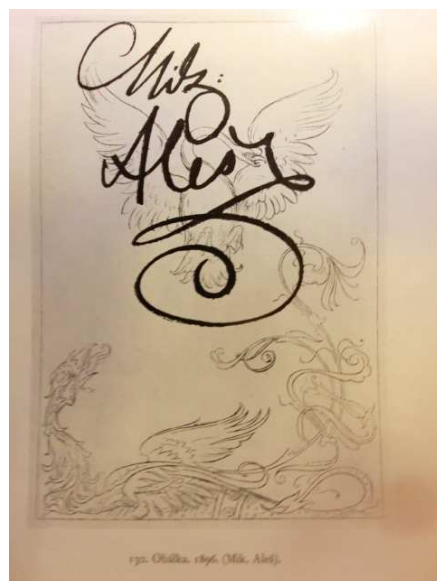
8. **Mikoláš Aleš:** Pod českou lípou, 1891, kresba perem tuší



9. **Mikoláš Aleš:** Autoportrét z náčrtníku, 1909, kresba tužkou, Památník národního písemnictví – literární archiv, inv. č. 32 519



10. **Mikoláš Aleš**: Autoportrét z náčrtníku, kolem roku 1890, kresba tužkou, Památník národního písemnictví – literární archiv, inv. č. 30 656



11. **Mikoláš Aleš**: Titulní strana Alšovy monografie vydané spolkem Mánes, 1896



12. **Jan Aleš**: Kdo je to? 1863, fotokopie kresby tužkou, Archiv Národní galerie



13. **Jan Aleš**: Mikoláš Aleš s diviznou, kolem 1865, akvarel v Praze, rodinné album inv. č. 51



14. **Max Pirner:** Podobizna Mikoláše Alše, 1872, kresba tužkou



15. **Jakub Schikaneder:** Podobizna Mikoláše Alše, počátek 70. let, kresba tužkou

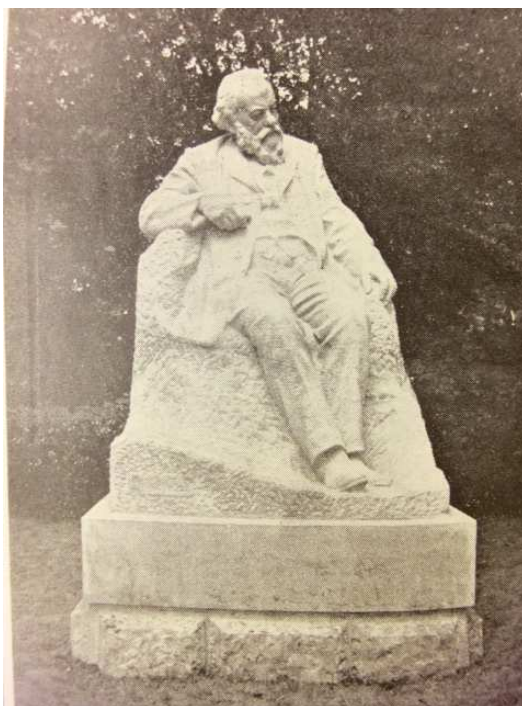


16. **František Ženíšek:** Podobizna Mikoláše Alše, po 1875, olejomalba

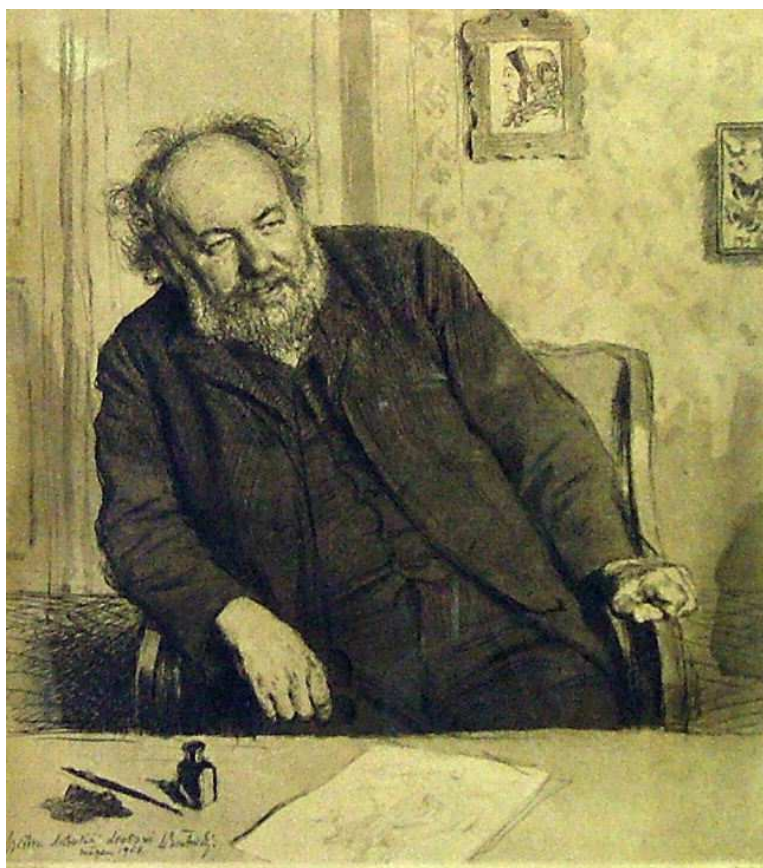


17. **Karel Špillar:** Podobizna Mikoláše Alše, 1912, kolorovaná kresba





18. **František Duchač-Vyskočil**: Pomník Mikoláše Alše v Hořicích, 1922, pískovec



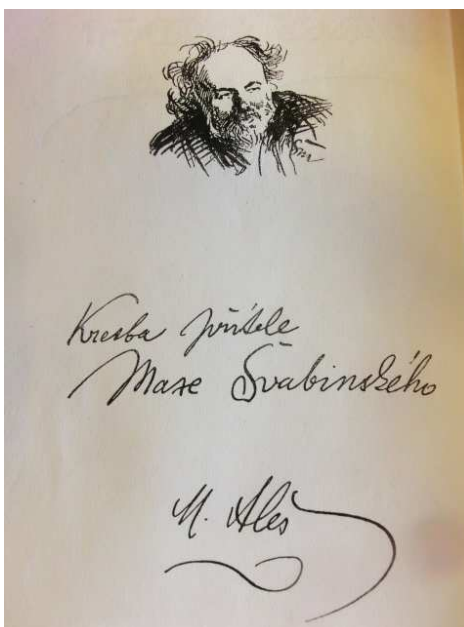
19. **Max Švabinský**: Podobizna Mikoláše Alše, 1909, heliogravura kresby z roku 1908, Památník národního písemnictví – umělecké sbírky, inv. č. IG 11038



20. **fotoateliér Vavroušek**: Fotografie Mikoláše Alše v jeho pokoji, 1912, Archiv Národní galerie v Praze inv. č. 49



21. **Jan Alš**: Podobizna Veroniky Alšové rozené Fanfulové, 1864, fotografie kresby, Archiv Národní galerie, rodinné album, inv. č. 41



22. **Max Švabinský**: Skica k podobizně Mikoláše Alše, 1908, perokresba



23. **Max Švabinský:** Mikoláš Aleš  
– studie pro České jaro II. část v  
Obecním domě, kresba křídou



24. **Max Švabinský:** Karikatura Mikuláše  
Aleš, v pravém dolním rohu kresba motýlí  
kukly z rukou M. Aleš, 1908, perokresba



25. **Mikoláš Aleš:** Kresba z dopisu A. Jiráskovi,  
1874, perokresba





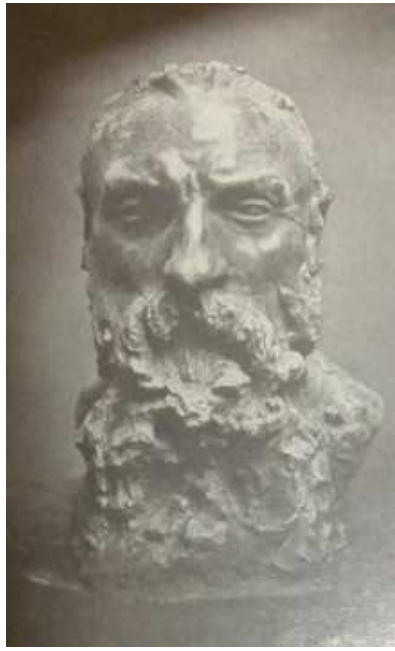
26. **Zdeněk Kratochvíl**: karikatura Hold malíři Mikoláši Alšovi, 1913, kresba tuší



27. **Zdeněk Kratochvíl**: Karikatura Mikoláše Alše a Alfonse Muchy, 1909, kresba tuší



28. **Vladimír Županský**: Plakát k souborné výstavě děl sochaře Rodina, 1902, litografie



29. **Camille Claudel:** Busta Augusta Rodina, 1892, bronz



30. **Jules Desbois:** Busta Augusta Rodina, před 1902



31. **Emille Antoine Bourdelle:** Busta Augusta Rodina, 1909, bronz

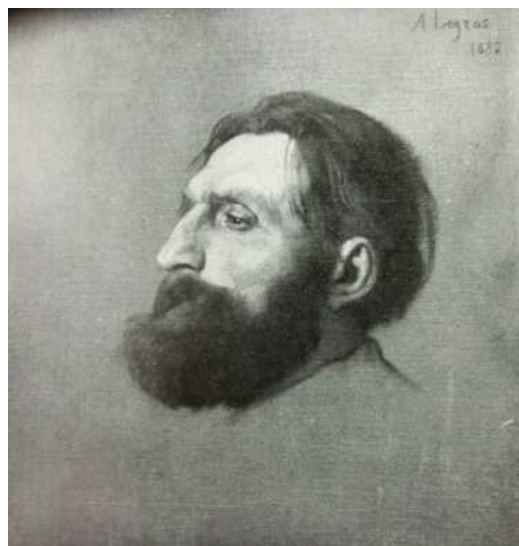


32. **Séraphine Soudbinine:** Rodin tesající Balzaca, před 1910, mramor





33. **Albert Bernard:** Podobizna Augusta Rodina, 1900, litografie



34. **Alphonse Legros:** Podobizna Augusta Rodina, 1882, pastel



35. **Eugène Carrière:** Podobizna Augusta Rodina, 1897, litografie



36. **John Sargent:** Podobizna Augusta Rodina, 1884, olejomalba



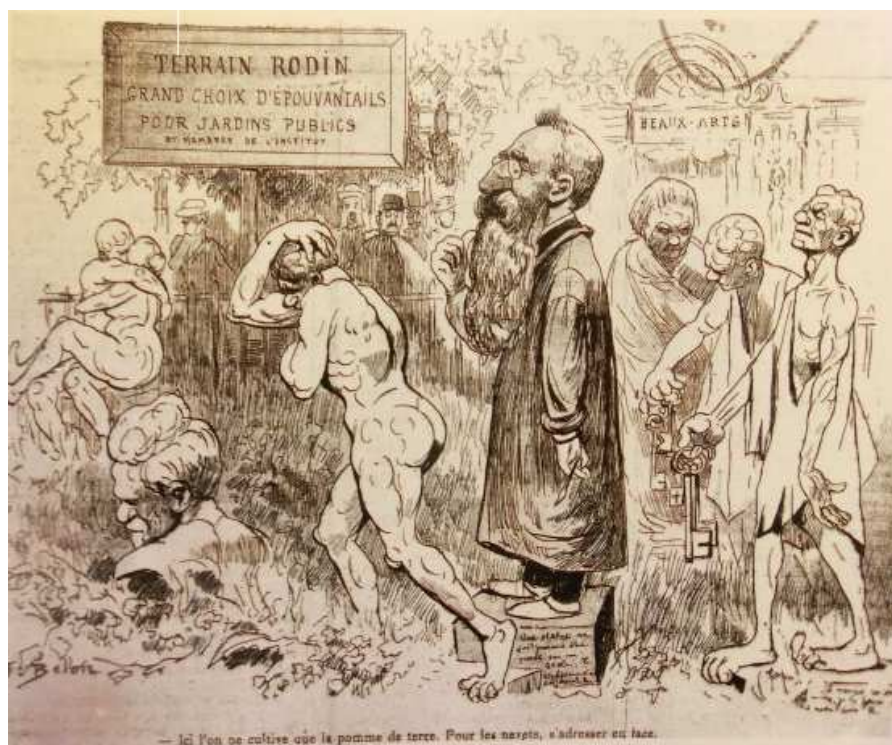
37. **Jean Paul Laurens:** Podobizna  
Augusta Rodina - součást výjevu  
Smrt sv. Jenovéfy v pařížském  
Panthéonu, nástěnná malba, 1874-1882



38. **Charles Paillet:** Karikatura Augusta  
Rodina s Bránou pekla, 1884, akvarel



39. **Anonym:** Karikatura Augusta  
Rodina z L'Illustration, 1913, perokresba

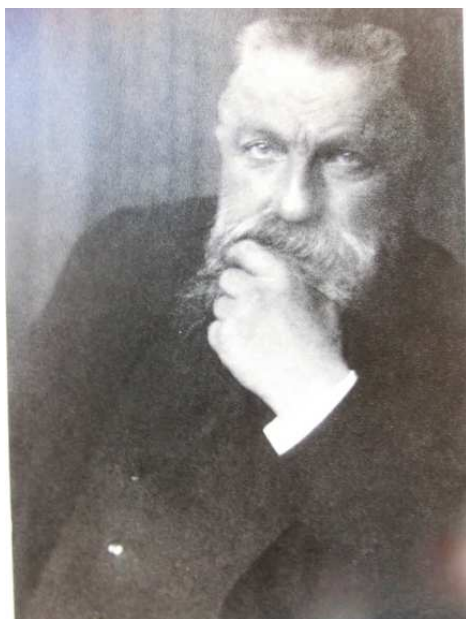


40. **José Belon:** Karikatura Augusta Rodina z Le Charivari, 1899, perokresba



41. **Edward Steichen:** Rodin-Le Penseur, 1902, fotografický snímek





42. **Edward Steichen:** Fotografická podobizna Augusta Rodina, 1902



43. **Edward Steichen:** Fotografická podobizna Augusta Rodina, 1902



44. **Auguste Rodin:** Autoportrét, kolem 1885, kresba tužkou



45. **Auguste Rodin:** Autoportrét, 1904, litografie



46. **Auguste Rodin:** Reliéf z Brány pekel,  
1899-1900, bronz



47. **Miloš Jiránek:** Auguste Rodin  
– skica, 1902, perokresba



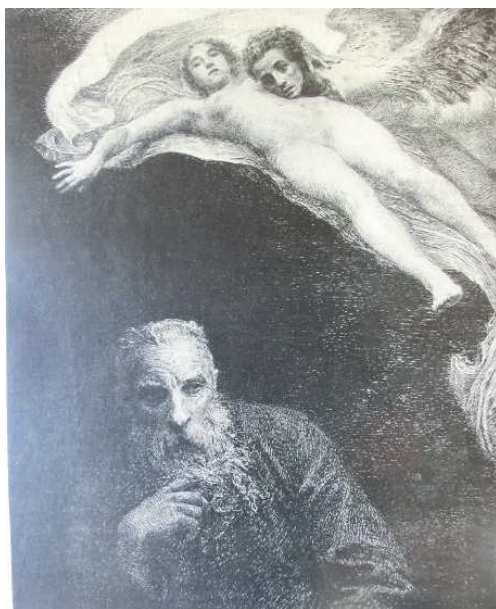
48. **Jindřich Eckert:** Fotografická  
podobizna A. Rodina, 1902



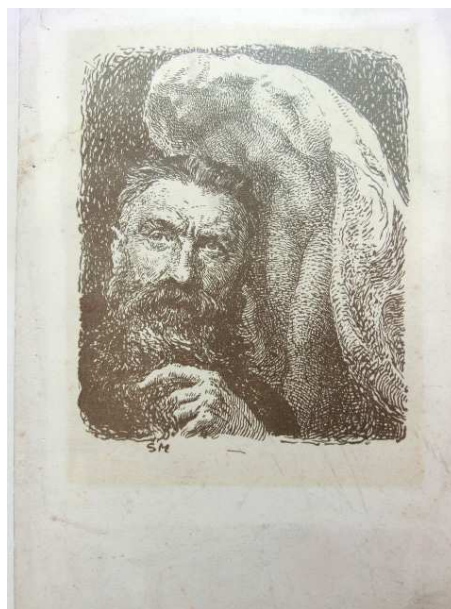
49. **Jindřich Eckert:** Fotografická podobizna Augusta Rodina a Josefa Mařatky, 1902, Archiv Národní galerie v Praze, fond Josefa Mařatka, karton 16, inv. č. AA2991



50. **Viktor Stretti:** Portrét Augusta Rodina, 1902, olej na plátně, galerie Stretti v Plasích, inv. č. PY 146



51. **Max Švabinský:** Rodinova inspirace, 1902, kresba perem a štětcem tuší, Musée Rodin Paris



52. **Max Švabinský:** Pozvánka k Rodinově výstavě, 1902, grafická reprodukce kresby perem a štětcem tuší, Archiv Národní galerie v Praze, fond Mikoláš Aleš, č. fondu 25, inv. č.



53. **Michelangelo Buonarroti:** Mojžíš, S. Pietro in Vincoli, 1513-1516, mramor



54. **Stanislav Sucharda (?)**: Čestný dar pro Augusta Rodina, 1902, dřevo, Památník národního písemnictví – umělecké sbírky, skupina sochy, inv.č. IP 243





55. **Zdeněk Kratochvíl:** Karikatura Mikoláše Alše jako Mojžíše, 1912, kresba tuší

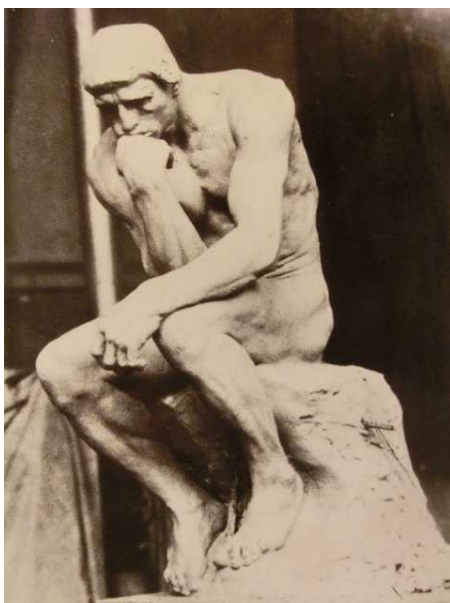


56. **Max Švabinský:** Vigneta z portrétu Maurice Maeterlincka, 1899, kresba perem tuší



57. **Max Švabinský:** Vigneta z adresy Victoru Hugovi, 1902, kresba perem tuší





58. **Auguste Rodin:** Myslitel, 1880-1881,  
hliněný model