

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav bohemistických studií

Bakalářská práce

Tetyana Varvanina

**Čeští umělci ve světě na přelomu 19. a 20. století –
studie tří talentů (A. Mucha, F. Kupka, V. Preissig)**

Czech Artists Abroad at the Turn of the Twentieth Century –
a Study of Three Talents (A. Mucha, F. Kupka, V. Preissig)

Praha 2017

Vedoucí práce: Mgr. Jana Dolenská

Poděkování:

Chtěla bych touto formou poděkovat vedoucí mé práce Mgr. Janě Dolenské, vynikající vyučující, která inspirovala můj zájem o českou kulturu, za cenné připomínky, odborné rady a veškerou pomoc, kterými přispěla k vypracování této bakalářské 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 10. května 2017

.....

Tetyana Varvanina

Klíčová slova (česky): Alfons Mucha, František Kupka, Vojtěch Preissig, secese, české umění v zahraničí, malířství, plakáty, dekorativní umění

Klíčová slova (anglicky): Alfons Mucha, Frantisek Kupka, Vojtěch Preissig, art nouveau, Czech art abroad, painting, posters, decorative art

Abstrakt (česky):

Tématem bakalářské práce jsou čeští umělci ve světě na konci 19. století a v první třetině 20. století, jmenovitě Alfons Mucha, František Kupka a Vojtěch Preissig. Práce se věnuje trojici českých výtvarných umělců, kteří žili ve stejné době a dlouhodobě působili v zahraničí. Na základě studia odborné literatury a korespondence (průvodců výstavami, biografií, dopisů atd.) se výzkum zaměřil na počátky jejich tvůrčího působení v Čechách, odchod do zahraničí a umělecký rozvoj v širším kontextu evropského a světového umění. Práce, která zkoumá především českou a světovou kulturní scénu na přelomu století, zahraniční působení a pobyty A. Muchy, V. Preissiga a F. Kupky a vliv cizích umělců na rozvoj českého umění a národní kultury, popisuje jak postavení tří vybraných umělců a jejich zapojení do mezinárodního uměleckého života na straně jedné, tak i jejich umělecké a osobní kontakty s vlastí na straně druhé.

Abstract (in English):

The topic of the present bachelor's thesis is Czech artists abroad at the turn of the twentieth century, namely Alfons Mucha, Frantisek Kupka and Vojtech Preissig. The work is devoted to the three Czech masters of fine art, who lived in the same period and worked abroad for a long time. Based on specialised literature and correspondence (exhibition guides, biographies, letters, etc.), the research explores the beginnings of their creative careers in the Czech lands, work abroad and artistic development in the broader context of European and world art. The thesis, which primarily examines the Czech and international cultural scene at the turn of the century, A. Mucha's, V. Preissig's and F. Kupka's life and work abroad and the Czech artists' influence on the development of Czech art and national culture, describes both the three artists' standing and involvement in the international creative life, on the one hand, and their artistic and personal contact with their homeland, on the other hand.

OBSAH

1 ÚVOD.....	7
2 ČESKÁ A SVĚTOVÁ KULTURNÍ SCÉNA PŘELOMU DEVATENÁCTÉHO A DVACÁTÉHO STOLETÍ.....	9
3 ČEŠTÍ UMĚLCI V ZAHRANIČÍ.....	13
3.1 <i>PAŘÍŽSKÉ PŮSOBENÍ A. MUCHY.....</i>	<i>14</i>
3.2 <i>FRANCOUZSKÉ STOPY F. KUPKY.....</i>	<i>21</i>
3.3 <i>ZAHRANIČNÍ POBYTY V. PREISSIGA.....</i>	<i>33</i>
4 UMĚLCI SVĚTOVÍ, NEBO ČEŠTÍ?	40
4.1 <i>DOBOVÁ REFLEXE TVORBY UMĚLCŮ V ČECHÁCH</i>	<i>40</i>
4.2 <i>UMĚLECKÁ TVORBA PRO NÁROD</i>	<i>44</i>
5 ZÁVĚR	48
6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	50

1 Úvod

Ve své bakalářské práci se budu věnovat trojici českých výtvarných umělců dlouhodobě působících v zahraničí – Alfonsu Muchovi, Františku Kupkovi a Vojtěchu Preissigovi. Toto téma jsem si vybrala z toho důvodu, že pokládám tvořivost a umění za velice důležitou stránku bytí jak každého jednotlivce, tak národa a lidstva obecně. Nadto považuji za velmi zajímavé prolínání výtvarných koncepcí a přístupů, teorie a praxe, prolínání podobností a protikladů, které existovaly na přelomu století v Čechách a v cizině, což nepochybně obohatilo jak kulturu českou národní, tak i celkově světovou.

Ve své práci se zejména zaměřím na počátky tvůrčího působení trojice v Čechách, její odchod do zahraničí a umělecký rozvoj v širším kontextu evropského a světového umění na konci devatenáctého století a v první třetině dvacátého století. Práce se bude věnovat srovnání postavení umělce na přelomu století, možnostem jeho zapojení do mezinárodního uměleckého života na straně jedné a jeho uměleckým i osobním kontaktům s vlastí na straně druhé.

Bakalářská práce je rozdělena do šesti samostatných částí, ve kterých se budu podrobněji zabývat jednotlivými problémy. V první kapitole se věnuji obecnému úvodu do tématu práce a nastiňuji obraz české a světové kulturní scény přelomu devatenáctého a dvacátého století. V následující kapitole se podrobně věnuji vybraným českým umělcům v zahraničí – pařížskému působení A. Muchy, francouzským stopám F. Kupky a zahraničním pobytům V. Preissiga. V poslední kapitole se zaměřím na dobovou reflexi tvorby těchto umělců v Čechách, srovnávám jejich vliv na rozvoj umění ve světě a českou národní kulturu a zamyslím se nad tím, zda jsou spíše umělci světoví, nebo čeští. V závěru pak shrnuji hlavní zjištění a celkové hodnocení činnosti vybraných umělců a jejich význam v kontextu vlasti a celého uměleckého světa.

Práce se opírá o studium odborné literatury a korespondence, která je uvedena v poslední části textu, především o knihu *Dějiny českého výtvarného umění IV/1 a IV/2*, připravenou Ústavem dějin umění AV ČR, o monografii *Česká secese* historika umění

a profesora Filozofické fakulty Univerzity Karlovy Petra Wittlicha, o nejobsáhlejší publikaci o životě a díle Františka Kupky od Anny Pachovské *Kupka – Waldes: malíř a jeho sběratel* nebo o biografii *Alfons Mucha* napsanou jeho synem Jiří Muchou.

2 Česká a světová kulturní scéna přelomu devatenáctého a dvacátého století

Umělci na konci devatenáctého a začátku dvacátého století byli okouzleni ostrými ideovými, společenskými a výtvarnými protiklady a snaha o jich překonání často vedla k šokujícím novotvarům. Už kolem roku 1890 se v Paříži jako nejsoučasnější literární a výtvarný směr prosadil symbolizmus. Jeho stoupence spojovala antipatie k pozitivizmu a naturalizmu jako postojům ke světu, které nepřijali. Symbolisté kladli důraz na význam fantazie a měli v oblibě mysticismus, propojený s „vědecky“ vysvětlenou filozofií přírody. Symbolistický zájem o různá náboženství a kultury jako hledání prapodstaty světa imponoval mimo jiné například také i zednáři Muchovi a spiritistovi Kupkovi. Teosofie, dobové intelektuální náboženství, založená na dávném protikladu mezi duchem a hmotou, prohlašovala, že mimo svět fyzický existuje ještě mnohem složitější svět duchovní – do něho se musí umělec dostat, chce-li poznat tajemství lidské existence a chce-li ho rozšířit mezi svůj národ. Na pomezí mezi různými křídly symbolizmu se také rodilo Art Nouveau,¹ považované konzervativními symbolisty, bezmocnými proti obrovského zájmu veřejnosti o nový směr, za zvlgarizování jejich koncepcí.

Secese spojila i tři tvůrčí postavy, které se významně podílely na její tvorbě a rozšíření, ačkoliv hodně experimentovaly i mimo secesní směr, a které stojí ve středu zájmu této práce – Františka Kupku, myslitele a hledače pravdy, čistoty a krásy, Alfonse Muchu, „krále“ Art Nouveau a vlastence tělem i duší, a Vojtěcha Preissiga, jednoho „z nejvýraznějších příkladů celoživotní angažovanosti nejen umělecké, ale též občanské“.² Tento poslední z komplexních uměleckých slohů, který dosáhl neobyčejné popularity na přelomu 19. a 20. století v Evropě a ve Spojených státech amerických, nebyl nazýván v různých zemích stejným jménem. V Rakousko-Uhersku se používalo termín *Sezessionstil*, v Německu *Jugendstil*, v Nizozemsku *Nieuwe*

¹ Wittlich, *Česká secese*, s. 99.

² Vlčková, *Vojtěch Preissig: pro republiku!*, s. 9.

Kunst, Skotsku a Anglii *Modern Style*, ve Španělsku *Modernismo*, v Itálii *Liberty* nebo *Stile floreale* a v Belgii a Francii *Art Nouveau*. Nejpoužívanějším se však stal název poslední, podle pařížské galerie l'Art Nouveau, založené v roce 1895.³ Secesní umělecká mentalita předpokládala kult přírody, sklon k symbolistickým motivům a tematizacím a jednotu umění a života, což se neuskutečnilo úplně v té obecné podobě, jak si to výtvarníci představovali, protože společnost, ve které museli existovat a tvořit, nebyla připravená na jejich pokrokovou koncepci.⁴ V středoevropském výtvarném umění se pojem *secese* objevil na konci devatenáctého století při založení nových uměleckých spolků – často to byla zkratka jejich dlouhých názvů. Roku 1892 se takto objevila Secese v Mnichově, roku 1897 ve Vídni a roku 1899 v Berlíně na protest proti činnosti oficiálních kulturních institucí, které konzervativně propagovaly tradiční umění a bránily se veškerým velkým změnám a projevům moderních snah. Zpátečnický naladěná profesorská akademická obec, malá informovanost státních úředníků, zaostávající vývoj žurnalistické kritiky, rigidní požadavky soutěžních uměleckých komisí a zkostrnatělé názory obchodníků na trhu s uměním byly mladým umělcům nepřekonatelnými překážkami na jejich tvůrčí cestě. Ještě závaznějším byl vliv dobových ideologií a diktátu sociální skutečnosti, které stanovily hranice svobody veřejného mínění a řídily vkus diváků i samých umělců. Nová sdružení mladých talentů úspěšně začala s výstavní praxí a dovedla upoutat publikum originálním pojetím výstavního prostoru. Poté se už koncepce secese proměnila na umělecký směr a dobový sloh, souhrnně proměňující životní prostředí a spojující všechny projevy umění do velkého celku.⁵

Secese se vyhraňovala kolem velkých výstav umění a průmyslu, inspirovala se mimoevropským uměním a kladla důraz na užité umění a na řemeslo. Tento akcent souvisel s dobovým sociálním cílem výtvarníků ovlivňovat všechny oblasti lidského života a tímto způsobem vzdělávat a formovat estetický vkus co neširších vrstev.

³ Sanna, s. 5.

⁴ Wittlich, *Česká secese*, s. 19–20.

⁵ Wittlich, *Malíři české secese*, s. 11.

Tímto stylem se zabývali nejenom znamenití řemeslníci, ale i špičkoví malíři, sochaři a architekti – navrhovali nábytek, šperky, keramiku a další dekorativní detaily a elementy.⁶ Alfons Mucha navrhoval nápadité výrobky ze skla, neobvyklé ozdobné předměty a exkluzivní klenoty, často inspirované přírodou a považované za vrchol elegance. Vojtěch Preissig vytvářel unikátní kvašové návrhy tapet s ornamentálním zpracováním florálního motivu, charakterizovaným složitou tvarovou vztahovostí. Seriálnost se spojí s diagonálně protikladnými pohyby jeho uložení, plošné elementy motivu mají ještě prostorové řazení a popředí a pozadí jsou stejně důležité a aktivní činitelé.⁷

V českém prostředí konce devatenáctého století existovaly stupňující se národní až nacionalistické tendence a mimořádně silný požadavek účasti umělců při vytváření národního umění přímo souvisel se snahou české společnosti najít své sebeurčení a přispět k posilování národního programu, tj. úkolu, na jehož řešení se česká secese zaměřila také. V roce 1887 vynikl v Praze studentský klub Mánes, pojmenovaný po postavě národního výtvarného klasika. V polovině devadesátých let se spolek stal opravdovým kulturním centrem mladé tvůrčí generace, studentů pražské Akademie a Uměleckoprůmyslové školy. Vydával vlastní časopis *Volné směry*, zahájil samostatnou výstavní činnost a v následujícím desetiletí byl důležitou kulturní institucí formující české moderní umění, které se tím konečně dostalo na pokrokovou světovou úroveň nové doby.⁸ Později se utvářely nové tvůrčí skupiny jako skupina Osma nebo umělecké sdružení Sursum. Přední místa v českých uměleckých kruzích od poloviny devadesátých let na několika desetiletí obsadili generační soupeřníci Vojtěcha Preissiga a Františka Kupky, velice úspěšní Jan Preisler a Max Švabinský. O prvním A. Matějčik napsal, že je „ve svém pokolení svým způsobem jedinečný a že není ani s cizím umění po stránce koncepční niternosti a výrazové osobitosti jeho umění zjevu paralelních“, což způsobilo autorovu „původnost a s ní související i

⁶ Brabcová, s. 5.

⁷ Wittlich, *Česká secese*, s. 174

⁸ Wittlich, *Malíři české secese*, s. 13.

národnost jeho umění.“⁹ Druhý malíř, od roku 1908 redaktor *Volných směrů* a vedoucí grafického oddělení na pražské Akademii, získal mimořádně důležité postavení v dějinách českého umění na přelomu století, o čemž svědčí i obsáhlá reflexe jeho tvorby, jak dobová, tak i dnešní.¹⁰

Na přelomu století se také objevil plakát a v rámci secesního rozkvětu se stal novou a velkou módou. Rozvoj této úplně nové umělecké disciplíny je spojen zejména ve Francii s bezprecedentním rozkvětem průmyslu a s novým pohledem na ulici jako na místo, kde umění může ovlivňovat obrovský počet lidí. Bulváry Paříže, New Yorku a Vídně nabízely „nekonečný“ prostor pro reklamu. Podstatným přínosem pro evoluci českého a světového plakátu byla díla Františka Kupky, který mimo jiných připravil pro nakladatelství Grosman a Svoboda originální nepříliš secesní plakát pro román *Chrám Matky boží v Paříži*. Fenomenálně krásná je plakátová tvorba Alfonse Muchy i Vojtěcha Preissiga: první vyniká bohatstvím fantastických ornamentů, zatímco druhá fascinuje svou logickou jasností a elegancí.¹¹ Naše trojice českých umělců tak šla ve stopách Francouzů Pierra Bonnarda a Henri de Toulouse-Lautreca a vyrazila do světa, aby poznali volnější a velkorysejší umělecké prostředí. Jejich grafika, ilustrace a olejomalba jsou jednou z nejzajímavějších kapitol mezinárodního modernizmu, kterou celý svět obdivuje dodnes.

⁹ Adlerová, IV/1, s 52.

¹⁰ Tamtéž, s. 57.

¹¹ Tamtéž, s. 92.

3 Čeští umělci v zahraničí

Období přelomu devatenáctého a dvacátého století je považováno za období zásadních změn vývoje českého umění na jeho cestě k modernosti. Vůdčí osobnost české meziválečné avantgardy Karel Teige napsal: „Jestliže je epocha devadesátých let práva svému, obvykle jí přisuzovanému epitetu: památná, tedy proto, že byla tehdy důsledně, odvážně a radikálně otázka českého umění učiněna světovou a otázka světového umění a jeho vývoje staly se vlastními otázkami české umělecké tvorby.“¹² Předznamenáním velkých změn v české kultuře byly už události let osmdesátých – reforma Akademie výtvarného umění v Praze roku 1887 a přijetí nových profesorů, reforma školství, zakládání nových uměleckých škol, založení pražské Uměleckoprůmyslové školy v roce 1885. Revoluce v českém umění, iniciována na začátku 90. let v poezii O. Březinou a A. Sovou, v literární kritice F. X. Šaldou a v estetice O. Hostinským pokračovala roku 1894 založením *Moderní revue* a dalších časopisů, vydáním manifestu České moderny v *Rozhledech* roku 1895 a publikací *Almanach secese* na rok 1896.¹³

V roce 1887 čeští mladí umělci založili Spolek výtvarných umělců Mánes a začali vydávat vlastní měsíčník *Volné směry*, v němž se uplatnili mimo jiných výtvarných umělců sochař Stanislav Sucharda, architekt Jan Kotěra a vůdčí umělecký kritik generace F. X. Šalda. SVU Mánes se snažil celistvě vnímat a vyjadřovat všechny nové smyslové a psychické skutečnosti, inspiraci spolek nacházel hlavně v moderním francouzském umění a jeho čelných představitelích jako ku příkladu Augustu Rodinovi. Toto umění, světově nejprogressivnější ve své době, mělo velký vliv v první řadě na ty, kteří studovali a pracovali alespoň nějakou dobu ve Francii. Byli to nejen Alfons Mucha, František Kupka a Vojtěch Preissig, ale i slavní Karel Vítězslav Mašek, Luděk Marold a František Dvořák nebo další čeští malíři jako Václav Sochor, Viktor Oliva, Václav Radimský a Joža Úprka. Svou pozornost obrátili k

¹² Tamtéž, s. 25.

¹³ Tamtéž, s. 26–27.

mezinárodnímu uměleckému prostředí, stali se opravdovou součástí kulturního života světové metropole a navázali na „nejčerstvější“ konvence pařížské kultury.

3.1 Pařížské působení Alfonse Muchy

Alfons Mucha byl aktivním členem kulturního hnutí, které z města nad Seinou, tehdy světové metropole módy, vkusu a celkem kultury, udávalo tón takzvané belle époque. Heslo „le style Mucha“ bylo na přelomu století pro autorovy současníky synonymem progresivního, pokrokového umění. Tento styl, zachycený v plakátech a panó v novotiscích různých velikostí, zvěčněný v suvenýrech a všedních věcech od deštníků do šátků, tvoří po více než století běžnou dekoraci interiéru na všech kontinentech – od hlavních sídel mezinárodních společností přes obchody a hotely až po domácnosti. Francouzský spisovatel Louis Aragon napsal o éře a přínosu Muchy následující slova: „... [Mucha] má zcela ojedinělou zásluhu: stvořil styl, který se stal stylem doby ... a poskytl nám tak objektivní svědectví o společnosti, ve které tento styl zvítězil. ... Takřka všichni tehdejší velcí malíři [kolem roku 1900] ... pocítili na sobě nápor toho, co se nazývalo moderním: ale ani vichr vanoucí ve van Goghovi, ani smysl pro křivku u Gauguina (který byl Muchovým přítelem), nebo u Seurata, ani zjednodušená linie Toulouse-Lautrecových tisků nevytvořily styl ... Ale bylo to z Prahy, onoho podivného města hořícího barvami, odkud přišlo vzkříšení křivky ... a stalo se světovým, tím spíš, že Mucha, ryze český umělec, byl veliký cestovatel a dokázal dát dávnému národnímu snu mezinárodní charakter...“¹⁴

Malíř Alfons Mucha se narodil 24. července 1860 v Ivančicích na jižní Moravě. Podle městských zápisů byli všichni Muchové vinaři, zatímco matka Amálie, rozená Ratkowská, byla mlynářova dcera z Omic, původem Polka, která žila a pracovala do svých třiceti sedmi let jako vychovatelka ve šlechtické rodině ve Vídni. Rodiče Alfonse se setkali v Brně po smrti první ženy otce Ondřeje a se brzy vzali. O rok

¹⁴ Mucha, s. 6.

později se narodil Alfons a jako ostatní děti, například sestry Anna a Anděla, dostal jméno začínající písmenem A. Narodil se vybavený vším potřebným k malířské dráze a kreslířské nadání projevoval od dětství. Jak píše Jiří Mucha, syn slavného výtvarníka: „Kreslil, ještě než se naučil chodit, a jeho matka mu přivazovala na krk barevnou tužku, aby mohl kreslit, když lezl po podlaze. Jakmile tužku ztratil, spustil křik.“¹⁵ Nejdůležitější úlohu v jeho dětském životě však hrála hudba – učil se hrát na housle. Vedle toho, protože měl krásný alt, musel pěstovat i zpěv: začal na kůru v osmi letech a od svých jedenácti let se živil zpěvem v brněnském chrámu na Petrově, aby mohl studovat na gymnáziu. Od dětství žil ve dvojmíře: pozemském a církevním, který měl na něho hluboký vliv, a proto se v jeho pozdější tvorbě objevovalo tolik náboženských prvků. Jak popisuje jeho syn Jiří, život v Ivančicích, kde se svítilo obvykle svíčkami, kde většinou chodili pěšky a kam nevedla žádná železnice, byl tehdy velmi starobylý a byl přechodem ze světa pověr, legend a pohádek do světa reality. Život jako ve středověku: několik církevních svátků a zbytek dny nekonečné práce. Zajímavostí je, že pradědeček Alfonse ještě viděl, jak upálili poslední čarodějníci.¹⁶

V jedenácti letech skončil Mucha obecnou školu a měl jít do Brna na gymnasium, ale tatínek na to neměl dost peněz, což znamenalo, že od té doby se musel Mucha starat o svou obživu sám. Pomohl učitel hudby Vollberger, který napsal doporučující dopis páteru Křížkovskému z kláštera na Starém Brně, aby přijal Muchu, dobrého zpěváka, na místo fundatisty. Po přezkoušení byl kněz velmi spokojen, ale jeho zástupce, regenschori Leoš Janáček, mu hned oznámil, že právě vzal jiného nového fundatistu. Jak píše syn malíře: „O šest let starší Janáček tehdy již samostatně dirigoval, a tak se stalo, že otec [Alfons Mucha] později často vypomáhal pod jeho

¹⁵ Tamtéž, s. 7–9.

¹⁶ Tamtéž, s. 11, 13.

taktovkou jako sólista na Starém Brně.¹⁷ Tehdy dostal Mucha od Křížkovského doporučení k regenschorimu petrovského chrámu, kde zůstal a měl hodně práce.

Po neúspěšném pokusu vstoupit na pražskou Akademii (odmítnut byl pro údajný nedostatek talentu) a po ztrátě práce a propuštění ze státních služeb v důsledku ledabylého zastávání svěřeného úřadu písaře se Mucha na podzim roku 1881 přestěhoval do hlavního města Rakouska-Uherska. Začíná pracovat pro firmu Kautski–Brioschi–Burghardt, která se specializuje na výrobu kulis pro divadla, a tak prochází praxí vídeňských divadelních dekoračních dílen. Toto zaměstnání netrvá dlouho, protože už v prosinci Ringtheater je zničen požárem a mladý umělec přichází o práci. Mezi lety 1882–1885 vytváří nástěnné figurální malby na zámku v Hrušovanech nad Jevišovkou pro hraběte Khuena-Belasiho, který se stává jeho mecenášem, a zabývá se freskovou výzdobou v rodovém sídle Khuenů v Tyrolích na hradě Gandegg. Podniká výlety a studijní cesty po tomto regionu a také po severu Itálie a navštěvuje mimo jiné městy Benátky, Florencii, Bolognu a Milán. Na podzim roku 1885 je přijat na Akademii výtvarného umění v Mnichově, ale zanedlouho je vyškrtnut pro nehrazení poplatku za výuku. Věnuje se fotografii a vzniká řada zajímavých snímků.¹⁸ Společenský Moravan přátelí se slovanskými studenty, předsedá původně českému klubu Škréta a zakončuje studia oltářním obrazem *Svatí Cyril a Metoděj* určeným pro krajany ve Spojených státech, za nějž získal cenu.¹⁹

V roce 1887 končí Muchovo mnichovské období a mladý výtvarník spolu s přítelem Karlem Václavem Maškem odchází do Paříže, kde právě v této době nastupuje symbolismus, jehož manifest prohlásí roku 1886 Jean Moréas. Ale jak se tam ocitl? Přes léto a část podzimu zůstává mladík na panství Hrušovany, kde pokračuje ve výzdobě nemovitostí svého podporovatele, jenž mu nabízí pokračování studií v Paříži, nebo Římě. Musí si vybrat. Volí si to nejprogressivnější a nejsoučasnější

¹⁷ Tamtéž, s. 18–19.

¹⁸ Moucha a Řapek, s. 137.

¹⁹ Wittlich, *Malíři české secese*, s. 23.

a tímto způsobem určuje svůj umělecký osud, ačkoliv na svou velkou příležitost si musí počkat ještě sedm let. Talentovaný mládenec si vybírá hlavní město Francie, tedy centrum uměleckého světa, kde se on a jeho kamarád Mašek na nedlouhou dobu stávají žáky Akademie Juliana. Ale brzy se oba studenti bydlící v Latinské čtvrti zapisují na Akademii Colarossi. Po roce však hrabě Khuen-Belassi dochází k závěru, že zajištěný příjem nemotivuje mladého umělce k soustředěné a pilné práci a přestává financovat Muchovo studium, což znamená jeho ukončení a začátek ilustrační spolupráce s českými a francouzskými vydavateli knih a periodik. Úspěšnými příklady takové součinnosti jsou Muchovy kresby pro časopis *La Vie Populaire* a periodikum *Le Costume au Théâtre* nebo ilustrace (v spolupráci s populárním soudobým umělcem Georgesem Rochergrossem) knihy proslulého historika, profesora Sorbonny Charlese Seignobose *Scènes et Épisodes de l'Histoire de l'Allemagne*.²⁰

Muchova hvězda vylétla o Vánocích roku 1894, kdy výtvarník, inspirovaný velkou Sarou Bernhardtovou a svým citem pro divadlo, vytvořil svůj základní typ plakátu, plakát na hru *Gismonda* pro Théâtre de la Renaissance, a tento mistrovsky originální kus byl vylepen v ulicích Paříže. Lišil se od běžné produkce svým formátem – byl neobvykle úzký – a tlumenou barevností. Vzpřímená figura v oděvu byzantského stylu s palmou v ruce byla žádanou idealizací Bernhardtové na vrcholu slávy. Obdiv a popularita, kterou získal svou první reklamou herečky, která tehdy byla již po mnoho let nejslavnější na francouzské divadelní scéně, přinesly i stoupající počet objednávek. Bernhardtová si uměleckou hvězdu smluvně zavazuje na šest let a nepožaduje jenom nové plakáty, nýbrž i konzultace vlastní výtvarné realizace dramatických děl v divadle. V roce 1896 začíná Muchova spolupráce s tiskařskou firmou Champenois, k níž Sara Bernhardtová převedla výrobu svých plakátů. Pro další Muchovu kariéru bylo toto spojení velmi důležité. Uzavřeli spolu smlouvu, která zaručovala Muchovi

²⁰ Brabcová, s. 67.

velice dobrý měsíční příjem a takým činem umožnila mu přestěhovat se do velkého ateliéru.²¹

V roce 1897, klíčovým pro popularitu mistra, vychází v Praze kniha Svatopluka Čecha *Adamité* s Muchovými ilustracemi a v městě nad Seinou se uskuteční jeho první dvě samostatné výstavy, které mu přinesly všeobecnou slávu. První byla v Galerie de la Bodinière a druhá v Salon des Cents. Této druhé expozici je věnováno monografické číslo magazínu *La Plume*, který ve stejné době zpouzarizuje výtvarníkům kalendář pod názvem *Zodiac* natolik, že je potřeba dalších reedic. V tomto a následujícím roce cestuje kolekce děl Muchy (který se stává členem Société Internationale de L'Art Populaire a navrhuje Pavilon člověka pro světovou výstavu 1900) do různých měst a zemí Evropy, včetně Čech, a také do amerického New Yorku. Vedle těchto prací Mucha pokračuje v práci pro časopisy a vytváří mezi jinými krásnou sérii *Čtyři roční doby*, dekorativní obrazy *Snění* a *Byzantské hlavy* a tiskař Champenois začíná s velkovýrobou jeho pohlednic a panó, jak sériových, tak i sběratelských tisků.²²

V posledních letech devatenáctého století je Mucha přijat v Paříži za tovaryše lóže svobodných zednářů (po první světové válce se stane československým zednářským velmistrem a připraví návrh odznaků pro první česky jednající lóži Jan Amos Komenský), pasován na rytíře Řádu Františka Josefa I, dostává Řád Čestné legie (později je povýšen z rytíře na důstojníka) a stává se členem České akademie věd a umění. Mezi obrovským počtem různorodých projektu realizuje vitráže, klenoty, architektonické návrhy, knižní ilustrace, kresby pro periodika, zakázkové portrétní olejomalby, ozdobná panó a reklamy. Spolupracuje s různými nakladatelstvími a tiskárnou Champenois, vydává oslavu křesťanské modlitby *Le Pater (Otčenáš)* a dochází k závěru, že musí opustit veškerou práci jako dekoratér, ačkoliv je mistrem svého oboru, a věnovat druhou polovinu života vážně tvorbě.²³ Nicméně tato

²¹ Tamtéž, s. 10, 12.

²² Brabcová, s. 29–30.

²³ Moucha a Řapek, s. 138.

zakázková reklamní produkce s její přehlednou kompozicí, jednoznačným vymezením postavy, výraznými detaily a ornamenty, příjemným pastelovým laděním a decentním erotickým podtextem přežila epochu nepřízně a nyní vyvolává obrovský zájem.²⁴

Méně známou, ale opravdu fascinující oblastí tvorby Muchy jsou ilustrace k modlitbě Otčenáš publikované v roce 1899 pod názvem *Le Pater*, česky *Otčenáš*. Komerčně úspěšný umělec reklamních plakátů se slogany chtěl vytvořit dílo s vyšším posláním, nehledal jenom dekorativní účinek svých děl, ale usiloval o to, aby jim dal v souladu s ideami symbolizmu hlubší obsah. Zájem výtvarníka o spiritualitu a mystiku ho přivedl k nápadu ilustrovat a svým vlastním výkladem opatřit modlitbu Páně. Kniha byla vydaná v nákladu 510 výtisků a ozdobená litografií a heliogravury, bohatou ornamentální výzdobou, ezoterickými znaky a symbolikou světla. Byl to výsledek množství přípravných prací provedených tužkou, tuší, akvarelem a uhlem, mistrovský kus význačné estetické kvality a eklektické symboliky nesoucí pečeť svobodného zednářství.²⁵ Až do 18. století byly vztahy mezi katolickou církví a svobodnými zednáři dobré, ale v době, kdy Mucha ilustroval *Otčenáš*, byly už velmi napjaté. V druhé polovině 19. století se mění sociální skladba nových členů spolku: místo šlechty a velkoburžoazie jsou to teď spíše střední vrstvy, často antiklerikálně a republikánsky orientované. Otázkou je, proč přesně v této době umělec spojuje obě tyto filozofie v jednom ze svých nejdůležitějších děl.²⁶

O pár let později Mucha shrnuje všechny finesy a možnosti uplatnění grafické ornamentiky Art Nouveau v obsáhlém návrhovém vzorníku *Documents Décoratifs*, pokrývajícím všechny žánry stylového interiéru. Zde na florálních motivech probírá postup pozorování přírodních jevů a učí zkoumat a pozorovat charakteristické rysy, zvláštnosti, proporce a struktury růstu a bytí přírody. Této výtvarně vyjádřené

²⁴ Tamtéž, s. 21.

²⁵ Dvořáková, s. 6.

²⁶ Tamtéž, s. 21.

myšlenky o věčnosti a nekonečnosti života odpovídalo i učení o reinkarnaci, stěhování duší a posmrtné existenci. Muchova názorná učebnice se stala výtvarnou projekcí světonázoru, který se snaží pochopit celý vesmír jako celek proniknutý jednotnou tvůrčí silou, která dosahuje sjednocení světa pomocí nového dekorativního stylu.²⁷

V roce 1904 jede Mucha poprvé do Spojených států amerických, které do první světové války navštíví šestkrát a kam, jmenovitě do New Yorku, později přestěhuje svůj pařížský ateliér. Tady pořádá výstavy, pracuje na výzdobě hlediště Německého divadla a na výtvarném řešení divadelních kostýmů a plakátů. Nejdůležitější je, že se touží prosadit jako malíř historických obrazů a přichází s myšlenkou vytvořit monumentální cyklus děl představujících rozvoj Slovanstva od prehistorie k novověku, které chce darovat hlavnímu městu své vlasti. Je evidentní, že tento grandiózní plán vyžaduje hodně peněžních prostředků, ale naštěstí umělec získává příslib finanční podpory Slovanské epeje od slovanofila z Chicaga Charlese R. Cranea. Tomuto úkolu se výtvarník věnuje od svého návratu do vlasti v roce 1910. Když v letech mezi svým návratem do Čech v roce 1910 a první světovou válkou realizuje výzdobu Primátorského salonku Obecního domu v Praze, pracuje ve dvou ateliérech – na západočeském zámku Zbiroh a na Václavském náměstí v Praze, putuje na Balkán a přes Varšavu do Moskvy a Petrohradu a doufá, že se pro něho tyto regiony a cesty stanou bohatým zdrojem umělecké inspirace.²⁸

Po rozpadu Rakouska-Uherska Mucha předloží návrh státního znaku, známek a bankovek Československé republiky, realizuje vitráže v katedrále svatého Víta, Václava a Vojtěcha na Pražském hradě a nepřestává se svými různorodými a všestrannými aktivitami jako třeba například se zednářstvím, fotografií a monumentální tvorbou. Když svůj umělecký vrchol Slovanskou epej v roce 1928 daruje k vystavení ve Veletržním paláci městu Praze a českému národu, je už však

²⁷ Wittlich, Česká secese, s. 111–112.

²⁸ Moucha a Řapek, 139–140.

jeho tvorba chápána modernistickou kritikou jako anachronizmus.²⁹ Ve dvacátých a třicátých letech Mucha vystavuje ve Spojených státech (v New Yorku a Chicagu), Francii (v Paříži) a Československu (v Brně, Hradci Králové, Plzni a Chrudimi). Vydává také spis *Svobodné zednářství* a vyznání *O lásce, rozumu a moudrosti*, cestuje do Řecka a stěhuje se se svou rodinou na dva roky do Nice.

Po sedmdesátce oslavené v roce 1930 věnuje stárnoucí malíř mimořádnou aktivitu zednářské lóži. Ze záznamů z okultistických seancí třicátých let víme, jak často se nechal ujišťovat, že má dosti času k práci, že není tak starý a že se mu síly ještě vrátí, což se bohužel nestalo. Okupace Československa urychlila Muchovu smrt: na jaře roku 1939 je jakožto zednář zatčen gestapem. Ačkoliv je po několikadenním výslechu osvobozen a vrací se domů, umírá 14. července 1939 a je pohřben na Slavíně v Praze. Pohřeb mistra měl být z příkazu okupantů velmi jednoduchý a prostý, ale změnil se v národní manifestaci. Nad rakví Alfonse Muchy promluvil mezi jiných i Max Švabinský, jeho dlouholetý soupeř a kritik: „Zemřel veliký umělec a veliký Čech. Zemřel umělec, jehož jméno v době jeho vrcholné činnosti bylo slavné v Paříži, Anglii, bývalém Rakousku i v Americe. ... Nikdo ho nezapomene, kdo s ním jednou mluvil. Byl to veliký umělec a veliký člověk.“³⁰

3.2 Francouzské stopy Františka Kupky

„Snílek, idealista, socialista, ateista a duchař, člověk, který žil v abstraktním světě“ a „umělec, který uměním a tvořením dýchal“,³¹ František Kupka se narodil 23. září 1871 v rodině notářského solicitátora Václava Kupky v Opočně a strávil své mládí v nedaleké Dobrušce. Jako učen sedláře a řemenáře mistra Šišky tam maloval obrázky svatých a vývěsní štíty. Již v Dobrušce, kde žil se svými rodiči a čtyřmi sourozenci, objevil svůj obrovský talent. Od dětství projevoval své výjimečné nadání

²⁹ Wittlich, *Malíři české secese*, s. 24.

³⁰ Brabcová, s. 83.

³¹ Pachovská, s. 11.

a na přímluvu mecenáše Josefa Archleba, „starosty města, průkopníka fotografie, zakladatele továren, muže náchylného všem novotám“,³² se připravoval ke studiu na Akademii výtvarných umění v Praze.

Nadaný mladík byl přijat do oddělení pro historickou a náboženskou malbu, ale škola ho nebavila. Byl jeden z nejlepších žáků Františka Sequense (1836–1896), který „prožil banální dráhu přiměřeně úspěšného akademika“, byl držitelem římského stipendia v letech 1860–1868 a od roku 1887 prvním rektorem pražské Akademie, kdy k němu Kupka vstoupil do výuku. Jako velmi talentovaný student získával Kupka každý rok školní ceny. Přes tyto stipendia mu bylo finančně těžko, ale veselo. Vrhá se do víru velkoměsta: slouží jako medium ve společnosti pražských spiritistů, trpí nervovými krizemi, „léčí se, upadá z extrému do extrému, [a] střídá alkoholismus s vegetariánstvím“.³³

Po studiích v Praze nedlouho žil a studoval na Akademii ve Vídni. Tato cesta je pro něho určitým vyřešením rozhárané psychické situace, velice nutnou změnou horizontu a také výrazem tížadosti mladého malíře stát se uznávaným. A stává se jím. Obrazy *Tisíc a jedna noc* a *Poslední noc umírajícího Heina* od něj zakoupí vídeňský Kunstverein, a na přání císařovny je jí představen a pracuje na jejím portrétu a portrétech vídeňské dvorní společnosti. Ale úspěchy ho neuspokojují: Kupka zběhne z Akademie a z Vídně také, protože metropole mocnářství, kde je rozčarován, protože nedostane žádnou cenu (skládal naději na Římskou), je pro Kupku jenom jedním z bodu na cestě.

Vedl „schizoidní existenci bohéma“ a byl „na cestě stát se salonním mužem“, podnikl cestu přes severské státy do svého cíle – Paříže, kde si vydělává na živobytí jako kreslíř módních plakátů, karikaturista a ilustrátor.³⁴ V závěru století více kreslí, než maluje, spolupracuje s časopisy, a dává hodiny kreslení střihačům dámských

³² Vachtová, s. 8.

³³ Tamtéž, s. 11.

³⁴ Tamtéž, s. 12.

kostýmů a švadlenám. Diferencuje se tematicky – soustředí se na portréty a alegorická témata jako *Homo Sapiens* nebo *Quam ad causam sumus*. Kresba cyklů *Peníze*, *Mír* a *Náboženství*, kterým se dostalo v Čechách velkého uznání, je pohotová a povrchní, a jejich ideová hodnota převyšuje nad hodnotou výtvarnou. Kupka všiml, jak pod povrchem každodennosti působí hlubší síly, ovlivňující sociální realitu. Roku 1899 maloval naturalisticko-symbolistický obraz *Peníze*, na kterém nahá ženská je sváděna starcem s břichem plným zlaťáky na pozadí přízraků zvířecích démonů. Ve své sociálně kritické tvorbě pro anarchistický časopis *L'Assiette au Beurre* napadl licoměrnictví a falši ve společnosti, náboženským pověrám, ohlupování lidu a militaristickému imperialismu.³⁵ Kupka zůstává angažovaným umělcem nejen v těchto novinářských cyklech, ale i ve volných listech *Blázni* a *Ženy a peníze*, provedenými výborně technicky, ve kterých kritizuje neřesti a protestuje proti nim.³⁶

Je známo, že Kupka už od mládí působil jako médium a dokázal hovořit s „duchy“ (jeho mistr v učení Josef Šiška se zabýval tehdy módním spiritizmem). Odezvou toho se stala kresba *Meditace* (1899) s podtitulem *Výšiny a doliny se srovnávají*: nahý mužský akt, možná autoportrét, klečí v horské krajině, která se zrcadlí v průzračném jezeře. Mezi pařížskou bohémou své zájmy o magii, alchymii a hermetizmus ještě prohloubil. Zkoumal *Tabulu Smaragdinu*, těžko srozumitelný text, který tvoří filozofický základ hermetizmu a měl význačný vliv na alchymii. V devadesátých letech devatenáctého století byl text Smaragdové desky ve Francii velmi rozšířený, ale ve výtvarném umění na ni není hodně odezev. Vracel se k ní znovu i znovu; toto dílo mu udávalo jeden z hlavních směrů jeho tvůrčí činnosti. Druhá věta Smaragdové desky zmiňuje „jednu věc“, ze které pramení všechno ostatní: pro Kupku je to pojetí bodu jako elementárního počátku vzniku světa a nositel složitých významů, netýkajících zrakové zkušenosti. Je na hranici viditelného a neviditelného, vyplynul z

³⁵ Wittlich, *Česká secese*, s. 135

³⁶ Vachtová, s. 35.

prvního axiomu Eukleidovy geometrie (bod „nemá dílů“) a pro Kupku byl obzvláště zajímavý, protože je zdrojem všech dalších výtvarných forem.³⁷

Zakončením Kupkovy první pařížské etapy je obraz *Balada (Radosti, 1902)*, kde vyjadřuje touhu po štěstí a pocity, které míval, a maluje dvě ženy na koních, slunce a vodu. Za tuto malbu dostává zlatou medaili na Světové výstavě v St. Louis v USA 1902, kde také prezentuje své litografie a pastely.³⁸ Poté v roce 1910 se oženil s Eugénií Štraubovou a přestěhoval se s přáteli na francouzský venkov. Rozšířil si tam své zájmy a vědomosti, které u jeho vrstevníků neměly obdoby. Studoval mechaniku, optiku, chemii, biologii, neurologii, astronomii, historii a filozofii. Neustále podtrhoval propojení výtvarného umění a moderní fyziky, prostudoval knihu fyzika a astronoma Leona Faucaulta *Étude optique des Surfaces (Optická studie povrchů)* o odrazu ve vodní hladině a v akvarelech zkoumal proměnu ženského těla pod vodní hladinou. Sledoval teorie čtvrtého rozměru a vitalistické teorie. Byl jedním z prvních, kdo se zbavil atavizmu, konservatismu a kopírování mnoha století, považovaných dlouhodobě za hlavní zdroje výtvarného umění. Ve druhé polovině prvního desetiletí dvacátého století se pohyboval od naturalizmu přes symbolismus k fauvizmu, potom tvořil novou realitu, nezávislou na přírodě a zvítězil nad nepřetržitým tlakem napodobení.³⁹

V roce 1912 vystavil na Podzimním salónu v Paříži obrazy *Amorfa. Dvoubarevná fuga (1912)* a *Amorfa. Teplá chromatika (1911–1912)*, kde se snažil odhalit transcendentální pravdu. Touha po ní se objevila už v umělcově raném díle, které má formální a tematickou příbuznost s *Amorfou. Dvoubarevnou fugou*, první vystavenou abstraktní malbou na světě, i když jí nebyl tento význam okamžitě přiznán (Kupka byl roztrpčený, že byl za prvního abstraktního malíře uznáván Mondrian). Právě toto dílo, jeden z neznámějších a nejdražších obrazů tuzemské historie, se stal

³⁷ Srp, s. 35.

³⁸ Vachtová, s. 39–40.

³⁹ Srp, s. 14.

inspirací pro oblečení českých sportovců na Letní olympijské hry v roce 2012 v Londýně, ale před tím prošel složitým procesem akceptace. Abstraktní linie vyvedené v národních barvách, stejně jako na slavném plátně, se objevily na svrscích a různém vybavení olympioniků.⁴⁰

Co se týká abstrakce, zrod tohoto uměleckého směru se uskutečnil na počátku moderní industriální společnosti. Kupkovi tato proměnlivá doba přinesla mnohé problémy ve vztazích s dalšími umělci. Odmítavé kritiky, které se nevyhnuly ani *Amorfě. Dvoubarevné fuze*, způsobily jeho samotářství a deprese. Význam Kupkova díla můžeme ocenit až dnes, kdy vědecké výzkumy dávají umělci za pravdu. Obrazce, vzniklé na základě počítačových systémů, vykazují četné paralely s morfologií Kupkových obrazů.

Co je „amorfa“? Co znamená „dvoubarevná fuga“? První tvarové pojetí odkazuje k Řecku a vztahuje se k utváření hmoty; druhá část – k hudbě, o kterou Kupka měl velký zájem, zejména k Johannu Sebastianu Bachovi. Pojem „fuga“ znamená kontrapunktickou polyfonní hudební skladbu, ve které se střetávají proplétající se motivické linie a témata. Walter Rummel, který byl jedním z nejvýznamnějších klavíristů první poloviny dvacátého století a který se především zabýval Bachem, hrál jeho fugy v ateliéru Kupky. Malíře přitahoval stav proměňující hmoty před tím, než nabyla pevného tvaru. Bohatství přípravných studií k *Amorfě. Dvoubarevné fuze* vyvolávají myšlenky o morfologii Johanna Wolfganga Goetheho, které rozvíjel v roce 1807 v Jeně. Dal pojmy „bildung“ a „gestalt“ do protikladné souvislosti: první znamená vytváření, druhý – něco už vytvářené, zafixované ve skutečnosti. Podle Goetheho je morfologie nauka o tvaru, tvoření a transformaci a patří k přírodním vědám.⁴¹

Tento obraz nemohl být přiřazen k žádnému z hlavních světových směrů umění, nebyla to ani geometrická abstrakce ani secese. Ocitl se v ohnisku orfismu, jednoho z

⁴⁰ Tamtéž, s. 55.

⁴¹ Tamtéž, s. 64–65.

nejkrátkodobějších směrů, který představoval novou uměleckou estetiku úplného protipólu a negace veškerého naturalizmu a přibližoval malířství hudbě a poezii. Kupkův vztah k pojmu „orfizmus“, vymyšlenému francouzským básníkem, dramatikem a anarchistou polského původu Guillaumen Apollinaiem, byl dvojnásobný. Původně tento název přijímal, potom svůj poměr přehodnotil, odmítl Apollinairovu etiketu orfizmu a protestoval proti tohoto pojmenování jako nepřesného a jednostranného.⁴² Nazýval svůj směr spíš čistým a absolutním malířstvím. Rovněž i Apollinaire definovat orfizmus jako čistou malbu.⁴³

Rozdíly mezi modrou a červenou zajímaly psychology a fyziology, kteří zkoumají smyslové vnímání, především od té doby, kdy Jan Evangelista Purkyně upozornil na jejich rozdíl v denním a nočním světle. V denním světle mají stejný stupeň světelnosti, v temné místnosti je modrá jasnější než červená. Červená se stává černou, modrá si podrží svou barvu. Tento fenomén je často označován jako Purkyněho efekt, na který Kupka navazoval při použití dramatického vztahu červené a modré barev v *Amorfě. Dvoubarevné fuze*. Vztah bílé a černé se na tomto obraze nicméně opíral o jiná východiska: bílá, jako symbol světa, hudební pauza nebo aktivní mlčení, je odraz všech barevných paprsků, oproti tomu čern je jejich pohlcení.⁴⁴

Kupka se také zabýval průběhem smyslového vnímání, ve kterém viděl předpoklady vzniku uměleckého díla a procesy související s činností mozku; snažil se postihnout duši umělce a porozumět činnosti nervové soustavy. Příkladem tohoto zájmu je kresba *Fyziologická fantazie* (malíř se štětcem v ruce, od kterého vycházejí různé světelné paprsky) nebo kresby s lidským okem (sítnice zepředu, oko z profilu a průřez sítnicí). Postupoval od sítnicového vjemu oka přes mozkové centrum k fyziologickému stavu molekul. Popisoval činnost neuronů, role duhovky a zornice, fungování mozku; snažil se přiblížit i průběh myšlení. Důležitou funkci v mozku

⁴² Wittlich, s. 181.

⁴³ Srp, s. 45.

⁴⁴ Tamtéž, s. 49.

připsal paměti, která uchovává subjektivní vizi a mu která připomínala několika negativů, kopírovaných přes sebe: jeden zážitek se vrství na druhý, až je nemůžeme odlišit.⁴⁵

V době první světové války Kupka pomáhal organizovat československé legie ve Francii, odešel jako dobrovolník na frontu, bojoval na Somně a po zranění organizoval v Paříži Českou kolonii a působil jako její předseda.⁴⁶ Po válce opustil radikální rozvíjení abstrakce a vrátil se k teozofickému symbolizmu a kosmologii. V první polovině dvacátých let, ještě před téměř jednobarevným mašinistickým obdobím se zabýval protikladem mašinizmu – vzpurnými barvami, které jako by se nechtěly svázat pevným tvarem. Pro Kupku byl důležitým přesun od tvaru k barvě, která si začíná určovat svůj tvar. Kupka zpochybňoval dekartovské odlišení na primární (tvar) a sekundární (barvy) vlastnosti jevů. U Kupky se barva sama rozpínala, vytvářela si vlastní pole a určovala podobu tvaru. V souboru obrazů pojmenovaných podle „tvarů barev“ – *Tvar žluté* (1919–1923), *Fialová a žlutá* (1921–1923) nebo *Tvar zelené* (1923) – barva, která je přírodní silou, si sama napovídá svůj tvar.⁴⁷

Obrazy z první poloviny dvacátých let dávají najevo, že malíř sám nevěděl, čím se bude zabývat ve druhé polovině tohoto desetiletí. Toto období je charakterizováno hledáním, váháním a rozkolísáním. Dvojznačný vztah měl Kupka například k art deku a ocital se ohledně něho v umělecké nejistotě. Ačkoli některé ze svých obrazů nesoucí rysy tohoto směru později přemaloval, zbavil je ornamentu a zjednodušil, malby namalované kolem poloviny dvacátých let, například *Čtyři příběhy bílé a černé* (toto album dřevorytů bylo vydáno v roce 1926), zapadly právě do art deca.

Kupka stále pořád hledá nové přístupy, jeho nadšení je probouzeno světovými kulturami, islámem a mayskou civilizací. Myslel si, například, že islám předstihl křesťanství v logice, že arabské umění je vyšší než umění jeho kultury, že to není jen

⁴⁵ Tamtéž, s. 37.

⁴⁶ Pachovská, s. 425.

⁴⁷ Srp, s. 90.

ozdoba, dekoraci, arabeska, že to je duch. Mohamedánství bylo po Indii, Egyptu, a Řecku už poslední kulturou, pomocí které si otevíral cestu ke svému novému uměleckému směru.⁴⁸ Neztrácel však evropské souvislosti a měřítko a jeho díla zůstaly uzavřeným celkem – originálním a unikátním.

Kupka střídá všechny druhy abstraktních forem, tiskne album dřevorytů *Čtyři příběhy bílé a černé*, přikloní se následně k tvarosloví moderní techniky. Nadšený knihami francouzského materialistického filozofa Juliána Offray de La Mettrie *L'Homme-machine (Člověk-stroj)* (1747) a *L'Homme-plante (Člověk-rostlina)* (1748), vytváří Kupka cyklus *Stavba květin* a věnuje se hodně mašinizmu.⁴⁹ Dost velký soubor obrazů z druhé poloviny dvacátých let spadá do tohoto směru, o který má zájem od roku 1925 a který se u Kupky nezabýval jen technikou (příklady jsou *Páky* (1929, 1935) nebo *Ocel pracuje* (1927–1928)), ale týkal se i témata jídla a pití jako například v *Koláčích* (1933). Často je námětem děl ocel: žije, pohybuje se, zpívá, hřmotí jako v básních Stanislava Kostky Neumanna, prosazující optimistický vztah ke strojům. Kupka oslavuje stroje a tímto způsobem zdůrazňuje svou víru v pokrok technologie a průmyslu, pokrok civilizace a volný trh. Toto přijetí mechanizace malířem převracelo jeho dřívější zájem o anarchii a socialismus, ideje Élisée Recluse a Petra Kropotkina. V druhé polovině dvacátých let se Kupka zaměří na náměty hudby: maluje cyklus *Jazz*, z nějž dva nejdůležitější obrazy jsou *Hot-Jazz I* (1935) a *Hot-Jazz II* (1935), kde uplatňuje různé hudební pojmy jako tango, synkopa, divertimento a staccato.⁵⁰

Mašinismus Kupky není nic výjimečného, to je část rozsáhlého hnutí, procházejícího Evropou i Spojenými státy. Malíř nepatřil k jeho předním představitelům, protože se propojením techniky a abstrakce zabývalo velké množství umělců. Ale proč ztratil svou individualitu a nápaditost, proč dělá to stejné, co dělají

⁴⁸ Tamtéž, s. 32.

⁴⁹ Tamtéž, s. 87–88.

⁵⁰ Tamtéž, s. 120.

jini? Zažívá velkou krizi: měl špatné zdraví, trpěl depresemi, byl umělecky a finančně zklamán a v důsledku tohoto ztrácí důvěru v sebe sama.⁵¹ Mašinizmus, kterým se zabýval do poloviny třicátých let, byl jen jednou z odboček na Kupkově dlouhé cestě moderním uměním. Obrátí od něho k čisté abstrakci. Kupkův nový příklon k ní, podporovaný velkým počtem malířů, vyvolala opět jeho nejistota. Ale tentokrát se ocitl na čelném místě jako průkopník, stal se vzorem mladších autorů a v první polovině třicátých let namaloval několik ze svých nejdůležitějších abstraktních pláten.

Kupkovy obrazy z poslední fáze jeho tvorby, začínající zhruba roku 1930, mají hodně stejných prvků: redukci neklidných barev na základní tóny, absenci secesní expresivnosti a geometricky přesně vymezené plochy. V této době se už neobjevují zlomová díla jako *Amorfa. Dvoubarevná fuga* nebo *Vertikální plány III*, malíř rozvíjel své předchozí představy: například domaloval *Tři modré a tři červené*, započatý ještě před rokem 1913.⁵² Důvodem, proč o Kupkovo pozdní dílo, oproti ranému, není takový zájem, je to, že Kupku dělají Kupkou jeho *Dvoubarevná fuga*, *Vertikální plány* a *Okolo bodu*. Zbytek je ne vždy úspěšné pátrání v tvorbě. To ale neznamená, že závěrečné Kupkovo období je bezvýznamné. Také *Abstraktní malba* (1930–1932) náleží k nejradikálnějším Kupkovým obrazům a album *Abstrakce*, vydaném v roce 1948, ve kterých se nacházely pouze dvě barvy – bílá a černá, je velmi zajímavým souborem abstraktních motivů.

Deset obrazů ze *Série C*, kde je „C“ zkratkou slova „kontrasty“, začal malovat podle kreseb pravděpodobně v roce 1935 a dokončil je po druhé světové válce v roce 1946; později do série přibyly ještě dva obrazy.⁵³ Motivem obrazů je množství drobných, různobarevných plošek, které naznačovaly vertikální pohyb. Ačkoliv název tohoto souboru zní velmi současně, navazoval na cykly a témata, populární na přelomu devatenáctého a dvacátého století.

⁵¹ Tamtéž, s. 97–98.

⁵² Tamtéž, s. 125–126.

⁵³ Tamtéž, s. 140.

Kupkuv umělecký přístup byl jedinečný, nicméně pro každý jeho krok můžeme najít oporu ve starším díle. Jeho dráhu lze rozdělit na dva úseky: první neboli „starší“ (z dvacátých let) a druhý neboli novější (z třicátých a čtyřicátých let). Věnoval se také tvorbě originálních idealit, jež se inspirovaly jazykem geometrií. Přímkou, kruhem, rovinou se chtěl vyjadřovat co nejpřesněji a ocital se na kraji „matematizovatelnosti“. Kupkovo pojetí barvy nebylo stejné, proměňovalo se. Po osvobození barvy, která se stala primární a sama určovala tvar, tvar znovu převážil a barvu nechal být sekundární smyslovou zkušeností. Vlastní malířský vývoj chápal jako duchovní vývoj, cestu sebeanalýzy a sebepoznání. Počáteční spiritizmus a okultizmus jeho mládí nahradil zájem o vědu, jiná náboženství a kultury (například islám a mayskou civilizaci), potom přehodnocený v logiku umění Řecka s jeho racionální matematickou vědou, učením o proporcích, geometrií pojmů, idejí Eukleida a Platónovými tvary „krásnými o sobě“.⁵⁴

Ačkoliv jeden ze svých nejdůležitějších obrazů nazval *Abstraktní malba*, odmítal název abstraktní umění, silně místo něho prosazoval pojem „konkrétní“, „neobjektivní“, „nefigurativní“ umění nebo „čistá malba“ a byl proti tomu, aby jeho vlastní projev byl označován za abstraktní. Za nejvhodnější označoval pojem konstruktivní, nepovažoval užívání geometrických forem za abstrakci. Jeho označení pro nepředmětné umění „peinture-peinture“ bylo a je přesnějším než jiné pojmy používané k označení abstrakce jako „peinture pure“, „peinture inobjektive“ nebo „art non figuratif“.⁵⁵

Za svého dlouhého života Kupka zveřejnil velkou knihu *Tvoření v umění výtvarném*, vydanou v českém překladu v roce 1923, a řadu krátkých úvah – úvodních textů do katalogů svých výstav a článků v časopisech a ročenkách jako *Kooh-i-noor* nebo *Abstraction-Création*. Velká část těchto textů není datovaná, ale je v nich často uváděna vlastní datace, počítaná od roku 1912, který byl pro Kupku zlomový. V úvodu k *Čtyřem příběhům bílé a černé* klade důraz na nutnost odlišení pravdy a lži v

⁵⁴ Tamtéž, s. 153–154.

⁵⁵ Tamtéž, s. 156, 160.

malířství. Podle Kupky je naturalistické napodobení a užití forem přírody lež. Proto vyloučil všechnu nápodobu, očistil geometrické tvary od jakýchkoli vazeb a asociací. Pravdou obrazu je čistá myšlenka, vyjádřená geometrickými tvary, a odklon od napodobení musí být naprostý a bez výjimek.⁵⁶ Podle Karla Teigehe to byl největší přínos Kupky, spočívající v jiném položení důrazu: objektivním zákonem obrazu je imanentní vztah barev, tvarů a plochy bez napodobení. Zazněl tento názor, ale velmi zjednodušený, v *Českém slově* a ve *Hvězdě* v dubnu 1930, když Kupka po deseti letech znovu navštívil Prahu: malování podle přírody nemá smysl a je hříchem. Podle jeho soudu, každá fotografie zobrazí předmět lépe než kterýkoli malíř a opravdové umění má způsobit pocty. Měl pro ilustraci příklad: když se poslouchá nějaká opera a vyvolá emoce, je to abstraktní umění.⁵⁷

Poukázal také na protiklad pohybu a stání: ovlivněný Platónem později dával větší přednost druhému, ačkoliv první úplně neodmítal. V době abstraktní ztratit zájem o růst organismu a zabýval se neměnným a stálým, které podle Platóna znamenají čistotu, pravdu a ryzost; všechno ostatní musí být položeno na druhé a méně zřejmé místo.⁵⁸ Když si osvojil Platónovo učení, začal používat techniku vyjádření neslučitelnou s postupem malířů, jejichž práce nemá jenom mentální charakter jako u filozofů, ale je ve velké míře spojená se zkušeností smyslů. Kupka si uchovával pnutí oběma mezemi: nevzdal se ani matematického a systematického, ani smyslového.

Je zajímavé, že byl téměř jediný, kdo připomínal dialogy Platóna s důrazem na nepřekonatelný rozdíl mezi malířstvím a geometrií. Popis malířství jako umění napodobení a imitování, které se nachází v *Sofistovi* Platóna, nepřijímal. Přikláněl se ke geometrii a napodobení vyloučil a kritizoval. Sledoval vysoké cíle. Chtěl, aby malba byla abstraktní, setrvala ve sféře čistých idejí nad viditelným světem reality a rozpínala se svět pomyslný. Abstraktní malíř měl vycházet z myšlení bez obrazů,

⁵⁶ Tamtéž, s. 174–175.

⁵⁷ Pachovská, s. 12.

⁵⁸ Srp, s. 194.

přinášejícím podle Platóna nejvyšší stupeň poznání a týkajícím se předpokladů pojmů.⁵⁹

Od roku 1905 začal také s ilustracemi *Písně písní* (a touto sérií zreformoval francouzskou knihu: obrátil se k tradici osmnáctého století a výhodně tady využil secesní ornamenty), *Erynií* Leconta de Lisle (byla anketou prohlášena za nejzdařilejší bibliofilii roku), Aristofanovy *Lysistraty* a Aischylova *Prométhea*. Po válce v tomto pokračoval a ilustroval *Píseň o Rolandovi* a *Afroditinu girlandu*. Při své poválečné ilustrační práci se snažil o inkognito a používal pseudonym. Jako Paul Regnard také překreslil na stiskací knoflík výrobní značku Jindřicha Waldese a vytvořil reklamní emblém pro patentky průmyslníka – slavnou „ženskou s knoflíkem“.⁶⁰

S tímto vášnivým českým vlastencem, který kupoval „česká díla, kdekoliv se objevila, aby se mohla vrátit do vlasti“⁶¹ a který založil Museum šatních spínadel v Praze – Vršovicích se Kupka prý poprvé setkal v roce 1919. Waldes se stal mecenášem, sběratelem, potom také i dobrým přítelem Kupky (a Preissiga také) Pomáhal malíři prodávat jeho práce a angažoval se v získání Kupkovy profesury na pražské Akademii výtvarných umění. „Do Prahy nemohu, přijmul bych školu zde,“ psal mistr kamarádovi v dopisu od 18. dubna 1920 a bylo rozhodnuto, že bude působit jako profesor pražské Akademie v Paříži, kde bude mít na starosti československé stipendisty. Naposledy se viděli před Mnichovem 1938. V září 1939 Waldes svoje vlastenectví zaplatil životem – byl zatčen nacisty jako spoluorganizátor českého odbojového časopisu *V boj*.⁶² Po druhé světové válce na evidenčních kartách Národní galerie u obrazů, které do teď nacházely v depozitářích jako „lidu škodlivé příklady imperialistické ideologie a kosmopolitního nihilizmu“ přibyla poznámka „získáno 1940 z Waldesovy sbírky“.⁶³

⁵⁹ Tamtéž, s. 17.

⁶⁰ Vachtová, s. 50–51.

⁶¹ Pachovská, s. 13.

⁶² Tamtéž, s. 82.

⁶³ Tamtéž, s. 23.

Kupka zemřel v Puteaux blízko Paříže 21. června 1957. Jeho díla jsou velmi umělecky rozmanitá: jejich stylistické rozpětí zahrnuje realizmus přes vlivy tehdy doznívajících malířských tendencí a směřů až po abstrakci. Kupkovy prvotiny jsou vystaveny ve sbírkách Vlastivědného muzea v Dobrušce a vrcholná díla jsou v předních světových galeriích. V České republice se nacházejí v Národní galerii v Praze a v Sovových mlýnech na pražské Kampě.⁶⁴ Presentace rozsáhlého souboru děl Kupky, zachycující jeho cestu od symbolizmu k abstrakci, je jednou z nejvýznamnějších částí stálé expozice Národní galerie. Jedná se o nejucelenější kolekci díla Františka Kupky na světě.⁶⁵ Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových uchovává sbírku děl Kupky, která obsahuje 215 studií, kreseb a obrazů.⁶⁶

3.3 Zahraniční pobyty Vojtěcha Preissiga

Vojtěch Preissig, klíčová osobnost českého modernizmu na své cestě od historizmu a ozdobné secese k nekonvenčním uměleckým formám dvacátého století, se narodil 31. července roku 1873 ve Světcu u Bíliny v rodině báňského specialisty Eduarda Preissiga. Ačkoliv se Preissegovi zpočátku často stěhovali, strávil Vojtěch mládí bez starostí v kruhu příbuzných a vnímavých rodičů. V roce 1884 se rodina budoucího malíře přestěhovala do Prahy, kde chlapec studoval na reálném gymnáziu v Ječné ulici. Potom devatenáctiletý Vojtěch nastoupil na c. k. Uměleckoprůmyslovou školu, kde absolvoval program učitelského kreslení pro střední školy. Přestože svoje studium dokončil roku 1897, strávil ještě rok ve své alma mater a studoval u Bedřicha Ohmanna v ateliéru dekorativní architektury.⁶⁷

⁶⁴ František Kupka. *Po stopách Františka Kupky* [online]. [cit. 2015-08-11]. Dostupné z <<http://kupka.kralovehradeckyregion.cz/cs/frantisek-kupka.shtml>>.

⁶⁵ Umění manželů Mládkových. *Museum Kampa* [online]. [cit. 2015-08-29]. Dostupné z www.museumkampa.cz/cs/Sbirka-Jana-a-Medy-Mladkovych-20.htm.

⁶⁶ Veletržní palác. *Národní galerie* [online]. [cit. 2015-08-29]. Dostupné z <<http://www.ngprague.cz/objekt/detail/veletrzni-palac/>>.

⁶⁷ Vlček, s. 77.

Po absolvování studia nadaný mladík odjel přes Vídeň a Mnichov do Paříže, kde začal pracovat v ateliéru Alfonse Muchy, ale tam dlouho nezůstal. Ve hlavním městě Francie se zabýval grafikou, fotografií, ilustracemi a karikaturami. Soustředil se na grafické techniky: seznámil se s tiskařským řemeslem, litografií a technikami tisku z hloubky a navštěvoval kurz mědirytu a dřevorytu. V téže době také pracoval pro časopisy *L'Assiette au Beurre* a *L'Art Décoratif*. Pařížské umělecké zkušenosti a technické poznatky, studium a praxe v dílnách do značné míry ovlivnily jeho další tvůrčí rozvoj. Do vlasti se vrátil jako grafický profesionál, specializující se hlavně na barevnou grafiku.⁶⁸

Zájem Preissiga o knižní grafiku se projevil již v roce 1893, kdy ozdobil ilustracemi ještě pod pseudonymem Jaroslav Orlov *Tyrolské elegie* Karla Havlíčka Borovského. Již v Paříži Preissig začal pracovat na nejdůležitějším díle své knižní grafiky – vydání knihy Jana Karafiáta *Broučci*, až v Praze se touto oblastí zabýval systematicky. Tento, svůj první počín v oblasti knižní tvorby, realizoval v roce 1902. Karafiátovi *Broučci*, upravená a ilustrovaná Preissigem, je jednou z prvních českých knih, jichž úprava, vazba a ilustrace jsou řešeny jako provázaný celek jednotně pojatých složek.⁶⁹ Všechno v úpravě publikace je v stylové harmonii – od titulního listu, přes záhlaví, viněty a ilustrace až k vazbě. Obsah knihy a její projektování lidské etiky do přírodního dění, se vyjadřuje v její formě. Velice zajímavou je i sama umělcova antropomorfizace přírodního tvaru – Preissigův brouček s lidským oblečením a hmyzíma očima a končetinami.⁷⁰

Po návratu zpět do Prahy v roce 1903 byl Preissig, úspěšný a osvědčený grafik, zaměstnán jako designér úpravy propagačních tiskovin v České slévárně písma, pro kterou navrhl variabilní komerční sérii dekorativních elementů – vinět, záhlaví, linek, orámování atd. Řešil tento úkol použitím a rozvíjením značně stylizovaného

⁶⁸ Nováková, s. 2.

⁶⁹ Vlčková, *Vojtěch Preissig: pro republiku!*, s. 21.

⁷⁰ Wittlich, *Česká secese*, s. 194.

vegetabilního dekoru, který se skládal z opakování geometrizovaných forem květů a listů. Podobné provedení měly i oznámení, pozvánky, novoročenky, umělecké katalogy, exlibris atd., které tiskl ve vlastním grafickém ateliéru. Otevřel si ho na přelomu 1904 a 1905 a vybavil ho velice dobrým zařízením. Právě toto vlastní vybavení mu dovolilo produkovat kvalitní grafické zboží, které mohlo konkurovat i zahraničnímu. Kromě zavádění nových technik, jako byla kombinace akvatinty se stereografií, se Preissig snažil vytvořit písmo respektující českou diakritiku, a proto navrhl design českých akcentů k importovaným zahraničním písmům.⁷¹

Preissig založil a vydával časopis *Česká grafika* a kolem tohoto projektu se mu podařilo soustředit významné české umělce a popularizovat dílo takových výtvarníků jako například Františka Kupky, Tavíka Františka Šimona, Maxe Švabinského a dalších. Avšak tento tvůrčí počín skončil fiaskem a z finančních příčin musel být zastaven. V roce 1906 dostal Preissigův ateliér velice náročnou zakázku a vytiskl pro New York reprezentativní album svých barevných leptů a akvatint *Colour Etchings*. Dílo bylo přijato s velkým ohlasem, získalo cenu České akademie pro vědu, slovesnost a umění a stalo se jádrem jeho první samostatné výstavy Preissiga v Topičově salonu. V roce 1907 se s úspěchem nejen uskutečnila výstava Preissigova díla u Topiče v Praze, ale i v galerii Mietke ve Vídni. Umělec se mezitím soustředil na lept, zejména na čárový, jeho problematikou se zajímal ve své vlastní příručce technik tisku z hloubky *Barevný lept a barevná rytina*, která byla vydaná roku 1909 a dostala řadu ocenění zejména i v zahraničí. V této době zároveň začal připravovat návrh Bezručových *Slezských písní*, který byly vydány v působivé úpravě v roce 1909 jako první knižní svazek Spolků bibliofilů, jehož byl Preissig členem a jedním ze zakladatelů. Spolupráce obou umělců postupem času přerostla v těsný přátelský vztah.⁷²

⁷¹ Vlčková, *Vojtěch Preissig: pro republiku!*, s. 21–22

⁷² Tamtéž, s. 22–23.

V roce 1910 se Vojtěch Preissig rozhodl natrvalo odejít do zahraničí, ačkoliv byl považován za uznávaného typografa. K tomuto životnímu kroku byl donucen finančními problémy s vrácením půjčky za tiskařské zařízení a uměleckým fiaskem ilustrací Bezručových *Slezských písní*, to jest nezralostí českého publika, které nepochopilo a nedocenilo mimořádnost tvůrčího génia umělce. Přesídlil do Spojených států amerických, ale první etapa jeho amerického působení není dostatečně zdokumentována. Nicméně víme, že zpočátku vykonával manuální práci v tiskařském průmyslu a byl zaměstnán jako stereotypér a reklamní návrhář. Věnoval se typografickému tisku a od roku 1912 učil nejprve na Art Students League v New Yorku, mezi léty 1914–1916 pak na Teachers College Kolumbijské univerzity a od roku 1916 až do roku 1924 řídil grafické oddělení (School of Printing and Graphic Arts) Wentworthova institutu v Bostonu. Kvůli pedagogickým aktivitám a agitační grafice neměl v této době dost času na volnou tvorbu.⁷³

Během svého pobytu ve Spojených státech Preissig nepřetržitě sledoval politickou situaci v Evropě a podporoval snahy o nezávislosti své vlasti. Za první světové války byl účastníkem československého zahraničního odboje. Jeho bostonský dům byl místem setkání české emigrace s Masarykem, Štefánikem a bratry Benešovými. Hlásil se do armády, ale ze zdravotních důvodů byl odmítnut. Podílel se organizačně na náboru českých a amerických dobrovolníků bojujících proti Rakousku. Vytvořil náborové propagandistické plakáty, které tiskla jeho bostonská tiskařská škola, a psal angažované publicistické články.⁷⁴

V polovině dvacátých let Preissig vytvořil typografické písmo podle vlastních návrhů a řídil jeho odlití. Bylo to vůbec první české původní písmo – antikva, která byla odlita Státní tiskárnou v Praze. Byl velice ovlivněný přesídlením do USA, a proto výtvarník se znovu vrátil k teoretickým a praktickým otázkám a praktice ornamentu, dekorativizmu, grafického tisku, znovu se přiblížil přírodě a organickým tvarům a

⁷³ Vlček, s. 25, 77, Vlčková, *Vojtěch Preissig: pro republiku!*, s. 23.

⁷⁴ Vlček, s.71.

zabýval se materiálovou koláží. Ve svém projektu z roku 1922 *Art Fundamntal*, který bohužel zůstal jen záměrem, navrhl prostorový obraz tvůrčího myšlení z abstraktních elementů (individualita, energie, nadšení, rytmus, proporce, inspirace, imaginace, invence, senzibilita, rovnováha a soustředění) a zobrazení označeného jako harmonie vyplývající z těchto elementů. Obrazy se navzájem spojují liniemi, barvami a tvary a jsou projekcí abstraktních a mentálních procesů.⁷⁵

V roce 1930 se malíř vrátil zpátky do Československa a učinil nezbytné přípravy pro trvalé přesídlení do vlasti. O rok později se přesunul do Prahy už trvale, ale návrat mu přinesl rozčarování, i když velké iluze si Preissig nedělal. Čechy nebyly schopny opravdově vnímat tvorbu umělce a považovaly ji za nepatřičně „americkou“, ornamentální a staromódní. Navzdory tomuto nepochopení a nedocenění mu velkou satisfakci přinesla jak retrospektivní výstava jeho děl uspořádaná v Topičově salonu v roce 1933, tak i oslavy jeho šedesátin. V této době výtvarník odmítl představu o jednom významově propojeném a tvarově sjednoceném umění. Pěstoval nové podoby grafiky, vytvořil jedinečný soubor tisků z matric ze smirkových papírů a experimentoval s textiliemi. Od secesní orientace se oddálil a začal malovat abstraktní obrazy, spojující organické a geometrické elementy se synteticky chápanou barvou. Takovou kosmologickou problematikou se snažil pochopit svět jako celek.⁷⁶

Závažnější byla účast Vojtěcha Preissiga v odboji proti okupaci nacistickým Německem. Na obranu republiky umělec vystoupil již v roce 1938: posílal dopisy do redakcí československých a zahraničních novin, psal významným osobnostem Evropy a nabádal je k intervenci a obraně demokratického Československa. Pomáhala mu dcera Irena, s níž malíř nebyl několik let v kontaktu, protože se nemohl smířit s jejím sňatkem. Ovšem právě doba ohrožení vlasti spojila dceru a otce znovu dohromady. Po Mnichovské dohodě spolu vyrábí na svém grafickém lisu první ilegální letáky. Svoji aktivní společenskou pozici a občanskou angažovanost vysvětloval těmito slovy:

⁷⁵ Tamtéž, s. 34, 44.

⁷⁶ Wittlich, s. 189.

„Musíme něco podniknout, co by burcovalo nejširší veřejnost. ... Já se tou myšlenkou stále zaobírám – co dělat, jak uchovat národ vnitřně svobodným. Protože bez povědomí svobody není národ národem – to je stádo otroků. ... Já mám na mysli nějaké noviny, časopis. Tištěné slovo, které by se dostalo mezi lidi.“⁷⁷ A dovedl to udělat svou antinacistickou tiskovinou.

Stal se ideovým původcem a realizátorem mnohých myšlenek a nápadů odporu a členem ilegální skupiny *V boj*, která vydávala stejnojmenný časopis. *V boj* vycházel zpočátku nepravidelně od května 1939 jednou týdně, nejdříve v nákladu kolem 500 výtisků, později v počtu 5000–7000 exemplářů. Autorsky se na něm mimo jiných podíleli František Halas, Jan Drda, Josef Hora a celá řada dalších vlastenců.⁷⁸ Preissig do něj přispíval kresbami, karikaturami a politickými texty a vytvořil i několik obálek tohoto časopisu. Na výrobě této publikace, která měla díky Preissigovi něj velice osobitou grafickou úpravu, se vedle něho podílela i jeho rodina – manželka, tři dcery a manžel jedné z nich. Kromě toho Preissig nakreslil návrh poštovních známek a přál, aby byly vydány během povstání proti okupantům – návrh vycházel z jeho kresby pro obálku časopisu a zobrazoval českého lva trhajícího hákový kříž.⁷⁹

Na podzim 1940 se nacistickým bezpečnostním složkám podařilo proniknout do Preissigovy ilegální skupiny. V důsledku tohoto zásahu byla Preissigova dcera Irena Bernášková odsouzena k trestu smrti. Vzala hlavní odpovědnost za vydávání časopisu na sebe a někteří ostatní členové byli jejími výpověďmi zachráněni a u soudu dostali nižší tresty, včetně jejího otce. Statečnost dcery znamenala pro otce odsouzení k necelým třem letům žaláře. Sám Preissig byl zadržen, vyšetřován na Pankráci, vězněn v Gollnově a Dráždanech a zemřel na tyfus 11. června 1944 v koncentračním táboře v Dachau, kde byl donucen vytvářet grafické návrhy falešných přetisků bankovek.⁸⁰ Později bylo otevřeno ve Světcích u Bíliny Preissigovo muzeum, věnované českému

⁷⁷ Vlčková, *Vojtěch Preissig: pro republiku!*, s. 115–116.

⁷⁸ Uhlíř, s. 114.

⁷⁹ Vlčková, *Vojtěch Preissig: pro republiku!*, s. 117–118.

⁸⁰ Tamtéž, s. 119–120.

vlastenci a tvůrci, který procestoval přes kontinenty, doby a styly od historizmu a dekorativní secese k abstraktní malbě a originalitě a svébytnosti své koncepce moderního umění – k geometrickým studiím, kolážím a materiálovým grafikám.

4 Umělci světoví, nebo čeští?

4.1 Dobová reflexe tvorby umělců v Čechách

Přestože slavná trojice umělců stála na vysokém stupni světového uměleckého žebříčku, byla často kritizována svými současníky. Nepochopitelnou a paradoxní je ta skutečnost, že nejtvrdí odpůrci a nejkřivější protivníci byli obvykle krajané, což se dotýkalo všech tří výtvarníků nejvíce. Tak Mucha, i když byl považován za vůdce tvůrčí avantgardy tehdy nejprogresivnějšího uměleckého centra přelomu století, byl často domácími uměleckými kruhy přijímán kriticky jako cizí umělec, který se výtvarně opakuje a v závěru svého života i jako umělec minulé módy. Sám mistr se domníval, že tento rozpor byl částečně vyvolán tím, že české umění se přizpůsobilo vídeňské secesi, a tím pádem zradilo svoji národní individualitu, kdežto on ji dokázal uchovat.⁸¹

V roce 1897, v době Muchovy pražské výstavy se postoj k němu diferencioval, ačkoliv sympatie byly všeobecně na jeho straně. Extrémem odporu a nepřátelství byl úryvek z pověstné Jiránkovy kritiky v *Radikálních listech* z roku 1899: „Jiný studený kreslíř a notný manýrista, který vychází tak úžasně rychle z módy, jako do ní přišel: Mucha z Paříže. Imponují někomu dnes ještě jeho vysoustruhované panenky? Jeho stále ještě za hranicemi se šířící úspěch nechť nikoho nemate; jsou to jen ty široko se rozbíhající kruhy, když kámen do vody hodíte: kruhy se ještě šíří, ale kámen už padá ke dnu...“⁸² Tato krutá kritika proti Muchovi jako představiteli pařížského Art Nouveau by mohla být pokládána za pouhou osobní nevráživost, kdyby Miloš Jiránek, jedna z hlavních osobností časopisu *Volné směry* a SVU Mánes, zabývající se uměleckou, kritickou a literární činností, nebyl vlivným kritikem mezi umělci z Mánesu. Nepřijímal ornamentální stylizaci secese, byla pro něho jenom módní

⁸¹ Mucha, s. 450–451.

⁸² Wittlich, *Česká secese*, s. 114.

záležitosti. Proti ní protestoval i program Mánesu „ve jménu původnosti a výtvarné kvality“.⁸³

Mucha, mající spoustu práce, se roku 1897 zúčastnil soutěže na plakát k Výstavě architektury a inženýrství, ale porota dala přednost návrhu výtvarně slabšího Karla Vítězslava Maška. Zklamání Muchy bylo ještě větší, když Mašek ve stejné době získal i profesuru ornamentálního kreslení na Uměleckoprůmyslové škole – tím byla otázka Prahy pro Muchu na nějaký čas vyřešena. Zůstal v Paříži a začal učit na nově otevřené Akademii Carmen. Pro absolventy pražské Uměleckoprůmyslové školy byly Muchovy experimenty, které neměly v grafice soupeře, zjevením zcela nových možností. A proto k němu zamířil v roce 1898 i Vojtěch Preissig.⁸⁴

To, že se Mucha stal terčem kritiky dobových českých modernistů, byla pro malíře velkým zklamáním. Věřil ve svou pravdu, ale neuznání od české umělecké elity ho poznamenalo. Proto i později, už jako zkušený a světově proslulý autor *Slovanské Epopeje*, trpěl pochybnostmi. Jiří Mucha napsal o otcově rozčarování: „Tehdy poprvé s trpkostí pocítil, že národ je pojem, který poskytuje velmi málo útěchy, jde-li o pochopení lidí, z nichž se skládá.“⁸⁵

Skutečnost, že tvůrce musí často jít proti svému úspěchu a popularitě, aby neztratil svůj vlastní hlas a svoje umělecké „já“ a aby zůstal věrný sám sobě a svým ideálům, postihla kvůli samotnému Muchovi také jeho tehdejšího přítele Vojtěcha Preissiga. Preissig prošel Muchovým pařížským ateliérem: jeho učitel mu svěřoval částečnou realizaci některých svých prací a inspiroval ho. Preissigovy barevné lepty jsou jednou z vrcholných ukázek technického mistrovství a secesní stylové syntézy: téměř impresionistická náladovost, symbolismus a tlumené barvy tvoří harmonickou

⁸³ Tamtéž, s. 8.

⁸⁴ Tamtéž, s. 107–108.

⁸⁵ Mucha, s. 432.

skladbu obrazu, fascinují a okouzlují.⁸⁶ Ale na rozdíl od A. Muchy a jeho novobarokního dynamizmu jsou Preissigovy projevy jemnější a křehčí ve své lyrice.

Návrat do vlasti v roce 1903 vnímal výtvarník Preissig po letech strávených v pařížských grafických dílnách jako příležitost k pokusu o obnovení českého výtvarného umění a snažil se shromáždit to nejlepší v české grafické práci, jmenovitě v edici *Česká grafika*. Výstava u Topiče roku 1907 byla přijata příznivě, nicméně na neutěšené finanční situaci po nezdaru edice Bezručových *Slezských písní* nic nezměnila a po soudní exekuci ateliéru byl pro Preissiga jediným východiskem odjezd do Spojených států amerických.⁸⁷

K přehledu Preissigovy umělecké tvorby let 1893–1932 uspořádaném k autorovým šedesátým narozeninám v Topičově salonu se kritici vyjadřovali rozmanitě. Bylo zřejmé, že se do vlasti vrátil mistr světového významu, jehož jak apoliticky dekorativní, tak i válečné propagační dílo neztrácí a nikdy neztratí svou sílu a schopnost dojímat a působit citově. Příliš dlouhý pobyt v zahraničí mu však české obecnost neprominulo a vytýkalo mu podřízenost anglosaskému vkusu (cizímu v Československu), amerikanizmus, nacionalizmus a staromódní secesní způsob ornamentace. Přesto publikum stále obdivovalo jeho oddanost vlastní cestě, typografickému novátorství a přínosu pro české knižní umění, jehož zakladatelem byl.⁸⁸

Ve své pozdnější tvorbě malíř opustil představu o jedné sjednocené tvůrčí orientaci, odmítl jenom jeden přístup k výrazu svých myšlenek, pocitů a postojů a zvolil umělecky více liberální model personalizmu, plurality a otevřenosti. Zatímco Preissig se zabýval různými způsoby výtvarného sebevyjádření, pozdní Kupka hodnotil své secesní a symbolistní počátky a základy v objevech jediného směru – abstraktního malování. Dílo Kupky z prvního desetiletí pařížského pobytu dobře

⁸⁶ Wittlich, *Česká secese*, s. 17.

⁸⁷ Tamtéž, s. 272.

⁸⁸ Vlčková, *Vojtěch Preissig: pro republiku!*, s. 101–102.

ukazuje, jak byl secesní umělec přitahován protiklady naturalizmu a symbolizmu, které byly sloučeny uplatňováním stylově secesních kritérií. Dynamika linií grafiky přecházela přímo do ornamentu.⁸⁹ Nepředmětný symbol pozdější abstraktní tvorby Kupky, realizovaný ve dvacátých letech v obraze, je z morfologického hlediska „nejsecesnější“. V jeho pověstné *Amorfě-Fuze* a kosmologických malbách můžeme cítit transcendentalismus, jenž byl podstatou secese. Umělec, ve kterém, zdá se, jako by žilo několik osobností současně, dokázal dlouhodobě spoluvytvářet několik směrů od svého raného období po závěrečné, a proto se nedá jeho dědictví snadno zařadit do dějin malířství první poloviny dvacátého století.

Do panteonu české typografické dovednosti dvacátého století vstoupilo mimo profesionálů tohoto řemesla velice málo výtvarníků, kteří dokázali stvořit novou a fungující estetiku abecedy. Kromě Preissiga to byli Josef Váchal a Alfons Mucha. Zatímco Mucha používal typografii pro realizaci reklamních a kulturních zakázek a pro Váchala byla součástí jeho ezoterického vnímání bytí, Preissig ji považoval za „službu společnosti“ jak v rozvoji krásné knihy, tak i na obálkách ilegálního časopisu *V boj* nebo ve svém plakátovém písmu z válečných dob. I když byl génius a novátor, Preissig padl za obět' zvláštní ambivalenci obecnstva k jeho tvorbě – zažil „vysoké ocenění u specializovaných uměleckých profesních skupin ... a nezájem či nepochopení u uměleckého mainstreamu a kupujícího publika“.⁹⁰ Smutnou stránkou spojenou s kulturní dědictvím Vojtěcha Preissiga je to, že po roce 1968 následovala doba úplně nepříznivá k mistrovi. Dobový režim nedal souhlas k vydání monografie ani organizaci výstavy v zámoří a zamýšlená expozice Preissigovy abstrakce, připravená v roce 1984 do karlovarské Galerie umění, byla Komunistickou stranou Československa zakázána.⁹¹

⁸⁹ Wittlich, *Česká secese*, s. 139.

⁹⁰ Vlčková, *Vojtěch Preissig: ze Světce do světa*, s. 67, 36.

⁹¹ Vlček, 11.

4.2 Umělecká tvorba pro národ

Kupkovy snahy a hledání nové cesty ovlivnily i jiné malíře. Od Kupky například získal Preissig podněty pro své pozdní dílo a po návratu do Čech vytvořil po roce 1935 sérii abstraktních děl. Proti Kupkovu monumentalizmu je Preissig mnohem intimnější, ale neméně pronikavý. První, přijímaný doma „spíše jako znalec francouzských poměrů než jako malíř“,⁹² se pokusil najít společný jazyk s mezinárodní avantgardou, ale tento internacionalismus abstrakce v českém prostředí nenašel skoro žádný ohlas. Preissig, který dlouholetě sledoval vztahy organických a geometrických struktur, se na rozdíl od Kupky v třicátých letech nacházel v české izolaci a snažil se rozvinout původní secesní předpoklady.⁹³ Výtvořily obou malířů ukazují, že nepředemtná abstrakce může mít základem přírodu „jako obecný objektivizační rámec“. ⁹⁴

Dosud existují některé potíže s vřazováním Kupkova díla do dějin českého umění. Svůj původ mají v tom, že malířova tvorba nebyla dlouho zdomácněna, nebyla dostatečně často a obsáhle vystavována a publikum se s ní během dvacátého století málokdy stýkalo. Jak píše Miroslav Lamač: „Kupka je problém, stejně jako je problém Mucha, na rozdíl od jiného malíře žijícího ve Francii, totiž Josefa Šímy“, jehož dílo bylo v Čechách „vystavováno, publikováno, komentováno a sbíráno“. To znamenalo, že se tímto způsobem dostalo do povědomí Čechů natolik, že příslušnost Šímy k českému umění je samozřejmostí. V současné době je František Kupka, „jenž vycházel sám ze sebe, a tím i ze země, ze které vzešel“⁹⁵ v České republice dobře exponován, a proto se stále více stává bližší českým divákům. Natolik se stává „jejich“, že, jak ku příkladu píše Česká televize, „Kupkovy ostatky zažehávají spory“⁹⁶ a „čeští ctitelé a milovníci díla F. Kupky ... se v poslední době rozdělili na dva antagonistické tábory“.⁹⁷ Část českého obecnstva jako například mecenáška

⁹² Wittlich, *Česká secese*, s. 372.

⁹³ Adlerová, IV/2, s. 309, 315.

⁹⁴ Wittlich, *Česká secese*, s. 376.

⁹⁵ Lamač, s. 83.

⁹⁶ Bílá.

⁹⁷ Pavlovský.

Meda Mládková nebo politik Karel Schwarzenberg bych chtěla převézt urnu s popelem Kupky z pařížského hřbitova Per Lachaise na pražský Slavín. Ne všichni s tímto názorem ovšem souhlasí. Podle *Divadelních novin* „předmětem sporu je de facto odpověď na otázky: ‚Jaký význam mají František Kupka a jeho dílo pro český národ a Českou republiku?‘ a ‚Do jaké míry se k němu hlásíme, považujeme jej za umělce svého, českého?‘“.⁹⁸

Život tří talentů byl propojen jak v cizině, tak i doma. Preissig studoval u Muchy, jehož dekorativní postupy ovlivnily Preissigovy rané návrhy plakátů a stylizaci ornamentu. Inspiroval se také mistrovým používáním fotografie pro následující uměleckou práci. V průběhu svého pobytu v Paříži Preissig zůstával v kontaktu s pražským prostředím a účastnil se soutěží pořádaných periodikem *Volné směry*, ideologickou platformou spolku Mánes, jehož byl jedním z prvních členů. V první polovině dvacátých let, ačkoliv i byl v daleké Americe, Preissig opakovaně spolupracoval podobně jako Kupka s Jindřichem Waldesem, obdivovatelem a podporovatelem obou výtvarníků, koncipoval pro průmyslníka značku a proslulou reklamu stiskacího knoflíku (jak víme, olejomalbu dívky s patentkou Koh-i-noor místo oka udělal Kupka, firemní logo poté vytvořil Preissig).⁹⁹ Tento projekt pro svého hlavního příznivce a mecenáše Preissig bral velmi zodpovědně a navrhl celou řadu různě rozpracovaných variant.¹⁰⁰

Všichni tři malíři se znali, vyučovali studenty a vydávali spisy zabývající se teoretickými a praktickými otázkami umění. V Paříži se potkávali a víme, že umělci všech odvětví jako Anatole France, Rodin, Kupka a další se pravidelně scházeli u Muchy v Rue du Val-de-Grâce. Diskutovali o aktuálních problémech nejenom uměleckých, „pokud právě neměly ateliér vyhrazeny návštěvy ze zahraničí.“¹⁰¹ Okultizmus, tuto dobovou zálibu, provozoval Mucha podobně jako Kupka po celý

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Jab.

¹⁰⁰ Vlčková, *Vojtěch Preissig: ze Světce do světa*, s. 36, 80.

¹⁰¹ Mucha, s. 219.

život. Blízký vztah mezi oběma umělci potvrzuje i Muchův diář, kde si můžeme přečíst poznámky: „Psát Kupkovi, že přijdu ve středu“ nebo „Kupkovi zaneš peníze“.¹⁰² V roce 1936 se uskutečnila retrospektivní výstava tvorby Muchy spolu se soubornou výstavou Kupky. Obsahovala 95 Kupkových a 139 Muchových děl (včetně tří pláten Epopeje) a byla příznivě přijata veškerým tiskem. Toto spojení dvou jmen a dvou tvůrčích přístupů mělo svou logiku. O jedenáct let mladší Kupka byl dítětem Art Nouveau a vyšel z tohoto směru. Přes to, že v třicátých letech jeho dílo a význam nebyly dostatečně pochopeny, tvořil s Muchou duet, jehož obrovský přínos do evoluce a pokroku umění nebyl během života dvojice doceněn.¹⁰³ Kupkův návrat nastal v roce 1958 během Světové výstavy v Bruselu. Muchův také kolem této doby. Nemalou zásluhu na tom měl syn malíře Jiří, iniciátor první Muchovy výstavy v Londýně (1963) a v Paříži (1963) a biograf svého otce – napsal obsáhlý životopis s titulem *Alfons Mucha* vydaný v různých jazycích. Originály velkého mistra se dnes nachází v soukromých i veřejných sbírkách a stálých expozicích nejen v České republice, ale i v cizině. V roce 1998 bylo v Praze péčí rodiny otevřeno Mucha museum.

Život tří výtvarníků byl také propojen s jejich vlastní a těsněji, než se může na první pohled zdát. Od roku 1914 bojoval František Kupka jako dobrovolník v legendární první rotě českých legií ve Francii, v rotě Nazdar a byl raněn v bitvě u Aisne. Za svoje zásluhy povýšil na kapitána a v roce 1926 mu byl udělen Řád důstojníka Čestné legie.¹⁰⁴ Po vzniku nezávislého Československa se vrátil do vlasti, kde byl zaměstnán ministerstvem národní obrany a jako šéf výtvarné skupiny tehdejšího památníku odboje vytvářel symboly budoucího Československa – uniformy, vlajky a medaile. Řád Zlaté lípy navržený Kupkou je dnes nejvyšším resortním vyznamenáním ministerstva obrany,¹⁰⁵ taktéž Kupkovy obrazy dnes v aukcích patří mezi nejdražší česká výtvarná díla.

¹⁰² Tamtéž, s. 278.

¹⁰³ Mucha, s. 439.

¹⁰⁴ Pavlovský.

¹⁰⁵ Bílá.

Značným byl i přínos horoucího vlastence Alfonse Muchy, který dal také své služby k dispozici v té době už nezávislému Československu, pro které navrhoval poštovní známky, uniformy policejního sboru a další věci a jenž národu odkázal svoje vrcholné dílo *Slovanskou epopej*. Pod vedením Vojtěcha Preissiga, grafika-experimentátora, typografa-vynálezce, ilustrátora neobyčejné výtvarné citlivosti a občansky angažovaného účastníka protirakouského i protinacistického odboje, a jeho dcery Inky bylo vydáno třicet sedm čísel ilegálního časopisu *V boj*. Za aktivní a obětavou odbojovou činnost během těžké doby Protektorátu byl Vojtěch Preissig vyznamenán po druhé světové válce v roce 1947 in memoriam Československým válečným křížem.

5 Závěr

Je nepochybné, že zahraniční vývojové tendence inspirovaly české umění přelomu devatenáctého a dvacátého století. Rozdíl v domácím a zahraničním pojetí koncepce, prvků a další cesty výtvarného pokroku však určitě existoval. Malíři v Čechách nechtěli plagiátorsky vytvářet kopie evropských mistrů a směrem rozvoje pro ně byla syntéza akademické a lidové kultury, národních motivů s novými myšlenkami mezinárodní výtvarné scény, především vzájemného působení tří význačných tendencí umění konce devatenáctého století – impresionismu, symbolismu a naturalismu. V celosvětové masově zaměřené tvorbě se secesní stylizace, populární v devadesátých letech, na začátku dvacátého století vyčerpávala a byla nahrazována stylizací geometrickou. Tento nový trend zůstal Muchou nepochopen, zatímco Kupka a Preissig udržovali kontinuitu vývoje umění generace devadesátých let až do poloviny dvacátého století.¹⁰⁶

Je také možné nalézt hodně podobností jak v životní dráze, tak i v posmrtné slávě, přesněji řečeno rehabilitaci díla všech tří vybraných umělců. Na přelomu století svět nemohl odolat pokušení Muchových uměřených projevů, statické kompozici, neagresivní barevnosti a bohatství linií. Ale především podlehl kouzlu dokonalé stylizace ženského dobového typu a ideálnímu řešení propagační komunikace geniálního ilustrátora – jeho plakátům. Přístup, pojmenovaný po malíři „styl Mucha“, se skoro stal souznačným secesi, která nicméně brzy vyšla z módy a byla během několika desetiletí nespravedlivě zapomenuta. V obecném povědomí není autor *Slovanské epeje* zachycen jako titán historické malby, ale spíše jako „secesní dekoratér, který areolu slávy získal v městě nad Seinou“.¹⁰⁷ Nový zájem o Muchovo dílo – i o veškeré secesní umění – přišel počátkem šedesátých let.

Hluboký přínos Františka Kupky, originálního myslitele, neúnavného experimentátora, výtvarníka světového významu a jednoho ze zakladatelů moderního

¹⁰⁶ Adlerová, IV/1, s 29–30.

¹⁰⁷ Brabcová, s. 6.

abstraktního malířství, byl také uznán až v šedesátých letech dvacátého století. Ačkoliv většinu svého života tato významná osobnost české moderní kultury působila mimo Čechy, jeho dílo je těsně spjato se základními tendencemi české kultury konce století. Pařížský život mu umožnil najít ve výtvarnu sublimaci duchovních otázek, jimiž byl zaujat od dětství v Opočně a pak fascinován ve Vídni.¹⁰⁸

Čelný grafik a dekorativní výtvarník generace devadesátých let, Vojtěch Preissig zkombinoval jednoduchost s rafinovaností techniky, jak to odpovídá jeho novátorskému přístupu k umění. V Paříži rychle zvládl stylizaci, kterou přineslo Art Nouveau, a dovedl ji dále rozvinout do neuvěřitelně jemné jedinečné abstrakce. Byl zakladatelem české knižní grafiky a jeho realizace Karafiátových Broučků se stala význačným činem, protože to byla vlastně první česká kniha opatřená „důsledně a promyšleně jednotné koncepci všemi náležitostmi nového secesního ztvárnění knihy jako ‚souborného díla‘“.¹⁰⁹

Až druhá polovina 20. století ukázala, že dílo zmiňovaných tří výtvarných velikánů, které dnes mnozí Češi považují za skutečně „své“, české a národní, překračuje omezenost dobových názorů a programů a je pozvolně objevováno a docenováno, k čemuž chtěla přispět i tato práce.

¹⁰⁸ Adlerová, IV/1, s. 61–62.

¹⁰⁹ Wittlich, *Česká secese*, s. 194.

6 Seznam použité literatury:

- ADLEROVÁ, A. – LAHODA, V. – LAMAROVÁ, M. a kol. *Dějiny českého výtvarného umění. IV/1, 1890–1938*. Praha: Academia, 1998.
- ADLEROVÁ, A. – LAHODA, V. – PTÁČKOVÁ, V. a kol. *Dějiny českého výtvarného umění. IV/2, 1890–1938*. Praha: Academia, 1998.
- BRABCOVÁ, Jana. *Alfons Mucha*. Praha: Svoboda, 1996.
- DVOŘÁKOVÁ, A. – THOMSON, H. B. – BOYSSON, B. *Alfons Mucha – Paříž 1900: Le Pater – Otčenáš*. Praha: Obecní dům v Praze, 2002.
- LAMAČ, Miroslav. *František Kupka*. Praha: Odeon, 1984.
- MOUCHA, J. – ŘAPEK, J. *Alfons Mucha*. Praha: Torst, 2000.
- MUCHA, Jiří. *Alfons Mucha*. Druhé opravené a doplněné vydání. Praha: Mladá fronta, 1982.
- PACHOVSKÁ, A. *Kupka – Waldes: malíř a jeho sběratel*. Praha: Meissner, 1999.
- SANNA, A. *Art nouveau. Visual encyclopedia of art*. Praha: Slovart, 2009.
- SRP, K. *František Kupka – geometrie myšlenek*. Řevnice: Arbor vitae, 2012.
- UHLÍŘ, J. Ženu statečnou kdo nalezne? Příběh vydavatelky časopisu „V boj“ Ireny Bernáškové. In HASIL, J. – HRDLIČKA, M. *Psáno do oblak: sborník k nedožitým sedmdesátinám prof. Jana Kuklíka*. Praha: Karolinum, 2011, s. 113–119.
- VACHTOVÁ, L. *František Kupka*. Praha: Odeon, 1968.
- VLČEK, T. *Vojtěch Preissig (1873–1944): průvodce výstavou životního díla Vojtěcha Preissiga*. Praha: Národní galerie, 2004.
- VLČKOVÁ, L. *Vojtěch Preissig: pro republiku!* Praha: Pražská edice, 2008.
- WITTLICH, P. *Česká secese*. Praha: Odeon, 1982.

WITTLICH, P. *Malíři české secese*. Praha: Karolinum, 2012.

Webové stránky:

BÍLÁ, K. Kupkovy ostatky zažehávají spory. *Česká televize* [online]. 4. září 2012. [cit. 2017-04-01]. Dostupné z <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1148583-kupkovy-ostatky-zazehavaji-spory>>.

František Kupka. *Po stopách Františka Kupky* [online]. [cit. 2015-08-11]. Dostupné z <<http://kupka.kralovehradeckyregion.cz/cs/frantisek-kupka.shtml>>.

NOVÁKOVÁ, J. Vojtěch Preissig. *Inventář osobního fondu*. Praha: Národní galerie v Praze, 2010 [online]. [cit. 2017-03-31]. Dostupné z <http://www.ngprague.cz/userfiles/filemanager/files/preissig_vojtech.pdf>.

Umění manželů Mládkových. *Museum Kampa* [online]. [cit. 2015-08-29]. Dostupné z <<http://www.museumkampa.cz/cs/Sbirka-Jana-a-Medy-Mladkovych-20.htm>>.

Veletržní palác. *Národní galerie* [online]. [cit. 2015-08-29]. Dostupné z <<http://www.ngprague.cz/objekt-detail/veletrzni-palac/>>.

VLČKOVÁ, L. *Vojtěch Preissig: ze Světce do světa*. Světec: Obec Světec ve spolupráci s nakl. Kapucín Společnosti přátel města Duchcova a s Uměleckoprůmyslovým museem v Praze, 2014 [online]. [cit. 2017-04-01]. Dostupné z <https://issuu.com/luciev75/docs/vojt_ch_preissig_ze_sv_tce_do_6378d245fe6aae>.

PAVLOVSKÝ, P. Time Out Petra Pavlovského (No. 32). Převoz urny s popelem Františka Kupky do ČR. 3. srpna 2012. *Divadelní noviny* [online].

Číslo 9/2017 (2. 5–15. 5. 2017). [cit. 2017-04-01]. Dostupné z <<http://www.divadelni-noviny.cz/time-out-petra-pavlovskeho-no-32>>.

JAB. Ministerstvo převzalo Kupkovu bustu a dopisy. K vidění zatím nebudou. *Česká televize* [online]. 9. října 2012. [cit. 2017-04-01]. Dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1141681-ministerstvo-prevzalo-kupkovu-bustu-a-dopisy-k-videni-zatim-nebudou>.