

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Antické motivy v umění české secese a
symbolismu**

Dagmar Kršňáková

Plzeň 2017

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Antické motivy v umění české secese a
symbolismu**

Dagmar Kršňáková

Vedoucí práce:

Mgr. Petra Hečková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2017

.....

Poděkování

Na tomto místě bych velmi ráda vyslovila poděkování vedoucí své diplomové práce za odborné vedení; za její rady, náměty a připomínky, jež mi velmi pomohly při zpracování zadaného tématu.

Obsah

ÚVOD.....	1
1 Historický kontext umění konce 19. a počátku 20. století	4
1.1 Rok 1900 jako časový a umělecký milník v českém umění	6
1.1.1 Časopis jako umělecká úloha.....	11
1.2 Nové umění a symbolismus	13
1.2.1 Umělecký program Art Nouveau	14
1.2.2 Krajinomalba a koncepce přírody v Novém umění.....	15
1.2.3 Program symbolismu ve výtvarném umění	20
1.2.4 Program symbolismu v českém uměleckém prostředí.....	25
2 Antický motiv v české secesi a symbolismu	28
2.1 Vývoj antického motivu v průběhu 19. století	28
2.2 Antické dědictví na přelomu 19. a 20. století.....	32
2.2.1 Počáteční fáze antického motivu v české secesi a symbolismu	35
3 Beneš Knüpfer.....	39
3.1 Úvod	39
3.2 Historicko-umělecké pozadí tvorby Beneše Knüpfera.....	41
3.3 Pohledy a odezvy na Beneše Knüpfera	42
3.4 Beneš Knüpfer a Itálie	46
3.5 Umělecká tvorba Beneše Knüpfera.....	47

3.6	Ikonografie vybraných obrazů a antický motiv u Beneše Knüpfera	50
3.6.1	Výzva ke hře	50
3.6.2	Pomsta kentaurů	56
3.6.3	Fauni prchající před automobilem	60
3.6.4	Závěr	62
4	Odkaz renesance a novověku v moderním umění	63
4.1	Vztah renesančního umění k antickému motivu	63
4.2	Představa moderního umělce v renesančním odkazu	67
	Závěr	69
	Zdroje	71
	Sekundární zdroje	71
	Internetové zdroje	75
	Seznam vyobrazení	76
	Obrazová příloha	77
	Resumé	81

ÚVOD

Evropská výtvarná tradice je od svého východiska v řecké a římské antice neoddělitelná. Její specifikum spočívá v odlišných postojích, zejména pak v odlišných formách myšlení. Antické estetické kodexy, znovunalezené a formované v období renesance, tvoří určující model pro následný vývoj evropské výtvarné kultury. Skrze soudobou aktualizaci antického motivu a jeho následné interpretace, figurující ve výtvarných programech napříč dějinami umění, lze reflektovat vývojovou dynamiku a proměnlivost dějin umění, které na sklonku 19. století zažívá otřes stávajícího uměleckého paradigmatu, které představuje nejen významný milník ve vývoji uměleckého myšlení, ale stejně tak nastiňuje a poukazuje na nové možnosti v uměleckém pojetí v rámci nově vznikajícího moderního myšlení.

Revoluční tendence zasáhnou i české umělecké prostředí a vytváří tak velice specifický chaotický kolorit, v jehož důsledku, vznikající proudy, které reflektují utvářející se pojem moderního umění, pracující s prosazením umělcovy osobní aktuality v sociálním kontextu s českou uměleckou sférou. Následně vzniklé umělecké proudy, se secesí a symbolismem v čele, pak nabývají unikátních prvků ve svém uměleckém programu, v rámci jejichž požadavků se jasně daná definice antického motivu otevírá a namísto funkce šablony přijímá funkci otevřeného programu, jehož hranice nejsou přesně vymezené, neboť jejich výsledná forma a podoba závisí na umělci samotném.

Předpokládaná diplomová práce se k danému tématu snaží přispět nastíněním situace v českém výtvarném umění v poslední třetině 19. století, které ve svém střetu tradice a moderního umění ovlivňuje přístup k řecké mytologii ve výtvarném umění a pokládá základ secesnímu, především pak symbolistickému programu, na rozhraní doznívajícího realismu a novoromantismu akademického konzervatismu. Střet dobových tendencí na poli uměleckém, reflektuje tvorba umělecké generace přímo vycházející

z tradiční akademické koncepce ve výtvarném umění, zároveň však infiltruje požadavky modernity do své tvorby. Specifické stanovisko v soudobém kontextu, zastává Beneš Knüpfer, jehož tvorba je dostatečně reprezentativní a je na ní možné nejlépe sledovat soudobou reflexi antického motivu. Faktem zůstává, že až od druhé poloviny minulého století můžeme hovořit o zvýšeném odborném zájmu o Knüpferovu osobnost, která sice ve své tvorbě nebourá stávající umělecké tradice, jako tomu bylo u vznikajícího českého avantgardního proudu na počátku 20. století, ale tvoří velmi důležitou spojnici mezi tradiční a „revoluční“ koncepcí a zároveň přispívá významným dílem ve vývoji české secese a symbolismu, jejíž problematice se bude práce hlouběji věnovat. Přes rostoucí zájem doposud nevznikla dílčí monografie, či studie zabývající se podrobněji tvorbou zmíněného umělce ani ikonografickým rozбором jednotlivých děl. Diplomová práce bude cílit k představení osobnosti a tvorby Beneše Knüpfera, zahrnující i ikonografický rozbor jednotlivých děl, pracujících s antickým motivem, který bude podroben dílčímu rozboru z hlediska nově přicházejícího paradigmatu.

Úkolem první kapitoly je nastínit situaci v dějinách umění v poslední třetině a na přelomu 19. století nejen v rámci českého prostředí, ale snaží se uvést danou problematiku do celoevropského kontextu. V neposlední řadě první kapitola představí dílčí proudy daného období - secesi a symbolismus, jejichž problematice v českém i celoevropském kontextu, věnuje značný prostor, pro nastínění a zřejmější uchopení problematiky vymezeného období.

Druhá kapitola pak přistoupí ke zhodnocení vztahu české secese a symbolismu vůči antickému motivu. Třetí část pak bude věnována ikonografickému rozboru vybraných děl Beneše Knüpfera a jejich práci s antickým motivem jako takovým, v rámci uměleckého odkazu a tvorby vybraného umělce. Závěr práce pak bude pojednávat o významu antického mytologického motivu v období renesance, jejíž pojetí následující umělecké proudy v dějinách umění vycházejí, ve srovnání s nově přicházejícím paradigmatem moderního umění.

Cílem diplomové práce bude nastínit problematiku užití antického motivu v české secesi a symbolismu na přelomu 19. a 20. století skrze tvorbu Beneše Knüpfera. Práce se bude sledovat, jakým způsobem tvorba práce Beneše Knüpfera zpracovává antické motivy.

Předpokládaná diplomová práce vychází především z poznatků Petra Wittlicha a Romana Prahla, kteří představují přední odborníky na danou problematiku v českém prostředí. Z nejdůležitějších děl pro diplomovou práci autorka práce uvede *České umění : doba secese* či *Horizonty umění*. Dílčí publikací velice přínosnou pro diplomovou práci v rámci uchopení a proniknutí do českého symbolismu představuje katalog výstavy od Otto Urbana *Tajemné dálky*. V případě části ikonografického rozboru vybraných děl se, spolu s článkem Romana Prahla : „*Náš*“ *malíř Beneš Knüpfer – moře, jako umění nebo kýč?*“, stala stěžejním vynikající publikace P. P. Bobra a R. Rubenstein - *Renaissance artists and antique sculpture : A Handbook of Sources*, přinášející velmi podstatný výklad a přehled výkladu mytologického motivu ve své symbolice v období renesance.

1 Historický kontext umění konce 19. a počátku 20. století

Fenomén antického motivu v umění přelomu 19. a 20. století figuruje na pozadí revolučních vln, které významným způsobem zasahují celý prostor české kultury a vytváří ve svém mnohovýstředném vývoji chaos, pokládající pevné základy českému modernímu umění. Proto považuje autorka práce za nutné nejprve uvést a nastínit historicko - umělecký kontext zmíněného období.

Přelom devatenáctého a dvacátého století – *la belle époque, fin de siècle, secese*, se v rámci celé Evropy, nese v duchu nespokojenosti.¹ Nespokojenosti samotných umělců, kteří sami zklamáni svojí vlastní funkcí, nedokázali přijmout vkus a požadavky veřejnosti na umělecké tvoření. Nejdemonstrativněji odkazuje na úpadek umění architektura. Nově vzniklá svým způsobem afektovaná móda vytvářela, v případě architektury, syntetické lepeniny veřejných staveb, zcela vyhovující požadavkům veřejnosti - většiny, která se snažila zamaskovat svou „přirozenost“ kouskem umění nalepených na fasádách s historickými náměty, nejlépe převzatých z knih.² Autenticita a umělecká kvalita se ztrácela v nedohlednu. Umělecké společenství začalo z velké většiny toužit po novém, svébytném umění založeném na zcela odlišném způsobu citění výtvarných řešení vyžadující nové využití vlastností materiálu.³ Konec 19. století vytváří velmi významný historický milník ve vývoji umění jako takového, protože připravuje půdu pro vznik základních směrů moderního umění.⁴

¹ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. [Řevnice];, [Olomouc];, [Praha]: Arbor vitae ;, Muzeum umění Olomouc : Národní galerie v Praze, 2014. s. 9.

² GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Mladá fronta (Argo), 1997. s. 535.

³ Tamt., s. 536.

⁴ Česká secese – umění 1900 : katalog výstavy, Hluboká [léto] 1966. Hluboká nad Vltavou: Alšova iihočeská galerie, 1966. s. 7.

Všeobecně se za první moderní umělce považují impresionisté, ale konec 19. století⁵, jeho kořeny, okolnosti a pozadí vedoucí k jeho vzniku jsou daleko složitější i pro vývoj českého moderního umění, je velmi důležité danou problematiku pochopit i v celosvětovém (celoevropském) měřítku. Impresionisté se svým způsobem od soudobé malířské tradice nelišili v daném záměru. A daný záměr byl jasný. Co nejdříve se přiblížit realitě a dokonale ji napodobit, avšak nešlo ani tak o konkrétní cíl, jako spíše techniku provedení. Problematika obrazu, jako barevné plochy, se sice stává klíčovou pro všechny další moderní proudy s dílem *Snídaně v ateliéru* od Edouarda Maneta v čele⁶, invenci konce 19. století oproti tomu nestačí technika provedení, ale sledováním cíle se snaží vyzískat daleko více. Statut mistra v malování skutečnosti, která se stává pouze muzejní záležitostí období konce 19. století nestačí.⁷ Proto je rozmezí 19. a 20. století z pohledu současné optiky dějin umění dále charakterizováno, vedle impresionismu, secesí a symbolismem, které sice představují tři různorodé tvůrčí proudy odlišného noetického východiska, ale také se velmi často prolínají a v mnohých případech lze hovořit až o symbiotickém spojení. Z naturalismu vycházející secese⁸ se svou ideou rozvětvené a flexibilní výtvarné kultury, stavící na dílčí spolupráci a syntéze všech tvůrčích odvětví (užité umění, divadlo, grafika, literatura, apod.)⁹. Společným tématem pro zmíněné umělecké směry jistě bylo povědomí o nově nastupujícím umění, které se stavělo do opozice proti naturalismu, neplodnému historizování a akademické uhlazenosti až strnulosti.¹⁰ S odstupem času, tzn. z pohledu současné historicko – teoretické optiky, byl obecně přijat názor reflektující kulminaci různých myšlenkových a uměleckých proudů na konci 19. století, které ve svém důsledku postavily velmi pevné základy pro následující vývoj moderního umění, které na přelomu 19. a 20. století píše svoji první kapitolu.

⁵ GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Mladá fronta (Argo), 1997 s. 536.

⁶ WITTLICH, P. *Umění a život: doba secese*. Praha: Artia, 1987. s. 10.

⁷ GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Mladá fronta (Argo), 1997. s. 538.

⁸ WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha: Karolinum, 2010. s. 177.

⁹ Česká secese – umění 1900: katalog výstavy, Hluboká [léto] 1966. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1966. s. 10.

¹⁰ Tamt., s. 9.

Rozdílnost v současné a soudobé reflexi vývoje dějin umění je důležitým faktem pro komplexní vhled do problematiky zmíněného období, poněvadž z hlediska současné reflexe dějin umění, nejen přelomu 19. a 20. století, se stává problematickým soudobé myšlení zabývající se dějinami umění, které trvalo na výkladu tehdejšího vývoje výtvarného umění na základě kauzálního řetězení.¹¹ Vývoj výtvarného umění tehdejší doby byl tedy vykládán a chápán v dějinné linii. Tento vztah byl sice formulován, jako historický fakt, ale zároveň byl utvářen jako součást konstrukce z teleologického pohledu. V důsledku toho se teoretická oblast dopouštěla zcela pochopitelných chyb a omylů ve svém oboru, především kvůli omezené orientaci v uměleckém děním přelomu 19. a 20. století, jehož kolorit byl mnohotvarý a v kterém je možné se orientovat až s dějinným odstupem.¹² Soudobé, historicko – teoretické pozadí, zcela pochopitelně ovlivňovalo umělcovo individuální uchopení problematiky, jako hlasu doby.

1.1 Rok 1900 jako časový a umělecký milník v českém umění

Období přelomu 19. a 20. století je považováno za významný milník ve vývoji českého umění směřující v různorodém tempu k modernosti. Celé období se nese ve znamení výrazného posunu ve vývoji českého umění, které umisťuje tuzemské nároky do kontextu mezinárodních požadavků. Celkový obraz umělecké tvorby se začíná měnit v důsledku reformace tvůrčího myšlení, které předeseílá vznik moderní kultury.¹³ Postupné změny v uměleckém myšlení a výtvarné koncepci obecně můžeme reflektovat již koncem 80. let 19. století v kontextu s tzv. *generací Národního divadla*, v čele, s výjma Mikoláše Alše, Vojtěchem Hynaisem, Hanušem Schwaigerem. Je třeba podotknout, že generace národního divadla zároveň zahrnuje i umělce, kteří sice neprošli výběrovým kolem a nepodíleli se na výzdobě Národního divadla, ale přesto

¹¹ WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha: Karolinum, 2010. s. 43 – 46.

¹² WITTLICH, P. *Jan Preisler*. Praha: Obecní dům, 2003. s. 166.

¹³ VLČEK, T. *Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let*. In: *Dějiny českého výtvarného umění. (IV/1), 1890/1938*. Praha: Academia, 1998. s. 25.

významně reflektují změny výtvarného umění ve své tvorbě, jako například Maxmilián Pirner. Ze sochařů je třeba zmínit J. V. Myslbeka. Individuální tvorba zmíněných umělců demonstruje souběžně dozrívající vliv novoromantismu a zároveň začíná uplatňovat nové programové vzorce směřující cestou zdůrazněné lineárnosti, obrysovosti a plošnosti spolu s vyhraněnou symboličností. V programovém přijímání a rozvíjení pak pokračuje v českém prostředí tzv. *generace 90. let*, která měla mimo jiné na svědomí založení významného *Spolku výtvarných umělců Mánes*, začala výtvarný názor a výraz proměňovat v kontextu s evropským vývojem. Generace 90. let v přímé souvislosti se sílící expresionistickou tendencí navazuje na tzv. *druhou symbolistní generaci*. Se zmíněným vymezením přichází významný historik umění František Šmejkal, ale soudobý historicko - teoretický pohled hovoří již o třetí symbolistní generaci, etabloující český symbolismus v čele s výše zmíněným Vojtěchem Hynaisem, Maxmiliánem Pirnerem a Benešem Knüpferem.¹⁴ Nejzřetelněji celý vývoj můžeme sledovat u umělců, kteří se pohybovali u jednoho ze zdrojů samotné tvůrčí revoluce – Paříži. Mluvíme zde samozřejmě o Alfonsi Muchovi, který se zcela ponořil do secesního programu, v rámci kterého, reagoval na tendence a pnutí doby a rozvíjel dekorativní principy spolu s ornamentem.¹⁵

Odlišným způsobem reaguje na dobové pnutí František Kupka, který ve své snaze o myšlenkovou reflexi a sdělnost díla posouvá hranice své umělecké generace až k dosud neprobádaným oblastem imaginace, které staví na formě, jejíž zdroje byly vědomě i nevědomě čerpány z moderního životního pocitu, v němž aktivita vychází z tvůrčího individua.¹⁶ Automatizující forma barev a tvarů stále poukazuje v Kupkově případě na stálý vliv secese, alespoň v jeho počáteční tvorbě.¹⁷ Dalším, kdo navázal na hrubě položený základ rodícího se

¹⁴ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. Řevnice: Olomouc, Praha: Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc: Národní galerie v Praze, 2014. s. 37.

¹⁵ WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha: Karolinum, 2010. s. 64.

¹⁶ WITTLICH, P. *Jan Preisler*. Praha: Obecní dům, 2003. s. 165.

¹⁷ KOTALÍK, J. a kol. *Česká secese – umění 1900*. Katalog výstavy, Hluboká [léto] 1966. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1966. s. 10.

moderního umění 90. let je Jan Preisler, který na rozdíl od F. Bílkovy strohé obrazové abstrakce, ztělesňuje klidnější poetičtější cestu v české malbě roku 1900. Na utváření české secese v oblasti sochařství jistě patří prvenství Františku Bílkovi, který dosáhl statutu umělce evropského formátu a spolu s reliéfní a plastickou tvorbou Stanislava Suchardy jistě spoluvytváří odrazový můstek pro vývoj českého moderního sochařství. V architektuře České země významně reprezentuje Jan Kotěra v doprovodu Dušana Jurkoviče.¹⁸

Dekorativní tendence můžeme sledovat i v raných dílech Antonína Slavíčka, Antonína Hudečka a v některých dílech Maxe Švabinského. Jakým způsobem ovlivňuje nadcházející dobu mladého moderního umění dokládá ranná tvorba předních českých kubistů a expresionistů – Emila Filly a Jana Zrzavého. Dále se na secesním a symbolistním základě tříbí architektonický rukopis Otakara Novotného, Františka Gočára nebo Pavla Janáka. V důsledku předválečné atmosféry první války ztrácí, zdá se, že přirozeně, secese význam ve vývoji moderního umění a je vržena do opotřebované škatulky konservatismu.¹⁹ Oproti tomu symbolismus si zachovává své místo a zažívá svůj další vývoj v rámci dobového pnutí.

Umění konce 19. století začíná reagovat na otázky řešící vztah individuální a společenské existence, pátrá po duchovních a mentálních možnostech, které se v celku promítají do nově přicházejících názorů a pohledů na přírodu a skutečnost, jako takovou. V důsledku probíhajícího vývoje a změn se české výtvarné umění může po dlouhém období mlčení trvajícím od baroka opět podílet na komplexním tvůrčím rozvoji, které zprostředkovává spolupráci s hudbou, divadlem, literární tvorbou, ale také s vědou a technikou. Umění konce 19. století se musí vyrovnat s novodobými poznatky osamostatněných disciplín moderního poznání, v jejichž důsledku se mění a přizpůsobuje i tvůrčí myšlení. V důsledku soudobých fyzikálních objevů se začínají měnit jistoty,

¹⁸ KOTALÍK, J. a kol. *Česká secese – umění 1900*. Katalog výstavy, Hluboká [léto] 1966. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1966. s. 11.

¹⁹ Tamt., s. 11.

tvořící základy představ o světě. Pomalu ale jistě se začíná měnit celková kosmogonie, které přestává vyhovovat řecká kosmogonie, z které vycházelo dosavadní umělecké zření. Započínající radikální změny v představě o světě začínají podněcovat k samostatné a svébytné myšlenkové otevřenosti i na poli českého výtvarného umění.²⁰

Pomyslný vrchol pro revoluční soudobé tendence představuje Jubilejní výstava roku 1891, která významným způsobem zasahuje generaci intelektuálů, znalců umění a umělců samotných narozených v 70. letech 19. století.²¹ Výstava nebyla pouze soutěží o největší průmyslový pokrok, ale její význam zasahuje daleko hlouběji do procesu vývoje moderního myšlení, nejen v umění. Zmíněná výstava vyzývá k přehodnocení a pojmenování vztahu českých zemích k Evropě i v uměleckém kontextu, na kterou reaguje pokrokářská redakce *Časopisu českého studentstva* a nemohla zůstat bez odezvy v rámci nově se utvářejícího paradigmatu.²²

Instinkt a intuice se pomalu stávají základním pilířem umělecké tvorby, jako její kvalifikace pro základní duchovní úkoly doby, mezi které patří náhled a odkrytí skutečnosti reálného světa. Jedině umělec, který není omezen rozumem a abstraktní logikou všedního života, může skrze instinkt a intuici poznávat skutečně, hotově a nezvratně. Pouze umělec je schopen přes omezující rozum a abstraktní logiku nahlédnout skutečné já – skutečnou realitu. V důsledku toho umění získává statut obroditele moderního tvůrčího myšlení, o jehož podobě se rozpoutávají lité boje od sociologicky důsledného idealismu Masaryka, k pojetí tvůrčího prožitku, jako projevu nejhlubší reflexe života podle umělecké kritiky Františka Šaldy. Pozice umění, jako obroditele lidského myšlení, přináší jistou flexibilitu a svobodu, protože osvobozuje individualitu, a s ní spojenou

²⁰ VLČEK, T. *Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let*. In: Dějiny českého výtvarného umění. (IV/1), 1890/1938. Praha: Academia, 1998. s. 25.

²¹ VOJTĚCH, Daniel. *Myšlenka vzdělanosti a idea modernismu*. In: *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století*. 1. vyd. Praha: ÚČL AV ČR, 2004. s. 76.

²² HAVRÁNEK, J. *Horizonty mladých českých inteligentů roku 1891*. In: *Umění a civilizace jako divadlo světa*. Praha: Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky, 1993. s. 45–51.

autenticitu jako nenahraditelnou součást lidského poznání a také tvoření skutečnosti. Přicházející svoboda s sebou přináší i odpovědnost za postavení konkrétní lidské individuality ve světě. Tím pádem se umění v jistém smyslu emancipuje, odproštuje od přesně vymezených ideologií a teoretických celků a samo se stává nositelem myšlenkových programů v celoevropském kontextu.

Možnosti využití umělecké individuality, která umožňuje nejen skutečnost nově interpretovat, ale také se do ní nově sociálně i duchovně situovat, s přebíranou odpovědností cílící k autentičtějšímu světu, úzce souvisí s novým procesem sebeuvědomění národa, které tím započíná proces sebeurčení českého moderního umění.²³

Doba, prahnoucí po novém umění, se zcela distancovala od programových schémat, která do té doby významně určovala českou uměleckou tvorbu. Na pranýři se tím pádem ocitá zejména pozitivismus, pasivní historismus a nacionalistické ideologie. Je však nutno podotknout, že sílící, do jisté míry až radikální tendence, se nesnaží staré konvence zcela potlačit a ze svého moderního programu je vymýtit – naopak historizující motivy starších umělců (Josef Mánes, Mikoláš Aleš a dalších) vnímá jako součást vlastního vývoje. Projevovaný respekt může souviset se zvýšeným zájmem o lidové umění v souvislosti s tematikou primitivismu, která se dostává do středu zájmu nově se utvářející moderní psychiky. Lidové umění v sobě také skrývá prvky barokních a humanistických kulturních prvků, které umožňují umělci vnímat a tvořit v širším kontextu.²⁴

V důsledku revolučních záchvěvů v základech české kultury dochází k významné reformaci Akademie výtvarného umění v Praze roku 1887. Pražská akademie, která do té doby určovala a podněcovala dění na poli české umělecko - výtvarné scény, překonala léta trvající období krize zapříčiněné konservativismem a využití institutu Akademie k řešení a propagaci otázek

²³VLČEK, T. *Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let*. In: Dějiny českého výtvarného umění. (IV/1), 1890/1938. Praha: Academia, 1998. s. 26.

²⁴Tamt. s. 16.

národností ideologie. Díky nově přicházejícím osobnostem, jako byl Julius Mařák nebo Max Pirner, obnovuje Akademie studium krajinomalby, figurální malby a do diskuze se konečně dostávají témata předznamenávající nový vývoj českého umění – kultury. Reforma pražské Akademie započala řetězec změn v tehdejších školství, díky kterým vznikají nové umělecké školy jako např. Uměleckoprůmyslová škola v Praze (rok 1885).²⁵

1.1.1 Časopis jako umělecká úloha

Umělecká obroda českého umění je úzce spojena se zakládáním specializovaných uměleckých časopisů spoluvytvářející kulturní instituce moderní doby na přelomu 19. a 20. století. Tato intelektuálně – literární revue významně přispěla k etablování moderního umění, které tím získává oficiální tvář.²⁶ Význam nově vznikajících časopisů je v rámci vývoje umění na přelomu 19. a 20. století neoddiskutovatelný, protože v důsledku iniciativy dílčích představitelů soudobé české umělecké scény, a hlavně v důsledku činnosti uměleckých spolků, vzniká prostor pro uměleckou reflexi a diskusi, který byl schopen si svou pozici a téma výtvarného umění udržet. Zmíněná iniciativa nevycházela pouze z oblasti estetiky nebo literární kritiky, v čele s Františkem Šaldou, ale dílčím způsobem se zapojují i přední čeští básníci jako například Otakar Březina a Antonín Sova.²⁷ Zároveň v důsledku vývoje umění, které vyžadovalo ve své výtvarné praxi aktuální diskuzi a ohodnocení, si nově vznikající chaotický prostor cílil k veřejné diskuzi a obhajobě.²⁸

Institucionalizace základny moderního umění je prezentována především založením časopisu *Moderní revue* roku 1894, které se, skrze zveřejnění

²⁵ VLČEK, T. *Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let*. In: Dějiny českého výtvarného umění. (IV/1), 1890/1938. Praha: Academia, 1998. s. 26 – 27.

²⁶ PRAHL, R. BYDŽOVSKÁ, L. *Volné směry: časopis secese a moderny*. Praha: Torst, 1993. s. 6

²⁷ VLČEK, T. *Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let*. In: Dějiny českého výtvarného umění. (IV/1), 1890/1938. Praha: Academia, 1998. s. 27

²⁸ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. Řevnice: Olomouc, Praha: Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc: Národní galerie v Praze, 2014. s.33.

manifestu České moderny a vydáním *Almanachu secese* roku 1896²⁹, profiluje jako časopis zaměřující se především na český symbolismus, art – nouveau (v českém prostředí známé jako secese) a také samozřejmě dekadenci.³⁰ Dalším průbojným plátkem na přelomu 19. a 20. století, kterému se podařilo nejen vytvořit prostor pro výhradně umělecko - výtvarnou diskusi, ale také jej především udržet, byl časopis *Volné směry*. Kultura intelektuálně – literárních revue tím spouští kolotoč napříč českou kulturou, v jehož důsledku vznikají například katolické listy *Nového života* (rok 1896) nebo také *Nové kulty*, reflektující anarchistické nálady a hnutí na přelomu století.³¹

Umělecký časopis se tímto způsobem stává na přelomu století nejen pozorovatelem, ale také přímo zasahuje a ovlivňuje převratný, mnohdy až zmatený vývoj ve výtvarném světě. Stává se zdrojem informací o tuzemské i zahraniční produkci, poskytuje již zmíněný prostor pro seriózní kritiku, která dále otevírala dveře diskusi. Zároveň časopis na přelomu století umožňuje vývoj a realizaci v otázce propojení literární a výtvarné sféry. Kultura časopisu získává svébytnou kolísavou úlohu, skrze kterou umožňuje oboustrannou komunikaci, protože výtvarný obraz v jedné z mnoha svých možností překračuje jazykovou bariéru. Všechny vyjmenované aspekty jsou zásadní v otázce vývoje českého výtvarného umění na přelomu 19. a 20. století.³²

Fenomén časopisu se, jak už bylo výše řečeno, stává průsečíkem nejen literární a výtvarné oblasti, ale zohledňuje i svět módy i obchodu, v kterém se výtvarní umělci, zpočátku okrajově, začínají realizovat.³³ V důsledku toho dochází k proměně dosavadního pojmu umělecké činnosti a jeho všeobecného

²⁹ VLČEK, T. *Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let*. In: Dějiny českého výtvarného umění. (IV/1), 1890/1938. Praha: Academia, 1998. s. 27.

³⁰ PRAHL, R. BYDŽOVSKÁ, L. *Volné směry: časopis secese a moderny*. Praha: Torst, 1993 s. 8.

³¹ PRAHL, R. BYDŽOVSKÁ, L. *Volné směry: časopis secese a moderny*. Praha: Torst, 1993 s. 8 - 9.

³² WITTLICH, P. *Umění a život: doba secese*. Praha: Artia, 1987.s.188.

³³ DVOŘÁK, Max. *Listy o životě a umění : dopisy J. Gollovi, J. Pekařovi, J. Štursovi*. vydavatel : J. Pečírka. Praha : Vyšehrad, 1943. s. 15 – 16.

povědomí o něm. Časopis se zanedlouho stává známkou umělecké prestiže a umělci dlouhodobě působící v rámci národní tradice, si dokázali skrze něj získat autoritu u českého publika, ale také u nově se rodících mladých umělců.³⁴ Prostředí časopisu přesně demonstruje, jak se svět nově definovaného výtvarného umění dokázal postavit za své leadry, pokud splňovali soudobé programy v otázce národnostních tendencí, dokázal být také zároveň velmi nekompromisní vůči výtvarným umělcům, kteří v rámci svého uměleckého vývoje přímo nezasahovali do soudobého dění, ať už z důvodu neschopnosti reflektovat dané změny, nebo odkloněním umělcova programu od daných společenských témat.

Výše zmíněný nátlak „*národních programů*“ na uměleckou tvorbu i na umělce, jako individualitu, vychází z nestabilní hospodářské situace v Českých zemích, ovlivněných značnými neúspěchy Rakousko - uherské říše, která samozřejmě zapříčinila i politické napětí mezi zeměmi. V důsledku potřeby českého kulturního prostoru se vymezit proti vládnoucí monarchii, vzniká národní program, který měl být cíleně utvářen a prosazován v rámci *tzv. národního umění*, procházejícím napříč uměleckou sférou.³⁵

1.2 Nové umění a symbolismus

Přelomové období 19. a 20. století reaguje, jak už bylo řečeno, na období druhé poloviny 19. století, které se nese ve znamení velkých společenských změn, odstartovaných průmyslovou revolucí, která ve jménu technického pokroku vytváří pojem *moderní život*, který v základním programu definuje následný vznik a vývoj české secese a symbolismu. Pojem moderního života definuje zrychlený a intenzivní vývoj lidského života začínající pátrat po své individualitě vybavené nejen neobvyklou citlivostí, ale také nebývalou labilitou. Změna sociální reality, způsobena přeměnou tradičního poměru vesnic a měst v důsledku urbanizace, je velkou výzvou pro umělce, kteří jediní pochopili, jak

³⁴ PRAHL, R. BYDŽOVSKÁ, L. *Volné směry: časopis secese a moderny*. Praha: Torst, 1993 s. 8 – 10.

³⁵ WITTLICH, P. *Malíři české secese*. Praha: Karolinum, 2012. s. 10 – 11.

se výše uvádí, že jediná možnost rozvoje umění tkví v životě samém, tvořící skutečnou hodnotu. V metropolích se totiž ve velmi krátkém časovém intervalu usazují masy obyvatel nejen ze středních, ale i proletářských vrstev. Zmíněné obecnstvo si, nehledě na okolnosti, žádalo svou kulturu, která se začíná zaštiťovat vulgarizací starších vzorů a modelů mnohdy velmi nevybíravým způsobem. Umění, čelící nové životní skutečnosti, se muselo přizpůsobit novým společenským požadavkům. Navrhuje tedy svému publiku, aby přestalo umění vnímat jako způsob úniku od každodenní reality do snového světa, ale naopak se pokusilo rezonovat s obrazem na základě reálných odkazů a motivů ze svého osobního života.³⁶ Požadavek na přesun divákovy vize od alegorického motivu k reálné scénérii, je jedním z důvodů, proč konec 19. století na poli dějin umění zažívá vzestup ornamentu jako takového, který s sebou přináší potřebu vytvořit nové umění – art-nouveau, syntetizující všechny oblasti umělecké tvorby do jedné společné kulturní a výtvarné hodnoty.³⁷

Za pomyslný milník oficiálního vzniku programu Art Nouveau v architektuře se považuje rok 1893, kdy architekt *Victor Hort* svým návrhem domu pro inženýra Tassela demonstruje sílící sociálně utopické tendence, které hledají možnost spolupráce mezi dělníkem prostřednictvím kulturní a estetické osvěty.³⁸

1.2.1 Umělecký program Art Nouveau

Důležitým aspektem nového umění (v českých zemích později secese) je *naturalismus*. Problematika naturalismu v současnosti přináší velmi zajímavý vhled do soudobých souvislostí ve vývoji dějin umění, protože právě naturalismus se později stává jedním z nevyhovujících programů pro rodící se moderní myšlení. Ovšem naturalismus v programu art-nouveau nefiguruje pouze jako naivní překladač skutečnosti, ale má zajistit srozumitelnost a

³⁶ WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ, M. *Sváry zření a fazety modernity na přelomu 19. a 20. století: 1890 – 1918*. Praha: Arbor vitae, 2008. s. 6.

³⁷ WITTLICH, P. *Umění a život: doba secese*. Praha: Artia, 1987. s. 8-10.

³⁸ WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ, M. *Sváry zření a fazety modernity na přelomu 19. a 20. století : 1890 – 1918*. Praha : Arbor vitae, 2008. s. 14.

přístupnost umění nejen měšťanské vrstvě, ale i prostému lidu. Zajímavým způsobem reflektuje program naturalismu Emil Zolla, který v reakci na tvorbu Edouarda Maneta, považuje naturalismus za doklad svébytné metody nového umění a spojuje tak celou koncepci s pozitivistickým programem,³⁹ proti kterému se později vymezuje symbolismus.⁴⁰ Přestože se revoluční tendence konce 19. století vymezují proti zmíněnému programu, spojení originality a přesného popisu tedy ve vědecko - kritickém přístupu autora ve spojení s osobitým vhladem, tvořící naturalismus, pokládá jeden ze základních pilířů moderního umění.⁴¹ Avšak nově vznikající program syntetizující umění a život, mělo ve skutečnosti více významových rovin. Ve své podstatě se nejednalo pouze o naturalismus, ať už naivního či vědeckého typu, ale o celkovou obrodu umění.

1.2.2 Krajinomalba a koncepce přírody v Novém umění

Vlivem pasivní melancholie, která tvořila podstatnou součást dobového životního pocitu na konci 19. století, se výtvarné umění zaměřuje na přírodu cestou krajinomalby. Koncepce tzv. náladové krajiny, tvořící program zrcadla duše, přichází s plošným pohledem na obraz.⁴² Smývá se tím pádem rozdíl mezi popředím a pozadím, pevné ohraničení předmětů a naopak, zavádí dialog, souzvuk mezi danými předměty. Program krajiny, jako zrcadla duše, se stává typickým a aktuálním zejména pro generaci 90. let a přelom století vůbec. Důležitým aspektem tohoto programu je rodící se koncept, nahlížejší výtvarný projev, jako reprezentanta senzibility utvářejícího se moderního individuálního člověka na úrovni jeho imaginace. Právě toto spojení výtvarné praxe s jejím aktuálním hodnocením se stává fenoménem celého období konce 19. století.⁴³

³⁹ WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ, M. *Sváry zření a fazety modernity na přelomu 19. a 20. století : 1890 – 1918*. Praha : Arbor vitae, 2008. s. 9.

⁴⁰ WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ, M. *Sváry zření a fazety modernity na přelomu 19. a 20. století : 1890 – 1918*. Praha : Arbor vitae, 2008. s. 10.

⁴¹ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 18.

⁴² PRAHL, Roman a kol. *Antonín Slavíček 1870 – 1910*. Praha : Gallery, 2004. s. 18 – 19.

⁴³ WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ M. *Sváry zření : fazety modernity na přelomu 19. a 20. století*. Praha : Arbor vitae, 2008. s. 9.

Také v důsledku snah českých umělců vytvářet soudobé moderní umění, se vytváří středisko tohoto dění – krajinářská škola v čele s profesorem Juliem Mařákem, která se snaží zorientovat a najít východisko v sílící tendenci mladých umělců vymezit se proti tradičním ideologickým úkolům a v rámci teorie „samostatných malebných myšlenek“, o kterých se zmiňuje manifest mladých českých umělců z roku 1898, cílí k zobrazování přírody, které lze ve svém důsledku nazvat kultem, protože snaží zaštitit nové modernistické snahy před akademickou strnulostí. Heslem sílících tendencí se právě stává pojem „*krajina je stavem duše*,“ v reakci na francouzských *malířů duše*.⁴⁴

Nové pojetí a vliv krajinomalby přináší nový způsob nahlížení na krajinu a obraz jako takový skrze nacítění, sugesci a rezonanci obrazu s divákem. Celý program se snaží harmonizovat objektivní a subjektivní složku ve vzájemné koexistenci s člověkem v rámci totožného výtvarného díla. Ovšem vnímat celý program pouze jako naturalistický souhrn a návrat k romantismu není adekvátní. Celý proces vznikání krajinomalby v druhé polovině 19. století, obzvláště pak v závěru století, demonstruje skutečnost, že vztah člověka ke světu se mění prostřednictvím jeho reakce na přírodu.⁴⁵ Celý zmíněný proces transformace uvědomění si pozice člověka k realitě, pokládá velice pevný základ pro stylové umění secese, které díky tomu může využít výhody tradičních výtvarných prostředků alegorické personifikace, s kterou úzce souvisí novodobé užití antického motivu. Secese ovšem nutně potřebuje romanticko - naturalistický program krajinomalby přizpůsobit svým estetickým požadavkům a ideovému rámci.⁴⁶ Vytváří se nám zde i nová cesta k psychologickému obsahu pojmu příroda, která se později vyvíjí až do nepředemětných struktur moderního umění, směřující k vystupňování a zdůraznění podílu imaginace v tvůrčím uměleckém procesu.⁴⁷

⁴⁴ WITTLICH, P. a kol. *Důvěrný prostor / Nová dálka : Umění pražské secese*. Praha : Obecní dům, 1997. s. 28.

⁴⁵ PRAHL, Roman a kol. *Antonín Slavíček 1870 – 1910*. Praha : Gallery, 2004. s. 10 – 11.

⁴⁶ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 40-44.

⁴⁷ Tamt., s. 56.

Zde můžeme sledovat důležitý aspekt pro úspěch Art Nouveau v devadesátých letech. Nové umění totiž spojuje doposud protikladné požadavky na naturalistickou inspiraci, tedy moderní design a vizuálně účinnou a správnou ornamentální formu. Ornament, jako zakládající prvek nového stylu, vyjadřuje ve své trojrozměrnosti, kterou začíná získávat, dominující dobou vitalistickou tendenci a zaznamenává ve své plastičnosti nezměrný vliv biologie, konkrétně ovlivněn darwinismem vnášel do symbolů nový základní dynamický pocit o vzniku a bytí světa zcela přirozeným způsobem.⁴⁸ Ornament představoval záznam silového pole v osobním psychofyzickém bytí umělce, jako fyzické zhmotnění energií cirkulujících a prostupujících přírodou, jejíž zcela přirozenou součástí je i člověk samotný. Nejedná se pouze o subjektivní návrh, ale vyjádření skutečného napojení, rezonance, která mezi malířem a přírodou probíhá.⁴⁹ Malíř se pokouší, po vzoru japonských mistrů, přestat vidět realitu v duálním rozlišení, tzn. mezi „svým“ světem a přírodou jako světem druhým, přestává vnímat svojí existenci jako něco výlučného, vymezujícího se proti přírodě – naopak. Člověk, jako bytost jsoucí, je nedílnou součástí přírody, stejně jako je příroda nedílnou součástí člověka.

Rovněž obrazy mladých českých krajinářů přestávají být pouhým malebným záběrem přírodních motivů. Dané změny šířící se napříč Evropou, reflektuje ve své tvorbě v kontextu s českým výtvarným uměním krajinář Antonín Slavíček.⁵⁰ Ovšem situace se značně lišila od českého prostředí hlavně ve Francii, kde se důležitý rozdíl mezi budovaným základem pro moderní umění lišil ve vztahu akademického umění – tradice a tendencím, toužícím prorážet zkostratělý konvenční systém. Francie totiž daný poměr vyvažuje tzv. salonním uměním, které představuje střední proud, mezi konzervativismem akademie a přicházejícímu modernímu myšlení. Oproti tomu v českém prostředí výtvarného

⁴⁸ WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, 2010. s. 87 - 89.

⁴⁹ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 71.

⁵⁰ WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ, M. *Sváry zrění a fazety modernity na přelomu 19. a 20. století : 1890 – 1918*. Praha : Arbor vitae, 2008. s. 24.

umění proud salonního umění absentuje, což je výrazným specifikem pro české země.⁵¹

Umění se tedy ve své snaze vstřebat celek života skrze přírodní jednotu vymezuje proti scientismu, který chtěl všechno řešit pouze rozumově. Vlivem dobových tendencí umění stále více tíhnoucích k „oborům“ nevylučující obrazovost, spekulaci a intuici, se rozvíjí spiritismus, který zejména na konci 19. století dosahuje extrémní popularity, Českých zemí nevyjímaje. Spiritismus ovšem není jedinou frakcí, která se vznikajícímu modernímu umění nabízí. Další velmi přitažlivou alternativou se stávají esoterické proudy v čele s *Teosofickou společností*, reprezentovanou madam Blavatskou. tzv. *teosofií*, v pozdějších letech rozšířená o *antroposofii* Rudolfa Steinera.⁵²

Soudobé esoterické proudy sjednocovala oživená myšlenka o jednotném zdroji všeho vědění, vycházející z tajné nauky střežené již egyptskými či babylonskými kněžími, mezi jejichž zasvěcence patřil například Orfeus, Pythagoras, Platon, ale také Mojžíš a Kristus. Tato základní moudrost byla viděna a přijímána jako i orientální a indické moudrosti. Vznikající moderní doba zasažená zmíněnou esoterickou vlnou, nachází ve své spiritistické náladě svou protiváhu, nebo spíše dozvuk i v hnutí tzv. *katolického modernismu*, který ve svém programu požadoval skutečné následování Ježíšova učení a kritizoval zkostratělost soudobého církevního systému v jeho dogmatech.⁵³

Sílicí tendence znázorňovat přírodu skrze alegorickou personifikaci, projektovaná do secese, byla nejprve presentována akademickým uměním v podobě nahé ženy, například zobrazené nejčastěji s dětmi ověncené květinami. Naturalistické iluzorní pojetí alegorie přírody dostává figuru do pohybu a tím se stává Bakchnatkou, která ale nezahrnuje klasickou definici

⁵¹ PRAHL, R. *Umělec a jeho ateliér : České malířství od konce 18. stol.do počátku 20 stol.* Teplice : Krajské muzeum, 1989.

⁵² WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ, M. *Sváry zrění a fazety modernity na přelomu 19. a 20. století : 1890 – 1918.* Praha : Arbor vitae, 2008. s. 14.

⁵³ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese.* Praha : Artia, 1987. s. 140.

antického motivu Bakchnatky.⁵⁴ Osobitý a originální vklad a použití antického motivu se v průběhu vývoje české secese a symbolismu stává nezbytnou součástí ideových a navzájem se překrývajících rámců obou proudů v konečném období 19. století.

Celá koncepce nově vystavěného alegorického systému a principu zobrazení vůbec, která se stává ústřední nejen pro secesi, ale také pro symbolismus, je opuštění alegorie jako izolované postavy s přesně definovanými atributy a namísto toho volí cestu volně použitých přirozených nebo umělých symbolů, které, vedoucí diváka skrze asociaci a metaforu, apelují na jeho individualitu – osobní charakter, vnímání, cítění a bezprostřední zkušenost a souvztažně cílí k osobitému dialogu obrazu s divákem jako unikátním originálem. V důsledku můžeme říct, že konec 19. století navazuje na tendenci, která se definitivně odklání od romantické fantazie, ale zároveň nelze popřít dynamické pojetí významovosti, které umožňovalo novému pojetí reality, v rámci uměleckého díla, prohlubovat a obsahově naplňovat zcela běžně předměty a životní situace.⁵⁵ I přes svůj typický naturalistický idealismus, secese ve svém programu umění klade stejný důraz jak na originalitu, tak na užitečnost. Zdánlivá protikladnost secesního programu vzniká poměrně logicky skrze ideji všudypřítomné a vše pronikající síly universa, naplňující roli secesního umění, jako transformačního prvku prostupující napříč společnostmi.⁵⁶

Figura, v rámci krajiny, vyjadřující vztah člověka vůči světu, se stává křižovatkou různých možností, smyslových vztahů i názorových vztahů, které se v rámci obrazu a v rezonujícím dialogu s divákem rozvíjejí. Velkým tématem se stává určitá atmosféra - nálada daného obrazu, jako prostředek vyjádření daného psychického vztahu člověka k přírodě. Změna vyjadřovacích prostředků obrazů jde v ruku v ruce i s transformací malířské mluvy, jako techniky. Obecně můžeme hovořit o přesunu barevných akcentů jednotlivých figur k sjednocení

⁵⁴ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 44.

⁵⁵ Tamt., s. 44.

⁵⁶ Tamt., s. 115.

barevných ploch, které zcela přiznávají obrazovou plochu i co do její plošnosti. Nově vznikající dekorativismus ovšem cílí k daleko hlubšímu lyrickému vnímání a citu pro drobné nuance v použití barev ve vztahu ke světlu.⁵⁷

Dalším aspektem nově přicházejících tendencí bylo zbavit se dané literárnosti. Na jedné straně stojí volání po původnosti a originalitě, ale na straně druhé nové umělecké hnutí nemohlo ignorovat a rezignovat na témata, která obecně shrnovala společné záměry nového umění přes individuální snahy. Bylo tedy velmi důležité najít motivy, které by splňovaly program doby a nesly v sobě jeho odkaz a zároveň poskytovaly prostor a tvárnost individuálnímu názoru. Danou otázku se nejaktivněji snažili řešit příslušníci českého secesního spolku Mánes koncem devadesátých let.⁵⁸ V otázce adekvátního motivu diskuze zahrнула z určitého pohledu vyhovující motiv antický.

1.2.3 Program symbolismu ve výtvarném umění

Pro uvedení symbolismu v rámci českého uměleckého prostředí je velmi podstatné uvést i vznik symbolistické problematiky v rámci evropského kulturního dění, jehož epicentrem se i v případě symbolismu stává Francie (Paříž). Faktem zůstává, že symbolismus jako takový je soustavně studován až od konce šedesátých let a dalších několik desetiletí trvalo, než byl uznán jako jeden z ústředních proudů formujících moderní umění. Až v poměrně nedávném období jsou odkryty a uznány jasné vazby a vlivy symbolismu na avantgardu a umění.⁵⁹

V důsledku již výše zmíněných sociálních tendencí propagujících naturalistické a pozitivistické programy v čele s Emilem Zollou, který tak reagoval na tvorbu Édouarda Maneta, dochází k silné radikalizaci francouzské

⁵⁷ WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, 2010. s. 60.

⁵⁸ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 52.

⁵⁹ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. Řevnice : Olomouc, Praha : Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc : Národní galerie v Praze, 2014. s. 9.

společnosti.⁶⁰ Na jedné straně stojí obhájci „věku vědy“ a na druhé straně mladá generace toužící po humánnější a ideálnější budoucnosti. Dobovou tendenci cílící k duchovní změně nejdříve reflektuje literatura v čele s básníkem Jeanem Moréasem, který je v současné době považován za autora manifestu symbolizmu uvedeném v již tehdy populárním *Figaru*. Zmíněný manifest sice reflektoval pouze jednu část symbolistního programu, proto byl mnohými soudobými představiteli symbolismu kritizován⁶¹, přesto stačil jako velmi silný podnět k vytvoření úrodného prostředí, ve kterém se vytvářejí nejrůznější odnože vznikajícího moderního umění, přebírající v některých případech formu sekty, které často nepřesně propagovaly myšlenku moderního umění, jako potřebu transformovat ideu do pouhé smyslové formy.⁶²Zmíněná kritika Moréasova manifestu velice výmluvně demonstruje názorovou pluralitu a nejednotnost ve zdánlivě názorově kompaktním proudu symbolistického programu.⁶³

V rámci vymežujícímu vztahu symbolismu vůči „zoloovskému“ modernímu naturalismu, který kritizoval sociální realitu, se rozostřují a vymezují tábory v rámci výtvarného umění. Symbolismus velmi kritizoval naturalismus za neschopnost adekvátního zhodnocení vztahů, protože se pohybuje pouze na povrchu věcí a skutků. V důsledku toho se reflexe motivů z každodenního života, které ještě Manet dokázal promítnout do velkoformátové figurální tvorby, ubírá směrem banalizované formy na hraně iluzionismu ilustrátorů, kteří v mnohých případech těžší z motivu spíše anekdotu. Na druhé straně stojí takový mistři autentického symbolismu, jakým byl například *Odilon Redon*. Redonovské optice čisté zaostření předmětu nestačí. Symbolismus se v tomto případě snaží daný předmět rozebrat z co nejvíce možných úhlů, skrze které zachytí ony nejneobvyklejší formy a detaily daného přírodního předmětu,

⁶⁰ WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, 2010. s. 61 – 63.

⁶¹ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. Řevnice : Olomouc, Praha : Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc : Národní galerie v Praze, 2014. s.12.

⁶² WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ, M. *Sváry zření a fazety modernity na přelomu 19. a 20. století : 1890 – 1918*. Praha : Arbor vitae, 2008. s. 10.

⁶³ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. Řevnice : Olomouc, Praha : Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc : Národní galerie v Praze, 2014. s.12.

poskytující umělci až v tomto stádiu vhodný materiál a atmosféru pro proces tvoření, v rámci kterého, vzniká jistá myšlenková rezonance vedoucí umělce v procesu tvorby. V důsledku toho získáváme neobyčejný svět mytologických či fantaskních postav, podléhající v naprostém souladu logice zákonům reálného fyzického světa.⁶⁴ V případě Redona, stejně jako u dalších dvou soudobých význačných umělců stojících u položení základních kamenů moderního umění – Puvis de Chavannes a Gustava Moreau, můžeme sledovat vývoj umělců odkojených akademickou tradicí, kteří, přestože svou pupeční šňůru nikdy nepřetřali, stále stojí v popředí nově vznikajícího uměleckého paradigmatu, které mohli v jeho začátcích svou autoritou zaštitit.⁶⁵ Podobný statut „akademického umělce“ reagujícího na nově se měnící paradigma v uměleckém světě, které začíná ve své tvorbě reflektovat, získává v kontextu s českým uměleckým prostředím výše zmíněná generace Národního divadla. V daném případě autorka práce zmíní především Vojtěcha Hynaise, Maxmiliána Pirnera a Beneše Knüpfera, kteří jsou v současnosti považováni za jedny z prvních moderních umělců a jejichž odkazem se bude práce podrobněji zabývat.

Vlivem výše zmíněných vlivů tlak a chaos v uměleckém společenství sílí. Soudobé revoluční tendence 80. a 90. let 19. století vyvolávají ve svém důsledku, optikou symbolismu, křeč, vinou stále sílícího postavení soudobé výtvarné kritiky a estetiky, která čím dál více projevuje svůj sklon k dogmatizování a vytváření pevně ohraničených definic. V mžiku se umělecké dění ocitá uprostřed ostrých diskuzí o zákonitostech impresionismu, naturalismu, neoimpresionismu, vědy atd. Symbolický proud samozřejmě na autokratickou vládu výtvarné kritiky a estetiky reaguje velmi kriticky a začínají se ozývat hlasy vymezující se proti škatulkování a závislosti umění na hmotě. Dílčí postavu zmíněné kritiky představuje významný pařížský kritik symbolistického proudu Albert Aurier. Aurier tvrdí, že chce-li se umění zbavit

⁶⁴ WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ, M. *Sváry zrění a fazety modernity na přelomu 19. a 20. století : 1890 – 1918*. Praha : Arbor vitae, 2008. s. 11.

⁶⁵ Tamt., s. 11 – 12.

svého senzualismu, a především omezení ve svých definicích, musí se v první řadě zbavit moderního skepticismu a zaměřit se na mnohem hlubší podstatu – cit. Ovlivněn Gauguinem a jeho mírou nezávislosti v jeho tvorbě poukazuje na fakt, že forma a technika provedení doposud vítězí nad podstatou umělecké tvorby – emocionalitě. Podle Auriera člověku zbývá v mnohých ohledech pouhá abstrakce – forma, zatímco prožitek – obsah se již v mnohých úrovních ztratil v nedohlednu, jako například v případě lásky k Bohu nebo ženě. Známe pouhou abstrakci. Oproti tomu umění má být prostředkem pravého prožitku lásky – jedině láska k umění může ještě nabýt opravdové hloubky.⁶⁶

Aurier bez veškerých pochybností dále uvádí, že popsaný koncept umělecké reformy počítá s uměním, které bude ve své podstatě mystické, protože bude založené na lásce a ta má být základem všeho dění.⁶⁷ Blížící se konec století přináší tedy novou vlnu tendencí, apelující na citový prožitek – lásku, jako zdroj všeho porozumění a navázání přímého kontaktu s obrazem. Výtvarné umění má kultivovat lidskou duši a samo umělecké dílo se ve své podstatě má stát bytostí, předávající a rezonující ve své podstatě s divákem jako individuem – originálním článkem, nikoliv s divákem, jako s publikem. Na Aurierovu koncepci se snaží reagovat Art Nouveau, které směřuje, jak se uvádí v předešlé kapitole, k propojení umění s životem a snaží se vnést živý univerzální obsah i do architektury, dekorativního řemesla a subjektivního obrazu.⁶⁸ Příkladem toho, jak mohla být taková strategie morálního povznesení člověka skrze umění, je grafické dílo Alfonse Muchy.⁶⁹

Aurierova koncepce apelující na syntézu duší v rámci nově se formující mystiky, výmluvně odkazuje na silný vliv novoplatónské filosofie, která se koncem 19. století transformuje do okultistických frakcí.

⁶⁶ WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, 2010. s. 72.

⁶⁷ WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ, M. *Sváry zření a fazety modernity na přelomu 19. a 20. století : 1890 – 1918*. Praha : Arbor vitae, 2008. s. 13.

⁶⁸ Tamt., s. 14.

⁶⁹ KOTALÍK, J. a kol. *Česká secese – umění 1900*. Katalog výstavy, Hluboká [léto] 1966. Hluboká nad Vltavou : Alšova jihočeská galerie, 1966. s. 11.

Dalším důsledkem, který velmi výmluvně nastiňuje problematiku nejednoznačného vývoje dílčích proudů secese, symbolismu a impresionismu, je právě střet ideového uměleckého programu mezi impresionismem a symbolismem. Zatímco impresionisté považují za jednoznačný zdroj pravdy přírodu, kterou bezprostředně napodobují, symbolisté vnímají přírodu pouze jako prostředek svého zobrazení ideálního obsahu, jehož původ je sám o sobě neviditelný a neuchopitelný. V důsledku toho dochází k silnému paradoxu, jehož hloubka zasáhne a silně ovlivní dílčí proces vývoje umění jako takového.⁷⁰

Shrňme-li význam symbolismu optikou dnešní doby, představuje jedno z klíčových uměleckých hnutí druhé poloviny 19. století a počátku 20. století, jehož význam, vliv a vývoj nejen přesahuje, ale zároveň soustavně pokračuje a významně zasahuje i soudobou uměleckou sféru. Podstata a neoddiskutovatelný význam symbolismu tkví v jeho plošném proniknutí do více uměleckých sfér. Odkaz symbolismu můžeme reflektovat v literatuře, výtvarném umění stejně jako v hudbě, tanci či divadle. Přes značný posun v pochopení specifického významu, symbolismus je stále v mnohých odvětvích spojován s vyhoceným individualismem typickým pro romantismus. Přes všechny definice a slovní spojení předkládal symbolismus nové možnosti syntetismu a soudobou optikou v něm nacházejí zcela nové uchopení a zasloužené uznání umělci svou dobou nepochopení, jakými byl například William Blake či Henry Fuseli.⁷¹ Symbolismus nám tak v současném historicko -uměleckém kontextu poskytuje chybějící článek, nepostradatelný ke komplexnější interpretaci dějin umění a jejích dílčích osobností. Podstatnou chybou optiky minulého století, která se promítá i do současného pojetí symbolismu, je jeho spojování se secesním programem, ale pouze v podřadném postavení a nevyváženém vztahu.⁷²

⁷⁰ KOTALÍK, J. a kol. *Česká secese – umění 1900*. Katalog výstavy, Hluboká [léto] 1966. Hluboká nad Vltavou : Alšova jihočeská galerie, 1966. s. 10 – 11.

⁷¹ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. Řevnice : Olomouc, Praha : Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc : Národní galerie v Praze, 2014. s.10.

⁷² Tamt., s. 14.

Přes nesporné množství příspěvků k poznání symbolismu v českých zemích, stále zůstává mnoho témat otevřených a nezpracovaných. Nejméně probádanou zůstává monografická oblast, na jejíž zpracování čekají takoví významní umělci, jako například Maxmilián Pirner, Beneš Knüpfer nebo Jaroslav Panuška. Z oblasti českého sochařského umění je třeba zmínit např. Ladislava Šalouna, Bohumila Kafku či grafika Františka Koblihu a mnoho dalších.

1.2.4 Program symbolismu v českém uměleckém prostředí

Stejně jako v evropském uměleckém prostoru nelze považovat symbolismus ve svém vývoji a působení za jednotný a pevně strukturovaný proud, tak tomu naznačuje i genealogie symbolismu v českých zemích. Existence výtvarných sdružení na českém území byla zcela výjimečná a jednotliví autoři se sdružovali převážně v oblasti časopisů a revue, které v poslední třetině 19. století sehrávají významnou roli, jak danou problematiku práce popisuje v kapitole : „*Časopis jako umělecká úloha*“.⁷³

Symbolistický program, který klade důraz na roli umělce a proces tvorby, zakládajícím se na předem promyšlené koncepci díla ve vztahu k budoucímu divákovi, jako individualitě, je v českém symbolismu zachován, stejně jako emocionální prožívání uměleckého díla až na úrovni snu a dalších úrovních. Ovšem není zcela adekvátní spojovat český symbolismus převážně s odkazem romantismu, který má v evropském vývoji symbolistického proudu přední postavení.⁷⁴ Symbolismus, zpravidla vnímán, jako vyústění dílčích proudů, podobným vývojem v českých zemích neprochází, poněvadž romantismus nezasahuje české umělecké prostředí takovou silou, jako v jiných zemích Evropy. Až na několik dílčích osobností, jakými byl například Karel Hynek Mácha, představující pro symbolismus v rámci romantického cítění výjimečnou

⁷³ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. Řevnice : Olomouc, Praha : Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc : Národní galerie v Praze, 2014. s.12.

⁷⁴ KOTALÍK, Jiří. *Tradice českého umění v pohledu 90. let*. In : *Prameny české moderní kultury I*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1988. s.103.

osobnost, nutno na český symbolismus nahlížet v daleko širším časovém záběru.⁷⁵

Inspiraci český symbolismu čerpal, podle Otto Urbana, spíše v barokní spiritualitě stejně jako v magii Santiniho architektury. Přihlédneme-li k okultistickým a hédonistickým náladám, které panují za vlády Rudolfa II, ve spojení s fanatickým nábojem husitských válek, vzniká velmi specifická kombinace, poskytující českému symbolismu unikátní charakter ve své inspiraci. Tvorba českého symbolismu tím pádem postrádá nálepku heroických gest typických pro odkaz romantismu a naopak se vyznačuje zvýšenou měrou melancholičnosti ve svém pojetí.⁷⁶

Počátky českého symbolismu vychází z velmi různorodé skupinky umělců, z které se někteří ve své tvorbě symbolistického programu dotýkají pouze okrajově, přesto nemohou být v širším kontextu opomenuti. V celoevropském kontextu se se symbolismem jako takovým setkáváme už v průběhu 70. let s Gustavem Moreauem a Arnoldem Böcklinem v čele, kteří navzdory odporu stávající umělecké tradice, pokládají jeden ze základních kamenů symbolismu. Situace se v tomto ohledu podobně vyvíjí i v českém uměleckém prostředí, které přes značný odpor znalců umění reflektuje, již v 70. a v 80. letech především, zásadní příklady symbolistního programu.⁷⁷

Krom výše zmíněných francouzských velikánů 1. fáze symbolismu, nutno zmínit v kontextu středoevropského symbolismu Gabriela von Maxe, který v českém prostředí významně zasáhl do symbolistní poetiky, kterou nejvýrazněji reflektuje tvorba Františka Kupky. Dále třeba zmínit Emanuela Kremence Lišku, který v návaznosti na Gabriela von Maxe a A. Böcklina, vytváří, kromě děl s náboženskou tematikou, i řadu děl pracujících s antickým

⁷⁵ KOTALÍK, Jiří. *Tradice českého umění v pohledu 90. let*. In : *Prameny české moderní kultury I*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1988. s.105.

⁷⁶ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. Řevnice : Olomouc, Praha : Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc : Národní galerie v Praze, 2014. s.13. s. 13.

⁷⁷ WITTLICH, P. a kol. *Důvěrný prostor / Nová dálka : Umění pražské secese*. Praha : Obecní dům, 1997. s. 47.

motivem, která na Böcklina přímo odkazují. Ve stejném kontextu lze hovořit o malíři Beneši Knüpferovi, jehož tvorba nese známky nejen Böcklinova vlivu, ale také vlivu Lva Lercha, který do symbolistního programu zasahuje sice okrajově, zato zásadním způsobem v kontextu českého umění. Lerch navazující na Maxe a také Wiliama – Adolpha Bouguereaua, ovlivňuje Knüpfera ve svém pojetí, krom jiného, svým kontrastním pojetím tělesnosti, který můžeme reflektovat například v obraze *Pieta* (1885). Významný vliv A. Böcklina a výraznější odkazy na mytologickou symboliku vytvářející pozdější velice originální mytologii v Knüpferově podání tolik typickou pro malířovu tvorbu, se bude práce podrobněji věnovat v následujících kapitolách.⁷⁸

Symbolismus také značnou silou zasahuje i umělecké sdružení Mánes, v rámci kterého symbolistickou problematiku zásadním způsobem, pro vývoj českého moderního umění vůbec, reflektuje Jan Preisler.⁷⁹

Dalším dílčím představitelem zakladatelské symbolistní skupiny, opomenutým ve své době, je Maxmilián Pirner, tvořící velmi specifickou kombinaci novoromantické poetiky spolu s pesimistickou vizionářskou tendencí, kterou promítá do „svého“ symbolismu. Ač se Pirnerovou osobností a tvorbou bude práce podrobněji zabývat ve své další části, v rámci představení problematiky vývoje českého symbolismu nelze jeho tvorbu opomenout. Pirnerova tvorba vytváří přes svůj komplikovaný vývoj pozoruhodný celek děl Arnolda Böcklina a Gustava Moreaua, ač byl přístup zmíněných velikánů symbolismu k mytologii jakkoliv odlišný.⁸⁰

Podobně jako Pirner či Knüpfer byla mezi českými znalci umění jistým nedoceněným způsobem chápána osobnost a tvorba Hanuše Schweigera, který se svými neobyčejnými pozorovacími schopnostmi byl schopen dosáhnout

⁷⁸ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. Řevnice : Olomouc, Praha : Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc : Národní galerie v Praze, 2014. s. 17.

⁷⁹ WITTLICH, Petr a kol. *Důvěrný prostor / Nová dálka : Umění pražské secese*. 1. vyd. Praha : Obecní dům, 1997. s. 50.

⁸⁰ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. Řevnice : Olomouc, Praha : Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc : Národní galerie v Praze, 2014. s.18.

mistrného zkarikování reality v symbolistním programu. Mezi další představitele českého symbolismu, jejichž tvorbu, ve své době značně nedocenenou, nutno zmínit je jistě Jakub Schikander a jeho nokturna. Dále Felix Jewenin, jehož tvorba se zcela výhradně věnuje náboženské tematice, ve své důslednosti ojedinělé v rámci českého symbolismu, paradoxně se však setkává s velkým nepochopením ze strany církve.⁸¹

Není bez zajímavosti, že symbolismu se přiblížil i Alfons Mucha zejména ve své tvorbě na přelomu 19. a 20. století, v které experimentuje ve volné sérii pastelů a uhlových kreseb. Rozměrné pastely sice nenesou typický „muchovský“ rukopis, kterým se Alfons Mucha z velké části prezentoval na veřejnosti, ale předkládají zcela odlišnou tematiku, odvracející se od líbivých plakátů. Pastel *Propast* či *Přízraky* představují významně zasahující výtvarný symbolismus i v evropském kontextu.⁸²

2 Antický motiv v české secesi a symbolismu

2.1 Vývoj antického motivu v průběhu 19. století

Pro vývoj antického motivu ve výtvarném umění konce 19. a počátku 20. století má, z hlediska historicko - umělecké percepce, význam v pojetí antické tradice v průběhu 19. století. Počátek 19. století se nese ve jménu neobyčejně silného soustředění na antickou tematiku vrcholící ve 20. letech 19. Století a doznívá v průběhu 30. let.⁸³

Průběh 19. století se nese ve znamení klasicismu, který ztotožňuje ideu zlatého věku s antickými civilizacemi.⁸⁴ Formující se národní kultury počátku 19. století při hledání národních a státních prvopočátků vedly paralely s antickou

⁸¹ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. Řevnice : Olomouc, Praha : Arbor vitae, Muzeum umění Olomouc : Národní galerie v Praze, 2014. s.19.

⁸² Tamt., s. 20.

⁸³ MACKOVÁ, O. *Devatenácté století*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s. 112.

⁸⁴ VARCL, L. a kol. *Antická tradice a česká kultura*. Praha : Academia, 1978. s. 409.

tradicí.⁸⁵ Prvním českým malířem, který reaguje ve své tvorbě na antický motiv, je zcela jistě Ludvík Kohl. Potomek pražské sochařské rodiny a žák vídeňské akademie započíná svojí tvorbu pod vlivem antického motivu dnes již neznámým obrazem *Lucius Virginius zabíjí svou dceru*. Zvolená epická tematika, působící svým morálním podtextem drastického příběhu o plebejské dívce Virginii, kterou vlastní otec probodl, aby ji uchránil před zneuctěním, provází dějiny umění napříč stoletími v katolických zemích. Kohl nejen volbou motivu Lucia Virgilia, ale i vytvořením obrazu *Sókratés ve vězení* nebo *Hannibalova oběť*, odhadl, jaký námět mu jistě zajistí kýžený úspěch.⁸⁶

Inspirace a zejména touha po blaženém lidském bytí, realizující se v jednotě s vrcholně krásnou přírodou se zrodil pojem ideální krajiny po vzoru arkadické krajiny⁸⁷, který se rozpracovává do podoby krajiny heroické v zastoupení, v rámci celoevropského kontextu výtvarného umění, například Claudem Lorrainem. V kontextu českého výtvarného umění a jeho využití antického motivu je pak třeba zmínit v souvislosti s vývojem českého krajinářství Karla Postla, který, nejen že pozdvihl české krajinářství na vyšší úroveň, ale představuje i prvního profesora krajinářské školy na pražské Akademii, pod jehož vedením se malířskému řemeslu učil i samotný Antonín Mánes. Význam krajiny výrazně figuruje hlavně v poslední čtvrtině 19. století a transformuje se do programu krajiny jako zrcadla duše, kterému se práce podrobněji věnuje v předešlé kapitole.⁸⁸ Nelze ovšem opomenout ani realizaci intimní krajiny v průběhu 19. století v zastoupení F. X. Procházky, v jehož pojetí získává antický motiv na výrazném sentimentu a nostalgčnosti.⁸⁹

Obecně lze sledovat vývoj přístupů k antickému motivu a tradici v průběhu 19. století v rámci silného vlivu obrozeneckých nálad, které zejména

⁸⁵ VARCL, L. a kol. *Antická tradice a česká kultura*. Praha : Academia, 1978. s. 117.

⁸⁶ Tamt., s. 427.

⁸⁷ Tamt., s. 428.

⁸⁸ KOTALÍK, Jiří. *Tradice českého umění v pohledu 90. let*. In : *Prameny české moderní kultury I*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1988. s. 104.

⁸⁹ MACKOVÁ, O. *Devatenácté století*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s. 113.

v pražském prostředí zastávají velmi citlivý postoj k užití scén z antické historie a mytologie tvořící základ akademické výtvarného klasicismu, vůči kterému se později přelomové období 19. a 20. století vymezuje.⁹⁰ Situace se začíná měnit ve 30. let 19. století, v jejichž průběhu lze reflektovat sílící historické vědomí vedoucí české malířství⁹¹ v přístupu a uplatnění antického motivu k mythotvorné funkci, jak uvádí Olga Macková ve své stati *Devatenácté století*. Celý proces průniku antického motivu do českého malířství ve svébytné formě probíhá ať už vědomě nebo intuitivně. Celý proces výmluvně demonstruje tvorba Josefa Mánesa, předního malíře zmíněného období.⁹² Mánesova tvorba nejvýrazněji reflektuje počínající proces rozrůznění uměleckých proudů, které na přelomu 19. a 20. století dospěje do fáze pluralismus v programu secese i symbolismu. Josef Mánes se snaží rozšířit povědomí a význam české umělecké tvorby do širšího evropského kontextu a současně zohledňuje ve své tvorbě odproštění cizích vlivů a o vytvoření národního typu a mýtu, oproti období českého klasicismu a empíru, které tyto tendence nesdílí. Mánesovo tvůrčí hledání se přiklání k antické tradici a využití antického motivu v umělecké tvorbě.⁹³

Malířská tvorba po 30. letech, které zaznamenávají pokles zájmu o antický motiv⁹⁴ a odkaz a jeho opětovaný vzestup lze sledovat až v poslední čtvrtině 19. století v souvislosti s výzdobou opony Národního divadla. V porovnání obou opon českého národního skvostu, lze spatřit vývoj, ale také značnou dichotomii v chápání antiky a antického motivu v rámci umělecké optiky. První opona, jejímž autorem je František Ženíšek zprostředkovává ve svém antickém blankytném ráji kýženou slavnostní atmosféru, zejména pak reprezentativní efekt.

Zatímco Vojtěch Hynais, představitel generace vycházející z akademické tradice, ale současně reagující na nové podněty přicházejících požadavků

⁹⁰ MACKOVÁ, O. *Devatenácté století*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s, 113.

⁹¹ Tamt., s. 114.

⁹² VARCL, L. a kol. *Antická tradice a česká kultura*. Praha : Academia, 1978. s. 426.

⁹³ Tamt., s. 432.

⁹⁴ Tamt.,s. 411.

moderního umění, využívá antického motivu k rozvinutí nových senzuálních a imaginativních reakcí na společnost. Vojtěch Hynais patřil mezi technicky velmi obratné malíře. Disponoval géromovskou pohotovou ohebností vytříbenou nezaměnitelným rukopisem vídeňské a pařížské školy. V programu nově přicházejících revolučních nálad v uměleckém světě dokázal využít luminismu a iluzionismu akademické malby, které můžeme reflektovat v dekorativních pracích, kdy jednou z největších byla opona Národního divadla. Vojtěch Hynais ovšem patří ke generaci umělců, kteří přes svou akademickou výchovu, nesoucí známky konzervativní strnulosti, dokázali tento svůj, na první pohled handicap, překonat a účastnit se na pokládání základů moderního umění.⁹⁵ Jedním z příkladů Hynaisovy tvorby, v které se snaží překonat mantinely české akademické tradice je *Paridův soud* v 90. letech, v němž pod záminkou mytologického motivu, krom jiného, rozvíjí studium nahého těla ve světelné přírodě. Inspirujícími, hlavně pro jeho žáky v rámci pražské Akademie umění, se stávají hlavně kresebné studie ke zmíněnému dílu, kde jsou využity reflexy zeleně na pokožce figur, reflektující duch modernosti prostupující nejen akademickou obcí. Nahý akt, bez děje, snad i bez myšlenky, má demonstrovat malířovu schopnost poradit si s překážkami, které klade malbě příroda sama. Není třeba žádných berliček v zobrazení nahého těla na volném vzduchu, v přímém slunečním světle pod reflexy zeleně.⁹⁶

Již v rámci generace národního divadla tedy můžeme sledovat dvě různé koncepce v pojetí antického motivu v českém malířství, stejně jako v celoevropském kontextu. Olga Macková ve své stati *Devatenácté století* danou problematiku komentuje slovy: „*Vyspělý akademismus bude líčit s velikou realistickou naléhavostí výpravné postavy, scény, otřesné příběhy zejména z dějin soumráchného císařského Říma (Brožíkova Messalina, Liškovi Morituri a Oběti Maxmiliánovy), druhý proud učiní z antických námětů*

⁹⁵ LEUBNEROVÁ, Šárka a kol. *Vojtěch Hynais 1854 – 1925*. Hlinsko : Městské muzeum a galerie Hlinsko, 2013. ISBN 978-80-904901-2-3.s. 7 – 9.

⁹⁶ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 47.

*symbolická podobenství, psychologické archetypy (Andromeda, Pallas Athéna), jež budou doprovázet vzdorné secese moderních malířů do nových oblastí umění.*⁹⁷

2.2 Antické dědictví na přelomu 19. a 20. století

Antické prvky se promítají napříč dějinami českého kulturního prostředí a svoje místo nacházejí i v 90. letech 19. století. Situace na přelomu století, která se vyrovnává s nově přicházejícím moderním myšlením, však reformuje pojetí antického motivu, do kterého se v rámci jeho zpracování promítají aktuální otázky soudobé společnosti. V důsledku toho sloužily antické reminiscence do konce 19. století jako stimulující podněty k vytváření děl vyjadřující myšlenky a citové prožitky umělců, kteří chtějí působit na člověka své doby. Antický motiv, se tak přestává pohybovat v přesně dané definici a naopak ožívá díky aktuální kulturní tvorbě, pro kterou se stává ohromným zdrojem inspirace.⁹⁸

Vztah českého výtvarného umění k antické tradici se rozvíjí na mnoha vrstvách a úrovních. Nejzásadnější se stává oblast tematická, provázející v ucelených konceptech námětů z antické mytologie a historie celými dějinami umění, v jejichž rámci řeší vztah člověka k přírodě, kosmu – řeší jeho potřebu docílit k harmonii a splynutí s božským řádem. Zejména antický motiv se stal nejspolehlivějším nositelem a interpretem aktuálních témat, kterým v jejich složitosti poskytl antický motiv vhodnou interpretační zkratku. Sdílnost antického motivu je ovšem závislá na jeho mimovýtvarné znalosti související s orientací v antické mytologii, historii a reáliích.⁹⁹ Není divu, že výtvarná malba tak může ztrácet a ztrácí v průběhu dějin českého výtvarného umění na autentičnosti, jako právě v již mnohokrát zmíněném akademismu 19. století, v kterém se zdá být výtvarná hodnota okradena o svou originalitu skrze definici antického motivu. K obnovení autentické tvorby cílí tendence moderního umění

⁹⁷ MACKOVÁ, O. *Devatenácté století*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s. 115.

⁹⁸ OLIVA, P. *Antika a její dědictví*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s. 15.

⁹⁹

sílící na konci 19. století, přesto však i v tomto případě zaznamenává období nadcházející moderny návrat k antickému motivu v případě závažnosti daného tématu ve výtvarném umění, které apeluje na širší kontext historické platnosti daného motivu.¹⁰⁰

Již v 80. letech můžeme sledovat nově se otevírající přístup k antickému motivu a jeho látce, který rozšiřuje obzory a umělecký kontext soudobých umělců. Povědomí předchozí generace, stále lavírující na úrovni tušení, konečně získává s nově přicházejícími vlivy konkrétnější a jasnější podobu s nově přicházejícími náměty. Škála antických motivů se rozšiřuje i vlivem publika, které ještě v posledním dozvuku realismu na konci století, ve své zhýčkanosti určuje poptávku po kýžených efektních motivech, které umění má mimo jiné, zprostředkovat. Konec století – fin de siècle - na poli českého výtvarného umění již vykazuje pluralitu ve výtvarném názoru i co se týče využití antického motivu, ale v důsledku zmíněných požadavků měšťanského publika vybírá „neprotřelé“ motivy zajímavé svým efektem exotického náboje dávného odkazu antické společnosti. Ať už se v přelomovém období realismus snaží vymezit proti sílícímu secesnímu a symbolistickému proudu, sám ve své poslední fázi začíná vykazovat nejen prvky dekadence, ale hlavně motivy temné symboliky a vizionářství.¹⁰¹

V tomto duchu se nese tvorba Emanuela Kescence Lišky, jehož rozměrné kompozice *Mor v Římě* (1882) či *Moriturite salutant, Caesar* (1882), svojí působivou drastičností historického děje, jehož motivu obě kompozice plně využívají, splňují výše zmíněné kritérium.¹⁰² Oproti tomu se například Vojtěch Hynais představil obrazem *Paridův soud*, v kterém se snoubí francouzský luminismus s klasickým antickým motivem. Hynais ve svém díle rozehrává jemnou malířskou rafinovanost vykreslující tři postavy bohyň na hoře Idě

¹⁰⁰ VARCL, L. a kol. *Antická tradice a česká kultura*. Praha : Academia, 1978. s. 437.

¹⁰¹ Tamt., s. 435.

¹⁰² PRAHL, R. Z malířských salonů v Praze před sto lety. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Galerie výtvarného umění Klenová. Klenová : Galerie výtvarného umění, 1980. s. č. 22

s elegancí vlastní salonní pařížské kultuře.¹⁰³ Výrazně si také Hynais pohrává s reflexní zelenou barvou pokožky zmíněných bohyň, kterou se pokouší vyhodnotit umělecké dílo v kontrastu s přírodními zákonitostmi.

Zejména Hynaisova výzdoba opony Národního divadla reflektuje pluralitní a ekletický vývoj výtvarného umění konce 19. století. Hynais zde spojuje prvky antické mytologie se soudobým realistickým chápáním společenského života. Proces spojování a míšení dospěl až k postavám Múz, Génia a antických stavitelů nesoucí podobu Hynaisových kolegů a přátel. V důsledku toho Hynais docílil nebyvalého efektu, díky spojení prvků vzdálených epoch se soudobými elementy.¹⁰⁴

Přelom 19. a 20. století v jednotlivých tendencích vznikajícího moderního umění, začíná antické dědictví přebírat převážně z pohledu jeho ideové a obsahové stránky. Dané období tím pádem klade důraz na interpretaci mýtů a postav známých ve své pevně dané definici. Ve zmíněném přelomovém období v čele s generací 90. let a následně generací Národního divadla, dochází ke střetu tendencí cílících k objevení a vytváření nových hodnot antického motivu v reakci na sílící moderní myšlenkové hnutí, které se hodlá vymezit proti tradičnímu pojetí antického motivu.¹⁰⁵ Soudobá teorie umění směřovala k přejímání zahraničních programů a koncepcí, ale pouta akademické tradice nebyla důsledně přetřata. Jiří Kotálík ve své stati *Dvacáté století* komentuje celou situaci slovy: „*Ale na druhé straně, jak je dnes z odstupu času zřejmé, mnozí z představitelů nastupujícího pokolení u nás nebyli od minulosti vzdálení natolik, jak si sami mnohdy přáli, v oblasti výtvarné kultury v lecčems zcela organicky navazují na některé z malířů a sochařů Generace Národního divadla, v jejichž tvorbě se bezděčně předznamenávaly tendence umění kolem roku 1900.*“¹⁰⁶ Zmíněné tendence sílí v průběhu druhé poloviny 90. let, kdy se vztah

¹⁰³ VARCL, L. a kol. *Antická tradice a česká kultura*. Praha : Academia, 1978. s. 435.

¹⁰⁴ VARCL, L. a kol. *Antická tradice a česká kultura*. Praha : Academia, 1978. s. 435.

¹⁰⁵ WITTLICH, Petr. *Malíři české secese*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2012. s. 12 – 15.

¹⁰⁶ KOTALÍK, J. *Dvacáté století*. In : *Antická tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s. 130.

k antickému dědictví, který byl zejména v průběhu 80. let 19. století posilován a uplatňován nejen ve výtvarném umění, výrazně mění a veškerá myšlenková i formová reminiscence spolu s historismem ve výtvarném umění měla být zapovězena.

Stejně jako u generace Národního divadla, proti které se nově přicházející moderní myšlení v rámci realistického a impresionistického programu vymezuje, zažívá stejně nelehkou protichůdnou situaci. Oproti tomu modernistické tendence, formující se pod vlivem soudobého symbolistického programu antický motiv přijímají a ve své tvorbě jej aktualizují, což reflektuje tvorba Jana Preislera, která sice již spadá mimo záběr předkládané diplomové práce, ale přesto je namístě Preislerovo pojetí antického motivu v rámci jeho vývoje alespoň zmínit. Preislerovo využívání antického motivu je vždy ve spojení s uměleckou reflexí a čistě soudobou problematikou.¹⁰⁷

2.2.1 Počáteční fáze antického motivu v české secesi a symbolismu

Není však zcela adekvátní pojímat přicházející moderní umění počátku 20. století jako „proti-antickou vlnu“. V rámci plurality směrů ve vývoji výtvarného umění na přelomu 19. a 20. století podílejících se na vývoji moderního umění, velice záleží na daném programovém hnutí. V některých případech lze hodnotit přístup k antické tradici a využití antického motivu, jako vymezující přístup cílící k naprostému odpoutání od tradice a minulosti, jako v případě výše zmíněné optiky impresionismu a realismu. Obecně lze říci, že v mnohých případech se v přístupu využití antického motivu nejednalo ani tak o jednostranný odmítavý postoj, ale tvůrčí a inspirační zájmy malířů a sochařů se soustředily na jiné zdroje tradičních motivů, jakou jim poskytovala například orientální tradice, která zaujímá pevné místo i v české secesi.¹⁰⁸ Ač se přístupy k antickému motivu prochází jakoukoliv radikální změnou výchozího přístupu, faktem zůstává, že dědictví antického motivu ve výtvarném umění se z jeho

¹⁰⁷ KOTALÍK, J. *Dvacáté století*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s. 132.

¹⁰⁸ VYKOUKAL, Jiří a kol. *Maxmilián Pirner 1854 – 1924 : Mezi pohádkou a skutečností*. Plzeň : Prima Press, 2004., s. 8.

horizontu neztrácí ani desetiletí po druhé světové válce.¹⁰⁹ Obsah antického motivu se sice ve své etické, myšlenkové a citové hodnotě¹¹⁰ naplňující estetickou formu antického motivu značně mění, ale faktem zůstává, že antický motiv stále, ač pouze okrajově, figuruje na poli českého umění v jeho dalších etapách vývoje.

Se snahou o překonání naturalismu a stupňující se tendence abstraktního zobrazování v průběhu přelomu 19. století, přichází ve svém důsledku komplikující se vztah člověka k přírodě, lavírující meze osudovou daností a poddaností a snahou o zásah do vesmírného koloběhu, které se promítá i do uměleckého jazyka a jeho formy využití antického motivu. Mění se paradigma ve výtvarném umění se vymezuje proti tradici položené již antickou kulturou, ve které slovo příroda poskytovala všechny potřebné odpovědi a řešení v otázkách úpadku lidstva jako takového, nebo naopak v otázce možnosti zdokonalení lidského vědění ve jménu ideje pokroku. Dílčí umělecké proudy napříč dějinami umění, ať už se jedná o renesanci nebo baroko, vycházejí z koncepce pokládající malířství za vědu a „dceru Přírody“, jak uvádí sám Leonardo da Vinci ve svých *Úvahách o malířství*.¹¹¹ Přicházející objevy, jakými od Koperníkovského heliocentrismu počínaje a darwinovskou teorií konče, se tradiční svébytné postavení přírody mění a dostává se epicentrem dobového pnutí na poli uměleckém.¹¹²

Umění se dostává do přímého střetu mezi emancipovaným racionálním vědění a jeho, sice opomenutou za to stále silněji volající a vírou posílenou evoluční teorií pokládající člověka za poslední článek vývojového řetězce. Výtvarné umění i v této otázce reaguje koncepcí nálady, jako stavu duše, o které se předkládaná práce zmiňuje již výše, a snaží se vnést skrze náladu pojetí nálady do obrazu figurujícím na velmi chaotickém a vratkém základě.

¹⁰⁹ KOTALÍK, J. *Dvacáté století*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s. 136.

¹¹⁰ BIRNBAUM, V. *Listy z dějin umění*. Praha : Václav Petr, 1947. s. 274.

¹¹¹ DA VINCI, L. *Úvahy o malířství*. Praha : Č.A.T., 1941. s. 259.

¹¹² WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, 2010. s. 86.

Nálada, jako stav duše se stává v kontextu českého malířství na pomezí 19. a 20. století jedním ze základních cílů malíře a dle soudobého historika umění Aloise Riegla, by umělcovo dílo mělo nacházet inspiraci například v pozdní antice, která, zmítaná náboženským pnutím, propůjčuje náboženské náladě tvůrčí žezlo a shledává, Riegovou optikou za podstatné, v rámci dějinné disbalance, zadat umění soudobou náladu, jako hlavní program své tvorby.¹¹³ V každém případě využití antické mytologie ve výtvarné tvorbě tak získává pohyblivý rámeček, překračující přesně danou definici mýtu a alegorie. Antický vliv se totiž zajímavým způsobem uplatňuje při řešení základní otázky jakým způsobem vymezit novou orientaci umělecké tvorby, jakým způsobem ji zakomponovat v otázce uměleckého díla a jeho vztahu k reálnému světu – jinými slovy, antický odkaz významně přispívá do diskuze ohledně vztahu koncepce díla a koncepce skutečnosti. Zmíněná problematika, zejména pak její způsob předložení a vyhodnocování, pokládá základ modernímu umění jako takovému.¹¹⁴ Ať už se bude přelomové období 19. a 20. století hodnotit z pohledu secesního, symbolistního, impresionistického či realistického (nebo jakékoliv jiné soudobé myšlenkové formy ve výtvarném umění) faktem zůstává, že všechny vznikající proudy v soudobém výtvarném umění se musí vyrovnat se specifickým způsobem racionálního myšlení o výtvarném díle, rozeném v řecké i římské antice.¹¹⁵

V důsledku toho se tak v období pozdní secese objevuje kult heroů, Prométhea a Hérakla, skrze které ožívají ve výtvarném umění staré mýtické příběhy o zápasech s monstry, přinášení ohně lidem a zároveň se závratnou rychlostí množí motivy kouzelníků, kteří vycházejí ze snového světa pozdní antiky.¹¹⁶ Podobnost můžeme nacházet v počátku 19. století, kdy se také

¹¹³ WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, 2010. s. 125.

¹¹⁴ VARCL, L. a kol. *Antická tradice a česká kultura*. Praha : Academia, 1978. s. 438.

¹¹⁵ Tamt., s. 438.

¹¹⁶ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 192.

začíná objevovat motiv Hérakla - a to zejména Hérakla Farnese (s rukou za zády) a Hérakla Landsdowne (s kyjem na rameni).¹¹⁷

Antický motiv je nesen třetím typem secese, který vyvíjí souvztažně flexibilitu skrze linii. Třetí typ secesní ornamentiky, vyznačující se zálibou v přímé linii, střídém zdobení a novým zhodnocením ušlechtilých materiálů, vytváří nový vkus, který odlehčuje hmotu a svým odpoutáním se od naturalismu se sice dostává již do výtvarné optiky 20. století, ale svůj velmi pevný secesní základ demonstruje například přes velmi častý motiv orantky, ženy-kněžky, která přes svůj frontální postoj se zdviženýma rukama, symbolizuje tok nadlidské a božské přírodní síly s odkazem na mytologické zaměření secesní představivosti.¹¹⁸

Oproti tomu symbolistické proudy využívají, v rámci imaginace umělce, jednotlivých symbolů a ideových odkazů, antických motivů nevyjímaje, spíše jako opěrný znakový systém pro komunikaci s divákem, jako individualitou, nikoliv s divákem v zastoupení davu. Důležitým faktem zůstává, že v případě pojetí antického motivu symbolistickou optikou, není žádoucí zcela vyčerpat rovinu mytologického významu slovníkovým významem jednotlivých symbolů, ale cílí k hluboké rezonanci umělcevy obrazotvornosti s obecnou strukturou daného motivu. Protože témata symbolistického umění byla často univerzalizována a čerpala své podněty z mytologické oblasti, vytváří symbolismus velice neobvyklou spojnici mezi světem umění s lidskými procesy představivosti, do jejichž výkladu se významně zapojuje. V důsledku toho symbolismus přichází s novým pojmem mytologická fantazie.¹¹⁹ Faktem zůstává, že ve výzkumu archetypologie jsou stále značné rezervy a mnohá témata čekají na své hlubší rozpracování.

¹¹⁷ MACKOVÁ, O. *Devatenácté století*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s. 119.

¹¹⁸ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 194.

¹¹⁹ WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, 2010. s. 241 – 243.

Mytologická dimenze secese cílí k navrácení se k čistým počátkům věcí, které ve své nezatíženosti znovu aktualizují téma anamnéze, intuitivního rozpomínání, které přesahuje meze osobní paměti a stává se vnitřním nástrojem pro pochopení podstaty světa. U Platóna, v jehož filosofii má koncept anamnéze ústřední roli, je anamnéze, rozpomínání, oním procesem, kterým duše překonává svá omezení v důsledku fyzického převtělení. V secesním programu se anamnéze stává funkcí, díky které se umělec ve své obrazotvornosti skrze individuální vizi zmocňuje kolektivního obsahu.¹²⁰

3 Beneš Knüpfer

3.1 Úvod

Nymfy hrající si s delfíny, kentauři v litém boji a další mytologické náměty, možná až teatrálním způsobem promlouvají k současnému divákovi, ale tvorba umělce, už ve své době profilovaného, jako největšího malíře moře a jeho mytologie stojí zcela jistě za pozornost.

Počátky Knüpferovy nejsou až tak neobvyklé v kontextu soudobých společenských poměrů. Umělcův zájem o výtvarné umění byl podpořen Knüpferovým otcem, který aktivně maloval, seč na amatérské úrovni. Knüpferův nesporný talent se dále vyvíjí v rámci studií na pražské Akademii, pod jejíž záštitou umělec rozvíjí své teoretické i praktické znalosti studiem v Mnichově roku 1870, následně pak stráví i část svého zahraničního pobytu v Paříži a Londýně. Období Knüpferových studií tvoří podstatnou součást umělcova života a významně ovlivňují i vývoj jeho výtvarné tvorby, neboť se díky svým zahraničním toulkám dostává roku 1879 do Říma, který se stane až do konce

¹²⁰ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 195.

života Knüpferovým domovem.¹²¹ Setkání s Itálií se stává pro Beneše osudovým.

I přes svou neoddiskutovatelnou kultivovanost a kvalitní malířský projev, nejen v rámci malířské techniky, se umělecká osobnost Knüpfera prosazuje až kolem 40. roku jeho života. Na vině jistě zůstává Knüpferovo zakotvení v Itálii, díky kterému zůstává umělec mimo dění v průběhu 80. let, představující pro české výtvarné prostředí reformní období, formující nové otázky a požadavky na umělce a jeho přínos v umělecké tvorbě. Na upevnění a sebevědomé posílení Knüpferovy tvorby poukazuje až odkoupení obrazu *Souboj tritónů* císařem Františkem Josefem I. v roce 1895, kterému se dostává uznání udělením medaile arcivévodou Ludvíkem a také porotou na výstavě v Chicagu. Na okamžik se tím Beneš Knüpfer etabluje na úroveň mezinárodně uznávaných českých umělců, jakými byl například Vojtěch Hynais či Václav Brožík.¹²²

Za svůj úspěch také Beneš Knüpfer zaplatil, stejně jako celá generace vycházející z akademické tradice, která i přes svůj otevřený přístup vůči požadavkům etablojících se principů moderního umění, zůstává, v chaotickém pluralismu na přelomu století, odmítána. Naprosté nepřijetí Knüpferovy tvorby, po té co si v závěrečné etapě života pořídil ateliér v Praze, který před smrtí sám rozprodal, vedlo umělce k dobrovolnému ukončení života skokem do moře.¹²³ Sebevražedný akt symbolicky potvrzuje Knüpferovo označení své umělecké osobnosti, jako vodního umělce. Gesto sebevražd se sice v uměleckých kruzích té doby stalo poměrně častým úkazem a v některých případech se snad jednalo

¹²¹ PRAHL, R. „Náš“ malíř Beneš Knüpfer. : Moře jako umění, nebo kýč?. Dostupné na : <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/3/-nas-malir-benes-knupfer-/>. [přístup : 1.4. 2017]

¹²² PRAHL, R. „Náš“ malíř Beneš Knüpfer. : Moře jako umění, nebo kýč?. Dostupné na : <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/3/-nas-malir-benes-knupfer-/>. [přístup 1.4. 2017].

¹²³ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. [Řevnice];, [Olomouc];, [Praha]: Arbor vitae;,, Muzeum umění Olomouc;,, Národní galerie v Praze, 2014 s. 28.

o snahu zviditelnění umělcovy tvorby, ale případ Beneše Knüpfera se značně odlišuje už jen svým rituálním podtextem.¹²⁴

3.2 Historicko-umělecké pozadí tvorby Beneše Knüpfera

Pro generaci Beneše Knüpfera se stává naprosto klíčovou druhá polovina 19. století, která s sebou přináší rychle se rozšiřující podněty charakterizující pobřežnovou dobu. Dosavadní orientace na Německé země se v důsledku národní obrozenecké vlny v posledním desetiletí rozšiřuje o další země, tedy národy. Vůdčí postavení si uchovává Francie, zejména pak Paříž v případě českého realismu. Do popředí se stejnou razancí dostává však i Itálie, která v důsledku svého dvojkolejného vývoje, na jedné straně tradicionalistickým a na druhé straně progresivním, drží krok právě s takovými velikány, jako je Francie. Beneš Knüpfer byl celý svůj život, jak práce uvádí výše, hluboce spjat s Itálií, kde navázal na umělecké dění v obou zmíněných směrech, z čehož druhý zmíněný, byl pro jeho tvorbu méně významný.¹²⁵ Zaujat malebností a starověkými tradicemi Itálie vracel se ve své tvorbě neustále k obrazům tritónů, kentaurů, nymf a Sirén ve vlnách Tírhénského moře. Značná část Knüpferovi tvorby prokazuje malířský přednes italského plenérismu, který si malíř osvojil suverénním způsobem.¹²⁶ I přes expresivnost, mnohdy až teatrálnost, si Beneš Knüpfer vždy zachoval ve své tvorbě kultivovanost.

Skutečný důvod nepřijetí soudobé umělecké společnosti Knüpferovi tvorby a osobnosti není zcela jednoduché odkrýt, protože dané možnosti jsou v mnohých ohledech nejednoznačné. Nasnadě je lehce popularizovaná verze o nedoceněném umělci, který pro svou uměleckou orientaci nikdy nebyl soudobým českým malířstvím plně přijat a pochopen a s nálepkou svérázného, zejména uzavřeného umělce ukončil svůj život stejně tragicky, jako jej, nic netuše, začal v Itálii. Jedním z hlavních argumentů tohoto stanoviska je fakt, že

¹²⁴ PRAHL, R. „Náš“ malíř Beneš Knüpfer. : Moře jako umění, nebo kýč?. Dostupné na : <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/3/-nas-malir-benes-knupfer-/>. [přístup : 1.4. 2017]

¹²⁶ VARCL, L. a kol. *Antická tradice a česká kultura*. Praha: Academia, 1978. s. 435.

tvorba Beneše Knüpfera zcela nesplynula s národním programem a nikterak neodpovídala požadavkům a zodpovědnosti kladené na bedra tehdejšího umělce. Žádná jiná alternativa přínosu nebyla přijata ani viděna. Až vlivem historického odstupu může současnost na Knüpferovu tvorbu nahlédnout objektivně a podrobně se pokusit odkrýt alespoň částečně vrstvy tehdejšího pnutí v nově vznikajících uměleckých proudech. Ovšem je otázkou, zda byl Knüpferův život tak silně ovlivněn a nakonec tragicky orientován díky jeho, nejen geografické a hlavně umělecké izolaci vůči českému prostředí, nebo se stal jedním z oněch nešťastníků, či šťastlivců, kteří se nenarodili do správné doby, a nároky společenství, nejen malířského, jej donutily si život nakrásně zkomplikovat.

Snad by případ Beneše Knüpfera měl přimět k rozlišení v rámci dějin umění mezi dynamikou tvůrčího umělce, která je vnitřně spojena s objektivními historickými požadavky, kterým se podle Petra Wittlicha umělec zodpovídá a mezi konvenčními dobovými výrazovými prostředky a ideovými programy, kterým se umělec musí vyrovnat. Snad právě díky tomuto nevyrovnanému přístupu v pojetí dějin umění platí umělecká tvorba hodna uznání krutou daň v podobě nepochopení.¹²⁷

Ať už z pohledu soudobé zmatečné doby, nebo o něco střízlivější současnou optikou, faktem zůstává, že Beneš Knüpfer představuje umělce, který nebyl nikdy doma ve svém rodném kraji ani sto let po své smrti.

3.3 Pohledy a odezvy na Beneše Knüpfera

Dosavadní literatura o Beneši Knüpferovi je velice skrovná. Doposud nebyla sestavena žádná podrobnější monografie, či rozsáhlejší článek, krom zmišek o Knüpferově tvorbě na začátku století, které mají spíše vzpomínkový ráz a pocházejí z pera Benešových přátel. Jedním z nejvěrnějších přátel a

¹²⁷ WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha: Karolinum, 2010. s. 152.

především zastánců Knüpferovy tvorby byl sochař Josef Mauder, který ve svém článku pro časopis *Dílo* charakterizuje Knüpfera, jako tzv. koloristického krajináře. Pro Knüpfera podle Maudera, který v té době zcela pochopitelně nemohl ještě Benešovu tvorbu a osobnost vnímat v kontextu s dobou, není podstatný předmět jako takový, ale barva, v níž se soustřeďuje veškerá síla, záměr a intelekt Benešova díla. Mauder považoval Beneše Knüpfera za zcela originální až exotický zjev, který se stal ve své tvorbě ojedinělý až osamoceny. Pohled vášnivého sochaře byl samozřejmě podmíněn zcela pochopitelnou absencí dobových znalostí a vývoje dějin umění.¹²⁸

Dalším z Benešových předních kritiků, a především příznivců, se stal K. B. Mádl, který věnoval umělcově tvorbě svého času značnou pozornost. Při první příležitosti zhodnotit Knüpferovu tvorbu, kterou se stala jarní výstava v Krasoumné jednotě roku 1890, vyjádřil své nadšení nad Benešovou sestavou obrazů v časopise *Květy*. Od té doby Mádl sledoval Benešovu tvorbu a pravidelně oslavovala malíře i na stránkách *Zlaté Prahy*. Všechny texty, články z pera Mádla se v mnoha názorech shodují a navádějí k domněnce, že právě K. B. Mádl byl jeden z těch, kteří přispěli ke vzniku romanticky vykreslené představě o Beneši Knüpferovi, jako o izolovaném malíři, který v důsledku své izolace v Itálii nemohl navázat na soudobý umělecký proud a vývoj, a proto jeho tvorba v mnohém ustrnula na místě. Což se z hlediska vývoje dějin umění nemusí jevit jako zcela objektivní názor na Knüpferovu tvorbu. Podle Mádla, který nebyl velkým příznivcem mnichovské akademie, ji Beneš zvládl velice dobře a stejně tak by jistě, dle Mádla, zvládl dobové vzrušení a vývoj umění v Českých zemích, nebýt Knüpferovy izolace.¹²⁹

Po smrti Beneše Knüpfera v roce 1910 se setkáváme s poslední vlnou zájmu o umělcovu osobnost v důsledku spíše, v některých případech chtěně senzace. Po řadě nekrologů se malíř dočkal následné vzpomínky až v r. 1927

¹²⁸ FIALOVÁ, J. *Beneš Knüpfer 1844 – 1910. Katalog výstavy národní galerie v Praze*. Praha: Národní galerie, 1984. s. 3.

¹²⁹ Tamt., s. 4.

prostřednictvím výstavy jeho 46 děl v Topičově salóň. Sbíрка se, jako většina ostatních, skládala z děl odkoupených přímo od Knüpfera krátce před jeho smrtí. Konkrétně výstava v Topičově salóň se neseťkala s valným úspěchem pro svou nevyváženost. Zmíněná sbírka totiž obsahovala z velké části pouze pozdní díla a zcela opomněla počáteční Knüpferovu tvorbu, která má silnou vypovídající hodnotu. Pravdou ovšem zůstává, že období 20. a 30. let nebyla tomuto stylu umění zcela nakloněna.¹³⁰

V rámci přehledu malířství minulého století ne-překvapivě figuruje jméno Beneš Knüpfer pouze okrajově. Setkáváme se s názory, které zařazují Knüpfera mezi malíře akademie, které se projeví až na sklonku století, i když jejich tvorba náležela mnohem starší generaci. Další názor, který zastával F. X. Jiřík a použil, jako styčný bod pro zařazení Beneše Knüpfera, jeho přechod od figurální malby ke krajinomalbě v souvislosti s Antonínem Chitussim. Ovšem tento argument je poněkud nedostačující a svým způsobem přechodný, protože tento jev nebyl na přelomu 19. století ničím neobvyklým. Naopak s velmi bystrým postřehem přichází František Kovárna, který Knüpfera zařazuje mnohem pružněji do skupiny, která se ocitla v těsném sevření dvou generačních vln – silnějšími talenty a životními jistotami. V důsledku toho tedy podle Kovárného nemohla skupina těchto umělců sloužit národu ani věci, ale pouze obecenstvu.¹³¹

Poslední a největší výstava Knüpferova díla, uspořádaná *Sdružením výtvarných umělců Myslbek* se konala roku 1934. Zahrnovala na 127 děl, která z velké části pocházela ze soukromých sbírek. Na Knüpferovo dílo reagují hned dva kritici. Velmi zajímavé postřehy a souhrn bez radikálních hodnocení a řezů, přináší V. V. Štech v *Umění*. Štech se zamýšlí nad celkovou Benešovou tvorbu, ale také životem a za nejpřínosnější považuje první desetiletí umělcovy tvorby, kterou spojuje hlavně s italským plenérismem. Nejvíce oceňuje

¹³⁰ FIALOVÁ, J. *Beneš Knüpfer 1844 – 1910. Katalog výstavy národní galerie v Praze*. Praha: Národní galerie, 1984. s. 5.
s. 4.

¹³¹ Tamt.,s. 5.

Knüpferův čistý realismu krajiny a mariny, který se v tom nejlepší významu zachovává i v případě použití mytologických témat. Další reakce pochází z pera Jaromíra Pečírky z Prager Press, který z velké části hodnotí spíše uspořádání a organizační pozadí Benešovy výstavy. V přímém hodnocení Knüpferových děl se v mnohém shoduje s názorem V. V. Štecha a za nejvýše umělecky hodnotné považuje Knüpferovy krajinomalby bez mytologických motivů. Obě kritiky však narážejí na stejný problém a to sice, jak zařadit Beneše Knüpfera do českého umění své doby.¹³²

Snaha o plné shrnutí a nahlédnutí na umění 19. století a dále, se začala objevovat až v průběhu 80. let.¹³³ Až v tomto období můžeme hovořit o započínající snaze o reflektivní pohled, který se snaží zachytit i umělce, kteří vývojově sice nejsou nosnými body umění 19. století a jeho přelomu, ale jsou jeho nedílnou součástí dokreslující toto období do celku.

Nevyrovnaný soudobý i současný pohled na Beneše Knüpfera zahrnuje oba extrémy, z nichž ani jeden není, dle autorky práce, vypovídající. Na jedné straně se setkáváme s přeromantizovanou představou o nebohém umělci, který žil v nepochopení a odloučení od své zemské i umělecké domoviny. Zmíněný názor pak ve své vyhraněnost ztrácí na objektivnosti a vývoj Benešova života i tvorby celistvě přisuzuje právě onomu tragickému příběhu. Na druhé straně je nasnadě názor, který poukazuje na Benešovu uměleckou nevyzrálou a strnulou, která byla důsledkem spíše nedostačujících uměleckých kvalit a neschopnosti reagovat na dobový vývoj a dění. Názor, který zcela nedoceňuje význam Benešova působení a považuje, z hlediska současnosti, zcela v pořádku ponechat v zapomnění Beneše Knüpfera také není, dle autorky práce, zcela vypovídající a korektní.

¹³²FIALOVÁ, J. *Beneš Knüpfer 1844 – 1910. Katalog výstavy národní galerie v Praze*. Praha: Národní galerie, 1984. s. 5.

s. 5.

¹³³ Tamt., s. 5.

3.4 Beneš Knüpfer a Itálie

Jak už bylo výše uvedeno, pobyt v Itálii se stává pro tvorbu a život Beneše Knüpfera určujícím. Od roku 1879, kdy Knüpfer zahajuje své stipendijní studium, ještě několikrát svůj studijní pobyt prodlouží a následně Itálii na dlouhou dobu pojme za svůj druhý domov s několika krátkými přestávkami v Praze v průběhu 90. let.¹³⁴ Poslední osudnou návštěvou Prahy se stává pro Knüpfera neúspěšný a tragický rok 1910, v jehož průběhu Knüpfer zavírá svůj nově otevřený ateliér a podstupuje neúspěšnou výstavu v Topičově salonu, v jejímž průběhu zřejmě dojde k poznání, že aktuální české výtvarné umění není naladěno Knüpferovým směrem a tudíž nemůže přijmout umělcovu tvorbu za vlastní. Dlouhodobou změnou prostředí je tvorba a osobnost Beneše Knüpfera izolována od českého výtvarného umění, které bylo do jisté míry určováno národnostními programy a v důsledku toho zůstává chťe nechtě mimo soudobý zájem ve vývoji českého výtvarného umění. Optikou současného historicko kritického pohledu nachází Beneš Knüpfer v rámci počátků českého symbolismu a secese významné místo a hlavně postavení. Dále představuje umělce generace 90. let, na jejichž tvorbě lze demonstrovat soudobé užití a interpretaci antického motivu ve výtvarném umění.

Pro českého malíře pobývajícího od roku 1880 v Itálii se poznání dobového italského umění stává určujícím. I noví itaští mistři totiž začali pracovat se zdůrazněním smyslovosti v umění, která v pluralitním uměleckém koloritu nachází své místo. České umělecké prostředí se vůči italskému soudobému umění, reflektující pouze z mezinárodních výstav, staví kriticky.¹³⁵ V průběhu 80. let sice můžeme sledovat nárůst děl z dílen italských autorů na výročních výstavách, jednalo se však pouze o měnné reprezentativní kousky,

¹³⁴ PRAHL, R., JONÁKOVÁ, I. a kol. *Ach! Italia, Cara Mia: Umělci z Čech XIX. Století a Itálie*. Plzeň: Západočeská galerie, 2011. s. 42.

¹³⁵ VLČKOVÁ, L. *Krajina Itálie a její malba v Praze v 19. století. Poznámky k reflexi italské krajiny jako malířského námětu*. In: *Naše Itálie : Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 2012. s. 455.

kteře neposkytovaly komplexní pohled na italskou tvorbu, proto Praha ve svém kritickém postoji stále vychází pouze ze zlomkovitých poznatků.¹³⁶

Přes veškerý kritický a v některých případech až ambivalentní vztah soudobé české umělecké kritiky vůči Itálii, formující se dekadence začíná využívat image umělecké Itálie. Soustředit do uměleckého prostředí dekadentní program v celoevropském měřítku nebyl nijak nesnadný úkol, poněvadž Itálie vyznačovala značnou dávku tenze evropské minulosti, která se promítala do současné italské umělecké tvorby. Tuto ambivalentní představu nakonec přijímá i české prostředí, která začíná vnímat počiny italského moderního umění jako úspěšné, přesto se s italskou formou symbolismu či futurismu potýká ještě v průběhu 20. století.¹³⁷

Zevrubnější poznání dobového italského umění můžeme tedy sledovat pouze u malířů, pobývajících v Itálii delší dobu v čele s Benešem Knüpferem, který s několika krátkými pobyty v Praze zůstává v Itálii od roku 1979, a Emanuele Krescencem Liškou. Sledovat souvztažně oba zmíněné autory není bez zajímavosti, zejména v programové výtvarné shodě týkající se fenoménu světla, avšak oba autoři zastupují, podle Romana Prahla, odlišné dobově rozšířené umělecké typy – melancholika a virtuóza.¹³⁸

3.5 Umělecká tvorba Beneše Knüpfera

Tvorba Beneše Knüpfera vzniká sice ještě za doznívajícího zvuku neoromantismu a realismu, ale už reflektuje nově vznikající symbolismus skrze uměleckou mentalitu nahlížející svět bez rozumové spekulace, zároveň však toužící uchopit a vyjádřit jeho celek. Nová umělecká generace se tohoto úkolu zhostí skrze preferenci naivních vizuálních motivů, které prezentují svět přirozeným způsobem, ale odlišují se svou mírou výrazovosti. Danou míru výrazovosti prezentuje v evropském kontextu například motiv mořské vlny

¹³⁶ PRAHL, R., JONÁKOVÁ, I. a kol. *Ach! Italia, Cara Mia: Umělci z Čech XIX. Století a Itálie*. Plzeň: Západočeská galerie, 2011. s. 35.

¹³⁷ Tamt., s. 38.

¹³⁸ Tamt., s. 36.

v pohybu od Gustava Courberta.¹³⁹ Vlna se vzdouvá a tříští tady a teď, v tomto okamžiku, prosvětlená sluncem. Motiv mořské vlny se ujal takovým způsobem, že se dočkal zobecnění. Odkaz fascinace přírodními jevy, jakou sledujeme u Courberta a později v kontextu českého umění například i u Františka Kupky,¹⁴⁰ se stává jistým způsobem určující pro tvorbu Beneše Knüpfera. Častý koncept tradiční mariny nesoucí novoromantický odkaz s nádechem realismu se konfrontuje s pohyblivým vodním živlem, v jehož soukolí působí lidská nahota velice křehce. Knüpferův velmi častý ústřední motiv najád si však zachovává, s nepohnutou působností pobřežního kamene, realistickou působivost.

Beneš Knüpfer se přes svůj bohatý tematický rejstřík stále soustřeďuje na motiv mariny spojený s mytologickou tematikou se zmíněným zájmem o působení světla a atmosféry. V případě mariny se však v Knüpferově tvorbě nejdená o marinu ve vlastním smyslu slova – tento obor převádí volné moře a dění na něm. Později se však začíná motiv moře stále více zpodobňovat a to hlavně jeho blízká pobřežní část. Hlavním důvodem pro zpodobňování motivů blízkého moře představovaly možnosti předvést svůj um v oblasti obrazového prostoru.¹⁴¹ Velkou inspirací ve své práci s atmosférou je pro Knüpferovu tvorbu jistě český krajinář Antonín Chittussi¹⁴², zatímco v malbě a žánru barevného světla, lze analyzovat tvorbu Arnolda Böcklina, který vede Knüpfera k zakomponování dionýského výjevu do své výtvarné tvorby.¹⁴³ Nalézt a ukotvit svou malířskou identitu nebylo pro Knüpferovu samotářskou osobnost jednoduché, což výstižně komentuje Roman Prahel ve svém článku „*Náš malíř Beneš Knüpfer: Moře jako umění, nebo kýč?*“ slovy : „*Beneš Knüpfer hledal své místo někde mezi „německými Římany“ obnovujícími umění z mytologizující klasiky a domácími I Micchialoli (doslova : ti, co malují*

¹³⁹ WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ, M. *Sváry zření a fazety modernity na přelomu 19. a 20. století: 1890 – 1918*. Praha: Arbor vitae, 2008. s. 10.

¹⁴⁰ WITTLICH, P. *Umění a život: doba secese*. Praha: Artia, 1987 s. 68.

¹⁴¹ PRAHL, R., „*Náš malíř Beneš Knüpfer: Moře jako umění, nebo kýč?*“ Dostupné na: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/3/-nas-malir-benes-knupfer-/>. [přístup : 1. 4. 2017].

¹⁴² PRAHL, Roman. *Antonín Chittussi*. 1. vyd. Praha: Národní galerie v Praze, 1996. s. 106.

¹⁴³ PRAHL, R., JONÁKOVÁ, I. a kol. *Ach! Italia, Cara Mia: Umělci z Čech XIX. Století a Itálie*. Plzeň: Západočeská galerie, 2011. s. 36 – 37.

v barevných skvrnách), kteří vytvářeli italskou verzi toho, co se dělo na současné světové scéně. Příklon „německých Římanů“ Böcklina, Maréese a Feuerbacha k říši klasických zdrojů evropského umění měl být i vystoupením z aktuálních bojů na jejich domácích uměleckých scénách. Římská komunita zahraničních umělců se tradičně pokládala za ideální kvůli své blízkosti ke zdrojům věčného Umění a jako možnost uniknout těsným poměrům míst, z nichž sem umělci byli svými mecenáši vysláni. Tomu také odpovídá image Beneše Knüpfera, jako družného samotáře. Jeho zakotvení v římské komunitě zahraničních umělců bylo, tak jako u jeho českých předchůdců, pokud zdůrazňovali svůj původ, nesnadné.¹⁴⁴

Beneš Knüpfer se již v počátcích svého pobytu v Itálii zaměřuje na oživení přírodních motivů, kterým dominuje moře, jak se výše uvádí, ve spojení s fantazijními ženskými akty prochnuté mytologickou tematikou s malířsky vyspělým zdobením plenéru. Výrazný odkaz italského plenérismu v kombinaci se svým mytologickým námětem moře prezentuje Beneš Knüpfer již na začátku 80. let. Malířská technika a schopnost širšího záběru ve své tvorbě dokazuje Knüpfer užitím a ztvárněním velkých figur na jedné straně a krajinou bez živé bytosti na straně druhé. Zároveň však dokázal propůjčit námětu pohanských orgií noční mystickou atmosféru.¹⁴⁵

Není bez zajímavosti, že jeden z vrcholných projevů umělcovy obrazové meditace – *Poslední pozdrav* – [obr.1] se stal inspirací pro literární tvorbu básníka Rainera Maria Rilkeho. Sám Rilke ve své básni *Západ slunce*¹⁴⁶

¹⁴⁴ PRAHL, R. „Náš“ malíř Beneš Knüpfer. : Moře jako umění, nebo kýč? Dostupné na : <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/3/-nas-malir-benes-knupfer-/> . [přístup : 1. 4. 2017].

¹⁴⁵ PRAHL, R., JONÁKOVÁ, I. a kol. *Ach! Italia, Cara Mia : Umělci z Čech XIX. Století a Itálie*. Plzeň : Západočeská galerie, 2011. s. 37.

¹⁴⁶ Znění Rilkeho básně dostupné například na : <http://www.gedichte.eu/71/rilke/erste-gedichte/der-letzte-sonnengruss.php>. [přístup 30.3. 2017].

vykládá obraz jako meditaci dvou mnichů, kteří ve své hluboké kontemplaci nad západem slunce demonstrují určité životní fáze. Starší z mnichů se ve svém rozjímání zamýšlí nad konečností všech věcí, zatímco mladší mnich už vyhlíží nový východ slunce, přinášející nové začátky.¹⁴⁷ Dílo reflektuje vrcholné období autorovi tvorby, která už začíná vykazovat depresivní atmosféru, typickou pro závěrečné období Knüpferových obrazových meditací, v kterých lze klíčovat pokročilé stádium umělcových depresí. Ve zmíněném období autor pracuje s tematikou pyšné civilizace, které se pokouší nastavit kritické zrcadlo.¹⁴⁸ Jedním z nosných obrazů daného období je obraz *Fauni prchající před automobilem*.

3.6 Ikonografie vybraných obrazů a antický motiv u Beneše Knüpfera

Předkládaná práce soustředí svůj zájem na tvorbu a ikonografii Beneše Knüpfera, neboť tvorba zmíněného umělce je dostatečně reprezentativní a je na ní možné nejlépe sledovat reflexi antických motivů na přelomu 19. a 20. století. Využití antických motivů v tvorbě Beneše Knüpfera se opírá zejména o renesanční mezistupeň interpretace a užití antické mytologie¹⁴⁹, stejně jako u všech uměleckých programů následujících po renesanci ve výtvarné tvorbě vůbec.

3.6.1 Výzva ke hře

Zvolený obraz [obr.2] vznikl kolem roku 1890 a v současné době je umístěn v Národní galerii v Praze. Mnoho z děl Beneše Knüpfera nejsou přesně

¹⁴⁷ PRAHL, R., JONÁKOVÁ, I. a kol. *Ach! Italia, Cara Mia : Umělci z Čech XIX. Století a Itálie*. Plzeň : Západočeská galerie, 2011. s. 38.

¹⁴⁸ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. [Řevnice] ; [Olomouc] ; [Praha]: Arbor vitae ; Muzeum umění Olomouc ;, Národní galerie v Praze, 2014. s. 28.

¹⁴⁹ PRAHL, Roman a kol. *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*. Praha : Academia, 2004. s. 29.

datována, což je důvodem zcela nepřesné rekonstrukce vývoje umělcovy tvorby.¹⁵⁰

Obraz samotný patří mezi jedny z předních zástupců Knüpferovy mořské mythotvorné tvorby a pracuje s motivem néreidy a satyra. Obraz demonstruje nejčastější Knüpferův motiv klidného moře, jako jeviště propůjčující svůj prostor pro laškovně a dovádivé hry. Néreida ležící na břehu moře vyzývá gestem levé paže, v které třímá mořskou mušli, pár mladých satyrů, sestupujících z pobřežních skal k vybízející a snad i naléhající mořské víle. Moře samotné se nevzpouzí v bouřlivých vlnách, jak tomu bývá u Knüpferových děl častým jevem. Naopak, intimní zákoutí mořské zátoky spolu s erotickým podtextem vln, omývající tělo mořské víly, jejíž mytologický původ je podtržen rybím ocasem, vytváří laškovnou atmosféru mezi vílou a mladými satyry. Celý děj obrazu se odehrává na mělčině, vytvářející pomyslné jeviště pro děj vybraných postav, které odkazuje na původní záměr Knüpferovy tvorby, která se v rámci jeho studií měla zaměřit na znázornění historií.¹⁵¹

Ve znázornění a atmosféře můžeme vidět jasné dozvuky neoromantismu, v jehož programových principech Knüpfer pracoval. Naopak studená barevnost, hra s leskem a světelnými efekty, které se odrážejí nejen ve vlnách, ale zviditelňují a podtrhují bělost kůže rusovlasé néreovny, odkazují k naturalistickému programu malby. Světlo poledního slunce, ozařující mořský výjev poukazuje na změnu v práci se světlem, kterou můžeme v malířově tvorbě reflektovat již v průběhu 80. let.¹⁵² Obraz vyvolává efekt reálně existujícího výjevu. Ač se zde setkáváme s antickým motivem podtrženým mytologickým kontextem, divák nabývá pocitu, že je svědkem skutečného výjevu, po vzoru naturalistických tendencí, který má možnost sám sledovat. Knüpfer si nepohrává se světem fantazie, jako tomu je například u Maxe

¹⁵⁰ FIALOVÁ, J. *Beneš Knüpfer 1844 – 1910. Katalog výstavy národní galerie v Praze*. Praha : Národní galerie, 1984. s. 8.

¹⁵¹ PRAHL, R. „Náš“ malíř Beneš Knüpfer. : Moře jako umění, nebo kýč? Dostupné na : <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/3/-nas-malir-benes-knupfer/> . [přístup : 1. 4. 2017].

¹⁵² FIALOVÁ, J. *Beneš Knüpfer 1844 – 1910. Katalog výstavy národní galerie v Praze*. Praha : Národní galerie, 1984. s. 9.

Pirnera, spíše využívá antického motivu - mořské víly a satyrů - k navození určité atmosféry – necílí k vytyčení konkrétního děje ani k vytvoření atmosféry odkazující k mýtickým bytostem dávného antického světa. Z Knüpferovy Néreovery necítíme ani onen věčný kosmický řád,¹⁵³ spojený s mořskou tematikou antického mytologického světa - naopak Néreovery si užívá mořských vln a laškovně atmosféry ve své pomíjivosti a smrtelnosti. Konkrétně obraz *Výzva ku hře*, splňující podmínky smyslového programu, sice nezavazuje diváka k dramatickému prožitku avšak naturalistické malířské podání zcela úmyslně podtrhuje absurditu stékání mytologického světa s reálným prostředím mořského zálivu.

Obecné spojení Néreovery a satyra se může zdát na první pohled neobvyklé, neboť motiv satyrů je obvykle spojován s nymfami lesními nebo sladkovodními - naiádami. Tento drobný rozdíl v pojetí mořských bohyní – néreovery (jinak také néreidy)¹⁵⁴ a naiád, řazeným spíše k menším sladkovodním pramenům, dle tradiční antické mytologie¹⁵⁵, není v rámci reflektovaného obrazu nutné hlouběji řešit vzhledem ke kýženému absurdnímu a kontrastnímu efektu ladného ženského těla s groteskní ošklivostí dvou chlapeckých postav, ke kterému obraz celkově cílí. Zmíněný kontrastní motiv můžeme sledovat v doposud ztraceném obraze z umělcova raného období římské tvorby – *Marné námluvy* – využívající zmíněného kontrastního efektu krásných dokonalých ženských těl naiád v kontrastu s groteskní ošklivostí triónů. *Výzva ku hře*, jak se výše uvádí, zachází se stejným kontrastním efektem, ovšem kontrast je zmírněn o poznání mladšími satyry, kteří sami ve svém jinošském věku vyzařují jistou hravost a ostýchavost, která ve své podstatě nese sexuální až chlípny podtext typický v klasickém renesančním zobrazení satyrské tematiky. Hladký rukopis, sluneční světlo, erotický podtext vln sice na první pohled vykreslují vílino křivky ve smyslném podtónu, při bližším zkoumání

¹⁵³ KERÉNYI, K. *Mytologie Řeků 1 : Příběhy bohů a lidí*. Praha : Oikoymenh, 1996. s. 137.

¹⁵⁴ HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Paseka, 2008. s. 305.

¹⁵⁵ KERÉNYI, K. *Mytologie Řeků 1 : Příběhy bohů a lidí*. Praha : Oikoymenh, 1996. s. 137.

však divák přistupuje pouze na bezelstnou hru mezi mořskou vílou a mladými nedospělými satyry.

Z hlediska antického starověkého umění byl motiv nymf a nereid spojován hlavně s pohřební tematikou. Nejčastěji se setkáme s vyobrazením mořských víl zdobící sarkofágy v dovádějším hojném procesí spolu s tritóny, představující průvodce *Neptuna* a jeho ženy Néreovny *Amfitrity*¹⁵⁶. S výjimkou konkrétních postav řecké mytologie, které byly néreidami či néreovnami,¹⁵⁷ představoval motiv nereid ryze optimistický námět používán v pohřební kultuře antického světa, který bez větších zásahů přebírá i renesance – a to zejména renesance italská, reflektující záplavu mořských mytologických námětů ve své sepulchránní tvorbě, odkud mořské motivy expandují dále do Evropy.¹⁵⁸

Vyzvání ku hře navazuje nejen na výše zmíněnou optimistickou atmosféru, kterou má motiv mořské víly, dle tradičního antického odkazu nést, ale zajímavým způsobem řeší vztah - Néreovna – Satyr. Satyr je v antické mytologii spojován s horským a lesním prostředím, která obývá ve svém požívačném stylu života. Nymfy všeho druhu představují pro satyra velké pokušení, proto jej neustále spatřujeme v blízkosti kontrastně líbezných éterických bytostí. Tradiční zobrazení, renesančního malířství nevyjímaje, obvykle pracuje s námětem nic netušících nymf, přepadených chtivými satyry. Jiná velice frekventovaná vyobrazení, pracují s motivem usmířených nymf a satyrů, kteří společně dovádějí či laškují. V renesanci a obzvláště pak v baroku nachází spojení nymf sedících satyrům na klíně v erotickém opojení významné místo v oblasti výtvarného umění a následně se vyvíjí v alegorii *Čistoty přemožené Žádostivostí*.¹⁵⁹ Oproti tomu Knüpferova *Výzva ku hře* jednoznačně nevykresluje charaktery dílčích mytologických postav. Na jedné straně stojí dva mladí satyrové – oba s výrazem váhavého pokušení, které spíše evokuje

¹⁵⁶ HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Paseka, 2008. s. 299.

¹⁵⁷ Například Thetis (matka Achillea), Galatea či zmíněna Neptunova žena Amfitrítia. Více na : HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Paseka, 2008. s. 299.

¹⁵⁸ BOBER, P.P., RUBINSTEIN, R. *Renaissance artists and antique sculpture : A Handbook of Sources*. London : Harvey Miller publishers, 2010. s. 143.

¹⁵⁹ HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Paseka, 2008. s. 398.

nadšení malého dítěte, lákaného zakázaným ovocem. Jeden z tmavě vykreslených „satyrků“ leží na plochém kameni a v křečovitém gestu, sám v nesmírném pokušení, váhavě zadržuje levou rukou svého druha, který již pomalu sestupuje k vybízející néreidě ležící na mořském břehu. Postavička mladého pokoušeného satyra v sobě nese, navzdory mytologickému podtextu svého vlastního námětu, až dětskou hravost a stydlivost prozrazenou gestem levé paže, kterou si Satyr v rozrušení kouše. U Néreidy se ovšem setkávám s naprosto suverénním přístupem, tak nezvyklým u tradičního zobrazení nymf obecně. Ke kontaktu mezi nymfami, jakéhokoliv druhu, a satyry, dochází zdá se převážně vlivem iniciativy ze strany satyrů. Situace ve *Výzvě ku hře* se ovšem obrací. Jasně dané vymezení žádostivosti a chtivosti se rozplývá (také vlivem napůl dětského vyobrazení satyrů) a prvotní zájem vychází ze strany néreidy, která představuje hrozbu a pokušení pro mladé Satyry, nikoliv naopak. Dané dílo tím také výmluvně demonstuje, jakým způsobem Knüpfer s antickým motivem zachází, který využívá spíše k navození atmosféry, než k alegorickému či symbolistnímu dialogu s divákem. Také lze reflektovat onen silný rukopis naturalismu v realistickém vykreslení postav co do jejich chování.

Tématika nahé ženské figury sestává jeden z hlavních motivů Knüpferovy tvorby. Vlivem naturalistického programu, který se zaměřuje na pravdivé studium sociálních vztahů, se ústředním motivem stává ženská problematika, která se objevuje, jak ve figuře, tak i v symbolu. Studium nahého ženského těla byla podpořena nejen dobovými tendencemi, které stále důrazněji poukazovaly na nerovnoprávné postavení, vykořisťování apod., ale reagují také na rozvoj figury v technickém provedení, protože koncem století se stále více využívá v rámci akademické výuky živého modelu, který nedílnou součástí přispívá k povýšení ženské figury do statu nejživějšího prvku dobového zobrazovacího systému.¹⁶⁰

V celoevropském kontextu vývoje dějin umění můžeme zaznamenat odkaz přicházejícího filosofického uměleckého konceptu slabosti lidstva postavit

¹⁶⁰ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987.s. 148.

se kosmickému řádu v základní zobrazující jednotce muže a ženy, lidského páru. Umění konce 19. století se obecně začíná zaměřovat na lásku v mnoha jejích aspektech a variantách. Velmi příkladným je Rodinovo sousoší *Fugit amor*, které velice výmluvně odkazuje na nově se vymezující zobrazovací pojetí moderního umění. Motiv „rodinovské“ unikající lásky vzniká již v průběhu 80. let 19. století.¹⁶¹ Možnou reflexi ženské problematiky, co do obsahu, po vzoru naturalistického, lze sledovat, dle autorky práce, ve zpracování jedné z nejoblíbenějších heroin umění 19. století – *Andromedy*¹⁶² vězněné mořským netvorem. Namísto častějšího tragického aspektu, zvolil Knüpfer způsob zobrazení, ve kterém zdůrazňuje aspekt podrobení ženské bytosti kvůli tyranu.¹⁶³ Zmíněné Knüpferovo pojetí antického motivu se vyznačuje tím, že nevidí pateticky nebo s dramatickým podtextem. Základní proniknutí svátečního každodenním.¹⁶⁴ Celková tematická výrazovost a přitažlivost figury v krajině mohla být tak dále obměňována. Symbolická figura konce století si utvářela svůj názor na podstatu života především sledováním a zvýrazňováním životních konfliktů. V tomto směru upoutával její vztah mezi pohlavími – mezi ženou a mužem. Jedním z častých antických motivů využívaných ve zmíněné symbolice jsou mytologické postavy Prométhea a Andromedy.¹⁶⁵

Knüpferův obraz *Výzva ku hře* nejen reflektuje zmíněný naturalistický program nahé ženské figury po formální stránce, ale zároveň spojuje antický motiv néreidy s ideálním zobrazením ženského typu krásy, který ve svém ztvárnění následuje zmíněný vývoj pohledu na vztah obou pohlaví, ke kterému dochází v poslední čtvrtině 19. století. Žena se pod danou optikou stává synonymem rozkoše, zatímco muž je postaven do role diváka, nabírající postupem času a vývoje výtvarného umění význam duchovního postoje. *Výzva*

¹⁶¹ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 172.

¹⁶² Obraz patří k jednomu z mnoha ztracených děl Beneše Knüpfera. Více na : FIALOVÁ, J. *Beneš Knüpfer 1844 – 1910. Katalog výstavy národní galerie v Praze*. Praha : Národní galerie, 1984.

¹⁶³ MACKOVÁ, O. *Devatenácté století*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s. 123.

¹⁶⁴ Tamt., s. 50.

¹⁶⁵ WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 155.

ke hře demonstruje daný program prohozených rolí muž versus žena, v případě ikonograficky zpracovaného díla – Néreida versus Satyrové, skrze převažující suverénní postoj Néreidy vůči Satyrům, díky kterému néreida vzbuzuje dojem silnější erotické aktivity, oproti Satyrům, zůstávajících v pozici pokoušeného pozorovatele.¹⁶⁶

3.6.2 Pomsta kentaurů

Obraz *Pomsta kentaurů* [obr.3], nacházející se v současné době v Národní galerii v Praze, spatřilo světlo světa v první polovině 19. století. Obraz je vybrán pro svůj neobvykle vyhrocený výjev, který se sice v Knüpferově tvorbě vyskytuje výjimečně, za to zdůrazňuje způsob použití antického motivu Knüpferovou otřepkou.

V celkové kompozici už nestojí figury pouze v prvním plánu, jako u předešlého obrazu *Výzva ke hře*, ale naopak zalidňují celý obrazový prostor až do dálky, čímž se obraz opticky prodlužuje a cílí k hlubšímu záběru na mořský horizont.¹⁶⁷ Moře postrádá onen „knüpferovský“ erotický podtext ve svém lадném vyobrazení mořských vlnek – naopak Knüpfer zde pracuje s ostře zvlněným mořem zbarveným krví raněných delfínů, bráněných samotnými mořskými vílami, podtrhujíc tak dramatický náboj celé kompozice. V celém obrazu pak opět významně dominuje kontrast střetu reálného světa se světem mytologických bytostí.

Výjev nabitý chmurnou dramatickou atmosférou se odehrává v prostoru blízkého rozbouřeného moře, sužovaného, stejně jako rej néreoven, deštěm šípů mstících se kentaurů, jak samotný název napovídá. Výjev pracuje ve svém ztvárnění antického motivu nejen s dramatickým rázem zobrazení, ale využívá i určitých vizuálních prostředků k dokonalému vykreslení napjaté situace například skrze dramaticky vykreslenou siluetu kentaurů, situovaných do

¹⁶⁶ PRAHL, R. „Náš“ malíř Beneš Knüpfer. : Moře jako umění, nebo kýč? Dostupné na : <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/3/-nas-malir-benes-knupfer/> . [přístup : 1. 4. 2017].

¹⁶⁷ FIALOVÁ, J. *Beneš Knüpfer 1844 – 1910. Katalog výstavy národní galerie v Praze*. Praha : Národní galerie, 1984. s. 12.

obrazově velmi citlivé části – na mořský horizont.¹⁶⁸ Dále je kompozice opět laděná v naturalistickém duchu studených tónů, pracujících se světlem soustředěným zejména na tělo néreid, zvýrazňující tak bělostný kontrast křehké ženské figury a nelítostně rozbouřeného surového moře. Dílo opět nese známky naturalistického programu ve svém užití studených barevných tónů, které opět vládnu užití světelného efektu výjevu. Útok, zdá se žárlivých kentaurů, navozuje pocit rychlé bezprostřední akce, který je zaznamenám v postoji jednoho z kentaurů, který patrně záhy po vystřelení šípu do rozbouřených vln moře, sahá po dalším šípu.

Přestože se obraz primárně nezaměřuje na vytyčení kontrastu mladého těla éterických vodních žínek s groteskní ošklivostí mužského těla, jak lze sledovat ve Výzvě ke hře, staví do střetu význam antického motivu kentaura ve vztahu k mořským vílám, který, převeden Kűpferovou optikou, pracuje až s groteskním podtextem, skrývajícím se za dramatickým vizuálním efektem obrazu. Motiv kentaura, který představuje spojení atributu lidského a zvířecího těla, v sobě nese odkaz antického Řecka, ve kterém symbolizoval, až na výjimky¹⁶⁹, pudovou část člověka - jeho nezkrtné až animální vášně¹⁷⁰, projevující se skrze hrubost, chlípnost a požívačnost.¹⁷¹ Kompozice v sobě nese odkaz na tvorbu Arnolda Böcklina, a to konkrétně na dílo Soubor kentaurů. Samotná symbolika sice zůstává, ve svém paradoxu spojení zvířecího atributu pudovosti s lidskou bytostí v období renesance, zachována, ale zároveň reflektuje novoplatónský pohled, nahlížející skrze bestiální přirozenost mytologického tvora, možnosti lidské duše, která může zažívat stejnou měrou vzestup i pád, v područí své pudové stránky – záleží na míře kultivace duše

¹⁶⁸ PRAHL, R. „Náš“ malíř Beneš Knűpfer. : Moře jako umění, nebo kýč? Dostupné na :

<http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/3/-nas-malir-benes-knupfer/> . [přístup : 1. 4. 2017].

¹⁶⁹ Jako například Cheirón, vychovatel Achillea, byl proslulý svou moudrostí. Více na : BOBER, P.P., RUBINSTEIN, R. *Renaissance artists and antique sculpture : A Handbook of Sources*. London : Harvey Miller publishers, 2010. s. 144.

¹⁷⁰ BOBER, P.P., RUBINSTEIN, R. *Renaissance artists and antique sculpture : A Handbook of Sources*. London : Harvey Miller publishers, 2010. s. 144.

¹⁷¹ HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Paseka, 2008. s. 216.

samotné.¹⁷² Protipól nižší zvířecí stránku lidské povahy pak pro renesanční humanisty představovala nositelka vyšší moudrosti – *Minerva* (Athény).¹⁷³

V *Pomstě kentaurů* opět tedy lze reflektovat, stejně jako ve *Výzvě ku hře*, střet pudové podstaty lidské povahy zpodobněnou kentaury s čistotou - nikoliv s čistotou ve smyslu ženské křehkosti a nevinnosti, s jejímž kontrastem vůči žádostivosti mořské nymfy Knüpfer pracuje v předchozím obraze, ale spíše ve smyslu čistoty jako ideálu lidské vyšší moudrosti po vzoru symboliky výše zmíněné bohyně Minervy. V důsledku toho, útok kentaurů ve svém zpracování antického motivu, může symbolizovat útok pudové části člověka na čistotu a vznešený ideál duše povznesené nad svou vlastní animálnost. Odkaz k věčnému kosmickému řádu symbolizuje poklidný až nehybný výraz tří nymf v popředí, bránící svými těly delfíny. Těla zmíněných néreid, přes surový nátlak vln a šípů, nevykazují známky jakékoliv tenze¹⁷⁴ – naopak zdá se, že neztrácejí na ladnosti, což na první pohled potvrzuje figura prostřední, po vzoru neoromantického výtvarného programu, rusovlasé néreidy, která seč svým vlastním tělem chrání delfína, elegantně až lадně v rozpřažení svých rukou zdánlivě ulehá do vln, zakrývají tak tělo tvora, aniž by její výraz jakýmkoliv způsobem reflektoval dramatické podmínky. Lehkou tenzi naznačuje gesto levé paže plavovlasé néreidy, umístěné v levé části kompozice, která objímajíc pravou rukou delfína, současně zdvihá levou paži směrem ke střílejícím kentaurům. Zmíněná pozice v sobě nese kontrastní kombinaci klidného výrazu nymfiny tváře s lehce strnulým gestem levé paže. Navíc levou paži plavovlasé nymfy částečně zakrývá zpěněná voda a vytváří dojem, že ruka néreidě, vzhledem k jejímu celkovému klidnému výrazu, ani snad nepatří. Knüpfer, po vzoru vizuální kultury, rozhodně neplýtvá doslovností. Průhledné vodní medium využívá ke střídavému odkrývání a zahalení figury¹⁷⁵, což ve standartní

¹⁷² BOBER, P.P., RUBINSTEIN, R. *Renaissance artists and antique sculpture : A Handbook of Sources*. London : Harvey Miller publishers, 2010. s. 195.

¹⁷³ HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Paseka, 2008. s. 216.

¹⁷⁴ FIALOVÁ, J. *Beneš Knüpfer 1844– 1910. Katalog výstavy národní galerie v Praze*. Praha : Národní galerie, 1984. s. 13.

¹⁷⁵ PRAHL, R. „Náš“ malíř Beneš Knüpfer. : Moře jako umění, nebo kýč? Dostupné na : <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/3/-nas-malir-benes-knupfer/> . [přístup : 1. 4. 2017].

Knüpferově tvorbě přidává na erotičnost - zde spíše cílí k podpoření kýženého dramatického a chaotického efektu.

Zajímavým způsobem odkazuje k tradiční symbolice antické tradice námět delfína. V křesťanství sice delfín symbolizuje víru, v antických námětech, promítající se pochopitelně do renesančního umění, doprovázejíc mořské průvody spolu s néreidami, však představuje významný atribut *Neptuna* (Poseidóna)¹⁷⁶, figurující často ve spojení s výše zmíněnou Minervou.¹⁷⁷ Knüpfer sice obvykle nevyužívá přímo antického motivu co do obsahu a používá jej spíše k navození atmosféry. Pomsta kentaurů sice navozuje dojem hlubšího zacházení s antickým motivem, než lze pozorovat v obvyklé tvorbě Knüpfera, motiv samotný však nevybízí diváka k interpretaci symbolu, jako spíše přesnému zdůvodnění zápletky a zejména určení pointy daného výjevu. Žárlivost nesená duchem pomsty, představuje zřejmě ústřední motiv útoku kentaurů na mořské žiňky, daleko zajímavější je ovšem absurdní pointa výjevu, která se ve svém důsledku dostává do kontrastu s dramatickým výjevem zobrazení. Kentauři, stojící na přímořském skalisku, v žárlivém afektu útočí na néreidy spolu s delfíny, ke kterým vlastně nemohou. Néreidy kdykoli mohou zmizet pod hladinou, stejně jako delfíni, ale přesto zůstávají na hladině. Výjev využívá antického motivu k posílení nejen kontrastního střetu reality a mythotvorného světa, ale zároveň dokresluje absurdní pointu, stavějící zobrazení na pomezí komedie a tragédie. Roman Prahel ve svém článku komentuje zmíněnou absurditu výjevu slovy: *„Příběh vlastně nemá daleko k duchaplné anekdotě malovaného žánru. Ostatně sklon k žánru a nedostatek smyslu pro velký styl či převratné události Knüpfer sdílí s většinou svých českých malířských vrstevníků.“*¹⁷⁸

¹⁷⁶ HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Paseka, 2008. s. 111.

¹⁷⁷ BOBER, P.P., RUBINSTEIN, R. *Renaissance artists and antique sculpture : A Handbook of Sources*. London : Harvey Miller publishers, 2010. s. 88.

¹⁷⁸ PRAHEL, R. „Náš“ malíř Beneš Knüpfer. : Moře jako umění, nebo kýč?. Dostupné na : <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/3/-nas-malir-benes-knupfer/> . [přístup 8.4. 2017].

3.6.3 Fauni prchající před automobilem

Obraz *Fauni prchající před automobilem* [obr.4] se aktuálně nachází v Národní galerii v Praze. Dílo vzniká v roce 1905 – představuje tak významného zástupce pozdní tvorby Beneše Knüpfera, proto jej autorka práce vybrala k ikonografickému zpracování a analýze antického motivu.

Přelom století pro Beneše Knüpfera zároveň představuje zlomové období v malířově kariéře, která, v důsledku nepochopení a nepřijetí českou uměleckou scénou, jak se uvádí výše, zažívá strmý sestup dolů. Náročné období mělo samozřejmě dopad na umělceovu psychiku¹⁷⁹, propadajíc tak, pod zátěží nervového vypjetí sálajícího i z Knüpferových dopisů, hlubokým depresivním stavům. Deprese ovšem nedegradovaly umělceovu tvorbu do nižších sfér, ba naopak – nervové záchvaty jakoby se pod malířovým štětcem rozplývaly v precizní a měkké tahy formující obraz – pocit beznaděje a naprostého nepřijetí se spíše odráží ve vybraných námětech jednotlivých děl, vytvářející zrcadlo pyšné moderní společnosti.

Předkládaný obraz, zajímavý už jen svým názvem – *Fauni prchající před automobilem* – opět vyhrocuje vztah reálného světa a mytologie tím, že je staví vedle sebe. Vyobrazení je laděno do temných barev, vykreslující tichou noční atmosféru zasněžené cesty, přes kterou přebíhá pár faunů, vyplašených příjíždějícím automobilem. Hlavní motiv faunů je ozářen umělým světlem a díváme se na něj přes siluety sedících postav. S podobně vystavěnou kompozicí se setkáváme i v díle *Římský kinematograf*, zobrazující rozbouřené moře, promítané v kinosále, které máme možnost pozorovat zpoza přeplněný ztemnělý sál Římského kinematografu. U obou obrazů lze reflektovat kontrastní hru se světlem, zdůrazňující v přímém osvětlení střet dvou zcela odlišných světů. Zobrazení faunů prchající před automobilem pracuje se střetem soudobé kultury a mytologického světa, zatímco *Římský kinematograf* zdůrazňuje

¹⁷⁹ URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. [Řevnice] ;, [Olomouc] ;, [Praha]: Arbor vitae ;, Muzeum umění Olomouc ;, Národní galerie v Praze, 2014. s. 28.

tématiku nespoutané přírody v protikladu s moderní svázanou dobou, kterou symbolizuje ztemnělý sál kinematografu.

Předkládané vyobrazení svůj kontrast střetu mytologického světa s realitou všední současnosti podtrhuje jistou aktualizací daného tématu skrze užití motivu lidských postav a automobilu, které umisťují antický motiv faunů z mytologického dávnověku do souběžné existence s lidským světem. Motiv fauna zde nabývá zcela odlišného rozměru oproti užití motivu satyra ve *Výzvě ke hře*. Mytologické postavy satyra a fauna jsou obyčejně ztotožňovány, přesto lze najít rozdíly v jejich mytologickém výkladu.¹⁸⁰ Satyr představuje lesního démona, ztělesňující hrubost, a sexuální touhu, v případě fauna (pana) nahlížíme božskou bytost – boha lesů a polí – prostupující všechny věci.¹⁸¹ Obě bytosti sice spojuje symbolika nespoutanosti, dravosti se sexuálním podtextem, která se v průběhu renesance transformuje do alegorie Žádostivosti, ale předkládané vyobrazení využívá antického motivu fauna v zcela odlišném rámci. Postavy faunů symbolizují spíše božskou podstatu přírodní sféry, která se zdá být bezbranná vůči požadavkům moderní doby. Motiv fauna zřejmě neodkazuje pouze ke střetu moderního pokroku s mytologickým světem, ale skrze symbol „všeprostoupení“ zřejmě poukazuje na popření a ztrátu svébytné pozice světa fantazie a také její autenticity v soudobém kontextu výtvarného umění. Podle Jany Fialové daný výjev skrze antický motiv, zcela konkrétně symbolizuje ztrátu ideálního světa ve světě malířství, pod brutálním nátlakem modernizujícího světa, který se zbavuje své fantazie.¹⁸²

Fauni ve svém úprku připomínají pár vyděšených zvířat překvapených náhlým zásahem moderního světa. Tradiční vyobrazení chlupatých, rohatých faunů s kozlíma nohama zakomponovává vztah mladšího a staršího fauna.

¹⁸⁰ HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Paseka, 2008. s. 320 – 321.

¹⁸¹ Jak ostatně napovídá výklad řeckého významu pan – všechno. „Pan“ představuje ekvivalent k pojmu „faun.“ Více na : HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Paseka, 2008. s. 320.

¹⁸² FIALOVÁ, J. *Beneš Knüpfer 1844 – 1910. Katalog výstavy národní galerie v Praze*. Praha : Národní galerie, 1984. s. 17.

Jeden z faunů, s vyděšeně nakrčenými ramínky, připomíná dětskou postavičku, chráněnou starším faunem, který v napřaženém gestu levé paže snaží chránit ohrožené dítě - mládě. Celý výjev tak evokuje zvířata prchající před lidským a technologickým narušitelem. V důsledku toho antický motiv prokazatelně cíl

3.6.4 Závěr

Antický motiv v tvorbě Beneše Knüpfera reflektuje nadcházející změnu v uměleckém střetu tradičního akademického malířství s nadcházejícím modernistickým myšlením. Výrazně se začínají objevovat i výtvarné tendence, které předznamenávají pozdější změnu definice pojmu *styl*. Tradiční umělecké prostředí ještě vnímá styl jako určitý vzorec – šablonu, podle které dochází k roztržení a zařazení výtvarného umění, oproti tomu nově přicházející a čerstvě etablované moderní umění na přelomu století, začíná otevírat přesně dané definice a hranice stávajícího konceptu stylu na přelomu století a začíná jej vnímat spíše jako program, jehož vymezení není jasně dané a uzavřené v definici, ale naopak se zdá být otevřeným konceptem, ovlivněným a spoluutvářeným v kontextu pluralitního vývoje dalších výtvarných programů.¹⁸³ Celou koncepci lze nejpřesněji demonstrovat právě na procesu vývoje symbolismu a secese, které nelze od sebe navzájem oddělit ani je vůči sobě vymezit, neboť se zmíněné výtvarné programy navzájem prolínají i ve svých definicích. To samé platí i v případě impresionismu či nově se utvářející dekadence na přelomu 19. a 20. století ve vztahu k secesi a symbolismu.

Stejným způsobem lze, dle autorky práce, nahlížet i na programovou otevřenost v užití antického motivu v období konce 19. století, kterou dostatečným způsobem tvorba Beneše Knüpfera reflektuje. Antický motiv ztrácí přesně vymezenou hranici své definice a otevírá se širšímu využití a naplnění ve své symbolice. Beneš Knüpfer nakládá s antickým motivem jako s prostředníkem mezi mytologickým světem a světem reálným, existujícím zcela v přítomnosti. V duchu doznívajících programů naturalismu a do jisté míry

¹⁸³ WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, 2010. s. 47.

realismu, je antický motiv zprostředkován divákovi ve zcela přítomném okamžiku - tady a teď, v naprosto reálném prostředí mořského prostředí. Typickým se pak pro Knüpferovu tvorbu stává efektní kontrast reálného podložení mytologického světa.

4 Odkaz renesance a novověku v moderním umění

Období renesance ve výtvarném umění vytváří trvalé dědictví, které se stává součástí všech následujících uměleckých programů, či stylů chceme-li. Renesanční optika zásadním způsobem formuje přístup k antickému motivu a antické mytologii obecně, proto musí ikonografický rozbor vyhodnocovat renesanční výklad motivu, ať už se bude zabývat pojetím antického motivu v období baroka, manířismu nebo v české secesi a symbolismu.

4.1 Vztah renesančního umění k antickému motivu

Pro umění renesance, zejména v italském prostředí, tvoří obnova antického motivu a antickým uměleckých principů základní stavební kámen a zásadním způsobem spoluutváří vztah výtvarného umění – díla ke světu.¹⁸⁴ Vztah renesančního umění, nejen k antickému motivu, ale k antické tradici jako takové, se vyvíjí na pozadí velice rozmanitých a v mnohých případech až konfliktních hnutí, díky kterým je téměř nemožné období týkající se hlavně italské renesance systematizovat.

Rozsah, kterým umělci rané renesance rozuměli a překládali mytologické náměty, které byly čerpány hlavně v počáteční fázi z výzdoby sarkofágů nebo reliéfů, není doposud plně znám. Je důležité si uvědomit v rámci interpretace významu antického motivu, že se renesance nejdříve musí vyrovnat, i přes snahy takových učenců jakými byl například Flavio Biondo, se středověkým nánosem legend a zkrslené optiky, zkrslující pohled na antickou kulturu, k jejíž podstatě si musí renesance opět najít cestu. Pravdou zůstává, že i reflexe zachovalých soch antického starověku, kterým se dostává období rané

¹⁸⁴ NEUMANN, J. *Český barok a antika*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s. 100.

renesance neobvyklého zájmu, dlouho bojují s uchopením a kategorizací v rámci vývoje renesančního umění. Studium mytologicky tematizovaných reliéfů, k jejichž studiu vedly italské ranně-renesanční humanisty postřehy byzantského a velice uznávaného učenice Manuela Chrysolorase, který ve svém slavném dopise z Říma roku 1411 reflektuje antické motivy na římských reliéfech a sarkofázích, podnítl vznik další masivní vlny zájmu o antický odkaz v umění.¹⁸⁵

Ovšem umělci období středního Quattrocenta, kteří se při svém zpracování antického motivu a řeckých mýtů vůbec, rozhodli následovat zdroje klasické literatury, zjistili, že náplň zmíněných pramenů absolutně neodpovídá výjevům doposud renesančnímu malíři známých, z mytologicky tematizovaných reliéfů či sarkofágů, které byly doposud známy ve svém výkladu z Homéra či Ovidia. Velice významná v otázce uchopení antického motivu renesančního uměním, je studie Leona Battisti Albertiho, který poskytl vodítko soudobé generaci umělců studií z roku 1435, jak zpracovat antickou tradiční kompozici z pohledu vyjádření pohybu myslí pohybem těla v uměleckém díle. Velkou část své pozornosti věnuje meleagarskému sarkofágu, na jehož reliéfu demonstruje prvky antického uměleckého řemesla.¹⁸⁶

Situace se ovšem liší v kontextu českého prostředí. Sám Lubomír Konečný se ve svém článku *Umění v českých zemích v letech 1490 – 1626 a antika* vyjadřuje k české renesanci a jejímu průběhu a říká: „ *Intenzita provozu je nestejněměrná – zpočátku velmi nízká, jen občas vzroste a nabude na zajímavosti, ale to před sebou máme skupinu vozidel zahraničních turistů, která jen nakrátko a bez hlubších důsledků rozčeřila poklidnou hladinu tradice dané možnostmi domácích žebříňáků. Ale není se co divit: Povrch námi sledované komunikace není dobře upraven, signalizace a značení téměř neexistují,*

¹⁸⁵ BOBER, P.P., RUBINSTEIN, R. *Renaissance artists and antique sculpture : A Handbook of Sources*. London : Harvey Miller publishers, 2010. s. 51.

¹⁸⁶ Tamt., s. 51.

*poněvadž - popravdě řečeno – jich ani není zapotřebí. K nápravě dojde až v poslední třetině zkoumaného časového úseku, kdy zahraniční investor a mecenáš nechá upravit terén, povolá a financuje zahraniční experty a zahájí licenční produkci, která časem povede k osobitým řešením a kvalitním výsledkům.*¹⁸⁷ Průběh renesance v kontextu českého výtvarného umění se tedy ve svém procesu vývoje značně liší od italské renesance, už jen z hlediska návaznosti na umění antického starověku, které podle Konečného nebylo možné už jen z hlediska geografické vzdálenosti českých zemí centřům antické kultury i jejich zachovaným materiálními památkám.

Dalším důležitým aspektem pro odlišný vývoj českého renesančního umění se stává neklidný sociální a politický vývoj, které velmi specifickým způsobem utváří formu českého humanismu, které zásadním způsobem udává přístup české renesanci k antickému motivu. Na jednu stranu se neseťkáváme s nijak zásadním rozlišením, zda se při přebírání motivu jedná o jeho původní význam, či se pracuje již s dobově opracovanou formou. Na straně druhé, v důsledku absence biografických údajů, se umělec při použití určitého motivu musel spolehnout na svou vlastní znalost antického originálu, nebo mohl čerpat pouze s zprostředkovaným překladem, který již sám o sobě nese vlastní formu předrozměnění a jeho věrohodnost je tak relativní.¹⁸⁸

Daný přístup českého renesančního umění, které zásadním způsobem formuje přístup k interpretaci a využití antických prvků a mytologie obecně, se v průběhu poslední čtvrtiny 19. století zásadním způsobem mění v důsledku přicházející secese, zejména pak symbolismu. V návaznosti na italskou renesanci je důležité pochopit, že italské umění 2. pol. 15. stol. a počínajícího 16. stol. zažívá proces postupného adaptování antických motivů, ve kterém zahrnuje nejen jejich absolutní imitaci, ale také asimilaci motivu v rámci obrazu. V důsledku toho se, v rámci výtvarného umění, setkáváme s imitací antického

¹⁸⁷ KONEČNÝ, L. *Umění v českých zemích v letech 1490 – 1626 a antika*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s. 85.

¹⁸⁸ WITTLICH, Petr. *Malíři české secese*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2012. s. 8-11.

motivů, zejména v rané fázi renesance, ale také s dokonalou asimilací vrcholného období renesance v zastoupení Michelangela, Leonarda a Raffaela, jejichž transformace antického motivu je tak precizní, že jej v mnohých případech lze přesně identifikovat s krajními obtížemi. Do českého prostředí výtvarného umění se ovšem dostává antický motiv formovaný asimilační optikou italské renesance, neboť byl její optikou přímo vyhodnocován. Není bez zajímavosti, že svébytnou podobu české renesance zaznamenáváme až v průběhu vlády Rudolfa II, který vnáší do českého uměleckého prostoru svěží vzduch a zralé umělce. Slovník antických motivů je v průběhu renesance zažit a získává obecný rámeček svého pochopení soudobou společností.¹⁸⁹

Specifické zhodnocení tradice, které nově přicházející moderní umění přináší, se snaží nalézt potvrzení své kulturní hodnoty skrze hlubinnou kontinuitu a v podstatě se opírá o stejné ideje, jako pozdní středověk a renesance povyšující statut umění skrze zdůraznění obrazového poznání. Zmíněný myšlenkový obrat v evropské mentalitě, který umožňuje mimo jiné nebývalý rozvoj v oblasti malířství, vychází z čerstvě probuzené *novoplatónské filosofie* v prostředí florentské Akademie v 15. století. Dílčí myšlenku nalzáme u hlavního představitele daného proudu Marcela Ficina, který svým konceptem naprosto přesně odpovídá tendenci nové vlny symbolismu v čele s výše zmíněným Albertem Aurierem volající po nové mystice, která by zároveň ve svém důsledku kultivovala a povznesla lidskou duši.¹⁹⁰

Ficino ve své koncepci pracuje s představou čtyř úrovní, kterými duše prochází v momentě, kdy upadá ze svého nejvyššího božského potenciálu až do nejnižší tělesné formy. Celý proces je zprostředkován skrze čtyři dílčí úrovně – Intelekt, Rozum, Ideu a Přírodu. Zde můžeme sledovat analogii s Aurierovým

¹⁸⁹ KONEČNÝ, L. *Umění v českých zemích v letech 1490 – 1626 a antika*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982. s. 87.

¹⁹⁰ WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ, M. *Sváry zření a fazety modernity na přelomu 19. a 20. století : 1890 – 1918*. Praha : Arbor vitae, 2008. s. 16.

pojetím úpadku lidské duše, o kterém se zmiňuje výše uvedená 2. kapitola. Pokud člověk v období technických vymožeností upadl do své nejnižší tělesné úrovně, jeho jediným možným spojením se svou nejvyšší možnou formou – formou universa, je syntéza s bytostnou formou - duší uměleckého díla, která ve své opravdovosti umožňuje člověku prožít opravdovou lásku.¹⁹¹

4.2 Představa moderního umělce v renesančním odkazu

Důležitým aspektem pro vývoj výtvarného umění na přelomu 19. a 20. století v rámci renesančního odkazu se stává fakt, že moderním myšlením s sebou přináší představu umělce, jako výjimečné osobnosti, která se vymyká běžným morálním normám. Podléhání emocím, ostrá náladovost a labilita transformující se v opačném extrému do stavu deprese – neodmyslitelné části umělcovy duše v představě moderního myšlení. Pravdou však zůstává, že s představou nestabilní umělecké duše nepřichází literární romantika, ale s podobným pojetím se setkáváme již v renesanci, která vytváří patos umělce povyšující svou společenskou úroveň formou bizarní výstřednosti.¹⁹²

Ovšem na jedné straně máme představu o umělcově výstředním postavení, na které má právo, snad se od něj snad i vyžaduje, a na straně druhé máme otázku komu, nebo spíše jakému ideálu se chtěl člověk na přelomu 19. a 20. století skutečně podobat. Pojem člověk totiž není v rámci 19. století obecně v evropském dějepisectví pevně vymezen, jako tomu je v baroku či renesanci. Podstatný rozdíl se nachází v každodennosti, protože právě možnosti, které nabízí každodenní životní rytmus člověku, utváří jeho ideál, který reflektuje soudobé umění.¹⁹³

Blahobytná elegance pařížské společnosti konce 19. století se stává vzorem pro ostatní evropská velkoměsta. Nejvýmluvněji je prezentována tvorbou Jeana Bérauda, na kterého v kontextu českého malířství konce 19.

¹⁹¹ WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ, M. *Sváry zření a fazety modernity na přelomu 19. a 20. století : 1890 – 1918*. Praha : Arbor vitae, 2008. s. 16.

¹⁹² WITTLICH, P. *Umění a život : doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 115.

¹⁹³ HORSKÁ, P. „*Slušný člověk*“ v malířství konce 19. století. In : *Umění a civilizace jako divadlo světa*. Praha : Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky, 1993. s. 86.

století reaguje jeden z dalších polozapomenutých autorů - Luděk Marold, který skrze svůj obraz *Vaječný trh*, odkazuje na Béraudovu tvorbu.¹⁹⁴ V důsledku toho výtvarné umění přelomu 19. a 20. století v českém prostředí nabývá zcela neobvyklé atmosféry vycházející z racionální perspektivy tíhnoucí k individualismu a umírněnosti a zpracovávaných programů, přicházejících s vlnou moderního umění.

Přes chaotický kulturní kolorit se konec 19. století nese ve znamení ideálu slušnosti, který vykresluje „ideálního“ člověka, vlivem urbanizace, jako nevtíravého solidního gentlemana či dámu. Trvalým zdrojem informací o tom, jak program skutečně fungoval v rámci každodenního života, představují náměty z pařížských bulvárů, které ilustrují výrazné změny od druhé poloviny 19. století až do přelomového období konce 19. století.¹⁹⁵

¹⁹⁴ HORSKÁ, P. „Slušný člověk“ v malířství konce 19. století. In : *Umění a civilizace jako divadlo světa*. Praha : Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky, 1993. s. 89.

¹⁹⁵ Tamt., s. 87 - 88.

Závěr

Předkládaná diplomová práce má ukázat, jakým způsobem se vyvíjí výtvarné umění české secese a symbolismu na přelomu 19. a 20. století. Práce, ve svém zaměření na secesi a symbolismus ve výtvarné tvorbě v rámci užití antického motivu, odkrývá obtížnost jasné kategorizace a definice zmíněných uměleckých stylů, které ve svém vývoji nepostupují kontinuálně, ale navzájem se překrývají a vrství a nasávají dílčí prvky dalších proudů, díky čemuž vzniká rozvětvená pluralita výtvarných programů, mnohdy zavádějících až ke zdánlivé degradaci stylu. V důsledku toho bylo obvyklé zařazení, některých malířů v historicko-uměleckém kontextu prakticky nemožné a i stávající umělecko-historickou optikou nacházíme jména těžko zařaditelná v rámci vývoje českého výtvarného umění. Velký oříšek v tomto směru představuje předkládaný Beneš Knüpfer.

V rámci zhodnocení užití antického motivu ve výtvarném umění přelomu 19. a 20. století práce poukazuje na postupný vývoj v průběhu 19. století od silně koncentrovaného historismu v českém malířství zatíženém tradiční a pevně danou definicí antického motivu až k secesnímu a symbolistnímu programu konce 19. století, v jehož zájmu není význam antického motivu plně vyčerpat, ale ponechává záměrně doslovnost stranou, neboť tak cílí k navázání kontaktu s divákem, jako individualitou, nikoliv s divákem, ve smyslu davu. Práce ukazuje jakým způsobem období secese a symbolismu jasnou definici námětu smazává a záměrně tak dává prostor pro určitý druh rezonance obrazu s divákem, založené na individuálním vnímání, schopnosti vcítit se a osobní zkušenosti. Obraz tak dává neobvyklý prostor pro individuální zkušenost s uměleckým dílem a motivem jako takovým.

Práce dále ukazuje, jakým způsobem tříštění dobových tendencí v souvislosti s užitím antického motivu reflektuje práce Beneše Knüpfera V Knüpferově tvorbě je daleko důležitější forma antického motivu, než jeho obsahová stránka, neboť umělec využívá mytologické náměty zejména

k navození určité atmosféry - necílí k předání universálního poselství. Zmíněný přístup reflektuje malířova záliba v kontrastu reálného světa se světem mytologickým. Střet daných realit se odehrává v prostředí moře, které představuje ústřední motiv Knüpferovy tvorby, ať už se v jeho vlnách zobrazují laškovně néreidy, nebo vyobrazení cílí k osamocené rozbouřené hladině. Úkol antického motivu zde spočívá zejména ve vykreslení kýžené atmosféry, jak se uvádí výše. Práce Beneše Knüpfera ve svém důsledku představuje poslední generační vlnu, jejíž tvorba je na konci století blíže určena antickým motivem, neboť česká dobová umělecká scéna zaznamenává, na přelomu staletí, jako předzvěst avantgardy a kubismu v rámci moderního programu, odklon a ztrátu zájmu o antický motiv. Možná by se antickému motivu, i přes požadavek eliminace historismu a akademismu v moderním umění, dostalo více prostoru nebýt opravdu silné fascinace české secese orientální ornamentikou na přelomu století.

Období české secese a symbolismu na přelomu 19. a 20. století a problematika s ním spojená ještě teprve čeká v mnohých ohledech na zpracování, od toho se odvíjí i cílený význam předkládané diplomové práce, která se snažila přispět k velmi složité problematice změny interpretačních programů v případě užití antického motivu. Vzhledem k vývoji soudobé interpretace antické tradice ve výtvarném umění by jistě stálo za to se odborně zaměřit i na pojetí antického umění v prostředí českého výtvarného umění ve srovnání přicházejícím vlivem orientální ornamentiky na sklonku 19. století.

Zdroje

Sekundární zdroje

BIRNBAUM, Vojtěch. *Listy z dějin umění*. 1. vyd. Praha : Václav Petr, 1947.

BOBER, Pyllis Pray, RUBINSTEIN, Ruth. *Renaissance artists and antique sculpture : A Handbook of Sources*. 2. edition. London : Harvey Miller publishers, 2010. ISBN 978-1-905-375-60-8.

Česká secese - umění 1900 : katalog výstavy, Hluboká, [léto] 1966 / redakce a [text:] Jiří Kotalík ; předmluva: Bohumil Houdek ; fotografie: Pavel Paul, S. Divišová, V. Fyman. Hluboká nad Vltavou : Alšova jihočeská galerie, 1966. (Čes. Budějovice : Stráž 200).

DA VINCI, Leonardo. *Úvahy o umění*. 1. vyd. přel. F. Topinka. Praha : Č.A.T., Českomoravské akciové tiskařské a vydavatelské podniky, 1941.

DVOŘÁK, Max. *Listy o životě a umění : dopisy J. Gollovi, J. Pekařovi, J. Štursovi*. 1. vyd. vydavatel : J. Pečírka. Praha : Vyšehrad, 1943.

FIALOVÁ, Jana. *Beneš Knüpfer 1844–1910, katalog výstavy Národní galerie v Praze*. Praha : Národní galerie, 1984.

Gombrich, E.H. *Příběh umění*. Praha, Argo Mladá fronta : 1997. 2. vyd. V češtině revidované v Mladě frontě a 1. v Argu. ISBN 80-204-0685-9. ISBN 80-7203-143-0.

HALL, JAMES. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. 1. vyd. Praha : Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-902-4.

HAVRÁNEK, Jan. *Horizonty mladých českých inteligentů roku 1891*. In : *Umění a civilizace jako divadlo světa*. Praha : Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky, 1993. ISBN 80-85 365-23-5.

HORSKÁ, Petra. „*Slušný člověk*“ v malířství konce 19. století. In : *Umění a civilizace jako divadlo světa*. Praha : Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky, 1993. ISBN 80-85 365-23-5. 219 s.

KERÉNYI, Karl. *Mytologie Řeků 1 : Příběhy bohů a lidí*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 1996. ISBN 80-86005-14-3.

KOTALÍK, Jiří. *Dvacáté století*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982.

KOTALÍK, Jiří. *Tradice českého umění v pohledu 90. let*. In : *Prameny české moderní kultury I*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1988.

LEUBNEROVÁ, Šárka a kol. *Vojtěch Hynais 1854 – 1925*. 1. vyd. Hlinsko : Městské muzeum a galerie Hlinsko, 2013. ISBN 978-80-904901-2-3.

MACKOVÁ, Olga. *Devatenácté století*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982.

NEUMANN, Jaromír. *Český barok a antika*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982.

OLIVA, Pavel. *Antika a její dědictví*. In : *Antické tradice v českém umění*. Praha : Národní galerie v Praze, 1982.

PRAHL, Roman. *Antonín Chittussi*. 1. vyd. Praha : Národní galerie v Praze, 1996. ISBN 80-7035-080-6.

PRAHL, Roman, JONÁKOVÁ, Ivana a kol. *Ach! Italia, Cara Mia : Umělci z Čech XIX. Století a Itálie*. Plzeň : Západočeská galerie, 2011. ISBN 978-80-86415-74-1.

PRAHL, Roman a kol. Antonín Slavíček 1870 – 1910. Praha : Gallery, 2004. ISBN 80-86010-73-2.

PRAHL, Roman, KOTALÍK, Jiří a kol. *Maxmilián Pirner 1854 – 1924*. Praha : Anežský klášter, 1987.

PRAHL, Roman. *Umělec a jeho ateliér : České malířství od konce 18. stol.do počátku 20 stol*. Teplice : Krajské muzeum, 1989.

PRAHL, Roman a kol. *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830*. 1. vyd. Praha : Academia, 2004. ISBN 80-200-1188-9.

PRAHL, Roman. BYDŽOVSKÁ, Lenka. SVOBODA, Aleš. *Volné směry: časopis secese a moderny*. Praha: Torst, 1993. 191 s. ISBN 80-85639-14-9.

PRAHL, Roman. OTTLOVÁ, Marta, HOJDA, Zdeněk. *Naše Itálie. Stará i mladá v české kultuře 19. století*. Praha : Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2032-1.

TOMEK, Václav. *Krásná budoucnost v české anarchistické představě a její osud na přelomu 19. a 20. století*. In : *Umění a civilizace jako divadlo světa*. Praha : Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky, 1993. ISBN 80-85 365-23-5. 219 s. (s. 91).

URBAN, Otto M.. *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914*. Vyd. 1. [Řevnice] ; [Olomouc] ; [Praha]: Arbor vitae ;, Muzeum umění Olomouc ;, Národní galerie v Praze, c2014, 430 s. ISBN 978-80-7467-051-0.

VARCL, Ladislav a kol. *Antická tradice a česká kultura*. Praha : Academia, 1978.

VLČEK, Tomáš. *Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let*. In : Dějiny českého výtvarného umění. (IV/1), 1890/1938. 1. vyd. Praha : Academia, 1998. ISBN 80-200-0587-0 (1.díl).

VLČKOVÁ, Lucie. *Krajina Itálie a její malba v Praze v 19. století. Poznámky k reflexi italské krajiny jako malířského námětu*. In : Naše Itálie : Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století. 1. vyd. Praha : Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2032-1.

VOJTĚCH, Daniel. *Myšlenka vzdělanosti a idea modernismu*. In : *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století*. 1. vyd. Praha : ÚČL AV ČR, 2004. ISBN 80-85778-43-2.

VYKOUKAL, Jiří a kol. *Maxmilián Pirner 1854 – 1924 : Mezi pohádkou a skutečností*. Plzeň : Prima Press, 2004. ISBN 80-85016-69-9.

WITTLICH, Petr a kol. *Důvěrný prostor / Nová dálka : Umění pražské secese*. 1. vyd. Praha : Obecní dům, 1997. ISBN 80-902327-0-1.

WITTLICH, Petr. *Malíři české secese*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-2020-6.

WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2010. s. 177. ISBN 978-80-246-1607-0.

Wittlich, P. a kol. *Jan Preissler*. Obecní dům, 2003. 1. vyd. ISBN 80-86339-19-X. 355.

WITTLICH, P. LAHODA, V. RAKUŠANOVÁ M. *Sváry zření : fazety modernity na přelomu 19. a 20. století*. 1. vyd. Praha : Arbor vitae, 2008. ISBN 978-80-85091-87-8.

WITTLICH, Petr. *Umění a život : doba secese*. 1. vyd. Foto : Paul, P. Paul A. Praha : Artia, 1987.

Internetové zdroje

PRAHL, Roman. „Náš“ malíř Beneš Knüpfer. : Moře jako umění, nebo kýč?

Dostupné na : <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/3/-nas-malir-benes-knupfer/> . [přístup : 1. 4. 2017].

RILKE, M. R. Erste Gedichte : Der letzte Sonnengruß. Dostupné na :

<http://www.gedichte.eu/71/rilke/erste-gedichte/der-letzte-sonnengruss.php>. [přístup : 1. 4. 2017].

Seznam vyobrazení

1. Beneš Knüpfer, Poslední pozdrav, před 1894. Olej, plátno, 108 x 150 cm, Národní galerie v Praze.
2. Beneš Knüpfer, Výzva ke hře, kolem 1890, olej, plátno, 103,5 x 181,5 cm, Národní galerie v Praze.
3. Beneš Knüpfer, Pomsta kentaurů, 1. pol. 90. let 19. století, olej, plátno, 103 x 221 cm, Národní galerie v Praze.
4. Beneš Knüpfer, Fauni prchající před automobilem, 1905, olej, plátno, 48 x 61 cm, Národní galerie v Praze.

Obrazová příloha



Obr. č. 2. Výzva ke hře.

ZDROJ : Převzato z: <http://www.ngprague.cz/en/exposition-detail/mysterious-distances-symbolism-in-bohemian-lands-1880-1914/>.
[přístup : 7. 4. 2017].



Obr. č. 3. Pomsta kentaurů

ZDROJ : Převzato z : <https://cz.pinterest.com/pin/314477986450787450/>.

[přístup : 7. 4. 2017]



Obr. č. 4. Fauni prchající před automobilem.

ZDROJ : Převzato z:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benes_Knupfer_1844-1910_-_Fauna_prchajici_pred_automobilem.jpg

[přístup : 7. 4. 2017]



Obr. č. 1. Poslední pozdrav.

ZDROJ: Reprodukce z: PRAHL, Roman, JONÁKOVÁ, Ivana a kol. *Ach! Italia, Cara Mia : Umělci z Čech XIX. Století a Itálie*. Plzeň : Západočeská galerie, 2011. ISBN 978-80-86415-74-1., foto autorka.

Resumé

The thesis *Antique themes in the art of Czech symbolism and art nouveau* reflects the using of antique themes in the period of the Czech symbolism and Art Nouveau at the turn of 19th and 20th century. The thesis outlines the whole of said period, that bears the signs of the coming Modern Art. In other parts, the thesis focuses on the analysis of ancient iconography and motifs, that reflects the work of Beneš Knüpfer, who is one of predecessor and founder of Czech Modern Art. The thesis seeks to show the work of artist, how to work with antique themes during the late 19th century.