

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

SETKÁNÍ S FRANTIŠKEM BÍLKEM

Meeting with František Bílek

Vedoucí práce: doc. Lenka Vilhelmová ak. mal.

Autor práce: Lucie Krausová

Studijní obor: Český jazyk a výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

Forma studia: Prezenční

Ročník: Třetí

Rok: 2013

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 30. 4. 2013

.....

Tímto bych velmi ráda poděkovala vedoucí této práce doc. Lence Vilhelmové, ak. mal., která mi velmi pomohla nejen při formálním i obsahovém zpracování, ale také v části praktické, kde její erudice představovala velký přínos různými hodnotnými připomínkami a nápady. Další významné poděkování patří ochotným pracovníkům Galerie hlavního města Prahy, zejména v Chýnově.

Abstrakt

KRAUSOVÁ, L. *Setkání s Františkem Bílkem*. České Budějovice 2013. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce doc. Lenka Vilhelmová, ak. mal.

Klíčová slova: František Bílek, francouzské umění přelomu 19. a 20. století, české umění přelomu 19. a 20. století, sochařské a grafické dílo, mysticismus, dřevoryt, linoryt.

Tato bakalářská práce se skládá ze dvou částí, a to teoretické a praktické. Za cíl si klade znovuoživení uměleckého odkazu díla českého umělce počátku 20. století Františka Bílka. Zároveň se pokouší v Bílkově díle najít určité možné podněty pro současnou dobu a tvorbu.

Teoretická část se zabývá kulturněhistorickým pozadím Bílkovy umělecké tvorby se zaměřením především na francouzské a české prostředí počátku 20. století. Součástí je také stručný výčet grafického a sochařského díla F. Bílka.

Praktická část je zaměřena jednak na jeho grafickou tvorbu, která je reflektována volbou techniky. Jeho tvorba sochařská je zase obsažena ve volbě témat svých grafických listů. Těchto pět autorských grafik je vzdáním pocty uměleckému géniovi českého umění počátku 20. století.

Abstract

Meeting with František Bílek

Key words: František Bílek, French Art of the 19th and 20th century, Czech Art of the 19th and 20th century, sculpture and graphics, mysticism, woodcut, linocut.

This thesis consists of two parts, theoretical and practical. Intention of it is revival of artistic legacy of a famous Czech artist from the beginning of the 20th century František Bílek. In addition to that this thesis tries to find some possible impulses for contemporary age and artistic production.

Theoretical part deals with culture and historical background of the age of Bílek's art production with main focus on the French and Czech cultural surroundings of the beginning of the 20th century. Part of it is also the brief Bílek's sculptural and graphics works inventory.

Practical part is focused on his graphics work, which is reflected in the choice of my graphics technique. His sculptural work is then reflected in the chosen themes of my graphical works. These five graphics are homage to the artistic genius of the Czech art from beginning of the 20th century.

Obsah

1 Úvod	7
2 Historický kontext období Bílkovy tvorby.....	9
2.1 Historický a kulturní kontext druhé poloviny 19. století ve Francii	9
2.2 Historický a kulturní kontext druhé poloviny 19. století v Čechách.....	13
3 Umělec František Bílek v kontextu doby.....	18
3.1 Bílkovo mládí v rodném Chýnově	18
3.2 Pražské začátky	18
3.3 Pařížské období	19
3.4 Rozčarování a návrat do vlasti	19
3.5 Nadějná léta na přelomu století.....	21
3.6 Poválečná doba.....	25
4 Inspirační zdroje Bílkova díla	27
4.1 Bílkův mysticismus	27
4.2 Přátelství s O. Březinou, J. Zeyerem a Z. Braunerovou.....	29
4.2.1 Kosmopolitní Zdenka Braunerová	29
4.2.2 Hluboké přátelství s Juliem Zeyerem	30
4.2.3 Básník Otokar Březina	31
5 Grafika F. Bílka	34
5.1 František Bílek a dílo. Grafické techniky, imaginace a témata.....	34
5.2 Přesahy Bílkova díla do současnosti	37
6 Vlastní praktická část bakalářské práce	39
7 Závěr	41
8 Seznam použitých zdrojů	44
9 Seznam příloh a jejich zdroj	46
9.1 František Bílek a dílo	46
9.2 Praktická část.....	47
10 Přílohy	48
10.1 František Bílek a dílo	48
10.2 Praktická část.....	59

1 Úvod

Fenomén osobnosti a díla Františka Bílka v historii českého výtvarného umění hraje velkou roli jak na straně uměleckohistorické, tak na straně estetické.

Konec 19. a počátek 20. století byl dobou modernizace a vrcholící industrializace. Přelom století představoval všeobecné zrychlení života, ke kterému přispěla železniční doprava umožňující rychlý přesun lidí. Všeemožné vynálezy, užití strojů a vznik fotografie způsobil změnu v myšlení a životě lidí.

Tato éra s sebou přinesla změnu morálních a životních hodnot, krizi, během níž nastal i ve výtvarné oblasti odklon od ustáleného stylu v duchu akademismu, směřující k hledání nových forem, ke stylové uvolněnosti a svobodě. Umělce lákala kultura Orientu a japonské grafiky se staly vyhledávaným cenným artiklem sběratelů.

Přelom 19. a počátek 20. století se, a to nejen v českých zemích, vyznačuje výskytem nových uměleckých směrů. Ty k nám pronikaly zejména z Francie (např. symbolismus a dekadence, později kubismus), Německa (expresionismus), Rakouska (secese), či později například i z Itálie (futurismus).¹ Tyto směry se stavěly svými myšlenkami a uměleckým ztvárněním do protikladu zejména k akademickému realismu. Někteří umělci a literáti nebyli spokojeni se směřováním výtvarného umění své doby, a proto proklamovali nové tendence a vize.

Příchod těchto nových proudů znamenal rozchod s konvencemi, neboť se myšlení osvobozovalo od tradice a znamenalo hledání nového řádu a čistotu výrazu. Neopomenutelnou součástí této myšlenkové obrody se stala Paříž, centrum moderního umění, kde se zrodily nové snahy a pohledy na svět a chápání člověka v něm.

V českém uměleckém prostředí nová nastupující generace vydala v roce 1895 „Manifest české moderny“, kterým chtěla osvobodit literaturu a umění od politických požadavků, k nimž doba neustále sváděla. Prosazovala se tvůrčí individualita, která dbá pouze na estetický prožitek a je osvobozena od myšlenek národních a vlasteneckých.

Do této doby konce 19. a počátku 20. století patří i výrazná osobnost Františka Bílka. Ovlivnily jej směry objevující se v českých zemích a jeho osobnost je dokladem syntézy vlivu nového vnímání světa, který na počátku století vyrůstá z tradičních kořenů. Jeho novou podobu Bílek interpretuje a realizuje osobitým stylem.

¹ CASSOU, J. Počátky moderního umění. In: HUYGHE, R. (ed.) et al. *Encyklopedie: Umění nové doby*. Praha: Odeon, 1974, s. 280 – 290.

Svým dílem je stále aktuální a jeho odkaz oslovuje i nastupující generaci 21. století. Zapůsobil na něj zejména symbolismus a jeho ikonografie byla dotčena jeho vlastní interpretací duchovních a mystických stránek. Kladl si otázky po smyslu existence člověka na zemi, po smyslu lidského bytí a jeho údělu. Na tyto otázky se snažil nalézt odpověď skrze svou výtvarnou práci, která promlouvá k divákovi a snaží se jej přimět k zamyšlení.

Tajemství ukryté v jeho díle a otázky, které jsou aktuální i dnes, jsou dle mého názoru tím, čím stále přitahuje zájem široké veřejnosti i v našem století. Jeho dílo k nám stále promlouvá a má nám ještě hodně co říci.

První část této práce se věnuje historickému a kulturnímu kontextu ve Francii a v Čechách s ohledem na dobu působení F. Bílka, a to zejména na francouzské umělecké vlivy vůči českému prostředí přelomu 19. a 20. století.

Další část se zabývá stručným popisem života a umělecké role Františka Bílka jako výrazného umělce v kontextu doby, v níž žil a tvořil.

Hledání význačných inspiračních zdrojů je dalším úkolem, neboť svébytné chápání a pojetí křesťanství mělo vliv na jeho imaginaci, a stejně tak i přátelství s významnými osobnostmi doby, například s českými literáty Juliem Zeyerem, básníkem Otokarem Březinou a s umělkyní Zdenkou Braunerovou. Tito lidé obdivovali Bílkovo dílo a jeho osobnost, jejíž výjimečnost se projevovala sochařskými počiny a grafikou.

Následující kapitola představuje techniky a témata v sochařství a grafice a přesahy Bílkova díla do současnosti.

Poslední část je zaměřena na praktickou stránku bakalářské práce, která je její stěžejní součástí. V té popisují postupy a také zdůvodním, čím dílo Františka Bílka může diváka oslovovat i dnes.

Tato práce se opírá především o poznatky historika umění prof. PhDr. Petra Wittli-cha CSc., který se zabývá sochařstvím konce 19. a zejména první poloviny 20. století. Dále práce čerpá zejména ze souborného katalogu, který byl vydán k příležitosti výstavy Františka Bílka v roce 2000. Práce také vychází i z dojmů a zážitků osobností, které byly v kontaktu s Františkem Bílkem, mezi něž patřila již zmíněná Z. Braunerová, O. Březina a J. Zeyer. S posledními dvěma jmenovanými rozvinul bohatou korespondenci, ze které v práci též čerpám.

2 Historický kontext období Bílkovy tvorby

2.1 Historický a kulturní kontext druhé poloviny 19. století ve Francii

Francie se v druhé polovině 19. století rozrůstala pod vládou Ludvíka Napoleona Bonaparte, který obnovil císařství. Tomu předcházelo období druhé republiky, a to v letech 1848 až 1852.² Doba vlády Ludvíka Napoleona přinesla výrazný rozvoj průmyslu a obchodu, zmodernizováním železniční sítě se zrychlila doprava mezi rozrůstajícími se městy a v neposlední řadě došlo i k výrazným přestavbám hlavního města Paříže (a to dle urbanistického plánu G. - E. Haussmanna).³

V roce 1870 v bitvě u Sedanu Francie utrpěla porážku s Pruskem, při níž ztratila Alsasko-Lotrinsko. Od 70. let 19. století pak byla nastolena třetí republika. Založení kolonií v Africe a Asii vedlo k hospodářskému rozmachu a i k významnému rozvoji věd a vzdělání. Díky větší možnosti cestování došlo k vlivu exotismu, který obohatil realistické myšlení a pozitivismus o duchovní hodnoty.⁴

V literární oblasti se rodil nový umělecký názor propagující tzv. „čisté umění“, u jehož vzniku stál Théophile Gautier.⁵ Francouzský termín pro tuto myšlenku – *l'art pour l'art* (doslova „umění pro umění“) představuje uměleckou tvorbu, jejímž cílem je samo umění očištěné od sociálních či politických funkcí.

Důležitou roli pro vznik nové estetiky sehrála jiná výrazná literární osobnost, a to Charles Baudelaire. Společně s dalšími básníky své generace (A. Rimbaudem, P. Verlainem, S. Mallarmém, Lautréamontem aj.) bývá spojován se zrodem uměleckého směru symbolismu.⁶

Mezi další významné francouzské autory doby patřili například Emile Zola, rozvíjející žánr naturalistického románu, či Guy de Maupassant a J. - K. Huysmans.⁷

Velmi významnou osobností francouzské architektury vedle již zmíněného stavitele G.-E. Haussmanna se stal Viollet le Duc, který na základě podrobného poznání středověké architektury realizoval restaurování významných francouzských památek, jako například Notre Damme, Saint Chapelle nebo hrad Carcassone.⁸ Následným použitím

² HUYGHOVÁ, L. Historický přehled: Umění druhé poloviny 19. století. In: HUYGHE, R. (ed.) et al. *Encyklopedie: Umění nové doby*. Praha: Odeon, 1974, s. 211.

³ Tamtéž, s. 214.

⁴ Tamtéž, s. 211.

⁵ Tamtéž, s. 211.

⁶ Tamtéž, s. 211.

⁷ Tamtéž, s. 211.

⁸ HUYGHOVÁ 1974 (pozn. 2) s. 214.

středověkých forem na novodobé architektuře anticipoval pozdější vývoj architektury směrem k historismům.

Díky rozvoji nových konstrukčních materiálů vznikla v roce 1889 pro světovou výstavu v Paříži slavná Eiffelova věž pod dohledem architekta G. Eiffela, M. Koechlina, É. Nougiera a S. Sauvestra. Byl dostavěn Louvre (L. Viscontim a později H. Lefuelem) a architektem Ch. Garnierem byla postavena pařížská Opera.⁹

V oblasti sochařství byl jedním z nejvýznamnějších sochařů Rudův žák Jean-Baptiste Carpeaux. Tvořil v duchu realismu a na základě úředních zakázek vyzdobil pařížskou Operu alegorií Tance, sochou Flóry pak pavilon v Louvru. Dále vedle umělců tvořících v akademickém duchu působili například sochaři É. - H. Maindron, J.-B. Clésinger či F. - A. Bartholdi, jenž vytvořil např. známou sochu Svobody pro Spojené státy americké. Mezi tyto sochaře patřil i J. - A. Injalbert, u kterého studoval František Bílek. Sochařskému umění se vedle malířství věnovali například i Honoré Daumier či Edgar Degas, jenž vytvořil známé sošky tanečnic.

Nejvýraznější osobností francouzského sochařství se ale stal Auguste Rodin. Narodil v roce 1840 v Paříži¹⁰ a i přesto, že byl třikrát odmítnut při zkouškách na Akademii krásných umění v Paříži (École des Beaux-Arts), tak na sochařství nezanevřel a živil se zprvu jako kameník. Důležitou událostí pro etablování jeho uměleckého názoru byla cesta do Itálie v letech 1874 až 1875, kde poznal díla renesančních mistrů, zejména Michelangela Buonarrotiho. Ten měl největší podíl na formování jeho uměleckého výrazu v následujících letech. Jeho sláva začala růst již za jeho života, kdy v roce 1900 na světové výstavě v Paříži otevřel vlastní pavilon, kde vystavil své sochařské dílo. V následujících letech až do jeho smrti v roce 1917 byl ověnčen nejrůznějšími poctami a řády a jeho tvorba se objevovala na výstavách po celém světě, jako například v Bruselu, Londýně nebo roku 1902 v Praze.¹¹

V Rodinově sochařském díle hraje velmi významnou roli symbolická hodnota světla.¹² S neobyčejným mistrovstvím zobrazoval duševní pohnutky a charaktery portretovaných osob. Za důležitý aspekt sochy považoval kontrast světla a stínu a také přišel se zcela novým pojetím modelace. Měl také modelérskou a malířskou průpravu

⁹ HUYGHOVÁ 1974 (pozn. 2) s. 214.

¹⁰ ZHOŘ, I. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 23.

¹¹ Srov. např. Musée Rodin: Chronology of Auguste Rodin [online].

¹² WITTLICH, P. *Sochařství české secese*. Praha: Karolinum, 2000, s. 124.

z výroby na porcelán v Sèvres, kde pracoval až do roku 1882.¹³ Proslavil se svými volně stojícími sochami s otevřenou kompozicí („Kovový věk“, „Sv. Jan Křtitel“) a portrétními plastikami. Jeho dílo mělo světový ohlas a inspiroval řadu svých žáků. Jeho největší přínos tkví v tom, že svým dílem „*zaútočil na akademickou výuku, na klasicizující historismus, na uhlazenou ideální modelaci, pod kterou se lidské figury stávají loutkami vytvořenými podle hluchých, pasívně opakovaných pouček a pravidel*“.¹⁴

Rodinovým nejvýraznějším žákem byl sochař Antoine Bourdelle, na jehož dílo mělo vliv rodinné zázemí, v němž byl vychován (jeho otec byl tesař, strýc kameník) a jednak v pozdějších letech na něj velmi zapůsobily francouzské románské a raně gotické sochy.

Ve svém sochařském vyjádření tíhnul ke stylizované modelaci a expresivitě, kterou docíloval nadsazením určitých tělesných částí. Jeho sochy působí velmi dynamicky, živelně a jsou plné patosu a někdy až deformace. Vytvářel sochy architektonicky, jasně a přehledně.

Díky činnosti SVU Mánes byla realizována jeho výstava v r. 1909, kdy sám Bourdelle navštívil Prahu a seznámil se s Janem Štursou, který byl ve své tvorbě Bourdellovými díly ovlivněn. Výstava v tomto roce zapříčinila i to, že Bourdelle poznal Bílkovo dílo, o kterém se vyjádřil velmi pochvalně. Avšak Bílek se o Bourdellově pochvale v dopise O. Březinovi zmínil takto: „*Mé myšlení a cítění je panu Bourdellovi vzdáleným asi jako poslání slovanské románské rase. Jen to výtvarné, které stavím na místo posledního, vydráždilo ho k pěkným úsudkům.*“¹⁵

Vedle architektury a sochařství ve francouzském uměleckém dění konce 19. století největší roli hrálo malířství, jenž bylo spjato s kulturou tzv. „Salónů“, které se konaly každoročně a kde vystavovali tehdejší nejžádanější umělci. Díla mohli vystavovat pouze malíři tvořící v duchu strohého a líbivého akademismu, mezi něž patřili například J. - L. Gérôme, A. Cabanel ad. K žadaným námětům se řadily oficiální reprezentativní portréty, akademické akty a zejména konstruované historické události (J. – P. Laurens).¹⁶

¹³ ZHOŘ 1967 (pozn. 10) s. 24.

¹⁴ Tamtéž, s. 24.

¹⁵ MRÁZOVÁ, M. Život a dílo Františka Bílka. Chronologický přehled. In: LARVOVÁ, H. (ed.) et al. *František Bílek (1872 – 1941)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 329.

¹⁶ HUYGHOVÁ 1974 (pozn. 2) s. 216.

Odklon od tradičního umění dal impulz k otevření „Salónu odmítnutých“ v r. 1863. To byla, jak už samotný název napovídá, manifestace vůči vládnoucí umělecké elitě, kdy společně vystavovali umělci odmítnutí komisí pro jejich neadekvátnost oficiálního umění. Výstavy se zúčastnili Ch. - F. Daubigny, C. Pissarro, A. Vollon, a É. Manet, jehož obraz „Snídaně v trávě“ šokoval většinu diváků.

Dalším výrazným impulsem pro konstituování moderního uměleckého výrazu bylo dílo G. Courbety pro jeho nonkonformní realistické zobrazování. Ve svých obrazech často představoval dělníky či rolníky při práci („Štěrkaři“, 1849). Byl ovlivněn dílem F. Halse, Rembrandta a Velazquéze. Velký ohlas měla jeho soukromá výstava inspirující impresionisty a řadu jiných umělců.¹⁷

Právě impresionismus se podstatou hlásil k realismu a vycházel z něj, avšak akcentoval zejména zachycení daného okamžiku, pomíjivého světleného a vzdušného momentu a celkové atmosféry. Jiným důležitým aspektem impresionistického tvoření byl vliv Chevreulovy teorie, která rozlišovala barvy na základní a binární. Fakt, že jsme schopni analýzy prvků např. v krajině, vedl k názoru, že je naše oko schopno opět utvořit syntézu obrazu na sítnici.¹⁸

První impresionistická výstava se konala v r. 1874 v ateliéru F. Nadara v bulváru des Capucines. Do historie tohoto směru se zapsali význační umělci (E. Manet, B. Morisot, C. Monet, E. Degas, C. Pissarro, A. Sisley, A. Renoir, ad.) a krátce v impresionistickém duchu tvořili P. Gauguin, V. van Gogh nebo P. Cézanne. Tito umělci byli později ovlivněni různými exotickými kulturami a Orientem a jejich tvorba je dnes označována jako „postimpresionistická“.¹⁹

Ke konci impresionismu však nutně vedl nedostatek myšlenkového obsahu, ale také určité omezení při užívání jednostranné techniky.²⁰

V návaznosti na vyčerpanost impresionistické techniky reagovali další umělci, kteří vystavovali v roce 1884 na „Salónu nezávislých“. Mezi jinými na této výstavě předvedli svá díla právě P. Signac a G. Seurat. Reprezentovali nový přístup, přechodný sloh zvaný „pointilismus“, založený na vědecké teorii barev, jenž skládá výsledný obraz z malých barevných bodů.

¹⁷ HUYGHOVÁ 1974 (pozn. 2) s. 217.

¹⁸ Tamtéž, s. 220.

¹⁹ Tamtéž, s. 218 – 220.

²⁰ FLORISOONE, M. Impresionismus a symbolismus. In: HUYGHE, R. (ed.) et al. *Encyklopedie: Umění nové doby*. Praha: Odeon, 1974, s. 200 – 203.

Kromě těchto tendencí se zrodila myšlenka idealistická, vycházející z romantismu a stavějící se proti již zmíněným do opozice. Mezi představitele patřil Puvis de Chavannes a Gustave Moreau. Díky symbolice detailů, duchovním námětům a stylizaci měl tento směr nakročen k symbolismu. Mezi další známé symbolisty patřili Odilon Redon a Eugène Carrière.²¹

Tito umělci představují první fázi symbolismu, který vznikl před impresionismem a pak se vyvíjel souběžně s ním. Roku 1886 vydal básník Jean Moreás „Manifest symbolismu“. Důraz byl kladen na ideu, duševní stránku díla a na člověkem prožívané city. Symbol byl prostředkem k odkrytí tajemství skutečností v transcendentálním světě. Zároveň již od roku 1860 do roku 1900 byl tento směr propojený i s uměním literárním a dobovou filosofií²² a jeho výsledky byl ovlivněn i František Bílek.

V pařížském období F. Bílka, jemuž se věnuje další kapitola, proběhly v Paříži výstavy skupiny Nabis, Odilona Redona, což také mohlo mít vliv na jeho pozdější tvorbu.²³

2.2 Historický a kulturní kontext druhé poloviny 19. století v Čechách

Rakouské císařství se v letech 1848 až 1859 zmítalo pod vlivem Bachovy vlády²⁴ a také se v tomto období objevily snahy germanizovat Slováky a Maďary. Po porážce Rakouska se severní Itálií (1859) a poté Pruskem (1866), došlo v roce 1867 k „rakousko-uherskému vyrovnání“ a k nově vzniklému dualismu říše (Rakousko-Uhersko).

V Čechách byly neustále vedeny spory mezi tehdy úřední němčinou a češtinou. H. G. Schauer napsal stať „Naše dvě otázky“, kde se zabývá otázkou budoucnosti českého národa, který byl v rámci politiky nesvébytným (na rozdíl od v roce 1867 zrovnoprávněného Maďarska).²⁵

Konec století znamenal tedy hledání nových hodnot, kdy „*emancipující se národní hnutí hledalo legitimitu svých snah v historii*“.²⁶

²¹ FLORISOONE 1974 (pozn. 20) s. 197 – 200.

²² Tamtéž, s. 197 – 200.

²³ ROUS, J. „Práce?... Každá je knihou, zkušenostmi obsáhlou a – svatou.“ F. Bílek. Pracovna. In: LARVOVÁ, H. (ed.) et al. *František Bílek (1872 – 1941)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 250.

²⁴ HUYGHOVÁ 1974 (pozn. 2) s. 239.

²⁵ Tamtéž, s. 239.

²⁶ KREUZZIEGER, M. Chrám zasvěcení a viditelná znamení Františka Bílka. Grafické listy F. Bílka. In: LARVOVÁ, H. (ed.) et al. *František Bílek (1872 – 1941)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 227.

V oblasti české literatury se po vyprchávacích romantických tendencích projeví různé individuality tvořící v realistickém duchu. Jmenujme například Jana Neruda, Jaroslava Vrchlického, Julia Zeyera nebo Svatopluka Čecha. Mimo tyto autory se zde narodili autoři píšící německy jako R. Maria Rilke, A. Stifter, Franz Kafka, Gustav Meyrink ad.

Ke konci 19. století se snahou k odklonu od realismu pronikal vliv jiných směrů. Pod rostoucím působením symbolismu tvořil Otokar Březina, jemuž je věnován prostor v samostatné kapitole, a v téže době například Antonín Sova inspirovaný impresionismem. Také postava F. X. Šaldy zaujímá význačné postavení v oblasti literární kritiky, která si vybojovala na konci 19. století mezi literárními žánry své výlučné postavení.

V roce 1881 došlo k prvnímu slavnostnímu otevření Národního divadla, které bylo vystavěno dle plánu architekta Josefa Zítka. Téhož roku však divadlo vyhořelo a znovu vystavěno a upraveno bylo pod architektonickým dohledem Zítkova asistenta Josefa Schulze a opětovně otevřeno roku 1883. Na výzdobě divadla se podílela plejáda významných českých umělců druhé poloviny 19. století, mezi které patřili například František Ženíšek, Vojtěch Hynais, Mikoláš Aleš, Julius Mařák či Bohuslav Schnirch a Josef Václav Myslbek.²⁷

Ke konci 19. století vznikla secese, kterou pojímá P. Wittlich jako styl v sobě zahrnující všechna umění do celku. Projevila se však zejména v architektuře a užitém umění. V Čechách se tato doba vyznačovala zakládáním spolků, např. už v roce 1887 v Praze vznikl spolek Mánes, významné kulturní centrum moderního umění, jenž vydával časopis *Volné směry* od roku 1896.²⁸

Sochařství na přelomu 19. a 20. století se těšilo velkému rozkvětu, k němuž přispělo hned několik důležitých faktorů. Praha ke konci 19. století procházela významným urbanistickým rozvojem a právě tato skutečnost byla příčinou k vytvoření objednávek a následně realizací bohatě sochařsky dekorovaných, reprezentativních veřejných staveb (nádraží císaře Františka Josefa I., Obecní dům, hotely, mosty apod.) a činžovních domů.

Myšlenková svoboda vedla k uvolnění ikonografie námětů, výtvarných přístupů a k tvůrčímu rozmachu, třebaže stále měla charakter národní, vlastenecký. Umělci chtěli jít ruku v ruce s vývojem moderního umění a zároveň pocítovali potřebu a úctu ke kla-

²⁷ PRAHL, R. Malířství v generaci Národního divadla: Čechy 1860 – 1890. In: PETRASOVÁ, T.; LORENZOVÁ, H. (ed.) et al. *Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890, III/2*. Praha: Academia, 2001, s. 60-113.

²⁸ WITTLICH, P. *Malíři české secese*. Praha: Karolinum, 2012, s. 11 – 15.

sické národní tradici. Stavěly se pomníky národním patronům a velikánům. Jejich hlavní funkcí byla reprezentativnost prolnutá prožívaným národním uvědoměním.

V roce 1898 byla vypsána soutěž na realizaci pomníku Františka Palackého a do nejužšího výběru se dostaly návrhy dva – návrh Ladislava Šalouna a Stanislava Suchardy, který vyhrál s koncepcí nové kompozice pomníku pod vlivem stylové secese.²⁹

Soutěž na pomník Mistra Jana Husa byla vyhlášena v roce 1900 a odsouhlasen byl návrh Ladislava Šalouna. Mezi jinými se soutěže zúčastnili i Stanislav Sucharda a Jan Kotěra. Na tyto události reagoval i František Bílek, neboť roku 1901 vytvořil vlastní sochu Mistra Jana Husa nesoucí název „Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel“. Tato figura představuje strom, který se proměňuje v člověka.³⁰

Neměli bychom opomenout také učitele, kteří více či méně vychovali novou sochařskou generaci a umožnili jí tak proniknout k zcela novým obzorům. Celestián Klouček, profesor ateliéru dekorativního sochařství na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, se již od devadesátých let věnoval vytváření secesních ornamentů v reliéfech i keramice. Rovněž na této škole od r. 1885 působil sochař Josef Václav Myslbek, představitel realistické formy sochařství. Po jeho přechodu v roce 1896 na Akademii výtvarných umění učil sochařství na Uměleckoprůmyslové škole bývalý Myslbekův žák Stanislav Sucharda.³¹

V roce 1894 došlo k soutěži na pomník knížete Václava, kde návrh Josefa Václava Myslbeka zvítězil nad návrhem Bohuslava Schnircha.

Myslbek vycházel z klasické monumentální formy a ctil národně vlastenecké myšlenky, které se odrážejí v jeho díle. Jako tvůrčí osobnost dokázal reagovat na moderní směry. Dokazuje to například socha Labutí zpěv ovlivněná poetikou Julia Zeyera.

Byl i všeobecně uznávanou sochařskou autoritou, a jsou dokumentovány časté případy, kdy kritizoval díla svých žáků - J. Štursy, J. Mařatky, Q. Kociána ad.³²

Neopomeňme i jeho ostrý soud nad dílem Františka Bílka z roku 1892, kvůli kterému bylo Bílkovi odňato studijní stipendium. Kritika děl „Golgota - Hora lebek“ a „Orba je naší viny trest“, která Bílek vytvořil při studijním pobytu v Paříži, kam ho

²⁹ WITTLICH, P. Sochařství na přelomu století. In: LAHODA, V.; NEŠLEHOVÁ, M. (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938*. Praha: Academia, 1998, s. 103.

³⁰ Tamtéž, s. 105.

³¹ Tamtéž, s. 96.

³² WITTLICH 1998 (pozn. 29) s. 97.

doporučil tehdejší rektor Akademie výtvarných umění Julius Mařák,³³ pramenila především z odlišného pojetí umění. Bílkovo nonkonformní vyjádření názorů, založené na vlastním úsudku než na tradici zobrazování, bylo to, co dráždilo okolní umělce. Sousoší „Golgota – Hora lebek“ bylo naturalistické nejen ztvárněním Panny Marie jako staré ženy, ale i použitím realistických předmětů (provazů či trnové koruny spletené z drátů) budilo dojem expresivnosti až přímo surovosti.

Sousoší „Slepčí“, původně součást z cyklu „Život“, představuje bloudění dvojice slepců, „...jejichž oporou je jejich vzájemná solidarita zesilující citovou intuici, pod jejímž vlivem aktivnější muž zdvihá hlavu a vztahuje ruku s gestem směřujícím vzhůru“.³⁴

Třebaže bylo Bílkovo dílo kolem roku 1900 kritiky a okolím pozitivně přijato, přeci jen nepatřil k vůdčím osobnostem nového sochařského umění už jen proto, že se prvotně chtěl stát malířem. Možná i tento fakt směřuje k signifikantním liniím a obrysům, jež jsou pro Bílkovo dílo typičtější než objem.

Jeho výběr materiálu a techniky dřevořezby nebyl ve své době již moc aktuální. Bílek vytvářel skulptury. Svá díla vyřezával do bloku dřeva, kdežto většina umělců doby modelovali v hlíně plastiky, které poté odlévali do bronzu.³⁵

Právě dřevo umožňovalo Bílkovi vyjádřit onen mytologický růst, který popisuje P. Wittlich.³⁶ Domnívá se, že Bílek byl „iniciátorem symbolistické tendence v českém sochařství“.³⁷

Jiným významným sochařem doby byl Stanislav Sucharda. Vyučoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, kde převzal ateliér po J. V. Myslbekovi, jeho tehdejším učiteli. Působil v SVU Mánes a stal se i redaktorem Volných směrů. Vycházel z díla Josefa Mánesa, jeho vlastenectví se promítá i do projektů, které uskutečnil – vytvořil medaile a odznaky pro pražský Sokol. Zajímal se o dekorativní plastiku a v druhé polovině 90. let spolupracoval s architektem F. Ohmannem. Vytvářel také řadu plaket inspirovaných dílem literáta K. J. Erbena.³⁸

Žákem Suchardovým i Myslbekovým byl Bohumil Kafka, v jehož díle se snoubí symbolismus, jímž byl ovlivněn při pobytu v Paříži, s dekorativismem, secesí a monumentalitou naučenou od J. V. Myslbeka.

³³ WITTLICH 1998 (pozn. 29) s. 98.

³⁴ WITTLICH 1998 (pozn. 29) s. 105.

³⁵ WITTLICH, P. *Sochařství české secese*. Praha: Karolinum, 2000, s. 151.

³⁶ WITTLICH 1998 (pozn. 29) s. 106.

³⁷ WITTLICH 2000 (pozn. 35) s. 143.

³⁸ WITTLICH 1998 (pozn. 29) s. 106 – 107.

Za velký inspirativní a celkově kulturní přínos je považována výstava Augusta Rodina konaná v roce 1900 v Paříži při příležitosti světové výstavy. Té se zúčastnili redaktori Volných směrů Miloš Jiránek a Arnošt Hofbauer a samotnému Rodinovi poskytli nabídku k vydání dvojdílné monografie, která vstoupila ve veřejnost v roce 1901. Velký zájem o Rodinovo dílo byl i jakousi reprezentací česko-francouzských vztahů namířených proti Vídni.³⁹

Velmi významnou událostí se stala výstava Augusta Rodina v Praze v roce 1902 pořádaná SVU Mánes a městská rada dokonce odkoupila sochu „Kovový věk“. Byl to převratný zlom v umění upřednostňující před akademickým přístupem princip nedokončenosti a skicovitosti. Rodinovo dílo nadchlo české obcenstvo, a to expresivitou, naturalismem a hlavně také důrazem na individualitu umělce a jeho citového prožívání. Do katalogu výstavy napsal přední český kritik F. X. Šalda esej o tomto slavném sochaři s názvem „Géniova mateřština“.⁴⁰

U sochaře Rodina studoval při svém studijním pobytu ve Francii Josef Mařatka. V roce 1900 získal Hlávkovo stipendium a v Paříži zůstal až do roku 1904. Přinesl zcela originální prostorové koncepce spojených s perforací hmoty.

Dalším důležitým sochařem byl Ladislav Šaloun, tvůrce pomníku Mistra Jana Husa na Staroměstském náměstí. Původně zamýšlel vytvořit sochu Mistra Jana Husa vysokou tak, aby převyšovala Mariánský sloup, který stál na Staroměstském náměstí. Později dal přednost návrhu pomníku jako horizontály a při tvoření portrétu samotného Husa a táboritů vyšel z rodinového poznání.⁴¹

Quido Kocián, žák J. V. Myslbeka, byl také zajímavou personou ve vývoji českého sochařství na přelomu století. Prožíval krizi od chvíle, kdy jeho socha „Šárka“ nebyla u jeho učitele přijata. Toto životní zklamání se odráželo v jeho díle, často zpodobňoval témata šílenství a různých psychických stavů. Po odmítnutí jeho díla Myslbekem se stal učitelem na sochařsko-kamenické škole v Hořicích.⁴²

³⁹ WITTLICH 1998 (pozn. 29) s. 107.

⁴⁰ Tamtéž, s. 108 – 109.

⁴¹ Tamtéž, s. 114 – 115.

⁴² Tamtéž, s. 116 – 117.

3 Umělec František Bílek v kontextu doby

„Umělec musí být předem člověkem. Tj., musí Pravdu, „proč své orby, proč svého bytí a podstatu svou“ - znát. Poznal-li a má být dokonalým, musí být také bratrem.“⁴³

3.1 Bílkovo mládí v rodném Chýnově

František Bílek se narodil v Chýnově u Tábora dne 6. listopadu 1872 jako třetí ze šesti dětí do náboženské rodiny koláře a rolníka Jana Bílka a jeho manželky Josefý v domě čp. 107. V mladém věku působil v kostele jako ministrant a často se uchýloval do kostelů a k modlitbám ve chvílích odloučení od rodiny.

Již od mládí měl František společně se svými dvěma bratry výtvarné nadání a díky matce, která prosadila vůli, že půjde František studovat, započal svou studijní dráhu na gymnáziu v Táboře. Přes otcovo přání, aby Bílek studia ukončil a vyučil se mlynářem, se ukázalo jako úspěšné naléhání Františkových bratranců A. Gabriela a F. Krásného, aby šel František studovat výtvarné umění. S podporou rodiny bylo Bílkovi dopřáno započít svou výtvarnou dráhu v Praze.⁴⁴

3.2 Pražské začátky

V roce 1887 se stal tehdy patnáctiletý František Bílek studentem Akademie výtvarných umění v Praze u prof. M. Pirnera.⁴⁵ Rozrůstalo se v něm vědomí jisté odlišnosti od spolužáků, a tak chodíval hledat útěchu do kostela každý den. Osudným rokem v jeho životě mající vliv na jeho další směřování v umělecké dráze se stala událost ve druhém roce studia, kdy byla u Františka zjištěna oční vada spočívající v nerozpoznání určitých barev – daltonismus. Díky M. Pirnerovi však začal navštěvovat sochařský ateliér na Uměleckoprůmyslové škole u prof. J. Maudra, neboť na Akademii tehdy ještě ateliér sochařství neexistoval. Ukázalo se, že Bílek vyniká i jako sochař, dokonce se u něj nechal portrétovat samotný rektor Akademie J. Mařák. Bílek totiž i přesto, že navštěvoval ateliér jiné školy, nadále studoval na této Akademii. Již na konci druhého ročníku bylo jeho dílo zastoupeno na výstavě studentských prací a krátce nato získal stipendium mecenáše Vojtěcha Lanny, aby mohl studovat v Paříži.

⁴³ BÍLEK, F. Confíteor umění. In: LARVOVÁ, H. (ed.) et al. *František Bílek (1872 – 1941)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 11.

⁴⁴ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15) s. 31.

⁴⁵ M. Pirner maloval zejména mytologicko-poetické náměty, jež nesou prvky novoromantismu v rámci českého symbolismu. In: WITTICH, P. *Malíři české secese*. Praha: Karolinum, 2012, s. 33.

3.3 Pařížské období

Jelikož Bílek neuměl francouzsky, doprovázela ho při této cestě započaté 8. ledna 1891 Zdenka Braunerová, která se později stala jeho životní přítelkyní. Díky kontaktům Vojtěcha Hynaise se Bílek seznámil se sochařem J. Dalouem a na jeho radu se přihlásil ke studiu na Akademii Colarossi u prof. J. A. Injalberta.

I když se ve Francii setkával se známými umělci doby (A. Mucha, L. Marold), neustále prožíval smutek po rodném Chýnově a vlasti, a možná právě proto se v něm v tomto období tak silně zakořenilo a rozpínalo jeho náboženské cítění, dokonce zde prožíval své první vizionářské sny. Navíc se studiem na Akademii Colarossi nebyl spokojen a přestal ji navštěvovat. Ve své tvůrčí práci přesto nadále pokračoval v pronajaté dílně, kde vytvořil díla, která předurčila jeho pozdější směr. Jedná se o díla nazvaná „Golgota – Hora lebek“ (Kalvárie) a „Orba“ (Orba je naší viny trest). Právě v tomto období začal Bílek „*žít Kristem jako synem člověka a synem Božím zároveň*“.⁴⁶

3.4 Rozčarování a návrat do vlasti

Jak už bylo zmíněno výše, tato pařížská díla nebyla přijata kladně a stipendium mu bylo odňato. V Čechách se po návratu také setkal s odmítavým a chladným přístupem, a to zejména J. V. Myslbeka⁴⁷ a např. i Vojtěcha Lanny, který odmítl Bílkův dar – „Orbu“.⁴⁸ Novátorství a naprosto jiný přístup v Bílkově díle, kterým bylo pohrdáno, znamenal v prvním okamžiku porážku osobních hodnot a zklamání. I přes tyto nezdary se Bílek svého poslání nevzdal.

Po pobytu v Paříži se v roce 1892 vrátil zpět do Chýnova, kde si najal střelnici, kterou využíval jako dílnu. S Juliem Zeyerem seznámila Bílka Z. Braunerová v roce 1896. J. Zeyer se stal Bílkovým přítelem a rádcem, dodával impulzy Bílkově tvorbě.

Ještě téhož roku začal Bílek vytvářet kresby a studie k „Ukřižovanému“, k němuž dodalo tvůrčí sílu Zeyerovy „Tři legendy o krucifixu“. Ten se také přimluvil u mecenáše J. Hlávky, aby daroval Bílkovi finanční obnos.

Také je třeba zmínit formu dekadence v českém prostředí, jenž je spojována s Moderní revuí, která vyšla poprvé 8. října 1894 a jejími zakladateli byl Arnošt Procházka a Jiří Karásek ze Lvovic. Moderní revue přinášela nové kulturní podněty. Kromě toho

⁴⁶ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15) s. 316.

⁴⁷ Po třech letech, kdy vynesl nad Bílkovým dílem soud, změnil názor a považoval jeho práce za nejlepší. In: SVOBODOVÁ, L. *Cesta Františka Bílka*. Brno: „Zvláštní vydání...“, 1998, s. 14.

⁴⁸ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15) s. 316.

se snažila šokovat, provokovat svou kritikou a náměty. Do revue přispíval Otokar Březina, Julius Zeyer, na úpravě se podílela Zdenka Braunerová, Karel Hlaváček ad.⁴⁹

Otto M. Urban píše v kapitole o F. Bílkovi a ideje dekadence, že Bílkovo dílo je „*těsně spojeno s úvahami o úpadku, zhroucení, bolesti ducha, vyprahlosti a konci*“.⁵⁰ Tato „idea dekadence“ tkví v hledání nových hodnot i v náboženství, kdy se řada umělců se začala zajímat o středověkou mystiku nebo východní náboženství. František Bílek s Moderní revuí spolupracoval, přičemž dokonce i některé její představitele inspiroval.⁵¹

V této době začal být Bílek také v kontaktu s úzkým okruhem autorů Katolické moderny, Karlem Dostálem Lutinovem a Sigismundem Bouškou, kteří vydávali programový časopis „Nový život“.⁵² Tam Bílek zveřejnil některé své texty – např. „Confiteor umění“, kde klade metafyzické otázky po smyslu a existence umění a lidského života, „Za pravdou“ a reprodukce svých děl.⁵³ Tehdy začal Bílek také veřejně přednášet, ovšem setkal se opět s nepochopením již na první sjezdu Katolické moderny 25. srpna 1897, kde projevil své myšlenky o „*ideálu křesťanského umělce, jímž jest Kristus*“.⁵⁴ Tyto názory všeobecně pohoršovaly a bylo mu vytýkáno nejen z řad představitelů Katolické moderny, že se odvrátil od původního výkladu katolicismu a že rozvíjí myšlenky heretické. Třebaže se představitelé Katolické moderny neztotožňovali s Bílkovými názory týkající náboženství, vážili si ho jako geniálního umělce.

Také Dostál Lutinov s Bouškou vedli rozsáhlé polemiky o uměleckých kvalitách F. Bílka a srovnávali jej s dalším přispěvovatelem Nového života Felixem Jeneweinem⁵⁵, jehož dílo a pojetí křesťanství upřednostňoval zejména S. Bouška.

S. Bouška se dostal do sporu s Bílkem, který „rouhačsky“ hlásal: „*Ale u mě přestala víra, když jsem Boha počal vidět. Nevěřím proto v Boha, protože Ho vidím.*“⁵⁶ K. Dostál Lutinov byl naopak propagátorem Bílkova díla, o němž se vyjádřil následov-

⁴⁹ WITTLICH, P. Paradox moderny. In: URBAN, O. M.; MERHAUT, L. *Moderní revue: 1894 – 1925*. Praha: TORST, 1995, s. 83.

⁵⁰ URBAN, O. M. František Bílek a idea dekadence. In: LARVOVÁ, H. (ed.) et al. *František Bílek (1872 – 1941)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 41.

⁵¹ Inspiroval např. Karla Hlaváčka, což je patrné v jeho perokresbě „Konec pohádky“ z r. 1897. In: URBAN 2000 (pozn. 50) s. 52.

⁵² „Nový život“ byl vydáván od roku 1896 – 1907. In: FILIP, A.; MUSIL, R. Diskuze o Františku Bílkovi uvnitř katolické moderny. In: LARVOVÁ, H. (ed.) et al. *František Bílek (1872 – 1941)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 66.

⁵³ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15) s. 318.

⁵⁴ Tamtéž, s. 318.

⁵⁵ FILIP, MUSIL 2000 (pozn. 52) s. 71.

⁵⁶ MAREK, J. M. *Básník a sochař: dopisy Julia Zeyera a Františka Bílka z let 1896 – 1901*. Praha: Za svobodu, 1948, s. 90.

ně: „*Stavím Bílka vysoko nad všechny. Ne jako umělce pro naše kostely. Pro jeho dílo se musejí chrámy teprve stavět! To bude nový sloh!*“⁵⁷

3.5 Nadějná léta na přelomu století

V polovině 90. let se František Bílek zabýval ztvárněním trpícího Krista, jenž měl být symbolem „*tragického zápasu lidstva o vyšší existenci*“.⁵⁸ Jeho počínání však vedlo ke kritice jak ze strany představitelů Katolické moderny, tak i ze strany široké veřejnosti. Nutno zde říci, že Bílek se nikdy neztotožnil s žádnou církevní institucí a sám pojímal náboženskou mytologii po svém, vycházející z tradičních motivů.

J. Zeyer si přál, aby byl Kristus ztvárněn jako božská bytost než jako smrtelník. Jeho prosbě, aby upustil od původního návrhu „Ukřižovaného“, jenž působil surově až expresivně, Bílek vyhověl a vytvořil Krista jemnějšího, smířeného. Jakub Deml ve svém „*Svědectví o Otokaru Březinovi*“ píše, že k „tomuto „*Kristu*“ *dodal Bílkovi odvahy Julius Zeyer, Bílek si netroufal Krista zobrazovati, proto také na jeho „Golgotě“ Krista není*“.⁵⁹

„Ukřižovaný“ byl dokončen v roce 1899 a reprezentuje myšlenku chápání uměleckého díla jako symbolického projektu.⁶⁰

V jeho díle hraje roli nejen symbolika duchovního světla, ale hlavně symbolika linie. Sám Bílek odmítal secesní ornamentiku, avšak do některých děl ona secesní linie proniká. Již současníci spojovali jeho dílo s dílem Williama Blakea (se kterým se Bílek seznámil skrze knihu, kterou si vypůjčil v roce 1903),⁶¹ praotcem secesního stylu. Umění považoval pouze jako prostředek, díky němuž lze vyjádřit člověka a jeho místo v kosmu.

Rok 1898 přinesl v Bílkově životě a díle významné proměny. Tehdy se k jeho dílu přiklonila mladá generace umělců, jenž se seskupila ve Spolku výtvarných umělců Mánes. Na první výstavě uspořádané SVU Mánes v Topičově salonu Bílek prezentoval svou první dřevorezbu s vlasteneckým námětem „*Podobenství velkého Západu Čechů*“, jenž byla zastoupena o rok později na první výstavě secesionistů ve Vídni.⁶²

Spolek Mánes, který si cenil Bílkových děl v čele s porotci J. Preislerem, A. Slavíčkem, S. Suchardou ad., sehrál jistě nezastupitelnou roli v podpoře a reprezentaci,

⁵⁷ FILIP, MUSIL 2000 (pozn. 52) s. 75.

⁵⁸ WITTLICH 1998 (pozn. 29) s. 100.

⁵⁹ DEML, J. *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 38.

⁶⁰ WITTLICH 1998 (pozn. 29) s. 100.

⁶¹ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15) s. 324.

⁶² Tamtéž, s. 319.

když v roce 1898 čelil Bílek kritice díla „Studie ke Kristu“ představeného na II. výstavě SVU Mánes. Později se ale Bílek názorově rozešel s oficiální linií SVU Mánes, neboť inspiračním zdrojem mu byla především vlastní imaginace.

Ke konci roku 1898 Bílek dostavěl svůj chýnovský ateliér, kde měl vlastní pokoj i Julius Zeyer. Téhož roku Bílek předával své znalosti a dovednosti svému prvnímu žákovi R. Beranovi.⁶³ V této době se Bílkovo dílo těšilo velké přízni, např. Sigismund Bouška prohlásil Bílka za „*nejoriginálnějšího umělce českého vůbec*“.⁶⁴ Také byl v kontaktu se spolužáky z Akademie výtvarných umění O. Paurem a V. Foersterem nebo H. Emingerovou, na jejíž sochařské dílo měl Bílek vliv. V této době se rovněž poprvé setkal se svou budoucí manželkou Bertou Nečasovou.

Po čase se však dostavila krize, ze které viděl jako jediná dvě východiska - oženit se, a nebo vstoupit do kláštera. V dopise J. Zeyerovi z listopadu roku 1899 píše: „*Proto druhou cestu jsem volil, trpnější, větší, lepší pro práci i malou mou: opustit všechno; jak útulnu dílnu, domek, včeličky mi drahé, opustit dav putujících ke mně a kořících se mně nehodnému se slzou v oku, opustit veřejnost i s její slávou, opustit přátele, ty krále velikých, mocných Myšlének, vládnoucí tiše, ale jistě, spravováním nitra lidstva, opustit bratry, sestry, opustit tatíčka i matičku, ty vzácné duše, po nichž bude stonat má duše, opustit vše, vše a – jít do kláštera.*“⁶⁵ Dále Bílek v dopisu uvádí další důvody a okolnosti: „*Zdokonalení mé toho potřebuje. Jsem dlouho v jednom stupni již. Práce má, jež co mrtvý materiál mi leží ladem v návrzích, náčrtcích, potřebuje klid; a zabrání klášter tříštění se všelikému v ilustracích pro časopisy, jež nic neznamena a nic mi za to nedají. Nejsem ani žilkou obchodník. Lidé mne využítkovávají. Vojna (ještě 3x musím jít) mi ubrala svěžesti a síly duše.*“⁶⁶ Nakonec Bílek změnil názor kvůli rodičům a do kláštera neodešel.

V roce 1900 vytvořil Bílek několik litografií ve 2. vydání básnické sbírky Otokara Březiny „Tajemné dálky“ a „Svítání na západě“. Bílek byl fascinován Březinovým dílem „Stavitelé chrámu“, jenž vyšlo v roce 1899 a dokonce napsal Březinovi dopis, ve kterém se ho táže, zda zná odpovědi na otázky smyslu lidského bytí.

V březnu roku 1900 navštívil Bílek Itálii, v létě téhož roku se osobně s Otokarem Březinou seznámil a také se s ním dohodl na vytvoření ilustrací k básnické sbírce

⁶³ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15) s. 319.

⁶⁴ Tamtéž, s. 319.

⁶⁵ MAREK 1948 (pozn. 56) s. 168.

⁶⁶ Tamtéž, s. 168.

„Ruce“. Vzniklo mezi nimi přátelství stejně tak pravé jako s J. Zeyerem, který byl již tou dobou vážně nemocen.

Bílek popisuje setkání s Březinou v dopise J. Zeyerovi: *„Rozchod náš byl takový, jako bychom se nikdy více rozejít neměli. Slova naše byla jen svědkem, že bratrská mi v něm žije duše a více pro jiné, než pro nás určená.“*⁶⁷ V tomtéž roce také vyšla nákladem SVU Mánes monografie o Bílkovi psaná Z. Braunerovou pod názvem *„František Bílek a jeho dílo“*.⁶⁸

Obrovskou ztrátu Bílek utrpěl 29. ledna 1901, kdy po dlouhé nemoci zemřel Julius Zeyer.

V rámci Bílkovy souborné výstavy na 62. výroční výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu v roce 1901 byl zastoupen několika díly – „Otče náš“ a díla ke sbírce „Ruce“, na něž zhodnotil kladně např. J. Karásek ze Lvovic.

V roce 1901 se Bílek zasnoubil s Bertou Nečasovou a mimo to vytvořil svá nejvýznamnější díla – např. „Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel“ a díky O. Březinovi, jehož osobnost a dílo se stalo jistě významným inspiračním zdrojem, vytvořil sousoší „Slepci“. Přelom století pro Bílka znamenal konec rané chýnovské etapy jeho života, a i přes nízkou srozumitelnost svého díla byl umělcem, jehož osobnost a dílo bylo vysoce ceněno a respektováno.

Dne 18. ledna 1902 se Bílek s B. Nečasovou oženil a vydali se na svatební cestu do Itálie. Tato událost v Bílkově životě měla značný vliv na jeho tvorbu, neboť *„...do Bílkova myšlení pronikl soucitnější vztah k pozemskému životu a pozměnil se i jeho názor na hodnoty klasického umění, které dříve příkře odmítal“*.⁶⁹

V roce 1902 začal také pracovat na cyklu „Život“, kde přikládá odpovědi na otázky: „Co jsme? Co tu chceme? Co máme býti?“ Celý cyklus komponoval ze tří částí:

I. Slepci (tj. odpověď na otázku, kdo jsme),

II. 1. Jak milost k nám se sklání v ženě andělské, 2. Jak milost k nám se sklání v dítěti spasiteli (obrazy), 3. Vím,

III. Účel našeho žití (Zarůstání do stromu bratří)⁷⁰ Zároveň s tímto cyklem pracoval na dalším pod názvem „Cesta“.

V následujícím roce se zúčastnil VII. výstavy SVU Mánes, kde odezva veřejnosti byla kladná. Také se pokoušel neúspěšně získat místo pedagoga na Uměleckoprůmyslo-

⁶⁷ MAREK 1948 (pozn. 56) s. 185.

⁶⁸ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15) s. 320.

⁶⁹ Tamtéž, s. 322.

⁷⁰ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15), s. 322.

vé škole a na Akademii výtvarných umění. V tomto roce se blíže seznámil s Jakubem Demlem, jež vydal v roce 1904 „Slovo k Otčenáši Františka Bílka“⁷¹ a jež mu pomáhal díla prodávat a propagovat. K velkému rozkolu jejich vztahu došlo v roce 1905, kdy J. Deml zprostředkoval Bílkovi objednávku na reliéf pro oltář v Martinkově, jenž se však potýkal s nepochopením a neuznáním.⁷² Příčinou jistě byly i spory, o kterých píše J. Deml. Uvádí, že se s F. Bílkem rozešel pro „jeho nemožné a tvrdošíjné názory na Církev a na kněžství“.⁷³

O dva roky později se manželům Bílkovým narodila dcera Berta, v tomtéž roce (1905) dokončil sochu z malty, jejíž vnitřek tvoří kmen stromu – „Modlitba nad hroby“, která je dnes umístěná u Bílkova hrobu v Chýnově.

Dalším velmi důležitým inspiračním podnětem pro Bílka a celkově mezníkem pro další vývoj českého umění byla Munchova výstava v Praze uspořádaná Spolkem výtvarných umělců Mánes v r. 1905.⁷⁴

Na tuto výstavu, kde Bílek uviděl originál „Výkřiku“, jenž znal předtím pouze z černobílých litografií, reagoval sochou „Úžas“ vytvořenou v roce 1907. Úžas polemizuje s „Výkřikem“, avšak obsahově se liší. Postava v Munchově obraze je spíše osamocená, opuštěná dvěma odcházejícími postavami. Úžas se dovolává jakési vyšší síly, vzhlíží vzhůru a obrací se na ni celou svou osobou, očekává „metafyzickou podporu“.⁷⁵

V dalších letech se Bílkovým narodil syn František a zároveň zemřel Bílkův otec (1907). Také skončil svou publikační činnost časopis Nový život a zakrátko byla založena revue Meditace, kde bylo Bílkovi umožněno zveřejnit text „Stavba budoucího chrámu v nás“.

Druhá symbolistní generace, která se sdružovala kolem revue Meditace, založila v roce 1910 „Umělecké sdružení Sursum“, „jež chtěla programově usilovat o zduchovenění umění, obracela se k Bílkovi jako ke svému vzoru“.⁷⁶ Toto sdružení, jež mělo pouze dvouleté trvání, vzniklo z iniciativy redaktora Meditací E. Pacovského.⁷⁷

Členové jako např. J. Váchal, J. Konůpek, F. Kobliha nebo J. Zrzavý, se inspirovali Bílkovým dílem, přičemž někteří se zajímali i o okultismus a magii.⁷⁸

⁷¹ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15), s. 324.

⁷² Tamtéž, s. 327.

⁷³ DEML 1994 (pozn. 59) s. 187.

⁷⁴ WITTLICH 1995 (pozn. 49) s. 82.

⁷⁵ Tamtéž, s. 82.

⁷⁶ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15) s. 329.

⁷⁷ LARVOVÁ, H. (ed.) et al. *František Bílek (1872 – 1941)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, „Přijmete-li mé slovo, pak mne jste přijali.“ František Bílek a pozdní symbolisté, s. 84.

⁷⁸ Tamtéž, s. 88.

V roce 1909 Bílek také vytvořil návrhy své vily na Hradčanech. Ideou stavby je „život jako pole plné zralých klasů, skýtajících výživu bratří na každý den“⁷⁹, přičemž měla objektu dominovat socha „Mojžíše“. Toto dílo, jenž bylo dostavěno v roce 1911, je chápáno jako syntéza několika uměleckých oborů.

Roku 1909 byla vysvěcena socha „Žal“ na vyšehradském hřbitově u hrobu V. B. Třebízského, která vyvolala různé debaty a spory. Zastáncem Bílka byl F. X. Šalda, který věnoval ve svých Kritických Rozhledech stat' o pomníku Beneše Třebízského na Vyšehradě. Předmětem polemik byl pomník tzv. psychický, který nebyl komponován jako uzavřená sochařská architektura. Šalda Bílka hájil, chápal jeho sochařský počín a příčiny, které jej k tomu vedly (nedostatek peněz) a kritizoval tak malé české poměry, jejichž výtkám a urážkám musí umělec čelit. Zároveň Šalda dodal, že dílo Bílkovo bude muset čelit mnohému: „míním sklon k jakémusi sentimentálnímu baroku, k malebné roztržiténosti a libovůli. Miluji opravdově a vážím si opravdově Bílka a proto o tom hovořím; kdyby mně byl lhostejný, mlčel bych.“⁸⁰

Rok 1911 přinesl Bílkovi mnoho dobrého, neboť vystavoval v Čechách s SVU Mánes v Praze, ve Vídni, ale také i v Římě nebo v Paříži, což mu přineslo členství ve společnosti „Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres“.⁸¹

V následujících letech se Bílek zúčastnil výstav svých děl s Uměleckou besedou, jejíž se stal členem a jeho návrh na pomník Jana Žižky se dostal do užšího okruhu oceněných (1914). Také byl v tomto roce zastoupen na první mezinárodní grafické výstavě v Lipsku. V letech první světové války se těšilo Bílkovo dílo přízni, rostl počet objednávek a dokonce vzrostl počet poptávek po starších pracích, na něž vytvořil četné repliky. Kolem roku 1916 obnovil kontakt s Jakubem Demlem, který jej požádal o výtvarný doprovod svého díla „Miriam“ a o rok později se stal zakládajícím členem SČUG Hol-lar.

3.6 Poválečná doba

Po válce Bílek s celou svou rodinou konvertoval k Církvi československé. Byl zvolen dopisujícím členem České akademie věd a umění IV. třídy, což znamenalo jistou poctu pro jeho osobu. Kromě četného množství různých zakázek bylo zastoupeno jeho dílo v Paříži na výstavě L'art Tchecoslovaque v Grand Palais. Ve dvacátých letech bylo

⁷⁹ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15), s. 329.

⁸⁰ ŠALDA, F. X. *Kritické projevy – 7.: 1908 – 1909*. Praha: Československý spisovatel, 1953, s. 429.

⁸¹ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15) s. 330.

připravováno zvláštní číslo Volných směrů k Bílkovým padesátinám, k němuž se původně na přání Bílka zavázal napsat text O. Březina, ale nakonec text napsal Jakub Deml. Dokonce se o Bílkovo dílo zajímali např. Franz Kafka, který vybízel Maxe Broda „aby napsal něco ve prospěch sochaře F. Bílka“.⁸²

V roce 1923 byl jmenován řádným členem České Akademie věd a umění a působil i ve funkci předsedy archeologické komise. O umístění „Krucifixu“ z roku 1899 do katedrály sv. Víta, ke kterému Bílek vytvořil ještě oltářní menzu s reliéfem, se zasloužil v roce 1926 dr. Antonín Podlaha.⁸³ V roce 1929 zemřel Otokar Březina, pro nějž Bílek vytvořil náhrobek „Tvůrce a jeho sestra Bolest“ umístěný v Jaroměřicích nad Rokytnou. Ve třicátých letech se Bílkovi propukla jaterní choroba a nemoc žlučníku a i přes léčebné pobyty se nikdy zcela neuzdravil.

Roku 1931 vyšla kniha J. Demla „Mé svědectví o Otokaru Březinovi“, kde Deml „pozbyl duchovního kompasu [...] a snažil se Bílka snižovat dokonce i pomocí tendenčního zkrucování Březinových výroků.“⁸⁴ Bílek na to reagoval vydáním korespondence s O. Březinou. V roce 1932 Jiří Karásek ze Lvovic přednesl v pražském rozhlase o Bílkovi přednášku k jeho šedesátým narozeninám. Nazývá Bílka moderním umělcem, jenž „...jest individualita zcela samostatná a zvláštní“⁸⁵ a srovnává jeho osobnost a dílo zcela na roveň s O. Březinou.

O rok později uspořádala SČUG Hollar soubornou výstavu F. Bílkovi, kde prezentoval své kresby a dřevoryty.⁸⁶

Dne 18. ledna 1937 byla Bílkovi udělena velká cena dr. Leopolda Katze za dílo „Budoucí dobyvatelé“.⁸⁷ Stejně tak jako celý národ i Bílka velmi ranily mnichovské události. V zimě 1938 psal „Jak mi dřeva povídala“, která vyšla po válce.

Politické události vedly k trvalému přestěhování Bílka s jeho rodinou do Chýnova a jeho zdravotní stav se podstatně zhoršil i vlivem společenské situace, kterou velmi těžce nesl. Jediné východisko z tohoto období viděl stále v hledání cesty k Bohu. V roce 1940 vystavoval naposledy s SVU Mánes, za svou životní práci obdržel národní cenu.

František Bílek zemřel dne 13. listopadu 1941. Byl pohřben v Chýnově u své sochy „Modlitba nad hroby“.

⁸² MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15) s. 336.

⁸³ Tamtéž, s. 339.

⁸⁴ CHALUPNÝ, E. *František Bílek: Tvůrce a člověk*. České Budějovice: Růže, 1970, s. 37.

⁸⁵ KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Dílo Františka Bílka*. Nový Jičín: Kryl a Scotti, 1935, s. 7.

⁸⁶ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15) s. 342.

⁸⁷ Tamtéž, s. 344.

4 Inspirační zdroje Bílkova díla

4.1 Bílkův mysticismus

V této části kapitoly se pokusím objasnit Bílkovo pojetí křesťanství a chápání, které bylo mnohými pojímáno doslova jako kacířské.⁸⁸

Pro pochopení Bílkova díla je zde jistě nezbytné alespoň zmínit Bílkův vztah ke hnutí Katolické moderny a vztah jejích členů k F. Bílkovi, a také nastínit a přiblížit Bílkovy vize a myšlenky.

Bílek vystoupil veřejně na 1. sjezdu Nového života v srpnu roku 1897, kde proklamoval „ideál křesťanského umělce“.⁸⁹ Členové Katolické moderny, většinou kněží, chápali Bílkovy výroky jako heretické. Např. Sigismund Bouška se o Bílkovi a jeho pojetí náboženství vyjádřil s pochybnostmi, zda má F. Bílek správný překlad Bible. Odborníci na výklad Bílkova díla se shodují, že „*Bílkovy výroky vsutku často připomenou starodávný gnosticismus, nejnebezpečnější herezi z počátků křesťanství*“.⁹⁰

I přes tyto názorové rozchody Bílek publikoval po nějaký čas v Novém životě, vycházely mu zde i reprodukce děl a grafiky. U reprodukcí bylo někdy zapotřebí jistých dodatků a vysvětlení Bílkova díla čtenářům, kterého se často ujal Karel Dostál Lutinov.⁹¹ Bílkova tvůrčí invence byla pro hnutí Katolické moderny později nevyhovující, „*protože tam byla uplatňována taková regulace fantazie, která by se nepřičila církevním dogmatům*“.⁹²

Bílek se neustále tázal po smyslu člověka na zemi, účelu našeho bytí. Byl přesvědčen, že „*opravdu získávat odpovědi na tyto otázky lze prostřednictvím zjevení, kdežto samotná víra je nižší než toto přímé poznávání*“.⁹³ Tyto vize měl Bílek ponejvíce při studijním pobytu v Paříži.

V dopise Juliu Zeyerovi z konce roku 1896 Bílek píše: „*Je pravda, já řekl Vám kostru mého žití, vlastně teprve snu mého žití [...] Ale vy jste poznal, že jsem neřekl vše, a tu jsem odzbrojen. – Neřekl jsem vše, neřekl jsem co podstatou a podobou mou, co*

⁸⁸ Za kacíře označil Bílka Leon Bloy po zhlédnutí díla „Ukřižovaný“. In: WITTLICH, P. Chvilé blesku. František Bílek a české umění. In: LARVOVÁ, H. (ed.) et al. *František Bílek (1872 – 1941)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 24.

⁸⁹ Tamtéž, s. 22.

⁹⁰ Tamtéž, s. 22.

⁹¹ MRÁZOVÁ 2000 (pozn. 15) s. 319.

⁹² WITTLICH 2000 (pozn. 88) s. 27.

⁹³ Tamtéž, s. 23.

životem mým. Neřekl jsem: – že nevěřím – , – že nemám pře svědčení ; – ale, že vidím Boha, že mluvím s Ním a slyším, co světu dosud neznámo.“⁹⁴

V gnostickém výkladu světa se vypráví o prvním Božstvu – Člověkově. Až na úroveň nižší je stavěn stvořitel, demiurgos, který má na starosti pouze materiální svět. Kristus je pojímán jako syn boží, tedy jako syn Člověka, jenž má úlohu Spasitele. Prvotní hřích je podle tohoto výkladu vinou, která padla na bedra nás všech.

J. Deml uvádí, „*Bílek nečte nic jiného než Bibli, tak sám řekl, a jediná ještě jeho kniha jest „Grand initiés“, tuším, od Churéa*“.⁹⁵ Této knize Deml přisuzuje význam, neboť se domnívá, že právě tato kniha vnukla Bílkovi myšlenky o Rámě a dědičném hříchu. Bílek hovořil o vině, jež sahá až k samotnému stvoření.

Pro Bílkovo dílo je příznačná symbolika světla, jež je pojímáno jako základní atribut Boha, dále symbol Mistra Jana Husa a názorů, které jeho osoba ztělesňuje. První sochou na toto téma byl „Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel“. Přímo Husovi věnovaný pomník Bílek vytvořil v roce 1909 pro Kolín nad Labem.

Dalším podstatným rysem je symbol stromu, který prorůstá celým jeho dílem, po-
tažmo materiálem, ze kterého tvořil. Při bližším zkoumání gnostické teologie je tělo vnímáno jako „*žalář duše a obohaceno o další význam těla jako chrámu, v němž se modlíme k Bohu*“.⁹⁶ Podle mystických výkladů i příroda je chrámem, v níž je „*ukryto božstvo, podobné gnostickému bohočlověku, které může odtud povstat ke slavnému kosmickému vzkříšení*“.⁹⁷ Na základě manichejského učení se pak božská část světla ve snaze probudit druhou část, pokouší probudit a vysvobodit jí z hmotného světla (tj. v tělech lidí, zvířat a rostlin). A podle tohoto výkladu jsou stromy nositelé velkého množství onoho božského světla.

P. Wittlich také uvádí, že strom je v Bílkově pojetí i symbolem životního procesu růstu a tato symbolika často vedla k Bílkovým asociacím růstu stromu a člověka zároveň. Všechny zmíněné teze zastupovaly v Bílkově díle jako hlavní funkci nápravnou a Bílek byl zvláštním příkladem syntézy různých vlivů, od nichž se odvíjí jeho osobní pojetí náboženství. Představuje např. vliv tradice historické, katolické výchovy, impulzy O. Březiny aj.⁹⁸

⁹⁴ MAREK 1948 (pozn. 56) s. 47.

⁹⁵ DEML 1994 (pozn. 59) s. 40.

⁹⁶ WITTLICH 2000 (pozn. 88) s. 28.

⁹⁷ Tamtéž, s. 28.

⁹⁸ CHALUPNÝ 1970 (pozn. 84) s. 41.

4.2 Přátelství s O. Březinou, J. Zeyerem a Z. Braunerovou

Pro Bílkovo dílo, jemuž je věnována následující kapitola, je nezbytné vyložit a přiblížit jeho přátelské vztahy s osobnostmi Otokara Březiny, Julia Zeyera a Zdenky Braunerové, neboť ti se nemalou měrou podíleli na formování, výkladu a obhajobě Bílkova díla.

4.2.1 Kosmopolitní Zdenka Braunerová

Zdenka Braunerová (1858 – 1934) pocházela z dobře situované pražské rodiny a měla kontakty v Paříži, kde často pobývala. Na přání malíře J. Mařáka se ujala Bílka při jeho studijním pobytu v Paříži na Akademii Collarossi, kde sama studovala.

V Paříži se Bílka snažila uvést do společnosti a seznámit ho s dalšími umělci.⁹⁹ Navštěvovala s ním pařížskou galerii v Louvre, kde vedli debaty o umění a kde Bílek obdivoval především sochy renesančního sochaře Donatella či starokřesťanské umění a francouzskou gotiku.¹⁰⁰ Také jej seznámila s dílem W. Blakea a dokonce i s dekadentním dílem Odilona Redona.¹⁰¹

Byla mu také oporou v období tvůrčí a osobní krize, kdy nebyla jeho pařížská díla v Praze přijata kladně. V roce 1896, kdy se s Bílkem po delší odmlce znovu zkontaktovala, napsala dopis příteli J. Zeyerovi, s nímž chtěla Bílka seznámit. V dopise Braunerová hájí osobnost a dílo mladého Bílka: „*Já v toho hocha věřit nepřestanu a myslím, že v něm vězí budoucí velký člověk, vzácná jedna lilie vypučelá z ohromného českého smetišťe*“.¹⁰² Ještě téhož roku v srpnu Zeyer Bílka navštívil v Chýnově.

Zdenka Braunerová také pomáhala Bílkovi propagovat a prodávat jeho díla, na její přání dokonce v roce 1897 vytvořil dřevořezbu „Výklad slova Madona“, což může být důkazem jejich blízkého vzájemného vztahu, i když řezba zcela nekorespondovala s jejími představami.¹⁰³

Bílkovo dílo Braunerová nepokrytě chápala, přijímala, obdivovala a bránila. To je patrné například z jejího textu „František Bílek a jeho dílo“ z roku 1900, jenž vyšel jako samostatné číslo časopisu Volné směry. Charakterizovala Bílka hned v úvodu jako člo-

⁹⁹ Braunerová v Paříži seznámila Bílka např. s V. Hynaisem či A. Muchou. In: MIKULEJSKÁ, D. František Bílek a Zdenka Braunerová. In: LARVOVÁ, H. (ed.) et al. *František Bílek (1872 – 1941)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 106.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 107.

¹⁰¹ URBAN, O. M. 2000 (pozn. 50) s. 46.

¹⁰² SVOBODOVÁ, L. *Cesta Františka Bílka*. Brno: „Zvláštní vydání...“, 1998, s. 15.

¹⁰³ Braunerová pojímala toto dílo spíše jako výklad Evangelia sv. Jana. In: MIKULEJSKÁ, D. 2000 (pozn. 99) s. 110.

věka, jenž si vytyčil těžký cíl: „vyjít a rozsévat Světla Símě“ a „hojit naše rány“.¹⁰⁴ Vyrožila hlavní myšlenky jeho díla, které veřejnost nepřijímala a tázala se, proč tomu tak je. Z takového stanoviska logicky ostře zkritizovala české poměry a umělecké autority, které se s nepochopením dokáží stavět k Bílkovi s takovou rezervou a zavržením.

I po roce 1902, kdy se Bílek oženil, zůstal s Z. Braunerovou v kontaktu, třebaže nebyl již tolik intenzivní jako v 90. letech. Neméně zajímavé je, že i přesto, že po celý život podporovala umělecké názory, ve své tvorbě preferovala konzervativní myšlenky. K dalším umělcům, kterým pomáhala, patřil např. Joža Uprka, Jan Zrzavý, A. Hofbauer ad.¹⁰⁵

4.2.2 Hluboké přátelství s Juliem Zeyerem

Po prvním setkání Františka Bílka a Julia Zeyera zprostředkované Z. Braunerovou v srpnu roku 1896 v Chýnově píše Zeyer Bílkovi: „*Těch několik hodin, co jsem prožil s Vámi, nezapomenu nikdy. Dojal jste mě hluboce, ctím a miluji Vás.*“¹⁰⁶. Dále popisuje pocity z Bílkovy dílny: „*Ta krásná chvíle ve Vaší dílně! Je mi to vzpomínka posvátná. Čistota Vašeho myšlení, tiché Vaše nadšení, mysterium Vašeho talentu, to vše působilo na mě nevýslovně krásně, řekl bych svatě, a k tomu ta tichá, snívá krajina v jemném dešti.*“¹⁰⁷

V následujících čtyřech letech si vyměnili bohatou korespondenci, v níž se odráží soudobé problémy spojené se skepsí nad rozpadajícími se hodnotami vyhasínajícího konce století (objevují se i proměny hodnot náboženství se snahami odvrátit se od dogmat směrem k lásce),¹⁰⁸ jenž souvisely a měly vliv na Bílkovy výtvarné počiny a Zeyerova literární díla. Jaroslav Med uvádí v kapitole o přátelství F. Bílka s Juliem Zeyerem tezi: „*že základním zdrojem inspirace není (...) pro Bílka bible, ale subjektivismus vizionáře, který určuje základní kontury jeho náboženského symbolismu, jehož podstata musela být Zeyerovi, díky jeho lumírovským kořenům i tradičnímu vztahu k náboženským tématům, dosti cizí.*“¹⁰⁹

Třebaže se v leckterých názorech lišili, hledali odpovědi na společné otázky. Z hlediska Zeyerova vlivu na Bílkovo dílo jsou pravděpodobně nejzajímavějšími ty,

¹⁰⁴ BRAUNEROVÁ, Z. František Bílek a jeho dílo. In: *Volné směry*. Praha: SVU Mánes, MCM, roč. IV., bez paginace.

¹⁰⁵ MIKULEJSKÁ, D. 2000 (pozn. 99) s. 114.

¹⁰⁶ MAREK 1948 (pozn. 56) s. 24.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 24.

¹⁰⁸ MED, J. František Bílek – Julius Zeyer: Typ duchovního přátelství. In: LARVOVÁ, H. (ed.) et al. *František Bílek (1872 – 1941)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 131.

¹⁰⁹ MED 2000 (pozn. 108) s. 131.

kteří si vyměnili při rozebírání christologického tématu „Ukřižovaného“, jehož výtvarným řešením se Bílek v devadesátých letech, kdy byl v úzce v kontaktu se Zeyerem, zabýval, jak bylo naznačeno v předchozí kapitole. Spisovatel J. Zeyer byl ideovým spoluvůdcem, velkým inspirátorem a rádcem při vzniku této dřevořezby.

V roce 1897 byl Bílek nucen si opatřit novou dílnu, a tak začal vytvářet návrhy a plány pro svůj nový dům v Chýnově, kde zřídil samostatný pokoj i pro svého tehdy již velmi blízkého přítele J. Zeyera¹¹⁰ (později zřídil pokoj i pro O. Březinu).

Po Zeyerově onemocnění Bílek svého přítele v dopisech opakovaně žádal, aby Zeyer pobýval v Chýnově, aby se o něj mohl Bílek postarat. I přesto Zeyer zůstal v Praze u své sestry, kde 29. ledna 1901 zemřel.

Ale i přesto, že jejich vztah měl krátkého trvání, oba dva velmi hluboce zasáhli. J. Karásek ze Lvovic popisuje jejich vztah následovně: *„Přátelství s Juliem Zeyerem, který mladému Bílkovi přinášel se vši vroucností své zestárlé, unavené a raněné srdce, působilo více na Zeyera než na Bílka. Zeyer viděl v působení Františka Bílka obdobu s působením svatého Františka z Assisi a v pokornosti svého stáří místo do kláštera chtěl vstoupiti v společenství s Bílkem a sloužiti jeho dílu a jeho ideám.“*¹¹¹

4.2.3 Básník Otokar Březina

S Březinou se Bílek seznámil v červenci roku 1900. Své dojmy z tohoto prvního setkání sdělil v dopise Zeyerovi: *„Rozchod náš byl takový, jako bychom se nikdy víc rozejít neměli. Slova naše byla jen svědkem, že bratrská mi v něm žije duše a více pro jiné, než pro nás určená.“*¹¹²

Pro Bílka i Březinu je společný rok 1892, kdy oba dva vstoupili do povědomí veřejného života, přičemž reakce na jejich díla se víceméně shodovaly – jejich dílu nebylo porozuměno a nebylo zpočátku všeobecně přijímáno.¹¹³ Toto stigma všeobecného nepochopení velmi dobře uvědomovali, jak plyne z hned prvního dopisu Březiny Bílkovi: *„...jdu osamělý jako Vy. Bloudí někteří mým dílem jako podél řeky, zaujati rytmičkým*

¹¹⁰ SVOBODOVÁ 1998 (pozn. 102) s. 20.

¹¹¹ KARÁSEK ZE LVOVIC 1935 (pozn. 85) s. 8.

¹¹² MAREK 1948 (pozn. 56) s. 185.

¹¹³ Březina debutoval třemi symbolistickými básněmi v časopise Niva, které byly poté posměšně parodovány a zkritizovány. In: VOJVODÍK, J. Mezi kultem umění a mýtem života: Tvůrčí dialog Otokara Březiny a Františka Bílka. In: LARVOVÁ, H. (ed.) et al. *František Bílek (1872 – 1941)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 142.

tepotem vln, ale k místům, odkud prýští, a k jejímu ústí, kde se vlévá do věčného moře, nedocházejí.(...). A ačkoliv tisícové potkávají se v každé naší myšlence, jsme sami.“¹¹⁴

Bílek se s Březinovou seznámil skrze básnickou sbírku „Stavitelé chrámu“, jenž vyvolávala stejné myšlenky a otázky, na něž chtěl znát Bílek odpovědi, a to jaký je smysl člověka na zemi atp. Josef Vojvodík v kapitole o přátelství těchto dvou osobností uvádí, že se objevila „koncem devadesátých let 19. století aktuální nábožensko-filosofická idea takzvaného bohočlověčenství, vycházející ze symboliky vtělení „věčného Slova (logu). Podle této ideje vstoupil Logos do dějin vývoje světa [...] tím, že se zrodil jako člověk a jako člověk na kříži zemřel a vstal z mrtvých.“¹¹⁵

Březina pak v dopise Bílkovi píše: „Na velké Vaše otázky dávám odpověď (jak dalece mi možno dnes) ve svém díle. A bude-li to nejvyšší vůlí, bez níž nic nejsem, dám ji jednou ještě jasněji.“¹¹⁶

Jejich tvůrčí spolupráce byla uskutečněna poprvé u Březinovy sbírky „Ruce“, již vydal Bílek sám a k níž vytvořil doprovodné kresby. Tato událost v životě Bílka určila konec etapy bolesti a chaosu a otevřela před ním cestu harmoničtější, radostnější a jasnější.¹¹⁷ K Březinově básni „Hudba slepců“ pak Bílek vytvořil kresbu a později i sousoší „Slepci“.¹¹⁸

J. Vojvodík srovnává tyto dvě geniální osobnosti z hlediska jejich náboženských názorů, přičemž Bílka dle Vojvodíka můžeme chápat jako člověka na konci století, který byl, ať už po svých uměleckých či estetických stránkách, heretik směřující ale k hledání „pravé“ prapůvodní víry, čímž směřoval zase zpět k ortodoxnímu smýšlení. Březina naopak zastával vždy jakýsi odstup od ortodoxní víry a zaměřoval se spíše na filosofické názory Platóna, Kanta ad.,¹¹⁹ o nichž Chalupný hovoří jako o Březinově „univerzálním panteismu“.¹²⁰ Proto si Bílek často vykládal Březinovy texty po svém a podle toho je i ilustroval.¹²¹

¹¹⁴ BŘEZINA, O. *Dopisy Otokara Březiny. III, Františku Bílkovi*. Praha: Nakladatelství Fr. Borového, 1932, s. 11.

¹¹⁵ VOJVODÍK 2000 (pozn. 113) s. 143.

¹¹⁶ BŘEZINA 1932 (pozn. 114) s. 11.

¹¹⁷ CHALUPNÝ 1941 (pozn. 84) s. 25.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 30.

¹¹⁹ VOJVODÍK 2000 (pozn. 113) s. 174.

¹²⁰ CHALUPNÝ 1941 (pozn. 84) s. 35.

¹²¹ VOJVODÍK (pozn. 113) s. 175.

Přátelství těchto dvou uměleckých génů znamená zajímavý pokus o „*tvůrčí dialog básníka a výtvarného umělce v českém moderním umění přelomu 19. a počátku 20. století.*“¹²²

Po smrti O. Březiny (25. 3. 1929) Bílek vytvořil náhrobek se sousoším „Tvůrce a jeho sestra bolest“(1932).

¹²² VOJVODÍK (pozn. 113) s. 176.

5 Grafika F. Bílka

Tato kapitola pojednává o Bílkově grafickém díle. Zmíním zde také jím užívané grafické techniky, vlivy na jeho imaginaci a témata některých jeho děl. V následující podkapitole se zamýšlím nad přesahy Bílkova díla do současnosti.

5.1 František Bílek a dílo. Grafické techniky, imaginace a témata

Podle M. Kreuzziegera „Bílkovo pojetí tvůrce vychází z konceptu (umělec – génius), který se prosadil v průběhu 19. století, na přelomu 19. a 20. století byl však už vážněji narušen“.¹²³ Dle Bílkova názoru je tím nejvyšším uměním umění spasitelné, duchovní, kdy je umělec jakýmsi prostředníkem mezi člověkem a Bohem.¹²⁴ Tento mesiášský postoj provokoval a nesetkal se s pochopením, což dokládá např. básník Jakub Deml ve svém „Svědectví o Otokaru Březinovi“, kde odpovídá Bílkovi: „*Ano, umění má právo mluvit tisíci jazyky, ale rozhodně nemá práva vydávati se za Proroka nebo dokonce Mesiáše!*“.¹²⁵

Bílkovo dílo, jak píše historik umění František Kovárna, se zrodilo z obrysu, který je „...základním živlem, spojuje celou jeho sochařskou dráhu a co víc, zůstává základnou v druhé části díla, v grafice, a vtiskuje ráz i jeho architektuře ...“.¹²⁶

Pro Bílkovo dílo je typické gesto, pro něhož je nesmírně důležité, že je „...neseno obrysem a z obrysu si dobývá význam.“¹²⁷ Jeho figury jsou většinou koncipovány vertikálně, přičemž ukazují gesta směřující vzhůru k nebi, opačné gesto směřující k zemi značí utrpení a odloučení od Boha.¹²⁸ Jak už bylo zmíněno v kapitole o Bílkově mysticismu, světlo hraje snad nejdůležitější roli ať už v sochařských či grafických dílech. Dalším důležitým rysem provázejícím jeho dílo je pak propojení textu a obrazu a originální rukopis, jehož písmo bylo inspirováno středověkými rukopisy.¹²⁹

Bílkovi současníci jako např. J. Karásek ze Lvovic charakterizovali jeho grafické dílo takto: „*Grafika Bílkova je typická. Je to zpravidla symbolická kresba a k ní připouje Bílek slovní výklad. Bílkovi se zazlívaly tyto výklady a přípisky, ale je to neporozumění. Zvláště křivdili Bílkovi ti kritikové, kteří tvrdili, že chce Bílek slovy, která připisuje k své kresbě, učiniti myšlenku hlubší a tajemnější, ale že jí vlastně nedotvořil, že ne-*

¹²³ KREUZZIEGER 2000 (pozn. 26) s. 222.

¹²⁴ Tamtéž, s. 222.

¹²⁵ DEML 1994 (pozn. 59) s. 41.

¹²⁶ KOVÁRNA, F. *František Bílek*. Praha: S.V.U. Mánes – Melantrich, 1941, bez paginace.

¹²⁷ Tamtéž, bez paginace.

¹²⁸ KREUZZIEGER 2000 (pozn. 26) s. 222.

¹²⁹ ROUS 2000 (pozn. 23) s. 239.

stačil na ni.“¹³⁰ Dále píše, že se Bílek musí omezovat na grafiku, i když by mohl vykonat mnoho skvělých věcí (pomníky), neboť jeho dílo většina lidí zavrhuje.¹³¹

Do 90. let 19. století se Bílek věnoval spíše kresebným studiím uhlím, až později grafice. Vytvářel výtvarné doprovody k literárním dílům svých současníků,¹³² kdy pojímal „ilustraci jako meditaci“¹³³ nad textem. Zanechal po sobě také autorské obrazové texty jako např. cyklus „Otčenáš“ (1901) s předmluvou O. Březiny, jenž obsahuje kresby, litografie.¹³⁴

Od 90. let 19. století se zabýval myšlenkou „Stavby budoucího chrámu v nás“, a to ve stejnojmenném cyklu doprovázeného grafikami, přičemž „stavbu tvoří sedm místností duchovního zasvěcení. (Síň Života, síň Hladu a žízně, Místnost zasvěcenců, Síň hrůzy, Síň Léčivé hořkosti, Síň jako Cesta květné vůně, síň Práce a tvoření).“¹³⁵ Podle H. Larvové měla na toto dílo velký vliv filosofie E. Schurého, jehož dílo „Velcí zasvěcenci“ si Bílek oblíbil.¹³⁶

Zřejmě pod vlivem O. Březiny se Bílek otevřel různým projevům náboženství, např. indickému, egyptskému, čímž byla rozšířena jeho ikonografii o nové náměty. Také zobrazoval postavy české reformace nebo svaté, ale vliv Březinovy kosmologie měl zásadní význam pro jeho dílo, neboť ho inspiroval k novým motivům a myšlenkám.¹³⁷ Právě druhou autorskou knihou byla „Cesta“ z roku 1909, která pojednává o dějinách člověka. Počíná obrazem „Povětrně“, jenž představuje pád člověka, symbolicky představen Adamem a Evou, dále pokračují „Potopa“ a „Gomora“, „Mojžíš“ a další postavy z jiných náboženství (Ráma, Krišna).¹³⁸

O rok dříve byl vydán „Mystický traktát“ v příloze revue *Meditace*, jenž je „ve své podstatě apologií mystické role umělce, umělcova velekněžství, jež vytváří zároveň i půdorys Bílkova mesianismu“.¹³⁹ Zároveň Bílek, nejen v této knize, zakomponoval do textů symboly stromů, srdce, rukou, oka či hvězd. Propojení obrazu a textu, jak už jsem zmínila výše, je zde obohaceno ještě o tyto symboly, a celek tak tvoří jednotu výrazu.

¹³⁰ KARÁSEK ZE LVOVIC 1935 (pozn. 85) s. 10.

¹³¹ Tamtéž, s. 10.

¹³² Např. ke knihám J. Zeyera, O. Březiny, Demla. In: ROUS 2000 (pozn. 23) s. 238.

¹³³ Tamtéž, s. 237.

¹³⁴ Tamtéž, s. 238.

¹³⁵ Tamtéž, s. 240.

¹³⁶ KREUZZIEGER 2000 (pozn. 26) s. 219.

¹³⁷ LARVOVÁ 2000 (pozn. 77) s. 96.

¹³⁸ CHALUPNÝ 1941 (pozn. 84) s. 35.

¹³⁹ ROUS 2000 (pozn. 23) s. 244 - 245.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 244.

Před druhou světovou válkou Bílek vytvořil podobný traktát pod názvem „Jak mi dřeva povídala“. Ten ale vyšel až po skončení války v roce 1946.¹⁴⁰

Dále tvořil doprovodné obrazy k devíti knihám edice „Špalíček“, kterou vydával v letech 1927–1932 K. Reichl.¹⁴¹ Tyto knihy obsahovaly texty Mistra J. Husa, P. Chelického, Tomáše ze Štítného, J. A. Komenského ad.

V souvislosti s Bílkovým dílem říká Braunerová, že „*není jen sochařem výrazné živé linie, je básníkem, jenž jmenuje, jenž ukazuje nám svým dílem tu velkou pravdu v přírodě, ve stromech, v květu, v kosmu celém, před jehož nesmírností tone jeho duše v úžasu*“.¹⁴² Obsahuje tak jednak výrazové formální prostředky, tak i poodkrývá obsahový námět a smysl jeho díla.

Co se týče Bílkovy mystické imaginace, měl na ni významný vliv umělec William Blake,¹⁴³ na což poukázala Z. Braunerová.¹⁴⁴ Dílo a život Blakea, který považoval svá vidění „za autentickou kosmologickou vizi a umělce za zvěstovatele“,¹⁴⁵ znal Bílek a jeho nejbližší přátelé Braunerová, Zeyer a Březina.

Nutno zde poznamenat, že Bílkovo grafické dílo je velmi úzce spjato zároveň s prací sochařskou. F. Kovárna tvrdí, že: „*svorník, z něhož se rodí celé dílo a z něhož se rozbíhá sochařská i grafická dráha, najdeme v dřevorytu. Dřevoryt je předstupněm sochařské práce a prvním krokem k reliéfu*“.¹⁴⁶

Grafika jako taková v užším slova smyslu je považována za „*tvořivé přehodnocení umělcovy volné kresby řemeslným zpracováním v příslušném materiálu, s cílem vyhotovit otisk, tj. rozmnožit dílo do určitého počtu exemplářů*“¹⁴⁷. Bílek za tímto účelem používal zejména metody tisku z výšky (dřevoryt, dřevořez a zvláštní reliéfní techniku slepotisku). Svými současníky byl Bílek považován za „obnovitele dřevořezu“.¹⁴⁸

Dřevoryt vznikl jako vylepšení techniky dřevořezu roku 1771 v Anglii Thomasem Bewickem.¹⁴⁹ Při grafické technice dřevorytu umělec používá dřevěné zimostrázové či hruškové destičky uříznuté napříč kmene stromu, které pokud nezakoupí hotové, musí

¹⁴⁰ ROUS 2000 (pozn. 23) s. 244.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 249.

¹⁴² BRAUNEROVÁ MCM (pozn. 104) bez paginace.

¹⁴³ W. Blake (1757 – 1827) byl anglický umělec a básník. In: MAREK 1948 (pozn. 56) s. 217.

¹⁴⁴ BRAUNEROVÁ, Z. Úvod k Bílkovým „Modlitbám“. In: MAREK, J. M. *Básník a sochař: dopisy Julia Zeyera a Františka Bílka z let 1896 – 1901*. Praha: Za svobodu, 1948, s. 202.

¹⁴⁵ ROUS 2000 (pozn. 23) s. 251.

¹⁴⁶ KOVÁRNA 1941 (pozn. 127) bez paginace.

¹⁴⁷ KREJČA, A. *Grafika*. Praha: Aventinum, 2010, s. 11.

¹⁴⁸ LARVOVÁ 2000 (pozn. 77) s. 95.

¹⁴⁹ KREJČA 2010 (pozn. 147) s. 39.

náležitě připravit.¹⁵⁰ K rytí slouží dřevorytecká rydla s různou profilací. Oproti tomu se technika dřevořezu, užívající nožíky k řezání, rozvinula zhruba v 8. století v Koreji a Číně, v Evropě se objevila tato technika až na přelomu 14. a 15. století.¹⁵¹

5.2 Přesahy Bílkova díla do současnosti

Tato podkapitola se věnuje hledání určitých přesahů, vlivů díla Františka Bílka do současnosti, a to po stránce formální či obsahové.

Nutné je zde říci, že v přímých šlépějích F. Bílka ve výtvarném umění zřejmě žádný z umělců nešel, dokonce se k němu otevřeně nepřihlásil. Můžeme jen hledat a zamýšlet se nad odlesky podobných znaků u různých umělců s Bílkovým dílem.

Po stránce ideové se dle mého názoru objevuje jistá spojitost a podobnost myšlenkového obsahu děl F. Bílka s výtvarnými pracemi význačné osobnosti Mikuláše Medka (1926 – 1974).¹⁵² Studoval nejprve na Akademii výtvarných umění v Praze (1945 – 1946), posléze v letech 1946 – 1949 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové pod vedením F. Muziky a poté F. Tichého. Kromě spolupráce s českými surrealisty (V. Effengerem, L. Fárou, J. Istlerem, V. Tikalem ad.) se promítl do jeho tvorby převážně v padesátých letech existenciální výraz. Později vytvořil cyklus „Křížů“, ve kterých můžeme nalézt počátky určující tvorbu pozdějších let, jako např. „Andělé“, „Tančící smrtky“ nebo 14 obrazů křížové cesty určené kostelu v Senetářově. V těchto dílech se projevuje Medkova spirituální reflexe a sakrální reminiscence.¹⁵³ Jeho dílo, které svým výrazem obsahuje úvahy o údělu a bytí člověka, je plné duchovního rázu, tudíž bychom ho mohli umístit na podobnou myšlenkovou linii F. Bílka.

Další výraznou personou je malíř, grafik a tvůrce instalací v prostoru Karel Malich (1924). Vystudoval výtvarnou výchovu a estetiku na pedagogické fakultě UK (1945 – 1949) a Akademii výtvarných umění v Praze (1950 – 1953).¹⁵⁴ Malich zažíval světelné vidění a podobně jako Bílek zaznamenával své pocity a myšlenky do textů („Od tenkrát do teď tenkrát“).¹⁵⁵

Obdobný myšlenkový zdroj můžeme nalézt i v malířském díle a grafikách Václava Boštíka (1913 – 2005), jenž spolupracoval ve čtyřicátých letech se sochařem Janem

¹⁵⁰ KREJČA 2010 (pozn. 147) s. 41.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 23 – 24.

¹⁵² HARTMANN, A. Mikuláš Medek. In: HOROVÁ, A. (ed.) et al. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: A – M*. Praha: Academia, 1995, s. 500.

¹⁵³ Tamtéž, s. 501.

¹⁵⁴ SRP, K. ml. Karel Malich. In: HOROVÁ, A. (ed.) et al. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: A – M*. Praha: Academia, 1995, s. 471.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 472.

Křížkem.¹⁵⁶ Zajímal se o křesťanství, o románské a gotické umění a zobrazoval starozákonní a apokalyptické výjevy. Později se zabýval abstrakcí, ve které přikládá důležitou roli světlu.¹⁵⁷

Jiným umělcem, jehož dílo v základě řeší metafyzické otázky bytí, je Stanislav Kolíbal (1925). Tento sochař vystudoval v letech 1945 - 1951 Vysokou školu umělecko-průmyslovou v Praze u A. Strnadela. Rozvíjí myšlenky o bytí se snahou je vyjádřit ve svém díle.¹⁵⁸

Dalšími současnými autory tvořícími v podobném materiálu, který používal F. Bílek, jsou např. Michal Gabriel nebo Čestmír Suška.

Michal Gabriel (1960) vystudoval na Střední uměleckoprůmyslové škole řezbářství a posléze se věnoval studiu na Akademii výtvarných umění v Praze. V devadesátých letech vytvořil ze dřeva monumentální skulptury jako např. „Labyrint“ nebo „Setkání“¹⁵⁹. Dále můžeme nalézt dřevěné sochy v díle kreslíře a sochaře Čestmíra Sušky (1952).¹⁶⁰

¹⁵⁶ SRP, K. ml. Karel Malich. In: HOROVÁ, A. (ed.) et al. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: A – M*. Praha: Academia, 1995, s. 80.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 81.

¹⁵⁸ MILER, K. Stanislav Kolíbal. In: HOROVÁ, A. (ed.) et al. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: A – M*. Praha: Academia, 1995, s. 373.

¹⁵⁹ MALÁ, O. Michal Gabriel. In: HOROVÁ, A. (ed.) et al. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: A – M*. Praha: Academia, 1995, s. 196 – 7.

¹⁶⁰ POCHE, E. Čestmír Suška. In: HOROVÁ, A. (ed.) et al. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: N – Ž*. Praha: Academia, 1995, s. 804.

6 Vlastní praktická část bakalářské práce

Hlavní ideou této bakalářské práce je znovuoživení, obnovení odkazu díla Františka Bílka jak po stránce teoretické, tak zejména výtvarné v praktické části této práce.

Velmi mne zaujala Bílkova osobnost, oslovil mne jeho výtvarný výraz a nadčasovost jeho díla, které bylo ve své době většinou nepřijímáno. Rovněž i jeho myšlenková zásadovost a neutuchající náboj, s kterým tvořil, je obdivuhodná.

K tématu této práce mne inspirovala i návštěva jeho pražské vily na Hradčanech, kde je velká sbírka jeho grafik a soch. Neméně inspirativní bylo zhlédnutí jeho rodného města Chýnova, kde jsem navštívila „chaloupku“, ve které je opravdu pokoj věnovaný O. Březinovi, Zeyerovi, kde visely studie k „Ukřižovanému“, s jehož formováním mu Zeyer pomáhal. Kolem domu je nádherná příroda, které dominuje včelín umístěný vedle domu. Celkově na mne tento dům zapůsobil svou čistotou, neokázalostí a intimní pohodou. Mou návštěvu Chýnova jsem zakončila cestou na hřbitov, kde jsem zhlédla Bílkovy náhrobky a konečně i jeho sochu „Modlitba nad hroby“, která se tyčí nad jeho vlastním hrobem.

Také jsem podnikla návštěvu do pražského Památníku národního písemnictví, kde jsem požádala o nahlédnutí do Bílkovy korespondence s J. Zeyerem a O. Březinou. V příloze můžete vidět např. naskenovaný Bílkův dopis O. Březinovi a Zeyerovi.

Praktická část této bakalářské práce se věnuje oživení a připomenutí díla F. Bílka. Zobrazuje pět stěžejních sochařských prací a představuje tak veřejnosti některé počiny uměleckého génia F. Bílka.

Zaměřovala jsem svůj zájem v této části na myšlenku i formální vyjádření tak, aby zmíněné korespondovalo s tématem této práce - s umělcem Františkem Bílkem a jeho dílem. S tím souvisí i výběr techniky. Inspirovala jsem se zejména dílem „Úžas“, „Golgota (Hora lebek)“, „Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel“, „Jan Hus, „Julius Zeyer“.

Praktická část obsahuje tedy pět grafik, které jsou vytvořené technikou tisku z výšky - linořezu a linorytu. Princip této techniky spočívá v tom, že po přenesení kresby na matici ta místa, která nechceme mít otištěna, z povrchu odstraníme např. rydlý nebo jinými nástroji.

Tato technika nebyla vybrána náhodně, zvolila jsem si ji proto, že výborně nahrazuje techniku dřevorytu, kterou vytvářel F. Bílek své grafiky, je však snadnější a dostupnější než dřevoryt.

Nejprve jsem vytvořila skici a studie některých Bílkových děl. Po zvolení motivů, které budou linoryty představovat, jsem nakreslila definitivní skici.

Ty jsem poté naskenovala, vytvořila negativ zrcadlovým přetočením v počítači a vytisknuté motivy přenesla na lina. Přenášení jsem realizovala tak, že jsem očistila linolea technickým lihem od nečistot a poté natřela tyto linoleové desky (budoucí matrice) vrstvou ředidla, přiložila na ně postupně daný motiv a zažehlila. Tím jsem docílila velice kvalitního přenosu i nejmenších detailů.

Poté jsem linorytovými rydly různých profilací začala rýt matrice, od největších ploch až po ty nejmenší, neboť na ty jsem musela použít řezák a opatrně vyřezat např. šrafury, stíny, detaily obličeje apod.

Po vyřezání jsem ve školní grafické dílně provedla zkušební otisky. Matrice jsem očistila lihem a mezitím jsem ponořila do vodní lázně papíry proto, abych docílila úplného přenesení všech detailů.

Na skle jsem si rozmíchala tiskařskou barvu zn. Charbonnel s kapkou lněného oleje. Tiskařským válečkem jsem ji poté naválela na matrici, položila na desku tiskařského lisu a přiložila na ni vlhký papír. Následně pak překryla papírem a filcem a projela litem. Poté jsem opatrně odňala papír od matrice a nechala uschnout, matrici očistila od barvy. Tímto postupem jsem otiskla všech pět matric.

Na výtiscích jsou samozřejmě protlačená místa od matric, ale domnívám se, že i přes tento fakt neubývá nijak na kvalitě tisků a naopak jim protlačená struktura dodává na zajímavosti. Pro finální tisk jsem použila papír s jemnou strukturou o gramáži 100 g/m² typu RIVES.

7 Závěr

Tato práce si vytyčila za cíl oživit a připomenout odkaz originálního díla a osobnosti Františka Bílka, jenž byl už ve své době chápán jako solitér svou osobností a dílem, a proto nebyl často přijímán. Neměl dokonce ani přímé následovníky, můžeme pouze spekulovat, kdo se jím mohl inspirovat (viz kapitola *Přesahy Bílkova díla do současnosti*.)

V práci byly ve stručnosti představeny nejdůležitější francouzské historické události, tendence, nové umělecké názory, které samozřejmě souvisí s naší zemí, neboť Francie diktovala tehdejší módu v umění, ve které byla od konce 17. století o krok napřed.

Konec 19. a počátek 20. století přinesl nejen v umění nový impuls, kdy jako by se chtěli lidé vymanit z omšelých, vyhaslých pout doby a chtěli o sobě svým dílem říci světu, dát na vědomí svou existenci. Někteří, třebaže čerpali z národních tradic, se snažili prodrat a prosadit se i ve světě (jako např. A. Mucha v Paříži ad.).

Práce připomíná některá Bílkova díla z oblasti sochařské, jež měly určující vliv na jeho pozdější směřování, dále pak poukazuje na díla grafická, která pouze zdánlivě nesouvisí s pracemi skulpturálními.

Na jeho dílo působily různé vlivy, avšak ty nejzásadnější bychom mohli spatřit právě ve vizionářství souvisejícím s mysticismem a svébytným výkladem Bible, dále pak přátelstvím s dobovými literárními osobnostmi a umělci.

Dovolím si tvrdit, že Bílek byl osobností doslova „renesanční“ v tom smyslu, že jeho zájmy byly všestranné - od sochařství přes grafiku, navrhování architektury, hrnčířství, navrhování nábytku až po psaní vlastních textů. Jeho dílo vynikalo originalitou, jež byla zpočátku nepřijímána, avšak dnes můžeme směle tvrdit, že jeho dílo jako celek tvoří samo o sobě hodnotnou strukturu vypovídající o jeho názorech a životě. Nemůžeme proto některá díla posuzovat jako ta „správná“ nebo „méně kvalitní“, neboť celý jeho život je těsně propojen s jeho uměním, o kterém říkal, že není cílem života, ale jeho výrazem. Jak již bylo zmíněno, Bílkovo vizionářství, pojetí křesťanství prolnuté s mysticismem blízkým gnosticismu a hlásání těchto myšlenek bez skrupulí, bylo trnem v oku všech jeho kritiků.

Názory na Bílka na přelomu 19. a 20. století byly různé. Existovali i tací, kteří ho obhajovali, snažili se podnítit veřejnost, která jej často bez zamyšlení ihned odsuzovala, k hlubšímu poznání jeho díla a jeho výkladu. Jak už jsem zmínila v kapitole o přátelství Bílka s osobnostmi doby, k velkým obhájčům patřila Zdenka Braunerová, která o Bíl-

kovi napsala v dopise z 28. října 1896 J. Zeyerovi: „*ještě to trápení mi přibýlo, že vidím, jak se tu skutečný talent svíjí, jak zápasí s existencí, jak se mu všichni naši lidé nahlas smějou jako bláznovi, což je ze všeho to nejhorší.*“¹⁶¹ Dále ve svém dopise napsala, že si u Bílka objednala Madonu: „*Ani za sto let nebude v Čechách bohatý člověk tak vzdělaný, aby si to dovedl koupit! A tak může náš Bílek zemřít jako William Blacke, považován za blázna, a snad jako on, za sto let bude odkryt.*“¹⁶² A dnes jí můžeme dát za pravdu, neboť Bílek byl „znovuobjeven“.

Za Bílkova života o jeho osobnost a dílo projevíli zájem např. publicista František Žákavec, jehož články Bílka propagovaly a osvětlovaly. F. X. Šalda Bílkovo dílo uznával jako tvůrčí individualitu, třebaže se k němu stavěl někdy kriticky.

Další tehdejší významnou osobností, která byla ve styku s Bílkem a která o něm napsala po Bílkově smrti knihu, byl novinář a kritik Emanuel Chalupný. V závěru knihy „František Bílek – tvůrce a člověk“ udává hned několik důvodů velikosti Bílkova díla a jeho génia. Dává nám za příklad jeho mravní zásady i charakterové vlastnosti, kterých se i přes počáteční odmítnutí a nepochopení tvorby nevzdal. Vyzdvihuje jeho talentovanost a pracovitost. Také připomíná, že Bílek za svého života byl některými všímavými kritiky srovnáván s Michelangelem nebo Rodinem.

Po Bílkově smrti v roce 1941 napsal článek František Kovárna, který snad jako první přistoupil k Bílkovu dílu analyticky, snažil se najít určité signifikantní rysy a popsat je.¹⁶³ Charakterizuje Bílkovy skulptury, ve kterých dle něj dominuje především obrys. Zastává názor, že Bílek se nikdy nesnažil jít proti tak velké autoritě, jakou byl J. V. Myslbek. Šel pouze jinou, vlastní cestou. A právě proto nebylo jeho dílo přijímáno, protože tu bylo chápáno jako jediné „dobré“ pojetí myslbekovské.

Od 40. let bylo postupně Bílkovo dílo zapomenuto, až od 60. let došlo k jeho rehabilitaci.¹⁶⁴ Ohromný přínos ve vzkříšení Bílkovy individuality přinesl prof. Petr Wittlich působící na Karlově univerzitě v Praze, který napsal množství publikací na téma secesního symbolismu a uměleckých osobností. Jednou z nich, již se zabýval a věnoval jí své celoživotní studium, byl František Bílek.

Rovněž byla v 60. letech zpřístupněna Bílkova vila na Hradčanech a později od 90. let i chýnovský ateliér. Je důležité zmínit i existenci Společnosti Františka Bílka, která vznikla v roce 1991, jenž se snaží uchovat Bílkův odkaz v našich pamětech.

¹⁶¹ MAREK 1948 (pozn. 56) s. 37.

¹⁶² Tamtéž, s. 37.

¹⁶³ KOVÁRNA 1941 (pozn. 127) bez paginace.

¹⁶⁴ SVOBODOVÁ 1998 (pozn. 102) s. 64 – 65.

František Bílek byl velký mystik a myslitel, v jehož osobnosti kulminovaly nejrůznější vlivy, které dokázal svébytnou cestou pojmout a přetvořit je do originálního celku. Myšlenkám, které zaujmou veřejnost a odpoutají jí od pasivity a přimějí k určité sebereflexi, přikládal velký význam.

Domnívám se, že na osobnost Františka Bílka se dnes pohlíží jako na personu, která v mnohém předešla svou dobu. Jeho dílo je natolik bohaté a vrstevnaté, že stále můžeme bádát, zkoumat jednotlivé aspekty jeho tvorby a vlivy, přemýšlet nad jeho myšlenkami a názory, které nás mohou mnohému přiučit a inspirovat.

Závěrem zde uvádím Bílkův citát hovořící za vše: „*Naše práce jsou pouhé třísky – které odtesáváme od celoživotního díla = jak nesnadno dle opáčeného otisku poznati vlastní člověka dílo*“.¹⁶⁵

¹⁶⁵ BÍLEK, F. *Jak mi dřeva povídala*. Praha: Jan Pohořelý, 1946, s. 2.

8 Seznam použitých zdrojů

1. BÍLEK, F. *Jak mi dřeva povídala*. Praha: Jan Pohořelý, 1946. ISBN neuvedeno.
2. BRAUNEROVÁ, Z. František Bílek a jeho dílo. In: *Volné směry*. Praha: SVU Mánes, MCM, roč. IV., [48] s. ISBN neuvedeno.
3. BŘEZINA, O. *Dopisy Otokara Březiny. III, Františku Bílkovi*. Praha: Nakladatelství Fr. Borového, 1932. Paměti: knihovna literárních vzpomínek a korespondence; Sv. 5. ISBN neuvedeno.
4. DEML, J. *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Olomouc: Votobia, 1994. ISBN 80-85619-07-5.
5. HOROVÁ, A. (ed.) et al. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: A – M*. Praha: Academia, 1995. ISBN 80-200-0521-8.
6. HOROVÁ, A. (ed.) et al. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: N – Ž*. Praha: Academia, 1995. ISBN 80-200-0522-6.
7. HUYGHE, R. (ed.) et al. *Encyklopedie: Umění nové doby*. Praha: Odeon, 1974. ISBN 01-529-74.
8. CHALUPNÝ, E. *František Bílek: Tvůrce a člověk*. České Budějovice: Růže, 1970. ISBN neuvedeno.
9. KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Dílo Františka Bílka*. Nový Jičín: Kryl a Scotti, 1935. ISBN neuvedeno.
10. KOVÁRNA, F. *František Bílek*. Praha: S.V.U. Mánes – Melantrich, 1941. ISBN neuvedeno.
11. KREJČA, A. *Grafika*. Praha: Aventinum, 2010. ISBN 978-80-7442-003-0.
12. LAHODA, V.; NEŠLEHOVÁ, M. (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938*. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0587-0.
13. LARVOVÁ, H. (ed.) et al. *František Bílek (1872 – 1941)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2000. ISBN 80-7010-079-6.
14. MAREK, J. M. *Básník a sochař: dopisy Julia Zeyera a Františka Bílka z let 1896 – 1901*. Praha: Za svobodu, 1948. ISBN neuvedeno.
15. PETRASOVÁ, T.; LORENZOVÁ, H. (ed.) et al. *Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890, III/2*. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0735-0.
16. SVOBODOVÁ, L. *Cesta Františka Bílka*. Brno: „Zvláštní vydání...“, 1998. ISBN 80-85436-65-5.

17. ŠALDA, F. X. *Kritické projevy – 7.: 1908 – 1909*. Praha: Československý spisovatel, 1953. ISBN neuvedeno.
18. URBAN, O. M.; MERHAUT, L. *Moderní revue: 1894 – 1925*. Praha: TORST, 1995. ISBN 80-85639-63-7.
19. WITTLICH, P. *Sochařství české secese*. Praha: Karolinum, 2000. ISBN 80-7184-973-1.
20. WITTLICH, P. *Malíři české secese*. Praha: Karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-2020-6.
21. ZHOŘ, I. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. ISBN neuvedeno.

Elektronické zdroje

Musée Rodin: Chronology of Auguste Rodin [online]. [cit. 2. 4. 2013] Dostupné na WWW: <<http://www.musee-rodin.fr/en/rodin/chronology-auguste-rodin/turning-point>>.

9 Seznam příloh a jejich zdroj

9.1 František Bílek a dílo

1. *Fotografie Františka Bílka před rokem 1931*. [online][cit. 2. 4. 2013] Dostupné na WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Frantisek_Bilek_1931.jpg>.
2. *Bílkův autoportrét*. [online][cit. 2. 4. 2013] Dostupné na WWW: <<http://ghmp.cz/cs/web/guest/aktualita/-/detail/frantisek-bilek-a-portret>>.
3. *Rodný dům F. Bílka v Chýnově*. Foto autorka.
4. *Dopis F. Bílka Otokaru Březinovi z 8. 9. 1904*. Zdroj: Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze. Fond 139, Březina Otokar. Korespondence vlastní přijatá (Bílek František Otokaru Březinovi, datace 1901 – 1927). 23. 11. 2012 v Praze.
5. *Dopis F. Bílka Juliu Zeyerovi*. Zdroj: Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze. Fond 2000, Zeyer Julius. Korespondence vlastní přijatá (František Bílek Juliu Zeyerovi, datace 1896 – 1900). 23. 11. 2012 v Praze.
6. *Bílkova skica k dílu „Golgota“*. [online][cit. 1. 4. 2013] Dostupné na WWW: <<http://www.citygalleryprague.cz/cs/web/guest/katalog/-/dila/detail/CZK:GHMP:US.K-3224>>.
7. *Sousoší „Golgota“* [online][cit. 2. 4. 2013] Dostupné na WWW: <<http://www.radio.cz/de/rubrik/kultur/der-mystisch-verschrobene-kuenstler-frantisek-bilek-eine-werkschau-auf-der-prager-burg>>.
8. *Studie k dílu „Ukřižovaný“*. Foto autorka.
9. *„Ukřižovaný“ z roku 1899*. [online][cit. 2. 4. 2013] Dostupné na WWW: <<http://www.profimedia.cz/fotografie/ukrizovani-frantisek-bilek-svatovitska-katedrala-prazsky-hrad/0070925490>>.
10. *Ateliér Františka Bílka v Chýnově*. Foto autorka.
11. *Pohled do interiéru chýnovského ateliéru*. Foto autorka.
12. *Bílkova vila v Praze na Hradčanech*. [online][cit. 2. 4. 2013] Dostupné na WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/domaci/fotogalerie/2010/09/24/totalni-umelecke-dilo-bilkova-vila-praha>>.
13. *Pohled do interiéru vily*. [online][cit. 2. 4. 2013] Dostupné na WWW: <<http://cokdykam.mraveniste.cz/vila-frantiska-bilka>>.

14. *Studie k soše „Úžas“*. [online][cit. 2. 4. 2013] Dostupné na WWW:
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%9A%C5%BEas,_Franti%C5%A1ek_B%C3%ADlek.jpg>.
15. *Socha „Úžas“ umístěná v prostoru pražského ateliéru*. [online][cit. 2. 4. 2013] Dostupné na WWW: <<http://praga-magica.blog.cz/1102/bilkova-vila>>.
16. *Pátý list z Cyklu Nejvyšší spravedlnost, dřevoryt*. [online][cit. 4. 4. 2013] Dostupné na WWW:
<<http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog//dila/detail/CZK:GHMP:US.G3860;jsessionid=68B900DF996A7B5C80033924849C9307>>.
17. *Otčenáš, list č. 8, litografie*. [online][cit. 4. 4. 2013] Dostupné na WWW:
<<http://www.citygalleryprague.cz/cs/web/guest/katalog//dila/detail/CZK:GHMP:US.G-4885;jsessionid=41FC905018881357BC6F268D295022CB>>.
18. *Jana Amosa Komenského písně některé nábožné*. Foto zapůjčila vedoucí práce.
19. *Jana Amosa Komenského písně některé nábožné*. Foto zapůjčila vedoucí práce.
20. *Socha „Modlitba nad hroby“ u hrobu F. Bílka v Chýnově*. Foto autorka.

9.2 Praktická část

- 1., 2. *Ukázka matric*. Foto autorka.
3. *„Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel“*. Foto autorka.
4. *„Úžas“*. Foto autorka.
5. *„Golgota“*. Foto autorka.
6. *„Portrét Julia Zeyera“*. Foto autorka.
7. *„Mistr Jan Hus“*. Foto autorka.

10 Přílohy

10.1 František Bílek a dílo



Obr. 1. Fotografie Františka Bílka před rokem 1931



Obr. 2. Bílkův autoportrét



Obr. 3. Rodný dům F. Bílka v Chýnově

224

Revine li se me još jednako gđm, ve, i to
potmista rač, upm svbi.



obzorech hvězdy nám peshor.

Obr. 4. Dopis F. Bílka Otokaru Březinovi z 8. 9. 1904

... 1900

73



milý Julíe,

stijem ja chorobou, jay ledě.
a jay 3 neděle jay, a jay
je ani nevědel. A není
jaj a nám jaystap dovolen.
Anny? Píšeš bych snohl jaystaj, a jay
by snohl a nám nejstaj?
Něm nám jaystaj na tu snijerii
v Bpce. Píšeš nás jaystaj
atby jim třeba ghyhete vobjeti!
Jepn snad v tom ghy. Píšeš i v tom
vntle Paji!

Citím op lótnem. pro dui a stěbe
neboe jaystajně ahrámové.

Obr. 5. Dopis Františka Bílka Juliu Zeyerovi



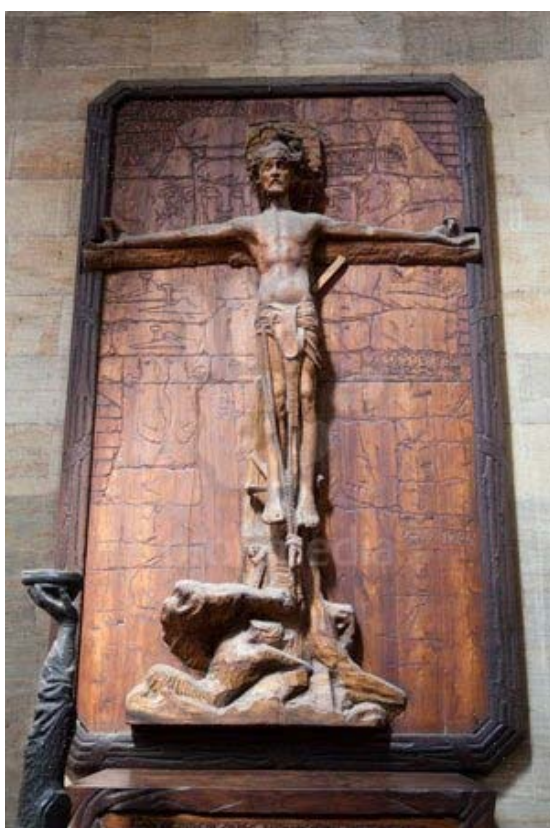
Obr. 6. Bílkova skica k dílu „Golgota“



Obr. 7. Soudaš „Golgota“ z roku 1892



Obr. 8. Studie k dílu „Ukřižovaný“



Obr. 9. „Ukřižovaný“ z roku 1899



Obr. 10. Ateliér F. Bílka v Chýnově



Obr. 11. Pohled do interiéru chýnovského ateliéru



Obr. 12. Bílkova vila v Praze na Hradčanech



Obr. 13. Pohled do interiéru vily



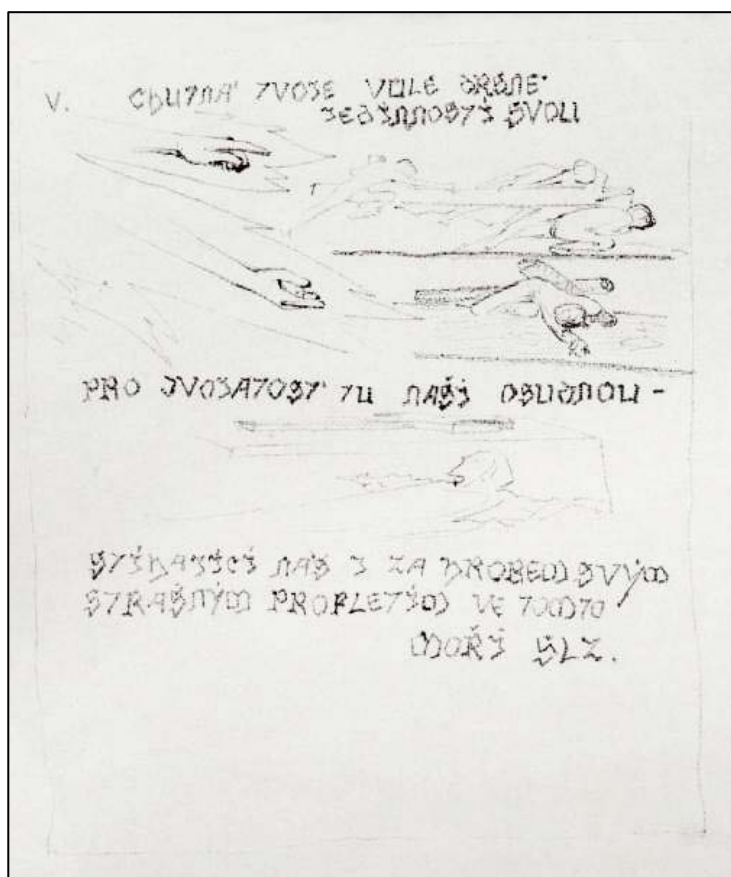
Obr. 14. Studie k soše „Úžas“



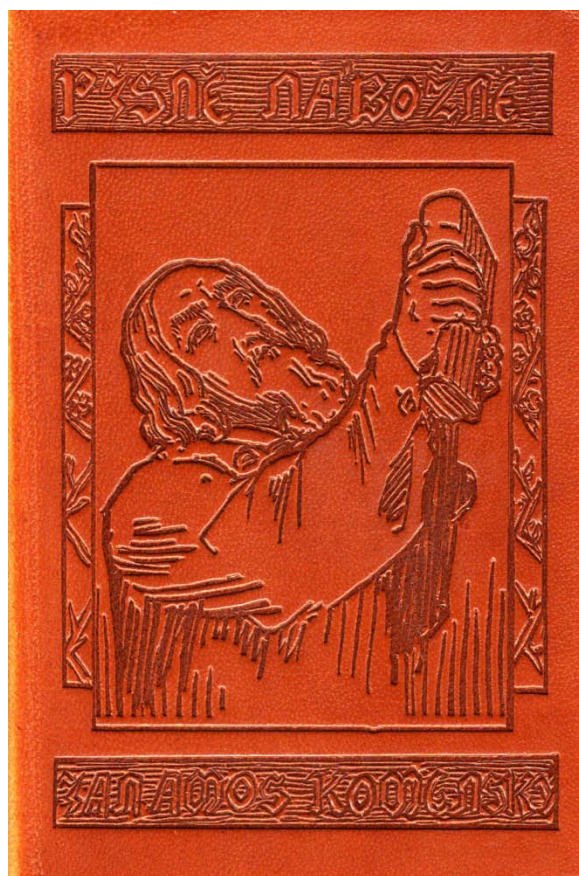
Obr. 15. Socha „Úžas“ umístěná v pražském ateliéru



Obr. 16. List z Cyklu Nejvyšší spravedlnost, dřevoryt



Obr. 17. Otčenáš, list č. 8



Obr. 18, 19. J. Amosa Komenského Písně některé nábožné, 1928



Obr. 20. Socha „Modlitba nad hroby“ u hrobu F. Bílka v Chýnově

10.2 Praktická část



Obr. 1., 2. Ukázka matric





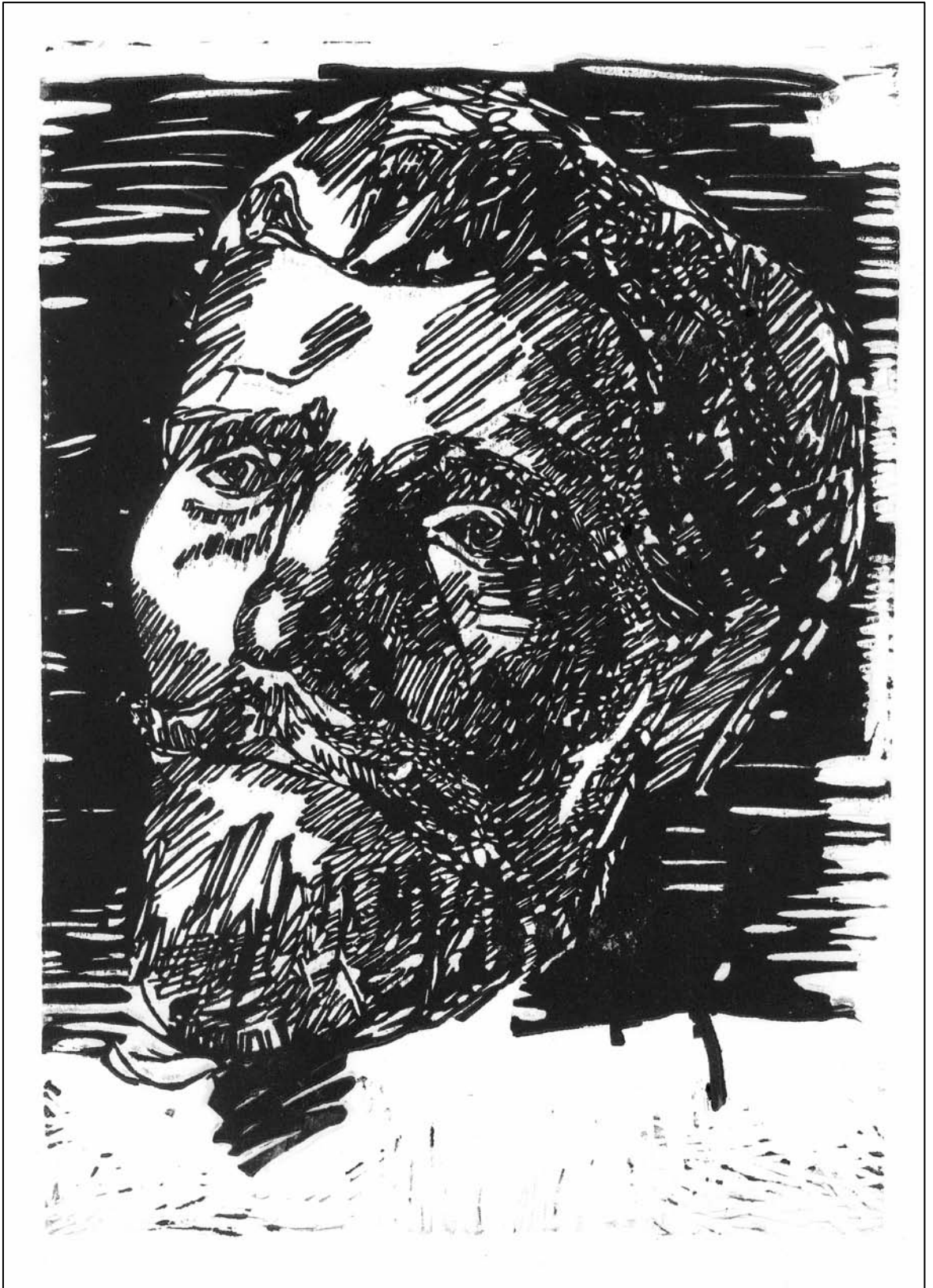
Obr. 3. „Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel“



Obr. 4. „Úžas“



Obr. 5. „Golgota“



Obr. 6. „Portrét Julia Zeyera“



Obr. 7. „Mistr Jan Hus“