

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Zuzana Bencová

Maxmilián Pirner
Pojetí alegorie a symbolu v tvorbě
jednoho umělce na sklonku 19. století

Maxmilian Pirner
The conception of allegory and symbol in the work
of one artist on the end of 19th century

Praha 2015

Prof. PhDr. Roman Prahel, CSc

Poděkování

Za cenné rady a odborné vedení bych chtěla poděkovat panu profesoru PhDr. Romanu Prahlovi, CSc. Za pomoc a zprostředkování studijních materiálů děkuji Mgr. Kristýně Brožové.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci s názvem *Maxmilián Pirner – Pojetí alegorie a symbolu v tvorbě jednoho umělce na sklonku 19. století* vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 19. 7. 2015

Zuzana Bencová

ANOTACE

Diplomová práce *Maxmilián Pirner – pojetí alegorie a symbolu v tvorbě jednoho umělce na sklonku 19. století* pojednává o tvorbě Maxmiliána Pirnera a jeho přístupech k alegorii a symbolu. Alegorický systém procházel na sklonku 19. století krizí, a proto na ni reagoval jeho modernizací. Modernizace systému v Pirnerově pojetí spočívala v postupném odklonu od tradiční alegorie směrem k mnohoznačnému symbolu. Práce se snaží odpovědět na otázku, jak tento proces probíhal a čím byl specifický. Jejím úkolem je na konkrétních dílech popsat Pirnerovu úlohu ve vývoji výtvarného umění od novoromantismu k symbolismu přelomu 19. a 20. století

KLÍČOVÁ SLOVA

Maxmilián Pirner, alegorie, symbol, modernizace, symbolismus

ABSTRACT

The theses *Maxmilian Pirner – The conception of allegory and symbol in the work of one artist on the end of 19th century* discusses the work of Maxmilian Pirner and his attitudes to allegory and symbol. Because at the end of 19th century was the allegorical system in crisis, Pirner reflected it by its' modernization. The modernisation of system in his own conception consisted in gradual rejection of traditional allegory and admission of symbol. The these is trying to answer the question how this process came through and why it was unique. The main focus of the theses is to describe Pirners' role in the process of development in art since neoromantism to symbolism at the turn of 19th and 20th century.

KEYWORDS

Maxmilian Pirner, allegory, symbol, modernization, symbolism

OBSAH

ÚVOD.....	6
PŘEHLED PRAMENŮ A LITERATURY.....	8
1. MAXMILIÁN PIRNER A DOBOVÁ UMĚLECKÁ SCÉNA.....	10
1.1 Mezi „romantismem“ a „realismem“	12
1.2 Podoby symbolismu.....	14
1.3 Problematika vztahu alegorie, personifikace a symbolu.....	19
2. PŘEDPOKLADY ROZVOJE PIRNEROVY ALEGORICKÉ TVORBY.....	21
2.1 Specifika Pirnerova pojetí žánru a alegorického poselství.....	23
2.2 Téma cyklů.....	28
2.3 Problém vztahu ilustrace a poezie.....	31
2.4 Modernizace alegorie.....	34
3. ASPIRACE NA VELKOU ALEGORICKOU MALBU.....	40
3.1 Obraz Finis v souvislostech doby.....	42
3.1.1 Vztah obrazu Finis a Konec.....	45
3.1.2 Cesta k Finis.....	46
3.1.3 Manifest bez odezvy.....	48
3.1.4 Motiv sudiček.....	49
3.1.5 Námět zhrouceného těla a jeho role v umění přelomu století.....	51
3.1.5.1 Monumentálně reprezentativní poloha národního mýtu... ..	51
3.1.5.2 Nepřijatelná podoba národní múzičnosti.....	53
3.1.5.3 Symbolistně-dekadentní otázka češství.....	54
3.2 Nenaplněné ambice aneb Život, Láska, Nenávist a Smrt.....	56
3.2.1 Láska, Myšlenka, Život.....	57
3.2.2 Střední pole triptychu.....	58
3.2.3 Třeštění, Nenávist, Smrt.....	59
3.2.4 Poslední monumentální alegorie.....	61
4. ALEGORIE A SYMBOL VE SLUŽBĚ IRONIE A JAKO OBĚŤ KRITIKY....	62
4.1 Alegorické rámce mezi tradicí a moderností.....	64
4.2 Ironie jako zbraň proti „špatnému“ umění.....	67
ZÁVĚR.....	73
SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY.....	75
PRAMENY.....	75
LITERATURA.....	75
SEZNAM VYOBRAZENÍ.....	80
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	84

ÚVOD

Život Maxmiliána Pirnera spadá do jedné z bouřlivých etap českého výtvarného umění. V poslední třetině 19. století na umělecké scéně proběhla řada významných proměn, které se odehrávaly na pozadí vrcholící krize tradičního systému umění. Pro výtvarné umělce bylo užívání alegorií a symbolů samozřejmostí, a proto museli k tomuto problému zaujmout určité postoje. Maxmilián Pirner je pro své přístupy dnes chápán jako jedna ze zakladatelských osobností symbolismu v českém prostředí. Pro své specifické výtvarné vyjadřování byl však dlouhou dobu ve stínu ostatních tvůrců generace Národního divadla. V posledních třiceti letech se na jeho tvorbu stále více soustředí pozornost badatelů, a to zejména v souvislosti se secesí, symbolismem a dekadencí. Přes tento zájem neexistuje aktuální monografie, která by se Maxmiliánu Pirnerovi podrobně věnovala.

Předkládaná diplomová práce se k tématu snaží přispět zejména v ohledu Pirnerova specifického pojednání alegorického a symbolického systému. Jejím úkolem je popsat, jakým způsobem Pirner na krizi umění reagoval a v čem spočívala jedinečnost jeho přístupů. Zaobírat se proto bude zejména alegorickými a symbolickými díly. Pohádkové a mytologické motivy, které jsou ve spojení s jeho jménem dnes především známé, proto zůstanou z velké části stranou. Cílem je objasnit, co z Pirnera činí předchůdce nového umění.

Úkolem první kapitoly je popsat situaci českého výtvarného umění poslední třetiny 19. století. Mapuje proudy a tendence, které v této době hrály důležitou roli, a snaží se také ozřejmit, jaké postoje k těmto tendencím zastával Maxmilián Pirner. Zabývá se vznikem novoromantismu, symbolismu a dekadence a jejich vztahem k naturalismu. Nedílnou součástí je také objasnění problematiky alegorie, personifikace a symbolu a jejich zasazení do kontextu této práce.

Druhá kapitola již přistupuje ke konkrétním výtvarným projevům Maxmiliána Pirnera. Jejím cílem je stanovit, která témata Pirnerova raného období utvářela předpoklady pro rozvoj jeho alegorické tvorby a jakým způsobem toho dosáhla. Zaměřuje se na žánrové výjevy, cyklická díla a ilustrační činnost. Značná pozornost bude věnována především pracím pro alegorická alba *Allegorien und Embleme*, neboť

právě tato zakázka v sobě vzhledem k problematice ztělesnění alegorických a symbolických vyjádření skrývala značný potenciál.

Stěžejní částí diplomové práce bude pojednání o Pirnerově snaze formulovat idealistické myšlenky monumentálními alegorickými obrazy. Jelikož právě zde si začal uvědomovat důsledky krize alegorického systému, byl nucen přistoupit k modernizaci alegorie. Kapitola by měla odpovědět na otázku, jakým způsobem systém modernizoval a jaké to mělo důsledky. Zvláštní zřetel přitom bude kladen na obraz *Konec všech věcí – Finis*, jenž bude detailně probádán.

Závěrem bude poukázáno na oblast, kam se přesunula Pirnerova pozornost v posledním desetiletí 19. století. Svůj zájem soustředil na díla s obrazovými rámci a ironizujícími rysy. Téma bude nahlíženo zejména vzhledem k otázce modernosti tohoto směřování. Výsledkem by mělo být konstatování, zda lze, či nelze v této vrstvě Pirnerovy spatřovat moderní důsledek předchozích kroků.

Cílem této diplomové práce je analýza vývoje Pirnerova pojetí alegorie a symbolu. Zvláštní úlohu v tomto směru sehrály snahy modernizovat tento systém, a proto jim bude věnována velká pozornost. Interpretace jednotlivých děl by oproti tomu měla odhalit nové souvislosti mezi různými náměty nejen u Maxmiliána Pirnera, ale i u jeho současníků. Práce se bude snažit odpovědět na otázku, v čem byla Pirnerova práce s alegorií a symbolem nová a jaký to mělo dopad na české umění přelomu 19. a 20. století.

PŘEHLED LITERATURY A PRAMENŮ

Maxmilián Pirner byl osobitým jedincem, který si nepotrpěl na přílišnou pozornost. Svá díla s postupujícím věkem vystavoval stále méně, což mohlo být jedním z důvodů, proč bylo první zhodnocení jeho tvorby sepsáno až posmrtně.¹ Rok 1938 přinesl dva články, které se zabývaly konkrétními oblastmi Pirnerovy tvorby, jež v tomto směru dosud nebyly překonány.² Prvním souborným pramenem, který se podrobněji zabýval Pirnerovým životem a dílem, byla však až diplomová práce Jany Wittlichové z roku 1959.³

Předkládaná diplomová práce ovšem vychází zejména z poznatků Romana Prahla, který se tématu doposud nejdůkladněji věnoval. Základem jsou katalogy k dvěma monografickým výstavám o Maxmiliánu Pirnerovi, které byly uskutečněny roku 1979 v Západočeské galerii v Plzni a roku 1987 v Národní galerii v Praze.⁴ Právě katalog k pražské výstavě obsahující kromě úvodní studie také podrobný soupis díla a bohatý obrazový doprovod je pro tuto diplomovou práci nejzásadnějším zdrojem. V jeho neprospěch hovoří pouze kvalita reprodukcí, která nicméně nebyla zaviněna nedbalostí, nýbrž dobovou nekvalitní reprografickou technikou.

Pirnerova díla byla v rámci rozsáhlejších publikací o umění přelomu století rozebírána i Petrem Wittlichem, jenž významně přispěl k jejich hlubšímu poznání.⁵ V posledních letech Pirnera zmiňují také souborné práce Otto Urbana, který jej zasazuje do vývoje symbolistního a dekadentního umění.⁶ Odlišnosti nahlížení této problematiky bude jedním z témat, které bude objasněno v této práci.

¹V roce 1924 byla uspořádána posmrtná výstava, kterou zorganizoval Spolek výtvarných umělců Mánes. Úvodní text napsal Antonín Matějček. Záhy na to roku 1925 vyšla další publikace o Pirnerovi, jejímž autorem byl Viktor Šuman. Text byl založen na dvou člancích, které publikoval roku 1923–1924 v časopise *Dílo*. Více v Antonín MATĚJČEK, Soubor díla M. Pirnera 78. a 79. výstavy SVU Mánes, Praha 1924 a Viktor ŠUMAN, Maxmilián Pirner 1854–1924, Praha 1924.

²Článek Josefa Cibulky pojednával o Pirnerově nástěnné malbě v kostele svatého Václava na Smíchově a Jindřich Čadík probádal Pirnerovy ilustrace k německým klasikům. Více v Josef CIBULKA, Pirnerova nástěnná malba ve smíchovském kostele, in: *Umění XI*, 1938 a Jindřich ČADÍK, Maxmiliána Pirnera ilustrace k německým klasikům, in: *Umění XI*, 1938.

³Více v Jana WITTLICHOVÁ, Maxmilián Pirner 1854–1924, Diplomová práce, Praha 1959

⁴Více v Roman PRAHL, Maxmilián Pirner 1854–1924, výbor z malířského díla. Katalog výstavy Západočeské galerie v Plzni. Plzeň 1979 a Roman PRAHL, Maxmilián Pirner 1854–1924. Katalog výstavy Národní galerie v Praze. Praha 1987.

⁵Výčet publikací a článků Petra Wittliche by byl značně obsáhlý. Za ty nejvýznamnější jmenujme publikace *Česká secese a Malíři české secese*. Více v Petr WITTLICH, *Česká secese*. Praha 1982 a Petr WITTLICH, *Malíři české secese*. Praha 2012.

⁶Otto Urban je autorem výstavy a publikace *Dekadence, V barvách chorobných* z roku 2006. Jeho posledním počinem byla výstava a publikace *Tajemné dálky: Symbolismus v českých zemích*. Více v Otto M. URBAN, *Dekadence, V barvách chorobných*, Praha 2006 a Otto M. URBAN, *Tajemné dálky: Symbolismus v českých zemích 1880–1914*, Řevnice/Olomouc/Praha 2015.

Dalším zdrojem informací o Maxmiliánovi Pirnerovi jsou archivní materiály, které jsou dnes rozptýleny na několika místech. Jedním z nejobsáhlejších je fond Maxmiliána Pirnera v Památníku národního písemnictví, kde jsou mimo jiné uloženy dopisy adresované jeho příteli Josefu Mauderovi. Tato korespondence byla zveřejněna Romanem Prahem ve výše uvedeném katalogu z roku 1987. Značnou výpovědní hodnotu mají také materiály, které spravuje archiv Národní galerie v Praze, a pro úplnost zmiňme ještě Státní oblastní archiv v Plzni a Archiv Akademie výtvarných umění, kde bychom našli informace nejen k Maxmiliánovi, ale také k jeho synovi Karlovi Pirnerovi (Státní oblastní archiv v Plzni) a doklady jeho pedagogické činnosti (Archiv Akademie výtvarných umění). Kromě výše uvedených pramenů a literatury práce čerpá i z mnohých dalších. Jejich výčet je uveden v Seznamu pramenů a literatury, tento přehled se omezuje jen na ty nejvýznamnější.

1. MAXMILIÁN PIRNER A DOBOVÁ UMĚLECKÁ SCÉNA

Popsat situaci českého výtvarného umění sklonku 19. století není snadným úkolem, neboť dění na tehdejší umělecké scéně bylo poměrně komplikované. Umělci hledali nové přístupy k tvorbě, přičemž rozmanitost těchto přístupů způsobovala, že často docházelo ke střetávání uměleckých názorů, směrů, ale i generací. Rychlý kulturní vývoj poslední třetiny 19. století přinesl do výtvarné sféry tendence, které se inspirovaly látkou a postoji romantismu, a také ty, které se věnovaly studiu všedního života.⁷

Podněty přicházely nejen tradičně z Vídně, ale i z Mnichova a stále významnějším uměleckým centrem se stávala Paříž. Nové impulsy byly v Praze přetvářeny na základě domácích přístupů, a proto zde záhy vznikla specifická kultura přelomu století. Maxmilián Pirner byl její součástí a od 70. let se svou tvorbou aktivně podílel na jejím spoluutváření. V průběhu života byl ovlivněn řadou významných událostí, které jej v tvůrčích ohledech posouvaly dále, anebo naopak měly závažný dopad na jeho vztah k vlastnímu výtvarnému vyjádření. Tyto události zároveň úzce souvisely se zásadními zvraty v českém uměleckém dění.⁸

V době Pirnerových uměleckých začátků zažívala pražská výtvarná scéna krizi. Na kulturní dění měla vliv zejména problematická politická a hospodářská situace českých zemí, která pramenila z neúspěchů Rakouska 60. let a kterou završilo pro Čechy nešťastné rakousko-uherské vyrovnání.⁹ Nepříznivé politické poměry přinášely do sféry kultury nálady, které podnítily úsilí o českou národní emancipaci a snahu vymezit se proti Habsburské monarchii jinou než politickou cestou. Soutěžení Čechů a Němců hrálo důležitou roli pro vývoj výtvarného umění poslední třetiny 19. století.¹⁰

Zásadním úkolem umělců bylo vytvoření národního programu. Takzvaný národní styl se uplatňoval v literatuře, divadle, hudbě i výtvarném umění. Hlavní oblastí jeho projevu ve výtvarném umění bylo malířství. Protože výuka na pražské Akademii nedosahovala úrovně okolních zahraničních škol, mnozí studenti po počátečním školení v Praze odcházeli za dalším studiem do Vídně či Mnichova. Problematický byl zejména nepoměr mezi konzervativními názory pražských profesorů a prudkým vývojem

⁷BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1998, 287.

⁸PRAHL 1987, 5.

⁹VOLAVKA 1968, 167.

¹⁰WITTLICH 2012, 11.

uměleckého vyjadřování, jež rozvíjeli jejich mladí kolegové. Tento osud potkal velkou část umělců, kteří se narodili kolem poloviny století a své výtvarné školení započali v průběhu 70. let. Byl to i případ Maxmiliána Pirnera, jenž pražskou Akademii záhy vyměnil za studium ve Vídni. Pro českou kulturu a formování národního stylu bylo ovšem velice důležité, že se většina mladých umělců, Pirnera nevyjímaje, později vracela zpět a podporovala situaci doma.¹¹

Komplikované podmínky českého výtvarného umění 70. let pramenily nejen ve zmiňovaných politických a ekonomických problémech 60. let, ale dopad měla i obměna na umělecké scéně, kterou způsobila úmrtí jejích významných členů. Na přelomu 60. a 70. let ji opustili nejprve Karel Purkyně a posléze i Josef Mánes. Zásadní roli také sehrála snaha vyrovnat se se soudobým evropským uměním zároveň s úsilím uchovat si svá národní specifika. Krize se promítla mimo jiné v polaritě tvorby orientované na zákazníka a konvenční ideové malbě. Tuto polaritu způsobovaly protichůdné postoje dvou institucí formující dobové umění. Je paradoxní, že obě instituce, pražskou Akademii i Krasoumnou jednotu pořádající výroční výstavy, zřizovala Společnost vlasteneckých přátel umění. Zatímco Akademie byla v 70. letech na sestupu, výroční výstava zaznamenala proměnu, která měla vliv na její progresivní vývoj. Pozitivní dopad měla zejména skutečnost, že komise rozšířila záběr výstavy o díla francouzských a belgických autorů. Proměnila se tak autorská i tematická základna vystavovaných prací, což mělo vliv i na poměry v českém umění.

Kontrast spočíval především v povaze projevu jejich příznivců. Akademie byla zastáncem konvenční, takzvané akademické tvorby, která se vyznačovala přesnou kresbou a tématy zpracovanými ve velkoformátových obrazech. Nejvíce bylo ceněno historické malířství, předmětem jehož zájmu byly historické, biblické či mytologické náměty. Tento obor podporovali hlavně konzervativní učitelé působící na Akademii, a proto nejdůležitější zakázky byly soustředěny právě zde. Oproti akademické malbě stálo umění určené pro masově navštěvované výstavy. Bylo proto přizpůsobeno estetickému vkusu nově se utvářejícího publika, které zajišťovalo poptávku. Pro umělce totiž nebylo již stěžejním cílem zařadit se mezi profesory na Akademii, jako se spíše uplatnit na trhu. Výroční výstavě, která byla nejreprezentativnější možností, jak se představit

¹¹PRAHL 2001, 55.

veřejnosti, se po francouzském vzoru říkalo Salón.¹² Umění pro ni určené proto označujeme jako salonní umění.¹³

Ve Francii byla ovšem situace odlišná, a proto nelze chápat pozici českého akademického a salonního umění stejným způsobem. Francouzské salonní umění tvořilo střední proud mezi konvenční akademii a radikální nekonvenční tvorbou. Práce určené pro Salón se proto ve Francii staly cestou přijatelnou pro širší publikum. Podmínky, které panovaly v 70. letech u nás, se odlišovaly zejména v tom, že zde chyběl radikální nekonvenční směr výtvarné tvorby. Při užívání pojmů salonní a akademické umění musíme z tohoto důvodu brát zřetel na specifika českého prostředí.¹⁴

Nepoměr mezi Akademií a výroční výstavou byl problematický. Jako základ výtvarného školení stále převládala kresba, která vrcholila komponováním figurálního obrazu. Oproti tomu se zájem publika začal obracet ke způsobům malby. Kromě této skutečnosti došlo také k přesunu zájmu od figurální malby ke krajinářství, což bylo konzervativní částí odborné veřejnosti chápáno jako součást upadajících poměrů. Dosavadní nejvyšší malířská hodnota v podobě ideové malby začala být umělci orientovanými na Salon přehodnocována. Mluvčí českého umění se ovšem proti tomu stavěli a odvolávali se na nedostatek ideálů, jež by motivovaly vznik ideových uměleckých děl. Mezi salonními umělci však došlo i k změně názoru na ideovou malbu v podobě jejího dalšího rozvoje a uplatnění. Vzorem byl v tomto ohledu mnichovský malíř českého původu Gabriel Max. Úspěch získal zejména obrazy zobrazujícími mezní stavy lidské psychiky. V 70. letech se částečně pod vlivem Maxových prací odloučil od akademického projevu i Maxmilián Pirner a začal se věnovat tvorbě orientované spíše na Salón. Tento postup nebyl ojedinělý, neboť Maxovy pozitivní výsledky se staly významnou inspirací pro další české novoromantiky.¹⁵

1.1. Mezi „romantismem“ a „realismem“

Tendence, které sehrály zásadní roli na umělecké scéně poslední třetiny 19. století, hledaly svá východiska v romantickém, či realistickém nahlížení skutečnosti. Byly rozvíjeny zejména osobnostmi generace Národního divadla. Pod tímto pojmem se

¹²Historie francouzského Salonu sahá až do poloviny 17. století, kdy byl založen jako prestižní výstava umění Ludvíkem XIV. O problematice francouzských Salónů se dozvíme více v: Roman PRAHL, Z historie pařížských Salónů (1665–1884), in: Ateliér 9, 19. 7. 1988.

¹³PRAHL 1984, 507–508.

¹⁴PRAHL 1988, 2.

¹⁵PRAHL 1984, 510–522.

skrývají nejen umělci, kteří se na výzdobě českého národního kulturního symbolu podíleli, ale i ti, kteří svými návrhy neuspěli, či se soutěží vůbec neúčastnili. Právě poslední dvě jmenované skupiny výtvarníků jsou významnými zástupci novoromantismu. Z velké části se jednalo o umělecké individuality, které se od 60. let 19. století vracely k zdrojům romantismu.

Termín novoromantismus ovšem nepopisuje konkrétní epochu, ale slouží spíše jako pomocné označení, které se začalo užívat nejdříve v hudbě a až později bylo převedeno i na výtvarná umění. Kromě novoromantismu však v 70. letech působil i pozdní romantismus, který taktéž pracoval s romantickou inspirací. Charakteristickým rysem pozdního romantismu bylo zacílení na smysly a oduševnělost uplatňovaná při zpodobňování přírodních výjevů. Jako typický příklad lze uvést tvorbu Julia Mařáka 70. let 19. století. Ovšem zatímco pozdní romantismus v 70. letech dozníval, prvky novoromantismu se objevily nastupující generace, a to nejen ve výtvarném umění.¹⁶

V souvislosti s rozvojem novoromantismu se ve výtvarném umění projevila vlna nového idealismu. Umělci zastávali specifické postoje, jejichž základem často byl pesimistický pohled na tehdejší svět a přesvědčení, že východisko poskytuje pouze ryzí idealistické umění. Novoromantici se zaměřovali na témata z říše fantazie, pohádek, anebo jejich práce měly ironizující či satirické rysy. Jejich snahy se soustředily nejen na obnovu idealismu, ale také na oživení alegorické malby. Využívali k tomu tradiční výrazový aparát, který se ovšem snažili vkládat do nových souvislostí. Oblíbené byly proto zejména výjevy z mytologie představené neobvyklým způsobem. Původ námětů můžeme běžně najít v literatuře, neboť jedním ze znaků této tvorby je spolupráce oborů, především v ohledu vzájemné inspirace výtvarného umění a literatury.

Novoromantické tendence jsou příznačné pro díla Maxmiliána Pirnera, Beneše Knüpfera, Hanuše Schwaigera, Emanuela Krescence Lišky, Felixe Jeneweina či Jakuba Schikanedera. Tento krátký výčet je pouze zmínkou těch nejvýznačnějších zástupců. Vrátime-li se k vzorům, které na malíře působily, nesmíme kromě mystického projevu Gabriela Maxe zapomenout na intimnější, introvertnější a psychologicky orientovaný výraz Josefa Mánesa. Mánesův vliv sehrál v 70. letech významnou úlohu a malíř sám se stal pro mladší kolegy uměleckou autoritou. Spojením mánesovského kreslířského

¹⁶PRAHL 2001, 63–66.

pojetí s „maxovským“ kolorismem došlo k vytvoření mezistupně mezi romantismem a symbolismem.¹⁷

V návaznosti na rozvoj novoromantismu se objevovaly i realistické tendence. Projevovaly se v souladu s ním, ale také jako jeho protiklad. Polarita idealismu a realismu procházela celým 19. stoletím. Ačkoliv obě tyto tendence můžeme postavit významově proti sobě, jejich strategie se v určitém smyslu prolínají. Idealismus využívá realistické formy, aby mohl přenést své ideje do obrazu. Cílem realistického ztvárnění je oproti tomu vyjádření způsobu nazírání na skutečnost.¹⁸

V rámci českého umění poslední třetiny 19. století je ovšem výstižnější tyto projevy označovat jako naturalistické. Opět nelze hovořit o naturalismu jako o uceleném stylu, ale spíše o určitém proudu. Antiideový naturalismus vystupoval jako protějšek tehdy uznávaného ideového historismu. Tyto tendence se objevovaly od poloviny 80. let a vyvrcholily svou krizí koncem století, kdy byly znovu zhodnoceny východiska novoromantismu. Nástup a krize naturalismu vytváří určitou hranici, která odděluje pozdní a nový romantismus. Situace u nás byla ovšem velmi specifická, a to zejména kvůli tomu, že se proudy v tvorbě umělců prolínaly, a proto je nelze mnohdy odlišit.¹⁹

1.2 Podoby symbolismu

Kromě vzájemného „komplementárního“ vztahu novoromantismu s naturalismem bývá důraz mnohdy kladen na jeho kvalitativní proměnu v symbolismu. Symbolistické hnutí vzniklo ve Francii v polovině 80. let 19. století jako literární směr, rychle se ovšem rozšířil i do výtvarného umění.²⁰ Evropský a zejména francouzský symbolismus vyrostl z romantismu a z odmítání světonázorového pozitivismu a technokratizace moderní společnosti. Předpoklady jeho vzniku se začaly utvářet již po polovině 19. století, ale k výraznému rozvoji došlo až v pozdním 19. století, kdy se začal vymezovat proti naturalismu a impresionismu.²¹

Symbolistické umění v sobě odráželo neklidnou atmosféru konce století. Politické, psychologické a sociální napětí podporovalo atmosféru nejistoty, která živila centrální

¹⁷PRAHL 1984, 517–521.

¹⁸HOFSTÄTTER 1965, 21–22.

¹⁹PRAHL 2001, 64.

²⁰Z bohaté literatury o symbolismu zde uvádím jen starší pojednání o něm a jedno z novějších: Hans H. HOFSTÄTTER, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965 a Michelle FACOS, *Symbolist art in context*, Berkeley/Los Angeles/London 2009.

²¹HOFSTÄTTER 1965, 23.

témata umělecké tvorby. Symbolisté sdíleli deziluzi romantiků z moderního industriálního života, a proto utíkali do světa pohádek, mýtů, literatury a poezie. Mezi jeho zástupci převládalo přesvědčení, že umělecká díla mají ztělesňovat myšlenky spíše než předměty. Umělec byl zároveň chápán jako génius, mimořádná individualita obdarovaná zvláštními schopnostmi vnímání. Hnutí se inspirovalo myšlenkami Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzsche, kteří považovali imaginaci za nezkrocenou sílu plnou imaginárních vztahů.²² Ačkoliv měl francouzský symbolismus svůj manifest²³ a vlastnosti jemu odpovídající pro výtvarné umění shrnul roku 1891 Georges Albert Aurier,²⁴ ani zde se nestal jednotným uměleckým stylem.

V českém kulturním prostředí přelomu století zastávalo symbolistické umění významné místo. Přesto je aplikace tohoto pojmu na domácí tvorbu poněkud komplikovaná. Problematická je nejen skutečnost, že ve své době se toto označení ve smyslu výtvarného směru u nás nepoužívalo, ale také fakt, že názory současných historiků umění na to, jací umělci do této kategorie spadají, se různí.

Téma symbolismu v českých zemích je aktuální záležitostí, neboť se jedná o oblast, na kterou se v poslední době soustředí umělecko-historické bádání. Doposud převládá názor, že symbolistické umění u nás začalo rozvíjet až v druhé polovině 90. let 19. století, recentní monografie o symbolismu²⁵ Otto Urbana ovšem datuje jeho první projevy již na počátek 80. let. Jedná se o výše naznačenou problematiku vymezení symbolistního umění. Víceznačnost pojmu tuto nekonkrétnost umožňuje. Rozdíl spočívá v odlišném pohledu specialisty na umění přelomu století a secese profesora Petra Wittliche a doktora Otto M. Urbana, odborníka na středoevropský symbolismus a dekadenci.

Petr Wittlich se symbolismem zabývá jako jedním z charakteristických uměleckých projevů přelomu století. Považuje jej za tendenci, která společně s naturalismem a dekorativním ornamentalismem utvářela secesní umění. V knize *Česká secese* formuloval myšlenku, která představuje secesi jako kruh, do něhož je vepsán rovnostranný trojúhelník. Vrcholy trojúhelníku vyjadřují zmíněné proudy, které v ní

²²FACOS 2009, 39–62.

²³Symbolistický manifest *Le Symbolisme* sepsal roku 1886 francouzský básník Jean Moréas.

²⁴Podle Alberta Auriera mělo být symbolistické umělecké dílo ideové, symbolické, syntetické, subjektivní a dekorativní.

²⁵Poslední monografie, která se věnuje tématu symbolismu, vyšla jako doprovod výstavy *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880–1914*. Více v Otto M. URBAN, *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880–1914*, Řevnice/Olomouc/Praha 2015.

spolupůsobily. Grafické znázornění vysvětluje propojení a často i vzájemnou protichůdnost těchto jevů. Jako zásadní problém, který byl dobovými teoretiky umění a umělci řešen, označuje otázku modernismu. Modernismus stál v opozici proti historismu, eklektismu a tradicionalismu, tedy všemu, co připomínalo předcházející éru.

26

Wittlich vymezuje počátky symbolismu druhou polovinou 90. let, kdy Jan Preisler a Maxmilián Švabinský vytvořili svá první symbolistická díla. Ačkoliv zprvu ještě vycházeli z novoromantismu a idealismu, brzy svůj výraz zbavili alegorismu a obohatili jej o realistickou složku, což mělo za následek vznik subjektivní a emocionálně nabitě umělecké tvorby. Připomíná, že předpoklady tohoto vývoje vytvořili již zmiňovaní novoromantici náležící do generace 70. let Maxmilián Pirner, Hanuš Schwaiger, či Beneš Knüpfer, kteří začali přetvářet idealismus v mnohoznačný symbolismus.

Významnou úlohu přisuzuje zvratu, který nastal na konci 90. let 19. století. Přes zásadní iniciační roli novoromantiků byl totiž jejich výtvarný projev mladší generací odmítnut. Mladí umělci sdružení v nově založeném spolku Mánes²⁷ se na jednu stranu vymezovali proti naturalismu redukovanému na čistou popisnost a alegorickému vyjadřování novoromantismu. Na druhou stranu oceňovali zhodnocení naturalismu v podobě iluzionismu Vojtěcha Hynaise a psychologizovaný a symbolicky introspektivní idealismus. Shrnutím výše popsaných vztahů je podle Petra Wittliche hlavní náplň a problém umění sklonku století, který ztělesňuje konflikt naturalismu s idealismem.²⁸

Zatímco Petr Wittlich problematiku symbolistního umění nahlíží v širším kontextu uměleckých vyjádření konce 19. století, Otto M. Urban se zaměřuje konkrétně na tematiku střeoevropského symbolismu a dekadence. Symbolismus pojímá jako široký umělecký proud od novoromantických počátků, přes tradiční zástupce symbolismu až po předválečnou avantgardu v podobě již expresionistických a kubistických děl Emila Filly, či Otto Gutfreunda. Mezi umělce prvotního období řadí kromě již uváděných novoromantiků také Gabriela Maxe, Felixe Jeneweina, Alfonse Muchu, či Viktora Olivu.

Urban se vymezuje proti pojmům pozdní romantismus, či novoromantismus, neboť tvrdí, že romantismus u nás nesehrál významnou roli, a proto tendence 70. a 80. let 19.

²⁶WITTLICH 1982, 7–20.

²⁷Spolek výtvarných umělců Mánes byl založen roku 1887.

²⁸WITTLICH 1982, 53–79.

století nemohou být označovány jako završení jeho vývoje. Touto cestou odůvodňuje zařazení uvedených umělců do rané fáze symbolismu a v otázce inspiračních zdrojů se odvolává k odkazům vzdálenější historie v podobě exaltované barokní spirituality, hedonistického manýrismu a středověké mystiky.²⁹

Celkový výčet autorů, které zpracovává monografie *Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880–1914*, je ve skutečnosti mnohem bohatší, což poukazuje na Urbanovy postoje k tématu. Ocenitelná je především interdisciplinarita, s níž k symbolismu přistupuje, neboť výtvarné umění představuje souběžně s literaturou, nezapomíná ale ani na divadlo, architekturu a užité umění. Důraz je kromě výtvarného umění kladen zejména na literaturu, ať už formou dobových teoretických textů, básní, nebo grafické úpravy knih.

Rozsáhlý záběr projevů, které Urban zahrnuje pod pojmem symbolistní umění, ovšem vytváří zdání, že se jednalo o široký a převládající výtvarný směr. Nejednoznačnost pojmu umožňuje jistou volnost interpretace, zároveň ale také může způsobovat komplikace při orientaci v tématu. Vzhledem k náplni této diplomové práce je nutné zaujmout postoj vůči výše předeslané problematice. Pro výhody konkrétnějšího vymezení bude proto v práci zohledněn tradiční koncept rozlišující novoromantismus od symbolismu, kdy je symbolismem chápáno umění rozvíjející se v druhé polovině 90. let 19. století a vrcholící druhou symbolistickou generací před první světovou válkou.

Podobný problém se však pojí i s „dekadencí“, jejíž pojmová mnohoznačnost zapříčinila, že zastřešuje velmi rozdílná díla. Jednou z příčin této rozmanitosti byla okolnost, že dekadentní hnutí nemělo na uměleckou tvorbu specifické formální požadavky. Jednalo se především o literární směr, do něhož se v českých zemích hojně zapojilo i výtvarné umění. Dekadentní spisovatelé, básníci, malíři, grafici a kritikové se u nás soustředili kolem časopisu *Moderní revue*, která byla založena roku 1894 a která utvářela platformu pro jejich prezentaci. Kromě časopisecky zveřejňované kritické a beletristické tvorby se *Moderní revue* podílela i na vydávání knih a alb výtvarných reprodukcí, čímž zprostředkovávala zážitek z dekadentního umění veřejnosti.

Přínosem dekadence bylo především otevření témat, která byla do té doby idealizovaná, či tabuizovaná. Předně se tyto změny projeví na příkladu sexuality. Stále častěji se proto v umění objevovaly náměty plné erotiky, okultismu, či

²⁹URBAN 2015, 9–21.

egocentrismu.³⁰ V souvislosti s českou dekadencí se v poslední době hovoří i o Maxmiliánovi Pirnerovi.³¹ Toto spojení je však založeno na základě tematického zaměření jeho tvorby, neboť Pirner se do dekadentního hnutí nezapojoval a ani jeho tvorba nebyla komentována ani reprodukována v dobovém dekadentním tisku.

Když si ovšem položíme otázku, co je to dekadentní umění, zjistíme, že odpověď není jednoznačná. Otto M. Urban jej v knize Dekadence, V barvách chorobných popisuje jako radikální naturalistickou linii symbolismu: „Dekadence vzniká subjektivním spojením obsahových extrémů naturalismu a symbolismu, spojením patologie těla a ducha umění.“³² Podobně jako Petr Wittlich užívá pro názornější vysvětlení grafického vyjádření, které má v tomto případě podobu tří kruhů, jejichž středy jsou spojeny vrcholy rovnostranného trojúhelníka. Každý z kruhů představuje konkrétní množinu naturalistických, symbolistických a ornamentálně-dekorativních tendencí.

Je zřejmé, že Urban při formulaci této myšlenky vycházel z Wittlicha, navíc ovšem přidal podmnožinu, kterou vytvořil průnik kruhů ve středu trojúhelníku. Do této podmnožiny spadají díla ztělesňující dekadenci.³³ Snaha rozlišovat od sebe dekadentní a symbolistická díla tedy není na místě. Ani hranice pro vymezení „pouze symbolistických děl“ není pevně daná a nebylo by ani přínosné ji striktně určit, neboť dekadence představuje spíše určitý specifický jev, než jasně danou kategorii.

Ačkoliv umělecké tendence vznikající v poslední třetině 19. století často stály proti sobě, zároveň se navzájem ovlivňovaly a všechny byly poháněny motivací, která měla jeden původ, a to snahu vytvořit umění odpovídající modernímu světu. Novoromantismus, symbolismus, realismus, naturalismus i dekadence reagovaly na náhlé změny a rychlý rozvoj společenských i ekonomických podmínek života. Do českých zemí umělecké proudy přicházely s určitým zpožděním a často působily najednou. Situace zde byla odlišná od zbytku Evropy, a proto zde mohlo vzniknout jedinečné tvůrčí prostředí, ve kterém se jednotlivé proudy v tvorbě umělců mísily. Zásadním úkolem umělců bylo ovšem nalézt způsob, jakým by mohli přenést svou zkušenost s moderním světem do výtvarného umění.³⁴

³⁰URBAN 1995, 131.

³¹Pirnerova tvorba je kladena do spojení s českou dekadencí zejména Otto M. Urbanem. Více v Otto M. URBAN, Dekadence, V barvách chorobných, Praha 2006.

³²URBAN 2006, 13.

³³URBAN 2006, 12–14.

³⁴FACOS 2009, 61.

1.3 Problematika vztahu alegorie, personifikace a symbolu

Maxmilián Pirner hrál ve výše naznačeném vývoji významnou roli, neboť byl jedním z těch, kteří připravili půdu pro plné rozvinutí modernistických tendencí přelomu století. Vždy věnoval velkou pozornost námětům a jedním z jeho hlavních cílů bylo úspěšné zpodobení myšlenky výtvarnou formou. Jeho tvorba je proto typická množstvím alegorií, personifikací a symbolů. V době, kdy se prolínaly tradice s inovacemi, bylo ovšem běžné využívat těchto tradičních výrazových prostředků.

Pirner s alegorií a symbolem pracoval specifickým způsobem, který odkazoval k problematice dobového užívání pojmu. Od doby baroka docházelo k postupnému vyprazdňování obecně platných obsahů alegorií, což pokračovalo do 19. století. Význam alegorie a symbolu jako pojmů byl pro jejich historickou víceznačnost často zaměňován a to také znesnadňovalo „čtení“ uměleckých děl. Z dnešního pohledu převažuje chápání hlavního rozdílu obou pojmů v tom smyslu, že význam alegorie lze snadno vystihnout slovy, kdežto u symbolu bývá mnohoznačný. Další odlišnost spočívá v tom, že zatímco úkolem alegorie je znázornit abstraktní obsahy a ideje konkrétním obrazem, symbol je znakem, jehož smysl je spíše tušený.

Alegorická zobrazení si v 19. století udržovala velkou vážnost a většinou se jednalo o komplikovaná a nejrůznějšími významy provázaná umělecká díla. Běžně byla součástí alegorií personifikace, jež zosobňovala určité vlastnosti. Personifikace na sebe obvykle brala podobu ženské bytosti, někdy však i zvířete. V její společnosti se také vyskytovaly atributy, které měly divákovi pomoci rozluštit její identitu.³⁵

Problém personifikace ovšem tkvěl v tom, že byla zaměňována s alegorií. Přítomnost jedné personifikace totiž neopravňovalo k tomu hovořit o ní jako o alegorii, neboť alegorie byla utvářena složitějšími vztahy a odkazy. Tuto tezi komplikovala skutečnost, že v poslední třetině 19. století došlo k rozšíření vlastností a hodnot, které personifikace běžně ztělesňovaly, a proto i v dobových textech a označeních k těmto záměnám a nejasnostem často docházelo.³⁶

Možné podoby symbolu byly ještě méně jednoznačné. Úlohu symbolu mohly mít nejrůznější předměty, zvířata, rostliny, ale i geometrické vzorce, písmena a číslice. Jeho smysl nebyl absolutní, a byl závislý na okolí, jímž byl obklopen. Mohl proto poskytovat

³⁵CHADRABA 1995, 23.

³⁶PRAHL 2012, 205–208.

velké množství výkladů a významových vrstev.³⁷ Postavení symbolu v umění 19. století bylo dáno jeho komplikovaným vztahem s alegorií a skutečností, že společně s ní procházel obdobím proměn a snah o jejich ustálení a přizpůsobení se rychle se měnícímu světu.

Debata o alegorii a symbolu byla velice aktuální nejen v 19. ale i v 18. století. V intelektuálních kruzích tehdy došlo k diskusi ohledně vymezení těchto dvou pojmů.³⁸ Výsledkem bylo, že se pohled na tradičně užívanou alegorii začal přehodnocovat. Zásadním krokem bylo také osamostatnění symbolu, jehož význam byl do té doby s alegorií svázán. K teoriím o alegorii a symbolu se vyjadřovali například Friedrich Hegel, Johann Wolfgang von Goethe, nebo Friedrich Schlegel, kteří tyto pojmy většinou stavěli do opozice.³⁹

Autorem, který zásadně přispěl k debatě o alegorii a symbolu, byl Johann Wolfgang von Goethe.⁴⁰ Goethe tyto dva pojmy postavil významově proti sobě, neboť je chápal jako dva protikladné způsoby poznání skutečnosti. Kontrastní postavení vztahoval především na jejich obecnou platnost. Kritiku alegorie založil na názoru její deduktivní výstavby, kdy je konkrétní pouze příkladem obecného. Symbol ve srovnání s tím oceňoval pro jeho induktivní základ a tedy schopnost konkrétního symbolu reprezentovat obecné. Ačkoliv Goethovo pojetí získalo v průběhu 19. století na významu, alegorie jako umělecká forma byla stále rozšířená.⁴¹

K ustálení pojmů a k určité snaze o rehabilitaci alegorie došlo až na konci století, kdy obliba alegorického systému v souvislosti s modernizací společnosti způsobily, že bylo nutné přistoupit k aktualizaci alegorie jako uměleckého prostředku. Nástrojem aktualizace bylo například vydávání příruček pro umělce,⁴² jež obsahovaly alegorie zpracované v duchu moderní doby. Tyto snahy vyvrcholily o něco později, kdy se tytéž prostředky v pozměněné podobě staly základem nového uměleckého směru.

³⁷BALEKA 1997, 355.

³⁸Více informací k problému alegorie a symbolu v 18. a 19. století v knize Gerharada Kurze *Metapher, Allegorie, Symbol*. Více v Gerhard KURZ, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1988.

³⁹SOURIEAU 1994, 37.

⁴⁰Johann Wolfgang von Goethe se problematikou symbolu a alegorie zabýval ve své knize *Maximen und Reflexionen*. Více v Johann Wolfgang von GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, 1833.

⁴¹KURZ 1988, 53–54.

⁴²Významným počinem bylo v tomto ohledu vydání alegorických alb *Allegorien und Embleme* a *Allegorien Neue Folge* v roce 1882–1884 a 1885–1900 nakladatelstvím Gerlach a Schenk ve Vídni. Do alb přispívali mnozí významní umělci, mimo jiné také Maxmilián Pirner. Více v Martin GERLACH (ed.), *Allegorien und Embleme*, Vídeň 1882 a Martin GERLACH (ed.), *Allegorien Neue Folge*, Vídeň 1885.

2. PŘEDPOKLADY ROZVOJE PIRNEROVY ALEGORICKÉ TVORBY

Pirnerovo rané tvůrčí období bylo ovlivněno několika faktory. Prvním zásadním krokem bylo jeho přijetí na pražskou výtvarnou Akademii. Bezprostřední účinky na něj mělo nejen školení pod dohledem profesora Josefa Matyáše Trenkwalda, ale i již zmiňovaná nepříznivá situace, která panovala na české výtvarné scéně. Neméně významným mezníkem byl proto přesun do Vídně. Vídeň jako pulzující centrum kulturního dění na Pirnera působila mnoha podněty. Zde se utvářel umělecký názor nepříliš zkušeného studenta vídeňské Akademie a později i mladého ambiciózního umělce. S mnohými stěžejními motivy, které zde začaly prostupovat jeho dílem, se vyrovnával po celý život. Kapitola *Předpoklady rozvoje Pirnerovy alegorické tvorby* se snaží nastínit problematiku těchto témat, které do budoucna zaujaly důležité místo v jeho tvorbě, anebo na ní měly vliv.

Maxmilián Pirner se narodil do rodiny soudního rady Jana Pirnera 13. února roku 1854 v Sušici. Kvůli otcově povolání se rodina musela často stěhovat. Zásadní byl pro Maxmiliána přesun do Lokte, kde jej okouzila divoká příroda a místní lidové pověsti vztahující se k Lokti a Ohři, které mu sloužily jako inspirační zdroje v průběhu celého života. Již tehdy se také projevil Pirnerův kreslířský talent, když překresloval ilustrace z obrázkových časopisů *Fliegende Blätter*, v nichž se seznámil s grafickým převedením kreseb Moritze Schwinda a jiných autorů. Pro malého hochy bylo podnětné nejen osvojení si techniky, ale také inspirativnost tematiky, se kterou později často pracoval ve svých pohádkových výjevech.⁴³

Do pražského kulturního dění se Pirner zapojil jako i další umělci generace Národního divadla na počátku 70. let 19. století. Roku 1872 nastoupil na pražskou Akademii do ateliéru Josefa Matyáše Trenkwalda, kde se v kruhu svých kolegů Míkoláše Alše, Josefa Tulky, či Josefa Maudera školil především v kresbě, která byla chápána jako základ malířského řemesla. Působení učitele na žáka se postupem času vyvinulo ve vzájemné přátelství založené nejen na respektu k autoritě, ale i společném

⁴³ WITTLICHOVÁ 1959, 4–5.

zájmu o německou romantickou malbu. Přátelský svazek byl jedním z podnětů odchodu Maxmiliána Pirnera za Trenkwaldem na Akademii do Vídně.

Ve Vídni se Pirner podílel na tvorbě kartonů pro výzdobu oken Votivního kostela. Kromě studia a práce pro Votivní kostel se věnoval i rozvoji vlastního talentu. Jeho časná olejová studie a kresby vykazují pozoruhodnou technickou vyzrálou a žánrově rozpětí.⁴⁴ Kompoziční náčrty byly většinou provedeny tušovou technikou perem a štětcem ve stylu romantických kreslířů, nebo uhlím, který byl svou měkkostí a poddajností vhodný pro modelování objemů.⁴⁵ Idealizované náměty se inspirovaly romantismem a množily se také pohádkové a mytologické výjevy či výjevy čerpající z literatury a filosofie. Témata začal zpracovávat ve vícedílných kompozicích a cyklech, které se staly jedním z typických znaků dobové tvorby a Pirnerova díla jmenovitě.⁴⁶

Pirnerovo rané umělecké utváření bylo ovlivněno více zdroji. Nejen v kresbě, ale i v obsahu tvorby můžeme nalézt jeho předchůdce v Josefu Mánesovi. Významnou inspirací mu byla romantická díla Moritze Schwinda či novoromantická tematika a nový psychismus Gabriela Maxe. Zároveň na něj měl vliv i ve Vídni tolik oblíbený způsob malby Hanse Makarta, který byl charakteristický především bohatým dekorativismem a smyslovostí. Vnímavý Pirner čerpal z široké škály podnětů a zhodnocoval je ve vlastním výtvarném projevu. V jeho malířských a kreslířských pracích vídeňského období se začalo objevovat subjektivní a náladové pojetí obrazů se znaky neoromantismu.⁴⁷

Po úspěšném absolvování Akademie se Pirner nevrátil do Prahy, ale dále zůstával ve Vídni. Snažil se etablovat jak na vídeňské, tak na pražské umělecké scéně. Jeho pokusy prosadit se dokazuje účast v soutěži na oponu Národního divadla z roku 1879 a ilustrační činnost, kterou prováděl od roku 1882 pro Bensingerovo nakladatelství ve Vídni. Od počátku 80. let ve svém úsilí pokračoval, když vystavoval díla nejen v metropoli rakouského císařství, ale i v Praze. Úspěchy, které mu přineslo vystavení cyklu *Démon lásky* (1883–1884) roku 1885, mu záhy zajistily další postup v jeho kariéře.⁴⁸

⁴⁴VYKOUKAL 2004, 11–13.

⁴⁵VOLAVKA 1949, 115–116.

⁴⁶VYKOUKAL 2004, 12–13.

⁴⁷PRAHL 1987, 8–9.

⁴⁸PRAHL 1987, 27–28.

2.1 Specifika Pirnerova pojetí žánru a alegorického poselství

Žánrové malířství bylo v 19. století rozšířeným uměleckým druhem. Jeho stěžejním úkolem bylo zachycovat okamžiky z každodenního života lidí. Společnost a kultura ovšem prošla v průběhu století řadou proměn, které měly dopad i na podobu žánrových výjevů. Pirnerovo pojetí žánru bylo specifické, neboť s tímto vývojem souvisí. Následující kapitola se snaží zodpovědět otázku, čím byly jeho žánrové výjevy charakteristické a jak to souviselo s alegorickým poselstvím.

Drobné rozměry žánrových obrazů umožňovaly zachycovat výjevy z pohledu „velkého umění“ téměř nevýznamné. Zobrazovaly motivy z vesnického, či městského života, anebo lidské typy. Tematické zaměření bylo určující i pro vymezení vzniku této tvorby, protože její tvůrci často stáli mimo akademickou sféru. Jistou roli v tomto ohledu hrála také skutečnost, že se jednalo o obrazy menších rozměrů, které byly vděčným prodejním artiklem.

Tradičně byl žánr chápán jako prostředek mravoučného poučení, humoristické satiry, anebo poetického líčení z života obyčejných lidí. Ačkoli se snažil pomocí konkrétního příkladu představit poselství všeobecného rázu, pracoval méně často s jinotajem. Soustředil se spíše na názornost, narativní podání a trefnou pointu. Vývoj, který žánrové malířství zaznamenalo v 19. století, spočíval především v odklonu od statusu moralistního poselství k sociálně kritickému a programově realistickému dílu.

V českém umění 19. století došlo k rozvoji žánrového malířství až kolem poloviny 19. století. Do té doby bylo doménou hlavně německých a rakouských autorů, jejichž díla reagovala na požadavky německy hovořícího publika. Kolem poloviny století se u nás prosadili umělci jako Quido Mánes, Antonín Dvořák či Antonín Gareis, kteří se soustředili především na idylické zobrazování běžných či svátečních aktivit lidu. Od poloviny století se žánrová tvorba začala orientovat na Francii, a proto získala realistické zaměření.⁴⁹ Přesto prošla v 70. letech stagnací, kterou prolomil až další zájem umělců o práce tohoto druhu v 80. letech 19. století.⁵⁰

Souběžně s nárůstem produkce žánrových výjevů a jejich prezentací na salonech se tímto směrem obrátila i pozornost výtvarné kritiky. Nastolenou otázkou byla především patřičná hloubka a vážnost námětu ve spojení s malířským zvládnutím obrazu. Pohled

⁴⁹THEINHARDTOVÁ 2001, 342–357.

⁵⁰PRAHL 2001, 105.

hodnotitelů byl určován i jeho protikladným postavením vůči uznávanému akademickému umění, neboť žánr byl většinou určen pro Salon. Z článku Jana Nerudy z roku 1878 můžeme vyčíst, že na výkony mladších umělců nahlížel kriticky: „*Obyčejný život není náhradou [historických námětů], leda tenkrát, když se předvede opravdovou poesii prodchnutá některá stránka jeho. Ale za tou poesii naši mladí genristé, vzdor některým dobrým vlastnostem svým, netihnou. Myšlénčky nám předvádějí, ne myšlénky.*“⁵¹ Oproti tomu v polovině 80. let je znatelný posun v přístupu o generaci mladšího Karla Boromejského Mádl: „*Těžko, ba přímo nemožno a nedovoleno jest předepisovati umělci látku, nejméně pak žánristovi. [...] I výjev zdánlivě sebevšednější a obyčejnější může obsahovat v sobě tyto vlastnosti [výraznost s malebností] a vytýkati umělci nedůležitost motivu jest chybou tenkrát, kdy dovedl obyčejnost zjevu charakteristikou ještě oživit.*“⁵² Na uvedených příkladech můžeme vysledovat, že se klasifikace žánrového uměleckého díla v 80. letech na základě proměny jeho zaměření mění. V centru pozornosti se nachází nejen námět, ale i jeho zpracování v podobě citlivě provedené barevnosti, zachycení nálady a ztvárnění založeného na pozorování skutečnosti. Tyto změny byly způsobeny vykročením směrem k novoromantickému a naturalistickému směřování žánrového malířství.

Původ Pirnerova zvláštního pojetí žánrových výjevů spočívalo právě v novoromantickém založení jeho tvorby. Novoromantismus přinášel nejen specifickou tematiku inspirovanou pohádkami a mýty, ale také ironickou a sebeironickou notu. Podobným způsobem ovšem pracoval i již zmiňovaný malíř Moritz von Schwind. Schwind, který působil dlouhá léta v Mnichově, pracoval v duchu romantismu a zřejmě také proto transformoval žánr do polohy pohádkové sentimentální anekdoty. Nejen v tomto ohledu se jeho tvorba stala inspirací Pirnerových raných prací. Souvislost totiž můžeme shledat i ve zpracování žánrových výjevů ve vícedílných kompozicích. Tradiční forma sakrálních obrazů byla zbavena svého náboženského rozměru ve snaze o srozumitelnější a výpravnější podání, či gradaci pointy.⁵³

Pirnerův postoje byly ovšem ovlivněny také jeho komplikovanou osobností. Sklony k pesimistickému nahlížení na skutečnost se u něj mísily s novoromantickým pocitem vykořenění a představou nedosažitelnosti životních i uměleckých ideálů. Přenášení těchto konfliktních duševních stavů do uměleckých děl se stalo jednou z motivací jeho

⁵¹NERUDA 1878, nepag.

⁵²MÁDL 1885, 262.

⁵³THEINHARDTOVÁ 2001, 343.

tvorby. Výsledkem bylo zaujetí kontrastními situacemi. Zmíněné podněty se promítly i do úzkého spojení žánru s alegorií. Roman Prahla k tomu uvádí: „[...] *tradiční ztělesnění ideálních abstrakt – alegorie – může přijmout ostrou „žánrovou“ pointu. A zase naopak, vlastní žánrová malba se stylizuje jako hlubokomyslný jinotaj. [...] Tento nový psychismus, pro nějž žánr a alegorie platí spíš za souvztažné polohy nežli za nezávislé kategorie malířství, se stane pro Pirnera charakteristický.*“⁵⁴ V Pirnerově pojetí proto mohou žánrová zobrazení obsahovat alegorické poselství či symbolické odkazy.

Vůbec prvním uměleckým dílem, které Maxmilián Pirner veřejně vystavil, byla olejomalba *Náměsíčná* (1878) [1]. Vytvořil ji na závěr svých vídeňských studií a měla být cestou, jak se představit publiku.⁵⁵ *Náměsíčná* byla typem náladové salonní malby, který byl tehdy oblíben. Také dobová kritika se vůči ní vyjádřila kladně, a proto lze Pirnerovo uvedení hodnotit jako úspěšné.⁵⁶ Malířův přínos spočíval v tom, že vnesl do žánrové malby novoromantický námět náměsíčnosti, když zobrazil spící dívku procházející se po úzké římsce domu. Díky svým symbolistním přesahům námět sehrál v jeho tvorbě důležitou roli. Somnambulismus se totiž v 19. století stal dobovým tématem a byly mu věnovány četné teorie. Spjojoval v sobě napětí snu a skutečnosti a obsahoval také odkazy k tajemným dějům během spánku.⁵⁷ Maxmilián Pirner byl jedním z prvních, který tento motiv ztvárnil. Pro svou záhadnost a „mystičnost“ u umělců zakořenil a zejména symbolisty byl hojně zpracováván.⁵⁸

Inspirační zdroje Pirnerova raného období můžeme nalézt především v již zmiňované novoromantické tvorbě Gabriela Maxe. Je to i případ *Náměsíčné*, neboť Max se často zabýval okultismem a problematikou mimořádných psychických schopností. Vliv Maxových prací na Pirnera dokládají zmínky z dopisů, které si vyměňoval se sochařem Josefem Mauderem.⁵⁹ Pirner píše: „*Ve svém dopise mluvíš o Maxovi!? Ty obrazy neznám, ale za to barevné nálady, které se mi jako malíři velmi*

⁵⁴PRAHL 1987, 7.

⁵⁵Obraz *Náměsíčná* Pirner vystavil na XI. Výroční výstavě ve Vídni roku 1881. Více v Roman PRAHL, Maxmilián Pirner, Praha 1987.

⁵⁶Roku 1881 zhodnotil vídeňské vystavení obrazu Karel Boromejský Mádl v časopise *Světazor*. O dva roky později se k němu ve stejném časopise pozitivně vyjádřil i Vilém Weitenweber. Více v Karel Boromejský MÁDL, Z výstavy spolku uměleckého ve Vídni, in: *Světazor* 15, 1881 a Vilém WEITENWEBER, *Náměsíčnice*, in: *Světazor* 30, 1883.

⁵⁷VYKOUKAL 2004, 14.

⁵⁸Motiv náměsíčnosti můžeme nalézt u Bohumila Kafky v díle *Somnambula* z roku 1905, nebo u Jana Zrzavého v *Náměsíčníkovi* (1913).

⁵⁹Dopisy, které psal Maxmilián Pirner Josefu Mauderovi z Vídne, byly psány převážně německy. Jejich český překlad publikoval Roman Prahla roku 1987 v katalogu výstavy Maxmiliána Pirnera. Originály jsou uloženy v Památníku národního písemnictví.

líbí, lze označit za vynikající.“⁶⁰ O měsíc později dodává: „*Moc se mi líbí Maxův obraz Dcery Jairovy!*“⁶¹ Pisatel zkráceným názvem myslí dílo *Vzkříšení dcery Jairovy* (před 1876), ve kterém Max zobrazil zvláštní stav dívky, kterou po smrti vzkřísil Ježíš Kristus dotykem své ruky. Ačkoliv se jednalo o biblické téma, neméně důležité bylo ztvárnění zvláštního stavu mezi životem a smrtí. Podnětná byla pro Pirnera i Maxova práce se světlem a s barvou.

Přípravě *Náměsíčné* se Pirner věnoval v průběhu roku 1878. K obrazu se dochovala pohybová studie a také jeho provedení v kresbě [2].⁶² Olejomalba proti kresbě ovšem doznává určité změny. Zatímco na plátně je pohled diváka soustředěn na postavu dívky, kreslená varianta obsahuje více detailů dotvářející scénu. Ačkoliv svou dokončeností působí jako výsledné dílo, je zřejmé, že Pirner ve prospěch celkového působení malby kompozici zaznamenanou v kresbě zredukoval.

Stejný námět můžeme podle Romana Prahla nalézt i v prvním poli triptychu *Matka* [3], z konce 70. let.⁶³ Při bližším pohledu ovšem tuto myšlenku nelze potvrdit. Pozorování totiž spíše naznačuje souvislost s obrazem *Na pranýři* [4] z cyklu *Démon lásky*, který je datován mezi léty 1883–1884. Hypotetická příbuznost odpovídá kompozičnímu i tematickému zpracování obou děl, protože *Matka* představuje odvrácenou, a tedy nešťastnou stránku mateřství.

První výjev triptychu ukazuje dívku, která byla za svou lehkomyšlnost potrestána pranýřem. Ve středním poli [5] je zachycen tragický okamžik narození a smrti. Obdobná scéna se objevuje opět ve zmiňovaném cyklu, tentokrát pod názvem *Mrtvá* [6]. Kompozici uzavírá scéna, kdy péče o dítě náleží spíše než matce služce. Pirnerovým záměrem bylo na jednu stranu zpracování sociální tematiky, k níž se v 80. letech obracela větší pozornost.⁶⁴ Na druhou stranu alegoricky představil mezní situace, do nichž ženu může zavést mateřství. Kontrastní jsou zde především negativní konotace, které zde získává tento tradičně pozitivně chápaný stav. Blízka vazba jednotlivých motivů by zároveň mohla iniciovat i snahu datovat triptych blíže k *Démonu lásky*, tedy na začátek 80. let.

⁶⁰Dopis z 11. 1. 1878. Citováno dle Roman PRAHL, Maxmilián Pirner, Praha 1987.

⁶¹Dopis z 13. 2. 1878. Citováno dle Roman PRAHL, Maxmilián Pirner, Praha 1987.

⁶²Obě díla jsou uložena ve Sbírce kresby Národní galerie. Pohybová studie má inventární číslo K 14056, Somnambulu můžeme nalézt pod číslem 43575.

⁶³PRAHL 1987, 33.

⁶⁴WITTLICH 1982, 32.

Konfrontací životních situací se zabývá také drobné dílo *Milenci – Hrobník* [7] z druhé poloviny 70. let. Je tvořeno dvěma obrazy, které spojuje středový motiv smrtky. Jedná se o způsob práce, který se bude i do budoucna u Pirnera objevovat. V levé části se nachází romantická galantní scéna s milenci v objetí u pomníku rytíře. Protiváhou milostného výjevu je záběr ze hřbitova, kde hrobník právě vykopal lidskou lebku. Kombinace námětů odkazuje na alegorické poselství pomíjivosti lidského citu i života a je osobitým vyjádřením tradičního typu memento mori, jež Pirner představuje se sobě typickou ironií.

Motiv objetí a polibku milenců zastával v Pirnerově tvorbě významné místo. Projevil se v mnoha kresbách a poprvé zásadněji také v díle *V rozkvětu* (1883–1884) [8], který byl součástí *Démon lásky*. Důležitou roli sehrál i později, neboť se stal jedním z centrálních prvků jeho tvorby. Objevil se v přípravných pracích k *Finis* (1887) a ještě později jej přehodnotil směrem k tragickému vyústění milostného citu v *Noci milenců* (počátek 1. desetiletí 20. století) [9]. Zajímavé je také srovnání motivu u Pirnerových současníků. Gustav Klimt jej zpracoval pod názvem *Láska* (1895) a od výjevu *V rozkvětu* se příliš neliší. Progres Klimtova díla je znatelný především vzhledem k pojednání obrazového rámce. Objekt v sobě spojovalo protichůdné představy asociované s lidskou touhou a je zřejmé, že látka námětu byla ve Vídni poslední třetiny 19. století populární.

Samotný *Démon lásky* byl také cyklem žánrových obrazů. Představoval pozitivní a negativní podoby lásky, jak je chápala tehdejší společnost. Jeho poselstvím bylo poukázání na nejrůznější důsledky tohoto citu. Pozornost cyklu bude věnována v další kapitole této práce.

Žánrových obrazů s alegorickým poselstvím či symbolickými odkazy najdeme u Pirnera nespočet. Rozličné náměty prováděl nejen v malbě, ale také v kresbě, přičemž řada těchto kreslířských prací je dnes uložena ve Sbírce kresby Národní galerie. Pirnerův žánr byl specifický zejména svými jinotajnými odkazy, nebál se ironie ani konfrontace. K proměně tohoto uměleckého druhu ovšem došlo v 80. letech i u dalších autorů generace Národního divadla. Charakteristická byla například žánrová tvorba Hanuše Schwaigera či Beneše Knüpfera. S tímto vývojem souvisela i problematizace vztahu žánru a historického malířství a snaha o zrušení zavedené hierarchie. Pozvednutí žánrového malířství v druhé polovině 80. let v tomto ohledu dokládá zřízení

samostatného ateliéru tohoto zaměření na pražské Akademii, jehož vedení bylo nabídnuto právě Maxmiliánu Pirnerovi.⁶⁵

2.2 Téma cyklů

Jednou z typických vlastností Pirnerovy tvorby byl sklon k vytváření vícedílných tematických celků a cyklů. Tyto vyjadřovací prostředky se u novoromantiků objevovaly poměrně často, neboť poskytovaly dostatek prostoru pro zhmotnění myšlenky, pointy či příběhu. Ačkoliv se u Pirnera tato snaha často kloubila s látkou pohádek a mýtů, bylo samozřejmostí, že cykly obsahovaly ideovou náplň přesahující pouhé zachycení děje.

Tvorbou cyklů se začal Pirner zabývat již na počátku své umělecké kariéry a provázely jej po celý život. V kapitole *Specifika Pirnerova pojetí žánru a alegorického poselství* byl uváděn značný vliv Moritze Schwinda a je na místě zmínit jej i zde. Právě z prací tohoto umělce načerpal mladý Pirner prvotní impulsy k cyklickému zpracování námětů. Schwind byl vrstevníkem Josefa Mánesa a stejně jako on byl výborný kreslíř. Jeho tvorba byla ukázkou pozdně romantického dekorativního umění a v 70. letech byla uznávaná. Působení těchto dvou umělců na Pirnerovo rané utváření bylo nejen v těchto ohledech zásadní.

Zaujetí Moritzem von Schwindem dokresluje obsah dalšího z dopisů, který adresoval Josefu Mauderovi z Vídně. Nadneseně v něm popisuje příteli své zážitky: „Nedávno jsem se setkal s prof. Trenkwaldem před „Meluzínou“ (...?), jejíž krásy prý nemůže ani dosti ocenit. (...?) vznešený a současně inspirující pocit se mne zmocňuje, kdykoliv cyklus vidím, jak rád bych se přenesl do zbroje (?) a nestyděl se citovat (Trenkwaldova) slova: „cestu, kterou (Schwind)razil, rozvádět dál“.“⁶⁶ V dopise Pirner společně s vyjádřením uznání a úcty malíři hovoří o jednom z posledních Schwindových děl, *Pohádce o krásné Meluzíně*. Jedná se o cyklus jedenácti akvarelů, který byl vystaven roku 1871 v Praze a později se nacházel v císařských sbírkách ve Vídni.⁶⁷ Řádky poukazují na společný obdiv žáka a učitele k Moritzi Schwindovi a odkazují na to, že Schwindova tvorba byla pro Pirnera jednou z motivací zájmu o pohádkovou tematiku.

Cykly zaujímaly v rámci Pirnerovy tvorby významné místo. Jejich stěžejní ideou byla nešťastná pouť lidského jedince světem. Kořeny této myšlenky pramenily v

⁶⁵PRAHL 2001, 105.

⁶⁶Dopis byl napsán 11. 1. 1876. Citováno dle Roman PRAHL, Maxmilián Pirner, Praha 1987.

⁶⁷PRAHL 1987, 6.

romantismu, kdy vznikla představa poutníka či tuláka jako postavy pro svou výjimečnost odsunuté na okraj společnosti. Umělci byli chápáni jako individuality a s poutníky byli často ztotožňováni. V poslední třetině 19. století narůstal pocit existenciální osamělosti umělců a nakonec byl vyhrocen do vypjatého individualismu symbolismem a dekadencí. Mezi malíři generace Národního divadla bylo téma poutnictví rozšířené. Jako typický příklad připomeňme Alšův *Májový triptych* (1879). Pirner tento motiv prvně zpracoval ve skicách k *Hansi Heilingovi* (kolem 1875) a později také v dalších četných pracích.

Ztvárnění příběhu o Hansi Heilingovi bylo problémem, který Maxmiliána Pirnera velice zaměstnával. Námět k cyklu pocházel ze staré německé pověsti vztahující se ke skalám v údolí Ohře nedaleko Lokte, se kterou se seznámil v dětství. Pověst v sobě obsahovala konflikt citu a nemožnosti jeho naplnění, který byl pro Pirnera lákavý.⁶⁸ Jak zjistíme později, fatální vyznění pointy nebylo v jeho podání ojedinělé. Cyklus byl vytvořen jako pocta zmiňovanému Moritzi Schwindovi a jeho *Pohádce o krásné Meluzíně*. Pohádkovou notu ale u Pirnera obohatila snaha příběhem poukázat na problémy skutečného světa.⁶⁹

Kolem datace a množství prací, které Pirner na motivy pověsti vytvořil, panuje stále mnoho nejasností. První dochovaná olejová skica a podobný výjev zachycený lavírovanou kresbou [10] se datují kolem roku 1875. V dopise z roku 1876 ovšem Pirner o Heilingovi mluví jako o cyklu, jenž měl být dokonce již třetím zpracováním tématu. Dalším doloženým návratem k Heilingovi je soubor olejomalb vzniklý mezi léty 1886–1887. V první polovině 90. let stejný námět ztvárnil pastelem [11], technikou, která v 90. letech 19. století v jeho díle převládla, neboť mu poskytovala větší malířské a kreslířské možnosti. V obrazech je znatelné postupné tříbení motivů, redukce tvarů a zjednodušování kompozice. Poslední fáze, která nastala po roce 1903 a trvala až do Pirnerovy smrti, je příznačná příklonem k secesnímu tvarosloví, jenž se projevil charakteristickou prací s obrazovými plány a ornamentizací a dekorativností linií. Právě tvorba tematických cyklů a obsesivní přepracovávání kompozičních a figurálních motivů se staly určujícími znaky pozdější Pirnerovy tvorby. Je to ovšem také jedna z příčin komplikací, které provázejí snahu o přesnější dataci a popsání vývoje a počtu variant cyklu.

⁶⁸Hans Heiling byl muž, který se zamiloval do krásné víly. Víla mu byla zpočátku nakloněna, později jej ovšem odmítla. Při její svatbě na ni i na svatebčany proto Heiling zavolal čerta, který všechny včetně samotného Heilinga proměnil ve skálu.

⁶⁹PRAHL 1987, 6.

Téma nešťastné pouti bylo v dalších Pirnerových cyklech přeměněno v představu démonické emoce, která vytvářela náplň jednotlivých obrazů. Motivem, který byl pro malíře zejména v mládí lákavý, byla láska jako silný životní cit prezentovaný v různých konfliktních situacích. Původní poselství poukazující na nemožnost naplnit osobní touhu člověka bylo pojata poněkud odlišným způsobem, a to v podobě možných následků naplnění těchto tužeb. Nejtypičtějším projevem byl v tomto ohledu již zmiňovaný žánrový cyklus *Démon láska*.

Soubor třinácti obrazů⁷⁰ vytvořil Pirner ještě ve Vídni a jejich společným tématem byla romantická představa ničivé síly lásky, která vznikla konfrontací ideální lásky a smyslové vášně. Její základ spočíval ve filozofii, neboť „Démon láska“ byl ve skutečnosti pojem z Platónova *Sympozionu*.⁷¹ Kromě devíti melancholických, dramatických až tragických lidských osudů soubor v pravidelných intervalech prostupovaly čtyři idylické scény elegantních zamilovaných párů a obraz rodinného štěstí. Autor téma podal se sobě vlastní subjektivitou a vcítěním, které kontrastovaly s naturalistickým provedením výjevů. Cyklus pastelů byl zároveň pokusem o naplnění dekorativních ambicí.⁷²

S *Démonem láskou* se pojí úspěch, který získal po svém vystavení na výroční výstavě ve Vídni roku 1885. Pirner za něj byl oceněn prestižní Reichelovou cenou. O dva roky později jej představil v Praze v galerii Ruch, kde vyvolal obdobné reakce. Pozitiva ale byla brzy nahrazena zklamáním. Inspirativnost díla způsobila, že Pirnerův přítel a básník Jaroslav Vrchlický jej opatřil básnickým doprovodem. Problém spočíval právě v knižním vydání cyklu,⁷³ neboť domněnka, že veřejnost pokládá za autora idey básníka a nikoliv malíře, Pirnera do budoucna negativně ovlivnila.

K námětu se přesto později vrátil, když vytvářel *Mytologické mesaliance* (1890) [12] pro mecenáše Josefa Šebestiána Daubka. V cyklu, který se vyznačuje bravurním provedením pastelovými barvami, dovedl dekorativní a smyslové působení do dokonalosti. Motivací mu byl ryze erotický námět nemožných svazků mytologických bytostí. Jednalo se v podstatě o tradiční téma nerovných párů v mytologickém pojetí. Ačkoliv byly *Mytologické mesaliance* přehodnocením původního záměru, neztrácely

⁷⁰*Démon láska* obsahuje obrazy: *V rozpuku*, *V odříkání*, *Šílená*, *Stará panna*, *V rozkvětu*, *Mrtvá*, *Ztracen*, *Opuštěná*, *V rodině*, *Až k zločinu*, *K smrti*, *Na pranýři*, *V odkvětu*.

⁷¹Démon láska byl chápán jako zdroj poznání blaha i strastí.

⁷²PRAHL 1987, 8.

⁷³*Démon láska* vyšel knižně roku 1893. Více v Maxmilián PIRNER, Jaroslav VRCHLICKÝ, *Démon Láska*, Praha, 1893.

svou obsahovost a aktuálnost, protože poukazovaly sice na konfliktní, ale skutečné vztahy.⁷⁴

Snaha formulovat určité poselství pomocí cyklů se stala dalším z typických Pirnerových znaků. V dílech založených na vlastní imaginaci měl dostatek prostoru pro vyjádření pocitů i vnitřního tlaku. Projekce sebe sama do umělecké tvorby u Maxmiliána Pirnera vedla k neustálému přepracovávání daného námětu. Bytostná duševní nespokojenost a obsesivní navracení se k již zpracovanému tématu způsobilo, že některé práce byl schopen dokončit až na sklonku života. Ztvárnění příběhu o Hansi Heilingovi se proto stalo Pirnerovým životním úkolem. Později alegorické téma pouti člověka světem znovu ztvárnil v *Cyklu o Pegasovi* (1893) [13], kde ztotožnil génia básníka a výtvarného umělce. Jádrem myšlenky bylo ve své podstatě introspektivní, neboť Pirner sám se stylizoval do poutníka usilujícího o dosažení svých cílů.

2.3 Problém vztahu ilustrace a poezie

Vztah obrazu a literatury získal v poslední třetině 19. století na důležitosti, protože spolu tyto umělecké obory intenzivně spolupracovaly. Výtvarné umění inspirovalo vznik literárních děl a literatura naopak poskytovala nové náměty obrazům. V malbě a kresbě se toto sblížení projevilo snahou o literární podání, tedy o sdělení příběhu obrazem.⁷⁵

Interakce spisovatelů a výtvarníků se prohlubovala od 70. let 19. století a byla založena především na sledování společných cílů, které shledávali v obsáhnutí a pochopení skutečnosti uměleckou cestou. Styky podporovalo i společné ideologické zázemí spočívající v idealistickém pohledu na svět. Jeho jádrem bylo střetávání ideálního a skutečného světa, které se v umění projevovalo užíváním polaritních pojmů. Formulace uměleckých problémů pomocí polarity, či konfrontace protikladných jevů byla charakteristickým rysem generace 70. let, který ovšem mladším a radikálnějším umělcům připadal jako nedostatek tvůrčí invence.⁷⁶

Sbližování poezie a výtvarného umění mělo dopad nejen na vzájemné ovlivňování tvorby, ale i hlouběji na chápání osobnosti básníka. Postava básníka v sobě totiž skrývala schopnost nahlížet do tajemství lidského nitra, a proto „básníkem“ nebyl pouze literát s poetickým nadáním, ale i malíř, jenž se poeticky vyjadřoval pomocí

⁷⁴PRAHL 1987, 8–9.

⁷⁵PRAHL 2001, 64.

⁷⁶VLČEK 1986, 175–177.

barev a tvarů. Z těchto důvodů se poetické kvality připisovaly i malířství, sochařství či hudbě.⁷⁷

K propojování oborů přispěl i rozvoj ilustrovaných knih a časopisů. Podnětné a tvůrčí prostředí vzniklo zejména kolem časopisu *Lumír*.⁷⁸ Vůdčími postavami *Lumíru* byli v 70. a 80. letech Jaroslav Vrchlický a Julius Zeyer, kteří navázali styky s mnohými pražskými malíři a sochaři. Vrchlický měl v okruhu umělců generace Národního divadla zvláštní postavení, protože byl považován za autoritu. Maxmilián Pirner se s Vrchlickým seznámil krátce po svém příchodu na Akademii do Prahy a jejich kontakty se projeví do budoucna jako produktivní.⁷⁹

Značná část Pirnerovy tvorby pramenila z literární inspirace. Nejednalo se vždy přímo o doprovod textu, jako spíše o potřebu ztvárnění určité pointy obrazem či celým cyklem. Zabýval se ovšem také ilustrační činností, která sehrála důležitou roli především v jeho raném díle. První ilustrace měl vytvořit pro Jaroslava Vrchlického mezi léty 1876–1877, jak dosvědčuje korespondence adresovaná roku 1876 Josefu Mauderovi. Dochované kresby a malby, které pro něj zhotovil, mají ovšem dataci až od roku 1879. Ilustrace měly být publikovány společně s Vrchlického básněmi ve zmiňovaném časopise *Lumír*, k jejich vydání ale nakonec nedošlo.

Později je spojil další úkol, a to když Vrchlický básnický doprovodil již zmiňovaný Pirnerův cyklus *Démon lásky*. Důsledky, které z tohoto záměru vzešly, jsou konkrétním příkladem pro vykreslení novoplatónské debaty, která spočívala v rozřešení původnosti inspirace literatury a výtvarného umění. Vyústění, které bylo popsáno v předchozí kapitole, bylo pro Maxmiliána Pirnera příznačné.⁸⁰

Významným počinem Pirnerova vídeňského období byla ilustrační činnost, kterou vykonával pro nakladatelství Zikmunda Bensingera. Ilustrované spisy německých klasiků Ephraima Gottholda Lessinga, Nikolause Lenaua a Heinricha Heineho vycházely od roku 1882 a Pirner byl jedním z umělců, kteří vytvořili předlohy pro obrazový doprovod.⁸¹ Ačkoliv stál teprve na začátku své umělecké kariéry, jeho kresby vynikaly individuálním výrazem. Podoba jeho ilustrací byla otázkou několikaleté práce

⁷⁷URBAN 2015, 133.

⁷⁸Časopis *Lumír* založili roku 1873 Jan Neruda a Vítězslav Hálek. Mezi vůdčí osobnosti lumírovců (literární uskupení kolem časopisu *Lumír*) patřil kromě Jaroslava Vrchlického a Julia Zeyera také Josef Václav Sládek. Lumírovci zastávali kosmopolitní postoje a snažili se zprostředkovávat zahraniční literaturu formou překladů a užíváním cizích motivů a forem. Více v Dušan KARPATSKÝ, *Labyrint literatury*, Praha 2008.

⁷⁹PRAHL 2001, 64.

⁸⁰WITTLICHOVÁ 1959, 44.

⁸¹Kresby byly převáděny do dřevorytu různými rytci, proto se na některých místech nemusí shodovat úroveň originálu s jeho grafickou podobou.

a zdokonalování ilustračních schopností, a proto na ní můžeme sledovat proměny jeho chápání vztahu ilustrace a poezie.

K tématu Pirnerových ilustrací německých klasiků se vyjadřuje článek, jenž byl roku 1938 uveřejněn Jindřichem Čadíkem v časopise *Umění*.⁸² Text je přínosný podrobným popisem vývoje Pirnerovy ilustrátorské tvorby pro Bensingerovo nakladatelství. Ačkoliv v mnohém oceňuje jeho kvality, neobává se vyslovit také určité výhrady.

Podle Čadíka jsou první ilustrace určené pro spisy Ephraima Gottholda Lessinga příliš vázané na akademické tradice. Námětově sice úzce souvisí s textem, ale formálně „trpí přílišnou obrazovostí“,⁸³ čímž je myšleno, že působí příliš nezávisle a uzavřeně jako samostatné umělecké dílo. Ve prospěch Pirnera ovšem uvádí, že jeho práce převyšují ostatní svým dekorativním pojetím. Dokladem výše zmíněných tvrzení je například doprovod Lessingovy stati *Laokoon* (před 1882) [14].

Druhá zakázka obohacující dílo Nikolause Lenaua vykazuje nárůst počtu výzdobných prvků, protože se kromě obrazového doprovodu začalo pracovat i s dekorativním záhlavím. Zásahu na této skutečnosti ovšem zřejmě neměl sám Pirner, ale spíše vydavatel. Pokrok je u Pirnerových ilustrací zřejmý i vzhledem k utváření prostoru obrazu a jeho propojení s textem, jak můžeme vidět na *Zasmušilém poutníkovi* (před 1885) [15]. Snaha o otevření obrazového pole ovšem zatím nebyla dovedena do důsledku.

Šanci více se prosadit získal Pirner až při doprovázení prací Heinricha Heineho, který mu byl blízký svou skeptičností, ironií a sarkasmem. Pirnerovy ilustrace zde dospěly do své dokonalosti, protože se výjevy prostupující text staly nedílnou součástí stránky, která mimo knihu pozbývá smysl. Báseň *Král Harald Harfagar* (před 1887) [16] je příkladnou ukázkou toho, jak jednotná stylová a grafická úprava obrazu a písma dokážou vytvořit harmonii a poetiku obsahu i formy.⁸⁴

Naznačený vývoj od námětové souvislosti k formální i obsahové vyrovnanosti ilustrace poukazuje na Pirnerovy ilustrátorské hodnoty. Jako nejpovedenější lze ovšem označit práce, kterými se autor nemusel vázat na určitý text jako v případě kresby záhlaví (1886–1887) [17] pro spis Heinricha Heineho, která je uložena v Národní galerii.⁸⁵ Z hlediska alegorického a symbolického vyrostly jeho ilustrace v

⁸²Ilustracím se věnuje článek Jindřicha Čadíka *Maxmiliana Pirnera ilustrace k německým klasikům*. Více v Jindřich ČADÍK, *Maxmiliana Pirnera ilustrace k německým klasikům*, *Umění* XI, 1938.

⁸³ČADÍK 1938, 504.

⁸⁴ČADÍK 1938, 501–514

⁸⁵Kresba záhlaví je uložena ve Sběrce kresby pod inventárním číslem K 14159.

plnohodnotná syntetická díla, která v plné míře vystihují zvolené téma. Spisy německých klasiků mu posloužily nejen jako kvalitní způsob obživy, ale zároveň jako bohatá zásobnice motivů, která měla zásadní vliv na jeho další uměleckou činnost. Čerpal z nich inspiraci pro romantické reflexivní náměty s typy rusalek a skřítků, pro mytologické výjevy i alegorie. Pirnerovy ilustrace také zůstávají významným pramenem informací o jeho vídeňském období.

2.4 Modernizace alegorie

Rychlý společenský a technický vývoj 19. století způsobil, že se umělecká tvorba snažila pro nové civilizační výtvarné pojmy nalézt odpovídající obrazové vyjádření. Tradiční chápání alegorie jako mnohafigurového výjevu s významovou mnohovrstevností rychlému pokroku nedostačovalo, a proto začaly vznikat snahy o její modernizaci. Na pozadí krize systému alegorie bylo zásadní představit alegorii jako moderní umělecký prostředek vhodný pro tehdejší dobu.

Jak bylo zmíněno výše, problém alegorie, personifikace a symbolu spočíval v 19. století především v jejich prolínání. Personifikace ztělesňující určité pojmy byly obohacovány o nové významy, čímž ovšem docházelo k dalším komplikacím. Ty spočívaly nejen ve změnách v hierarchii hodnot, které se soustředily na rychlý vývoj světa, ale i v náročném vizuálním čtení abstrakt. Složité kombinace atributů ztěžovaly určení konkrétního významu a vytvářely chaos. Personifikace se tak často stávaly pouhou dekorací.⁸⁶

Cestou, jak pozvednout tyto tradiční vyjadřovací prostředky, bylo vydávání alegorických alb. *Allegorien und Embleme*⁸⁷ neboli *Alegorie a Emblémy* byla alba, která vycházela mezi léty 1882–1884 ve Vídni, Praze a Lipsku. Důvodem jejich vzniku byl zájem nakladatelství Gerlach a Schenk o oživení alegorie. Tento zájem souvisel s ideologií historismu, neboť alegorie byla chápána jako dědictví, které bylo nutné zhodnotit. Vydavatelovým cílem bylo, aby umělci vytvořili ikonografii nové doby, která by naplnila staré pojmy novým obsahem. Jednotlivé listy vycházely postupně a v prvním vydání vyšlo celkem sto padesát jedna alegorií a sto šedesát čtyři emblémů. S

⁸⁶PRAHL/ŠÁMAL 2012, 205.

⁸⁷Celý název alb zněl *Allegorien und Embleme: Originalentwürfe von der hervorragendsten modernen Künstlern, sowie Nachbildern alter Kuntzeichen und moderne Entwürfe von Kunstwappen im Charakter der Renaissance (Alegorie a emblémy. Původní návrhy nejpřednějších moderních umělců, jakož i vyobrazení starých cechovních znaků a moderní návrhy znaků ve stylu renesance)*. Více v Martin GERLACH (ed.), *Allegorien und Embleme*, Wien, 1882–1884.

alby se váže jeden ze zmiňovaných problémů, který spočíval ve volném užívání a zaměňování termínů. Pro zpodobení alegorie totiž stačilo vyobrazení jedné personifikace a jako emblém byl označován již pouhý znak.⁸⁸ Edice přesto zaznamenala u dobového publika úspěch, díky němuž došlo v letech 1895–1900 ke vzniku nové řady s názvem *Allegorien Neue Folge*⁸⁹ tedy *Alegorie nová řada*.⁹⁰

Alegorie a Emblémy nebyly jedinou publikací věnující se prezentaci dekorativních předloh, byly ovšem nejupravnější a nejcelistvější tehdejší příručkou.⁹¹ Podstatné bylo také skutečné uplatnění prezentovaných vzorů, neboť byly ve své době oblíbené. Alba svým způsobem navazují na ikonologické příručky, na jejichž počátku stála *Iconologie* Cesare Ripy z roku 1593.⁹² V případě *Iconologie* se ale jednalo o obrazy s vysvětlujícím textem, kdežto *Alegorie a Emblémy* obsahovaly pouze vyobrazení alegorií opatřené názvem a číslem listu. Krátký doprovodný komentář každého tisku byl shrnut jen v předmluvě alb vídeňského historika umění Alberta Ilga. Z tohoto důvodu lze za cíl vydavatele Martina Gerlacha⁹³ považovat spíše vytvoření hodnotných uměleckých děl dokládajících schopnost alegorie vyrovnat se proměnlivé moderní době.⁹⁴

Pro účely této diplomové práce jsou z výše uvedených alb zajímavé hlavně *Alegorie*,⁹⁵ které zobrazují různé tradiční a moderní pojmy. Na tvorbě předloh se

⁸⁸Z tohoto důvodu bude v rámci textu o *Allegorien und Embleme* u popisu konkrétních děl užíváno pojmu „alegorie“, neboť ne vždy se jednalo o alegorii v pravém slova smyslu, i když byla takto označována.

⁸⁹Celý název nového vydání alb byl *Allegorien, Originalentwürfe von namhaften modernen Künstlern mit erläuterndem Text (Alegorie, Původní návrhy renomovaných moderních umělců s vysvětlujícím textem)*. Maxmilián Pirner se na nové edici již nepodílel, pravděpodobně ovšem zprostředkoval zakázku svým žákům a kolegům. V *Allegorien Neue Folge* tak můžeme najít díla Maxmiliána Švabinského, Karla Ludvíka Klusáčka, Karla Vítězslava Maška, Jana Preislera, Karla Špillara, Adolfa Liebschera, či Hanuše Schwaigera. Více v Martin GERLACH (ed.), *Allegorien Neue Folge*, Wien, 1895–1900.

⁹⁰Děkuji Kristýně Brožové za zpřístupnění dosud nepublikovaného textu příspěvku *Allegorien a čeští umělci*, který přednesla na konferenci Ars Linearis v roce 2014. Více v Kristýna BROŽOVÁ, *Allegorien a čeští umělci*, 2014.

⁹¹Kromě Gerlachových *Allegorien und Embleme* vycházely na přelomu u 19. a 20. století další vzorníky, které měly ve středoevropském uměleckém prostoru značný vliv. V Mnichově a Lipsku to byly například *Der Formenschatz der Renaissance (Pokladnice forem renesance)* publikované roku 1877 Georgem Hirthem, nebo *Der Motivenschatz für die graphischen Künste (Pokladnice motivů grafického umění)* z roku 1880, které vydalo vídeňské nakladatelství Thiel & Schekerl. Za zmínku stojí také *Dekorative Vorbilder (Dekoratívni předlohy)*, které vycházely ve Stuttgartu mezi léty 1889–1906 v nakladatelství Julius Hoffmann, a do nichž mezi léty 1904–1906 přispíval František Kupka. Tyto příručky a vzorníky měly sloužit jako předlohy pro tvorbu plakátů, diplomů, kalendářů, či reklam. Jejich úkolem bylo ovšem také povznesení dekorativního umění.

⁹²KONEČNÝ 1988, 182.

⁹³Martin Gerlach byl velice produktivním nakladatelem přelomu 19. a 20. století. Kromě *Alegorií a Emblémů* vydal i řadu dalších vzorníků orientujících se na nejrůznější odvětví. Mezi jinými najdeme *Karten und Vignetten* (1890), *Blumen und Pflanzen zur Verwendung für kunstgewerbliche Dekorationsmotive und den Zeichenunterricht* (1892), či *Ornamente alte Schmiedeeisen* (1900).

⁹⁴Více v Kristýna BROŽOVÁ, *Allegorien a čeští umělci*, 2014.

⁹⁵Listy s jednotlivými alegoriemi původně vycházely samostatně, dnes je ale můžeme shlédnout svázané v jednotlivých knihách. První vydání je proto rozděleno na jeden svazek *Emblémů* a další svazek *Alegorií*.

podíleli mnozí již známí, ale i začínající umělci,⁹⁶ mezi nimiž byl také Maxmilián Pirner. Volba tématu alegorií, jež měli umělci vytvořit, nebyla náhodná. Nakladatel určil umělcům konkrétní námět, či alegorii, kterou měli provést. Zakázka byla pro umělce výhodná, neboť zaručovala finanční zajištění, a také rozšíření povědomí o jejich působení. Vedle Pirnerovy ilustrátorské činnosti proto tvorba předloh pro alba zastávala důležitou úlohu mezi úkoly jeho raného období. Ačkoliv chápal modernizaci alegorie odlišným způsobem, jeho podíl „alegoriích“ pro *Allegorien und Embleme* se stal předstupněm jeho dalších prací.

Maxmilián Pirner získal zakázku za svého pobytu ve Vídni a do grafické podoby bylo převedeno sedm jeho předloh. Na první jeho práci s názvem *Mytologie* (1884) [18] narazíme na padesátém šestém listě *Alegorii*. Pokud by byl pravdivý předpoklad, že listy, které vycházely postupně, autor také postupně zpracovával, tak by *Mytologie* byla prvním dílem, které pro alba navrhl. S touto domněnkou ovšem kontrastuje vysoká propracovanost a pokročilost přípravné kresby ve srovnání s jeho ostatními „alegoriemi“. Je proto možné, že se Pirner nezabýval jejich produkcí popořadě tak, jak vycházely, ale že měl na jejich uskutečnění větší časový odstup.

Výjev s *Mytologií* sestává kromě samotné personifikace námětu ze skupiny tří osob v popředí a letícího génia ve vrchní části obrazu. Skupina je utvářena dvěma ženami, jednou zamýšlenou a druhou v teatrálním gestu. Po straně se nachází okřídlený mladík s pochodní, který blíže připomíná hlavního aktéra Pirnerova pozdějšího díla *Třeštění, Nenávist, Smrt* (1886–1887). Prostor kolem personifikace obkružují znamení zvířetníku, která scénu kompaktně spojují a uzavírají. Ve stěžejních prvcích kompozice lze také rozpoznat volnou návaznost na obraz *Mýtus* (1878) Mikoláše Alše a Františka Ženíška z foyer Národního divadla. Konkrétní propojení nelze prokázat, ačkoliv se zmínění umělci znali a byli v přátelském vztahu.

Nejméně progresivní Pirnerovou „alegorií“ je list devadesát devět zobrazující *Živitele, Obránce a Učitele* (1884)[19], a *Jednota a Nejednota* (1884), která se skrývá pod číslem sto šestnáct. Obě kresby využívají tradičních alegorických prostředků a zobrazují skupiny personifikací s atributy poukazujícími na určité abstraktní významy. Prostor výjevů je budován rámci, které působí poněkud architektonicky. Autor se pravděpodobně snažil vyjít vstříc záměru nakladatele vytvořit předlohy vhodné pro dekoraci grafických prací a architektury, které by odpovídaly tehdy oblíbenému

⁹⁶Předlohy vytvořili například Gustav Klimt, Franz Matsch, Franz Stuck, Max Klinger, Otto Seiz, či Emanuel Krescenc Liška. Více v Martin GERLACH (ed.), *Allegorien und Embleme*, Wien, 1882–1884.

historizujícímu slohu. Vykročení směrem k symbolickým rozměrům námětu zde však na rozdíl od následujících „alegorií“ chybí.

Spánek a Sen (1884) (list devadesát šest) [20] oproti tomu doznává značného pokroku. Zobrazení obsahuje dva výjevy ve cviklech⁹⁷ ztělesňující pojmy z názvu a obsahující množství symbolických odkazů, tak jak se to při dvojici Spánku a Snu tradičně nabízelo. Kruhové průhledy lemují kresebný rámeček utvořený z propletených postav andělů, d'áblíků a dalších postav. Práce nese rysy ilustrace a je důležitým dokladem pozdějšího Pirnerova vývoje. Je mimořádná svou symbolickou obsahovostí a můžeme v ní spatřovat předchůdce významových rámců, které v 90. letech sehrají v Pirnerově tvorbě zásadní roli.

Za zmínku stojí také obrazy *Štěstí* (1884) (list sto pět) [21] a *Neštěstí* (1884) (list sto šest) [22], které sice formálně ještě dodržují ustálené jinotajné principy, ale zároveň pracují i s moderními výtvarnými prostředky. Každá z kreseb se skládá ze dvou částí, z hlavního pole a postranní scény dokreslující zmíněné téma. Hlavní děj je zvýrazněn podlouhlým rámečkem, v němž se nachází personifikace štěstí, či neštěstí s atributy.⁹⁸ V jeho spodní části je trojčlenná figurální kompozice – mladík s dívkou v náručí a přítelem po boku odkazující ke štěstí. Jeho opak představuje scéna matky s dítětem, kterou odděluje od muže nelitostná ruka vojáka. Zajímavým příspěvkem jsou také postranní pole, kde autor kladl větší důraz na obrysovou kresbu a linii. Divadelní figurální uspořádání nahradil symbolickými a citově laděnými obrazy, u kterých se projevil jeho ilustrátorské zkušenosti.

Pozoruhodné je ovšem zjištění, že s náměty obou hlavních polí „alegorií“ Pirner již pracoval. Při srovnání s *Návrhem opony Národního divadla* (1879) [23], který vytvořil roku 1879, vychází najevo, že v postranních rámcích ztvárnil zcela totožné výjevy. Taktéž personifikace obrazotvornosti⁹⁹ zaujímající hlavní roli centrálního obrazu opony má příbuzné znaky se zmiňovaným ztělesněním *Mytologie* z listu padesát šest. Opět zde můžeme pozorovat Pirnerovu charakteristickou vlastnost, která prostupovala jeho

⁹⁷Ve Sbírce kresby v Národní galerii jsou uloženy další listy podobného formátu s kresbami ve cviklech. Je pravděpodobné, že se jedná o nerealizované návrhy „alegorií“. Kresby mají inventární čísla K 14152, K 14153, K 14154, K 14155, K 14156, K 14157.

⁹⁸Personifikace štěstí je opatřena rohem hojnosti, z něhož padá květinový déšť, ratolestí a koule, která poukazuje na vratkost štěstěny. Personifikace neštěstí třímá v ruce meč a váhy. Tyto atributy byly běžně znakem spravedlnosti, v tomto kontextu ovšem odkazují na to, že neštěstí nehledí na spravedlnost a vykonává svou vůli. Pirnerovo neštěstí má podobně jako Medúza místo vlasů hady a stojí na kole, které vyjadřuje proměnlivost štěstí a neštěstí. Více v James HALL, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008.

⁹⁹Tímto pojmem označil hlavní figuru Pirnerova návrhu opony Jan Neruda ve svém článku *Opony pro Národní divadlo v Národních listech*. Více v Jan NERUDA, *Opony pro Národní divadlo*, *Národní listy*, 19. 3. 1880.

celoživotním tvůrčím úsilím. Vlastnost, která spočívala v navracení se k již zpracovaným tématům ve snaze o jejich nové přehodnocení. Tento případ naznačuje, že uvedené specifikum se nevztahovalo pouze na práce motivované autorovou vlastní imaginací (například cykly *Hans Heiling*, či *Démon láska*), ale i na veřejné zakázky. Podnětná může být i myšlenka, že motiv znovu použil právě z důvodu, že alba měla sloužit jako vzorníky. Naznačený inspirační proces by ovšem získal obrácený postup, neboť ostatní „alegorie“ měly být reprezentativním vzorem, kdežto zde byla dekorace zužitkována jako předloha pro příručku. Nezodpovězená zůstává otázka po příčině Pirnerova jednání, které však mohlo pramenit z úspěchu původního díla. Tuto domněnku podporuje i skutečnost, že jeho návrh opony byl oceněn jako nejúspěšnější hned za výhercem soutěže Františkem Ženíškem.

Výskyt stejného alegorického motivu u různě zaměřených děl ovšem iniciuje problém identifikace jeho významu. Tuto problematiku ilustruje kritika soutěžních návrhů opony Národního divadla, kterou zveřejnil Jan Neruda roku 1880: „*Velmi duchaplnou práci, myšlenkově všech nejzávažnější a nejbohatší, zaslal Pirner. [...] Rovněž ani není lze myslit si líp vyjádřenou činohru a truchlohru, než jak to Pirner učinil na obou postranních, obratně českou historii připomínajících obrázcích. Myslíme ale, že někde šel Pirner v alegorisování příliš daleko, až těsně k nemožnosti [...]*“¹⁰⁰ Postranními obrázky ztělesňujícími „činohru“ a „truchlohru“ míní Neruda právě výjevy později vyjadřující *Štěstí* a *Neštěstí* v *Allegorien und Embleme*. Tato záměna poukazuje na zmiňované komplikace spojené se čtením alegorických zpodobení. Druhá část textu oproti tomu upomíná na dobové postoje k Pirnerovu jinotajnému vyjadřování, které později zásadně ovlivnily jeho přístupy k vlastní tvorbě.

Zcela posledním obrazem alegorických alb je výjev s příznačným názvem *Konec*. Jeho námět představuje zásadní téma, které v 80. letech 19. století sehraje významnou roli nejen u Maxmiliána Pirnera, ale i jako inspirace dalších autorů. Podrobněji bude ovšem rozvedeno na jiném místě této diplomové práce.

Vydání *Allegorien und Embleme* bylo posledním realizovaným záměrem o modernizaci alegorie, který se ve skutečnosti stal jejím příznačným koncem. Samotná myšlenka reagovat na krizi alegorie její modernizací měla dalekosáhlý dopad. Martin Gerlach její záchranu spatřoval v jinotajném ztělesnění moderních pojmů. U Maxmiliána Pirnera můžeme nalézt odpověď na její krizi spíše ve snaze o dokonalé vystižení určité myšlenky obrazem, která vyústila v přerod alegorického systému

¹⁰⁰ NERUDA 1880, 1.

směrem k symbolistickému vyjadřování. Pirnerova účast na tomto projektu byla určující i z dalších důvodů. Osvojil si zde užívání obrazových rámců, které později propracoval do ucelené podoby nositele vlastního významu, takže se staly nedílnou složkou jeho obrazů. Neméně důležitá byla také iniciační role díla *Konec* (1884) pro témata rozvíjená v posledních dvou desetiletích 19. století. Je proto jednoznačné, že popsání zkušenosti, které Maxmilián Pirner nabyl při práci pro *Allegorien und Embleme*, byly klíčové pro uskutečnění jeho dalšího vývoje.

3. ASPIRACE NA VELKOU ALEGORICKOU MALBU

Druhá polovina 80. let a počátek let 90. se pro Maxmiliána Pirnera stala velice produktivním obdobím. Jeho úspěchy na pracovním poli umožnily, že se mohl více věnovat vlastní tvorbě, ve které se zaměřil zejména na idealistická témata. Tato etapa Pirnerova života je proto typická snahou o monumentální alegorické kompozice.

V druhé polovině 80. let 19. století došlo na pražské Akademii k reorganizaci, při které dostal šanci se uplatnit i Maxmilián Pirner. Roku 1887 byl zřejmě na základě úspěchu cyklu *Démon láska* povolán z Vídně zpět do Prahy, aby obsadil místo profesora v nově zřízeném ateliéru žánrové malby.¹⁰¹ Intenzivně se začal věnovat pedagogické činnosti, ze které vzešla řada významných umělců generace 90. let. Žáci a rodina směli zpočátku Pirnera v jeho ateliéru navštěvovat, později se ale uzavíral stále více do sebe a zamezoval komukoli přístup. Také své obrazy vystavoval poměrně zřídka. Ačkoliv bylo jeho postavení vážené, neúčastnil se veřejného života, odmítal nejrůznější veřejné zakázky, či členství v uměleckých komisích.¹⁰²

Příznivý vývoj vlastní kariéry ovšem Pirner nebral se samozřejmostí a sám k sobě zůstával stále kritický. Dokladem jeho postojů k vlastní osobě je korespondence, kterou si mezi léty 1886–1887 vyměňoval se svým přítelem Josefem Václavem Myslbekem.¹⁰³ V jednom z dopisů stojí: „*Ten ouhoř už se dávno proměnil v červa, který na mém aestetickém vědomí hryže. Co malba jest to celé experiment, při kterém jsem o krok dál se mořil. Hlavní qualita obrazu jest, že je lacinej. Jsem přesvědčen, že jich víc nebude, kterým se bude líbit. Ty umíš posoudit, co já chtěl a to mně postačí. Většina vidí v takovém podniku jen přepych a žádné přesvědčení. At!*“¹⁰⁴ Dále se zmiňuje i o své nominaci na akademický post: „*Pro akademickou profesuru mě ponavrhl Trenkwald a Mařák, oficielně nejsem vyzván, ústně jsem se odhodlal přijmout. Nejráději bych měl svobodu. Jsem dosti utrýzněn a konečně lépe se nechat zapřáhnout než přijíti o krásu. Ctižádost to zajisté není. [...] je to smutný, když jeden nemá peníze, aby volně se mohl*

¹⁰¹ WITTLICH 2012, 33.

¹⁰² WITTLICHOVÁ 1959, 8–9.

¹⁰³ Dopisy jsou uloženy ve fondu Josefa Václava Myslbeka v Památníku národního písemnictví.

¹⁰⁴ Dopis není opatřen datem, jedná se o jeden z dopisů z let 1886–1887.

*sám učit. Musí vyučovat, aby mohl být živ.*¹⁰⁵ Jeho výroky poukazují na hlubokou existenciální krizi, kterou v té době prožíval a která ovlivňovala jeho uměleckou tvorbu.

Hlavním programem Pirnerových uměleckých snah 80. let a přelomu 90. let 19. století byla aktualizace prostředků klasické alegorické malby. Pirnerova duševní nerovnováha byla podněcována nejen jeho pesimistickým pohledem na dobovou společenskou atmosféru, ale také domnělou neschopností dosáhnout ideálních hodnot. Deprese a touha obsáhnout tehdejší svět v umění byla reakcí na rychle se měnící prostředí přelomu století. Vědomí nemožnosti naplnit ideály spojované s Uměním se projevilo v moderním mýtu, kde byl umělec vnímán jako novodobý Ikaros, jenž se chce přiblížit svému cíli, ale v posledním okamžiku padá a je ztracen.¹⁰⁶ V rámci tohoto pojetí byl umělec básníkem, který byl chápán jako génius vnášející ideál a krásu do uměleckých děl. Vlastním základem těchto představ byla novoplatónská idea, která zdůrazňovala mimo jiné význam poezie jako zdroje krásy a dalších ideálních hodnot. Pirner a jeho současníci byli touto vizí ovlivněni, což mělo za následek, že se promítla do mnohých obrazů přelomu století.¹⁰⁷

Základem Pirnerova osobitého přístupu ke skutečnosti byla četba filozofické literatury. Spisy Schopenhauera, Kanta či Hegela četl již za svého pobytu ve Vídni. Zejména Schopenhauerovy filozofické postoje mu byly velice blízké, přičemž v této souvislosti bývá zmiňováno jeho zaujetí knihou *Neue Paralipomena*.¹⁰⁸ V evropském prostředí konce století byl Schopenhauerův pesimismus vnímán velice závažně. Ačkoliv se čtenáři u nás museli dlouhou dobu spoléhat pouze na německá vydání jeho spisů, povědomí o jeho filozofických myšlenkách bylo rozšířené, a mnozí autoři na ně navazovali.¹⁰⁹ Schopenhauerem předkládaná představa světa jako věčného utrpení, který je pouze předstupněm vyššího života duchovního, byla v souladu s umělcovou citlivou a hloubavou povahou. Zároveň podporovala konfliktní duševní stavy, jež se promítaly do jeho obrazů a utvářely ideovou náplň jeho tvorby.¹¹⁰

¹⁰⁵Dopis není opatřen datem, jedná se o jeden z dopisů z let 1886–1887.

¹⁰⁶PRAHL 1987, 6–7.

¹⁰⁷WITTLICH 2010, 169.

¹⁰⁸ŠUMAN 1924, 5.

¹⁰⁹Již roku 1889 napsal Hubert Gordon Schauer stať *O pessimismu*, která byla publikována v časopise *Česká mysl*. V knize *Ideály humanitní* z roku 1901 se proti Schopenhauerovi vymezoval Tomáš Garrigue Masaryk. Dalším titulem, který se věnoval Schopenhauerovu odkazu, byla *Filozofie přítomnosti* Františka Krejčího, která vyšla roku 1904. Více v Hubert Gordon SCHAUER, *O pessimismu*, in: Spisy, Praha 1917, Tomáš Garrigue MASARYK, *Ideály humanitní*, Praha 1901 a František KREJČÍ, *Filozofie přítomnosti*, Praha 1904.

¹¹⁰RAKUŠANOVÁ 2005, 14–16.

3.1 Obraz Finis v souvislostech doby

Pirner byl malířem filozofem. Svě úsilí spojit filozofické myšlenky s úkoly umění vygradoval v programním díle „galerijního formátu“ *Konec všech věcí – Finis* [24], jež dokončil se svým přesunem z Vídně do Prahy roku 1887. Koncentrovanost Pirnerova úsilí povznést novoromantický idealismus na úroveň salonní malby byla v té době v českém prostředí značně ojedinělá.¹¹¹

Hlavní děj obrazu se odehrává v jeho druhém plánu, kde je zachycena napjatá scéna setkání Smrti a Umění. Na piedestalu, který je vlastně hrobem posledního člověka, sedí okřídlená postava Múzy s harfou. Má podobu krásné nahé ženy se světlými vlasy a vavřínovým věncem na hlavě. Její atributy naznačují, že se jedná o Erató, múzu milostné poezie. Kontrast krásného a ošklivého doplňuje Gorgóna, temný démon symbolizující zmar. Nestvůrná Gorgóna s hlavou ovinutou hady se nachází v levé části obrazu u paty sarkofágu. Inkarnát obou mytických stvoření napovídá rozdělení úloh. Krásná a bledá Múza zastupující Umění reprezentuje zároveň Dobro. Barva kůže Gorgóny představující zánik je naopak tmavá. Gorgóny byly v antické mytologii tři sestry, bájně bytosti s hady místo vlasů a smrtícím pohledem.¹¹² O to působivější je skutečnost, že její interakce s Múzou spočívá v napjatém pohledu, který na sebe vzájemně upírají. Beznadějnost situace umocňuje to, že je Gorgóna doprovázena smrtkou s kosou, jež se napřahuje k mocnému úderu.

Přední plán malby zaplňují tři zhroucená ženská těla částečně zahalená drapérií. Leží na stupních vedoucích k sarkofágu a jejich pozice vypovídají o tom, že jejich život již vyhasl. Jsou to tři sudičky Klóthó, Lachesis a Atropos,¹¹³ které v antice platily za bohyně osudu rozhodující o životním údělu člověka. Klóthó je zobrazena zcela vlevo s přeslicí v ruce. Uprostřed sedí schoulená Lachesis a vpravo leží s nůžkami v ruce Atropos. Klóthó předla nit života, Lachesis ji odměřovala a Atropos ji odstříhovala velkými nůžkami. Smrt sudiček symbolizuje zánik veškerého lidstva, a proto neodvratně souvisí s koncem světa. Přes zemdlé těla sudiček se plazí had označovaný

¹¹¹ WITTLICH 1982, 32.

¹¹² Jedna z Gorgón byla Medúza, která byla jediná smrtelná. Více v James HALL, Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 2008.

¹¹³ Sudičky byly předolympským božstvem a ve starověkém Řecku se jim říkalo Moiry. Jejich úkolem bylo určovat osudy lidí i bohů a rozhodovat o životě a smrti. V Římě byly jejich ekvivalentem Parky. Více v Vojtěch ZAMAROVSKÝ, Bohové a hrdinové antických bájí, Praha 1982.

jako drak Pýthón.¹¹⁴ Jeho přítomnost dokresluje fatálnost situace, neboť převaha záporných sil je jednoznačná. Rozložení kladných a záporných složek v obraze poukazuje na depresi pramenící z pesimistického pohledu na stav tehdejšího světa.

Vyznění celého obrazu je ovšem také silně ovlivňováno jeho světelným zpracováním. Zdrojem světla je v pozadí zapadající slunce, které osvětluje sedící Múzu. Popředí se sudičkami je oproti tomu potměšlé, stejně jako levá strana, kde se nachází Medúza. Pirner cíleně pracoval se světlem, aby umocnil symbolický význam díla, a to především v jeho alegorické rovině. Svým novým barevným pojetím ozvláštnil malbu ideálních témat.¹¹⁵

Uchopení významu obrazu pomocí symboliky světla nabízí další možnou interpretaci. Lze jej totiž také nahlížet jako zmrtvýchvstání Umění.¹¹⁶ Tomu by nasvědčovala i kompozice, která se blíží tradičnímu zobrazení vzkříšení Ježíše Krista. Podle křesťanské ikonografie byl Ježíš Kristus zpodobňován, jak se osvětlený září paprsků vznáší nad tumbou. Scéna byla často doplněna spícími vojáky střežícími hrob.¹¹⁷ Figurální uspořádání Pirnerova díla tradičnímu kódu odpovídá. Roli Ježíše Krista zaujímá krásná Múza, namísto vojáků nalezneme zhroucené sudičky. Výklad malby jako zmrtvýchvstání Umění má kontextu Pirnerova komplikovaného osobního založení své jisté oprávnění, neboť představovalo snahu projektovat do obrazu touhu po ideálu v podobě nesmrtnosti umění.

Interpretací *Finis* se do dnešních dnů zabývali mnozí kritici a historici umění. Dobové články malbu popisují jako podobenství o konci světa.¹¹⁸ Mladší komentáře se odvolávají na konfrontaci Života a Smrti,¹¹⁹ vysvětlují jej jako formulaci malířského

¹¹⁴ Pýthón byl podle řecké mytologie had – drak, který pronásledoval bohyni Létó, protože jej měl zahubit její syn. Létó mu unikla a porodila boha Apollóna, který Pýthóna později zabil. V místě, kde jej pohřbil, založil věštírnu a místo přejmenoval na Delfy. Více v Vojtěch ZAMAROVSKÝ, *Bohové a hrdinové antických bájí*, Praha 1982.

¹¹⁵ WITTLICH 2010, 440.

¹¹⁶ PRAHL 2001, 84.

¹¹⁷ Již od středověku byl Ježíš Kristus zobrazován, jak stojí na sarkofágu, anebo před ním. Vrcholný středověk motiv zmrtvýchvstání obměnil. Můžeme proto Ježíše vidět, jak z hrobu vystupuje, či se nad ním vznáší. Toto zobrazení najdeme například u Mistra Třeboňského oltáře (*Zmrtvýchvstání Krista*, Třeboňský oltář, kol. 1380, NG). Od 15. století byl výjev doplňován o zářící světlo rozprostřené kolem postavy Krista. Tímto způsobem s námětem pracoval Mathias Grünewald (*Zmrtvýchvstání Krista*, Isenheimský oltář, 1513–1515, Colmar), či Bartholomeus Spranger (*Zmrtvýchvstání Krista*, kol. 1576, Strahovský klášter). Více v Jan ROYT, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.

¹¹⁸ Více v Karel Matěj ČAPEK, *Umění na Zemské jubilejní výstavě*, in: *Světlozor 1891*, Karel Boromejský MÁDL, *Umění výtvarná*, in: *Památník České akademie pro vědy, slovesnost a umění*, Praha 1898 a Albert ILG, *Vorwort*, in: *Allegorien und Embleme*, Wien 1882–1884.

¹¹⁹ Více v Petr WITTLICH, *Česká secese*, Praha 1982.

dilematu v podobě dualismu Umění a Smrti,¹²⁰ či jej v rámci dekadence interpretují jako konečný triumf Smrti.¹²¹ Nejasné vyústění a možná protichůdnost výkladů poměrů světových sil v obraze je, dalo by se říci, „pirnerovské“. Jeho podání nám ponechává možnost obou odpovědí. Nevyhnutelnost následujícího dění sice zvyšuje náboj díla, ale také nejistotu, tíseň a strach. Tato dvojznačnost byla patrně autorovým záměrem a vyhocením protikladu optimismu a deprese. Navíc Pirnerův příspěvek k obměně tradičního tématu zmrtvýchvstání nahrazením spící strážce sudičkami a zejména přidáním personifikace zmaru, učinilo z *Finis* moderní alegorii, dílo předjímající symbolismus přelomu století.

V souvislosti s možnými výklady obrazu je nutné zmínit komentář k tisku *Konec* [25], jehož předlohu Maxmilián Pirner vytvořil pro Gerlachova alegorická alba. Jedná se o výjev, který byl svou tematikou velice blízký *Finis* a který byl otištěn na poslední stránce série nejpozději roku 1884. Poměrně obsáhlý doprovodný text Alberta Ilga svědčí o zájmu, který toto dílo u historika umění vyvolalo. Ilg scénu chápe jako alegorii o konci světa. Hned ale dodává: „*pokud takový nastane*“. Svůj výklad zakládá na konfrontaci dvou mocností, temné ztělesňované démonem, kterého zde představuje Sfinga, a světlé zastupované ženskou okřídlenou bytostí, jež srovnává s andělským stvořením. Podrobně popisuje napětí odehrávající se mezi Sfinjou a andělskou postavou po zániku všeho života na zemi. Ilgův pohled na vyústění situace je však překvapivý, protože podle něj světlá bytost pod tíhou nevyhnutelného konce odlétá do jiných světů a do nového života. Dodává, že příroda je nesmrtelná a že nezná konce. Vše pomíjející je jen podobenství. Spojení s výkladem obrazu jako zmrtvýchvstání umění zde není náhodné, neboť odlet Múzy do „*jiných světů*“¹²² a do „*nového života*“¹²³ představuje paralelu k zmrtvýchvstání Krista a jeho následnému nanebevstoupení.¹²⁴

Podněty tohoto způsobu nahlížení obrazu mohou být různé. Jednou z motivací Ilgova výkladu patrně mohla být světelná stránka díla, neboť autor tento znak andělské postavy několikrát zdůraznil. Vliv mohlo mít taktéž uplatnění Sfingy, jejíž vlastnosti nebyly spojovány s natolik fatálními následky jako u Gorgóny. Sfinga sice představovala nebezpečí a smrt, zároveň ale byla symbolem tajemství a moudrosti. Roli ovšem mohl hrát také úmysl nakladatele představit alegorie a emblémy v pozitivním

¹²⁰ Více v Roman PRAHL, Maxmilián Pirner 1854–1924, Praha 1987.

¹²¹ Více v Otto M. URBAN, Dekadence. V barvách chorobných, Praha 2006.

¹²² ILG 1882–1884, 32.

¹²³ ILG 1882–1884, 32.

¹²⁴ ILG 1882–1884, 31–32.

světla. Zobrazení *Konce* bylo závěrečným dílem, a tak jeho vysvětlení ponechávající nadějně východisko by bylo v souladu s posláním alb prezentovat alegorii v optimistickém duchu jako moderní umělecký prostředek vhodný pro tehdejší dobu.

3.1.1 Vztah obrazu *Finis* a *Konec*

Skutečnost, že Maxmilián Pirner v průběhu poměrně krátké doby vytvořil dva natolik si blízké obrazy jako *Finis* a *Konec*, nutně vyžaduje pokus o objasnění jejich vztahu a okolností vzniku. Jak již bylo zmíněno, první série alegorických alb vycházela mezi léty 1882–1884. Většina návrhů Pirnerových alegorií je datována do roku 1884, z čehož lze usuzovat, že i předloha pro *Konec* vznikla ve stejném roce. Tuto domněnku podporuje i špatně čitelná signatura s vrocením do roku 1884 v levém spodním rohu tisku. Otázkou ovšem zůstává nejen vztah alegorie *Konce* a obrazu *Finis*, ale i *Skici k obrazu Finis* (1886–1887) [26] z umělcovy pozůstalosti, která byla publikována Romanem Prahlem v katalogu výstavy Maxmiliána Pirnera. Komplikovaná je zvláště záležitost, zda je *Konec* vývojovou fází pozdějšího *Finis*, či zda se jedná o jinou malbu, která však dnes není jinak doložená.

Při srovnání děl zjistíme, že formálně se ranější *Konec* od pozdější podoby *Finis* příliš neliší. Kompozičně jsou oba obrazy téměř shodné, odlišné podoby ale doznávají zejména konkrétní postavy Múzy, Démona a Smrti. Na prvním obraze je Múza zahalenější a draperie získala celkově na mohutnosti. Smrt je vyvedena zřetelněji a s jasnějšími obrysy. Dostává zde více prostoru, neboť její role je významnější. Největší rozdíl ovšem nalezneme u Démona, kterého zde ztělesňuje Sfinga. Její úloha je potlačena ve prospěch Smrti, která se natahuje po Múze. Do ústraní je odsunut i had Pýthón. Těla sudíček jsou sice více odhalená, jinak ale jejich pozice odpovídají těm na obrazu *Finis*. Celkově výjev vyznívá dramaticky, ovšem u pozdějšího obrazu je napětí koncentrovanější. Ačkoliv je zřejmé, že měl Pirner poměrně jasnou představu o formulaci tohoto problému již v roce 1884, tak o něco později pomocí nepatrného posunu díla dosáhl vygradování scény a dokonalosti finálního provedení.

Podoba *Skici k obrazu Finis* se formálně blíží spíše *Konci*, než výslednému *Finis*. Výjimkou je pruh látky, který se vine v místech budoucí polohy hadího těla. V katalogu k Pirnerově výstavě se dočteme, že *Skica k obrazu Finis* byla namalována podle: „reprodukce snad původní fáze konečné malby“ a že další exemplář reprodukce nese

vročení, které lze číst snad jako 1884.¹²⁵ Na základě těchto zjištění by se dalo uvažovat, že *Skica k obrazu Finis* byla vytvořena podle reprodukce olejomalby, která sloužila jako předloha tisku *Konec*. Je ale překvapivé, že odchylky obrazu a skici, mezi jejichž vznikem uplynuly téměř čtyři roky, jsou minimální. Zatímco vizuální stránka skici a konečné fáze díla, které byly vytvořené v období dvou let, by zaznamenala natolik zásadní pokrok. Nabízí se proto také myšlenka, zda *Skica k obrazu Finis* nebyla vytvořena dříve, nebo zda se nejedná o přípravnou fázi obrazu *Konec*.¹²⁶

Výše předeslané nasvědčuje tomu, že se jedná o vývojová stádia jednoho širšího tématu, které se na dlouhou dobu stalo stěžejní náplní Pirnerovy výtvarné práce. Existuje také jistá pravděpodobnost, že jej zpracoval ve dvou obrazech. Tomu nasvědčuje i odlišnost obou verzí. K potvrzení existence druhého díla by bylo ovšem nutné další bádání především v záznamech společnosti Gerlach & Schenk, anebo jiné vystopování tohoto potenciálního díla. Přeprocovávání a vracení se k určitým námětům bylo ostatně pro Maxmiliána Pirnera typické.

3.1.2 Cesta k Finis

Propracování myšlenky do koncentrovaného podání u obrazu *Finis – konec všech věcí*, bylo jistě dlouhodobou záležitostí. Pirner dílo dokončil roku 1887, jak vypovídá signatura umístěná v levém spodním rohu malby. Tématem se ovšem soustavně zabýval již v průběhu 80. let. Svědčí o tom nejen grafické provedení motivu z *Allegorien und Embleme*, ale i dochované studie a kompoziční náčrt.¹²⁷

¹²⁵ PRAHL 1987, 37.

¹²⁶ Tímto problémem se nedávno zabývala ve svém příspěvku na konferenci *Ars linearis* Kristýna Brožová. Brožová vyslovila názor, že šlo o dvě samostatná díla. Svou teorii podložila záznamem z katalogu vídeňské výstavy z roku 1885 (ANONYM, Katalog der Ausstellung der sämtlicher Original-Zeichnungen Ölskizzen und Aquarelle zu dem Prachtwerke „Allegorien und Embleme, Wien 1885), kde byly vystaveny originály alegorií a emblémů. Nechyběla mezi nimi ani olejomalba *Konec* Maxmiliána Pirnera. Zde je nutné zmínit poznámku z katalogu, že originály byly majetkem nakladatelství. Obraz byl vystaven ještě jednou roku 1896 společně s novými alegoriemi z *Allegorien Neue Folge*. Nakladatelství Gerlach & Schenk ale v roce 1901 zaniklo a jaké byly další osudy autorských předloh tisků, je dnes nejjisté. Více v Kristýna BROŽOVÁ, *Allegorien a čeští umělci*, 2014.

¹²⁷ Pozoruhodná je z tohoto hlediska okolnost, že kromě zmíněných prací existuje další Pirnerovo dílo, jemuž byl přisouzen stejný název i vročení. Obraz *Finis* uchovávaný pod inventárním číslem M – 3024 v Galerii hlavního města Prahy ovšem téma pojednává zcela odlišným způsobem. Pirner v něm formou žánrového výjevu zachytil okamžiky, které prožívá muž těsně po smrti své ženy. Veškerá pozornost je soustředěna na muže sedícího u postele, ve které je zesnulá žena. Stejně jako ve *Finis – Konec všech věcí* je i zde charakteristickým znakem práce se světlem a jeho symbolickými vlastnostmi. Rozdělení obrazu na světlou část v okolí ženy a potměnělé prostředí kolem muže odkazuje na konfrontaci věčného života v Kristu a nelehkých úloh pozemského života. Intimnost scény a její kontemplativní charakter utváří celkovou atmosféru díla. Podporuje ji i znatelné vcítění autora do tématu, které rozpoznáváme na základě blízké vizuální podobnosti zachyceného muže s Maxmiliánem Pirnerem. Pirner touto naturalisticky ztvárněnou žánrovou scénou navazoval na cyklus *Démon láska*. Bravurní práce s barevnými valéry a

Řada přípravných děl zachycujících pohybové studie postav obrazu je uložena ve sbírce kresby Národní galerie. Jedná se zejména o studijní kresby sudiček (před 1887) [27], jež ukazují na pokročilost práce, neboť je na *Finis* najdeme téměř v nezměněné podobě.¹²⁸ Určité odchylky jsou zřejmé u studijních kreseb postavy Múzy (před 1887) [28].¹²⁹ Do roku 1885 se datuje *Studie hlavy Múzy pro obraz Finis* [29].¹³⁰ Přesnou dataci zde umožňuje autorova signatura s vrocením. Ostatním kresbám ale označení schází, čímž je znesnadněno konkrétní určení. Modelem pro hlavu Múzy byla Pirnerovi jeho pozdější manželka Josefina Pepipinzová.¹³¹ Tato skutečnost dokumentuje jistou autobiografičnost a emoční účast na celém záměru. Obecně jsou uvedené studijní kresby velice blízké jak *Finis*, tak *Konci*. Zkoumání detailů ovšem hovoří ve prospěch *Finis*. Jako orientační bod slouží rok 1885, kdy byla provedena skica k hlavě Múzy. Je proto pravděpodobné, že ostatní kresebné studie vznikly také v období mezi rokem 1885–1887.

Dalším zajímavým zdrojem rozšiřujícím poznatky o postupné krystalizaci myšlenkového programu *Finis* je kompoziční náčrt díla (1885) [30] z Muzea umění Olomouc.¹³² Pirner v něm vyjádřil svůj pohled na vztah určujících sil působících na zemi.

Hlavním motivem je objetí milenců, mladíka a dívky umístěné ve středu kompozice. Vpravo spíše tušíme jemné kontury utvářející tělo Múzy s harfou, která upírá svůj pohled na zamilovanou dvojici. V levé části skici je blíže nespecifikovaná kresba organických tvarů. Špatná kvalita dostupné reprodukce bohužel znesnadňuje bližší pozorování. Popis díla však nalezneme v katalogu výstavy z roku 1987. Roman Prahel zde o kompozičním náčrtu uvedl: „*Kompoziční náčrt díla zachycuje dynamiku původní představy: formuluje vztah mezi čtyřmi hodnotami, rozmístěnými v jednotlivých*

sociální tematika také připomíná pozdější obrazy Jakuba Schikanedera z 90. let 19. století. Námět lze ovšem srovnávat i s tradičním obrazovým podáním smrti Panny Marie. Určujícím bodem je zejména blízká souvislost obrazu s *Finis – Konec všech věcí*, neboť díla společně utváří variaci symbolického zobrazení konce, tématu smrti a zmrtvýchvstání. Malba sice byla opatřena stejným názvem, nelze ale s jistotou konstatovat, zda nebyl doplněn později. Jisté však je, že její zpracování bylo bližší dobovým konvencím malířství.

¹²⁸Jedná se především o inventární čísla K 14212 a K 14023. Shodné znaky s postavami sudiček doznávají také kresby K 8402 a K 8406.

¹²⁹Skica sedící múzy v stranově obrácené poloze je na K 14214, podobně i na K 14122. O něco bližší a stranově shodná je K 14227.

¹³⁰Studii hlavy múzy pro obraz *Finis* najdeme pod číslem K 39707.

¹³¹PRAHL 1987, 48.

¹³²Kompoziční náčrt díla nalezneme pod názvem *Skica k obrazu Finis*. Kresba byla vytvořena pravděpodobně roku 1885 a je uchovávána pod číslem K 280. Více v Roman PRAHL, Maxmilián Pirner 1854–1924, Praha 1987.

směrech kompozice. Postava mladíka v popředí, personifikujícího objetím s dívkou pozemské štěstí, je zde jistě klíčová. Na pravé straně ji podporuje Múza, zleva ohrožuje Gorgóna, zosobnění zmaru. Hlavní kompoziční osu vytváří pohled hrdiny k dalšímu pólu, hlavě Krista, ztotožněné se sluncem, ozařující celou scénu a symbolizující v této souvislosti nejspíš životní utrpení.¹³³ Z popisu situace zjišťujeme, že základní problematiku střetnutí hodnot autor řešil již v kompozičním náčrtu pomocí konfrontace personifikace Umění a Zmaru.

Důležitým prvkem zůstává diagonála směřující od Múzy k Démonovi, která se objevuje i ve finální podobě díla. Polaritu pozemského štěstí a životního utrpení oproti tomu obsáhl v kontrastu mezi chlapcem a dívkou v objetí a Kristem. Jak bylo zmíněno již dříve, téma objetí, do něhož malíř soustředil veškerý pozitivní náboj, sehrálo v Pirnerově tvorbě důležitou roli. V rámci *Finis* toto podání ovšem později přehodnotil, když do popředí umístil zhroucené akty sudiček. Štěstí nahradil totálním zánikem všeho života na zemi a tím prohloubil propast mezi Múzou a zápornými bytostmi. Negativní složky převážily pozitivní a optimismus byl vystřídán depresí. Tento vývoj svědčí o postupném rozvoji Pirnerova pesimismu.

3.1.3 Manifest bez odezvy

Přestože na sklonku století sehrálo dílo *Finis – konec všech věcí* kvůli svému vlivu na ostatní autory poměrně důležitou roli, v době svého vzniku nevyvolalo téměř žádné reakce. Záměr vystavit jej v roce 1887, kdy se Pirner navrátil z Vídně zpět do Prahy, na výroční výstavě Krasoumné jednoty poukazuje na snahu představit se domácímu publiku. Monumentalita a ideová náplň obrazu svědčila o jeho manifestačnímu rázu, s čímž souvisela i jeho novoromantická nota. Obdobným manifestem byla o něco později i *Vražda v domě* (1890) Jakuba Schikanedera, která ovšem díky aktuálnosti svého sociálního námětu získala větší ohlas. Výsledná situace *Finis* je proto paradoxní.¹³⁴

Pirner toho roku kromě vystavení *Finis* v Rudolfinu prezentoval své obrazy i na další výstavě, tentokrát však v galerii Ruch. Umístil zde *Rej počasů*, *Lásku pozemskou a nebeskou* a také cyklus pastelů *Démon láska*. Zatímco právě uvedená díla sklídila u kritiků značný ohlas, *Finis* jejich zájem nezískal.¹³⁵

¹³³PRAHL 1987, 10.

¹³⁴PRAHL 2001, 102.

¹³⁵K výstavě se vyjádřili Karel Boromejský Mádl, Renáta Tyršová, Vilém Weitenweber či Vilém Mrštík. Jejich komentáře byly pozitivní. Více v Karel Boromejský MÁDL, Výstava třetí, in: Ruch 9,

Pozornost se k němu obrátila až po jeho uvedení na Zemské jubilejní výstavě roku 1891. Jubilejní výstava byla demonstrací české hospodářské a společenské zdatnosti a byla významným počinem mezi akcemi svého druhu. Karel Matěj Čapek v článku *Výtvarné umění na zemské jubilejní výstavě* pro časopis *Světovzor* ocenil zejména pointu *Finis* a upozornil také na Pirnerovu práci s barvami a se světlem: „*A skutečně, osvětlení a barvy, jaké vybásnil nevyrovnatelný kolorista pro svůj Finis, zdají se nám býti tak podstatou obrazu jako sám geniální jeho motiv. [...] Dojem obrazu v uchvácení drtí, ale nenechává smrtelníka bez útěchy, vyznívající z naprosté barevné harmonie obrazu, a ta zní: Aspoň do konce světa potrvá pravé umění.*“¹³⁶ Kromě pozitivního hodnocení obsahuje kritika ještě další zajímavou informaci, která se nachází v úvodní části textu. Čapek se totiž o *Finis* vyjadřuje jako o „*proslulém*“.¹³⁷ Tímto výrokem je ale pravděpodobně míněna obliba obrazu u publika, neboť k tvrzení neexistují konkrétnější písemné doklady.

Další dobový text, v němž můžeme nalézt zmínky o *Finis*, vznikl až roku 1898. Karel Boromejský Mádl se mu věnoval v kapitole *Umění výtvarná* pamětního spisu, jenž byl vydán na oslavu padesátiletého panovnického jubilea Františka Josefa.¹³⁸ Úkolem publikace bylo vyzdvihnout úspěchy, které český národ zaznamenal v nejrůznějších oborech v průběhu druhé poloviny 19. století. Z tohoto důvodu zde nemohla chybět ani stať o Maxmiliánu Pirnerovi, jehož profesionální kvality byly roku 1898 potvrzeny volbou do funkce rektora pražské výtvarné Akademie. Ačkoliv se článek poměrně podrobně zmiňuje o Pirnerově tvorbě, tak kromě popisu obrazu jeho nové zhodnocení nepřináší. Postupem času začal být *Finis* v literatuře častěji zmiňován, a to zejména v souvislosti s odhalením jeho úlohy jako významného inspirátora symbolistního a dekadentního umění.

3.1.4 Motiv sudiček

1887, Vilém WEITENWEBER, M. Pirnerův Démon lásky, in: Zlatá Praha 4, 1887, Renáta TYRŠOVÁ, Oběti lásky, in: Světovzor 21, 1887, Renáta TYRŠOVÁ, Z výstavy J. Wiesnerovy, in: Světovzor 21, 1887¹, Renáta TYRŠOVÁ, České malířství na letošních výstavách pražských, in: Osvěta 17, 1887², Vilém MRŠTÍK, Maxmilián Pirner, in: Ruch 9, 1887.

¹³⁶ČAPEK 1891, 599.

¹³⁷ČAPEK 1891, 599.

¹³⁸Spis s názvem *Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea jeho veličenstva císaře a krále Františka Josefa I., Vědecký a umělecký rozvoj v národě českém 1848–1898* vydala Česká Akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Více v ANONYM, *Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea jeho veličenstva císaře a krále Františka Josefa I., Vědecký a umělecký rozvoj v národě českém 1848–1898*, Praha 1898.

Zajímavé zjištění může jistě přinést i bližší pohled na motiv sudiček a snaha o jeho analýzu. Přestože je hlavní pozornost ve *Finis* soustředěna na konfrontaci Múzy a Démona, úloha sudiček je pro význam obrazu zásadní. Pirner ovšem tento tradiční ikonografický motiv představil v novém světle.

Sudičky byly běžnými postavami řecké, římské, ale i slovanské mytologie a většinou byly popisovány jako škaredé stařeny opatřené již zmíněnými přívlastky. Ve výtvarném umění se často stávaly součástí alegorických kompozic. Doprovázeny bývaly smrtkou s kosou, která odkazovala na lidskou smrtelnost.¹³⁹ Kromě toho, že ve *Finis* je jejich zánikem nově vyjádřen konec veškerého života na zemi, došlo také k jejich posunu do podoby mladých krásných žen působících spíše jako víly či divoženky z pohádkových výjevů. Pirner zde mohl navázat na předobrazy z novověkého umění,¹⁴⁰ kde byly římské sudičky „Parky“ pravděpodobně kvůli blízkosti typu námětu se třemi Gráciemi někdy zobrazovány jako mladé a půvabné dívky. Přestože se kombinace motivů *Finis* tradičnímu pojetí poněkud vzdalovala, dobovému intelektuálnímu publiku byla patrně srozumitelná.

Inspirovat se mohl Maxmilián Pirner také u vzoru generace 70. let Josefa Mánesa. Na kresbě *Sudičky* jindy nazývané *Sudice* Mánes zachytil houf ženských postav vznášejících se v kruhu kolem košíku s malým dítětem. Sudičky opět vypadají spíše jako víly a není zcela jasné, zda mají konkrétní úlohy. Oproti tomu podání odpovídající mytologickému a pohádkovému původu námětu nalezneme na kresbě [31] z rozmezí let 1886–1887, kterou Pirner vytvořil jako předlohu pro ilustraci jednoho ze spisů Heinricha Heineho.¹⁴¹ Nelze si nevšimnout nadsázky, se kterou je výjev zachycen. Sudičky jsou ztvárněny jako vetché ošklivé stařeny sedící u hřbitovní zdi. Jedna z nich drží vřeteno, druhá odměřuje vlákno a třetí se jej s úšklebkem na tváři chystá přestříhnout, aby v dalším okamžiku špulka mohla spadnout do otevřeného hrobu. Ozvláštňujícím prvkem je rozcestník, který se tyčí nad scénou, lebka a had Pýthón objevující se i ve *Finis*. Ačkoliv zde můžeme nalézt určité společné znaky s motivy obrazů *Konec* a *Finis*, určující je funkce kresby jako předlohy pro doprovod textu. Jako charakteristický znak vystupuje také ironie, kterou Pirner do ilustrací vnášel určitý odstup a odlehčení.

¹³⁹HALL 2008, 453–454.

¹⁴⁰Řecké Parky sprádající osud Kateřiny Medicejské ztvárnil mezi léty 1622–1625 Petr Paul Rubens.

¹⁴¹Kresba s inventárním číslem HS00368 je uložena v Obrazovém fondu Kanceláře prezidenta republiky. Skica byla vytvořena jako předloha ilustrace *Letzte Gedichte* (poslední básně) pro *Werke IV* Heinricha Heineho. Více v Roman PRAHL, *Maxmilián Pirner 1854–1924*, Praha 1987.

Bájný původ sudiček a zejména pohádkový rozměr námětu byl pro novoromantiky a symbolisty lákavý. Idealistickým vizím odpovídala i představa osudu, kterému se člověk může vzpírat, ale nikdy jej nemůže přemoci. V poslední třetině 19. století se ve výtvarném umění objevují hlavně kvůli svému pohádkovému původu a tajemnému poslání. Franz Stuck sudičky využil pro zpodobnění *Osudu* (1884) v *Allegorien und Embleme*. Motiv sudiček si roku 1895 vybral i ilustrátor Reginald Knowles pro titulní list knížky *Norských pohádek*. Sudičky ovšem získaly i další formu, a to jako dekorace [32] umístěná na hlavním průčelí budovy pražské filiálky pojišťovny Assicurazioni Generali na Václavském náměstí. Figurální výzdoba odpovídala poslání ústavu a její ztvárnění v podobě personifikací své reprezentativní funkci. Sudičky v souvislosti s pojišťovnou odkazovaly na lidský osud, před jehož nástrahami se člověk může pomocí pojišťovny chránit. Autorem sousoší z let 1895–1896 byl Stanislav Sucharda.¹⁴²

Konkrétní zobrazení sudiček v sochařské výzdobě veřejných budov bylo spíše výjimečné. Vřeteno, které bylo poznávacím znamením jedné ze sudiček,¹⁴³ ovšem sloužilo také jako atribut píle, jejíž personifikace se jako součást architektury objevovala častěji. Kombinaci vřetena a úlu použil jako atributy Píle a Spořivosti například Pirnerův přítel Josef Václav Myslbek, když roku 1880 navrhoval sochy pro atiku Parlamentu ve Vídni.¹⁴⁴ Škála využití tohoto ikonografického motivu poukazuje na možnosti jeho zpracování. I když pro podstatnou část umělců 19. století sudičky představovaly odkaz na tajemství pohádkových a mytických světů, tak jejich přenesený význam jako personifikace osudu byl téměř vždy přítomný.

3.1.5 Námět zhrouceného těla a jeho role v umění přelomu století

Zásadním Pirnerovým přínosem nebylo pouze samotné užití motivu sudiček, ale i ztvárnění postavy ve specifické pozici zhrouceného aktu na stupních. Zhroucené tělo v sobě obsáhlo depresi konce století a vytvořilo závažný námět, který se objevoval i u dalších autorů přelomu století.¹⁴⁵

3.1.5.1 Monumentálně reprezentativní poloha národního mýtu

¹⁴²PRAHL/ŠÁMAL 2012, 128 a 133.

¹⁴³Vřeteno bylo ve většině případů atributem Klóthó.

¹⁴⁴PRAHL/ŠÁMAL 2012, 206–207.

¹⁴⁵PRAHL 1987, 10.

Ještě před Maxmiliánem Pirnerem ale podobný motiv provedli na stropě foyer Národního divadla Mikoláš Aleš a František Ženíšek. Stejně jako u ostatních jejich společných prací pro foyer vyvolaly problémy s přijímáním návrhů porotou a jejich vlastní realizací spory o autorství děl. Ačkoliv se jednalo o unikátní spojení dvou uměleckých talentů, tyto nepříjemnosti způsobily, že se umělci obrátili proti sobě. Větší podíl na výzdobě stropu foyer byl nicméně přisouzen Františku Ženíškovi.¹⁴⁶

Triptych známý pod názvem *Tři doby země české* (1878–1880) zachycuje téma *Úpadku, Vzkříšení a Zlatého věku umění*. Trojdílná kompozice pracuje s látkou českých dějin a představuje alegorické ztvárnění strádání českého národa v době protireformace, jeho obnovu či oživení související se stavbou Národního divadla a vyvrcholení veškerých snah v podobě nového rozkvětu kultury a umění.¹⁴⁷

Z hlediska této diplomové práce je nejzajímavějším příspěvkem kompozice *Úpadek umění* [33]. Obdobou zhroutené sudičky z *Finis* je Čechie, která je znázorněna, jak leží spoutaná a zdrcená na stupních. K Čechii ztělesňující umění se ze strany přimyká dítě se zavázanýma rukama jako personifikace českého národa. Ve druhém plánu obrazu ve spěchu odlétají vyděšené Múzy. Patos celého výjevu dokresluje popraviště s krkavci v pozadí. Aleš se Ženíškem se touto scénou snažili obsáhnout ideu útlu a naprostého pokoření českého národa spojovanou s pobělohorskou dobou. Výsledné podání díla odpovídá Ženíškově uhlazené akademické formě.

Srovnatelná s *Finis* je ovšem také druhá část triptychu prezentující *Vzkříšení umění*. Čechie, která právě procitla ze spánku, sedí na stupních a přijímá od Múz model Národního divadla. Podobnost zde můžeme shledat mezi pozicí Čechie a Pirnerovou, ač stranově obrácenou Múzou.

Kromě vizuální blízkosti je nutné objasnit i souvislost obsahovou. Ženíšek téma zániku a vzkříšení umění pojednává ve dvou samostatných obrazech a doplňuje je triumfálním *Zlatým věkem umění* s jasnou pointou oslavného charakteru, která byla součástí ideologické náplně výzdoby Národního divadla jako chrámu znovuzrození. Pirnerovo zpracování se oproti tomu koncentrovalo do jednoho díla s patrným ideovým posunem a mnohoznačným vyústěním. Vztah obou celků je i přes tyto skutečnosti možný, neboť František Ženíšek i Mikoláš Aleš byli Pirnerovi generační druhové.

¹⁴⁶Problematika výzdoby foyer Národního divadla a následného sporu Mikoláše Aleše a Františka Ženíška byla popsána v publikaci Antonína Matějčka *Národní divadlo a jeho výtvarníci*. Více v: Antonín MATĚJČEK *Národní divadlo a jeho výtvarníci*, Praha 1954.

¹⁴⁷PRAHL 1999, 109.

Ženíšek s Pirnerem navíc mezi léty 1875–1877 společně prováděli Trenkwaldovy návrhy kartonů pro Votivkirche ve Vídni.¹⁴⁸ I kdybychom zmíněné spojení přehlédli, tak výzdoba Národního divadla byla jedinečným projektem národního významu, s jehož podobou byla nejen odborná veřejnost velice dobře obeznámena. Nelze proto vyloučit, že Pirner byl touto kompozicí třeba i nepřímo ovlivněn.

3.1.5.2 Nepřijatelná podoba národní múzičnosti

V souvislosti s Národním divadlem vzniklo i další umělecké dílo pracující s motivem zhrouceného ženského aktu. Jedná se o plastiku Josefa Václava Myslbeka *Labutí zpěv* (1894) [34], která je jednou z odmítnutých variant *Hudby* pro foyer Národního divadla. Zakázku na její vytvoření získal Myslbek roku 1892, a než dospěl k uspokojivému výsledku, vypracoval celkem osmadvacet skic. Téma ztělesnění hudby se pro něj však stalo stěžejní již dříve, a proto se již od roku 1872 datuje souvislá řada takto zaměřených prací.¹⁴⁹

Labutí zpěv je ovšem jednou z nejpokrokovějších verzí tohoto úkolu. Myslbek v něm zhmotnil nahou dívku – vílu ležící na kvádrovém podstavci a objímající hudební nástroj – lyru. Dívka leží na břiše s nataženými rukama a její pozice připomíná již zmiňovanou Pirnerovu sudičku. Svrchu ji svými mohutnými křídly objímá zpívající labuť. Již v antice byla labuť spojována s uměním a zejména s hudbou. Zpěv labutě ovšem symbolizoval také zánik, neboť se věřilo, že labuť při umírání krásně zpívá.¹⁵⁰

Alegorie hudby pro Národní divadlo byla chápána jako ztělesnění národní múzičnosti, a proto tato její podoba nebyla přijatelná. Výjimečnost díla v rámci Myslbekovy tvorby spočívala ve skutečnosti, že zachycovalo ležící figuru a že se stalo krokem k symbolickému způsobu vyjadřování. Z pohledu autora byla skica jedinečná, protože se podle něj mělo jednat o dosud nezpracovaný motiv. Tuto domněnku dokazuje citace sochaře uvedená v Myslbekově monografii Vojtěcha Volavky: „*Nahá žena, vzrušena ležíc, naslouchá poslednímu zpěvu dokonávající krásné labutě [...]* Použil jsem báj tu, pokud mě známo, myslím, dotud nikým v umění výtvarném nevyobrazenu.“¹⁵¹ Volavka zmiňuje také možný inspirační zdroj v podobě sochy *Byblis proměněná v pramen*, kterou roku 1880 vystavil francouzský sochař Auguste

¹⁴⁸BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2006, 874.

¹⁴⁹VOLAVKA 1942, 90–96.

¹⁵⁰HALL 2008, 244–245.

¹⁵¹Citováno dle VOLAVKA 1942, 96.

Suchetet na pařížském Salonu a jejíž fotografii Myslbek získal od svého přítele Vojtěcha Hynaise.¹⁵² Inspirovat se ovšem mohl také Pirnerovým *Finis*, jenž vznikl jen o sedm let dříve než varianta *Hudby*. Pirnera s Myslbekem pojilo dlouholeté přátelství. Důkazy o něm nalezneme v již zmíněné korespondenci. Umělci si v dopisech mimo jiné sdělovali názory na umělecká díla. Předpokladem proto musela být znalost jejich vzájemné umělecké tvorby.

3.1.5.3 Symbolistně-dekadentní otázka češství

Je otázkou, zda spíše Myslbekův *Labutí zpěv*, či *Finis* Maxmiliána Pirnera posloužily jako inspirace pro jedno ze zásadních děl Františka Bílka. Bílek se plastikou *Podobenství velkého západu Čechů* (1897–1898) [35] snažil formulovat své postoje k problematice vlastního bytí a existence českého národa. Téma lidské a společenské existence byly v českém prostředí na sklonku 19. století velice aktuální, neboť již od konce 80. let, kdy český národ upevnil své postavení v nejrůznějších oblastech politického, společenského i hospodářského života, docházelo k jeho filozofickým reflexím.¹⁵³

Nejvýraznějšími autory, kteří pojednávali o národnostních otázkách, byli Hubert Gordon Schauer¹⁵⁴ a Tomáš Garrigue Masaryk.¹⁵⁵ Masarykův zájem se ovšem neomezoval pouze na filozofii, ale vztahoval se také k soudobému umění. *Podobenství velkého západu Čechů* vystavené roku 1898 na první členské výstavě Spolku výtvarných umělců Mánes proto nemohlo uniknout jeho pozornosti. V článku, který vydal pod krycím jménem Fra Lorenzo, popsal moto plastiky: „*A Čech ten nám ukazuje, jak národ padlý, ale ne mrtvý, může se probudit k životu novému [...] pochopením toho západu a tím probuzením k dalšímu životu nad tu smrt vznešenějšímu!*“¹⁵⁶ Masaryk zde navazuje na myšlenku probuzení národa ze spánku,

¹⁵²VOLAVKA 1942, 96.

¹⁵³VLČEK 1986, 182–183.

¹⁵⁴Hubert Gordon Schauer publikoval roku 1887 v časopise *Čas* článek *Naše dvě otázky*. Schauer si v něm položil dvě otázky, které znějí: „*Co je úkolem našeho národa?*“ a „*Jaká je naše národní existence?*“ Autor se jimi zamýšlel nad posláním českého národa a nad jeho schopností udržet si kulturní soběstačnost. Více v Hubert Gordon SCHAUER, *Naše dvě otázky*, in: *Čas*, ročník I., číslo I., 20. 12. 1886.

¹⁵⁵Masaryk navazoval na filozofický racionalismus 19. století a soustředil se zejména na otázky národní kultury v souvislosti s kulturou lidstva. Na přelomu století k tomuto tématu přednesl a později publikoval řadu přednášek. Nejvýznamnějším textem je *Česká otázka* z roku 1895. Více v Tomáš VLČEK, Praha 1900, Praha 1986 a Tomáš Garrigue MASARYK, *Česká otázka: snahy a tužby národního obrození*, Praha 1895.

¹⁵⁶LORENZO 1898, 445.

kteřá byla běžnou představou éry národního obrození. Ačkoliv Bílkovo dílo vyvolalo ve své době velký ohlas, ne všechny kritiky byly schopny plně obsáhnout poselství sochy,¹⁵⁷ či alespoň do té míry, do jaké to učinil Tomáš Garrigue Masaryk.¹⁵⁸

Podobenství velkého západu Čechů je nepřilíš velká dřevěná plastika, která již na první pohled zaujme svým výrazem. Hmota plastiky je utvářena schodištěm, na jehož vrcholu je umístěn fragment sochy. Torzo zachycující lidské nohy a ruce se znatelnými ranami po hřebech působí spíše jako ruina dávné modly či starověkého boha, než Ježíše Krista. Na stupních pod torzem je zborcená, naturalisticky vyvedená ženská postava. Nahá kostnatá záda, dlouhé vlasy splývající mezi nataženými rukama a prsty svírající knihu stupňují emoční náboj výjevu. Součástí plastiky je i nepřilíš zřetelný nápis, kterým autor promlouvá k divákovi a snaží se mu tak přiblížit svou vizi: „*Já neznám po Kristu vznešenějšího nad národa českého západ. Podobenství pádu a smrti Čechů, již byli – ale není jich víc!*“ Ačkoliv spojení vypjatě pojatého textu a naturalistického sochařského ztvárnění vzbuzuje představu zániku, hlubší zamyšlení nad textem otevírá významovou rovinu díla blízkou Masarykovu výkladu. František Bílek byl silně nábožensky založeným člověkem, a proto jeho přirovnání českého národa ke Kristu nabízí interpretaci spojující představu smrti se vzkříšením.

Námětem díla se podrobně zabývá článek *Ideologie a metafora v Bílkově „Podobenství velkého západu Čechů“*. Roman Prahel v něm poukazuje na značnou mnohovýznamovost jak zhrouceného ženského aktu, tak fragmentu sochy korunujícího scénu. Studie se důkladně zaměřila zejména na postupný vývoj motivu v Bílkově vlastní tvorbě, a proto je jen zběžně zmíněna souvislost *Podobenství* s možnými předobrazy jiných autorů. Roli důležitého inspiračního zdroje pro výslednou podobu umírající lidské bytosti mohla sehrát postava dívky z Myslbekova *Labutího zpěvu*. Vlivný ovšem mohl být v tomto směru také Pirnerův *Finis*, jehož interpretace zhroucené sudičky jako ztělesnění smrti odpovídá postavě z *Podobenství*.

Specifické je také Bílkovo chápání sochařského torza na vrchu kompozice, které v sobě obsahuje nejen představu Ježíše Krista, ale i předkřesťanské modly – Sfingy.¹⁵⁹ V

¹⁵⁷Například kritika Karla Matěje Čapka záměrně nezmiňovala ideovou stránku díla, neboť jej chtěla představit jako slepou uličku umění. Více v Karel Matěj ČAPEK, *Výstava spolku Mánesa*, in: *Světozor* 1898.

¹⁵⁸PRAHL 1993, 33–40.

¹⁵⁹Se Sfingou Bílek pracoval obdobným způsobem v kresbě *Zbití o bytí* (kolem 1983). Více v Roman PRAHL, *Ideologie a metafora v Bílkově „Podobenství velkého západu Čechů“*, in: *Čechy a Evropa v kultuře 19. století*, Praha 1993.

tomto spojení vidíme znatelný posun v myšlení mezi Bílkem a o generaci starším Maxmiliánem Pirnerem. Pirner Sfingu a Krista pojímá jako dvě neslučitelné entity. Zatímco Sfinga je tradičním zástupcem tajemství, nejistoty a zmaru, Kristus je prostředníkem vykoupení. Bílkova inovativnost spočívá mimo jiné ve skutečnosti, že dvě zdánlivě rozdílné složky sloučil do jedné a vytvořil tak jedinečné dílo. Depresi, která se u Pirnera dotýkala Umění, Bílek vztahoval na soudobý stav národa. Ostatně Bílek mezi léty 1887–1890 patřil mezi Pirnerovy žáky a tato zkušenost měla na jeho budoucí tvorbu značný vliv.¹⁶⁰

Podobenství velkého západu Čechů obecně fascinovalo. Jedním z důvodů byla aktuálnost zvoleného tématu v českém prostředí přelomu století. Dalším důležitým přínosem byla asociace českého národa s Kristem. Tento přírůstek poukazuje na odvážnost Bílkovy metafory smrti a pádu ve smyslu Krista trpítele. Vyvrcholením jeho snah byl v tomto ohledu návrh *Národního pomníku pro Bílou horu* (1908), kde se zhroucená postava znovu objevila.¹⁶¹

České umělecké prostředí sklonku 19. století bylo dosti specifické. Umělci se vzájemně ovlivňovali, což se projevilo především přepracováváním motivů, které byly představovány v nových úhlech pohledu. Odezvu na zhroucenou postavu můžeme najít i u dalších autorů jako byli Karel Hlaváček nebo Jan Preisler. Karel Hlaváček se pravděpodobně inspiroval v *Podobenství velkého západu Čechů* tématem utrýzněné tváře zakryté vlasy, když kreslil list *Konec pohádky* (1896–1897) z cyklu *Prostibolo duše* (1896–1897).¹⁶² Jan Preisler oproti tomu využil prvek ležícího těla v kresbě, kterou vytvořil jako doprovod k eseji *Nebezpečí sklizně* (1902).¹⁶³ Téma smrti, na které postava odkazovala, bylo v souvislosti s rozvojem dekadence častým námětem uměleckých děl. Zajímavé je nicméně sledovat, že zanikání, či úpadek byly v této podobě často spojovány s českým národem. Zdrojem těchto projevů byla nejistota, se kterou se člověk na sklonku století setkával.

3.2 Nenaplněné ambice aneb Život, Lásky, Nenávist a Smrt

¹⁶⁰František Bílek roku 1890 studium u Pirnera ukončil, protože bylo zjištěno, že trpí daltonismem (barvoslepost vůči některým barvám). Z tohoto důvodu se začal věnovat sochařství.

¹⁶¹PRAHL 1993, 33–40.

¹⁶²URBAN 2000, 52.

¹⁶³URBAN 2006, 364

Pirnerovo úsilí formulovat své představy o stavu lidských a uměleckých ideálů se neomezilo pouze na *Finis*, který byl bezesporu jeho největším počinem 80. let a dnes je považován za jeho nejvýznamnější dílo vůbec, ale projevilo se i v dalších obrazech a vícedílných kompozicích. Snažil se jimi vyjádřit pocity umělce žijícího na sklonku století, které pramenily nejen z dobové atmosféry, ale byly i podporovány měnící se uměleckou scénou. Jeho úkol byl o to složitější, že se nechtěl vzdát tradičního alegorického způsobu vyjadřování, nicméně ustálená podoba alegorie mu již nevyhovovala. Výsledky tohoto vývoje byly podrobně popsány na příkladu moderní alegorie *Konec všech věcí – Finis*, neméně závažný je však v tomto ohledu monumentální triptych *Život – Láska – Nenávist a Smrt* (1886–1887).

Zmíněná třídílná kompozice se stala zásadním Pirnerovým tvůrčím záměrem přelomu 80. a 90. let 19. století. Jeho cílem bylo popsat otázky údělu člověka – umělce a emocí, které jej životem provází. O mimořádné roli triptychu v rámci Pirnerovy tvorby svědčí několik okolností. Předně je nutné zmínit skutečně monumentální rozměry jednotlivých děl o výšce dvou a půl metru a šířce necelých dvou metrů. Příznačná je také skutečnost, že se Pirner promýšlení tématu dlouhodobě věnoval. Ke každému ze třech obrazů se dochovaly olejové skici a řada přípravných studijních kreseb¹⁶⁴ Olejové skici jsou datovány již do roku 1886, finální fáze díla se oproti tomu pohybuje kolem roku 1893. Počátky práce spadají do období, kdy se malíř ještě zabýval *Finis*, zatímco její završení se odehrává v době, kdy již začal svůj výrazový aparát přehodnocovat. Tomu také odpovídá výsledný stav triptychu. Pirner jej nedokončil a navíc střední pole zčásti zničil.¹⁶⁵

3.2.1 Láska, Myšlenka, Život

První pole je tvořeno alegorickým obrazem s názvem *Láska, Myšlenka, Život* (1886–1893) [36]. Výjev představuje trojici postav zachycených v nekonkrétním čase a prostoru. Hlavní úlohu zastává velká ženská figura, jejíž atributy napovídají, že se jedná o Athénu, či Minervu. Je vyobrazena, jak stojí zpříma na schodišti korunována vavřínovým věncem a v ruce třímá oštěp, helmu a veliký štít. Nechybí ani hlava Medúzy,¹⁶⁶ která zdobí poprsí oděvu, a sova letící v pozadí. K antické bohyni se ze

¹⁶⁴Část studijních kreseb se dnes nachází ve Sbírce kresby v Národní galerii. Jedná se o kresby s inventárním čísly K 14162, K 14058, K 14020, K 14060 a K 14237.

¹⁶⁵PRAHL 1987, 10.

¹⁶⁶Useknutou hlavu Medúzy daroval Athéně Perseus, protože byla jeho ochránkyní. Více v James HALL, Slovník námětů a symbolů, Praha 2008.

strany choulí dívka, jejíž nevinnost a bezbrannost kontrastuje se silnou ochrannou postavou Athény. Roli dívky lze v kontextu obrazu vyložit jako Psýché, která byla tradičně spojována s představou zhmotnění duše, či mysli.¹⁶⁷ Skupinu doplňuje okřídlený jinoch, patrně Amor zastupující lásku.¹⁶⁸

Celý výjev je ozařován jasným světlem vycházejícím z pozadí. Zvláštním prvkem, který ovšem v obdobné formě můžeme nalézt i ve *Finis*, je jakýsi otvor, či vstup do skály ve spodní části obrazu. Význam tohoto „vstupu do podsvětí“ není zcela zřejmý.¹⁶⁹

Athéna má však v kompozici své jasné místo, neboť byla patronkou umění. V antice byla považována za bohyni moudrosti, což ozřejmuje souvislost s myšlenkou figurující v názvu. Příčina její přítomnosti může pramenit také z Ovidiových *Proměn*.¹⁷⁰ Ovidius v páté knize popisuje příběh, v němž Athéna navštívila Múzy v pohoří Helikónu, protože chtěla vidět pramen, jenž vytryskl ze skály na místě, kde kopytem udeřil okřídlený kůň Pegas.¹⁷¹ S Pegasem se pojila představa dosažení říše idejí a věčné slávy a jeho prostřednictvím jí bylo možné dosáhnout. Zpodobnění okřídleného koně nalezneme na středním obrazu triptychu.

3.2.2 Střední pole triptychu

Střední část kompozice [37] *Život, Láska, Návist a Smrt* se v původním stavu nedochovala, a tak její podobu můžeme odvozovat pouze ze skici k obrazu z let 1886–1893. Zatímco postranní výjevy jsou zachyceny na plátnech klasického obdélného tvaru, střední pole svou formou odpovídá spojení oválu s obdélníkem a připomíná proto barokní oltářní obraz. Kromě formální podobnosti tomuto přímeru napovídají i další znaky jako důraz na dramatické vyznění děje a světelné kontrasty malby.

Skutečnost, že střed triptychu byl ve vrchní a spodní části zakončen půlkruhem, naznačuje, že postranní malby sloužily jako křídla a měly být vystavovány společně. Je zřejmé, že centrální výjev dosahoval ještě větších rozměrů než obrazy po stranách. Na

¹⁶⁷V antice byla Psýché ztělesněním lidské duše. V mytologii se traduje, že Prométheus vytvořil prvního člověka a Minerva jej oživila tím, že mu darovala duši v podobě Psýché. Více v: James HALL, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008.

¹⁶⁸S Amorem a Psýché se pojí příběh o jejich lásce, který s námětem alegorie volně souvisí. Více v: James HALL, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008.

¹⁶⁹Možným vysvětlením je to, že se mohlo jednat o prostor vymezený pro nápisový štítek.

¹⁷⁰Více v: Publius OVIDIUS Naso, *Básně Publia Ovidia Nasona I. Proměn zpěv I.-VII.*, Praha 1885.

¹⁷¹HALL 2008, 276.

základě jejich srovnání se skicou a fragmentem středního pole lze vyvodit, že triptych dosahoval šířky šesti až sedmi metrů, což z něj činí jedno z největších Pirnerových děl.

Scéna obrazu je rozdělena do dvou sfér. Ve vrchní části kompozice se odehrává dramatický zápas, jehož hlavním účastníkem je umělec bojující s démonem. Umělec se snažil vzlétnout na Pegasovi do nebeských výšin, aby se přiblížil Géniovi, a dosáhl tak ideálů pravého umění. Génius jej očekával s vavřínovým věncem, na cestě ovšem umělce překvapil démon – Frustra¹⁷² s lidským tělem, křídly a zvířecí hlavou a nohama. Můžeme vidět, jak Frustra a další démoni umělce napadají a strhávají z koňského hřbetu.

Spodní část malby oproti tomu představuje statický figurální výjev. Na kamenné podlaze leží nehybný ženský akt, vedle něj sedí děcko s jablkem a zády k pozorovateli je umístěn sedící stařec s rydlem.¹⁷³ Postava malého chlapce s jablkem je až překvapivě blízká zobrazení Ježíše Krista jako dítěte. Tuto hypotetickou aluzi podporuje skutečnost, že jablko bylo mimo jiné atributem Krista dítěte a odkazovalo na jeho poslání vykupitele. Vyobrazení svaté rodiny by odpovídala i přítomnost mladé ženy jako Panny Marie a výrazně staršího muže v roli svatého Josefa. Pokud by se ovšem jednalo o tento typ zobrazení, tak by bylo jeho užití přinejmenším neobvyklé. Žena má totiž odhalená ňadra a vazby mezi jednotlivými osobami skupiny spíše než soudržnost a lásku vykazují osamocení a lhostejnost.

3.2.3 Třeštění, Nenávist, Smrt

Třetí v řadě a jako závěrečné dílo souboru stojí obraz *Třeštění, Nenávist, Smrt* (1886–1893) [38]. Hlavní výjev obrazu je utvářen dvěma postavami. Dominantnější úloha byla přidělena mladému muži se svatozáří a rozložitými křídly. Muž je nahý, jeho jediným oděvem je přes ruku přehozený mohutný plášť. Vidíme jej, jak jistě kráčí nehostinnou kamenitou krajinou s uhasínající pochodní opřenou o rameno a za paži vede Athénu.

Zatímco v prvním poli triptychu byla Athéna představena jako silná a majestátní bohyně, zde je nahá, nejistá a submisivní. Pirner ji ovšem nezapomněl opatřit jejími atributy helmicí, oštěpem a hlavou Medúzy, kterou má zavěšenou u boku. Athéna táhne

¹⁷²Frustra znamená v latině „marně“. Více v: ANONYM, Ottův slovník naučný, devátý díl, Praha 1895.

¹⁷³WITTLICH 1982, 32.

za křídlo bezvládné chlapecké tělo a odvádí jej do říše stínů. V jeho podobě můžeme spatřovat mladistvého Amora z prvního pole triptychu. Zpodobnění ovšem naznačuje i souvislost s námětem Ikarova pádu. Ikara lze v rámci idealistického konceptu ztotožnit s umělcem letícím na Pegasu, a jak již bylo zmíněno, jeho pád alegoricky vyjadřoval nemožnost dosáhnout absolutních hodnot. Obdobné téma zpracoval Pirner v pastelu *Pád Ikarův* (1886–1887) [39] a vzdáleněji se mu věnoval v *Kompozici s geniem a d'áblem* [40] z počátku 90. let, jež vykazuje výrazný posun směrem k estetice symbolismu. Najdeme jej ale i u zástupce mladší generace Jana Preislera.¹⁷⁴

Určit konkrétní významy jednotlivých postav třetí části triptychu je kvůli komplikované síti aluzí díla poměrně obtížné, a proto s jejich označením může pomoci nahlédnutí do přípravných prací. Olejová skica (1886–1893)¹⁷⁵ z Národní galerie ožejmuje postup, jakým se Pirner dopracoval k postavě mladíka zbavené přívlastků charakteristických pro jeho úlohu. Na jeho místě totiž skica užívá tradiční personifikaci smrti v podobě smrtky s kosou. Jedná se o příklad dokládající Pirnerovu snahu hledat příbuzné významy u odlišných tradičních personifikací.

V této souvislosti je na místě zmínit obdobné zobrazení smrtky, které mohlo v kompozici taktéž figurovat. V olejomalbě *Smrt* (1886–1893) [41] Pirner zachytil kostlivce sedícího na hřbitovním náhrobku, jak si ve světle měsíčního svitu brousí kosu. Někteří badatelé se přiklání k tomu, že se jednalo o možnou olejovou studii pro podobu smrtky z *Finis*,¹⁷⁶ nicméně poměrně jasný koncept *Finis* vzniklý již za vídeňského pobytu hovoří spíše ve prospěch spojení *Smrti* se zmíněnou olejovou skicou třetího obrazu našeho triptychu. Tuto domněnku podporuje i detailnější zkoumání, které vykazuje, že po výtvarné stránce si jsou díla bližší.

Vrátíme-li se k Athéně, můžeme konstatovat, že i její postava prošla proměnou. Nejedná se o její formální stránku, ale o kontexty, ve kterých byla tradičně představována a do kterých ji Pirner nově staví. Ve třetím obraze jí totiž přisoudil roli Nenávisti. Pod tímto označením ji také dnes najdeme na studijních kresbách.¹⁷⁷ Postupné oprošťování se od zavedených personifikací a atributů a vkládání ustálených

¹⁷⁴Jan Preisler se této tematice věnoval v olejomalbě *Jarní večer* (1898) a *Ikarův pád* (1905).

¹⁷⁵Studie k Třeštění, nenávist, smrt je uchovávána v Národní galerii pod inventárním číslem O 4825.

¹⁷⁶URBAN 2006, 380.

¹⁷⁷Dnes nezvěstná *Studie hlavy Nenávisti pro obraz Třeštění, Nenávist a Smrt* (1887) byla zveřejněna společně s výše uvedenou olejomalbou ve *Ver Sacrum*. Studii odpovídá kresba z Národní galerie s inventárním číslem DK 922.

ikonografických pojmů do nových vztahů představuje posun typický pro projevy symbolismu.

3.2.4 Poslední monumentální alegorie

Triptych *Život, Láska, Nenávist a Smrt* představoval jedno ze zásadních Pirnerových děl přelomu 80. a 90. let, do něhož projektoval své osobní názory a pohledy na tehdejší svět. Formulovat tuto problematiku monumentálně pojatým dílem bylo pro Pirnera v tomto období esenciálním úkolem. Příznačné je, že vyznění středního pole zůstalo, tak jako u *Finis*, víceznačné.

Ačkoliv se jednalo o velkolepý záměr, jedinou olejomalbou zveřejněnou za Pirnerova života ze souboru děl vážících se k tomuto tématu je práce *Třeštění, Nenávist a Smrt*. Byla publikována roku 1898 pod názvem *Die Letzten (Ti poslední)* v časopisu vídeňského secesního spolku *Ver Sacrum*. Nedostatečná odezva umělcova prostředí na monumentálně pojatou alegorizující malbu byla jedním z důvodů, proč Pirner tohoto záměru zanechal. Téma ovšem neopustil úplně, záhy jej v obměněné podobě začal zpracovávat v cyklu pastelů *Život, Láska, Nenávist a Smrt* s podtitulem *Cyklus o Pegasovi* (1893). Soubor jedenácti obrazů vypráví příběh umělce na své pouti životem. K námětu se vrátil ještě jednou na sklonku života dílem *Život, Láska, Nenávist a Smrt* s podtitulem *Umění*. Pozdní zpracování ovšem nepřekonal triptych ani cyklus pastelů.

Život, Láska, Nenávist a Smrt se stal posledním Pirnerovým skutečně monumentálním dílem pokoušejícím se o modernizaci alegorických prostředků. Jeho silné pouto s tradicí mu ovšem znemožnilo projevit svá dilemata skutečně moderním a radikálním způsobem tak, jak to v téže době učinil jen o málo mladší norský malíř Eduard Munch.¹⁷⁸

¹⁷⁸PRAHL 1987, 10–11.

4. ALEGORIE A SYMBOL VE SLUŽBĚ IRONIE A JAKO OBĚŤ KRITIKY

Vývoj Pirnerovy tvorby 90. let probíhal ve znamení odklonu od monumentálních alegorií. Nedostatečný zájem publika o vizuální formulaci idealistických myšlenek přispěl k tomu, že se Maxmilián Pirner začal obracet novým směrem. Přejít do intimnější tvůrčí polohy se projevil zájmem o pohádkovou a mytologickou tematiku, kterou zpracovával převážně technikou pastelu. Významně zareagoval na krizi tradičních způsobů alegorie, když se začal intuitivně přiklánět k vyjadřování pomocí mnohoznačné symbolizace. Ta se stala předstupněm symbolismu přelomu 19. a 20. století.

Pirnerovo umělecké směřování lze chápat jako syntézu předchozího vývoje, který vyrůstal jak z ironizace raných žánrových výjevů, zkušeností, které načerpal svou účastí na pracích pro *Allegorien und Embleme* a ilustracích německých klasiků, i z tvorby cyklů, kde se naučil formulovat příběh, či pointu obrazem. V 90. letech se na základě těchto kroků stala jeho typickou vyjadřovací polohou ironie, kterou užíval pro glosování aktuální společenské a umělecké scény. Obrazy začal opatřovat rámci, které se proměnily ve významný protějšek obrazového prostoru. Vlivem secesního hnutí se jeho rukopis stále více ornamentalizoval a dekorativní zpracování linie proniklo nejen do obrazových rámců, ale i do samotného námětu. Dobový názor na jeho obrazy byl ovšem polaritní. I když Vídeňská secese si jej pro tyto aspekty děl cenila, modernisty české umělecké scény byl kvůli nim zatracován.

Situace v českém umění se v 90. letech vyostřovala. Odlišné pojetí moderního umění brzy vyústilo v generační konflikt, který v jádru spočíval v nesmiřitelnosti různých tendencí. Zatímco se Pirner věnoval symbolisticky orientovaným pracím s pohádkovou a mytologickou tematikou, mladá umělecká scéna se vydala jiným směrem.¹⁷⁹ Umělci ovlivnění francouzským realismem a iluzionismem se soustředili na rozvoj světlé plenérové malby a pojetí světla v obraze. Zesílený zájem o témata ze současného života vedl k rozvoji naturalistického ztvárnění žánrových výjevů.¹⁸⁰ Jelikož Pirnerovo dílo tíhlo k symbolismu, setkávalo se stále méně s kladnou odezvou. Komplikované mnohavýznamové kompozice narážely na odpor mladé kritiky, která je

¹⁷⁹ VYKOUKAL 2004, 20.

¹⁸⁰ WITTLICH 2012, 19.

považovala za těžkopádné a zastaralé, a proto byl stále více vtahován do střetu s nastupující generací 90. let.¹⁸¹

Na sklonku 19. století se mu však ještě dostalo veřejného uznání. Jeho práce se objevily ve dvou časopisech vydávaných uměleckými sdruženími. Nejprve byl prezentován výběr Pirnerových studií Spolkem výtvarných umělců Mánes. Mánes zaktivovaný příchodem mladých umělců generace 90. let začal roku 1897 vydávat časopis – *Volné směry*. Ačkoliv se zanedlouho začala mladá kritika vůči starší generaci profesorů vymezovat, pod úvodníkem prvního čísla „*Volné směry jsou povděčny...*“ byly otisknuty reprodukce Pirnerových kreseb.¹⁸² Vybrána byla nicméně pouze starší, neaktuální díla, což dosvědčuje snahu redakce vyhnout se nepříjemnostem ze strany reakce mladších umělců.¹⁸³

O dva roky později bylo Pirnerovo výtvarné úsilí práce oceněno členy Vídeňské secese, mezi které se i přes přesídlení do Prahy zapojil. Spolek mu věnoval samostatné číslo druhého ročníku svého časopisu *Ver Sacrum*.¹⁸⁴ Kromě uveřejnění řady svých děl měl také možnost vytvořit návrh titulní strany časopisu. Jednalo se mimořádnou událost, protože mimo Pirnera se této pocty dostalo z okruhu českých umělců pouze Hanuši Schwaigerovi.¹⁸⁵ Tato skutečnost vypovídá o rozdílných poměrech panujících v umění ve dvou významných středoevropských metropolích přelomu století, neboť ve Vídni spatřovali v Pirnerově tvorbě pozitivní hodnoty spíše než v Praze.

Zlom v Pirnerově veřejném uměleckém působení se váže k podzimu roku 1899, kdy se zúčastnil výstavy Jednoty umělců výtvarných. Mladí kritici spolku výtvarných umělců Mánes nemilosrdně odsoudili výstavu i téměř všechny zastoupené umělce. Miloš Jiránek v *Radikálních listech* negativně ohodnotil takřka veškerá díla a umělce výstavy. Tvrdil, že výstava nepřináší nic nového. O Maxmiliánu Pirnerovi se vyjádřil takto: „*Vzácnou událostí je pro Prahu dosti poměrně četná expozice Maxe Pirnera. Tak dlouho slibována a tak často odkládána, přichází, myslím, dneska už pozdě. Už příliš všichni cítíme, že takovéto filosofování do malířství nepatří, a namáhavým jinotajům a symbolizování pomocí atributů jsme již valně odvykli.*“¹⁸⁶ Neméně nekompromisní byl i Stanislav Kostka Neumann ve svém článku publikovaném ve *Volných směrech* v roce

¹⁸¹ VYKOUKAL 2004, 20.

¹⁸² WITTLICH 2012, 33.

¹⁸³ VYKOUKAL 2004, 20.

¹⁸⁴ Jedná se o desáté číslo druhého ročníku časopisu.

¹⁸⁵ Ve *Ver Sacrum* byla představena také tvorba Mikoláše Alše, ale nebylo mu věnováno zvláštní číslo.

¹⁸⁶ JIRÁNEK 1899, 814.

1900. Za záměr výstavy označil oklamání obecnstva a celkově ji popsal jako bahnitou stagnaci.¹⁸⁷

Na emočně vnímavého Pirnera měla negativní kritika zásadní dopad. Způsobila, že se od té doby se odmlčel a uzavřel přede všemi. Hotová díla se kupila v jeho ateliéru a již nikdy s nimi veřejně nevystoupil. Zůstalo paradoxem, že přes značný vliv jeho tvorby na rozvoj modernistických tendencí byl mladými umělci propagujícími ideu modernosti odmítnut.

4.1 Obrazové rámce mezi tradicí a moderností

Obrazové rámce se u Pirnera začaly objevovat v průběhu 90. let 19. století a nabývaly podobu, která u jeho současníků nebyla obvyklá. Kreslený či malovaný rám pro něj přestal být pouhým vymezením obrazu oproti vnějšímu okolí, ale součástí, která mnohdy převzala hlavní úlohu výpovědi. Tato tendence v obecné rovině nicméně nebyla výlučným zájmem Maxmiliána Pirnera, protože rám během 19. století získával na důležitosti. Otázku, nakolik jsou Pirnerovy rámce výrazem modernosti, je proto nutné nahlížet v širších souvislostech.

Rám se jako běžná složka uměleckých děl dostal v 19. století, a zejména v jeho druhé polovině do centra pozornosti. Umělci začali rámy pro své obrazy navrhovat a někteří i sami vyrábět. Zásahu na tom měla proměna chápání rámu, jehož dosavadní praktická funkce nabyla symbolického významu. Již v první polovině 19. století byl obraz dáván do spojení s oknem, jenž poskytovalo pozorovateli výhled do světa. V souvislosti s touto představou byly tytéž vlastnosti přeneseny i na rám.

Vnitřní významová provázanost těchto dvou součástí, tak jak ji známe ze symbolistního umění, měla své kořeny v romantismu. Příkladem může být *Děčínský oltář* (1807–1808) Caspara Davida Friedricha z roku 1808, který byl opatřen rámem s křesťanskou symbolikou. Souvislost obrazu a rámu zde byla zásadní, protože jejich oddělením se z malby stal pouhý romantický záznam krajiny. Přenos významů mimo obrazové pole byl znak také anglických Preraphaelitů. Přes značný rozvoj těchto snah byly jejich dobové ohlasy rozporuplné, jelikož mnozí kritici zastávali názor, že

¹⁸⁷ NEUMANN 1900, 23–24.

umělecké dílo by mělo pracovat pouze s vlastními vyjadřovacími prostředky a že úloha rámu by neměla překračovat svůj pomocný charakter.¹⁸⁸

Pokud bychom sledovali pouze zmíněnou skutečnost, že Pirner své obrazy doprovázel rámci, museli bychom konstatovat, že jeho přístupy nebyly zcela novátorské. Jako progresivní lze ovšem označit způsob, jakým s rámci pracoval a jaký jim dával vzhled. Krajové části důsledně ornamentalizoval a linearizoval. S dekorativní linií pracoval pružně a kombinoval ji s figurami z klasické mytologie, přičemž komplikované spletnice postav a vegetativních tvarů byly bohaté na symbolické odkazy. Zásadním přínosem bylo však to, že ornament pronikl z povrchu uměleckého díla do jeho vnitřku, opustil úlohu pasivní ozdoby a stal se z něj aktivní formující prvek. Pirner tímto způsobem reagoval na soudobé tendence, v nichž ornament figuroval jako klíčový element utváření moderní kultury.¹⁸⁹

Nárůst ornamentalizace se projevil v řadě Pirnerových děl přelomu století. Příkladem může být kresba *Pan a Psýché* (1899) [42], kterou opatřil rámcem složeným ze zvířat symbolizujících umění. Pegas, jednorožec, labuť a orel byli provázáni sítí dekorativních linií členících plochu na tři obdélníková pole s hlavním výjevem. Obdobné postupy můžeme sledovat i u dvou dnes již ztracených obrazů, jejichž reprodukce byly představeny Vídeňskou secesí v časopise *Ver Sacrum*. Olejomalba *Voda* (1899 střed, 1896 rám) a kolorovaná kresba *Midas* (1899) [43] shodně vykazují, že důraz byl v rámcích kladen na linearitu a zplošťování tvarů v kontrastu s plasticky znázorněnou středovou scénou.

Odpověď na otázku, jakým způsobem Maxmilián Pirner došel k výsledné podobě rámců, není jednoznačná, neboť se jednalo o dlouhou cestu, na které byl ovlivňován řadou faktorů. Stěžejní roli sehrál zajisté vývoj jeho dekorativních schopností, který zaznamenal v průběhu prací pro *Allegorien und Embleme*. Právě výjev *Spánek a Sen* lze považovat za předstupeň tohoto typu zobrazení. Nezanedbatelný vliv měla také jeho ilustrátorská praxe. V tomto ohledu je třeba zmínit arabesku,¹⁹⁰ která byla společně s obrysovou kresbou typickou reflexivní formou pozdního 18. a 19. století. Arabeska byla jako součást ornamentálních systémů častým knižním výzdobným prvkem, a proto z ní

¹⁸⁸KEMP 1995, 13–24.

¹⁸⁹VLČEK 1986, 169–174.

¹⁹⁰Arabeska je rostlinný ornament složený z akantových rozvilin, který má původ v helénském umění. Později se uplatnila zejména v renesanci, kdy se objevovala nejen jako dekorace architektonických prvků, ale i jako součást grafických listů a knižních ražeb. Více v Jan BALEKA, *Výtvarné umění, výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Praha 1997.

Pirner mohl ve svých obrazech v určitých směrech vycházet. Její atraktivnost spočívala ve spojení dekorativního potenciálu s tradičním alegorickým repertoárem. Komunikace vnitřního obrazu s rámem navíc podněcovala její výpovědní schopnosti, takže mnohdy nabývala rysy ironie a kritiky. V 30. letech 19. století tuto kreslířskou formu v ilustracích rozvíjel i německý malíř Adolf Menzel, který tímto způsobem s oblibou konfrontoval umělecké ideály s realitou. To byl zřejmě také jeden z důvodů, proč na něj Pirner navazoval.¹⁹¹

Stěžejní úlohou rámců ovšem nebyla výzdobná funkce, ale významová. Rámce uvozovaly hlavní téma, které bylo v některých případech zredukováno až na nepatrný středový výřez. Nárůst plochy rámu můžeme zaznamenat v obraze *Osud ženy (Pandora)* (1901) [44]. Rámec zde byl sestaven z propletených lidských a zvířecích postav dynamicky obkružujících dvě scény ve cviklech. Jejich námětem byl příběh o Pandoře,¹⁹² která měla být původcem všeho zla na zemi. Pandořin úděl byl srovnáván s prvotním hříchem, a proto byla chápána jako pohanský protějšek Evy. V této souvislosti byla rovněž často zobrazována.¹⁹³ Výjimkou není ani Pirnerův obraz. Pandora v něm byla zachycena ve spodní části rámce, zatímco Eva s choulícím se Adamem byla ztvárněna nad ní. Veškeré postavy utvářející rámec pak „vyrůstaly“ právě z Pandory, čímž měla být podtržena její iniciační role.

Pirner v obraze zdůrazňoval polaritu dobra, které vládlo na zemi před Pandořiným příchodem, a zla, které s sebou přinesla. Zde se znovu uplatňuje tvrzení, že konfrontace kontrastních pojmů byla Pirnerovou oblíbenou výtvarnou strategií. Tento charakteristický rys nalezneme i v již zmiňovaném díle *Spánek a Sen*, z jehož kompozice byla *Pandora* pravděpodobně odvozena. V obou pracích se shodně objevuje dvojí tondo obklopené figurami. Obdobně v nich vystupují také centrální postavy umístěné v kruzích ve spodní a vrchní části celku. Pokrok, který můžeme sledovat u *Pandory*, spočíval především v uplatněné technice malby. Kvaš mu totiž umožnil plastičtější zpracování a dynamičtější budování hmoty i prostoru. Přínosná byla rovněž secesní dekorativnost a symbolická náplň díla.

¹⁹¹BUSCH 1988, 117–148.

¹⁹²Podle řeckého mýtu žili lidé šťastným životem. Jednoho dne však bohové stvořili Pandoru, obdarovali ji různými dobrými a špatnými dary a seslali ji na zem. Dary byly uschovány v Pandořině skřínce. Když ji otevřela, všechno zlo se dostalo ven. Jelikož ji ale rychle zavřela, zůstala na dně pouze naděje. Byla to pomsta bohů za to, že jim Prométheus ukradl oheň. Více v James HALL, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008.

¹⁹³HALL 2008, 321.

Moderní ve smyslu aktuální bylo zajisté také poselství rámců, protože Pirner jimi často komentoval aktuální umělecké dění. Promítala se do nich jeho kritika tehdejší společenské krize a zejména ironie, kterou bojoval za ideály umění. Své postoje vyjádřil roku 1894 kresbou *Pomocníci naivity a mistrovství* [45]. Dílo bylo tvořeno bohatým dekorativním rámcem zaplněným podobně jako u *Pandory* alegorickými postavami a zvířaty. Název napovídá, že podle Pirnera šlo o „pomocníky vedoucí k mistrovství“. Do středového průhledu oproti tomu umístil „pomocníky naivity“, totiž figurínu a fotoaparát. Užívání těchto pomůcek pro dosažení věrné podoby skutečnosti bylo na sklonku 19. století běžnou praxí. Pirner ovšem s těmito postupy nesouhlasil, protože zastával názor, že škodí umělecké fantazii.¹⁹⁴

Můžeme konstatovat, že ačkoliv byly obrazové rámce v 19. století známou formou, Pirnerovo podání bylo jedinečné. Jeho mimořádnost spočívala v rozvoji secesního tvarosloví, což činil zdokonalováním ornamentálních tvarů a důrazem na obrysovou kresbu. Nová byla také jeho neotřelá práce se symbolikou. Tradiční vztahy dával do nových souvislostí, takže se podílely na utváření moderního uměleckého výrazu. Pro tyto zásluhy je dnes Pirner považován za jednoho z prvních zdejších předchůdců secesního slohu. Ačkoliv byl Maxmilián Pirner v tomto ohledu průkopníkem, záhy se obdobné strategie objevily i u dalších autorů. Jmenujme například Františka Kupku, který se ještě před svým příklonem k abstrakci zabýval angažovanou tvorbou pro různé francouzské časopisy.¹⁹⁵ Právě obrazové rámce byly pro satiru a ironii vhodným sugestivním prvkem.

4.2 Ironie jako zbraň proti „špatnému umění“

Ambice, které v 80. letech Maxmilián Pirner vložil do povznesení alegorie, se v letech 90. přetavily v usilovný boj za „pravé umění“. Prostředkem mu k tomu byla ironie a satira, které stále intenzivněji pronikaly do jeho děl. Čím více se vyhrocovala situace na české výtvarné scéně, tím více se malíř stahoval sám do sebe. Jeho díla byla proto jedinou oblastí, skrz kterou prezentoval své názory a ideje.

¹⁹⁴PRAHL 1987, 12.

¹⁹⁵Nejpočetnější byla Kupkova tvorba pro časopis *Cocorico*, celá tři čísla vytvořil i pro časopis *L'Assiette au Beurre*. Různé další příspěvky byly ovšem publikovány i v *Le Frou Frou* nebo v *La Vie en Rose*. Na počátku 20. století ztvárnil pro francouzské časopisy řadu karikaturních zobrazení, přičemž mnohé byly opatřeny obrazovými rámci. Více v Markéta THEINHARDTOVÁ (ed.)/Pierre BRULLÉ (ed.), *Orbis pictus Františka Kupky. Mezi symbolismem a reportáží*, Plzeň 2014.

Sarkasmus byl typickým projevem i dalších umělců generace Národního divadla a generace 90. let. Reflektovali tímto způsobem společenské napětí a podobně jako Pirner rovněž stav soudobého umění. Tyto projevy souvisely nejen s pesimistickými životními postoji, které byly typické zejména pro novoromantiky, ale také s rostoucí nutností vyjadřovat se k aktuálním tématům. Polemika byla však vzdálena rozšířené humorné karikatuře, protože spíše než zesměšnění bylo jejím cílem poukázat na určitý problém. Autoři s takto orientovanými díly často vystupovali mimo sféru tisku a angažovanost se mnohdy objevovala i v jejich vlastní tvorbě.¹⁹⁶

Na přelomu 19. a 20. století tímto způsobem dávali najevo své názory mezi jinými i dva z dnešního pohledu téměř nesouměřitelní malíři Emil Holárek a František Kupka. Příbuznost obou výtvarníků byla značná a dobově také komentovaná. I když přejdeme fakt, že příslušeli ke stejné generaci, nelze si nevšimnout, že jejich tvorba přelomu století vykazovala důraz na ideovou náplň a apelativní charakter. Jejich výchozí myšlenkové pozice byly však odlišné. Pirnerův žák Emil Holárek se stylizoval do zklamaného idealisty a moralisty novoromantického ražení. Náměty, které svým podáním často nabíraly vlastnosti morality, zpracovával v cyklech. Jeho nejznámějším dílem inspirovaným katolickou věroukou byly *Reflexe z katechismu* (1895) [46]. K jejich vydání došlo hned dvakrát, roku 1901 a v rozšířené podobě i v roce 1913. Hlavním záměrem cyklu však nebyla kritika katolické církve, ale především upozornění na stav a pokrytectví společnosti.

Františka Kupku lze oproti Holárkovi popsat jako modernistu, anarchistu a volnomyšlenkáře, který své satirické cykly vytvářel s přesvědčením, avšak na objednávku. Přestože téma bylo předem určeno zadavatelem, Kupka do něj mohl projektovat své vlastní myšlenky a názory. Nádavkem měl možnost svými díly oslovovat široké publikum. V průběhu let 1901 až 1904 vytvořil pro francouzský časopis *L'Assiette au Beurre* cykly *Peníze* (1901) [47], *Náboženství* (1904) a *Mír* (1904). Oba autoři měli společné zaměření, které tkvělo v jejich pozici umělce – kritika společnosti, zvýšené sociální vnímavosti, solidaritě se znevýhodněnými a v prosazování antimilitarismu a antiklerikalismu. Přesto se v určitých ohledech rozcházeli, a to především ve spektru adresátů a způsobu formulace nastoleného problému. Zatímco

¹⁹⁶PRAHL 2014, 125.

Holárkovy takřka žánrové výjevy byly naplněny symbolickými odkazy, Kupka svou trefnou stylizací navazoval na soudobou francouzskou časopiseckou karikaturu.¹⁹⁷

Srovnání Kupky s Maxmiliánem Pirnerem ovšem přináší další rozdíly, které pramenily především v jejich odlišných zájmech. Pirner se svými ironicky laděnými díly kriticky vymezoval vůči projevům tehdejšího kulturního a uměleckého prostředí, které považoval za negativní. Mnohými pracemi reagoval na dobový umělecký konflikt, který spočíval ve vyostřování protikladů naturalismu a symbolismu. Kritika naturalismu byla ve skutečnosti jádrem i *Pomocníků naivity a mistrovství*. Později se k tomuto tématu vrátil malbou *Učenlivost přírody* (1920). V tomto triptychu popsal střetnutí naturalismu s idealismem jako konfrontaci svatého Lukáše s malířem, který na plátně zachytil pohled do krajiny, jenž se právě naskýtá pozorovateli. Malíř zahloubaně hledí na svůj výtvar, kdežto patron umění je zděšen. Nové zpracování námětu dokazuje, že stejné názory na umění si Pirner podržel až do konce života.

Obdobně motivovaný, avšak konkrétně adresovaný byl i pastel *Zelený reflex* (1895) [48]. Pirner se jím odvolával na způsoby malby prosazované jeho konkurentem na pražské Akademii Vojtěchem Hynaisem. Malba pomocí reflexů spočívala v promítání světelných odrazů přírodního prostředí na nahé tělo modelu. V Pirnerově podání byl ovšem reflex křiklavě zelenou tekutinou, kterou navíc pojmenoval „*Fons Castalie*“ tedy „*Kastalský pramen*“. Název ironicky odkazoval na posvátný pramen vyvěrající na úpatí hory Parnásos, jenž byl zdrojem inspirace a znalostí.¹⁹⁸ Absurditu výjevu mělo podpořit i jeho rozdělení na dvě poloviny podle tradičního obrazového typu, v němž byla vrchní sféra určena nebešťanům a spodní pozemským bytostem.¹⁹⁹

Záměrem Pirnerovy parodie bylo znevážit Hynaisovy iluzivní postupy ve srovnání s postupy ideového umění. Vojtěch Hynais do své tvorby transformoval zkušenost s francouzskou malířskou kulturou, kterou načerpal při školení v Paříži. Jeho iluzivní malířská metoda užívající zelených reflexů „komplementárních“ se zbarvením pleti byla mezi mladými umělci velmi populární. Používali ji především při malbě aktu v přírodě, s níž se pojila nová světelnost a barevnost obrazů, která byla velmi ceněna. *Zelený reflex* byl v tomto ohledu programním odmítnutím soudobého naturalismu. Pirner byl

¹⁹⁷SEDLÁČEK 1998, 171–178.

¹⁹⁸HALL 2008, 339.

¹⁹⁹PRAHL 1987, 12.

svým založením idealistou, a proto byl přesvědčen, že stěžejním úkolem uměleckého díla je sdělovat myšlenky.²⁰⁰

Odlišné směřování tvorby Maxmiliána Pirnera a mladé generace 90. let mělo za následek jejich konfrontaci, která přerostla v již zmiňovaný generační konflikt. Prohlubované napětí mezi žáky a jejich učiteli v průběhu 90. let spělo k tomuto vyústění. Dokládá to i karikatura [49], která byla otištěna neznámým autorem roku 1895 ve studentském časopise *Špachtle*. Na titulní straně byla formou ornamentální kresby zachycena Pirnerova podobizna jako pohanského hromovládného boha Peruna. Pirner, který vytvářel karikatury již za svých studií na Akademii, se nyní sám stal předmětem jejich zesměšnění.²⁰¹ Konečným důsledkem tohoto rozporu bylo jeho odsouzení mladými umělci na výstavě Jednoty umělců výtvarných roku 1899.²⁰²

Odpovědí posměvačům byl Pirnerův akvarel *Homo homini lupus* [50] z roku 1901, v němž symbolicky vyjádřil stav tehdejší výtvarné scény. Námětem obrazu je mučení, kterého se na ideální okřídlené ženské bytosti symbolizující Pravdu a Krásu dopouštějí opice. Výjevu ukřižování zespoda přihlíží skupina domácích i exotických zvířat, která se mučené bytosti vysmívá. Pirner v akvarelu přistoupil k silné stylizaci a posílení sarkasmu docílil dekorativním pojetím připomínajícím vitráž. Záměrným užitím této formy, která se běžně vyskytovala u veřejných budov, byla pravděpodobně snaha podpořit reprezentativní charakter díla a tím i jeho působnost.

Věnováním „*In memoriam A. Schopenhaueri*“ ve spodní části kompozice chtěl Pirner poukázat na část Schopenhauerova učení, ve kterém se pesimisticky nahlíží na svět, neboť vše je zotročeno Vůli. Poznání vyšší Pravdy a Krásy proto podle něj není možné. Pirner touto cestou vytvořil pamflet proti naturalismu, který měl být právě takovým zotročováním umělcovy fantazie. Praxi naturalistů totiž chápal jako opičení se a kopírování, které znemožňovalo dobrat se ideálu, jehož obhajobou akvarel ve skutečnosti byl.²⁰³

Dobové nepochopení správného umění bylo však tématem i pro další umělce generace Národního divadla. Mikoláš Aleš jej vtělil do kresby *Pohnutlivá historie o*

²⁰⁰ WITTLICH 1982, 36.

²⁰¹ Z jeho studentských let známe několik karikatur a ironizujících kreseb, které se mimo jiné vyjadřují i k poměrům na pražské Akademii.

²⁰² PRAHL 2014, 142.

²⁰³ Je paradoxní, že Pirner Schopenhauera uznával, přestože kritizoval alegorii, která byla jedním z jeho hlavních výrazových prostředků. Vysvětlením je, že Pirner s jeho texty pracoval poněkud volně. Více v Marie RAKUŠANOVÁ, *Sabat nucených prací ve věznici vůle*, Praha 2005.

hodném Fridolínovi aneb: Jak se z pasáka umělec stal. Tištěná roku tohoto [51], kterou otiskl časopis Švanda dudák roku 1887. V kresbě se znatelnými autobiografickými rysy Aleš vyprávěl příběh o malíři z chudých poměrů, který se nakonec stal uznávaným. Jeho pointou byl výsměch iluzivním obrazům, neboť stejně jako Pirner uznával jako základní motivaci vzniku uměleckých děl fantazii a z ní pramenící genialitu.²⁰⁴

Jádrem Pirnerovy kritiky umělecké scény byla teze pojímající umění jako věčnou a neměnnou hodnotu, kterou ovšem podle Pirnerova názoru mnozí tehdejší umělci nenaplnovali. Umělecké projevy ve vztahu k době chápal ve srovnání s podstatou umění jako pouhou módou. Tuto myšlenkou formuloval dílem *Módy v umění* (1897) [52], kde zobrazil šest figurálních kompozic zastupujících umělecké slohy od antiky po přelom 19. a 20. století. Kompozice, které ironicky poukazují na hlavní rysy slohů, proložil bustami filozofů, jejichž podoba měla opět odpovídat různým slohovým, či stylovým výrazům. Pirner touto cestou relativizoval ustálenou představu, že každá doba má své umění. Podle něj byly módy v umění otázkou aktuálního nastavení společnosti a vkusu publika. Věčné proto mohlo být pouze umění ve své ryzí formě jako ztělesnění ideje.

Na služebnost uměleckých směrů a jejich poplatnost nestálým estetickým hodnotám upozorňoval také František Kupka. V díle *Pokrok v malbě* (1898) zpracoval stejný problém, a to zálibu tehdejšího umění v nápodobě. Personifikaci malířství, která je spíše než ideálním aktem postavou prodejné ženy, obklopují opice symbolizující napodobování. Chameleon v pozadí odkazuje na umění měnící se podle poslední módy.²⁰⁵ Ačkoliv se může zdát, že podobné filozofické myšlenky nebyly v souladu s vývojem moderního umění, fantazii jako základ výtvarného myšlení chápali i mladší umělci.

Specifičnost Pirnerových postojů byla ve své době ojedinělá, stejně jako houževnatost, se kterou je prosazoval. Obhajoba idealismu a pojetí umění jako věčné hodnoty prostupovaly všechna jeho zralá díla věnující se aktuálním otázkám tvoření. V Pirnerových aktualitách dnes krom jiného spatřujeme hodnotu autentického komentáře tehdejšího umění. Malíř byl na jiné než výtvarné projevy skoupý, a proto jsou mezi jeho pracemi něčím výjimečným. Ironií a sarkasmem reagoval na pocity ohrožení umění. Toto téma se ovšem v jeho repertoáru v 90. letech 19. století neobjevilo nově, neboť bylo základním kamenem již programního obrazu *Finis. Finis*, k jehož formulaci spěl

²⁰⁴PRAHL 2014, 105.

²⁰⁵THEINHARDTOVÁ/BRULLÉ 2014, 32–33.

od raných let a k jehož ideji se vracel i mnohem později, proto naplňuje ve všech ohledech úlohu centrálního uměleckého díla Pirnerovy celoživotní tvorby.

ZÁVĚR

Předložená diplomová práce má ukázat, že tvorba Maxmiliána Pirnera představuje plynulý přechod mezi novoromantismem a symbolismem. Malíř v průběhu svého života docílil toho, že se postupným vývojem dostal od tradičně pojímané alegorie k mnohoznačnému symbolu. Proces, jímž prošel, byl nezbytný k dosažení stádia, které se stalo výchozím bodem pro mnohé symbolistní umělce. Maxmilián Pirner má s nimi proto mnoho společného.

Etapa poslední třetiny 19. století, kdy Pirner vyvíjel snahy o uplatnění alegorických a symbolických prostředků, byla obdobím jejich krize. Jejich schopnosti vizuálního sdělení nesplňovaly požadavky moderní doby, a proto bylo nutné přikročit k jejich modernizaci. Cesty obnovy alegorického systému byly různé a právě na nich závisel jeho další osud. Postupy Maxmiliána Pirnera byly jedinečné a v mnohých ohledech určující.

Pirnerovy celoživotní postoje byly ovlivněny již jeho raným studiem umění. Nejprve na něj působilo pražské akademické školení a následně dlouhý vídeňský pobyt. Tehdy poznal pozdní romantismus i nově se prosazující novoromantismus. Na základě těchto impulsů získala jeho tvorba novoromantickou orientaci. Již od počátku byla také prosycena alegorickými a symbolickými odkazy, které vstřebával do zdánlivě prostých žánrových výjevů, cyklů či ilustrací.

Charakteristickým znakem žánrových výjevů se stala záměrná konfrontace protikladných situací, která se později transformovala do zobrazování konfliktních pojmů, jež bylo typické pro jeho alegorická a ironická díla. Cykly jej oproti tomu naučily trefné formulaci pointy či příběhu, podobně jako ilustrace jej dovedly k dovednosti propojení obrazu a textu v syntetické a plnohodnotné umělecké dílo.

Úmysl modernizovat alegorii měl svůj počátek v Pirnerově podílu na výzdobě alegorických alb *Allegorien und Embleme*. Podle nakladatelů alb Gerlacha a Schenka zahrnoval ztělesnění moderních pojmů. Ač byla jejich snaha záslužná, Pirnerovy cíle byly jiné. Jeho zájmem bylo spíše dokonalé vystižení myšlenky obrazem, které v jeho pojetí vyústilo v přerod alegorického systému směrem k symbolickým vyjádřením. Bez účasti na výzdobě alb by byl ovšem jeho následný vývoj těžko myslitelný.

Pirnerovým celoživotním záměrem bylo naplňování idealistických postojů v umění. Právě kvůli nedostatečnosti dosavadního alegorického systému byl vlastní intuicí nucen k aktualizaci prostředků alegorické malby. Jeho postoje byly značně ovlivněny pesimismem, který se podobně jako u jiných umělců přelomu století projevoval pocitem nemožnosti ztělesnění ideálních témat. Nutkání formulovat velké myšlenky selhávalo na depresi, která právě z této nemožnosti pramenila. Zásadní postavení v rámci těchto snah zaujímal obraz *Konec všech věcí – Finis. Finis* byl Pirnerovým programním dílem, které sehrálo v jeho tvorbě ústřední roli a které ovlivnilo i mnohé symbolisty.

Pirnerova tvorba jeho vrcholného období proto nesouvisela ani tak s dobovými snahami o vnější modernizaci alegorie, jako spíše s vnitřním řešením její stávající krize. Krize tradičního způsobu alegorické symbolizace měla své pozitivní důsledky při zdůraznění smyslového působení výtvarného díla a stala se cestou k novému modernímu symbolismu přelomu 19. a 20. století. Maxmilián Pirner ve svém vrcholném období mimo jiné mísil prvky klasické a křesťanské ikonografie a kladl je do nových souvislostí, což mělo za následek popření někdejších vnitřních vazeb tradiční alegorie. Vytvářel také nové personifikace (např. Frustra) ve snaze osobně uchopit a ztvárnit vztah umění i umělce se soudobým světem.²⁰⁶

Úsilí Maxmiliána Pirnera bylo v tomto směru završeno na přelomu 19. a 20. století pracemi s obrazovými rámci a ironickým poselstvím, do nichž synteticky vstřebal všechny své předchozí zkušenosti. Poslání těchto obrazů zůstává v jádru stále stejné – obhajoba ideálu věčného umění v situaci jeho ohrožení. Jako ohrožení Pirner pocíťoval vývoj moderního umění, které ovšem mělo s jeho tvorbou v mnohém společný základ. Generační polarita nicméně způsobila, že jeho díla ve své době vyznívala na prázdno. To mělo za následek prohlubování Pirnerova odcizení a izolaci ve svém vlastním světě. Cesta znovuobjevení všech souvislostí je proto náročná. Tato diplomová práce má přispět k objasnění Pirnerových přístupů k alegorii a symbolu a jeho úlohy v rámci rozvoje symbolistního umění. Doufejme však, že tvorba umělce na svou soubornou monografii nebude již příliš dlouho čekat.

²⁰⁶V tomto smyslu souhlasím s názorem vedoucího této práce, uvedeným v jeho ústním sdělení.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

PRAMENY

Literární archiv Památník národního písemnictví Praha, fond Maxmilián Pirner.

- Dopis Maxmiliána Pirnera Josefu Mauderovi z 11. 1. 1876
- Dopis Maxmiliána Pirnera Josefu Mauderovi z 11. 1. 1878
- Dopis Maxmiliána Pirnera Josefu Mauderovi z 13. 2. 1878

Literární archiv Památník národního písemnictví Praha, fond Josef Václav Myslbek.

- Tři dopisy Maxmiliána Pirnera Josefu Václavu Myslbekovi z let 1886–1887

LITERATURA

ANONYM 1885 — ANONYM, Katalog der Ausstellung sämtlicher Original-Zeichnungen Oelskizzen und Aquarelle zu dem Prachtwerke „Allegorien und Embleme“, Wien 1885

ANONYM 1895 — ANONYM, Ottův slovník naučný, devátý díl, Praha 1895

ANONYM 1898 — ANONYM, Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea jeho veličenstva císaře a krále Františka Josefa I., Vědecký a umělecký rozvoj v národě českém 1848–1898, Praha 1898.

BALEKA 1997 — BALEKA Jan, Výtvarné umění, výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika), Praha 1997

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1998 — BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ Naděžda (ed.), České malířství 19. století, katalog stále expozice Sbírký umění 19. století, Klášter svaté Anežky České, Praha 1998

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2005 — BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ Naděžda (ed.), František Ženíšek (1849–1916), Praha 2005

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2006 — BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ Naděžda, Ženíšek František, in: BLAŽÍČKOVÁ Anděla, Nová encyklopedie českého výtvarného umění, dodatky, Praha 2006

BROŽOVÁ 2014 — BROŽOVÁ Kristýna, Allegorien a čeští umělci, dosud nepublikovaný příspěvek z konference Ars linearis 2014

BUSCH 1988 — BUSCH Werner, Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts, in: TIMM Regine (ed.), Buchillustration im 19. Jahrhundert, Wiesbaden 1988

CIBULKA 1938 — CIBULKA Josef, Pirnerova nástěnná malba ve smíchovském kostele, in: Umění XI, 1938

ČADÍK 1938 — ČADÍK Jindřich, Maxmiliána Pirnera ilustrace k německým klasikům in: Umění XI, 1938

ČAPEK 1891 — ČAPEK Karel Matěj, Umění na Zemské jubilejní výstavě, in: Světozor 1891

ČAPEK 1898 — ČAPEK Karel Matěj, Výstava spolku Mánesa, in: Světozor 1898.

FACOS 2009 — FACOS Michelle, Symbolist Art in Context, Berkeley/Los Angeles/London 2009

GERLACH 1882–1884 — GERLACH Martin, Allegorien und Embleme, Wien, 1882–1884

GERLACH 1895–1900 — GERLACH Martin, Allegorien Neue Folge, Wien, 1895–1900

GOETHE 1833 — GOETHE Johann Wolfgang, Maximen und Reflexionen, 1833

HALL 2008 — HALL James, Slovník námětů a symbolů, Praha 2008

HOFSTÄTTER 1965 — HOFSTÄTTER Hans H., Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965

HOLLÁREK 1901 — HOLLÁREK Emil, Reflexe z katechismu, Praha 1901

CHADRABA 1995 — CHADRABA Rudolf, Alegorie, in: HOROVÁ Anděla (ed.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění A – M, Praha 1995

ILG 1882–1884 — ILG Albert, Vorwort, in: GERLACH Martin (ed.), Allegorien und Embleme, Wien 1882–1884

JIRÁNEK 1899 — JIRÁNEK Miloš, Výstava Jednoty umělců výtvarných, Radikální listy 6, 1899

KARPATSKÝ 2008 — KARPATSKÝ Dušan, Labyrint literatury, Praha 2008

KEMP 1995 — KEMP Wolfgang, Heimatrecht für Bilder, in: MENDGEN Eva (ed.), In Perfect Harmony, Bild + Rahmen 1850–1920, Amsterdam 1995

KONEČNÝ 1988 — KONEČNÝ Lubomír, Umění, pára a elektřina, in: OTTLOVÁ Marta (ed.), Průmysl a technika v novodobé české kultuře, Praha 1988

KREJČÍ 1904 — KREJČÍ František, Filozofie přítomnosti, Praha 1904

KURZ 1988 — KURZ Gerhard, Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen 1988

LORENZO 1898 — LORENZO Fra, Výtvarné umění (výstava „Mánesova“), in: Naše doba, revue pro vědu, umění a život sociální, ročník V., 1898

LORENZO VÁ/PETRASOVÁ 2001 — LORENZO VÁ Helena/PETRASOVÁ Taťána (ed.), Dějiny českého výtvarného umění (III/2), 1780–1890, Praha 2001

MÁDL 1881 — MÁDL Karel Boromejský, Z výstavy spolku uměleckého ve Vídni, in: Světozor 15, 1881

MÁDL 1885 — MÁDL Karel Boromejský, Umělecká výstava v Rudolfinu 1885, in: Ruch VII/16, 5. 7. 1885

MÁDL 1887 — MÁDL Karel Boromejský, Výstava třetí, in: Ruch 9, 1887

MÁDL 1898 — MÁDL Karel Boromejský, Umění výtvarná, in: Památník české akademie pro vědy, slovesnost a umění, Praha 1898

MASARYK 1895 — MASARYK Tomáš Garrigue, Česká otázka, snahy a tužby národního obrození, Praha 1895

MASARYK 1901 — MASARYK Tomáš Garrigue, Ideály humanitní, Praha 1901

MATĚJČEK 1924 — MATĚJČEK Antonín, Soubor díla M. Pirnera 78. a 79. výstavy SVU Mánes, Praha 1924

MATĚJČEK 1954 — MATĚJČEK Antonín, Národní divadlo a jeho výtvarníci, Praha 1954

MRŠTÍK 1887 — MRŠTÍK Vilém, Maxmilián Pirner, in: Ruch 9, 1887

NERUDA 1878 — NERUDA Jan, Ze salonů žofínských VI., in: Národní listy 145, 14. 6. 1878

NERUDA 1880 — NERUDA Jan, Opony pro Národní divadlo, in: Národní listy 19. 3. 1880

NEUMANN 1900 — NEUMANN Stanislav Kostka, Jednota umělců výtvarných, Volné směry 4, 1900.

OVIDIUS 1885 — OVIDIUS Publius Naso, Básně Publia Ovidia Nasona I. Proměn zpěv I. - VII., Praha 1885

PIRNER/VRCHLICKÝ 1893 — PIRNER Maxmilián/VRCHLICKÝ Jaroslav, Démon láska, Praha 1893

PRAHL 1979 — PRAHL Roman, Maxmilián Pirner 1854–1924, výbor z malířského díla. Katalog výstavy Západočeské galerie v Plzni. Plzeň 1979

PRAHL 1984 — PRAHL Roman, Dobrou noc krásné umění v Čechách, Umění 32, číslo 6, 1984

- PRAHL 1987 — PRAHL Roman, Maxmilián Pirner 1854–1924, Praha 1987
- PRAHL 1988 – PRAHL Roman, Z historie pařížských salonů, in: Atelier 9, 19. 7. 1988
- PRAHL 1993 — PRAHL Roman, Ideologie a metafora v Bílkově „Podobenství velkého západu Čechů“, in: Čechy a Evropa v kultuře 19. století, Praha 1993
- PRAHL 1999 — PRAHL Roman, Výtvarné umění v divadle, in: BENEŠOVÁ Zdeňka, SOUČKOVÁ Taťána, FLÍDROVÁ Dana, Národní divadlo: historie a současnost budovy, Praha 1999
- PRAHL 2001 — PRAHL Roman: Malířství v generaci Národního divadla, Čechy 1860–1890, in: LORENZOVÁ Helena/PETRASOVÁ Taťána (ed.), Dějiny českého výtvarného umění (III/2), 1780–1890, Praha 2001
- PRAHL 2014 — PRAHL Roman, Od Maxe Pirnera ke generaci začátku 20. století: fantazie a alegorie, groteskno a sarkasmus, in: PRAHL Roman/VONDRÁČEK Radim/SEKERA Martin, Karikatura a její příbuzní, Plzeň 2014
- PRAHL/ŠÁMAL 2012 — PRAHL Roman/ŠÁMAL Petr, Umění jako dekorace a symbol, České Budějovice 2012
- RAKUŠANOVÁ 2005 — RAKUŠANOVÁ Marie, Sabat nucených prací ve věznicí vůle, Praha 2005
- ROYT 2006 — ROYT Jan, Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- SEDLÁČEK 1998 — SEDLÁČEK Zbyněk, Obrazy vyzývající a přesvědčující, Satirické a moralistní cykly Františka Kupky a Emila Holárka, in: KAISEROVÁ Sabina (ed.)/MARTINOVSKÝ Ivan (ed.), Umění a veřejnost v 19. století, Praha 1998
- SCHAUER 1886 SCHAUER Hubert Gordon, Naše dvě otázky, in: Čas, ročník I., číslo I., 20. 12. 1886
- SCHAUER 1889 — SCHAUER Hubert Gordon, O pessimismu, in: Spisy, Praha 1917
- SORIAU 1994 — SOURIAU Étienne, Encyklopedie estetiky, Praha 1994
- ŠUMAN 1924 — ŠUMAN Viktor, Maxmilián Pirner 1854–1924, Praha 1924
- THEINHARDTOVÁ 2001 — THEINHARDTOVÁ Markéta, Žánrová malba: od biedermeieru k realismu, Čechy 1840–1860, in: LORENZOVÁ Helena/PETRASOVÁ Taťána (ed.), Dějiny českého výtvarného umění (III/1), 1780–1890, Praha 2001
- THEINHARDTOVÁ/BRULLÉ 2014 — THEINHARDTOVÁ Markéta (ed.)/BRULLÉ Pierre (ed.), Orbis pictus Františka Kupky. Mezi symbolismem a reportáží, Plzeň 2014
- TYRŠOVÁ 1887¹ — TYRŠOVÁ Renáta, Oběti lásky, in: Světozor 21, 1887

- TYRŠOVÁ 1887² — TYRŠOVÁ Renáta, České malířství na letošních výstavách pražských, in: Osvěta 17, 1887
- URBAN 2000 — URBAN Otto M., František Bílek a idea dekadence, in: František Bílek (1872–1941), Praha 2000
- URBAN 1995 — URBAN Otto, Dekadence, in: BLAŽÍČKOVÁ Anděla, Nová encyklopedie českého výtvarného umění A – M, Praha 1995
- URBAN 2006 — URBAN Otto M., Dekadence, V barvách chorobných, Praha 2006
- URBAN 2015 — URBAN Otto, Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880–1914, Řevnice/Olomouc/Praha 2015
- VLČEK 1982 — VLČEK Tomáš, Světlo, Světlo v českém malířství, České Budějovice 1982
- VLČEK 1986 — VLČEK Tomáš, Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914, Praha 1986
- VOLAVKA 1942 — VOLAVKA Vojtěch, Josef Václav Myslbek, Praha 1942
- VOLAVKA 1949 — Vojtěch VOLAVKA: Česká kresba XIX. století. Praha 1949
- VOLAVKA 1968 — VOLAVKA Vojtěch, České malířství a sochařství 19. století, Praha 1968
- VYKOUKAL 2004 — VYKOUKAL Jiří, Maxmilián Pirner 1854–1924, Mezi pohádkou a skutečností, Cheb 2004
- WEITENWEBER 1883 — WEITENWEBER Vilém, Náměsíčnice, in: Světozor 30, 1883
- WEITENWEBER 1887 — WEITENWEBER Vilém, M. Pirnerův Démon lásky, in: Zlatá Praha 4, 1887
- WITTLICHOVÁ 1959 — WITTLICHOVÁ Jana, Maxmilián Pirner 1854–1924, Diplomová práce, Praha 1959
- WITTLICH 1982 — WITTLICH Petr, Česká secese, Praha 1985
- WITTLICH 2010 — WITTLICH Petr, Preislerovo Jaro – Slohová syntéza a vývojové tendence českého umění kolem 1900, in: Horizonty umění, Praha 2010
- WITTLICH 2012 — WITTLICH Petr, Umělci české secese, Praha 2012
- ZAMAROVSKÝ 1982 — ZAMAROVSKÝ Vojtěch, Bohové a hrdinové antických bájí, Praha 1982

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Maxmilián Pirner, Náměsíčná, 1878, olej na plátně, 157 x 87 cm, Národní galerie, reprodukce z: URBAN 2006, 271, obr. 379
2. Maxmilián Pirner, Náměsíčná, 1878, kresba tužkou na papíře, 35,4 x 17,2 cm, Národní galerie, foto autorka
3. Maxmilián Pirner, detail obrazu Matka, 1878, olej na plátně, 16,6 x 11,2 cm, Národní galerie, reprodukce z PRAHL 1987, nepag., obr. 9
4. Maxmilián Pirner, cyklus Démon láska, XII. Na pranýři, 1883–1884, pastel na papíře, 59 x 45 cm, Národní galerie, reprodukce z PRAHL 1987, nepag., obr. 126
5. Maxmilián Pirner, detail obrazu Matka, 1878, olej na plátně, 17,5 x 15 cm, Národní galerie, reprodukce z PRAHL 1987, nepag., obr. 9
6. Maxmilián Pirner, cyklus Démon láska, V. Mrtvá, 1883–1884, pastel na papíře, 59 x 45 cm, Národní galerie, reprodukce z PRAHL 1987, nepag., obr. 120
7. Maxmilián Pirner, Milenci – Hrobník, 2. polovina 70. let 19. století, olej na papíře, 21,6 x 18 cm, soukromá sbírka - pozůstalost umělce, reprodukce z PRAHL 1987, nepag., obr. I.
8. Maxmilián Pirner, cyklus Démon láska, V. V rozkvětu, 1883–1884, pastel na papíře, 59 x 45 cm, Národní galerie, reprodukce z PRAHL 1987, nepag., obr. IV.
9. Maxmilián Pirner, Noc milenců, počátek 1. desetiletí 20. století, kresba uhlím a pastelem na kartonu, 64 x 46 cm, soukromá sbírka - pozůstalost umělce, reprodukce z URBAN 2006, 165, obr. 203
10. Maxmilián Pirner, Studie k cyklu o Hansu Heilingovi, kolem 1875, lavírovaná kresba perem, tuší a tužkou na papíře, 16,5 x 23,5 cm, Národní galerie, reprodukce z PRAHL 1987, nepag., obr. 95
11. Maxmilián Pirner, Epilog cyklu Hans Heiling, 1890–1895, uhlí a pastel na papíře, 50 x 62 cm, soukromá sbírka - pozůstalost umělce, reprodukce z VYKOUKAL 2004, 26
12. Maxmilián Pirner, cyklus Mytologické mesaliance, obraz V., 1890, pastel na plátně, 132,5 x 53, Národní galerie, reprodukce z URBAN 2006, 163, obr. 200
13. Maxmilián Pirner, Cyklus o pegasovi, obraz IV., 1893, kresba černou a bílou křídou na papír, 16 x 26 cm, Národní galerie, foto autorka
14. Maxmilián Pirner, Ilustrace k Lessingovu spisu „Laokoon“, před 1882, reprodukce z ČADÍK 1938, 505

15. Maxmilián Pirner, Ilustrace k Lenauově básni „Zasmušilý poutník“, před 1885, reprodukce z ČADÍK 1938, 508
16. Maxmilián Pirner, Ilustrace k Heinově básni „Král Harald Harfagar“, před 1887, reprodukce z ČADÍK 1938, 510
17. Maxmilián Pirner, Náčrt ilustračního záhlaví k Heinrichu Heinovi, 1886–1887, kresba uhlím na papíře, 41,5 x 28,5 cm, Národní galerie, foto autorka
18. Maxmilián Pirner, Mytologie, 1884, kresba uhlím na papír, 66 x 44 cm, soukromá sbírka - pozůstalost umělce, reprodukce z PRAHL 1987, nepag., obr. 133
19. Maxmilián Pirner, Živitelé, Obránci, Učitelé, 1884, Allegorien und Embleme 1883–1884, reprodukce z GERLACH 1882–1884, list 99
20. Maxmilián Pirner, Spánek a sen, 1884, Allegorien und Embleme 1883–1884, reprodukce z GERLACH 1882–1884, list 96
21. Maxmilián Pirner, Štěstí, 1884, Allegorien und Embleme 1883–1884, reprodukce z GERLACH 1882–1884, list 106
22. Maxmilián Pirner, Neštěstí, 1884, Allegorien und Embleme 1883–1884, reprodukce z GERLACH 1882–1884, list 107
23. Maxmilián Pirner, Soutěžní návrh opony Národního divadla, 1879, olej na plátně, 93 x 113 cm, Muzeum hlavního města Prahy, reprodukce z PRAHL 1987, nepag., obr. II.
24. Maxmilián Pirner, Konec všech věcí – Finis, 1887, olej na plátně, 100 x 130 cm, Národní galerie, reprodukce z PRAHL 2001, 85, obr. 392
25. Maxmilián Pirner, Konec, 1884, Allegorien und Embleme 1883–1884, reprodukce z GERLACH 1882–1884, list 151
26. Maxmilián Pirner, Skica k obrazu Finis, 1886–1887, olej na papíře, 22 x 29 cm, soukromá sbírka - pozůstalost umělce, reprodukce z PRAHL 1987, nepag., obr. 39
27. Maxmilián Pirner, Pohybová studie k obrazu Finis, před 1887, kresba uhlím a bílou křídou na papíře, Národní galerie, foto autorka
28. Maxmilián Pirner, Studie Múzy pro obraz Finis, před 1887, kresba uhlím a bílou křídou na papíře, Národní galerie, foto autorka
29. Maxmilián Pirner, Studie hlavy Múzy pro obraz Finis, 1885, kresba uhlím a bílou křídou na papíře, 15,4 x 13,6 cm, Národní galerie, foto autorka
30. Maxmilián Pirner, Kompoziční náčrt k obrazu Finis, 1885, kresba uhlím a křídou na papíře, 45,5 x 52,5 cm, Muzeum umění Olomouc, reprodukce z PRAHL 1987, nepag., obr. 136

31. Maxmilián Pirner, Sudičky, 1886–1887, kresba tužkou na papíře, 34 x 24 cm, Kancelář prezidenta republiky, reprodukce z VYKOUKAL 2004, 24
32. Stanislav Sucharda, Sudičky, 1895–1896, pískovec a zlacení, Nové Město, čp. 832, Václavské náměstí 19, foto archiv Romana Praha
33. Mikoláš Aleš – František Ženíšek, Tři doby umění, Úpadek umění, 1878, olej na plátně, foyer Národního divadla, reprodukce z BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2005, 75
34. Josef Václav Myslbek, Labutí zpěv, 1894, bronz, délka 95 cm, Národní galerie, reprodukce z LORENZO VÁ/PETRASOVÁ 2001, 128, obr. 440
35. František Bílek, Podobenství velkého západu Čechů, 1898, dřevo, délka 52, Národní galerie, reprodukce z URBAN 2006, 364, obr. 514
36. Maxmilián Pirner, Láska, Myšlenka, Život, pole triptychu Život, Láska, Nenávist a Smrt, 1889–1893, olej na plátně, 250 x 190 cm, Národní galerie, foto autorka
37. Maxmilián Pirner, Frustr, fragment středního pole triptychu Život, Láska, Nenávist a Smrt, 1886–1887, olej na plátně, 130 x 150 cm, Národní galerie, reprodukce z URBAN 2015, 41, obr. 34
38. Maxmilián Pirner, Třeštění, Nenávist, Smrt, pole triptychu Život, Láska, Nenávist a Smrt, 1886–1893, olej na plátně, 250 x 190 cm, Národní galerie, foto autorka
39. Maxmilián Pirner, Pád Ikarův, 1886–1887, pastel na papíře, 21 x 30, Národní galerie, foto autorka
40. Maxmilián Pirner, Kompozice s okřídleným géniem a d'áblem, počátek 90. let 19. století, pastel na papíře, 29,5 x 44,5 cm, Národní galerie, foto autorka
41. Maxmilián Pirner, Smrt, 1886–1893, olej na dřevě, 39,5 x 25,5 cm, Národní galerie, reprodukce z URBAN 2006, 381, obr. 541
42. Maxmilián Pirner, Pan a Psýché, 1899, kolorovaná kresba na papíře, 53 x 123 cm, Národní galerie, reprodukce z PRAHL 1987, nepag., obr. 214
43. Maxmilián Pirner, Midas, 1898, kolorovaná kresba na papíře, Ver Sacrum 1, 1898, reprodukce z Ver Sacrum 1, 1898, 12
44. Maxmilián Pirner, Osud ženy (Pandora), 1901, kvaš na papíře, 72 x 105 cm, Západočeská galerie v Plzni, foto archiv Romana Praha
45. Maxmilián Pirner, Pomocníci naivity a mistrovství, 1894, kresba perem a štětcem, kvaš, Ver Sacrum 1, 1898, reprodukce z PRAHL 2014, 127, obr. 175
46. Emil Holárek, cyklus Reflexe z katechismu, Hněv, 1901, kresba perem na papíře, reprodukce z HOLLÁREK 1901, list 8

47. František Kupka, cyklus Peníze, Všecko je jen houpačka, 1902, tuš, kvaš a akvarel na papíře, 44,5 x 39,2 cm, Musée d'Orsay reprodukce z THEINHARDTOVÁ/BRULLÉ 2014, 74, obr. 20
48. Maxmilián Pirner, Zelený reflex, 1895, pastel na kartónu, 87 x 50 cm, Galerie hlavního města Prahy, reprodukce z VYKOUKAL 2004, 50
49. Anonym, Obálka Špachtle s karikaturou Maxmiliána Pirnera, 1895, tuš, 34 x 21 cm, Archiv Národní galerie, reprodukce z PRAHL 2014, 142, obr. 195
50. Maxmilián Pirner, Homo homini lupus, 1901, akvarel na papíře, 94 x 47,4 cm, Národní galerie, reprodukce z URBAN 2006, 208, obr. 272
51. Mikoláš Aleš, „Pohnutlivá historie o hodném Fridolínovi aneb: Jak se z pasáka umělec stal. Tištěná roku tohoto“, Švanda dudák 1, 1887, reprodukce z PRAHL 2014, 105, obr. 148
52. Maxmilián Pirner, Módy v umění, 1897, kolorovaná kresba na papíře, 44,5 x 190 cm, Galerie hlavního města Prahy, reprodukce z PRAHL 2014, 173, obr. XIV