

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

# **Bakalářská práce**

**Vojtěch Hynais po návratu z Paříže**

Vojtěch Hynais after his Return from Paris

Karolína Kikoťová

Praha 2023

Vedoucí práce: Mgr. Petr Šámal, Ph.D.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu práce Mgr. Petru Šámalovi, Ph.D., v první řadě za ochotu a vstřícnost, v druhé řadě za cenné rady a nasměrování. Z jeho vedení jsem cítila velkou podporu a lehkost, což mě při psaní práce motivovalo. Dále bych chtěla poděkovat své rodině a svému příteli za celkovou podporu a oporu, kterou mi dlouhodobě poskytují.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 14. 11. 2023.

Karolína Kikoťová

**Klíčová slova**

Vojtěch Hynais, generace Národního divadla, české malířství 19. století, české malířství 20. století, pražská Akademie, architektonický dekor, plakáty, grafický design

**Keywords**

Vojtěch Hynais, generation of the National Theatre, Czech 19th century painting, Czech 20th century painting, Academy of Fine Arts in Prague, architectural decor, posters, graphic design

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se v úvodu zabývá přiblížením života Vojtěcha Hynaise před odjezdem do Prahy, přičemž jsou zmíněni Hynaisovi učitelé, vlivy, které na umělce působily, a zásadní díla, která v tomto období vytvořil. Práce se dále chronologicky posouvá k umělcově příjezdu do Prahy, řeší jeho přijetí do českého uměleckého dění, s čímž souvisí mj. představení obrazu Paridův soud. Jedním z cílů práce je také sledování Hynaisovy činnosti jako architektonického dekorátéra a grafického designéra, je proto dáván důraz i na díla tohoto charakteru. Práce neopomíjí zásadní portrétní díla a nastiňuje pozdní fázi Hynaisovy tvorby, která souvisí s otázkou rozporu mezi progresivností a konzervativností, a to zejména v kontextu akademismu. V této souvislosti se práce zabývá i Hynaisovou pedagogickou činností na pražské Akademii, odkrývající mimo jiné jeho vliv z pozice profesora (nejen) na mladší generaci. Závěr bakalářské práce si dává za cíl zodpovědět otázku pokrokovosti versus konzervativnosti v díle Vojtěcha Hynaise.

## **Abstract**

This Bachelor's thesis commences by outlining the life of Vojtěch Hynais prior to his departure to Prague, delving into his mentors, the influences shaping the artist, and the pivotal works he produced during this period. The thesis then proceeds chronologically to the artist's arrival in Prague, addressing his integration into the Czech artistic scene, highlighted by the presentation of his painting *The Judgment of Paris*. One of the primary objectives of the thesis is to trace Hynais's activities as an architectural decorator and graphic designer, thereby emphasizing works of such nature. The thesis also considers significant portrait works and delineates the late phase of Hynais's oeuvre, which correlates with the dichotomy between progressiveness and conservatism, particularly within the context of academicism. In this context, the thesis also examines Hynais's pedagogical endeavors at the Prague Academy, revealing, among other aspects, the influence he exerted as a professor, not solely limited to the younger generation. The concluding section of the Bachelor's thesis aims to address the question of progressiveness versus conservatism in the body of work by Vojtěch Hynais.

# OBSAH

<b>1. ÚVOD</b>	<b>8</b>
<b>2. UMĚLECKÉ ZAČÁTKY</b>	<b>10</b>
2.1 PRÁCE PRO NÁRODNÍ DIVADLO	11
2.2 ŽIVOT V PAŘÍŽI PO NÁRODNÍM DIVADLE	12
2.2.1 PLAKÁT PRO JUBILEJNÍ VÝSTAVU, 1891	14
<b>3. PRAHA</b>	<b>17</b>
3.1 NÁVRAT Z PAŘÍŽE	17
3.2 ZAČÁTKY V PRAZE	18
3.2.1 PLAKÁT PRO NÁRODOPISNOU VÝSTAVU ČESKOSLOVANSKOU, 1895	18
3.2.2 PARIDŮV SOUD, 1894	20
3.2.3 ECCE HOMO!, 1897	23
3.3 PORTRÉTNÍ TVORBA OD DRUHÉ POLOVINY 90. LET	23
3.4 UŽITÁ GRAFIKA A ILUSTRACE PŘED KONCEM STOLETÍ	25
3.5 VÝZDOBA PANTHEONU NÁRODNÍHO MUZEA	27
3.6 HYNAISŮV „KLASICISMUS“	30
3.6.1 ZIMA, 1901	30
3.6.2 AFÉRA Z ROKU 1903	32
3.6.3 NOVÁ INSPIRACE	33
3.6.4 DIPLOM OBCHODNÍ A ŽIVNOSTENSKÉ KOMORY, 1919	34
3.6.5 PORTRÉT T. G. MASARYKA, 1919	36
<b>4. PŮSOBENÍ NA AKADEMII</b>	<b>38</b>
4.1 AKADEMISMUS	38
4.2 HYNAISOVY ZAČÁTKY NA AKADEMII	39
4.3 PROFESOR „YŇÉ“	40
4.4 HYNAISŮV VLIV	43
<b>5. ZÁVĚR</b>	<b>47</b>
<b>6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b>	<b>49</b>
<b>7. SEZNAM VYOBRAZENÍ</b>	<b>52</b>
<b>8. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</b>	<b>55</b>

## 1. Úvod

Českého Pařížana Vojtěcha Hynaise (1854–1925) si mnozí z nás pravděpodobně představí zejména jako umělce z generace Národního divadla, známého v první řadě tvorbou opony a maleb z budoáru, které vytvořil ještě za svého pobytu v Paříži. Jak název napovídá, bakalářská práce se bude zaměřovat na období po Hynaisově návratu z Paříže do Prahy.

Skrze chronologický výklad umělcova života bude nastíněn celkový vývoj jeho tvorby s důrazem na pobyt v Praze. Zároveň se bude práce věnovat Hynaisovým dekorativním a užitkovým dílům, která se řadí mezi nejkvalitnější díla celé jeho umělecké tvorby, přestože jimi není výslovně proslulý, např. v porovnání s pracemi pro Národní divadlo.

Důvodem pro přesun do Čech bylo pro Hynaise nabídnutí profesury na pražské Akademii, proto budou v poslední části této práce vysvětleny okolnosti a zvláštnosti jeho výuky, stejně jako jeho celkový vliv z pozice profesora na uměleckou mládež.

Na téma umělcovy výuky na Akademii navazuje problematika jeho postavení na české umělecké scéně, které se s malířovým rostoucím věkem zhoršovalo, přestože to byl právě Hynais, kdo se stal pro české umění zásadním katalyzátorem. Vzhledem k tomu, že je v literatuře Hynaisovo pozdní období převážně opomíjeno, dává si práce za cíl tuto fázi, vyznačující se převážně klasickými náměty a formou, zmapovat. Toto pozdní období také evokuje otázku malířovy dichotomie mezi progresivností a konzervativností, kterou bude mít bakalářská práce za cíl zodpovědět, a to jak skrze Hynaisovy impulzy v dílech studentů, tak např. ve vysvětlení jeho postavení při utváření českého impresionismu.

Základní literatura k tématu práce sestává zejména z publikací od Marie Mžkové, a to jak Hynaisovy *monografie*, tak jejího díla *Křídla slávy* o Hynaisovi a dalších českých Pařížanech, které se skvěle doplňovaly. Monografie byla nápomocnou zejména pro chronologické pochopení událostí a děl v umělcově životě, *Křídla slávy* naopak poskytla dobré pochopení vztahů mezi českými umělci v Paříži a také popsala některá Hynaisova důležitá díla.

Poslední Hynaisova monografie před Mžkovou, od Viktora Šumana, vyšla v roce 1925, jedná se ovšem o velmi silně nekriticky glorifikující dílo, jak ostatně tvrdí sama Mžková. Před ním se tématem zabýval pouze Karel Boromejský Mádl (1903), který se ale zaměřoval výhradně na období tvorby 1891-1901. Přes



nekomplexnost zmíněných děl obě monografie poskytly důležité informace pro tvorbu této bakalářské práce.

Také *Bytosti odnikud* od Marie Rakušánové byly podstatným zdrojem odpovědí na otázky Hynaisova akademismu a konzervativnosti, ale také jeho výuky na Akademii. Dílo podrobně mapuje konkrétní vlivy Hynaise na mladší generaci umělců, což je pro tuto bakalářskou práci naprosto zásadní.

Pro přiblížení děl dekorativního a užitkového charakteru byl nezbytný článek Karla Heraina o *Užitkových pracích Vojtěcha Hynaise*, předkládající popisy mnoha takových děl, a navíc poskytl jejich reprodukce, které často nejsou jednoduše dohledatelné.

## 2. Umělecké začátky

Vojtěch Hynais se narodil 14. prosince 1854 ve Vídni. Jeho rodiče byli Češi, a přestože nevyrostal v českém prostředí, doma jej otec učil česky číst a psát, představil mu české báje a pověsti a vyprávěl mu o zajímavých místech v Čechách<sup>1</sup>, díky čemuž si k Čechám vybudoval značnou náklonnost. V dětství nejevil malířský ani kreslířský talent, byl spíše hudebně nadaný<sup>2</sup>, avšak kariéerně se plánoval ubírat více technickým směrem. Přelom nastal po návštěvě jakési umělecké výstavy ve Vídni<sup>3</sup>, kde ho umění oslnilo natolik, že se rozhodl započít studium na vídeňské Akademii. Mezi jeho nejvlivnější učitele patří Anselm Feuerbach, který si Hynaise jako žáka velmi oblíbil, přestože strávil v jeho ateliéru pouhý půl rok.<sup>4</sup> Feuerbach vedl svého žáka k lásce k přírodě. Učil ho, jak z přírody vše vystihnout a vytěžit. Hynaisova „předmětná jednoduchost, tvarová ušlechtilost a barevná noblesa“ mají také počátky právě v ateliéru Feuerbacha.<sup>5</sup>

V roce 1874 bylo Hynaisovi uděleno státní římské stipendium, a tak odjel na dva roky do Itálie. Po návratu pobýval ve Vídni a v roce 1878 se vydal do Paříže, kde bezprostředně po příjezdu vyhledal Jaroslava Čermáka, který ale záhy umírá. Rozhodl se tedy navštívit Paula Baudryho, autora malířské výzdoby pařížské Opery, který Hynaise také velmi inspiroval. Baudry se osobnostně, ale zejména svými uměleckými cíli, podobal Feuerbachovi, v mnohém ho ovšem předstihoval, zejména co se týká barevnosti, pohyblivosti a rušnosti v obraze. Problém ale tkvěl v tom, že Baudry neměl svou vlastní uměleckou školu a neměl v té době dostatečné množství zakázek, a tak, přestože s Hynaisem zůstal v blízkém kontaktu a ujal se ho, jej doporučil dále, k Jeanu-Léonu Gérômovi na École de Beaux-Arts. Pro Gérôma byla typická kresebná disciplína, kterou si u něj Hynais ještě více osvojil, stejně jako „eleganci a ducha francouzské tvorby bez jejího patosu a barevné rozplývavosti“<sup>6</sup>. Pod vlivem tehdejší Paříže se zřekl historizujícího romantismu.<sup>7</sup>

Hynais se v Paříži stýkal zejména s Čechy. Dle slov Zdenky Braunerové se stal důležitým prostředníkem ve spojení s Francií; „...jeho kontakty a jeho ateliér často

---

<sup>1</sup> Viktor Šuman, *Vojtěch Hynais*, Praha 1925, s. 4.

<sup>2</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 4.

<sup>3</sup> Karel Boromejský Mádl, *V. Hynais. Výběr z jeho prací z let 1891–1901*, Praha 1903, s. 8.

<sup>4</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 5.

<sup>5</sup> Karel Boromejský Mádl (pozn. 3), s. 9.

<sup>6</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 6.

<sup>7</sup> Karel Herain, *Soubor z díla mistra Vojtěcha Hynaise*, Brno 1925, s. 7.

posloužily za útočiště dokonce i českým politikům a téměř všem českým umělcům, kteří do Paříže zavítali nebo tam působili.<sup>8</sup> S Prahou udržoval dlouhodobě kontakt, byl pravidelně informován o tamním výstavním dění a o aktivitách uměleckých spolků.

## 2.1 Práce pro Národní divadlo

Vypsání soutěže na výzdobu královských místností Národního divadla v roce 1880 umožnilo Hynaisovi přímý a veřejný styk s Čechami. Do té doby Hynais pouze zasílal svá díla na výstavy zahraničních umělců v Praze. Hynais se přihlásil do soutěže jedenácti náčrtů, na základě kterých mu byla svěřena výzdoba schodiště a budoáru. Hynaisovy návrhy byly pro Prahu velice novátorské. Jednalo se o čistě malířské výkony s nenucenou životností, realistickými prvky a vzdušnou světelností, které Praze naznačovaly, že v Paříži se již malířství ubírá směrem k verismu a světelné malbě.<sup>9</sup> Právě tyto francouzské kvality a přílišná složitost byly zaslaným náčrtům vytýkány, přesto Hynais nakonec zakázku získal.

Pro budoár byly určeny vlysové výplně čtvera ročních dob (*1881*). Alegorie *Jara* [1] a *Léta* [2], plné světelných reflexů studovaných v plenéru<sup>10</sup>, měly velký ohlas, Hynais je později provedl ještě v několika dalších variantách, ve kterých dále studoval a rozváděl hru světla. I *Podzim* oplývá znamenitou barevností, která tvoří zajímavý kontrast k *Jaru*. Čtvrté roční období, *Zimu*, doplnil Hynais až v roce 1901, za jeho působení v Praze.

Schodiště z postranního vestibulu vymaloval alegorickými obrazy *Míru* [3], *Země koruny české* [4] a *Historie* (vše 1881).

Při požáru Národního divadla v roce 1881 Hynais zrovna Prahu navštěvoval, a tak se údajně osobně účastnil zachraňovacích akcí.<sup>11</sup> Požár zničil oponu od Františka Ženíška, na základě čehož se téměř rok vyjednávalo o oponě nové, kterou stavební výbor, i přes marné požadavky o korektury, nakonec objednal bez soutěže právě u Vojtěcha Hynaise.

---

<sup>8</sup> *Volné směry*, 1899-1900, s. 196. Viz Marie Mžuková (pozn. 20), s. 149.

<sup>9</sup> František Žákavec, *Jubilejní výstava výtvarného díla Vojtěcha Hynaise k jeho sedmdesátým narozeninám, 1854-1924*, Praha 1924, nestr.

<sup>10</sup> Šárka Leubnerová, *Vojtěch Hynais. 1854-1925*, Hlinsko 2013, s. 13.

<sup>11</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 8.

Hynaisova opona [5] je důkazem jeho uměleckého mistrovství, spočívající zejména v kontrastu typického akademismu a jeho překonání.<sup>12</sup> Hynais tak spojil tradiční a dobové umělecké cítění. Nahlížel na subjekty na plátně civilně, používal reálné, často štíhlé modely, které zobrazoval realisticky, čímž narušoval dosavadní znázorňování „českých alegorických klišé“<sup>13</sup>. Hynais byl kritizován za to, že není dostatečně „český“. Naopak podporovatelé opony oceňovali, že Hynais do Čech vnesl modernistického ducha, novou oponou osvobodil českou dekorativní malbu od zbytků akademického pedantství a svým způsobem tak vytvořil v Čechách novou uměleckou školu.<sup>14</sup>

Těsně před svým odjezdem ještě Hynais namaloval dekorační obraz *sv. Cecilie (1883)*, jako rekvizitu pro Bendlovu operu Karel Škréta<sup>15</sup>, který dnes visí v kanceláři ředitele. Úspěšné dokončení díla v Národním divadle uvedlo Hynaisovu tvorbu do povědomí celého českého národa.

## 2.2 Život v Paříži po Národním divadle

Hynais se do Paříže vrátil ihned po slavnostní premiéře ke znovuotevření divadla v listopadu 1883. Toto Hynaisovo období představovalo vrcholná díla jeho tvorby.<sup>16</sup> Na základě úspěšných prací pro Národní divadlo byl Hynais v roce 1886 vybrán pro výzdobu stropu, dvanácti architektonických vlysů a medailonů vídeňského Dvorního divadla. Námětem nástropních lunet byly *Čtyři doby dramatického básnictví (1886) [6, 7, 8, 9]*, jejichž návrhy patří do sbírek pražské Národní galerie.<sup>17</sup>

Návrat do Paříže představoval nové začlenění do uměleckého a společenského života. Do popředí zájmu se již dostával impresionismus, zcela odmítající alegorickou malbu a popírající dosavadní umělecké normy. Přesto se na oficiální scéně stále uplatňovali akademikové, jejichž postavení ale impresionisté značně narušovali. Malba sloužící dobovému vkusu byla výnosná, oproti tomu na impresionismus bylo nahlíženo jako na tvůrčí vzpouru mladé generace či „nákladný

---

<sup>12</sup> Marie Mžýková, *Vojtěch Hynais*, Praha 1990, s. 55.

<sup>13</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 55.

<sup>14</sup> František Žákavec (pozn. 9), nestr.

<sup>15</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 9.

<sup>16</sup> Šárka Leubnerová (pozn. 10), s. 18.

<sup>17</sup> O 677, O 678, O 679, O 680.

experiment zajištěných rentiérů“<sup>18</sup>. Hynais směřoval k dokonalé malbě a společenskému úspěchu, proto nebylo žádoucí se připojit do kruhů impresionistů. Přidal se do společnosti malíře Jeana Bérauda, zachycujícího život v Paříži a noční zábavu ve společnosti.

V Paříži začal Hynais pro svou tvorbu používat fotografii. Fotografie nabízela nový pohled na realitu, byla zajímavá dokonalostí záběru a otevírala nové tvůrčí otázky. To bylo jako stvořené pro Hynaise, kterého v malbě stále více přitahovala fotografická dokonalost a nehodnotící kvalita fotografie. Tento nový způsob akademického nazírání se formálně přetvořil do podoby fotografického iluzionismu a naturalismu.<sup>19</sup> Jeho specifíkem byla jak technická virtuoza, tak dějová vypjatost se složkami sentimentalismu či národního vlastenectví.

V zahradě Hynaisova nového ateliéru na Montmartru vznikaly četné studie také v duchu plenérového luminismu, které zachycovaly modelky v přímém slunečním světle. V ateliéru začal pracovat na dvou zásadních dílech pařížského období, *Pravdě* a *Paridově soudu* (viz kapitola 3.2.2).

Téma Pravdy, v podobě dívky vystupující ze studny poznání, bylo častým námětem ve francouzském malířství, zabývali se jím i Baudry a Gérôme.<sup>20</sup> Hynaise nejvíce zajímal verismus ženského aktu bez idealizace a příkras. S fotografickou přesností analyzoval na základě proměn světla a okolních barev barevné tóny pleti modelky Suzanne Valadonové. [10] *Pravda (1891)* [11] byla zaslána do Prahy a vystavena na pražské Jubilejní výstavě v roce 1891, pro kterou Hynais vytvořil plakát (viz kapitola 2.2.1), kde zaznamenala velký úspěch. Plátno bylo považováno za Hynaisovo programové dílo.<sup>21</sup> Akademie věd a umění nabídla Hynaisovi mimořádné členství a prostřednictvím Josefa Hlávky mu bylo nabídnuto místo profesora na pražské Akademii.

Roku 1888 zahájil Hynais také zajímavou spolupráci s porcelánkou v Sèvres, pro kterou navrhl řadu uměleckých předloh k dekorování váz a nádobí. [12, 13] Jeho práce měly takový úspěch, že mu později bylo dokonce nabídnuto místo ředitele, za podmínky přijetí francouzského občanství. V době finanční tísně, kterou prožíval, by mu taková nabídka zajistila nové možnosti a životní jistotu.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Marie Mžyková (pozn. 12), s. 58.

<sup>19</sup> Marie Mžyková (pozn. 12), s. 58.

<sup>20</sup> Marie Mžyková, *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, Praha 2000, s. 505.

<sup>21</sup> Šárka Leubnerová (pozn. 10), s. 20.

<sup>22</sup> Dopis Myslbeka adresovaný Hynaisovi z 27. března 1892. Marie Mžyková (pozn. 20), s. 167.

S rozhodnutím, zda post ředitele přijmout a nabýt francouzského občanství, mu pomohl jeho přítel Josef Václav Myslbek, který byl v jejich korespondenci zásadně proti. Hynais tedy pracovní nabídku odmítl, o čemž informoval i český tisk.<sup>23</sup>

### 2.2.1 Plakát pro Jubilejní výstavu, 1891

Hynais byl velmi oceňován za návrh plakátu pro jubilejní<sup>24</sup> Všeobecnou zemskou výstavu<sup>25</sup>, která byla pořádána v Praze na Letné od května do října 1891.<sup>26</sup> Již od začátku 80. let se uvažovalo o tom, že by se v Praze uspořádala velká výstava, která by připomínala ty zahraniční. Byť měla původně prezentovat pokrok českého a německého národa v českých zemích, koncepce se změnila v manifestaci rozvoje národa českého, a to zejména z politických důvodů.<sup>27</sup>

Objednávka z Prahy přišla v roce 1890 ve chvíli, kdy už bylo jisté, že se nakonec bude výstava konat bez účasti Němců. V tisku se objevily zprávy o vypsání soutěže na „ozdobný barevný plakát“.<sup>28</sup> V prvním a jediném kole soutěže žádný z účastníků soutěže (Luděk Marold, Václav Sochor, Viktor Oliva) nezvítězil, a tak se nakonec uvolil Hynais, o čemž informovala v červenci 1890 *Zlatá Praha*.<sup>29</sup>

Nejsou známé informace o tom, že by Hynais pracoval na plakátech pro místní objednavatele již v Paříži.<sup>30</sup> Plakát k Jubilejní výstavě je mnohými autory mylně považován za první český plakát vůbec.<sup>31</sup> Pro příklad Karel Herain o plakátu píše, že se jedná o dílo „opět nevšední, značně odlišné od toho, co vytvořil v plakátech i pokročilý západ, a doma vlastně také prvé, skutečný základ nového výtvarného odvětví“<sup>32</sup>, a považuje Hynaise za zakladatele moderního uměleckého plakátu.<sup>33</sup> Plakát ovšem nelze považovat za moderní v pařížském kontextu, jedná se o typickou akademickou střeoevropskou alegorii.

---

<sup>23</sup> *Světlozor*, 1892, s. 204. Viz Mžýková (pozn. 20), s. 167.

<sup>24</sup> Byla pořádána k výročí první české výstavy v roce 1791.

<sup>25</sup> Uloženo ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, GP 21957.

<sup>26</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 73.

<sup>27</sup> Petr Štembera, Plakáty velkých výstav konce 19. století, část 1, *Starožitnosti a užité umění V*, č. 4, 1997, s. 4.

<sup>28</sup> Petr Štembera (pozn. 27), s. 5.

<sup>29</sup> Petr Štembera (pozn. 27), s. 5.

<sup>30</sup> Karel Herain, Užité práce Vojtěcha Hynaise, *Výtvarná práce IV*, Praha 1926, s. 120.

<sup>31</sup> Petr Štembera (pozn. 27), s. 4.

<sup>32</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 120.

<sup>33</sup> Karel Herain (pozn. 7), s. 9.

K plakátu se dochovala česká i německá verze textu, bylo zamýšleno vytvořit i francouzskou, anglickou, ruskou a polskou verzi. K tomu pravděpodobně došlo, ale dnes není žádná z nich k nalezení.<sup>34</sup>

Hynais pojal návrh spíše jako „slavnostně dekorativní apoteózu“<sup>35</sup>. [14] Plakát nesplňoval všechny vlastnosti, které by se od typického afíše očekávaly – barevný úder, výtvarná zkratka, úsečnost a vyzývavost. To mu chybělo zejména ve srovnání s Francií, naopak Praha v té době nebyla dostatečně vzdělaná v oblasti plakátové tvorby, což se změnilo až s nástupem secese, a tak zde plakát své poslání splnil.<sup>36</sup> Jedná se tedy o typ obrazově pojatého plakátu.<sup>37</sup>

Lehká, jasná malba byla vytvořena ještě ve francouzském stylu. Jedná se o velice kvalitní akademickou malbu v salonním duchu.<sup>38</sup> Kompozice je pojata v duchu slavnostní a vznešené nálady. Ve středu se nachází Slávie, Čechie či Vlast (dle Heraina „génus vzkříšení“<sup>39</sup>, podle Vlčka múza<sup>40</sup>) s lipovou větvičkou ve vysoko vztyčené pravé ruce, se sedícím lvem u nohou. V pozadí se tyčí panorama Hradčan a celý tento výjev je po stranách obklopen dvěma korintskými sloupy, které k sobě mají do oblouku přivázané palmové ratolesti. Kladí a sokl jsou zakryté kartušemi – horní je využita pro nápis, spodní pro český znak se svatováclavskou korunou. Na tomto iluzivně pojatém vyobrazení imaginární scény se odehrává divadlo oslavy umění, vědy, průmyslu a orby, což je napsané na pentlích omotaných kolem sloupů.<sup>41</sup>

Šuman chválí „jemný, ušlechtilý smysl dekorativního umění Hynaisova, jeho zručnost a pohotovost, s jakou dovede vyplnit kompoziční plochu, aby zněla slavnostní fanfárou pružných linií a delikátních barev.“<sup>42</sup> Podle Mžkové se Hynais posunul k hranicím nekonvenčnosti. Akcentovaný pohyb figur na sebe strhává pozornost, která je podle ní až na hranici estetické únosnosti. Tím, že pohyb evokuje fotografickou momentku, vybočuje z kánonu typických reprezentativních póz.<sup>43</sup>

---

<sup>34</sup> Petr Štembera (pozn. 27), s. 5.

<sup>35</sup> Marie Mžková (pozn. 12), s. 73.

<sup>36</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 120.

<sup>37</sup> Petr Šámal, Plakát v dobové diskuzi, in: Lucie Vlčková (ed.), *Řeč plakátu 1890-1938*, Praha 2022, s. 37-54, s. 46.

<sup>38</sup> Petr Štembera, Čeští malíři – afišísté v Paříži na přelomu století, in: Marie Mžková, *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, Praha 2000, s. 232-242, cit. s. 234.

<sup>39</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 120.

<sup>40</sup> Tomáš Vlček, *Český plakát 1890-1914*, Praha 1971, s. 19.

<sup>41</sup> Tomáš Vlček (pozn. 40), s. 19.

<sup>42</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 11.

<sup>43</sup> Marie Mžková (pozn. 12), s. 74.

Plakát by mohl připomínat Hynaisovu oponu v Národním divadle, vytvořenou v totožném dekorativním pojetí a stejnými prostředky jako celé Hynaisovo (užitkové) dílo.<sup>44</sup> To se týká i modelky, Suzanne Valadonové, jež zachytil na oponě jako Slávu (a která, mimo jiné, také stála modelem pro *Pravdu*).

Jak je uvedeno výše, toto Hynaisovo dílo bylo přijato kladně, tedy co se českého prostředí týká, a bylo vyzdvihováno za to, že „jest to pravý obraz“<sup>45</sup>. Ze strany pražských Němců, vídeňské *Neue Freie Presse* a dalších novin byla kritika směřovaná spíše na nacionalistický námět plakátu. Podle Štembery ale bylo v té době ve střední Evropě běžné, že se plakáty podobných výstav blížily nacionalistickým dekorativním malbám určeným pro výzdobu veřejných budov a často se blížily i diplomům, na kterých bylo také zobrazováno velké množství alegorických postav.<sup>46</sup>

Hynais byl na Jubilejní výstavě dokonce členem výstavní poroty, a na místě bylo k vidění i jeho umění. Vystaven byl (kromě plakátu) návrh opony<sup>47</sup>, repliky *Míru* a *Léta*, lunety z vídeňského divadla, obraz *Malá čtenářka*<sup>48</sup>, *Pravda* a *Na rozpacích*.<sup>49</sup>

Pro český národ, řešící otázku obtížného postavení v rámci Rakouska-Uherska, přinesla výstava nadějně výsledky, které dále podnítily sebevědomí Čechů.<sup>50</sup> Návrh plakátu patří do sbírek Západočeské galerie v Plzni.<sup>51</sup>

---

<sup>44</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 120.

<sup>45</sup> Petr Šámal, „Prvotní“ versus moderní: výtvarné tradice, vizuální vzorce a umění reklamy v chromolitografickém plakátu 19. a raného 20. století v Čechách, in: Lucie Vlčková (ed.), *Mezi kýčem a akademií. Chromolitografie ve službách reklamy a umění*, Praha 2020, s. 109-128, s. 111.

<sup>46</sup> Petr Štembera (pozn. 27), s. 5.

<sup>47</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 74.

<sup>48</sup> Uloženo ve sbírkách Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně.

<sup>49</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 12.

<sup>50</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 74.

<sup>51</sup> V březnu a dubnu 1891 byl Hynaisův návrh vystaven v Plzni, vedení muzea jej okamžitě zakoupilo do sbírek. Viz Petr Štembera (pozn. 27), s. 5.



### 3. Praha

#### 3.1 Návrat z Paříže

Hynais byl v Paříži úspěšný, doufal ovšem i v ocenění z Vídně, například v podobě nabídnutí profesury na vídeňské Akademii, čehož se nikdy nedočkal. Z Vídně přicházela jedna vlna kritiky za druhou, naopak v Praze tomu bylo zcela jinak.

Díky tomu, že Hynais odmítl nabídku porcelánky v Sèvres, mohl přijmout profesuru na pražské Akademii, která byla nabídnuta i Václavu Brožíkovi, a ten ji také přijal. Jakožto „čeští Pařížané“<sup>52</sup> již oba dosáhli úspěchu na pařížské tvůrčí scéně; Hynais zvládl vyrovnat náskok Brožíka, který ve Francii pobýval déle, a díky čemuž si v Paříži získal solidní společenské postavení tím, že se oženil s dcerou bohatého obchodníka s obrazy.<sup>53</sup>

Hynaisův nástup na Akademii byl již delší dobu očekáván. Svými pracemi pro Národní divadlo, významnými díly z oblasti užitkové tvorby i francouzskými úspěchy si získal pražské publikum a připravil si tak půdu pro svůj příjezd.<sup>54</sup> Dlouholetým pobytem ve Francii si přirozeně získal pověst opravdového znalce současného francouzského malířství. Vnášel do české malby novou koncepci, vycházející z přizpůsobení a využití aktuálních francouzských podnětů.<sup>55</sup>

Brožík se na počátku roku 1893 vydal sám napřed do Prahy, kde ho čekalo uznání, dokonce se stal rektorem Akademie výtvarných umění. Hynais si před odjezdem ještě chtěl uspořádat rodinné poměry, vzal si za manželku Augustu-Idu Voirinovou, matku jejich dvou dětí.<sup>56</sup> Končil svůj patnáctiletý pobyt se smíšenými pocity, musel opustit své přátele-malíře, mecenáše i blízké kamarády. Uzavřel dráhu pařížského portrétisty, jenž s bravurou dokázal vyjevit kouzlo a charisma portrétované osoby.<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> Marie Mžýková (pozn. 20).

<sup>53</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 76.

<sup>54</sup> Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 2020, s. 47.

<sup>55</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 47.

<sup>56</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 167.

<sup>57</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 76.

### 3.2 Začátky v Praze

Bezprostředně po svém příchodu na Akademii, který byl odložen na začátek roku 1894<sup>58</sup>, neměl Hynais čas ani podmínky na rozpracovávání větších malířských kompozic, a tak portrétoval. Vytvořil nekonvenční *portrét*<sup>59</sup> *architekta Josefa Hlávky (1894)* [15]<sup>60</sup>, zakladatele České akademie věd a umění, ve kterém znázornil jeho lidskost a oduševnělou laskavost.<sup>61</sup> Hynais v tomto díle dokazuje, jaký má cit pro harmonizování barvy.<sup>62</sup> Ve stejném roce vytvořil i *podobiznu Zdenky Hlávkové* [16]<sup>63</sup>, tedy Hlávkovy druhé manželky.

#### 3.2.1 Plakát pro Národopisnou výstavu československou, 1895

Po úspěchu, který přinesl plakát pro Jubilejní výstavu, nebylo překvapením, že byl u Hynaise v roce 1894 objednan i plakát pro Národopisnou výstavu.<sup>64</sup> Díky přítomnosti „české chalupy“ na Jubilejní výstavě se rozšířily pozdější výstavy také o národopis, který návštěvníky v roce 1891 zaujal do takové míry, že výstavy začaly používat název Národopisná (anebo bylo slovo použito alespoň v podnázvu).<sup>65</sup> Národopisných výstav se konalo v Čechách několik set, jen ve středních Čechách jich bylo uspořádáno 43 v letech 1893-1895.<sup>66</sup> Završením neuvěřitelného množství těchto výstav byla právě Národopisná výstava v Praze, koncipovaná s ještě větším důrazem na národní program.

Po abstraktně alegorickém plakátu<sup>67</sup> k Jubilejní výstavě nikdo pravděpodobně neočekával pojetí, které Hynais tentokrát zvolil. [17] Opustil symbolismus, alegorii a umírněnost, ve prospěch nového secesního dekorativismu, plošnosti a lidové ornamentiky. Jedná se o jeden z prvních moderně koncipovaných plakátů, zejména

---

<sup>58</sup> František Žákavec (pozn. 9), nestr.

<sup>59</sup> Návrh uložen ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 4625, stejně jako akvarelová skica, K 44410.

<sup>60</sup> Kompozice má spojitost s ruskými realisty, které Hynaisovi v Paříži představil Gérômův žák Vereščagin. Viz Marie Mžyková (pozn. 12), s. 79.

<sup>61</sup> Marie Mžyková (pozn. 12), s. 79.

<sup>62</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 13.

<sup>63</sup> Uloženo ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 17492.

<sup>64</sup> Uloženo ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, GP 17291.

<sup>65</sup> Petr Štembera, Plakáty velkých výstav konce 19. století, část 2, *Starožitnosti a užité umění V*, č. 12, 1997, s. 8.

<sup>66</sup> Petr Štembera (pozn. 65), s. 8.

<sup>67</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 77.

z důvodu zasazení figur do neutrálního pozadí. Také kvůli celkové práci s textem, který spolu s hlavní obrazovou složkou tvoří kompozici a neleží odděleně v samostatném poli.<sup>68</sup> Šuman na Hynaisově plakátu oceňuje prostotu a vybranost vkusu.<sup>69</sup> Hynais na návrhu vyobrazil tři postavy v lidových krojích; staršího zasmušilého muže, Slezana<sup>70</sup>; mladého Valacha<sup>71</sup>, který poukazuje k názvu výstavy; spolu s dívkou držící bochník chleba. Tato dívka má představovat hospodyně, s chlebem v ruce symbolizující české pohostinství.<sup>72</sup> Pozadí je tvořeno národními barvami v diagonálních pruzích, a lidovým ornamentem. Lipovými lístky ve dvou rozích Hynais ještě odkazuje na trikoloru. Secesní dekorativismus je zde uplatněn skrze maximální úspornost a využití graficky zhuštěného ornamentu ve dvou pásech. Toto pojetí evokuje Hynaisův smysl pro chladný klasicismus, pro nějž se plakát naskytl jako vhodná realizace.<sup>73</sup> Podle Vlčka „zde převládá snaha ne sdělovat, ale vysvětlit sdělení“<sup>74</sup>, stejně jako u plakátu Jubilejní výstavy.

Většina kritiků se shodla na tom, že se jedná o výrazné umělecké dílo, a bylo proto přijato převážně kladně. Například Karel Herain tvrdí, že se jedná o „jeden z nejkrásnějších a nejskutečnějších plakátů českých“.<sup>75</sup> Kritik William Ritter si na plakátu nejvíce vážil „národní znakovosti“.<sup>76</sup> Pro zdůraznění jeho náklonnosti k české kultuře použil Hynaisův plakát pro záhlaví svých dopisních papírů<sup>77</sup> a plánoval svou podporu dát najevo i v západoevropských časopisech.<sup>78</sup>

Časopis *Reklama* Herainovo a Ritterovo nadšení, ani entuziasmus *Světozoru* či *Zlaté Prahy*<sup>79</sup> nesdílel. Píše: „Tento plakát je stejně tak nepodařený jako byl plakát k Jubilejní výstavě. Plakát není žádná umělecká hračka...“<sup>80</sup> To v Praze napomohlo otevřít umělecký diskurz o rozdílných vlastnostech plakátu a obrazu, která ustála až ve chvíli, kdy se stal plakát ve městech natolik rozšířeným, že se nad ním už nikdo více nepozastavoval.

---

<sup>68</sup> Petr Šámal (pozn. 37), s. 48.

<sup>69</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 11.

<sup>70</sup> Petr Štembera (pozn. 65), s. 8.

<sup>71</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 264.

<sup>72</sup> *Světozor* 29, č. 14, 15. 2. 1895, s. 168.

<sup>73</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 79.

<sup>74</sup> Tomáš Vlček (pozn. 40), s. 19.

<sup>75</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 120.

<sup>76</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 264.

<sup>77</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 264.

<sup>78</sup> Hynaisova korespondence z Archivu Národní galerie. Viz Marie Mžýková (pozn. 20), s. 264.

<sup>79</sup> Z 12. února 1895.

<sup>80</sup> *Reklama*, 5. března 1895, č. 6. Viz Petr Štembera (pozn. 65), s. 8.

Tím, že se Hynaisův návrh odlišoval od typických plakátů té doby, byl léta jediným českým plakátem, kterému se dostalo světové pozornosti. Jednotlivé exempláře byly vystaveny na velkých evropských výstavách plakátů druhé poloviny 90. let, odkud se poté dostaly do sbírek evropských muzeí.<sup>81</sup> Plakát byl dokonce zařazen do základních prestižních děl o moderním světovém plakátu.<sup>82</sup>

Dalším předmětem kritiky byla i věrohodnost krojů postav, o které se debatovalo. V tisku byla citována údajná reakce publika: „Obecenstvo nazvíce dosud ani nevědělo, co figury na plakátech těch představují. I přelo se často vážně, je-li figura s kožichem mužem neb ženou, Slovákem nebo Valaškou.“<sup>83</sup> Také Otakar Lebeda projevil kritiku skrze karikaturu plakátu ve stylu podobných francouzských replik ze Salonů, kterou přinesl časopis *Špachtle*.<sup>84</sup>

### 3.2.2 Paridův soud, 1894 (v Praze vystaven 1898)

Již v novém ateliéru v Paříži Hynais rozpracoval studie pro *Paridův soud*. Propracované kresby aktů vytvářel v duchu přísného akademismu a zároveň tvořil sumární olejové skici<sup>85</sup>, ve kterých začal přejímat i zásady impresionistického atomismu a spektrálního rozložení barev.<sup>86</sup> V *Paridově soudu* [18] pokračoval Hynais v řešení výtvarného problému, započatém již v obraze *Pravda*, zde je ale vše znásobeno – jedná se už o čtyři nahá lidská těla a tři amoretti v přírodě.<sup>87</sup> S *Pravdou* má ještě společnou „vědeckou“ kvalitu díla, představující Hynaisův objektivismus. Hynais se zde stává „přírodovědcem“, který přírodu a figuru v ní analyzuje, přičemž naprosto ignoruje subjektivní hnutí.<sup>88</sup>

Paridův soud patřil mezi nejrozšířenější náměty druhé třetiny 19. století, i Baudry vystavoval svůj Paridův soud na Salonu v roce 1882. Hynaisova kompozice v mnohém předčila nejen Baudryho pojetí, zejména co se výstavby kompozice týká. Oproti přechozím dílům tohoto námětu Hynais překročil pravidla akademismu, a byť „čerpal z antické mytologie, z klasického rezervoáru reprezentativní figurální

---

<sup>81</sup> Petr Štembera (pozn. 65), s. 8.

<sup>82</sup> Petr Štembera (pozn. 65), s. 8.

<sup>83</sup> Výstavní paběrky, *Národní politika* 13, 14. 6. 1895, č. 162, s. 2.

<sup>84</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 79.

<sup>85</sup> Uloženo ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 5037, O 5051, O 5066, O 5092, O 8010, O 12769, O 12770, O12996 a ve sbírkách Západočeské galerie v Plzni, O 33.

<sup>86</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 74.

<sup>87</sup> Karel Boromejský Mádl (pozn. 3), s. 17.

<sup>88</sup> Karel Boromejský Mádl (pozn. 3), s. 18.

malby“<sup>89</sup>, tak ale svým tématem již představoval dílo, ve kterém se malíř může soustředit na novou formu.

Tato nová forma představovala zejména řešení světelné a barevné úlohy obrazu.<sup>90</sup> Hynais zde otevřel téma plenérového luminismu, který spojil s novobaročnou barevnou světelností a s odkazy na francouzský naturalismus. Téma aktu v přírodě, v reálném slunečním svitu, inspirovalo mladší generaci malířů v navázání na problém barevného reflexu. Právě tehdy začaly kolovat příběhy o tom, jak sochaři na Akademii odmítali modelovat podle modelek, podle kterých maloval Hynais, protože na sobě měly „zelené fleky“.<sup>91</sup> Nicméně ohlas Hynaisových děl u mladé generace byl poměrně velký z toho důvodu, že ve svých počátcích pokládal nové malířské otázky na známém, tradičním a srozumitelném námětovém základu. Z logického a historického hlediska bylo spojení alegorie a naturalismu pochybné. Byl v něm ale „obsažen vývojový impulz, který vyváděl malbu ze zajetí běžné „literární“ konvence a soustřeďoval pozornost spíše na vztah malířských prostředků k vizuální realitě než na fabuli.“<sup>92</sup> Tím se otevřelo pole působnosti pro primární uplatnění malíře, aniž by musel mít obsah obrazu hlubokou námětovou rovinu, přičemž se malíř může i nadále podílet na vlastní interpretaci velkých témat.

Díky Josefu Hlávkoví dílo dokonce získalo podporu rakousko-uherského ministerstva kultu a vyučování.<sup>93</sup> Obraz byl v Praze vystaven až v roce 1898 na výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu<sup>94</sup>, zatímco v Paříži byl na Salonu vystaven již po jeho dokončení (1894). Skici, které Hynais k dílu vytvořil ve Francii, byly zaslány do Prahy a několik let před představením finálního díla zde byly vystaveny.<sup>95</sup> Už jen tyto počáteční skici ovlivnily mladou generaci. Světlo na pomezí impresionistického atomismu ovlivnilo program Hynaisových žáků Josefa Schussera, Antonína Hudečka, Miloše Jiránka, Františka Urbana, Arnošta Hofbauera, Augustina Němejce a další mladé členy SVU Mánes. Dle Wittlicha

---

<sup>89</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 47.

<sup>90</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 47.

<sup>91</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 47.

<sup>92</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 48.

<sup>93</sup> Marie Mžyková (pozn. 20), s. 493.

<sup>94</sup> Dnes visí originál v zasedací místnosti č. 206 v budově Akademie věd České republiky.

<sup>95</sup> Marie Mžyková (pozn. 12), s. 80.

nastal „významný krok od Hynaise k současnosti“<sup>96</sup>, který znamenal obrat od zpřítomnění děje ke zpřítomnění okamžiku.<sup>97</sup>

Obdiv k *Paridovu soudu* se projevil i v obrazech Jana Preislera, jenž touto inspirací „korigoval svůj předchozí imaginární symbolismus“<sup>98</sup>. Preisler projasnil svou barevnou paletu a začal malovat krajinné studie, v nichž se už vyskytoval první koncept *Jara*, a také vytváří větší díla v rámci *Cyklu o dobrodružném rytíři*. Hynaisův luminismus byl zde použit na téma, v kontextu dobového umění pocházející z novoromantismu.<sup>99</sup> Na studiích k cyklu lze pozorovat zelené reflexy na brnění a tváři rytíře, což vytváří protichůdný dojem. Možná i z toho důvodu nebyl celý cyklus nakonec realizován.

Hynaisův *Paridův soud* a přípravné studie k němu [19, 20] stojí na počátku malířství českého impresionismu. Antonín Slavíček dovršil naturalistické téma, které v devadesátých letech vystalo díky *Paridově soudu*. Slavíčková krajinomalba byla malířsky čistým řešením motivu figury v krajině, kdy obraz krajiny odrážel citové vjemy malíře, čímž malbu zbavoval posledních zbytků alegorismu.<sup>100</sup> Umění již nebylo alegoricky figuralizováno, ale ztotožňovalo se s individuálním cítěním malíře.<sup>101</sup>

Bylo tedy zřejmé, že se jednalo o vývojově přelomové dílo, jenž přilákalo i značné množství odpůrců. Kritika přicházela zejména z Vídně, i přestože ministerstvo vznik díla původně podpořilo.<sup>102</sup> Pruděrními ministerskými úředníky bylo dílo označeno za příliš frivolní a muselo být vytvořeno nové, náhradní, které mělo být uměřenější. Náhradním dílem se měl stát nikdy nedokončený Hynaisův obraz *Ecce Homo* [21].<sup>103</sup> Také Max Pirner vyjádřil své odmítavé stanovisko karikaturou *Paridova soudu* s názvem *Zelený reflex (1895)*, v němž zástup mladíků „exaltovaně zírání do studně naplněné zelenou břečkou.“<sup>104</sup>

---

<sup>96</sup> Petr Wittlich, cit. Marie Mžýková (pozn. 12), s. 80.

<sup>97</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 80.

<sup>98</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 155.

<sup>99</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 157.

<sup>100</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 258.

<sup>101</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 258.

<sup>102</sup> Marie Rakušanová, *Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách*, Praha 2008, s. 83.

<sup>103</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 493.

<sup>104</sup> Petr Wittlich, *Malíři české secese*, Praha 2012, s. 37.

### 3.2.3 Ecce Homo!, 1897

Hynais začal připravovat dílo<sup>105</sup>, které, i přestože na něm pracoval dlouho, nikdy nedokončil. Jednalo se o námět křivdy spáchané na bohočlověku, který toužil spasit lidstvo. Hynais stále nebyl spokojený, rozpracoval několik verzí rekonstrukcí architektonických kulis. Psychologický důraz v obraze kladl na davovou scénu hemžící se Židy s pestrými rouchy, chaotickými pohyby rukou a nenávisnými pohledy, postavené v kontrastu s figurou Krista.<sup>106</sup> Na pravé straně obrazu se dokonce objevuje Hynaisův autoportrét, jedná se o postavu s horečnatým, mesiášským viděním, pozvedající hlas.

V obraze se promítají symbolické prvky, sestávající z kontrastu světla a stínu a vyrovnanosti a nekázně. K variantám obrazu se Hynais průběžně vracel, promítal do nich svou mentalitu a ideály, na které v daném prostředí rezignoval, a tak nejspíše proto dílo nedokončil.<sup>107</sup> Podle Praha tento obraz naznačuje, kam až by Hynais býval mohl dospět v naturalismu, kdyby se ho nesnažil korigovat ve snaze o ušlechtilou formu.<sup>108</sup> Davové scény totiž byly pro akademickou a salonní malbu v období naturalismu vrcholnou příležitostí k prokázání mistrovství.<sup>109</sup>

### 3.3 Portrétní tvorba od druhé poloviny 90. let

Hynais v Čechách očekával více soudržnosti a tolerance, té se však nedočkal. Stále se totiž obracel k umělecky plodnějšímu ideálu Paříže, spočívajícím v bohatství proudů a tendencí, které vedle sebe vyrůstají a vzájemně se doplňují a ovlivňují, což mu v Praze chybělo. Podle Zdenky Braunerové byl Hynais také nespokojený s monopolním rozdělením zakázek, kdy Brožík měl přednost ve figurální malbě, Ženíšek v portrétu a Liebscher v krajinomalbě, a tak se Hynais začal stahovat do okruhu svých přátel a maloval jejich podobizny.<sup>110</sup>

---

<sup>105</sup> Uloženo ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 2563, stejně jako studie k obrazu, K 58232.

<sup>106</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 80.

<sup>107</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 80.

<sup>108</sup> Roman Prahel, Malířství v generaci Národního divadla. Čechy 1860-1890, in: Helena Lorenzová – Taťána Petrasová – Rostislav Švácha et al., *Dějiny českého výtvarného umění III/2*, Praha 2001, s. 98.

<sup>109</sup> Roman Prahel (pozn. 108), s. 98.

<sup>110</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 80.

Příkladem takové podobizny je *portrét purkmistra JUDr. Jana Podlipného (1897)* [22]<sup>111</sup> v novobarokní koncepci reprezentativní malby.<sup>112</sup> Podlipný byl vůdčí osobností pražského politického světa, roku 1893 se stal starostou Království hlavního města Prahy.<sup>113</sup> Na obraze působí noblesně, jako sebevědomý a rázný hospodář. Zajímavostí je, že je v pozadí portrétu na levé straně zobrazen návrh diplomu Jubilejní výstavy [23], který Hynais též vytvořil. Hynais také pracoval na *portrétu Filipiny Hrušové*<sup>114</sup> (1897)<sup>115</sup>, vdovy po pardubickém advokátovi, která se svými dcerami malíři pózovala. Byly vytvořeny jak citlivé, uvolněné skici [25],<sup>116</sup> tak i finální, akademický, iluzionistický obraz [24]<sup>117</sup>, dokládající tehdejší zájem o japonerie.<sup>118</sup> Další zajímavou podobiznou je *portrét prof. JUDr. Josefa Stupeckého (1908)* [26]<sup>119</sup>, sběratele obrazů a Hynaisova dlouholetého přítele. Stupecký byl také budoucím členem kuratoria Moderní galerie, které odkázal svou sbírku s řadou Hynaisových děl.

Hynaisovo portrétní mistrovství bývá často přirovnáváno k Holbeinovi. Podle Mádla nelze najít lepší analogii, zejména co se týká menších formátů. Tvrdí, že je spojuje „jejich stejně zevrubný a nepodplatitelný postřeh, jejich všady prozírající oko a také zároveň jejich jemná ruka“, přičemž vyzdvihuje jejich chladnou objektivitu vůči zobrazenému předmětu.<sup>120</sup> Hynais hledá v portrétovaném jen trvalé charakteristiky, všechno prchavé ignoruje, vylučuje a odstraňuje.<sup>121</sup> Naopak miluje jasnost, zřetelnost a určitost. „Hynais svým okem pitvá svůj předmět do nejmenších záchvěvů, jež pak synteticky dovede spojití v lahodný celek plný životní pravdy.“<sup>122</sup> Šuman Hynaise oceňuje za to, že v celém jeho díle není dvou stejných portrétních prací, nenastane moment, kdy by se díla po vizuální stránce jakkoliv

---

<sup>111</sup> Uloženo v Galerii hlavního města Prahy, M 1567.

<sup>112</sup> Z barevného hlediska má malba určitou příbuznost s portrétem E. Coppense de Fonteneye od Jamese Tissota, na který Hynaise upozorňoval v dopisech William Ritter.

<sup>113</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 264.

<sup>114</sup> Marie Mžýková uvádí jméno Karolina Hrušková, dle Národní galerie se jedná o Filipinu Hrušovou, což dokládá i dobový tisk. Viz Svoji k svému, *Obrana víry* 15, č. 1, 12. 1. 1899, s. 24.

<sup>115</sup> Uloženo ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 2690.

<sup>116</sup> Uloženo ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 4986, O 5257.

<sup>117</sup> Hynaisovi nebyl za obraz vyplacen slíbený honorář 6000 zl., a tak Hynais Hrušovi žaloval, a vyhrál. Zastupován byl svým přítelem JUDr. Katzem, kterého později portrétoval (viz níže). Viz Svoji k svému, *Obrana víry* 15, č. 1, 12. 1. 1899, s. 24.

<sup>118</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 82.

<sup>119</sup> Uloženo ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 4686.

<sup>120</sup> Karel Boromejský Mádl (pozn. 3), s. 35.

<sup>121</sup> Karel Boromejský Mádl (pozn. 3), s. 35.

<sup>122</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 13.



shodovala.<sup>123</sup> Jako portrétista své modely nenutí do šablonovitých póz, vždy jim dává prostor zaujmout pózu nejlépe odrážející jejich individualitu.<sup>124</sup>

### 3.4 Užité grafika a ilustrace před koncem století

V roce 1894 Hynais navrhl pro mnichovského nakladatele F. Bruckmanna obálku měsíčníku *Kunst für Alle* [27, 28], věnovaného dílu Adolfa von Menzela.<sup>125</sup> Na obálce je zobrazena stojící dívčí postava v krajině, doprovázená puttem s paletou a štětcem. Modelem pro tuto postavu byla Aloisie Benešová.<sup>126</sup> O rok později následovalo záhlaví časopisu *Illustrierte Welt*, které rozvíjelo dětské motivy, v devadesátých letech po Hynaisovi často požadované. To bylo způsobené úspěšným knižním vydáním jeho dětských vlysů z vídeňského Dvorního divadla (1893)<sup>127</sup>, které z něj učinilo specialistu na toto téma. Hynais k edici navrhl obálku mající poněkud japonizující ráz.<sup>128</sup> V záhlaví *Illustrierte Welt* byla hlavní kompozice tvořená skupinou sedmi dětských nahých postaviček kolem dalekohledu.

K výraznějším grafickým pracím devadesátých let patří *pamětní list ke stému jubileu Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze (1896)* [29], ve kterém použil motiv podávání si rukou ženských postav v úborech z roku 1796 a 1896.<sup>129</sup> Tuto historizující tendenci uplatnil i v titulním listu knihy svobodného pána Helferta z *Vergangenheit und Gegenwart*, v roce 1898 vydanou Centrální komisí pro péči o památky ve Vídni.

Další zakázka z Vídně přišla z Taussigovy parfumerie pro reklamu na fialkové glycerinové mýdlo, pro níž Hynais vytvořil plakát s *Dámou s fialkami (1900)* [30, 31]<sup>130</sup> ve francouzském duchu. Jedná se o dívku s fialkami na misce v pravé ruce a s kytičkou fialek v mírně pozdvížené levici. Použitím zelených a fialkových tónů již reagoval na novou dekorativnost nastupující secese. Toto hledání soudobého výrazu je zjevné na základě přípravných kompozic, ve kterých je kladen důraz na

---

<sup>123</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 13.

<sup>124</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 13.

<sup>125</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 82.

<sup>126</sup> Dle přípisu na přípravné kresbě, uložené ve sbírkách Národní galerie v Praze, K 16445.

<sup>127</sup> Edici vydal nakladatel Julius Hoffmann ve Stuttgartu. Viz Karel Herain (pozn. 30), s. 114.

<sup>128</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 114.

<sup>129</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 82.

<sup>130</sup> Plakát uložen ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, GP 15954. Studie uloženy ve sbírkách Národní galerie v Praze, K 58163, K 58164.

zvýraznění secesní ornamentálnosti linií. Dobovému výrazu také odpovídá poetika dívčího typu, kterou Mžýková přirovnává k postavám z děl Jana Preislera či k přípravným skicám k Hynaisově *Zimě*.<sup>131</sup> Přestože se tento plakát blíží francouzskému pojetí, zachovává si zjednodušení a barevný důraz, patrný již v návrhu *plakátu Národopisné výstavy*.<sup>132</sup> Taussigova parfumerie si nechala vytvořit plakáty v podobě akademických ženských portrétů také od dalších malířů, např. Bernharda Zickendrahta či vídeňského mistra dobové malby Eduarda Veitha. Ty se již lišily od úplně prvního plakátu pro parfumerii od Emila Orlika v tlumené barevnosti. Veith na svém plakátu z roku 1899 naopak zvolil spíše jemné, pudrové a květinové odstíny, přímo evokující parfémy a kosmetiku. Hlavním prvkem je žena v rukou držící květy, které tvoří pudřenku. V plakátu z roku 1900 [32] Veith barvy zjemnil ještě více a ženu umístil do květinového rámu či loubí, což opět akcentuje aspekt vůně. Toto vizuální provedení je natolik působivé, že se může téměř zdát, že snad růžemi přímo voní.<sup>133</sup> Jak Hynais [33]<sup>134</sup>, tak Veith jsou autory několika návrhů pro Taussigovu parfumerii, provedených olejem, kvašem i barevnými tužkami.<sup>135</sup>

Po roce 1900 Hynaisova grafická tvorba téměř ustává. Podle Heraina odpovídala plakátová tvorba mimořádně Hynaisovým výtvarným schopnostem, rád na takových úkolech pracoval a nedostatečný počet dalších takových příležitostí je přisuzován zdejším předválečným poměrům.<sup>136</sup> V plakátové tvorbě byl Hynais věrný svým realistickým a dekorativním zásadám. Herain zastává názor, že se nelze zbavit dojmu, že byl Hynais právě v plakátu „nejmalířštějším a nejvíce temperamentním.“<sup>137</sup>

---

<sup>131</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 82.

<sup>132</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 121.

<sup>133</sup> Kateřina Holečková, *Firma Haase a výtvarné umění v 19. a raném 20. století* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2021, s. 112.

<sup>134</sup> Hynaisův návrh plakátu malovaný kvašem a uhlem je uložen ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, GP 14560.

<sup>135</sup> Petr Štembera, in: Lucie Vlčková (ed.), *Řeč plakátu 1890-1938*, Praha 2022, příloha Umění, obr. č. 24.

<sup>136</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 121.

<sup>137</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 121.

### 3.5 Výzdoba Pantheonu Národního muzea

Hynais ve druhé polovině devadesátých let obdržel oficiální zakázku na výzdobu Pantheonu Národního muzea v Praze, společně s Františkem Ženíškem a Václavem Brožíkem, kterému byla přiznána výraznější plocha lunet s historickými výjevy. Hynais měl vytvořit čtyři trojúhelníkové výplně, cvikly do pendantivu kupole. Výplně představující dobové personifikace duchovních a tvůrčích sil, *Moc a Pokrok*, *Inspirace*, *Umění* a *Věda* z roku 1898, jsou umístěny na pozadí kamenné terasy členěné zalamovanou římsou a sloupy spojenými obloukem.

*Umění* [34]<sup>138</sup> je zosobněno světlovlasou dívkou subtilní a „novokřesťansky nasládlé krásy“<sup>139</sup>, v půvabném pohybu sypající květy na hlavy smrtelníků. Nad dívkou se vznášející putto nese v rukou kartuši s trojicí bílých štítů, představující invenci, znak malířů užívaný již od 14. století<sup>140</sup>, a vavřínový věnec. Celý výjev působí ušlechtilé a barevnost je velice jemná. Modelem pro *Umění* stála Berta Stibralová, později provdaná za Karla Špillara, který ji také zachytil v řadě svých děl.<sup>141</sup>

V *Inspiraci* [35]<sup>142</sup> usadil Hynais dívčí poloakt ušlechtilého typu do výklenku jednoduché architektury. Tato sedící dívka má na hlavě vavřínový věnec slávy a pozvedá ruce k lyře, na kterou hraje líbezná dívka v růžovém šatu přepásaném černou stuhou. Sedící dívku částečně zakrývá hedvábné roucho, v záhybech měkce skládané.

Další je *Moc a Pokrok* [36]<sup>143</sup>, z nichž vyzařuje koncentrovaná energie.<sup>144</sup> *Moc* je ztělesněná sebevědomou vladařkou svírající žezlo a oplývající krásou. Pohlíží na poloobnaženou postavu *Pokroku* s křídly, poukazující vavřínovou větvíčkou kupředu.

Personifikace *Vědy* [37]<sup>145</sup> sedí ve vznešeném půvabu čelně. Je v nehnuté póze starověké vládkyně, s vážnou tváří. V ruce drží kahan a slavnostní roucho ji spadá z ramene. Dle Mžýkové se jedná o „prorocky patetickou postavu“, které je vtištěna

---

<sup>138</sup> Návrh uložen ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 4589.

<sup>139</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 82.

<sup>140</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 82.

<sup>141</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 425.

<sup>142</sup> Návrh uložen ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 4592.

<sup>143</sup> Návrh uložen ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 4591.

<sup>144</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 82.

<sup>145</sup> Návrh uložen ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 4590.

hegelovská idea klidu.<sup>146</sup> K její odosobnělé tváři ozdobené lilií se natahuje zvědavý putto, který přes dychtivost zapomíná na osobní prostor ženy. *Věda* je nejvýraznějším příkladem pozdní vlny egyptomanie v české tvorbě.<sup>147</sup> S tím přímo souvisí důvod, proč drží vládkyně kahan. Známkou úspěchu a krásy bylo totiž světlo, záře a vyzářování, evokující význam světla jakožto dobra, a to i v sakrálním pojetí, a zároveň idea vědy souvisela s osvícením.<sup>148</sup> *Věda* také nejcharakterističtěji promítá symbolistní počátek „fin de siècle“.<sup>149</sup> Marie Pešanová, modelka pro *Vědu*, se později provdala za Ivana Vavpotiče, Hynaisova žáka na Akademii.<sup>150</sup>

V těchto dílech Hynais zdůraznil individualitu tváří s výraznými rysy, které nejsou vždy jednoznačně krásné. Přesto, že se zde Hynais nevzdává ideální inspirace, jsou patos reprezentativních alegorií a „krasořečná“ gesta zjemněna osobitým lyrickým civilismem.<sup>151</sup> Nejedná se o ženy „mlhavých vidin“, ale o živé vznešené bytosti, povznesené nad obyčejný pozemský život, zvoucí nás vzhůru k sobě, jak to podle Šumana účel slavnostní síně vyžaduje.<sup>152</sup>

Ve výzdobě Pantheonu se Hynais tematicky vracel k Barriasovým kartónům či k Ehrmannovým cviklům z Hôtelu de Ville, a také k malbám z vily Farnesiny od Raffaela.<sup>153</sup> Odtud se nechal inspirovat i Paul Baudry při výzdobě pařížské Opery, zvláště v obrazech putti. Jako další z inspirací se nabízí i obrazy s žánrovými prvky od umělců z Poussinova okruhu, kteří malovali zápolící a škádlící se putti.<sup>154</sup> V samotném Hynaisově díle mají malby svůj původ v dekoracích z Lecomtovy vily v Auteil (1884) zahrnující *Léto* [38], *Hudbu, Poezii* [39], *Tanec* [40] či *Idylu*, dále v *Míru* (1881) a ženských postavách z diplomů, plakátů a titulních listů. Ve srovnání s dekorativní prací z vídeňského Dvorního divadla z roku 1886 se Hynais posunul od silné kompoziční zahuštěnosti a živosti s prvky repousoirové malby k více klasicizujícímu pojetí, umírněnosti a jednoduchosti, které pravděpodobně do jisté míry vychází i z omezeného architektonického rámce.

---

<sup>146</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 82.

<sup>147</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 425.

<sup>148</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 425.

<sup>149</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 86.

<sup>150</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 425.

<sup>151</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 86.

<sup>152</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 14.

<sup>153</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 86.

<sup>154</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 534.

Podobné putti jako Baudry vytvořil i Hynais v další fázi výzdoby Pantheonu, které se pojí k předchozím pracím.<sup>155</sup> V roce 1901 vymaloval osm výplní [41, 42] nad nástěnnými lunetami, v nichž se rojí drobné okřídlené děti, spěchající k nebeskému koncertu. Jedná se o momentkové záznamy dětských postavicek, z nichž některé za sebou vláčí hudební nástroje, rohy, violy, cello, tamburíny, flétny a loutny, s nimiž mnohdy namáhavě zápolí, aby je vynesly na růžové obláčky. Jiní putti létají s vavřínovými, dubovými či třešňovými větvíčkami, nebo jsou zobrazeny bez rekvizit, přičemž je divák seznámen s prvním, mnohdy komickým, samostatným letem okřídlených dětí. Hynais měl v těchto novobarokně pojatých dekorativních paneaux novou příležitost prokázat mistrovství v malování dětských baculatých těl. Těžil zde ze svých početných studií drobných aktů, díky nimž dospěl k virtuozitě a perfektní znalosti dětské anatomie a jejich různorodých pohybů.<sup>156</sup> Zvládl perfektně vyřešit malířský problém letu těžkopádných putti, kteří v nás i přes tíhu svých končetin a určitou neobratnost vyvolávají dojem lehkého poletování mezi oblaky. Hynais měl cvik také z velkého počtu svých předchozích děl, putti se objevovali při dekorování vily v Auteil, v Národním divadle, v *Pravdě*, *Paridově soudu*, na vázách ze Sèvres i ve Dvorním divadle ve Vídni. Mádl v kontextu Hynaisovy náklonnosti k „drobným tvorečkům“ poukazuje na spojitost s Josefem Mánesem.<sup>157</sup> Byť oba putti rádi malovali, stojí zde za vyzdvižení zejména to, že oba umělci převedli děťátka z pole ornamentu do živého světa a vrátili jim samostatnost, kterou jim v minulosti propůjčil již Rubens či Raffael.<sup>158</sup> Mánes i Hynais vnímají děti jako ztělesnění naivnosti lidského pokolení a neomezování se společenskými předpisy, a vede je k nim i láska pro půvab živé formy.<sup>159</sup> Ke znázornění stejného tématu se Hynais dostal ještě v roce 1903, kdy v duchu opožděného akademismu vytvořil drobnou práci pro obálku vlastní monografie od Karla Boromejského Mádla; jedná se o čelně sedícího amoreta s růží v ornamentální kompozici.

Zemský výbor vyslovil v roce 1902 Hynaisovi za dekorativní práci uznání a poděkoval mu za „skvělé a velmi pečlivé provedení maleb v Pantheonu.“<sup>160</sup> Karel

---

<sup>155</sup> Návrhy jsou uloženy ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 4613, O 4945.

<sup>156</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 14.

<sup>157</sup> Karel Boromejský Mádl (pozn. 3), s. 30.

<sup>158</sup> Karel Boromejský Mádl (pozn. 3), s. 30.

<sup>159</sup> Karel Boromejský Mádl (pozn. 3), s. 30.

<sup>160</sup> Karel Adámek, Umělecká výzdoba Musea království Českého, *Časopis Musea království Českého* 87, č. 2, 1913, s. 257-265, s. 265.

Adámek také uvádí, že Hynaisův honorář za díla v Pantheonu činil 35 666 K a dodává, že: „Jest s politováním, že se těmto mistrným dílům v Pantheonu nedostává náležitého osvětlení.“<sup>161</sup>

### 3.6 Hynaisův „klasicismus“

Mžýková tvrdí, že Hynais neměl v Čechách soupeře. Úroveň technické jistoty, přirozenost pohybu a nenucenou eleganci ve smysluplném dějovém rámci, kterou předvedl v Národním muzeu, by nebylo možné srovnat s nikým kromě Marolda, který tou dobou již nežil.<sup>162</sup> Žákavec nazývá období Hynaisovy tvorby počínající Pantheonem jeho klasicismem, do nějž by bylo možné zahrnout i několik předešlých portrétů.<sup>163</sup> Do Hynaisova klasicismu řadí Žákavec i budoucí *Zimu (1901)*, *Diplom Obchodní a živnostenské komory (1919)* a *chystaný portrét prezidenta T. G. Masaryka (1919)*.

Tématem doby na přelomu století se pozvolna stávala vnitřní transformace skutečnosti a intenzivní prožívání děje za pomoci nadsázky. Hynaisovo klasicky pojaté malířství založené na znázorňování reality a fotografické optice proto začalo ztrácet na významu, akademická malba zkrátka přestala být přitažlivá. Hynaise české prostředí příliš neinspirovalo, nechtěl soupeřit s mladou generací, z níž většina představovala jeho žáky, ale nestavěl se ani do opozice.<sup>164</sup> Zúčastnil se výstavy na vídeňském Secesion s Bílkem, Schusserem a Pirnerem, kde vystavil svá díla *Pravdu*, *portrét purkmistra JUDr. Jana Podlipného* a studii *Zimy*. Secese ovlivnila i Hynaise, který byl již starší než secesionisté, a patřil ke generaci Národního divadla. Vliv secese se v jeho tvorbě projevil posunutím barevnosti směrem k fialovým, zeleným a rezavým tónům, dále odlehčením a tvarovou dynamikou, a implementací symbolismu.

#### 3.6.1 Zima, 1901

Secesní vlivy se nejzřetelněji objevují v díle *Zima* [43], kterým Hynais v roce 1901 završil svou malířskou výzdobu budoáru v královské lóži Národního divadla,

---

<sup>161</sup> Karel Adámek (pozn. 160), s. 265.

<sup>162</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 86.

<sup>163</sup> František Žákavec (pozn. 9), nestr.

<sup>164</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 86.

započatou již před 20 lety. Dokončení alegorie *Zimy* bylo totiž odloženo kvůli požáru divadla.

*Zimu* představuje vznášející se žena zasazená do krajiny zahalené sněhem. Šuman přirovnává téma lehkého poletování k putti z Pantheonu, přičemž tento úkol považuje za náročnější, protože se jedná o neokřídlenou postavu poletující u země.<sup>165</sup> „Iluzivnost pravdy“ je zde tedy problematičtější, protože křídla běžně opticky napomáhají přesvědčivosti vznášení se. Žena uvádí přírodu do hypnotického spánku smrti, kdy příroda upadá do ticha, které věští nevědomí a uhasínající život.<sup>166</sup> V pravé ruce drží trs suchých makovic, symbol spánku, na který svítí sluneční paprsek jako symbol znovuprobuzení. Pro ztělesnění zimy zvolil malíř postavu rusovlasé ženy s modrýma očima, zahalenou v průsvitném hedvábném šatu odkazujícím barvou i materiálem k ledové krajině. Kolem ní poletují symboličtí havrani, kteří mrazivý dojem umocňují, stejně jako holé, suché větve stromů.

Malíř pracoval na této kompozici v mrazivé, zasněžené Stromovce, kde vznikly studie [44]<sup>167</sup> podle první profesionální modelky pražské Akademie Ernestiny Wittnerové.<sup>168</sup> Každá studie zachycuje jiné chvíle západu slunce.<sup>169</sup> Hynais v mrazu pravidelně vyčkával na sluneční paprsky, což dokazuje zčervenalý obličej prokřehlé modelky, místy dokonce namodralý. To ovšem stálo za zachycení jiskřivého světla a docílení efektu ledově chladného počasí.

Ve srovnání s novobarokní výpravností předchozích alegorií ročních dob představuje *Zima* vystupňování jak realismu<sup>170</sup>, tak luminismu<sup>171</sup>. Barevné reflexy západu slunce, odrážející se na pleť i šat ženy, umocňují účinek mrazu. Malba je vytvořená v převrácené barevné perspektivě, kdy jsou v popředí užity studené tóny, naproti tomu v pozadí teplé.<sup>172</sup> Celková barevnost je podle Mžkové výrazně disonantní, zejména ve spojení zčervenalého obličeje, „ledově“ chladných očí, rezavých vlasů a havranů s fialovými odlesky peří.<sup>173</sup>

---

<sup>165</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 14.

<sup>166</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 280.

<sup>167</sup> Uloženo ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 2735, O 11716, K 16446.

<sup>168</sup> Marie Mžková (pozn. 20), s. 552.

<sup>169</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 14.

<sup>170</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 14.

<sup>171</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 280.

<sup>172</sup> Marie Mžková (pozn. 12), s. 86.

<sup>173</sup> Marie Mžková (pozn. 12), s. 87.

Hynais zde stupňuje „paradoxní jednotu“ z *Paridova soudu*.<sup>174</sup> Tím, že v díle spojil naturalismus účinku mrazu s alegorickým symbolismem levitace a také dekorativismem v rozvrhu plošných a lineárních těles, podařilo se Hynaisovi vytvořit velmi dobový obraz.<sup>175</sup> Co se týká avizovaných secesních kvalit malby, ty dle Wittliche spočívají spíše v rafinovanosti nežli autenticitě. To vysvětluje tím, že se Hynais v díle zaměřuje spíše na dokonalé fixování složek, ze kterých měla vzejít nová syntéza, čímž vytváří jakýsi secesní akademismus.<sup>176</sup> Jedná se tak o secesní mentalitu, která neměla za cíl překonat protiklad skutečnosti či ideálu, ale spočívala v setkávání reality s iluzí.<sup>177</sup> Mžýková navíc upozorňuje na zajímavý zvukový aspekt obrazu.<sup>178</sup> Dílo totiž může vyvolávat řadu zvukových představ, například šustění hedvábných šatů, křupání při chození po zmrzlém sněhu nebo havraní krákorání ozývající se v opuštěné krajině.

### 3.6.2 Aféra z roku 1903

V roce 1902 pozval Spolek výtvarných umělců Mánes do Prahy sochaře Augusta Rodina. Jeho návštěva zaznamenala velký úspěch a stala se tak významnou kulturní událostí. Přímým důsledkem této návštěvy bylo vyzdvižení neukončeného dojmu díla a celkově kultu skicovitosti. Relevance Hynaisova díla vlivem těchto okolností razantně poklesla, navíc to byli převážně umělci z SVU Mánes, kteří určovali, jakým směrem se bude vývoj ubírat. *Volné směry*, umělecký měsíčník vydávaný členy SVU Mánes, zmiňovaly Hynaise jen ojediněle.<sup>179</sup> I když se umělec mezitím přidal k umělecky konzervativnější Jednotě umělců výtvarných, nepřinesl mu ani tento spolek lepší vyhlídky.

Koncept spolků Hynaise celkově zklamal. V květnu 1903 nechal SVU Mánes do pavilonu Kinských bez Hynaisova svolení přinést umělcovy obrazy, které nechal zapůjčené k reprodukování ve Štencově tiskárně. Tato díla si Hynais v předvečer výstavy vyžádal navrátit. V tisku, navíc mánesácky příkloněném, si tímto svým činem vysloužil slovní útoky mířící na jeho morální kvality a integritu. Do

---

<sup>174</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 280.

<sup>175</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 280.

<sup>176</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 281.

<sup>177</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 281.

<sup>178</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 87.

<sup>179</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 87.



celkového konfliktu se zapojil i K. B. Mádl, který si přisadil kritikou secesního nasměrování výstavy.<sup>180</sup> Tato aféra byla přelomovým bodem pro to, aby se Hynais začal stranit pražskému uměleckému dění. Když do Prahy přijel v roce 1905 vystavovat Edvard Munch, byl to opět Mádl, kdo se proti jeho uměleckému programu stavěl.<sup>181</sup> Navíc oproti Munchovi vyzdvihoval Hynaise, kterého uváděl jako příklad té kvalitní tvůrčí činnosti, což Hynaise v očích uměleckého prostředí a společnosti postavilo do role nejkonzervativněji položeného.

Nicméně vývojový proud ovlivněný Munchem se rozvíjel čím dál tím více, a tak výtvarná tvorba směřovala k vypjatější, individuálně zaměřené niternosti, výrazové expresi a intenzivnější symboličnosti díla. V Evropě se kolem roku 1907 začala proměňovat prostorová koncepce malby, v Čechách tou dobou zahájila svou výstavní činnost Osma, což se stalo naprostým zlomem ve vývoji umění.

### 3.6.3 Nová inspirace

Je důležité zmínit, že se v tomto pro Hynaise umělecky nepříznivém období začal přátelit s Františkem Kupkou, dalším českým Pařížanem. Přátelily se obě rodiny, zejména paní Kupková s Hynaisem, který ji často fotografoval. Hynais byl dokonce ten, kdo seznámil Kupku s jeho budoucím mecenášem, továrníkem Jindřichem Waldesem.<sup>182</sup> Hynais mladšího Kupku již od začátku jejich přátelství velmi uznával, zejména co se ilustrací a grafických prací týkalo, a prosazoval ho při nominacích na udílení výročních uměleckých cen.<sup>183</sup> Kupka posílal Hynaisovi zprávy o pařížském uměleckém životě, na který si mu v dopisech i stěžoval.<sup>184</sup> Hynais se všeobecně snažil využít věhlasu všech svých francouzských známých pro podporu pražského výtvarného dění.

V období kolem roku 1912 Hynais načerpal novou inspiraci a jeho práce začala nabývat odlišný výraz. Tato změna spočívala v rustikálnější tvarové úspornosti a empírové sošnosti.<sup>185</sup> V této době vznikaly portréty umělcových přátel a intimně pojaté žánrové výjevy. U toho ovšem dlouho nezůstal, spíše se ve své tvorbě

---

<sup>180</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 87.

<sup>181</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 87.

<sup>182</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 90.

<sup>183</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 90.

<sup>184</sup> Korespondence z Archivu Národní galerie. Viz Marie Mžýková (pozn. 20), s. 191.

<sup>185</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 90.

posouval stále blíže radikálnímu fotografickému naturalismu. Příkladem díla v tomto stylu je *portrét JUDr. Leopolda Katze (1913)* [45]<sup>186</sup>, Hynaisova přítele a advokáta,<sup>187</sup> který mu pomáhal ve věcech aféry z roku 1903.<sup>188</sup> Jedná se o studii úspěšného, sebevědomého muže, zachycenou s veristickou přesností a detailem.<sup>189</sup>

#### 3.6.4 Diplom Obchodní a živnostenské komory, 1919

Jak již bylo zmíněno, na počátku nového století ubývalo Hynaisových grafických prací. Příkladem grafického díla vzniklého po roce 1900 je výše uvedená ilustrace z obálky Hynaisovy monografie od Mádla. Od té doby uplynulo mnoho let, než se objevila další nabídka na užitkové dílo. Ta přišla roku 1913 a předložena byla až o šest let později. Tato pracovní příležitost přišla od Obchodní a živnostenské komory, která projevila zájem o návrh diplomu, jenž měl sloužit jako původní dokument pro udílení záslužné výstavní či spolupracovnické medaile.<sup>190</sup> Toto téma pro Hynaise znamenalo umění založené na rovnováze a harmonii, kterou v umění mladší generace vyznávající kubismus a „destruktivní“ cítění tolik postrádal.<sup>191</sup> Pustil se tedy s chutí do práce na návrhu.<sup>192</sup>

Při komponování *diplomu* [46] se Hynais vzdálil od výsledků celého svého dosavadního užitkového díla. Zřekl se dekorativnosti a barevnosti ve prospěch klasického cítění a vyrovnanosti.<sup>193</sup> Koncepce je založena na konstruktivním řádu a jednotném rytmu, postaveném na statutárním principu starého Řecka, jeho dokonalosti formy a logiky.<sup>194</sup> Základem kompozice je pilířová architektura v podobě pětidílné arkatury, obklopující slavnostní tumbu ve středu obrazu. Na levé straně tumby spočívá silná postava boha Merkura se svým atributem hole, na pravé straně mezi pilíři stojí socha bohyně Athény, která v jedné ruce drží štít a kopí, a v druhé sošku bohyně Niké, přičemž obě paže má roztažené. V popředí výjevu se po pravé straně opírá o balustrádu postava řecké ženy, Penelopy, v našaseném rouchu s vavřínovou větvičkou. Žena hledí na moře rozkládající se za architekturou,

---

<sup>186</sup> Uloženo ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 5038.

<sup>187</sup> JUDr. Katz byl také sběratelem uměleckých děl, které odkázal Moderní galerii.

<sup>188</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 90.

<sup>189</sup> Šárka Leubnerová (pozn. 10), s. 28.

<sup>190</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 90.

<sup>191</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 90.

<sup>192</sup> Finální návrh uložen ve sbírkách Národní galerie v Praze, K 39855.

<sup>193</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 116.

<sup>194</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 90.

na němž plují dvě bílé plachetnice. V pozadí se na okrajích také objevují žánrové skupinky žen a mužů na kamenném pobřeží, odkud sledují lodě. Na schodišťovém soklu v dolní části jsou vystaveny malované řecké amfory, misky a meče, představující symbol obětí pro boha Merkura za zdařenou obchodní plavbu.<sup>195</sup>

K *diplomu* se pojí četná řada pečlivých studií [47, 48]<sup>196</sup> v duchu přísného akademismu, na kterých Hynais obětavě pracoval několik let. Každou postavu nejprve kreslil ve větším měřítku a až tehdy, kdy dovedl všechny linie a tvary do dokonalosti, je zmenšoval do předepsaného rozměru.<sup>197</sup> Někdy si pomáhal i fotografickými studii modelů, jindy zase rychlými skici.<sup>198</sup> Hynais se zde jeví jako velmistr kresby, podle Šumana se jedná o vrchol jeho grafické tvorby.<sup>199</sup> Antická krása je zde prostoupena všemi znaky důkladného studia přírody, i přes zasazení do starověkého Řecka se jedná o práci velmi životnou a přesvědčivou. I v rámci ideálního akademismu zde Hynais uplatňuje až úzkostlivou věrnost přírodě.<sup>200</sup> Dílo je dovedeno do takové ideové a technické dokonalosti, že podle Mžkové představuje „monument odosobnění“ a „asketickou poezii chladu“.<sup>201</sup> Herain *diplom* srovnává s Hynaisovým *výstavním diplomem generálního komisariátu rakousko-uherského* [49] pro vystavovatele na světové výstavě v Paříži roku 1889. Tímto srovnáním se snaží poukázat na Hynaisův posun od novorenesančních tendencí, přes lehký secesní dekorativismus, až k období slavnostní vyrovnanosti a životní moudrosti, jakou představuje právě toto dílo.<sup>202</sup> S tím souvisí i fakt, že Hynais velmi dbal na okolnosti, které souvisely s reprodukováním *diplomu* a žádal o výjimečně pečlivý postup.<sup>203</sup> V roce 1923 byl v Paříži realizován první tisk, a to pod patronací Hynaisova přítele Kupky<sup>204</sup> u firmy A. Porcabeuf et comp.<sup>205</sup> Mžková poukazuje na díla, která byla inspirací pro *diplom*; Ehrmannova Apoteóza věd a umění, která také obsahuje průhled sloupovou

---

<sup>195</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 116.

<sup>196</sup> Uloženo ve sbírkách Národní galerie v Praze, K 15113, K 31086, K 58341, K 58219, K 12496 K 58206, K 30675, K 30676, K 34321.

<sup>197</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 15.

<sup>198</sup> Marie Mžková (pozn. 12), s. 90.

<sup>199</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 15.

<sup>200</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 15.

<sup>201</sup> Marie Mžková (pozn. 12), s. 90.

<sup>202</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 116.

<sup>203</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 116.

<sup>204</sup> Marie Mžková (pozn. 20), s. 191.

<sup>205</sup> Karel Herain (pozn. 30), s. 116.

architekturou i antikizující vázu v popředí; a díla Feuerbachova, zejména jejich výjimečná preciznost, jež byla typickým znakem düsseldorfské školy.<sup>206</sup>

### 3.6.5 Portrét T. G. Masaryka, 1919

S podobným přístupem jako u *diplomu Obchodní a živnostenské komory* začal Hynais pracovat i na svém posledním velkém dílu. Objednávku *portrétu T. G. Masaryka* [50]<sup>207</sup> zadal dr. J. Roos, ředitel Zemské banky, který měl o vytvoření podobizny zájem proto, aby ji mohl následně reprodukovat jako oficiální portrét prezidenta.<sup>208</sup> Hynais na malbě pracoval čtyři roky (1919-1923), dokud ovšem Masaryk po padesáti sezeních nepožádal o ukončení malby, pro jejíž tvorbu Hynais zanedbával jiné zakázky.<sup>209</sup>

Příkladem takové objednávky je *portrét Nadi Kramářové* [51]<sup>210</sup>, kterou si zneprátelil právě nedokončením jejího portrétu. Paní Kramářová ovšem projevila nespokojenost již v procesu portrétování, důvodem měl být „naturalismus“ pojetí.<sup>211</sup> Obraz byl určen pro Kramářovu vilu a průběžně přepracováván, o čemž svědčí i změna pozadí na vlámskou tapiserii s oráčem, kterým chtěl Hynais znázornit „zorané dílo“.<sup>212</sup>

*Portrét Masaryka* byl vytvořen v duchu fotografické optiky. Hynais zde projevils vzácný rys své umělecké kázně, na obraze není stopy po úpravách, které lze často najít na oficiálních malbách.<sup>213</sup> Důkazem toho je už pouhý fakt, že je Masaryk na portrétu mírně nakloněn. Hlava je modelována velice realisticky a neuvěřitelně pečlivě, celkové dílo představuje nanejvýš vytríbený akademismus. „Eremitické pronásledování přírody v jejích hnutích a proměnách ... Byl v tom heroismus cizí shonu a metodám dneška,“<sup>214</sup> tak hovořil o *portrétu Masaryka* (a *diplomu Obchodní a živnostenské komory*) V. V. Štech v Hynaisově nekrologu. Šuman si pochvaluje vybranost díla a to, že vysoká míra objektivnosti nijak netlumí lásku a oddanost, s jakou bylo dílo vytvořeno.<sup>215</sup> *Portrét Tomáše Garrigua*

---

<sup>206</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 90.

<sup>207</sup> Uloženo ve sbírkách Národní galerie v Praze, O 5501.

<sup>208</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 90.

<sup>209</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 90.

<sup>210</sup> Ve sbírkách Kooperativa pojišťovna, a.s., Vienna Insurance Group.

<sup>211</sup> Korespondence z Archivu Národní galerie. Viz Marie Mžýková (pozn. 20), s. 279.

<sup>212</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 279.

<sup>213</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 13.

<sup>214</sup> Václav Vilém Štech, Vojtěch Hynais (nekrolog), *České slovo*, 23. 8. 1925, s. 5.

<sup>215</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 13.

*Masaryka* byl jedním z vystavených děl na výstavě podobizen TGM, kterou pořádal SVU Mánes při příležitosti Masarykova čtvrtého zvolení prezidentem. Jaromír Pečírka v *Prager Presse* ohodnotil *portrét* od Hynaise jako „jedno z klíčových děl Hynaisova pozdního tvůrčího období, provedené neobyčejně čistou, přesnou, virtuózní a vůbec ne mechanickou malbou.“<sup>216</sup>

Hynais navíc simultánně pracoval na *Apoteóze T. G. Masaryka* [52] s múzou korunující prezidenta oslavným věncem. Jedná se ovšem o zastaralý koncept díla vracející se programově až do osmdesátých let minulého století.<sup>217</sup> Hynais už toto dílo, ani žádné jiné, nestihl dokončit.

---

<sup>216</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 392.

<sup>217</sup> Marie Mžyková (pozn. 12), s. 91.

## 4. Působení na Akademii

### 4.1 Akademismus

Podle Marie Rakušanové spadá téma akademismu pod nejproblematictější umělecko-historické termíny.<sup>218</sup> Ve své podstatě se jedná o umění vytvářené pod vlivem evropských uměleckých akademií, ve svých počátcích zejména francouzské Académie des Beaux-Arts, s klasicistními a romantickými základy. Když byl v průběhu 19. století zaveden termín „akademismus“, byly jím označovány zejména „neřestné“ umělecké projevy spočívající v „povrchní a netvůrčí konzervaci vyčpělého a sterilního extrátu z klasicismu konce 18. století“.<sup>219</sup> Termín tedy fungoval v pejorativním významu, byl používán kritikou v poslední třetině 19. století, co se salonního umění týkalo, a v první polovině 20. století v kontextu běžné tvorby, když bylo cílem ji negativně ohodnotit a odsoudit.<sup>220</sup> V tomto smyslu byl akademismus stavěn do kontrastu s díly „moderními“, což se týkalo i Hynaisovy tvorby.

Antonín Matějček psal o období na přelomu 19. a 20. století jako o době, která v sobě nesla potenciál reformy, ovšem jen za předpokladu, že byli noví učitelé na Akademii mladí a když výuka uspokojovala snahy a touhy mladých.<sup>221</sup> Mluvil z pohledu své generace, vrstevníků z Osmy a Skupiny výtvarných umělců, kteří od prvního desetiletí 20. století začali usilovat o moderní výraz umění. K modernímu výrazu se Akademie neuchýlila, ani nepřiblížila, z čehož byli modernisté popuzeni, stejně tak jako avantgardisté v období po první světové válce.<sup>222</sup> Matějček odsuzoval profesory z Akademie za neschopnost uspokojit touhy mladých studentů, a i dobový tisk jejich směrem vysílal kritiku, přičemž Hynaise a Ženíška označoval za předčasné umělecké starce, kteří „s tradiční akademickou nenávisí ke všemu mladému“<sup>223</sup> přezírají vše, co dnes v moderním českém umění vyrostlo

---

<sup>218</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 19.

<sup>219</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 19.

<sup>220</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 19.

<sup>221</sup> Antonín Matějček, *Almanach Akademie výtvarných umění v Praze vydaný ke stovacátémupátému výročí založení ústavu*, Praha 1926, s. 37. Viz Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 33.

<sup>222</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 32.

<sup>223</sup> Je důležité zmínit, že akademické a salonní umění v druhé polovině 19. století plnilo zásadní úlohu spočívající ve vytváření „efektivního a výrazného prostředí, na kterém se zřetelně odrážela radikálnost činů zakladatelů moderního umění“. Viz Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 43.

nejcennějšího.<sup>224</sup> Rakušanová tvrdí, že důvodem takto směřované kritiky byla institucionalizovaná pozice profesorů na Akademii, navíc byl Hynais Karlem Teige<sup>225</sup> jmenován patronem akademického umění, jedním ze „servilních umělců nejměšťáctější banality.“<sup>226</sup> Tito jmenovaní umělci napomáhali tomu, že kapitál a oficiální vrstvy vypadaly v očích veřejnosti dobře, a celkově podporovali jejich reprezentaci,<sup>227</sup> což dokazují už jen prestižní subjekty Hynaisových portrétů. S tím souviselo napojení umělců na kapitál buržoazie, což bylo pro levicové odpůrce akademismu nepřijatelné. Přestože byl za výše uvedené Hynais v první čtvrtině 20. století kritizován, nesmíme zapomenout, že to byl právě on, kdo přemostil předěl od zkonvenčeného historismu směrem k „odakademičtělému“<sup>228</sup>, novodobému vývoji českého umění.

#### 4.2 Hynaisovy začátky na Akademii

Jak již bylo zmíněno, Hynais si pro svůj příchod na Akademii vytvořil svými pracemi v Čechách půdu, a tak byl jeho nástup netrpělivě očekáván. Hynais pro české publikum představoval hlavní figuru druhé generace Národního divadla. V Paříži bylo jeho „oeuvre“ oblíbené, stejně tak ve Vídni vytvořil zásadní dílo. Byl známý jak svými dekorativními pracemi pro porcelánku v Sèvres, tak i plakátovou tvorbou. Hynais v Praze představoval „vývojový předstih před Brožíkovým historismem“<sup>229</sup> za posledních několik let.

Ještě před nástupem se Hynais spolu s Brožíkem, který jej na Akademii doposud zastupoval, představili svými díly na výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu, konané 15. dubna 1894.<sup>230</sup> Nástup Hynaise a Brožíka také započal snahu o zestátnění Akademie a zpřetrhání jejích vazeb na Společnost vlasteneckých přátel umění, která měla šlechtické základy.<sup>231</sup> To se podařilo v roce 1896, kdy byla Akademie zestátněna a zreformována.

---

<sup>224</sup> Profesori na akademii umění, *Právo lidu* 16, 1907, č. 296, 26. 10., příloha s. 1. Viz Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 33.

<sup>225</sup> Karel Teige, *Jarmark umění*, Praha 1964, s. 48-49. Viz Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 34.

<sup>226</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 34.

<sup>227</sup> Karel Teige (pozn. 225), s. 48-49.

<sup>228</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 7.

<sup>229</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 76.

<sup>230</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 250.

<sup>231</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 23.

Hynaisův ateliér byl Akademií zřízen v bývalém pavilonu umění z Jubilejní výstavy v roce 1891, kde do té doby sídlil Maxmilián Pirner. Ten mu pro jeho pověst znalce francouzské malby a samozřejmě i z důvodu jeho dlouholetého pobytu v Paříži posměšně říkal „Monsieur Yné“.<sup>232</sup> I přesto, že byl studenty Hynaisův příchod oslavován, celá škola se uklízela a žáci mu dokonce vyvěsili nad dveře ateliéru věnec slávy<sup>233</sup>, nebyl z profesionálního hlediska jeho příchod úplně idylický.<sup>234</sup> Nedorozuměním s rektorem Brožíkem došlo k celkovému zhoršení vztahů a klimatu, a to i s Hynaisovým dlouholetým přítelem Josefem Václavem Myslbekem. Hynais se tím zpočátku nezabýval, energii investoval zejména do učení a do hledání bytu pro svou rodinu<sup>235</sup>, která ještě zůstala o půl roku déle v Paříži.

I přes tuto profesně náročnější pozici se stal Hynais posledním rektorem Akademie před jejím zestátněním. Díky zestátnění bylo poté možné začít plánovat výstavbu vlastní budovy Akademie. Stavbu financoval Josef Hlávka za příspěvku hraběte Buquoye<sup>236</sup>, a o povolení ke stavbě se zasloužil Hynais, který měl kontakty na nejvyšších úradech a diplomatické schopnosti, a tak jezdil do Vídně vyjednávat.<sup>237</sup>

#### 4.3 Profesor „Yné“

Na konci 19. století byla jedním z nejdůležitějších předmětů vyučovaných na uměleckých školách v Praze kresba, která byla na vysoké úrovni.<sup>238</sup> Příchod Hynaise a dalších figuralistů, Pirnera, Brožíka a Ženíška, na Akademii pomohl změnit systém výuky, který se od dob jejího založení téměř nerozvinul. Tito noví profesori zrušili kresbu dle sádry a zahájili výuku v podobě kreslení podle živého modelu. Například v ateliéru Sequense to do té doby bylo možné až po třech letech

---

<sup>232</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 47.

<sup>233</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 250.

<sup>234</sup> Marie Mžýková, (pozn. 20), s. 251.

<sup>235</sup> Hynais pobýval v Praze na adrese U Železné lávky 14 (1896), později Smetanova ulice 2 (1906), U Akademie 172 (1910) a Ostrovní 2 (1925). Viz Václav Lešer, *Adressář královského hlavního města Prahy a sousedních obcí*, Praha 1896, s. 65.; Vojtěch Kraus, *Adresář královského hlavního města Prahy a obcí sousedních*, Praha 1907, s. 247.; Vojtěch Kraus, *Adresář královského hlavního města Prahy a obcí sousedních*, Praha 1910, s. 210.; Alois Chytil, *Chytilův adresář hl. města Prahy*, Praha 1925, s. 663.

<sup>236</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 252.

<sup>237</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 79.

<sup>238</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 86.



kreslení podle sádry.<sup>239</sup> I kresba aktu byla zásadním aspektem studia na akademiích, v případě pražské Akademie (a téměř všech ostatních) se ovšem jednalo pouze o mužský akt. Ženské tělo kreslili studenti hluboko do 19. století pouze podle antických odlítků, výjimkou byla římská pobočka francouzské Akademie, kde se kreslilo podle ženského živého modelu.<sup>240</sup>

Hynais byl, stejně jako ostatní profesori, vynikajícím kreslířem, a tak měli žáci možnost se pod jeho mistrovským vedením v kresbě rozvíjet. Hynais byl prý velmi pracovitý a totéž požadoval i od svých žáků, kteří prohlubovali své studium o anatomii aktů či světla, a někdy si dokonce vzájemně seděli modelem.<sup>241</sup> Adolf Wiesner, jeden z Hynaisových žáků, vzpomíná, že mezi jeho prvními žáky byli mimo něj i J. Schusser, V. Županský, A. Hofbauer, O. Homoláč, R. Bém, J. Sobotka, J. Gerstl, F. Pour a J. Boháč.<sup>242</sup> Jak již bylo zmíněno, Hynais si zakládal na pečlivé kresbě a smyslu pro detail. Rozhodně nelze říci, že by se toto jeho zaměření ve stejné míře projevovalo u všech jeho žáků, nebo snad ve všech jejich dílech. Míra Hynaisova vlivu závisela na individuálním založení každého žáka, s čímž souvisela i úroveň jejich technických schopností, a mělo na to vliv samozřejmě také samotné určení výsledné kresby.<sup>243</sup>

Co se malby týká, Hynais na Akademii přinesl a vyučoval svůj francouzský plenérový luminismus, který vedl k poměrně radikální proměně vkusu. Jednalo se vlastně o akademický iluzionismus obohacený o luministickou malbu.<sup>244</sup> Tato změna vkusu byla zásadní i pro pozdější pochopení, přijetí a navázání na impresionismus, právě proto, že na plenérový luminismus vývojově navazuje.<sup>245</sup> Hynais české prostředí navíc obohatil o širší spektrum impulzů právě díky napětí dvou různých podnětů od jeho učitelů Baudryho a Gérôma.<sup>246</sup> Zaprvé se jedná o podněty Baudryho luminismu, vracející se ke světelným a barevným principům barokní a rokokové malby, zadruhé impulzy klasicizujícího verismu Gérôma.

Se studenty měl Hynais vždy velice dobré vztahy, které se časem jedinečně utvrzovaly, jak psal Václav Vilém Štech v Hynaisově nekrologu: „Byla to doba,

---

<sup>239</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 24.

<sup>240</sup> Roman Prah, *Posedlost kresbou. Počátky akademií v Praze 1800-1835*, Praha 1998, s. 56.

<sup>241</sup> Arno Pařík, *Alexandr Brandejs (1848-1901) – Adolf Wiesner (1871-1942). Mecenáš a jeho zeť*, Praha 2004, s. 37. Viz Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 26.

<sup>242</sup> Arno Pařík (pozn. 241), s. 37.

<sup>243</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 28.

<sup>244</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 28.

<sup>245</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 251.

<sup>246</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 77.

kdy Hynais měl ohromný vliv na celou naši uměleckou mládež. To ve středu let devadesátých: Preisler, Jiránek, Schusser, Hofbauer, Němejc, Urban, Bém, všichni podlehli jeho vlivu a učili se u něho...“<sup>247</sup> Tito žáci Hynaisovi vděčili za uměleckou přípravu, neboť se později jednalo o všeobecně oceňovanou generační skupinu.

V Hynaisově ateliéru představovala výuka v praxi malování ženského aktu v plenéru s důrazem na barevné reflexe světla. Na tom si Hynais skutečně zakládal, což se odráželo v jeho přísném hodnocení.<sup>248</sup> Své žáky učil především svědomitému studiu přírody a skutečnosti, „učil je vidět a viděné tlumočit“<sup>249</sup>. Studenti profesora obdivovali také za mistrné „stmelování světla a stínů“ bez výrazných přechodů a snažili se o odhalení tajemství této jeho schopnosti, kterou se jim odkrýt nepodařilo.<sup>250</sup> Oldřich Homoláč konstatoval, že podle něj zapůsobil Hynaisův vliv nejvíce na studenty jiných ateliérů, kteří pod profesorem nestudovali přímo, ti prý vložili do svých děl nejvíce z Hynaisova umění.<sup>251</sup> Příkladem těchto studentů-pozorovatelů byli Max Švabinský, Jakub Obrovský nebo Karel Špillar.

Hynais byl navíc v opravování kreseb svých studentů poměrně perfekcionista, a tak není divu, že se našla i řada studentů, která „odpadla“, za příklad udává Homoláč Miloše Jiráňka.<sup>252</sup> I Jiránek byl ale obdivovatelem Hynaisova plenérového luminismu. V rané fázi jeho tvorby, časově korespondující právě se studiem na Akademii, mohly ale tyto impulzy od Hynaise ovlivňovat pouze jeho krajinářské studie, ve kterých byla figurální složka v té době ještě potlačovaná.<sup>253</sup> Pokud se v jeho dílech objevovala později, už to bylo v období impresionistických vlivů. Výskyt impresionismu v Jiráňkově díle, a zejména Jiráňkova receptivita vůči němu, by měla být rozhodně přisuzována, mimo jiné, i znalosti Hynaisova plenérového verismu.<sup>254</sup>

Probarvený inkarnát, zachycující odraz zelených, namodralých a nafialovělých tónů v Hynaisových dílech se stal předmětem posměchu a shazování jeho maleb. To se týkalo zejména *Paridova soudu*, který v Čechách představil. Na profesionální úrovni na Akademii stoupala averze vůči přílišnému množství tohoto Hynaisem

---

<sup>247</sup> Václav Vilém Štech (pozn. 214), s. 5.

<sup>248</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 28.

<sup>249</sup> Viktor Šuman (pozn. 1), s. 14.

<sup>250</sup> Helena Hodačová, *Život a vzpomínky malíře Homoláče*, Praha 1959, s. 65. Viz Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 28.

<sup>251</sup> Helena Hodačová (pozn. 250), s. 65.

<sup>252</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 30.

<sup>253</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 30.

<sup>254</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 30.

importovaného francouzského vkusu v malbě, což se projevovalo například u výše zmíněného Pirnera a jeho karikatury *Paridova soudu*. Vystavení *Paridova soudu* bylo nehledě na kritiku silným impulzem pro mnoho Hynaisových žáků a další mladé umělce, kteří usilovali o vytvoření individuálního, moderního díla, jehož tlumočnickem měl být podle Rakušánové „hynaisovsky“ modernizovaný akademismus.<sup>255</sup>

Josef Schusser, Vladimír Županský a Oldřich Homoláč realizovali během svých studií na Akademii či krátce po jejím ukončení díla, ve kterých se snažili si poradit s problémem umístění nahého těla do volné přírody. Byli totiž přesvědčeni, že zvládnutím technických požadavků plenérového akademismu budou dovedeni k podobě vlastního zralého individualistického díla.<sup>256</sup> Županský vytvořil *Akt ve volné přírodě (1895)*, který pravděpodobně vznikl v rámci Hynaisovy speciálky, při povinném malování v plenéru. Hynais na lekce tohoto druhu kladl neobyčejný důraz, přičemž učil studenty zachycovat model v určité akci, ovšem zároveň ideálně v pozici „co nejkrásnější a vyhlédnuté z mnoha jiných“, přičemž Homoláč vzpomínal na to, že modelka při pózování „trpěla pravá muka“.<sup>257</sup> Výsledkem takovýchto „ideálních“ pozic byla navíc často strnulost, což je znatelné i v obraze od Županského, který proto působí přísně akademicky.<sup>258</sup> S tím souvisí zásadní zlom v průběhu prvního desetiletí 20. století, kdy přestalo stačit modernizovat akademickou malbu plenérismem, a moderní dílo už mělo mít naprosto rozdílné kvality. Stávalo se, že Hynaisovým žákům dříve malujícím v tomto duchu nebyla přijímána díla na výstavu Mánesa, nebo jim bylo dokonce zrušeno členství ve spolku.<sup>259</sup>

#### 4.4 Hynaisův vliv

Je zřejmé, že Hynaisův vliv se projevil jak v dílech mladší generace, zejména jeho studentů z Akademie, tak i v dílech jeho současníků. Hynais navíc prokázal své pedagogické vlohy již při svém pařížském pobytu, kdy poskytoval ve svém ateliéru azyl mnohým českým umělcům, např. Ludřku Maroldovi, kterému vypršely

---

<sup>255</sup> Marie Rakušánová (pozn. 102), s. 84.

<sup>256</sup> Helena Hodačová (pozn. 250), s. 65.

<sup>257</sup> Helena Hodačová (pozn. 250), s. 65.

<sup>258</sup> Marie Rakušánová (pozn. 102), s. 94.

<sup>259</sup> Marie Rakušánová (pozn. 102), s. 95.

stipendijní dávky, a tak se ho Hynais ujal a zařídil mu pracovní nabídku.<sup>260</sup> Hynais postupem času přijal za žáky Adolfa Liebschera, Augustina Němejce<sup>261</sup>, kterého mu dopisem doporučoval Myslbek,<sup>262</sup> a neodmítl ani Karla Svobodu.<sup>263</sup> Dalo by se říci, že tak vznikla Hynaisova „neoficiální škola“ již za jeho působení v Paříži.

Hynaisův vliv je v dílech umělců patrný již v obraze *Alegorické panneau* (1889) i v *Jaru* (1888) od Karla Vítězslava Maška, reagujících na jeho pobyt v Paříži. Karolína Fabelová poukázala na souvislost *Jara* s Hynaisovým *Létem a Paridovým soudem*, které, byť se v pojetí světla odvrací od akademizujícího naturalismu, Hynaise v pojetí aktu znatelně reflektují.<sup>264</sup> Na toto pojetí aktu navázal i František Urbánek, což dokazuje srovnání jeho kresby ze Sbírek Západočeské galerie v Plzni se *Studií Venuše* (1883) [53]<sup>265</sup> od Hynaise. Je tak zřetelné, že Hynaisova akademičnost nebyla překážkou ani pro silně individualizovanou, symbolistně pojatá díla.<sup>266</sup>

Impulzy Hynaisova luminismu lze najít v díle Ženíškova žáka Josefa Jakšího *Nahý chlapec* (kol. 1905), a to v odrazech světla na kůži modelu, ale i ve využití luminismu pro budování melancholické atmosféry.<sup>267</sup> Také v tvorbě Maxe Švabinského byl znatelný jeho vliv, přestože pod Hynaisem přímo nestudoval. Tato linie, paralelní k té známější, secesní, vycházela ze Švabinského precizní kresby, schopnosti tvorby pevných tělesných objemů, a také z jeho zájmu o „smyslově vnímatelnou, konkrétní přírodní skutečnost“<sup>268</sup>. Švabinský k Hynaisovi vzhlížel a byl si stejně jako on vědom toho, že se zachycení lidské figury v plenéru stalo nejdůležitějším výtvarným úkolem českého malířství přelomu 19. a 20. století.<sup>269</sup> *Paridův soud* velmi oceňoval: „... před Parisem Hynaisovým stál hlouček nás mladých malířů v němém úžasu. Všechny ideály tehdejší doby byly zde dosažené, v dokonalosti dosud u nás neviděné. A to udělání tohoto aktu! ... Tyto polotóny!“<sup>270</sup> Švabinský také později vedl ateliér malby po Hynaisovi.

---

<sup>260</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 162.

<sup>261</sup> Hynais Němejcevi později nabídl asistenturu na Akademii, kterou ovšem odmítl. Viz Marie Mžýková (pozn. 20), s. 451.

<sup>262</sup> Marie Mžýková (pozn. 20), s. 167.

<sup>263</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 70.

<sup>264</sup> Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002, s. 31.

<sup>265</sup> Uloženo v Muzeu umění Olomouc.

<sup>266</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 87.

<sup>267</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 91.

<sup>268</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 99.

<sup>269</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 99.

<sup>270</sup> Ludvík Páleníček, *Max Švabinský, Život a dílo na přelomu epoch*, Praha 1984, s. 41.

Se světelnými reflexy aktu pracoval také výše zmíněný Oldřich Homoláč, např. když během studií v Hynaisově ateliéru namaloval *Modrý akt*, jedno ze svých prvních významných děl. Ve svých vzpomínkách popisoval, že se snažil do pojetí aktu promítnout světelné podmínky určené dopadem oslnivého světla lampy na ženskou postavu v interiéru ateliéru, přičemž se na pokožce modelky objevovaly i odlesky zimního nočního světla zvenku. Na stejném úkolu pracovala spousta dalších Hynaisových studentů, avšak Homoláč byl jediný, kdo akt dokončil, a dokonce s ním sklídl svůj první úspěch.<sup>271</sup>

Také Hynaisův žák František Jakub podle konzervativní kritiky moderně rozvíjel podněty učitelovy tvorby. Chválen byl Jakubův moderní kolorit, originální technika, jemné vibrující světlo a poetické budování atmosféry.<sup>272</sup> Hugo Boettinger jmenoval Hynaise za jednoho ze dvou svých největších tvůrčích vzorů, zejména vzhlížel k Hynaisovu obrazu *Pravda*.<sup>273</sup> V Boettingerových akademizujících aktech je zřejmý vliv Hynaisova naturalismu, ve kterém lze vnímat napětí v iluzivním pojetí nereálné alegorie.<sup>274</sup> I Josef J. Loukota začal svou malířskou techniku uplatňovanou především v portrétech i salonně akademických aktech ubírat směrem k Hynaisově luminismu, a to od doby, co se stal vedoucím přípravy na Akademii. Již doboví modernističtí kritici dávali Loukotova díla do souvislosti s Hynaisem, jehož umění představovalo to „nemoderní“. Z tohoto luminismu se Loukota inspiroval použitím světla, které v jeho dílech obklopuje ženské akty působivou září.<sup>275</sup> Také tvorba Vlastimila Košvance v sobě nese stopy luministického verismu Hynaise, u nějž studoval, přestože tyto podněty z jeho děl postupně vymizely vlivem stoupajících požadavků na ozdobnou funkci obrazu. Další žák, Josef Schusser, spojil ve svém díle *Dáma s červeným slunečníkem (1898)* luministický problém s intimním civilním námětem, což vytvořilo spojení poměrně smělé.<sup>276</sup> Mezi Hynaisovy žáky patří i Gustav Sýkora, kterého Hynais jakožto jeho pedagog na Akademii výrazně ovlivnil, a to až do té míry, že Jaromír Pečírka označil Sýkorova díla za pouhé napodobeniny Hynaisových obrazů. V recenzi

---

<sup>271</sup> Helena Hodačová (pozn. 250), s. 73.

<sup>272</sup> František Xaver Harlas, Zehn Jahre der Jednota umělců výtvarných, *Union* 47, 1907, č. 432, 11. 12., s. 2. Viz Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 150.

<sup>273</sup> Dopis Hugo Boettingera Františku Žákavcovi z 10. 9. 1933, fond Františka Žákavce, korespondence přijatá, Literární archiv Památníku národního písemnictví. Viz Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 207.

<sup>274</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 207.

<sup>275</sup> Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 231.

<sup>276</sup> Petr Wittlich (pozn. 54), s. 171.

výstavy Sdružení Myslbek v roce 1934 tvrdil, že na takové napodobování svého učitele má Sýkora zajisté právo, odmítal však jeho díla nazývat uměním.<sup>277</sup> Pro doplnění patřil mezi další žáky Hynaise také Karel Myslbek nebo Josef Fiala.

---

<sup>277</sup> Jaromír Pečírka, Mitgliederausstellung des Vereines Myslbek, *Prager Presse* 14, 1934, č. 255, 18. 9. s. 6. Viz Marie Rakušanová (pozn. 102), s. 247.

## 5. Závěr

Tato práce sledovala vývoj Hynaisova života a jeho děl se zaměřením na české prostředí, do něž se malíř začlenil na základě přijetí pozice profesora na pražské Akademii. Postupem času v Praze ovšem začal čelit řadě výzev. Hynais začínal v duchu francouzské oficiální malby, přísně dodržoval akademické „fini“<sup>278</sup> a zakládal si na téměř hudební orchestraci svých děl. Jeho obrazy měly dokonalou myšlenkovou a scénaristickou kompozici, která se malíři jediné hodila pro konstruování dekorativních prací. Hynais je tedy klasifikován jako malíř tvořící v duchu akademismu a dal by se proto také, např. co se portrétní tvorby týká, považovat za jednoho z mnohých umělců „podbízejících se“ vyšším vrstvám.

Nesmíme ovšem zapomínat na fakt, že se zároveň jedná o umělce, který, i díky tomu, že měl akademismus tak bravurně zvládnutý, jej dokázal dalece překračovat. Pro Hynaise měla vždy vyšší váhu současnost a idea než myšlenkově přehuštěný děj, z čehož vyplývá progresivnost jeho malby vůči „vládnoucímu“ konzervativnímu historismu. Dokázal se oprostít od omezujících aspektů salonní malby, od nichž se simultánně odpoutávali i současní avantgardisté po příkladu Maneta a dalších zakladatelů moderního umění. Vykročil tedy vstříc plenérovému luminismu, kterým odzbrojil Prahu, poskytující mu díky této pokrokové malbě v prvních letech porozumění. Hynais je v českém prostředí zcela zásadním mezníkem ve vývoji umění, představením *Paridova soudu* přispěl ke zrodu novodobého proudu výtvarné tvorby v Čechách.

Je naprosto paradoxní, že Hynais, který natolik podnítil rozvoj umění u nás, už nestačil držet krok s veškerými jeho modifikacemi a novotami. Ve svých pozdějších letech se spíše zabýval principy umělecké tvorby, ztotožňoval se s Hegelovou estetikou, zajímal se o řeckou logiku a pozitivní filozofii.<sup>279</sup> V jeho tvorbě ho zajímala čistá pravda, nejvyšší míra objektivit a formální dokonalost a kultivovanost, která už ovšem byla *passé*, a tak se ve stáří stáhl do ústraní.

Přestože to není nutně na první pohled zřejmé, Hynais byl skutečně významným přínosem pro českou tvorbu, což jen dokazuje stručný výčet děl uvedených výše, jejichž vznik přímo ovlivnil, a to nejen z pozice profesora na Akademii, ale také jakožto inspirace pro širokou uměleckou veřejnost. Slova Václava Viléma Štecha

---

<sup>278</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 91.

<sup>279</sup> Marie Mžýková (pozn. 12), s. 91.

v Hynaisově nekrologu to vystihují skvěle: „(Hynaisovo) dílo tvoří důležitý článek vývoje našeho umění, bylo jedním z rozhodujících činitelů, když vytvářela se francouzská orientace našeho novodobého umění. Jest skvělé a je nejvyšším projevem ušlechtilého akademismu, určeného representovati a zdobiti. Bylo nemalým ziskem pro naši kulturu, že oficiálními malíři byli u nás lidé té hodnoty, jakou měl Hynais.“<sup>280</sup>

---

<sup>280</sup> Václav Vilém Štech (pozn. 214), s. 5.



## 6. Seznam použité literatury

Karel Adámek, Umělecká výzdoba Musea království Českého, *Časopis Musea království Českého* 87, č. 2, 1913, s. 257-265.

Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002.

František Xaver Harlas, Zehn Jahre der Jednota umělců výtvarných, *Union* 47, 1907, č. 432, 11. 12

Karel Herain, *Soubor z díla mistra Vojtěcha Hynaise*, Brno 1925.

Karel Herain, Užitkové práce Vojtěcha Hynaise, *Výtvarná práce IV*, Praha 1926.

Helena Hodačová, *Život a vzpomínky malíře Homoláče*, Praha 1959

Kateřina Holečková, *Firma Haase a výtvarné umění v 19. a raném 20. století* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2021.

Alois Chytil, *Chytilův adresář hl. města Prahy*, Praha 1925.

Vojtěch Kraus, *Adresář královského hlavního města Prahy a obcí sousedních*, Praha 1907.

Vojtěch Kraus, *Adresář královského hlavního města Prahy a obcí sousedních*, Praha 1910.

Václav Lešer, *Adressář královského hlavního města Prahy a sousedních obcí*, Praha 1896.

Šárka Leubnerová, *Vojtěch Hynais. 1854–1925*, Hlinsko 2013.

Antonín Matějček, *Almanach Akademie výtvarných umění v Praze vydaný ke stodvacátému výročí založení ústavu*, Praha 1926.

Karel Boromejský Mádl, *V. Hynais. Výběr z jeho prací z let 1891–1901*, Praha 1903.

Marie Mžyková, *Vojtěch Hynais*, Praha 1990.

Marie Mžyková, *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, Praha 2000.

Výstavní paběrky, *Národní politika* 13, 14. 6. 1895, č. 162.

Svoji k svému, *Obrana víry* 15, č. 1, 12. 1. 1899, s. 24.

Ludvík Páleníček, *Max Švabinský, Život a dílo na přelomu epoch*, Praha 1984.

Arno Pařík, *Alexandr Brandejs (1848-1901) – Adolf Wiesner (1871-1942). Mecenáš a jeho zeť*, Praha 2004.

Jaromír Pečírka, Mitgliederausstellung des Vereines Myslbek, *Prager Presse* 14, 1934, č. 255, 18. 9.

Roman Prahel, *Posedlost kresbou. Počátky akademií v Praze 1800-1835*, Praha 1998.

Roman Prahel, Malířství v generaci Národního divadla. Čechy 1860-1890, in: Helena Lorenzová – Taťána Petrasová – Rostislav Švácha et al., *Dějiny českého výtvarného umění III/2*, Praha 2001.

Profesoři na akademii umění, *Právo lidu* 16, 1907, č. 296, 26. 10., příloha.

Marie Rakušanová, *Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách*, Praha 2008.

*Reklama*, 5. března 1895.

*Světozor*, 1892.

*Světozor* 29, č. 14, 15. 2. 1895.

Petr Šámal, „Prvotní“ versus moderní: výtvarné tradice, vizuální vzorce a umění reklamy v chromolitografickém plakátu 19. a raného 20. století v Čechách, in: Lucie Vlčková (ed.), *Mezi klíčem a akademií. Chromolitografie ve službách reklamy a umění*, Praha 2020, s. 109-128.

Petr Šámal, Plakát v dobové diskuzi, in: Lucie Vlčková (ed.), *Řeč plakátu 1890-1938*, Praha 2022, s. 37-54.

Václav Vilém Štech, Vojtěch Hynais (nekrolog), *České slovo*, 23. 8. 1925.

Petr Štembera, Plakáty velkých výstav konce 19. století, část 1, *Starožitnosti a užití umění V*, č. 4, 1997.

Petr Štembera, Plakáty velkých výstav konce 19. století, část 2, *Starožitnosti a užití umění V*, č. 12, 1997.

Petr Štembera, Čeští malíři – afišisté v Paříži na přelomu století, in: Marie Mžýková, *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, Praha 2000, s. 232-242.

Viktor Šuman, *Vojtěch Hynais*, Praha 1925.

Karel Teige, *Jarmark umění*, Praha 1964.

Tomáš Vlček, *Český plakát 1890-1914*, Praha 1971.

*Volné směry*, 1899-1900.

Petr Wittlich, *Malíři české secese*, Praha 2012.

Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 2020.

František Žákavec, *Jubilejní výstava výtvarného díla Vojtěcha Hynaise k jeho sedmdesátým narozeninám, 1854-1924*, Praha 1924.

## 7. Seznam vyobrazení

- [1] Vojtěch Hynais: Jaro (detail z budoáru královské, dnes prezidentské lóže), 1881, foto in: Mžysková 1990.
- [2] Vojtěch Hynais: Léto (detail z budoáru královské, dnes prezidentské lóže), 1881, foto in: Mžysková 1990.
- [3] Vojtěch Hynais: Alegorie Míru (detail pravé části schodiště královské, dnes prezidentské lóže), 1881, foto in: Mžysková 1990.
- [4] Vojtěch Hynais: Alegorie zemí českých (detail ze schodiště královské, dnes prezidentské lóže), 1881, foto in: Mžysková 1990.
- [5] Vojtěch Hynais: Národ budující chrám umění – opona, 1883, foto in: Mžysková 2000.
- [6] Vojtěch Hynais: Dramatická tvorba I, 1886, foto in: Mžysková 1990.
- [7] Vojtěch Hynais: Dramatická tvorba II, 1886, foto in: Mžysková 1990.
- [8] Vojtěch Hynais: Dramatická tvorba III, 1886, foto in: Mžysková 2000.
- [9] Vojtěch Hynais: Dramatická tvorba IV, 1886, foto in: Mžysková 2000.
- [10] Hynais v montmartreském ateliéru maluje podle Suzanne Valadonové obraz Pravda, 1891, foto Štencův archiv, foto in: Mžysková 2000.
- [11] Vojtěch Hynais: Pravda, 1891, reprodukce ze Štencova archivu, foto in: Mžysková 2000.
- [12] Vojtěch Hynais: Tanec, výzdoba vázy pro Sèvres, 1891, foto in: Herain 1926.
- [13] Vojtěch Hynais: Váza ze Sèvres, 1892, foto in: Mžysková 1990.
- [14] Vojtěch Hynais: Jubilejní výstava v Praze 1891, 1890, foto in: Mžysková 2000.
- [15] Vojtěch Hynais: Podobizna Josefa Hlávky, 1894, foto: Národní galerie v Praze.
- [16] Vojtěch Hynais: Podobizna Zdenky Hlávkové, 1894, foto: Národní galerie v Praze.
- [17] Vojtěch Hynais: Plakát Národopisné výstavy v Praze, 1894, foto in: Wittlich 2020.
- [18] Vojtěch Hynais: Paridův soud, 1893, foto in: Rakušanová 2008.

- [19] Vojtěch Hynais: Studie Héry k Paridově soudu, 1889, foto in: Rakušanová 2008.
- [20] Vojtěch Hynais: Studie Pallas Atheny k Paridově soudu, 1891, foto in: Rakušanová 2008.
- [21] Vojtěch Hynais: Studie k Ecce Homo!, 1897, foto in: Mžuková 2000.
- [22] Vojtěch Hynais: Podobizna purkmistra JUDr. Jana Podlipného, 1897, foto in: Mžuková 2000.
- [23] Vojtěch Hynais: Návrh diplomu Jubilejní výstavy, 1891, foto in: Mžuková 2000.
- [24] Vojtěch Hynais: Portrét Filipiny Hrušové s dcerami, 1897, foto in: Mžuková 1990.
- [25] Vojtěch Hynais: Studie k portrétu Filipiny Hrušové s dcerami, 1896, foto: Národní galerie v Praze.
- [26] Vojtěch Hynais: Podobizna dvorního rady prof. JUDr. Josefa Stupeckého, 1908, foto: Národní galerie v Praze.
- [27] Vojtěch Hynais: Obálka časopisu Die Kunst für Alle, 1895, foto in: Herain 1926.
- [28] Vojtěch Hynais: Studie k obálce časopisu Die Kunst für Alle, 1895, foto in: Herain 1926.
- [29] Vojtěch Hynais: Pamětní list ke stému jubileu Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze, 1896, foto in: Herain 1926.
- [30] Vojtěch Hynais: Taussig's Violetta Unica Veilchen-Extrait, 1900, foto in: Vlčková 2020.
- [31] Vojtěch Hynais: Dáma s fialkami, 1896, foto in: Mžuková 1990.
- [32] Eduard Veith: Parfumerie Gottlieb Taussig, 1899, foto in: Holečková 2021.
- [33] Vojtěch Hynais: Návrh na plakát pro firmu Taussig, 1900, foto in: Vlčková 2022.
- [34] Vojtěch Hynais: Umění (návrh k Pantheonu Národního muzea), 1898, foto in: Mžuková 1990.
- [35] Vojtěch Hynais: Inspirace (návrh k Pantheonu Národního muzea), 1898, foto: Národní galerie v Praze.

- [36] Vojtěch Hynais: Moc a Pokrok (návrh k Pantheonu Národního muzea), 1898, foto in: Mžýková 1990.
- [37] Vojtěch Hynais: Věda (návrh k Pantheonu Národního muzea), 1898, foto in: Mžýková 1990.
- [38] Vojtěch Hynais: Léto (replika), 1888, foto in: Mžýková 1990.
- [39] Vojtěch Hynais: Poezie (replika), 1885, foto in: Mžýková 1990.
- [40] Vojtěch Hynais: Tanec (replika), 1885, foto in: Mžýková 2000.
- [41] Vojtěch Hynais: Putti, návrh pro Pantheon Národního muzea, 1901, foto in: Mžýková 2000.
- [42] Vojtěch Hynais: Putti, návrh pro Pantheon Národního muzea, 1901, foto in: Mádl 1903.
- [43] Vojtěch Hynais: Zima (budoár královské, dnes prezidentské lóže), 1901, foto in: Mžýková 2000.
- [44] Vojtěch Hynais: Studie k obrazu Zima, 1901, foto: Národní galerie v Praze.
- [45] Vojtěch Hynais: portrét JUDr. Leopolda Katze, 1913, foto: Národní galerie v Praze.
- [46] Vojtěch Hynais: Diplom Obchodní a živnostenské komory v Praze, 1919, foto: arcimboldo.cz.
- [47] Vojtěch Hynais: Studie ženského aktu k postavě Penelopy k diplomu Diplomu obchodní a živnostenské komory, 1922, foto: Národní galerie v Praze.
- [48] Vojtěch Hynais: Studie Athény k diplomu Diplomu obchodní a živnostenské komory, 1922, foto: Národní galerie v Praze.
- [49] Vojtěch Hynais: Diplom pro rakouské oddělení na světové výstavě v Paříži 1889, 1889, foto in: Herain 1926.
- [50] Vojtěch Hynais: Portrét T. G. Masaryka, 1919, foto: Národní galerie v Praze.
- [51] Vojtěch Hynais: Portrét Nadi Kramářové, 1911, foto in: Rakušanová 2008.
- [52] Vojtěch Hynais: Studie k Apoteóze TGM, 1919, foto in: Mžýková 1990.
- [53] Vojtěch Hynais: Studie Venuše, 1883, foto in: Rakušanová 2008.

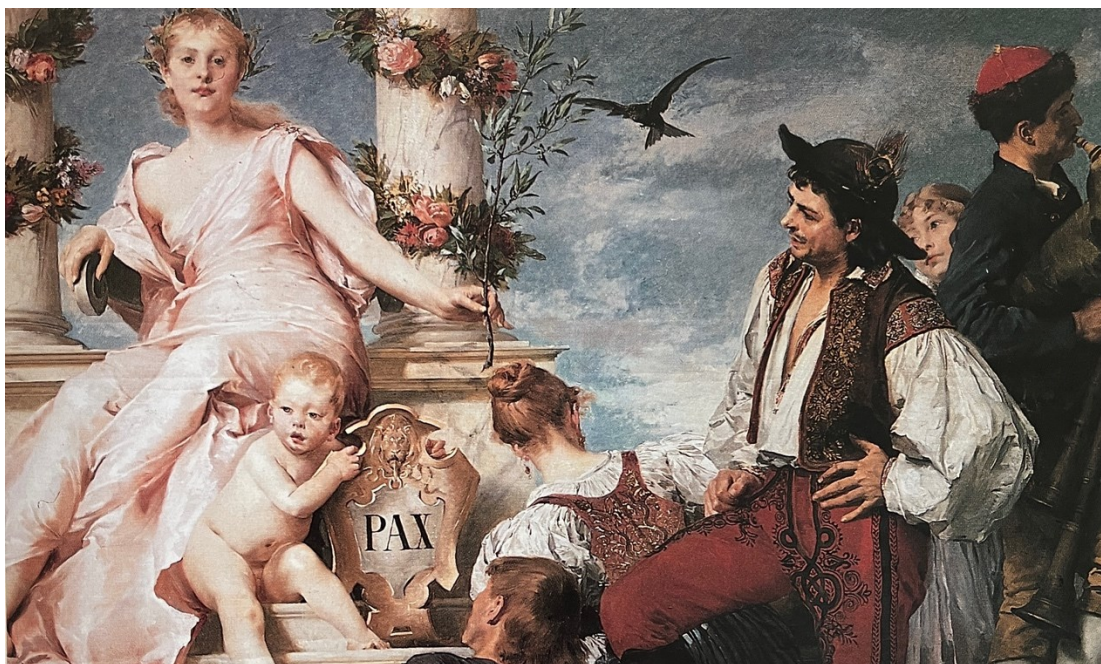
## 8. Obrazová příloha



[1] Vojtěch Hynais: Jaro (detail z budoáru královské, dnes prezidentské lóže), 1881, foto in: Mžýková 1990.



[2] Vojtěch Hynais: Léto (detail z budoáru královské, dnes prezidentské lóže), 1881, foto in: Mžýková 1990.



[3] Vojtěch Hynais: Alegorie Míru (detail pravé části schodiště královské, dnes prezidentské lóže), 1881, foto in: Mžuková 1990.



[4] Vojtěch Hynais: Alegorie zemí českých (detail ze schodiště královské, dnes prezidentské lóže), 1881, foto in: Mžuková 1990.





[5] Vojtěch Hynais: Národ budující chrám umění – opona, 1883, foto in: Mžýková 2000.



[6] Vojtěch Hynais: Dramatická tvorba I, 1886, foto in: Mžýková 1990.



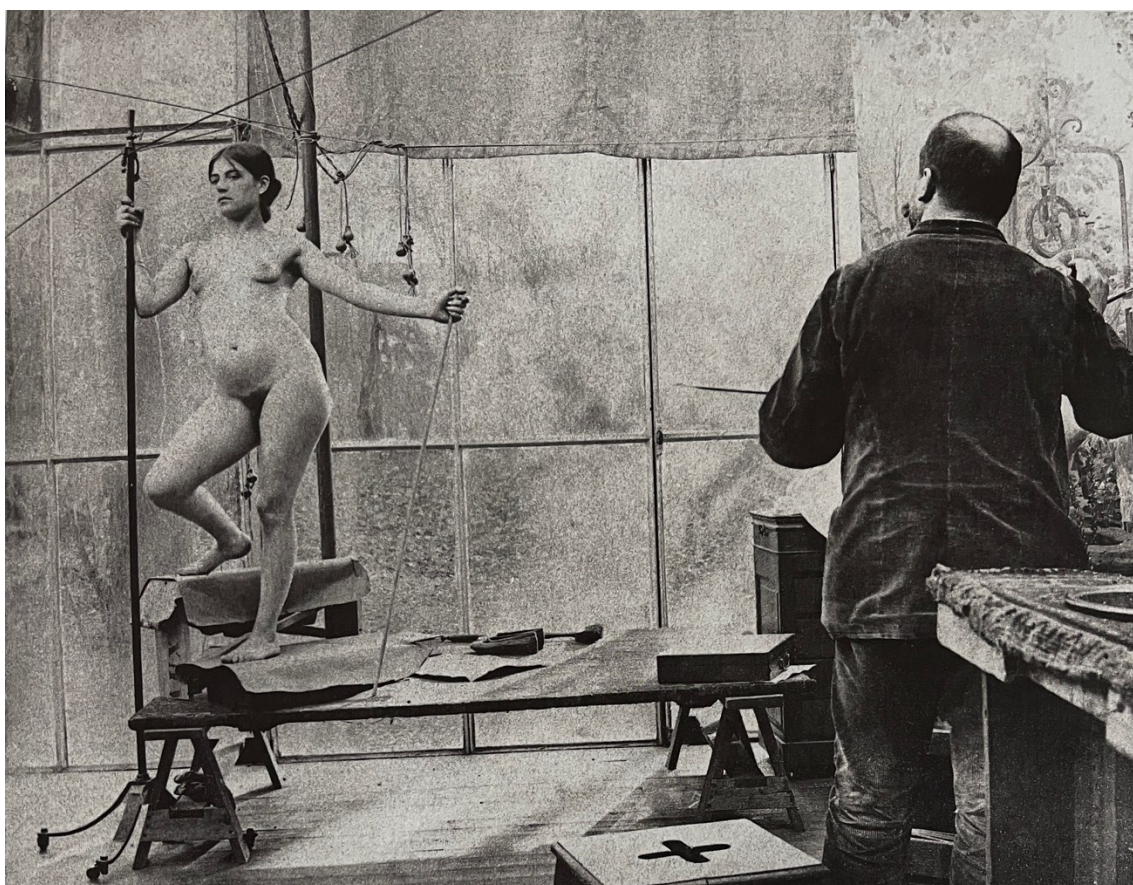
[7] Vojtěch Hynais: Dramatická tvorba II, 1886, foto in: Mžyková 1990.



[8] Vojtěch Hynais: Dramatická tvorba III, 1886, foto in: Mžyková 2000.



[9] Vojtěch Hynais: Dramatická tvorba IV, 1886, foto in: Mžuková 2000.



[10] Hynais v montmartreském ateliéru maluje podle Suzanne Valadonové obraz Pravda, 1891, foto Štencův archiv, foto in: Mžuková 2000.



[11] Vojtěch Hynais: Pravda, 1891, reprodukce ze Štencova archivu, foto in: Mžýková 2000.



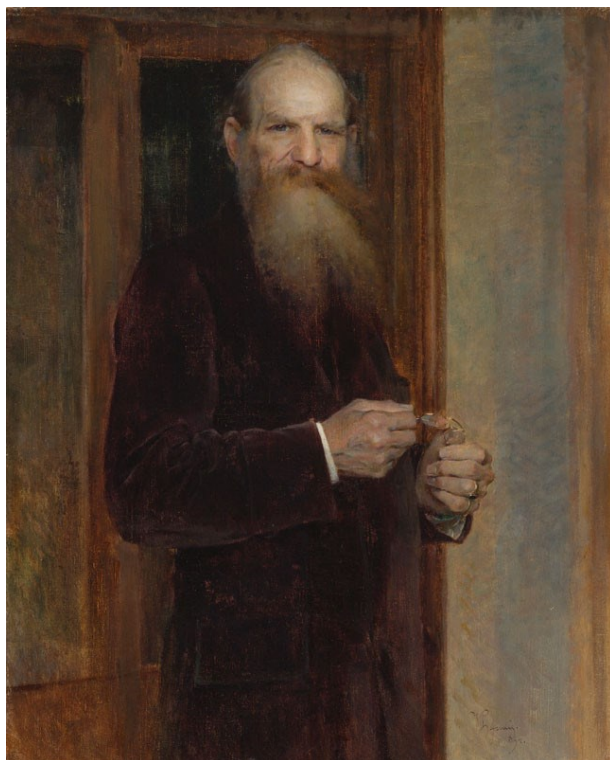
[12] Vojtěch Hynais: Tanec, výzdoba vázy pro Sèvres, 1891, foto in: Herain 1926.



[13] Vojtěch Hynais: Váza ze Sèvres, 1892, foto in: Mžuková 1990.



[14] Vojtěch Hynais: Jubilejní výstava v Praze 1891, 1890, foto in: Mžýková 2000.



[15] Vojtěch Hynais: Podobizna Josefa Hlávky, 1894, foto: Národní galerie v Praze.



[16] Vojtěch Hynais: Podobizna Zdenky Hlávkové, 1894, foto: Národní galerie v Praze.

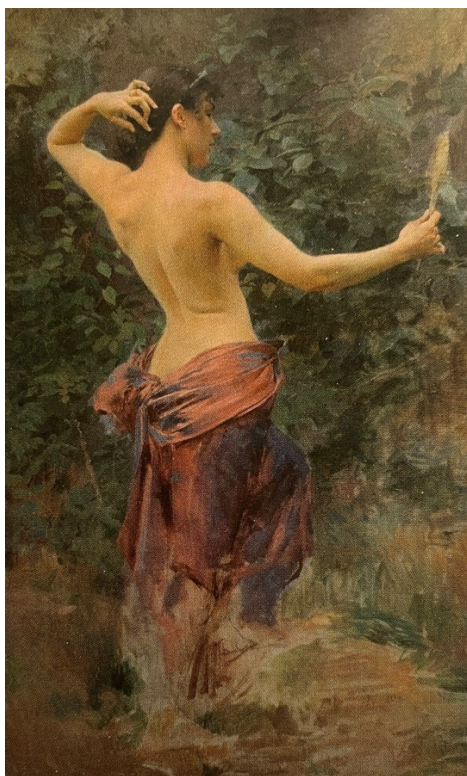


[17] Vojtěch Hynais: Plakát Národopisné výstavy v Praze, 1894, foto in: Wittlich 2020.



[18] Vojtěch Hynais: Paridův soud, 1893, foto in: Rakušanová 2008.





[19] Vojtěch Hynais: Studie Héry k Paridově soudu, 1889, foto in: Rakušanová 2008.



[20] Vojtěch Hynais: Studie Pallas Atheny k Paridově soudu, 1891, foto in: Rakušanová 2008.



[21] Vojtěch Hynais: Studie k Ecce Homo!, 1897, foto in: Mžyková 2000.



[22] Vojtěch Hynais: Podobizna purkmistra JUDr. Jana Podlipného, 1897, foto in: Mžyková 2000.



[23] Vojtěch Hynais: Návrh diplomu Jubilejní výstavy, 1891, foto in: Mžuková 2000.



[24] Vojtěch Hynais: Portrét Filipiny Hrušové s dcerami, 1897, foto in: Mžuková 1990.



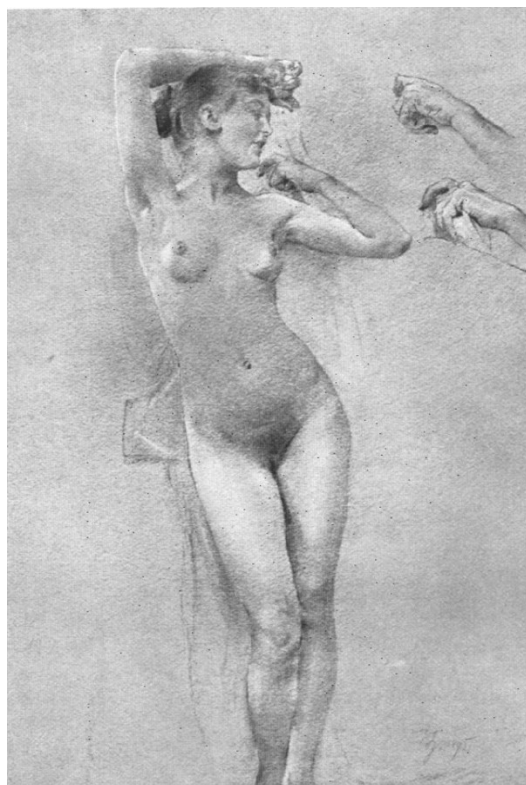
[25] Vojtěch Hynais: Studie k portrétu Filipiny Hrušové s dcerami, 1896, foto: Národní galerie v Praze.



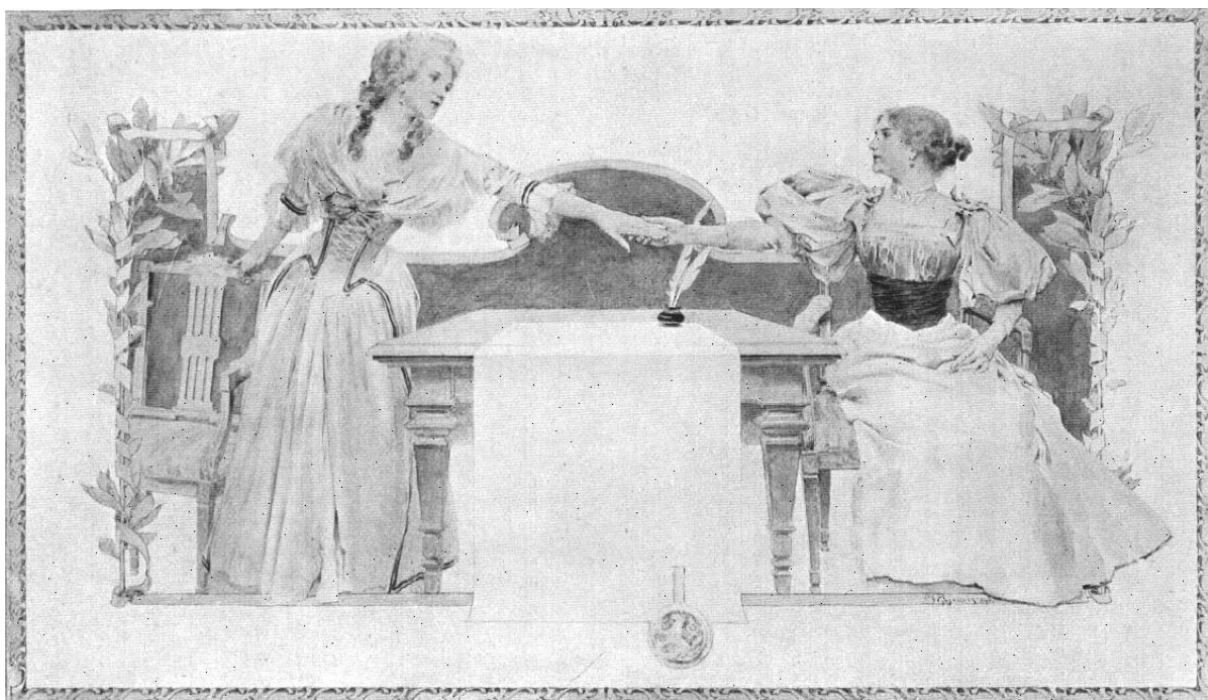
[26] Vojtěch Hynais: Podobizna dvorního rady prof. JUDr. Josefa Stupeckého, 1908, foto: Národní galerie v Praze.



[27] Vojtěch Hynais: Obálka časopisu Die Kunst für Alle, 1895, foto in: Herain 1926.



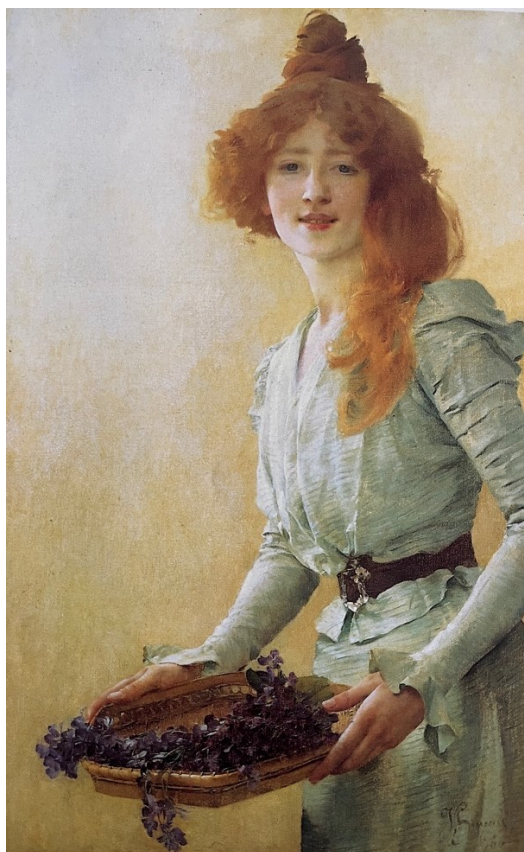
[28] Vojtěch Hynais: Studie k obálce časopisu Die Kunst für Alle, 1895, foto in: Herain 1926.



[29] Vojtěch Hynais: Pamětní list ke stému jubileu Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze, 1896, foto in: Herain 1926.



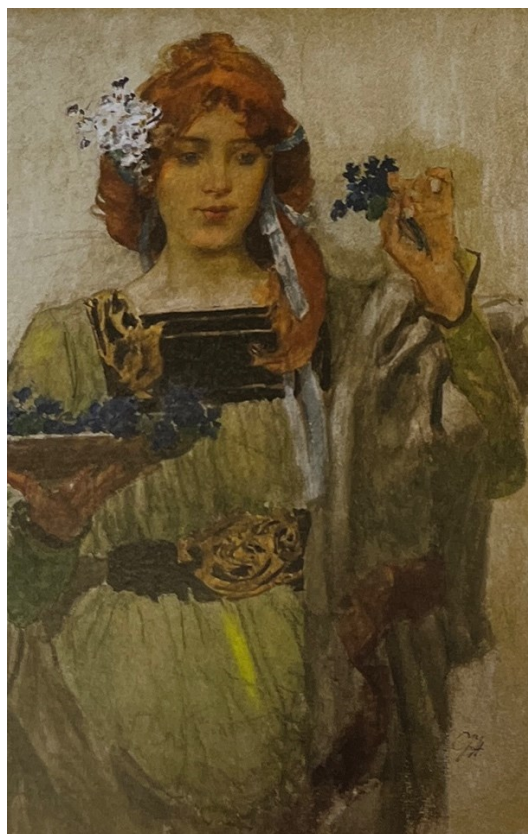
[30] Vojtěch Hynais: Taussig's Violetta Unica Veilchen-Extrait, 1900, foto in: Vlčková 2020.



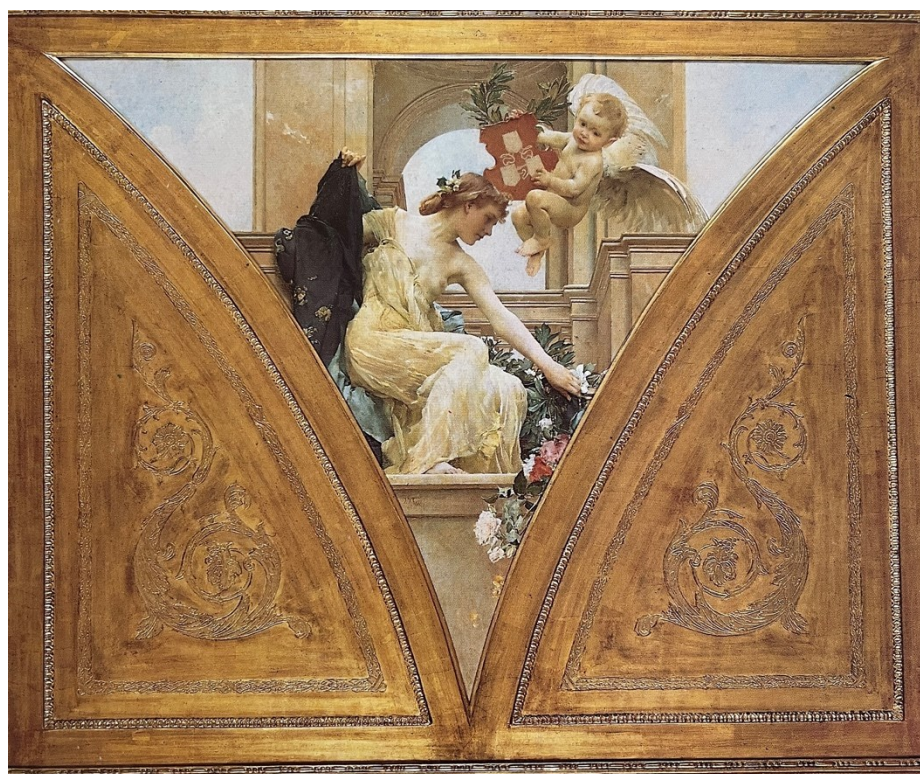
[31] Vojtěch Hynais: Dáma s fialkami, 1896, foto in: Mžyková 1990.



[32] Eduard Veith: Parfümerie Gottlieb Taussig, 1899, foto in: Holečková 2021.



[33] Vojtěch Hynais: Návrh na plakát pro firmu Taussig, 1900, foto in: Vlčková 2022.



[34] Vojtěch Hynais: Umění (návrh k Pantheonu Národního muzea), 1898, foto in: Mžyková 1990.





[35] Vojtěch Hynais: Inspirace (návrh k Pantheonu Národního muzea), 1898, foto: Národní galerie v Praze.



[36] Vojtěch Hynais: Moc a Pokrok (návrh k Pantheonu Národního muzea), 1898, foto in: Mžuková 1990.



[37] Vojtěch Hynais: Věda (návrh k Pantheonu Národního muzea), 1898, foto in: Mžýková 1990.



[38] Vojtěch Hynais: Léto (replika), 1888, foto in: Mžýková 1990.



[39] Vojtěch Hynais: Poezie (replika), 1885, foto in: Mžuková 1990.



[40] Vojtěch Hynais: Tanec (replika), 1885, foto in: Mžuková 2000.



[41] Vojtěch Hynais: Putti, návrh pro Pantheon Národního muzea, 1901, foto in: Mžyková 2000.



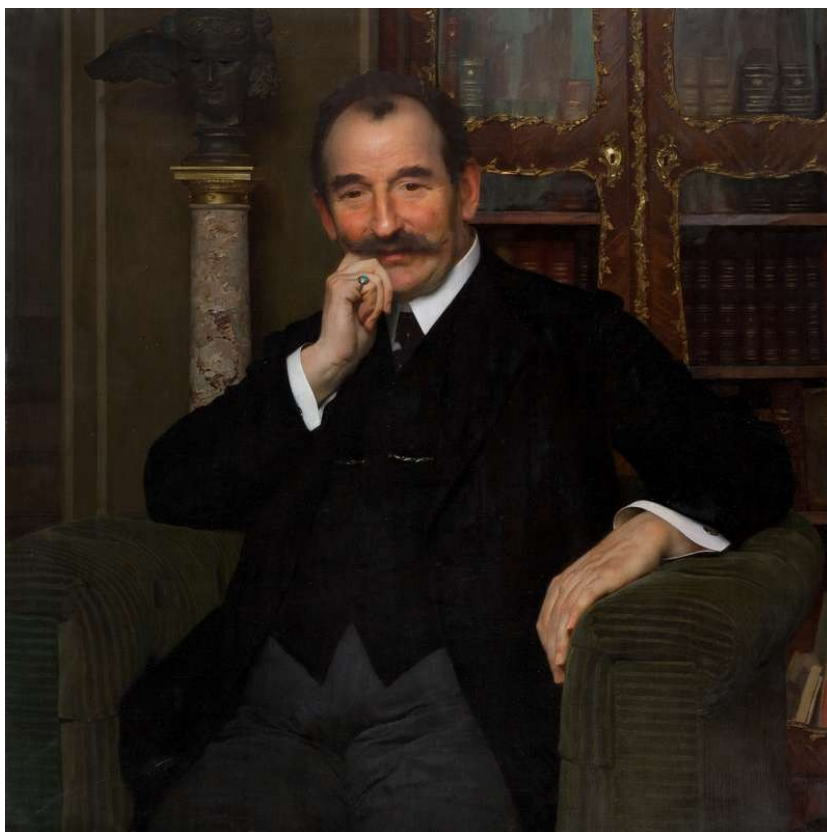
[42] Vojtěch Hynais: Putti, návrh pro Pantheon Národního muzea, 1901, foto in: Mádl 1903.



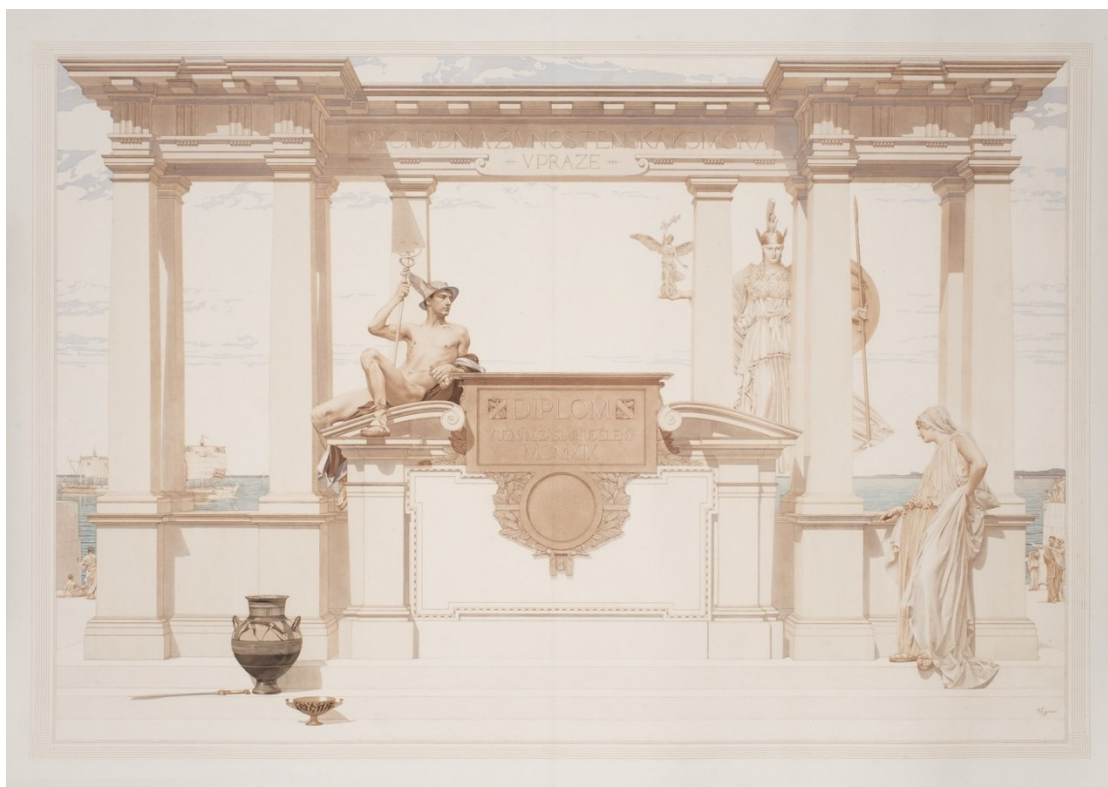
[43] Vojtěch Hynais: Zima (budoár královské, dnes prezidentské lóže), 1901, foto in: Mžuková 2000.



[44] Vojtěch Hynais: Studie k obrazu Zima, 1901, foto: Národní galerie v Praze.



[45] Vojtěch Hynais: portrét JUDr. Leopolda Katze, 1913, foto: Národní galerie v Praze.



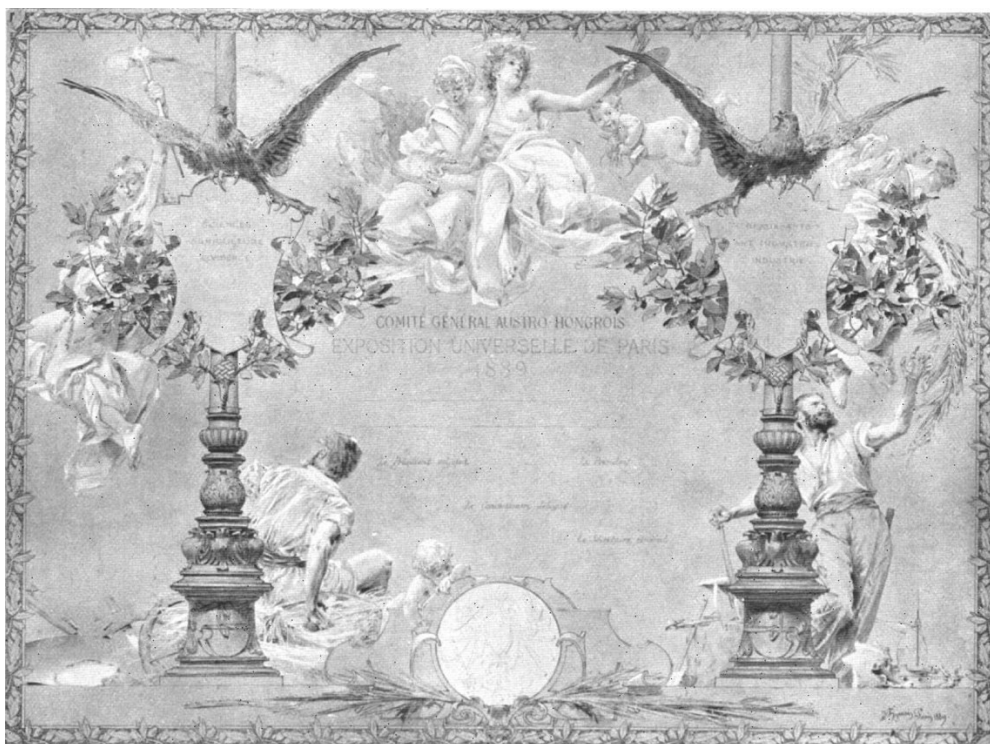
[46] Vojtěch Hynais: Diplom Obchodní a živnostenské komory v Praze, 1919, foto: arcimboldo.cz.



[47] Vojtěch Hynais: Studie ženského aktu k postavě Penelopy k diplomu Diplomu obchodní a živnostenské komory, 1922, foto: Národní galerie v Praze.



[48] Vojtěch Hynais: Studie Athény k diplomu Diplomu obchodní a živnostenské komory, 1922, foto: Národní galerie v Praze.



[49] Vojtěch Hynais: Diplom pro rakouské oddělení na světové výstavě v Paříži 1889, 1889, foto in: Herain 1926.

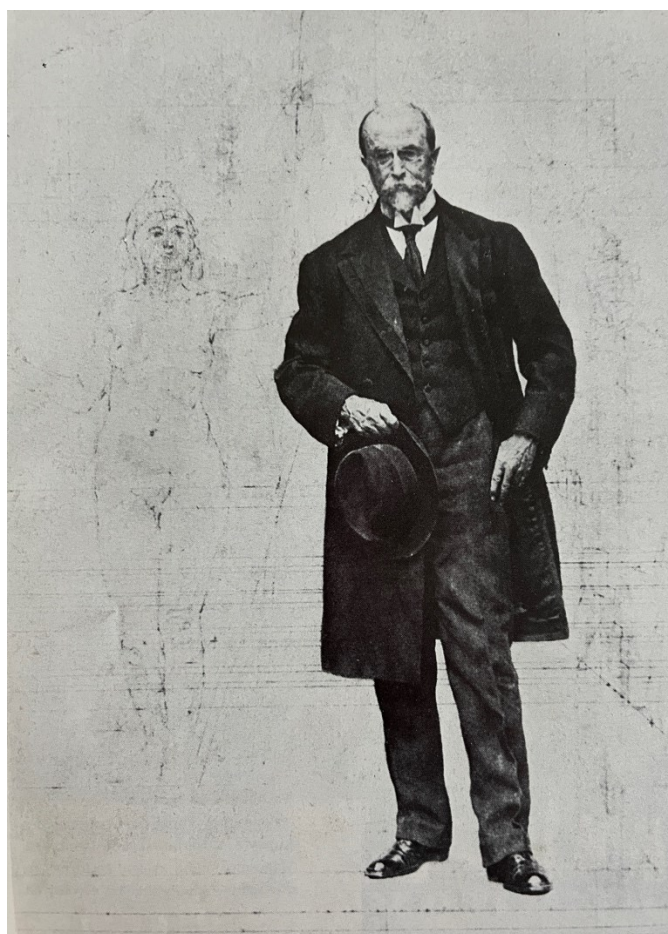


[50] Vojtěch Hynais: Portrét T. G. Masaryka, 1919, foto: Národní galerie v Praze.





[51] Vojtěch Hynais: Portrét Nadi Kramářové, 1911, foto in: Rakušanová 2008.



[52] Vojtěch Hynais: Studie k Apoteóze TGM, 1919, foto in: Mžyková 1990.



[53] Vojtěch Hynais: Studie Venuše, 1883, foto in: Rakušanová 2008.