

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha 2011

Barbora ROPKOVÁ

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
STUDIJNÍ PROGRAM DĚJINY UMĚNÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE
VINCENC BENEŠ. MALÍŘSKÉ DÍLO.
VINCENC BENEŠ. PAINTINGS.

VEDOUCÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE: Prof. PhDr. PETR WITTLICH, CSc.

PRAHA 2011

BARBORA ROPKOVÁ

PODĚKOVÁNÍ

Chtěla bych poděkovat panu profesoru Petru Wittlichovi, který mi byl ochotným vedoucím diplomové práce. Mé poděkování patří rovněž paní doktorce Marii Rakušanové, která obrátila mou pozornost na působení generace Osmy v německém prostředí, a která mi ke studiu této problematiky doporučila Kunstbibliothek v Berlíně. Panu profesoru Lahodovi děkuji za doporučení zohlednit Benešovy osobní vzpomínky.

Dále bych chtěla poděkovat galeriím, v jejichž sbírkách se nachází Benešovy obrazy a jež mi poskytly informace o dílech Vincence Beneše, pomohly mi zajistit obrazovou přílohu a umožnily přístup k obrazům a výstavním katalogům. Jmenovitě děkuji následujícím institucím a jejich ochotným zaměstnancům: Národní galerii v Praze, Galerii moderního umění v Hradci Králové, Oblastní galerii v Liberci, Galerii výtvarného umění v Chebu, Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě, Galerii Středočeského kraje v Kutné Hoře, Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích, Moravské galerii v Brně, Galerii výtvarného umění v Ostravě, Muzeu umění v Olomouci. V neposlední řadě děkuji také Archivu Národní galerie, knihovně Národní galerie a knihovně Uměleckoprůmyslového muzea.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci zpracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. O právu autorském a právech souvisejích s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorským svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

V Českém Brodě dne.....

podpis

ANOTACE

Jméno autora: Barbora Ropková

Instituce: Karlova Univerzita v Praze, Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění
Celetná 20, 116 42 Praha 1

Obor: Navazující magisterské studium oboru dějiny umění

Název práce: Vincenc Beneš. Malířské dílo.

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Počet stran: 140 + příloha
Počet příloh: 158 stran

Rok obhajoby: 2011

Klíčová slova:

monografie, expresionismus, kubismus, Osma, Skupina výtvarných umělců, malířský odkaz Antonína Slavíčka, tradice francouzské moderní malby ve spolku Mánes, senzuální realismus a krajinomalba

Tato práce si bere za cíl monograficky zpracovat výtvarné dílo Vincence Beneše (1883-1979), který patří mezi významné představitele první generace 20. století. Ve svém počátečním tvůrčím období se se svými generačními druhy soustředil na řešení aktuálních výtvarných otázek. V období existence skupiny Osma spolupracuje především s Bohumilem Kubištou. Od roku 1910 vznikají Benešovy významné kuboexpresionistické obrazy, v rámci českého kubistického hnutí a Skupiny výtvarných umělců stojí Vincenc Beneš po boku Emila Filly. Benešovy kubistické obrazy zaznamenají úspěch v předválečném Německu.

Po první světové válce se Beneš od kubismu odvrací a pracuje s malířským odkazem Antonína Slavíčka, postupně objevuje i jiné podněty, poučení nachází především v odkazu

tradice moderní francouzské malby. Věnuje se především krajinomalbě, malbě zátiší a velká část tvorby je věnována pohledům na Prahu. Tyto obrazy jsou označovány pojmem senzuálního realismu, po zbytek malířovy tvorby se výrazové prostředky již příliš nemění.

ABSTRACT

Author's name: Barbora Ropková

School: Charles University, Prague
Faculty of Arts
Institut of Art History
Celetná 20, 116 42 Prague 1

Program: Art History

Title: Vincenc Beneš. Paintings.

Supervisor: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Number of pages: 140 + attachment
Number of attachments: 158 pages

Year: 2011

Key words:

monograph, expressionism, cubism, Osma, Skupina výtvarných umělců, Antonín Slavíček's painting heritage, tradition of modern french painting in group Mánes, sensual realism and landscape

This thesis intention is to work into monography Vincenc Beneš's work (1883-197). Beneš belongs to important artist of the 1.th generation in the 20.th century. In his initial period, he was concentrated, together with his artist partners, on solution of actual art questions. In the period of group Osma he cooperates especially with Bohumil Kubišta. His significant cuboexpresionistic paintings rise from 1910. Beneš stands in the czech cubist movement by Emil Filla. Beneš's cubist paintings have success in prewar Germany.

After World War I. Beneš turns away from cubism and works with Antonín Slavíček's painting reference. Subsequently he detects other fuels, he mainly finds guidance in tradition of modern french painting. As a member of group Mánes he creates especially landscapes, still lifes and big part of his art is dedicated to Prague. These paintings are denoted as sensual realism. His expression changes in the remaining part not much.

OBSAH

1. ÚVOD

2. UMĚLECKÉ POČÁTKY

- 2.1 Okouzlení přírodou
- 2.2 Reálná škola v Hradci Králové
- 2.3 Studium na Uměleckoprůmyslové škole
- 2.4 Akademie výtvarných umění
- 2.5 Inspirační zdroje a soudobé pražské kulturní dění
- 2.6 Benešova zahraniční cesta
- 2.7 Návrat do Prahy

3. OSMA A EXPRESIONISTICKÉ POJETÍ MALBY

- 3.1 Expresionismus a aktuální dobové otázky
- 3.2 Kubištovo geometrické komponování
- 3.3 Benešovy krajiny z období Osmy
- 3.4 Druhá výstava Osmy a Benešova účast
- 3.5 Téma podobizny v tvorbě Vincence Beneše

4. MLADÍ V MÁNESU

- 4.1 Působení mladých ve Spolku výtvarných umělců Mánes
- 4.2 Benešovo pojetí krajiny z roku 1909
- 4.3 Výstava Nezávislých v Praze a Derainovo Koupání
- 4.4 Benešovy figurální kompozice
- 4.5 Názorový střet a odchod mladých radikálů z Mánesa

5. SKUPINA VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ

- 5.1 Beneš a vznik Skupiny
- 5.2 Benešova tvorba v letech 1911-1914
- 5.3 Výstavní podniky Vincence Beneše a Skupiny výtvarných umělců
- 5.4 Názorová radikalizace Skupiny
- 5.5 Působení Vincence Beneše v Uměleckém měsíčníku
- 5.6 Benešovy kresby
- 5.7 Malířská škola Vincence Beneše a Otakara Nejedlého

6. BENEŠŮV PŘEROD A SLAVÍČKOVSKÉ OBDOBÍ

- 6.1 Benešův odvrát od kubismu
- 6.2 První světová válka

- 6.3 Benešova tvorba za války
- 6.4 Po stopách Antonína Slavička
 - 6.4.1 Pohled mladé generace na Antonína Slavička
 - 6.4.2 Benešovy nové obrazy
- 6.5 Francouzská bojiště jako memento války
- 6.6 Německá Rybná a Slavičkova témata
- 7. KLASICISMUS A TRADICE FRANCOUZSKÉ MALBY
 - 7.1 Situace počátku dvacátých let a spolek Mánes
 - 7.2 Cesta do Itálie
 - 7.3 Klasicizující obrazy z Malé Skály
- 8. NALEZENÍ BARVY
 - 8.1 Jižní Čechy
 - 8.2 Václav Špála
 - 8.3 Zátíší
- 9. SYNTÉZA
 - 9.1 Pierre Bonnard
 - 9.2 Město Praha
 - 9.3 Benešova samostatná výstava
 - 9.4 Umění pod dohledem
 - 9.4.1 Obrazy pro Národní divadlo
- 10. ZÁVĚR
- 11. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ
- 12. SOUPIS OBRAZOVÉ PŘÍLOHY
- 13. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

1. ÚVOD

Ve své diplomové práci jsem se rozhodla monograficky zpracovat malířské dílo Vincence Beneše. Na jeho díle mne zaujala především výrazová odlišnost mladého tvůrčího období od následné tvorby a také kontrast několika dochovaných děl avantgardního období k značně početné tvorbě dalších let, která se vyskytuje ve sbírkách sbírkotvorných institucí a běžně se vyskytuje také na trhu s uměním.

V době svého mládí tvořil Beneš v rámci avantgardního okruhu umělců zajímajících se o nejrůznější podněty. Tito umělci, mezi něž počítáme Emila Fillu, Vincence Beneše, Bohumila Kubištu, Antonína Procházku či Otto Gutfreunda, dokonce veřejně „protestovali“ proti zkostnatělosti českého umění. Za své vzory si vytyčili především moderní a současné francouzské umění, výraznou mírou čerpali však také ze znalosti děl starých mistrů. Koncentrovali se nejprve do expresionisticky orientovaného spolku Osma, kde Beneš tvoří za těsné spolupráce s přítelem Bohumilem Kubištou, se kterým řeší otázky konstruktivní a komplementární barevnosti. Po krátkém zapojení do chodu spolku Mánes se mladí umělci rozhodli pro založení vlastní Skupiny výtvarných umělců, kde se Benešův výrazový rejstřík přesouval od kuboexpresionistické polohy ke kubistickému projevu orientovaného ortodoxně ve shodě s Emilem Fillou na tvorbu Picassa a Braqua. Díky orientaci na zahraničí se jim také podařilo vystavovat v předních německých soukromých galeriích, zaměřených na prezentaci a prodej současného avantgardního umění. Sám Vincenc Beneš zaznamenal v předválečném Německu velký úspěch se svými kubistickými zátišími. Už za doby členství ve Skupině se však objevují pochybnosti ohledně přesvědčivosti kubistických obrazů Vincence Beneše. A přesto, že Beneš i nadále projevuje na stránkách Uměleckého měsíčníku názory striktně orientované na ortodoxní kubismus, začínají se jeho obrazy alespoň částečně vracet k vizuální realitě a větší barevné škále dané návratem k zásadám Cézannovy prekubistické malby.

V době první světové války dochází u Beneše k výraznému uměleckému přerodu. Zavrhuje své dosavadní umělecké výsledky, dokonce ničí či přemalovává svá plátna. Také z tohoto důvodu jsou Benešova plátna z období Osmy a Skupiny vzácným artiklem. Beneš se společně s dalšími umělci během válečných let odvrací od avantgardního hnutí a vstupuje do spolku Mánes, po válce orientovaného především na tradici české a francouzské moderní malby. Věnuje se především krajinomalbě, pro kterou má vrozené dispozice, těží z výsledků dosažených v tomto oboru. Zprvu navazuje na odkaz Antonína Slavíčka, ve 20. letech na

André Deraina až posléze ve 30. letech nalézá sobě vlastní výtvarný projev. Prostřednictvím tohoto radostného projevu podává svou subjektivní vizi okolního světa. Zcela se zde projevuje umělcova schopnost svěžího a světelného podání, vlivem kubistické zkušenosti klade důraz ale také na konstruktivní výstavbu obrazů. Věnuje se především krajinomalbě, malířským pohledům na Prahu a malbě zátiší. Radost z nalezení optimálního projevu je u Beneše spojena s bohatou produkcí děl. Nalezneme zde umělecky kvalitní kusy, někdy je však kvalita, vzhledem k nadprodukcí a touze zachytit celý obraz několika svižnými pohyby, kolísavá. Za komunistického režimu byla Benešova díla ceněna, aniž by měnil výrazovou složku svých děl, plátna vyhovovala svou radostnou atmosférou a tematikou věnovanou české krajině. Z těchto důvodů byla jeho díla zahrnována do významných výstav, pravidelně byly pořádány souborné výstavy jeho díla, jeho věci se dostaly i do zahraničí a byly zapůjčovány na velvyslanectví. V 50. letech byl Beneš poctěn možností namalovat sérii sedmi rozměrných pohledů na českou krajinu pro malé foyer Národního divadla. Vincenc Beneš umírá teprve v době normalizace jako poslední pamětník své generace.

Beneš byl také literárně činný, společně se svými generačními druhy přispíval do výrazného časopisu své generace, Uměleckého měsíčníku, dále psal do Volných směrů a napsal malou brožuru o Antonínu Slavičkovi. Nesmírně zajímavou položkou jsou Benešovy osobní deníkové záznamy, ze kterých se dozvídáme o trpkém životě umělce, o okolnostech za kterých se potýkal s osobním strádáním. Pojednává také o přátelství s dalšími umělci, především Emilem Fillou a Bohumilem Kubištou. Také nám zde osvětluje okolnosti výtvarných změn vlastní tvorby. Část vzpomínek byla využita v knize Luboše Hlaváčka a Václava Viléma Štecha z roku 1967, zde je používán obsáhlejší opis Benešových pamětí, nacházející se v Archivu Národní galerie.

2. UMĚLECKÉ POČÁTKY

2.1 Okouzlení přírodou

Malíř Vincenc Beneš se narodil 22. ledna 1883 v Chlumci nad Cidlinou ve východních Čechách, v oblasti rovinatého Hradecka. Fascinace výtvarnem a přírodou se u něho objevila velmi záhy. Ve svých vzpomínkách velmi podrobně a s citem pro přírodní krásy popisuje svůj rodný kraj. Dětství prožil Beneš skutečně uprostřed přírody, do měšťanské školy chodil denně do Chlumce, což znamenalo každý den téměř hodinovou cestu lesem a přes pole, při které měl možnost vnímat přírodní scenérii měnící se dle ročního období. Pro krásy přírody měl Beneš silný cit. „*Prožíval od jara do zimy a i přes zimu každodenně: první tušení jara, všecko rašení,... V tom jsem rostl a měl plnou hlavu a srdce toho všeho kolem a sdílel se se vším.*“¹

Již tehdy toužil se stát malířem. A bylo to právě kouzlo přírody, které ho k umění přivedlo. Z jeho osobních poznámek rozpoznáme, jaké kouzlo pro něho měl okolní vizuální svět, jako chlapec z venkova denně pociťoval okouzlení nad krásami přírody, které se snažil výtvarně zpracovávat. Beneš kreslil od útlého věku, školní sešity měl plné různých obrázků.² Nepochybně byl tedy Vincenc Beneš svým založením rodilým krajinářem. I přes to, že svůj krajinářský naturel v letech avantgardní tvorby výrazným způsobem potlačil, stále bude vystupovat i v kuboexpresionistických a kubistických dílech jako jakési memento, které postupně opět vystoupá na povrch. Po avantgardní tvůrčí periodě se pouze vrátil ke krajině, ve které našel nevysychající pramen své tvorby. I v pozdních letech v sobě má stále zažitou krajinu svého dětství.... „*tu stačí jen přimhouřit oči a vybaví se mi se všemi podrobnostmi celé kusy mého dětství.*“³ Všechny podrobnosti si vybavuje přímo s fotografickou pamětí a z jeho způsobu popisů rozpoznáme silný cit pro smyslové vnímání přírodních krás. Jeho naturelu je příznačná také bohatá barevnost, která byla přerušena právě pouze za dob jeho členství ve Skupině výtvarných umělců.

¹ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 3.

² Kresba zůstane výraznou složkou Benešovy tvorby, díky ní se nám také nabízí lepší vhled do období, ze kterého zničil většinu obrazů. viz. Soubory kreseb z let 1909-1913.

³ „*Vidím osení za naší zahradou, ocitám se na louce v Močítkách, žito se vlní na Pískách, studánka voní na louce pod starými vrbami, prokvetalé nové lesy vracejí trojnásobnou ozvěnu a nad lesy v dálce zjevují se jako modravé vidiny hřebeny Krkonoš.*“... „*A tak chtě nechtě, vracívám se občas v myslí do malé vesničky, kde jsem vyrostl. Lišice se jmenuje.*“ Idem 1953-1954, 1.

2.2 Reálná škola v Hradci Králové

V roce 1895 nastoupil Vincenc Beneš do reálného gymnázia v Hradci Králové, o rok později nastoupil na tuto školu také Bohumil Kubišta, jeho vrstevník a budoucí velmi výrazná osoba české mladé výtvarné scény. Oba mladíci se spřátelili a po léta je spojovalo silné přátelství doprovázené společným tvůrčím úsilím o moderní obrazové pojetí, kdy především Kubišta diktoval aktuální trendy směřování. Kubišta Beneše nepochybně v následujících letech ovlivní svými poučenými názory. Na Vincence Beneše musel Kubišta zapůsobit svou inteligencí, nezměrnou odhodlaností, vnitřní disciplínou a vysokými mravními kvalitami. Kubišta Benešovi v prvních letech naznačil cestu, informoval ho o vývojových zákonitostech moderního umění a o geometrických poučkách, kterými byl později také zaujat.

V Hradci Králové bydleli oba mladí studenti po většinu doby studia společně přímo na náměstí.⁴ Beneš vzpomínal na Kubištu jako na nadaného žáka, který ve škole všechno učivo vždy dokonale ovládal, aniž by o to musel usilovat a proto mu zbývalo spoustu volného času na různé záliby. Starší Beneš naopak podněcoval Kubištův zájem ke kreslení a malování, společně podnikali procházky po městě i po hradeckém okolí, které Beneš s oblibou kreslil.

Zvídavý Kubišta naopak přivedl Beneše do dobře vybavené čítárny Uměleckoprůmyslového muzea.⁵ Muzeum nabízelo rovněž různé kulturní pořady, které zahrnovaly výstavy, výtvarné kurzy, přednášky. Oba chlapci také společně nějaký čas navštěvovali kurzy kreslení či malování, které zde pořádal prof. Josef Šíma, otec slavného Josefa Šímy.⁶ Šíma⁷ byl profesorem kreslení a také se výrazně zajímal o kulturu.⁸

⁴ v domku povozníka Vencla na Starém Městě pod Bílou věží. Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 5.

⁵ Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 12.

⁶ Idem 1953-1954, 5.

⁷ Josef Šíma (otec malíře Josefa Šímy) vystudoval architekturu na české technice, zároveň se vyučil kameníkem, velký zájem o národopis. Učí v Praze a posléze v Jaroměři, osvědčil se jako vynikající pedagog. Mezi jeho žáky patřili někteří později slavní umělci – František Kupka, Otakar Španiel, Jakub Wagner. Později vedl v Hradci Králové veřejné kurzy kreslení na zámečnické škole, do nichž chodili i dva starší spolužáci Josefa Šímy Bohumil Kubišta a Vincenc Beneš. František ŠMEJKAL: Josef Šíma, Praha 1988, 16.

⁸ Jiří MACHALICKÝ: Josef Šíma, Praha 1991, 7.

Podle předloh tam žáci kopírovali různé obrazy, například obraz Jožy Uprky,⁹ jehož prosvětlené obrazy zachycující venkovský lid byly tehdy velmi populární. Roku 1897 bylo Uprkovi věnováno také první monografické číslo *Volných směrů*.

V Hradci Králové se Beneš s Kubištou začali seznamovat s aktuálním děním na české výtvarné scéně, kde byl nejprogresivnější složkou pražský spolek Mánes se svými moderně koncipovanými výstavami. Spolkové výstavy putovaly také po různých krajských městech, přehlídka spolku Mánes byla pravděpodobně roku 1901¹⁰ prezentována také v aule nové budovy obchodní akademie v Hradci Králové, kde ji také Beneš s Kubištou navštívili. Na Beneše udělala výstava velký dojem: „*Pamatuji se na Slavičkovu Vesnici pod strání, byla to Okoř, dnes v Národní galerii a Hudečkovo Po dešti s duhou a Sekáč, sekáč s profilu jdoucí po břehu rybníka také z Okoře. Byl malován na červeném podkladě neoimpresionisticky pestrými skvrnami barev. Byly to první námi viděné originály, první obrazy.*“¹¹ Z Benešových poznámek tedy vidíme, že generace Mánesa byla přece jen pro tyto mladé alespoň v prvních krocích podnětná a až později se začali vůči jejich přínosu programově vymezovat. Generace 90. let pro ně představovala první konfrontaci s uměním, první impulzy jim přinesla právě jejich umělecká díla a první teoretickou reflexi a informativní panel spolkový časopis *Mánesa Volné směry*.

Zde se Beneš s Kubištou také poprvé setkali s mánesáckým časopisem *Volné směry*, který ve své době nabízel kvalitní očištěnou vizuální tiskovou podobu, kvalitní celostránkové reprodukce, důležité články a informace o aktuálních výstavách a podával obraz celkového

⁹ Joža Uprka (1861-1940) byl ve své době velmi populárním malířem. Zprvu studoval u profesora Jaroslava Čermáka a Antonína Lhoty, rovněž absolvoval studijní pobyt v Mnichově a od roku 1887 studuje u profesora Pirnera. Jeho malba je od konce 80. let silně prosvětlena, maluje žánrové výjevy ze svého rodného Slovácka. Roku 1893 získal stipendium na cestu do Paříže a na zpáteční cestě navštíví ještě Londýn, Holansko, Mnichov a po návratu vytváří svá nejlepší díla. Uprka přináší bezprostřední pohled na obyčejný život ve svém kraji, který idealizuje. Tomáš VLČEK: Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění IV/1* (ed.), Praha 1998, 36.

¹⁰ Rok není zcela jasný, spolužák Bohumila Kubišty, Václav Rejchl uvádí rok 1901. Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 12.

Naopak Vincenc Beneš ve svých vzpomínkách uvádí rok 1898. Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 5.

Pravděpodobně se ale výstava konala roku 1901, ve *Volných směrech* z roku 1901 nalezneme v sekci Zprávy a poznámky informaci, že Spolek Manes v letošním roce pořádá řadu výstav po českém a moravském venkově. První výstava tohoto druhu byla otevřena o velikonočních svátcích díky průmyslovému muzeu pro severovýchodní Čechy v Hradci Králové, v slavnostním sále vyšší obchodní školy. Výstavy se zúčastnilo 20 členů se 115 pracemi. *Volné směry* VI, 1901, 162.

¹¹ Idem 1953-1954, 5.

dění na výtvarném poli. S Volnými směry se Beneš údajně poprvé setkal u knihkupce Tolmana na náměstí, v časopise ho okouzila zářivá barevnost Slavičkova *Červnového dne* [1].¹² Vzpomíná, že na něj zapůsobily především živé barvy Slavičkova plátna. Volné směry byly však pravděpodobně k dispozici také v knihovně muzea. Benešův talent v kreslení se dokonce projevil, koncem kvinty získal cenu za kreslení.¹³

2.3 Studium na Uměleckoprůmyslové škole

Po složení maturitní zkoušky v roce 1902 svolili Benešovi rodiče se studiem na pražské Uměleckoprůmyslové škole v domnění, že se z jejich syna stane středoškolský profesor kreslení, čímž by získal důležité existenční zajištění.¹⁴

Do Prahy přišel tichý, mírný a vzdělaný Vincenc Beneš v devatenácti letech. Byl typickým venkovským chlapcem, který cítil pudovou lásku k přírodě, navíc však v sobě měl vášnivou touhu po racionálním poznání,¹⁵ pravděpodobně značně podněcovanou přátelstvím s Bohumilem Kubištou. Tato touha ho spojila s jeho vrstevníky ve snaze budovat moderní výtvarný projev. Podobně jako i jeho generační vrstevníky ho zde však také čekal nesnadný život plný usilovného studia a velkých nadějí.

Svá studia na Uměleckoprůmyslové škole započal Beneš u liberálního profesora malby Emanuela Krescence Lišky (1852-1903). Liškovo dílo se stylově řadí do oblasti naturalismu 80. let, ovlivněného Mnichovskou školou.¹⁶ Na Uměleckoprůmyslové škole v Praze vyučoval Liška od roku 1888 kreslení. Studium se Benešovi zkomplikovalo, ve chvíli, kdy Lišku po náhlé smrti vystřídal pedantický profesor Emanuel Dítě (1862-1944), podle Benešových

¹² Jedná se o obraz Antonína Slavička *Červnový den* (1898-1899, tempera, lepenka, 71 x 105,5 cm, Národní galerie v Praze)

„Barvy, barvy mě okouzlovaly. Dosud jsem užíval jen levných akvarelů, ale při první příležitosti a ta se naskytla brzy na to, když koncem kvinty jsem dostal z celé školy já jediný cenu za kreslení, 12 zlatých, koupil jsem si za to krabici olejových barev.“ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 5.

¹³ Kvůli své vášni pro malování se Benešovi dokonce zhoršil školní prospěch a od kvinty dokonce nedosáhl na vyznamenání. Idem 1953-1954, 5.

¹⁴ Jeho rodiče byli snaživí hospodáři v rodných Lišicích, otec byl přitom také místním starostou. Patrně si přáli zajistit dobrou budoucnost jedinému dítěti. Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 19.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Anděla HOROVÁ: Nová encyklopedie českého výtvarného umění II/1, Praha 1995, 454.

Beneš na něj později vzpomínal: „Byl to moc hodný pán, ušlechtilý, jemný, který nikoho neotrávil. Místo toho, když studie nedopadala dobře, říkával: „Já být vámi, dal bych se do toho ještě jednou a s novými očima.“ Idem 1953-1954, 6.

paměti lpící na slepém akademickém kopírování modelu.¹⁷ Výtvarný projev profesora Dítěte, školeného v Mnichově, se vyznačoval realisticky věrným způsobem kresby a malby, založeným na pozorování skutečnosti a živého modelu.¹⁸ Na Uměleckoprůmyslové škole byl v letech 1903-1925 profesorem figurální kresby a malby a sám se téměř výhradně věnoval malbě oltářních obrazů pro pražské i venkovské kostely.

Beneše nenaplnovalo neustálé kreslení hlav a aktů naturalistickou formou. Namísto toho toužil po práci s barvami a o obrazech, proto následně v únoru 1904 přestoupil na Akademii, od které si sliboval, že tam najde to, co postrádal na Umprum.¹⁹ Kubišta, který na Uměleckoprůmyslovou školu nastoupil o rok později, zde také dlouho nevydržel. Byl vyloučen kvůli ostrému sporu s profesorem deskriptivy Helméssem a ředitelem školy Stibralem.²⁰ Následně nastoupil rovněž k profesoru Bukovacovi na Akademii.

2.4 Akademie výtvarných umění

Po třech semestrech přešel Vincenc Beneš pro nespokojenost s poměry na Uměleckoprůmyslové škole roku 1904 na Akademii výtvarných umění, kde studoval v ateliéru u profesora Vlaho Bukovace ve všeobecné škole. Posléze se Beneš rozhodl přestoupit na speciálku Rudolfa Ottenfelda, u kterého také v roce 1908 absolvoval.

Poměry na Akademii však tehdy z hlediska moderního výtvarného vidění také nebyly příliš příznivé. Chyběly zde profesorské osobnosti, které by mladé dostatečně upoutaly a ukázaly jim aktuální trendy směřování. Výuka na Akademii probíhala vesměs v tradičních intencích akademického školení. Studenti kreslili akty a malovali studie, jenž měli komponovat v obrazy. Akademická výuka jim však bezpochyby dala alespoň kvalitní znalosti ohledně technologických postupů, přesné kresby, anatomie a perspektivy. Za těchto okolností se však raději začali spoléhat sami na sebe a na vzájemný plodný tvůrčí kontakt.

Stále zde ze starších známých umělců vyučoval Vojtěch Hynais (1854-1925), jenž se stal

¹⁷ „jaké to bylo zklamání! Ty nutily k bezduchému omalování skutečnosti, mechanickému popisu, tam nebylo o nějakém umění ani slechu, a proto naprosto neuspokojovaly onu mladickou touhu po zmocnění se prostředků výrazu.“ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 19.

¹⁸ Anděla HOROVÁ: Nová encyklopedie českého výtvarného umění II/1, Praha 1995, 139.

¹⁹ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 6.

²⁰ Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 13.

profesorem pražské Akademie v roce 1893,²¹ a jehož významný vliv na mladé studenty Akademie se počítá především do let před rokem 1900, kdy působil dokonce i na studenty mimo svůj ateliér. Dalším v řadě byl Maxmilián Pirner (1854-1924), který na Akademii od svého nástupu na post profesora roku 1887 ovlivnil několik vrstev malířů, ale sám se vpodstatě stále zabýval symbolickým nebo dekorativním přepracováním studií krajiny či figurálního modelu.²² V letech po přelomu století tyto výrazné osobnosti brzy ztrácely kontakt s novou dobou. Další ateliér vedl Hanuš Schwaiger (1854-1912), u mladých sice v úctě, mnohé však odrazoval svým staromistrovstvím. Schwaiger se stal profesorem pražské Akademie roku 1902 a nikdy zcela neopustil východisko neoromantismu.²³

Tato vrstva profesorů vyučovala na Akademii již velmi dlouho. Už jako vyhlášení umělci zde vyučovali předchozí generaci Mánesa. Mladí adepti volili z těchto důvodů školy nejtolerantnější, ateliér profesora Franze Thieleho (1868-1946), profesora na německém oddělení pražské Akademie, jenž byl celkem citlivým malířem a v jehož díle se pojí některé přístupy impresionismu s žánrovým realismem. Druhou variantu představoval ateliér Vlaha Bukovace (1855-1922), kam také nastoupil Vincenc Beneš, i když brzy rozpoznal, že ani tento způsob výuky není optimální.²⁴ Členy profesorského sboru byli dále Bohumír Roubalík, figuralista a krajinář, příslušník generace Národního divadla (1845-1928) a dále Rudolf z Ottenfeldu (1856-1913).

Profesor Vlaho Bukovac²⁵ (1855 - 1922) ve svých obrazech pojil vnější efekt impresionismu a neoimpresionismu s akademickou virtuozitou. Bukovac byl zručným kreslířem a koloristou, který na sebe upozornil figurálními kompozicemi z jihoslovanského prostředí, v nichž zdůrazňoval jejich romantizující folklór. Začátkem 20. století se těšil evropské proslulosti vyhledávaného malíře. Do Prahy byl povolán roku 1903, tehdy však již až téměř dogmaticky vyznával svou pointilistickou techniku drobných skvrn.²⁶ Toto tupé manýrové pointilistické zpracování námětů požadoval také na svých žácích, což muselo přirozeně brzdit jejich vlastní umělecký vývoj. Sám svou pointilistickou malbu světelného koloritu uplatňoval i nadále v

²¹ Anděla HOROVÁ: Nová encyklopedie českého výtvarného umění II/2, Praha 1995, 295.

²² Od počátku 20. století se jeho vlastní dílo rozvíjí již jen v ústraní ateliéru, v těchto obrazech, často variacích starších kompozic převládla v jeho obrazech ornamentální forma, stejně jako ironie a sarkasmus. Ibidem 616.

²³ Ibidem 740.

²⁴ Pro studium v tomto ateliéru se rozhodl také Bohumil Kubišta, který se ale v žádném případě nedokázal podrobit pointilistickému diktátu drobných skvrn. Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 15.

²⁵ Pocházel z Dalmacie a malbu studoval ve Spojených státech a později u vyhlášeného akademického malíře Cabanela na pařížské Akademii.

²⁶ Luboš HLAVÁČEK: Životní drama Bohumila Kubišty, Praha 1968, 23.

akademicky komponovaných podobiznách.²⁷ „Malovalo se tam sice, ale kdo nepracoval jeho způsobem, nepochopené pointilísace, byl ignorován.“²⁸

Beneš proto přešel do krajinářské školy Rudolfa Ottenfelda, nástupce Julia Mařáka. Ottenfeld však nebyl krajinářem, nýbrž malířem historických výjevů a orientálních motivů. Beneš vzpomínal, že výuka probíhala v podstatě obdobně jako v jiných ateliérech,²⁹ s tím rozdílem, že od května do konce června jezdila celá speciálka, ovšem bez profesora, do krajiny na venkov do lokality, kterou si sami zvolili. V roce 1906 malovali na Malé Skále, na místě, na které se Beneš později vrátí a roku 1907 malovali v Bechyni. Zkostnatělý způsob výuky Benešovi příliš nevyhovoval.³⁰ Z toho důvodu trávil čas za školou a chodil malovat ven, do zeleně, kterou Praha nabízela, a to především do Stromovky a k Troji. Beneš zkoušel různé polohy, pokoušel se například malovat impresionisticky i neoimpresionisticky. Toto samostudium založené především na malířské improvizaci však nespĺňovalo Benešovy představy o důkladném studiu malby.³¹

Zde v ateliéru však Beneš slavil také školní úspěchy, od profesora získal dokonce zlatou medaili. Když však Benešovi akademická výuka zabránila v účasti na první výstavě Osmy, jeho nespokojenost se ještě vystupňovala.³² Na podzim 1907 se rozhodl pro zahraniční cestu a na Akademii se vrátil až na jaře 1908, tehdy však již byl pro dlouhou nepřítomnost a neskrývaný zájem o moderní výtvarnou vizualitu děl v profesorově nemilosti.

V prvních letech 20. století se na Akademii sešla řada příštích uměleckých přátel, kteří toužili tvořit skutečně aktuální moderní umění. Vincenc Beneš vzpomíná na tyto časy: „V té době byla na Akademii ve dvou třídách, které byly od sebe odděleny jen dřevěnou přepážkou do poloviny výšky, stměstnána téměř celá naše generace.“³³ Beneš ve svých vzpomínkách

²⁷ Anděla HOROVÁ: Nová encyklopedie českého výtvarného umění II/2, Praha 1995, 96.

²⁸ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 6.

²⁹ „Jméno krajinářská zdědila po Mařákovi. Jinak se tam malovalo jako v jiných školách, věčně hlavy a akty...“ Ibidem 7.

³⁰ „Proto jsem více než do školy chodíval za školou, do Stromovky a k Troji malovat. Nikdo nikdo nepodal klíč k záhadné sféře umění, nikdo neoznačil cestu, a tak jsem maloval, jak se dalo.“ Ibidem.

³¹ „Já přece chtěl být malířem proto, abych mohl vyjádřit, a nejen popsat všechno to, co od malička měl jsem rád a co mě vždycky tak dojímalo.“ Ibidem.

³² Studenti Akademie se v době studia nemohli účastnit veřejných výstav. In: Miroslav LAMAC: Osma Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Praha 1988, 38-39.

³³ Idem 1953-1954, 6.

zdůrazňuje, že styk s těmito spolužáky byl důležitější než celá škola.³⁴ V různých ateliérech zde studovali budoucí členové skupiny Osma, ale také část generace okolo Františka Kysely, která posléze ve 20. letech tvořila ve stylu art deco.

Zatímco okruh jeho přátel – Kubišta, Filla, Kubín, Feigl, podnikl v roce 1907 – zahraniční cestu za uměním a po návratu spolu s Nowakem, Procházkou a Horbem uspořádali první výstavu spolku Osma, byl Beneš nucen setrvávat na Akademii, aby nerozčilil rodiče, kteří souhlasili s jeho uměleckým školením jen z toho důvodu, že se domnívali, že Beneš se díky němu stane profesorem kreslení na střední škole. Pro to, aby mohl vyučovat kreslení, mu však stačily pouhé čtyři roky studia, rodiče však uprosil, aby mu dovolili dostudovat celou Akademii do absolutoria. Za daných okolností však netoužil na škole dále zůstat, proto když se mu naskytla příležitost, rozjel se na studijní cestu za uměním.³⁵ Cestu do zahraničí si Beneš mohl dovolit díky finančnímu obnosu 200 zlatých, které zdědil po své babičce a které mu mohly být vyplaceny až v době, kdy dosáhne věku 24 let, tehdy hranic dospělosti.

Podívejme se však na Benešovu tvorbu, z doby jeho studia na Akademii. Materiálu bohužel nemáme mnoho, ale získáme díky němu alespoň malý vhled do období jeho malířských začátků. Do doby vzniku okolo roku 1904 je řazen obraz *V parku* [2]. Poměrně rozměrné plátno ještě dýchá celkovou secesní jemností s příznačně lehce zvlněnou linií. Zobrazená žena v bílých šatech může být ještě pokládána za příspěvek zpracování tématu přelomu století zobrazující postavu v přírodě.

K nejstarším Benešovým dochovaným plátnům patří rovněž *Portrét Linky Procházkové* [3], malířky rozené Scheithauerové, která se posléze vdala za malíře Procházku.³⁶ Secesní jemnost se zde spojuje s naturalistickou věcností. Portrét je časově včleněn do prvního desetiletí 20. století, vzhledem k stylovému pojetí můžeme usuzovat, že práce byla vytvořena brzy po roce 1900, protože ještě dýchá secesním pojetím ženské podobizny. Paní Linka zde má typický

³⁴ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 7.

³⁵ „Nemohl jsem tudíž ze školy, abych tuto podmínku dodržel a nemusil hned řešit těžký problém životního rozhodování a po případě rozchodu s domovem. Ale déle už jsem to nemohl vydržet. Odejel jsem na zapřenou do světa.“ Ibidem.

³⁶ Antonín Procházka se s Linkou (Karolinou) Scheithauerovou seznámil prostřednictvím Kubišty na podzim roku 1906, 1910 spolu definitivně odjíždí do Moravské Ostravy, kde je Procházka vybrán na místo suplujícího učitele krasopisu, geometrie a kreslení. Roku 1908 se v Berlíně vezmou. Jiří HLUŠIČKA: Antonín Procházka 1882-1945, Brno 2002, 202-207.

secesní účes, sestávající ze stažených dlouhých vlasů do volného drdolu. Také barevnost, oděv a celková jemnost výtvarného projevu a poměrné stylové souznění s obrazem *V parku* (1904), nebude příliš odkloněn od roku 1904. Také okolnosti tuto dataci připouští, paní Linka se s Benešem mohla seznámit již na Uměleckoprůmyslové škole, nebo později na Akademii, na obou školách studovala paralelně s Benešovým okruhem a vyhledávala jejich společnost.³⁷

Z krajinářské tvorby z doby před Benešovým odjezdem do zahraničí se dochoval ***Ovocný sad*** [4] z roku 1906. Obrázek ovocného sadu tyčícího se na stráni, vzniklý pravděpodobně v lokalitě Prahy, mohl Beneš malovat podle přírody. Plocha Benešova obrázku je utvářena z menších krátkých tahů štětce. Cesta protíná šikmo dolů celou obrazovou plochu, Beneš zobrazuje svažující se svah s řadami různě ostupňovaných ovocných stromů. Cítíme zde konotace na malířský projev Antonína Slavíčka, jehož umění Beneš obdivoval již za dob studií v Hradci králové. Kompozičně upomíná obraz například na Slavíčkovu *Cesta na polích* [5] z roku 1901 nebo na obraz *Duha* [6] namalovaný v roce 1903.

2.5 Inspirační zdroje a soudobé pražské kulturní dění

Také v Praze zprvu formoval malířské zaměření Beneše a jeho přátel příklad generace devadesátých let, sdružené ve spolku SVU Mánes, která v letech na přelomu století vykonala mnoho pro českou uměleckou scénu. Mezi nimi na spolkových výstavách zvláště vynikali Antonín Slavíček, Antonín Hudeček a Jan Preisler, jejich přínos byl také trvalejšího a hodnotnějšího rázu. Mladí studenti Benešovy generace, narození v rozpětí let 1880 – 1890, mezi jejich tvorbou vyrůstali a vyžívali. Zakladatelská generace, seskupená okolo Spolku výtvarných umělců Mánes výrazným způsobem přispěla k vývojovému posunu českého umění. Svou úlohu sehráli při utváření novodobé kulturní a výstavní politiky, Praze zprostředkují mezinárodní výstavy zásadního významu, v tomto ohledu nacházeli inspiraci výstavní činností v Berlíně.³⁸

Samotné výroční výstavy spolkových členů, složené ze secesní a symbolistní tvorby, zažily své nejúspěšnější výstavní akce v letech na přelomu století, pro mladé studenty hledající modernost ztrácí tedy rychle svou dřívější impresivnost. Zajímavější pro ně však jistě byly další výstavní podniky, které spolek Mánes pořádal, tyto výstavy představovaly to

³⁷ Jaroslav B. SVRČEK: Linka Procházková, Praha 1960, 6.

³⁸ Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 16.

nejkvalitnější, co bylo tehdy v Praze možné spatřit.³⁹ Roku 1902 se stala velkou událostí výstava Augusta Rodina. Výstava pravděpodobně ovlivnila dokonce i mladé malíře, především zapůsobila Rodinova dramatičnost ve zpracování figury a torza i symbolika bolestného napětí v hlavách plastik.⁴⁰

Další událostí, která přitáhla publikum byla výstava francouzských impresionistů v roce 1904. Byla zamýšlena jako přehlídka francouzské malby devatenáctého století, což se však zcela nepodařilo, přesto podávala ilustrativní vývojový přehled francouzského umění.⁴¹ Další výstava francouzských impresionistů,⁴² která byla v pavilonu Mánesa pod Kinskou uvedena v říjnu až listopadu 1907, se už stala skutečně kvalitní přehlídkou impresionismu, podávala však také značně obsáhlý přehled umění postimpresionistického, což je příznačným rysem pro střední Evropu, kam impresionismus proniká téměř zároveň s tendencemi, které už reagovaly proti němu.⁴³ V té době byl již impresionismus opravdu uzavřenou záležitostí a v našem prostředí byl pro nedostatečnou znalost nahlížen velmi rozporuplně. Pro mladé výstava posloužila především tím, že získali dobrou znalost impresionistické malby, a posléze se orientovali na přínos francouzských postimpresionistů. Kromě Cézanna zaujal mladé především Daumier.⁴⁴ Katalog uváděla esej F.X.Šaldy. Z pera Emila Filly pochází o Daumierovi také stať, která vyšla poprvé v roce 1910 ve Volných směrech.⁴⁵

³⁹ Ohlédneme-li se na po dobové pražské výstavní scéně, musíme konstatovat, že jen málo výstavních podniků mělo naději oslovit také mladé začínající umělce toužící po konfrontaci s novými výtvarnými přístupy. Výstavní dění se omezovalo na bazary v Krasoumné jednotě. Jednalo se o místní obdobu mětských, případně zemských spolků pro podporu výtvarného umění, vznikajících hlavně od počátku 19. století. Krasoumná jednota působila jako akciová společnost, zakupující umělecká díla ke slosování mezi svými akcionáři. Nejednalo se o spolek umělců, od Akademie výtvarných umění převzala Jednota péči o výroční výstavy, vydávala pro své členy výroční grafické prémie a financovala některé monumentální práce. Do konce 19. století zůstala hlavní přehlídkou současné tvorby. Počátkem 20. století význam výroční výstavy, pořádané od 1885 v Domě umělců Rudolfinum upadal a výstavy Krasoumné jednoty byly zastíněny menšími a vybranějšími výstavami spolků umělců, zvláště spolku SVU Mánes a Umělecké besedy a čistě komerčními soubory v Topičově salonu. Anděla HOROVÁ: Nová encyklopedie českého výtvarného umění II/2, Praha 1995, 864.

⁴⁰ Vojtěch LAHODA: Malířství v Čechách 1907-1917/Osma a Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, 233, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1 (ed.), Praha 1998, 233-293.

⁴¹ Výstava ukázala některá plátina Daumierova, Monetova, Renoirova, Signacova, van Goghova, Cézannova.

⁴² Na výstavě byli zastoupeni Daumier, Boudin, Monticelli, Manet, Renoir, Monet, Pissarro, Sisley, Cézanne, Degas, Cassattová, Morisotová, Vuillard, Bonnard, Roussel, Marquet, Cézanne, Gauguin, van Gogh, Bernard, Signac, Cross.

⁴³ U nás vlastně skutečně impresionisticky nikdo nemaloval. Čistý impresionismus se k nám dostal, když byl již v podstatě překonaný. Miroslav LAMÁČ: Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Praha 1988, 16.

⁴⁴ Idem 1998, 240.

⁴⁵ Volné směry XIV/1910, s. 85-89 // vytištěna byla rovněž v E. Filla: O výtvarném umění, Praha 1948, s. 77-83.

V roce 1905 uvedl spolek Mánes jako svou 15. výstavu samostatnou soubornou výstavu děl norského malíře Edvarda Muncha.⁴⁶ O uvedení výstavy, na které byl vystaven soubor 121 Munchových děl, se zasloužili především osvícení členové Mánesa Jan Preisler, Miloš Jiránek a Jan Kotěra. Výstava představila obrazy „niterných tragických prožitků“ a dnes je hodnocena jako rozhodující mezník, který udal podstatný podnět mladým malířům, díky kterému se definitivně vymezili vůči všem dosavadním autoritám. Munch se v Praze předvedl expresivním drásavým výtvarným projevem. A ačkoliv byl starší, jeho umělecký projev plně odpovídal soudobému směřování.⁴⁷ Mladí malíři s uznáním oceňovali charakteristický Munchův smysl pro tvarovou zkratku zobrazovaného objektu, nadsazenou perspektivu. A především je zaujal způsob, jakým Munch dokázal postihnout vnitřní psychický stav člověka.⁴⁸

Výstava způsobila v Praze značný skandál a dokonce zavinila rozkol ve vedení spolku Mánes a ve spolkovém časopisu *Volné směry*.⁴⁹ Ve *Volných směrech* vyšel Šaldův text *Násilník snu*.⁵⁰ Šalda se zde snažil pojmově uchopit, ale také vystihnout podstatu Munchova umění.⁵¹ U Muncha poukázal Šalda na budoucí možnost nalezení stylu na základě „primitivismu“. Také se zastavuje nad drásavou barevností: „*Zobrazené předměty jeho děl doslova krvácejí barvu. Sám nezávisle si volí drásavý kolorit svých děl.*“

Výstava podnítila u mladých umělců určitý směr uměleckého směřování, každý si v podstatě prošel Munchovou lekcí, avšak obecně se poznamenává, že tomu bylo až o dva roky později, v roce 1907. Pravděpodobně je to dáno skutečností, že malíři horečně doháněli umělecký vývoj, nejprve se snažili zorientovat v nejrůznějších tvůrčích směrech, poznat staré umění, a vstřebat podněty z cest po Evropě.

Emil Filla popsal setkání s Munchem v článku *Edvard Munch a naše generace* teprve roku

⁴⁶ Výstava se konala od 5. února do 12. března.

⁴⁷ V téže době vzniká v Drážďanech expresionistická skupina Die Brücke. Ve Francii se v té době jako nový výtvarný projev prezentoval fauvismus, charakteristický výraznými barvami.

⁴⁸ Luboš HLAVÁČEK: *Životní drama Bohumila Kubišty*, Praha 1968, 28.

⁴⁹ Roman PRAHL, Lenka BYDŽOVSKÁ: *Volné směry*. Časopis secese a moderny, Praha 1993, 158.

⁵⁰ Maluje cosi drásavého: půl starý svět, půl nové peklo, něco, co bylo vykopáno z hrobů tisíciletí, a cosi, co vyvěřelo teprve včera a je horké ještě a nemá sedlých a pevných tvarů....Jsou v něm obrazy rozbité na tříšť, zlomkovité a nevykoupené, neposvěcené, a několi jiných, které zní do dálky jako zvony a tyčí se jako sloupy. František Xaver ŠALDA: *Násilník snu*, in: *Volné směry IX, 1904-1905*, 105.

⁵¹ Idem 1993, 158.

1938.⁵² Munchova výstava byla pro Fillovu generaci iniciačním bodem. Mnoho pro ně také znamenala Šaldova brilantní stať. Mladé, a především Fillu, zaujal především Munchův způsob malířského vyjadřování a nedbání estetického kánonu⁵³ Byl také bližší jejich středoevropskému naturelu než francouzští umělci.⁵⁴ Nadchlo je na Munchovi, že se nebál drsnosti, nelíbivosti tvarů a tónů.

V roce 1909 organizoval také S.V.U. Mánes výstavu francouzského sochaře E.A.Bourdella, při této příležitosti se autor představil také přednáškou. Odmítl zde romantickou, „nezákonnou“ modelaci Rodina a vytyčil požadavek „architektonicky“ stavěné formy.⁵⁵ Mladí umělci se postupně vyrovnávají se zbytky pozdního impresionismu, posléze přijde zájem o tvarovou a barevnou nadsázku.

Neocenitelný přínos měl také spolkový časopis Volné směry, ve kterém je publikum informováno o aktuálním výtvarném dění doma i v zahraničí a jsou zde otiskovány vlivné teoretické statě. Volné směry v letech 1903-1907 redigovali František Xaver Šalda a Miloš Jiránek, z hlediska české moderní výtvarné teorie a kritiky zakladatelské osobnosti. Časopis však také získal externí přispěvovatele z ciziny, mezi nimi patřil berlínský znalec či kritik současného umění Julius Meier-Graefe, zásadní postava pro Benešovu generaci a další.⁵⁶ Meier-Graefeho *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (Vývojové dějiny umění)* se pro Beneše a jeho vrstevníky staly důležitým a vlivným pramenem. Úryvky z knihy vycházely od roku 1905 ve Volných směrech,⁵⁷ Beneš s přáteli studovali také oba díly knihy. Meier-Graefeho publikace *Dějiny vývoje moderního umění* Julia Meier-Graefa, vydaná v roce 1904, přispěla spolu s výstavní politikou SVU Mánes k umělecké orientaci mladých na Francii.⁵⁸ Meier-Graefeho Vývojové dějiny útočily proti tehdejším estetickým předsudkům, kritika byla

⁵² Emil FILLA: Edvard Munch a naše generace, in: Volné směry XXXV, 1938-1940, 16-35.

⁵³ Ibidem 20.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Petr WITTLICH: Silnice kubismus, 23, in: Český kubismus. Architektura a design 1910-1917, Vitra Design Museum 1991.

⁵⁶ Z Francouzů do Volných směrů přispívali také Camille Mauclair, Theodore Duret. Do redakce Volných směrů postupně vstupovali také mladí historici umění, kteří byli převážně absolventy slavné vídeňské školy dějin umění, Vincenc Kramář, Zdeněk Wirth, Antonín Matějček a Václav Vilém Štech. Roman PRAHL, Lenka BYDŽOVSKÁ: Volné směry. Časopis secese a moderny, Praha 1993, 62-64.

⁵⁷ Julius MEIER-GRAEFE: Dějiny vývoje moderního umění, in: Volné směry IX, 1905, 85-92, 155-168 / Julius MEIER-GRAEFE: Paul Cézanne, in: Paul Cézanne, in: Volné směry XI, 1907, 85-96. / Julius MEIER-GRAEFE: Camille Pissaro, in: Volné směry XI, 1907, 393-402. / Julius MEIER-GRAEFE: Edgar Degas, in: Volné směry XII, 1908, 17-28. / Julius MEIER-GRAEFE: Henri de Toulouse-Lautrec, in: Volné směry XIV, 1910, 23-33. / Julius MEIER-GRAEFE: Grecův barok, in: Volné směry XVI, 1912, 35-74.

⁵⁸ V této linii jde také Meier-Graefeho studie Cena francouzského umění, která vyšla ve Volných směrech roku 1908. Julius MEIER-GRAEFE: Cena francouzského umění, in: Volné směry XII, 1908, 257-274.

zaměřena především na současný stav střeoevropské kultury, postrádající organickou jednotu francouzského umění, pokládaného za vzor.⁵⁹ Tato neúprosná kritika pravděpodobně poznamenala také náhled mladých na generaci 90. let, kdy nedokázali docenit snahu a přínos svých předchůdců a teprve se značným časovým odstupem tyto názory rehabilitovali. Osoba Julia Meier-Graefeho však byla pro mladou českou scénu velmi podnětná, díky němu si mladí čeští modernisté osvojili základní hodnoty moderního francouzského umění.⁶⁰ Za těchto okolností se začali striktně orientovat na zahraniční umění, především na francouzské umění, podložené kontinuálním vývojem a tradicí. Na stranu mladých se vpodstatě postavil také F.X. Šalda,⁶¹ který si cenil jejich snahy bojovat s doznívajícím vlivem impresionismu.⁶²

Starší generaci zazlívali mladí jejich pocit méněcennosti a nejistoty.⁶³ K tomuto označení si však částečně dopomohla sama. Sám Miloš Jiránek (1875-1911), malíř generace 90.let a výtvarný kritik, vyjádří tento názor v Eseji o českém malířství moderním,⁶⁴ ve které vyjadřuje smutek nad ojedinělou snahou několika talentovaných lidí a chybějící kontinuální vývojovou linií.

Avšak již generace devadesátých let se snažila o obrodu uměleckého výrazu, zde se však soustředili především na vlastní výtvarnost díla, ta byla také na přelomu století aktuální také v jiných evropských centrech. I z těchto důvodů začínají mladí postupem času preferovat samostudium, sledují především vývoj francouzského uměleckého dění a snaží se dohnat jeho neustálý vývoj. Informace shání z odborných uměleckých časopisů. Podstatným pramenem pro ně byly také nové filozofické proudy. Jejich nová plátna jsou drsná, syrová a neihlíží se na české dobové standardy. Zajímala je jen jejich cesta za dosažením opravdovosti ve věci uměleckého výrazu.

⁵⁹ Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 33.

⁶⁰ Roman PRAHL, Lenka BYDŽOVSKÁ: Volné směry. Časopis secese a moderny, Praha 1993, 62-64.

⁶¹ Později se však Šalda svým novoklasicismem a s představou o syntetickém rázu tvořivosti začne orientovat na hledání „trvalých“ hodnot. Následkem toho přestává reflektovat avantgardní vývoj ve Francii.

⁶² Idem 1993, 33.

⁶³ Ibidem 17.

⁶⁴ Sám Miloš Jiránek (1875-1911), sám malíř a výtvarný kritik, vyjádří tento názor v Eseji o českém malířství moderním. Tehdy viděl své současníky spíše kritickým pohledem: „Naše umění charakterizuje právě neúplnost, umělecká neodpovědnost, nedomýšlení a nedopovídání. Měli jsme řadu talentovaných lidí, ale málo umělců, tj. lidí odpovědných, kteří by byli realizovali dílo chtěné a úmyslné.“ ... „Naše umění charakterizuje právě neúplnost, umělecká neodpovědnost, nedomýšlení a nedopovídání. Měli jsme řadu talentovaných lidí, ale málo umělců, tj. lidí odpovědných, kteří by byli realizovali dílo chtěné a úmyslné.“ Miloš JIRÁNEK: O českém malířství moderním, in: Volné směry XIII, 1909, 199-210, 251-263.

2.6 Benešova zahraniční cesta v roce 1907

Beneš si podobně jako jeho druhové uvědomoval, že nestačí studium literárních pramenů a prohlížení černobílých reprodukcí, ale že je nutné prohlédnout si mistrovská díla na vlastní oči. Nemohl však následovat své druhy z Akademie, kteří se v roce 1906 vydali na dlouhou studijní cestu po Evropě. Skupinka ve složení Friedrich Feigl, Emil Filla a Antonín Procházka se tehdy vydala na společnou cestu za uměním. Navštívili muzea v Německu, Holandsku, Belgii, Francii, Itálii i Vídni. Vstřebali velké vzory dějin umění a na každého zapůsobil mimořádně nějaký malíř. Fillu zaujme Bonnard a jeho obrazová strategie, založená na budování obrazu kolem „prázdného prostoru“ většinou uprostřed plátna.⁶⁵ Dílo Bonnarda bude mít v kontextu vývoje českého umění svůj význam a rozhodujícím způsobem ovlivní později ve třicátých letech tvorbu Vincence Beneše. Největším přínosem byla pro všechny zúčastníky cesty roku 1906 pozůstalost Vincenta van Gogha (1853-1890) v Holandsku.⁶⁶ Po příjezdu domů se malíři dozvěděli o úmrtí Paula Cézanna (1839-1906), malíře mimořádně významného pro vývoj moderního umění.⁶⁷

Beneš se mohl na cestu vydat až následujícího roku, poté co získal malé dědictví po babičce v částce dvou set zlatých.⁶⁸ Touha po pravém poznání ho hnala do světa. Z Akademie odjel tajně. Během své cesty měl však příležitost setkat se s množstvím starého i současného umění a řádně ho prostudovat. V září roku 1907 navštívil Drážďany a Berlín, kde byl u Cassierera právě vystaven soubor Matissových děl. Také se zde seznámil s díly Rembrandta, Rubense, Giorgiona, Daumiera. Po návratu zajel domů a pilně se učil francouzsky a začátkem listopadu se zbytkem 120 zlatých se vydal přes Mnichov do Paříže. Návštěva Paříže pro něj znamenala potvrzení správnosti nastoupené životní cesty. Zcela ho pohltil zájem o staré mistry, ale také o inspirativní současné pařížské umění. Čas trávil především každodenním studiem a kopírováním obrazů v Louvru. Pařížský pobyt však byl pro Beneše také zatěžkávací zkouškou, co vše je schopen ve jménu umění obětovat.⁶⁹

⁶⁵ Tento princip uplatní v následujících obrazech – *Čtenář Dostojevského* (1907), *Červené eso* (1908), *Spáči*. Mnohem výrazněji se tento prázdný prostor, cosi jako trhlina v obraze, projevuje v dílech po roce 1911, například obraz *Salome* (1912) či ve dvou *Ženách*. Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 50.

⁶⁶ Vojtěch LAHODA: Malířství v Čechách 1907-1917/Osma a Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, 235, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1 (ed.), Praha 1998, 240.

⁶⁷ *Ibidem* 241.

⁶⁸ Antonín MATĚJČEK: Vincenc Beneš, Praha 1937, neustránkováno.

⁶⁹ „Přijel jsem tam v lehkém svrchníčku a s malým kufírkem v ruce. Bylo už chladno, ale mně to nevadilo.“ Bydlel co nejskromněji v podkrovním pokojíku bez kamen na bulváru Saint Michel č. 133, většinu dne však trávil v Louvru, kam byl tehdy volný vstup. „Co živ nezapomenu na dojem, když jsem vstoupil do velkého sálu Louvru a uviděl náhle in natura obrazy, o kterých jsem dosud snil jen v reprodukcích...“ „Chodil jsem denně do Louvru, tehdy byl vstup zdarma a objevoval vždy nové a nové krásy.“ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém

V Louvru Beneše nejvíce zaujal El Greco, jehož umělecký přínos zapůsobil tehdy i na ostatní generační druhy. „Silně mě zaujal dosud mi neznámý malíř Domenico Theocopuli, zv. El Greco podobiznou krále Ferdinanda. Divný, divný mi to byl obraz. Černošedobílý se silnými tónovými kontrasty, jen kdesi u prstů polorozevřené ruky byla kresebná krvavá červeň.“⁷⁰ Později v Praze si vzpomněl na silný dojem, který v něm El Greco zanechal a uvědomil si, proč ho zaujal právě tento malíř. Mladí prostřednictvím jeho děl studovali výtvarné formy i barevné ladění. O El Grecovi pojednává také Meier-Graefe⁷¹ v prvním dílu svých *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, knize která byla pro naše mladé umělce důležitým pramenem poznání a poučení. Důležitým pojmem se stalo kritérium „malířskosti“, odvozené z moderního francouzského malířství.⁷²

U obchodníka Durand-Ruela poznal Beneš impresionisty, z nichž ho nejvíce zaujal Renoir a Degasovy pastely tanečnic a scén. Viděl také Bonnard a celou výstavu Toulouse-Lautreca. U Vollarda, prvního dlouhodobého podporovatele Cézanna, poprvé poznal malířovy originály. U Bernheima dále intimisty, Matisse, Toulouse-Lautreca. V Louvru kopíroval Rembrandtovy kresby a zabýval se kompozičními rozbory obrazů Delacroixe a Poussina.⁷³

Nejvíce však Beneše pohltil Vincent van Gogh. O Vánocích byla otevřena velká výstava téměř tří set obrazů Vincenta van Gogha. Beneš ji navštívil poprvé na Štědrý den a setrval až do samého večera, jeho rozjitřenou mysl výstava velmi zaujala a nejvíce jej oslovilo expresivní *Obilné pole s havrany [obr.7]*⁷⁴, plátno hrubých nánosů a silné gestické i barevné

ŠTECH, Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 20.

⁷⁰ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 8-9.

⁷¹ Meier-Graefe vyzdvihuje mystičnost Grecových děl. Maluje, jako by vyšel z dílny Tizianovy, ale jeho barvy, to je tajný dar, přimíchaný do obrazů, které z jeho obrazů s křesťanskou tematikou činí „spalující mystickou záležitost.“ Julius MEIER-GRAEFE: Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Band I, München 1966, 27.

⁷² Tomáš VLČEK: Evropský význam Špálovy tvůrčí utopie, in: Tomáš BERGER, Milan KNÍŽÁK, Helena MUSILOVÁ, Tomáš VLČEK: Václav Špála. Mezi avantgardou a živobytím, Praha 2005, 56.

⁷³ Právě těmto velkým osobnostem z dějin umění se věnuje Meier-Graefe ve svých *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, jeho kniha snad českým malířům napověděla, na jaké umělce se mají soustředit. Rembrandt představuje především výraznou osobnost, první velkou po Michelangelovi. Odlišuje se od všech ostatních. Duch, barva, forma mají u Rembrandta jinou roli a jiný rytmus než je obvyklé. Podle Meier-Graefeho je nutné cenit si Delacroixe pro universalismus, jež je tomuto umělci vlastní. Vytvořil dílo, které je v každém tahu produktivní originalitou. Jeho plátna jsou romantická technikou. „Otevřel mnoho nových možností. Je bibli moderního malířství, klasikem všech malířských zkušeností.“ Idem 1966, 89.

⁷⁴ „Byl tam též poslední jeho obraz, úzký, dlouhý, trudný obraz. Pod nízkým, tmavým nebem hejno černých havranů nad lány zralého obilí, přerušeny rozrytou, v uhlu lomenou cestou. Samá žlutá, okry, okry až do krvavé v obilí a nad tím studená pruská modř nebe, rozrytá tmavými křídly havranů. Bylo to při vši kráse zoufale a strašidelně smutné.“ Idem 1953-1954, 9.

intenzity. Výstava na něj udělala ohromující dojem.⁷⁵ Ve svých vzpomínkách označuje právě tuto výstavu van Gogha za definitivní impuls, který ho přesvědčil, aby se stal malířem a ne profesorem kreslení podle přání rodičů. Příští den napsal v Carpeauxově sále v Louvru domů rodičům rozhodný dopis, že nemůže dostát jejich přání a stát se profesorem kreslení a namísto toho hodlá být malířem. Současně se rozhodl vydržet v Paříži co nejdéle, utratit denně pouze jediný frank za stravu a pracovat. Z nedostatku malířského materiálu alespoň kreslil kompoziční schémata, lidi na ulicích, život v parcích a na březích Seiny.⁷⁶ V polovině února 1908 utratil Beneš poslední frank a musil nastoupit cestu domů, zajištěnou díky zpáteční jízdence. Do Prahy přijel během zimy, na začátku roku 1908.

2.7 Návrat do Prahy

Po návratu z ciziny se Beneš ještě na čas vrátil do Ottenfeldova ateliéru, kde chtěl dokončit svá studia, nebyl zde však již vítaným žákem jako dříve. Na Akademii se vrátil během března a na Akademii pobyl do konce školního roku 1908. Předešlý rok mu sice Ottenfeld udělil výroční cenu, nyní ho však již ignoroval, snad v něm spatřoval uměleckého ztroskotance.⁷⁷ „Zacházel jsem totiž nyní s modelem, formou i barvou dle svého a ne pouze naturalisticky.“⁷⁸ Beneš byl již příliš ovlivněn množstvím různorodých uměleckých děl, která na své cestě spatřil, proto pro něj nemohlo být přijatelné vracet se zpět k zásadám akademického kánonu. Benešova mysl byla pohlcena myšlenkami o otázkách moderního umění, čemuž se nutně podřídil také vizuální vzhled malovaných děl, jež nemohla a nechtěla splňovat požadavky zkostnatělého akademismu. Raději než do ateliéru, chodil maloval opět do pražského okolí, za Stromovku k Troji a do Bráníka do zahrad.

Tehdy snad také Beneš namaloval podobiznu spolužáka Proškovce, který nosil rezavě oranžové šaty a červenou kravatu, ke kterému zvolil Beneš komplementární modré pozadí. V obraze již uplatnil zásadu zlatého řezu.⁷⁹

⁷⁵ „Se mnou bylo zle. Krev ve spáncích prudce bušila, hlava se mi chtěla rozskočit.“ vyběhl do chladného Štědrého večera a pomalu kráčel k přechodnému domovu. „Byl Štědrý večer, všechna okna zářila, za nimi plno radosti, a já sám v pustém, nevytopeném podkrovním pokojíku jen při svíčke pojídal dva studené vuřty a zapíjel lahvi červeného vína za půl druhého franku.“ Síla hlubokého zážitku však překonala tíhu smutku. „O mém osudu bylo rozhodnuto.“ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 9-10.

⁷⁶ Benešova finanční situace se však neustále zhoršovala. Jeho jedinou stravou byl suchý chléb a voda, kterou popíjel z plecháček studní na ulici. Ibidem 10.

⁷⁷ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH, Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 21.

⁷⁸ Idem 1953-1954, 10.

⁷⁹ Rovněž děvče s kytíčkou omylem připsané Kubišтови jsem v tom čase namaloval. Bylo barevně

Beneš popisuje ve svých pamětech také úsměvnou historku, která se udála na Akademii na závěru jeho pobytu zde, a která dobře ukazuje neslučitelnost Benešova nového výtvarného projevu s akademickými názory. Dokládá to příklad, kdy vzpomíná na školní výstavu u příležitosti konce školního roku. Obrazy, které vystavil Beneš, vyvolaly v profesorovi údajně záchvat zuřivosti.⁸⁰ Tehdy již bylo více než nadmíru jasné, že pobyt na Akademii nebude mít pro Beneše žádný přínos, namísto toho čerpá poučení z rozhovorů se svými přáteli. Beneš se po návratu stýká s ostatními mladými malíři. Bydlí společně s Kubištou, denně se setkávají s Fillou a Procházkou. Dva roky trvá tato jejich vzájemná diskuze nad řešením formálních problémů. Z fotografií a reprodukcí studují staré i nové umění a účelem je najít tajemství kompoziční skladby.

Sám Vincenc Beneš, prvotně úzce spojený s Bohumilem Kubištou a později s Emilem Fillou, procházel tehdy postupným odpoutáváním se od tradičního realistického zobrazování. Místem názorového kvasu se namísto Akademie stala populární kavárna Union, kde se scházela rozmanitá a barvitá společnost. Setkávali se zde literáti i výtvarníci, propojení těchto sfér patřilo k výrazným rysům uměleckého vývoje před válkou a v změněné situaci i ve dvacátých letech.⁸¹ Z Akademie byla kavárna hojně navštěvována především studenty Bukovacova a Thieleho ateliéru.⁸² Zprvu se společnost formovala kolem výrazných osobností Emila Filly a Friedricha Feigla. Do diskuzí dále nejvýrazněji přispívali Beneš, Kubišta, Špála, Nowak, Procházka, Pittermann, Kubín, Horb, Janák, Štech a posléze i bratři Čapkové.

Mladí se snažili orientovat v soudobém světovém umění, chtěli se s ním seznámit, pochopit jeho principy a proto pro ně byla velmi důležitá četba odborné literatury, studium konkrétních mistrů a především otevřená diskuze.

Vincence Beneše, dosud senzitivního člověka se zájmem o vnější svět a přírodu, zcela pohltily problémy moderní výtvarné estetiky, hledání řešení nové obrazové skladby a barevných řešení. Společně s ostatními pilně četl a studoval zahraniční literaturu. Jako pro

reprodukováno v monografii B. Kubišty vydané v Brně. Ibidem 11.

⁸⁰ „Ku konci školního roku, když se dávala dohromady školní výroční výstava, přinesl jsem také svoje nové obrazy a rozvěsil je po zdi. Sotva jsem byl s tím hotov, uslyšel jsem vážné kroky Ottenfeldovy. Tušil jsem, že bude zle a proto jsem čile vypadnul druhými dveřmi na chodbu ven. Za chvíli se tam strhnul opravdu rámus, ale to už jsem nedoposlouchal. Chlapci mi pak vypravovali, že rytíř bohapustě láteřil ve své mateřštině.“ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 11.

⁸¹ Vojtěch LAHODA: Malířství v Čechách 1907-1917 / Osmá, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, 239, in: Dějiny českého výtvarného umění IV (ed.), Praha 1998, 233-293.

⁸² Miroslav LAMÁČ: Osmá a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Praha 1988, 39.

ostatní i pro něj se Meier-Graefovy *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* staly stěžejní knihou, prohlížel cizí umělecké časopisy, četl Šaldovy texty ve Volných směrech. Na tento zvrat Beneš vzpomíná: „*Tak pochopil jsem nutnost, že má-li obraz být výrazem toho všeho (stalo se také nárazem výstavy Edvarda Muncha roku 1905), že to musí být organicky uzavřený celek, vytvořený logikou výtvarných prostředků, tedy značně odlišný od naturalistického popisu.*“

3. OSMA A EXPRESIONISTICKÉ POJETÍ MALBY

3.1 Expresionismus a aktuální dobové otázky

Svými názory na problematiku moderního umění a také tehdejší výtvarným projevem se Beneš řadil mezi umělce radikálního křídla nejmladší generace. Okruh umělců skupiny Osma ve složení Vincenc Beneš, Emil Filla, Friedrich Feigl, Max Horb, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Willy Nowak, Emil A. Pittermann, Antonín Procházka, Linka Scheithauerová se spolu přátelil již za studií a konfrontoval zde své názory na výtvarné umění. Jejich názorovým pojetím byla snaha vyrovnat se s vývojem postimpresionismu. Pro stylové zařazení obrazů členů skupiny Osma se používá termín „expresionismus“, který byl tehdy, s různými místními odlišnostmi, aktuální v celé střední Evropě, v každé oblasti však měl svou vlastní podobu. Okruh mladých pomalu vyžrával a v roce 1907 se tito malíři rozhodli pro skupinové vystoupení pod názvem Osma. Svým vystoupením v Praze dala skupina Osma najevo nástup nového radikálního umění. Byl to průlom, který měl brzy znamenat více než pouhé připojení českého výtvarného dění k mezinárodním tendencím.⁸³

V době existence Osmi se pravidelně schází Emil Filla, Antonín Procházka, Bohumil Kubišta a Vincenc Beneš za účelem společných teoretických debat a četby odborné literatury s úmyslem vytyčit si body společného programu.⁸⁴ Vzájemný kontakt dokládají také výtvarné úkoly, které společně řešili, a které jim přinášely možnost vzájemné konfrontace. Daleko více při své práci zohledňují teoretické přístupy a kritické ohlasy na nové umění než tomu bylo u předchozí generace, která se ve své melancholické uzavřenosti k umění příliš nevyjadřovala.

Generace Osmy usilovně hledala výtvarné vzory, na kterých by se mohla učit a ověřovat si své domněnky a otázky týkající se výtvarných záležitostí kompozičních i výrazových. Postupně nacházeli různé vzory z řad starého umění, postimpresionistů. Ve svých obrazech tyto podněty zpracovávají, často na ně působí různé vlivy najednou.

Pražská výstava Edvarda Muncha v roce 1905 otevřela nastupující generaci malířů cestu k vlastnímu uměleckému vyjádření. Na Munchovi je zaujal způsob, jakým kladl důraz na vnitřní dramata současného života.⁸⁵ Obecně se poznamenává, že po Munchově výstavě v

⁸³ Peter DEMETZ, Jiří GRUŠA, Peter KOSTA, Eckhard THIELE, Hans Dieter ZIMMERMANN: Frühling in Prag oder Wege des Kubismus, München 2005, 5.

⁸⁴ Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 47.

⁸⁵ Miroslav LAMÁČ: Osma a Skupina umělců výtvarných, Praha 1988, 157.

Praze trvalo další dva roky, než se jeho vliv šířeji projevil v tvorbě nastupující generace. Teprve v roce 1907 namalovali mladí ve větším počtu obrazy, jež propojují Munchův expresivní symbolismus s dobovou evropskou problematikou fauvismu a expresionismu. Tato díla stojí na počátku existence Osmy a zároveň se hlásí problémy, které budou v rozmanitých polohách řešeny i v roce 1908 a v několika případech doznějí v letech 1909 a 1910.⁸⁶

Stále je aktuální přínos knihy *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* od Julia Meier-Graefeho, ve svých vývojových dějinách popisuje umělce, kteří našim mladým malířům z okruhu Osmy naznačili rozhodující ukazatel směřování. Vincenta van Gogha popisuje Meier-Graefe jako primitiva názorů, forma jeho obrazů vzešla z lásky k člověku a přírodě.⁸⁷

Vincenc Beneš se účastnil až druhé a zároveň poslední skupinové výstavy roku 1908, poté co se vrátil z ciziny. Na první výstavě vystavili své obrazy Emil Filla, Antonín Procházka, Bohumil Kubišta, Otakar Kubín a čeští Němci Willy Nowak, Bedřich Feigl a Max Horb.⁸⁸ Díla vystavená na první skupinové výstavě nebyla stylově jednotná, umělci v podstatě ještě neměli vytčený žádný výtvarný program. Malíři okruhu Osmy se především snažili vymanit se z konceptu akademické malby. Díla se snaží vyrovnat se s přínosy impresionismu použitím jeho vlastních prostředků a osvobozením se od přesné malířské interpretace skutečnosti.⁸⁹ Nové obrazy se vyznačovaly zjednodušením formy, kontrastem jasných barev, důrazem na malířskou strukturu. Mladým malířům je společná snaha vyjádřit bezprostředně vjemy a pocity, v obrazech je znatelné napětí a určitá neobratnost daná tím, že se vlastními silami najednou snažili vyrovnat s různými přínosy velkých uměleckých osobností a dohnat co nejdříve rychlý vývoj francouzského umění.

3.2 Kubištovo geometrické komponování

Od jara 1908 bydlí Beneš společně s Bohumilem Kubištou, který se vrátil z Florencie. Společně sdílí byt v Nerudově ulici č.36 na Vinohradech.⁹⁰ Beneš píše ve svých vzpomínkách, spadajících do tohoto období po návratu z Paříže o velké bídě, kterou tehdy trpěl: „*Maloval*

⁸⁶ Miroslav LAMÁČ: *Osma a Skupina umělců výtvarných*, Praha 1988, 61.

⁸⁷ Julius MEIER-GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Band II, München 1966, 637.

⁸⁸ Obrazy osmého člena – Pittermana bylo možno zhlédnout jen na požádání, protože byl dosud studentem Akademie.

⁸⁹ Idem 1988, 50.

⁹⁰ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: *Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954*, 15.

*jsem málo, nebyl materiál a pak – trpěl jsem hroznou bídou.*⁹¹ Tehdy Beneš skutečně trpěl nedostatkem. Odchodem ze školy se Beneš současně vzdal veškeré finanční podpory ze strany svých rodičů. Byl si vědom, že zradil naděje, které do něj vkládali, proto se ani nesnažil prosit o jejich přízeň.

Kubišta⁹² byl již tehdy vyvráslou osobností důkladného vzdělání, zajímal se o exaktní vědy, důsledkem čehož hledal ve věcech řád a pravidlo, právě tyto parametry ovládají jeho vlastní uměleckou tvorbu. Pro Beneše byl Kubišta jistě dobrým přítelem, ale také velkým vzorem, který ovlivnil Benešovo směřování. Striktní geometrizace a vědecký přístup musel Beneše jako člověka, obracejícího se vždy k přírodě občas mást.

Beneš byl tehdy společně s Kubištou v družném kontaktu, společně se zabývali otázkami výstavby obrazu. Zájem o řešení těchto otázek je v této době spojoval a utužoval jejich přátelství. Řešením těchto formálních konstruktivních otázek se staví proti přímému poznání z přírody. Proklamovali, že obraz má být „*organicky uzavřeným celkem*“⁹³, vytvořeným logickým zpracováním výtvarných prostředků. Malíři čerpali ze zkušeností, které nasbírali na cestách do zahraničí a současně používali reprodukce nejrůznějších děl.

Do této doby spadají také Kubištiny pokusy s kompozičními zákonitostmi obrazů. Kubišta se neustále snažil podložit tvorbu platným teoretickým základem, a působil tehdy za společného bydlení také Beneše, jeho naturelu byly Kubištiny geometrické poučky v zásadě cizí, i když se podle nich řídil. Nezbyvalo mu však mnoho času na samotné malování. „*Maloval jsem málo, tolik teorií tísnilo mě jako svěřací kazajka. Jak už jsem řekl, býval jsem z toho nešťastný. Těch nešťastných ale bylo víc. Kupř. Preisler.*“⁹⁴ A pokud měl čas, silně ovlivněn teoretickými poučkami, nebyl schopen vnímat přirozenou krásu přírody jako dříve. Občas chodíval Beneš ven do krajiny k Michli: „*a tam tváří v tvář krajině býval jsem nešťasten, ruka má byla ochromena, srdce mi nedalo vtěsnat ji do schemat určených všemi těmi teoriemi. Usedl jsem si pod kvetoucí hloch, abych si odpočinul a slabostí jsem tam usnul.*

⁹¹ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 15.

⁹² Neváhal také veřejně kritizovat, hojně přispíval do různých periodik – zabývá se výtvarnou kritikou, výrazným způsobem rozvíjí teoretickokritickou činnost. Jiří PADRTA, Miroslav LAMÁČ: Osma a Skupina 1907-1917. Teorie, kritika, polemika, Praha 1992, 43.

⁹³ Idem 1953-1954, 12.

⁹⁴ „*Vyprávěl mi Kubišta, jak Preisler, když mu tajně sdělil v kavárně Royal své teorie dělení plochy obrazu a doplňování křivek, seděl všecek zničený a zoufalý s rukou přitisknutou na čelo.*“ Idem 1953-1954, 15.

*Spánkem posílen, namaloval jsem pak menší krajinu, michelské střechy v zeleni (maj. dr. František Kubišta) a šel resignovaně domů.*⁹⁵

Později nahlížel Beneš na poznatky, ke kterým dospěl Kubišta při přeměrování obrazů, jako na náhody. A Kubištovy snahy mu pravděpodobně připadají neopodstatněné. *„V celém tom našem malířském experimentování jsem poznal, že je to sešněrování čistého malířského citu, že všechno to, co se odvodilo ze Cézanna a jiných byly pouhé náhody. Na mnohých případech to nesouhlasilo a naopak podobné náhody se daly zjistit i na kýčích, čili, že to nebyly zákony, ale náhody.*⁹⁶

Krajinu už Beneš vlivem Bohumila Kubišty nevnímal tak bezprostředně a pocitově jako dříve, ale na obrazové ploše zpracovával její vizuální vzhled do geometrizované podoby. Zachovával jen hlavní plošné dělení, kupř. horizont položil do hlavního zlatého řezu; význačné vertikály, například strom do svislého dělení. Velké směry vyvažoval od oka protisměry a křivky doplňoval na celky. Dle Benešových vzpomínek byl Kubišta ve svém snažení důsledný až do krajnosti, věřil v pravdivost odvozených geometrických schemat, naopak estetické hledisko pro něj bylo podružnou záležitostí.⁹⁷

3.3 Benešovy krajiny z období Osmy

Beneš v období existence Osmy postupoval od jistého dekorativismu jako důsledku jednostranně pochopeného příkladu van Gogha ke stále silnějšímu zájmu o obrazovou konstrukci, podložené studiem Cézanna. Vývoj bohužel není možné podrobně doložit obrazovou dokumentací. Literatura se věnuje obrazům, prezentovaným na výstavách a některým vývojově důležitým kusům. Některé obrazy se pravděpodobně nedochovaly, jiné se pravděpodobně nacházejí v soukromém vlastnictví. Beneš se také přiznává, že vlivem Kubištových pouček příliš nemaloval. Disponujeme pouze několika fyzickými ukázkami, kterými můžeme osvětlit dané období.

⁹⁵ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 15.

⁹⁶ „Proto používání všech těch tzv. zákonů rozhodně obrazu nic nepřidá, bylo tedy zbytečné a v umění co je zbytečné, je škodlivé. Může tím spíše svádět k mechanisaci, stylisování, schematičnosti a ubližovat podstatným složkám tvoření, plasticity a prostoru.“ Idem 1953-1954, 21.

⁹⁷ Ibidem 14.

Jak již bylo uvedeno, umělci se zajímali o odkaz Vincenta van Gogha, prostřednictvím jeho vlivu obraceli svou pozornost k lidskému nitru a k jeho uměleckému vyjádření. Dílo van Gogha na Beneše zapůsobilo zprvu nejsilněji. Nepochybně ho v tomto směru ovlivnila rozsáhlá Goghova výstava, kterou měl možnost spatřit o Vánocích roku 1907 v Paříži.⁹⁸ Dokladem tohoto vlivu byl například Benešův portrét *Maminky* z roku 1908 [8], v němž se goghovská lekce nejvýrazněji uplatnila na řešení pozadí, pojednaného jako dekorativní závěs.⁹⁹ Naproti tomu sama figura sedící ženy v šátku je malována téměř až tradičním způsobem objemové modelace. Portrét působí plasticky a životně. Přestože van Goghova lekce byla pojata poněkud takto jednostranně, umožnila Benešovi překonat všechny pozůstatky impresionismu, který pak ještě nejdou ohrozil čistotu a bezprostřednost jeho výrazu.

Do let 1906-1908 je datovaná významná dochovaná ukázka Benešovy tvorby, kterou můžeme zařadit spíše k dílům hlásícím se k Vincentu van Goghovi, jedná se o krajinu s názvem *Holešovice* [9].¹⁰⁰ Průmyslová krajina příměstské periférie je pojednána výrazně expresivním rukopisem. Krátké tahy živých barev jsou nanášeny na plátno v různých směrech. Před námi se rozprostírá pohled na holou krajinu s kouřícími továrními komíny. Obraz dokládá cit pro barvy, hrají zde tóny modré, hnědé, červené, bílé, žluté. Podobně jako neznámý obraz *U staré cihelny* (1906) dokládá výrazný Benešův koloristický talent. Z tematického hlediska zapadá obraz *Holešovic* do tematické řady obrazů z pražské periférie, kterou v té době vícekrát maloval také Bohumil Kubišta, s kterým byl tehdy Beneš v živém kontaktu. Kubišta směřuje k přísnému stavebnému řádu, nejbližší Benešově obrazu je jeho obraz *Periférie* [10] nebo *Vršovice* [11] z následujícího roku, zde však již dochází cézannovskému přehodnocení tvarů. Tématu periférie se dotkl také Emil Filla v obraze *Za městem* [12]. Krajinu zaznamenal expresivním rukopisem, v tematice spojil znaky expresionismu s reakcí na impresionistický záznam odpočívající figury v krajině. Benešův obraz *Holešovic* je velmi kvalitní ukázkou českého expresionismu počátku století, ještě dnes působí barvy tohoto malého plátna nesmírně svěžím dojmem. Přesto zde možná působí existenciální podtext související s chudou periférií. Vzhledem k stylové pokročilosti a vysoké kvalitě bychom obraz mohli klást až do

⁹⁸ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954 9-10.

⁹⁹ Luboš HLAVÁČEK: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK, : Vincenc Beneš, Praha 1967, 21.

¹⁰⁰ v katalogu *Křičtě ústa! Předpoklady expresionismu nesprávně evidovaná jako dílo ze sbírky Národní galerie v Praze se nachází v Oblastní galerii v Liberci.*

roku 1908, kdy se Beneš vrátil ze svých studijních cest.

Záhy došlo u Beneše k odklonu od dobové dekorativnosti a jeho tvorba se začala orientovat na odkaz Cézannovy tvorby. V Čechách existuje celá řada malířských interpretací Cézanna. Cézannův odkaz u nás kromě Beneše působil také na Kubištu, Špálu, Feigla, Nowaka, Kubína. Vlna cézannismu spadá do období, kdy Beneš s Kubištou sdíleli společný ateliér, Beneš podléhal názorům i tvorbě svého přítele. Avšak i když principy Benešových prací mohou být kubištovské, mají jeho díla poněkud jiný akcent. Často je zde znatelná Benešova senzualita, která byla striktně racionálně uvažujícímu Kubištovi cizí.

Nejšťastnější prolnutí přirozených dispozic jeho talentu s obecnými rysy soudobého úsilí dokládají také některé další Benešovy krajiny z roku 1908. *Jarní krajina z Michle [13]* klade důraz na plošnou traktaci velké barevné plochy, jež převzala funkci výstavby tvaru. Kolorit vedený v souzvuku světelně umocněné zeleně a modře představuje fauvisticky interpretovaného Cézanna jako Kubištova *Továrna*, jenže koloristicky zvučnější a méně systematicky konstruovaný. Volnost malířského podání z obrazu stále nevymizela, dominuje tu však již obrazový řád, daný poučením z Cézanna, konstruovaný na hloubkově orientovaných diagonálních plochách červených geometrizovaných střech, jejichž strohost je v protikladu k měkkosti zelených korun stromů.¹⁰¹ Z Cézanna může být vzat také pohled na krajinu z nadhledu.

Luboš Hlaváček pojednává o zbytku dochovaných kreseb a grafik Beneše z tohoto období. Tyto práce nasvědčují tomu, že Beneš neustále korigoval formální zřetele těsným stykem s realitou, od níž mu nedovolila vzdálit se jeho povaha. Dozvídáme se, že kresebný projev, zaměřený zvláště k pražským motivům z okolí Hlubočep a Letenských sadů, dokládá dva kontrastní výtvarné názory, jeden je daný senzuační podstatou jeho osobnosti a druhý je určen jeho přátelstvím s Kubištou. V kresbách se proto střídá zájem o zachycení přírodní skutečnosti se stavebnou konstrukcí. Mnohé z kreseb překvapí nápadnou shodou s kreslířskými zásadami Antonína Slavíčka, například s jeho záznamy z Dalmácie.¹⁰²

¹⁰¹ Jiří HLUŠIČKA: Raná tvorba zakladatelů českého moderního malířství ve sbírkách Moravské galerie v Brně, in: Sborník prací filozofické fakulty F 17, Brno 1973, 176

¹⁰² Luboš HLAVÁČEK: in: Václav Vilém ŠTECH, Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 22.

3.4 Druhá výstava Osmy a Benešova účast

Druhá výstava Osmy, které se Beneš účastnil, se konala v červnu a červenci roku 1908¹⁰³ v Topičově salonu, který se malíři snažili získat již pro první výstavu.¹⁰⁴ Katalog obsahuje kromě jmen také názvy dvaceti devíti vystavených obrazů, přibližně polovina položek je uvedena pod bližší nespecifikovaným označením. Pro druhou skupinovou výstavu už bylo vytyčeno jednotné heslo: „*Na základě posledních poznatků impresionismu a syntetismu učinit z barvy jediný dominující výrazový prvek.*“¹⁰⁵ Tento požadavek byl jednotlivými členy naplňován různě. Svou tvorbu zde vedle Vincence Beneše představili Emil Artur Pittermann-Longen, Friedrich Feigl, Willi Nowak, Antonín Procházka, Emil Filla, Bohumil Kubišta, Linka Scheithauerová Procházková. Tehdy už mladá generace malířů disponovala dobrými znalostmi současného evropského malířství, ale ani francouzští fauvisté v čele s Matissem, ani rodící se německý expresionismus se svými předchůdci je nijak výrazně neupoutali.¹⁰⁶ Stále se obraceli ke starším vzorům z 80. a 90. let, Cézannovi, Goghovi, Gauguinovi, Munchovi, zajímal je dokonce i velký francouzský solitér Honoré Daumier, jehož vliv na mladé české malířství je jakousi specifickou zvláštností. Munch zůstává představuje se svou severskou syrovostí největší inspiraci.¹⁰⁷

Jejich hlavním programem byla vesměs snaha o nalezení řádu výtvarné formy. Pilně prováděli geometrické analýzy reprodukcí obrazů mistrů starých i nových. Pečlivě sledovali směry všech kompozičních přímk, jejich úhly a protínání na rámu, dělením úseky zlatého řezu, jejich vyvážení v protilehlých směrech, poměry barevných ploch, způsob budování objemu i prostoru. Jejich zájem budilo nejrůznější umění, primitivní, gotické, orientální, ale například také Rembrandt. Především Kubišta byl plně zaujat hledáním skrytých geometrických zákonitostí v obrazech a touto svou vášní „nakazil“ také Beneše, který se po Kubištvě vzoru pokoušel zhodnotit tyto poučky při tvorbě, což však bylo jeho senzuaálnímu naturelu značně vzdálené, proto také nevytvořil mnoho děl. Na geometrické přeměřování vzpomíná Beneš následovně: „*Byli jsme posedlí vůlí po výtvarném řádu. Již na jaře předtím, zjevil mi jednou Kubišta, že se dočetl o důležitosti směrů, křivek a zlatého řezu v obraze.*“ Beneš při

¹⁰³ Výstava se konala od 22. června do konce července

¹⁰⁴ První výstavu Osmy však byli nakonec nuceni pořádat v Královodvorské ulici za Prašnou branou. Vojtěch LAHODA: Malířství v Čechách 1907-1917. Osma a Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, 236, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1 (ed.), Praha 1998, 242.

¹⁰⁵ Pavel ŠKRANC: Emil Filla, Kroměříž 1989, 20.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Symbolické náměty se opakovaně vracejí nejen ve Fillově díle, a to i v pozdějším kubistickém období, což je další české specifikum. Ibidem.

přeměrování reprodukce Degasova obrazu *Tanečnice* zjistil, že kompoziční přímky, prodloužené až k okraji, se tam navzájem střetávají a žádné z nich nezůstávají izolovány.¹⁰⁸ Kubišta se tímto zjištěním nadchl a vymyslel pro sebe teorii liniové uzavřenosti celého obrazu a daným způsobem zkoumal reprodukce z Volných směrů.¹⁰⁹ Teoretické úvahy o novém pojetí plastiky a prostoru vycházely především z analýz Cézanna a předcházely vlastní realizaci v tvorbě mladých.¹¹⁰ V roce 1909 ještě „vypadali jako expresionisté, ačkoliv jimi už dávno být nechtěli.“¹¹¹

Přijetí druhé spolkové výstavy bylo ještě negativnější než výstavy konané před rokem. Beneš vzpomínal na ohlas výstavy následovně: „*Kritiky, pokud jaké byly, byly nevlídné. Nestaral jsem se o to, ale Kubišta byl na ozvuky velice citlivý, vystříhoval si kritiky z novin a nalepoval si systematicky do zvláštního sešitu. Šalda se neozval, nepomohl a pokud se pamatují bratři Čapkové nás tehdy zle vyřídili ve „Stopě“. Napsali cosi o červivých mozcích. Později se osobně omlouvali, že byli falešně informováni. Vysvětloval jim totiž naše obrazy a problémy všudybyl a šprýmař Feigl. Malujeme prý dle pouček Cézannových, při čemž každý geometrický tvar (kužel, koule, válec) znamená nějakou barvu. Zmátl je tak dokonale, že resultatea z toho byla ona kritika.*“¹¹²

Klíčová postava své generace Emil Filla vystavil na výstavě osm obrazů. Beneš vystavil celkem pět obrazů, jeden z nich lze identifikovat podle jeho vzpomínek jako *Podobiznu Lea Pavelce*, ostatní byly krajiny pohybující se pravděpodobně ve stylovém rozmezí *Krajiny z Michle* nebo *Jarní krajiny*.

3.5 Téma podobizny v tvorbě Vincence Beneše

Téma podobizny a portrétu, popřípadě autoportrétu bylo mezi členy Osmy velmi populární. Leona Pavelce maloval Beneš v roce 1908 dvakrát.¹¹³ Obraz byl později považován za Kubištovo dílo. Za doby společného bydlení, kdy mohli Beneš s Kubištou společně

¹⁰⁸ Luboš HLAVÁČEK: Životní drama Bohumila Kubišty, Praha....., 49.

¹⁰⁹ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954. 13-14

¹¹⁰ Pavel ŠKRANEC: Emil Filla, Kroměříž 1989, 27.

¹¹¹ Ibidem 28.

¹¹² Idem 1953-1954, 12-13.

¹¹³ Václav Vilém ŠTECH, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK, : Vincenc Beneš, Praha 1967, 8.

promýšlet i řešit složité výtvarné úkoly, si byli velmi blízcí a jejich stylová východiska se neobyčejně přiblížila. Později proto docházelo i k nejedné autorské záměně na úkor Beneše. V okruhu mladých hrál tehdy z tematického hlediska portrét. Zobrazení tváře nebo celkové podobizny byl pro mladé nejen nejdostupnějším modelem, ale souviselo také se silícím subjektivismem a sklonem k introspekci; dává prostor expresivnímu výrazovému ztvárnění a celkově poskytuje prostor k novým tvárným experimentům.

Podobizna Lea Pavelce [14] byla opravdu lehce zaměnitelná s tvorbou Bohumila Kubišty, oba malíři tehdy tvořili v blízkém kontaktu a Kubišta se v tomto časovém období rovněž věnoval portrétu a Beneše ovlivnil po stránce technické, stylové. Nápadný modelačný princip barvy upomíná na Daumiera, kterou jinak Beneš na rozdíl od svých druhů, především Emila Filly a Antonína Procházky podstatněji neprošel.¹¹⁴ Benešova podobizna zachycovala mladého muže z pohledu zblízka v tmavém obleku. Proveden byl živou technikou, důraz je kladen na tvář a partii rukou. Je malován ve velkých plochách - monolitu černého obleku, bílé košile a jednobarevného pozadí, které je však rozechváno světelným odstíněním barvy, které má expresivní vyznění. Podobizna byla zaměněna za Kubištovo dílo, upomíná například na jeho obraz *Podobizna ing. Václava Rejchla [15]*. Kubišta tehdy také pro řešení pozadí zavedl expresivního prosvětlování, které mu vyhovovalo svou magičností, dynamičností účinu i významovým rozpětím.¹¹⁵ Samotná figura je naopak pojata synteticky do zjednodušeného pojetí figury, které do Prahy přinesl Edvard Munch.¹¹⁶ Kubištova *Podobizna ing. Václava Rejchla* je také již postavěna na kompoziční síti.¹¹⁷ Tyto kompoziční principy jsou rozeznatelné také v Benešově obraze. Obě plátna si jsou značně podobná, teprve při bližším ohledání vytanou rozdíly mezi oběma malíři. Zatímco Kubištova podobizna je pojata synteticky, Benešova podobizna je založena na živějším a vrstevnatějším rukopisu, která je poučena spíše na zmíněném Daumierovi a působí senzuálnějším dojmem než upjatý Kubištův obraz.

¹¹⁴ Luboš HLAVÁČEK: in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 22.

¹¹⁵ Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 39.

¹¹⁶ Kubištova *Podobizna ing. Václava Rejchla* až nápadně připomíná Munchovu *Podobiznu Francouze (Monsieur Archimard)* z roku 1901, v Praze roku 1905 vystavenou. Ibidem.

¹¹⁷ Kubišta si vytváří kompoziční konstrukce založené na principu souzvučnosti stejnohlých bodů na určité přímce v obraze, jejichž nenápadná závislost má působit pocit libosti v určitém přerušovaném rytmu, který odvozuje z poměru zlatého řezu. U *Portretu ing. Rejchla* je přední část těla zasazena do vertikály, rozdělené podle zlatého řezu směrem od prava doleva. Tato vertikální osa zasahuje nos, palec a ukazováček levé ruky, v níž drží doutník, a okraj kabátu. Horizontální osy v poměru zlatého řezu vedené dotýkají se dolní části brady a průsečíku manžety s rukou, v níž drží doutník. Trojuhelník, který obepíná figuru, má svůj vrchol tam, kde vertikála protíná horní část rámu. František KUBIŠTA: Bohumil Kubišta. Monografická studie, Brno 1940, 32-33.

V depozitu Národní galerie je umístěna také Benešova *Podobizna mladého muže* [16], datovaná do let 1907-1908. Jedná se o podobiznu mladého muže v obleku a dioptrických brýlích. Mírně natočená tvář muže je provedena širokými rozmáchlými tahy, stylově zapadá do období, kdy mladí malovali své autoportréty. Původně byl obraz připisován Bohumilu Kubišтови, čemuž nahrávala také signatura perem nad středem obrazové plochy „Kubišta B“. Podle zjištění dr. Nešlehové však nejde o Kubištovo dílo. Tento obraz má jiný rukopis a signatura je pravděpodobně falešná. Na badatelské kartě nalezneme také přípis dr. Formánka z roku 1982, ve kterém vyjadřuje přesvědčení, že dané dílo můžeme připisat Vincenci Benešovi. Formánek opravuje dataci, původně uváděnou nereálně časně na rok 1904 a vřazuje obraz do rozmezí let 1907-1908 a dále poznamenává, že až vyjdou Benešovy paměti bude, vše jasné. Ve výstavním katalogu podává Václav Formánek vysvětlení, že obraz vznikl za společného bydlení Beneše s Kubištou a Kubišta obrazy posílal strýci, a občas mu poslal i Benešovy obrazy.¹¹⁸ Přípis „Kubišta B“ by měl tedy pocházet od jeho strýce Oldřicha.

Národní galerie disponuje ještě Benešovým *Portrétem Karla Horkého* [17]. Obraz je nedatovaný, ale podle životních dat Karla Horkého a stylových ukazatelů obrazů může být dílo časově vročeno přibližně do období Osmy a stylově vřazeno do expresionistického období. Na obraze je znázorněn sedící mladý muž v tmavém obleku se smutným pohledem. Obraz je malován převážně splývavou technikou, ale zaujme živý kontrast světle nazrzlých vlasů na světle zeleném pozadí stěny. Karel Horký se narodil roku 1879, byl tedy o čtyři roky starší než Vincenc Beneš. Poprvé se mohli setkat v Hradci Králové, kde oba studovali místní gymnázium. Horký však studium nedokončil a věnoval se především novinářské a publicistické činnosti. Roku 1909 založil Horkého týdeník, který o rok později přejmenoval na literární revue *Stopa*.¹¹⁹ Barevně kontrastní pojetí obrazu s důrazem na zelenou stěnu v pozadí výrazně připomene Kubištův *Autoportrét se zeleným pozadím* [18]. Tento obraz namaloval Kubišta pravděpodobně v době společného bydlení s Vincencem Kubištou, výrazné zelené pozadí je v Kubištově podání hluboce významovým prvkem. Datace Kubištova *Autoportrétu* nám tedy napoví, že Benešův obraz by bylo možné včlenit do roku 1908. Ve svém *Autoportrétu* však Kubišta pokročil výrazným směrem. Zcela potlačil

¹¹⁸ Václav FORMÁNEK, in: Jiří KOTALÍK / Václav FORMÁNEK: Vincenc Beneš. K stému výročí narození národního umělce, Hlinecko 1983, nestránkováno.

¹¹⁹ *Stopa* vycházela až do počátku první světové války a přispívali do ní mimo jiné bratři Čapkové, František Langer, Richard Weiner. První světovou válku strávil Weiner v cizině a po návratu se opět věnoval žurnalistice, zdroj: <http://www.cesky-jazyk.cz/zivotopisy/karel-horky.html>, dne 17.5. 2011

plasticitu a vytvořil odvážné plošné dílo, na kterém je patrné poučení z Gauguina.¹²⁰ Navíc na figuře uplatnil také gauguinovské světlo bez stínů. Na pozadí použil expresivní zelený tón, místy prosvětlený. Důraz klade na vnitřní prožitek a dokonce dosahuje ve spojení se žlutě malovanými očima až jakési mystičnosti výrazu, duchovnosti, démoničnosti. Naopak Beneš namaloval tradičněji cítěnou plastickou figuru obohacenou o živý expresivní malířský přepis.

Právě v průběhu roku 1907 a zvláště v roce 1908 nabyla barva v Kubištvě vývojovém procesu postupně úlohu hlavního kompozičního a významného prvku.¹²¹ Kubišta jí ve srovnání s druhy z Osmy věnoval mimořádný zájem. Zajímal se tehdy také o optiku a o komplementární barvy, dělal pokusy s barevnými spektry a studoval nauky o barvě. Ostře zelené pozadí používal tehdy Kubišta na pozadí portrétu velmi často. Stejně tak namaloval *Podobiznu prof. V. Posejpala [19]*, na tomto monochromatickém, lehce světelně odstíněném podkladu. Postava muže je cézannovská – roku 1909 u Kubišty cézannovské období, postava je budována objemem a důraz je kladen na jednotlivé tvary.

Sám Beneš si byl vědom častých záměn svých děl s tvorbou Kubišty nebo jiných malířů. Dělo se tak ovšem spíše z nepozornosti než na základě skutečné identity tvorby obou malířů. Ovšem Beneš tehdy svá díla ani nesignoval: „*Ostatně těch omylů je celá řada, já jsem totiž svoje věci nepodepisoval a o jejich majetnictví se vůbec nestaral. Např. na posmrtné Kubištvě výstavě bylo několik leptů ode mne, na výstavě Kubištvých kreseb v Pošově galerii /194../ bylo 25 čísel mých a Podobizna Leo Pavelce z II. Výstavy „Osmi“ byla rovněž připisována Kubištvě.*“¹²²

Na podzim roku 1908 se Beneš rozhodl ukončit období společného bydlení s Kubištou, pro intenzivnější koncentraci k práci si pronajal vlastní byt v Kollárově ulici na Vinohradech.¹²³ Tehdy se opět začal zajímat o El Greca, u kterého ho poutala především jeho tělesná a tvarová deformace a používání barevných a tónových kontrastů. A dále celková kompozice, vzrušenost linií, extase a nadsazování výrazných forem. Tehdy se Beneš zajímá také o japonské umění, ale především zaujme jeho pozornost Vyšehradský kodex a iluminace, na

¹²⁰ Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 39.

¹²¹ Ibidem 31.

¹²² Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 11.

¹²³ Luboš HLAVÁČEK: Životní drama Bohumila Kubišty, Praha 1968, 50.

kterých si všímá vyjadřování plastiky linie i barevnosti.¹²⁴

¹²⁴ Kubišta musel platit sám celé nájemné, které činilo čtyřicet zlatých, sumu zcela nad jeho poměry, a proto Benešovi jeho rozhodnutí zazlíval. Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BRŮŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 15-16.

4. MLADÍ V MÁNESU

4.1. Působení mladých ve Spolku výtvarných umělců Mánes

V roce 1909 se část avantgardních malířů Osmy dostala do Spolku výtvarných umělců Mánes. O vstup mladých do spolku se nejvíce zasloužil Jan Preisler, spolu s Janem Kotěrou a Milošem Jiránkem. Jan Preisler přizval celou Osmu k účasti na XXIX. výstavě SVU Mánes.¹²⁵ Členy Mánesa se tehdy stali Beneš, Filla a Špála, zatímco obrazy Procházky a Kubišty přijaty nebyly.¹²⁶ Na jarní výstavě Mánesa 1909 bylo prezentováno také dílo Václava Špály a Otakara Kubína.¹²⁷ Beneš na přijetí do Mánesa vzpomíná ve svých pamětech následovně: „Z jara 1909 hlásili jsme se na členskou výstavu do Mánesa, já, Filla, Kubišta a Procházka z Moravy. Byli jsme přijati pouze já s Fillou. Kubištu to zřejmě mrzelo. Vystavoval jsem tam autoportrét (později zničený) a hráče karet, Filla srdcové eso a krajinu.“¹²⁸ Roku 1910 byli za členy Mánesa přijati další malíři z Osmy – Bohumil Kubišta a Antonín Procházka.

Příslušníci Osmy vdělili Mánesu a Volným směrům za zprostředkování rozhodujících podnětů pro vlastní orientaci, kterou zajistily především výstavy zahraničního umění a informace o tvorbě Edvarda Muncha, Vincenta van Gogha, Paula Gauguina a Paula Cézanna na stránkách spolkového časopisu Volné směry. Bohumil Kubišta a Emil Filla pronikli záhy do Volných směrů. Kubišta v nich roku 1909 poprvé formuloval umělecký program mladých. Filla začal s Milošem Jiránkem v roce 1910 Volné směry dokonce redigovat, ještě za přispění mladého historika umění Antonína Matějčka. Především Filla propagoval v časopise „expresionistické“ umění. Konzervativní křídlo starší generace začínalo pozvolna pociťovat ohrožení, které jim hrozilo vzrůstající rozpínavostí mladých uvnitř spolku.

Na podzim 1909 se do Prahy z Brna definitivně přestěhoval také Emil Filla. Beneš s Kubištou Fillu pravidelně navštěvovali, dlouho do noci diskutovali o uměleckých otázkách nebo všichni tři chodili do kavárničky Palata u Palackého mostu.¹²⁹ V kavárně bylo možné zadarmo kreslit

¹²⁵ Výstava se konala od dubna do května 1909.

¹²⁶ Vojtěch LAHODA: Malířství v Čechách 1907-1917/Osma a Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové,, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1 (ed.), Praha 1998, 246.

¹²⁷ Emil Filla vystavil Červené eso a Kostelíček na hradě Veveří. Vincenc Beneš obrazy Hráči, Portrét. Václav Špála zde měl obraz z dalmatského pobřeží, Otakar Kubín Zahrada.

¹²⁸ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 16.

¹²⁹ Filla bydlel na Slupi ve starém šindelovém domku opřeném o skálu na místě dnešních lázní v nedalekém sousedství krčmy U jedové chýše. Prostředí to bylo poněkud ponuré, zvláště ve večerních hodinách: „V chýši

podle modelů, jimiž byli tehdejší hosté, kteří často hrály karty.¹³⁰ Každý z okruhu Osmy maloval tehdy obrazy s námětem hráčů, stylisticky často podložené studiem Daumiera a Cézanna. Kubišta se za pobytu v Paříži setkal také s Cézannovým obrazem stejného tématu. Také Beneš se tématu věnoval, jeho hráči se výtvarnou stylizací odkazovali především k dílu Honoré Daumiera.

4.2 Benešovo pojetí krajiny z roku 1909

Z roku 1909 můžeme Benešovu tvorbu posoudit dle dvou následujících obrazů, které dávají najevo, že Benešův zájem se začíná posouvat novým směrem, stále zde však najdeme příklady, kde řeší nové otázky obrazové výstavby na tématu krajiny. Vlivem poznání tvorby Paula Cézanna se Beneš začíná zajímat o otázky formotvorné výstavby obrazu. K prekubistickému stavebnímu názoru směřuje Benešův obraz *Vyšehrad* [20] z roku 1909. Dominantní pahorek Vyšehradu po pravé straně je vymezen ostřejšími geometrizovanými tahy štětce. Vlevo v pozadí se tyčí panorama pražského Hradu a katedrály sv. Víta. Barevně je komponován v příznačných tónech hnědé a šedé. Motiv Vyšehradu se prolíná celou jeho tvorbou, jedná se o místo, které ho přitahovalo v různých tvůrčích obdobích.

Do data vzniku kolem roku 1909 je datován také obraz *Krajina s domy* [21]. Na plátně Beneš zobrazil vesnický statek, tvary jsou zjednodušeny a vystaveny do jednotlivých geometrizovaných ploch. Dva vysoké štíhlé kmeny stromů přes celou výši plátna uvádí do obrazové scény, jedná se o typický kompoziční prvek. Barva, dělená do jednotlivých plošek, je vedena v intencích pískové, zelené, světle modré a bílé. Z obrazu cítíme poučení dílem Paula Cézanna. Identický motiv obdobného provedení, datovaný rokem 1911, se nachází v expozici Oblastní galerie v Liberci.

Na jaře 1909, kdy Beneš vstoupil do Mánesa, se také přestěhoval do Mikulášské, nyní Pařížské ulice č.11 a Filla se nastěhoval do blízko situované Kozí ulice č.3. Kubišta na zimu toho roku odjel do Paříže, kde zůstal až do června následujícího roku. Důvodem cesty byl výběr obrazů pro pražskou výstavu francouzského umění, kterou s ním Paříži vybíral také Antonín Matějček. Výstava se uskutečnila na jaře 1910 pod názvem Nezávislí. Tehdy se už

bývalo rušno, kravály a bitky opilých, z jedné strany blázinec, z druhé různé nemocniční ústavy, patologie a jiné. Vystihovalo to ale naši náladu a životní situaci. Byli jsme s Fillou živi často celé dny nemastnou rýží, vařenou ve vojenském esšálku. “ Přepychem byly návštěvy v kavárničce, kde se dalo sedět v teple při kávě za pouhých deset krejcarů. Luboš HLAVÁČEK: Životní drama Bohumila Kubišty, Praha 1968, 50.

¹³⁰ Ibidem 22.

česká avantgarda začínala zajímat o nové tvárné principy z okruhu Picassova a Braquova a Kubišta byl prvním, kdo o nich podrobně informoval.

Za svého pařížského pobytu se Kubišta seznamuje s aktuálním výtvarným děním, navštěvuje soukromé galerie i Louvre. Po tu dobu vede s Benešem vzájemnou korespondenci.¹³¹ Kubišta je tehdy plně zaujat Cézannem a jeho stavebností a způsobem barevné modulace předmětu a prostoru. Bohumil Kubišta napsal o Paulu Cézannovi na přelomu let 1909-1910 také text do Noviny.¹³² Cézannovi se podařilo maximálně ovládnout barvu.¹³³ Barvě opět dává její hodnotu, učinil z ní výtvarný prvek. Podrobně popisuje Cézannův obraz *Hráči karet*, který měl možnost vidět u Bernheima, a na něm podává barevnou analýzu. Hráči jsou zobrazeni v okamžiku naprostého klidu, a přesto má z obrazu dojem pohybu, gest. Tvorba spočívá na principu barevné dominanty, kde jed o barevnou náladu, většinou je barva stavěna proti barvě.¹³⁴ Kubišta chápal Cézanna jako někoho, kdo naplňuje výtvarný zákon, který konstruuje, buduje malířský prostor a to barevnou formou.¹³⁵

Kubišta posílal do Prahy dokonce fotografie obrazů, například Picassa, dokumentující nové stylové směřování v centru umění a Beneše žádal, aby je donesl ukázat Šaldovi. „*Bylo to strohé zátiší, nějaký hrnek a úzký válcovitý mlýnek na kávu, objemy otvorů byly čočkovitě zašpičatělé, dle Kubištova popisu sedě bezbarvé. Druhá fotografie byla figura sedící nahé ženy, jakoby v rytířském brnění, složená z válcovitých a čočkovitých plechových forem a také bezbarvá.*“¹³⁶ Obrazy zachycené na fotografiích byly pojaty v základních, zjednodušených formách, a zachycovaly charakteristickou podobu začátků kubismu z r. 1908. „*Šalda tím nebyl nijak nadšen. Kubišta psal z Paříže, že barva v malování už je překonána, že se jedná především jen o formu a že potřebujeme asi dva roky k dohonění Francouzů. On totiž chápal umění vždy zároveň jako rivalitu a zápolení.*“¹³⁷

¹³¹ O pařížském výtvarném dění a o svém strádání informoval v dopisech svého přítele Beneše. Často intimní charakter těchto dopisů je dokladem pevného přátelského pouta, které oba malíře k sobě pojilo. Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 23.

¹³² Bohumil KUBIŠTA: Paul Cézanne, in: Novina III, 1909-1910, 242-245, 272-274, 301-304.

¹³³ Bohumil KUBIŠTA: Paul Cézanne, in: Jiří PADRTA, Miroslav LAMAČ: Osma a Skupina 1907-1917. Teorie, kritika, polemika, Praha 1992, 32.

¹³⁴ Ibidem 133.

¹³⁵ Jiří PADRTA, Miroslav LAMAČ: Osma a Skupina 1907-1917. Teorie, kritika, polemika, Praha 1992, 46.

¹³⁶ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 16.

¹³⁷ Ibidem.

4.3 Výstava Nezávislých v Praze a Derainovo Koupání

Velkou událostí roku 1910 se pro pražskou scénu stala výstava Nezávislých,¹³⁸ pořádaná v období únor, březen spolkem Mánes, která představila pařížskou uměleckou scénu. V Paříži ji vybrali Antonín Matějček a Rudolf Kepl, Čech usedlý v Paříži, za spolupráce Bohumila Kubišty. Výstavní katalog byl uveden Matějčkovou studií, která vyšla také ve Volných směrech.¹³⁹ Antonín Matějček o výstavě zpětně pronesl, že nabízela mnoho nových cest k sledování.¹⁴⁰

Podle pozdější vzpomínky Emila Filly vzbuzoval největší odpor veřejnosti Derainův obraz *Koupání*,¹⁴¹ který měl nemalý vliv na české umělce. Obraz *Koupání* [22] André Deraina z roku 1908 zapůsobil na celou mladou generaci českých umělců nejvýrazněji. Obraz se stal u nás obdivovaným, protože řešil mnoho problémů moderního umění.¹⁴² Stavebným pojetím i redukovanou barevnou škálou otevíral cestu kubizujícímu pojetí, byl však také významný, protože se odehrával v přírodě.¹⁴³ Kompozičně vycházel z děl starých mistrů, které Derain studoval v Louvru, obsahuje inspirační zdroj negerské plastiky. Je také primitivistickým zpracováním Cézannových *Koupání*. Figury jsou ale spíše stylizované než deformované, Derainův primitivismus směřuje zde už spíše ke klasicismu.¹⁴⁴ Scéna je zasazena do přírody a naši malíři následně ve svém kuboexpresionistickém období malují figurální scény v přírodě. Derain stejně jako Picasso a Braque čerpal z teorie a díla Cézanna. Obraz byl příkladem moderního novoprimitivismu, který ve své stati *O ctnosti novoprimitivismu* proklamoval Emil Filla.¹⁴⁵

Filla tehdy také zorganizoval nákup Derainova *Koupání*. Byla na ně uspořádána sbírka a bylo

¹³⁸ Účastní se jí Pierre Bonnard, Georges Braque, Charles Camoin, André Derain, Kees van Dongen, Othon Friesz, Pierre Girieud, Aristide Maillol, Henri Manguin, Albert Marquet, Henri Matisse, Le Puy, Odilon Redon, Maurice de Vlaminck, Félix Vallotton, Jan Verhoeven.

¹³⁹ Antonín MATĚJČEK: Úvod k výstavě Neodvislých, in: Volné směry XIV, 1910, 136-151.

¹⁴⁰ Antonín MATĚJČEK: II.výstava 50 let Mánesa, květen-červen 1937 budova Mánesa, Praha 1937, nestránkováno.

¹⁴¹ Filla se také musel snažit, aby Jiránek svolil dílo vystavit, nakonec byl umístěn do čela francouzské expozice. Nakonec byl alespoň zařazen do oddělení grafiky. Picasso zde nebyl zastoupen, i když byl pro výstavu původně vybrán. „*Jeho tehdejší obchodník Kahnweiler odmítl poslat do Prahy jeho obrazy, domnívaje se, že Praha není pro ně dosud dosti zralá. Zato nám poslal na výstavu dva obrazy Braquovy. Nepodařilo se mi však prosadit, aby obrazy Braquovy byly vystaveny.* Emil Filla, Rozpravy Aventina, Praha 1932.

¹⁴² Helena MUSILOVÁ: Umění jako projev života, in: Tomáš BERGER, Milan KNÍŽÁK, Helena MUSILOVÁ, Tomáš VLČEK: Václav Špála. Mrzi avantgardou a živobytím, Praha 2005, 27.

¹⁴³ Lucie MILITICKÁ: Václav Špála, Hradec Králové 2007, nestránkováno.

¹⁴⁴ Petr WITTLICH: Silnice kubismus, in: Český kubismus. Architektura a design 1910-1917, Vitra Design Museum 1991, 25.

¹⁴⁵ Emil Filla - O ctnosti novoprimitivismu, Volné směry 15, 1912, s. 62-70. Ibidem 24.

darováno do Moderní galerie. Tímto obdobím počíná u nás vliv Picassa a Braqua na mladé Čechy. Studují jejich díla z fotografií a Beneš začíná používat tvary stereometricky zjednodušené, které se vynořují z nekonečnosti abstraktního prostoru.¹⁴⁶ Výstava má jistě vliv také na Beneše, podnítl ho, aby se více zabýval francouzským uměním. I na něj nepochybně zapůsobí Derainovo *Koupání*, které obsahuje zárodky analytického kubismu.

Právě Derain¹⁴⁷ po určitou dobu reprezentoval pro české malíře nejpozoruhodnější osobnost francouzské malby. Derain byl tehdy chápán jako nejvýraznější pokračovatel Cézanna, což zprvu do značné míry odpovídalo pravdě, a zároveň v jeho tvorbě z let 1907-10 našly svou rezonanci i tendence, které vedly ke kubismu. Derain tak reprezentoval nové principy, ale v méně důsledné podobě, stále se vracející ke smyslovému vnímání.

4.4 Benešovy figurální kompozice

Od roku 1909 se ke slovu výrazněji dostává i problematika prekubistické obrazové formulace tvaru a prostoru. Také Benešova tvorba se posunula směrem k formotvorným otázkám. Zaujat byl tvorbou El Greca, v tom čase namaloval kopii Grecovy *Svaté rodiny* v životní velikosti.¹⁴⁸ Toho roku vznikly také obrazy *Hagar a Ismael*, *Vyšehrad*. Některá díla z této doby, jako *Adama a Evu* (reprodukováno Volné směry, zničeno) nebo *Putifarku* (zničeno) Beneš později zničil. Z toho důvodu si však nelze udělat představu o celkové rozloze této Benešovy tvorby.¹⁴⁹ Z tohoto období se však zachovala velké množství kreseb, které alespoň částečně mapuje tehdejší Benešův vývoj a tematické celky. Figurální kompozice *Idyla [23]*, 1910, je zařaditelná mezi další figurální kompozice jeho vrstevníků, pojednaných na idylické či biblické náměty. Tematicky parafrázuje obraz velká Cézannova *Koupání*, těží z něj i ve vlastním skladebném pojetí. Podle Miroslava Lamače zůstává pravá polovina obrazu přímou cézannovskou citací, byť prekubisticky stylizovanou.¹⁵⁰ Výrazněji jsou řezány obrysové tvary figur a pahorků. Kompozice tím nabývá až jakési grafické podoby, prostor je dekorativně

¹⁴⁶ Antonín MATĚJČEK: Vincenc Beneš, Praha 1937, nestránkováno.

¹⁴⁷ Důležitým vykročením ke kubismu bylo jedno z Derainových *Koupání* z roku 1906, v němž došlo ke spojení nové interpretace Cézanna s konceptuálním principem negerských masek. Picasso maloval tehdy jak známo plastické akty, v nichž nově zdůrazňoval objem a zároveň poprvé zaútočil na dosavadní estetické ideály, není vyloučeno, že Derainovo využití negerského umění mělo pro Picassa význam impulsu. Miroslav LAMAČ: *Osma a Skupina výtvarných umělců*, Praha 1988, 162.

¹⁴⁸ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: *Soubor textů (zázpisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954*, 16.

¹⁴⁹ Beneš později z vnitřní potřeby zničil mnoho obrazů z let 1910-1914.

¹⁵⁰ Miroslav Lamač: *Osma a Skupina výtvarných umělců*, Praha 1988, 203.

zploštěn. Obrisy postav a jednotlivé tvarové části krajiny jsou silně obrýsnuty do faset, které působí svou plošností. Celý prostor je spíše dekorativním prostorem a ostrá lineárnost celé kompozice je tak nápadná, že nabývá až jakési grafické podoby. Podrobnější geometrický rozbor by ukázal až matematickou promyšlenost diagonální sítě, vybudované na podkladě propočtu zlatého řezu. Beneš se zde tedy patrně nalézá pod vlivem Kubištvoy spekulativní víry v početní zákony obrazové skladby či aspoň v jejich trigonometrický základ, jak o tom referoval v dopisu Benešovi z Paříže (12.5.1910).¹⁵¹ Bezpochyby to byl opět jeden z důsledků vlivu Kubištvoych spekulativních názorů.¹⁵² Složitě umístění těles v prostoru, ke kterému zde Beneš dospěl, představuje jedno z nejzazších stádií dobrovolného potencionálního omezení, které Beneš dodržel, aby zůstal věrný ortodoxnímu výtvarnému programu. Typicky pro Benešova plátna kuboexpresionistického či kubistického charakteru je barva na plátno nanášena pouze lehkou vrstvou. Výrazně se proto uplatňuje běloba režného plátna, barevně je kompozice vedena v tlumeném akordu modře, cihlové barvy a zeleně. Obraz může být také rannou reakcí na Derainovo *Koupání* (1908). Derainův obraz přinesl do českého prostředí opětovný zájem o řešení tématu figury v krajině. Daným tématem se obšírně v intencích secesního symbolismu, zabývala už generace 90. let, tehdy se jednalo o jedno z ústředních témat, neboť spojovalo zájem o krajinomalbu, která měla v našem prostředí silnou tradici. Přelom století navíc přinesl zvýšený zájem o vnitřní život člověka, převážně melancholického vyznění, které bylo v těchto plátnech rovněž možné vyjádřit.

Benešův obraz podržel Derainovu zcelující dekorativnost, i když objemy figur jsou už protokubisticky fazetovány.¹⁵³ Do tématické skupiny *Idyly* patří také dva obrazy, datované rokem 1911, *Zuzana v lázni* a *Hagar a Izmael*. Na 80 obrazů z tohoto období 1910-1914 Beneš později zničil, mezi nimi například *Adama a Evu*, reprodukovanou ve Volných směrech roku 1911.¹⁵⁴ Toto gesto naznačilo, že Beneš byl svých uměleckých přátel a kráčel s nimi po jedné cestě a její paradigmatu sice vyznával i aplikoval ve svých obrazech, ale podstata jeho talentu s nimi byla často v nesouladu.¹⁵⁵

Velké figurální scény s námětem koupání se dochovaly také od Bohumila Kubišty, Emila

¹⁵¹ Luboš HLAVÁČEK: Životní drama Bohumila Kubišty, Praha 1967, 23.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Petr WITTLICH: Silnice kubismus, in: Český kubismus. Architektura a design 1910-1917, Vitra Design Museum 1991, 26.

¹⁵⁴ Idem 1967, 24.

¹⁵⁵ Miroslav LAMÁČ: Osma a Skupina výtvarných umělců, Praha 1988, 207.

Filly. vesměs pocházejí tato díla z roku 1911, můžeme tedy usoudit, že jsou tato plátna jsou alespoň částečně reakcí na Derainovo Koupání. Kubišta namaloval v roce 1911 *Jaro (Koupání žen)* [24] a *Koupání mužů* [25], v nichž se kromě Cézanna a Deraina projevuje také klasicistní vliv Poussina, poučení antickým i japonským uměním.¹⁵⁶ Kubištova plátna jsou také vystavěna na důmyslných kompozicích, sevřených v jeden celek, naopak literární obsah se zcela zavržen. Filla a jeho kompozice *Jitro* [26], scéna koupání čtyř aktů v přírodě. Obraz dokládá poučení z Cézanna, Filla si vytvořil specifický primitivismus spíše s expresionistickými než kubistickými rysy. V pozadí kostel jako symbol duchovna. Akty jsou metaforou nového lidství.¹⁵⁷

Obraz *Hagar a Izmael* [27], 1910 je v současné době prezentovaný jako důležitá ukázka kubismu v Domě u Černé Matky Boží v Praze. Dílo pochází z kubistické kolekce Vincence Kramáře a do sbírky Národní galerie se dostalo v roce 1960. Prozrazuje totéž pojetí a tytéž vlastnosti jako výše popsaný obraz *Idyla*. Obraz dokládá zájem o tvar, určitá objemovost zde je ještě přítomná. Svým námětem dokládá probouzející se zájem členů Skupiny o zobrazování biblických dějů, jemuž se však Beneš přizpůsobil stejně zběžně jako tvárné problematice.¹⁵⁸ Starozákonní příběh vypráví o Abrahamovi, který ve věku osmdesáti šesti let, nemohl mít potomka s manželkou Sáráj, proto zplodil syna Izmaela s otrokyní Hagar. Se souhlasem Hospodina pak Hagar s Izmaelem vyhnal, Hagar bloudila po poušti a Hospodin ji zachránil, když jí ukázal studnu.¹⁵⁹ Scéna zachycuje okamžik, kdy Abraham nejistým gestem vyhání zdrcenou Hagar s chlapcem. Výsledkem je proto poněkud naivně strnulá truchlohra, schématicností připomínající gotické umění s kubizovanými herci, jejichž gesta bezradně simulují niterné drama. Obraz je veden v intencích modré a světle hnědé s důrazem na zelený plášť Hagar a červený Abrahamův, dvě barvy, které mají v křesťanství svou vlastní symboliku.

Do společné skupiny obrazů *Hagar a Izmael* (1910) a *Idyly* (1910), kde je *Idyla* patrně nejdůležitějším dílem, je řazen také obraz *Zuzana v lázni* (1910- 1911).

Zuzana v lázni [28] představuje další figurální kompozici s biblickou tematikou 1910-1911.

¹⁵⁶ Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1984, 106-112.

¹⁵⁷ Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 108.

¹⁵⁸ Miroslav LAMÁČ: Osmá a Skupina výtvarných umělců, Praha 1988, 203.

¹⁵⁹ Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 11.

Věnuje se podobně jako jiné obrazy tohoto okruhu malířů vztahu muže a ženy, kde však erotická stránka zůstává v pozadí.¹⁶⁰ Obraz pochází ze sbírky Vincence Kramáře, od roku 1960 je dílo vedeno jako dar v Národní galerii a v současné době je rovněž prezentováno ve sbírce českého kubismu v Domě u Černé Matky Boží. Téma obrazu zpracovává deuterokanonický příběh vdané Zuzany, kterou dva starci překvapili nahou v lázni, a protože jim unikla, obvinili ji neprávem z cizoložství.¹⁶¹ V pozadí vidíme šestiúhelník - symbol nebeského Jeruzaléma a chrám. Námět je zde však opět vzat jen jako kompoziční cvičení, scéna se stává chladnou formální hrou. Beneše nezajímala dějová složka, ale především kompoziční a tvarové řešení. *Zuzana v lázni* bezprostředně navazuje na kompozice roku 1910, ale výsledkem je čistší a přesnější forma. Podle Luboše Hlaváčka je tu už provedeno „ono radikální oproštění objektu od zrakové zkušenosti“, že tu lze už hovořit o protokubistickém stadiu.¹⁶² Důsledná krystalizace tvarů připomíná dynamickou tříšť.¹⁶³ V lámání obrysových linií a vertikalitě celé kompozice lze rozeznat poučení z Greca, je zde už přítomné ale i řešení tvarových a kompozičních otázek, přijatých z Cézanna přímo nebo i prostřednictvím Deraina.¹⁶⁴ Z hlediska barevného provedení se zde uplatňuje jasnější barevnost, rozvádějící souzvuk cihlové červeně, nažloutlé hnědi a světlé modře. Také se opět uplatňuje režnost podkladového plátna.

Všechna tři jmenovaná plátna účinně zužitkovala ponaučení, které si malíř osvojil praktickým i teoretickým studiem Cézannovy metody, v níž spatřoval hlubší smysl.¹⁶⁵ Svůj vztah k francouzskému malíři vyjádřil o rok později, když o něm napsal: „*Cézanne snažil se tedy stvořiti nový svět forem, který by mu umožnil promítati jeho osobní vize v jakousi vyšší, nadreální oblast, naprosto neodvislou od chaosu a náhodnosti reality.*“ Od Cézanna byl už jen krok ke kubismu, který Beneš chápal a hájil velmi rigorózně.

4.5 Názorový střet a odchod mladých radikálů z Mánesa

Rozbuškou se stala XXXV. členská výstava SVU Mánes v lednu a únoru 1911, kde byli poměrně početně zastoupeni mladí členové, jež zde představili svou nejnovější tvorbu. Mladí členové zde vystavili rozsáhlou reprezentační kolekci. Jejich díla se nacházela v samostatném

¹⁶⁰ Václav Vilém ŠTECH, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 11.

¹⁶¹ Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 316.

¹⁶² Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 24.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ František KOVÁRNA: Vincenc Beneš, Praha 1933, 15.

¹⁶⁵ Idem 1967, 24.

kabinetu, jejich tvorba toho roku je již kuboexpresionistická. Mnozí z dřívějších hlavních představitelů Mánesa, jako Slavíček (1870-1910) a Preisler se nezúčastnili, Švabinský naopak ano. Z mladých zde vystavovali Vincenc Beneš, Emil Filla, Kubín, Bohumil Kubišta, Antonín Procházka, Ladislav Šíma, Václav Špála.¹⁶⁶ Vincenc Beneš představil svou *Idylu*, *Putifarku* (zničeno), *Vypuzení Hagar* (zničeno) a *Vyšehrad*.

Výstava pobouřila zpátečnické vrstvy pražského obecnstva. Jejich účast vzbudila velkou pozornost a protichůdné reakce kritiky: Šalda ve stati *Starý a nový Mánes* napsal, že mladí vystavení v kabinetu ho „dráždí, trýzní, mučí, znepokojují“ a starší prezentovaní v sále ho „nudí jako rozšafný román“.¹⁶⁷ Byl přesvědčen, že i když na někoho mohou díla mladých působit jako pouhá chtěná provokace, je v jejich dílech něco zákonného, jsou podmíněné vnitřní nutností. Jejich práce jsou prostoupeny pravým intelektem i skutečným uměleckým přesvědčením.¹⁶⁸ Přesto mu u mladých něco chybí, neboť umělecké dílo má mít vždy také vzhled náhodnosti, z toho důvodu že není pouze výsledkem rozumového pochodu.¹⁶⁹

Vlnu nevole vyvolalo ve starších členech Mánesa číslo Volných směrů s Fillovou statí *O ctnosti novoprimitivismu*, doprovobenou dvěma reprodukcemi mapujících Picassovu a Braquovu tvorbu.¹⁷⁰ Koncem února 1911 došlo v Mánesu mezi oběma stranami k rozhodujícímu střetu. Starší členové odmítali tvorbu radikálního křídla spolku a obávali jeho rostoucího vlivu, mezi oběma stranami došlo k otevřené rozepři, kterou ukončil odchod mladých z Mánesa. Secese mladé generace se zúčastnili Vincenc Beneš, Emil Filla, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Antonín Procházka, Ladislav Šíma, Václav Špála, Vratislav Brunner, František Kysela, Ladislav Kratochvíl, architekti Josef Gočár, Vlastislav Hofman, Josef Chochol, Pavel Janák a historik umění Antonín Matějček. Až na několik osob, které patřily do druhého generačního křídla, se jednalo o budoucí zakladatele Skupiny výtvarných umělců.

¹⁶⁶ Emil Filla: *Děti*, *Podzim*, *Milosrdný Samaritán*, *Spáči v III. třídě*. Otakar Kubín: *Hoši*, *Krajina*, *Práce na poli*, *Krajina*. Bohumil Kubišta: *Kraj lesa*, *Zátiší I*. Ladislav Šíma: *Krajina*. Václav Špála: *Na Lapadu u Dubrovníka* (dvakrát), *Záliv v Gruži*. Antonín Procházka: *Koupel*.

¹⁶⁷ František Xaver ŠALDA: *Starý a nový Mánes*, in: Jiří PADRTA, Miroslav LAMÁČ: *Osma a Skupina 1907-1917. Teorie, kritika, polemika*. Praha 1992, 15.

¹⁶⁸ František Xaver ŠALDA: *Starý a nový Mánes*, in: Jiří PADRTA, Miroslav LAMÁČ: *Osma a Skupina 1907-1917. Teorie, kritika, polemika*. Praha 1992, 16.

¹⁶⁹ František Xaver ŠALDA: *Starý a nový Mánes*, in: Jiří PADRTA, Miroslav LAMÁČ: *Osma a Skupina 1907-1917. Teorie, kritika, polemika*. Praha 1992, 17.

¹⁷⁰ Emil FILLA: *O ctnosti novoprimitismu*, in: *Volné směry XV*, 1911, 62-70.

5. SKUPINA UMĚLCŮ VÝTVARNÝCH

5.1 Vznik Skupiny výtvarných umělců

Po svém únorovém odchodu z Mánesa se mladí rozhodli pro založení vlastního spolku a v květnu roku 1911 založili Skupinu výtvarných umělců. Jejimi členy¹⁷¹ se kromě Vincence Beneše stali malíři Emil Filla, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Antonín Procházka, Ladislav Šíma, Václav Špála, Josef Čapek. Dále do Skupiny vstoupili výrazní architekti své generace Josef Gočár, Vlastislav Hofman, Josef Chochol, Pavel Janák a historici umění Antonín Matějček a Václav Vilém Štech.¹⁷² Aktivita členů se orientovala především na výtvarné umění, ale určitý prostor byl vymezen také literatuře. Současně se svým vznikem začala Skupina výtvarných umělců na podzim 1911 vydávat vlastní časopis *Umělecký měsíčník*,¹⁷³ těmito kroky získala česká avantgarda širokou organizační platformu. Převažující část veřejnosti projevovala vzniklé Skupině odpor a vydávání obrazové revue bylo spojeno s těžkými finančními oběťmi, přesto pokračovali členové Skupiny v intenzivní činnosti. Vincenc Beneš se rozhodujícím způsobem podílel na chodu časopisu i na výstavních podnicích doma i v sousedním Německu. V časopise publikoval řadu statí¹⁷⁴ a celkově se angažoval při chodu skupiny i časopisu. Detailní sledování dobové umělecké problematiky, především po boku Emila Filly jej v tomto období přivedlo až k některým radikálním názorům ohledně uměleckého projevu.¹⁷⁵

Průvodcem mnoha umělců se v tomto časovém úseku stal Wilhelm Worringer (1881-1965) a jeho teoretická obrana expresionismu v dizertaci *Abstraktion und Einfühlung*, publikovaná roku 1908. Podněcoval diváka v poznání tajemství primitivního umění, člověk se má vzdálit individualismu a roztěkanosti, charakteristické pro umění předchozí periody.¹⁷⁶

¹⁷¹ Do jejího kruhu vstoupili také umělci, kteří se později profilovali jako výrazní tvůrci art deco - grafik a karikaturista Vratislav Hugo Brunner, malíř a všestranný umělec František Kysela, Zdeněk Kratochvíl. Kromě bývalých členů Mánesa se ke Skupině přidali sochař Otto Gutfreund, spisovatelé František Langer, Karel Čapek a Jan Thon, architekti Josef Rosipal a Max Urban, teoretikové, Jan Borovička a Vilém Dvořák.

¹⁷² Otakar Kubín a Antonín Matějček se však velmi záhy do Mánesa vrátili. Kubišta se nejspíše účastnil jen úvodních schůzí a členem byl patrně jen několik dní.

¹⁷³ Časopis vychází od podzimu 1911 do roku 1914, kdy 2. číslem III. Ročníku skončil. Náklad časopisu byl desetiktát nižší než u Volných směrů, z rohu vyplývá zvláštní výlučnost *Uměleckého měsíčníku*. Roman PRAHL / Alena POMAJZLOVÁ: *Volné směry. Časopis secese a moderny*, Praha 1993, 75.

¹⁷⁴ Čin Paula Cézana, Georges Seurat, Před dílem Rousseauovým a další úvahy

¹⁷⁵ Podobně jako Filla maluje Beneš pod vlivem kubistického názoru obrazy-etudy. Tyto obrazy byly prezentovány na stránkách *Uměleckého měsíčníku*, postrádají však Fillovu schopnost vcítění a interpretační jemnost. Miroslav LAMÁČ: *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988, 368.

¹⁷⁶ Worringer byl ovlivněn Rieglovým konceptem „Kunstwollen“ - uměleckého chtění. Pro Worringera bylo umění, prvotní, záhadné, efektivní a schopné poskytovat základ nových směrů. Wilhelm WORRINGER: *The historical development of modern art, from the struggle for art. The answer to the protest of german artist, 1911*, in: Rose Carol WASHINGTON: *German expressionism. Documents from the end of the Wilhelmine empire to the*

Vincenc Beneš většinu svých kubistických obrazů údajně spálil¹⁷⁷ a později se od tohoto striktně avantgardního postoje oddálil směrem k tradičnější modernistické poloze, přesto však svého expresionistického a kubistického tvůrčího období podle znění svých vzpomínek nelitoval. Cítil, že tato zkušenost mu mnohé přinesla, především co se týče obrazové formy, kompozice a abstraktnosti. Kubismus ho navíc naučil co největší snaze po „výtvarnosti“, což Beneš vykládá jako „úsilí chápání předmětů v jejich trojrozměrnosti“.¹⁷⁸ Zpětně mu ovšem vadilo, že v expresionistickém období byly tyto tvary ale schematicky příliš abstraktní, představovaly pouze prázdné tvary. V kubistické periodě byly veškeré tvary příliš analyticky rozložené. Benešův popis, že „*později na Turnovsku jsou tvary hmotnaté, ale bez barvy, pak zas barva sama a nakonec přišla a dále trvá jediná snaha po synthese, poznenáhlém vyrovnání v harmonii tvaru, barvy, světla a materie*“,¹⁷⁹ napovídá, kdy Beneš našel umělecký výraz, který po celou dobu hledal.

Členové Skupiny výtvarných umělců se ve své tvorbě snažili o čím dál radikálnější výtvarný projev, i nadále velmi pozorně sledovali vývoj na pařížské umělecké scéně a díky tomu zaznamenali zcela nové obrazové pojetí, které s sebou nesl kubismus.¹⁸⁰ Poselství nového stylu předznamenalo již dílo Paula Cézanna, umělce u nás velmi váženého. Kubismus jako revoluční malířský sloh vzniká ve Francii, na jaře 1907 maluje Pablo Picasso své novátorské a pobuřující *Avignonské slečny*. Georges Braque vytvoří v létě 1908 sérii kubistických krajín z L'Estaque, které představují další iniciační plátina kubismu. Na rozhraní roku 1909 - 1910 poněkud rozdílné přístupy obou protagonistů kubismu, díky těsné spolupráci a velmi častým schůzkám, splývají; tato těsná spolupráce s podobnými výsledky trvá několik let. Obraz pro ně již nebyl harmonií paralelní k přírodě jako tomu bylo u Cézanna, ale svébytnou harmonií z vynalezených tvarů.¹⁸¹ Významnou roli má vlastní výstavba obrazu. V tomto francouzském pojetí kubismu se jedná o umění ryzí výtvarnosti, umělci ruší tradiční iluzivní perspektivu a místo toho jsou předměty na obraze skládány z různých pohledů, díky čemuž vznikají zcela

rise of national socialism, New York 1993.

¹⁷⁷ Václav FORMÁNEK, in: Jiří KOTALÍK / Václav FORMÁNEK: Vincenc Beneš. K stému výročí národního umělce, Hlinecko 1983, nestránkováno.

¹⁷⁸ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 34.

¹⁷⁹ Ibidem 35.

¹⁸⁰ Ve spolkovém časopise Uměleckém měsíčníku ani jinde se však o pojmu kubismu příliš nezmiňují. Jen Emil Filla ve svém článku o El Grecovi - nepřímě z příkladu jeho díla vyvozuje některé všeobecné tvárné poznatky, které odpovídají určitým formálním aspektům prvních raných fází kubismu.

¹⁸¹ Miroslav LAMAC: Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Praha 1988, 172.

autonomní díla, zvláštní světelnosti, ne příliš rozsáhlé barevné škály. Z tematického hlediska převládají zátiší, která nekladou důraz na dějovou složku, díky čemuž se malíř může soustředit na formální otázky. V roce 1912 dochází v tvorbě Picassa a Braqua k určité změně, do svých zátiší vlepují různé fragmenty, čímž vytváří koláž; kubismus přechází do své syntetické fáze. Mezi vlepenými předměty a přes ně se také objevuje kresba. Jindy vmalovávají do obrazů různě odlišené textury, které výstižně nápodobují různé materiály jako dřevo, mramor, látky a jiné. V Čechách se z kubismu utváří různé stylové varianty. Pro křídlo Emila Filla a Vincence Kramáře, kde se pohybuje také Vincenc Beneš, zůstává však určující dílo Picassa a Braqua.¹⁸²

Nové problémy obrazové stavby, kterými se Picasso a Braque začali zabývat v roce 1907 a 1908, byly u nás reflektovány brzy,¹⁸³ ale jejich přínos byl zprvu a především využit pro osobitou českou variantu, která aplikovala kubizující rozklad na expresionistické obrazy. V českém umění se tedy nejedná o kubismus čistého francouzského typu. Propojuje se zde expresivita, symbolistní obsahovost s tvaroslovím ostře sekaných tvarů. Tematicky vznikají často figurální scény s biblickými náměty nebo velká koupání. I přes to, že se přístup každého autora liší, nabývá český kuboexpresionismus rysů kolektivního řešení. Kompoziční a proporční zákonitosti hledali malíři i v umění starých mistrů. Až v pozdější fázi kolem roku 1912 se Filla začíná věnovat postupnému následování vývojových etap kubismu.¹⁸⁴ Rovněž Beneš maluje kubistická zátiší a právě s nimi získává také úspěch na zahraničních výstavách v Německu.

Děni v nově vzniklé Skupině umělců výtvarných popisuje Vincenc Beneš ve svých vzpomínkách s odstupem let jako mocné dění, které je zcela ovládlo: „*Moderní Francouzové nás pak posilovali k další práci a experimentu. Bylo to všechno jako vír, do kterého jsme byli strženi a strhli s tím i jiné. Tehdy jsme byli již plně v expresionismu, jemuž paralelně odpovídal francouzský fauvismus a není divu, že v tehdejších stadiu stálého hledání otvíral před námi další pole Braqueův a Picassův kubismus, kubismus se svou novou formovou analysou.*“¹⁸⁵

¹⁸² Miroslav LAMÁČ: Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Praha 1988, 332.

¹⁸³ Bohumil Kubišta a Emil Filla se s kubismem setkali již v roce 1910 v Paříži, in: Jiří PADRTA / Miroslav LAMÁČ: Osma a Skupina 1907-1917. Teorie, kritika, polemika, Praha 1992, 60.

¹⁸⁴ Na rozhraní roku 1912 a 1913 dochází v souladu s postupující asimilací principů analýzy k pochopení tohoto vnitřního rozporu. Po vzoru Picassa a Braqua převládá zájem o otázky stavební. Václav Vilém ŠTECH, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK, Vincenc Beneš, Praha 1967, 11.

¹⁸⁵ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení

České mladé umění nechápal jako negaci tradice, ale jako její radikální obnovu.¹⁸⁶ V českém umění znamenají léta 1910-1912 kuboexpresionistickou periodu. Povědomí o kubismu se k nám dostává prostřednictvím zahraničních cest umělců do Paříže, například Kubišta informuje Beneše za svého pařížského pobytu v roce 1910 o skutečnosti, že zájem o barvu již není aktuální, ale nyní stojí za pozornost kubizování a monochromně pojaté zbarvení. Také Filla a bratři Čapkové pobývají v průběhu roku 1910 v Paříži. Seznámí se zde s nově vznikajícím kubismem, tvorbou Picassa, Braqua a dalších. Také se jim naskytne možnost poznat tehdy populární umění mimoevropských národů. Výraznou osobou, která si cenila děl Picassa a Braqua, byla také postava Vincence Kramáře.¹⁸⁷ Významný historik umění a teoretik, se zájmem o staré i nejnovější umění, se stal významným sběratelem kubistických děl. Kramář studoval dějiny umění ve Vídni u Franze Wickhoffa a Aloise Riegla. Právě díky Vincenci Kramářovi a jeho úzkému kontaktu s Danielem Henry Kahnweilerem se do Prahy velmi brzy dostaly nejnovější tendence pařížského umění.¹⁸⁸ Kramář se snažil kubismus obhajovat a propagovat dle vývojových zásad vídeňské školy jako styl završující umělecký vývojový proces. Navíc kubistická díla francouzského i českého původu sbíral a tento umělecký směr dokonce i teoreticky reflektoval.¹⁸⁹

V roce 1921 napsal Vincenc Kramář knihu o kubismu, která je reakcí na Kahnweilerovu knihu *Der Weg zum Kubismus*.¹⁹⁰ Obě publikace patří k nejzákladnějším knihám o kubismu.¹⁹¹ Kramář zde správně hodnotí iniciační dílo Cézannovo, které položilo pevné základy dalšímu vývoji. Je to umění zdůrazňující tvarové vlastnosti věcí na úkor barvy a světlo je narozdíl od impresionismu opět použito jako tvárný prostředek. Dále si všímá přínosu André Deraina, který šel dál v "*použití světla co čistého tvárného prostředku*".¹⁹² Derain měl pro české

Národní galerii v Praze 14.12.1955, 18, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954.

¹⁸⁶ Petr WITTLICH: Silnice kubismus, in: Český kubismus. Architektura a design 1910-1917, Vitra Design Museum 1991, 28.

¹⁸⁷ Vincenc Kramář byl také významným sběratelem. Sběratel kubistických děl Picassa, Deraina a Braqua. Sbírá také české umění - 19. století a okrajově umělce Osmy a Skupiny výtvarných umělců, kde převládá dílo Emila Filly. U Vincence Beneše pouze malé příklady, které nakoupil v letech 1912-1913– Hagar a Ismael (1910 za 1000 korun), Zuzana v lázni (1910-1911 za 2000 korun). Olga UHROVÁ / Vojtěch LAHODA: Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi, Praha 2001, 21.

¹⁸⁸ Peter DEMETZ, Jiří GRUŠA, Peter KOSTA, Eckhard THIELE, Hans Dieter Zimmermann: Frühling in Prag oder Wege des Kubismus, München 2005, 10.

¹⁸⁹ Vincenc KRAMÁŘ: Kubismus, Brno, Praha 1921.

¹⁹⁰ V roce 1920 vydal D.H. Kahnweiler knihu *Der Weg zum Kubismus*, ve které psal o formové kráse kubistických obrazů. Idem 2001, 27.

¹⁹¹ Vojtěch LAHODA: Malířství v Čechách 1907-1917/Osma a Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, 257, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1 (ed.), Praha 1998, 233-293.

¹⁹² Idem 1921, 10.

prostředí velký význam, jeho *Koupání* zde bylo prezentováno na výstavě moderního francouzského umění v roce 1910 a Fillovou zásluhou bylo zakoupeno do sbírek tehdejší Moderní, nyní Národní galerie. Časově klade Kramář dobu, kdy vzniklo toto nové umění do let 1907-1908, "*kdy také u nás se počíná kvašení.*"¹⁹³

Vincenc Beneš se v Čechách zařadil mezi ortodoxní zastánce kubismu Picassova ražení. Byli to především Emil Filla, Vincenc Beneš, Otto Gutfreund a umělecký historik dr. Vincenc Kramář, který od roku 1911 začínal budovat svou sbírku Picassových obrazů, jednu z největších soukromých kolekcí na světě. Právě díky Kramářovým kontaktům se mohly na výstavách Skupiny výtvarných umělců v hojné míře objevovat obrazy pařížských kubistů.¹⁹⁴

Proti nim se postupně formovalo a vymezovalo křídlo Karla a Josefa Čapků, Václava Špály, Vlastislava Hofmana či Pavla Janáka, kteří naopak prosazovali volnější přístup ke kubismu, jehož zásady lze dále rozvíjet a různě aplikovat. Uznávali i jiné malíře než Picassa a Braqua a neměli také záporný vztah k italskému futurismu, v němž spatřovali další umělecký výraz času. Výsledkem se stal hluboký rozkol ve Skupině a tím v celé avantgardě, jenž se projevil již na konci prvního ročníku Uměleckého měsíčníku. Obsah časopisu začalo pevně ovládat Fillovo křídlo.¹⁹⁵

O stylových posunech v rámci Skupiny se Beneš vyjadřuje následovně, že: „*V letech 1911 až 1912 skončilo se naše expresionistické období a jak už jsem naznačil, počal nás lákat kubismus novými možnostmi vyjadřování formy jak objektu, tak celé ústrojnosti obrazu.*“¹⁹⁶ Touto datací upozorňuje Beneš na skutečnost, že tvorbu roku 1910 pokládá pravděpodobně ještě za expresionistickou. První obrazy, vytvořené pod vlivem kubismu, začnou v okruhu mladých, a také u Beneše, vznikat v roce 1910. Kubismus se však ihned nestane jediným formálním jazykem, expresionistický projev zde má mezi těmito malíři silné pozice, proto vznikají různé variace kubismu, expresionismu. V souvislosti s českou variantou kubismu se zvláště pro počáteční období používá termín kuboexpresionismus, v opaku pro čistý

¹⁹³ Vincenc KRAMÁŘ: Kubismus, Brno 1921, 11.

¹⁹⁴ Picasso, Braque, Derain, Gris. Petr WITTLICH: Silnice kubismus, in: Český kubismus. Architektura a design 1910-1917, Vitra Design Museum 1991, 29.

¹⁹⁵ Bratři Čapkové, Špála, Hoffmann a architekt Chochol se vrátili do spolku Mánes a Josef Čapek s Antonínem Matějčkem začali opět redigovat Volné směry (1913), ve kterých Kubišta také otiskl článek *Nutnost kritiky*. Luboš HLAVÁČEK: Životní frama Bohumila Kubišty, Praha 1967, 85-86.

¹⁹⁶ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 35.

francouzský kubismus, který se soustředí především na otázky strukturálního pojetí předmětu v obraze¹⁹⁷

V době existence a aktivit Skupiny výtvarných umělců (1911-1914) ztratil Beneš kontakt s přítelem Kubištou, který se nakonec rozhodl nebýt členem Skupiny.¹⁹⁸ Beneš začal naopak sdílet postoje nejvýraznějšího člena Skupiny Emila Filly, podle Benešových vzpomínek se tehdy ostatní ani nevyskytovali v Praze.¹⁹⁹ Strávený čas s Fillou měl vliv také na Benešovu tvorbu a nedivíme se, že jako v předešlé etapě uměleckého vývoje měla jeho tvorba styčné body s Kubištovou, se nyní začala více blížit Fillovi. Beneš patrně potřeboval vůdčího druha, který by mu byl vzorem a jeho příklad ho přesvědčoval o správnosti nastoupené cesty, o níž měl snad již tehdy pochybnosti. Emil Filla byl výrazným tvůrcem již od časů Osmy, disponoval kritickou inteligencí; četnými znalostmi starého i nového umění, metodologie umění, soudobé estetiky a filozofie. K tomu byl navíc obdařen silnou schopností vcítit se do uměleckého díla.²⁰⁰

Přínos Vincence Beneše se snad v porovnání s ostatními členy Osmy a Skupiny výtvarných umělců nezdá tolik významný. Beneš ovšem představoval důležitou osobnost v rámci Osmy, jejíž druhé výstavy se zúčastnil, tak Skupiny výtvarných umělců. Patřil, i když po tom snad netoužil, k neaktivnějším přispěvatelům do Uměleckého měsíčníku a v letech 1913-1914 zde vedle Emila Filly zastával radikální „picassovské“ pojetí kubismu, i když pravděpodobně po celý čas alespoň podvědomě cítil rozpory s ortodoxií tohoto směru. Filla, Procházka, Gutfreund a Beneš se kubismu podřídí a sledují jeho vývoj.²⁰¹

¹⁹⁷ Peter DEMETZ, Jiří GRUŠA, Peter KOSTA, Eckhard THIELE, Hans Dieter Zimmermann: Frühling in Prag oder Wege des Kubismus, München 2005, 16.

¹⁹⁸ Bohumil Kubišta se vrátil nakrátko do Mánesa, čekají ho zahraniční výstavy. Roku 1913 nastupuje na místo vojenského důstojníka v Pulji. Umírá roku 1918.

¹⁹⁹ Beneš popisuje, kam se tehdy podělili ostatní členové Skupiny: „V té době Kubišta se značně od nás separoval, jednak tím, že nebyl ve Skupině, a pak z jakýchsi osobních rozporů. Procházka s paní Linkou odešel již asi v roce 1909 až 1910 na Moravu učit, Kubín byl zase už ve Francii, Feigl v Berlíně, Nowak také někde v Německu a Kubišta se dal posléze po balkánské válce v r. 1912 jako důstojník aktivovat do Pulje, takže z Osmy jsme byli v Praze s Fillou sami dva.“ „Konečně i Filla začátkem roku 1914 odešel po svém sňatku z Prahy do Paříže. Nedovedu si dnes ani představit, jak bylo možno celé to období let 1908 až 1914 žít a přežít.“ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 19.

²⁰⁰ Jiří PADRTA, Miroslav LAMÁČ: Osma a Skupina 1907-1917. Teorie, kritika, polemika, Praha 1992, 42.

²⁰¹ Znamená to, že přijímají myšlenky tableau-objet i dezintegraci francouzského vzoru Filla. Pro Fillu, Procházku, Beneše, Gutfreunda znamená jejich nový vztah k objektu, podřízený užší problematice kubismu, neutralizaci tématu, jehož obrazové pojetí ztrácí téměř všechny existenciální rysy. Miroslav LAMÁČ: Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Praha 1988, 497.

5.2 Benešova tvorba 1911-1914

Z Benešových vzpomínek věnovaných tomuto období cítíme, že Beneš si zpětně uvědomil, jak mu toto tvoření pod pravidly a předpisy nevyhovovalo, bylo pro něj příliš dogmatické, určující a vědecké. Nevyhovovalo jeho tvůrčímu naturelu, jeho dochovaná tvorba z této periody obstála snad jen díky malířově nadání a usilovné práci. „*Popudem ke všemu tomu experimentování byla reakce proti bujícímu naturalismu a potřeba nalezení nových výtvarných method. Kubištvě intelektuelnosti, vědecké přesnosti, systematické strohosti a touze po jasné, přímo matematické přesnosti všechno to plně vyhovovalo. Já ale cítil čím dál tím jasněji, že ve formálním hledání a skoro slepé zaujatosti zašlo se příliš zbytečně daleko.*“²⁰² Kubismus také na čas popřel přirozenou barevnost Benešových pláten. Jindy byla tak živá barevnost dána radostí ze samotného malování. Naopak v této době, kdy se omezoval na tvarové konstrukce, užíval naopak asketicky řídkých barev.

Cézanne a Derain představovali zásadní určující faktory pro Benešovu tvorbu z let 1909 až 1914. Rozloučit se na čas s barvou mu pomáhal i nový zájem o El Greca, jehož Svatou rodinu podle reprodukce kopíroval v životní velikosti. Dále se Beneš zajímal o japonskou grafiku a české středověké iluminované rukopisy, především o kodex Vyšehradský, který pro něj mohl být podnětný ve způsobu lineárního i barevného řešení, tento vliv je patrný také na stylizaci některých Benešových dochovaných kreseb [47]. Všechny studijní výsledky ihned uplatňoval v praxi, vytvářel si z nich osobitou tvárnou metodu. Na plátnech, která namaloval do té doby, využíval kompaktní barevné hmoty, hnětené tvrdým štětcem. Nyní nanáší na plátno lehký a často průhledný nátěr, ohraničený ostrými obrysovými liniemi či stýkajícího se ve dvou tupých hranách. Barva se změnila v pouhý nezbytný doprovod, zcela v intencích Picassova výroku, že „barva je prostředek k měření ve světě forem.“²⁰³ Soustředí se na zdůraznění plošnosti a jako celý kubismus i on se snaží o duchovní výraz.²⁰⁴ V českém kontextu Beneš nejužejí následuje Fillovo pojetí kubismu.²⁰⁵ Beneš se po období, kdy se dal vést Kubištvou, se počínaje rokem 1911 stává následovatelem Fillovy tvorby. Beneš však ve svých obrazech podle Miroslava Lamače aplikuje kubistické tvarosloví až s nápadnou lehkostí.²⁰⁶

²⁰² Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 19-20.

²⁰³ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 23.

²⁰⁴ Peter DEMETZ, Jiří GRUŠA, Peter KOSTA, Eckhard THIELE, Hans Dieter Zimmermann: Frühling in Prag oder Wege des Kubismus, München 2005, 15.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Miroslav LAMAČ: Osma a Skupina výtvarných umělců, Praha 1988, 203.

Zvláště po absolvování své zahraniční cesty na přelomu let 1907 – 1908, hledal Beneš neustále nejvhodnější výrazové způsoby, které by vyjádřovaly jeho radikálně změněný životní pocit. Zatímco dříve se Beneš obracel především k přírodě, nyní se zabýval tvárnými metodami výstavby obrazu, ze kterých se postupně propracovával k metodě kubistické. Kubismus přicházel s novými estetickými kvalitami a jevil se jako nejreprezentativnější, v nastoupené cestě Beneše utvrzovaly i úspěchy v cizině, kde několikrát vystavoval.

Obraz *Hráčů* [29] z roku 1911 zobrazuje několik postav sedících kolem stolu, hrajících karty. Tímto dílem se Beneš dotkl skutečného analytického kubismu. Hráči z roku 1911 však ještě nejsou zbaveni dramatictější výrazové intenzity, kterou obrazu dodává střet fragmentarizovaných plošek i ostřejší rytmizace lineárních prvků. Motiv hráčů představuje zároveň klasickou cézannovskou kompoziční úlohu lidí u stolu. Právě k obrazu *Hráčů* máme k dispozici několik kreseb, dokumentujících alespoň zčásti vznik Benešova obrazu. Beneš nejprve kreslil jednotlivé stylizované podobizny [48, 49], rozvržené do množství fazet. Na jiných kresbách hledal výslednou kompoziční sestavu [50, 51] a teprve potom se pravděpodobně odvážil převést výsledný výjev na plátno. Barevně působí Benešův obraz jemně, plátno je vystaveno z odstínů okřů. Motivu hráčů se tito malíři věnovali již dříve, v letech expresionistické tvorby okolo roku 1908. Každý z nich, Beneš, Filla, Kubišta, Procházka, Pittermann-Longen, v té době namaloval své hráče. Na lokalitu této inspirace vzpomíná Beneš ve svých pamětech, kde také uvádí, že i on namaloval *Hráče*, vystavené v Mánesu roku 1909, dnes ztracené. Tito hráči již dokládali výrazné ovlivnění Fillou.

Ukázkou Benešova kubismu z roku 1911 je také *Zátiší se skleněným džbánem* [30] 1911-1912, pojaté pokročilým fazetováním ploch světlé tónové palety.

Problémem je u Beneše nedostatek dochovaných děl a navíc přistupují nejasnosti v datování. Z těchto důvodů není zcela možné vystavit přesnou vývojovou řadu obrazů tohoto období. Z přelomu let 1911 – 1912²⁰⁷ se nám dochovalo ještě Benešovo významné dílo pod názvem *Tramvaj č.4* [31] 1911-1912, jedná se o dílo zakoupené do Národní galerie v roce 1964, nyní vystavené s Domě u Černé Matky Boží. Zobrazuje tramvaj č.4 zachycenou v blízkosti Vyšehradského tunelu. Ikonografickou zvláštností je originální námět dopravního prostředku,

²⁰⁷ Obraz je ve starší literatuře a v evidenci Národní galerie datován rokem 1911, Vojtěch Lahoda obraz klade na rozmezí let 1911-1912, což je vzhledem k pokročilosti díla pravděpodobnější datace. Vojtěch LAHODA: Praha kubistická, Praha 1995, 33.

kde typická červeň tramvaje vytváří barevnou pointu díla. Tímto obrazem se Benešovi podařilo obohatit námětovou sféru pražských motivů v tvorbě malířů Osmy a Skupiny. Beneš použil námět, pro hermetický kubismus zcela netypický. Scénu zasadil do krajinné scenérie, jež odkazovala na jeho zaujetí krajinou, nacházející se v této době spíše v latentní podobě. I když se jedná o ojedinělé případy, krajině a městským pohledům se Beneš věnoval i v některých kresbách tohoto období [52]. V obraze je již aplikováno tvarosloví vrcholného hermetického kubismu, místy je plátno téměř nečitelné a rovněž malířsky hutnější. Motiv tramvaje se v geometrické sestavě téměř ztrácí, pouze fragmenty upomínají na jevovou skutečnost, kubismus však nezamýšlí popřít reálný svět, pouze ho nahlíží skrze subjektivní pohled. Obraz je budován na škále šedých a hnědých valérů, rozvržených do drobných štetcových plošek.

Do období hermetického kubismu patří také Benešův obraz *Tanečnice* [32], nyní v Rakousku). *Tanečnice* je vystavěna z množství pohledů, které na ni nahlíží z různých stran, jednotlivé formy jsou rozloženy a stojí na hranici dešifrovatelnosti. Jednotlivé fazety natočené různými směry dodávají obrazu futuristický nádech pohybu. Tématem *tanečnice* se Beneš zabýval také v soudobých kresbách. Vývojová řada postupuje směrem od realistických črt zaznamenávajících pohyb [53] z roku 1911, přes grafické zpodobení [54] a směřuje až ke kubisticky komponovaným nákresům [55, 56], ze kterých pravděpodobně vznikl daný obraz. Obraz *Tanečnice* byl vystaven v Galerii Der Sturm v Berlíně. (1912?, 1913?) *Tanečnici* maloval také Emil Filla. V Domě u Černé Matky Boží se nachází jeho *Tanečnice* z roku 1914 [33], 1914. Obraz představuje další fázi Fillova kubismu, kdy je soustava ploch členěna na malé fazety. Filla maloval tančící postavu již dříve, tančící *Salome* [34, 35] namaloval celkem dvakrát, mezi těmito dvěma obrazy je zřetelný posun od kuboexpresionismu k odmaterializovanému kubismu.

Pravděpodobně od roku 1913 se Benešovo kubistické tvarosloví narušuje návratem ke kuboexpresionismu nebo k různě deformovanému pojetí, také se opět orientuje na Cézanna.²⁰⁸ Obecně se o tomto Benešově období mluví o tom, že se dopracoval k dobově příznačnému projevu, který byl však jeho naturelu vzdálený a v tvorbě mu chyběla obsahová a formová sdělnost. Díla jsou jakoby chtěná, Beneš se oddal malířskému projevu, který byl nepřírozený jeho osobnosti. Této hypotéze mohou odpovídat také četné varianty kresebných studií, ve

²⁰⁸ Miroslav LAMÁČ: *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988, 372.

kterých Beneš postupoval směrem od realistického zobrazení směrem k oproštěnému kubistickému názoru. Teprve po nakreslení série kreseb se odvážil převést výsledné formy na plátno, důvodem čehož jsou možná plátna právě tak pokryta velmi lehkým nánosem barvy. Ke kubismu se Beneš nepostavil svobodně jako například Antonín Procházka, Josef Čapek či Václav Špála, ale naprosto se podřídil přísným zásadám, které nedaly vyznít možnostem, jež v sobě skýtal jeho talent a zbytečně si zužoval svůj výrazový rejstřík. Tehdy si svou mýlku ještě neuvědomoval a kráčel vedle Filly k stále progresivnějšímu formovému řešení. „*Byli jsme nazváni generací čisté výtvarnosti,*“ přiznává po letech, „*ale této výtvarnosti scházelo často obsah, náplň. Proč? Protože usilovné hledání nových forem reality (Plastiky, tvaru a prostoru), obdoba světového expresionismu a fauvismu, vyhrtilo nakonec až do kubismu. To byla sice formově logická, ale úzká, pojmově studená, racionálně abstraktní doktrína, omezená na úzký okruh nejjednodušších motivů (téměř samá zátiší).*“ Toto omezení přestalo Benešovi postupně vyhovovat. Rozpoznal, že převzaté poučky a znalosti pro něho nemohou být přínosem. Veškeré přístupy je nutné si nejprve ověřit a osvojit si je a vložit jim vlastní obsah.²⁰⁹

Zátiší s bílým hyacintem [36] 1913, vystavené ve stálé expozici v Oblastní galerii v Liberci, dokládá opětovný Benešův zájem o Cézanna; malíř se tedy navrácí ke svému způsobu malby z let 1909-1910. Díky světlému ladění působí obraz velmi svěžím a jemným dojmem, barvy byly nanášeny lehkými tahy řídké barvy, díky čemuž vynikne až průsvitný charakter obrazu. Barvy předmětů však již opět začínají kopírovat skutečnou realitu, rozpoznáváme jednotlivé komponenty, z nichž je zátiší složeno. Mírně sesekané tvary kontrastují s nově probuzenou organičností květiny. Celková kompozice získala na přehlednosti, z kubismu zachovává jen důsledný nadhled, který se však objevuje už i u zmíněného Cézanna. Velmi podobné zátiší, sestavené ze stejných komponentů pochází z Brna, jedná se o rozměrnější ***Zátiší s bílým hyacintem [37]*** 1913.

Kytice, vzniklá ve stejném roce [38], znamená ještě výraznější posun směrem k realistickému zobrazení. I když zde má bílá barva ještě svou výraznou pozici, paleta barev nabývá na bohatosti. Ve velké míře se zde uplatňuje modrá, zelená, žlutá a akcenty růžové. Beneš se

²⁰⁹ „*Toto omezení mně, který jsem byl spíše senzitivní než racionální povahy, na dlouho nevyhovovalo a ozývala se stále silněji potřeba nalézt způsob, jak spojit staré s novým. Poznal jsem, že všechny ty poučky a znalosti nejsou pro malíře k ničemu, dokud si je neověří a neosvojí vlastní praxí, nezažije všechno na vlastní kůži, dokud je nenaplní vlastním obsahem.*“ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 26.

ocitá v pozici, která je mu blízká svou nenásilností, živou barevností i svěžím neklidným rukopisem. Pak už ryze formotvorný zájem nápadně ustupuje dalšímu zvýraznění barvy a jejímu strukturnímu podtržení, již se zde projevuje náznak bezprostředního optického počítku. V souhrnu obraz napovídá, že v organismu umělcovy tvorby došlo k jistým změnám směřujícím k bezprostřednímu optickému prožitku.

5.3 Výstavní podniky Vincence Beneše a Skupiny výtvarných umělců

Vincenc Beneš se účastnil všech výstavních podniků pořádaných Skupinou výtvarných umělců. Výstavy, podobně jako Benešova osobní tvorba, dokumentují postupný přerod od kuboexpresionistické polohy k ortodoxnímu kubismu. Beneš v rámci Skupiny výtvarných umělců vystavuje své obrazy na spolkových výstavách v Praze, ale i sousedním Německu, které jim poskytne jako skupině i jednotlivcům možnosti k prezentaci svého díla.

Tyto zahraniční výstavy Skupiny umělců výtvarných představují zvláštní kapitolu v rámci skupinových aktivit. Umělcům okruhu Skupiny se v předválečných letech poměrně dařilo prezentovat svou tvorbu v sousedním Německu. Především se tak dělo díky významným kontaktům, které se podařilo navázat a v několika předválečných letech vřele rozvíjet. Díky zahraničním výstavám se umělci Skupiny výtvarných umělců v předválečných letech vymaňují české umění z uzavřených domácích poměrů. Současně programově představují i cizí avantgardní umění u nás, čímž zpětně dávají podpůrné kořeny svému vlastnímu směřování. Skupina tak navázala na tradici SVU Mánes i snahy z okruhu Moderní revue a dále je rozvinula.²¹⁰

Němečtí galeristé a publikum také více oceňovali avantgardní tvorbu našich mladých umělců. Dostalo se jim zde příležitosti vystavovat v předních galeriích, orientujících se na současné umění, byli zde vystavováni v kontextu s francouzskými kubisty, italskými futuristy, německými expresionisty. V rozvinutějším obchodním světě se jim podařilo dokonce prodat i některá díla. Emil Filla v rozhovoru s Vilémem Závadou uváděl, že v cizině mívali daleko větší úspěchy narozdíl od Čech, což je mrzelo.²¹¹

²¹⁰ Miroslav LAMÁČ: *Osmá a Skupina výtvarných umělců 1907-1917. Od Muncha ke kubismu. Český kubismus*, Praha 1998, 338.

²¹¹ Vilém Závada: *Rozhovor s Emilem Fillou, Rozpravy Aventina VII, 1931-1932, 241-244*, in: Jiří PADRTA, Miroslav LAMÁČ: *Osmá a Skupina 1907-1917. Teorie, kritika, polemika*, Praha 1992, 255.

Také Luboš Hlaváček uvádí domněnku, že Beneš setrval u kubistického projevu z toho důvodu, že ho posilovaly úspěchy v cizině, kde několikrát vystavoval.²¹² V Německu měl Beneš se svým kubismem opravdu značné úspěchy, oblíbil si jej Herwarth Walden, který některé obrazy zakoupil.²¹³ Benešovými a Waldenovými díly Walden také dlouhodobě disponoval. Jejich jména se totiž objevovala ve stálé nabídce Waldenova časopisu mezi jmény významných evropských modernistických tvůrců, jejichž obrazy, akvarely a kresby nabízel k prodeji. Beneš se mimo jiné společně s ostatními roku 1912 účastnil mezinárodní přehlídky moderního umění v Düsseldorfu, roku 1913 byl zastoupen ve Waldenově berlínské galerii Der Sturm. Několik jeho prací v cizině dokonce zůstalo a jsou dnes nezvěstné.²¹⁴ *Několik mých obrazů tam zůstalo, jeden si ponechal redaktor Sturm Walden, něco šlo do Holandska a jeden si se mnou revanchoval malíř Franz Marc z Mnichova.*²¹⁵ Jeden Benešův obraz, stejně jako jeden Fillaův jsou dnes ve sbírce Muzea umění v Bernu.²¹⁶ Dílo Emilla Filly se nazývá *Zátiší II*, pochází z přelomu let 1912-1913. *Zátiší [44]*, 1913, (dar Nell Waldenové) Vincence Beneše je datováno rokem 1913. Tento Benešův obraz byl, jak již rozpoznal Vojtěch Lahoda, reprodukován roku 1913 v časopise Skupiny výtvarných umělců *Umělecký měsíčník*²¹⁷ pod názvem *Zátiší na stole*. Benešovo *Zátiší* z roku 1913 dokládá Benešovo navazování na ortodoxní podobu kubismu.

První výstava Skupiny výtvarných umělců se však koná v Praze, v rozmezí ledna a února 1912 jako součást Umělecké výstavy v Obecním domě v Praze.²¹⁸ Výstava prezentuje tvorbu umělců Skupiny v oblasti malby, plastiky, architektury a užitého umění. Beneš na této první

²¹² Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 26.

²¹³ Herwarth Walden si prý ponechal jeden obraz, pravděpodobně se jednalo o kubistické zátiší, které bylo prezentováno na putovních výstavách 1916. Vojtěch LAHODA: Vincenc Beneš, katalog výstavy Český kubismus 1909-1925, cit.d. 169, in: Vojtěch LAHODA: Malířství v Čechách 1907-1917/Osma a Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1 (ed.), Praha 1998, 284.

²¹⁴ Idem 1967, 26.

²¹⁵ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 19.

²¹⁶ Vojtěch LAHODA: The return of the lost cubist to the european context. Emil Filla and Vincenc Beneš in the Kunstmuseum in Berne, in: Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre schweizerisches Institut für Kunstgeschichte, Ostfeldem-Ruit 2001, 187-188.

²¹⁷ *Umělecký měsíčník II*, 1912-1913, 232, s titulkem *Zátiší na stole*. Ibidem 187.

²¹⁸ jejímiž pořadateli jsou Jednota výtvarných umělců, SVU Mánes a Skupina výtvarných umělců. Každý spolek získal v Obecním domě k dispozici samostatný výstavní sál.

výstavě²¹⁹ vystaví plátna *Toileta*, *Zuzana v lázni*, *Pokušení*, *Žofín*, *Ze Žofína*,²²⁰ zařaditelná do stylového rozmezí kuboexpresionismu. Z uvedených děl máme k dispozici pouze figurální kompozici *Zuzana v lázni* [28] z přelomu let 1910-1911.

Avšak již krátce po první pražské výstavě, se v tomtéž roce dostalo několika členům Skupiny umělců výtvarných příležitosti účastnit se velkolepě koncipované mezinárodní prezentace umění v Kolíně nad Rýnem; rozsáhlá výstava byla pořádána porýnským spolkem Sonderbund v Městské výstavní hale v Kolíně nad Rýnem od 25. května do 30. září 1912. Výstavní projekt představil vynikající přehlídku umění koncipovanou podle předem vyhraněného výstavního plánu. Výstava si předsevzala za cíl podat průřez expresionistickým uměním.²²¹ Toto historické oddělení výstavy bylo chápáno jako most pro pochopení současných proudů a porýnští malíři tím současně chtěli začlenit své umění do běhu moderního umění.²²² Naši umělci se tehdy pohybovaly ve stylovém rozmezí českého kuboexpresionismu.

Především se však podařilo vystavit podle národností díla významných představitelů mladé a nejmladší generace, jejichž díla měla návštěvníkům představit nové umělecké tendence, v těchto souvislostech se mluvilo o expresionismu, výstava se však přesně nedržela svého cíle představit expresionistické umění, stylový obsah expresionismu nebyl tehdy pravděpodobně ještě ustálen. Z dnešního pohledu spíše usuzujeme, že se jednalo o množství moderních, současných přístupů, které se v evropském umění do roku 1912 začaly prosazovat.²²³ Zájmem pořadatelů bylo legitimovat nové stylové formy tím, že budou zařazeny do dané vývojové řady za již legitimované průkopníky modernismu, otce postimpresionistické moderny - především

²¹⁹ Z dnes známých děl byla na první skupinové výstavě prezentována také Čapkova *Matka s dítětem*, *Gutfreundova Úzkost*, *Špálova Idyla*, *Eva a Čekající*, *Fillovy obrazy Salome*, *Utěšitel*, *Jitro*, *Procházkův Prométheus*. Sál byl pro výstavu upraven architektem Pavlem Janák. Miroslav LAMÁČ: *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988, 182.

²²⁰ Donald E. GORDON: *Modern art exhibitions 1900-1916 I, II*, München 1974.

²²¹ Z těchto důvodů byli do historické části výstavy začleněni van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin a částečně také neoimpresionisté Signac a Cross.

²²² *Europäische Kunst 1912*, Köln 1962, 7.

²²³ Tato kolínská výstava byla důležitým počinem, novým typem přehlídek moderního umění. Když zpětně pohlédneme na výstavu Sonderbundu z roku 1912, musíme jí přiznat, že její koncepce byla promyšlená a nemuselo by být dodáváno mnoho doplňků. Z pařížských umělců, kteří už v letech 1911/1912 přispěli k modernímu umění, bychom snad postrádali Roberta Delaunayho, Františka Kupku, Franze Picabiu, Marcela Duchampa a Fernanda Légera. Většina těchto umělců měla však i ve Francii na přelomu let 1911/1912 málo příležitostí vystavovat. Výstava Sonderbundu v Kolíně nad Rýnem představila moderní umění od jeho zakladatelských osobností až po aktuální dobové tendence. Osvícenost výstavního konceptu je jistě dána členy spolku z řad ředitelů muzeí a sběratelů umění, kteří poskytli ideové zázemí, ale byli schopni zajistit i množství vystavených děl. Příhodné bylo jistě přehledné členění, které umožnilo orientovat se i běžnému divákovi. *Ibidem* 30.

Vincenta van Gogha, Cézanna, Paula Gauguina.

Prezentaci jednotlivých zemí byly věnovány jednotlivé místnosti. Mezi živými umělci se velkého ocenění dostalo Picassovi (1881-1973). Pořadatelé výstavy si zřejmě byli vědomi malířova významu a i výběr děl zprostředkoval dobrý přehled o jeho dosavadní cestě.²²⁴ Přijetí kubismu mezi veřejností tedy ještě rozporuplné. Skutečnost, že Picasso nedávno vstoupil mezi kubisty, hodnotí kritik Arnold Fortlage jako politováníhodný žert.²²⁵ Jinde je kubismus označován za nešvar expresionismu.²²⁶ Samostatného sálu se dostalo Edvardu Munchovi (1863-1944), jenž zde byl představen jako jeden ze čtyř předchůdců moderny .

V místnosti věnované Rakousku byli skoro polovina vystavujících umělců Češi; ostatní malíři zastupovali vídeňské umění, kde dominoval expresionismus, z nich vynikali především Oskar Kokoschka a Egon Schiele. Z Čechů se přehlídky účastnil Vincenc Beneš, Bohumil Kubišta, Emil Filla, Antonín Procházka, český Němec Willy Nowak. Dále se zde představil sochař Ernst Ascher z Prahy, který se posléze odstěhoval do Paříže. Vincenc Beneš (1883-1979) vystavil svůj kuboexpresionistický obraz *Pokušení*, který bohužel patří mezi obrazy, které se nedochovaly, Emil Filla (1882-1953) se prezentoval obrazem *Salome I* [34].²²⁷ Od Bohumila Kubišty (1884-1918) zde byli jeho *Koupající se muži* [25] (1911), obraz ovlivněný počátky kubismu, ale především klasicizujícím názorem Cézanna a Pousinna. Pražský Němec Willi Nowak (1886-1977) vystavil *Idylu* a *Koupající se*, obrazy tradičnějšího výrazu. Antonín Procházka (1882-1945) se uvedl svým *Prometheem* (1911), plátnem důležitým pro vývoj českého kubismu. Poměrně velká účast Čechů v rámci rakouského umění je nepochybně dána větší intenzitou vztahů českého prostředí s německým, projevuje se snahou prezentovat české umění v Německu v rámci výstav významných spolků. Češi tehdy stáli na počátku svého specifického výtvarného kubismu – kuboexpresionismu, jež využívá kubistickou deformaci

²²⁴ Nejstarší vystavená díla modré perrody byla z roku 1903, následovala díla růžového období, kontinuálně navazovala díla z počátku kubismu až do tehdy nejmladší, zralé kubistické fáze. Jeden obraz byl z roku 1910, čtyři pocházely z roku 1911. Ve stejné místnosti byla vystavena dvě, podle názvů zřejmě kubistická díla Braqua (1882-1963), který byl na výstavě zastoupen dohromady sedmi obrazy, mezi nimi byly ještě i obrazy z fauvistické perrody. S dobrým rozmyslem byl v Picassově sále pověšen obraz starého mistra – sv. Jan od El Greca, který měl pro moderní umění dalekosáhlý význam, tato konfrontace měla naznačit nejvzácnější souvislosti jejich díla. Henri Matisse (1869-1954) zde byl zastoupen svými fauvistickými obrazy. Ve francouzském oddělení byli dále vystaveni, tehdy již kubista a André Derain (1880-1954).

²²⁵ Arnold FORTLAGE: Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln, in: Kunst für Alle, 1913, 84-93.

²²⁶ Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Paul Signac und Max Clarenbach, in: Frankfurter Zeitung, 25.5.1912, 163-164.

²²⁷ Původně hodlal vystavit *Salome II*, ten však nestihl domalovat a navíc ho překvapila odlišnost od první varianty. Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007, 107.

na poměrně tradiční náměty. Zprvu sice navazující na francouzský „ortodoxní“ kubismus Picassa a Braqua, ale existuje zde větší volnost v barvách a jsou zde znázorňována daleko složitější témata. Bohumil Kubišta je tehdy přitahován vlivem Picassa, ale zároveň se vyrovnává s moderním klasicismem. Úspěchem pro pro mladé české umělce, také pro Vincence Beneše, bylo jejich včlenění do oddělení rakouského umění.

Výstavě se dostalo u veřejnosti i u kritiky velmi rozdílného přijetí. Naopak odborné časopisy zveřejnily fundované recenze, v nichž plně rozpoznaly velikost průkopnických mistrů a význam vůdčích umělců také pro mladou generaci, činnost Sonderbundu byla oceněna a výstava byla oslavována jako velký čin. Vedle článku Paula Ferdinanda Schmidta²²⁸ je třeba zdůraznit i článek od Paula Mahlberga v *Kunst und Künstler*. Kritikem kubismu byl naopak Julius Meier-Graefe,²²⁹ dřívější ideový inspirátor Osmy. Vincenc Kramář si cenil této výstavy také z toho důvodu, že zde byla širší veřejnosti poprvé dána příležitost seznámit se s novější tvorbou Picassa: „...tedy s díly, pod jejichž vlivem nalézá se nyní všecko skutečně pokrokové umění naší doby“.²³⁰

Roku 1912 uspořádá Skupina výtvarných umělců také svou II. Spolkovou výstavu rovněž v Obecním domě v Praze.²³¹ Tato výstava je obsáhlejší a podává reprezentativnější vzhled do tvorby členů Skupiny než výstava konaná na jaře. V katalogu²³² se setkáváme s četnými známými díly. Jako hosté se účastní Nowak a Feigl. Výstava získává na mezinárodnosti. Je

²²⁸ V recenzi Paula Ferdinanda Schmidta čteme: „*Rakouský pavilon je pro mnohé velkým překvapením. Kokoschka je první vídeňský malíř, kterého můžeme označit za genia.....Vídeňská umělecká kultura, která docela překonaná, také stojí v zádu za Kokoschkou, vychází mnohem silněji najevo u bizarního Egona Schieleho, jehož silný talent se potácí mezi Klimtem a Kokoschkou a snad se již brzy rozhodne pro Kokoschku. Ostatní Vídeňáci stojí na výši Maxe Oppenheimera – s výjimkou „kubistického Čecha Kubisty“* Paul Ferdinand SCHMIDT: Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, Leipzig 1912, 229-238.

²²⁹ „Kubisté jsou horší, než všichni ostatní a mají méně talentu. Jejich formule je despotičtější než vše, co předložili klasicisté. Jejich škola hlásá, že všechny formy se více nebo méně dají převést v matematické poměry“. Julius MEIER-GRAEFE: Kunst Dämmerung, in Frankfurter Zeitung, 2.6.1912, 167-171.

²³⁰ „Za to rok 1913 slibuje státi se rokem velikých Picassových výstav. V únoru byla v mnichovské moderní galerii Thanhauser uspořádána velká výstava Picassova.“ Podala celkem dobrý přehled, byla zastoupena všechna období, pohledný přehled byl bohatý a organicky ucelený. Předpokládá velký význam a rozsah, kterou bude pořádat berlínská secese a Kahnweiler. Vincenc KRAMÁŘ: Picassovy výstavy v roce 1913, in: Umělecký měsíčník, ročník II., 142-143.

²³¹ II. Výstava Skupiny výtvarných umělců se koná v Obecním domě v Praze od září do listopadu 1912.

²³² Josef Čapek vystaví obrazy *Továrna, Z Marseille*, od Filly je zde reliéf *Hlava*, obrazy *Pisatel* (zřejmě *Myslitel*), *Idyla, Diváci, Salome* (patrně druhá verze), od Gutfreunda *Souzvuk*, dnes neznámá plastika *Prosba* a blíže neurčené reliéfy, od Procházký *Hamlet, Útěk*, od Špály *Idyla, Cihelna, Duha*, od Šímy *Idyla*. Gočár vystavuje například perspektivu lázní v Bohdanči, fotografii domu U černé Matky boží, vlastní nábytek, Hofman návrhy hřbitovních staveb a nábytek, Chochol model vily pod Vyšehradem, Janák různé návrhy architektur a nábytku, blíže neurčený obývací pokoj a keramiku.

zde prezentován také jeden obraz Picassa a jeden Friesze, dvě plátna André Deraina a současně je vystaven konvolut děl německých expresionistů ze skupiny Die Brücke, kteří dokládali blízkost Skupiny k expresionismu.²³³ Beneš zde vystaví soubor šesti obrazů: *Hráči*, *Pokušení* (Náčrt), *Pokušení*, *Z nábřeží*, *Scéna*, *Ženy*.²³⁴ Obrazy *Scéna* [40], *Ženy* [41] a *Z Nábřeží* [42] známe bohužel pouze z reprodukcí v Uměleckém měsíčníku. Obraz *Scéna*, utvářený do architektonicky pojaté trojúhelné kompozice mohl vzniknout ze skic, zachycujících *Venkovskou scénu* [58] principem postupné fragmentarizace a linearizace prvků a jejich nahrnutím do vymezené kompozice. Obraz *Z nábřeží* naopak poukazoval na Benešův stálý zájem o krajinu, v tomto případě městskou; vzhledem k období vzniku je vizuální realita stále ještě lehce rozpoznatelná. Obraz *Pokušení*, kterým se Beneš prezentoval také na výstavě Sonderbundu v Kolíně nad Rýnem téhož roku se bohužel nedochoval. Dochovaným příkladem Benešovy tehdejší tvorby je tedy pouze plátno s námětem *Hráčů* [29], které je již ukázkou analytického kubismu, který však také ještě nepostrádá expresionistické rysy. Zvolené téma může být současně považováno za reakci na Cézannovy obrazy hráčů, zároveň dílo navazuje na obrazy, které na obrazy daného tématu vytvořené Benešovým okruhem za časů Osmy.

O Benešově vystavené tvorbě se ve své recenzi výstavy zmínil také Kubišta. Někdejší přítel Beneše nešetří sobě vlastní neúprosnou kritičností a hodnotí Benešova vystavená díla, dobrého ohodnocení se dostává obrazům *Z nábřeží* a *Scéna*, v nichž Kubišta kladně hodnotí barevné akcenty: „*Pan Vincenc Beneš vystavuje několik variant Pokušení, téma, kterým již v loňské výstavě se zaměstnával, a zdá se, že upadl v šablonu a manýrovost. Na všech obrazech opakuje stereotypně čokoládovou červeň s modří a jeho způsob akcentování vnějších kontrastů při vynechání plátna zdá se již rovněž dosti povrchním, jelikož mnohdy nezakrývá křídovitý a vápenný ráz obrazu. Nejsilnější notu udeřil v obrazech Z nábřeží a ve Scéně, kde zvláštním příjemným kouzlem působí harmonie purpuru, zeleně a modře.*“²³⁵

Jedno z center, kde se v předválečném Německu projevoval zájem o současné umění, a kde dostali příležitost vystavovat čeští umělci, bylo v Mnichově. Soukromý galerista Hans Goltz

²³³ Vojtěch LAHODA: Malířství v Čechách 1907-1917/Osma a Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998, 254.

²³⁴ Donald E. GORDON: Modern art exhibitions 1900-1916 I, II, München 1974.

²³⁵ Bohumil KUBIŠTA: Druhá výstava Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě, in: Česká kultura I, 1912-1913, 58-60. in: Jiří PADRTA / Miroslav LAMAC: Osma a Skupina 1907-1917. Teorie, kritika, polemika, Praha 1992, 168.

zde veřejnosti zprostředkovával aktuální proudy výtvarného umění.²³⁶ Goltz se snažil informovat mnichovské publikum o současném domácím a zahraničním umění a vyvolat o ně mezi veřejností zájem. Ve své galerii prezentoval nejnovější umělecké směry.²³⁷ Mnichovské publikum bylo však celkem konzervativní, proto pozorovalo novou galerii spíše jako kuriozitu a stejně takový názor zastával i mnichovský tisk.²³⁸

Již v říjnu roku 1912 pořádal Hans Goltz výstavu, na které byly ve společnosti umělců reprezentujících soudobou avantgardu,²³⁹ vystaveny také kresby Vincence Beneše,²⁴⁰ tempera Emila Filly²⁴¹ a dvě krajiny Friedricha Feigla. Více prostoru se zde české avantgardě dostalo následujícího roku,²⁴² kdy Hans Goltz uspořádá ve svém salónu dokonce III. Spolkovou výstavu Skupiny výtvarných umělců.²⁴³ Na této výstavě obsahující čtyřicet děl, se podíleli Beneš, Filla, Procházka, Gutfreund, Gočár, Janák.²⁴⁴

Ještě v roce 1913 se českým kubistům podařilo navázat kontakty s velmi významným galeristou z Berlína Herwarthem Waldenem. a jeho galerie Der Sturm²⁴⁵ v Berlíně. Hlavní výstavní prostory Waldenovy galerie se nacházely v samém centru, na Postupimské ulici 134A, nedaleko Potsdamer Brücke.²⁴⁶ Herwarth Walden má pevné místo v dějinách umění 20. století jako průkopnický zastánce moderny.²⁴⁷ Ve své galerii začal vystavovat nové tehdy neznámé autory, dnes jsou to zpravidla vážení klasici moderního umění.²⁴⁸ Walden disponoval vytříbeným smyslem pro zvláštní kvalitu moderního umění.²⁴⁹ Tato výjimečná

²³⁶ Svou galerii pod názvem Neue Kunst – Hans Goltz otevřel 10. října 1912 a fungovala až do Goltzovy předčasné smrti v říjnu 1927. Využívala nové prostory sestávající ze tří výstavních sálů na Odeonsplatz 1.

²³⁷ fauvismus, kubismus, expresionismus, novou věcnost a konstruktivismus

²³⁸ Katrin LOCHMAIER: Die Galerie Neue Kunst - Hans Goltz - München 1912-1917. Aspekte der Vermittlung, zeitgenössischer Kunst im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, München 1997, 19.

²³⁹ Braque, Picasso, Delaunay, Javlenskij, Kandinskij, Kirchner, Klee, Marc, Schiele aj

²⁴⁰ Vincenc Beneš - kresby *Ženský akt, Bolest*. Donald E. GORDON: Modern art exhibitions 1900-1916 I, II, München 1974.

²⁴¹ Emil Filla - tempera *Ovocná zahrada*. Donald E. GORDON: Modern art exhibitions 1900-1916 I, II, München 1974.

²⁴² Od 5. do 10. dubna 1913.

²⁴³ K výstavě nebyl vydán katalog, proto neznáme díla, která zde byla vystavena

²⁴⁴ Miroslav LAMÁČ: *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988, 185.

²⁴⁵ V českém jazyce má název galerie Der Sturm význam bouře, útok.

²⁴⁶ Po domě se různě rozšiřoval, podle akt. Fin. Možností, výstavních podniků, hlavní výstavní prostory byly v 1.patře. Léta 1914-1918 byly pro Waldena a pro Sturm finančně nejlepšími léty. Freya MÜLHAUPT: Herwarth Walden. 1878-1941. Wegbereiter der Moderne, Berlin 1991, 18-19.

²⁴⁷ Walden usiloval o publicitu a uznání nových uměleckých forem. Ibidem 15.

²⁴⁸ Zájem o moderní umělecké hnutí v malířství, básnictví a hudbě a směr dostane brzy název expresionismus. Později se zajímá o futurismus, kubismus, konstruktivismus, je orgánem evropské avantgardy. Barbara ALMS / Wiebke STEINMETZ: *Der Sturm im Berlin der Zehner Jahre*, Bremen 2000, 11.

²⁴⁹ Ocitl se v roli průkopníka nového a dostoupil až jisté arogance v pocitu své neomyslnosti výběru. Také při

osobnost volila mezinárodnost a programovost uměleckého výběru, který byl podpírán jeho neomylným citem pro kvalitativně hodnotné; disponoval přitom také obdivuhodným organizačním talentem a v neposlední řadě neustálým nasazením.²⁵⁰ S první světovou válkou došlo k omezení mezinárodního výstavního programu. Waldenovi se nicméně i za války, přes velké obtíže a částečně za pomoci své soukromé sbírky, podařilo vystavit díla určitých umělců, mezi nimi také díla Filly a Beneše.²⁵¹ Výstavy Sturmu dále putovaly po Německu a brzy také za hranice až do USA a jednou také do Tokia.

Herwarth Walden vydává od roku 1910 také časopis nazvaný identickým názvem jako galerie Der Sturm. Od začátku výstavní činnosti galerie – na jaře 1912 se těžiště časopisu přesouvá od literatury na výtvarné umění, a to současné. Sám Walden psal texty do svého časopisu Der Sturm; vydával také katalogy, umělecké pohlednice, tisky, knihy o umění. Ve Waldenově časopise se mezi jinými objevily také reprodukce děl českých umělců z avantgardní Skupiny výtvarných umělců, někdy tvořily dokonce obálku nového čísla časopisu. Také Benešův originální linoryt s námětem *Zátiší* [59] byl otištěn na obálce časopisu v průběhu roku 1914.²⁵²

Českým umělcům se dostalo prostoru v také rámci Waldenovy výstavní činnosti. Nejprve je Walden zařadil do rozsáhlé výstavní koncepce nazvané První německý Podzimní salónu, který pořádal v druhé polovině roku 1913.²⁵³ Walden vzal přípravy s velkou angažovaností a měsíce jezdil po Evropě. Ačkoliv přehlídka nakonec skončila finančním neúspěchem, byl její význam pro konstituci mezinárodní moderny značný.²⁵⁴ Kvalita vystavených prací poukazovala na estetický cit²⁵⁵ Waldena a také dosvědčila, že Walden je vynikající organizátor. Představeno bylo přibližně 400 děl od 83 umělců ze sedmi zemí.²⁵⁶ Poprvé zde byl podán přehled, který nebyl k vidění ani v centru umění Paříži.²⁵⁷ Byly zde zastoupeny

osobním vystupování uměl být zarutíly a kousavý. Idem 1991, 15.

²⁵⁰ Barbara ALMS, Wiebke STEINMETZ: Der Sturm im Berlin der Zehner Jahre, Bremen 2000, 37.

²⁵¹ Ibidem 38.

²⁵² Der Sturm. Halbmonatschrift für Kultur und die Künste. Erstes und zweites Oktoberheft, Nummer XIII, XIV, 5. Jahrgang, 1914.

²⁵³ Salon se konal v období 20. září – 1. prosinec 1913. v pronajatých prostorách o rozměrech 1200 metrů čtverečních v třetím patře domu v Postupimské ulici čp. 75. Marina DMITRIEVA: Der Sturm. Deutsche, schweizerische, französische, ungarische, tschechische und russische Avantgarde, Zürich 2007, 5.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ Umělci byli vybráni z čistě uměleckých příčin. Georg BRÜHL: Herwarth Walden und der Sturm, Köln 1983, 49.

²⁵⁶ Idem 2000, 8.

²⁵⁷ Francie byla zastoupena nejsilněji umělci Robert Delaunay, Sonia Delaunay-Terk, Albert Gleizes, Fernand Léger, Jean Metzinger, Louis Marcoussis stejně jako Henri Rousseau, následováni Německem s Franzem

všechny důležité avantgardní směry Evropy, počínaje ruským kubofuturismem přes český kubismus, německý expresionismus, francouzský kubismus až k italským futuristům. Katalog je uveden předmluvou Herwartha Waldena, ve které empaticky obhajuje nové umění a s tím spojený program své galerie. V katalogu výstavy Walden uvedl: „*Cítím se být oprávněn k pořádání této výstavy, neboť jsem přesvědčen o významu zde zastoupených umělců.*“²⁵⁸ Primárně byla výstava²⁵⁹ koncipována jako oprava velké mezinárodní kolínské výstavy Sonderbundu, konané minulého roku, začlenila některé nové modernisty, jako například futuristy.²⁶⁰ Walden klade tři rozhodující směry avantgardy – expresionismus, kubismus a futurismus na společnou platformu. Byla to jedna z prvních mimořádných akcí moderny a určitě první s tak reprezentativní účastí zahraničních umělců.²⁶¹ Vedle mezinárodní výstavy Sonderbundu v Kolíně nad Rýnem roku 1913 je První německý podzimní salon před vypuknutím války jako vznikající událost moderního umění v Německu, dokonce v Evropě. Výrazně jednoznačnější, kompletnější a důslednější než Sonderbund se svými různými retrospektivními sekcemi a zdůrazňováním expresionismu v současném umění ukázal podzimní salon mezinárodní stylově revoluční umění vzniklé před rokem 1914. Skrz toto ohraničení a zahrnutí futurismu a orfismu Roberta Delaunaye byl výrazně progresivněji zaměřen.²⁶²

Beneš, Filla, Gutfreund, Kubín a Procházka se účastní celkem dvaceti dvěma díly. Podle názvů uvedených v katalogu²⁶³ nejsme dnes schopni většinu vystavených děl identifikovat,

Marcem, Augustem Mackem, Heinrichem Campendonkem, Gabriele Münter, Carl Mense, Hans Thuar. Rusko bylo na třetím místě s umělci Alexander Archipenko, David a Wladimir Burljuk, Marc Chagall, Natalia Gontscharowa, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin a Wassily Kandinsky, z Holandska tam byli Piet Mondrian, Jacoba Heemskerck, ze Švýcarska Louis Moilliet a Paul Klee, „Tschechoslovakei“ Vincent Beneš, Emil Filla a Otokar Kubin, z Itálie Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Ardengo Soffici, Gino Severini, z Rakouska Alfred Kubin a Oskar Kokoschka, USA Albert Bloch a Lyonel Feininger, stejně jako díla z Japonska, Číny, Indie a Turecka. Podstata avantgardy se na Podzimním salonu vyskytla, přičemž mnoho umělců, mezi nimi Piet Mondrian, Chagall a Sonia Delaunay-Terk, vystavovali v Německu poprvé. Magdalena M. MOELLER: Erster deutscher Herbstsalon. Berlin 1913, in: Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunstausstellungen in Deutschland 1910-1962. Kommentarband, Köln am Rhein 1988, 66.

²⁵⁸ Herwarth WALDEN: Erster deutscher Herbstsalon: Berlin 1913, Der Sturm, Berlin 1913, 7.

²⁵⁹ Futuristé, Blaue Reiter, česká a francouzská avantgarda, ruský kubofuturismus. Bohužel zde chyběli Matisse, Picasso, Brague a umělci skupiny Die Brücke. Částečně způsobeno intrikami Paula Cassirera. Barbara ALMS / Wiebke STEINMETZ: Der Sturm im Berlin der Zehner Jahre, Bremen 2000, 37.

²⁶⁰ Ibidem 8.

²⁶¹ Marina DMITRIEVA: Der Sturm. Deutsche, schweizerische, französische, ungarische, tschechische und russische Avantgarde, Zürich 2007, 5.

²⁶² Magdalena M. MOELLER: Erster deutscher Herbstsalon. Berlin 1913, in: Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunstausstellungen in Deutschland 1910-1962. Kommentarband, Köln am Rhein 1988, 64.

²⁶³ Na podzimním salonu 1913 vystavil Beneš podle katalogu následující položky: 42 Zátíší, 43 Zátíší, 44 Ženské torzo, 45 a 46 grafika. Idem 1913, 13.

vyjimku tvoří Benešovo *Ženské torzo*,²⁶⁴ Fillova plastika *Hlava* a Gutfreundův *Koncert*, *Don Quijote* – detail (zřejmě hlava), *Don Quijote* (dnes ztracená celá postava) a *Viky*. Z Benešových vystavených obrazů můžeme také identifikovat **Zátiší** z roku 1913 [44] nalézající se dnes ve sbírce Kunstmusea ve švýcarském Bernu. Do muzejní sbírky se obraz dostal ze sbírky Nell Waldenové, druhé manželky a dědičky Herwartha Waldena.

V říjnu 1913, v době kdy je otevřen Německý podzimní salon, jsou díla členů Skupiny výtvarných umělců vystavena ještě na samostatné výstavě. Vincenc Beneš se na této skupinové výstavě představí velkým souborem, čítajícím dvaadvacet položek.²⁶⁵ Emil Filla vystaví dokonce 34 položek, Otto Gutfreund 6 položek, z nichž jeden reliéf, Antonín Procházka 3 položky. Gočár s Janákem představili své architektonické návrhy a fotografický doprovod. K výstavě vyšel také katalog s výčtem vystavených děl s prodejními cenami v markách.²⁶⁶ Uvnitř katalogu byl avízován První německý podzimní salon a vypsány zastoupené země. Byla zde reprodukována čtyři díla pražských umělců: oválné Fillovo *Zátiší* a *Muž s cigaretou*, *Zátiší* Vincence Beneše a od Gutfreunda reliéf *Koncert*.

Téhož roku, v listopadu 1913 zařadil Herwarth Walden české umělce ze Skupiny také do výstavy *Expresionisté, kubisté, futuristé*.²⁶⁷ V roce 1914 tato aktivita již slábne. Způsobila to napjatá mezinárodní situace před vypuknutím války, v následujících letech tyto aktivity už jen doznívají.²⁶⁸ Například ještě v březnu 1916 vystavují Filla, Beneš, Kubín na putovní výstavě galerie *Der Sturm* v Haagu.²⁶⁹ U nás byla díla ze sbírek *Sturmu* prezentována v Praze a v

²⁶⁴ Beneš zde vystaví dvě *Zátiší*, *Ženské torzo*, dvakrát rytina/lept. Donald E. GORDON: *Modern art exhibitions 1900-1916 I, II*, München 1974.

²⁶⁵ *Krajina* (1910), *V zahradě* (1911), *Torzo* (rytina, lept), *Zátiší* (rytina, lept), *Hradčany*, *Franzensquai* (francouzské nábřeží), *Tanečnice*, *Zátiší*, *Zátiší*, *Nábřeží*, *2x rytina/lept*, *V parku*, *Hráči karet*, *Zátiší*, *Krajina*, *Zátiší*, *Zátiší*, *Hagar a Ismail* (1910) – už v privátní sbírce, *Zuzana v lázni* (1911) – v privátní sbírce, *Idyla* (1910) – privátní sbírka, *Adam a Eva* (1909). Donald E. GORDON: *Modern art exhibitions 1900-1916 I, II*, München 1974.

²⁶⁶ Filla šest děl už v privátním vlastnictví. Litografie už za 5 Marek, kresby za 15 Marek, akvarel za 20 Marek, *Zátiší* 50 až 150 Marek, nejdražší položkou *Dvě ženy* za 350 Marek. Beneš – tři položky v privátním vlastnictví – *Hagar a Izmael* (1910), *Zuzana v koupeli* (1911) a *Idyla* (1910), grafika 20 Marek, *Krajina* 250 Marek, *Adam a Eva* (1909) za 150 Marek. Gutfreund – nejdražší položka za 150 Marek, Procházka 120 Marek. Herwarth WALDEN: *Skupina / Prag*. 18. Ausstellung, Berlin 1913.

²⁶⁷ Na této výstavě bylo představeno 36 děl. Z Čechů Vincenc Beneš – 2 díla, Emil Filla -3 díla, Otto Gutfreund – 2 díla, dále Hans Arp, Alexander Archipenko, Heinrich Campendonk, Raoul Dufy, Ugo Giannattasio, Albert Gleizes, Alexej von Jawlensky, Fernand Léger, August Macke, Louis Marcoussis, Jean Metzinger.

²⁶⁸ Miroslav LAMAC: *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988, 338.

²⁶⁹ Beneš: *V zahradě* Filla: *Zátiší I a II*, Kubín: *Hermova smrt*, *Vyznavač*, *Zátiší*. V létě vystavuje Filla a Kubín v galerii *Der Sturm* v Berlíně společně s Chagallem, Ernstem, Kandinským, Kokoschkou, Légerem, Marcem, Picabiou, Severinim aj

Brně.²⁷⁰ V březnu 1917 se ve Sturm koná výstava obrazů, akvarelů a kreseb.²⁷¹ V červnu 1917 je uspořádána celková přehlídka Sturmu.²⁷² V srpnu 1917 je ještě představena sbírka Kluxen, výstava představí obrazy, kresby, akvarely.²⁷³ V poválečné době se situace ve Sturmě změnila. Inflace a finanční Waldenova neobratnost vedly jeho podnik až na hranice finančního zruinování.²⁷⁴

Naši umělci byli prezentováni také na výstavách Nové secese v Berlíně. V letech 1910-1914 celkem na šesti výstavách. Byli zde představeni umělci skupiny Die Brücke, mnichovského Neue Künstlervereinigung s Marcem a Kandinským, stejně jako čeští kubisté. Ekonomicky silný Paul Cassirer je pro Waldena konkurencí.

5.4 Názorová radikalizace Skupiny

Ve Skupině se brzy začalo projevovat napětí v názorech na povahu kubismu a celkové pojetí modernosti. Poměrně široká členská základna se začala drobit do dvou křídel, které rozcházely v rozdílném přístupu ke kubismu.²⁷⁵ Křídlo Emila Filly, kam patřil také Vincenc Beneš, se mohlo těšit podpoře Vincence Kramáře; jejich okruh se orientoval na ortodoxní kubismus Picassa a Braqua a nepřipouštěl jakékoliv odchýlení od vybraných vzorů. Filla přisuzuje Picassovi, Braquovi, Grisovi a Derainovi dominující úlohu a považují jejich tvorbu za jediný projev hodný následování. Naopak druhé křídlo, seskupené okolo bratrů Čapků, získalo podporovatele ve Václavu Špálovi, Ladislavu Šímovi a v architektech Vlastislavu Hofmanovi, Josefu Chocholovi bylo přístupné také jiným projevům modernosti, jejich výraz byl volnější, byl otevřen potřebám a tvůrčímu naturelu každého umělce jako jednotlivce. Toto křídlo si všímalo různých podnětů, například futurismu, orfismu či expresionistických východisek. Společně preferovali volnou variantu českého kubismu.²⁷⁶ Čapek chápe Picassův a Braquův kubismus jen jako jednu z možných variant dobového hledání nového výrazu,

²⁷⁰ Georg BRÜHL: Herwarth Walden und Der Sturm, Köln 1983, 59.

²⁷¹ dohromady 61 exponátů, Vincenc Beneš 1 dílo, Emil Filla 1, Otakar Kubín 1. Ze známých jmen zde jsou například zastoupeni Umberto Boccioni, Carlo Carra, Marc Chagall, Max Ernst, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Pablo Picasso, Otakar Kubin, Fernand Léger. Barbara ALMS, Wiebke STEINMETZ: Der Sturm im Berlin der Zehner Jahre, Bremen 2000, 13.

²⁷² Vincenc Beneš 1 dílo, Emil Filla 1 dílo

²⁷³ Vincenc Beneš 3 díla, Emil Filla 2 díla

²⁷⁴ Marina DMITRIEVA: Der Sturm. Deutsche, schweizerische, französische, ungarische, tschechische und russische Avantgarde, Zürich 2007, 8.

²⁷⁵ Miroslav LAMÁČ: Osmá a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Praha 1988, 339.

²⁷⁶ Názorovou diferenciaci signalizoval Čapkův článek *Postavení futuristů v dnešním umění*, otištěný v březnovém čísle Uměleckého měsíčníku. (J. Čapek - Postavení futuristů v dnešním umění, Umělecký měsíčník I, 1911-1912, s. 174-178) O několik čísel dále otištěná Fillova *recenze výstavy futuristů v berlínské galerii Der Sturm* je naopak velmi ostrým odmítnutím teorie i výtvarné praxe futuristů.

právě tak jako futuristy nebo jiné projevy širšího rozptylu kubismu. Konflikt vyústil v roce 1912 odchodem otevřenějšího křídla bratří Čapků.²⁷⁷ Názorové rozdíly se později projevovaly například ve výstavních programech obou křídel, kde se obě strany snažily proklamovat své snahy a názory za podpory zahraničního umění.

Na své čtvrté spolkové výstavě, konané v květnu 1913,²⁷⁸ čerpala Skupina výtvarných umělců ze svých velmi prestižních kontaktů na zahraničí, čímž také kladla na odiv svou názorovou výlučnost a striktně orientovaný program. Jádrem výstavy tvořila díla Picassa, Braqua, Deraina a Grise, doplněná o ukázky z lidového, starého a „exotického“ umění. Tímto spojením výstava nápadně připomínala koncepci obrazové části Uměleckého měsíčníku.²⁷⁹ Picassovy a Braquovy obrazy byly zapůjčeny díky Danielu Henry Kahnweilerovi z Paříže, s nímž byl tehdy v blízkém kontaktu Vincenc Kramář, který od něj kupoval také některé obrazy do své sbírky.²⁸⁰ Jinak byla ale výstava tvořena poměrně obsáhlými soubory členů. Beneš vystavuje přehled své tvorby z let 1909-14, Filla převážně práce z let 1912-13, Gutfreund devět plastik, Procházka šest prací z roku 1908 a tři obrazy zcela nové, Gočár a Janák kresby a návrhy. Jako host se účastní Otakar Nejedlý s dvěma obrazy.

K výstavě byl také vydán katalog, který mimo jiné obsahuje reprodukce Benešových děl. Vlastislav Hofman napsal na výstavu nepřívětivou kritiku pod názvem *Výstava Skupiny výtvarných umělců*, ve které píše: „*Obrazy Fillovy, Benešovy, Nejedlého a Procházkovy nemají v sobě toho, co tvoří svéráz u Picassa..... Beneš promíchává v obraze bělavou šed' jako náladovou dominantu, aby také získal lacino diskrétnosti, jež u něho dopadne až lojově mdle.*“²⁸¹

Spolek výtvarných umělců Mánes, pořádá v témže roce od února do března roku 1914 v pavilonu Mánesa v Praze v pavilonu Mánesa pod Kinskou zahradou výstavu *Moderní umění Francie*.²⁸² Výstava je manifestací názorových rozdílů, na tom má hlavní zásluhu Josef Čapek, který po odchodu ze Skupiny vstoupil do Mánesa a dokonce redigoval *Volné směry*, výrazně se také podílel na pořádání zmíněné výstavy. Autorem koncepce pražské výstavy byl pařížský

²⁷⁷ Koncem roku/v polovině roku 1912 ze Skupiny vystupují bratři Čapkové, Špála, Brunner, Chochol, Hofman. Většinou se vrátili do Mánesa, který se těsně před válkou a jen nakrátko stal dalším centrem radikálně orientované aktivity, zde však neměli také lehkou pozici, protože zbytek členů byl konzervativní.

²⁷⁸ III.pražská výstava

²⁷⁹ Miroslav LAMÁČ: *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988, 185-186.

²⁸⁰ Vojtěch LAHODA: *Malířství v Čechách 1907-1917 / Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové*, in: *Dějiny českého výtvarného umění IV/1* (ed.), Praha 1998, 254.

²⁸¹ Vlastislav HOFMAN: *Výstava Skupiny výtvarných umělců*, in: *Volné směry XV*, 1911, 76.

²⁸²

básník Alexandre Mercereau, pařížský přítel bratrů Čapků. Výstava byla vlastně jakousi vzdorovýstavou VI. Výstavy Skupiny výtvarných umělců v pražském Obecním domě. Výstava Mercereaua nezahrnula žádného z umělců, kteří vystavovali se Skupinou výtvarných umělců.²⁸³ Strategii výstavy bylo představit kubismus co nejúplněji. Jednalo se o diskuzi o povaze moderního umění a tedy o kubismu v Čechách formou výstavy. Mezi oběma názorovými křídly vzplála přitom ostrá polemika. Beneš na výstavu útočně reagoval v Uměleckém měsíčníku.²⁸⁴ Po celkem věcné kritice koncepce výstavy přešel k odmítání většiny vystavených děl, která Mercereau přivezl, a následně se pustil proti českým účastníkům. Celkově je výstava manifestací nepochopení děl Picassa a Braqua. Odsuzoval především Čapka, obvinil ho z naprostého nepochopení Picassa a navíc zpochybnil jeho talent. Ostře útočil proti jejich volnému použití kubismu, k čemuž si vybral Špálu: Tento špatný expresionismus není už ani kubismem, ale prý „*kubismem rustikálním*“. „*Tak dalece se u nás již kubismus specializuje.*“ Také naráží na to, že Picasso není vystaven, protože jim ho Kahnweiler nepůjčil. Beneš a samotřejmě i Filla a Kramář (Beneš zprostředkovává jejich osobní názor), kteří nepochybně stáli za jeho názory, opírali svou argumentaci o kvalitativní nadřazenost Picassových a Braquových obrazů. Neobjektivnost Benešova hodnocení českých účastníků této výstavy byla vyvážena stejně zaujatými a předpojatými stanovisky z druhé strany, formulovanými tentokrát Hofmanem.

Neprátelská kritika vzbudila odvetu u druhé strany a vzájemně si odsoudili výstavní koncepci a tím celý přístup k současnému umění.

5.5 Působení Vincence Beneše v Uměleckém měsíčníku

Na podzim 1911 byl založen Umělecký měsíčník, členové Skupiny díky tomu získali místo, kde mohli veřejně prezentovat své vyhraněné názory. Prvních šest čísel redigoval až do názorového rozpolcení Skupiny Josef Čapek společně s Františkem Langerem. Poté, co Čapek, preferující výrazovou pestrost moderního umění, z redakce odešel a začal působit ve Volných směrech, se Uměleckého měsíčníku ujal František Langer spolu s architektem Pavlem Janákem. Zpočátku zde byla silně zastoupena literatura, poezie a architektura. Vycházely zde také recenze výstav a publikací, které byly značně kritické a v podtextu reprezentovaly vyhraněné avantgardní názory členů Skupiny. Byly zde prezentovány teorie

²⁸³ Výstavy Moderní umění se zúčastnili Archipenko, Brancusi, Delaunay, Duchamp-Villon, Dufy, Friesz, Gleizes, La Fresnaye, Marcousis, Marchand, Metzinger, Mondrian, Rivera, J. Villon, českou stranu reprezentovali odpadlíci ze Skupiny výtvarných umělců Josef Čapek, Vlastislav Hofman, Josef Chochol, Václav Špála, Ladislav Šíma a „nezávislí“ Otokar Kubín a Bohumil Kubišta

²⁸⁴ Vincenc BENEŠ: Kubistická výstava v Mánesu, in: Umělecký měsíčník III, 1913-1914, 326-331.

různých vědních oborů aplikované na současné umění. Otiskovány zde byly také úvahy Emila Filly, Vincence Beneše, Otto Gutfreunda, Pavla Janáka, Vlastislava Hofmana. Na chodu Skupiny a spolkového časopisu se podíleli také Vincenc Kramář a Václav Vilém Štech, dva mladí historici umění, kteří přispěli k zvědečtění, racionalizaci a teoretizaci práce.

Po odchodu Josefa Čapka z redakce se Vincenc Beneš stal po Fillově boku nejaktivnějším teoretizujícím malířem Skupiny. Do Uměleckého měsíčníku napsal Beneš monografickou studii²⁸⁵ o Cézannovi, Seuratovi a Rousseauovi. Dvě jeho teoretické úvahy nazvané *Nové umění* a *Nové umění a stylovost* byly pojaty všeobecně.²⁸⁶ Pravidelně přispíval Beneš do časopisu také různými kritikami a recenzemi. Benešovy názory, proklamované v těchto statích a jiných příspěvcích jsou však většinou zprostředkovanými názory Emila Filly a Vincence Kramáře, popřípadě Otto Gutfreunda a Pavla Janáka. Tyto nedostatky nahrazuje často až nepřátelským radikalismem. Celé pasáže z monografických studií jsou někdy naopak přesnými formulacemi Julia meier-Graefeho z jeho *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. Přesto však měla Benešova teoretická činnost v Uměleckém měsíčníku svou důležitost a opodstatnění a spolehlivě zastávala názory jádra Skupiny v letech 1912-1914.

Benešovy úvahy *Nové umění* a *Stylovost a nové umění* se pokouší definovat filozofické a estetické názory jádra Skupiny v letech 1913-1914. Beneš v nich shrnuje názory z okruhu Uměleckého měsíčníku. Stanovisko, které plyne z Benešových úvah, zaštitěno názorem Fillovým a Kramářovým, je pozicí důsledného individualismu a subjektivismu.²⁸⁷ Filla a Beneš zastávají názor, že příznakem nového umění bude nestylovost.²⁸⁸ právě ve svém další směřování se Beneš odvrátil od soběstačné formy, jakmile rozpoznal, že se v ní neuplatňuje snaha po sebevyjádření a jeho kladný vztah k životu.²⁸⁹

5.6 Benešovy kresby

V Uměleckém měsíčníku se tiskly také reprodukce soudobých děl členů Skupiny; na stránkách časopisu se objevovaly také Benešovy obrazy, časopis nám tedy podává svědectví o Benešově tvorbě z doby, ze které se moc děl nezachovalo. Z období Benešova

²⁸⁵ Vincenc BENEŠ: Čin Paula Cézanna, in: Umělecký měsíčník I, 1911, 255-262. / Vincenc BENEŠ: Georges Seurat (1859-1891), in: Umělecký měsíčník I, 1911, 286-290.

²⁸⁶ Vincenc BENEŠ: Nové umění, in: Umělecký měsíčník II, 1912-1914, 176-187. / Vincenc BENEŠ: Nové umění a stylovost, in: Umělecký měsíčník II, 1912-1914, 276-280.

²⁸⁷ Jiří PADRTA, Miroslav LAMAČ: Osma a Skupina 1907-1917. Teorie, kritika, polemika, Praha 1992, 111.

²⁸⁸ Vincenc BENEŠ: Stylovost a nové umění, Umělecký měsíčník II, 1912-1914, 280.

²⁸⁹ František KOVÁRNA: Vincenc Beneš, Praha 1933, 29.

kuboexpresionistického a kubistického se nedochovalo příliš obrazů z toho důvodu, že Beneš velké množství zničil.²⁹⁰ Z Benešových pláten se nedochovalo mnoho. Není to dáno umělcovou nečinností, ale tím, že velké množství děl, spadajících do kuboexpresionistického a kubistického období posléze za války v době prudkých osobních názorových změn, zničil. O tom, že v této době skutečně nebyl nečinný svědčí velké množství dochovaných kreseb, ty se soustřeďují na několik témat a soustředí se vycizelovat výsledný tvar. Většinu děl z tohoto období Beneš později zničil, celkem je udáváno přibližně 80 obrazů. Zničil kupříkladu Adama a Evu, reprodukovanou ve Volných směrech 1911 / Uměleckém měsíčníku. Toto období ale může přiblížit velké množství kreseb tužkou nebo perem, které Beneš v té době vytvořil. Dle článku Jiřího Hlušičky se v Brně nachází soukromá sbírka kreseb datovaná do let 1909-1913, čítají více než 220 kreseb.²⁹¹ Podobná sbírka se nachází také v Galerii moderního umění v Hradci Králové, také Národní galerie v Praze disponuje určitým počtem Benešových kreseb. Také pět tužkových kreseb ženských aktů patrně z doby kolem roku 1910 – sbírka Moravské galerie Brno. Kresby ve sbírce Národní galerie v Praze. Kresby Hradec Králové tvoří rozsáhlý konvolut, zakoupený roku 1997. Především se jedná o kresby tužkou, ale jsou mezi nimi také tušové kresby různých formátů. Tyto kresby nám umožňují určitý vhled do zázemí Benešovy malířské aktivity z tvůrčího období let 1909-1913. V dochovaných kresbách a skicách se Beneš věnoval několika různým tématům. Na přelomu prvního a druhého desetiletí zaznamenával Beneš ve svých skicách nejčastěji studie ženského těla ve stylovém rozpětí sahajícím od realistických záznamů směrem k fragmentarizaci a geometrizaci tvarů, kde se projevuje také expresivní názor. Výrazový rejstřík je také rozrůzněný. Všude se objevuje nesčetné množství variant, které vznikly při hledání výsledné pozice na obraz. Část kreseb ženských aktů patrně podle pózujících modelů se snaží postihnout pohyb nebo gesto. Opíral se o bezpečnou znalost anatomie, jeho ruku vedla schopnost přesvědčivě vyjádřit objem těla důraznou a při tom plynulou linií – časem se zjednodušovala a přetvářela v duchu stylových požadavků. Můžeme se domýšlet, že Beneš si v nich nacvičoval zákonitosti nových kubistických forem a některé skici byly již přímo přípravou k definitivním obrazům. Další tematický okruh tvoří námět hráčů nebo společnosti u stolu, také tyto kresby poukazují na Benešovo hledání konkrétního řešení před vytvořením definitivního díla, některé kresby již přímo odkazují na Benešův dochovaný obraz Hráčů z roku 1911. Nalezneme zde také biblickou tematiku, parafráze děl starých mistrů a kresby kopírující středověké iluminace.

²⁹⁰ Mluví se o počtu 80 obrazů.

²⁹¹ Jiří HLUŠIČKA: Vincenc Beneš neznámý. Ke sbírce jeho kreseb 1909-1913, in: Bulletin moravské galerie v Brně, roč. 48, 1992, 85.

Figurální téma zřetelně převládá, ale dochovalo se také několik záznamů městské krajiny.

Postupně zjednodušování objemů metodou jejich stereometrizace. Zprvu se tak dělo pod vlivem Cézanna - od něho přebíral některá kompoziční schémata a charakteristický způsob šrafury.²⁹² Kubistická stylizace se postupně prosadila ve figurálních studiích z období kolem roku 1911. Zprvu šlo jen o stylizaci, brzy a dost rychle si však kubistickou morfologii osvojil a ve svých kresbách se dobíral slohově důslednějšího předpodstatnění skutečnosti.²⁹³ Místy i dost radikální deformace a expresivně nadsázka. Obrysová linie Benešových kreseb se zhranacuje a stále více přerušuje – kompaktní objemy se začínají otevírat do prostoru. Črty z 1913 vyvstává problém desintegrace předmětu – vytratí se výrazová jistota – nyní pavučinově jemná, místy sotva čitelná čára, řídká lineární osnova – schematické. Hranice, kterou už nemohl překročit. (strana 86)

Před první válkou se Beneš z finančních důvodů věnoval i grafice. V letech 1913-1914 několik svědectví svého zájmu o lept a litografii. Vincenc Beneš se grafiky dotkl jen letmo a s malou technickou přípravou čtyřmi známými listy z let 1913-1914. *Žena a Tanečnice* (lept a suchá jehla) jsou jako většina prací tohoto okruhu variantou obrazového motivu. *Žena* je dokonce svědectvím o nezvěstném obraze.

U Beneše se upozorňuje na vnější přístup k problematice, kterou řešil se svými druhy, jeho obrazy postrádají Fillův či Kubištův cit pro zvláštní svět nových forem, které přinesl kubismus.²⁹⁴ Je zde cítit jistá rozpačitost koncepce, malby tohoto období jsou utvářeny pro Beneše nezvyklými tenkými nátěry, kterými nesměle pokrýval plátno. Beneš si také sám začal uvědomovat, že jeho tvorbě chybí cosi pro něj podstatného, z čeho by jeho malířský cit měl vlastně vycházet.

5.7 Malířská škola Vincence Beneše a Otakara Nejedlého

V době existence Skupiny výtvarných umělců trpěl Beneš stále velkou bídou,²⁹⁵ proto se v

²⁹² Jiří HLUŠIČKA: Vincenc Beneš neznámý. Ke sbírce jeho kreseb z let 1909-1913, in: Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 1992, 86.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Miroslav LAMAC: Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Praha 1992, 368.

²⁹⁵ Na důvody vzniku akademie vzpomínal Beneš následovně: „*Bída se nás nechtěla pustit. V té situaci zkusil jsem s Otakarem Nejedlým založit malířskou školu, do které však chodili více mladí sochaři. Ta ale přinesla místo záchrany spíše škodu, ztrátu času. Nedovedu si dnes ani představit, jak bylo možno celé to období let 1908 až 1914 žít a přežít.*“ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 19.

roce 1913²⁹⁶/1914²⁹⁷ rozhodl založit společně s přítelem Otakarem Nejedlým soukromou malířskou školu, která měla svým moderním výtvarným názorem představovat protipól konzervativní Akademie.²⁹⁸ Výuka probíhala v ateliéru ve Slezské ulici č. 36 na Vinohradech. Tento ateliér, kde sídlila kubistická akademie také dohromady několik let jako své ateliéry využívali Beneš s Nejedlým. Škola však nakonec nesplnila Benešovo očekávání, nepřinesla jim bohatství a navíc ji namísto malířů navštěvovali hlavně sochaři.²⁹⁹ Po roce existence se škola rozpadla.

Beneš s Nejedlým zde vedli kurzy moderního malířství a Pavel Janák zde brzy začal vyučovat také architekturu. Výuka měla studentům zprostředkovávat teoretické i praktické znalosti, zvláštní pozornost je kladena na moderní umění. Vyučovat se mělo celoročně, včetně období letních prázdnin, a to každou středu a sobotu odpoledne, v zimním období byla plánována také večerní výuka aktu, v letním období malování v přírodě. Zájemcům o studium byly nabízeny také návštěvy výstav a galerií. Beneš s Nejedlým pořádaly pro studenty své moderní umělecké školy pravděpodobně dvě výstavy. První výstavu pořádala od 24.-30. června 1914 Havlova galerie v Mozarteu. V roce 1914 měla škola ještě jednu výstavu, tentokrát ve Slezské ulici 36.

Otakar Nejedlý je dalším malířem, který po určité časové období tvořil v Benešově blízkosti, pravděpodobně se seznámili ve Skupině výtvarných umělců, se kterou Nejedlý také začal spolupracovat. Oba malíři spolu sdíleli společný ateliér na místě kde fungovala jejich kubistická akademie. Vše pravděpodobně začíná jejich úmyslem založit společnou výtvarnou školu. V roce 1919 spolu absolvují cestu do Francie, kde na zakázku malují bojiště 1. světové války, na kterých bojovali Češi.

Otakar Nejedlý³⁰⁰ se učil na díle Antonína Slavička; avšak v době, kdy společně s Benešem

²⁹⁶ Miroslav LAMÁČ: *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988, 189.

²⁹⁷ Vojtěch LAHODA: *Malířství v Čechách 1907-1917 / Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové*, in: *Dějiny českého výtvarného umění IV/1* (ed.), Praha 1998, 245.

²⁹⁸ Karel DVORÁK: *Sochař vypravuje*, Praha 1958, 122.

²⁹⁹ Jak vzpomínal Beneš, chodili tam nejvíce mladí sochaři, například Karel Dvořák a Josef Jiříkovský, ale také Jaroslav Brůha, účastník sochařské soutěže na pomník Komenského v Naardenu. Jedním z žáků soukromé školy Beneše a Nejedlého byl Jan Trampota. Nejspíše roku 1914 získal ateliér po Benešovi v Praze v Mikulášské ulici (dnešní Pařížské). *Ibidem* 1998, 244.

³⁰⁰ Nejedlý obdivuhodně už jako jednadvacetiletý mladík, jenž předtím nenavštěvoval Akademii, slavil od roku 1904 úspěchy na výstavách Mánesa, kam se členové Osmy tak těžce dostávali o řadu let později. Měl nepochybně velký talent, učil se na krajinářském díle Antonína Slavička, k tomu projevu přidal navíc cosi

vedli školu, byl vášnivým kubistou. Jakou cestou se dostal Nejedlý ke kubismu není dostatečně známo.³⁰¹ Stalo se tak krátce před válkou. Nejedlý již v letech 1912-1913 spolupracoval se Skupinou, s níž také vystavoval, a v Uměleckém měsíčníku byly publikovány jeho práce, dnes většinou nezvěstné. Z jeho kubistického období se dochovaly kvaše, kresby, oleje, a dokonce u nás ojedinělé koláže.³⁰²

osobního přidal k názoru svého učitele. Později překvapil jeho příklon k modernímu umění, k němuž se dostal přes Cejlon a Indii, kde pobýval v roce 1909, zde je naopak znatelné poučení dílem Jana Preislera a obsahově mu jde o nový svět, nové lidství, nezatížené hnusem a špínou „morálky“ evropské civilizace. Tehdy maluje obrazy inspirované tropy, některé ještě secesně stylizované či v duchu estetiky Nabis, všechny však spojuje základní idea Gauguinova syntetismu.

³⁰¹ Vojtěch LAHODA: Malířství v Čechách 1907-1917 / Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1 (ed.), Praha 1998, 245.

³⁰² Ibidem 246.

6. BENEŠŮV PŘEROD A SLAVÍČKOVSKÉ OBDOBÍ

6.1 Benešův odvrát od kubismu

Postupem času nebyl již Beneš schopen podřizovat svou tvorbu neustálé racionální a geometrizované kontrole, pochyby o názorovém směřování se u něj začaly projevovat ještě v době, kdy bojovně po boku Emila Filly hájil na stránkách Uměleckého měsíčníku pravověrný kubismus.³⁰³ Beneš se opět začal seznamovat s vizuální realitou. Byl však navíc obohacen o zkušenosti celé předcházející periody, na jejíž tvůrčí zisky nezapomněl a ve své tvorbě je i nadále reflektoval. V obrazech začal zprvu líčit smyslový dojem vyvolaný výběrem tématu, který však korigoval navyklou zásadou výtvarné kázně, ta mu pomáhala potlačit nebezpečí pouhé spontánnosti. O smyslovost malby se Beneš pokusil například již v *Zátiší s bílým hyacintem* [37] 1913, které zároveň vypovídá o opětovné orientaci na Cézanna. Ještě dále pokračil v *Kytici* [38] 1913.³⁰⁴ Malíř sice ještě dodržuje alespoň náznak geometrizace či snahy o kombinaci pohledů a barvu dosud drží v tlumenějších tónech, ale výrazový posun směrem k senzuálnějšímu vyjádření je již citelný. Ke změnám v Benešově tvorbě dochází tedy nejprve postupně a podstatným způsobem se tyto změny začínají projevovat až s příchodem války a zánikem Skupiny. Beneš měl zcela pochopitelný a správný pocit, že jeho tvorbě chybí cosi pro něj podstatného, z čeho by jeho malířský cit měl vlastně vycházet a tyto pocity začínal pozvolna reflektovat ve své tvorbě.

Tehdy ho opět začala oslovovat příroda. Živě si pamatoval a v pamětech popsal obraz a dojmy z probouzející se přírody z 1. května 1914, když s přítelem Františkem Langrem podnikli výlet do Roztok.³⁰⁵ Beneš, který v předešlé etapě, povzbuzován stejně smýšlejícími přáteli, stál v umělecky radikálním avantgardním křídle, se nyní obrací k tradičnějšímu projevu a krajinomalbě. Je to však také oblast blízká jeho smyslovému uměleckému naturelu,

³⁰³ Miroslav LAMÁČ: *Osmá a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988, 368.

³⁰⁴ Důkazem názorových změn byl také obraz *Trio*(1913) a *Zátiší s ovocem* (1914), kde se opět objevily skutečné tvary věcí. Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: *Vincenc Beneš*, Praha 1967, 27.

³⁰⁵ „Živě si vzpomínám 1. květen 1914. Zašli jsme si s přítelem Františkem Langrem do roztockých třešňových alejí. Bylo tehdy takové bláznivé jarní odpoledne, nebe bleďounce modré s bílými závoji lehkých obláček, všude bílo třešňových květů a plno vůně, na protějších fialových skalách za řekou žlutly nové trsy tařice a bzučely včely. Pod stromy procházely se páry milenců, vzduch byl tak opojivě jarní. I V.V.Štech šel tam v doprovodu a pamatují, jak jsme uličnický za ním volali: „jaro,jaro“ - s večerem vrátil jsem se s hlavou plnou do atelieru, kde zatím, co jsem byl v té boží přírodě, O.Nejedlý, s nímž jsem tehdy bydlil, spáchal malé kubistické zátišíčko, sklenku na tácku. Jak směšné, jako zbytečná hračka mně to tehdy připadalo, co zatím tam všude venku bylo tolik opravodové krásy. Ne, tak to dlouho nemohlo trvat.“ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: *Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954*, 22.

který v sobě v předchozím tvůrčím období potlačoval. „*Dilema ve mně rostlo, rozpor sílil.*“³⁰⁶ Pomalu v něm začínalo čím dál tím silněji klíčit přesvědčení, že již není schopen tvořit v podřízenosti kubistické nauce.³⁰⁷ Navíc byl ve své předešlé kubistické tvůrčí etapě podezříván z vnějšího přístupu k problematice,³⁰⁸ což mělo pravděpodobně své opodstatnění.

6.2 První světová válka

Světová válka poznamenala život každého jednotlivce a hrůzy války působí také na citlivé, empatické duše umělců. Válka znamenala pro svět umění jakýsi předěl.; přinesla různorodé pohledy na uměleckou tvorbu i návrat k tradici. Také pro Beneše byl začátek války, 26. července 1914, konečným impulsem. Členové Skupiny se vlivem válečných událostí ocitli na různých místech, což znemožnilo chod skupiny, přineslo její následný zánik spojený také s koncem Uměleckého měsíčníku. Dramatické válečné události nedovolovaly Benešovi koncentrovaně pracovat v ateliéru, a proto se rozhodl zavřít ateliér a odjet domů na venkov, který přece jenom skýtal více klidu pro rozháranou mysl umělce. V Lišicích zůstává natrvalo do roku 1916. Opět se ocitl v milované přírodě a díky jeho až fotografické paměti se mu začala vybavovat mladá léta, která zde strávil. Přírodní krásy začaly Beneše poutat tak jako dříve, ale nejprve nebyl schopen práce; až postupně začínal opět pracovat a svobodně, nezávisle na jiných hledat nový výrazový rejstřík: „*Chodil jsem po polích a lesích, po všech těch milých místech a všechna dávná minulost dětských let se mi vybavovala. Svět se řítí, řítily se i neživotné teorie a neopodstatnělé snahy. Srdce sílilo, dogmata odumírala. Zprvu jsem ničeho nedělal, bylo mi třeba pausy. Ponenáhlu přihlásila se potřeba práce. Nejsilnější byly tehdy dojmy z válečného dění.*“³⁰⁹

Rozrůznění tvorby zaznamenala po válce také francouzská umělecká scéna, od kubismu se odkloní také Picasso, což mohlo Beneše utvrdit v jeho nově nastoupené cestě.³¹⁰ U nás se od modernistické avantgardní linie odklonili kromě Vincence Beneše například také někteří jeho generační druhové jako Václav Špála, Otto Gutfreund, Antonín Procházka. Roku 1917 vstoupil Vincenc Beneš opět do Mánesa, jeho významným členem byl potom až do své smrti

³⁰⁶ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 22.

³⁰⁷ Beneš nevěřil, že kubismus je jediným výtvarným slohem, hlavně architekti věřili, že vzniká jediný dobový styl. Své myšlenky vyjadřuje Beneš v článku Čin Paula Cézanna a vlastně podobný názor s F.X.Šaldou. František KOVÁRNA: Vincenc Beneš, Praha 1933, 19.

³⁰⁸ Miroslav LAMAC: Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Praha 1988, 368.

³⁰⁹ Ibidem 1953-1954, 22.

³¹⁰ Ibidem 1933, 20.

v roce 1979. Do Mánesa se tehdy začlenili umělci různorodých uměleckých projevů, které sdružovalo přání pravidelně vystavovat a prezentovat svou tvorbu také na stránkách Volných směrů.

Válka nebyla obtížná pouze z hlediska duševní bolesti, ale umělcům přinesla také strádání, trh s uměním nefungoval. Ve Volných směrech se proto objevují provolání Pomocného výboru výtvarných umělců o finanční podporu. Spolek byl za války založen z podnětu Jana Kotěry,³¹¹ vstupovali do něho zástupci všech předválečných spolků. Pomocný výbor si kladl za cíl pomáhat umělcům a přerozdělovat vybrané finanční prostředky umělcům, jejichž existenční podmínky se radikálně zhoršily počátkem války.³¹² Předsedou spolku byl jeho zakladatel, architekt Jan Kotěra. Beneš vzpomíná, jak od tohoto fondu pobíral po určitou dobu osm až deset korun týdně, což byl příjem zcela nepostačující.³¹³

Ostatní členové Skupiny se tehdy ocitli na různých místě. Filla odjel krátce před válkou do Paříže, odkud utekl do Holandska, Gutfreund se dostal do cizinecké legie, Kubín byl Paříži. Gočár, Janák, Štursa, Špála, Brunner, Kysela, Langer a ostatní sloužili v rakouské armádě. Beneš se ocitl v izolaci, delší dobu strávil v rodných Lišicích. Ve špatné finanční situaci spojené s válkou a odchodem mnoha mužů na frontu, se Beneš rozhodl jít nyní učit kreslení na střední školu. Aby mohl učit, musel nejprve složit státní zkoušky. „*Dal jsem se proto do studia a na jaře 1915 jsem státnici udělal. Zajímavé bylo, že z kreslení jsem dostal dostatečnou (prof. Schikaneder a arch. Koula), kdežto z matematiky a dějin umění výbornou.*”³¹⁴ Od jara 1916 začal Beneš učit na reálném gymnaziu na pražských Královských Vinohradech. Učit však Beneš dlouho nevydržel, krátce po vyhlášení republiky ze školy odešel. Tehdy už také v každé volné chvíli opět maloval v pražském okolí: „*v Troji kolem přívozu, na žižkovské periferii, za Strahovem k Bílé hoře a jinde.*”³¹⁵

³¹¹ Václav Vilém ŠTECH, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK, : Vincenc Beneš, Praha 1967, 11.

³¹² Ibidem.

³¹³ „*To stačilo tak sotva na barvy. Plátno nebylo. Maloval jsem na co se dalo, na pytle, části starých prostěradel, ba i na kus starých spodků jsem vykouzil kytičku nočních fial. Maloval jsem motivy na zahradě, vesnici, zně v přestávkách mezi prací na poli a ve stodole, lesy, hrušku a jablono v poli atd. Bylo to formové uvolnění a barevné vybíjení se, to všechno jako reakce na nedávnou minulost.*”Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 23.

³¹⁴ Ibidem.

³¹⁵ Ibidem 23.

6.3 Benešovy obrazy za války

Za pobytu v Lišicích podniká Beneš toulky okolní krajinou. Do roku 1915 však pravděpodobně ani nemaloval, pouze vnímal svět kolem sebe. Rokem 1915 je datovaná *Krajina* [39], malovaná ještě s odkazem na cézannovskou obrazovou výstavbu a celkově odpovídající standartům evropského modernismu. Výrazem se obraz vrací k poloze velmi podobné obrazu *Krajiny s domy* v roce 1909 [21]. Obraz *Krajiny* z roku 1915 zobrazuje vesnická stavení, barva je dělena do plošek. Poměrně bohatá barevnost je odvozená z Cézanna; jsou použity tóny pískové, zelené, světle modré a bílé. Splývavá malba je provedena rozeznatelnými tahy štětce, které jsou vedeny různými směry. Obraz působí stavebným výrazem, předchozí obraz z roku 1909 je naopak možná nepatrně poznamenán snahou o rozklad prvků. Motiv bude pravděpodobně identický. Obraz *Krajiny* z roku 1915 již jednoznačně dokládá Benešovo osvobození se od přísných zásad ortodoxního kubismu, datace ale také naznačuje Benešovo hledání. Opravdu smyslové zachycení krajiny mu tehdy, po letech racionální výstavby obrazu, muselo být vzdálené. Z toho důvodu se vracel k zachycení vizuální reality přes Cézanna a jeho stavebné pojetí.

Válečné události vyvolaly v Benešovi potřebu vyjádřit bolest těžké doby, která doléhala na všechny. Beneš zpracuje tyto pocity do expresivně pojatých figurálních kompozic, které ještě stále stylizovanými tvary odkazují na kubismus. *Vojenský pohřeb* [60] namaloval Vincenc Beneš roku 1915, jedná se o dílo přelomové v rámci jeho tvorby. Představuje epilog jeho kubistické tvorby, výraznou roli zde hraje expresivní vyjádření vyjadřující tíži válečné doby. Podle Václava Viléma Štecha obraz prokázal, že kubistická forma může tlumočit společenské vztahy soužití.³¹⁶ Dříve pracoval Beneš s reliéfně pokládanými stíny, nyní zpracovává objemy do kubusů. Na plátně je zachycen vojenský pohřeb, scéna je položena do krajiny, i když ještě schematicky viděné. Farář odříkává modlitbu za mrtvého, zatímco pět vojáků truchlí, připravuje hrob a klade rakev spolubojovníka do země. Barevně řešil Beneš scénu dle ponuré tematiky, přece jen se však již posunul směrem k barevné plnosti. Hnědavý kolorit bláta zasazuje děj scény do období sychravě deštivého podzimu. Zároveň je obraz vyjádřením českého vztahu k válce. Český lid neměl zájem vést válku ve jménu Rakouska-Uherska. Válka pro ně znamenala jen hroby, smutek a devastaci. Z díla promlouvá dokonce i existenciální životní pocit zachycený přímo monumentální formou. Beneš zde dokonce předznamenává poválečnou epizodu sociálního malířství.³¹⁷ Vojenským pohřbem Beneš

³¹⁶ Václav Vilém ŠTECH, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 11.

³¹⁷ František KOVÁRNA: Vincenc Beneš, Praha 1933, 22.

podivuhodně vystihl tíživou atmosféru doby, která koresponduje se Štursovým sousoším *Pohřeb v Karpatech* ze stejného roku, který však vznikl z přímého Štursova zážitku.³¹⁸ Přísný kritik jako byl Václav Nebeský označil Benešovo dílo vedle *Dělostřelectva* a *Letců Rogera de la Fresnay* za „nejkrásnější obraz inspirovaný válkou.“³¹⁹ Do okruhu Vojenského pohřbu patřily v rámci Benešovy tvorby zahrnout také další kompozice věnující se válečné tematice – *Raněný* (1916), *Uprchlíky [61]* z roku 1917 a *soubor ilustrací ke sbírce válečných povídek Litice* od Richarda Weinera. Zde definitivně dozněla jeho výtvarná orientace z předválečných let.³²⁰ Postupně klade také větší akcent na hru barev.

Na podzim roku 1915 se koná Výstava pražských spolků, pořádaná Pomocným výborem výtvarných umělců. Inzerce na tento pomocný sbor se objevuje také ve *Volných směrech*, kde je také zveřejněn seznam dárců finančních prostředků.³²¹ Beneš tu vystavuje také *Vojenský pohřeb*. Ke svým novým obrazům dodává, že ještě nebyly malované podle skutečné krajiny, ale zároveň už poukazovaly, že se jeho výrazový repertoár výrazným způsobem mění: „*To všechno bylo ale ještě přemíšené, vymyšlené, scházela mně bezprostřednost. Dal jsem se na novou cestu a tu nebylo už možno se zastavit.*“³²²

6.4 Po stopách Antonína Slavíčka

Fakt války, stálá přítomnost a možnost smrti probouzí však brzy vlnu vitalismu, spojenou s projevem smyslové radosti z pocitu bytí. Takto přicházejí ke slovu i Benešovy smysly a tato námětová změna u něho vítězí v roce 1917; ani nyní se však Beneš zcela nezřekl rozumové kontroly své tvorby.³²³

Beneš začíná malovat krajiny, figurální kompozice i zátiší. V tomto období na něj zapůsobí odkaz Antonína Slavíčka, s jehož odkazem se Beneš začal seznamovat roku 1917 a jeho největší vliv na Beneše se vztahuje k roku 1918. Vincenci Benešovi pomohla díla Antonína Slavíčka přejít od kubistické problematiky k vnímání české krajiny.³²⁴ Slavíčková analyticky

³¹⁸ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 27. Václav Vilém ŠTECH, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 11.

³¹⁹ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH, Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 27.

³²⁰ Miroslav LAMAC: *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha 1988, 373.

³²¹ *Volné směry*, roč. XVIII, 1915, 261-262.

³²² Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: *Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954*, 22.

³²³ František KOVÁRNA: Vincenc Beneš, Praha 1933, 22.

³²⁴ Podobně tomu bylo u Otakara Nejedlého a Václava Rabase. Marcela MRÁZOVÁ: *Současná česká*

skladebná forma se mu stala důležitým pramenem poučení v prvních letech hledání nových uměleckých jistot. Beneše zaujala ta část Slavičkovy tvorby, která je názorově nejprogresivnější a která bude vždy nadčasová a vede až k odhalení existenciálních hodnot. Beneše zaujala především výrazová síla Slavičkových drobných skic [62],³²⁵ kde barevné skvrny zesilovaly expresivní účinné barvy.³²⁶ Z větších kompozic ho oslovily pastely *Deštivý večer* [63], *V dešti pod Letnou* [64] a *Eliščin most* [65] z roku 1906, v němž se vystupňovala Slavičkova tendence k tlumočení vlastních psychologických stavů a zároveň dostoupilo vrcholu jeho umění individuálního malířského přednesu.

Důkladným studiem pronikl Beneš hluboko do ducha a metody Slavičkova tvoření.³²⁷ Obraz buduje z jednotlivých „impresionistických“ skvrn, ale na rozdíl od Slavička zachází s větší plochou, jeho plátna jsou stavebně kompaktnější, celou kompozici vytváří z protikladu světelných poměrů, a nikoliv na podkladě sytosti barevných skvrn.³²⁸ V Benešově tvorbě se totiž projevuje i zkušenost expresionismu a kubistické tvarové konstrukce.³²⁹ Postihuje obsah krajiny v jejím zvláštním životě a stavbě, kde počasí účinkuje ve smyslu psychického faktoru. Maloval ve volném kraji, vesnici, městech a všechny své motivy cítil a snažil se zprostředkovávat kladně, obdivným okem, tím upřímně opěvoval českou krajinu.³³⁰ Štech píše, že malíř v sobě i ve svých námětech hledal českost, o níž tenkrát usilovali Pavel Janák, František Kysela i Jan Štursa.³³¹ Rovněž je zde přítomná touha nést v sobě nějaké poslání, působit a u diváků vyvolávat ohlas.

6.4.1 Pohled mladé generace na Antonína Slavička

V souvislosti s vlivem Slavičkova odkazu na Vincence Beneše můžeme zmínit vztah Benešovy generace ke starší generaci 90. let. Při svém nástupu vystupovala Benešova mladá generace bojovně proti generaci starší – generaci secesní. Mladí nedokázali ocenit jejich

krajinomalba, Praha 1977, 6.

³²⁵ Tyto drobné skici začal Slaviček malovat ve větším počtu od přelomu let 1904-1905. Jednalo se o rychle provedené obrazy, malované na dřevěné destičky, lepenky, eternit. Představovaly mu hotová, uzavřená díla. Řadu těchto prací vystavil na členské výstavě SVU Mánes v roce 1905. Skici byly také vysoko hodnoceny Martenem, rovněž na posmrtné výstavě roku 1910 Štechem. Karel SRP: *Střídavé protivy (1904-1910)*, in: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: *Antonín Slaviček (1870-1910)*, Praha 2004, 149.

³²⁶ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: *Vincenc Beneš*, Praha 1967, 28.

³²⁷ Antonín MATĚJČEK: *Vincenc Beneš*, Praha 1937, nestránkováno.

³²⁸ Idem 1967, 11.

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ tato jeho poloha se posléze také hodila komunistickému režimu, která ho neprávem využívala ke svému prospěchu.

³³¹ Vlnu národního citění přinesl vznik samostatné Československé republiky. Idem 1967, 12.

přínos, který jejich tvorba a spolková činnost pro vývoj českého umění měla. S historickým odstupem a nabitými zkušenostmi je přece jen začali hodnotit jiným okem. Změnu lze nejnázorněji doložit také některými Fillovými statěmi. V první z nich, nazvané *Česká tradice v 19. století* (1938), je Slavíček nazván „*geniálním výtvarným okem svého národa*“³³² a jeho osud chápe Filla jako předobraz bojů, které podstupovala i jeho generace. Připomíná, jak byl Slavíček obviňován z kopírování cizích vzorů i svými nejbližšími stoupenci. Je však příznačné, že když se Filla vrací ve svém článku *Edvard Munch a naše generace* (1938), na počátek století, tedy do doby, kdy se svými druhy vstupoval na vlastní uměleckou cestu, zůstává věrný tehdejšímu pocítům a jeho pozdější, už z historického odstavu vzniklé pojetí generace devadesátých let jako předchůdců odstupuje do pozadí. I z tohoto důvodu čerpali mladí z Osmy poučení od původních zdrojů, obraceli se k zakladatelským osobnostem moderního evropského umění, chtěli být a také byli mnohem důslednější a radikálnější ve svém uměleckém myšlení, a také mnohem nepřizpůsobivější k té, jak říká Filla, „*provinční opožděné Praze*“.³³³

Poznat a pochopit Slavíčkovu dílo v celé jeho bohatosti, unikátnosti, vyžaduje vybudovaný cit a oko pro jeho malbu. Slavíčkovu dílo představuje složitý komplex přístupů, které se stále prolínají. Zosobňuje typ malíře čistě smyslového a pudového přístupu. Takto interpretoval Slavíčkovu dílo také Vincenc Beneš, který o něm napsal krátkou stať. Tvrdil, že „*pudová síla jeho tvořivé práce byla zřejmá*“.³³⁴ Slavíček v krajinomalbě a malbě městských scénérií a zákoutí, tak jako Preisler na poli figurálním, jsou již skutečnými předchůdci skupiny Osma.³³⁵ V případě, že se někdo chtěl věnovat krajinomalbě, nešlo přejít Slavíčkův odkaz. „*Antonínem Slavíčkem zmizel z našeho malířství snad nejrobustnější talent a pravděpodobně dovršitel celého uměleckého útvaru: krajiny naturalistické.*“³³⁶

Od 30. let se Slavíčkovým dílem začal zabývat a vykládat je také teoretik a historik umění Václav Vilém Štech, který ho nejprve odmítl. Posléze se stal jedním z jeho nejlepších vykladačů. Štech své časné stanovisko odůvodňoval zápasem o nový umělecký názor, kterému byl Slavíčkův přístup na překážku. Později zjistil, když se o uměleckou avantgardu přestal zajímat, podobně jako Vincenc Beneš a Otakar Nejedlý, že Slavíčkův přínos vysoko

³³² Emil FILLA: *Česká tradice v 19. století*, 1938, in: Emil FILLA: *O výtvarném umění*, Praha 1948, 40-41.

³³³ Emil FILLA: *Edvard Munch a naše generace*, 1938, in: *in: Volné směry XXXV*, 1938-1940, 18

³³⁴ Vincenc BENEŠ: *Antonín Slavíček*, in: *Prameny sv. 21*, Praha 1938, nestránkováno.

³³⁵ Miroslav LAMÁČ: *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*, Praha, 22.

³³⁶ František Xaver ŠALDA: *Antonín Slavíček*, in: *O umění*, Praha 1955, 590.

převyšuje jeho vrstevníky a jeho dílo je nadčasové, avšak že je také třeba najít si k jeho tvorbě vhodný přístup.³³⁷

Už na počátku století, kdy generace Vincence Beneše teprve začínala studovat, učila se malířským zásadám také prostřednictvím díla Antonína Slavička. První dochované a určitelné obrazy Emila Filly, datované na samý počátek 20. století, například malířsky celkem zdařilý obraz *Pohled na chrám sv. Mikuláše v Praze* [66] dokládá, jak rozpoznal Vojtěch Lahoda, citlivé pochopení tvorby Antonína Slavička.³³⁸ Fillova vlastní tvorba z let 1905-1907 prokazuje přehodnocení, ale i využití impresionismu. Così z expresivního přehodnocení Antonína Slavička cítíme v obrázku *Partie z Lužánek z Národní galerie v Praze* (1905).³³⁹

Tyto tendence jsou patrné i u Beneše. Beneš vzpomínal, jak byl za dob studia v Hradci Králové společně s Bohumilem Kubištou, okouzlen Slavičkovým obrazem *Červnový den* [1]; z roku 1906 se od Beneše dochoval malý obraz *Ovocného sadu* [4], značící poučení právě dílem Antonína Slavička. Beneš posléze ocenil také druhého velikána generace 90. let Jana Preislera v posmrtném epilogu, který napsal do *Volných směrů*.³⁴⁰ Ocenil Preislerův nezměrný talent, ale poznamenal tradičně vývojovou nelogičnost českého umění,³⁴¹ která byla mladým v době jejich honby za moderním malířským výrazem trnem v oku.

Beneš se snažil viděnou krajinu nejprve kreslit, poté podle kresby malovat a nakonec „vzal jsem štafli a šel jsem rovnou ven do polí jako kdysi“.... „Byl to návrat, ne zvrát, návrat až k prvotním rodným kořenům, ze kterých mohl jediné vyrůst nový celý strom.“³⁴² Ve vesnici a v okolí maluje výseky přírody v jejich organické souvislosti a celistvosti, prostor a tvary promítá na plátno ve zjednodušených objemech a zachycuje je v redukováných tónech místních barev. Používá volný, ostrý úder štětce, důraz dává na tělesnou plastiku, obrysovou členitost, hmotnou povahu i zevní vzhled tvarů.³⁴³ Svou generaci vidí nyní jako tu, která byla zatížena touhou mít ve svém národě tu samou kontinuální linii umění jakou disponuje

³³⁷ Karel SRP: *Střídávající protiviny (1904-1910)*, in: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: *Antonín Slaviček 1870-1910*, Praha 2004, 141.

³³⁸ Vojtěch LAHODA: *Emil Filla*, Praha 2007, 29.

³³⁹ *Ibidem* 76.

³⁴⁰ Vincenc BENEŠ: Jan Preisler, in: *Volné směry*, roč. XX, 1919-1920, 1-23.

³⁴¹ *Ibidem* 2.

³⁴² Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: *Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954*, 23.

³⁴³ Antonín MATĚJČEK: *Vincenc Beneš*, Praha 1937, nestránkováno.

francouzské umění. Nyní, s odstupem let, Beneš poznamenává, že tyto záležitosti jsou především věci osobní vytrvalé pile každého jedince: „*My záviděli Francouzům jejich lehkost tvoření a též šťastné výsledky. Věděli jsme, že mnoho z toho spadá na rub velké národní tradice. O té domnívali jsme se však, že je podmíněna souborem přesných znalostí zákonů výtvarné formy, kteréž přecházejí s mistrů na žáky, s generace na generaci. Do tohoto uzavřeného okruhu jsme chtěli vniknout a tam urvat tajemství prestýže tvorby. Tu byl však kámen úrazu. Tradice je cosi nadosobního, nehmataleného a je plně přístupna jen členům vyvoleného národa. Tak zvané výtvarné zákony jsou do značné míry individuální a získávají se teprve dlouho, vytrvalou a soustavnou prací jednotlivců.*“³⁴⁴

6.4.2 Benešovy nové obrazy

Kovárna k Benešovým poexpresionistickým obrazů z roku 1917 poznamenává, že tehdy si ještě malíř ke krajinám dělá studie venku a obraz komponuje doma.³⁴⁵ Druhým učitelem se Benešovi, od kterého se ostatně již také učil, nyní opět stává Paul Cézanne. Někdy se prý od jednoho obrazu k druhému mění Cézannem ovlivněná barevná výstavba prostoru k smyslovosti ovlivněné Slavíčkem.³⁴⁶ Tak například *Pohled k Troji [67]* maloval Beneš roku 1917 v místech, kde tvořil také Slavíček, výběr námětu upomíná kompozičně na Slavíčkův obraz *Letenská pláň [68]*. Slavíček pojal námět jako holou planinu, ohraničenou po stranách stromy. Obraz vizuálně oprostil od jakýchkoliv detailů, prakticky pracuje pouze s barvou,³⁴⁷ jejímž prostřednictvím vyjadřuje smutek. Benešovo plátno je popisnější, znázorňuje pohled z jednoho břehu na široké rameno Vltavy a dále na Trojský vrch na druhé straně. Mohutný strom na pravé straně představuje jeden z Benešových zavedených kompozičních postupů při výstavbě obrazu. Břeh je pojednán v hnědé a zelené barvě. Okolo Vltavy malované v modrobílých tónech se pohybují rybáři a několik loďek. Na druhém břehu se vypíná vysoká stráň a na ní zeleň a chalupy, polovina plátna je ponechána znázornění nebe. Barvy jsou zlehka nahozené; svižné tahy khaki zelené, hnědé, modré a bílé vyplňují prostor plátna. Podobný krajinný výřez použil Beneš také u pohledu na Vyšehrad například v 50. letech v Národním divadle.

Přes letní sezonu 1917 pobývá Beneš pravděpodobně opět v Lišicích, nápovědou k tomu je

³⁴⁴ Vincenc BENEŠ: Jan Preisler, in: Volné směry, roč. XX, 1919-1920, 10-11.

³⁴⁵ František KOVÁRNA: Vincenc Beneš, Praha 1933, 24.

³⁴⁶ Ibidem.

³⁴⁷ Karel SRP: Střídavé protivy (1904-1910), in: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Petr WITTLICH / Karel SRP: Antonín Slavíček (1870-1910), Praha 2004, 168.

obraz *Krajina z Lišic ((Krajina s domem)* [69]. Obraz je malován v době, kdy byl Beneš ovlivňován příkladem Slavička, na jehož odkazu se učil. Na obraze znázorňuje Beneš průhled na chalupu, rámovaný vysokými štíhlými kmeny. Barvy klade do větších ploch, vedených různým směrem; prostor i tvary zjednodušuje do přehlednějších objemů. Režné plátno je na některých místech barvou pokryto jen velmi lehce, pod barvou provítají jednotlivé uzlíky plátna. Barevná variace se pohybuje v rozmezí hnědá, světle béžová, khaki zelená, což je slavičkovský kolorit, ještě mírně expresivně vystupňovaný.

V této době začínají už také vznikat Benešovy pražské obrazy. Na zdařilém obraze *Vltava v Praze* [74] zachycuje Beneš pohled na Vltavu a pražské nábřeží s mostem Legií. Z plátna dýchá chlad, způsobený rukopisným důrazem na bílou hladinu řeky a na nebe. Celkové malířské pojetí je v podstatě slavičkovské. Povedené plátno je důkazem, jak se Beneš učil na Slavičkově odkaze, zde se mohl učit na Slavičkových malých destičkách zachycujících v rychlosti dění na nábřeží a často přitom užívající kladení bělavých úhozů štětce pro zdůraznění sychravého počasí.

Malý nedatovaný obrázek *Na dvoře* [76] vypovídá o malířských kvalitách, ke kterým se Beneš propracoval. Zachycuje dvůr vesnického stavení, vzadu podzimem opadanou korunu stromu. Tóny hnědé, bílé a zelené mohou působit jednoduše, ale je v nich síla a rafinovanost. Plátno nahozené lehkými svižnými tahy ukazuje, kolik se Beneš od Slavička naučil a jeho vznik můžeme řadit ještě do období, kdy pobýval v Německé Rybné, snad tedy vznikl do roku 1920.

6.5 Francouzská bojiště jako memento války

Na jaře 1919 byl Beneš společně s Otakarem Nejedlým pověřen malovat pro Památník národního osvobození na francouzském bojišti místa, kde za první světové války bojovali čeští legionáři.³⁴⁸ Odtud si Beneš odnesl hluboké a otřásající dojmy.³⁴⁹ Viděl poničenou katedrálu v Remeši, spálenou pustou krajinu, rozrytou zákopy; místo lesů zbyly spálené pahýly. Výsledkem jejich pobytu byla velká řada rozsáhlých kompozic. Beneš tuto krajinu nemaloval jen takovou, jak ji viděl, ale především zachytil v obrazech otisk zážitků, které v

³⁴⁸ Suippes, Souse, Tahure

³⁴⁹ „Viděl jsem zedranou katedrálu v Remeši, pouhou kostru katedrály Arasské a hroby, samé hroby ve spálených pustých krajích, rozrytých samými zákopy. Z lesů kol Verdunu zbyly jen spálené pahýly a všude mrtvé ticho, kraje vylidněny, ani ptáčka neslyšet.“ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 25.

něm krajina zanechala. Kompozice *Z francouzského bojiště* [77] zaznamenává, jakým způsobem změnila poziční válka krajinu ve spáleniště. Tam, kde dříve stály rozkvetlé stromy, zbylo po dělostřeleckém bombardování jen několik ohořených pahýlů kmenů. Malíř, harmonicky vyvažuje kresebnou i barevnou složku a důraz klade na přehlednost kompozičního řešení.

I když z hlediska další vývojové etapy představují tyto obrazy z francouzské fronty spíše jen určitou epizodu a nejsou výtvarně vždy zcela vyvážené, mají v přehledu umělcovy tvorby důležité místo. Beneš si jimi už definitivně ověřil svůj vztah k realitě, upevnil si ji i zdůvodnil.³⁵⁰ Přímý styk s krajinou poznamenanou tragédií války mu znovu připomněl naléhavost lidsky sdělného činitele v uměleckém díle. Díky cestě na francouzská bojiště mohl Beneš také střídavě navštěvovat Paříž a Louvre. Znovu ho zaujali malíři Gustave Courbet a Camille Corot, opět obdivoval Renoira. Brzy se tento poválečný pobyt ve Francii výrazným způsobem projevil také na vzhledu Benešovy tvorby.³⁵¹ Díky tomu se jen utvrdil v myšlence nevracet se po návratu zpět na školu. Na podzim se Beneš podíval také k moři, kdy navštívil Jugoslávii.

Tématu válečných krajin je vymezena také podstatná část Volných směrů z roku 1919-1920.³⁵² Je zde uveřejněn výňatek z knihy *L'art pendant la guerre 1914-1918*³⁵³ a dále *Malířovy dojmy a příhody z francouzského bojiště* od Otokara Nejedlého, Benešova společníka (strany 155-182), vše doplněno množstvím reprodukcí obrazů bojišť od Otokara Nejedlého a Vincence Beneše.

6.6 Německá Rybná a Slavičková témata

Zcela na počátku dvacátých let doznívaly v Benešově tvorbě stále výsledky slavičkovské lekce. Zvláště roku 1920 a 1921 maloval v Německé Rybné v Orlických horách, kde se mu mistrův příklad neustále připomínal už samotnou podobou tamější krajiny,³⁵⁴ což Beneš reflektoval také ve svých vzpomínkách.³⁵⁵ Na tomto místě pobýval také Antonín Slaviček v

³⁵⁰ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 27.

³⁵¹ Ibidem 28.

³⁵² Volné směry, roč. XX, 1919-1920

³⁵³ Výňatek z knihy byl otištěn pod názvem Nová esthetika bitev. Volné směry XX, 1919 – 1920, 135-152.

³⁵⁴ Luboš

³⁵⁵ „V létě 1920 a 1921 jsem pobýval v létě na faře v Německé Rybné u faráře Jana Selichara, kamaráda to Antonína Slavička. Kraj, značně již zvlněný na rozdíl od naší polabské krajiny, však je znám z posledních Slavičkových krajin z roku 1909. Tam jsem zjistil, co již dříve jsem pozoroval z jeho pobytu v Oldřichovsi u Herbenova Hostišova, že Slaviček šel jen za jistými v sobě předem předpojatými motivy a ne za charakterem

létě 1909 a výtvarně zpracovával místní krajinu.³⁵⁶

Ve vzpomínkách Beneš promýšlel, jakým způsobem Slaviček refletoval tento kraj a obrátil se k němu i v malířské tvorbě, když si svým obrazem *Na žamberecké silnici* [78] vybral ke zpracování Slavičkovu ikonické téma. Antonín Slaviček začal malovat *Žambereckou silnici* [79] v létě roku 1909 za pobytu v Německé Rybné. Plátno však zůstalo nedokončené, načrtl motiv ubíhající cesty s vysokými topoly. Dokončené se zdá být však pouze nebe a tři stromy. Zbytek zůstal již nedokončený,³⁵⁷ přesto v sobě má obraz neobyčejnou sílu, proporce topolů se zdají až neskutečně vysoké, proto napadá myšlenka, že na daném obraze se nepokoušel zobrazit krajinu, ale spíše „ideu“ krajiny a ideu cesty ve své odhmotnosti. Světlé mraky táhnoucí se až za horizont vizuálně podporují myšlenku této interpretace. Tento Slavičkův nedokončený obraz je ceněn mimořádně vysoko.

Podíváme-li se naopak na obraz Vincence Beneše se stejným námětem, zpozorujeme, že Benešův obraz je typově jiný. Scéna je pojata tradičněji, snad si bere poučení z jiného Slavičkova tvůrčího období a také napadne spojení s krajinami Antonína Hudečka, který v roce 1909 namaloval obraz *V dešti* [80]; tento obraz maloval Hudeček na Policku a zaujme shoda cesty a okolních topolů. Na obou je k dokreslení scény použita lidská stafáž. Jen Hudeček maloval scénu v dešti s odrazem vodní plochy na silnici. Rukopis je taktéž bližší, u Beneše zarazí snad nepatrně barevnost, fialový tón, který se objevuje v partiích mračen, směřuje k secesní linii malby. Jinak zobrazuje cestu mezi topoly, po které kráčí postava venkovanky, která je ve svém lehkém načrtnutí spíše stínem. Celkově zobrazuje plochou, rovnou krajinu, kde se mraky táhnou po vysoké obloze. Barvy tohoto Benešova plátna nejsou nijak zářivé. Barevnost je nevýrazná, svými fialovými a zelenými tóny jakoby odkazuje na přelom století. Nános barvy je plochý, řidší. Z pohledu z uměřené vzdálenosti však působí plochá rovná krajina jako dílo, kde malíř zvládl výrazové prostředky, k čemuž přispívá zdařilá ubíhající perspektiva.

kraje, ve kterém se octnul. V Německé Rybné maloval jen polní cesty a mírné návrší Dvorků s krajem lesa a podobné, ale ani nezavdíl o Chlumu, masiv to obklopující vesnici na západě a na jihu a jen letmo a zcela kresebně lehce v Žamberecké silnici Orlických hor. V Hostišově přes dvojí tam pobyt, nenamaloval tak nápadný, široký rozhled, který se z této náhorní planiny otvírá na východ až k Blaníku a na jih přes Milčín k Táboru.” Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 25.

³⁵⁶ maluje si daleké pohledy s vysokou oblohou – *Dvorky u Německé Rybné* (č.kat. 109 a 110), polní cesty – *Polní cesta* (č. Kat. 108) a chystá se zachytit atmosféru zni.

³⁵⁷ 10.8. je Slaviček raněn mrtvicí při koupání v říčce Zdobnici. Mrtvice mu ochromila levou pěstku těla.

Ve stejném roce jako *Na žamberecké silnici* namaloval Beneš také obraz **Žně** [81]. Obraz je vystaven v expozici Galerie moderního umění v Hradci Králové a zprostředkovává pohled na lány pole, kde se střídají splývavé žluté a zelené plochy. Místy leží stohy posekaného obilí, místy se trčí stromy. Vzadu se táhne alej stromů a lesík. Na poli pracují lidé, ale nejedná se o žánrovou scénu, postavy jsou charakterizovány pouze jednotlivými barevnými skvrnami. Plátno je traktováno velkými jednotnými barevnými plochami, obraz je pojednán v příjemném barevném souzvuku, na poli světle žlutá a světle zelená, zatímco tmavší zeleň a nebe světlá modř.

Slavičkův obraz *Ve žních* [82] byl jeho posledním obrazem a zůstal rovněž nedokončený jako *Žamberecká silnice*. Mraky, kterými krajinu obvykle začínal, měl již téměř hotové.³⁵⁸ Ostatní zůstalo na obraze postiženo jen v nejzákladnějších lineárních obrysech, naznačujících plánované uspořádání terénu.

V Německé Rybné maloval Vincenc Beneš také následujícího roku. *Motiv z Německé Rybné* [86] s krmelcem a dvěma vzrostlými listnatými žlutozeleně zbarvenými stromy napovídají o podzimním čase. Střídá se pás zelené a hnědé, plátno působí velmi úhledně, čemuž dopomáhá také splývavá malba. V obraze rozeznáme výrazovou změnu, zohledňující jen podstatné tvary, Beneš používá nemnoho barev, obraz je vyvažován střídou vertikality a horizontality, celkově působí nezvykle úhledným dojmem. Spíše odkazuje na francouzskou tradici krajinomalby než na český charakter krajin; již naznačuje Benešovo nové směřování především v letech 1922-1924.

³⁵⁸ Karel SRP: Střídavé protivy (1904-1910), in: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Petr WITTLICH / Karel SRP: Antonín Slaviček (1870-1910), Praha 2004, 243.

7. KLASICISMUS A TRADICE FRANCOUZSKÉ MALBY

7.1 Situace počátku dvacátých let a spolek Mánes

Benešova generace se po válce ve velkém nevrací k formalistické linii avantgardního umění, jenž měla před válkou silné pozice, té se opět více věnuje mladší generace. Umělci se začínají opět seskupovat okolo uměleckých spolků. V poválečné době má opět dobré postavení spolek SVU Mánes, propojuje umělce, kteří touží po jistotách, jenž jim může členství nabídnout, a to jsou především výstavní možnosti pod záštitou spolku s dobrým jménem a dlouhou tradicí. Vincenc Beneš je zde členem od roku 1917, poté co nadobro ustává výstavní činnost Skupiny výtvarných umělců a mění se jeho náhled na vlastní umělecké tvoření. Spolek Benešovo dílo pravidelně prezentuje na výročních výstavách v Praze i mimo ni. V průběhu let mu zde jsou pořádány také samostatné výstavy, stává se uznávaným členem s dobrým a neochvějným postavením. Ze stylového hlediska je nyní spolek Mánes spíše neprogresivní, na počátku dvacátých let manifestoval vazbu ke klasickým hodnotám; od poválečné doby sdružuje Mánes umělce bez rozdílu uměleckého projevu, kteří si přejí pravidelně vystavovat. Vedle Beneše jsou nejvýraznějšími osobnostmi Emil Filla, Václav Špála a Antonín Procházka. Na výstavách Mánesa jsou ve 20. letech prezentovány již tři generace. Prostřední generace Benešova určuje povahu a rozpětí členských výstav. Beneš se na domácí scéně dočká ocenění své tvorby a jeho dílo je prezentováno také v zahraničí.³⁵⁹ Vincenc Beneš je také dlouhodobě ve Výboru Mánesa.

Ve spolku Mánes a v časopise *Volné směry* převládá ve dvacátých letech orientace na moderní linii francouzské malby. Tuto orientaci se spolek snaží podporovat také svým výstavním plánem, v létě roku 1923³⁶⁰ se v Obecním domě koná velká výstava Francouzského umění 19. a 20. století, kde je prezentována většina moderních děl od většiny umělců, kteří utvářeli linii moderní francouzské malby nebo do ní vnesly značný pokrok. Na tehdejší dobu neobvykle rozsáhlý soubor čítal na 300 obrazů a 70 plastik.³⁶¹ Z výstavy je do Moderní galerie zakoupen velký konvolut děl, který je dnes prezentován ve stálé expozici Národní galerie ve

³⁵⁹V letech 1920-1930 se Beneš účastnil mezinárodních výstav – benátské Bienále v Benátkách, Mezinárodní výstava v Drážďanech 1926 a výstava Carnegie Institutu v Pittsburgu. Beneš byl dopisujícím členem uměleckého spolku Hagen ve Vídni, například r. 1925 přizván ke spolkové výstavě. Výstava S.V.U. Mánes v Jugoslavii – Lublaň, Záhřeb, Bělehrad, 326 uměleckých děl. V Lublani byl mimo jiné prodáno Benešovo dílo *Děvče se džbánem*.

³⁶⁰ Výstava byla ve všech výstavních sálech Obecního domu od 22.5. do 15.7.

³⁶¹ Zápůjčky z Louvru i od soukromých sběratelů, velmi kvalitní ukázky.

Veletržním paláci. Pravděpodobně se tímto počinem programově stvrdila spolková orientace.³⁶² Je zde opět potvrzen obdiv, kladený na francouzské umění, které se vyvíjí kontinuálně po vývojové linii. Do Kroniky Volných směrů o výstavě napíše Václav Nebeský, na počátku úvodního slova v katalogu je Šaldův rozbor ducha francouzské rasy. Z dalších významných výstav 20. let, které měly sílu ovlivnit uměleckou scénu, můžeme jmenovat ještě velkou výstavu Otakara Kubína,³⁶³ která se konala v roce 1923 a podpořila poválečné klasicizující tendence.³⁶⁴ Na podzim 1922 zorganizoval Vincenc Kramář výstavu Pabla Picassa. Kramář jí zamýšlel složit hold předválečným tendencím a diskuzím o povahu kubismu. Výstava však neměla takový ohlas, jak by se dalo předpokládat.³⁶⁵

V redakci Volných směrů působí ve 20. letech Václav Nebeský, tehdy nejvýznamnější český teoretik se zaměřením na moderní umění. Za jeho redigování v letech 1921-1924 získal časopis opět mezinárodní rozhled, důraz byl kladen na pařížské výstavy a na francouzské publikace. V textové a obrazové části se prolínalo naše i zahraniční umění současné a minulé. Po Nebeského odchodu do Paříže převládla v časopise konzervativnější linie.³⁶⁶

K reflexi a oceňování některých osobností francouzské moderní malby dochází také na stránkách Volných směrů. Referuje se zde o osobnostech francouzského umění, které ovlivňují také pojetí malby vícero českých umělců. Ve Volných směrech 20. let jsou tyto články zabývající se francouzským uměním velmi časté, ať informují o současném vývoji, nebo o vývojové linii především francouzského moderního umění. Tato orientace nyní zásadním způsobem určuje také Benešovu tvorbu. Beneš vytěží z uctívaných malířů Corota, Courbeta, Cézanna, Deraina mnoho poučného pro svou tvorbu, v první polovině 20. let se věnuje novoklasicismu poučenému na tvorbě těchto velkých mistrů.

Již v roce 1915 vychází ve Volných směrech text Václava Viléma Štecha *Kapitola vývoje moderního umění*.³⁶⁷ Článek je v podstatě věnován sbírkám pařížského Louvru, Camillu

³⁶² Novým orientacím je spolek přístupný až ve 30. letech v souvislosti se surrealismem.

³⁶³ Otakar Kubín (Othon Coubine) v době své výstavy v roce 1923 v Mánesu v Praze za sebou má již úspěch ve Francii se svými klasicizujícími plátny a pravidelně vystavuje v Paříži, Německo, Belgii, Anglii, dokonce i v Tokiu. Jana ŠÁLKOVÁ: Otakar Kubín – Coubine. Od kubismu k novému klasicismu, Litoměřice 2006, 85.

³⁶⁴ Novoklasicismus po první světové válce také u Pabla Picassa.

³⁶⁵ Vojtěch LAHODA: Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let, 61-99, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 69.

³⁶⁶ Roman PRAHL, Lenka BYDŽOVSKÁ: Volné směry. Časopis secese a moderny, Praha 1993, 80.

³⁶⁷ Václav Vilém ŠTECH: Kapitola vývoje moderního umění, in: Volné směry, ročník XVIII, Praha 1915, 129-157.

Corotovi³⁶⁸ a Gustavu Courbetovi, kteří představují dva pilíře moderního umění. Článek končí u Cézanna a Picassa, také je doprovázen množstvím ilustrací jejich děl. Poměr francouzské a české kultury je stále pojat v již tradičním nazírání generace prvního desetiletí 20. století, kde je Francie ceněna pro svou souvislou řadu uměleckých talentů na rozdíl od českého umění, viděného v tradici Jiránkovy kritiky, která si stěžovala, že u nás existují pouze ojedinělé talenty.³⁶⁹ Dále je zmíněn Cézanne, který získává formu nezávislou na přírodě a schopnou dalšího rozvoje.³⁷⁰ Francouzské umění hodnotí jako nedostižné právě pro logičnost vývoje, současní umělci zde navazují na starší a domýšlejí již nastíněné myšlenky.³⁷¹

Ročník Volných směrů z roku 1924-1925 se snaží docenit Corotovo dílo. Jaromír Pečírka píše do XXIII. Ročníku Volných směrů studii o Corotovi (1796-1875)³⁷² a vycházejí zde také Corotovy *Poznámky o malbě*. Corot přinášel svěží, smyslové malování a subjektivně zpracovávající realitu, prakticky ke stejnému výtvarnému programu tehdy ve dvacátých letech usiloval spolek Mánes a tato linie moderního umění měla v nově vzniklé republice silné pozice. Corot mohl být navíc obdivován, protože disponoval velkým rozsahem schopností, byl schopen malovat realisticky i romanticky. Učil se pouze z přírody, nikoliv u obrazů. Některé jeho obrazy ukazují vývojovou cestu k nové konstrukci čistě barevného prostoru, kterou potom uzákonil Cézanne.³⁷³ Článek o Corotovi napíše do Volných směrů také Vincenc Beneš.³⁷⁴ Reaguje na Corotovu výstavu v Paříži, konanou v témže roce. Beneš si Corota dlouhodobě cení, protože v sobě má hodně nečasových a tedy nadčasových hodnot.³⁷⁵

³⁶⁸ Je zde na úvod citát Meier-Graefeho o Corotovi: „*Und doch wird man Corot nie ganz zu den Modernen rechnen, die Form seiner Schöpfung hat nichts Zwingendes mit den Impressionisten zu tun.*“ O Corotovi Štech tvrdí, že tradičnost a dokonce konzervativnost jeho děl napovídá o poučení, které jeho dílo čerpá z některých starších mistrů, dokonce sahá až k Lorrainovi a Poussinovi do 17. století a od nich až k Raffaelovi. Corot se oddaně podává přírodě“, barva má u něj výrazovou sílu a vychází z představy plastické plochy. Václav Vilém ŠTECH: Kapitola vývoje moderního umění, in: Volné směry, ročník XVIII, Praha 1915, 129.

³⁶⁹ „*Obdivujeme-li ve Francii vzájemnou souvislost talentů, jejich práci bezpečně a klidně opřenu o minulost, energii neztracenou, plně užítkovánou ve prospěch celkové výtvarné kultury, chápeme u nás ztěžlý smysl a logiku celku, vidíme jednotlivce zápasící na úzkém podkladu mladé kultury, nutné přejímání celých hotových vzorů i nejnadanějšími, kdyžto Francie žije pod blahodárnými křížujícími se vlivy, stále štěpovanými na nové ušlechtilé plody.*“ Ibidem.

³⁷⁰ Konstruktivní linie je u něj úplně stejnorodá s barvou. Vliv Cézannův byl prostřednictvím Picassa rozšířen o silné podněty z černošské plastiky a kresby Ingresovy a italských umělců quattrocenta. Ibidem 148.

³⁷¹ „*Vidíme logiku a osudovou konsekvenci nejmladšího umění a organický rozvoj dnešních Francouzů z umění minulého, kteří dále domýšlejí myšlenky, jimiž žili nejlepší duchové minulého století. Nikoliv jednotlivce, ale podmínky, za kterých tito jednotlivci vyrostli, nutno záviděti francouzskému umění!*“ Ibidem 157.

³⁷² Jaromír PEČÍRKA: Corot, in: Volné směry XXIII / 1924-1925, 71-87.

³⁷³ vlastně jeden z nedoceněných tvůrců malířského slohu 19. století. Václav Vilém ŠTECH: Poznámka o Corotovi, in: Volné směry, roč. XXIII, 1924-1925, 93 a 94.

³⁷⁴ Vincenc BENEŠ: Corot, in: Volné směry, roč. XXXIII, 1937, 16-26.

³⁷⁵ Corot i přesto, že byl ve své době osamocen, měl značný vliv na následující generaci. Cézanne rozvedl ještě dále živou linii modelující plochu a náznaky rozhraničení, snaží se ještě o úplnější redukci plastiky do plochy. Cézanne poučen impresionisty užívá místo Corotových tónových kontrastů barevné, místo jeho neutrálních šedí

Výtvarný kritik J.B. Svrček zdůraznil posléze vliv Corota na francouzského malíře Deraina.³⁷⁶ Derainovy reprodukce se ve Volných směrech objevovaly velmi často a některými jeho lesními zákoutími se Beneš v první polovině 20. let evidentně inspiroval. Právě Derain³⁷⁷ měl v českém prostředí velký vliv, na české umělce působil již svým *Koupáním*, zakoupeným z výstavy Nezávislých v roce 1910. Jeho díla však v Praze uvedena vícekrát. Ve dvacátých letech reprezentoval André Derain nejen „klasický realismus, inspirovaný dneškem“, ale také smyslový, bezprostřední vztah ke světu.³⁷⁸

Václav Nebeský napsal v roce 1921-1922 do Volných směrů stať *Dědic Cézannův*,³⁷⁹ rovněž věnovanou uměleckému přínosu André Deraina. Přesně v tomto období se u Beneše začíná objevovat klasicismus podložený znalostí Deraina, Corota, Cézanna. Podle Nebeského se Derain zbavuje nedostatku, který v sobě má Cézannova malba. Cézanne se pohybuje pouze v oblasti optických jevů,³⁸⁰ Derainova díla jsou však věcná, reálná i hmotná.³⁸¹ Nebeský připomíná Derainovo *Koupání* – které interpretuje jako monumentální pokus o znázornění objemů pomocí ploch. Ale to podle Nebeského není vše, čím Derain v malbě přispěl, usiluje

a olivových, jemné modře a fialové. Systém barevných kontrastů, jakož i stejný traktament formy rozvádí po celé ploše. Corotovu dovedl plošnost k větší důslednosti, kterou však platí ve svých nejtypičtějších, nejdůslednějších obrazech ztrátou matérie. Vincenc BENEŠ: Corot, in: Volné směry, roč. XXXIII, 1937, 16-26.

³⁷⁶ Derain měl významnou úlohu ve fauvismu a v začátcích kubismu. Derain se svou tvorbou zapojuje do francouzské tradice, na kterou nejen že navazuje, ale jako všichni velcí duchové pomáhá ji sám tvořit. Začátky krajinářské tvorby Derainovy šly ve stopách van Gogha. Na rozdíl od van Gogha Derain vnucuje barvě melancholickou stlumenost, sceluje barvu, nanáší ji v širokých plochách nebo drobnějších oddělených skvrnách, čímž se více přibližuje pointilistickému divisionismu. André Derain (1880-1954) společně s Vlaminckem dospěl k čisté barvě studiím díla Vincenta van Gogha. Vstoupí na výtvarnou scénu na Pozimním salonu 1905, kdy společně s Matissem a dalšími představí „fauvistická“ díla, na kterých favorizují pouze čistou barvu. Derain se fauvismu věnoval tři roky, v této tvůrčí periodě vytvořil výrazná, osobitá díla takřka nelomených barev. Nakonec však dochází ke stejnému závěru jako Paul Cézanne, vytváří objem, ale především prostor z kontrastu barevné hmoty. Jaroslav B. SVRČEK: André Derain, Praha 1938, nestránkováno.

³⁷⁷ Popularitu Derainova díla v Čechách dokládá také četná prezentace jeho díla na veřejnosti: 1910 – SVU Mánes *Lés Indépendants*, 4 oleje; 1913 – II. Výstava Skupiny výtvarných umělců, Obecní dům, 5 olejů, 4 grafické listy, 1 kresba; 1923 – výstava francouzského umění XIX. a XX. Století, Obecní dům, 8 olejů; 1923 – dodatky ke stejnojmenné výstavě v Obecním domě, 6 olejů; 1923 – SVU Mánes: Francouzští mistři, 3 oleje; 1924 – SVU Mánes: Francouzská plastika a grafika, 2 grafické listy; 1926 – SVU Mánes: Stá výstava SVU Mánes, 3 oleje; 1931 – SVU Mánes: Umění současné Francie, 11 olejů; 1931 – Umělecká beseda: École de Paris, 13 olejů, 5 grafických listů, 1 kresba; 1931 – Galerie Evropa: Fauvismus, expresionismus, primitivismus, 5 exponátů; 1937 – SVU Mánes (jubilejní): Výstava francouzského malířství od Maneta po dnešek, 3 oleje, 3 grafické listy; 1938 – Galerie dr. Feigla: Soudobí francouzští krajináři, 1 olej; 1945 – Pošova galerie: Moderní západní umění v českých sbírkách, 3 oleje, 3 grafické listy; 1956 – Národní galerie: Umění Francie, 2 grafické listy, 1 kresba; 1962 – Galerie Mladé Fronty: Francouzská grafika, 6 grafických listů. Vlastimil FIALA: André Derain, Praha 1962, nestránkováno.

³⁷⁸ Vojtěch LAHODA: Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/2 (ed.), Praha 1998, 68.

³⁷⁹ Václav NEBESKÝ: *Dědic Cézannův*, in: Volné směry, roč. XXI, 1921-1922, 56-64.

³⁸⁰ optický prostorotvorný iluzionismus – tvary pouze symbolicky napovídá, ale nerealizuje

³⁸¹ Derain především usiluje o bezprostřední výraz tělesnosti věcí. Toho dosahuje za použití plochy a čáry; plocha je mu především nositelem tvaru a ne nositelem barvy, jako tomu bylo u Cézanna. Idem 1921-1922, 56-64.

také o pevnost a stabilitu. Dle Cézanna zastává jeho poučku, že vše v přírodě se modeluje podle kužele, válce a koule a za druhé dodává do obrazů pohyb, ve kterém je přítomna hmotnost, ztrnulost a dřevnatělost. Na hmotnost tedy klade dvojí důraz, tím jeho umění nabývá objektivního rázu. Derain se také zabývá barevným vzhledem předmětu zobrazení.³⁸² Tím, že zrušil prostorové vztahy mezi předměty a částmi předmětu, dosáhl vzácně přesného a ohraničení a ucelení jednotlivých předmětů a jejich částí. Za třetí, zrušil Derain kontrast, který je jinak dosahován rozrůzněním světelných a barevných obrazových složek. Tím obnovil statiku obrazu, jeho obrazy v sobě mají neskutečný klid. Což je opakem impresionistického postupu a Cézanne toho dosáhl jen zčásti. Derainovi jde tedy o prostorové umístění věcí.

Ve 20. letech je u nás podobně jako jinde zaznamenán výrazný příklon k novoklasicismu.³⁸³ Podnícen je také orientací na zmíněné francouzské malíře, jejichž přístup je nyní opět docenován. Celkově s sebou válka a poválečná léta přinesla odvrát od avantgardní výtvarné orientace a nastolila tradičnější stránku projevu. V celém evropském umění poválečné doby zaznamenal novoklasicismus ohlas. Také článek Václava Nebeského *K situaci*³⁸⁴ ve Volných směrech pojednává o klasicismu a rozebírá jeho kontrastní postavení vůči romantismu. Klasicismus disponuje neměnným řádem a typizací, představuje spoutané bytí. U článku jsou mimo jiné otisknuty dva obrazy Vincence Beneše, z nichž především obraz *Lesa* [87] z roku 1920 napovídá, že Benešova následující pozornost bude věnována právě klasicismu a přínosům moderní francouzské malby, která mu ve své kontinuitě a vysoké kvalitě děl různých umělců poskytne důležitý pramen poznání.

7.2 Cesta do Itálie

Impulsem, který Benešovi pomohl odpoutat se od stylového vyznění děl Antonína Slavička byla snad cesta do Itálie, kterou Vincenc Beneš podnikl v předjaří roku 1922 s Otakarem Nejedlým a Oldřichem Kerhartem. Navštívili známá města jako Benátky, Florencii, Řím, Neapol, Salerno, Amalfi, Sorrento a Pompeje a dohromady zde strávili přibližně dva týdny. V Benešových vzpomínkách cítíme přítomnost jeho krajinářské duše, kterou vnímal také tuto

³⁸² Cézanne ještě ohledně barevného a světelného zpracování ještě vpodstatě impresionistický přístup, lpí na optickém podání věcí. Světlo je prostředníkem, který určuje zbarvení předmětů ale také ozřejmuje také tvar. Derain tímto způsobem nepracuje, nereflektuje světlo ani ovzduší, které obklopují zobrazený předmět. Rozhodující pro něj je pouzelokální tón a zobrazení skutečného tvaru.

³⁸³ K dominantním tendencím dvacátých let patřil také sociální civilismus zaměřený na městskou nebo venkovskou ikonografii a využívající řady stylů. Zvláště ve druhé půli dvacátých let přechází sociální civilismus do fáze, v níž se zaměřil výrazněji na ikonografii měšťanského stavu, někdy i s příděchem sentimentu. Paralelně se zejména na počátku dvacátých let projevuje snaha po primitivismu.

³⁸⁴ Václav NEBESKÝ: K situaci, in: Volné směry, roč. XXI, 1921-1922, 5-14.

zemi: „Chodil jsem tam po stopách staré, slavné minulosti, leč více mě dojímaly krásy krajiny.“³⁸⁵

Za pobytu vznikly také nějaké nové obrazy, které působí klasickým duchem.³⁸⁶ V Itálii se u Beneše vystupňovala potřeba výtvarnosti. V krajině se objeví jako snaha opustit okamžikovost impresionistické atmosféry zraku pro atmosféru odhmotněnější a trvalejší, a bezprostřední dojem z barevnosti oliv přivádí malíře ke Corotovi.³⁸⁷ Itálie, humanistická země, která se vždy zajímala o člověka a nepřikládala významu jeho krajině, probudí i v Benešovi zájem o figury. Snad právě pozůstatkem této cesty je nedatovaný obraz *Italská krajina* [88]. Klasicizující splývavá malba světlé barevnosti působí svou zářivostí. Vidíme světlou italskou architekturu převážně přímých tvarů namalovanou v holé italské krajině, pouze s nízkým travnatým porostem, vzadu vysvítá panorama hor. Barevnost pohybující se v intencích zelené, bílé, světlé modré a červené je pro Beneše nová.

Pobyt u moře Beneše ovlivnil vlnou klasicismu, dokonce se krátce začal věnovat figurální malbě. V reminiscenci na cesty po jihu namaloval téhož roku velký obraz *Děvče se džbánem* [89], děvče orientálního typu s plným košem pomerančů a mořem v pozadí. Při výstavě Mánesa v Lublani zakoupila obraz tamější galerie.³⁸⁸ V tomtéž roce namaloval Beneš ještě několik figurálních obrazů.³⁸⁹ Jižní typ figurálních obrazů napovídá o italském impulzu. Statické a plasticky pojaté figury maloval Beneš opětovně v letech 1922-1924. Patrně byl jistým způsobem ovlivněn také Corotovými příklady, jehož vliv je zřejmý na krajinách tehdy malovaných na Malé Skále a na Turnovsku³⁹⁰ a také dobovou vlnou novoklasicismu tak, jak jej v krajině formuloval zvláště André Derain, k němuž měl Beneš vždy blízko.³⁹¹ Je zde možné rozpoznat obdobu s Derainem, který je současně s Picassem iniciátorem poválečné vlny novoklasicismu, jež zasáhla i naše malířství.³⁹² Figurální novoklasicismus zůstal

³⁸⁵ „Na severovýchod rozeklaný majestátní Vesuv se stále bílým oblakem nad sebou, na opačné straně na obzoru modré pohoří, k jihu a na západ širé moře s modrou silhouetou Capri, jakoby ohromný ledovec po moři plul. Černohnědý písek z rozbité lávy na pobřeží omývalo bílé krajkové vln zelenavého moře.“ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 25.

³⁸⁶ „Maloval jsem tam pobřeží moře a Terra d'Anunziata, město bílých budov a továren u moře. Zpět jsme se vraceli přes Řím a Apeniny do Ancony a odtud lodí přes bouřlivou noc do Zadru a podél pobřeží nahoru na idylický Lusiň Grande a Picolo. Tam jsme strávili asi plných čtrnáct dní v pilném malování.“ Ibidem 26.

³⁸⁷ František KOVÁRNA: Vincenc Beneš, Praha 1933, 26.

³⁸⁸ Idem 1953-1954, 26.

³⁸⁹ Dokonce i portrétní tvorba. Portrét Olgy Schulhofové.

³⁹⁰ Václav Vilém ŠTECH, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 12.

³⁹¹ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK, in: Vincenc Beneš, Praha 1967, 29.

³⁹² Idem 1933, 26.

epizodou, ale působil na malířovo hledání v krajině.³⁹³ Touto tematikou zdůvodňuje Vincenc Beneš také vizuální změny ve své krajinářské malbě. Zároveň uvádí, že mu na mysli vytanula „*krajina určitých, bohatých a plastických forem, kterou jsem znal z dob plenéru na Akademii z roku 1906, Turnovsko, Malou Skálu*“.³⁹⁴ Figurální tvorba³⁹⁵ byla pro Beneše pouze krátkou epizodou, projevila se však v celém dalším krajinářském úsilí; posílila Benešův zájem o výtvarný řád, ukáznila jeho přednes a zároveň tak dovolila opětné uplatnění těch intelektuálních složek, které ani převaha senzuálního založení nemohla nikdy potlačit.³⁹⁶

7.3 Klasicizující obrazy z Malé Skály

Na Malou Skálu v Turnovském kraji, jel Vincenc Beneš v létě 1923 a také 1924. V tomto kraji namaloval celou sérii obrazů, zapůsobila na něho krása pískovcových skal a tmavých hustých lesů, které na obrazech zachytil.³⁹⁷ Charakter tamější krajiny mu vybavil aktuálnost díla Gustava Courbeta, zvláště okolí Malé Skály svou geologickou strukturou podnítilo jeho nový zájem malířsky tlumočit hmotovou podstatu krajiny, „*opětně vyrovnat podíl kresby i barvy, plochy i objemu, tvaru i světla*“.³⁹⁸ K tomu, aby vystihl velké formy místní krajiny, musel omezit barevnou paletu a zjednodušit formy. Celkově dokládá série těchto obrazů poučení na francouzské malířské tradici spojené s chladně působícím světelným pojetím. Konkrétně se Beneš orientoval především na tvorbu Corota [100], Courbeta [101], Cézanna [102], Deraina [103]. Malba skutečné, viděné krajiny v klasicismu neexistovala,³⁹⁹ to je také důvodem, že tyto Benešovy obrazy působí občas až neskutečným dojmem. Jeho krátká figurální epizoda zde napomůže jeho úsilí o kompozici, snaží se vytvářet panoramatickou krajinu komponovanou z plánů. V těchto krajinách se projevuje klid a velkorysost ve stavbě terénu převáděného redukovanou paletou v jednotný tón, jenž odpovídá celkovitosti výhledů pojatých ve velkých masách zastřenými barvami, laděnými do zelenavé a šedé základny s jistou monochromií a záměrnou plošností.

³⁹³ František KOVÁRNA: Vincenc Beneš, Praha 1933, 26.

³⁹⁴ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 26.

³⁹⁵ v roce 1925 namaloval také obraz *Plzeňští kováci*, který zrači ohlas sociálních tendencí dvacátých let.

³⁹⁶ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK, in: Vincenc Beneš, Praha 1967, 29.

³⁹⁷ „*Protéká jím divukrásná Jizera, která místy je sevřena skalami u Pantheona, jinde zas obklopena lučnami a lesy na úbočích. Do boků zabíhají příčná, vzestupná údolí, k hradu Fridštejnu a Klokočským skalám. V lesích nahoře trčí mnoho pískovcových balvanů, takže někde, třeba jako v Kalich, tvoří celé skalní město. Jizeru napříč přerézává dlouhé ostré příčné skalní pásmo, které se táhne od hradu Fridštejna přes Panteon a za řekou stoupá na druhé straně až ve strmě k nebi čnící Suché Skály. Všude po úbočích jsou velké lesy a kolem řeky plno bujného stromoví.*” Idem 1953-1954, 26.

³⁹⁸ Idem 1967, 29.

³⁹⁹ Jaromír PEČÍRKA: Jean-Baptiste Camille Corot, in: Volné směry, roč. XXIII, 1924-1925, 80.

Beneš uvádí, že oblast Turnovska je krajem heroických forem, proto ho zdejší krajina nutila ke zdůrazňování velkých plastických tvarů, které jasně vidíme na jeho obrazech tohoto období. Také ustoupila barevnost, tyto obrazy jsou pro Beneše nezvykle tmavé, vedené v ledové tónině zelené a tmavé šedočerné. Používá temné tóny a málo barevné valéry; namísto toho zvýrazňoval kompoziční složky obrazu. Musel totiž vyvážit plastické masivy a zavést prostorotvorné plány. „*Nejnápadnějším dokladem toho jsou dva velké obrazy, Klokočské skály s Rakouským údolím vpředu a Kozákovem v pozadí (v Národní galerii) a tytéž skály s druhé strany s pozadím Bezdězu.*“⁴⁰⁰ Kraj Beneše asi značně zaujal: „*Byl jsem v zajetí těch velikých motivů, podivuhodně se měnících s roční dobou a změnami počasí.*“⁴⁰¹ Denně neúnavně stoupal do strání nahoru s velkými plátny, kde pracoval celý den, často až do soumraku. První rok zůstal na místě dokonce i dlouho přes podzimní období, kdy už panovalo nevlídné chladné a deštivé počasí. Objevují se u něj reminiscence na předimpresionistickou malbu realismu, na Deraina.⁴⁰²

Pozůstatkem Benešova malování v tomto kraji jsou především kamenitá lesní zátíší a pohledy na skalní motivy Malé Skály. Obrazy zaznamenaly značný úspěch, Beneš vzpomíná na výstavu v Carnegie Institutu v Pittsburgu v roce 1924. Tato výstava představila současné americké, francouzské, britské, holandské, polské, belgické, československé, ruské, švédské, italské a španělské umění, vystavené obrazy se však pohybovaly spíše v tradičnějších polohách.⁴⁰³ Za československé umění zde bylo prezentováno deset umělců, každý s jedním obrazem. Beneš získal za svůj obraz dokonce čestnou cenu a obraz byl okamžitě prodán.⁴⁰⁴ Celkově si pravděpodobně musel Beneš po změně tvůrčí vyjadřovací polohy od avantgardní linie k modernistické poloze zvyknout na obecnou popularitu svého díla. Jeho obrazy se

⁴⁰⁰ Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 26.

⁴⁰¹ Ibidem.

⁴⁰² Antonín MATĚJČEK: Vincenc Beneš, Praha 1937, nestránkováno.

⁴⁰³ České umění zde zastupovali umělci tradičnějších výrazových poloh – Václav Nechleba, Karel Špillar, Max Švabinský, Alfons Mucha, Alois Kalvoda, Antonín Hudeček, Vincenc Beneš, Jakub Obrovský, Otokar Nejedlý, František Tavík Šimon, Max Švabinský. K přehlídce vyšel katalog, každá země byla uvedena krátkým textem, za československé umění napsal text Václav Vilém Štech. Postrádáme tisíciletou tradici národního umění, ale vystavená díla se pokouší uměleckou formou vyjádřit duši své země. Jasná barevnost a melancholický tón. Dynamická inklinace k ornamentu a harmonie, rytmus. Umělci zde vystavení jsou na poloviční cestě mezi konzervativismem realistického popisu a moderní jednoduchosti. Jejich práce byla ovlivněna západním evropským uměním, a to především francouzským. Beneš společně s Nejedlým, Hudečkem a Kalvodou jsou krajináři, opěvují přírodu – jasná barevnost a impresivní dekorativní efekt. Catalogue: Twenty-third annual international exhibition of paintings, Carnegie Institute Pittsburgh, Pittsburgh 1924, nestránkováno.

⁴⁰⁴ „*Obraz s Fridštejnem v popředí a s rozlehlou jihozápadní rovinou s Bezdězem na obzoru, vystavil jsem v roce 1924 v Carnegie Institutu v Pittsburgu v Americe pod názvem Česká krajina a dostal zaň Honorable mention*”. *Byl tam také, asi v důsledku toho, prodán.*” Idem 1953-1954, 26.

dostávaly do státních sbírek, ale také do soukromého vlastnictví. Obrazy tohoto období i dnes vypovídají o kvalitním provedení a Benešově dobré znalosti a poučení z moderní francouzské tradice krajinomalby.

V létě roku 1924 se už Beneš na Malé Skále nezdržel tak dlouho. Motivy tohoto kraje zaznamenal podrobně již za předešlého pobytu, kdy zpracoval veškeré možné motivy a byl již nasycen tamějších velkých forem a vnější monumentality. Tehdy se také dostavoval jeho dům na Ořechovce, kam se jistě těšil, i podle tohoto signálu vidíme, že období strádání pro Beneše skončilo.

Na jaře 1924 se Beneš podíval podruhé do Itálie, tentokrát za doprovodu manželů Fillových. Tato druhá cesta byla spíše uměleckohistorická,⁴⁰⁵ narozdíl od první pracovně malířské. Znovu se zde ozvala dočasná corotovská lekce. Pro Benešovu další práci to znamenalo účinné poučení.⁴⁰⁶ V zahradě vily d'Este si Beneš našel přesně místo, odkud Corot maloval známý obraz této zahrady s hochem na zábradlí. Tam také poznal, jakým způsobem si Corot zjednodušoval motiv, takto s přírodou zacházel pokaždé, zjednodušoval, typizoval. Třetí cestu do Itálie podnikl Beneš ještě následujícího roku.

Na plátnech tohoto období se Beneš snažil za použití stejných výrazových prostředků vyjádřit aktuální atmosféru krajiny. Výsledky dosažené v okolí Malé Skály u Turnova reprezentuje například obraz *Pohled z Kalicha k západu – Jenšovice [93]*. Obraz vypovídá o typické vizuální podobě děl tohoto období. Podobně jako ostatní obrazy ho Beneš maloval z vyšší polohy, podařilo se mu zachytit průhled lesním stromovím, kterým se otevírá panorama rozlehlé krajiny se siluetou zámku. Barevně je řešen v tradiční tonalitě obrazů tohoto období, především v ledových odstínech hnědé, zelené a bílé a temnější modré. Tmavými studenými barvami byl namalován také obraz *Suché skály u Turnova [97]*. O reprezentativní kvalitě obrazu svědčí přípis na zadní straně obrazu, který informuje o zápůjčce obrazu na některou z výstav v Carnegie Institutu v Pittsburghu v USA. Efektivním dojmem působí lesk hladké

⁴⁰⁵ V Benátkách shlédl Beneš monumentální výzdobu ve Scuola di San Rocco od Tintoretta. V Padově uviděl Giotta s jeho zbožnou úměrností a vpravdě křesťanskou prostotou. Ve Florencii tentokrát kromě Uffizi spatřil také Ghirlandaia v Santa Maria Novella a Massaccia v Chiesadel Carmine. V Římě byl znovu zaujat kartony (strana 27, rukopis) Rafaelových gobelínů v Chiesa del Carmine. Z Říma si Beneš pamatoval výlet do Tivoli s Navrátilovským vodopádem a zahradou vily d'Este. Zajeli opět až do Pompejí a Neapole. Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerii v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 27.

⁴⁰⁶ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 29.

splývavé malby na plátně *Jizera na Malé Skále* [98].

Ztemnělou krajinu před bouří zachytil Beneš na plátně *Klokočské skály* [90]. Idylická *Krajina s potokem* [91] napovídá o dobré znalosti a poučení z přínosu francouzské moderní krajinomalby, zde konkrétně Camilla Corota. *Krajina* [92] zachycuje údolí prozářené světlem. Romantickou atmosféru místní krajiny, podtrženou odpovídající barevností vystihl Beneš ve dvou téměř identických obrazech - *Romantickou krajinou se zříceninou Trosky* [94] a v obraze *Trosky* [95].

8. NALEZENÍ BARVY

8.1 Jižní Čechy

Od poloviny 20.let se Benešova tvorba vydává opět jiným směrem a dochází k nové výrazové proměně jeho děl. Změna je dána také pobytem v nové lokalitě; z panoramatického Turnovska vytěžil už Beneš všechny motivy, novou tvůrčí inspiraci mu poskytl Písek a malebná jihočeská krajina. V této oblasti našel Beneš nové motivy, charakter krajiny nasměroval jeho plátna k větší intimitě a lyrismu, který se ukázal být výrazovou polohou blízké jeho povaze; na lyrismus byl také napojen tehdy proklamovaný subjektivismus.⁴⁰⁷ Podstatnou změnou je potom příklon k svěží, bohaté barvevnosti. Výraz jeho tvorby směřuje ke shodě s výrazným proudem českého umění druhé poloviny dvacátých a následně třicátých let, pro který se ustálil pojem senzuálního realismu. Vincenc Kramář požil k označení tohoto směru v roce 1928 označení směr „čistě výtvarnosti“.⁴⁰⁸ Tento umělecký výraz tvoří v Mánesu v podstatě hlavní linii oficiálního modernismu první republiky,⁴⁰⁹ tento směr se těšil velké popularitě, dané obrazy pracují s realitou, kterou pouze smyslově přetváří. Umělci používají klasická témata jako krajinu, zátiší, akt. Důraz je kladen na smyslovost a svěžest použitých barev. K zdařilým Benešovým ukázkám senzuálního realismu patří jeho krajiny z počátku 30.let, ovlivněné pobytem v místech dnešního Chorvatska. *Piniový háj na Rábu [123]*, 1931 a *Krajina ze Sebrena [125]*, 1934, na kterých se mu podařilo vystihnout charakter jižních krajin.

Nejvýraznějším představitelem senzuálního realismu byl u nás Václav Špála, který se také díky živým barvám a důrazem na malířské gesto těšil obecné popularitě. Ocenění přínosu tvorby Václava Špály nastává v roce 1925, Špálovi tehdy ke čtyřicátým narozeninám uspořádal SVU Mánes velkou retrospektivní výstavu představující všechny polohy jeho tvorby. Tento směr je také podporován a propagován ve spolkovém časopise *Volné směry*.

Roku 1926 je Vincenc Beneš zastoupen na Mezinárodní výstavě v Drážďanech. Výstava měla program ukázat pouze tvůrčí složku současného malířství a sochařství, zároveň i základnu, z níž dnešní umění vyrostlo.⁴¹⁰ Na jaře roku 1926 se Beneš také krátce podíval do Paříže, která

⁴⁰⁷ František KOVÁRNA: Vincenc Beneš, Praha 1933, 30.

⁴⁰⁸ Poprvé toto označení použil Vincenc Kramář, Vincenc Kramář: Kubismus, in: *Volné směry* XXVI/1928, 171.

⁴⁰⁹ Vojtěch LAHODA: Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let, 101 – 145, in: *Dějiny českého výtvarného umění IV/2* (ed.), Praha 1998, 102.

⁴¹⁰ Zastoupeno bylo devatenáct států, ale základem a osou celé výstavy se tradičně stala francouzská expozice, hlavně díla van Gogha a Picassa. Z Čechů zde byl zastoupen i Vincenc Beneš (1 dílo), Josef Čapek, Otakar

ještě více podpořila jeho příklon k barevné malbě a je zmiňován vliv pozdního Renoira.⁴¹¹ Beneš se ve druhé polovině 20.let pouští do dalšího hledání, oslovují ho radostné barvy, které jsou vlastní jeho senzuační povaze, ale po určitou dobu hledá způsob, jak s barvou pracovat, přesněji jakým způsobem ji klást na plátno. Na obrazech roku 1925 a 1926 cítíme výrazové hledání a využití různých malířských poloh. *Mlýn v Písku* [104], 1925, s nádechem staromistrovské práce je ve svém koloritu ještě charakteristickým dílem předcházejícího údobí, ale nápadná kresebnost nesoucí barvu, už naznačuje přípravu příští změny.⁴¹² *Kamenný most v Krsicích* [105] kombinuje plošnost pojetí se snahou po objemovém vyznačení jednotlivých obrazových prvků.⁴¹³ Také z koloristického hlediska navazuje ještě na práce první poloviny 20.let.

8.2 Václav Špála

Na Benešových krajinách z jižních Čech pozorujeme vliv generačního druhu Václava Špály. Také Václav Špála pocházel z venkova, konkrétně ze Žlunic v oblasti Českého ráje. Láska k přírodě ho tedy, podobně jako Beneše, přivedla po avantgardní periodě ke krajinomalbě, která si kladla za cíl oslavovat krásu přírody.⁴¹⁴ Pro Beneše znamenala tvůrčí konfrontace s barevnou paletou Václava Špály účinný impuls jeho dosud neuvolněných koloristických složek, které se však u něho začínají stále hlasitěji hlásit o slovo.⁴¹⁵ Sblížení tvorby je rovněž dáno pobytem na stejném místě v jižních Čechách, osobním přátelstvím a stejnou spolkovou příslušností. Až velmi těsné názorové shody ke Špálovi dostoupila Benešova tvorba kolem roku 1930,⁴¹⁶ ale citelná je již dříve, patrně od roku 1927. Špála tehdy maloval své dnes už klasické krajiny z Posázaví a Pootaví, které představují vrchol jeho díla. V období zájmu o krajinu jižních Čech začne na jeho plátnech převládat sytá modrá, ultramarínová barva, toto jeho malířské období dostalo název „modré období“ a sahá až do třicátých let.⁴¹⁷ Tehdy byl již

Kubín, Emil Filla, Rudolf Kremlíčka, Bohumil Kubišta, Otakar Marvánek, Otakar Nejedlý, Antonín Procházka, Josef Šíma, Václav Špála, sochaři Karel Dvořák, Otto Gutfreund, Jan Štursa. Vincenc Kramář kontaktován pořadatelem výstavy dr. Posse, radí při výběru umělců a nakonec vybírá i konkrétní díla. Zadaným konceptem bylo vystavit umělce už vyspělé a vyhraněné. Z ČSR 28 děl. Vincenc Kramář o to informuje ve Volných směrech, strana 30-33, Volné směry, roč. XXV., 1927-1928

⁴¹¹ žhavé barvy a uvolněná povrchová arabeska. Václav Vilém ŠTECH, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK, in: Vincenc Beneš, Praha 1967, 12.

⁴¹² Ibidem 31.

⁴¹³ Ibidem.

⁴¹⁴ Také on popisuje zpětně přírodní krásy, které ho oslovily. Václav ŠPÁLA: Z časů mládí, in: Volné směry XXXVI, 1940-1941, 161.

⁴¹⁵ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 31.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ Vojtěch LAHODA: Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/2 (ed.), Praha 1998, 115.

Špála oceňován i přímo obdivován přáteli, vrstevníky, ale i širší veřejností a jeho vliv zapůsobil také na jiné umělce.⁴¹⁸ Na Benešově tvorbě se vliv Václava Špály projevuje především větším důrazem na barvu, výraznějším využitím modré barvy a nanášením větších barevných ploch. Není však jeho napodobitelem, pouze poznáním jeho tvorbu obohacuje svá vlastní plátna. Beneš, podobně jako Václav Špála, Otakar Kubín a v sochařství Otto Gutfreund, už posléze trvale hájí právo na individuální výraz.⁴¹⁹ Také Emil Filla v článku *Cesta tvořivosti* vyjádří obdobný názor.⁴²⁰

Roku 1927 získává převahu rukopis a ve využití syté modré a koloritu prostoupeného teplem a světlem se začíná objevovat podobnost na Václava Špálu, jako v případě obrazu *U rybníka před bouří* [108].

O přijetí čisté barevnosti, kterou Beneš osvobodil své skrývané koloristické rysy, vypovídá *Alej v Písku* [110] z roku 1928. Vysoké silné kmeny stromy vytváří loubí, které se táhne nad cestou. Plátno působí svou živostí a energicky kladenými tahy štětce. Výrazné použití syté modře evokuje základní škálu obrazů Václava Špály,⁴²¹ tvaroslovím se však ještě také odkazuje na obrazy André Deraina.

Špálovskou živou barevností a gestem malby promlouvá obraz *Za mlýnem v Písku* ((Mlýnská strouha v Písku) [112] z roku 1928.⁴²² Obraz, zpodobující letní idylu má špálovskou barevnost a malován je ve velmi radostné náladě, splývavými tahy štětce, kde široký štětec místy vystupuje. Plátno je povedenou prací, důrazem na barvu Beneš v tomto období opomíjí obrazovou výstavbu a docíluje tak grafičnosti, která však dílům neškodí. Koloristické působivosti dosáhl Beneš téhož roku například také na obraze *Žlutý dům v zahradě* [113]. Trochu upomíná na Vincenta van Gogha. Uplatnil zde kontrastní akcenty červené ke žluté, které zpracoval živými, výraznými tahy štětce.

Živá barevnost evokující Špálu se objevuje také na obraze *Lávka na ostrov v Písku* [114], podobný motiv najdeme také u Špály na obraze, který byl namalován o rok dříve, je to *Lávka přes Orlici v Potštejně* [115].

⁴¹⁸ Jaroslav Grus, Miroslav Holý, Jan Slaviček, Rudolf Kremlička. Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 31.

⁴¹⁹ František KOVÁRNA: Vincenc Beneš, Praha 1933, 24.

⁴²⁰ Díla musí obsahovat tvořivé ideje, aby ovlivnila nadcházející vývoj, nové tendence. Vyjadřuje se proti kolektivnosti. Ta pro něj znamená krok zpět, znamená zbytečné obětování a podřízení. Emil FILLA: Cesta tvořivosti, in: Volné směry, roč. XXVI, 1928-1929, 125-170.

⁴²¹ Idem 1967, 31.

⁴²² Obraz byl prezentován na výstavě v Malmö roku 1985.

Do období, kdy na Beneše nejvíce působí příklad Václava Špály, tedy okolo roku 1930, pochází obraz *Drátovského mlýna* [119] z Písku. Vidíme, že Beneš přijal výrazové bohatství barev, ale prostor už opět také dostává perspektiva a obrazová výstavba.

Z roku 1930 pochází obraz *Z pražské periferie* [120],⁴²³ kde barva vlivem povětrnostních podmínek nabývá na expresivitu. Beneš zachytil na obraze okrajovou část Prahy, kterou projíždí tramvaj. Nepřímo tím navazuje na svůj kubistický obraz *Tramvaj č.4* z roku 1911, kde hlavní roli hraje rozklad obrazových prvků; zde je prostor vymezen především barvě a jejím výrazovým schopnostem. Schopnosti barev využil Beneš bohatě, scéna je zachycena za podzimu, proto ponechává velkou volnost koloristické hře a prostor pro hutné tahy dodávající zdání plasticity. Dokonale je využita také perspektiva, jedoucí tramvaj je položena do kompozičního jádra. Výsledkem je smyslově bohatý obraz, který těží také z Benešových perspektivních znalostí.

8.3 Zátíší

Především od druhé poloviny 20.let maluje Beneš četná zátíší, volba této tematiky souvisí s výrazovou bohatostí barev, kterým voba tohoto tématu poskytuje nesčetné množství variací. Téma zátíší souvisí také s dobovým senzuačním realismem, dále malba zátíší opět konvenuje s tvorbou Špály, který je rovněž od 2. poloviny 20. let intenzivně maloval. Poskytují prostor pro vyjádření radosti z malování a také se dobře prodávaly.⁴²⁴ Pro radost z malování a navíc se dobře prodávaly. Také pro Beneše byla zátíší pravděpodobně dobrým prodejním artiklem, bezpochyby jich však Beneš namaloval velmi mnoho a najdeme mezi nimi díla značně různorodé kvality.

Zdařilým kusem je *Zátíší s Benediktínkou* [109] z roku 1928. Tmavě modré pozadí je výrazným akcentem k zářivé bělosti ubrusu, poskládaného do ostrých hran. Obraz v sobě má určitou avantgardní notu, větší barevné plochy jsou pojaty splývavým rukopisem, místy vystupují hutnější nánosy barvy. Výrazné barevnosti použil Beneš například na *Zátíší s melounem* [118], obraz je nedatován, ale obdobná zátíší s růžový ubrusem maloval Beneš roku 1929. Zátíší je malováno hutnějšími barevnými nánosy, díky čemuž získávají předměty na plasticitě.

Zátíší maloval Beneš pravděpodobně v novém domě, kde varioval jednotlivé prvky, často se zde objevuje okno pokoje nebo průhled do zahrad. Z Benešova nového domu pochází

⁴²³ Obraz byl prezentován na výstavě československého moderního umění v Belgii.

⁴²⁴ Helena MUSILOVÁ, in: Milan KNÍŽÁK / Helena MUSILOVÁ / Tomáš VLČEK / Tomáš BERGER: Václav Špála. Mezi avantgardou a živobytím, Praha 2005, 45.

pravděpodobně také *Interieur* [116].⁴²⁵

⁴²⁵vystaveno Malmö, Helsinky, Darmstadt, Pittsburg, Pensilvania, Moskva 1978

9. SYNTÉZA

9.1 Pierre Bonnard

V dalším období se změny Benešovy tvorby projevují na způsobu práce s barvou a na barevném vyznění. Toužil po barvě a začal s ní experimentovat. V druhé polovině 20.let zkoušel nanášet barvu v celých kompaktních plochách, což jak poznal se hodilo jen pro malbu zátiší, v krajinomalbě ho tento postup nadlouho neoslovil. Beneš v tomto kontextu poukazuje, že barva v obraze nesmí zůstat barvou, musí sloužit, musí být živá, musí tvořit nebo má alespoň podporovat plastiku, prostor, dramatickosti a tím ztrácí materiální charakter a odhmotňuje se. Pouhou dekorativnost nemá rád.⁴²⁶ Beneš tedy opět začal používat na celou obrazovou plochu rozechvělé doteky štětce, které mají zároveň schopnost vyjadřovat náplň prostoru, atmosféru. Na počátku 30. let se Benešův malířský projev také lyrizuje.⁴²⁷ Ohledně barevné prozářenosti a atmosféry se Beneš orientuje na poučení z Cézanna, který o své barvě tvrdil, že není souvislou plochou, ale že je „*prokládaná, odstupňovaná*“.⁴²⁸ Novým impulsem představuje však především cesta do Paříže a bližší seznámení s dílem Pierra Bonnarda.

Roku 1931 se Benešovi opětovně naskytla příležitost navštívit Paříž. Společně s Alfredem Justitzem měli za úkol organizovat pro Mánes výstavu Umění současné Francie. Výstava byla slavnostně zahájena v nové budově Mánesa na vltavském nábřeží. Justitz se dle Benešových vzpomínek orientoval především na kubismus, protože jím byl velmi zaujatý a také se mu tehdy věnoval ve své tvorbě. Sbírkou kubistů se nacházela především u Paula Rosenberga. Beneš měl možnost spatřit také soukromou sbírku Paula Guilloma s Matisy, Derainy a Coroty a u Paula Rosenberga dále Cézanna a Corota. „*Rosenberg při té příležitosti se vyjádřil, že Corot byl z největších malířů, v čemž jsme s ním horlivě souhlasili.*“⁴²⁹

Na počátku 30. let bývá u Beneše, ve spojitosti se změněným charakterem tvorby zmiňován vliv francouzského malíře Pierra Bonnarda (1867-1947),⁴³⁰ jehož příklad nezapůsobil tehdy

⁴²⁶ „*Tam poměrná ztráta v plošnosti a ovějně atmosféry v plné, plošné barvě bolela a nedala se dlouho udržet. Můj živý cit a stálý zájem a kontakt s krajinou mi to nedovoloval. Vždyť krajina, to' atmosféra a prostor sám.* Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, in: Libuše BROŽKOVÁ, Anna MASARYKOVÁ: Soubor textů (zápisy rozhovorů, apod.) pro dokumentaci NG, 1953-1954, 29.

⁴²⁷ Václav Vilém ŠTECH, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 11.

⁴²⁸ Ibidem.

⁴²⁹ Idem 1953-1954, 30.

⁴³⁰ Na začátku kariéry patřil k okruhu Nabistů. Už zde je rozpoznatelná touha po malířském řešení, která se mu podaří, náznak 3. dimenze na ploše. Bonnardovy obrazy napodobují dojmy všedního dne. Jeho umění, které žije z barvy, může být označeno jako ryzí kolorismus, ale barvy používá také s rozmyslem se zřetelem ke stavební úloze. Amine HASSE: Das Kunstwerk. Ein Anhalten der Zeit, in: Kunstforum International: die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst, Bd 180, Německo 2006, 380-382.

pouze na Beneše.⁴³¹ Beneš znal jeho díla už z návštěvy Paříže 1907 a setkal se s nimi i později. V Praze uviděli Bonnardovy obrazy poprvé rovněž roku 1907 na výstavě francouzských impresionistů v pavilónu SVU Mánes pod Kinského zahradou. Roku 1931 jsou některá Bonnardova díla představena také na výstavě Umění současné Francie v Praze, s jejíž organizací právě Beneš pomáhá. Teprve nyní však Bonnardovi dobře porozuměl. Příklon k Bonnardově výtvarné filozofii měl pravděpodobně hlubší příčiny; souvisel s celou tehdejší situací jedné části českého moderního malířství a v základech se týkal i širších evropských poměrů.⁴³² Roku 1922 byl Bonnard světu vlastně znovuobjeven na pařížské výstavě Mladé umění Francie⁴³³ a v této době začínala jeho účast na výstavách nabývat širokého ohlasu. Obrat k Bonnardovi byl tak poslední snahou zachránit odkaz impresionismu. Naopak od impresionismu Bonnard do svých kompozic znovu vkládá pevnou skladebnost, prostor a kompaktní tvar. V jeho díle pokračovala také velká tradice evropského kolorismu, využívající bohatství valérů. Na pražské výstavě 1931 bylo vystaveno devět Bonnardových obrazů. Z výstavy byl československým státem zakoupen rozměrný obraz *Rozhovor v Provinci* [122] pro dnešní soubor v Národní galerii.⁴³⁴ Pod přímým zážitkem umělcových děl, napsal Alfred Justitz téhož roku do *Volných směrů* svou studii o malíři.⁴³⁵ Správně poznamenává, že Bonnard převzal lehkou svěží metodu impresionismu, ale přidal k ní prostorové a tvarové zákony. Právě „prostorovost“ doceňuje Justitz jako velkou Bonnardovu ctnost.⁴³⁶ Z pavučin čár a teček dokáže vytvořit dokonalou proporcionalitu. Jeho městské krajiny disponují přímo až psychologickou vnímavostí. Jaroslav Jíra přispěje v témže čísle *Volných směrů* článkem *Několik slov o Bonnardovi*.⁴³⁷ Bonnard si vzal z Cézanna⁴³⁸ lekci o barevných valérech, je velkým francouzským koloristou. Sleduje impresi, náladu, jako impresionisté, ale nedává se jí ovládat, začne malovat podle přírody a obraz dokončí dle své fantazie.⁴³⁹

Právě spojení důrazu na svěží, živé barvy podané impresivním rukopisem a zároveň zohlednění obrazové konstrukce a stavebnosti se stává pro Beneše cílem jeho životního hledání. Nachází ideální spojení, vyhovující jeho citu a obdivu k barvám a senzuálnímu

⁴³¹ Václav Vilém ŠTECH, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 11.

⁴³² Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 31.

⁴³³ Ibidem.

⁴³⁴ Ibidem 32.

⁴³⁵ Alfred JUSTITZ: Pierre Bonnard, in: *Volné směry*, roč. XXVIII, 1930-1931, 1-7.

⁴³⁶ Ibidem 1.

⁴³⁷ Jaroslav JÍRA: Několic slov o Bonnardovi, in: *Volné směry*, roč. XXVIII, 1930-1931, 8-11.

⁴³⁸ Ibidem 9.

⁴³⁹ Ibidem 10.

zachycení skutečnosti, nepřestává však také zohledňovat obrazovou výstavbu obrazu, která ho zajímala již za působení v Osmě a Skupině výtvarných umělců, tehdy se však tato strana dostalo do naprosté převahy. Nyní našel rovnováhu a stylové změny již po následující tvůrčí období nehledal a jeho stylové prostředky se příliš nemění. V malbě dává průchod své radosti z malování, tu však kontroluje i racionálním pohledem. Vytváří dílo, které je syntézou racionalismu a senzualismu. Tvoří květinová i ovocná zátiší a rovněž krajinné pohledy prozářené sluncem. Barevná hmota je nyní světlejší a dociluje až pastelového odlesku.

9.2 Město Praha

V tomto posledním, ale značně dlouhém časovém období věnoval Beneš vzrůstající pozornost městu Praze. Jeho pohledy na Loretu, Smetanovo nábřeží, Belvedér, panoramatické záběry městské scenérie patří mezi skutečně pozoruhodná zobrazení Prahy v české moderní malbě. Tematicky se věnuje buď Pražskému hradu a okolí nebo naopak znázorňuje rušný život na ulicích moderního města, kde se v souladu s mladší generací snaží zachytit civilní tvář velkoměsta. V těchto pražských motivech vyjadřoval Beneš svůj obdiv městu a podařilo se mu vytvořit skutečnou malířskou oslavu Prahy. Tato díla jsou jistým způsobem opakem Slavičkových pohledů na Prahu, kterou zachycoval ve větších panoramatických pohledech nebo si naopak všimal zastrčených koutů staré mizející Prahy; na jeho obrazech cítíme však často nevlídnost předjarního či podzimního počasí, která je doprovázena mistrovou pošmournou barevností. Naopak Benešova plátna k nim tvoří pandán, září svou optimistickou barevností a sluneční září. Benešovi se tak podařilo podat malířský opak dílům Slavičkovým, jejich dílo dohromady vypovídá o krásách hlavního města.

Beneš s oblibou chodil malovat pohledy na Prahu od hradčanských hradeb, kde vznikly jeho pohledy na Loretu a další zachycující panorama směrem k malostranskému chrámu svatého Mikuláše. Jednotlivými zářivě barevnými tahy pracuje pomocí barevných hmot; se svým krajinářským citem neváhá tyto pohledy obohatit například o rozkvetlé koruny stromů, které zasahují do pohledu na městské panorama, čímž „*projevil vzácný smysl pro specifčnost obrazu městské architektury*“.⁴⁴⁰ Zároveň komponuje obrazy s velkým citem pro hmotu starých architektur zasazených do panoramatu městské krajiny. Zdařilými ukázkami jsou v tomto ohledu obrazy *Nad Loretou* [135] z roku 1942 nebo pozdější *Jaro nad Prahou* [138]. Výrazný obraz v rámci Benešovy tvorby představuje *Pražská křižovatka v zimě* [137]

⁴⁴⁰ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 33.

namalovaná roku 1948, která naopak zprostředkovává pohled na moderní velkoměsto s vysokou zástavbou a živým pouličním ruchem.

9.3 Benešova první samostatná výstava

Roku 1933 uspořádá spolek Mánes Benešovi první samostatnou výstavu, představující dosavadní souhrn jeho díla. Výstava je doceněním Benešovy tvorby, nyní jsou Benešovi pravidelně pořádány výstavy jeho tvorby až do roku 1979, kdy umírá, výstavy jeho díla však pokračují ještě v 80. letech. Výrazové prostředky se příliš nemění, pouze se od 50.let zmenšuje počet nově malovaných pláten. Jeho dílo bylo také za komunistického režimu ceněno, proto sloužilo jako ukazatel neškodného realismu, posléze výstavy Benešových pláten ustávají, jeho díla však v žádném případě nejsou tendenční, stále si zachovávají poměrně dobrou kvalitu a orientaci na dřívější hodnoty.

Roku 1933 uspořádá spolek S.V.U. Mánes Benešovi k 50. narozeninám samostatnou výstavu,⁴⁴¹ která představí soubor jeho díla. Výstava se koná v nové budově Mánesa na Riegrově nábřeží⁴⁴² a představí 132 Benešových děl. Výstava znamená docenění jeho díla a téhož roku je zvolen členem České akademie věd a umění.⁴⁴³ Text do katalogu napsal Antonín Matějček, věnuje se zde vývojovým proměnám malíře, stejný text vychází v podobě článku ve Volných směrech.⁴⁴⁴ Nejstarším vystaveným dílem je *Jarní krajina u Prahy* (1907) z majetku pana učitele J. Pospíšila. Dva významné obrazy z kuboexpresionistického období zapůjčil Vincenc Kramář - konkrétně *Hagar a Izmael* (1910) a *Zuzana v lázni* (1910). Kubistické období je zastoupeno malým *Zátiším* (1914) z majetku pana Františka Havla z Prahy. Je tu také přelomový expresionistický *Vojenský pohřeb* (1915) a dále přehlídka děl kontinuálně pokračuje až k nejaktuálnějším obrazům. Čtyři obrazy byly zapůjčeny ze sbírky pana architekta J. Kodla. Čtyři obrazy byly již ve vlastnictví Moderní galerie. Na 51 obrazů se již nacházelo v některé sbírce. Větší polovinu obrazů bylo možno zakoupit. Tohoto roku vychází také Benešova první monografie od Františka Kovárny.

⁴⁴¹ v období 7. září – 17. října

⁴⁴² Nová budova Mánesa podle projektu Otakara Novotného, vzniklá na místě Šitkovských mlýnů na břehu Vltavy, byla slavnostně otevřena roku 1930.

⁴⁴³ nejdražší dílo (položka č. 120) *U divoké Šárky* (1933, olej, plátno, 130 x 200 cm) je nabízeno za cenu 30.000,- korun.

⁴⁴⁴ Antonín MATĚJČEK: Vincenc Beneš, in: Volné směry, roč. XXX. 1933-1934.

Matějček popisuje v katalogu Benešův vývoj, kterým dospěl ke konečné fázi. Pojednává o jeho expresionistických a kubistických začátcích. Další období charakterizuje jako o cestu nelehkého hledání, na které našel výraz vyhovující jeho osobnosti. „*Nachází sebe v intenzivním prožívání reality.*“ ... „*Tu vyzrál v mistra....*“⁴⁴⁵

U příležitosti Benešovy souborné výstavy vyšel také Pečírkaův článek v Umění.⁴⁴⁶ Pečírka věří, že Benešův návrat k přírodě po avantgardním období mu přinesl určité bonusy - „*i ona doba hledání a hloubání nese ovoce, brání umělci, aby nesestoupil do nížin bezduchého a vlastně nevýtvarného napodobování reality.*“⁴⁴⁷

9.4 Umění pod dohledem

Druhá světová válka znamenala pro Beneše období, kdy se separoval od společnosti, svou pozornost obrátil k usilovné práci a k malování v plenéru. Nabídky k samostatné výstavě po celou dobu odmítá. Za druhé světové války se Beneš vyhýbá prosbám, aby uspořádal samostatnou výstavu, raději se koncentruje na malování, které mu přináší klid. Jeho obrazy jsou však zařazeny na přehlídkách pod názvem Národ svým výtvarným umělcům, kdy se najednou vystavuje v různých prostorech pražských spolků.⁴⁴⁸ Spojily se zde výstavní spolky pražské i venkovské, tyto výstavní akce souvisí se zvýšenou mírou národního citění a uvědomnění; katalog připomíná českou malířskou tradici. Na těchto výstavách se umělci představují jako jednotný celek, příčinou jejich scelení je těžká doba války; umělecké směry a ideové názory se nezohledňují. Také se konají výstavy spolku SVU Mánes, kterých se Beneš účastní. Roku červen-září 1941 se koná výstava Tvář české krajiny ve výstavních sálech S.V.U. Mánes v Praze. Katalog opatřil textem Jan Květ, výstava je rozdělena podle krajů. Ve výběru námětů se odráží citový vztah jednotlivých umělců k určitým českým oblastem českým, a to je buď dáno láskou k rodnému kraji nebo tím, že malíř v daném kraji našel něco, co odpovídá jeho vnitřnímu založení. Vincenc Beneš vystaví obrazy v části jižních Čech z let 1938-1940, dále obrazy ze středních Čech a z Podkrkonoší.⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Antonín Matějček: Souborná výstava díla Vincence Beneše, Praha 1933, nestránkováno.

⁴⁴⁶ Jaromír PEČÍRKA: Vincenc Beneš, in: Umění, roč. VII, 1934, 104-107.

⁴⁴⁷ Ibidem 106.

⁴⁴⁸ v Obecním domě, ve sdružení umělců výtvarných Myslbek v Na příkopech, v prostorách Jednoty výtvarných umělců, Praha 2, Voršilská ulice, S.V.U.Mánes na Praze 2 Riegrovo nábřeží a Sdružení českých umělců grafiků Hollar, Masarykovo nábřeží č.8.

⁴⁴⁹ V sekci věnované jižním Čechám vystaví Beneš 12 obrazů z Písecka, v oddělení středních Čech má 5 obrazů (Jaro v Šárce, 1925, 100 x 201 cm, 50.000). V sekci Podkrkonoší jsou prezentovány 4 jeho obrazy, kam je zařazena jeho tvorba z oblasti Malé Skály a Žamberka (1924 2x a 1932, 1933). Jan KVĚT: Tvář české krajiny, Praha 1941.

Konec druhé světové války nepřinesl svobodu nadlouho. Už v letech 1946-1948 u nás probíhá složitá diskuze o podobě socialistické kultury, po roce 1948 je v českém umění prosazen stalinský vzor. Do roku 1948 se ještě objevovaly některé protichůdné názory. V roce 1946 vyšla Vincenci Kramářovi brožura *Kulturně politický program KSČ a výtvarné umění*, která reagovala na projev Václava Kopeckého z VIII. Sjezdu KSČ.⁴⁵⁰ Kramář hájil osobité české pojetí společenského řádu a moderní podobu výtvarného umění, odmítal primitivní chápání uměleckého díla založeného na jednoduše postaveném obsahu.⁴⁵¹ K socialismu stalinského typu se ale po válce hlásil například teoretik Jindřich Chaloupecký.⁴⁵² Po únoru 1948 zůstali na oficiální scéně pouze ti, kteří respektovali oficiální ideologické požadavky, zcela se podřídili oficiálnímu tlaku nebo alespoň naznačili ochotu přiblížit se určenému vzoru.⁴⁵³ Z výrazového hlediska se stal správnou cestou směr socialistického realismu, odvozený z tvorby sovětských umělců, jehož závazné stanovy vyhlásil ministr informací Václav Kopecký na IX. Sjezdu KSČ v roce 1949.⁴⁵⁴ Popřípadě byly připouštěny také další polohy realistického projevu. K potvrzení a doložení tradice realistické malby byly v Československu v roce 1948 pořádány výstavy, které měly tuto tradici doložit.⁴⁵⁵ S těmito změnami souvisely také organizační změny sloužící kontrole uměleckých projevů. Nově byl vyhlášen Svaz československých výtvarných umělců, spolky Sdružení výtvarných umělců Mánes a Umělecká beseda se k němu ihned oficiálně přihlásily,⁴⁵⁶ posléze byly tyto spolky dokonce zrušeny a staly se součástí svazu. Léta 1950-1952 byla obdobím nejtvrďší stalinizace české kultury. Konaly se první celostátní konference delegátů československých výtvarných umělců, organizovaných ve svazu. Přestaly vycházet umělecké časopisy, nově byl založen časopis *Výtvarné umění*, který se orientoval pouze na propagaci sovětského pojetí socialistického realismu. Svaz československých výtvarných umělců pořádal obří výstavy, které měly manifestovat uměleckou činnost a příklon k socialistickému realismu.⁴⁵⁷ K těmto závěrům byly použity také

⁴⁵⁰ Tereza PETIŠKOVÁ: Oficiální umění padesátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění V* (ed.), Praha 2005, 341.

⁴⁵¹ Vincenc KRAMÁŘ: *Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění*, Praha 1946.

⁴⁵² Jindřich CHALUPECKÝ: Konec moderní doby, in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ: *České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, 71-81. /

Jindřich CHALUPECKÝ: *Kultura a politika: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ: České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, 82-86.

⁴⁵³ Tereza PETIŠKOVÁ: Oficiální umění padesátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění V* (ed.), Praha 2005, 342.

⁴⁵⁴ Socialistická tvorba měla být optimistická, zobrazovat revoluční skutečnost, z ideového hlediska má vychovávat, má se vyznačovat řídím a tendenčním charakterem, revoluční romantikou, má zobrazovat hrdiny a socialistickou budoucnost. Stanovy byly nepřesné a rozporuplné. *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Klasikové českého malířství, Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápasu. Ibidem* 360.

⁴⁵⁶ *Ibidem* 344.

⁴⁵⁷ *Ibidem* 362.

projevy umělců, které se od třicátých let nezměnily, obrazy Vincence Beneše zde reprezentovaly soudobou krajinářskou tvorbu. Benešova tvorba je zařazena na I. přehlídce československého výtvarného umění 1949-1951 nebo na výstavě spolku Mánes v ČKD pod názvem Umělci pracující v roce 1947. Režimu se k interpretaci Benešova díla se hodil také vývoj od avantgardních poloh k zobrazení realistické krajiny a optimistickému charakteru. Léta 1952-1956 jsou potom obdobím mírného ideologického kulturního uvolnění, program vývoje českého oficiálního výtvarného umění je pozměněn na program české národní a klasické (nemodernistické) kultury.⁴⁵⁸ Starším umělcům s avantgardní minulostí se povolovalo vystavit pouze „neškodnou“ tvorbu. Emilu Fillovi bylo po diskuzi dovoleno vystavit pouze poválečnou sérii krajin českého Středohoří, avantgardní obrazy byly označeny za šeredné.⁴⁵⁹ Ale v letech 1957 a 1958 byla ve vztahu s mírným uvolňováním pořádána výstava Zakladatelé moderního českého umění, kde se objeví Benešova avantgardní plátina v kontextu jeho generačních vrstevníků.

V roce 1948 pořádá spolek Mánes Vincenci Benešovi výstavu prací z posledních deseti let,⁴⁶⁰ je zde představen také nový obraz *Pražská křižovatka* a řada dalších reprodukcí. Text k výstavě napsal sám autor. Vystaveno bylo úctyhodných 94 olejových pláten, 48 akvarelů a 40 kreseb. Stylově neměnná nota představuje obrazy s náměty zátiší, krajin, pražských pohledů. Myslí si, že tyto jeho obrazy nepotřebují už po nějaký čas teoretický ani slovní výklad a úvod. Zastává názor, že obraz má mluvit sám za sebe. O jeho nadprodukcí vypovídá v textu údaj, že vystavená díla jsou jen malým výběrem a to z důvodu nedostatku místa. Byla to „bědná“ léta, kdy mu jedinou útěchou bylo malování. Jsou to léta protektorátní, válečná a krátce poválečná, kdy v podstatě prakticky opět přicházela umělecká cenzura. To však již jeho dílu nevadilo, neboť novému nastavení jeho díla vyhovovala radostnou notou a volenou tematikou v podstatě oslavující českou krajinu, Prahu a další přírodní krásy.⁴⁶¹ Práce v přírodě v těchto letech mu usnadnila přežít tato nelehká léta.

⁴⁵⁸ Tereza PETIŠKOVÁ: Oficiální umění padesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění V (ed.), Praha 2005, 365.

⁴⁵⁹ Tereza PETIŠKOVÁ: Československý socialistický realismus 1948-1958, Praha 2002, 88-93.

⁴⁶⁰ Květen-červen 1948, výstava je pořádána u příležitosti 65. narozenin

⁴⁶¹ „*Moje životní nazírání je optimistické a tak i moje malování. Rád vidím všechno dobré, kladné, jasné a radostné, přesto že vím, že intenzita bolesti a tragiky je silnější. Umění má plně souviset se životem, být lidem a hlavně dnešním lidem k potěše, přibližovat jim dobro, pravdu, krásu, co jich jen kde je. Má ukazovat světlé stránky života a světa a vytrhovat tak člověka aspoň na jisté šťastné chvíle z těžkosti života, neboť dnes život je opravdu spleť a těžký.*“ Vincenc Beneš. Výběr z práce z deseti let, Praha 1948, 7.

Vojtěch Lahoda zahrnuje Benešovu tvorbu 50.let pod shrnující pojem „tichého, plíživého modernismu“, kam zahrnuje zástupce oficiálního socialistického realismu, kteří však v podstatě stále zastávali odkaz modernismu. Beneš, jako většina těchto umělců zastupovala v meziválečné době střední proud.⁴⁶² Tichý modernismus se v souladu s Benešovou tvorbou projevuje především v krajinomalbě a malbě zátiší. Jsou to malíři, kteří ve 30. a 40. letech rozvíjeli různé variace impresionismu, neofauvismu, realismu expresivního či tradičního a jejich stylová východiska se ani nadále příliš nemění. U Vincence Beneše a Václava Rabase nalezneme socialistickou variantu neofauvismu, u Beneše reprezentovanou například výtvarně zdařilým obrazem *Pražské křižovatky* [137]. Benešova malba se i tehdy poměrně silně orientovala na modernistickou tradici.⁴⁶³ Velkou část tvorby Beneš opět věnoval oblasti jižních Čech a povodí Otavy.

9.4.1 Obrazy pro Národní divadlo

Vincenc Beneš se v této době účastnil také soutěží na veřejné zakázky, stylová východiska své tvorby pro tyto účely však nijak neměnil a orientoval se na zobrazení přírodní krás prostřednictvím optimisticky barevné chvějivé malby. V monumentální tvorbě se v padesátých letech výrazně prosadili i jiní autoři, kteří již svým konzervativním realismem reprezentovali meziválečnou avantgardu.⁴⁶⁴

V roce 1952 vypsal ministerstvo kultury soutěž na výzdobu nově upravovaného malého foyeru Národního divadla.⁴⁶⁵ Soutěže se svými návrhy účastnil také Vincenc Beneš, jeho syntetický výraz se pro daný úkol hodil. Vincenc Beneš měl již zkušenost se soutěží na obraz pro přijímací halu Národního památníku na Vítkově, kde zvítězil v užší soutěži před Vlastimilem Radou, Janem Slavičkem a Otokarem Nejedlým.⁴⁶⁶ „Porota udělila I.cenu akademickému malíři Vincenci Benešovi, ježto jeho obraz pro svou optimistickou náplň, kompoziční i barevné ladění, jakož i malířské hodnoty a monumentální pojetí vhodně zapadá

⁴⁶² Tyto projevy se vyskytují v Umělecké besedě, kde jsou jejími představiteli Václav Rabas, Vlastimil Rada, Miloslav Holý, Karel Holan, Ludvík Kuba; tak i v Máněsu, například u Jana Slavička a Vincence Beneše. Vojtěch LAHODA: Plíživý modernismus a socialistické umění 1948-1958, in: Dějiny českého výtvarného umění V (ed.), Praha 2005, 371.

⁴⁶³ Ibidem 376.

⁴⁶⁴ Jan Slaviček vytvořil monumentální veduty Prahy, Max Švabinský připravil během padesátých let několik mozaikových realizací, ale nebyly použity. Tereza PETIŠKOVÁ: Oficiální umění padesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění V (ed.), Praha 2005, 348.

⁴⁶⁵ Soutěž na obrazy pro Národní divadlo byla v té době nahlížena jako socialistickorealistská realizace. Benešovo dílo proto mohlo být nahlíženo, společně s díly jiných starších autorů, jako východiska stalinského socialistického realismu.

⁴⁶⁶ Luboš HLAVÁČEK: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 34.

do rámce slavnostní místnosti. Malíř zachycuje s citem dnešní město a při tom podtrhuje jeho historii.⁴⁶⁷ Obraz Tábor, který Beneš vytvořil pro přijímací halu Národního památníku na Vítkově přesto vypovídá o diktátu doby, ve které vznikl a kdy byly proklamovány neuvážené požadavky návratu ke klasikům 19. století. Na plátně se z toho důvodu objevují i tradicionalistické rysy, odkazující na zemitost barbizonské školy i courbetovsko-milletovský kult země a venkovského lidu. Podle Petiškové se však veduta údajně proslavila také komickým řešením zakrytí ideologicky nevhodných chrámových věží tábořského panoramatu větvemi stromů.⁴⁶⁸

V soutěži v Národním divadle bylo dáno k dispozici šestnáct motivů, zachycujících lokality, odkud pocházely základní kameny pro stavbu divadla. Beneš si pro daný úkol vybral sedm krajinných dominant, postihujících nejtypičtější místa, spjatá s českým národním mýtem i vlastními dějinami. Ve skicách si zaznamenal náměty podle skutečnosti, v soutěžních návrzích pak byly stylizovány do výrazové polohy typických zobrazení, tlumočících jako duchovní patos dávnověku země, tak i jeho střízlivě reálnou přítomnost.⁴⁶⁹ O výsledku soutěže napsal tehdy Miroslav Lamač článek do Výtvarné práce. Lamač poukazuje, že dílo Beneše není důsledně realistické a není tedy ani vzorem socialistického realismu, „formalistické rysy“ však dodávají jeho obrazům výrazovou osobitost.⁴⁷⁰

Po výhře v soutěži maloval Beneš tento cyklus monumentálních obrazů památných českých krajin do roku 1958, následujícího roku byly obrazy umístěny na místo svého určení. Jedná se o cyklus obrazů českých krajin nazvané *Boubín, Čerchov, Hostýn, Prácheň, Říp, Vyšehrad, Zlatý kůň*. Do určité míry je cyklus reakcí na Josefa Mánesa a na jeho obrazy českých krajin pro Národní divadlo. Benešovy velkoformátové obrazy byly určeny k reprezentačním účelům a jsou malovány pro pohled z dálky. Svou tematikou opěvující krajinu a radostnou barevností vyhovují poslání tehdejší doby, i když se nevydávají jiným směrem než předchozí Benešova tvorba. Stárnoucímu malíři však pravděpodobně nevyhovovalo monumentální měřítko, bylo v rozporu s jeho lyricky radostným podáním. Výsledek proto narozdíl od skic nepůsobí přesvědčivě, stále se opakující šablonovité kompoziční sestavy a neměnná radostná nota

⁴⁶⁷ Výsledky soutěže na obraz města Tábora pro Národní památník na hoře Vítkově, in: Výtvarné umění IV, 1954, 93 (rozsah 93-97).

⁴⁶⁸ Tereza PETIŠKOVÁ: Československý socialistický realismus 1948-1958, Praha 2002, 40.

⁴⁶⁹ Luboš HLAVÁČEK: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 34.

⁴⁷⁰ Je třeba počítat i s jistými rysy formalistického původu v Benešově díle, s určitými výrazovými prostředky, které nejsou důsledně realistické, i s jistou výrazovou osobitostí. Miroslav LAMAC: K soutěži krajin pro Národní divadlo, in: Výtvarná práce XIV, 1952-1953, č.13, 3.

vytvořily dílo ne příliš vysoké kvality, což také zapříčinilo jejich nevýraznost v kontextu zbylé výzdoby divadla. Ze série pláten je nejzdařilejším příkladem pouze obraz *Vyšehradu* [151].

Benešova tvorba byla z dobového hlediska vcelku vyhovující, i přesto že jeho výrazové prostředky i tematika zůstávají v podstatě od 30.let neměnné. Jeho tvorba se pohybovala v rozmezí uznatelných poloh modernismu. Vývojová linie jeho díla se také hodí dobové interpretaci, která hlásá odklon od avantgardních projevů směrem k realistickému zobrazení. Beneš bývá označován za jednoho z prvních rebelů, obracejících se proti dogmatickému vyznávání kubistických forem.⁴⁷¹ Byl členem orgánů, komisí a porot Svazu výtvarníků. Roku 1954 je Vincenci Benešovi pod záštitou Ministerstva kultury a ústředního svazu československých umělců uspořádána souborná výstava jeho díla, která představuje posledních deset let Benešovy tvorby. Téhož roku je jmenován zasloužilým umělcem. Text katalogu, který je poznamenán dobovou rétorikou, napsal V.V.Štech.⁴⁷²

Vincenc Beneš umírá po dlouhém životě 27. března 1979 v Praze.

⁴⁷¹ Národní umělec Vincenc Beneš. Souborná výstava malířského díla 1908-1963. Mánes říjen-listopad 1963.

⁴⁷² Václav Vilém ŠTECH: Vincenc Beneš. Soubor díla, Praha 1954.

10. ZÁVĚR

Vincence Beneše přivedl k malování obdiv k přírodě. Malování krajiny brzy opustí, aby mohl se svými generačními vrstevníky řešit aktuální výtvarné otázky a dobová stěžejní témata. V těchto letech u něj zůstává krajina značně potlačena. Ke krajinomalbě se Beneš po tomto avantgardním období vrátí natrvalo a po dlouhém hledání naplněném tvůrčí prací zde nalézá výrazový projev, který považuje za optimální a postupně si vytváří osobitý výtvarný projev vyjadřující jeho osobní založení a optimistický životní pohled.

Osudovou záležitostí se pro Beneše stává setkání s Bohumilem Kubištou na reálném gymnáziu v Hradci Králové, oba mladíky spojí přátelství a zájem o výtvarné umění. Společně zde navazují první kontakty s uměním, a to prostřednictvím secesní generace 90.let 19. století. V Hradci Králové se poprvé setkají s jejich na svou dobu moderně koncipovaným spolkovým časopisem *Volné směry*, kde Beneše osloví živá barevnost Slavičkova *Červnového dne*. Pravděpodobně roku 1901 zde navštíví putovní výstavu spolku Mánes, kde Beneše zaujmou obrazy Antonína Slavička a Antonína Hudečka. Krátkou dobu navštěvují také tamější kurzy kreslení, který vede otec malíře Josefa Šímy.

Následují studijní léta na pražské Uměleckoprůmyslové škole a Akademii výtvarných umění, která Benešovi vtisknou dovednosti akademického malíře, ale nenaplní jeho představy. Jeho krajinářská duše ho přivádí do Stromovky a k Troji, kde maluje a zkouší si různé malířské polohy. Nepatrné dochované materiály poukazují, že Beneš se pravděpodobně učil také na příkladu malířů generace 90.let. Jeho první dochovaná krajina dokládá poučení tvorbou Antonína Slavička, který byl v těchto letech skutečnou hvězdou české krajinomalby. Také zde v Praze má na Benešovu generaci nejprve vliv generace Mánesa, která vydává spolkový časopis informující o aktuálním dění, objevují se zde statě Františka Xavera Šaldy, ale také kapitoly z vlivných *Vývojových dějin umění* od berlínského znalce a kritika umění Julia Meier-Graefeho, které hlásají orientaci na francouzské umění, podepřené bohatou kontinuální vývojovou tradicí. Od něho mladí také převezmou kritiku středoevropských uměleckých poměrů, kde organická jednota uměleckého vývoje chybí. Důsledkem toho tato kritika ovlivní jejich pohled na generaci 90.let, a teprve s časovým odstupem si uvědomí jejich přínos. Důležitý moment představují také výstavy zahraničního umění, pořádané v Praze spolkem Mánes. Určující je pro mladou generaci především výstava Nora Edvarda Muncha, která je hodnocena jako podstatný mezník, jenž mladým naznačí možný směr

umělecké cesty.

Už v době studií je pro Beneše důležitý s jeho generačními vrstevníky, především s již zmíněným Bohumilem Kubištou, ale také s Emilem Fillou. Výrazným podnětem je pro Beneše také jeho cesta do Berlína a Paříže na přelomu let 1907-1908, při které navštíví galerie se současným uměním, prostuduje bohaté sbírky pařížského Louvru a ovlivní ho příklad Vincenta van Gogha.

Po návratu do Prahy se Beneš zapojí do chodu skupiny Osma a účastní je její druhé výstavy. V tomto období se vyrovnává s přínosem postimpresionismu, vstřebává ve své tvorbě podněty směřující směrem od van Gogha k stavebnosti Cézanna. V této době se výrazným způsobem projevuje Benešova těsná spolupráce s Kubištou. Na Beneše nepochybně zapůsobí Kubištova osobnost a jeho vzdělání. Společně zkoumají možnosti obrazových konstrukcí a z Kubištova podnětu se zajímají o komplementární barvy. Benešův názor na malířské ztvárnění krajiny se vlivem dobovým okolností mění. Krajinu nevnímá již tak bezprostředně a pocitově jako dříve, na obrazové ploše zpracovává její vizuální vzhled do geometrizované podoby; zachovává jen hlavní plošné dělení vertikál a vyvažujících horizontál. Je zde cítit také poučení Cézannem, důkazem tohoto posunu je *Jarní krajina z Michle* datovaná rokem 1908. Také v kresbách se Benešův projev pohybuje směrem od senzuálních k stavebně konstruovaným záznamům krajin.

V období Osmy, za doby společného bydlení s Kubištou se Beneš věnuje také malbě portrétů. Tato tematika byla blízká i jeho generačním vrstevníkům, vyhovuje subjektivismu expresionismu a dají se na ní řešit i složité výtvarné úkoly. Tato Benešova tvorba je úzce svázána s tvorbou Bohumila Kubišty, Benešova *Podobizna Lea Pavelce* byla pokládána za Kubištův obraz. Beneš na svém obraze použil vlivem Kubišty zásadu zlatého řezu a kompoziční konstrukci, ale i tak je jeho obraz senzuálním přepisem skutečnosti. Beneš ještě v podstatě vychází z klasičtější orietované objemové malby a jeho živý rukopis výraznějších jednotlivých tahů vypovídá o expresivním cítění.

Následuje krátké období, kdy se mladí zapojili do chodu uměleckého spolku Mánes, tehdy na Beneše jako na ostatní zapůsobí *Koupání* André Deraina – moderní zpracování figurální scény v přírodě, které otevírá cestu kubizujícímu pojetí. Derain je u nás velmi pozitivně

vnímán i později. V roce 1910 a na začátku roku 1911 maluje Beneš figurální kompozice, zasazené do přírody. Ze stylového hlediska reprezentují český kuboexpresionismus, charakteristický předmětovou deformací a expresí pohybů. Deformace se kromě Deraina odkazuje také na Cézanna a El Greca. Koloristická složka ustupuje u Beneše v souladu se stylovým směřováním do pozadí. Benešovy obrazy *Hagar a Izmael* (1910) a *Zuzana v lázni* (1910-1911) zakoupil do své sbírky Vincenc Kramář.

V roce 1911 se Beneš stává členem Skupiny výtvarných umělců, kde stojí především po boku Emila Filly. Výrazový rejstřík zde posouvají směrem od kuboexpresionismu k dogmatickému následování projevu Picassa a Braqua. Tento vývoj měl také podporu Vincence Kramáře, teoretika a sběratele kubismu. Pro Beneše znamená toto období, ve shodě se zásadami ortodoxního kubismu, výrazné potlačení barevnosti a zúžení tematických možností. Přesto zde však najdeme obrazy, které se za použití kubistické deformace věnují tématu krajiny. Dochovaným příkladem je Benešův obraz *Tramvaj č.4*. Scénu zasadil do krajinné scenerie, jež odkazovala na jeho zaujetí krajinou, nacházející se v této době spíše v latentní podobě. V obraze je již aplikováno tvarosloví vrcholného hermetického kubismu, místy je plátno téměř nečitelné a rovněž malířsky hutnější. I když se jedná o ojedinělé případy, krajině a městským pohledům se Beneš věnoval i v některých kresbách tohoto období.

V rámci chodu Skupiny výtvarných umělců se Beneš zapojí do chodu Uměleckého měsíčníku, kde ve svých všeobecných i monografických studiích vesměs interpetuje názory dogmatického křídla. V tomto předválečném období je pro Beneše velmi důležitá účast na výstavách v sousedním Německu. Mladým umělcům se zde dostalo příležitosti vystavovat v předních galeriích, orientujících se na současné umění; byli zde vystavováni v kontextu s francouzskými kubisty, italskými futuristy, německými expresionisty. V rozvinutějším obchodním světě se jim podařilo dokonce prodat i některá díla. V Německu měl Beneš se svým kubismem opravdu značné úspěchy, oblíbil si jej Herwarth Walden, který některé obrazy zakoupil. Benešovými a Fillovými díly Walden také dlouhodobě disponoval. Jejich jména se totiž objevovala ve stálé nabídce Waldenova časopisu mezi jmény významných evropských modernistických tvůrců, jejichž obrazy, akvarely a kresby nabízel k prodeji. Beneš se mimo jiné společně s ostatními roku 1912 účastnil mezinárodní přehlídky moderního umění v Düsseldorfu, roku 1913 byl zastoupen ve Waldenově berlínské galerii Der Sturm. Několik jeho prací v cizině dokonce zůstalo a jsou dnes vesměs nezvěstné.

Benešova celková anagažovanost v období Skupiny výtvarných umělců stojí v protikladu s jeho vnitřním cítěním. Dogmatický kubismus nevyhovoval jeho tvůrčímu naturelu, jeho dochovaná tvorba z této periody obstála snad jen díky malířově nadání a usilovné pili. Beneš si také sám začal uvědomovat, že jeho tvorbě chybí cosi pro něj podstatného, z čeho by jeho malířský cit měl vlastně vycházet. Průhlednost pláten snad dána tím, že k podobě se dopracoval ve skicách a výsledek přenesl na plátno. Postupně se začíná odklánět od pokročilých forem kubistické deformace, nejprve směrem k volnějším výrazu vracejícímu se od roku 1913 k poučení z Cézanna. Benešův rozchod s kubismem zapříčiní také první světová válka, kdy je jeho mementem kubismu expresivně deformovaný *Vojenský pohřeb*. Většinu děl z tohoto období Beneš později zničil, celkem je udáváno přibližně 80 obrazů. Dochovaná plátna obohacuje několik reprodukcí nedochovaných obrazů z Volných směrů a Uměleckého měsíčníku. Postupné dostávání se od realistického zobrazení ke kubistické stylizaci dokládají Benešovy početné kresby, které dokumentují také postupný vznik některých obrazů. Každému obrazu tak předcházela pravděpodobně celá série kreseb, na kterých se Beneš dopracovával k výslednému tvaru i kompozici. Tyto kresby nám umožňují určitý vhled do zázemí Benešovy malířské aktivity z tvůrčího období let 1909-1913.

Dále se Beneš orientuje na tvorbu Antonína Slavička, u kterého hledá pramen poučení. Dokonce také vyhledává místa a motivy, které zpracovával Slaviček a po svém se konfrontuje s jeho tvorbou. Antonín Slaviček mu pomůže vrátit se ke krajinomalbě. Vincenci Benešovi pomohla díla Antonína Slavička přejít od kubistické problematiky k vnímání české krajiny. Slavičkova analyticky skladebná forma se mu stala důležitým pramenem poučení v prvních letech hledání nových uměleckých jistot. Obraz buduje z jednotlivých „impresionistických“ skvrn, ale na rozdíl od Slavička zachází s větší plochou, jeho plátna jsou stavebně kompaktnější, celou kompozici vytváří z protikladu světelných poměrů, a nikoliv na podkladě sytosti barevných skvrn. V Benešově tvorbě se totiž projevuje i zkušenost expresionismu a kubistické tvarové konstrukce. Svou generaci vidí nyní jako tu, která byla zatížena touhou mít ve svém národě tu samou kontinuální linii umění jakou disponuje francouzské umění. Nyní, s odstupem let, Beneš poznamenává, že tyto záležitosti jsou především věci osobní vytrvalé píce každého jedince, podle této formule se i nadále řídí.

Od roku 1917 je Beneš členem Spolku výtvarných umělců Mánes; ve spolku Mánes a v časopise Volné směry převládá ve dvacátých letech orientace na moderní linii francouzské

malby. Tuto orientaci se spolek snaží podporovat také svým výstavním plánem, v létě roku 1923 se v Obecním domě koná velká výstava Francouzského umění 19. a 20. století, kde je prezentována většina moderních děl od většiny umělců, kteří utvářeli linii moderní francouzské malby nebo do ní vnesly značný pokrok. Benešovy obrazy z Malé Skály jsou ovlivněny dobovou oblibou klasicismu, maluje plátna poučená na díle Deraina, Cézanna, Corota, Courbeta. V těchto krajinách se projevuje klid a velkorysost ve stavbě terénu převáděného redukovanou paletou v jednotný tón, jenž odpovídá celkovitosti výhledů pojatých ve velkých masách zastřenými barvami, laděnými do zelenavé a šedé základny s jistou monochromií a záměrnou plošností.

Druhá polovina dvacátých let je ale už obdobím, kdy se Beneš začíná orientovat na živou barevnost. Maluje krajiny v oblasti jižních Čech, obrazy jsou plošnější a barevné. Benešova tvorba má nyní některé shodné rysy s tvorbou Václava Špály. Také Václav Špála pocházel z venkova, konkrétně ze Žlunic v oblasti Českého ráje. Láska k přírodě ho tedy, podobně jako Beneše, přivedla po avantgardní periodě ke krajinomalbě, která si kladla za cíl oslavovat krásu přírody. Pro Beneše znamenala tvůrčí konfrontace s barevnou paletou Václava Špály účinný impuls jeho dosud neuvolněných koloristických složek, které se však u něho začínají stále hlasitěji hlásit o slovo. Sblížení tvorby je rovněž dáno pobytem na stejném místě v jižních Čechách, osobním přátelstvím a stejnou spolkovou příslušností. Až velmi těsné názorové shody ke Špálovi dostoupila Benešova tvorba kolem roku 1930, ale citelná je již dříve, patrně od roku 1927.

K poslední výrazné přeměně dospívá Beneš na počátku 30.let, kde jev jeho tvorbě zmiňován vliv Pierra Bonnard. Roku 1931 jsou některá Bonnardova díla představena také na výstavě Umění současné Francie v Praze, s jejíž organizací Beneš pomáhá. Právě spojení důrazu na svěžít, živé barvy podané impresivním rukopisem a zároveň zohlednění obrazové konstrukce a stavebnosti se stává pro Beneše cílem jeho životního hledání. Právě tento intelektuální zřetel k formové skladebnosti prozrazuje v celé jeho malbě až do dnešních dnů živé spojení s počátky, s dobou, kdy spolu s Kubištou a Fillou studoval racionální principy výstavby obrazu u Poussina, Greca, Cézanna a Picassa. Nachází ideální spojení, vyhovující jeho citu a obdivu k barvám a senzuálnímu zachycení skutečnosti, nepřestává však také zohledňovat obrazovou výstavbu obrazu. Nyní našel rovnováhu a stylové změny již po následující tvůrčí období nehledal a jeho stylové prostředky se příliš nemění. Výraznou tematickou složkou se stávají

obrazy, věnované pohledům na Prahu, druhým tématem je malba zátiší a bohaté kytice ve vázách, které mu dovolují barevné uvolnění a hru smyslů, také ovšem různá úroveň. Pracuje opravdu překotně, také válečné období je u Beneše vyplněné stálou prací v plenéru, dochází až k nadprodukcí a ne všechna plátna jsou kvalitní. Benešova malba se i tehdy poměrně silně orientovala na modernistickou tradici.

Vincenc Beneš se v této době účastnil také soutěže na cyklus pláten pro Národní divadlo, stylová východiska své tvorby pro tyto účely však nijak neměnil a orientoval se na zobrazení přírodní krás prostřednictvím optimisticky barevné chvějivé malby. Svou tematikou opěvující krajinu a radostnou barevností vyhovují poslání tehdejší doby, i když se nevydávají jiným směrem než předchozí Benešova tvorba. Stárnoucímu malíři však pravděpodobně nevyhovovalo monumentální měřítko, bylo v rozporu s jeho lyricky radostným podáním. Výsledek proto narozdíl od skic nepůsobí přesvědčivě, stále se opakující šablonovité kompoziční sestavy a neměnná radostná nota vytvořily dílo ne příliš vysoké kvality, což také zapříčinilo jejich nevýraznost v kontextu zbylé výzdoby divadla. Ze série pláten je nejzdařilejším příkladem pouze obraz *Vyšehradu* [151]. Benešova výrazová poloha se nemění ani komunistickém převratu v roce 1948. To, co je přibližovalo některým estetickým premisám doby, byla spíše náhodná shoda uměleckého myšlení, u sedmdesátiletého malíře vycházející z přirozeného sklonu chápat umění v jeho nejpozitivnějších, nadčasových hodnotách.⁴⁷³

Benešova tvorba byla veskrze kladně hodnocena také historiky umění. Pro Františka Kovárnu dává Beneš příklad tvorby stále riskující a hledající, díky čemuž získává kladné výsledky.⁴⁷⁴ Jaromír Pečírka poznamenává, že Beneš se po francouzském způsobu učí z tradice, není však ničím napodobitelem.⁴⁷⁵

O kvalitě Benešových pláten napovídá také fakt, že jeho tvorba byla poměrně často prezentována v zahraničí. Beneš se zúčastňoval výstav v Berlíně, Düsseldorfu, Drážďanech, Bělehradě, Vídni. Jeho práce byly pojaty do reprezentačních výstav československého umění v Paříži, Římě, Londýně, Varšavě a Krakově, několikrát byl vyzván k výstavám Carnegieho Institutu a jiných městech USA.

⁴⁷³ Luboš HLAVÁČEK, in: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967, 34.

⁴⁷⁴ „V tom vidím jeho význam a jeho poslání v dnešku, a to tím spíše, že kladných výsledků stále přibývá.“
František KOVÁRNA: Vincenc Beneš, Praha 1933, 32.

⁴⁷⁵ Jaromír PEČÍRKA: Vincenc Beneš, in: Umění VII, 1934, 106.

11. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

KNIHY

- ALMS Barbara / STEINMETZ Wiebke: Der Sturm im Berlin der Zehner Jahre, Bremen 2000
- BENEŠ Vincenc: Antonín Slavíček, in: Prameny sv. 21, Praha 1938
- BROŽKOVÁ Libuše / MASARYKOVÁ Anna: Soubor textů (zápisy rozhovorů apod.) pro dokumentaci NG, Opis vzpomínek Vincence Beneše, podle exempláře zapůjčeného umělcem dokumentačnímu oddělení Národní galerie v Praze 14.12.1955, 31953-1954
- BRÜHL Georg: Herwarth Walden und der Sturm, Köln 1983
- DMITRIEVA Marina : Der Sturm. Deutsche, schweizerische, französische, ungarische, tschechische und russische Avantgarde, Zürich 2007
- DVOŘÁK Karel: Sochař vypravuje, Praha 1958
- FIALA Vlastimil : André Derain, Praha 1962
- GORDON Donald E. : Modern art exhibitions 1900-1916 I, II, München 1974
- HLAVÁČEK Luboš: Životní drama Bohumila Kubišty, Praha 1968
- HOROVÁ Anděla: Nová encyklopedie českého výtvarného umění I, II, Praha 1995
- KOVÁRNA František: Vincenc Beneš, Praha 1933, 29
- KRAMÁŘ Vincenc: Kubismus, Brno 1921
- KRAMÁŘ Vincenc: Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění, Praha 1946
- LAHODA Vojtěch: Praha kubistická, Praha 1995
- LAHODA Vojtěch: Emil Filla, Praha 2007
- LAMAČ Miroslav: Osmá a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Od Muncha ke kubismu. Český kubismus, Praha 1988
- LOCHMAIER Katrin : Die Galerie Neue Kunst - Hans Goltz - München 1912-1917. Aspekte der vermittlung, zeitgenössischer Kunst im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, München 1997
- MATĚJČEK Antonín: Vincenc Beneš, Praha 1937
- MEIER-GRAEFE Julius: Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Band I,II, München 1966
- MOELLER Magdalena M. : Erster deutscher Herbstsalon. Berlin 1913, in: Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunstausstellungen in Deutschland 1910-1962. Kommentarband, Köln a m Rhein, 1988

- MRÁZOVÁ Marcela : Současná česká krajinomalba, Praha 1977
- MÜLHAUPT Freya : Herwarth Walden. 1878-1941. Wegbereiter der Moderne, Berlin 1991
- PADRTA Jiří / LAMAČ Miroslav: Osma a Skupina 1907-1917. Teorie, kritika, polemika, Praha 1992
- PRAHL Roman / BYDŽOVSKÁ Lenka: Volné směry. Časopis secese a moderny, Praha 1993
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- SVRČEK Jaroslav B.: Linka Procházková, Praha 1960
- SVRČEK Jaroslav B. : André Derain, Praha 1938
- ŠKRANC Pavel: Emil Filla, Kroměříž 1989
- ŠMEJKAL František: Josef Šíma, Praha 1988
- ŠTECH Václav Vilém, HLAVÁČEK Luboš: Vincenc Beneš, Praha 1967

VÝSTAVNÍ KATALOGY

- BERGER Tomáš / KNÍŽÁK Milan / MUSILOVÁ Helena / VLČEK Tomáš: Václav Špála. Mezi avantgardou a živobytím, Praha 2005
- DEMETZ Peter / GRUŠA Jiří / KOSTA Peter / THIELE Eckhart / ZIMMERMANN Hans Dieter: Frühling in Prag oder Wege des Kubismus, München 2005
- Europäische Kunst 1912, Köln 1962
- HLUŠIČKA Jiří : Antonín Procházka 1882-1945, Brno 2002
- KOTALÍK Jiří / FORMÁNEK Václav: Vincenc Beneš. K stému výročí národního umělce, Hlinecko 1983
- KUBIŠTA František: Bohumil Kubišta. Monografická studie, Brno 1940
- KVĚT Jan: Tvář české krajiny, Praha 1941
- MATĚJČEK Antonín : II.výstava 50 let Mánesa, květen-červen 1937 budova Mánesa, Praha 1937
- MILITICKÁ Lucie: Václav Špála, Hradec Králové 2007
- Národní umělec Vincenc Beneš. Souborná výstava malířského díla 1908-1963. Mánes říjen-listopad 1963
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Bohumil Kubišta, Praha 1993
- PETIŠKOVÁ Tereza : Československý socialistický realismus 1948-1958, Praha 2002
- PRAHL Roman / RAKUŠANOVÁ Marie / SRP Karel / WITTLICH Petr : Antonín

Slaviček (1870-1910), Praha 2004

- ŠÁLKOVÁ Jana : Otakar Kubín – Coubine. Od kubismu k novému klasicismu, Litoměřice 2006
- UHROVÁ Olga / LAHODA Vojtěch : Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi, Praha 2001
- Vincenc Beneš. Výběr z práce z deseti let, Praha 1948
- WALDEN Herwarth : Erster deutscher Herbstsalon: Berlin 1913, Der Sturm, Berlin 1913
- WITTLICH Petr: Silnice kubismus, 23, in: Český kubismus. Architektura a design 1910-1917, Vitra Design Museum 1991

ČLÁNKY, STATĚ

- BENEŠ Vincenc: Úryvky z pamětí, in: Výtvarné umění XX, 1970, 231-241
- BENEŠ Vincenc: Kubistická výstava v Mánesu, in: Umělecký měsíčník III, 1913-1914, 326-331
- BENEŠ Vincenc: Nové umění, in: Umělecký měsíčník II, 1912-1914, 176-187
- BENEŠ Vincenc: Nové umění a stylovost, in: Umělecký měsíčník II, 1912-1914, 276-280
- BENEŠ Vincenc: Čin Paula Cézanna, in: Umělecký měsíčník I, 1911, 255-262
- BENEŠ Vincenc: Georges Seurat (1859-1891), in: Umělecký měsíčník I, 1911, 286-290
- BENEŠ Vincenc: Úryvky z pamětí, in: Výtvarné umění XX, 1970, 240-245
- BENEŠ Vincenc : Jan Preisler, in: Volné směry, roč. XX, 1919-1920, 1-23
- BENEŠ Vincenc: Corot, in: Volné směry, roč. XXXIII, 1937, 16-26
- FIALA Vlastimil : Malíř Vincenc Beneš sedmdesátníkem, in: Výtvarná práce XIV, 1952-1953, 2
- FILLA Emil: Daumier, in: Volné směry XIV/1910, s. 85-89
- FILLA Emil: Edvard Munch a naše generace, in: Volné směry XXXV, 1938-1940, 16-35
- FILLA Emil : Česká tradice v 19. století, 1938, in: Emil FILLA: O výtvarném umění, Praha 1948, 40-41
- FILLA Emil : Cesta tvořivosti, in: Volné směry, roč. XXVI, 1928-1929, 125-170
- FILLA Emil : O ctnosti novoprimatismu, in: Volné směry XV, 1911, 62-70

- FORTLAGE Arnold: Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln, in: Kunst für Alle, 1913, 84-93
- HASSE Amine : Das Kunstwerk. Ein Anhalten der Zeit, in: Kunstforum International: die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst, Bd 180, Německo 2006, 380-382
- HLUŠIČKA Jiří: Vincenc Beneš neznámý. Ke sbírce jeho kreseb z let 1909-1913, in: Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 1992, 85-87
- HLUŠIČKA Jiří: Raná tvorba zakladatelů českého moderního malířství ve sbírkách Moravské galerie v Brně, in: Sborník prací filozofické fakulty F 17, Brno 1973, 169-179
- CHALUPECKÝ Jindřich : Konec moderní doby, in: ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar: České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty, 71-81
- CHALUPECKÝ Jindřich: Kultura a politika: ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar: České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty, 82-86
- JIRÁNEK Miloš : O českém malířství moderním, in: Volné směry XIII, 1909, 199-210, 251-263
- KRAMÁŘ Vincenc : Picassovy výstavy v roce 1913, in: Umělecký měsíčník, ročník II., 142-143
- KRAMÁŘ Vincenc: Kubismus, in: Volné směry XXVI/1928, 171
- LAHODA Vojtěch: The return of the lost cubist to the european context. Emil Filla and Vincenc Beneš in the Kunstmuseum in Berne, in: Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre schweizerisches Institut für Kunstgeschichte, Ostfildem-Ruit 2001, 187-188
- LAHODA Vojtěch : Plíživý modernismus a socialistické umění 1948-1958, in: Dějiny českého výtvarného umění V(ed.), Praha 2005, 371-385
- LAHODA Vojtěch: Malířství v Čechách 1907-1917/Osma a Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1 (ed.), Praha 1998, 233-293
- LAHODA Vojtěch : Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let, 61- 99, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 61-99

- LAMACĚ Miroslav : K soutěži krajin pro Národní divadlo, in: Výtvarná práce XIV, 1952-1953, č.13, 3.
- MATĚJČEK Antonín : Úvod k výstavě Neodvislých, in: Volné směry XIV, 1910, 136-151
- MEIER-GRAEFE Julius: Kunst Dämmerung, in Frankfurter Zeitung, 2.6.1912, 167-171
- MEIER-GRAEFE Julius : Dějiny vývoje moderního umění, in: Volné směry IX, 1905, 85-92, 155-168
- MEIER-GRAEFE Julius : Paul Cézanne, in: Paul Cézanne, in: Volné směry XI, 1907, 85-96
- MEIER-GRAEFE Julius : Camille Pissaro, in: Volné směry XI, 1907, 393-402
- MEIER-GRAEFE Julius: Edgar Degas, in: Volné směry XII, 1908, 17-28
- MEIER-GRAEFE Julius : Henri de Toulouse-Lautrec, in: Volné směry XIV, 1910, 23-33
- MEIER-GRAEFE Julius : Grecův barok, in: Volné směry XVI, 1912, 35-74
- MEIER-GRAEFE Julius : Cena francouzského umění, in: Volné směry XII, 1908, 257-274
- NEBESKÝ Václav : Dědic Cézannův, in: Volné směry, roč. XXI, 1921-1922, 56-64
- NEBESKÝ Václav : K situaci, in: Volné směry, roč. XXI, 1921-1922, 5-14
- PEČÍRKA Jaromír: Jean-Baptiste Camille Corot, in: Volné směry XXIII / 1924-1925, 71-87
- PEČÍRKA Jaromír: Vincenc Beneš, in: Umění VII, 1934, 104-107
- PETIŠKOVÁ Tereza : Oficiální umění padesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění V (ed.), Praha 2005, 341-369
- SCHMIDT Paul Ferdinand : Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, Leipzig 1912, 229-238
- ŠALDA František Xaver: Násilník snu, in: Volné směry IX, 1904-1905, 103-107
- ŠALDA František Xaver: Nová krása: její genese a charakter, Publikováno: Volné směry VII, 1903, 169-178 a 181-190
- ŠALDA František Xaver : Antonín Slavíček, in: O umění, Praha 1955, 590
- Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Paul Signac und Max Clarenbach, in: Frankfurter Zeitung, 25.5.1912, 163-164
- ŠPÁLA Václav: Z časů mládí, in: Volné směry XXXVI, 1940-1941, 161

- ŠTECH Václav Vilém : Kapitola vývoje moderního umění,, in: Volné směry, ročník XVIII, Praha 1915, 129-157
- ŠTECH Václav Vilém : Poznámka o Corotovi, in: Volné směry, roč. XXIII, 1924-1925, 93-94
- Der Sturm. Halbmonatschrift für Kultur und die Künste. Erstes und zweites Oktoberheft, Nummer XIII, XIV, 5. Jahrgang, 1914
- VLČEK Tomáš : Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 25-93
- Výsledky soutěže na obraz města Tábora pro Národní památník na hoře Vítkově, in: Výtvarné umění IV, 1954, 93-97
- WORRINGER Wilhelm: The historical development of modern art, from the struggle for art. The answer to the protest of german artist, 1911, in: WASHTON Rose Carol : German expressionism. Documents from the end of the Wilhelmine empire to the rise of national socialism, New York 1993

INTERNET

- <http://ng.bach.cz/ces/centrum.html>

12. SOUPIS OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

1. Antonín SLAVÍČEK: Červnový den, 1898-1899, tempera, lepenka, 71 x 105,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček (1870-1910), Praha 2004.
2. Vincenc BENEŠ: V parku, kol. 1904, olej, plátno, 126 x 100 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Foto: archiv Galerie výtvarného umění v Ostravě.
3. Vincenc BENEŠ – Portrét Linky Procházkové, 1. desetiletí 20. století, olej, plátno, lepenka, 32,5 x 28 cm, Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora. Foto: archiv Středočeské galerie v Kutné Hoře.
4. Vincenc BENEŠ: Ovocný sad, 1906, olej, plátno, 54 x 49 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
5. Antonín SLAVÍČEK: Cesta v polích, 1901, tempera, lepenka, 66 x 76,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček (1870-1910), Praha 2004.
6. Antonín SLAVÍČEK: Duha, 1903, olej, plátno, 116 x 135,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček (1870-1910), Praha 2004.
7. Vincent VAN GOGH: Obilné pole s havrany, 1890, olej, plátno, 50,5 x 103 cm, Van Gogh Museum. Foto: Carel Blotcamp (ed.): Vincent van Gogh. Between earth and heaven. The landscapes, Basel 2007.
8. Vincenc BENEŠ: Maminka, 1908, olej, plátno, 73 x 71 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z

- knihy: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967.
9. Vincenc BENEŠ: Holešovice, 1906-1908, olej, plátno, 40 x 50 cm, Oblastní galerie v Liberci. Foto: archiv Oblastní galerie v Liberci.
10. Bohumil KUBIŠTA: Periférie, 1908, olej, plátno, Oblastní galerie v Liberci. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993.
11. Bohumil KUBIŠTA: Vršovice, 1909, olej, plátno, 61,5 x 78,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993.
12. Emil FILLA: Za městem, 1907, olej, lepenka, 64 x 49 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007.
13. Vincenc BENEŠ: Jarní krajina z Michle, 1908, olej, plátno, 53,5 x 69,5 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: archiv Moravské galerie v Brně.
14. Vincenc BENEŠ: Podobizna dr. Lea Pavelce, 1908, olej, plátno, 102 x 73 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967.
15. Bohumil KUBIŠTA: Podobizna ing. Václava Rejchla, 1908, olej, plátno, 94,5 x 68,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993.
16. Vincenc BENEŠ: Podobizna mladého muže, 1907-1908, olej, plátno, 52,5 x 35 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
17. Vincenc BENEŠ: Portrét Karla Horkého, [1908], olej, plátno, 90 x 70 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
18. Bohumil KUBIŠTA: Autoportrét se zeleným pozadím, 1908, olej, lepenka, 71 x 58 cm, Krajská galerie v Hradci Králové. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993.
19. Bohumil KUBIŠTA: Podobizna prof. Posejpalá, 1909, olej, plátno, 81 x 65, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993.
20. Vincenc BENEŠ: Vyšehrad, 1909, olej, plátno, 67 x 73 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
21. Vincenc BENEŠ: Krajina s domy, kol. 1909, olej, plátno, 49,5 x 39 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
22. André DERAİN: Koupání, 1908, olej, plátno, 180 x 230 cm, Národní galerie v Praze. Foto: <http://ng.bach.cz/ces/centrum.html>, vyhledáno 19.4.2011

23. Vincenc BENEŠ: Idyla, 1910, olej, plátno, 120 x 150 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Foto: archiv Galerie výtvarného umění v Ostravě.
24. Bohumil KUBIŠTA: Koupání žen (Jaro), 1911, olej, plátno, 127,5 x 160 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993.
25. Bohumil KUBIŠTA: Koupání mužů, 1911, olej, plátno, 138 x 164,5 cm, Alšova jihočeská galeriev Hluboké nad Vltavou. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993.
26. Emil FILLA: Jitro, 1911, olej, plátno, 116,5 x 101,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007.
27. Vincenc BENEŠ: Hagar a Izmael, 1910, olej, plátno, 172 x 71 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
28. Vincenc BENEŠ: Zuzana v lázni, 1910-1911, olej, plátno, 137,5 x 84,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
29. Vincenc BENEŠ: Hráči, 1911, olej, plátno, 112 x 88 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Foto: archiv Galerie výtvarného umění v Ostravě.
30. Vincenc BENEŠ: Zátíší se skleněným džbánem, 1911-1912, olej, plátno, 57 x 34 cm, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: archiv Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích.
31. Vincenc BENEŠ: Tramvaj č.4, 1911, olej, plátno, 71 x 57,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
32. Vincenc BENEŠ: Tanečnice, 1912, olej, plátno, 42,5 x 31,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
33. Emil FILLA: Tanečnice, 1914, olej, plátno, 73 x 53 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
34. Emil FILLA: Salome I, 1910-1911, olej, plátno, 137 x 82 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007.
35. Emil FILLA: Salome II, 1912, olej, plátno, 137 x 79,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autora.
36. Vincenc BENEŠ: Zátíší s bílým hyacintem, 1913, olej, plátno, 63 x 47 cm, Oblastní galerie v Liberci. Foto: archiv Oblastní galerie v Liberci.
37. Vincenc BENEŠ: Zátíší s bílým hyacintem, 1913, olej, plátno, 90 x 74 cm, Moravská galerie, Brno. Foto: Moravská galerie v Brně.

38. Vincenc BENEŠ: Kytice, 1913, olej, plátno, 41 x 32, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: archiv Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích.
39. Vincenc BENEŠ: Krajina, 1915, olej, plátno, 48,5 x 37,5 cm, Oblastní galerie v Liberci. Foto: archiv Oblastní galerie v Liberci.
40. Vincenc BENEŠ: Scéna, olej, plátno, zničeno. Reprodukce z časopisu: Umělecký měsíčník I, 1911-1912.
41. Vincenc BENEŠ: Ženy, olej, plátno, zničeno. Reprodukce z časopisu: Umělecký měsíčník I, 1911-1912.
42. Vincenc BENEŠ: Z nábřeží, olej, plátno, zničeno. Reprodukce z časopisu: Umělecký měsíčník I, 1911-1912.
43. Vincenc BENEŠ: Nábřeží, olej, plátno, zničeno. Reprodukce z časopisu: Umělecký měsíčník II, 1913.
44. Vincenc BENEŠ: Zátíší, 1913, olej, plátno, 42 x 30,5 cm, Kunstmuseum Bern. Foto: archiv Kunstmuseum Bern.
45. Vincenc BENEŠ: Torso ženy, olej, plátno. Reprodukce z časopisu: Umělecký měsíčník II, 1913.
46. Vincenc BENEŠ: Zátíší, litografie, Národní galerie v Praze. Foto: <http://ng.bach.cz/ces/centrum.html>, vyhledáno 25.4.2011.
47. Vincenc BENEŠ: Plakát pro Dělnickou výstavu. Reprodukce z časopisu: Umělecký měsíčník II, 1913.
48. Vincenc BENEŠ: Dívka se džbánem, 1912, tužka, papír, 21 x 17 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
49. Vincenc BENEŠ: Poprsí muže (Studie k obrazu Hráči karet), 1911, tužka, papír, 15,8 x 9,5 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
50. Vincenc BENEŠ: Hráč karet (studie k obrazu Hráči u stolu), 1911, tužka, papír, 21 x 17 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
51. Vincenc BENEŠ: Studie k obrazu Hráči karet, 1911, tužka, papír, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
52. Vincenc BENEŠ: Studie k obrazu Hráči karet, 1911, tužka, papír, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
53. Vincenc BENEŠ: Průmyslová krajina, 1911, tužka, papír, 9,5 x 15,8 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
54. Vincenc BENEŠ: Tančící baletka, 1911, tužka, papír, 19,5 x 12 cm, Galerie moderního

umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.

55. Vincenc BENEŠ: Tanečnice, 1912, tužka, papír, 21 x 17 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.

56. Vincenc BENEŠ: Ženský akt se vztyčenou levou paží, 1912, tužka, papír, 21 x 17 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.

57. Vincenc BENEŠ: Kubistická studie ženského aktu, 1912, tužka, papír, 21 x 17 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.

58. Vincenc BENEŠ: Venkovská scéna, 1910, tužka, papír, 19,5 x 21 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.

59. Vincenc BENEŠ: Zátíší, linoryt, obálka časopisu Der Sturm. Reprodukce z časopisu: Der Sturm. Halbmonatschrift für Kultur und die Künste. Erstes und zweites Oktoberheft XIII, XIV, [5, 1914](#).

60. Vincenc BENEŠ: Vojenský pohřeb, 1915, olej, plátno, 110 x 149 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.

61. Vincenc BENEŠ: Uprchlíci, 1916, olej, plátno. Reprodukce z knihy: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967.

62. Antonín SLAVÍČEK: Z Prahy, 1905-1906, olej, překližka, 26,6 x 35,3 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Reprodukce z knihy: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček (1870-1910), Praha 2004.

63. Antonín SLAVÍČEK: Deštivý večer, 1902, pastel, papír na plátně, 110 x 136,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček (1870-1910), Praha 2004.

64. Antonín SLAVÍČEK: Pod Letnou (Pražské nábřeží), 1902, pastel, papír na plátně, 110 x 130 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček (1870-1910), Praha 2004.

65. Antonín SLAVÍČEK: Eliščin most, 1906, olej, plátno, 145 x 193 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček (1870-1910), Praha 2004.

66. Emil FILLA: Pohled na chrám sv. Mikuláše v Praze, asi 1903, olej, lepenka, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 2007.

67. Vincenc BENEŠ: Pohled k Tróji, 1917, olej, plátno, 105,5 x 145 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.

68. Antonín SLAVÍČEK: Letenská pláň, 1906, olej, plátno, 109,5 x 129,5 cm, Národní

galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček (1870-1910), Praha 2004.

69. Vincenc BENEŠ: Krajina z Lišic (Krajina s domem), 1917, olej, plátno, 90 x 96 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.

70. Vincenc BENEŠ: Krajina s kostelíkem, 1917, olej, plátno, 80 x 90 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.

71. Vincenc BENEŠ: Krajina, 1917, olej, plátno, 49 x 55 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích. Foto: archiv Severočeské galerie v Litoměřicích.

72. Vincenc BENEŠ: Krajina, 1918, olej, plátno, 89 x 120 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.

73. Vincenc BENEŠ: Na Smíchově, V Pískách, 1918, olej, plátno, 57 x 75 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.

74. Vincenc BENEŠ: Vltava v Praze, 1918, olej, plátno, 90,5 x 100 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.

75. Vincenc BENEŠ: Bednářova samota v Rybné, 1919, olej, plátno, 90 x 120 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.

76. Vincenc BENEŠ: Na dvoře, nedatováno, olej, plátno, 50 x 60 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.

77. Vincenc BENEŠ: Z francouzského bojiště, 1919, olej, plátno, 73 x 100 cm, Národní památník na Vítkově. Reprodukce z knihy: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967.

78. Vincenc BENEŠ: Na žamberecké silnici, 1920, olej, plátno, 72 x 91 cm, Galerie výtvarného umění v Chebu. Foto: archiv Galerie výtvarného umění v Chebu.

79. Antonín SLAVÍČEK: Žamberecká silnice, 1909, olej, plátno, 90,5 x 99 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček (1870-1910), Praha 2004.

80. Antonín HUDEČEK: V dešti, 1909, olej, plátno, 90 x 120 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv Galerie moderního umění v Hradci Králové.

81. Vincenc BENEŠ: Žně, 1920, olej, plátno, 89,5 x 120 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv Galerie moderního umění v Hradci Králové.

82. Antonín SLAVÍČEK: Ve žních, 1909, olej, plátno, 71 x 84 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček (1870-1910), Praha 2004.

83. Vincenc BENEŠ: Orlické hory (Pohled k horám-Rybná), 1920, olej, plátno, 65,5 x 92,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
84. Vincenc BENEŠ: Vesnice na podzim (Z Jílového), 1920, olej, plátno, 60 x 80 cm, Oblastní galerie v Liberci. Foto: archiv Oblastní galerie v Liberci.
85. Vincenc BENEŠ: Jeřáby, 1920, olej, plátno, 72 x 92 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
86. Vincenc BENEŠ: Motiv z Německé Rybné, 1921, olej, plátno, 72,5 x 92,5 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
87. Vincenc BENEŠ: Les, 1920, olej, plátno. Reprodukce z časopisu: Volné směry XXI, 1921-1922.
88. Vincenc BENEŠ: Italská krajina, [1922], olej, plátno, 48,5 x 65 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
89. Vincenc BENEŠ: Děvče s džbánem, 1922, olej, plátno, 150 x 100 cm, Narodna galeria, Lublaň, Slovinsko. Reprodukce z knihy: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967.
90. Vincenc BENEŠ: Klokočské skály, 1923, olej, plátno, 110 x 120 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
91. Vincenc BENEŠ: Krajina s potokem, 1923, olej, plátno, 52 x 80 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
92. Vincenc BENEŠ: Krajina, 1923, olej, plátno, 68,5 x 105,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
93. Vincenc BENEŠ: Pohled z Kalicha k západu – Jenšovice, 1923, olej, plátno, 100,5 x 73,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie.
94. Vincenc BENEŠ: Romantická krajina se zříceninou Trosky, 1923, olej, plátno, 60,5 x 96,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
95. Vincenc BENEŠ: Trosky, 1923, olej, plátno, 68,5 x 105,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
96. Vincenc BENEŠ: Zdenčino údolí, 1923, olej, plátno, 73 x 132 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
97. Vincenc BENEŠ: Suché skály u Turnova, 1923, olej, plátno, 70 x 106 cm, Oblastní galerie v Liberci. Foto: archiv Oblastní galerie v Liberci.
98. Vincenc BENEŠ: Jizera na Malé Skále, 1924, olej, plátno, 58 x 75 cm, Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora. Foto: archiv Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora.

99. Vincenc BENEŠ: Z Českého ráje, 1924, olej, plátno, 75 x 100 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
100. Camille COROT: Most v Mantes, kol. 1870, olej, plátno. Reprodukce z časopisu: Volné směry XVIII, 1915.
101. Gustave COURBET: Dva kozlové v lese, olej, plátno. Foto: internet.
102. Paul CÉZANNE: Krajina, olej, plátno. Reprodukce z časopisu: Volné směry XII, 1908.
103. André DERAINE: Borovice, 1913, olej, plátno. Reprodukce z časopise: Volné směry XVIII, 1915.
104. Vincenc BENEŠ: Mlýn v Písku, 1925, olej, plátno, 60,5 x 74 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie.
105. Vincenc BENEŠ: Kamenný most v Krsicích, 1925, olej, plátno, 55 x 73 cm, Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora. Foto: archiv Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora.
106. Vincenc BENEŠ: Na Hradčanech, 1925, olej, překližka, 46 x 58 cm, Galerie výtvarného umění v Chebu. Foto: archiv Galerie výtvarného umění v Chebu.
107. Vincenc BENEŠ: Liběchov, 1926, olej, plátno, 44 x 59 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
108. Vincenc BENEŠ: U rybníka před bouří, 1927, olej, plátno, 97 x 149 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
109. Vincenc BENEŠ: Zátíší s Benediktinkou, 1928, olej, plátno, 38 x 61 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv Galerie moderního umění v Hradci Králové.
110. Vincenc BENEŠ: Alej v Písku, 1928, olej, plátno, 105 x 77 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
111. Vincenc BENEŠ: Kostel v Písku, 1928, olej, plátno, 60,5 x 73,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
112. Vincenc BENEŠ: Za mlýnem v Písku (Mlýnská strouha v Písku), 1928, olej, plátno, 91,6 x 110,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Výtvarné umění XX, 1970.
113. Vincenc BENEŠ: Žlutý dům v zahradě, 1928, olej, plátno, 60 x 80 cm, Oblastní galerie v Jihlavě. Foto: archiv Oblastní galerie v Jihlavě.
114. Vincenc BENEŠ: Lávka na ostrov v Písku, 1929, olej, plátno, 60 x 73 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
115. Václav ŠPÁLA: Lávka přes Orlici v Potštejně, 1928, olej, plátno, 65 x 81 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Tomáš BERGER / Milan KNÍŽÁK / Helena MUSILOVÁ / Tomáš VLČEK: Václav Špála. Mezi avantgardou a živobytím, Praha 2005.

116. Vincenc BENEŠ: Interieur, 1929, olej, plátno, 115 x 86,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967.
117. Vincenc BENEŠ: Zátíší s košíkem jablek, konec 20. let 20. století, olej, plátno, 55 x 60 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
118. Vincenc BENEŠ: Zátíší s melounem, nedatováno, olej, plátno, 65 x 82 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
119. Vincenc BENEŠ: Drátovský mlýn, kol.r. 1930, olej, plátno, 73,5 x 100 cm, Severočeská galerie umění v Litoměřicích. Foto: archiv Severočeské galerie umění v Litoměřicích.
120. Vincenc BENEŠ: Z pražské periferie, 1930, olej, plátno, 73 x 92 cm, Galerie výtvarného umění v Chebu. Foto: archiv Galerie výtvarného umění v Chebu.
121. Vincenc BENEŠ: Zahrady mezi domy, kol. r. 1930, olej, plátno, 46 x 60 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
122. Pierre BONNARD: Rozhovor v Provinci, 1911-1913, olej, plátno, 129,5 x 202 cm, Národní galerie v Praze. Foto: <http://ng.bach.cz/ces/centrum.html>, vyhledáno 17.6.2011
123. Vincenc BENEŠ: Piniový les na Rábu, 1931, olej, plátno, 60,5 x 81,5 cm, Muzeum umění Olomouc. Foto: archiv Muzea umění Olomouc.
124. Vincenc BENEŠ: Rijeka, 1934, olej, plátno, 61 x 81 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
125. Vincenc BENEŠ: Krajina ze Sebrena, 1934, olej, plátno, 46,5 x 60,5 cm, Oblastní galerie v Liberci. Foto: archiv Oblastní galerie v Liberci.
126. Vincenc BENEŠ: V červnu, kol.1935, olej, plátno, 46 x 73 cm, Národní galerie v Praze, Foto: archiv Národní galerie v Praze.
127. Vincenc BENEŠ: U Vltavy, 1935, olej, plátno, 97,5 x 130 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
128. Vincenc BENEŠ: Ze zahrady na jaře, 30.léta 20. století, olej, plátno, 60 x 73,5 cm, Muzeum umění Olomouc. Foto: archiv Muzea umění v Olomouci.
129. Vincenc BENEŠ: Zimní zátíší s bílou nádobou, 1932, olej, plátno, 73 x 100 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
130. Vincenc BENEŠ: Zimní zátíší s proutěnou lahví, 1935-1937, olej, plátno, 72,5 x 100,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
131. Vincenc BENEŠ: Růže, 30.léta 20.století, olej, plátno, 73 x 60 cm, Muzeum umění Olomouc. Foto: archiv Muzea umění Olomouc.

132. Vincenc BENEŠ: Zátíší s ovocem a dvěma karafami, 30.léta 20.století, olej, plátno, 46,5 x 65 cm, Muzeum umění Olomouc. Foto: archiv Muzea umění Olomouc.
133. Vincenc BENEŠ: Zátíší s melounem, 1930, olej, plátno, 90 x 120 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
134. Vincenc BENEŠ: Zaváté okno, 1933, olej, plátno, 82 x 100 cm, Východočeská galerie v Pardubicích. Foto: archiv Východočeské galerie v Pardubicích.
135. Vincenc BENEŠ: Na Loretu, 1942, olej, plátno, 60 x 73 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Václav FORMÁNEK: Národní umělec Vincenc Beneš. Výběr z díla z let 1908-1973, Praha 1974.
136. Vincenc BENEŠ: Loreta, nedatováno, ole, plátno, 60 x 82 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
137. Vincenc BENEŠ: Pražská křížovatka, 1948, olej, plátno, 92 x 73 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Václav Vilém ŠTECH / Luboš HLAVÁČEK: Vincenc Beneš, Praha 1967.
138. Vincenc BENEŠ: Jaro nad Prahou, 1954, olej, plátno, 98 x 130 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
139. Vincenc BENEŠ: Belvédér, kol. 1956, olej, plátno, 65,5 x 50,5 cm, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: archiv Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích.
140. Vincenc BENEŠ: Vltava v Praze, nedatováno, olej, plátno, 90 x 70 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
141. Vincenc BENEŠ: Pohled na Prahu, nedatováno, olej, plátno, 60 x 73,5 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
142. Vincenc BENEŠ: Cesta k Dobevi u Písku, nedatováno, olej, plátno, 60 x 81 cm, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě. Foto: archiv Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě.
143. Vincenc BENEŠ: Blaník, 1952, olej, plátno, 97 x 130 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy:
144. Vincenc BENEŠ: Z Talína, [1952], olej, plátno, 97 x 130 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
145. Vincenc BENEŠ: Z Talína, 1953, olej, plátno, 60 x 73 cm, Národní galerie v Praze. Foto: archiv Národní galerie v Praze.
146. Vincenc BENEŠ: Boubín, 1958, olej, plátno, 190 x 280 cm, malé foyer, Národní divadlo, Praha. Foto: archiv autora.

147. Vincenc BENEŠ: Čerchov, 1958, olej, plátno, 190 x 280 cm, malé foyer, Národní divadlo, Praha. Foto: archiv autora.
148. Vincenc BENEŠ: Hostýn, 1958, olej, plátno, 190 x 280 cm, malé foyer, Národní divadlo, Praha. Foto: archiv autora.
149. Vincenc BENEŠ: Prácheň, 1958, olej, plátno, 190 x 280 cm, malé foyer, Národní divadlo, Praha. Foto: archiv autora.
150. Vincenc BENEŠ: Říp, 1958, olej, plátno, 190 x 280 cm, malé foyer, Národní divadlo, Praha. Foto: archiv autora.
151. Vincenc BENEŠ: Vyšehrad, 1958, olej, plátno, 190 x 280 cm, malé foyer, Národní divadlo, Praha. Foto: archiv autora.
152. Vincenc BENEŠ: Vltava pod Vyšehradem, nedatováno, litografie, 330 x 508 mm, 41/60, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Foto: archiv autora.
153. Vincenc BENEŠ: Zlatý kůň, 1958, olej, plátno, 190 x 280 cm, malé foyer, Národní divadlo, Praha. Foto: archiv autora.
154. Julius MAŘÁK: Říp, olej, plátno, Národní divadlo, Praha. Reprodukce z knihy: Antonín MATĚJČEK / Václav Vilém ŠTECH / František KOVÁRNA: Národ sobě, Praha 1940.
155. Julius MAŘÁK: Vyšehrad, olej, plátno, Národní divadlo, Praha. Reprodukce z knihy: Antonín MATĚJČEK / Václav Vilém ŠTECH / František KOVÁRNA: Národ sobě, Praha 1940.
156. Julius MAŘÁK: Blaník, olej, plátno, Národní divadlo, Praha. Reprodukce z knihy: Antonín MATĚJČEK / Václav Vilém ŠTECH / František KOVÁRNA : Národ sobě, Praha 1940.