

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
**KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ**

**GRAFIKA ŽÁKŮ MAŘÁKOVY ŠKOLY**

magisterská diplomová práce

Bc. SIMONA ČÍŽKOVÁ

Doc. PaedDr. Alena Kavčáková, Dr.

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně pod vedením doc. PaedDr. Aleny Kavčákové, Dr. Použila jsem k tomu jen uvedené prameny a literaturu.

V Olomouci dne 22. 6. 2015

.....

Ráda bych poděkovala především svým rodičům a přátelům za podporu při psaní této diplomové práce. Dále děkuji paní doc. PaedDr. Aleně Kavčákové, Dr. za ochotu a cenné rady při konzultacích. Velká vděčnost náleží také pracovníkům mnoha galerií a muzeí v České republice, bez jejichž spolupráce by tato práce nemohla vzniknout. Přednostně bych poděkovala Národní galerii v Praze.

Rozsah práce ve znacích: 210 441

## OBSAH:

1. Úvod .....	5
2. Dosavadní bádání .....	8
3. Julius Mařák a výuka grafiky v Āechách v 19. století.....	15
3.1. Julius Mařák a jeho grafická tvorba .....	16
3.2. Výuka grafiky na přelomu 19. a 20. století v Praze .....	24
4. Grafická tvorba Mařákových žáků .....	31
4.1. Josef Bárta (1864 – 1919).....	31
4.2. Ota Bubeníček (1871 – 1962).....	39
4.3. Ferdinand Engelmüller (1867 – 1924).....	41
4.4. Jan Honsa (1876 – 1937).....	54
4.5. Alois Kalvoda (1875 – 1934) .....	65
4.6. František Kaván (1866 – 1941) .....	67
4.7. Stanislav Lolek (1873 – 1936).....	68
4.8. Jan B. Minařík (1862 – 1937).....	75
4.9. Jaroslav Panuška (1872 – 1958) .....	76
4.10. Antonín Slavíček (1870 – 1910).....	78
5. Závěr.....	80
6. Literatura a prameny.....	84
7. Katalog .....	91
8. Seznam obrazové přílohy .....	127
9. Obrazová příloha .....	138
10. Anotace.....	162

## 1. Úvod

Vývoj grafických technik má dlouhou historii. Kromě samotného uměleckého projevu se v průběhu staletí stala grafika také důležitým prostředkem pro šíření jiných výtvarných děl pomocí jejich grafických reprodukcí. Česká grafika se začala slibně rozvíjet na přelomu 18. a 19. století, ale byla využívána převážně jako reprodukční technika.

Po založení Akademie výtvarných umění v Praze byl roku 1800 zvolen jejím prvním ředitelem Josef Bergler. Měl velmi vřelý vztah ke grafice, využíval ji pro reprodukování vlastních kreseb. Rytecké práce pak často svěřoval profesionálním rytcům nebo svým studentům. Výuka na Akademii byla tedy zaměřena na kreslířské dovednosti a jejich provázanost s grafikou, která sloužila pro šíření obrazových a kompozičních vzorů. Druhým významným jménem v tomto uměleckém odvětví je Karel Postl, který na Akademii vyučoval krajinářství a současně se věnoval i výuce grafiky.

Tato práce se zabývá především volnou českou grafikou 19. a počátku 20. století. Jedná se o období, kdy se u nás začala více rozvíjet. Je popsána i problematika samostatné výuky grafiky na Akademii, která měla v 19. století krkolomnou cestu, což odráží mj. různorodé publikované názory a informace v literatuře. V 2. polovině století dokonce neprobíhala vůbec. Proto je přínosem práce i snaha vyhledat informace o malých soukromých grafických školách nebo jednotlivcích, kteří grafiku ovládali a případně své schopnosti předávali dalším umělcům.

Pozornost je věnována i vnímání a hodnocení české grafiky v průběhu 19. a počátku 20. století. Vznikala především díla vedutistů a portrétistů, oblíbené bylo také historické téma. Naše tvorba se rozvíjela v souvislostech s daným prostředím, politickou a společenskou situací. Odborné publikace se výrazně rozcházejí v názorech na českou grafiku a proto je jedním z cílů této práce analyzovat publikované názory a přehodnotit je v širším kontextu. Je jisté, že z pohledu volného uměleckého projevu byla česká grafika v 19. století na nižším vývojovém stupni než v jiných zemích. Ve 2. polovině 19. století byla téměř výhradně používána užitá grafika a volná tvorba ustoupila výrazně do pozadí, což bylo předmětem kritiky ve 20. století. Tato práce tedy nejdříve přibližuje dobovou situaci a okolnosti tvorby generace devadesátých let, která začala směřovat k rozvoji moderní grafiky v Čechách. V tomto kroku kupředu byl hlavním hybatelem Julius Mařák. Grafikou se začal zabývat již na konci 50. let 19. století. Tato Mařákova záliba bohužel netrvala příliš dlouho a zůstal věrný především malířství. I když soubor jeho prací nejspíš nepřevyšoval počet třiceti kusů, ovlivnil některé další umělce, zejména z řad jeho žáků.

Těžištěm předložené práce je grafická tvorba Mařákových žáků, krajinářů, jež se okrajově zajímali o grafické umění. Jedná se stejně jako u jejich učitele o menší soubory prací, které ukazují tvůrčí zápal autorů pro další výtvarný projev. Bohužel stejně jako Mařák necítili touhu v této tvorbě pokračovat. Většina z nich uzavřela své grafické dílo zhruba po prvním desetiletí, kdy se jím zabývali. Tato skutečnost nemusí mít vliv na kvalitu děl. Do skupiny těchto autorů se řadí Josef Bárta, Ota Bubeníček, Ferdinand Engelmüller, Jan Honsa, Alois Kalvoda, František Kaván, Stanislav Lolek, Jan Minařík, Jaroslav Panuška a Antonín Slaviček. Nutno podotknout, že je zde uveden seznam všech malířů, kteří vyzkoušeli alespoň jednu z grafických technik, ale někteří z nich prakticky hned po prvních pokusech odložili rytecké náčiní a více se k němu nevrátili. V literatuře se zachovaly pouhé zmínky o těchto pokusech, ale dohledat hmotné doklady je obtížné. Týká se to např. Bubeníčka, Minaříka a Slavička.

Tato diplomová práce navazuje na bakalářskou práci *Kresba a grafika Aloise Kalvody*,<sup>1</sup> která byla obhájena v roce 2012. Práce se podrobněji zabývala zmíněnou tvorbou A. Kalvody a proto jsou v této práci uvedena jen stěžejní díla a především srovnání grafické tvorby Kalvody s Mařákem a s ostatními Mařákovými žáky. Soupis všech známých grafických děl Kalvody je zařazen do souhrnného katalogu.

Zkoumaná grafická díla se nacházejí ve všech větších galeriích České republiky, především v Národní galerii v Praze, v Muzeu umění v Olomouci, v Galerii Středočeského kraje v Kutné Hoře, ve Východočeské galerii v Pardubicích a dalších. Spolupráce s těmito institucemi byla samozřejmě velmi důležitá pro získání cenných materiálů. Bohužel nebylo možné zpřístupnění všech materiálů z různých důvodů. Některé instituce procházejí rekonstrukcí a mají omezené služby veřejnosti anebo nebyly ochotny spolupracovat. Dalším zdrojem by mohly být soukromé sbírky. V tomto případě je však obtížnější vyhledávání a kontaktování majitelů. Možným zdrojem informací o výskytu a pohybu grafických děl na trhu a mezi sběrateli jsou záznamy z proběhlých aukcí a také evidence prodávaných děl vedené v prodejních galeriích, kde se vyskytují i grafiky jmenovaných autorů.

V první části předložené práce je uveden stručný přehled literatury k danému tématu s kritickým zhodnocením. Druhá část přibližuje situaci v grafické tvorbě 19. století a přelomu 19. a 20. století a podrobněji se zaměřuje i na osobnost Julia Mařáka, na jeho přínos k rozvoji moderní české grafiky a otázku výuky grafiky v Praze v kontextu s děním v Evropě.

---

<sup>1</sup> Simona Čížková, *Kresba a grafika Aloise Kalvody* (diplomní práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2012.

Následuje třetí část s podkapitolami zabývajícími se jednotlivými autory. Přiblíženo je vždy období, kdy se zabývali grafickou tvorbou a další okolnosti z jejich životů, které se k ní vážou. K obecným bibliografickým údajům jsou zařazeny odkazy k příslušné doplňující literatuře. Stěžejní je v této části práce podrobný rozbor grafických děl uvedených autorů včetně srovnání s kresbami a malbami a porovnání stylu jednotlivých tvůrců. V závěru práce je vyhodnocen význam grafické tvorby všech autorů v kontextu jejich díla i dobové situace na poli grafické tvorby v Čechách.

Součástí práce jsou přílohy, které obsahují seznam použitých pramenů a literatury, katalog obsahující 162 dohledaných grafických děl, jednak originálů, ale také doložených reprodukcí a děl zmíněných v použité literatuře, k nimž nebyly objeveny originály a pravděpodobně v některých případech již neexistují. Jednotlivé položky katalogu jsou číslovány a odkaz na ně v textu práce je uveden v závorkách. Tento katalog není kompletní, jelikož nebylo možné zpřístupnění některých děl z důvodů výše uvedených při spolupráci s galerijními a muzejními institucemi. Poslední přílohou je výběr z kompletní digitální obrazové přílohy grafických děl i srovnávacího materiálu (kresby a malby) se seznamem. Jednotlivé položky obrazové přílohy jsou číslovány a odkaz na ně v textu práce je uveden v hranatých závorkách. Kompletní obrazová příloha se nachází na přiloženém CD. Obrazová příloha byla vytvořena z vlastních fotografií pořízených ve zpřístupněných sbírkách a z fotografií poskytnutých nebo zakoupených v příslušných institucích. Některé fotografie jsou nižší kvality v závislosti na možnostech jednotlivých institucí.

### **Seznam použitých zkratk:**

AVU – Akademie výtvarných umění

JUV – Jednota umělců výtvarných

KTFUK – Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy

MU – Muzeum umění

NG – Národní galerie

SVPU – Společnost vlasteneckých přátel umění

SVUM – Spolek výtvarných umělců Mánes

UJEP – Univerzita Jana Evangelisty Purkyně



## 2. Dosavadní bádání

V následujícím chronologickém přehledu je uveden výběr z literatury a zdrojů, které se zabývají grafikou v 19. století, Juliem Mařákem, jeho grafickou tvorbou, krajinářskou školou a výukou grafiky zejména ke konci 19. století v Čechách. Kapitola zahrnuje také dosud zpracované materiály týkající se působení Mařákových žáků v oblasti grafické.

První studií o životě a díle Julia Mařáka je studie Karla B. Mádl<sup>2</sup> z roku 1899, kde je sice popsáno Mařákovy malířské a kresební dílo, ale o grafice se autor vůbec nezmiňuje. O rok později Mádl<sup>3</sup> tento nedostatek napravil a vydal kratší článek týkající se pouze Mařákových leptů. Spíš obecněji přiblížil tuto část Mařákovy tvorby se základní charakteristikou jeho stylu. Uvádí zde jen pár konkrétních názvů leptů. Vyzdvihuje význam těchto prací v tehdejší době.

Z nejstarší literatury o Mařákovi je přínosná monografie od Jana Dotřela<sup>4</sup> z roku 1909. Autor zpracovává poměrně podrobně biografii Mařáka a reflektuje dobový tisk, který informuje o tehdejší kritice malíře. Když pracoval Dotřel na této monografii, hovořil i s Mařákovými sourozenci a měl možnost citovat z jeho korespondence. Získal tak cenné materiály pro lepší poznání Mistrovy osobnosti. Objevil i jeho reakci na odmítnutí posledního leptu, který vytvořil pro Uměleckou besedu. Dotřel se zaměřuje spíš na životopisná fakta než na dílo, takže ani o Mařákových leptech nezmiňuje mnoho údajů.

Pro teorii grafického umění v Čechách je zásadní první publikace o moderní grafice na našem území od Antonína Dolenského,<sup>5</sup> která vyšla již v roce 1912. Dolenský správně vystihuje okamžik, kdy se česká grafika vymanila z funkce převážně reprodukční a začala směřovat k novému uměleckému vývoji. Na počátek tohoto procesu obnovy staví Julia Mařáka a následně jeho žáky a další autory, pro které se stala grafika stěžejním dílem. Ačkoli se Mařákovi žáci věnovali grafice jen okrajově, tak Dolenský nesnižuje význam jejich tvorby. Uvádí stručně i první tendence založit grafickou školu v Praze.

Třetí studie K. B. Mádl<sup>6</sup> z roku 1918 týkající se Mařáka se opět zabývá jeho grafickou tvorbou. Zde se již autor více zabýval charakteristikou vybraných leptů. Stále to je spíš shrnující práce než studie celkového Mařákova grafického díla. Ve stejné Ročence se

---

<sup>2</sup> Karel Boromejský Mádl, Julius Mařák, *Volné směry* III, 1899, s. 430-452.

<sup>3</sup> Karel Boromejský Mádl, Mařákovy lepty, *Volné směry* IV, 1900, s. 18-21.

<sup>4</sup> Jan Dotřel, *Julius Mařák (1835 – 1899), nástin životopisný*, Praha 1909.

<sup>5</sup> Antonín Dolenský, *Moderní česká grafika*, Praha 1912.

<sup>6</sup> Karel Boromejský Mádl, Lepty Jul. Mařáka, in: *Ročenka Štencova grafického kabinetu*, 1918, s. 9-18.

nachází i článek o leptařském pokusu Antonína Slavíčka. Napsal jej František Tavík Šimon,<sup>7</sup> který se sám účastnil setkání, na kterých se umělci ze Spolku výtvarných umělců Mánes (dále jen SVUM) učili techniky leptu. Zjišťujeme zde, že Slavíček byl hlavní iniciátor, který podnítl tuto aktivitu a nakonec neuspokojen velmi rychle upustil od grafické tvorby a pravděpodobně již jeho pokusná díla zanikla. Šimon poukazuje i na situaci v umění kolem roku 1900 v Čechách a v zahraničí, která umělce lákala ke zkoušení nových možností a technik ve výtvarném projevu.

Jeden z prvních obsáhlejších článků o Mařákově škole napsal Emil Pacovský<sup>8</sup> v roce 1922. Zabývá se otázkou vývoje českého krajinářství v 19. století až k Mařákovým žákům. Zdůrazňuje význam Mařákova vlivu na jeho žáky. Zmiňuje i některé osobnosti malířů z řad studentů. Nejvíce se dozvídáme o Janu Honsovi, především o jeho životě. Je zde stručné připomenutí jeho dřevoryteckých děl zachycujících starou Prahu.

V roce, kdy zemřel Ferdinand Engelmüller, napsal Viktor Šuman<sup>9</sup> krátký článek vypovídající o jeho osobnosti a uměleckých schopnostech. Z období umělcova života se dochovaly především katalogy výstav, které dokládají existenci a názvy některých grafických děl. Jinak o Engelmüllerovi není mnoho literatury k dispozici.

Pokud hledáme literaturu o Akademii výtvarných umění v Praze (dále jen AVU), jsou k dispozici dva almanachy. První byl vydán roku 1926,<sup>10</sup> druhý roku 1979.<sup>11</sup> Informují o postupném vývoji školy a výuky jednotlivých uměleckých oborů. Zaznamenávají počátek grafické činnosti v 19. století a následně až výuku Švabinského od roku 1910. Údaje jsou bohužel velmi strohé.

Rozsáhlejší stať týkající se samotného Julia Mařáka a jeho školy zveřejnil Viktor Šuman<sup>12</sup> v letech 1928 – 29. Obsahuje podrobnější životopis Mistra a představení jeho díla, kde jsou zahrnuty i lepty. Následuje část týkající se Mařákovy školy a vybraných žáků. Pro nás jsou podstatné zmínky o grafické činnosti, které Šuman uvádí u O. Bubeníčka, F. Engelmüllera a S. Lolka. Překvapivé je, že tuto část tvorby opomíjí u J. Honsy a A. Kalvody, kteří patřili k autorům zabývajícím se grafikou v delším období a pečlivěji.

---

<sup>7</sup> František Tavík Šimon, Slavíčkův pokus o lept a jeho znalost grafických technik, in: *Ročenka Štencova grafického kabinetu*, 1918, s. 34-45.

<sup>8</sup> Emil Pacovský, O českém moderním krajinářství, Mařákově škole a Janu Honsovi, *Veraikon VIII*, 1922, s. 65-84.

<sup>9</sup> Viktor Šuman, Za Ferdinandem Engelmüllerem, *Dílo XVIII*, 1924-25, s. 4-6.

<sup>10</sup> Antonín Matějček, *Almanach Akademie Výtvarných Umění v Praze*, Praha 1926.

<sup>11</sup> Jiří Kotalík, *Almanach AVU v Praze k 180. výročí založení (1799 – 1979)*, Praha 1979.

<sup>12</sup> Viktor Šuman, Julius Mařák a jeho škola, *Dílo XXI*, 1928-29, s. 33-61, 67-86.

V roce 1929 vydal syn Ferdinanda Engelmüllera přehled životopisných dat<sup>13</sup> svého otce, kde zahrnuje především životní události a výstavní činnost. Nacházíme zde i zmínky o jeho leptech. Jedná se pouze o shrnutí faktů, ne o souvislý text. Přesto je hodnotným materiálem, protože dokumentuje konkrétní díla umělce. Soupis je obohacen odkazy na dobový tisk a citacemi z něj.

K osobnosti Jana Minaříka existuje převážně literatura o jeho malířském díle, které bylo stěžejní. Bližší informace ke grafické tvorbě nejsou téměř žádné. Jedná se často jen o drobné zmínky. Např. v katalogu výstavy<sup>14</sup> z roku 1938 jsou uvedeny tisky, které byly tehdy vystaveny. Podrobnější údaje zde nenacházíme.

Literatury o Janu Honsovi je celkově poskromnu, většinou se jedná o katalogy výstav nebo články. Pro naše téma je podstatná stať od Arthura Nováka<sup>15</sup> z roku 1938, která se zabývá jen Honsovou grafikou. Nejedná se o text analyzující všechna díla, ale sděluje důležité, základní informace o období, kdy autor tisky tvořil. Doplněný je i soupisem Honsových grafik a reprodukcemi některých z nich. Z tohoto článku vychází i Jitka Boučková<sup>16</sup> v katalogu k výstavě uspořádané v roce 1984. Vytvořila ucelenější pohled na osobnost Honsy s jeho biografickými údaji, sepsala seznam literatury a výstav. Zveřejnila citace některých malířových dopisů.

Teprve na přelomu 30. a 40. let 20. století vznikla obsáhlejší práce<sup>17</sup> o vývoji české moderní grafiky. Jaroslav Pešina výrazně kritizuje situaci v 19. století v oblasti grafiky u nás. Oceňuje Karla Postla a v období po jeho smrti hodnotí naši grafiku jen jako reprodukční techniku. Zdůrazňuje význam autorské volné grafiky, která v našem prostředí upadala. Julius Mařák je pro Pešinu obroditelem těchto uměleckých tendencí a přikládá mu velký význam ve vývoji české grafiky. Kniha je doprovázena četnými reprodukcemi, mezi nimi se nacházejí díla Mařákova i některých jeho žáků (Kalvody, Honsy, Minaříka).

Ačkoli byli Mařákovi žáci především malíři a nevytvořili početné dílo grafické, byly jejich tisky zastoupeny i na grafických aukcích. Dokladem toho je např. katalog<sup>18</sup> k výstavě s aukcí z roku 1942. Byl zde zastoupen Honsa, a to pěti dřevoryty. V katalogu je zařazen i Mařák se třemi lepty.

---

<sup>13</sup> Ferdinand Engelmüller ml., *Ferdinand Engelmüller. Přehled důležitějších životních a uměleckých dat*, Praha 1929.

<sup>14</sup> 97. výstava Jednoty umělců výtvarných v Praze. Jan B. Minařík 1862 – 1937 (kat. výst.), JUV v Praze 1938.

<sup>15</sup> Arthur Novák, O grafice Jana Honsy, *Hollar XIV.*, 1938, s. 155-164.

<sup>16</sup> Jitka Boučková, *Jan Honsa* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 1984.

<sup>17</sup> Jaroslav Pešina, *Česká moderní grafika*, Praha 1940.

<sup>18</sup> *Druhý katalog výstavy a aukce. Grafiky podle Jana Kupezkého; starí mistři; grafika XIX. století, pohledy, nová česká grafika; curiosa*, Praha 1942.

Přehledný vývoj grafiky v 19. století popsala jako jedna z mála Anna Masaryková<sup>19</sup> ve svém článku z roku 1955, který souvisí s tehdejší výstavou v Národní galerii v Praze (dále jen NG). Zabývá se jednotlivými autory od počátku století a poukazuje na velké rozšíření užité grafiky ve 2. polovině 19. století v Čechách. Uvádí i Mařáka a jeho význam pro rozvoj nové grafiky v dalším období. Z jeho tvorby zmiňuje jen pár leptů z druhého období.

Jedna z monografií o Mařákově vyšla roku 1955 a napsal ji Jan Loriš,<sup>20</sup> který se o Mařáka zajímal delší dobu a publikoval více studií. V této obsáhl celkově malířův život i dílo. V problematice Mařákových leptů vyzdvihuje jejich význam ve spojitosti s postavením grafiky v 2. polovině 19. století u nás. V obrazové příloze najdeme i reprodukce některých listů.

O rok později vznikla důkladná studie Mařákovy grafiky, jejíž autorkou je Eva Bužgová<sup>21</sup>. Podrobně popisuje jednotlivé známé listy, sleduje autorův vývoj v této tvorbě a spojitosti s tvorbou kresebnou i malířskou. Hodnotí i obecný význam Mařákových prací. Předmětem studie je i předchozí literatura týkající se Mařákovy grafického díla. Článek je doplněn reprodukcemi leptů i soupisem technických údajů všech dohledaných děl.

Ve spojitosti s tvorbou Stanislava Lolka stojí za zmínku text Jany Pyšné<sup>22</sup> v katalogu k výstavě uskutečněné roku 1967 v Hodoníně a Uherském Hradišti. O grafice zde najdeme jen zmínku o Lolkově školení v Mnichově, jako ve většině článků a katalogů, ale součástí je i seznam vystavených prací, mezi kterými je soubor devíti leptů a řada kreseb. Pyšná rozdělila celou Lolkovu tvorbu do několika období. Soustavněji se Lolkovým dílem zabývala v 70. letech Jiřina Kosíková, která o něm napsala diplomovou práci<sup>23</sup> v roce 1975 a o dva roky později připravila katalog<sup>24</sup> jeho výstavy, kde uvádí i seznam dostupné literatury. O osobnosti a díle Lolka se sice dochovalo mnoho článků, ale většinou se jedná o kratší zprávy, které mnoho přínosných informací ohledně jeho grafické tvorby nesdělují.

Jitka Boučková<sup>25</sup> pracovala i na tématu Jaroslava Panušky pro publikaci k dvacátému výročí umělcovy smrti. Publikace vyšla v roce 1978 a poukazuje na Panuškovu aktivitu především v oblasti užité grafiky, a to ilustrováním knih. Připomíná i dvě původní litografie, které vznikly také jako ilustrace a nachází se zde i jejich reprodukce. Boučková opět vypracovala i seznam literatury o autorovi a seznam jeho výstav. Text obsahuje bibliografické

<sup>19</sup> Anna Masaryková, Česká grafika XIX. století, *Hollar XXVII*, 1955, s. 145-166.

<sup>20</sup> Jan Loriš, *Julius Mařák*, Praha 1955.

<sup>21</sup> Eva Bužgová, Grafika Julia Mařáka, *Umění IV*, 1956, s. 151-169.

<sup>22</sup> Jana Pyšná, *Stanislav Lolek Výstava krajinářské tvorby* (kat. výst.), Dům umění v Hodoníně, Slovácké muzeum v Uherském Hradišti, 1967.

<sup>23</sup> Jiřina Kosíková, *Stanislav Lolek* (diplomní práce), FF UJEP, Brno 1975.

<sup>24</sup> Jiřina Kosíková, *Stanislav Lolek* (kat. výst.), Galerie výtvarných umění v Hodoníně 1977.

<sup>25</sup> Jitka Boučková, *Jaroslav Panuška*, Východočeská galerie v Pardubicích 1978.

údaje a popis rozsáhlého a různorodého díla. Pro doplnění představy o Panuškově osobnosti zařadila do publikace citace ze vzpomínek jeho přátel.

Pro studii Lolkových grafik je zásadní katalog jeho výstavy s textem Františka Šantavého<sup>26</sup> z roku 1980. Výstava se zaměřovala právě na grafická díla Lolka. Šantavý vytvořil soupis 34 tisků a shromáždil i tvorbu užité grafiky, která je v Lolkově díle také bohatě zastoupena. Bližší rozbor původních grafických listů však neučinil. O dva roky později připravil Šantavý další výstavu, tentokrát společnou, představující grafiky S. Lolka a Joži Uprky. Seznam děl se opakuje i v tomto katalogu.<sup>27</sup>

Přínosnou publikaci,<sup>28</sup> která celkově shrnuje informace o osobnosti a díle Julia Mařáka, vydala v roce 1981 Východočeská galerie v Pardubicích u příležitosti výstavy a 150. výročí narození Mistra. Text napsala Jitka Boučková. Vypracovala podrobný seznam literatury zabývající se Mařákem, seznam samostatných i společných výstav a soupis grafického díla, který pravděpodobně převzala od Bužgové.<sup>29</sup> Jsou zde zařazeny i citace Mařákových dopisů a vzpomínek jiných umělců. Objevují se zde opět reprodukce některých grafik.

K literatuře týkající se Stanislava Lolka vypracoval kritické zhodnocení Jaroslav Sedlár<sup>30</sup> v roce 1985. Zahrnuje všechny zásadnější texty týkající se osobnosti a díla malíře. Slouží k celkovému vytvoření představy, jak bylo do této doby na Lolka nahlíženo. Odkazy přímo na grafickou činnost zde nenajdeme. O rok později vyšel v časopise *Severní Morava*<sup>31</sup> krátký článek, kde se dočítáme, že Okresní vlastivědné muzeum v Šumperku zakoupilo v 70. letech 20. století kromě dalších děl jednu grafiku od Lolka. Lept *Koroptve ve sněhu* se ve sbírkách muzea nachází stále.

Obsáhlejší studii o Engelmüllerovi napsal Luboš Hlaváček<sup>32</sup> v roce 1987. Zaměřuje se na životní osudy autora i jeho dílo. Podává i skromnější informace o jeho grafické tvorbě. Zmiňuje a cituje dobovou literaturu, která reflektuje Engelmüllerovu činnost.

---

<sup>26</sup> František Šantavý, *Grafická činnost akademického malíře Stanislava Lolka* (kat. výst.), Okresní muzeum v Písku 1980.

<sup>27</sup> František Šantavý, *Stanislav Lolek, Joža Uprka. Grafické dílo* (kat. výst.), Krajské vlastivědné muzeum a Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci 1982.

<sup>28</sup> Jitka Boučková, *Julius Mařák* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 1981.

<sup>29</sup> Bužgová (pozn. 21).

<sup>30</sup> Jaroslav Sedlár, Literatura o díle Stanislava Lolka, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F* 28-29, Brno 1985, s. 19-28.

<sup>31</sup> Milena Filipová, Dílo Stanislava Lolka ve sbírkách OVM v Šumperku, *Severní Morava*, č. 52, 1986, s. 78-79.

<sup>32</sup> Luboš Hlaváček, Krajínář Ferdinand Engelmüller, *Umění XXXV*, 1987, s. 425-448.

David Chaloupka<sup>33</sup> napsal v roce 1996 článek o žácích Mařákovy školy jako graficích. Jako jeden z mála a nejdůrazněji poukazuje Chaloupka na toto téma jako na určitý celek hodný probádání. Zmiňuje stručně všechny autory a jejich tendence v grafickém projevu.

Z novější literatury stojí za zmínku katalog<sup>34</sup> výstavy NG, *Julius Mařák a jeho žáci* z roku 1999. Utváří celkový pohled na krajinářskou školu, Mařáka i jeho žáky. Jsou zde samostatné kapitoly věnující se grafice Mařáka a žáků. Nejsou příliš obsáhlé, ale důležitý je vhled do situace učení grafických technik na konci 19. století u nás a tendence v zahraničí. Charakteristika stylu jednotlivých autorů je sice stručná, ale vystihuje základní rysy a v příloze se nachází katalog vybraných děl s reprodukcemi.

Ačkoli literatura<sup>35</sup> uvádí, že se grafické tvorby dotkl i František Kaván, pravděpodobně se jedná jen o krátkodobou aktivitu v oblasti užití grafiky a volné umělecké tisky od něj nenajdeme. Touto problematikou se zabýval Aleš Zach<sup>36</sup> v drobné publikaci vydané v roce 2002.

K problematice výuky grafiky na počátku 19. století v Praze se výstižně vyjadřuje Roman Prah<sup>37</sup> v rozsáhlé publikaci *Grafika v Praze 1800 – 1830 a Josef Bergler* z roku 2007. Nejedná se sice o období, které by bezprostředně souviselo s naším tématem, ale pro ucelenější představu o vývoji grafické výuky na AVU je vhodné si tuto etapu připomenout, zvláště s ohledem na její přerušení.

Ve stejném roce byla vydána monografie<sup>38</sup> o Otu Bubeníčkově. Ačkoli se jedná o našeho významného umělce, existuje o něm docela málo literatury. Často se jedná jen o kratší zprávy v časopisech nebo katalogy výstav. V této monografii nacházíme i základní informace o Bubeníčkově litografické praxi, která se nejspíš týkala jen užitého umění.

Ani o Engelmüllerovi nebylo napsáno příliš mnoho publikací. Autor byl v minulosti spíš opomíjen. Na tuto skutečnost upozorňuje Martin Vaněk ve vlastivědném sborníku z roku 2007.<sup>39</sup> Vzpomíná na Engelmüllera jako na jednoho z umělců, kteří pobývali v Jindřichově Hradci. Vyzdvihuje význam jeho umělecké tvorby a poukazuje na to, že by si zasloužil více pozornosti v odborných kruzích. Teprve roku 2013 se podrobně zabývala Engelmüllerovým

---

<sup>33</sup> David Chaloupka, Mařákovy žáci jako grafici, *Starožitnosti a užitě umění*, 1996, s. 17-19.

<sup>34</sup> Naděžda Blažíčková-Horová (ed.), *Julius Mařák a jeho žáci* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1999.

<sup>35</sup> Chaloupka (pozn. 33).

<sup>36</sup> Aleš Zach, *Příběh štočků*, Praha 2002.

<sup>37</sup> Roman Prah, *Grafika v Praze 1800 – 1830 a Josef Bergler* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2007.

<sup>38</sup> Eduard Burget – Ondřej Váša, *Ota Bubeníček 1871 – 1962*, Praha 2007.

<sup>39</sup> Martin Vaněk, Výročí umělců v roce 2007, in: *Vlastivědný sborník Dačicka, Jindřichohradecka a Třeboňska*, Jindřichův Hradec 2007, s. 278-283.

životem Martina Obrazová<sup>40</sup> ve své diplomové práci. Zaměřila se na biografické údaje. Čerpala především z archivních záznamů a korespondence. Výrazně obohatila poznání umělcova života. O jeho dílo se zajímala v kontextu životopisných událostí. Podává základní informace o grafice.

Většina autorů je zastoupena i v encyklopedických publikacích. Nacházejí se v nich především základní bibliografické údaje o autorech, jejich díle a odkazy na literaturu. Anděla Horová, Roman Musil a další<sup>41</sup> se u některých zmiňují i o jejich grafické činnosti, jmenovitě u Honsy, Lolka a Bubeníčka. Kupodivu grafickou tvorbu nezmiňují u Mařáka a F. Engelmüllera. V roce 2000 vyšlo doplněné vydání dvousvazkového Tomanova slovníku.<sup>42</sup> Zde nacházíme drobné informace ke grafice Bárty, Honsy, Lolka, Panušky, Bubeníčka i Mařáka.

Při dohledávání grafických listů Mařákových žáků je vhodné zaměřit se i na dobová periodika, kde se nacházejí reprodukce některých děl a to jak malířských, tak kresebných a grafických. Jedná se především o časopisy *Dílo*, *Moderní revue*, *Veraikon*, *Volné směry* a *Zlatá Praha*. V uvedených periodikách nalézáme i původní originální tisky jako přílohy. Mají proto velkou hodnotu, zvláště v případech, kdy volné listy grafik nejsou známé z jiných zdrojů.

Z tohoto stručného přehledu literatury k danému tématu je zřejmé, že podrobněji zpracovaná je pouze osobnost Julia Mařáka. U ostatních autorů nacházíme především studie jejich malířského díla. Pouze k Honsovi a Lolkovi byly sepsány seznamy grafických děl. K některým autorům (Bubeníček, Kaván) jsou zaznamenány jen zmínky o skutečnosti, že pracovali s grafickými technikami. Osobnost Bárty by si celkově zasloužila větší pozornost odborníků. K většině autorů jsou zaznamenány jen základní údaje o tom, že vytvářeli kromě obrazů i tisky, případně názvy některých děl, většinou v katalogích výstav.

---

<sup>40</sup> Martina Obrazová, *Ferdinand Engelmüller 1867 – 1924* (diplomní práce), Ústav dějin křesťanského umění KTFUK, Praha 2013.

<sup>41</sup> Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, 1. a 2. díl, Praha 1995.

<sup>42</sup> Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, svazek 1 a 2, Praha 2000.

### 3. Julius Mařák a výuka grafiky v Āechách v 19. století

Pro grafické umění panovaly celkově ve 2. polovině 19. století poněkud nepříznivé podmínky. Počátek 19. století vypadal slibně s rozvíjející se grafickou činností na nově založené Akademii v Praze. Výraznými osobnostmi se stal první ředitel Akademie, Josef Bergler a vedoucí krajinářské speciálky v letech 1806 – 1817, Karel Postl. Oba tvořili grafická díla a učili techniky hlubotisku své žáky. Otázka specializované školy pro výuku grafiky na pražské Akademii je složitější, protože procházela různými proměnami. Bergler i Postl nepůsobili přímo jako učitelé grafiky, ale byla to spíš činnost doplňující jejich výuku kresby a malířství. Jistá je skutečnost, že již roku 1799 zakoupila Společnost vlasteneckých přátel umění (dále jen SVPU) pro Akademii mědirytecký lis, který byl roku 1802 svěřen Antonínu Herzingerovi a vznikla tak grafická dílna. Roman Prah<sup>43</sup> však uvádí, že Herzinger byl císařský stipendista a nebyl zařazen v seznamu učitelů archivu SVPU. Skutečnou výuku grafiky považuje za zahájenou až od roku 1835, kdy měla být obnovena výuka pod vedením Jiřího Döblera. Almanach AVU<sup>44</sup> uvádí informaci o fungování grafické dílny v období od roku 1802 do 30. let 19. století a za speciální školu považuje až školu otevřenou Maxem Švabinským v roce 1910. Sice zde není význam grafické výuky snižován, ale ani zde nejsou podrobnější informace, jak vůbec výuka probíhala. Z celkově nedostačujících záznamů o této výuce měl nejspíš Prah<sup>45</sup> nedůvěru ke způsobu, jakým tato činnost Akademie probíhala v období na počátku 19. století. Jednalo se spíš o doplňující aktivitu, která navazovala na výuku kresby a na působení samotných pedagogů, kteří tyto techniky ovládali a pravděpodobně využívali lis hojně pro své osobní účely. Podstatné je, že měli žáci zájem o grafické umění a docela slibně se toto odvětví na Akademii rozvíjelo a lákalo nové studenty i z řad řemeslných pracovníků, kteří si chtěli zdokonalit znalosti a dovednosti umělecké.<sup>46</sup> Bohužel v roce 1845 po smrti Döblera výuka grafiky na Akademii skončila a až po dlouhé odmlce byla obnovena ve 20. století. Tato situace nenastala jen u tohoto druhu umění, např. sochařství mělo také na Akademii krkolomný vývoj a byla období, kdy se vůbec nevyučovalo.<sup>47</sup>

Grafická díla v 1. polovině 19. století u nás měla spíš charakter reprodukční a řemeslný. Nejčastější byly veduty, portréty a kompozice alegorické, mytologické i biblické.

---

<sup>43</sup> Prah (pozn. 37), s. 12-20.

<sup>44</sup> Kotalík (pozn. 11), s. 82.

<sup>45</sup> Prah (pozn. 37), s. 12-20.

<sup>46</sup> Bohumír Mráz, *Karel Postl a základy české krajinomalby*, Praha 1957, s. 43-64.

<sup>47</sup> Kotalík (pozn. 11).



Bylo zcela běžné, že grafické reprodukce sloužily jako prostředek pro šíření malířských i kresebných děl. Kompozice mohly také sloužit jako předlohy pro žáky. Spolupracovali přitom společně autor originálního díla a rytec vytvářející grafiku. Postupem času se tento přístup změnil a přibývalo autorských grafik.

Tyto vývojové události předcházely příchodu Julia Mařáka na pražskou Akademii. Zasloužil se především o převratné proměny a rozvoj školy ve funkci rektora a jako vedoucí krajinářské školy o nový přístup k výuce a krajinářské tvorbě. V oblasti grafiky je podstatná jeho záliba v umění leptu, které připomenul v českém prostředí v období, kdy zde bylo téměř zapomenuto. Na Mařákovu působení navazují tendence některých jeho žáků, kteří vyzkoušeli grafické techniky a v kratším období se věnovali vlastní tvorbě.

### 3.1. Julius Mařák a jeho grafická tvorba

Celým jménem Julius Edvard Mařák<sup>48</sup> se narodil 29. března 1832 v Litomyšli. Již od dětských let byl Mařák veden k umění, a to jak výtvarnému, tak hudebnímu. Po ukončení gymnázia se rozhodl pokračovat ve studiu výtvarného umění, a to na pražské Akademii. Není přesně známo, kdy do školy nastoupil, jak upozorňuje Šuman<sup>49</sup> ve své studii. Podle faktu, že gymnázium v Litomyšli opustil roku 1847 vyvozuje, že již na podzim toho roku začal navštěvovat Akademii. Učil se v krajinářské škole Maxe Haushofera. Mařák s jeho výukou nejspíš nebyl spokojen. Samotný Haushofer nehodnotil mladého studenta příliš kladně a údajně byl přesvědčen, že z Mařáka nic nebude. Z tohoto důvodu se pravděpodobně rozhodl Mařák odjet roku 1853 do Mnichova a přiučit se něčemu novému tam. Studoval u Eduarda Schleicha a Leopolda Rottmanna.<sup>50</sup> V roce 1855 se vrátil do Prahy a o rok později dokončil studium na Akademii. Po tomto roce začal Mařák navštěvovat častěji Vídeň, kde se naučil techniku leptu od českého mědirytcce Leopolda Jaroslava Schmidta,<sup>51</sup> kterého poznal díky Josefu Hlávkoví. Zdokonaloval se i v krajinářské malbě, a to u Franze Steinfelda.<sup>52</sup> Celkově se dochovalo poměrně málo informací o Mařákových studiích malířství a ještě méně o studiích grafiky.

---

<sup>48</sup> Toman (pozn. 41), s. 98-100.

<sup>49</sup> Šuman, J. Mařák a jeho škola (pozn. 12), s. 34.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>51</sup> Leopold Jaroslav Schmidt (16. 11. 1823 Praha – 24. 7. 1902 Vídeň): Mědirytec, žák pražské Akademie a školy Jiřího Döblera v letech 1839 – 1845. Od roku 1851 studoval ve Vídni u Stöbera. Poslední představitel starých pražských mědiryteckých tradic. Člen České akademie. Vytvářel reprodukce obrazů starých mistrů, portréty významných osobností ve Vídni. Pracoval i podle českých autorů, např. Karla Svobody, Josefa Matyáše Trenkwalda a Josefa Mánesa. – viz Toman (pozn. 42), s. 427-428.

<sup>52</sup> Blažičková-Horová, Julius Edvard Mařák, život a dílo, in: Idem (pozn. 34), s. 31.

První pokus o leptářské dílo uskutečnil Mařák v roce 1858 ve Vídni a nese název *Podběl*. Tímto rokem se také označuje počátek prvního grafického období Mařáka.<sup>53</sup> Byl to rok, kdy Bedřich Havránek vydal ve *Vídeňském albu uměleckém* svůj nejlepší lept *Partie ze starého židovského hřbitova v Praze*,<sup>54</sup> romanticky laděný výjev se zákoutím hřbitova, tvořený jemnou drobnou kresbou v celé ploše.

Následujícího roku vytvořil Mařák lept *Podběl u tůně* (někdy *Podběl u paty stromu*). Bužgová<sup>55</sup> podrobněji popisuje díla. Oba lepty zpracovávají přírodopisné téma, kde se Mařák zaměřuje na detail. Velmi precizně se smyslem pro realismus utváří seskupení rostlin. Bužgová upozorňuje také na kresebnou předlohu druhého listu, ze které autor vycházel a přizpůsobil zpracování jiné technice. Následujícím dílem je lept *Kapradí* datovaný také rokem 1859. S tímto tiskem Bužgová<sup>56</sup> srovnává olejomalbu *Kapradí*, která podle ní s dílem bezesporu souvisí. Poukazuje tak na podobnosti a spojitosti Mařákovy grafické tvorby s kresebnou i malířskou již od počátku umělcovy grafické činnosti. Během těchto prvních kroků se zaměřil výhradně na detaily v rostlinné říši. Důležitá pro něj byla kresebná linie prostupující celý motiv díla. V pozdějších leptech je tato tendence ještě intenzivnější.

Poté, co Mařák vyleptal první díla, začal se v této technice více projevat jeho charakteristický styl. V díle *Na břehu* [1] z roku 1859 pracuje se světlem, aby prohloubil obraz krajiny. Za drobným podrostem v trávě otevírá prostor do širšího okolí, vzdálenějšího pozadí a do korun stromů. Jak uvádí Bužgová, v tomto Mařákově leptu „... má důležitou úlohu světlo, již skutečně mařákovsky poetické světlo, formující tvary, budující měkce prostor a dodávající listu vzácný, stříbřitý opar.“<sup>57</sup>

V roce 1860 se Mařák odstěhoval do Vídně a pobýval zde víc jak dvacet let svého života. Vídeň byla pro Mařáka ve vývoji grafického umění rozhodující. Z počátku se zabýval ilustrováním rakouských časopisů a postupně i českých. Znalost grafiky uplatnil pro tvorbu reprodukcí. Vytvářel předlohy pro dřevoryty podle návrhů jiných autorů nebo podle fotografií. Techniku leptu využil pro obrazové předlohy malíře Hugo Knorra<sup>58</sup> a výtečného kreslíře Franze von Pausingera,<sup>59</sup> od kterého se také mnohému naučil. Ve Vídni se také

<sup>53</sup> Bužgová (pozn. 21), s. 154.

<sup>54</sup> Mádl, Mařákovy lepty (pozn. 3), s. 19.

<sup>55</sup> Bužgová (pozn. 21), s. 154.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Hugo Knorr (1834 Královce - ?): Německý krajinář. Nejdříve působil jako lesník a až roku 1852 nastoupil na Akademii v Královci, kde po dvou letech získal první cenu krajinářskou. Poté se učil u Behrendseny. Roku 1861 podnikl cestu do Norska. Roku 1873 se stal profesorem na polytechnice v Karlsruhe. – viz J-K. [Jelínek Břetislav], heslo Knorr Hugo, in: *Ottův slovník naučný*, 14. díl, Praha 1899, s. 462.

<sup>59</sup> Franz von Pausinger (10. 2. 1839 Salcburk - ?): Německý malíř. Žák vídeňské Akademie, poté studoval u Schirmera a Lessinga v Karlsruhe. Z počátku maloval krajiny se zvířaty. Postupně se pro něj zvěř stala hlavním

seznámil s polským kreslířem a grafikem Arturem Grottgerem.<sup>60</sup> Oba umělci byli blízkými přáteli. Dotřel<sup>61</sup> uvádí, že spolupracovali na kresebných předlohách pro dřevoryty. Boučková<sup>62</sup> podotýká, že některé lepty, jež Mařák vytvořil podle předloh jiných autorů, byly v literatuře označovány jako jeho autorské práce. Např. list *Bludička* uvádí Mádl<sup>63</sup> jako jeho původní lept, ale jedná se o dílo podle předlohy H. Knorra.<sup>64</sup> Na tomto příkladu vidíme, že Mařák také používal grafiku jako řemeslnou techniku a nejen na začátku jeho leptářské činnosti. Bylo to ale především z důvodu nelehkých životních podmínek ve Vídni. Navíc v tehdejší době to nebylo nic neobvyklého, když byla grafika využívána běžně jen jako reprodukční technika. Mařák se však dokázal z tohoto zažitého způsobu vnímání grafického umění posunout dále. Šuman sice uvádí, že „... *Mařák nekladl na tento obor umělecké tvorby velké váhy, považuje jej více za řemeslo než za vážný prostředek čistého uměleckého úsilí, ...*“<sup>65</sup> ale nejen z dnešního pohledu je třeba respektovat, že dospěl k vytvoření osobitých autorských děl, která mají nejen řemeslnou, ale také uměleckou hodnotu. Pokud se podíváme do historie, tak již Dolenský<sup>66</sup> v roce 1912 oceňuje tvorbu Mařáka a vyzdvihuje jeho uměleckou touhu a zanícení pro leptářskou tvorbu. Lze tedy Šumanův výrok označit za lehce unáhlený. Rozhodně je pro českou výtvarnou scénu důležité, že Mařák položil základ novému vývoji v umění. Poskytl nové možnosti žákům a mladým umělcům, kteří se této výtvarné disciplíny chopili v dalším období.

Hned na počátku vídeňského období anebo ještě při pobytu v Praze vytvořil Mařák lept *Krajina s chatrčí a kravami*. Jedná se o první list, kde nacházíme uvolnění rukopisu. Mění se i prostorové vnímání autora. Upouští od propracovaného realistického detailu, který podrobně studoval v předchozích pracích. Přistupuje ke krajině jako k většímu celku, kterému podřídil detail.<sup>67</sup> Ve spojitosti s tímto leptem bychom mohli připomenout výrok Mádl: „... *přidružil se Jul. Mařák k obrozenému a znovu od Rembrandta vycházejícímu leptu ...*“<sup>68</sup> Později uvedl i Loriš,<sup>69</sup> že Mařák vycházel z dobrých vzorů, ukazujících až k Rembrandtovi. Pokud se zadíváme na tento list, který je u Mařáka zpracován spíše ojedinělým způsobem,

---

motivem. Vystavoval pravidelně i v Praze. – viz F. H-s. [František Harlas], heslo Pausinger František, in: *Ottův slovník naučný*, 19. díl, Praha 1902, s. 343.

<sup>60</sup> Blažíčková-Horová (pozn. 50), s. 34.

<sup>61</sup> Dotřel (pozn. 4), s. 15.

<sup>62</sup> Boučková, *Julius Mařák* (pozn. 28), s. 77.

<sup>63</sup> Mádl, *Mařákovy lepty* (pozn. 3), s. 20.

<sup>64</sup> Boučková, *Julius Mařák* (pozn. 28), s. 77.

<sup>65</sup> Šuman, *J. Mařák a jeho škola* (pozn. 12), s. 49.

<sup>66</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 4.

<sup>67</sup> Bužgová (pozn. 21), s. 156.

<sup>68</sup> Mádl, *Lepty J. Mařáka* (pozn. 6), s. 18.

<sup>69</sup> Loriš (pozn. 20), s. 16.

mohl by připomínat lepty Rembrandta. Mařák zde cílil ke kresebnému pojetí, kde utváří shluky drobných čárek, které působí v lepu neklidně až chvějivě. Celkově z díla vyzáruje větší energičnost. Tímto rukopisem se výrazně odlišuje od většiny ostatních grafik, v nichž nedosáhl takové uvolněnosti až na pár výjimek, které budou dále zmíněny. Podobné expresivní tendence se objevují i v lepech Rembrandta. Mařák se mohl s Rembrandtovými lepy setkat u Williama Ungera,<sup>70</sup> který je ve své výuce používal jako předlohu pro studenty.

V následujícím lepu *Na pokraji lesní divočiny* z roku 1860 nacházíme první rysy monumentality v Mařákově grafice, jak podrobně popisuje Bužgová.<sup>71</sup> Uvádí spojitost s tvrdou technikou L. J. Schmidta, od kterého se Mařák učil. Zmíněné dílo hodnotí z kompozičního hlediska jako méně kvalitní, spíše předznamenávající následující autorův vývoj ke zdařilejším dílům. Můžeme zde dokonce sledovat detail vycházející z prvních leptů *Podběl* a *Podběl u tůně*.

Ve stejném roce vyleptal Mařák ještě další dvě díla, *Hloub lesa* (někdy *Dva duby v Rakovici*) a *Smrčina*. U obou tisků je patrný autorův pokrok ve zdokonalení kompozice i zpracování prostoru lesa. *Hloub lesa* navazuje na předchozí lept. Opět zde využívá diagonální kompozici a pracuje se světlem ozařujícím část lesa.<sup>72</sup> Podobné téma ztvárnil autor i v olejomalbě nazvané *Na kraji lesa* (někdy *Z Rakovic*) také z roku 1860. V popředí zachycuje skupinu stromů, pod níž rostou nízké rostliny, které Mařák důkladně zpracoval do detailu se znalostí botanika. Ve druhé polovině listu je průhled do lesa v pozadí. Obdobná kompoziční schémata se u Mařáka opakují často a ve všech technikách. Např. olejomalba *Lesní tišina*, která vznikla až roku 1867, kde vykazuje určitou podobnost tématu i s lepem *Na břehu* z počátků Mařákovy grafické tvorby. Z toho je zřejmé, že autor pracoval se stejnými kompozicemi delší dobu, opakovaně se k nim vracel a přetvářel je. Šuman<sup>73</sup> vidí podobný motiv i v malbě *Čapí sněm* z roku 1868, kde je prostor doveden k největší monumentalitě. Světlo se stává výrazným prvkem prostupujícím scénou. Olejomalbu předchází řada dalších variant stejného tématu a přípravných kreseb.

V roce 1861 uzavírá Mařák první grafické období lepty *Laně v lese* (někdy *Duby v Rakovici*), *Hospodářské stavení* a *Dub*. K prvnímu zmíněnému tisku se dochovaly dvě

---

<sup>70</sup>William Unger (1837 Hanover - ?): Roku 1854 studoval na Akademii v Düsseldorfu a poté 1857 na mnichovské. Od roku 1866 vytvářel rytiny podle obrazů starých mistrů, zvláště holandských (pracoval i podle leptů Rembrandta). Roku 1872 se usadil ve Vídni, kde se roku 1881 stal profesorem na Uměleckoprůmyslové škole c. k. muzea. Následně zde od roku 1895 působil na AVU. – viz FM [Em. Sal. Friedberg-Mirohorský], in: *Ottův slovník naučný*, 26. díl, Praha 1907, s. 183.

<sup>71</sup>Bužgová (pozn. 21), s. 156.

<sup>72</sup>Ibidem.

<sup>73</sup>Šuman, J. Mařák a jeho škola (pozn. 12), s. 49.

přípravné kresby, na kterých popisuje Bužgová,<sup>74</sup> jak Mařák postupoval při přípravě výsledného díla. Nejdřív vytvořil zběžnou skicu, poté podrobnější kresbu a nakonec výsledný lept. Můžeme si všimnout i toho, že grafika je zrcadlově převrácená proti kresbě. Autor nejspíš nezamýšlel zachovat kompozici přesně jako na kresbě. Vzhledem k tomu, že vytvářel i grafiky podle předloh jiných autorů, musel s touto variantou tisku také pracovat. Nebude se tedy jednat o nezkušenost Mařáka. U leptu *Dub* [2] nacházíme opět uvolněnější rukopis, ale ne v takové míře jako u *Krajiny s chatrčí a kravami*.

V tomto roce Mařák zaujal svými lepty vídeňskou společnost, protože tři lepty byly vydány v albu tamního spolku umělců Svornost (Eintracht) nakladatelstvím Reiffenstein a Rösch. Jednalo se o tyto listy: *Hloub lesa* vyšel pod názvem *Waldgrund*, *Smrčina* a *Laně v lese* jako *Waldszene*.<sup>75</sup> Všechna díla Mařák signoval a datoval, je tedy jednoznačné jeho autorství i doba vzniku.

Pokud Mařákovy grafiky Vídeň ocenila, naskytá se otázka, proč přerušil slibně se rozvíjející tvorbu. Touto otázkou se zabývala Bužgová ve své studii.<sup>76</sup> Ačkoli Mařák nepodléhal dobové konvenci, nebyl spokojený se svým výkonem v grafické tvorbě. V kresbě již dosáhl větší uvolněnosti a nevázanosti. V grafice se stále podřizoval příliš podrobné popisnosti. Toto byl pravděpodobně hlavní důvod, proč se v grafické činnosti odmlčel. Pojila se k tomu i skutečnost, že byl v tehdejší době malý zájem o původní uměleckou grafiku. V následujících letech rozvíjel Mařák především své kresebné schopnosti, které dovedl k naprosté mistrnosti.

Ačkoli sám Mařák ovládal grafickou techniku, pro reprodukování vlastních obrazů si najal rytce Eduarda Willmanna. Podle Šumana<sup>77</sup> spolupracoval s Willmannem až do jeho smrti a poté se opět sám chopil jehly. Willmann ale zemřel až v roce 1877. Z toho vyplývá, že Šumanova informace je nepřesná, protože Mařák v leptařské tvorbě pokračoval zhruba od doby mezi lety 1868 až 1870. Tehdy vytvořil ojedinělou litografii *Sněhem zaváté stavení u lesa*. Využil v ní své nové zkušenosti získané v uhlokresbách. Námětem i provedením se pojí k cyklu *Čtyři roční doby*. Nejvíce se podobá kompozici *Zima*. Podle této spojitosti je tisk datován do uvedeného období. Mařák zvládl techniku litografie bravurně, takže není vyloučeno, že ji použil víckrát.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Bužgová (pozn. 21), s. 158.

<sup>75</sup> Boučková, *Julius Mařák* (pozn. 28), s. 91.

<sup>76</sup> Bužgová (pozn. 21), s. 158-159.

<sup>77</sup> Šuman, J. Mařák a jeho škola (pozn. 12), s. 49.

<sup>78</sup> Bužgová (pozn. 21), s. 159.

Ve druhém období se podařilo Mařákovi pokročit i ve vývoji leptářského umění. Dokázal se odpoutat od popisného stylu a uvolnit kresebnou linii. Jeho ruku vedl především cit. Hned na počátku období vytvořil malou studii *Horská rokle* (nebo také *Studie skalního útesu*). Jedná se o jednoduchou, rychlou skicu krajiny se skalními útesy a balvany v popředí. Následuje dílo *Starý dub*, kde zpracovává autor poprvé v leptu téma hradní romantiky.<sup>79</sup>

Od nových kompozic, které Mařák po roce 1870 vyleptal, se tematicky odlišuje dílo *Dostaveníčko v parku* [3]. Jedná se o romantický motiv z parku, který je velmi podobný olejomalbě *Odpověď* (také *Dostaveníčko v parku* nebo *V zášerí parku*) z let 1869-1870.<sup>80</sup> Autor se jistě nechal ovlivnit dobovými konvencemi.

V první polovině 70. let pobýval Mařák v jižním Tyrolsku, odkud pocházejí některé nové kompozice. Řadí se mezi ně i neznámý tisk *Runkelstein*, kde zachytil stejnojmenný hrad z oblasti jižního Tyrolska, jak uvádí Bužgová<sup>81</sup> a dále popisuje ostatní díla z tohoto období: *Ledovec*, lept oválného tvaru s pohledem na zasněžené vrcholky hřebenu, *Balvan v jezeře*, kde autor zpracoval hluboký prostor od jezera, přes lesnatou krajinu až ke špičkám pohoří. Bužgová upozorňuje nejen na zvládnuté zacházení se světlem v prostoru, ale také na nedostatky kompozice. Lehce ji narušuje balvan v jezeře. Mařák si byl vědom chyb a tisk si doplnil korekturou perem. Tyrolskem byly inspirovány také lepty *Alpské jezero* a *Krajina* [4], která se již odlišuje svým zpracováním od předchozích děl. Mařák přistoupil k dekorativnímu pojetí plochy. Volně plynoucí linie dodávají tisku určitou dramatičnost, i když v některých partiích splývá prostor do jednolité hmoty.<sup>82</sup>

Nové proměny v Mařákově grafice přilákaly i německé nakladatelství Seemann v Lipsku, které Mistra požádalo v roce 1875, aby pro ně vytvořil dva autorské lepty. Prvním je *Východ měsíce* (v nakladatelství vyšel pod názvem *Mondaufgang*<sup>83</sup>), jenž je obdobnou kompozicí jako *Dub* z roku 1861. Bužgová výstižně porovnala oba lepty: „*Jestliže Dub z prvního období byl příkladem liniové mluvy umělcových počátků, pak Východ měsíce je typickou ukázkou přechodu Mařákovy tvorby k malebné tónovosti, kde zdůraznění měsíčního světla a lidské stafáže dává listu dobovou náladovost, kterou postrádá lept prvního období, vyznívající spíše rustikální notou.*“<sup>84</sup> Druhým leptem je *Podzim* (vyšel pod názvem *Herbst*<sup>85</sup>),

<sup>79</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>80</sup> Blažíčková-Horová (pozn. 34, s. 196) uvádí první dva názvy, Bužgová (pozn. 21, s. 160) uvádí třetí název, ale pravděpodobně se jedná o stejnou malbu.

<sup>81</sup> Bužgová (pozn. 21), s. 160-161.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Boučková, *Julius Mařák* (pozn. 28), s. 91.

<sup>84</sup> Bužgová (pozn. 21), s. 161-162.

Mařák se zde projevil jako „*mistr tónového odstupuňování ... Od průsvitných nejvěšších hloubek až po šedavé vyznívání světlých tónů oblohy rozprostírá se listem šeré podzimní světlo, balící předměty do měkce splývavé atmosféry.*“<sup>86</sup> Šuman<sup>87</sup> obě tato díla označuje za jedny z nejkrásnějších leptů z Mařákovy grafické tvorby.

Následující lepty se nesou v podobném duchu. Mařák je vytvořil také v roce 1875.<sup>88</sup> Jemné tahy jehlou ryté v dynamickém sledu a s různou intenzivností utvářejí prostor krajiny od nejtemnějších míst až po ozářená. Bužgová<sup>89</sup> poukazuje na Mařákovu inspiraci barbizonskou školou, která také řeší problém vyjádření světla a atmosféry. Především se jedná o tvorbu Camilla Corota.

Tímto se dostáváme ke konci Mařákovy grafické etapy. V roce 1877 vyleptal poslední dvě díla. Obě se vyznačují výraznou dramatičností, šerosvitem a velkým formátem. První lept nese název *V bouři* a objednala ho vídeňská Společnost pro grafické umění (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst) pro své II. album, které vyšlo roku 1878.<sup>90</sup> Mařák měl tehdy velmi úspěšné období, především s kresebnou tvorbou. Měl touhu ukázat celé Vídni, že je i schopným grafikem. Bohužel se odklonil od dosavadní cesty, rozvíjející se novým směrem a opět upadl do konvenční romantiky. Nacházíme zde pečlivě propracovaný detail a přehnaně dramatickou scénu. Ačkoli se toto dílo vídeňské společnosti zalíbilo, je zřejmé, že se Mařák náhle ve svém uměleckém vývoji obrátil zpět.<sup>91</sup> Tento lept předjímá stejnojmenná olejomalba.

Mařákovou touhou bylo prosadit se i ve své vlasti, kde již delší dobu nepobýval. Pro tuto prezentaci si vybral techniku leptu. Vyleptal nejrozměrnější plotnu (390 x 493 mm) a dával si záležet, aby vytvořil něco velkolepého. Dílo *Jelen* z roku 1877 vydala Umělecká beseda v Praze o rok později jako členskou prémii.<sup>92</sup> Stejně jako u předchozího díla se Mařák uchýlil k romantické dramatičnosti a podrobné popisnosti scény. Důkladně se připravoval i ve stejnojmenné uhlokresbě. Výrazným prvem je světlo, ozařující mrtvé tělo mladíka. Podobně jako v jiných kompozicích je diagonálně vedené napříč výjevem. Patrné je nezvládnutí zpracování lidského těla, které je nepřírozeně pokroucené. Mařák se snažil využít všechny své technické schopnosti v tomto oboru, a proto se vytratila předešlá lehkost a svěžest, kterou nabyt během doby. Umělecká beseda Mařákovu dílo značně zkritizovala a ani širší veřejnost pro něj neměla pochopení. Mistr po tomto neúspěchu ve své rodné zemi

---

<sup>85</sup> Boučková *Julius Mařák* (pozn. 28), s. 92.

<sup>86</sup> Bužgová (pozn. 21), s.162.

<sup>87</sup> Šuman, J. Mařák a jeho škola (pozn. 12), s. 50.

<sup>88</sup> Blažíčková-Horová (pozn. 34), s. 266.

<sup>89</sup> Bužgová (pozn. 21), s. 162.

<sup>90</sup> Boučková, *Julius Mařák* (pozn. 28), s. 92.

<sup>91</sup> Bužgová (pozn. 21), s. 162-164.

<sup>92</sup> Boučková *Julius Mařák* (pozn. 28), s. 92.

zahořkl ke grafickému umění a již nikdy v této tvorbě nepokračoval.<sup>93</sup> Dochoval se dopis, ve kterém si Mařák stěžuje sestře, jak usilovně pracoval na tomto leptu, až potom onemocněl a nakonec byl jeho lept v Čechách odmítnut. Z jiného psaní zjišťujeme, že po této zkušenosti měl obavy z přijetí dalších děl a netrpělivě očekával reakce společnosti.<sup>94</sup>

Julius Mařák se grafické tvorbě věnoval jen v krátkém období a nehledal v ní stěžejní výrazová prostředek svého uměleckého projevu. Vzhledem k tomu, že se aktivně zabýval kresbou, je docela samozřejmé, že ho zlákala i grafická technika, která úzce souvisí s kresebným uměním. Mařák byl celkově významnou osobností výtvarného oboru. Dokázal se prosadit jako výtečný malíř i kreslíř a v obou odvětvích tvorby zaznamenáváme výrazné proměny a pokroky. V grafice zaujímá postavení malíře-grafika a i zde projevil schopnost vyvíjet se dál. Bohužel konec jeho grafického období předčasně uzavřel vývoj tímto směrem.

Důležité je podotknout, že pracujeme jen se známými grafickými díly Mařáka, která se nacházejí v České republice. Mařákovu leptařské období však spadá do jeho pobytu ve Vídni a proto je nezbytné počítat s možností, že mnoho dalších listů se nachází ve vídeňských sbírkách, státních i soukromých. Na tuto skutečnost upozorňuje již Mádl.<sup>95</sup> Doporučuje prohledat sbírky v Akademii výtvarných umění, Albertinu a Dvorní knihovně, kde zaznamenal autorovy lepty i litografie. Zmiňuje také, že našel dvě rytiny v *Zeitschrift für bild. Kunst* z roku 1875,<sup>96</sup> ale neupřesnil, jak vypadají, takže nevíme, zda se jedná o nám známá díla nebo jiná.

Význam Mařákovy grafiky vnímáme především z hlediska historie českého umění. V literatuře<sup>97</sup> je vzpomínán jako náš první autor, který se vrátil k technice leptu a vytvářel volná autorská díla, i když reprodukční činnost mu také nebyla cizí. V jeho případě se jednalo spíše o možnost snadnějšího výděлку v těžké finanční situaci. Jen ojediněle spolupracoval s nakladateli, tisky prováděl převážně sám pro sebe nebo pro své přátele. Tento přístup v tehdejší době nebyl běžný, často sloužily grafické techniky užitému umění pro výzdobu nejrůznějších tiskovin a materiálů pro širokou veřejnost. V českém prostředí bohužel nebyl Mařák za svého života náležitě oceněn a pochopen. Až na počátku 20. století bylo na jeho tvorbu nahlíženo jako na obroditelskou, když mladá generace hledala novou cestu v grafice a inspirovala se kromě jiných u Mařáka.

---

<sup>93</sup> Bužgová (pozn. 21), s. 164-168.

<sup>94</sup> Dotřel (pozn. 4), s. 19-21.

<sup>95</sup> Mádl, Lepty J. Mařáka (pozn. 6), s. 14.

<sup>96</sup> Mádl, Mařákovy lepty (pozn. 3), s. 20. Dosud nebyl proveden podrobnější průzkum vídeňských sbírek.

<sup>97</sup> Např. Dolenský (pozn. 5), Pešina (pozn. 17).



Jak bylo již řečeno, nevíme mnoho o Mařákových studiích grafiky. Techniku se naučil od L. J. Schmidta, ale inspirační zdroje nacházel u dalších autorů. Dolenský<sup>98</sup> uvádí W. Ungera působícího ve Vídni jako Mařákův velký vzor. Pod jeho vlivem tvořil rozměrnější lepty. Mádl<sup>99</sup> zase upozorňuje na to, že nejsou patrné žádné spojitosti s E. Willmannem, který reprodukoval Mařákovy malby. Podle Bužgové<sup>100</sup> představuje v prvním Mařákově období inspirační zdroj holandské krajinářství 17. století. S tímto názorem koresponduje i hypotéza uvedená výše v této práci o podobnosti Mařákova díla *Krajina s chatrčí a kravami* s lepty Rembrandta. Mařák v něm docílil podobného volného rukopisu a živelnosti. Pro druhé období byla inspiračně rozhodující barbizonská škola, především Camill Corot, Theodor Rousseau a Ch. F. Daubigny.<sup>101</sup> Podobně jako barbizonce zajímá Mařáka světlo v krajině a atmosféra. Tuto problematiku řešil v podstatě napříč celou svou tvorbou.

V souvislosti s Mařákem je vhodné zmínit i malíře Bedřicha Havránka. Od 40. let 19. století se také věnoval grafice a dokonce i technice leptu. Zpracovával převážně krajinářská témata a veduty, ale pracoval spíše v oblasti reprodukční grafiky. Pešina<sup>102</sup> jeho grafiku hodnotí jako pouhé mechanické převádění kreseb do leptu, „bez nejmenšího citu pro prostor, vzduch, valeur a hodnoty náladové.“ V roce 1858 ale vytvořil lept *Starý židovský hřbitov v Praze*, který tehdy vyšel ve Vídeňském albu uměleckém, jak uvádí Mádl<sup>103</sup> a označuje ho za Havránkův nejlepší lept. Jedná se o stejné období, kdy se začal grafice učit i Mařák. Ačkoli většina Havránkových grafik postrádá působivější atmosféru, zde bychom mohli zaznamenat určitý pokrok. Jedná se nejspíš o jeho nejpůsobivější lept. Romantické zákoutí zarostlého hřbitova připomíná styl Mařákův. Havránek také pracuje s jemným drobnopisem v celé ploše tisku. Jeho dílo je možné chápat jako určitou předzvěst následujícího vývoje grafické tvorby, kterou reprezentuje právě Mařák.

### 3.2. Výuka grafiky na přelomu 19. a 20. století v Praze

Julius Mařák otevřel krajinářskou speciálku v roce 1887 a působil zde až do své smrti roku 1899. Jednalo se však o malířskou školu a grafika v této době na Akademii výtvarných umění nebyla vyučována vůbec.<sup>104</sup> Mařák mohl být vhodným kandidátem na učitele

---

<sup>98</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 4.

<sup>99</sup> Mádl, Mařákovy lepty (pozn. 3), s. 20.

<sup>100</sup> Bužgová (pozn. 21), s. 158.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 162.

<sup>102</sup> Pešina (pozn. 17), s. 17.

<sup>103</sup> Mádl, Mařákovy lepty (pozn. 3), s. 19.

<sup>104</sup> V archivu AVU nejsou žádné doklady jakékoli grafické činnosti ve škole v tomto období.

grafického oboru, ale jelikož na něj zanevřel kvůli odmítnutí jeho práce, na které si dával tolik záležit, nikdy se učitelem grafiky nestal. Patrně na něj špatná zkušenost s prezentací svého leptu u nás zapůsobila opravdu silně. Existují jen informace o tom, že Mařák ukázal svým žákům postupy leptářských technik, protože o to měli zájem a věděli o schopnostech svého učitele. Mařák jim vyhověl, ale nevěnoval se soustavnější výuce.<sup>105</sup> Z toho vyplývá, že studenti, kteří se chtěli nadále věnovat grafice, museli získávat vzdělání a zkušenosti jinde. Někteří se rozhodli pro samostatné pokusy, jiní nacházeli pomoc u přátel grafiků, soukromých učitelů nebo odjeli studovat do zahraničí.

V českém prostředí to celkově s výukou grafických technik nebylo jednoduché. Jak zaznamenal Pešina: „*Nebylo učiliště, ani znalostí nejprimitivnějších technických pomůcek, nebylo valného porozumění pro obor, který se již zatím stával v cizině vysoce hledaným na uměleckém trhu.*“<sup>106</sup> Umělci tak převážně začínali sami pokusnými tisky. Inspiraci a poučení hledali v časopisech nově vycházejících a zabývajících se grafikou. V tomto ohledu byla významná vídeňská revue *Die graphischen Künste*. V Čechách vycházela po roce 1900 pouze dvě periodika zaměřující pozornost na grafiku, a to *Moderní revue* (od 1894) a *Volné směry* (od 1897). Z těchto důvodů byly počátky našich moderních grafiků značně amatérské a často se jednalo o tzv. malíře-grafiky, mezi něž patří i Mařákovi žáci. Většina autorů, která stála o intenzivnější a odbornější školení, odjela do ciziny a tam pobývala i několik let. Posléze se někteří vrátili do Čech a předávali své znalosti dalším umělcům. Samozřejmě byly i v Praze snahy o založení grafické školy, ale v podstatě celé desetiletí trvalo, než na tuto možnost přistoupila česká výtvarná společnost a tento obor se uchytil.

Na prvním místě je třeba uvést jméno Eduard Karel,<sup>107</sup> jenž byl na úplném začátku výuky grafiky v Čechách. Tento mědirytec patřil ještě ke starší generaci, ale byl velmi ochotný pomoci a poradit mladým umělcům v tomto oboru. Znal dokonale i techniky leptu a především ty předával mladé generaci. Karel byl vynikajícím znalcem grafického řemesla. Od roku 1899 začal pracovat v pražské Unii, kde dosáhl funkce technického ředitele reprodukčního oddělení a zavedl zde tříbarvotisk.<sup>108</sup> Mezi lety 1919 - 1929 působil jako profesor užití grafiky na Uměleckoprůmyslové škole. Do této doby zde neprobíhala

<sup>105</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 4 – Chaloupka (pozn. 33), s. 17.

<sup>106</sup> Pešina (pozn. 17), s. 68.

<sup>107</sup> Eduard Karel (20. 1. 1861 Smiřice - ?): Roku 1881 se učil zlatnictví a o rok později nastoupil do speciální grafické školy W. Ungera ve Vídni. Zde se naučil techniku leptu a mědirytiny. U prof. Hechta se učil dřevoryt a u Karla Klíče heliogravuru. Poté pracoval v karlovarské porcelánce, kde leptal do oceli vzorky. 1894 – 1898 pracoval v pražském závodě Husník a Häusler. Vedl např. tisk knih B. Němcové. – viz Toman (pozn. 42), s. 465.

<sup>108</sup> Vedl např. tisk knih B. Němcové a reprodukci děl českých malířů, např. J. Uprky, J. Mánesa, J. Mařáka a M. Švabinského. – viz Toman (pozn. 42), s. 465.

soustavná výuka tohoto oboru. Dokonce byla škola kritizována studenty za nedostatky výuky, při které se o grafice nedozvěděli vůbec nic.<sup>109</sup>

Ve spojitosti s osobností Eduarda Karla je třeba zmínit vzpomínky Zdenky Braunerové<sup>110</sup> na doby, kdy začínala s grafikou a učila se také u Karla. V 90. letech 19. století, kdy začala probíhat asanace staré Prahy, toužila Braunerová zaznamenat tyto části města, aby byly zvěčněny pro další generace. Pro tento účel se jí zdál nejvhodnější právě lept. Měla však problém najít někoho, kdo by ji naučil leptařské techniky. Popisuje, jak objevila *Moderní revue*, kde vyšel již v roce 1894 článek Karla Hlaváčka, ve kterém seznamuje čtenáře s grafickou tvorbou v zahraničí a upozorňoval tak na nedostatky v české kultuře a umění. Kromě zachycení staré Prahy chtěla Braunerová obrodit i výzdobu českých knih. Podařilo se jí v roce 1897 vydat *Pohádku máje* od Viléma Mrštika se svou grafickou úpravou. Ve spojitosti s touto záležitostí navštěvovala závody Viléma na Slovanech. Roku 1899 se seznámila prostřednictvím Viléma s Eduardem Karlem. Teprve tady započalo řádné učení Braunerové leptu. Při této příležitosti přivedla ke Karlovi i Jožu Uprku, Miloše Jiráka a Karla Myslbeka. Sám Karel vzpomíná na tato léta.<sup>111</sup> Umělci za ním chodili během týdne do Unie a v neděli k němu domů. Učil je techniky leptu, akvatinty, suché jehly, mezzotinty, vernis mou, mědirytu, dřevorytu a zinkografie. Dle vlastních slov byl potěšen, že může vyučovat grafiku a pomáhat českým umělcům, kteří mají zájem o jeho dovednosti. Tuto soukromou školu vedl v letech 1899 – 1919. Stal se tak významnou osobností v šíření technických znalostí grafiky v Čechách. Ačkoli se zabýval především technickou stránkou tisku a neměl příliš velký vliv na charakter volné tvorby svých žáků, byl důležitým hybatelem v rozvoji moderní české grafiky na počátku 20. století. Prvním krokem totiž musela být výuka řemeslných znalostí, aby mohli mladí autoři následně rozvíjet osobní umělecké snahy. Eduard Karel bývá spíše opomíjen, zasloužil by si více uznání za své zásluhy v rozvoji tohoto výtvarného oboru.

K poznávání grafiky u nás přispěl na počátku 20. století i SVUM. František Tavík Šimon<sup>112</sup> líčí ve svých vzpomínkách, jak zakládali s členy spolku svůj grafický kroužek. Učiteli jim byli Jan Štenc a Victor Stretti. Štenc patrně velmi povzbuzoval umělce do této výtvarné činnosti a poskytoval jim rady z vlastních zkušeností. Stretti studoval grafiku v letech 1898 – 1899 v Mnichově u Petra Halma, takže se nakonec stal hlavním učitelem

---

<sup>109</sup> Pavla Pečinková, Kapitoly z historie školy 1885 – 1946, in: Martina Pachmanová – Markéta Pražanová (eds.), *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885 – 2005*, Praha 2005, s. 16-61.

<sup>110</sup> Zdenka Braunerová, *Vzpomínky na první desetiletí moderní české grafiky*, in: *Hollar I*, 1923-24, s. 175-187.

<sup>111</sup> Karel Kinský, *Grafik Eduard Karel vzpomíná*, Praha 1946, s. 18.

<sup>112</sup> Šimon (pozn. 7).

pro ostatní. V letech 1903 – 1904 se uskutečnila akce zřízení samotného kroužku, která ale záhy ztroskotala a již se žádné společné programy grafické tvorby v Mánesu neuskutečnily. Nejvíce se na tuto aktivitu těšil Antonín Slavíček a netrpělivě povzbuzoval ostatní. Členové Mánesa objednali tiskařský lis v Německu a pronajali ateliér v domě u Štajgrů. Z důvodu Slavíčkovy netrpělivosti začali s výukou leptu již v jeho ateliéru, než zařídí nový speciálně zařízený pro grafiku. První pokusy Slavíčka nedopadly dobře a byl jimi značně zklamán. Poté rozpustil setkávání ve svém ateliéru. Postupně i u ostatních umělců opadl zájem o grafický spolek a žádný rozvoj původního záměru nenastal. V archivním fondu<sup>113</sup> SVUM nebyly dohledány žádné další zmínky o této činnosti. Grafický lis nakonec Mánes prodal Preissigovi. Před rokem 1903 studoval grafiku v Německu i Stanislav Lolek. Šimon ho sice zmiňuje jako jednoho ze zájemců o grafický kroužek v Mánesu, ale nezmiňuje již, jestli se aktivněji zapojoval. Teoreticky mohl být také nápomocen ostatním členům při výuce leptu. Je však možné, že se těchto setkání vůbec neúčastnil. Někteří umělci se v následujících letech věnovali grafice jen samostatně, Šimon, Braunerová, Stretti, z Mařákových žáků Lolek a Kalvoda. Šimon v roce 1904 odjel do Paříže, kde se především učil grafice. Když se vrátil zpět do Čech, zasloužil se významně o rozvoj naší grafiky stejně jako např. Švabinský. Byl i jeho nástupcem na Akademii v roce 1928.

Dolenský<sup>114</sup> poukazuje na další umělce, kteří projeví snahu otevřít grafickou školu v Praze. Vojtěch Preissig založil roku 1904 první grafický ateliér s tím, že se nevěnoval pouze výuce grafických technik, ale také aktivně rozvíjel otázku uměleckého charakteru tisků. Jedná se nejspíše o nejaktivnějšího umělce v oblasti šíření grafiky u nás, který se ji snažil šířit na našem území. Ve stejném roce, kdy otevřel grafický ateliér, založil i periodikum *Česká grafika*.<sup>115</sup> Nakonec vydal v roce 1907 i první českou publikaci o technikách leptu s názvem *Barevný lept a barevná rytina*.<sup>116</sup> Kvůli trvajícím nepřijímání jeho tvorby a obecně malému zájmu o moderní uměleckou grafiku se Preissig rozhodl v roce 1910 odstěhovat do Spojených států amerických.

---

<sup>113</sup> Archiv hlavního města Prahy, fond *Spolek výtvarných umělců Mánes Praha, 1885 – 1953*, sign. 1349.

<sup>114</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 18-19.

<sup>115</sup> Tomáš Vlček, Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let, in: Alena Adlerová (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1)*, Academia 1998, 69.

<sup>116</sup> Vojtěch Preissig, *Barevný lept a barevná rytina*, Praha 1909. – Preissig popisuje jednotlivé techniky, text doprovází kresby znázorňující postupy. Kniha je doplněna obrazovou přílohou Preissigových leptů. Na závěr uvádí seznam literatury o leptu a rytině od roku 1645 až do roku 1909.

Téměř ve stejné době jako Preissig otevřel grafickou školu i Antonín Hervert.<sup>117</sup> Následně založil Karel Neudoerfl<sup>118</sup> polygrafickou školu.<sup>119</sup> Chtěl využít své znalosti, které získal při pobytu v lipských grafických učilištích. Bohužel všechny tyto snahy byly neúspěšné a teprve v roce 1910 byla otevřena grafická speciálka na pražské Akademii, kde začal vyučovat Max Švabinský.<sup>120</sup> I jeho grafické začátky, především leptařské, směřují k Juliu Mařákovi a Eduardu Karlovi. Ve vzpomínkách Karla nacházíme líčení, jak měl Švabinský zpočátku nedůvěru ke svému talentu pro lept. Tehdy již tvořil litografické tisky, ale po špatných zkušenostech s leptem u Mařáka se této technice vyhýbal. Karel byl však toho názoru, že by byl výborným leptařem. Nakonec se mu podařilo umělce přesvědčit, aby mu načrtnul na měděnou destičku alespoň malý obrázek, ten potom Karel vyleptal a poslal Švabinskému. Poté přišel Švabinský sám ke Karlovi, aby ho začal učit leptu. Později ho zasvětil i do techniky dřevorytu.<sup>121</sup> Pro české výtvarné umění je obrovským přínosem, že získalo umělce, jakým byl Max Švabinský, že nezatrpnul ke grafice jako Mařák a pracoval se k mistrovství v této tvorbě. Díky němu se obnovila i grafická výuka na Akademii a mohly vznikat nové generace umělců grafiků. Švabinský na Akademii působil do roku 1928.

Vzhledem k tomu, že u nás nebylo mnoho inspiračních zdrojů ve volném grafickém umění, je logické, že čeští autoři hledali moderní projevy zahraničních umělců. V cizině se již intenzivně rozvíjel tento umělecký obor. Významná centra vznikla v Mnichově, Paříži a Londýně. Již na konci 19. století působila sdružení grafiků, např. v Mnichově, Düsseldorfu a Karlsruhe. Ve Vídni vznikl v roce 1872 spolek *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* a roku 1879 začal vydávat čtvrtletník *Die Graphischen Künste*.<sup>122</sup> V Praze byl první grafický spolek založen až v roce 1917 T. F. Šimonem, jednalo se o Sdružení českých umělců grafiků Hollar. Stejně jako v Čechách i v zahraničí se ke grafickým technikám uchýlovali malíři a tvořili již v 2. polovině 19. století autorské tisky. Patřili mezi ně např. Francouzi Eduard Manet, August Renoir a Edgar Degas. Do obliby se také dostaly ilustrované časopisy, do kterých se vkládaly přílohy originálních tisků. V zahraničí se tento trend rozšířil již v 80. letech 19. století. Ve Francii vycházel časopis *Gazette des Beaux arts* a později *L'Art*

---

<sup>117</sup> Antonín Hervert (23. 7. 1880 Praha - ?): Vyučil se typografem a poté pracoval v pražských i zahraničních dílnách. Vytvořil portréty, ovládal různé techniky (litografii, barevný lept, suchou jehlu). – viz Toman (pozn. 42), s. 326.

<sup>118</sup> Karel Neudoerfl (12. 9. 1877 Chrudim – 25. 6. 1927 Praha): Působil především v Chrudimi, kde založil grafický a reprodukční závod. – viz Toman (pozn. 42), s. 199.

<sup>119</sup> Zatím se nepodařilo najít bližší informace o škole, kterou Neudoerfl založil.

<sup>120</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 18.

<sup>121</sup> Kinský (pozn. 111), s. 20.

<sup>122</sup> Jana Wittlichová, *Grafika Julia Mařáka*, in: Blažičková-Horová (pozn. 34), s. 80.

*Décoratif*, v Anglii *The Studio* a v Německu *Zeitschrift für bildende Kunst, Kunst und Künstler, Pan a Ganymed*.<sup>123</sup>

V souvislosti s činností českých malířů-grafiků je třeba připomenout alespoň nejvýznamnější tiskárny působící v Praze. Byly hlavním místem, kde se prováděly grafické techniky. Již od roku 1798 se rozvíjela knihtiskárna založená Bohumilem Haasem. Déle jak století trvala rodinná tradice tiskárny, která se předávala z otce na syna. Původně sídlila v domě U Zlaté polohvězdy na Staroměstském náměstí a od roku 1835 v Annenském klášteře. Tiskárna vynikala především používáním litografie. Od roku 1874 zavedla v Praze zinkografii, kterou prováděl Francouz Iosse. Majitelé přijímali i grafiky z Německa a vždy bylo jejich snahou dosáhnout nejlepší kvality svých služeb. Záleželo jim i na umělecké stránce grafické úpravy tisků a proto v 80. letech 19. století přijali akademického malíře Jindřicha Bubeníčka, který měl garantovat požadovanou úroveň tisků. Na přelomu 19. a 20. století byli majiteli Hedvika Haasová von Vranau, prokurista firmy Alois Katzer a Max Haas von Vranau.

Dalším významným podnikem byl litografický závod Josefa Koppeho založený roku 1845. Největšího rozmachu firmy dosáhl jeho syn A. L. Koppe, který ji přesídlil z Liliové ulice do Havlíčkovy na Smíchově. K nejvyšší kvalitě práce se firma vypracovala v 90. letech 19. století. V roce 1902 zavedli i zinkografii a světlotisk. Roku 1877 byl na Smíchově založen Václavem Neubertem další grafický závod V. Neubert a synové. Začínal skromně v budově Občanské záložny s malým vybavením. Až v roce 1886 se přestěhoval do nového objektu v Jakubské ulici na Smíchově. Tehdy začal tisknout litografii a zřídil nakladatelství. Na počátku 20. století sídlil závod v Kobrově ulici a činnost rozšířil o zinkografii a světlotisk.

Čtvrtým zástupcem tiskárenské činnosti v Praze byl Jan Vilím, který se původně učil dřevorytectví u Ferdinanda Zibikrova. Roku 1885 založil v Praze dřevoryteckou dílnu. Neměl však velký úspěch, protože dřevoryty byly příliš drahé proti jiným reprodukcím. Proto se Vilím začal učit chemigrafii v Praze v Husníkově závodě a ve Vídni. Poté se pokoušel uspět se zinkografickým závodem. Vilím chtěl stále zdokonalovat své znalosti, a proto odjel roku 1893 do Ameriky, kde sbíral zkušenosti v tamních závodech. Po návratu do Prahy se usadil se svým reprodukčním ústavem roku 1899 na Děkance pod Vyšehradem. Činnost rozšířil o světlotisk, heliogravuru a litografii. V roce 1900 se Vilím přidal ke společenství nakladatelů J. Otty, J. R. Vilímka a F. Šimáčka a společně založili Českou grafickou Unii. Zabývala se všemi obory grafického umění a dalšími jako je knihtisk, umělecká litografie, rytí

---

<sup>123</sup> Alexandr Rauch, *Autorská grafika*, in: Rolf Agte – Christine Götzová – Karl Heinz Hemmeter et al., *Slovník světové kresby a grafiky*, Praha 1997, s. 64-67.

a tisk hudebnin, kartografie, nakladatelství, knihvazačství a papírnické zboží. Kromě zmíněných závodů vznikalo mnoho dalších menších litografických dílen.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Václav Koranda, *Z dějin československé grafiky*, Praha 1934.

#### 4. Grafická tvorba Mařákových žáků

Mařákoví žáci byli všichni především malíři. Grafika se stala pouze jejich okrajovým zájmem a zabývali se jí krátkodobě nebo si určité techniky vyzkoušeli jednorázově a poté se k nim nikdy nevrátili. První rady, jak pracovat s technikami, získali od svého učitele Mařáka, ale většinou se grafice učili později od jiných umělců nebo vlastními pokusy. Umělecké snahy těchto autorů ukazují dobovou situaci v Čechách období na přelomu 19. a 20. století, kdy se u nás moderní grafika pozvolna prosazovala.

K tomuto tématu není mnoho literatury a vzhledem k tomu, že se nejedná o stěžejní část tvorby těchto umělců, je problematičtější dohledávání informací o studiu autorů a okolnostech vzniku jejich tisků. Jediný, kdo se zabýval celkově grafikou všech Mařákových žáků, je Chaloupka.<sup>125</sup> Napsal krátký článek zahrnující pouze základní fakta o této problematice. Nejedná se o podrobnou studii. Ani v katalogu<sup>126</sup> k výstavě prací Mařáka a jeho školy z roku 1999 nenajdeme bližší informace nebo analýzy grafických děl.

Tato práce přináší podrobné pojednání o grafické tvorbě Mařákových žáků včetně biografických údajů. Přesto, že je zdůrazněna významnost volné autorské grafiky, pro ucelenost tématu je zahrnuta i jejich tvorba v oblasti užité grafiky, ilustrace pro knihy a časopisy.

##### 4.1. Josef Bárta (1864 – 1919)

Josef Bárta<sup>127</sup> se narodil 14. 6. 1864 v Praze. O Bártovi je celkově málo literatury a nemáme dostačující údaje ani o jeho životě ani o jeho umělecké tvorbě. Již v roce 1919 zmiňuje Marek v časopise Lumír: „Josef Bárta se ozval před nějakými osmnácti lety velkým leptem Malé Strany a od té doby jste zahlédli jen zřídka jeho obraz na výstavě.“<sup>128</sup> Bylo to již v roce Bártovy smrti. Tato zpráva poukazuje na skutečnost, že Bárta nejspíš po roce 1900 nebyl příliš činný. To by mohlo vysvětlovat malý zájem veřejnosti a odborníků.

Bárta začal nejdříve studovat žánrovou malbu u Maxmiliána Pirnera a posléze v roce 1896 přestoupil do krajinářské školy Mařáka.<sup>129</sup> Mohl by to být důvod, proč není v seznamu

---

<sup>125</sup> Chaloupka (pozn. 33).

<sup>126</sup> Wittlichová (pozn. 122), s. 173-175.

<sup>127</sup> Toman (pozn. 42), s. 38.

<sup>128</sup> J. Marek, Josef Bárta, *Lumír* XLVII, 1919, s. 240.

<sup>129</sup> Toman (pozn. 41), s. 38.



řádně zapsaných žáků Mařáky školy.<sup>130</sup> Byl prvním umělcem, který se od Mařáka naučil techniku leptu a nakonec od něj získal i rytecké nástroje. Informuje o tom Dolenský,<sup>131</sup> který se zabýval Bártovou grafikou. Od něj se dozvídáme i názvy některých děl a stručnou charakteristiku jeho stylu. Pozdější autoři<sup>132</sup> už jen citovali tato fakta a nezabývali se novým bádáním. Zatím nebylo zjištěno, zda se Bárta učil grafiku i od někoho jiného než od Mařáka.

Bárta se zaměřil výhradně na techniky leptu a to čárový lept, akvatintu a měkký kryt. Vytvářel jak jednobarevné, tak vícebarevné tisky. V těch vynikal obzvlášť. Bártovo grafické dílo obsahuje několik krajin, pohledy na Prahu a především portréty. Jako jediný z Mařákových žáků dosáhl výtečné kvality portrétů. Figurální stafáž byla pro Bárta evidentně důležitým kompozičním prvkem, jelikož ji většinou začleňoval i do krajin. Všechna dohledaná díla vznikla zřejmě v prvním desetiletí 20. století. Otázkou je, zda Bárta vytvořil nějaké tisky již v 90. letech 19. století nebo nikoliv.

Většina děl je uložena v NG v Praze. Sedm leptů se nachází i v Západočeském muzeu v Plzni, ale bohužel nejsou v katalogu této práce zařazeny z důvodu problematické komunikace s muzeem. Nemáme ani jistotu, zda se jedná o stejné kompozice jako v NG nebo o jiné. Mělo by se jednat o pohledy na Prahu a jeden autoportrét Bárty, který je rozhodně ojedinělý.

Prvním dnes známým tiskem je *Podobizna dámy* (kat. č. 1) [6] z roku 1901. Měli bychom však brát do úvahy to, že Bárta se učil lept u Mařáka ve svých studijních letech, takže musel úplně první lepty vytvořit mezi lety 1896 – 1901. Je pravděpodobné, že tato díla již nemusí vůbec existovat. *Podobizna dámy* je čárový lept černé barvy. Autor zachytil dámu v černých šatech a klobouku, sedící na židli před zataženým oknem a listující časopisem. Její pohled je upřen na diváka. Napravo v pozadí stojí vysoká knihovna a stolek s číší a džbánem. Žena má ve tváři poklidný výraz, jakoby nás vybízela, abychom si také prohlédli časopis, který drží. Celkově je kompozice značně temná, tento efekt posiluje i černý oděv dámy. Hlavním zdrojem světla je okno, jež je zastřeno látkou, takže žádné ostré světlo do místnosti neproniká. Bárta se zabýval problematikou světla i v malířství. Bylo hlavním prvkem tvořícím atmosféru jeho děl. U některých dalších tisků to je patrnější než u *Podobizny dámy*. Autor zachytil realisticky scénu z běžného života. Může nám připomínat portréty od Edouarda Maneta, který s podobnou ladností a lehkostí portrétoval dámy. Inspirací pro něj byl všední

---

<sup>130</sup> Luděk Jirásko – Jiří T. Kotalík, Julius Mařák a Akademie výtvarných umění v Praze, in: Blažičková-Horová (pozn. 34), s. 113.

<sup>131</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 4-5.

<sup>132</sup> Šuman (pozn. 12), s. 50. – Chaloupka (pozn. 33), s. 19. – Toman (pozn. 42), s. 38. – Wittlichová (pozn. 122), s. 175.

život. Marek ve své zprávě o Bártovi také zdůrazňuje, že autor začínal pečlivým realismem a potměným koloritem. Postupně přecházel k impresionismu a středem jeho zájmu se stalo světlo, u kterého zůstal po celý zbytek umělecké dráhy.<sup>133</sup> I z jiných děl uvidíme, že Bárta znal francouzské umění 19. století a inspiroval se jím.

V roce 1903 vytvořil Bárta portrét hudebního skladatele Václava Judy Novotného. V galeriích bývá uložen pod názvem *Podobizna muže* (kat. č. 2) [7] apod. V NG je v kartotéce určen, že se jedná o V. J. Novotného. V literatuře najdeme u Tomana<sup>134</sup> informaci, že tohoto skladatele portrétoval. Bárta použil techniku měkkého krytu a hnědou barvu pro tisk. Jedná se o jeden z velmi působivých portrétů, které autor vyleptal. Dokázal zachytit měkké světlo dopadající zprava na skladatelovu tvář, které prokresluje každý její detail a vystihuje charakter osobnosti.

Ve stejném roce se Bárta zabýval tématem Prahy. Zachytil ji na čtyřech čárových leptech. Zajímal ho především pohled na Malou Stranu. Rozsáhlým leptem je *Panorama hradčanské* (kat. č. 3) [8]. Jednotlivé tisky jsou v galeriích různě pojmenovány. Nejvhodnější je výše uvedený název, který uvádí Dolenský.<sup>135</sup> Mohlo by se uvažovat ještě o názvu *Praga Caput Regni*. Tento nápis je uveden uprostřed spodní strany leptu na ozdobné stužce, která se vlní kolem městského znaku. Na stužce je také letopočet, který je bohužel špatně čitelný, jelikož je poslední číslo částečně zakryto stužkou. Mohlo by se jednat o rok 1903, ale také 1902. Vyvolává to domněnku, že by kompozice mohla pocházet již z roku 1902/1903. Na protilehlé straně se nachází signatura J. B. Lept byl v roce 1904 použit jako členská prémie Umělecké besedy. Bárta pro tisk použil tmavě modrou barvu působící ve stínech černě. Zachytil panorama Malé Strany od komplexu Pražského hradu až po Petřín. Dílo je výrazně potmělé, působící pochmurně. Ze siluety města vystupují dominanty věží. V popředí plují po Vltavě loďky. Kompozice působí celkově monumentálně a melancholicky. Dolenský ji popisuje slovy: „vidíme zasmušilou náladu majestátního hradu a opuštěnost města malostranského. I volba setmělé atmosféry zaujme dojem smutného rozjímání.“<sup>136</sup>

Stejnou atmosféru nacházíme i v leptu *Malá Strana z Masarykova nábřeží* (nebo *Kampa a Malá Strana*) (kat. č. 4) [9]. Tentokrát má tisk hnědou barvu, ale pochmurné pojetí města je stejné. Bárta v podstatě vybral jen střední část předešlé kompozice. Jednotlivé domy jsou zpracovány detailněji. Vidíme jen část Pražského hradu. Hlavní dominantou je kostel sv. Mikuláše a Malostranská mostecká věž. Třetí lept zabírá ještě užší výřez z původního

---

<sup>133</sup> Marek (pozn. 128).

<sup>134</sup> Toman (pozn. 41), s. 38.

<sup>135</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 5.

<sup>136</sup> Ibidem.

panoramatického pohledu. Nese název *Malá Strana – pohled od Vltavy* (kat. č. 5) [10]. Zachycuje pohled na Malostranskou mosteckou věž a okolní domy. V popředí se leskne hladina vody ve Vltavě a v pozadí se tyčí věže Strahovského kláštera. Poslední kompozice nepůsobí tolik melancholicky, i když město je stále zahaleno do potměšitého závoje. Bárta se zde více zaměřil na detaily domů. V leptu je výrazně vidět kresba svislé šrafury.

Posledním leptem s námětem Prahy je *Čertovka* (kat. č. 6) [11]. Dílo není datováno, ale vzhledem k podobnosti kompozice lze předpokládat, že jej Bárta vytvořil také v roce 1903, případně 1904. Vidíme zde zásadní posun v autorově tvorbě, jelikož si osvojil schopnost barevného tisku. Jedná se v podstatě o stejný pohled jako u předchozího listu. Autor však zvolil užší formát a prohloubil prostor. V popředí zobrazil větší část Vltavy, po které pluje loďka. Barva oživila temnou posmutnělou náladu předchozích listů. Nejspíš chtěl Bárta vyjádřit večerní a denní scénu. U předchozího díla jsou vidět v detailu rozsvícená okna domů. U barevné *Čertovky* je prázdně působící město oživeno lidmi na loďce. Pozorujeme také odlišné zacházení se světlem. U kompozice *Malá Strana* vytvořila náladu místa ostře ozářená zapadajícím sluncem. Zde je světlo více rozptýleno a pohrává si s různými barevnými odlesky především na vodní hladině. Bárta se mohl inspirovat u tvorby impresionistů. Pracuje s tahy podobnými tahům štětce v malbě. Rozkládá plochu vodní hladiny na drobnější skvrny. Všechny listy s pohledy na Prahu jsou velmi působivé a zaznamenávají starou část města.

Z roku 1904 známe více grafik s figurálním tématem. Jako první si představíme čárový lept *Ležící akt* (kat. č. 7) [12]. Bárta vytvořil černobílou a barevnou variantu. Znázorňuje ležící nahou ženu na lůžku, záda má podložená polštářem. Žena má levou ruku založenou za hlavou. Dlouhé vlasy jí rozevlátě splývají z polštáře dolů. Pravou ruku s náramkem má spuštěnou podél těla. Spodní část trupu a nohy lehce natáčí k divákovi. V popředí kompozice se nachází jen okraj postele. Pozorovatel je postaven do přímé konfrontace s nahým ženským tělem. Pozadí je prázdné, jen v levém rohu visí část draperie. Kresba těla působí jemněji a kontrastuje s prázdným pozadím oživeným hustou svislou šrafurou. V černém tisku je výraznějším prvkem kresba. Barevná varianta kresbu lehce tlumí a dominantním prvkem se stává barevný kontrast inkarnátu a modrého okolí ženského těla. Bárta se rozhodně inspiroval u Manetovy malby *Olympie* [13] z roku 1863, anebo případně u starších děl se stejným tématem, ze kterých Manet vycházel, např. *Nahá Maja* od Francisca Goyi z roku 1800 nebo *Spící Venuše* Giorgioneho z roku 1510. Bárta však pojal akt vlastním způsobem. Kompozici neotvírá do prostoru v pozadí a žena se nedívá na diváka jako u *Olympie*. Nevytváří tak dráždivou atmosféru jako Manet. Samozřejmě akt působí také

vyzývavě a spontánně, ale Bárta v ženě vyjádřil i určitou cudnost, zatímco Manet vložil do výrazu Olympe spíše sebevědomí a jistou opovážlivost. Stejně jako u Manetovy kompozice nakreslil Bárta ženě náramek na pravou ruku a draperii v levém rohu v pozadí. Prázdnostou okolního prostoru se zase přibližuje více ke Goyovi. Ze ženy, již Bárta kreslil, vyzařuje větší neklid než z ostatních zmíněných aktů. Její tělo se stáčí do mírného rotačního pohybu a vlasy má rozevláté kolem hlavy na rozdíl od předchozích žen, které leží klidně a vlasy mají sepnuté. Všechny drobné odlišnosti poukazují na to, jak Bárta přetvářel podle svého citu starší téma, jež zajímalo mnoho autorů několik století nazpět historií.

Josef Bárta se projevil jako vynikající portrétista, a to i dětí. Dokladem toho jsou dvě podobizny děvčátek z roku 1904. U první grafiky *Dívčí poprsí* (kat. č. 8) [14] není datace jistá, ale na tisku se nachází v pravém dolním rohu Bártova značka, po jejíchž stranách je slabě čitelný rok. Mohlo by se jednat o letopočet 1904. Autor zvolil techniku suché jehly. Pro tisk použil hnědou barvu. Dívku portrétoval z tříčtvrtečního pohledu. Má sklopená oční víčka a pootevřená ústa. Vlasy sepnuté na levé straně stuhou jí odkrývají ucho. Portrét působí bezprostředně, jakoby pozornost dívky byla zaměřena na něco, co vidí před sebou. Partie zastíněného obličejě vykreslil Bárta velmi jemnou šrafurou a naopak strukturu vlasů zvýraznil hrubšími tahy. Je patrné, že autor zvládal technikou měkkého krytu ztvárnit portrét elegantněji a měkčeji. To však na působivosti této grafiky neubírá.

Následující dětský portrét nese název *Podobizna děvčátka* (kat. č. 9) [15]. Zde již Bárta použil techniku měkkého krytu v barevné verzi. Můžeme snadno porovnat, jak měkce působí tento tisk oproti předchozímu. Autor zachytil dívku v tříčtvrtečním pohledu zprava. Její tvářička září úsměvem a v očích jí blikají jiskřičky. Vidíme krásný příklad zpodobení dětské veselosti, hravosti a neposednosti, což je posíleno i barevností tisku a rozvířenými tmavými vlasy dívky a jejích bílých šatů. Zároveň se Bárta držel barevné střídmosti. Celý tisk je laděn do bílých a hnědých tónů a odstínu inkarnátu. Pouze rty a část pozadí oživuje růžová barva. Autor dospěl k poetickému vyváženému sladění díla jako celku. Dívka je oděna do bílých šatů s volánky, na hlavě má bílý čepeček zavázaný stuhou pod krkem a bílou mašli ve vlasech. Tyto doplňky mohou napovídat, že se jedná o dítě z váženější rodiny. Dolenský<sup>137</sup> ve své publikaci zmiňuje, že Bárta portrétoval dceru místodržitele knížete Thuna. Je pravděpodobné, že by to mohla být právě tato grafika. Hodnotí Bárta jako nejlepšího portrétistu dětí a tento list spolu s dalším popisuje slovy: „*Jsou tištěny pracným způsobem*

---

<sup>137</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 4-5.

*z jediné plotny, což má i vliv na jejich vzhled v otiscích, které působí dojmem anglických akvarelů, při tom však charakter jejich graficky plně vystupuje v popředí.*<sup>138</sup>

Předchozí citát náleží také k podobizně *Dětská hlava* (kat. č. 10) [16] z roku 1905. Jedná se o portrét Z. Kaizlové, dcery c. k. ministra financí Kaizla. Identifikace dívky je možná podle nápisu na zadní straně listu uloženého ve sbírkách NG. Bárta ztvárnil opět dětský portrét barevným leptem s obdobnou živelností a hravostí jako předešlé dílo. Dívku portrétoval zleva, má bohaté vlasy se zlatavým nádechem, který autor uplatnil i v pozadí. Oděna je do bílých šatů s krajkovými volánky. Děvče působí sice klidněji, ale ve tváři a očích je vidět čilá dětská veselost. Tváře a rty má červené, kontrastují s bílou a zlatavou barvou. V pozadí je patrný i nádech do zelena.

Poslední portrét, který se podařilo dohledat, je uložen v NG pod názvem *Mušský portrét* (kat. č. 11) [17] a pochází z roku 1909. Bárta zpodobnil císařského radu Františka Gollera, který působil jako centrální ředitel české banky. Dílo bylo vytvořeno k jeho sedmdesátým narozeninám. Tyto informace byly nalezeny na zadní straně jednoho z listů, které jsou uloženy v NG. Bárta zpracoval lept v černobílé a barevné verzi. Tak jak dokázal ztvárnit živého dětského ducha v portrétech dívek, zvládl vtisknout do podobizny vážnost uctivého stáří. Pro toto téma jsou vhodnější zvolené tmavší odstíny barev. Muž má černý oděv, pozadí je tmavé s nádechem do modra. Kontrast tvoří světlá tvář, šedé vlasy a vousy a bílý límeček košile. Ve zvrátněné tváři se zračí poklidná smířlivost a porozumění. Obě varianty jsou velmi působivé. Portrét opět potvrzuje, s jakou mistrností dokázal Bárta vystihnout typické charaktery v lidských tvářích. Pracoval s naprostou lehkostí a přirozeností. Přestože se věnoval především krajinomalbě, prokázal výrazný talent i v této oblasti.

Bohužel se nepodařilo dohledat více portrétů. Z publikace Dolenského víme, že vytvořil i podobiznu Dr. Vladimíra Srby (kat. č. 12) a hudebního skladatele Antonína Dvořáka (kat. č. 13). Jak již bylo zmíněno na začátku kapitoly, měl by existovat i autoportrét samotného Josefa Bárty (kat. č. 14). Můžeme se jen domnívat, že i tato díla se vyznačují stejnou kvalitou, jako díla zde popsaná.

Kolem roku 1909 se Bárta zaměřil na téma krajiny. Vzhledem k tomu, že se krajinářství věnoval v malbě, tak v některých případech ztvárnil stejné kompozice i v grafice. Příkladem je lept kombinovaný s akvatintou *U splavu* (kat. č. 15) [18] tištěný v hnědém odstínu. Bárta použil téměř totožnou kompozici jako v malbě *Koupající se hoši* [19], která pochází z roku 1908. Grafika mohla vzniknout ještě téhož roku nebo o rok později. Lze

---

<sup>138</sup> Ibidem.

pochybovat o původnosti názvu *U splavu*. Bylo by vhodnější používat stejný název jako u malby. Autor zachytil skupinku chlapců u řeky. Tři jsou na břehu v levé části scény a jeden plave ve vodě. Za nimi je splav a v pozadí se otevírá krajina se stromy. Hlavním prvkem tvořícím atmosféru v tisku i v malbě je světlo. V barevném podání obrazu je ostřejší než v jednobarevném leptu, ale stále je výrazně patrné, o co se autor snažil. Jasná sluneční záře dopadá na vodní proud jezu, který tvoří velkou část středu kompozice a odráží světlo do okolí. Dalším osvětleným bodem jsou nahá těla chlapců osvětlená slunečními paprsky, které prokreslují anatomii těl. Zbytek prostoru je tmavší a jen letmo se zatřpytí odlesky světla. Bárta se jistě inspiroval tvorbou francouzských umělců a po jejich vzoru řešil problematiku světla v obrazech, různé jeho podoby a schopnosti působení na celkovou náladu scény.

Tématem koupání se zabýval Bárta opakovaně. Akvatinta *Koupání v řece* (kat. č. 16) [20] namodralé barvy není datovaná. Vzhledem k podobným kompozičním detailům je evidentní, že souvisí s předcházejícími díly. Otázkou je, zda ji autor vytvořil dříve než *Koupající se hochy* nebo později. Akvatinta má charakteristické hrubší zrno zřetelné především v partii oblohy. V popředí jsou chlapci, kteří se jdou koupat do řeky. V pozadí tvoří dominantu vysoké stromy na protějším břehu. Podobnost nacházíme ve způsobu zobrazení chlapců, např. jeden z nich stojí s překříženými pažemi na hrudi stejně jako u předchozího díla. Detail koupání je u akvatinty nevýrazný, postavy se trochu ztrácejí v okolních světelných a stínových skvrnách. Bárta určitě hledal možnosti, jak ztvárnit dané téma. Zkoušel nejspíš více scén různými technikami. Toto dílo není v detailu úplně nejzdařilejší, ale jako celkový pohled do krajiny působí půvabně hrubší zrnitou strukturou. Vytváří příjemnou poklidnou náladu.

Dalším obrazem, kterým se Bárta inspiroval i pro grafiku, je *Před bouří*. List bývá v galeriích různě pojmenován, např. *Za bouře*, *Večer před bouří* (kat. č. 17) [21]. Podle Dolenského bychom se měli přiklonit k názvu *Před bouří*.<sup>139</sup> Autor vytvořil černobílou a barevnou variantu technikou měkkého krytu. Hlavní část kompozice zaplňují tři vysoké stromy, které se ohýbají ve větru. Po rozmoklé cestě v popředí jdou dvě ženy zahalené v šátcích. V pozadí vystupuje jakoby z mlhy vesnice. Obloha je zatažena dramatickými mračny. Bárta se zde opět zabývá problematikou světla. Jak v barevném, tak v černobílém tisku dokázal tento jev kvalitně ztvárnit. Krajinou proudí silný vítr a prostupuje ji tlumené světlo, které zdůrazňuje dramatičnost oblohy a odráží se v kalužích na cestě. Posiluje tak

---

<sup>139</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 5.

celkovou atmosféru neklidné chvíle očekávání bouře. Bárta zde působivě zobrazil přírodní živly v ploše tisku.

Poslední dvě grafiky, jež si představíme, nejsou datovány. Jedná se opět o krajiny. Můžeme spekulovat o jejich zařazení do období kolem roku 1909. První z nich je označena názvem *Plavení dobytka* (kat. č. 18) [22]. Autor zvolil hnědou barvu pro tisk čárového leptu. Na listu se nám otevírá pohled do krajiny, kterou protéká říčka. V popředí přes ni vede pasáček tři krávy. Za nimi ční skupinka vzrostlých listnatých stromů. V levé části pozadí se táhne smrkový les a v pravé vidíme průhled do dálky, kam odtéká řeka. Za kravami jde druhý pasáček. Postava je téměř nečitelná. U tohoto díla vidíme zjevnou inspiraci barbizonskou školou. Bárta zkoumal působení jasného světla v krajině. S tvorbou barbizonců je podobné i téma krav u napajedla. Bárta osvětlil část popředí s hlavní scénou, prostřední plán se stromy zastínil a zadní plán otevírající se do krajiny opět prozářil. Výjev působí celkově až poeticky. Výrazným prvkem se stává hra světla na vodní hladině. V detailu je dobře čitelná šrafura kresby.

Posledním dílem je *Rybník v krajině* (kat. č. 19) [23]. Podařilo se najít pouze záznam z aukce v pražské Aukční síni Vltavín. Grafika byla vydražena v únoru 2015. Bárta v ní zachytil část krajiny s rybníkem v popředí, jehož břehy zarůstají rákosím. Na protější straně rybníku roste skupina stromů. Mohlo by se jednat o noční scénu, kde měsíc v úplňku ozařuje hladinu vody s listy leknínů a rákosí vlající ve větru.

Josef Bárta patří k menšině Mařákových žáků, kteří se důkladněji zabývali grafickou tvorbou a vytvořili početnější soubor děl. Všechny známé tisky vytvořil v období prvního desetiletí 20. století. Používal výhradně techniky leptu, pouze v jednom případě přistoupil k suché jehle. Celý soubor bychom mohli rozdělit do tří skupin. První zahrnuje portréty, druhá krajinné scény a třetí pohledy na Prahu. Nacházíme i provázanost Bártovy grafické tvorby s malířskou.

Bárta je mezi Mařákovými žáky jedinečný ve svém talentu pro portrétní umění. Všichni autoři byli především malíři krajináři, ale u Bárty jako jediného můžeme sledovat vynikající výsledky v podobiznách. Podle zmíněných děl si lze udělat představu o tom, že portrétoval významné osobnosti a lidi z vyšších společenských kruhů a jejich rodiny. Uvedená díla byla jistě zpracována na zakázku, tudíž si na nich Bárta dával záležet. Patří tedy k reprezentativnějším listům z jeho tvorby. Postava pro něj byla evidentně velmi důležitá, jelikož ji začleňoval i do přírodních kompozic. Vytvořil několik pohledů do krajiny, ať už s figurální stafáží nebo bez ní, v nichž řešil problematiku světla. Je zřejmé, že hledal inspiraci

ve francouzském moderním umění. Zjevná je návaznost na barbizonskou školu v díle *Plavení dobytka*. Lze uvažovat i o symbolistních tendencích v *Koupajících se hoších*. V umění Francie našel Bárta vzor i v Manetovi a jeho *Olympii*, podle které zpracoval osobitým způsobem *Ležící akt*. Poslední skupinkou grafik se Bárta projevil jako vlastenec a obrátil se k tématu historických částí hlavního města Prahy.

V grafické tvorbě Bárty vidíme, jak dokázal rozvinout své umělecké tendence a odpoutat se od vlivu svého učitele. Začínal s jednobarevnými lepty, jejichž technice se naučil u Mařáka, který sám tvořil jen jednobarevné tisky. Bárta však postupně přešel k barevnému leptu. Tento krok kupředu můžeme hodnotit jedině kladně, protože díky němu vytvořil Bárta půvabné a jemné portréty dívek. Z Mařákovy výuky si Bárta uchoval v paměti důležitost působení světla v krajině. Tvořil však s novým zájmem o realistické podání přírody a jejích živlů. Přiblížil se tak novým tendencím a přispěl k rozvoji moderního českého výtvarného umění. Podobnost s tvorbou ostatních Mařákových žáků není příliš patrná. Každý autor pracoval převážně svým osobitým stylem. U některých rozhodovala i volba grafické techniky. Měli společný zájem o zobrazení Prahy, ale každý u těchto listů používal jinou techniku, takže každý autor dosáhl jiného výsledku, odlišné atmosféry.

#### 4.2 Ota Bubeníček (1871 – 1962)

Ne všichni Mařákovi žáci se zabývali volnou grafikou soustavně v určitém období tak jako Bárta. Někteří se pravděpodobně věnovali jen užitě grafice. Příkladem toho je Ota Bubeníček, od nějž se nepodařilo dohledat žádné grafické listy ani zmínky o konkrétních dílech. Literatura o Bubeníčkově je celkově skromná. Většinou se jedná jen o krátké články, kde je uvedeno, že pracoval v Haasově grafickém závodě.<sup>140</sup> Jinak se k této jeho činnosti nic nedozvídáme. Předmětem zájmu je vždy Bubeníčkově malířství.

Bubeníček se narodil roku 1871 v Uhříněvsi.<sup>141</sup> Studoval na pražské reálce, kterou nedokončil. Již tehdy měl touhu stát se malířem. Ota Bubeníček měl bratra Jindřicha, jenž měl už tehdy akademické malířské vzdělání a pracoval v Haasově litografickém závodě. Jindřich vždycky Otě povzbuzoval v zájmu o umění. Nakonec Ota Bubeníček začal také pracovat u Haase, a to ke konci roku 1887. Chtěl se přihlásit na Akademii výtvarných umění a studovat malířství, ale v roce 1892 mu zemřel otec. Následkem toho se změnila finanční situace rodiny

---

<sup>140</sup> Cassius, Rehabilitace českého krajinářství, Ota Bubeníček, Kaván, Panuška, *Dílo XXIV*, 1932, s. 219-225. – Alois Kalvoda, Ota Bubeníček, *Dílo IX*, 1911, s. 102-106. – Malíři Otovi Bubeníčkově k jeho šedesátce, *Dílo XXIII*, 1931, s. 290-291.

<sup>141</sup> Toman (pozn. 42), s. 113.



a Bubeníček na Akademii již nepřihlásil. V Haasově tiskárně pracoval až do roku 1898.<sup>142</sup> Ve stejném roce nastoupil do krajinářské školy Julia Mařáka.<sup>143</sup> Studium ukončil až v roce 1904 za vedení Rudolfa Ottenfelda.<sup>144</sup> Bubeníček na Akademii nastoupil ve vyšším věku oproti ostatním žákům a s předchozími výtvarnými zkušenostmi, takže měl jiný základ do studia než jeho spolužáci. Jak uvádí Květ: „*Už sám jeho věk, zralost názorů, tuhá škola života, již prošel za léta práce v grafickém závodě Haasově, ale i pohotovost ve výtvarném vyjadřování, již získal, přispěly k tomu, že mohl vytěžit co nejvíce z pobytu u Mařáka přesto, že mu nebylo přáno pracovat pod jeho vedením déle než jediný rok.*“<sup>145</sup> Bubeníček sice přišel k Mařákovi s vynikající kreslířskou zkušeností a praxí, kde pro něj bylo denní rutinou tvořit návrhy, ale nebyla to pro něj úplná výhoda. Přišel na malířskou školu a musel se od některých zažitých zvyků vzdálit, aby mohl plně rozvinout své schopnosti. Tuto situaci komentuje Malina: „*Přinášel-li si Bubeníček na Akademii zkušenosti a dovednosti ze svého pracovního oboru v litografii, záhy se ukázalo, že i s těmito zisky nutno se nejdříve vyrovnat, a co odvádí od malířské práce překonat, aby se mohl vydat na dalekou vysněnou cestu za uměním.*“<sup>146</sup>

Bubeníčková grafická činnost v podstatě spadala do období, kdy ještě neměl umělecké vzdělání. Musel mít velmi dobré technické schopnosti v oboru litografie. Bohužel se nepodařilo dohledat jakékoli grafické práce. Podle Chaloupky<sup>147</sup> je zdokumentováno několik prací užití grafiky, ale v článku není uveden zdroj, tudíž je obtížné je najít a tuto informaci potvrdit. Zároveň je Chaloupka toho názoru, že se Bubeníček ke grafice už nikdy nevrátil. Vzhledem k tomu, že nemáme žádné důkazy o dílech, je tato domněnka velmi pravděpodobná. Bubeníček nejspíš toužil víc po malířském umění a grafika pro něj byla spíš technická záležitost. Díky praxi u Haase se stal z Bubeníčka vynikající kreslíř. Ředitel Haasova závodu Rubeš si brzy všiml Bubeníčkovy kreslířského nadání a přeřadil ho do oddělení Jindřicha Bubeníčka, kde vytvářel návrhy pro grafické zpracování. Vytvářel viněty, plakáty, reklamní kolorované kresby a návrhy kalendářů i pohlednic.<sup>148</sup> Bubeníčkovy kresebné dílo je velmi rozsáhlé a bohaté, takže by naplnilo samostatnou studii.

---

<sup>142</sup> Burget – Váša (pozn. 38), s. 54-55.

<sup>143</sup> Jirásko – Kotalík (pozn. 130). – Některá literatura uvádí, že Bubeníček nastoupil na Akademii až v roce 1899, např. RM [Roman Musil], heslo Bubeníček Ota, in: Blažíčková-Horová (pozn. 34), s. 95. – Toman (pozn. 42), s. 113.

<sup>144</sup> RM (pozn. 143).

<sup>145</sup> Jan Květ, *Soubor děl Oty Bubeníčka* (kat. výst.), Praha 1952, nest.

<sup>146</sup> Václav Malina, Malíř Ota Bubeníček. K jeho 77. narozeninám, *Dílo XXXVI*, 1948 – 49, s. 102-106, cit. s. 102-103.

<sup>147</sup> Chaloupka (pozn. 33), s. 19.

<sup>148</sup> Burget – Váša (pozn. 38), s. 55, 119-121.

### 4.3 Ferdinand Engelmüller (1867 – 1924)

Ferdinand Engelmüller<sup>149</sup> se narodil 22. 12. 1867 v Praze, kde žil prakticky celý život. Mezi lety 1889 – 1894 studoval krajinářskou školu u Julia Mařáka. Dosud nebylo zjištěno, kde se přesně učil Engelmüller grafice. Pravděpodobně se naučil základy leptu u Mařáka, ale vynikl i četnými litografiemi. O Engelmüllerově studiu této techniky však nic nevíme. Již Chaloupka<sup>150</sup> konstatuje tuto skutečnost. Jsou známy jen výstavy, kde autor vystavoval své tisky. Dokazuje to, že si svých grafických děl cenil a stál o jejich prezentaci na veřejnosti a prodej. Poprvé vystavil Engelmüller čtyři lepty v roce 1905 na výroční výstavě Krasoumné jednoty v pražském Rudolfinu. Listy byly označeny názvy: *Starý park*, *Topoly*, *Jarní vody* a *V zimě*.<sup>151</sup> Pouhý rok od začátku Engelmüllerovy grafické činnosti upoutal pozornost ve vídeňském uměleckém prostředí. Kuzmany<sup>152</sup> se ve svém článku o mladých rakouských graficích o něm zmiňuje jen stručně, ale i tak je tato skutečnost významná pro Engelmüllerovu kariéru. Ačkoli byl jeho zájem o grafiku okrajový, prezentoval tři lepty<sup>153</sup> na výstavě Česká grafika, která se konala roku 1907 u Topiče.<sup>154</sup> V březnu až dubnu stejného roku proběhla i samostatná výstava Engelmüllera, kde vystavil tři lepty s názvy: *Jaro v Hluchově*, *Jarní vody* a *Zimní den*.<sup>155</sup> Roku 1909 vydal první dvě alba s lepty.<sup>156</sup> K. B. Mádl napsal recenzi týkající se těchto alb a Engelmüllerovy grafické činnosti, kterou hodnotí kladně.<sup>157</sup> Ve stejném roce uspořádal dvě výstavy, na kterých prezentoval obě série leptů. Výstavy proběhly během září a října v Jindřichově Hradci<sup>158</sup> a poté v Soběslavi.<sup>159</sup> V prosinci představil alba ještě na ateliérové výstavě v pražském ateliéru.<sup>160</sup> Engelmüller měl zájem o celkové prezentování své umělecké tvorby. Dokazuje to publikace *Z domova a ciziny*<sup>161</sup> z roku 1910, kde reprodukoval řadu olejomalb a pastelů. Grafiku představil šesti lepty, z toho pět v reprodukcích a jeden originál. Roku 1910 se Engelmüllerovy grafiky objevily

<sup>149</sup> Obrazová (pozn. 40).

<sup>150</sup> Chaloupka (pozn. 33), s. 18.

<sup>151</sup> *Ilustrovaný seznam 66. výroční výstavy Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze 1905* (kat. výst.), Dům umělců Rudolfinum v Praze 1905.

<sup>152</sup> Karl M. Kuzmany, *Jüngere österreichische Graphiker*, in: *Die graphischen Künste XXIX*, 1906, s. 65-140.

<sup>153</sup> Jednalo se o tři díla, která vystavil na první výstavě: *Topoly*, *Jarní vody* a *V zimě*.

<sup>154</sup> Obrazová (pozn. 40), s. 63.

<sup>155</sup> *Ferdinand Engelmüller. Z novějších prací* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1907.

<sup>156</sup> Engelmüller ml. uvádí rok 1908, viz (pozn. 13), s. 21. Přesnější je rok 1909.

<sup>157</sup> Karel Boromejský Mádl, *O leptech a leptu*, *Národní listy* XLIX, 1909, č. 154, 6. 6., s. 13.

<sup>158</sup> *Výstava prací Ferdinanda Engelmüllera* (kat. výst.), Sál stělnice v Jindřichově Hradci 1909.

<sup>159</sup> *Výstava prací Ferdinanda Engelmüllera* (kat. výst.), Sál radnice v Soběslavi 1909.

<sup>160</sup> *Výstava prací F. Engelmüllera* (kat. výst.), ateliérová výstava v Praze 1909.

<sup>161</sup> Ferdinand Engelmüller, *Z domova a ciziny*, Praha 1910.

i na zahraniční výstavě, a to ve Vídni v Künstlerhaus, kde byl zastoupen pěti lepty.<sup>162</sup> V Čechách v roce 1910 vystavil obě série leptů na výstavách v Pardubicích, Hradci Králové<sup>163</sup> a Mladé Boleslavi.<sup>164</sup> Následující rok se aktivně účastnil na výstavách české grafiky, které probíhaly v Klatovech, Kouřimi, Příbrami a Písku.<sup>165</sup> V roce 1914 se opět přidal k autorům prezentujícím se na výstavě Česká grafika, která se tentokrát pořádala ve Valašském Meziříčí. Měl zde 14 leptů.<sup>166</sup> Ke konci života se dočkal Engelmüller i velkého úspěchu, jeho lepty byly vystaveny na výstavě českých grafiků v Clevelandu roku 1922.<sup>167</sup>

Engelmüller se celý život věnoval výuce krajinářství ve své soukromé škole. Nejsou doklady o tom, že by žáky učil i grafické techniky, ale na konci života zúročil své znalosti v oblasti umění. Napsal knihu *Cesty k malířskému umění*,<sup>168</sup> v níž se rozsáhle zabýval i grafikou. Popsal nejen techniky leptu a litografie, jež ovládal, ale i dřevořezbu a dřevoryt, s kterými ve vlastní tvorbě nepracoval. Jedná se o publikaci psanou jako učebnice pro umělce, kde popisuje techniky malířské a grafické, anatomii a restaurování. Autor do ní zařadil i kapitolu o dějinách výtvarného umění. Vytvořil tak velmi široce pojatou příručku, která v tehdejší době neměla v Čechách obdoby. Poprvé vyšla v sešitovém vydání roku 1922. Bohužel do knihy nezahrnul informace týkající se jeho vlastní tvorby, které by mohly obohatit poznání jeho grafického díla.

Většina Engelmüllerových děl není datována. Vydal sice několik alb s lepty a litografiemi, ale nelze považovat rok jejich vydání za rok vzniku samotných děl. V prvním desetiletí se Engelmüller zabýval technikou leptu a pravděpodobně až po roce 1910 litografií. Celkové časové ohraničení jeho tvorby lze zařadit mezi léta 1905 – 1920. První zmínky o Engelmüllerově grafice pocházejí z roku 1905, kdy poprvé vystavil své lepty v Praze.<sup>169</sup> Tento rok je možné považovat za počáteční pro Engelmüllerovu grafickou činnost. Věnoval se tehdy tématu krajiny, případně v propojení s architekturou zámků. Některé lepty vybral a rozdělil do dvou souborů, které vydal roku 1908 v albech s názvy *Motivy z domova* a *Motivy z cest*. V galeriích jsou díla uložena pod různými názvy. Podle dobových katalogů výstav je možné dohledat původní názvy, pod kterými byly listy vydány. V této práci jsou původní názvy upřednostněny před ostatními.

---

<sup>162</sup> Engelmüller (pozn. 13), s. 24.

<sup>163</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>164</sup> Ferdinand Engelmüller. *Výstava obrazů a leptů* (kat. výst.), Dvorana sokolovny v Mladé Boleslavi, 1910.

<sup>165</sup> Engelmüller (pozn. 13), s. 25.

<sup>166</sup> Obrazová (pozn. 40), s.

<sup>167</sup> Engelmüller (pozn. 13), s. 31.

<sup>168</sup> Ferdinand Engelmüller, *Cesty k malířskému umění*, Praha 1923.

<sup>169</sup> Engelmüller (pozn. 13), s. 14.

Prvním dílem je lept *Jarní vody* (kat. č. 20) [24], který je autorem datován do roku 1905. Správné pojmenování je uvedeno i u reprodukce grafiky ve *Zlaté Praze*.<sup>170</sup> Pro tisk zvolil autor černou barvu. Kompozice zachycuje v pravé části okraj lesa nebo menšího stromového háje. Zleva se mezi stromy vylévá rozvodněná řeka po oblevě. Kmeny stromů jsou v popředí rozmístěny přes celou šířku kompozice a jen skrz obnažené větve vidíme do otevřené krajiny v pozadí, která je převážně rovinná. Jen místy rostou stromy. Ve větší vzdálenosti vystupují kopce. Engelmüller uplatnil jemnou kresbu lineárního charakteru. Nejvýrazněji je to patrné v kresbě stromů, jejichž větve se elegantně rozrůstají do prostoru. V detailu působí volně a živelně. Se stejnou lehkostí vytvořil autor i mnoho studijních kreseb jednotlivých stromů.

Čtyři kompozice ze šesti z cyklu *Motivy z domova* jsou podobného charakteru jako první popsána. Do roku 1905 jsou autorem datovány i následující dva listy, *Jarní den* a *Zimní den*. Jedná se o pohled na stejné místo v různých ročních obdobích. Oba tisky jsou černobílé. Lept *Jarní den* (kat. č. 21) [25] byl reprodukován již v roce 1907 ve *Zlaté Praze*<sup>171</sup> pod názvem *Topoly na jaře*. Následně byl roku 1910 vložen originální tisk do přílohy Engelmüllerovy knihy *Z domova a ciziny*.<sup>172</sup> V katalogu<sup>173</sup> výstavy NG z roku 1999 je tento list uveden také pod názvem *Jaro v Huchově*. Pravděpodobně se jedná o chybu tisku. Název by měl znít *Jaro v Hluchově*. Lept byl prezentován na Engelmüllerově výstavě v roce 1907.<sup>174</sup> Můžeme podle toho přesněji určit místo, kde autor pobýval. Motivem *Jarního dne* je stádo ovčí pasoucí se u stromového háje. V popředí kompozice se nachází stádo, mezi ovci stojí pasáček opírající se o hůl, jenž trochu splývá s okolím. Nad nimi se tyčí vzrostlé stromy zabírající celou výšku i šířku tisku, přičemž jejich koruny jsou již mimo tisk. Mezi kmeny stromů je opět vidět rovinné pozadí krajiny. Téma ovčí ve stromovém háji bylo u Engelmüllera velmi oblíbené. Lze si uvést některé další příklady, jako dvě díla s názvem *Jaro*,<sup>175</sup> malbu *Jaro v Polabí*,<sup>176</sup> *Ovčák*,<sup>177</sup> *Rašení (Na jaře)*<sup>178</sup> a pastel *Motiv z Českomoravského pohoří*.<sup>179</sup> Autor používá obdobné kompozice. Jako nejbližší k leptu je

<sup>170</sup> Ferdinand Engelmüller, *Jarní vody*, reprodukce viz *Zlatá Praha XXIII*, 1906, č. 52, 5. 10., s. 617.

<sup>171</sup> Ferdinand Engelmüller, *Topoly na jaře*, reprodukce viz *Zlatá Praha XXIV*, 1907, č. 26, 29. 3., s. 305.

<sup>172</sup> Engelmüller, *Z domova* (pozn. 161).

<sup>173</sup> Blažičková-Horová (pozn. 34), s. 321.

<sup>174</sup> F. E. *Z novějších prací* (pozn. 155).

<sup>175</sup> Ferdinand Engelmüller, *Jaro*, pastel, reprodukce viz Engelmüller, *Cesty* (pozn. 168). – Ferdinand Engelmüller, *Jaro*, malba (?), reprodukce viz *Zlatá Praha XVII*, 1900, č. 38, s. 453.

<sup>176</sup> Ferdinand Engelmüller, *Jaro v Polabí*, reprodukce viz Engelmüller, *Cesty* (pozn. 168).

<sup>177</sup> Ferdinand Engelmüller, *Ovčák*, reprodukce viz *Zlatá Praha XXIV*, 1906, č. 13, 28. 12., s. 149.

<sup>178</sup> Ferdinand Engelmüller, *Rašení (Na jaře)*, reprodukce viz Engelmüller, *Z domova* (pozn. 161).

<sup>179</sup> Ferdinand Engelmüller, *Motiv z Českomoravského pohoří*, reprodukce viz *Zlatá Praha XXXVIII*, 1921, č. 27–28, 7. 9., s. 280.

možné zhodnotit díla *Jaro v Polabí* [26], *Rašení* a pastel *Jaro*. Dílo *Rašení* [27] úzce souvisí s grafickým listem. Pastel *Jaro* vypadá jako pohled na stejné místo, jen z jiného úhlu a v popředí je zabrán větší prostor s cestou vedoucí kolem stromů. Pohled je stranově převrácen oproti grafice. Ve všech malířských kompozicích a pastelu pracoval autor více s hloubkou prostoru. Především zobrazil stromy v blízkém popředí a postupně ve vzdálenějších částech pohledu. Stádo ovcí umístil mezi stromy, které zaplňují prostor hustěji než na tisku. Je patrné, jak v grafice Engelmüller zasadil skupinu stromů do jedné roviny a tím zploštil celkový prostor kompozice.

Druhý lept autorem nazvaný *Zimní den* (kat. č. 22) [28] byl také reprodukován ve *Zlaté Praze*<sup>180</sup> a to roku 1906 pod názvem *U cesty*. V publikaci *Z domova a ciziny*<sup>181</sup> se také objevuje, tentokrát jen jako reprodukce. Autor zachytil stejný úsek krajiny jako v listu *Jarní den*. Zde je však vidět lepší práce s prostorem. Z popředí vede cesta kolem stromového háje do pozadí. Vpravo od cesty rostou keře. Prostor je v popředí víc otevřen než na grafice *Jarní den* a stromy vidíme s větším odstupem. Obnažené koruny stromů tvoří hlavní motiv díla. Ostře kreslené linie větví působí kontrastně vedle povrchu půdy, který je měkčí. Autor kombinoval techniku čárového leptu s akvatintou. Narušil tak striktně liniový charakter kresby, takže dílo působí dojmem akvarelu.

Akvatintu použil Engelmüller i pro dílo *Podzim* (kat. č. 23) [29], které představuje další variantu stejného místa. Kompozice je téměř totožná jako u *Zimního dne*. List není datován, ale vzhledem k podobnosti s předešlými je možné ho zařadit do roku 1905. Dílo bylo reprodukováno v knize *Z domova a ciziny*<sup>182</sup> pod názvem *Podzimní nálada*, který by bylo možné akceptovat jako druhé možné pojmenování. *Podzim* byl reprodukován i v příloze publikace *Cesty k malířskému umění*.<sup>183</sup> Jedná se sice o stejný pohled jako v grafice *Zimní den*, ale autor zachytil místo v jiném ročním období, což využil pro vytvoření jiné atmosféry celého díla. Podzimní krajina je celkově bohatší. Koruny stromů jsou ještě zaplněné listím a půda zarostlá trávou. Autor omezil ostrou liniovou kresbu a upřednostnil strukturu a skvrnu akvatinty. Ani v detailu není kresba příliš popisná. Jen místy, především v popředí vystupují pevné živé tahy znázorňující trávu. Tisk je tentokrát proveden hnědou barvou, která lépe vystihuje atmosféru podzimu. Ačkoli není přes stromy příliš vidět na oblohu, Engelmüller si dal záležet i na jejím zpracování. Podobný přístup najdeme i na dvou předchozích listech. Oblačné nebe stínuje jemnou vodorovnou šrafurou, která působí poněkud ostře a navozuje

---

<sup>180</sup> Ferdinand Engelmüller, *U cesty*, reprodukce viz *Zlatá Praha XXIII*, 1906, č. 22, 9. 3., s. 253.

<sup>181</sup> Ferdinand Engelmüller, *Zimní den*, reprodukce viz Engelmüller, *Z domova* (pozn. 161).

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> Ferdinand Engelmüller, *Podzim*, reprodukce viz Engelmüller, *Cesty* (pozn. 168).

pocit syrovosti vzduchu. I tak je *Podzim* nejměkčeji zpracovaná kompozice z dosud popsaných.

Dalším leptem je *Chudý kraj* (kat. č. 24) [30]. Dílo není datováno. Vzhledem k tomu, že bylo roku 1908 již vydáno v souboru grafik, můžeme ho zařadit do období mezi lety 1905 – 1908. Jedná se o hnědý tisk, vytvořený technikou měkkého krytu a je orientován na výšku. Zde zaujala autora, na rozdíl od předchozích pohledů, otevřená rovinatá krajina. Pouze v pozadí je vidět skupinka stromů. Jinak je hlavním motivem travnatá pustina, kterou vede cesta. V popředí je výraznější kresba trávy. Z pravého rohu ubíhá diagonálně cesta do středu kompozice a narušuje jednotvárné prostředí. Horizont krajiny je poměrně nízký a umožňuje výraznější prosazení části s oblohou a dodává jí také větší důležitost. Technika měkkého krytu umožnila autorovi jemnější zpracování kresby. Tráva vytváří měkkou kobercovitou plochu a po nebi plují nadýchané mraky. Engelmüller docílil klidné, harmonické atmosféry v civilizaci nedotčené krajiny. Nízký horizont poukazuje na inspiraci barbizonskou školou. Grafika úzce souvisí s pastelem *Léto*<sup>184</sup> [31] z cyklu *Čtvero ročních počásí*. Kompozice je téměř totožná.

Posledním leptem z alba *Motivy z domova* je *Letní večer* (kat. č. 25) [32]. Nedatovanou grafiku je vhodné zařadit stejně jako předchozí dílo mezi roky 1905 – 1908. K této dataci se přiklání i katalog Blažičkové-Horové.<sup>185</sup> Černý tisk orientovaný na výšku je rozdělen na dvě políčka. Větší horní obsahuje hlavní vyobrazení a pod ním se nachází druhý podélný výjev. Mezi oběma poli je mezera, ve které mají některé listy nápis: „Letní večer.“<sup>186</sup> Engelmüller někdy používal u obrazů rozvržení triptychu, např. *Česká krajina s jezdcem*<sup>187</sup> a *Z povídek starého parku*.<sup>188</sup> Mohl tedy i v grafice zkoušet jiné rozvržení obrazových polí nebo tisk zamýšlel jako ex libris, které může být členěno obdobným způsobem. V kompozici je zachycen v popředí úsek řeky a za ní břeh zarostlý stromy. Na pravém okraji je vidět část loďky u břehu. Ve spodním poli je řeka zobrazena širokým záběrem z větší dálky i s okolní krajinou. Ta je opět rovinatá s vegetací kolem břehů. Grafika se vyznačuje výraznou uvolněností rukopisu oproti ostatním. Šrafura je energická a skicovitá.

Ve všech dílech prvního alba leptů se Engelmüller zaměřuje především na náladové, lyrické zpracování přírody. Nejedná se již o romantický přístup, ale realistické ztvárnění se

---

<sup>184</sup> Ferdinand Engelmüller, *Léto*, reprodukce viz *Dílo XIX*, 1926, nestr. příloha.

<sup>185</sup> Blažičková-Horová (pozn. 34), s. 322.

<sup>186</sup> Dokládá to reprodukce v článku Chaloupky (pozn. 33), s. 19. Na originálech dohledaných v galeriích nápis chybí.

<sup>187</sup> Kresebný návrh uložen v NG, inv. č. K 49515, K 49516.

<sup>188</sup> Ferdinand Engelmüller, *Z povídek starého parku*, reprodukce viz Ferdinand Engelmüller, *Nálady a pohádky*, Praha 1902.

studijním zájmem o stromy. V autorově tvorbě se nachází mnoho kresebných studií jednotlivých stromů. Přípravoval se tak na náročnější malířská díla, v nichž je na rozdíl od leptů patrný romantický nádech. Soubor grafik zachycuje prostředí Polabí, kam umělec často a rád jezdil po celý život. Jeho oblíbeným místem bylo např. okolí Staré Boleslavi. Pohledy na charakteristické pusté roviny, kde se objevují sem tam skupinky vzrostlých stromů nebo háje, jsou typické i v Engelmüllerových malbách a pastelech, např. *Večerní nálada*,<sup>189</sup> *Písčiny v Polabí*<sup>190</sup> a *Polabí*.<sup>191</sup> Dokázal přistupovat ke krajině s velkou poetičností a lyričností. Tyto tendence nejspíš souvisejí s tím, že se od mládí setkával s literáty. Jeho přítelem byl např. Jaroslav Vrchlický, kterému nabídl, aby napsal básně jako doprovod k jeho obrazům.<sup>192</sup> Z tohoto nápadu se zrodila kniha *Nálady a pohádky*.<sup>193</sup> V dílech je patrné Engelmüllerovo ovlivnění barbizonskou školou. Motivy s pasáčkem a stádem ovcí, nízký horizont v krajinách, větší zaměření pozornosti na oblohu a čistá příroda nezasažená civilizací. Důležitá je i práce se světlem, které prozařuje celý prostor a zvýrazňuje větve stromů.

Následující lept není zařazen v žádném albu, ale je autorem datován do roku 1905. Původní název *Z Hellbrunnského parku* (kat. č. 26) [33] lze určit podle knihy *Z domova a ciziny*,<sup>194</sup> kde je grafika reprodukována. Kompozice zachycuje zákoutí parku se zahradní architekturou zdobenou sochami a s fontánkou. Pohled je směřován diagonálně. V levém rohu je vidět jen detail krajní sochy umístěné na soklu a od ní se otevírá pohled na vzdálenější části architektury. Za ní roste skupina stromů. Autor použil pevnou lineární kresbu jako u prvních leptů. Téma navozuje romantičtější atmosféru než krajinné výseky. Engelmüller pracoval se světlem, které prostupuje do zákoutí a ozařuje vzdálenější část stavby.

Druhé album leptů *Motivy z cest* obsahuje také výjev z parku u letohrádku Hellbrunn. Stejně jako předchozí je datován autorem do roku 1905. V albu nese název *Starý park* (kat. č. 27) [34]. Opět zaměřil Engelmüller pozornost na zahradní architekturu. Tentokrát se jedná o pohled přes rybníček se sochou říčního boha na stavbu v pozadí. Okolí je hustě zarostlé stromy. Světlo tvoří důležitý prvek kompozice. Odráží se od vodní hladiny a také ozařuje architekturu za rybníkem. Kresba je živelnější než u předchozí grafiky. Energická šrafura je převážně pravidelně vodorovná, ale u vegetace se rozbíhá všemi směry a zosobňuje nespoutanost přírody jako kontrast vedle pevně stojící stavby.

---

<sup>189</sup> Ferdinand Engelmüller, *Večerní nálada*, reprodukce viz *Dílo XXI*, 1928-29, nestr. příloha.

<sup>190</sup> Ferdinand Engelmüller, *Písčiny v Polabí*, reprodukce viz *Dílo XXXIII*, 1943-44, nestr. příloha.

<sup>191</sup> Ferdinand Engelmüller, *Polabí*, reprodukce viz zvláštní otisk z časopisu *Týden světem*, č. 29-30, 1936, s. 3.

<sup>192</sup> Hlaváček (pozn. 32), s. 439-440.

<sup>193</sup> Engelmüller, *Nálady* (pozn. 188).

<sup>194</sup> Ferdinand Engelmüller, *Z Hellbrunnského parku*, reprodukce viz Engelmüller, *Z domova* (pozn. 161).

Mezi léta 1905 – 1908 je možno zařadit další nedatované dílo. Podle původních názvů by se mělo jednat o *Zámek na Bodamském jezeře* (kat. č. 28) [35]. Je to vertikální pohled na stavbu zámku nebo spíše hradu. V popředí vede cesta, která stoupá diagonálně k hradu. Za hradní zdí kolem cesty rostou stromy. Dominantou kompozice je vyčnívající stavba v horní části tisku.

Pro následující čtyři kompozice našel Engelmüller inspiraci na cestách po Itálii. Zemi navštívil v roce 1907 a 1908, tudíž všechny grafiky řadíme do tohoto období. Prvním dílem z tohoto souboru je *Villa d'Este* (kat. č. 29) [36]. Lept byl reprodukován v knize *Z domova a ciziny*,<sup>195</sup> kde nacházíme i původní název. Kompozičně je dílo odlišné od ostatních. Autor zachytil pohled z terasy vily s výhledem do kraje. Celé popředí zaplňuje plocha terasy s balustrádovým zábradlím. Středem kompozice je cesta procházející mezi alejí a okolí je zarostlé stromy. Jen v dálce jsou v náznaku vidět střechy dalších staveb vykukující mezi stromy. Černý tisk má lehký nádech do zelena. Propojením terasy s okrajem tisku v popředí docílil autor přímého spojení diváka se scénou na grafice. Výjev vtahuje diváka do sebe, jakoby byl jeho součástí. Engelmüller zde vyzkoušel nový způsob posílení působnosti díla na diváka, který v jeho tvorbě není typický.

Druhý lept zpracovává také téma architektury. Zde je však pohled opačný. Divák sleduje z cesty v aleji zámek v pozadí, ke kterému cesta vede. V popředí se tyčí vysoké stromy, jejichž koruny vystupují z formátu tisku. Několik vzdálenějších stromů částečně zakrývá stavbu. Někdy bývá dílo označeno jako *Cesta k zámku*. Podle původních názvů leptů z alba by se mělo jednat o *Villu na Palatinu v Římě*<sup>196</sup> (kat. č. 30) [37]. Autor zvolil techniku akvatinty a hnědou barvu pro tisk. Nevyužívá ostré liniové kresby, ale měkké črty. Impozantní je práce se světlem, které prostupuje prostorem zprava. Popředí se stromy je zastíněné, jen místy prochází světlo a vrhá stíny kmenů na cestu. Jemně načechrané koruny stromů zaplňují horní část kompozice. Střední část je sluncem ozářena nejsilněji. V třetím plánu se nachází architektura, která je částečně osvětlena a vystupuje tak členitost fasády.

Výraznou prací souboru děl inspirovaných cizinou je *Serenáda v Benátkách u kostela St. Maria della Salute*<sup>197</sup> (kat. č. 31) [38]. Autor použil jemnější techniku měkkého krytu. Tentokrát také experimentoval s barvou, vytvořil černobílý i barevný tisk. Jedná se o noční scénu, která zachycuje pohled přes kanál na břeh s kostelem St. Maria della Salute. Z pravého rohu popředí vystupuje část gondoly a přístavní molo. Středem kompozice plují gondoly

---

<sup>195</sup> Ferdinand Engelmüller, *Villa d'Este*, reprodukce viz Engelmüller, *Z domova* (pozn. 161).

<sup>196</sup> Původní název bez reprodukce viz *Výstava prací F. E.* (pozn. 158), s. 13.

<sup>197</sup> Ferdinand Engelmüller, *Serenáda v Benátkách u kostela St. Maria della Salute*, reprodukce viz Engelmüller, *Z domova* (pozn. 161).



s lampiony. Hlavním prvkem tvořícím náladu v tisku je světlo lampionů. Zářící body osvětlují osoby na gondolách a vodní hladinu v popředí. Pevná kresba v celé kompozici je narušena volně pojatými tahy na vodní hladině. Působivější je barevná varianta, která se omezuje jen na černé, modré a žluté tóny. Šedomodré nebe a voda obklopují vystupující temné stavby. Žlutá záře svítí z lampionů a několika oken v pozadí a odráží se na hladině vody. Barva výrazně oživila scénu a zdůraznila téma oslavy odehrávající se ve výjevu.

Posledním italským motivem z alba je akvatinta *Z římské Campagne*<sup>198</sup> (kat. č. 32) [39]. Jedná se o tisk hnědého odstínu, pro který Engelmüller vyhledal rovinatou krajinu podobného rázu jako pro kompozice z Polabí. Můžeme dílo porovnat s *Chudým krajem*. Autor zvolil obdobný pohled na prázdnou krajinu, kterou vede pěšina. Většinu prostoru zaplňuje travnatá plocha a v dálce je vidět skupina stromů. Nad nízkým horizontem plují oblaka. Italská krajina je na rozdíl od Polabí zaplněna stromy po stranách cesty v popředí. Ty upoutávají pozornost na první plán kompozice. *Chudý kraj* se naopak plně rozevírá do otevřeného rozlehlého prostoru. Autor zde dosáhl lepší vyváženosti celé kompozice a výrazněji promodeloval hmotu mraků, která se stává důležitou částí jinak holé krajiny. Ačkoli je to prázdná pustina, tak v ní Engelmüller dokázal zhmotnit působivější atmosféru než v italské krajině.

K sérii leptů je nutno přiřadit i dílo bez názvu (kat. č. 33) [40], které Engelmüller použil na úvodní stranu v katalogu<sup>199</sup> výstavy z roku 1910. Bohužel není známo, zda existuje dílo jako původní originální list. Byl dohledán pouze tisk v tomto katalogu. Je otázkou, jestli vůbec ještě existuje nějaký tisk na volném listě. Tématicky grafika souvisí s náměty zámeckých parků. Pravděpodobně se jedná o inspiraci italským prostředím jako u některých předchozích děl. Mohlo by se spekulovat, zda se jedná o Hellbrunn, který byl Engelmüllerovou inspirací. Autor zachytil pohled přes park na část zámku v pozadí. Podle námětu by se mohlo dílo řadit k motivům z cest a datovat mezi léta 1905 – 1910. V popředí se nachází okraj rybníka zarostlý vegetací, se sochou, která není dobře čitelná, ale jedná se o lidskou postavu. Ve druhém plánu kompozice je část rybníku a protilehlý břeh svažující se k vodní hladině a zarostlý keři. Nad břehem rostou stromy, za nimiž vystupuje část stavby. Autor propracoval lineárně i oblohu s mraky. Kompozice se vyznačuje výraznou hloubkou prostoru, který Engelmüller bohatě rozčlenil, což není v jeho pracích běžné. Dosáhl i lehké dekorativnosti v kresebném projevu.

---

<sup>198</sup> Původní název bez reprodukce viz *Výstava prací F. E.* (pozn. 158), s. 12.

<sup>199</sup> *F. E. výstava obrazů a leptů* (pozn. 164).

Pokud bychom porovnali lepty z alba *Motivy z domova* s albem *Motivy z cest*, pozorujeme postupné uvolňování kresby. Z počátku pracoval Engelmüller na důkladnější liniové prokreslenosti, která zajisté pramení z jeho studií stromů. Ačkoli byl malířem, tak kladl velký důraz na kresbu. To ho asi také vedlo k oblibě techniky pastelu, která byla adekvátní jeho malířským schopnostem, což je patrné i z počtu vytvořených děl. Za těchto okolností je pochopitelné, že ho lákala i grafika. Nejdřív používal čistou linii, která se přímo nabízela při kresbě stromů. Engelmüller ještě posílil výraznost tím, že upřednostnil motiv holých stromů bez listů. Postupně začal používat více techniku akvatinty a měkkého krytu, které vedly ke změkčení kresby. Vybíral si také odlišné motivy. Častěji přecházel od volné krajiny k parkům s pohledy na architekturu.

Tématicky by do prvního desetiletí 20. století měla patřit i litografie *Vrby u potoka* (kat. č. 34) [41], která není datovaná. Vzhled krajiny je podobný Polabí. Autor zachytil pohled na staré vrby u potoka nebo říčky. Kompozičně je dílo podobné *Letnímu večeru*. V popředí protéká potok a středem pozornosti jsou stromy rostoucí na protějším břehu. Částečně je vidět i rovinatá krajina v pozadí.

Během druhého desetiletí 20. století vydal Engelmüller dvě alba litografických děl. Podle životopisného přehledu napsaného Engelmüllerovým synem vydal první *Kamenokresby I* v roce 1916 a *Kamenokresby II* roku 1920.<sup>200</sup> Tuto dataci přebírá i Chaloupka ve své studii.<sup>201</sup> Na obálce souboru litografií uložených v NG je však uveden rok 1917, a to u obou alb. Je tedy otázkou, zda je Engelmüller mladší zařadil ke špatné dataci anebo byla alba vydána opakovaně. Své lepty Engelmüller evidentně vystavoval více než litografie, které se v katalogích výstav neobjevují tak často. Z toho důvodu není jednoduché dohledat původní názvy všech děl. Tisky nejsou ani datovány. Některé kompozice nesou společné rysy s malířskými díly a pastely, s nimiž je možné je porovnat a případně je řadit do stejného období. Nabízí se otázka, zda Engelmüller tvořil litografie již v průběhu prvního desetiletí 20. století nebo až po roce 1910, protože některé malby se stejným motivem pocházejí již z počátku 20. století. Nejasné také je, proč nevystavoval společně s lepty i litografická díla. Co se týče zpracování grafik, nejedná se o méně kvalitní díla než jsou lepty.

První soubor litografií obsahuje šest listů s různými motivy romanticky melancholického ražení. Témata čerpal ve starých zámeckých parcích i volné krajině, do které v některých případech začlenil stafáž. Co se týče motivů, jedná se o nejrozmanitější album, jaké Engelmüller vydal. Dokonce zde pracoval i s barevným podtiskem a pohrával si tak

---

<sup>200</sup> Engelmüller (pozn. 13), s. 28, 30.

<sup>201</sup> Chaloupka (pozn. 33), s. 18.

s různou působností stejných kompozic. Vybíral si zřejmě témata s rozmyslem, protože se často uchýlil k takovému, které zpracovával v malbách či pastelech a připravoval si k nim i studijní kresby.

Jediné dílo, které je datováno rokem 1913, bývá označeno názvem *V zámeckém parku* (kat. č. 35) [42]. Totožnou kompozici ztvárnil Engelmüller jako olejomalbu již v roce 1904 s pojmenováním *Starý park*<sup>202</sup> (objevuje se také *Ve starém parku*<sup>203</sup> [43]). Obraz předcházela i studie uhlokresbou. Tisk je proveden hnědou barvou na sytě žlutém podtisku. Autor zachytil pohled na zákoutí parku s mohutným schodištěm k rybníku. Na zídkách kolem schodiště jsou osazeny kamenné vázy a ve středové části vrcholu schodiště dvě protilehlé sochy. Břehy rybníku zarůstají rákosím. Kompozice je situována z podhledu od rybníku. Horizont scény tak tvoří horní část schodiště a za ním už vidíme jen hustou vegetaci parku. Autor ztvárnil velmi působivě prostředí parku s dominantou schodiště ozářeného světlem. Celkově zacházel se světlem v prostoru citlivě. Jemně prokreslil vegetaci v popředí, odlesky na vodní hladině a také promodeloval hmoty korun stromů v pozadí.

Engelmüller zařadil do alba *Kamenokresby I* ještě jedno dílo inspirované zámeckým parkem. Litografie je často pojmenována podle hlavního motivu *Kašna* nebo *Fontána* (kat. č. 36) [44]. Ve *Zlaté Praze*<sup>204</sup> byla roku 1924 reprodukována malba s názvem *Z okolí Říma*, která zobrazuje stejnou kompozici jako v grafice, jen stranově převrácenou. Tento název by se mohl upřednostnit i pro grafický list. Tisk není datován a ani u malby není jistý rok vzniku. Pokud se jedná o prostředí kolem Říma, můžeme spekulovat o spojitosti s některou z autorových cest do Itálie. Téma zámeckých parků však bylo Engelmüllerem oblíbené a zabýval se jím opakovaně v průběhu prvního desetiletí 20. století a potom kolem roku 1913. Hypoteticky by mohlo dílo *Z okolí Říma* souviset spíš s litografií z roku 1913. Byla by to vhodnější varianta vzhledem k tomu, že autor tvořil většinou více podobných kompozic naráz. List *Z okolí Říma* již nevyzařuje tak působivou světelnou atmosféru jako předchozí. Autor použil stejný žlutý podtisk a tentokrát černý tisk. Středem kompozice je barokní kašna se sochou umístěná v rybníku. Velkou část pozadí vyplňují koruny mohutných stromů rostoucích kolem rybníka a průhled do okolní krajiny. Celkově působí scéna monumentálně, především díky kontrastu kašny v otevřeném prostoru s vysokými stromy. Autor zaměřil pozornost na popředí, kde tvoří odlesky voda stékající po kašně a hladina rybníka.

---

<sup>202</sup> Ferdinand Engelmüller, *Starý park*, reprodukce viz Otakar Nejedlý, Několik slov k výstavě F. Engelmüllera, *Dílo XXXIII*, 1943-44, s. 205.

<sup>203</sup> Ferdinand Engelmüller, *Ve starém parku*, reprodukce viz Engelmüller, *Nálady* (pozn. 188).

<sup>204</sup> Ferdinand Engelmüller, *Z okolí Říma*, reprodukce viz *Zlatá Praha XLI*, 1924, č. 41-42, 26. 6., s. 401.

Podobným případem je litografie *Duby* (kat. č. 37) [45], která pravděpodobně vznikla také kolem roku 1913. Jedná se o stranově převrácenou kompozici stejnojmenné malby [46] a přípravné skicy [47] uhlím. Olejomalba byla reprodukována ve *Zlaté Praze*<sup>205</sup> v roce 1915 a později společně se skicou v Engelmüllerově publikaci.<sup>206</sup> Grafika mohla vzniknout v období před tímto rokem společně s obrazem. Hnědý tisk na žlutém podtisku zachycuje studii starých dubů. Stromy ubíhají po diagonále podél cesty. Celou kompozici zaplňují jen stromy. Vlevo v popředí ční starý usychající kmen a dál směrem do pozadí se nacházejí zdravé olistěné mohutné stromy. Autor se zaměřil na popisné studování přírodního motivu.

Následující litografii (kat. č. 38) [48] vytvořil Engelmüller podle olejomalby *Meditace (Bílá Hora)* [49] z roku 1917, která je reprodukována v jeho knize<sup>207</sup> společně s přípravnou skicou [50]. Dochovaly se i další tři perokresby s návrhy této kompozice. [160] To ukazuje, v jaké míře se autor tímto tématem zabýval. Grafický list by se mohl zařadit do období kolem roku 1917. Vzhledem k tomu, že byl Engelmüller především malířem, tak je pravděpodobnější, že se nejdříve zabýval malířským zpracováním motivu a posléze přistoupil ke grafickému ztvárnění. Zde zvolil reprodukční přístup k práci a nepřevrátil stranově kompozici jako u předešlého díla. Pokud bychom počítali s možností, že vytvořil grafiku až po malbě a zařadili bychom list do roku 1917, tak by to poukazovalo na nesprávné datování alba *Kamenokresby I* do roku 1916. Co se týče názvu, někdy je pojmenován jako *Dívka na pobřežní duně*, častěji je bez názvu. Pro grafiku zvolil opět žlutý podtisk a hnědý tisk. Scéna se odehrává v pusté krajině. V popředí vystupuje duna částečně zarostlá nízkým houštím.

Na duně stojí žena, které klečí u nohou muž a objímá ji. Žena hledí upřeně před sebe a její výraz napovídá, že je hluboce ponořena do svých myšlenek. V pozadí je vidět rovinatá krajina se skupinou stromů napravo a v levé části se stavbou. Dostatek prostoru věnoval autor v kompozici i obloze s mraky. Především díky figurální stafáži získává výjev jedinečnou atmosféru. Engelmüller se více ponořil do hloubavé nálady jako odrazu lidské duše. Dílo nepůsobí až tak melancholicky, jak je patrné u starých parků, ale spíše mysticky díky dvojici v pustině, která je zalita žlutým světlem prostupujícím středem oblohy. Engelmüller dokázal pronikat do hlubšího vnímání krajiny a jejího propojení s lidskou bytostí.

Engelmüller měl blízko i k námětům zobrazujícím architekturu. Mezi taková díla patří list *Hrad* (kat. č. 39) [51]. Pro toto dílo zvolil autor výjimečně studenou barvu, modrý podtisk

---

<sup>205</sup> Ferdinand Engelmüller, *Duby*, reprodukce viz *Zlatá Praha XXXII*, 1915, č. 44, 6. 8., s. 519.

<sup>206</sup> Ferdinand Engelmüller, *Duby*, malba a uhlokresba, reprodukce viz Engelmüller, *Cesty* (pozn. 168).

<sup>207</sup> Ferdinand Engelmüller, *Meditace (Bílá Hora)*, reprodukce viz *ibidem*.

s černým tiskem. Mělo by se jednat o hrad Pernštejn. Tisk není datován a ani se zatím nepodařilo dohledat jiná díla, která by mohla souviset s tímto. Autor zachytil pohled na monumentální hrad s válcovitou a hranolovitou věží v popředí. Pod hradem jsou vidět i střechy malých domků a lesnaté okolí. Dílo má dokumentární hodnotu, protože zachycuje stavbu ve stavu na přelomu 19. a 20. století. Je v ní cítit i lehce romantizující nálada, kterou můžeme u Engelmüllera naplno vnímat z obrazů starých parků.

Posledním dílem z prvního alba *Kamenokreseb* je tisk (kat. č. 40) [52] související s malbou *Bez cíle*<sup>208</sup> [53] a s kresbou *Bludný rytíř* [54] nacházející se v soukromé sbírce Patrika Šimona. Šimon také zaznamenal další názvy pro obdobné kresby, např. *Odnikud nikam*, *Dobrodruh* a *Bludičky*.<sup>209</sup> Ve všech případech se jedná o stejnou kompozici, která zobrazuje jezdce s kopím procházejícího na koni pustou krajinou. Jezdec je umístěn do levé části na horizontu krajiny. Ačkoli je horizont vysoko, autor věnoval značnou pozornost i obloze s dramatickým mračnem. V grafickém podání existují dvě varianty, jedna na žlutém podtisku a druhá černobílá, kde je kompozice zrcadlově převrácená. Autor ozvláštnil dílo tvarem tiskové plochy. Matrici v horní části zaoblil. V porovnání s malbou vidíme, že na ní je nižší horizont a tím pádem je kladen ještě větší důraz na oblohu. Použití barev zdůrazňuje scénu, ale v grafice je výraznější kresebná stránka, která dodává dílu silnější působnost než v malířském podání. Kresebná studie je nejjemněji zpracovaná do detailu. Patrik Šimon ji datoval do let 1907 – 1908.<sup>210</sup> Grafika ani malba datované nejsou. U všech děl by se mohlo uvažovat o stejném období. Grafika by mohla případně patřit do pozdějšího období až po roce 1910. Detail jezdce v krajině použil Engelmüller i ve středové části triptychu *Česká krajina s jezdcem*. Kresebný návrh [55] díla je uložen v NG a pochází z roku 1912. Motiv potulného rytíře by mohl směřovat k inspiraci příběhem dona Quijota, který byl inspirací i pro jiné malíře 19. století. Nejznámějším příkladem je malba Honoré Daumiera z roku 1868.

Druhé album litografií nazvané *Kamenokresby II* obsahuje šest listů čistě studijního charakteru. Engelmüller na nich zachytil známá místa Prahy. Kompozice mohly vzniknout kolem roku 1916. Toho roku proběhla výstava *Naše Praha v umění výtvarném*, na které se Engelmüller reprezentoval šesticí obrazů.<sup>211</sup> Pokud se v tomto období zabýval tématem Prahy, je reálná možnost, že ztvárnil některé pohledy grafickou technikou. Motivy hlavního města však Engelmüllera lákaly již v dřívějších letech. Na jednom listu zachytil Staroměstské náměstí v době před rokem 1862. Z toho vyplývá, že se pro svá díla neinspiroval pouze

---

<sup>208</sup> Ferdinand Engelmüller, *Bez cíle*, reprodukce viz ibidem.

<sup>209</sup> Osobní sdělení Patrika Šimona.

<sup>210</sup> Ibidem.

<sup>211</sup> Engelmüller (pozn. 13), s. 27.

pozorováním pražských památek v době, kdy svá díla tvořil, ale také staršími dobovými dokumenty. Tato skutečnost komplikuje případnou dataci jeho děl, která však neztrácí na autenticitě zobrazených námětů. Vytvořil sérii v hnědém a černém tisku. Jedná se o díla *Hradčany z Jeleního příkopu* (kat. č. 41) [56], *Chrám sv. Víta v Praze* (kat. č. 42) [57], *Malostranské střechy* (kat. č. 43) [58], *Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze* (kat. č. 44) [59], *Týnský chrám s Krocínovou kašnou* (někdy *Praga Anno 1862*) (kat. č. 45) [60] a *Karlův most* (kat. č. 46) [61]. Ve všech dílech je důležitá především kresebná hodnota. Autor prokázal své vynikající kreslířské schopnosti. Mezi nejlepší patří *Hradčany z Jeleního příkopu*, *Malostranské střechy* a *Karlův most*. V kompozici *Malostranské střechy* ztvárnil působivě zimní pohled na město. Výrazné jsou zasněžené střechy domů, které září ve sněhové vánici. V pozadí je město vidět jen v náznaku. Pohled je směřovaný od Hradčan ke Karlovu mostu. Vzhledem k úhlu pohledu je možné, že se jedná o pohled z terasy Engelmüllerova bytu na Loretánské ulici č. 177, do kterého se nastěhoval v roce 1916.<sup>212</sup> Teoreticky je možné u této litografie určit dataci vzniku nejdříve tohoto roku. U dalších dvou grafik můžeme obdivovat lehkost a svěžest, s jakou je autor nakreslil, zvláště grafiku *Karlův most*, v níž zachytil denní ruch na mostě. V popředí, kde procházejí lidé a projíždí kočár s koněm, přechází pevná kresba do skicovitě. Zachycuje tak prchavý okamžik pohybu. Z hlediska historického dokumentu je zajímavý list *Týnský chrám s Krocínovou kašnou*. Zde ztvárnil autor pohled na náměstí s chrámem, kde je umístěna Krocínova kašna a mariánský sloup. Kašna byla odstraněna roku 1862, kdy ještě Engelmüller ani nežil. Sloup byl stržen roku 1918. Autor musel vycházet ze starších dobových děl.

Engelmüller se ve své grafické tvorbě zabýval několika námětovými celky. Detailně se zabýval tématem krajiny se studijním zaměřením na náladový charakter krajin. Specifickým zájmem Engelmüllera byly staré zámecké parky s drobnou architekturou a fontánami, jejichž romanticko-melancholickou atmosféru citlivě rozvíjel. Prostředí parků si oblíbil již za studijních let, kdy v roce 1893 navštívil v Rusku sídlo knížat Sanguzskových. Vyučoval jejich dcery kreslení a malování. V devadesátých letech 18. století k nim jezdil opakovaně.<sup>213</sup> Výjimečným tématem jsou dvě kompozice krajin s figurální stafáží. Čtvrtým námětem bylo pro Engelmüllera město, k němuž přistupoval s dokumentárním zájmem, tedy podobně jako Jan Honsa, který vytvořil význačný cyklus pohledů na Prahu. Každý z nich přistupoval k tomuto úkolu vlastním stylem a technikou.

---

<sup>212</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>213</sup> Obrazová (pozn. 40), s. 34-35.

Engelmüller začínal s přísně lineárním ztvárněním krajiny. Mohl z počátku studovat Mařákovy lepty, ale nikdy v grafice nedbal přílišné popisnosti jako Mařák. Jeho leptané čáry jsou velmi lehké a jemné vedle Mařákových. Postupně zkoušel různé možnosti leptu, především akvatintu a přiblížil se k malebnějšímu charakteru tisku, ale přitom si zachovával kreslířské kvality. Zaujala ho práce se světlem, ale ne natolik jako Josefa Bártu. Vytvořil jen pár děl, u kterých můžeme ocenit výrazný světelný efekt v krajině. Jedná se o lepty *Villa na Palatinu v Římě*, *Z Hellbrunnského parku*, *Starý park*, *Serenáda v Benátkách* a litografii *Ve starém parku*. Leptářská díla směřují až k lineární dekorativnosti. Velmi citlivě dokázal charakterizovat podstatu přírody. Engelmüller byl opravdovým lyrikem a to dokazují i jeho tendence propojování poezie s obrazovým doprovodem. Jeho krajiny jsou poetické vizuální básně plné procítěných emocí. Jak sám napsal: „*Umění, pravé umění stačí samo, aby promluvilo k vnímavým duším, aby dovedlo vzrušiti a sebe obhájit. Bezprostředností svého dojmu musí působiti, jako působí na lidské srdce a smysly Příroda sama. Celá bytost, duše, cit, všecka láska i síla, zpověď i obrana umělce musí býti začarovány v jeho díle – má-li býti pravým uměním.*“<sup>214</sup> Tato slova výstižně vyjadřují, co pro Engelmüllera umění znamenalo. Každé jeho jednotlivé dílo bezesporu dokazuje, že šel pevně za svým cílem.

Inspiraci hledal v tvorbě malířů worpswedské školy. V charakteru a pojetí krajinných motivů se nejvíce podobá Aloisi Kalvodovi. Jedinečné působivosti dosáhl Engelmüller v kompozicích s figurální stafáží v pusté krajině. Jeho melancholický lyrismus s nádechem mystičnosti působí hlubokým dojmem na „vnímavé duše.“

#### 4.4 Jan Honsa (1876 – 1937)

Odlišnou osobností mezi Mařákovými žáky byl Jan Honsa,<sup>215</sup> jak svými povahovými rysy, tak výtvarným projevem. Osobitým projevem zaujal zvláště v grafice.

Narodil se 6. 6. 1876 v Tisové u Vysokého Mýta. Pocházel ze zemědělské rodiny, která měla velké hospodářství v Běstovicích u Chocně. Honsa většinu života žil také na venkově a umění se věnoval mezi prací na statku. V krajinářské škole Julia Mařáka studoval v letech 1893 – 1898.<sup>216</sup> Ačkoli byl Honsa výrazně spjat s obyčejným venkovským životem a zodpovědně přistupoval k hospodářské práci, absolvoval během života také různé cesty do zahraničí, kde hledal inspiraci pro svou tvorbu. Již na začátku studií, roku 1893, pobýval

---

<sup>214</sup> Úvod katalogu *F. E. výstava obrazů a leptů* (pozn. 164), nest.

<sup>215</sup> Boučková, J. Honsa (pozn. 16).

<sup>216</sup> Jirásko – Kotalík (pozn. 130).

v Paříži a Normandii.<sup>217</sup> Podruhé odjel díky Hlávkovu stipendiu do Paříže v roce 1903 s přítelem F. T. Šimonem. Při zpáteční cestě navštívil Basilej, Kostnici a Mnichov. Pro grafickou tvorbu byla rozhodující Honsova cesta do zahraničí v roce 1911. Získal od České akademie věd a umění v Praze stipendium na pobyt v Německu a Paříži. Honsa tuto příležitost plně využil a navštívil Drážďany, Míšeň, Budyšín v Lužici, Berlín, Amsterdam, Haarlem, Zandwort, Haag a Paříž.<sup>218</sup> V poznávání grafických technik byl Honsa především zdatným samoukem. Spoléhal na své pokusy a hledal rady v německých příručkách. Určitě znal knihu Preissiga o leptu, kde se mohl mnohému přiučit.<sup>219</sup> U Mařáka se s grafikou setkal spíš jen teoreticky. Přátelil se se Šimonem, který se postupně vypracoval na umělce, jenž jako jeden z prvních zastupoval českou grafiku ve větší míře. Honsa se jím nechával inspirovat. Obdivoval Šimonova díla a hledal v nich vzory. Jelikož se Šimon rozhodl pro delší pobyt v zahraničí, tak nemohl Honsu učit osobně. Honsa od roku 1910 hojně reprodukoval grafická díla v časopisech nebo dodával původní tisky do příloh. Týká se to časopisů Český bibliofil, Drobné umění, Hollar, Moderní revue a Veraikon.

Podle Pacovského<sup>220</sup> byl v roce 1914 po vypuknutí války povolán do vojenské služby, ale šťastnou náhodou se vyhnul všeobecné mobilizaci. Tím pádem byl ale nucen se ukrývat, aby nebyl zatčen. Odjel proto v květnu 1914 z venkova do Prahy a pobýval zde až do května 1917. Novější literatura<sup>221</sup> však upřesňuje tuto informaci tak, že byl Honsa zproštěn vojenské služby, protože měl psychické potíže. Z tohoto důvodu dočasně přesídlil do Prahy. V tomto období se začal zabývat technikou dřevorytu a pracoval s ní až do roku 1924. Po tomto roce již nemáme doklady, že by Honsa pokračoval v grafické činnosti.

Honsa pracoval především s technikou leptu a dřevorytu, v menší míře se suchou jehlou a mezzotintou. Vždy vytvářel černobílé tisky a nikdy nezkoušel experimentovat s barvou. Vladimír Šindler sepsal seznam<sup>222</sup> původní Honsovy grafiky v roce 1938. Soupis obsahuje 48 děl, ale bohužel je v dnešní době obtížné dohledat originály některých z nich. Zmiňuje také pozůstalost Honsy, kterou se zatím nepodařilo dohledat. Je otázkou, zda ještě existují a jsou uloženy např. v soukromých sbírkách anebo podlehly zkáze. Honsa většinou volil drobné formáty, někdy až miniaturní.

---

<sup>217</sup> Toman (pozn. 42), s. 365.

<sup>218</sup> Horová (pozn. 41), s. 279.

<sup>219</sup> Novák (pozn. 15), s. 156.

<sup>220</sup> Pacovský (pozn. 8), s. 80.

<sup>221</sup> Pavel Chalupa, *Jan Honsa (1876 – 1937). Výběr z malířského díla* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory 2007.

<sup>222</sup> Novák (pozn. 15), s. 160.



Za počátek Honsova zájmu o grafiku lze považovat pokusy s technikou cliché verre.<sup>223</sup> Prováděl je asi v letech 1905 – 1906. Stal se prvním umělcem v Čechách, který cliché verre používal. Jednalo se jen o několik děl. Dnes známe pouze jedno z reprodukcí s názvem *Újezdec* (kat. č. 47) [62]. Šimon uvádí, že Honsa vytvořil i další s motivy krajiny.<sup>224</sup> Kompozice *Újezdec* zachycuje pohled na vesnici z okolí Chocně, kde opakovaně maloval. Šrafura je drobná a rozechvělá. Prostor zobrazené krajiny splývá a působí víceméně ploše. Jsou patrné začátečnické snahy a nedostatky. Toto dílo dostal od Honsy Arthur Novák před rokem 1910. Novák uvádí ve své studii,<sup>225</sup> že Šimon zařadil Honsovu práci s cliché verre do let 1906 – 1907. Novák se dopustil omylu, jelikož Šimon uvádí letopočty 1905 – 1906. Tato špatná datace se objevuje i v pozdější literatuře.

První grafiky tradiční technikou vytvořil Honsa v roce 1910 anebo krátce před tímto rokem. Nejdříve si osvojil znalost suché jehly, kterou vytvořil dílo *Jabloně z Horek Kosteleckých* (kat. č. 48) [63]. Kompozice zobrazuje skupinu stromů, která zaplňuje většinu prostoru. Rozrostlé koruny stromů vrhají stín na trávu pod nimi. Středem vede mezi stromy pěšina. Pozadí s horizontem louky a oblohou je vidět jen částečně. Předmětem zájmu jsou především stromy. Tento přístup je pro Honsu typický. Téměř vždy se zaměřuje jen na určitý výsek krajiny nebo města, který v kresbě podrobně popisuje. Tisk s jabloněmi se vyznačuje velmi jemnou kresbou. Rytmicky, hustě kladené čárky vytvářejí pevnou hmotu. Ačkoli se jedná o první dílo, tak Honsa dosáhl uspokojivého výsledku. Jednoduchý motiv ztvárnil se vši jemností a citem pro techniku.

Podobně zaměřený motiv (kat. č. 49) [64] se nachází na obálce katalogu<sup>226</sup> Honsovy výstavy z roku 1909. Pokud je autorem díla opravdu Honsa, byla by to nejspíš starší grafika než předchozí uvedená a nebyla zařazená do Šindlerova seznamu. Jedná se o hnědočervený tisk se třemi kvetoucími korunami stromů. Kompozice je celá zaplněna korunami, jen v dolní části jsou vidět tři útlé kmínky stromků. Autor se plně zaměřil na detail hmoty korun, která působí jednotně. Úplně pominul okolní prostor a zploštil obraz. Všechny znaky vypovídají o tom, že by autorem mohl být Honsa. V katalogu není uveden název díla. V Šindlerově seznamu je sice jeden nedatovaný lept označený jako *Krajina s kvetoucí hrušní* (kat. č. 63), ale vzhledem k detailnímu pohledu se nejspíš jedná o jiné dílo.

---

<sup>223</sup> Jedná se o techniku průsvitu, při které se aplikuje fotografický postup na rozmnožování kreseb vytvořených na fotografické desce pokryté emulzí a exponované. Jednodušší variantou je proškrabávání kresby jehlou do skleněné desky opatřené tmavou krycí vrstvou a následně kontaktně zkopírována na fotografický papír. Techniku vynalezl Camille Corot v roce 1853. Honsa ale tuto techniku použil nezávisle na procesu Corota.

<sup>224</sup> František Tavík Šimon, *Cliché verre, Hollar I, 1923 – 24*, s. 189-195.

<sup>225</sup> Novák (pozn. 15), s. 157.

<sup>226</sup> *Jan Honsa* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1909.

Z roku 1911 pochází suchá jehla *Běstovická alej* (kat. č. 50) [65]. Novák<sup>227</sup> uvádí rok 1913, ale tato datace není správná, jelikož Dolenský<sup>228</sup> dílo zmiňuje již v roce 1912. Autor velmi rychle pronikl do techniky a prokázal své schopnosti grafika. Pohled vysokou alejí, jejímž středem vede cesta, je velmi působivý. Dílo je hodnoceno s uznáním jak Novákem, tak Dolenským.<sup>229</sup> Honsa dokázal skvěle pracovat s prostorem v perspektivní zkratce. Jedná se o velký pokrok, když pohlédneme na předchozí kompozice, ve kterých váhavě zacházel s okolním prostředím a pracoval spíše s plochou detailu. Honsa zde sice pracuje s širším záběrem krajiny, ale i tak pozorujeme jeho zálibu v detailech. Štíhlé stromy aleje zaplňují celou výšku kompozice. Průzory mezi stromy vidíme do pozadí. Autor využil stejnou kompozici i pro malbu, která je reprodukována ve *Zlaté Praze*<sup>230</sup> pod názvem *Topolová alej*. V souvislosti s touto grafikou můžeme zmínit i malbu *Výhled z Hlavačova*<sup>231</sup> [66]. Obraz zachycuje pohled z kopce na alej u Běstovic.

Do stejného roku je zařazen lept *Paříž od Rodinovy dílny* (kat. č. 51). Dnes není známo, kde se dílo nachází. Novák uvádí, že se jedná o pohled na město z Meudonu. Grafiku předcházela kresba z roku 1903. Novák kritizuje začátečnické schopnosti Honsy, slovy: „... je to ještě práce ztvrdlá, neúměrná mezi motivem a podáním panorámy v dálce, ulpěním na detailu a formátem.“<sup>232</sup>

Následující listy jsou inspirovány místy, které Honsa navštívil na cestách v roce 1911. Bohužel některé z nich se nepodařilo dohledat. Známe jen jejich názvy z Šindlerova seznamu a případně zmínky v literatuře.<sup>233</sup> Šindler všechny listy datoval do roku 1912. Při zpracovávání této práce byla některá díla dohledána s datací autora do roku 1911. Bylo by proto vhodné u děl, ke kterým nejsou známy originály, počítat s datací mezi lety 1911 – 1912. První dílo s názvem *Norimberské střechy* (kat. č. 52) [67] je vytvořeno suchou jehlou. Tisk vznikl roku 1911. Autor se inspiroval výhledem z okna na město. Zachytil pohled na střechy a štíty domů. Je patrné, jak pronikl do lineární kresby, ke které přistupuje se vší jemností. Prostorově zvládl scénu dobře. Prohloubil pohled od nejbližších střech až do vzdálených míst, kam mohl dohlédnout. Domy jsou na sebe natěsnány, ale mezi nimi se nacházejí i stromy. Nad městem se zatahuje obloha mraky. Autor ke kompozici přistupoval se studijním zájmem. Zde pracoval ze všech grafik nejlépe s hloubkou prostoru.

---

<sup>227</sup> Novák (pozn. 15), s. 158.

<sup>228</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 6.

<sup>229</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 6. – Novák (pozn. 15), s. 158.

<sup>230</sup> Jan Honsa, *Topolová alej*, reprodukce viz *Zlatá Praha XXXIV*, 1917, č. 19, 7. 2., s. 221.

<sup>231</sup> Jan Honsa, *Výhled z Hlavačova*, reprodukce viz *Zlatá Praha XXXVI*, 1919, č. 31–32, 23. 4., s. 249.

<sup>232</sup> Novák (pozn. 15), s. 158.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

Ze stejného roku pochází i *Věž v Budyšíně* (kat. č. 53) [68]. Honsa zdokumentoval pohled na kamennou věž starého opevnění města. Kompozice je situována z podhledu. Hlavním motivem je věž, která zaplňuje středovou část tisku v celé výšce. Za ní se nacházejí domy za hradbou. Honsa zachytil výjev v dešti. Jemně promodeloval drobnými čárkami mračna, z nichž prší. Postupně se začíná v autorově tvorbě projevovat dekorativismus.

S Budyšínem je spojen i další lept s názvem *Hřbitov v Budyšíně* (kat. č. 54) [69]. U tohoto díla je nutné počítat s datací mezi lety 1911 – 1912. Kompozice zachycuje starý hřbitov mezi ruinami gotického kostela. Autor zvolil netypický přístup k pojetí prostoru ve srovnání s jeho obvykle používaným postupem. V popředí se nachází vysoká zeď rozbořené stavby s průchodem zakončeným lomeným obloukem. Před ním stojí několik náhrobků v pravé části. Skrze oblouk se otevírá pohled na hřbitovní plochu, za kterou vidíme další zbytky stavby. Honsa zde pracoval s prostorem a světlem. Popředí je zastíněné, jen částečně prostupuje světlo zleva průchodem a ozařuje náhrobky a zeď. Hřbitov v pozadí je plně prosvětlen. Dílo je spíše studijního charakteru se zaměřením na světelné jevy.

Během cestování zaujal Honsu Amsterdam, kde se inspiroval pro tři díla. Všechna nesou název *Bárky v přístavu amsterodamském* (kat. č. 55) [70]. Pouze jeden originál známe z časopisu *Veraikon*,<sup>234</sup> kde je zařazen do přílohy. Vzhledem ke stejnému názvu se u dvou zbývajících děl bude jednat o podobné motivy. Autor zaznamenal ruch v přístavu města. Mnoho loděk připlouvá a odplouvá, postupně se ztrácejí v dálce. Zaměřil se na výsek dění na vodě, zatímco z přístavu není vidět nic. Jen v pravé části v pozadí nacházíme náznak části města. V popředí pluje jedna loďka, která je prokreslena detailněji i s kormidelníkem. Nalevo od ní vyčnívají tři kůly z vody. Výrazná je v kresbě světelná hra na vodní hladině. Nebe je skicovitě načrtnuté a výrazně kontrastuje s okolím, které autor důkladně prokreslil drobnými čárkami.

O posledním leptu z cest, *Norimberk* (kat. č. 58), nemáme žádné informace. Honsa zkoušel i techniku mezzotinta. Originál neznáme žádný, pouze zmínku o listu *Moře* (kat. č. 59) z roku 1912 v článku Nováka. Inspiraci autor našel v normanském Onivalu, kde pobýval. Novák dílo hodnotí kladně spíš po stránce technické než umělecké.<sup>235</sup>

Pro techniku leptu našel Honsa náměty i v českém kraji. Originál se dochoval jen jeden a to *Pražské střechy* (kat. č. 60) [71]. Jedná se o pohled na Melantrichovu ulici. Datován je do roku 1914. Autor ztvárnil podobný motiv jako u *Norimberských střech*, ale nyní přechází k dekorativně secesnímu stylu. Kompozici rozvíjí jen v ploše. Celý tisk zaplňují

---

<sup>234</sup> Jan Honsa, *Bárky v přístavu amsterodamském*, původní lept viz *Veraikon* I, 1912.

<sup>235</sup> Novák (pozn. 15), 158.

střechy domů a obloha. Plocha střech a posledního patra domů s okny je propracovaná jemnou šrafurou. Drobné čárky zaplňují veškeré místo a vytvářejí souvislou plochu, která působí dekorativně. Honsa již neřeší prostorové vnímání objektů, ale záměrně je zplošťuje a částečně i deformuje tvary. Obloha nad střechami se vyznačuje oproti domům vzdušností. Kresba si zachovává lineárně dekorativní rytmus jako v celé kompozici. Tři lepty nejsou datovány a známe jen jejich názvy: *Praha, Ungeld* (kat. č. 61), *Krajina s borovicí u Ústí nad Orlicí* (kat. č. 62) a *Krajina s kvetoucí hrušní* (kat. č. 63). Tisky byly datovány do roku 1914.

Ke skupině Honsových leptů zmíníme ještě jedno pozoruhodné dílo, které se stylově výrazně odlišuje od ostatních leptů. Je uloženo v MU v Olomouci pod názvem *Krajina s břízou* (kat. č. 64) [72]. Není datováno, ale mohlo by patřit do předválečného období mezi lety 1912 – 1914. Autor použil techniku akvatinty. Ztvárnil podobné téma, jaké často nacházíme v jeho malbách, pohled krajinou směrem k vesnici v údolí. V popředí roste u pole bříza a částečně zakrývá výhled do krajiny. Kolem vede cesta k vesnici. V pozadí jsou vidět rozlehlá pole. Autor využil v tisku kombinaci různých odstínů šedi společně se strukturou kresby a docílil dekorativního působení. Zaměřil se spíše na náladovost v díle než na popisnou studii jako u většiny ostatních leptů. Podobné náměty používal i v malbě, např. *Z Českomoravské vysočiny* [73] z roku 1912.

V následující životní etapě si Honsa oblíbil dřevoryt a k technikám tisku z hloubky se již nikdy nevrátil. Vznikl tak soubor prací s pohledy na pražské ulice a dvory domů. V Honsově díle jsou výjimečné, protože v malbě se věnoval výhradně krajině a venkovským motivům s chalupami. Zároveň mají dokumentární hodnotu, jelikož si Honsa vybíral spíše odlehlé části města a různá zákoutí, aby nebyl viděn. Dochovaly se i názvy ulic, jež kreslil. V Praze nejdříve kreslil návrhy a poté je převáděl do grafické podoby.<sup>236</sup> Grafická díla vznikala postupně i po roce 1917, když se Honsa vrátil do Běstovic. Podle Nováka je prvním dřevorytem list *Na Zeleném trhu* (kat. č. 65) [74]. Údajně byl narychlo otištěn fialovou barvou z polštářku na razítka a to 21. 2. 1915.<sup>237</sup> Existuje i pozdější tisk černou barvou. V pohledu autor zachytil řadu domů s podloubím a barokními štíty. Podstatné jsou charakteristické znaky Honsových dřevorytů. Všechny dřevoryty se vyznačují zaplněností prostoru, který se často spojuje do jednoduté plochy bez propracování perspektivy. Honsa se definitivně uchýlil k dekorativní plošnosti vycházející ze secesních vlivů. Kompozice se Zeleným trhem působí plošně, jako kdyby domy byly jen kulisou. Nad střechami se kupí mračna, která svým nadýchaným vzhledem kontrastují s geometrickými liniemi domů. Do roku 1915 jsou

<sup>236</sup> O kresbách se zmiňuje Pacovský (pozn. 8), s. 80. Bohužel originály nebyly dohledány.

<sup>237</sup> Novák (pozn. 15), s. 158.

datovány ještě dva dřevoryty. První zobrazuje *Týnskou ulici* (kat. č. 66) [75]. Jedná se o prostý pohled na dvoupatrové domy v ulici. Zde autor zvolil volnější skladbu vrypů bez snahy o rytmické uspořádání. Na druhém listě je *Karolinum* (kat. č. 67) [76]. Po pravé straně vidíme část Klementina s arkýřem kaple a v pozadí věž kostela sv. Havla. V této kompozici se autor držel pravidelnosti kresby, která je pevnější než v předchozím díle.

Do roku 1917 je datovaná grafika *Nádvoří Pachtova domu* (kat. č. 68) [77]. Drobnou kompozici zaplňuje mohutné průčelí paláce, přesněji vstupní část s portikem a terasou, na které je pravděpodobně keř. Rytá kresba je výrazně rozvolněná a jednotlivé partie se slévají do sebe až je tvar špatně čitelný. Zpracování působí jako by byla stavba roztančená. Tento list se řadí ztvárněním rukopisu k nejvíce rozvolněným v Honsově tvorbě. Vykazuje znaky secese, kdy se samotný předmět ztrácí v ploše dekoru. Do stejného roku je datováno i dílo *Ulice U Vápenice* (kat. č. 69) [78]. Zde použil autor pravidelnou šrafuru. V popředí jsou domy ozářeny pruhem světla.

V roce 1918 vznikl dřevoryt *Řásnovka* (kat. č. 70) [79]. Tentokrát umírněnou formou ilustroval Honsa ulici ve staré Praze. Jedná se o podhledový pohled na zákoutí ulice s vystupujícím štítem domu, kam dopadá shora světlo.

Mezi dřevoryty s tématem Prahy je ojedinělý list *Staroměstské věže z Odkolkovy zahrady* (kat. č. 71) [80] z roku 1919. Autor totiž zachytil pohled na siluetu části města s věžemi ze vzdálenějšího místa. V ostatních vždy vybírá interiér úzkých uliček. Levá část kompozice je v popředí zakryta vegetací, která je ztvárněna výrazně dekorativně. Silueta města vyniká na čisté obloze.

Do následujícího roku 1920 jsou zařazeny čtyři tisky, *Klimentská ulice* (kat. č. 72) [81], *Pod Slovany* (kat. č. 73) [82], *Průčelí Pachtova domu* (kat. č. 74) [83] a *Na nábřeží u sv. Klimenta* (kat. č. 75) [84]. První kompozice zobrazuje pohled Klimentskou ulicí směrem ke kostelu sv. Klimenta, který je vidět v pozadí. Pravidelný charakter kresby v dřevorytu je pro Honsu ojedinělý. Druhé dva listy jsou oproti prvnímu opět rozvířené shluky čar, které jsou rozprostřeny po celé kompozici. Honsa si po celou dobu tvorby udržoval podobný styl, s jakým zacházel v dřevorytu. Dílo *Pod Slovany* je koncipováno podobně jako *Klimentská ulice*. Je to pohled ulicí s hlavním motivem domu a s průhledem v levé části na kostelní věže v pozadí. Tisk s *Průčelím Pachtova domu* se naopak obrací do nitra uliček, kde je vše natěsnáno bez výhledu do okolí. Pohled je směřován z Anenského náměstí. Poslední kompozice s nábřežím u sv. Klimenta je příkladem děl dokládajících proměny města. Na dřevorytu nacházíme část s chalupami, v popředí rostou po stranách dva stromy a kolem

se rozprostírá travnatá plocha. Na dnešního diváka působí výjev spíš jako z vesnice než jako z hlavního města. Dílo působí velmi dekorativně.

Po roce 1920 se v Honsových dřevorytech objevují častěji pohledy do dvorů nebo na vstupní brány pražských domů. Tisk *U Halánků* (kat. č. 76) [85] je zařazen do roku 1921. Zaznamenává pohled na dům osvětlený sluncem s bránou do dvora. V pravém horním rohu stíní stříška, zpod které se autor díval. Skupina dalších kompozic je datována rokem 1922. Dřevoryty *Dvůr u kláštera bl. Anežky* (kat. č. 77) [86] a *Dvorek s č. 14 Hradební ulice* (kat. č. 78) [87] se zaměřují na uzavřenou část dvorů, kam proniká částečně světlo. *Z Náprstkovy ulice* (kat. č. 79) [88] je zřejmá dekorativní tendence. Hlavním motivem je ozářená brána se zdobeným štítem otevřená do dvora stavení. Další dílo *Vchod domem č. 33 z Dlouhé třídy* (kat. č. 80) [89] je podobné dřívějším kompozicím, které dokumentují část ulice. Charakter tisku je obdobný jako u ostatních, zde je spíš umírněnějšího rázu. Dřevoryt *U kláštera bl. Anežky* (kat. č. 81) [90] zaznamenává pohled uličkou směrem ke klášteru v pozadí. V horní části je kompozice orámována obloukem mezi domy. Podle soupisu Honsových děl existuje ještě jeden list stejného názvu,<sup>238</sup> který není datován a nebyl nalezen. Poslední dílo *Ze staré Prahy* (kat. č. 82) [91] je datováno do roku 1923. Jedná se opět o pohled do dvora ztvárněný stejným způsobem jako u předchozích děl.

Honsa vytvořil celkově 18 dřevorytů s pohledy na starou Prahu. Vzhledem k tomu, že známe i lokalizaci zobrazených míst, tak mohou sloužit jako dokumenty proměn města. Datace děl mezi lety 1919 - 1923 vychází z toho, že byla zveřejněna v dobových časopisech *Veraikon*, *Moderní revue* a *Drobné umění*. Jedná se o přílohy původních originálních tisků. Z tohoto důvodu jsou zmíněná periodika velmi důležitá. Uchovávají nejen reprodukce, ale i tisky, které se ve formě volného listu mohou v průběhu času snadněji ztratit nebo poškodit. Datace byla ustálena podle zveřejnění tisků, ale je třeba počítat s možností, že autor mohl kompozice tisknout i v předchozích letech. Sám je bohužel nedatoval, tudíž přesné datování není možné. Druhou možností je, že Honsa opravdu drobné dřevoryty tiskl záměrně pro časopisy, a to z finančních důvodů. Jako předlohy si vybral kresby, které vytvořil během válečného období.

Na cyklus pražských motivů navazuje soubor dřevorytů s tématem venkova, které Honsa tvořil od roku 1922. Charakter tisků je stejný jako u pohledů na Prahu. Zde však hledá inspiraci na venkově. Hlavním předmětem zájmu se stávají chalupy a prostředí vesnic. Jako první vznikl dřevoryt *U Honsů v Běstovicích* (kat. č. 82) [92] v roce 1922. Autor ztvárnil

---

<sup>238</sup> Novák (pozn. 15), s. 160.

pohled na své stavení na kopečku. Kompozice je situována z podhledu. Vidíme zde typický Honsův dekorativismus charakteristický drobnou kresbou zaplňující celou plochu. V motivech z venkova má více prostoru příroda. Zde kompozici rámuje po stranách vegetace a v dolní části tráva. Obloha je výrazně lineárně prokreslena. Dílo je příkladem kompozičního typu, jenž se opakuje u více listů.

Ze stejného roku pochází dřevoryt *Zákoutí s nízkým domkem* (kat. č. 83) [93]. Miniaturní tisk zobrazuje v levé části průčelí chalupy, před kterou rostou stromy. Tisk hodně splývá a motiv je špatně čitelný. Mezi kmeny stromů je průhled na průčelí domu osvětlené sluncem. Pravá část pozadí je velmi tmavá a není přesně identifikovatelná. Nejspíš se tam nachází zeď a průchod do dvora. Příliš drobný formát nebyl šťastnou volbou pro autora, ale přesto se Honsa ukázal jako schopný rytec malých štočků.

V roce 1923 vznikla dvě díla, *Bošín* (kat. č. 85) [94] a *Chalupy ze Lhotky Zářecké* (kat. č. 86) [95]. *Bošín* zobrazuje pohled na vesnici. Nalevo se nachází chalupa se zahrádkou a vedle ní prostor s kládami, které zaplňují celé popředí. Napravo za nimi stojí stavení. Středem kompozice je průhled skrz stromy na kostel. Horní polovinu zabírá nebe s typickým Honsovým mračnem na jinak čisté obloze, jen místy vodorovně šrafované. Na druhém díle vidíme výsek se dvěma chalupami obce Lhotka Zářecká. V popředí vede cesta kolem stavení a v levé části u ní rostou stromy.

Následující rok 1924 je posledním, do kterého jsou datovány další dva listy. Zbytek děl je bez datace. *Kostel v Kočí* (kat. č. 87) [96] dokumentuje vesnický kostel sv. Bartoloměje. Kompozice působí velmi klidně, protože je kresba tvořena uspořádanou šrafurou. Domky jsou usazeny v jedné rovině a za nimi vystupuje stavba kostela. V popředí se rozléhá travnatá plocha a po stranách kompozici lemují stromy. Oblohu ztvárnil autor jako obvykle. Ve druhém listu *Chalupa u Kamenných Sedlišť* (kat. č. 88) [97] je zpracována úplně odlišným způsobem než *Kostel v Kočí*. Honsa použil naopak dramatický, rozvířený styl. Hlavním motivem kompozice je chalupa se štítem obráceným doprava, kolem které vede na pravé straně cesta. Pozadí je zaplněno vegetací. Odlišně je ztvárněna i obloha. Zcela je zatažena nadýchaným mračnem ve spodní části světlým a nahoře tmavým. Honsa vycházel z malby [98] se stejným námětem, která je reprodukována ve *Zlaté Praze*.<sup>239</sup> V seznamu od Šindlera<sup>240</sup> je uveden jako další dřevoryt s názvem *Chalupa se štítem doprava*, ale jedná se o totožné dílo. Velmi podobným způsobem ztvárnil Honsa i kompozici *Chalupa se štítem doleva* (kat. č. 89) [99]. Stavení je situováno opačným směrem a především je pozoruhodná obloha, kterou pojal

<sup>239</sup> Jan Honsa, *Chalupa u Kamenných Sedlišť*, reprodukce viz *Zlatá Praha XXXVII*, 1920, č. 29–30, 7. 4., s. 238.

<sup>240</sup> Novák (pozn. 15), s. 160.

ještě více dramaticky. Dřevoryt byl nalezen pouze v nabídce aukční galerie ArtBohemia.<sup>241</sup> K této dvojici obdobných námětů by mohl patřit i list *Chalupa se dvěma štíty* (kat. č. 90). Známe jen název díla bez datace. Originál bohužel nebyl nalezen.

Mezi poslední známé dřevoryty s tématem chalup patří *Miňůvky* (kat. č. 91) [100] zobrazující pohled na vesnici, která zabírá celý prostor. V popředí se nachází napravo travnatá plocha a z levého rohu vede cesta směřující mezi domy. Obloha je opět zatažena mračenem. Tato kompozice patří typově ke skupině dynamičtější pojatých prací s rozvolněnou kresbou. Druhé dílo *Chalupa v Hylvátech* (u Ústí nad Orlicí) (kat. č. 92) [101] zastupuje kompozice klidnějšího charakteru. Vidíme pohled na chalupu v pravé části tisku se štítem otočeným doprava. Kolem stavení roste vegetace. V levé části se rozprostírá volný travnatý prostor. Zleva také přichází sluneční světlo ozařující domek. Obloha je čistá, jen v horní části plují mraky tvořené typickým Honsovým stylem. Část oblohy je zakryta vodorovnou šrafurou a mezi ní jsou plasticky modelované oblaky.

Náměty vesnických chalup využíval Honsa i v malířské tvorbě, ale stejnou kompozici malby a dřevorytu se podařilo dohledat jen u díla *Chalupa z Kamenných Sedlišť*. Známé jsou i další malby s obdobnými pohledy na stavení u cesty nebo mezi stromy. Honsa se vyznačuje i v malířském projevu děleným rukopisem tvořeným drobnými tahy štětce. Podobný styl má i v kresbě dřevorytů. Uvedme alespoň některé příklady olejomalb vesnických motivů: *Chalupy v Kameničkách* (1914) [102], *Chalupa z Českomoravské vysočiny* (1914), *Chalupy z Litomyšlska na jaře* (1927) [103] a *Chalupy* (asi 1928).

K Honsovým dřevorytům patří i list s krajinářským námětem bez vesnice. Jedná se o nedatované dílo *Alej od Svratky ke Krejcaru* (kat. č. 93) [104]. Nejspíš vzniklo ve 20. letech 20. století. Kompozice zobrazuje pohled na cestu vedoucí diagonálně z pravého rohu, kolem které roste alej stromů. Okolní krajina je rovinatá s rozkvetlou loukou v popředí. Vysoké břízy s malou korunou jsou často předmětem autorova zájmu v malbách. Tento detail poukazuje na podobnosti s jeho ostatní tvorbou. Horizont krajiny je nízký a i když střed kompozice zaplňují koruny stromů, tak je dostatečná pozornost věnována obloze. Ve střední části se kupí mohutná, měkce působící hmota mraků, která není téměř prokreslena. Její okraje se pozvolna propojují s vodorovnými, jemně rozechvělými čarami kolem. Autor v partii dosáhl silné působivosti dekorativního charakteru. Ten se ostatně projevuje v celém díle, např. jako travnatá plocha posetá květy.

---

<sup>241</sup> Jan Honsa, *Chalupa se štítem doleva*, původní dřevoryt na aukci viz [www.artbohemia.cz/cs/](http://www.artbohemia.cz/cs/), vyhledáno 20. 1. 2015.



Ve sbírkách MU v Olomouci se nachází dřevoryt bez datace s názvem *Potok v zimě* (název není určen s jistotou) (kat. č. 94) [106] se zimním motivem potoka vinoucího se mezi stromy a s domy naznačenými v pozadí. Ve sbírce je připsán Janu Honsovi, ale dílo není signováno. Vzhledem k charakteristickým znakům Honsových dřevorytů, ve kterých se stále držel podobných prvků, je nutno zvážit, zda zmíněný tisk opravdu vytvořil Honsa. Způsob ztvárnění díla je velmi odlišný, jak po stránce motivu, tak po stránce kresebného stylu. Kresba je jemnější a ostřejší, postrádá dekorativnost a stylizaci. Působí spíš studijním dojmem. Honsa používá vždy měkčí a oblejší tvary. Pracuje víc plošně a jednotlivé části se slévají do sebe. Z těchto důvodů je v katalogu této práce dílo zařazeno s nejasným přípísem Honsovi.

Poslední zde uvedenou Honsovou prací je ex libris Antonína Plocka, které se nachází v seznamu Šindlera, ale nebylo nalezeno. Mělo by se jednat o dřevoryt s neurčenou datací.

Honsa ve své grafické tvorbě prošel výraznou proměnou. Začínal u technik tisku z hloubky, kde se snažil o studijní zachycení prostředí se zaměřením na detail. V jeho kresbě byla důležitá tenká linka. Jak podotýká Chaloupka,<sup>242</sup> inspiroval se především tvorbou T. F. Šimona. Pozvolna přecházel ke stylizovanosti a zplošťoval prostor. Mezi lepty to nejvíce dokazuje dílo *Pražské střechy*. Novému stylu se plně oddal až v dřevorytech. V některých dílech používal stylizaci v takové míře, že zhoršuje čitelnost kompozice. V kombinaci s malým formátem je tento efekt ještě silnější. Chaloupka to hodnotí slovy: „... *malý formát je někdy až přetížen příliš stylizovanou linkou.*“ Zároveň Honsa dosáhl secesní dekorativnosti. Prostor rozložil do jednotlivých ploch a zaplnil drobnou kresbou. Vytvořil tak kompaktní celek, ze kterého vystupuje pro oči diváka kreslený motiv. Ze všech Mařákových žáků se nejvíce odlišuje od stylu leptů jejich učitele Mařáka. Honsa si vybudoval velmi osobitý a charakteristický styl. Podobně jako Engelmüller a Bárta se zajímal o zobrazení Prahy, ale přistoupil k tomuto tématu úplně jinak. Místo celkových pohledů na město se obrátil do jeho nitra a vyhledával skrytá zákoutí a odlehlé části. Vytvořil díla zachycující mizející starou Prahu, která získala dokumentární hodnotu.

---

<sup>242</sup> Chaloupka (pozn. 33), s. 18.

#### 4.5 Alois Kalvoda (1875 – 1934)

Detailnímu bádání nad tématem kresební a grafické tvorby Aloise Kalvody je věnována bakalářská práce „*Kresba a grafika Aloise Kalvody*“<sup>243</sup>. V této diplomové práci je uvedeno stručnější shrnutí díla a více prostoru je věnováno porovnání Kalvodovy grafiky s grafikou Mařáka a jeho žáků. Důležitou částí práce je vyhledání původních názvů děl dle údajů v historických pramenech. Ve sbírkách galerií jsou u řady Kalvodových děl uváděny názvy, které se neshodují s názvy, pod nimiž díla uvedl sám autor nebo dobové tisky. Nejednotnost v používaných názvech komplikuje badatelskou práci, proto jsou zde preferovány adekvátní názvy, kterými je vhodné nepřesné názvy nahradit.

Kalvoda se grafickou činností zabýval v letech 1900 – 1910. Zaujala ho především technika leptu (zejména akvatinta), kromě ní vyzkoušel i mezzotintu, dřevoryt, litografii a zinkografii. Dosud je známo 23 děl, která obsahují převážně krajinné motivy. Pouze tři akvatinty zobrazují biedermeierovsky laděné dámy v parku [124, 125, 127]. V krajinářských námětech používal Kalvoda s oblibou březové háje, které se objevují i v grafikách. Charakter březové kůry podporuje dekorativnost, která je pro Kalvodu typická. Dosáhl až secesní stylizovanosti a v jeho dílech je patrný i vliv symbolismu. Inspiraci čerpal i u malířů worpswedské kolonie, kterou navštívil v roce 1902. Mezi stěžejní díla patří listy *Na opuštěných cestách* [114], *Krajina s hradem* [113], *Rybník u Bělohradu* [116] a *Cesta s břízami* [123].

Podle dobové literatury a malířských děl Kalvody souvisejících s tisky je možné určit původní nebo vhodnější názvy čtyř listů. První je akvatinta z roku 1900, která byla ve jmenované bakalářské práci uvedena pod názvem *Za humny*. Podle malby s podobným námětem by bylo vhodné se přiklonit k názvu *Brzy z rána* (kat. č. 95) [107]. Zobrazené prostředí se nachází v okolí Červeného dvora u Žižkova. Dalším dílem je litografie *Chalupy pod stromy* zařazená mezi léta 1900 - 1905. Podle nalezené reprodukce kresebné studie<sup>244</sup> pojmenované *Slovácký motiv* (kat. č. 97) [109] je třeba upřednostnit tento název. U následující akvatinty se jedná o grafické ztvárnění malby *Na opuštěných cestách*.<sup>245</sup> Tisk datovaný rokem 1903 bývá v galeriích označován názvy *Večerní krajina* nebo *Krajina s rybníkem* (kat. č. 102) [114]. Vhodnější by byl stejný název jako u obrazu. Podobným případem je list *Krajina* (kat.

---

<sup>243</sup> Čížková (pozn. 1).

<sup>244</sup> Alois Kalvoda, *Slovácký motiv*, reprodukce viz Růžena Mandlová, *Katalog výstavy Al. Kalvody* (kat. výst.), Plzeň 1916.

<sup>245</sup> Alois Kalvoda, *Na opuštěných cestách*, reprodukce viz *Zlatá Praha IXX*, 1902, č. 18, 28. 2., s. 209

č. 104) [116] z roku 1904. Název je opět nepřesný. Grafika vychází z malby *Rybník u Bělohradu*,<sup>246</sup> která má kompozici vedle tisku stranově převrácenou.

Soubor děl obsažených v bakalářské práci je zde doplněn třemi ex libris, které byly dohledány později. Pro všechny tisky použil autor techniku zinkografie. První ex libris (kat. č. 98) [110]. má stejný motiv jako litografie *Slovácký motiv* a zatím ho známe jen z reprodukce.<sup>247</sup> Jedná se o totožnou kompozici doplněnou v horní části páskou s nápisem: „EX LIBRIS.“ Není známo, komu ex libris patřilo. Vzhledem ke spojitosti s grafikou by se toto dílo mohlo datovat do stejného období mezi lety 1900 – 1905.

Z roku 1901 pochází další Kalvodovo dohledané ex libris, které vytvořil pro K. J. Obrátla (kat. č. 99) [111]. Jeden kus vlastní Moravská galerie v Brně. V obdélném rámečku se nachází středová kompozice krajiny s břízami u cesty. Nad ní je znázorněna polička s knihami, železnými okovy a ptačím brkem. V dolní části pod obrázky je umístěn nápis: „EX LIBRIS K. J. OBRÁTIL.“

Třetí ex libris (kat. č. 100) [112] není datováno. Obsahuje opět motiv skupinky bříz v popředí s rozhledem do krajiny v pozadí. Pod kresbou je v nápisu uvedeno jméno majitele: „EX LIBRIS A. KLÍČNÍK No. ...“. Exemplář se nachází v Jihočeské vědecké knihovně v Českých Budějovicích, kam se dostal ze sbírky Svatopluka Samka.

Kalvoda se jako hlavní z Mařákových žáků nejvíce zajímal o ztvárnění krajiny v grafickém tisku. Ostatní autoři vytvořili většinou jen několik děl s čistě krajinářským námětem. Kalvoda sice také v několika případech zvolil námět s vesnicí nebo hradem v pozadí, ale více ho okouzila samotná příroda. Se svým výběrem tématu se nejvíce přiblížil Mařákovi, ale vytvořil si vlastní styl, kterým motivy ztvárnil. Kalvodovy tisky nejsou tak popisné jako u Mařáka. Kalvoda používal především uvolněnou lineární kresbu. Na rozdíl od Mařáka provzdušnil prostor v kompozicích. Jeho díla nepůsobí studijně jako Mařákova. Pokud se podrobněji zaměříme na porovnání obou autorů, tak najdeme určitou podobnost Kalvodových leptů s Mařákovými díly z druhého období v 70. letech 19. století. Tehdy Mařák v grafice více uvolnil linii kresby. Uveďme např. díla *Krajina* [4], *Východ měsíce*, *Pod stromy* [5] a *U vody*. U Mařáka stále převládá realismus. Kalvoda ale dospívá až k secesní dekorativnosti. Výrazně je to znatelné v leptech *Na opuštěných cestách* (kat. č. 102) [114], *Krajina s hradem* (kat. č. 101) [113], *Cesta s břízami* (kat. č. 105) [123] a dřevorytu *Starý hrad* (kat. č. 117) [129].

<sup>246</sup> Alois Kalvoda, *Rybník u Bělohradu*, reprodukce viz Mandlová (pozn. 244).

<sup>247</sup> Alois Kalvoda, *Slovácký motiv*, reprodukce viz Viktor Šuman, *Alois Kalvoda*, Praha 1925.

V tvorbě Mařáka je možné hledat Kalvodovu inspiraci pro náměty dam v parku. Mařákův lept *Dostaveníčko v parku* [3] připomíná tématem Kalvodovy dámy. V kompozici *Na lavičce* (kat. č. 112) [124] se nachází v pozadí muž, což naznačuje také, že se nejspíš jedná o setkání dvou lidí v parku. Navíc mají díla podobný romantický nádech, ačkoli Kalvoda se dostává více k historismu.

Dalším autorem, se kterým má Kalvodova tvorba podobné rysy, je Engelmüller. V několika dílech, v nichž Engelmüller ztvárnil krajinu bez architektury či figurální stafáže, nacházíme obdobný přístup jako u Kalvody, např. *Z římské Campagne* (kat. č. 32) [39], *Vrby u potoka* (kat. č. 34) [41], *Podzim* (kat. č. 23) [29] a *Chudý kraj* (kat. č. 24) [30]. Ten se však více poddal stylizovanosti a volně zacházel s výraznou linií. Engelmüller zůstával u realistického vykreslení přírody a tíhl víc k lyričnosti a náladovosti než Kalvoda. Oba zkoušeli různé barvy pro tisk. Kalvoda je opět tím, kdo více experimentoval. Kromě hnědých odstínů měl v oblibě zelené a zelenomodré. Engelmüller vždy volil tlumenější barvy, hnědé a žluté.

#### 4.6. František Kaván (1866 – 1941)

František Kaván<sup>248</sup> se narodil 10. 9. 1866 ve Lhotě Výchovské. Na Akademii studoval u Mařáka v letech 1890 – 1896. O Kavánově grafické tvorbě není dostatek jednoznačných informací. Chaloupka uvádí, že prováděl grafické experimenty a vytvořil dřevoryty, které jsou ve většině případů nezvěstné. Uvádí čtyři názvy tisků ze sborníku *Nový kult* z let 1897 a 1900. Názvy zní *Noční krajina*, *Alej v polích*, *Chalupa v polích* a *Babky*.<sup>249</sup> Zach<sup>250</sup> tuto část Kavánovy umělecké činnosti přibližuje mnohem podrobněji a jasněji. Z jeho bádání vyplývá, že se Kaván autorskou volnou grafikou nezabýval, ale přispěl k užité grafice. V krátkém období mezi lety 1898 – 1900 spolupracoval se Stanislavem Kostkou Neumannem. Dodával mu kresby pro sborník *Nový kult*. Již na přelomu let 1897 – 1898 oslovil Neumann s tímto návrhem Kavána, který vytvořil čtrnáct perokreseb a jeden návrh na obálku sborníku pro rok 1899. Pravděpodobně z jeho ruky pocházela i vydavatelská značka otištěná roku 1900. Neumann Kavánovy kresby používal do sborníku opakovaně. Jednu kompozici vybral i pro korespondenční lístek *Nového kultu* na rok 1898. Poslední čtrnáctá perokresba již nebyla otisknuta. Kresby sloužily jen jako výtvarný doplněk textu především v záhlaví studií, prózy,

---

<sup>248</sup> Toman (pozn. 42), s. 474-475.

<sup>249</sup> Chaloupka (pozn. 33), s. 18.

<sup>250</sup> Zach (pozn. 36).

veršů a k poznámkám na konci čísla. Téma kresby nemělo nikdy spojitost s příslušným textem.<sup>251</sup> Není jasné, jak určil Chaloupka uvedené názvy děl, protože v Novém Kultu jsou kresby bez názvů a ani Zach se o této věci nezmiňuje. V galeriích také nebyly nalezeny kresby s těmito názvy.

Ve všech případech Kavánových kreseb se jedná o náměty krajiny [162, 163, 164]. Kavánovo pojetí děl je založeno na lineární kresbě s výraznou stylizací realistického motivu. Jednalo se sice o návrhy pro užitou grafiku, ale Kaván dosáhl ze všech Mařákových žáků nejvýraznějšího pokroku ve výtvarném projevu a to již na přelomu 19. a 20. století. Je jen velkou škodou, že nerozvíjel tuto kresbu v autorských tiscích. Kompozice zobrazují pohledy do otevřených krajin, v nichž se někdy objevuje chalupa, skupina stromů nebo les. Výrazná je liniová šrafura v částech polí a oblohy. Některé scény jsou noční. Autor sáhnul výrazněji než Kalvoda k secesní dekorativnosti a symbolismu. Šrafura vytváří jakoby proudy, které zaplavují kompozici. V některých kresbách se stáčí a rozbíjí prostor do jednotlivých částí a krajina začíná být hůře čitelná. Jedna z kreseb [165] ztvárňuje podobné téma jako v temperě *Zoufalství* z roku 1899. Obdobné motivy použil Kaván víckrát. Již za studií u Mařáka experimentoval Kaván se symbolismem ve svém výtvarném projevu. U Mařáka ale s moderními směry nepochodil.

#### **4.7. Stanislav Lolek (1873 – 1936)**

Stanislav Lolek<sup>252</sup> se narodil 13. 11. 1873 v Paloníně na severní Moravě. Měl velký vztah k přírodě a lesnictví, který se projevil i v jeho umělecké tvorbě. Tento zájem ho nejdříve přivedl k práci lesníka v revírech na Moravě i v Čechách mezi lety 1889 – 1895. Lolkova touha po malířství však byla čím dál silnější a proto se rozhodl zkusit štěstí na Akademii v Praze. Roku 1895 nastoupil do Mařákovy krajinářské školy. Studium ukončil až roku 1901 za působení Rudolfa Ottenfelda. Po ukončení školy získal Hlávkovo stipendium na cestu do Mnichova, kde se v letech 1901 – 1903 učil v soukromé škole Heinricha Wolffa a Heinemanna v grafickém ateliéru.

Kromě volné grafické tvorby se Lolek věnoval i užité grafice. Ilustroval řadu knih od roku 1901 až do roku 1930. Již v roce 1901 začal s ilustracemi pro *Živočichopis* profesora Františka Polívky, který byl určen pro střední školy. Učebnice vyšla během Lolkova života v pěti vydáních v nakladatelství Promberger v Olomouci. Lolek pro ni dodal 460 obrázků a 14

---

<sup>251</sup> Ibidem, s. 10-21.

<sup>252</sup> JSe [Jaroslav Sedlář], heslo Lolek Stanislav, in: Horová (pozn. 41), s. 456-457.

barevných tabulí. Jedná se o studijní kresby živočichů. V roce 1903 ilustroval společně s malířem Adolfem Kašparem knihu *Zvířata a lidé* od K. L. Kukly vydanou opět u Prombergera. Roku 1905 vytvořil ilustrace pro knížku *Z pole a lesa* od Prombergera. Jako další byly dva díly *Knihy džunglí* od Rudyarda Kiplinga, kterou vydal v Praze roku 1909 Vilímek. Již v roce 1899 se Lolek věnoval kresbám veselých příhod lišky Bystroušky, které získaly na významu až v roce 1920, kdy Lolek dostal zakázku na humorné obrázky pro Lidové noviny. Nakonec využil svých kreseb lišky, ke kterým psal texty Rudolf Těsnohlídek. O rok později vyšla *Liška Bystrouška* v prvním knižním vydání. Roku 1924 podle ní složil Leoš Janáček operu *Příhody lišky Bystroušky*.<sup>253</sup> S Těsnohlídkem spolupracoval Lolek ještě jednou a to na dětské knize *Čimčírýnek a chlapci* vydanou nakladatelstvím Novina roku 1922 v Brně. Následně vytvářel Lolek ilustrace pro knihy Jamese Olivera Curwooda *Rychlý blesk* (1930), *Syn Kazanův* a *Vlčák Kazan* (1931), *Král šedých medvědů* (1932), *Kočovníci severu* (1940) vydané Novinou a *Lovecký deník* (1947) od Společenské knihtiskárny v Zábřehu. Lolkovy ilustrace najdeme i v časopisech jako je *Česká myslivost*, *Lovecký obzor* a *Štětkova myslivost*. Spolupracoval i s učitelským nakladatelstvím, pro které vytvořil obrazy pro nástěnnou výuku.<sup>254</sup>

Lolek se jako jediný z Mařákových žáků učil soustavněji grafiku v německé škole, ale přesto jeho tvorba nijak zvlášť nevyniká nad ostatními. Vždy u něj převažovalo malířské umění a projevilo se to i v grafickém. Podle seznamu Lolkova grafického díla, který sepsal Šantavý,<sup>255</sup> vytvořil autor 34 děl. Při zpracování této práce se podařilo v originálech dohledat méně než polovinu z tohoto seznamu a některé listy už Šantavý znal pouze z literatury. Lolek se grafické činnosti věnoval v letech 1900 – 1913. Používal výhradně leptařské techniky. Používal barevný tisk nebo jednobarevný tisk v různých odstínech. Náměty volil převážně se zvířaty, kterými se často inspiroval i pro malby. Méně typickým tématem jsou u něj portréty, ale bohužel většina z nich nebyla nalezena a známe jen názvy. U listů, které Lolek vytvořil do roku 1910, jsou zde preferovány názvy uvedené Šantavým před názvy používanými v galeriích.

První známou Lolkovou grafikou je lept *V ovčárně* (kat. č. 118) [130] z roku 1902. Dohledána byla varianta modrozeleného tisku, ale podle Šantavého existoval i hnědý tisk. Kompozice zachycuje interiér chléva, kde je v levé části malé okénko, kterým prostupuje měsíční světlo a ozařuje stádo ovcí. Autor zobrazil prostor v perspektivě. Směrem do pozadí

---

<sup>253</sup> Krista Lolková, Zamyšlení nad mým prastrýcem Stanislavem Lolkem, in: idem et al., *Stanislav Lolek* (kat. výst.), Loštice, Mohelnice 2006.

<sup>254</sup> Šantavý (pozn. 26), s. 4.

<sup>255</sup> Šantavý (pozn. 26), s. 6-8.

ubíhají dvě řady trámů. Vlevo pod oknem se nachází postel. Dochovala se i kresba [150] se studií chléva s ovci. Nejedná se sice o stejnou kompozici, ale o obdobnou, s tím, že kresba je denní scénou. Dokazuje, že se autor zabýval podrobněji studií daného prostředí, než vytvořil finální kompozici. V katalogu Lolkovy výstavy z roku 1906 hodnotila Sísová v úvodním textu grafiku *V ovčírně* slovy: „*Nejkrásněji vykreslil zvířata na leptu, v němž stádo oveček ozářeno je pruhem měsíčního světla, třpytícího oknem do tmavého chléva a který patří vůbec k nejlepším českým leptům.*“<sup>256</sup> Tento text je důležitým svědectvím, s jak vysokým hodnocením bylo nahlíženo na umělce z nové generace prosazující moderní grafiku u nás, ačkoli v tomto roce ještě nebyly příznivé podmínky pro rozvoj moderní výuky grafiky.

V prvním období grafické činnosti byl Lolek nejspíš ovlivněn výukou v grafické škole. Zůstával u drobnějších formátů a držel se studijní kresby. Kompozice v celém prostoru důkladně prokresloval hustou šrafurou. U následujících děl není určená datace, ale vzhledem k podobnosti stylu, s jakým jsou vytvořeny, by mohly být zařazeny do období mezi lety 1902 – 1905. Hnědý lept *Dva koně* (kat. č. 119) [131] zobrazuje krajinu, ve které se v popředí napájí dva koně v jezírku. Blíží k divákovi stojí světlý grošák a za ním tmavý kůň. V pozadí se nachází několik stanů s ohništěm. V této kompozici je na rozdíl od výše uvedeného díla patrná neobratnost autora v ryté kresbě. Je tedy možné, že předcházela dílo *V ovčírně*. V obou případech se jedná o časté téma v Lolkově tvorbě. Jak prostory chlévů se zvířaty, tak napajedly s kravami apod. se objevují i v mnohých malbách.

Pro další grafiku zvolil Lolek mezzotintu v kombinaci s leptem a hnědou barvu pro tisk. List nese název *Říjící daněk (se třemi danělkami)* (kat. č. 120) [132]. V popředí otevřené krajiny se nachází troubící daněk. Nalevo od něj stojí daněla a před ním další dvě, které se částečně ztrácejí za horizontem kopce, z kterého sestupují. V pozadí napravo se rozprostírá holý kopec a nalevo les. Autorovi lépe vyhovovala kombinace technik a začal ke grafice přistupovat více malířsky. Jemně promodeloval stíny prostředí a kresba je jen doplňující. Vytvořil tak vyvážené dílo z hlediska kompozice i kresebního stylu. Dolenský<sup>257</sup> tuto grafiku označil za nejlepší Lolkův list. S tímto názorem se dá souhlasit v souvislosti s Lolkovou tvorbou do roku 1910. Opravdového vrcholu v grafické tvorbě dosáhl až v letech 1912 - 1913. Toto období ale Dolenský ještě nemohl znát. Společně s *Říjícím daněkem* chválil list *Tygr* (kat. č. 134), který je bohužel nezvěstný. Známe pouze studijní kresby [149], jež dokazují, že se autor zabýval studiem anatomie tohoto zvířete. Nelze z nich jednoznačně odhadnout, jak vypadala kompozice grafiky.

---

<sup>256</sup> Miloslava Sísová, *Seznam uměleckých prací Stanislava Lolka* (kat. výst.), Sokolovna v Mladé Boleslavi 1906.

<sup>257</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 6.

V hnědém leptu *Vesnické chaloupky u jezírka* (kat. č. 121) [133] zacházel Lolek volněji s kresebnou linkou. Drží se stále husté šrafury, ale její vedení získává místy větší lehkost až skicovitost. Zvláště jemné zpracování vidíme v oblacích na nebi. Kompozice zachycuje pohled na skupinu vesnických domků za jezírkem. Před domy rostou stromy. Okolní krajina vypadá pustě.

Jediný portrét, který je dnes možno dohledat v galeriích, nese název *Můj přítel* (kat. č. 122) [134]. Autor zvolil kombinaci leptu s mezzotintou a hnědou barvu pro tisk. Portrétovaný muž s knírkem směřuje svůj pohled doleva. Autor zachytil v kompozici hlavu i s rameny. Muž má rozhalenou košili. V pozadí visí napravo obraz. Autor pojal portrét studijně a je patrné, že se nejedná o námět, který by ztvárňoval s takovým zaujetím jako např. zvěř v přírodě. Podle Šantavého<sup>258</sup> se jedná o učitele z Hroznové Lhoty.

Je nutno zmínit i další portréty ze seznamu Šantavého, které je však obtížné dohledat. Nezmiňuje ani, zda jsou v soukromých sbírkách, což by mohlo být velmi pravděpodobné. Jedná se o dva mužské portréty označené názvy *Lesník* (kat. č. 135) a *Podobizna muže s knírkem* (kat. č. 136). První lept má zobrazovat muže s knírkem v klobouku, který se dívá doleva. Údajně se k němu dochovaly i studijní kresby. Druhé dílo je provedeno mezzotintou. Muž je také otočený doleva. Třetím listem má být pokusný tisk *Portrét ženy* (kat. č. 137), vytvořený mezzotintou.

Zhruba v letech 1906 – 1907 vytvořil Lolek tři kompozice s čistě krajinářským námětem. První je *Lesní potok (U potoka)* (kat. č. 123) [135], který vydala JUV jako členskou prémii pro rok 1907. Autor ztvárnil pohled na okraj lesa v pravé části kompozice. Podél něj protéká potok. V levé části je průhled do krajiny v pozadí a na oblohu. Autor použil hnědou barvu pro tisk a kombinovanou techniku s akvatintou. Přistupuje víc k malířskému podání grafiky. Dochovala se i studijní kresba [151], která zachycuje obdobné téma. Autor se v ní zaměřil především na vodní hladinu potoka. V tisku není kladen příliš velký důraz na hladinu. Podobnost najdeme i v malbě *Řečiště*,<sup>259</sup> kde je také hlavním předmětem autorova zájmu voda, kterou Lolek studoval s impresivním cítěním. Kompozičně se dílo podobá Kalvodovým. Typické jsou v Lolkově tvorbě okraje lesů.

Další dílo známe jen z reprodukce v časopise *Dílo*.<sup>260</sup> Podle Šantavého<sup>261</sup> je pojmenováno *Alej v lese* (kat. č. 124) [136]. Podobným způsobem jako předchozí kompozici ztvárnil Lolek pohled do lesa s cestou vedoucí středem grafiky. Zde však použil výraznější

---

<sup>258</sup> Šantavý (pozn. 26), s. 6.

<sup>259</sup> Stanislav Lolek, *Řečiště*, reprodukce viz *Zlatá Praha XXXV*, 1917, č. 13, 26. 12., s. 148.

<sup>260</sup> Stanislav Lolek, *Alej v lese*, reprodukce viz *Dílo V*, 1907, před s. 49.

<sup>261</sup> Šantavý (pozn. 26), s. 7.



skicovitou kresbu. Opět můžeme sledovat podobné rysy i ve studijní kresbě [152]. Pro stejný ročník *Díla* vytvořil autor i obálku [148]. Je na ní výhled lesním průsekem do krajiny s kopcem (podle jeho tvaru by se mohlo jednat o horu Říp). Na špičce jednoho stromu napravo v popředí sedí pták. V pravé části za lesem je vidět okraj rybníka. V tisku je nápis: „STANISLAV LOLEK.“ Jedná se o obdobný námět jako u Kalvodovy litografie *Pohled do kraje* (kat. č. 116) [128]. Kalvodova grafika je kresebně propracovanější. Lolek se držel jednoduché skicovité kresby.

V prvním období vytvořil Lolek jako poslední dílo barevnou akvatintu *V železárnách (Ve Vítkovických železárnách)* (kat. č. 125) [137], která vznikla pravděpodobně v roce 1910, kdy autor zveřejnil malbu stejné kompozice v časopise *Dílo*<sup>262</sup> [138]. Jedná se o pohled na pracující dělníky v hutí. Nejspíš akvarelová malba je černá na oranžovém pozadí, které vytváří působivý vjem záře žhavého kovu, s nímž muži pracují. Tento světelný efekt zaujal Lolka nejvíce. V grafice ho rozvíjel ve větší škále barev. Záře přechází od oranžové přes žlutou až do bílého odstínu. Huť je prostoupena dýmem. Zde teprve autor rozvinul atmosféru žhavého světla a horkého vzduchu, který se přímo tetelí v prostoru. Scéna je ztvárněna impresivním způsobem. Světelné skvrny ozařující dělníky jsou rozechvělé stejně jako okolní prostředí. Vzhledem k využití barev v tisku se tímto dílem přibližuje autor spíše k druhému období. Dolenský list kritizuje, protože podle něj „... ruší celkový dojem.“<sup>263</sup> Jeho názor je však poněkud jednostranný. List by měl být spíše hodnocen pro svou barevnou expresivnost propojenou s impresivním zájmem o světlo. Jedná se o určitý experiment v Lolkově grafické tvorbě, jelikož je dílo jedinečné. Výrazně v něm pokročil od prvních leptů, ve kterých se upínal na pevnou kresebnost se studijními tendencemi. Vítkovické hutě inspirovaly Lolka i pro další malířská a kresební díla, kde se zaměřil na exteriér.

Ve druhém období se Lolek zaměřil výhradně na téma zvěře v přírodě. Šest leptů nakonec vybral a vydal v nakladatelství F. Topiče jako album *Z lesní říše* v roce 1913 a následně roku 1919. V roce 1913 byly grafiky vystaveny na výstavě SVUM v Hodoníně, kde Lolek představil osm leptů s náměty zvířat a dílo *V železárnách*.<sup>264</sup> Listy, které patří do alba, jsou označeny názvy *Tetřev v toku*, *Tetřívek*, *Na „pašu“ (Zajíc)*, *V sněhové vánici (Srnci)*, *Říjící jelen* a *Liščí rodina*. Lolek nakreslil i úvodní obrázek s hlavou jelena na obálku alba [145]. Autor zvolil techniku leptu s akvatintou v některých případech barevnou. První list *Tetřev v toku* (kat. č. 126) [139] zobrazuje lesní zákoutí s tetřevy. Hlavním bodem scény je

---

<sup>262</sup> Stanislav Lolek, *Z Vítkovických hutí*, reprodukce viz *Dílo* VIII, 1910, před s. 57.

<sup>263</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 6.

<sup>264</sup> X. výstava *Sdružení výtvarných umělců moravských*, Dům umělců v Hodoníně 1913.

samec nalevo, který láká svým zpěvem samice, které se přibližují zprava. Nad nimi zasahují do kompozice větve stromů. V pozadí je světlé nebe, proti kterému vyniká samec tetřeva s načepýřeným peřím. Tisk je černý s nazelenalým odstínem. Autor k němu přistupoval malířským způsobem. Druhá kompozice *Tetřívka* (kat. č. 131) [144] ztvárňuje podobnou situaci v jiné krajině. Tetřevi jsou na louce, v popředí se nachází samec a opodál samice. Dále v pozadí je ještě jeden samec tetřeva. Grafika má zelenožlutý podtisk a samec je také ztvárněn barevně, takže vyniká ve scéně. V tomto díle je na rozdíl od předchozího více propracována kresba. Je to patrné především v popředí na stéblech trávy. Celý výjev se odehrává na pozadí rovinaté, do detailů prokreslené krajiny stepního charakteru.

Dílo *Na „pašu“* (kat. č. 127) [140] patří k nejzdařilejším z tohoto cyklu. Středem kompozice je zajíc sedící na okraji houští ve vyčkávající pozici. Zajíc má detailně, s dokonalou znalostí anatomie propracovanou hlavu. Naopak volnějším ztvárněním okolí odlehčil autor studijní charakter kresby. Vegetace v levé části je naznačena v obrysech a prázdné pozadí působí spíše abstraktně. Okolí zajíce je ploché a rostliny vytvářejí dekor. Lolek sice použil realistické prvky, ale zároveň dosáhl dekorativní stylizace.

Další lept *V sněhové vánici* (kat. č. 128) [141] je studií tří srců. Zvířata vzdorující nepřízní počasí se krčí uprostřed kompozice, zatímco okolí je zcela ztraceno ve sněhové vánici. Jen jedna větev stromu na pravé straně obrazu dává tušit charakter krajiny kolem. Tisk má namodralý podtisk. Autor přistupoval k zpracování díla spíše malířským způsobem. Tento list patří také k vrcholným. Lolek zvládl mistrně anatomii zvířat a atmosféru drsné zimy v přírodě.

Předposlední z alba je *Říjící jelen* (kat. č. 129) [142], jenž ukazuje další odlišný styl zpracování, jakého Lolek dosáhl. Dílo přibližuje scénu s jelenem v říji, který je středem kompozice. Opodál jsou vidět laně částečně skryté za horizontem lesa. V okolí se rozprostírá les s lehkým mlžným oparem. Z pravého horního rohu vychází světlo ozařující střed scény. Lolek se bezesporu nechal inspirovat Mařákovou tvorbou. Lesní interiér ztvárnil s lehce romantickou náladovostí a se zaměřením na působení světla v daném prostředí. Opět jde o ojedinělý přístup autora, který se v jiné grafice již neobjevil.

List *Liščí rodina* (kat. č. 130) [143] uzavírá album *Z lesní říše*. Dílo má podtisk pískové barvy. Zobrazuje samici lišky se šesticí mláďat, která si hrají kolem matky. Scéna je rámována vegetací. Grafika má podobný charakter jako *Na „pašu“*. Lolek propracoval zvířata se studijní podrobností a okolí je spíše dekorativním doplňkem. Lolek kreslil příhody lišky Bystroušky, takže je možné, že i tato kompozice s nimi souvisela nebo byl její vznik podnícen

Bystrouškou. Dochovala se perokresba [161] s podobným námětem, která by mohla mít spojitost s grafikou, ale je datována až do 20. let 20. století.

K cyklu listů s náměty zvěře patří další díla, která nebyla zařazena do alba. V originále se podařilo dohledat jen lept *Koroptve ve sněhu* (kat. č. 132) [146]. Kompozice zobrazuje hejno koroptví ve sněhem zaváté krajině. Na bílém pozadí vynikají tmavá těla ptáků, kterým Lolek jemně s malířským citem promodeloval peří. Opět se zaměřil na zvířata se studijním zájmem o anatomii a detail. Pozadí zakrývají větve houští a v levé části je vidět průhled do dálky, kde se rýsuje les. Podobně jako u předchozích děl je okolní prostředí zachyceno jen skicovitě.

Poslední známou kompozicí je *Liška a ježek* (kat. č. 133) [147]. Dohledána byla jen reprodukce v katalogu Šantavého.<sup>265</sup> Opět Lolek přistupoval obdobným způsobem k tématu zvířat v přírodě. V levé části obrazu sedí ježek a k němu se zprava přibližuje liška. Z jejího pohybu je patrná obezřetnost, ale i snaha se k ježkovi přiblížit co nejvíce. Celý výjev je zasazen do prostředí zarostlého houštím. Z reprodukce nelze objektivně zhodnotit kvalitu grafiky.

Na závěr zmíníme zbylé grafiky, které známe jen podle názvu v seznamu Šantavého. Není u nich určená datace, tudíž není ani možné je vhodně zařadit do příslušného období. Můžeme se jen domnívat podle názvu, ke kterým námětovým cyklům by mohly patřit. K prvnímu období by se mohla přiřadit díla *Polní práce* (kat. č. 138), *Postava muže vedoucího k večeru a po dešti dvě krávy* (kat. č. 139), *Chaloupka v sadě na pokraji lesa* (kat. č. 140), *Skupina čtyř bříz* (kat. č. 141) a *Podzim v lese* (kat. č. 142). Do druhého období by patřily náměty zvířat, *Dva ptáci na větvi* (kat. č. 143), *Matka* (kojící fenka v psinci) (kat. č. 144), *Koroptve* (druhá verze) (kat. č. 145), *Bažant* (kat. č. 146), *Srnčí ve sněhu* (kat. č. 147) a *Dva zápasící tetřívci* (kat. č. 148) a *Tokající tetřev na větvi* (kat. č. 149). Kompozice *Dva zápasící tetřívci* je nedokončena a Šantavý měl k dispozici její zkušební otisk. Poslední uvedené dílo s tetřevem na větvi sloužilo jako návrh pro plakát. Pod ptákem má být nápis HUBERTUS. Lolek vytvořil i *ex libris* ing. Dr. J. Stockého (kat. č. 150), u kterého Šantavý předpokládá dobu vzniku v roce 1925. Bylo by to tedy poslední grafické dílo Lolka.

Stanislav Lolek byl vynikající pozorovatel a malíř zvířat. Tato schopnost se projevila i v grafické tvorbě, ve které patří zvířecí náměty k těm nejzdařilejším. V Lolkových grafikách je vidět velký rozvoj od začátečnických studijních prací až po svébytná díla s dekorativním

---

<sup>265</sup> Šantavý (pozn. 26).

charakterem, z nichž se však nevytrácí ani detailní propracovanost realistické studie. Lolek přistupoval ke grafickým tiskům s malířským citem. Kresební linie pro něj nebyla tak důležitá jako např. pro Engelmüllera a Kalvodu. Snažil se pracovat s vícebarevným tiskem a přiblížit se malířskému dojmu grafiky. Najdeme spojitosti s tvorbou Kalvody, zejména v kompozicích s lesem. Lolek se však nesnažil o secesní dekorativismus jako Kalvoda. Výjimečný je list *Říjící jelen*, který je odkazem na Mařáka a jeho lesní interiéry prozářené světlem s intimně romantickým nádechem. Lolek se věnoval i portrétům, z nichž bohužel můžeme posoudit jen jediný. Rozhodně v tomto směru nevykíná jako Josef Bárta. Z jednoho známého tisku je patrné, že Lolkovi takové téma nevyhovovalo tolik jako přírodní náměty. Důležité je také zmínit, že byl Lolek nejvíce činný jako ilustrátor knih.

#### 4.8 Jan B. Minařík (1862 – 1937)

Malíř Jan B. Minařík<sup>266</sup> se narodil 15. 12. 1862 v Praze, se kterou je spjato i jeho významné malířské dílo. U Mařáka studoval v letech 1889 – 1896. Důležitá je část jeho tvorby, ve které se zabýval zobrazováním různých částí staré Prahy. Vytvořil soubor realistických obrazů s detailním propracováním. Mají především dokumentární hodnotu, protože zachytil Prahu v období mezi lety 1906 – 1911, kdy se výrazně proměňovala její tvář. Tyto náměty přenesl i do grafické podoby. Jedná se pravděpodobně o několik kusů děl, která se kromě jednoho zatím nepodařilo najít v originálech ani v reprodukcích. Známe názvy tří akvatint: *Hostinec U Vejvodů* (kat. č. 151), *Stará židovská synagoga v Praze* (kat. č. 152) a *Plavba vorů po Vltavě* (kat. č. 153). Všechny byly vystaveny na Minaříkově posmrtné výstavě v roce 1938.<sup>267</sup> Zde je také uvedeno, že v tehdejší době byly v soukromé sbírce Roberta Herrmanna. Zatím nebylo zjištěno, kde se grafiky nacházejí v dnešní době. Chaloupka<sup>268</sup> datuje grafiku se synagogou do období kolem roku 1914. Dílo ale zmiňuje Dolenský<sup>269</sup> už v roce 1912. Jako další uvádí *Dům u Vejvodů* a *Podskalí* (kat. č. 154) [153]. Lze předpokládat, že ve dvou prvních případech se jedná o stejná díla jako v katalogu. Bylo by vhodnější zařadit všechny grafiky do období před rokem 1912. Lept *Podskalí* je jediná Minaříkova grafika známá z reprodukce Pešinovy publikace.<sup>270</sup> Zobrazuje část města na okraji rybníka. Autor prokreslil i drobné detaily v kompozici stejně jako ve svých malbách.

<sup>266</sup> Toman (pozn. 42), s. 145-146.

<sup>267</sup> 97. výstava JUV (pozn. 14), s. 19.

<sup>268</sup> Chaloupka (pozn. 33), s. 17.

<sup>269</sup> Dolenský (pozn. 5), s. 25.

<sup>270</sup> Pešina (pozn. 17), s. 70.

Celkově je ale dílo nevýrazné. Prostor splývá v jednolitou šedou plochu. Kresba není dostatečně výrazná. Projevuje se zde spíš autorova malířskost, která ale nekoresponduje s grafickou technikou. Odpovídá tomu i kritika Dolenského. Uvedl, že se u Minaříka jedná o začátečnické práce, ve kterých je vidět nedostatek technických zkušeností. Projevuje se v nich precizní snaha Minaříka, s níž vytvářel i malby. Kreslířské schopnosti však podle něj nedokázal ještě správně využít v grafické technice, aby vynikla. „*Přehlnutost detailů ruší celkový dojem a neovládanost formy ničí zamýšlené efekty.*“<sup>271</sup>

Z dnešního pohledu nelze zhodnotit Minaříkova grafická díla. Je úkolem do budoucna najít další stopy jeho tvorby, objevit uvedené tisky a případně i další, rovněž tak získat informace o jeho studiu leptářských technik.

#### 4.9 Jaroslav Panuška (1872 – 1958)

Jaroslav Panuška<sup>272</sup> se narodil 3. 3. 1872 v Hořovicích. Patří k autorům s výrazně odlišným výtvarným projevem v tvorbě oproti ostatním Mařákovým žákům. Nejvíce se ztotožnil se symbolismem. Panuška se původně hlásil do ateliéru figurální malby Maxe Pirnera, kde strávil školní rok 1889 – 1890. Poté nastoupil v roce 1892 do Mařákovy krajinářské školy, kde se učil do roku 1898. Studium přerušil v roce 1896 roční vojenskou službou. Není prozatím jasné, kde se Panuška učil grafické techniky.

Z Panuškovy grafické tvorby bylo dohledáno jen několik originálů. Ovládal lept a litografii. Spolupracoval s pražskou tiskárnou Alexandra Leopolda Koppeho. Panuška také tvořil ilustrace knih. V roce 1898 to byla *Povídka z výčepu* od Josefa K. Šlejehara vydaná nakladatelstvím Šnajdr. Roku 1901 ztvárnil obálku knihy Terezy Novákové *Děti čistého živého* vydané u J. R. Vilímka. B. Kočí vydal v roce 1905 *Letní noc* od Václava Říhy. Vilímkem byly vydány i další dvě knihy, *Hostišov* od Jana Herbena z roku 1907, kde najdeme pět Panuškových kreseb. Pro knihu *Drašar* T. Novákové vytvořil obálku v roce 1908. Ve stejném roce ilustroval *Boží bojovníky* od Josefa Svatopluka Machara, které vydalo nakladatelství Grosman – Svoboda. Po delším období ilustroval až v roce 1918 *Lovce mamutů* Eduarda Štorcha, vydané opět Vilímkem. Nakonec vytvořil Panuška roku 1923 obrazový doprovod knihy *Dobrodružství Artura Gordona Pyma* od Edgara Allana Poea, vydáno nakladatelstvím Ladislav Šotek.<sup>273</sup> Užitou grafikou se Panuška zabýval v delším období.

---

<sup>271</sup> Ibidem.

<sup>272</sup> Boučková, J. Panuška (pozn. 25).

<sup>273</sup> Ibidem, s. 26.

Volná grafická činnost Panušky patří do období prvního desetiletí 20. století. První dvě známé litografie jsou součástí knihy *Letní noc* z roku 1905. Jedná se o kompozici *Bába v muchomůrkách* (kat. č. 155) [154] a *V zimě nade vsí* (kat. č. 156) [155]. Obě díla jsou barevné litografie, které Panuška sám nakreslil na kamennou desku a otiskl je Koppe v tiskárně na Smíchově. *Bába v muchomůrkách* zobrazuje pohled na hustý březový les, ve kterém rostou samé muchomůrky. Přes les vede pěšinka, po níž kráčí stařena s ranečkem na zádech opírající se o hůl. Směřuje k chalupě v lese v pozadí. Panuška v litografii projevil své malířské schopnosti a cit pro barvy. Přitom nezapomínal na důležitost kresby, která je jemná lineární. Námět ztvárnil s pohádkově laděnou atmosférou, což je pro něj typické. Stejně působivé je i dílo *V zimě nade vsí*. Jedná se o pohled na zasněženou vesnici shora. V levé části kompozice se vznáší nad domy bytost představující meluzínu. Má rozčuchané vlasy a ze zřasených šatů jí vlají dlouhé cípy, které drží v rukách. Zde ještě víc působí nadpřirozená až mystická atmosféra, kterou měl Panuška opravdu v oblibě. Boučková uvádí, že autor vytvořil většinu ilustrací pro *Letní noc* v Heřmaničkách u Sedlce na Sedlčansku. Jezdával tam na letní pobyty od roku 1899.<sup>274</sup> Není jisté, jestli zde vytvořil jmenované dvě kompozice, ale je to možné.

Chaloupka<sup>275</sup> uvádí další dvě díla a to litografii *Čarodějnice III* (kat. č. 157) a lept se suchou jehlou *Čarodějnice* (kat. č. 158). Podle něj je první dílo z roku 1907 a druhé z období krátce po tomto roce. Ve sbírkách galerií byl nalezen pouze lept s názvem *Čarodějnice s havrany* (kat. č. 159) [156]. Grafika zobrazuje v levé části čarodějnici, která mluví k hejnu havranů. Postava čarodějnice je vyzáblá s hustými vlasy. Dlouhými kostnatými pažemi gestikuluje. Námět souvisí s Panuškovými díly s pochmurnou náladou, která vytvářel již kolem roku 1900. Převážně v nich maloval nadpřirozené bytosti, duchy nebo bezhlavé koně apod. Také postavy mají charakter přízraků. Lept je pouze černobílý tisk. Styl kresby je rozvolněný a působí spíš jako štětcová kresba.

S malířskou precizností ztvárnil Panuška dvě barevné litografie, ve kterých je hlavním motivem architektura. Ani jedna není datovaná. První se jmenuje *Karlův Týn* (kat. č. 160) [157] a zobrazuje hrad Karlštejn v roce 1875, tedy v době, kdy ještě nebyl přestavěn. Autor vytvořil rekonstrukci předchozí podoby stavby. Grafika mohla vzniknout po roce 1906. Tehdy totiž začal Panuška malovat české hrady. Oblíbil si ztvárňovat historická místa, především hrady a tvrze v dřívější podobě, kterou si domýšlel podle své fantazie.<sup>276</sup> V levé

---

<sup>274</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>275</sup> Chaloupka (pozn. 33), s. 18.

<sup>276</sup> Boučková, J. Panuška (pozn. 25), s. 21.

části kompozice stojí část hradu s předsunutou věží ve svahu. Příjezdová cesta vede do popředí. V pravé polovině grafiky se otevírá pohled do kopcovité krajiny v pozadí. V detailu je vidět i vesnice v údolí. Panuška pro tisk zvolil jen omezený výběr hnědých, žlutých a červených barevných odstínů. Dílo tak působí umírněně. Pracoval zde především se světlem. Střídají se osvětlené a zastíněné části krajiny. Ozářená je část hradu s cestou v popředí tisku a údolí za kopcem.

Poslední známou litografií je *Betlémská kaple* (kat. č. 161) [158]. Panuška zachytil pohled na kapli v zimním období. Opět se jedná o rekonstrukci staršího období. Tentokrát jde o středověkou podobu kaple. Jsou zde i lidé v dobových oděvech, kteří se shromažďují před kaplí. Pohled je směřován na boční stranu stavby. Napravo od kostela se nachází hřbitovní zeď s nárožní věžičkou. Podobně jako předchozí dílo je i toto zpracováno především malířským pojetím. Chaloupka<sup>277</sup> podotýká, že Panuška vycházel ze svých dřívějších maleb. Barvy volil autor opět tlumenější zemitých tónů. Grafika je detailně propracovaná s naprostou mistrností a realistickým vnímáním autora.

V Panuškově grafické tvorbě se výrazně odrazila malířská technika a čerpal i z námětů svých obrazů. Část tisků tvořil v symbolistním duchu a část s realistickou studií. Vždy však čerpal především z vlastní fantazie.

#### **4.10 Antonín Slaviček (1870 – 1910)**

Mezi Mařákovými žáky, kteří se zabývali grafikou, zaujímá Antonín Slaviček specifické místo. Slaviček<sup>278</sup> se narodil 16. 5. 1870 v Praze. Nejdříve se učil malovat mezi lety 1881 – 1885 u E. J. Lauffera. V následujících dvou letech pobýval studijně v Mnichově. Mařákovu krajinářskou školu navštěvoval v letech 1887 – 1891 a po přerušení studia se do školy vrátil v roce 1894, roku 1899 ji dokončil. Po smrti Mařáka vedl krajinářskou školu sám a to do roku 1900.<sup>279</sup>

Jak bylo již naznačeno dříve, Slaviček se ke grafice dostal díky spolku Mánes. Učil se technice leptu jen od svých kolegů umělců, především od Viktora Strettiho. Mezi lety 1903 – 1904 se pokusil o několik tisků technikou leptu, ale pravděpodobně se žádný z nich nedochoval. Slavičkovi se nedařilo z počátku zvládnout techniku a dopustil se chyb, takže tisk

---

<sup>277</sup> Chaloupka (pozn. 33), s. 18.

<sup>278</sup> MHI [Miroslava Hlaváčková], heslo Slaviček Antonín, in: Horová (pozn. 41), s. 755-757.

<sup>279</sup> Ibidem.

nebyl kvalitní. Jak zaznamenal Šimon, „... *byl poset černými tečkami, takže působil jako tmavá, hrubým zrnem pokrytá plocha bez odstínění, ve které jen nepatrně se rýsovala kresba stromů, ...*“.<sup>280</sup> Slavíček již neměl další trpělivost učit se zacházet s leptem a proto od grafiky ustoupil. Důležitým svědectvím této situace je Šimonova<sup>281</sup> vzpomínka. Podotýká, že Slavíček vyryl kompozici s pohledem z Kameníček, které zrovna maloval. Nejspíš po prvním listu zkusil i další, ale o nich nemáme zatím žádné zprávy.

Ve sbírkách NG se dochovala litografie *Dáma se slunečníkem* (kat. č. 162) [159], která je připisována Slavíčkovi. Jedná se o unikátní dílo, jelikož se Slavíček zabýval spíš krajinářskými náměty a navíc nemáme dosud zprávy o tom, že by se pokoušel kromě leptu o litografii. Nabízí se otázka, zda se vůbec jedná o Slavíčkovu dílo. Na listu je sice nápis, že se jedná o jeho pokus o kresbu na kámen, ale rozhodně se jedná o text druhotně dopsaný a bylo by vhodné jej ověřit.<sup>282</sup> Kompozice zobrazuje dámu v dlouhých šatech, klobouku a se slunečníkem v pravé ruce, který má opřený o rameno. Levou ruku má volně spuštěnou podél těla a hlavu lehce skloněnou doleva. Tisk je šedý s bílými místy kolem postavy. Dílo je ploché. Výrazný je pouze obrys těla. Kolem roku 1900 se Slavíček zabýval portrétní a figurální kresbou.<sup>283</sup> Často portrétoval svou ženu. Bylo by tedy možné, že litografie souvisí s těmito studiemi a skicami. Mohla by pocházet z roku 1904, kdy zkoušel lept. Šimon se zmiňuje ve svém článku, že po společných setkáních Mánesa, kdy se učili leptat, nemá další informace o osudech Slavíčkových grafických pokusů. Není vyloučeno, že jeho experimenty pokračovaly ještě v průběhu roku. Na litografickém díle je vidět technická nedostatečnost, což by mohlo vést k domněnce o autorství Slavíčka. Kresba v litografii není čitelná. V podstatě se jedná jen o tmavý obrys postavy. Je proto nemožné porovnávat litografii s kresbami autora. S ohledem na téma lze opět jen odhadovat, že by se mohlo jednat o Slavíčkovu dílo.

---

<sup>280</sup> Šimon (pozn. 7), s. 42.

<sup>281</sup> Ibidem, s. 41-42.

<sup>282</sup> V kartotéce NG v Praze nejsou zaznamenány bližší údaje o původu grafiky.

<sup>283</sup> Luboš Hlaváček, Kresby Antonína Slavíčka, *Umění VIII*, 1960, s. 493-514.



## 5. Závěr

Mařákovi žáci patří k zakladatelům moderní české grafiky na počátku 20. století. Řadí se k umělcům, kteří se označují jako malíři-grafici. Své stěžejní dílo vytvořili v malbě, grafika pro ně byla prostředkem k obohacení tvorby. Měli dostatek tvůrčího zápalu ke zkoumání jiných, nových technik, především leptu, litografie a dřevorytu přesto, že většina z nich neprošla řádným studiem grafiky. Počáteční impulz vyšel od jejich učitele krajinářství Julia Mařáka, který je považován za rozhodující hybnou sílu v rozvoji české grafiky. Stal se prvním umělcem v Čechách, jenž tvořil volnou autorskou grafiku a začal pracovat s technikou leptu, která se v našem prostředí v podstatě nepoužívala.

Téma grafické tvorby Mařákových žáků nebylo dosud podrobněji zpracováno. Existující publikace obsahují základní informace o skutečnosti, že se grafikou zabývali a další zmínky jsou spíše obecnějšího charakteru. Cílem předložené práce bylo alespoň částečně vyplnit tuto mezeru v poznání jedné kapitoly dějin českého výtvarného umění, dohledat a popsat všechna grafická díla Mařákových žáků, provést jejich zhodnocení v širším kontextu tvorby jednotlivých autorů, porovnat styl práce jednotlivých autorů a identifikovat vlivy jiných umělců a uměleckých směrů na jejich tvůrčí projev. Výsledky bádání obsahují rozbor grafické činnosti autorů Josefa Barty, Oty Bubeníčka, Ferdinanda Engelmüllera, Jana Honsy, Františka Kavána, Stanislava Lolka, Jana Minaříka, Jaroslava Panušky a Antonína Slavíčka. Ke grafice Aloise Kalvody jsou uvedeny zejména informace doplňující bakalářskou práci „*Kresba a grafika Aloise Kalvody*“.

Do této práce je zahrnut i přehled vývoje výuky grafiky na AVU v Praze a první pokusy o založení soukromých grafických škol v 1. desetiletí 20. století. Mařákovi žáci získali základní instrukce k práci s leptom od J. Mařáka. Pak již svou techniku zdokonalovali učením u jiných umělců nebo šli cestou vlastních pokusů, o nichž nebylo nalezeno mnoho informací ani v jejich osobních vzpomínkách. Ve výtvarném projevu jednotlivých autorů je patrné, že každý z nich od počátku přistupoval ke grafické tvorbě vlastním způsobem a postupně vytvářel svůj osobitý styl. I přesto je v dílech některých autorů patrný odkaz na Mařákův styl nebo náměty. Alois Kalvoda nejzřetelněji navázal na Mařákovo krajinářské téma a rovněž více rozvíjel v leptech lineární kresbu, ke které měl Mařák sklon v některých pracích období 70. let 19. století. Kalvoda také čerpal z romantizujícího stylu ve svých zákoutích parků s mladou dámou podobně jako Mařák.

Ferdinand Engelmüller se sice výrazně zabýval krajinářským tématem v grafice, ale přistupoval k němu odlišným způsobem než Mařák. Z počátku kreslil lineárně,

ale postupně se odpoutával od ostré kresby a v díle se projevila jeho malířskost. V leptech uplatnil více skvrnu než pevnou linii. Pro Engelmüllera byla důležitá náladovost a lyrické ztvárnění přírody. Jeho snahou bylo propojení malířského díla s poezií. Nepochybně se inspiroval romantickou atmosférou již při studiích u Mařáka. V tomto ohledu je autorem, který se nejvíce přibližuje výrazu Mařákových děl. Hlavním prvkem Engelmüllerových grafik je světlo v krajině, které důkladně zkoumal. Zaměřoval se často i na studie přírodních motivů. Nenechal se ovlivnit novými uměleckými směry vznikajícími na přelomu 19. a 20. století jako většina ostatních Mařákových žáků.

Významný umělecký přínos lze zaznamenat u Kalvody a Jana Honsy, kteří ve svých grafických dílech dospěli k secesní dekorativnosti. Nejvýrazněji ze všech Mařákových žáků stylizovali kompozice s krajinnými náměty a pohledy na města. S prostorem v kompozicích pracovali plošně, odvraceli se od hloubkového vnímání prostoru. Zejména Honsa dokázal v dřevorytech ztvárnit motivy pomocí husté kresby v celé ploše tisku s výraznou energičností. V některých případech přecházel až k expresivitě, často se zobrazované objekty ztrácejí ve shluku skvrn a čar. Vytvořil si tak osobitý a nezaměnitelný styl. Oba autoři také čerpali z příkladu tvorby malířů worpswedské kolonie, což se projevuje ve ztvárnění krajinných scénérií.

Jaroslav Panuška čerpal inspiraci pro své grafiky především ze symbolismu, stejně jako ve své malbě. Charakteristické je pro něj pohádkové a fantazijní téma. Podle dohledaných děl je Panuškův styl grafické tvorby úzce spojen s tvorbou malířskou. Bohužel je zatím známo jen několik tisků, takže toto hodnocení není zcela objektivní. Společně s Josefem Bártou upřednostňoval barevný tisk na rozdíl od ostatních autorů. Panuška se výrazněji zaměřoval na užitou grafiku v podobě knižní ilustrace, která by mohla obsáhnout samotnou studii.

Ze studie grafických listů Stanislava Lolka je evidentní jeho osobitý přístup, který se projevuje i v jeho malířském díle. Studoval především impresionismus, který sice v grafice nerozvíjel v takové míře, ale i tam je znatelný. Naprosto charakteristické je u Lolka zobrazování zvířat, které převažuje v celé jeho tvorbě. V grafice dosáhl jedinečného uměleckého projevu v cyklu *Z lesní říše*. Propojil studijní kresbu zvířat s vlastním pojetím okolního prostředí, z něhož zdůraznil jen určité detaily a pozadí nechal víceméně prázdné. Tímto specifickým stylem se výrazně odlišil od ostatních Mařákových žáků.

Výjimečné jsou také lepty Josefa Bárty, jenž se zaměřil na portréty na rozdíl od ostatních Mařákových žáků, kteří se zabývali výhradně krajinnými a přírodními tématy. Bárta prokázal schopnost realistického studijního zobrazení člověka a zachycení charakteru

osobnosti v lidských tvářích. Zároveň se v jeho grafikách odráží vliv barbizonské školy, Edouarda Maneta a částečně i symbolismu. Grafice se věnoval soustavně celé desetiletí a vytvořil početný soubor děl.

Bádání nebylo příliš úspěšné v souvislosti s Janem B. Minaříkem, z jehož grafické tvorby se podařilo dohledat pouze reprodukci jednoho leptu. Na něm jsou patrné spíše technické nedostatky a začátečnická nezkušenost než umělecká kvalita díla. Stejně tak u osobnosti Antonína Slavička můžeme konstatovat jen snahu o osvojení si znalosti grafických technik. Z dochovaných vzpomínek a jednoho díla je zřejmé autorovo nedostatečné zvládnutí techniky.

Ota Bubeníček se zabýval pouze užitou grafikou, bádání potvrdilo dřívější domněnku, že se volné grafice nikdy nevěnoval. Nebyla nalezena žádná jeho díla. František Kaván byl výrazným autorem v oblasti kresby, ale grafiku nikdy netvořil. Bádání prokázalo nepřesnost starších informací o tom, že se grafikou zabýval.

Z přehledu grafické tvorby jednotlivých autorů je patrné, že každý z nich si budoval především vlastní osobitý styl uměleckého projevu bez zřetelného záměru navazovat na Julia Mařáka. Pouze v ojedinělých dílech je patrné, že jim byl učitelem a vzorem. Měli však ambice pracovat na svém uměleckém rozvoji. Reagovali na tvorbu umělců 19. století, především barbizonskou školu, impresionisty, Edouarda Maneta a romantismus. Z vývoje umění přelomu 19. a 20. století pro ně byl rozhodující vliv secese, symbolismu a worpswedské kolonie.

Přínosem malířů-grafiků je průkopnická snaha obohatit české výtvarné umění o nové techniky a vyrovnat se okolnímu kulturnímu světu. Navázali na vlastní malířskou tvorbu a vytvářeli původní českou autorskou grafiku, často výrazně osobitým stylem, která se zapsala do povědomí kulturní společnosti nejen v Evropě. Se zkoumaným tématem souvisí i rozvoj a činnost tiskáren v Praze, z nichž nejvýznamnější byly knihtiskárna založená Bohumilem Haasem, litografický závod Josefa Koppeho, grafický závod V. Neubert a synové, reprodukční ústav Jana Vilíma později sloučený se společenstvím nakladatelů do České grafické Unie. U některých autorů se podařilo zjistit jejich spolupráci s tiskárnami.

Součástí předložené práce je nový souhrnný katalog 162 grafických děl osmi autorů obsahující známé originály i díla zmíněná pouze v literatuře. Pro většinu děl v katalogu byla zjištěna anebo nově určena datace jejich vzniku. Katalog je výsledkem zpracování aktuálně dostupných materiálů na území České republiky. K nalezeným dílům byl zpracován popis, jejich zhodnocení a zařazení do kontextu autorovy tvorby, případně v biografických

souvislostech. Byly také reflektovány vlivy soudobé společenské a politické situace v Čechách a Rakousku. Zvláštní pozornost byla věnována přehodnocení a upřesnění názvů děl vyskytujících se ve sbírkách pod různými názvy.

Další bádání v této oblasti lze zaměřit na důkladnější prozkoumání období studia grafiky u jednotlivých autorů. Velkým přínosem by mohlo být prostudování korespondence jednotlivých autorů, která se nachází např. v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze. Dosud nebyla objevena pozůstalost Jana Honsy, o níž je zmínka v literatuře. Bylo by třeba pokusit se dohledat také grafická díla zmíněná pouze v literatuře, pokud ještě existují.

## 6. Literatura a prameny

Veškerá literatura, prameny a zdroje jsou řazeny abecedně podle názvů a jmen autorů.

### Prameny:

- Archiv Akademie výtvarných umění v Praze.
- Archiv hlavního města Prahy, fond *Spolek výtvarných umělců Mánes Praha, 1885 – 1953*, sign. 1349.

### Literatura:

- 97. výstava Jednoty umělců výtvarných v Praze. Jan B. Minařík 1862 – 1937 (kat. výst.), JUV v Praze 1938.
- *X. výstava Sdružení výtvarných umělců moravských*, Dům umělců v Hodoníně 1913.
- Agte, Rolf – Götzová, Christine – Hemmeter, Karl Heinz et al., *Slovník světové kresby a grafiky*, Praha 1997.
- Blažičková-Horová, Naděžda (ed.), *Julius Mařák a jeho žáci* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1999.
- Boučková, Jitka, *Jan Honsa* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 1984.
- Boučková, Jitka, *Jaroslav Panuška*, Východočeská galerie v Pardubicích 1978.
- Boučková, Jitka, *Julius Mařák* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 1981.
- Braunerová, Zdenka, *Vzpomínky na první desetiletí moderní české grafiky*, in: *Hollar I, 1923-24*, s. 175-187.
- Burget, Eduard – Váša, Ondřej, *Ota Bubeníček 1871 – 1962*, Praha 2007.
- Bužgová, Eva, *Grafika Julia Mařáka*, *Umění IV*, 1956, s. 151-169.
- Cassius, *Rehabilitace českého krajinářství*, Ota Bubeníček, Kaván, Panuška, *Dílo XXIV*, 1932, s. 219-225.
- Čížková, Simona, *Kresba a grafika Aloise Kalvody* (diplomní práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2012.
- *Dílo V*, 1907.
- *Dílo VIII*, 1910.
- *Dílo XIX*, 1926.
- *Dílo XXI*, 1928-29.
- *Dílo XXXIII*, 1943-44.
- Dolenský, Antonín, *Moderní česká grafika*, Praha 1912.

- *Druhý katalog výstavy a aukce. Grafiky podle Jana Kupezkého; staří mistři; grafika XIX. století, pohledy, nová česká grafika; curiosa*, Praha 1942.
- Dotřel, Jan, *Julius Mařák (1835 – 1899), nástin životopisný*, Praha 1909.
- Engelmüller, Ferdinand, *Cesty k malířskému umění*, Praha 1923.
- Engelmüller, Ferdinand, *Nálady a pohádky*, Praha 1902.
- Engelmüller ml., Ferdinand, *Ferdinand Engelmüller. Přehled důležitějších životních a uměleckých dat*, Praha 1929.
- Engelmüller, Ferdinand, *Z domova a ciziny*, Praha 1910.
- *Ferdinand Engelmüller. Výstava obrazů a leptů* (kat. výst.), Dvorana sokolovny v Mladé Boleslavi, 1910.
- *Ferdinand Engelmüller. Z novějších prací* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1907.
- Filipová, Milena, Dílo Stanislava Lolka ve sbírkách OVM v Šumperku, *Severní Morava*, č. 52, 1986, s. 78-79.
- Hlaváček, Luboš, Krajinář Ferdinand Engelmüller, *Umění XXXV*, 1987, s. 425-448.
- Horová, Anděla (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, 1. a 2. díl, Praha 1995.
- Chaloupka, David, Mařákovi žáci jako grafici, *Starožitnosti a užité umění*, 1996, s. 17-19.
- Chalupa, Pavel, *Jan Honsa (1876 – 1937). Výběr z malířského díla* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory 2007.
- *Ilustrovaný seznam 66. výroční výstavy Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze 1905* (kat. výst.), Dům umělců Rudolfinum v Praze 1905.
- *Jan Honsa* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1909.
- Kalvoda, Alois, Ota Bubeníček, Dílo IX, 1911, s. 102-106.
- Kinský, Karel, *Grafik Eduard Karel vzpomíná*, Praha 1946.
- Koranda, Václav, *Z dějin československé grafiky*, Praha 1934.
- Kosíková, Jiřina, *Stanislav Lolek* (diplomní práce), FF UJEP, Brno 1975.
- Kosíková, Jiřina, *Stanislav Lolek* (kat. výst.), Galerie výtvarných umění v Hodoníně 1977.
- Kotalík, Jiří, *Almanach AVU v Praze k 180. výročí založení (1799 – 1979)*, Praha 1979.
- Kuzmany, Karl M., Jüngere österreichische Graphiker, in: *Die graphischen Künste XXIX*, 1906, s. 65-140.

- Květ, Jan, *Soubor díla Oty Bubeníčka* (kat. výst.), Praha 1952.
- Lolková, Krista, Zamyšlení nad mým prastrýcem Stanislavem Lolkem, in: idem et al., *Stanislav Lolek* (kat. výst.), Loštice, Mohelnice 2006.
- Loriš, Jan, *Julius Mařák*, Praha 1955.
- Mádl, Karel Boromejský, Julius Mařák, *Volné směry* III, 1899, s. 430-452.
- Mádl, Karel Boromejský, Lepty Jul. Mařáka, in: *Ročenka Štencova grafického kabinetu*, 1918, s. 9-18.
- Mádl, Karel Boromejský, Mařákovy lepty, *Volné směry* IV, 1900, s. 18-21.
- Mádl, Karel Boromejský, O leptech a leptu, *Národní listy* XLIX, 1909, č. 154, 6. 6., s. 13.
- Malina, Václav, Malíř Ota Bubeníček. K jeho 77. narozeninám, *Dílo* XXXVI, 1948 – 49, s. 102-106.
- Malíři Otovi Bubeníčkově k jeho šedesátce, *Dílo* XXIII, 1931, s. 290-291.
- Mandlová, Růžena, *Katalog výstavy Al. Kalvody* (kat. výst.), Plzeň 1916.
- Masaryková, Anna, Česká grafika XIX. století, *Hollar* XXVII, 1955, s. 145-166.
- Matějček, Antonín, *Almanach Akademie Výtvarných Umění v Praze*, Praha 1926.
- Mráz, Bohumír, *Karel Postl a základy české krajinomalby*, Praha 1957.
- Nejedlý, Otakar, Několik slov k výstavě F. Engelmüllera, *Dílo* XXXIII, 1943-44, s. 205.
- Novák, Arthur, O grafice Jana Honsy, *Hollar* XIV., 1938, s. 155-164.
- Obrazová, Martina, *Ferdinand Engelmüller 1867 – 1924* (diplomní práce), Ústav dějin křesťanského umění KTFUK, Praha 2013.
- *Ottův slovník naučný*, 14., 19., 26. díl, Praha 1899, 1902, 1907.
- Pacovský, Emil, O českém moderním krajinářství, Mařákově škole a Janu Honsovi, *Veraikon* VIII, 1922, s. 65-84.
- Pachmanová, Martina– Pražanová, Markéta (eds.), *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885 – 2005*, Praha 2005, s. 16-61.
- Pešina, Jaroslav, *Česká moderní grafika*, Praha 1940.
- Prahel, Roman, *Grafika v Praze 1800 – 1830 a Josef Bergler* (kat. výst.), Muzeum umění v Olomouci 2007.
- Prahel, Roman, *Edouard Manet*, Praha 1991.
- Preissig, Vojtěch, *Barevný lept a barevná rytina*, Praha 1909.

- Pyšná, Jana, *Stanislav Lolek Výstava krajinářské tvorby* (kat. výst.), Dům umění v Hodoníně, Slovácké muzeum v Uherském Hradišti, 1967.
- Sedlář, Jaroslav, Literatura o díle Stanislava Lolka, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* F 28-29, Brno 1985, s. 19-28.
- Sísová, Miloslava, *Seznam uměleckých prací Stanislava Lolka* (kat. výst.), Sokolovna v Mladé Boleslavi 1906.
- Šantavý, František, *Grafická činnost akademického malíře Stanislava Lolka* (kat. výst.), Okresní muzeum v Písku 1980.
- Šantavý, František, *Stanislav Lolek, Joža Uprka. Grafické dílo* (kat. výst.), Krajské vlastivědné muzeum a Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci 1982.
- Šimon, František Tavík, *Cliché verre, Hollar I, 1923 – 24*, s. 189-195.
- Šimon, František Tavík, *Slavičkův pokus o lept a jeho znalost grafických technik*, in: *Ročenka Štencova grafického kabinetu*, 1918, s. 34-45.
- Šuman, Viktor, *Alois Kalvoda*, Praha 1925.
- Šuman, Viktor, *Julius Mařák a jeho škola, Dílo XXI, 1928–29*, s. 33-61, 67-86.
- Šuman, Viktor, *Za Ferdinandem Engelmüllerem, Dílo XVIII, 1924-25*, s. 4-6.
- Toman, Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, svazek 1 a 2, Praha 2000.
- *Týden světem*, č. 29-30, 1936.
- Vaněk, Martin, *Výročí umělců v roce 2007*, in: *Vlastivědný sborník Dačicka, Jindřichohradecka a Třeboňska*, Jindřichův Hradec 2007, s. 278-283.
- *Veraikon I*, 1912.
- Vlček, Tomáš, *Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let*, in: Alena Adlerová (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1)*, Academia 1998, s. 25-93.
- *Výstava prací F. Engelmüllera* (kat. výst.), ateliérová výstava v Praze 1909.
- *Výstava prací Ferdinanda Engelmüllera* (kat. výst.), Sál radnice v Soběslavi 1909.
- *Výstava prací Ferdinanda Engelmüllera* (kat. výst.), Sál střelnice v Jindřichově Hradci 1909.
- Zach, Aleš, *Příběh štočků*, Praha 2002.
- *Zlatá Praha XVII*, 1900, č. 38.
- *Zlatá Praha IXX*, 1902, č. 18, 28. 2.
- *Zlatá Praha XXIII*, 1906, č. 22, 9. 3.



- *Zlatá Praha* XXIII, 1906, č. 52, 5. 10.
- *Zlatá Praha* XXIV, 1906, č. 13, 28. 12.
- *Zlatá Praha* XXIV, 1907, č. 26, 29. 3.
- *Zlatá Praha* XXXII, 1915, č. 44, 6. 8.
- *Zlatá Praha* XXXIV, 1917, č. 19, 7. 2.
- *Zlatá Praha* XXXV, 1917, č. 13, 26. 12.
- *Zlatá Praha* XXXVI, 1919, č. 31–32, 23. 4.
- *Zlatá Praha* XXXVII, 1920, č. 29–30, 7. 4.
- *Zlatá Praha* XXXVIII, 1921, č. 27–28, 7. 9.
- *Zlatá Praha* XLI, 1924, č. 41–42, 26. 6.

#### Internetové zdroje:

- Archiv výtvarného umění, o. s., *Jaroslav Panuška*, [www.isabart.org](http://www.isabart.org), vyhledáno 25. 1. 2015.
- Aukční seznam, [www.artbohemia.cz/cs/](http://www.artbohemia.cz/cs/), vyhledáno 20. 1. 2015.
- Aukční záznamy, Josef Bárta, [www.artplus.cz](http://www.artplus.cz), vyhledáno 21. 1. 2015.
- Galerie Vltavín, [www.auctions-art.cz](http://www.auctions-art.cz), vyhledáno 14. 3. 2015.

#### Literatura katalogu:

- **Almanach SVUM 1922 – 1923:** *Almanach SVUM v Hodoníně*, Hodonín 1922 – 23.
- **Blažíčková-Horová 1999:** Blažíčková-Horová, Naděžda (ed.), *Julius Mařák a jeho žáci* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1999.
- **Boučková 1978:** Boučková, Jitka, *Jaroslav Panuška*, Východočeská galerie v Pardubicích 1978.
- **Boučková 1984:** Boučková, Jitka, *Jan Honsa* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 1984.
- **Dolenský 1912:** Dolenský, Antonín, *Moderní česká grafika*, Praha 1912.
- **Drobné umění 1924:** *Drobné umění V*, 1924.
- **Engelmüller 1907:** *Ferdinand Engelmüller. Z novějších prací* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1907.
- **Engelmüller 1909:** *Výstava prací F. Engelmüllera* (kat. výst.), ateliérová výstava v Praze 1909. – *Výstava prací Ferdinanda Engelmüllera* (kat. výst.), Sál radnice

- v Soběslavi 1909. – *Výstava prací Ferdinanda Engelmüllera* (kat. výst.), Sál střelnice v Jindřichově Hradci 1909.
- **Engelmüller 1910:** *Ferdinand Engelmüller. Výstava obrazů a leptů* (kat. výst.), Dvorana sokolovny v Mladé Boleslavi, 1910. – Engelmüller, Ferdinand, *Z domova a ciziny*, Praha 1910.
  - **Engelmüller 1923:** Engelmüller, Ferdinand, *Cesty k malířskému umění*, Praha 1923.
  - **Filipová 1986:** Filipová, Milena, Dílo Stanislava Lolka ve sbírkách OVM v Šumperku, *Severní Morava*, č. 52, 1986, s. 78-79.
  - **Honsa 1909:** *Jan Honsa* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1909.
  - **Chaloupka 1996:** Chaloupka, David, Mařákovi žáci jako grafici, *Starožitnosti a užité umění*, 1996, s. 17-19.
  - **Katalog výstavy 1913:** *Na památku SVUM* (kat. výst.), Hodonín 1913.
  - **Katalog výstavy 1921:** *Umění v domácnosti* (kat. výst.), Uherský Brod 1921.
  - **Katalog výstavy 1924:** *Katalog výstavy Stanislava Lolka* (kat. výst.), Dům umění v Hodoníně 1924.
  - **Katalog výstavy 1938:** *97. výstava Jednoty umělců výtvarných v Praze. Jan B. Minařík 1862 – 1937* (kat. výst.), JUV v Praze 1938.
  - **Katalog výstavy 1967:** *Katalog výstavy Stanislava Lolka* (kat. výst.), Dům umění v Hodoníně 1967.
  - **Moderní revue 1918:** *Moderní revue XXV*, 1918.
  - **Moderní revue 1920:** *Moderní revue XXVII*, 1920.
  - **Moderní revue 1921:** *Moderní revue XXVII*, 1921.
  - **Moderní revue 1922:** *Moderní revue XXVIII*, 1922.
  - **Moderní revue 1923:** *Moderní revue XXX*, 1923.
  - **Moderní revue 1924:** *Moderní revue XXXIX*, 1924.
  - **Novák 1938:** Novák, Arthur, O grafice Jana Honsy, *Hollar XIV.*, 1938, s. 155-164.
  - **Pešina 1940:** Pešina, Jaroslav, *Česká moderní grafika*, Praha 1940.
  - **Sisová 1906:** Sisová, Miloslava, *Seznam uměleckých prací Stanislava Lolka* (kat. výst.), Sokolovna v Mladé Boleslavi 1906.
  - **Šantavý 1980:** Šantavý, František, *Grafická činnost akademického malíře Stanislava Lolka* (kat. výst.), Okresní muzeum v Písku 1980.
  - **Šimon 1923 – 1924:** Šimon, František Tavík, Cliché verre, *Hollar I*, 1923 – 24, s. 189-195.

- **Štěpánek 1984:** Štěpánek, Pavel, *Alois Kalvoda 1875 – 1934*, Praha 1984.
- **Šuman 1925:** Šuman, Viktor, *Alois Kalvoda*, Praha 1925.
- **Říha 1905:** Říha, Václav, *Letní noc*, Praha 1905.
- **Toman 2000:** Toman, Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, svazek 1 a 2, Praha 2000.
- **Veraikon 1912:** *Veraikon I*, 1912.
- **Veraikon 1915:** *Veraikon IV*, 1915.
- **Veraikon 1919:** *Veraikon V*, 1919.
- **Veraikon 1922:** *Veraikon VIII*, 1922.
- **Zemanová 1998:** Zemanová, Jana, *Alois Kalvoda, život a dílo*, Jihlava 1998.
- **Zlatá Praha 1906:** *Zlatá Praha XXIII*, 1906, č. 22, 9. 3. – *Zlatá Praha XXIII*, 1906, č. 52, 5. 10.
- **Zlatá Praha 1907:** *Zlatá Praha XXIV*, 1907, č. 26, 29. 3.

## 7. Katalog

### Poznámka ke katalogu:

Katalog je řazen abecedně podle jmen autorů a jsou v něm zařazena chronologicky díla volné grafiky. Jedná se o první kompletnější katalog. U osobnosti Stanislava Lolka vychází ze soupisu grafického díla Františka Šantavého, u Jana Honsy ze soupisu Vladimíra Šindlera a u Aloise Kalvody ze soupisu Pavla Štěpánka a Jany Zemanové. Vždy je uveden název díla, případně v závorce další jeho varianty nebo názvy, které nejsou určeny s jistotou. V hranaté závorce se nachází číslo odkazující na obrazovou přílohu. Dále je uvedena datace díla. Nejistá datace je opět v závorce. Jako další údaje jsou uvedeny technika, materiál, rozměry díla v milimetrech (velikost tisku, výška x šířka) a signatura díla. Umístění originálních listů s příslušným inventárním číslem nebo jiný zdroj, kde byla grafika nalezena. Nakonec jsou zařazeny odkazy na literaturu související s dílem, pokud se někde nachází.

### Seznam zkratk ke katalogu:

- AVU – Archiv výtvarného umění
- GASK – Galerie Středočeského kraje
- GMU – Galerie moderního umění
- GU – Galerie umění
- GVU – Galerie výtvarného umění
- JVK – Jihočeská vědecká knihovna
- Kol. – kolem
- Lit. – literatura
- MG – Moravská galerie
- MMG – Městské muzeum a galerie
- MU – Muzeum umění
- Nedat. – nedatováno
- NG – Národní galerie
- OGV – Oblastní galerie Vysočiny
- PNP – Památník národního písemnictví
- VCG – Východočeská galerie
- VM – Vlastivědné muzeum
- ZCM – Západočeské muzeum

**Josef Bárta:**

1. *Podobizna dámy* [6]  
1901  
Lept, papír, 390 x 248 mm  
Značeno vlevo dole tužkou: Jos. Bárta 1901  
NG Praha, R 6051
  
2. *Podobizna muže* [7]  
1903  
Měkký kryt, hnědý tón, papír, 162 x 109 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Jos. Bárta 1903  
GMU Hradec Králové, G 211  
Lit.: Toman 2000.
  
3. *Panorama hradčanské (Praga Caput Regni)* [8]  
(1902/1903)  
Lept, modrý tón, papír, 356 x 654 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Jos. Bárta 1903  
NG Praha, R 25248  
Lit.: Dolenský 1912.
  
4. *Malá Strana z Masarykova nábřeží (Kampa a Malá Strana)* [9]  
1903  
Lept, hnědý tón, papír, 100 x 150 mm  
Značeno vlevo dole tužkou: Jos. Bárta  
NG Praha, R 25242
  
5. *Malá Strana – pohled od Vltavy* [10]  
(1903)  
Lept, hnědý tón, papír, 285 x 190 mm  
Značeno vlevo dole tužkou: Jos. Bárta  
NG Praha, R 25244

6. *Čertovka* [11]  
(1903/1904)  
Lept barevný, papír, 626 x 324 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Jos. Bárta  
NG Praha, R 88180
  
7. *Ležící akt* [12]  
1904  
Lept barevný, papír, 65 x 160 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Jos. Bárta 1904  
NG Praha, R 25246
  
8. *Dívčí poprsí* [14]  
(1904)  
Suchá jehla, hnědý tón, papír, 120 x 100 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: JB 1904 (?); vpravo dole tužkou: Jos. Bárta  
NG Praha, R 37507
  
9. *Podobizna děvčátka* [15]  
1904  
Měkký kryt barevný, papír, 260 x 195 mm  
Značeno vlevo dole v tisku: JB 1904; vpravo dole tužkou: Jos. Bárta 1904  
NG Praha, R 91998  
Lit.: Dolenský 1912.
  
10. *Dětská hlava* [16]  
1905  
Lept barevný, papír, 210 x 200 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Jos. Bárta 1905  
NG Praha, R 37508  
Lit.: Dolenský 1912.

11. *Mužský portrét* [17]  
1909  
Lept, papír, 325 x 255 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: JB 1909; vpravo dole tužkou: Jos. Bárta 1909  
NG Praha, R 37511  
Lit.: Dolenský 1912.
  
12. *Podobizna Dr. Vladimíra Srby*  
Lit.: Dolenský 1912.
  
13. *Podobizna Antonína Dvořáka*  
Lit.: Dolenský 1912.
  
14. *Autoportrét Josefa Barty*  
ZCM Plzeň
  
15. *Koupající se hoši (U splavu)* [18]  
(1908 – 1909)  
Lept, akvatinta, hnědý tón, papír, 270 x 296 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: JB  
NG Praha, R 248253  
Lit.: Dolenský 1912, Toman 2000.
  
16. *Koupání v řece* [20]  
(kol. 1908)  
Akvatinta, zelenomodrý tón, papír, 115 x 85 mm  
Značeno vlevo dole v tisku: JB; vpravo dole tužkou: Jos. Bárta  
NG Praha, R 37510
  
17. *Před bouří (Za bouře, Večer před bouří)* [21]  
1909

Akvatinta, papír, 391 x 439 mm

Značeno vlevo dole v tisku: JB; vpravo dole tužkou: J. Bárta

MU Olomouc, G 1474

Lit.: Dolenský 1912.

18. *Plavení dobytka* [22]

(kol. 1909)

Lept, hnědý tón, papír, 175 x 240 mm

Značeno vlevo dole tužkou: Jos. Bárta

NG Praha, R 25247

19. *Rybník v krajině* [23]

(kol. 1909)

Lept, hnědý tón, papír, 395 x 255 mm

Značeno vpravo dole tužkou: J. Bárta

Soukromá sbírka

**Ferdinand Engelmüller:**

20. *Jarní vody* [24]

1905

Lept, papír, 165 x 230 mm

Značeno vlevo dole v tisku: F. ENGELMÜLLER 1905; vpravo dole tužkou:

Engelmüller

GASK Kutná Hora, G 2243

Lit.: *Zlatá Praha* 1906 – Engelmüller 1907 – Engelmüller 1909 – Blažíčková-Horová 1999.

21. *Jarní den* [25]

1905

Lept, papír, 165 x 230 mm



Značeno vpravo dole v tisku: F. ENGELMÜLLER 1905; vpravo dole tužkou:  
Engelmüller

GU Karlovy Vary, G 4652

Lit.: Engelmüller 1907 – *Zlatá Praha* 1907 – Engelmüller 1910 – Blažíčková-  
Horová 1999.

22. *Zimní den* [28]

1905

Lept, papír, 165 x 230 mm

Značeno vlevo dole v tisku: F. ENGELMÜLLER 1905; vpravo dole tužkou:  
Engelmüller

GASK Kutná Hora, G 2241

Lit.: *Zlatá Praha* 1906 – Engelmüller 1907 – Engelmüller 1909 – Engelmüller  
1910 – Blažíčková-Horová 1999.

23. *Podzim (Podzimní nálada)* [29]

(1905 – 1908)

Akvatinta, hnědý tón, papír, 130 x 220 mm

Značeno vpravo dole tužkou: Engelmüller

GASK Kutná Hora, G 2244

Lit.: Engelmüller 1910 – Engelmüller 1923

24. *Chudý kraj* [30]

(1905 – 1908)

Lept, hnědý tón, papír, 210 x 140 mm

Značeno vpravo dole tužkou: Engelmüller

GU Karlovy Vary, G 4651

25. *Letní večer* [32]

(1905 – 1908)

Lept, papír, 120 x 94 mm, 28 x 94 mm

Značeno vpravo dole tužkou: Engelmüller

GASK Kutná Hora, G 2242

Lit.: Chaloupka 1996 – Blažíčková-Horová 1999.

26. *Z Hellbrunnského parku* [33]

1905

Lept, akvatinta, papír, 130 x 220 mm

Značeno vpravo dole v tisku: F. ENGELMÜLLER 1905; vpravo dole tužkou:

Engelmüller

GASK Kutná Hora, G 2278

Lit.: Engelmüller 1910

27. *Starý park* [34]

1905

Lept, hnědý tón, papír, 125 x 190 mm

Značeno vpravo dole v tisku: F. ENGELMÜLLER – 05; vpravo dole tužkou:

Engelmüller

GASK Kutná Hora, G 2246

Lit.: Engelmüller 1910

28. *Zámek na Bodamském jezeře* [35]

(1905 – 1908)

Lept, měkký kryt, papír, 220 x 150 mm

Značeno vlevo dole v tisku: F. ENGELMÜLLER; vpravo dole tužkou:

Engelmüller

GASK Kutná Hora, G 2245

Lit.: Engelmüller 1909 – Engelmüller 1910

29. *Villa d'Este* [36]

(1907 – 1908)

Lept, zelený tón, papír, 195 x 255 mm

Značeno vpravo dole v tisku: F. ENGELMÜLLER; vpravo dole tužkou:

Engelmüller

GASK Kutná Hora, G 2247

Lit.: Engelmüller 1909 – Engelmüller 1910 – Blažíčková-Horová 1999.

30. *Villa na Palatinu v Římě* [37]

(1907 – 1908)

Lept, hnědý tón, papír, 245 x 180 mm

Značeno vpravo dole tužkou: Engelmüller

GASK Kutná Hora, G 2248

Lit.: Engelmüller 1909 – Engelmüller 1910.

31. *Serenáda v Benátkách u kostela St. Maria della Salute* [38]

(1907 – 1908)

Měkký kryt, papír, 190 x 265 mm

Značeno vlevo dole v tisku: FERD. ENGELMÜLLER vpravo dole tužkou:

Engelmüller

GASK Kutná Hora, G 2249

Lit.: Engelmüller 1909 – Engelmüller 1910 – Dolenský 1912.

32. *Z římské Campagne* [39]

(1907 – 1908)

Lept, akvatinta, hnědý tón, papír, 200 x 150 mm

Značeno vpravo dole tužkou: Engelmüller

GASK Kutná Hora, G 2250

Lit.: Engelmüller 1909 – Engelmüller 1910 – Blažíčková-Horová 1999.

33. *Bez názvu (Zámecký park)* [40]

(1905 – 1910)

Lept, hnědý tón, papír

Neznačeno

Lit.: Engelmüller 1910

34. *Vrby u potoka* [41]

(1905 – 1910)

Litografie, papír, 246 x 190 mm

Značeno vlevo dole v tisku: F. ENGELMÜLLER; vpravo dole tužkou: F.

Engelmüller

MU Olomouc, G 393

35. *Starý park (V zámeckém parku, Ve starém parku)* [42]

1913

Litografie, hnědý tón, žlutý podtisk, papír, 213 x 282 mm

Značeno vpravo dole v tisku: F. ENGELMÜLLER. 1913; vpravo dole tužkou:

F. Engelmüller

MU Olomouc, G 1542

36. *Z okolí Říma (Kašna, Fontána)* [44]

(kol. 1913)

Litografie, žlutý podtisk, papír, 252 x 277 mm

Značeno vpravo dole v tisku: FE; vpravo dole tužkou: F. Engelmüller

MU Olomouc, G 1551

37. *Duby* [45]

(kol. 1913)

Litografie, hnědý tón, žlutý podtisk, papír, 208 x 288 mm

Značeno vpravo dole tužkou: F. Engelmüller

MU Olomouc, G 1550

38. *Meditace (Bílá Hora)* [48]

(kol. 1917)

Litografie, hnědý tón, žlutý podtisk, papír, 210 x 304 mm

Značeno vpravo dole v tisku: F. ENGELMÜLLER; vpravo dole tužkou: F.

Engelmüller

MU Olomouc, G 1549

39. *Hrad* [51]  
(1913 – 1917)  
Litografie, modrý podtisk, papír, 218 x 298 mm  
Značeno vlevo dole v tisku: FE; vpravo dole tužkou: F. Engelmüller  
MU Olomouc, G 1547
40. *Bez cíle (Bludný rytíř, Odnikud nikam, Dobrodruh, Bludičky)* [52]  
(1907 – 1912)  
Litografie, papír, 225 x 283 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: F.E.; vpravo dole tužkou: F. Engelmüller  
MU Olomouc, G 1539
41. *Hradčany z Jeleního příkopu* [56]  
(kol. 1916)  
Litografie, hnědý tón, papír, 325 x 260 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: F. Engelmüller  
NG Praha, R 29509
42. *Chrám sv. Víta v Praze* [57]  
(kol. 1916)  
Litografie, hnědý tón, papír, 350 x 297 mm  
Značeno vlevo dole v tisku: F.E.; vpravo dole tužkou: F. Engelmüller  
MU Olomouc, G 2236
43. *Malostranské střechy* [58]  
(kol. 1916)  
Litografie, hnědý tón, papír, 259 x 372 mm  
Značeno vlevo dole v tisku: F.E.; vpravo dole tužkou: F. Engelmüller  
NG Praha, R 29511

44. *Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze* [59]

(kol. 1916)

Litografie, papír, 337 x 242 mm

Značeno vlevo dole v tisku: F.E.; vpravo dole tužkou: Engelmüller

GVU Ostrava, Gr 938

45. *Týnský chrám s Krocínovou kašnou (Praga Anno 1862)* [60]

(kol. 1916)

Litografie, hnědý tón, papír, 310 x 280 mm

Značeno vlevo dole v tisku: PRAGA/ANNO 1862, vpravo dole: F.E.; vpravo dole tužkou: F Engelmüller

MU Olomouc, G 1541

46. *Karlův most* [61]

(kol. 1916)

Litografie, hnědý tón, papír, 287 x 330 mm

Značeno vlevo dole v tisku: FE; vpravo dole tužkou: F Engelmüller

MU Olomouc, G 5654

### **Jan Honsa:**

47. *Újezdec* [62]

1905 – 1906

Cliché verre, papír, 78 x 72 mm

Neznačeno

Soukromá sbírka

Lit.: Šimon 1923-24 – Novák 1938 – Chaloupka 1996.

48. *Bez názvu (Kvetoucí stromy)* [63]

(před 1909)

Lept, hnědočervený tón, papír

Neznačeno

Originál Honsa 1909

Lit.: Honsa 1909

49. *Jabloně z Horek Kosteleckých* [64]

(1910)

Suchá jehla, papír, 65 x 93 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH

PNP Praha, IG 11734

Lit.: Dolenský 1912 – Novák 1938 – Boučková 1984 – Blažíčková-Horová 1999.

50. *Běstovická alej* [65]

(1911)

Suchá jehla, papír, 82 x 60 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH

PNP Praha, IG 11743

Lit.: Dolenský 1912 – Novák 1938 – Pešina 1940 – Boučková 1984 – Blažíčková-Horová 1999.

51. *Paříž od Rodinovy dílny*

1911

Lept, papír, 72 x 92 mm

Originál nezvěstný

Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

52. *Norimberské střechy* [67]

1911

Suchá jehla, hnědý tón, papír, 197 x 253 mm

Značeno vlevo dole v tisku: J. Honsa 1911; vlevo dole tužkou: 1911., vpravo dole tužkou: J. Honsa

VCG Pardubice, G 3691

Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

53. *Věž v Budyšíně* [68]

1911

lept, hnědý tón, papír, 127 x 98 mm

Značeno vpravo dole v tisku: J. Honsa; vlevo dole tužkou: 1911., vpravo dole tužkou: J. Honsa

VCG Pardubice, G 3693

Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

54. *Hřbitov v Budyšíně* [69]

(1911 – 1912)

lept, papír, 155 x 130 mm

Značeno vpravo dole tužkou: J. Honsa

VCG Pardubice, G 3692

Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

55. *Bárky v přístavu amsterodamském* [70]

(1911 – 1912)

lept, papír, 76 x 97 mm

Značeno vpravo dole v tisku: J. Honsa

Originál Veraikon 1912

Lit.: Veraikon 1912 – Novák 1938 – Boučková 1984.

56. *Bárky v přístavu amsterodamském*

(1911 – 1912)

lept, papír, 104 x 120 mm

Originál nezvěstný

Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

57. *Bárky v přístavu amsterodamském*

(1911 – 1912)

lept, papír, 150 x 190 mm



Originál nezvěstný  
Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

58. *Norimberk*

1912  
Lept, papír, 130 x 170 mm  
Originál nezvěstný  
Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

59. *Moře*

1912  
Mezzotinta, papír, 95 x 137 mm  
Originál nezvěstný  
Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

60. *Pražské střechy* [71]

1914  
Lept, hnědý tón, papír, 90 x 117 mm  
Značeno vlevo dole v tisku: J.H.  
GU Karlovy Vary, G 3718  
Lit.: Veraikon 1915 – Novák 1938 – Boučková 1984.

61. *Praha, Ungeld*

1914  
Lept, papír, 230 x 117 mm  
Originál nezvěstný  
Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

62. *Krajina s borovicí u Ústí nad Orlicí*

1914  
Lept, papír, 203 x 250 mm  
Originál nezvěstný

Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

63. *Krajina s kvetoucí hrušní*

1914

Lept, papír, 170 x 212 mm

Originál nezvěstný

Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

64. (*Krajina s břízou*) [72]

(1912 – 1914)

Lept, akvatinta, papír, 93 x 65 mm

Neznačeno

MU Olomouc, G 1389

65. *Na Zeleném trhu* [74]

1915

Dřevoryt, papír, 140 x 102 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH; vpravo dole tužkou: J. Honsa

MMG Polička, Ggn 3

Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

66. *Týnská ulice* [75]

1915

Dřevoryt, papír, 75 x 57 mm

Značeno vlevo dole v tisku: JH

PNP Praha, IG 11745

Lit.: Veraikon 1915 – Novák 1938 – Boučková 1984.

67. *Karolinum* [76]

1915

Dřevoryt, papír, 123 x 97 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH

PNP Praha, IG 418

Lit.: Veraikon 1915 – Novák 1938 – Boučková 1984.

68. *Nádvoří Pachtova domu* [77]

1917

Dřevoryt, papír, 69 x 76 mm

Značeno vlevo nahoře v tisku: JH

PNP Praha, IG 11741

Lit.: Moderní revue 1918 – Novák 1938 – Boučková 1984.

69. *Ulice U Vápenice* [78]

1917

Dřevoryt, papír, 76 x 57 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH; vpravo dole tužkou: J. Honsa

MMG Polička, Ggn 7

Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

70. *Řásnovka* [79]

1918

Dřevoryt, papír, 77 x 60 mm

Značeno vpravo dole v tisku: J. Honsa 18

PNP Praha, IG 11736

Lit.: Moderní revue 1918 – Novák 1938 – Boučková 1984.

71. *Staroměstské věže z Odkolkovy zahrady* [80]

1919

Dřevoryt, papír, 75 x 53 mm

Značeno vpravo dole v tisku: HJ

GU Karlovy Vary, G 3714

Lit.: Veraikon 1919 – Novák 1938 – Boučková 1984.

72. *Klimentská ulice* [81]

1920

Dřevoryt, papír, 71 x 81 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH

VCG Pardubice, G 3075

Lit.: Veraikon 1919 – Novák 1938 – Boučková 1984.

73. *Pod Slovany* [82]

1920

Dřevoryt, papír, 82 x 81 mm

Značeno vlevo nahoře v tisku: JH; vpravo dole tužkou: J. Honsa

MMG Polička, Ggn 11

Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

74. *Průčelí Pachtova domu* [83]

1920

Dřevoryt, papír, 82 x 60 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH

PNP Praha, IG 11744

Lit.: Moderní revue 1920 – Novák 1938 – Boučková 1984.

75. *Na nábreží u sv. Klimenta* [84]

1920

Dřevoryt, papír, 70 x 78 mm

Neznačeno

PNP Praha, IG 11742

Lit.: Moderní revue 1921 – Novák 1938 – Boučková 1984.

76. *U Halánků* [85]

1921

Dřevoryt, papír, 50 x 53 mm

Značeno vlevo nahoře v tisku: JH

GU Karlovy Vary, G 3708

Lit.: Veraikon 1921 – Novák 1938 – Boučková 1984.

77. *Dvůr u kláštera bl. Anežky* [86]

1922

Dřevoryt, papír, 44 x 40 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH

GU Karlovy Vary, G 3712

Lit.: Veraikon 1922 – Novák 1938 – Boučková 1984.

78. *Dvůrek s č. 14 Hradební ulice* [87]

1922

Dřevoryt, papír, 62 x 51 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH

GU Karlovy Vary, G 3711

Lit.: Veraikon 1922 – Novák 1938 – Boučková 1984.

79. *Z Náprstkovy ulice* [88]

1922

Dřevoryt, papír, 70 x 78 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH

GU Karlovy Vary, G 3710

Lit.: Veraikon 1922 – Novák 1938 – Boučková 1984.

80. *Vchod domem č. 33 z Dlouhé třídy* [89]

1922

Dřevoryt, papír, 55 x 72 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH

GU Karlovy Vary, G 3709

Lit.: Veraikon 1922 – Novák 1938 – Boučková 1984.

81. *U kláštera bl. Anežky* [90]  
1922  
Dřevoryt, papír, 79 x 64 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Jan Honsa  
PNP Praha, 11/99 - 1995  
Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.
82. *U Honsů v Běstovicích* [92]  
1922  
Dřevoryt, papír, 64 x 77 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: JH  
PNP Praha, IG 11739  
Lit.: Moderní revue 1923 – Novák 1938 – Boučková 1984.
83. *Zákoutí s nízkým domkem* [93]  
1922  
Dřevoryt, papír, 57 x 55 mm  
Značeno vlevo dole v tisku: JH  
PNP Praha, IG 11738  
Lit.: Moderní revue 1922 – Novák 1938 – Boučková 1984.
84. *Ze staré Prahy* [91]  
1923  
Dřevoryt, papír, 35 x 45 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: JH; vpravo dole tužkou: J. Honsa  
MMG Polička, Ggn 17  
Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.
85. *Bošín* [94]  
1923  
Dřevoryt, papír, 51 x 72 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: JH

PNP Praha, IG 11735

Lit.: Moderní revue 1924 – Novák 1938 – Boučková 1984.

86. *Chalupy ze Lhotky Zářecké* [95]

1923

Dřevoryt, papír, 52 x 62 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH; vpravo dole tužkou: J. Honsa

MMG Polička, Ggn 19

Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

87. *Kostel v Kočí* [96]

1924

Dřevoryt, papír, 82 x 103 mm

Značeno vlevo dole v tisku: JH; vpravo dole tužkou: J. Honsa

MMG Polička, Ggn 21

Lit.: Drobné umění 1924 – Novák 1938 – Boučková 1984.

88. *Chalupa u Kamenných Sedlišť* [97]

1924

Dřevoryt, papír, 76 x 60 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH; vpravo dole tužkou: J. Honsa

PNP Praha, IG 11737

Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.

89. *Chalupa se štítem doleva* [99]

1924

Dřevoryt, papír, 60 x 60 mm

Značeno vpravo dole v tisku: JH

ArtBohemia, aukce

90. *Chalupa se dvěma štíty*  
(1924)  
Dřevoryt, papír, 35 x 43 mm  
Originál nezvěstný  
Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.
91. *Miňůvky* [100]  
(1924)  
Dřevoryt, papír, 52 x 62 mm  
Značeno vlevo dole v tisku: JH; vpravo dole tužkou: J. Honsa  
MMG Polička, Ggn 23  
Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.
92. *Chalupa v Hylvátech* [101]  
(1924)  
Dřevoryt, papír, 102 x 102 mm  
Značeno vpravo nahoře v tisku: JH; vpravo dole tužkou: J. Honsa  
GASK Kutná Hora, G 2369  
Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.
93. *Alej od Svratky ke Krejcaru* [104]  
(20. léta 20. století)  
Dřevoryt, papír, 140 x 135 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: JH; vpravo dole tužkou: J. Honsa  
MU Olomouc, G 1379  
Lit.: Novák 1938 – Boučková 1984.
94. Jan Honsa ?  
(*Potok v zimě*) [106]  
Nedat.  
Dřevoryt, papír, 140 x 135 mm  
neznačeno



**Alois Kalvoda:**

95. *Brzy z rána (Za humny)* [107]  
1900  
Akvatinta, papír, 185 x 185 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Alois Kalvoda  
GVU Ostrava, Gr 8145  
Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.
96. *Vesnice* [108]  
(1900 – 1901)  
Litografie, papír  
Značeno vlevo dole v tisku: Kalvoda  
NG Praha, R 25281  
Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.
97. *Slovácký motiv (Chalupy pod stromy)* [109]  
(1900 – 1905)  
Litografie, papír, 280 x 230 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: A.K.  
MG Brno, C 4150  
Lit.: Zemanová 1998.
98. *Ex libris Slovácký motiv* [110]  
(1900 – 1905)  
(zinkografie), papír  
Značeno vpravo dole v tisku: Alois Kalvoda  
Reprodukce Šuman 1925  
Lit.: Šuman 1925.

99. Ex libris K. J. Obrátila [111]  
1901  
Zinkografie, papír, 90 x 42 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: A. K  
MG Brno, GD 17191
100. Ex libris A. Klíčníka [112]  
Nedat.  
Zinkografie, papír, 105 x 70 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: Al Kalvoda  
JVK České Budějovice, GE 1.185
101. *Krajina s hradem* [113]  
1902  
Lept, hnědý tón, papír, 97 x 60 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Al Kalvoda  
MG Brno, C 25758  
Lit.: Štěpánek 1984 – Chaloupka 1996 – Zemanová 1998.
102. *Na opuštěných cestách* [114]  
1903  
Akvatinta, zelenavý tón, papír, 188 x 180 mm  
Značeno vlevo dole v tisku: AK; vpravo dole tužkou: Al Kalvoda  
MU Olomouc, G 1287  
Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.
103. *Krajina s močálem* [115]  
1903  
Lept, zelený tón, papír  
Značeno vpravo dole tužkou: Alois Kalvoda 1903  
NG Praha, R 42413  
Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.

104. *Rybník u Bělohradu (Krajina)* [116]  
1904  
Akvatinta, hnědý tón, papír, 140 x 140 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Al. Kalvoda  
MG Brno, C 585  
Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.
105. *Cesta s břízami* [117]  
1905  
Mezzotinta, hnědý tón, papír, 172 x 132 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Alois Kalvoda  
GVU Ostrava, Gr 5532  
Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.
106. *Soumrak* [118]  
1905  
Mezzotinta, papír, 143 x 114 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Alois Kalvoda 1905  
MG Brno, C 496  
Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.
107. *Březový háj za soumraku* [119]  
(1905)  
Mezzotinta, papír, 180 x 180 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Alois Kalvoda  
MG Brno, C 25908  
Lit.: Pešina 1840 – Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.
108. *Potok s břízami* [120]  
1905  
Lept, akvatinta, papír, 190 x 130 mm

Značeno vpravo dole v tisku: AK; vpravo dole tužkou: Alois Kalvoda  
1905

NG Praha, R 42399

Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.

109. *Potok v horách* [121]

(1905 – 1910)

Litografie, papír

Značeno vpravo dole v tisku: ALOIS KALVODA

NG Praha, R 25280

Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.

110. *Břízy u potoka* [122]

(1905 – 1909)

Lept, akvatinta, hnědý tón, papír, 140 x 140 mm

Značeno vpravo dole tužkou: Al. Kalvoda

GVU Ostrava, Gr 5715

Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.

111. *Cesta s břízami* [123]

1906

Lept, papír, 180 x 180 mm

Značeno vpravo dole v tisku: AK; vpravo dole tužkou: Alois Kalvoda

GVU Ostrava, Gr 8146

Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.

112. *Na lavičce* [124]

1907

Akvatinta, papír, 171 x 130 mm

Značeno vpravo dole tužkou: Alois Kalvoda 1907

MG Brno, C 497

Lit.: Štěpánek 1984 – Chaloupka 1996 – Zemanová 1998.

113. *Dvě dívky v sadě* [125]  
(1907 – 1909)  
Akvatinta, papír  
Značeno vpravo dole tužkou: Alois Kalvoda  
NG Praha, R 42403  
Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.
114. *Březový háj* [126]  
1908  
Litografie, hnědý tón s podtiskem, papír, 315 x 380 mm  
Značeno vpravo dole v tisku AK; vpravo dole tužkou: Al. Kalvoda  
1908  
GVU Ostrava, Gr 7099  
Lit.: Štěpánek 1984 – Chaloupka 1996 – Zemanová 1998.
115. *Dáma v parku* [127]  
1908  
Akvatinta, zelenomodrý tón, papír, 140 x 138 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Al. Kalvoda  
MG Brno, C 584  
Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.
116. *Pohled do kraje* [128]  
1909  
Litografie, zelený tón s podtiskem, papír, 382 x 427 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Al Kalvoda 1909  
GVU Ostrava, Gr 5531  
Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.
117. *Starý hrad* [129]  
(před 1910)

Dřevoryt, hnědý tón, papír, 340 x 340 mm

Značeno vpravo dole tužkou: Al Kalvoda

GVU Ostrava, Gr 4674

Lit.: Štěpánek 1984 – Zemanová 1998.

**Stanislav Lolek:**

118. *V ovčárně* [130]

1902

Lept, modrý tón, papír, 160 x 225 mm

Značeno vlevo dole v tisku: LS; vpravo dole tužkou: S Lolek

NG Praha, R 25290

Lit.: Sísová 1906 – Šantavý 1980 – Blažíčková-Horová 1999.

119. *Dva koně* [131]

(1902 – 1905)

Lept, hnědý tón, papír, 70 x 105 mm

Značeno vlevo dole v tisku: LS; vpravo dole tužkou: S Lolek

NG Praha, R 25289

Lit.: Šantavý 1980 – Blažíčková-Horová 1999.

120. *Říjící daněk (se třemi danělkami)* [132]

(1902 – 1905)

Lept, hnědý tón, papír, 130 x 180 mm

Značeno vlevo dole v tisku: LS; vpravo dole tužkou: S Lolek

NG Praha, R 25292

Lit.: Šantavý 1980 – Dolenský 1912.

121. *Vesnické chaloupky u jezírka* [133]

(1902 – 1905)

Lept, hnědý tón, papír, 65 x 100 mm

Značeno vpravo dole tužkou: S Lolek

NG Praha, R 25293

Lit.: Šantavý 1980 – Blažíčková-Horová 1999.

122. *Můj přítel* [134]  
(1902 – 1905)  
Lept, mezzotinta, hnědý tón, papír, 170 x 130 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: S Lolek  
NG Praha, R 25291  
Lit.: Šantavý 1980.
123. *Lesní potok (U potoka)* [135]  
(1906 – 1907)  
Měkký kryt, akvatinta, hnědý tón, papír, 198 x 198 mm  
Značeno vlevo dole v tisku: LS  
MU Olomouc, G 1264  
Lit.: Šantavý 1980 – Blažíčková-Horová 1999.
124. *Alej v lese* [136]  
(1906 – 1907)  
Měkký kryt, hnědý tón, papír, 190 x 190 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: LS  
Reprodukce časopisu *Dílo* 1907.  
Lit.: Šantavý 1980.
125. *V železárnách (Ve Vítkovických železárnách)* [137]  
(1910)  
Akvatinta, barevná, papír, 190 x 190 mm  
Značeno vlevo dole v tisku: LS; vpravo dole tužkou: S Lolek  
GVU Hodonín, G 253  
Lit.: Dolenský 1912 – Šantavý 1980.
126. *Tetřev v toku* [139]  
(1912)

Lept, akvatinta, zelený tón, papír, 225 x 225 mm  
Značeno vlevo dole v tisku: LOLEK; vpravo dole tužkou: St Lolek  
MU Olomouc, G 4759  
Lit.: Šantavý 1980 – Blažíčková-Horová 1999.

127. *Na „pašu“* [140]  
(1912)

Lept, akvatinta, zelený tón, papír, 225 x 225 mm  
Značeno vpravo nahoře v tisku: LOLEK; vpravo dole tužkou: St Lolek  
MU Olomouc, G 4761  
Lit.: Šantavý 1980.

128. *V sněhové vánici* [141]  
(1912)

Lept, akvatinta, modrý podtisk, papír, 225 x 225 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: LS/LOLEK; vpravo dole tužkou: St Lolek  
MU Olomouc, G 4762  
Lit.: Šantavý 1980 – Blažíčková-Horová 1999.

129. *Říjící jelen* [142]  
(1912)

Lept, akvatinta, zelený tón, papír, 225 x 225 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: St Lolek  
MU Olomouc, G 4763  
Lit.: Šantavý 1980.

130. *Liščí rodina* [143]  
1913

Lept, akvatinta, žlutý podtisk, papír, 225 x 225 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: St Lolek  
MU Olomouc, G 4764  
Lit.: Šantavý 1980.



131. *Tetřívěk* [144]  
(1912)  
Lept, akvatinta, barevná, kolorovaná, papír, 225 x 225 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: St Lolek  
MU Olomouc, G 4760  
Lit.: Šantavý 1980.
132. *Koropty ve sněhu* [146]  
1912  
Lept, akvatinta, papír, 220 x 220 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: LOLEK; vpravo dole tužkou: St Lolek  
VM Šumperk, sbírka zábřežského muzea, H 2085  
Lit.: Šantavý 1980 – Filipová 1986.
133. *Liška a ježek* [147]  
(1912)  
Suchá jehla, akvatinta, papír, 225 x 225 mm  
Značeno vlevo dole tužkou: St Lolek  
Reprodukce Šantavý 1980  
Lit.: Šantavý 1980.
134. *Tygr*  
Nedat.  
Lept, barevný, papír  
Originál nezvěstný  
Lit.: Dolenský 1912 – Šantavý 1980.
135. *Lesník*  
Nedat.  
Lept, papír, 105 x 62 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: LS

- Originál nezvěstný  
Lit.: Šantavý 1980.
136. *Podobizna muže s knírkem*  
Nedat.  
Mezzotinta, papír, 160 x 125 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Stanislav Lolek  
Originál nezvěstný  
Lit.: Šantavý 1980.
137. *Portrét ženy*  
Nedat.  
Mezzotinta, akvatinta, hnědomodrá, papír, 145 x 114 mm  
Originál nezvěstný  
Lit.: Šantavý 1980.
138. *Polní práce*  
Nedat.  
Mezzotinta, papír, 125 x 162 mm  
Značeno vpravo dole tužkou: Stanislav Lolek  
Originál nezvěstný  
Lit.: Šantavý 1980.
139. *Postava muže vedoucího k večeru a po dešti dvě krávy*  
Nedat.  
Lept, akvatinta, žlutý podtisk, papír, 165 x 220 mm  
Neznačeno  
Originál nezvěstný  
Lit.: Šantavý 1980.
140. *Chaloupka v sadě na pokraji lesa*  
Nedat.

- Akvatinta, papír, 115 x 130 mm  
Neznačeno  
Originál nezvěstný  
Lit.: Šantavý 1980.
141. *Skupina čtyř bříz*  
Nedat.  
Lept, akvatinta, papír, 127 x 85 mm  
Neznačeno  
Originál nezvěstný  
Lit.: Šantavý 1980.
142. *Podzim v lese*  
Nedat.  
Lept, barevný, papír, 190 x 190 mm  
Neznačeno  
Originál nezvěstný  
Lit.: Katalog výstavy 1924 – Šantavý 1980.
143. *Dva ptáci na větvi*  
Nedat.  
Lept, akvatinta, hnědý tón, papír, 160 x 160 mm  
Neznačeno  
Originál nezvěstný  
Lit.: Šantavý 1980.
144. *Matka (kojící fenka v psinci)*  
Nedat.  
Měkký kryt, papír  
Neznačeno  
Originál nezvěstný  
Lit.: Almanach SVUM 1922 – 1923 – Šantavý 1980.

145. *Koroptyve* (druhá verze)  
Nedat.  
Suchá jehla, akvatinta, papír, 225 x 225 mm  
Neznačeno  
Originál nezvěstný  
Lit.: Katalog výstavy 1967 – Šantavý 1980.
146. *Bažant*  
Nedat.  
Suchá jehla, akvatinta, papír, 225 x 225 mm  
Neznačeno  
Originál nezvěstný  
Lit.: Katalogy výstav 1913; 1921; 1924 – Šantavý 1980.
147. *Srnčí ve sněhu*  
Nedat.  
Lept, barevný, papír  
Neznačeno  
Originál nezvěstný  
Lit.: Katalog výstavy 1913 – Šantavý 1980.
148. *Dva zápasící tetřívci* (nedokončeno)  
Nedat.  
Suchá jehla, akvatinta, papír, 225 x 225 mm  
Neznačeno  
Originál nezvěstný  
Lit.: Šantavý 1980.
149. *Tokající tetřev na větvi* (nedokončeno)  
Nedat.  
Neznačeno

Originál nezvěstný

Lit.: Šantavý 1980.

150. Ex libris ing. Dr. J. Stockého  
(1925)  
Lept, suchá jehla, papír, 123 x 165 mm  
Neznačeno  
Originál nezvěstný  
Lit.: Šantavý 1980.

**Jan B. Minařík:**

151. *Hostinec U Vejvodů*  
(před 1912)  
Akvatinta, papír, 170 x 230 mm  
Značeno: J. Minařík  
(soukromá sbírka)  
Lit.: Dolenský 1912 – Katalog výstavy 1938.
152. *Stará židovská synagoga v Praze*  
Nedat.  
Akvatinta, papír, 200 x 160 mm  
Značeno: Minařík  
(soukromá sbírka)  
Lit.: Dolenský 1912 – Katalog výstavy 1938 – Chaloupka 1996.
153. *Plavba vorů po Vltavě*  
Nedat.  
Akvatinta, papír, 180 x 230 mm  
Značeno: Minařík  
(soukromá sbírka)  
Lit.: Katalog výstavy 1938 – Chaloupka 1996.

154. *Podskalí* [153]  
Nedat.  
Lept, papír  
Značení nečitelné  
Reprodukce Pešina 1940  
Lit.: Dolenský 1912 – Katalog výstavy 1938 – Pešina 1940.

**Jaroslav Panuška:**

155. *Bába v muchomůrkách* [154]  
1905  
Litografie, barevná, papír  
Neznačeno  
Originál Říha 1905  
Lit.: Boučková 1978 – Chaloupka 1996.
156. *V zimě nade vsí* [155]  
1905  
Litografie, barevná, papír  
Značeno vpravo dole v tisku: Pa  
Originál Říha 1905  
Lit.: Boučková 1978 – Chaloupka 1996.
157. *Čarodějnice III*  
1907  
Litografie, papír  
Originál nezvěstný  
Lit.: Chaloupka 1996.
158. *Čarodějnice*  
Po 1907  
Lept, suchá jehla, papír  
Originál nezvěstný

Lit.: Chaloupka 1996.

159. *Čarodějnice s havrany* [156]  
(kol. 1907)  
Lept, papír, 198 x 247 mm  
Neznačeno  
OGV Jihlava, G 1931
160. *Karlův Týn* [157]  
(po 1906)  
Litografie, barevná, papír, 410 x 570 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: Panuška  
GMU Hradec Králové, G 1768  
Lit.: Dolenský 1912 – Chaloupka 1996.
161. *Betlémská kaple* [158]  
Nedat.  
Litografie, barevná, papír, 527 x 698 mm  
Značeno vpravo dole v tisku: J. PANUŠKA  
AVU Kostelec nad Černými lesy  
Lit.: Chaloupka 1996.

**Antonín Slavíček:**

162. *Dáma se slunečníkem* [159]  
(poč. 20. století)  
Litografie, papír, 422 x 308 mm  
Neznačeno  
NG Praha, R 13979

## 8. Seznam obrazové přílohy

1. Julius Mařák, *Na břehu*, 1859, lept, papír, 174 x 112 mm, NG v Praze, Foto: reprodukce Karel Boromejský Mádl, Lepty Julia Mařáka, in: *Ročenka Štencova grafického kabinetu 1918*, nest.
2. Julius Mařák, *Dub*, 1861, lept, papír, 73 x 137 mm, NG v Praze, Foto: reprodukce Karel Boromejský Mádl, Julius Mařák, *Volné směry III*, 1899.
3. Julius Mařák, *Dostaveníčko*, 1870, lept, papír, 135 x 97 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze.
4. Julius Mařák, *Krajina*, 1872 - 1875, lept, papír, 146 x 100 mm, původní tisk v příloze časopisu *Veraikon I*, 1912, Foto: Simona Čížková.
5. Julius Mařák, *Pod stromy*, 1875, lept, papír, 157 x 90 mm, NG v Praze, Foto: reprodukce Karel Boromejský Mádl, Lepty Julia Mařáka, in: *Ročenka Štencova grafického kabinetu 1918*, nest.
6. Josef Bárta, *Podobizna dámy*, 1901, lept, papír, 390 x 248 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 1)
7. Josef Bárta, *Podobizna muže*, 1903, měkký kryt, papír, 162 x 109 mm, GMU Hradec Králové, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 2)
8. Josef Bárta, *Panorama hradčanské (Praga Caput Regni)*, (1902/1903), lept, papír, 356 x 654 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 3)
9. Josef Bárta, *Malá Strana z Masarykova nábřeží (Kampa a Malá Strana)*, 1903, lept, papír, 100 x 150 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 4)
10. Josef Bárta, *Malá Strana – pohled od Vltavy*, (1903), lept, papír, 285 x 190 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 5)
11. Josef Bárta, *Čertovka*, (1903/1904), lept, papír, 626 x 324 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 6)
12. Josef Bárta, *Ležící akt*, 1904, lept, papír, 65 x 160 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 7)
13. Edouard Manet, *Olympie*, 1863, olej, plátno, 130,5 x 190 cm, Foto: Prah, Roman, *Edouard Manet*, Praha 1991.
14. Josef Bárta, *Dívčí poprsí*, (1904), suchá jehla, papír, 120 x 100 mm, NG v Praze, Foto:



- Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 8)
15. Josef Bárta, *Podobizna děvčátka*, 1904, měkký kryt, papír, 260 x 195 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 9)
16. Josef Bárta, *Dětská hlava*, 1905, lept, papír, 210 x 200 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 10)
17. Josef Bárta, *Mužský portrét*, 1909, lept, papír, 325 x 255 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 11)
18. Josef Bárta, *Koupající se hoši (U splavu)*, (1908 – 1909), lept, akvatinta, papír, 270 x 296 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 15)
19. Josef Bárta, *Koupající se hoši*, kol. 1908, olej, plátno, 165 x 194 mm, soukromá sbírka, Foto: reprodukce Aukční záznamy, Josef Bárta, [www.artplus.cz](http://www.artplus.cz), vyhledáno 21. 1. 2015.
20. Josef Bárta, *Koupání v řece*, (kol. 1908), akvatinta, papír, 115 x 85 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 16)
21. Josef Bárta, *Před bouří (Za bouře, Večer před bouří)*, 1909, akvatinta, papír, 391 x 439 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 17)
22. Josef Bárta, *Plavení dobytka*, (kol. 1909), lept, papír, 175 x 240 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 18)
23. Josef Bárta, *Rybník v krajině*, (kol. 1909), lept, papír, 395 x 255 mm, soukromá sbírka, Foto: Galerie Vltavín, [www.auctions-art.cz](http://www.auctions-art.cz), vyhledáno 14. 3. 2015. (kat. č. 19)
24. Ferdinand Engelmüller, *Jarní vody*, 1905, lept, papír, 165 x 230 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 20)
25. Ferdinand Engelmüller, *Jarní den*, 1905, lept, papír, 165 x 230 mm, GU Karlovy Vary, Foto: GU Karlovy Vary. (kat. č. 21)
26. Ferdinand Engelmüller, *Jaro v Polabí*, malba, Foto: reprodukce, Ferdinand Engelmüller, *Cesty k malířskému umění*, Praha 1923.
27. Ferdinand Engelmüller, *Rašení*, pastel, Foto: Ferdinand Engelmüller, *Z domova a ciziny*, Praha 1910.
28. Ferdinand Engelmüller, *Zimní den*, 1905, lept, papír, 165 x 230 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 22)
29. Ferdinand Engelmüller, *Podzim (Podzimní nálada)*, (1905 – 1908), akvatinta, papír, 130 x 220 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 23)

30. Ferdinand Engelmüller, *Chudý kraj*, (1905 – 1908), lept, papír, 210 x 140 mm, GU Karlovy Vary, Foto: GU Karlovy Vary. (kat. č. 24)
31. Ferdinand Engelmüller, *Léto*, malba, Foto: reprodukce *Dílo XIX*, 1926.
32. Ferdinand Engelmüller, *Letní večer*, (1905 – 1908), lept, papír, 120 x 94 mm, 28 x 94 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 25)
33. Ferdinand Engelmüller, *Z Hellbrunnského parku*, 1905, lept, papír, 130 x 220 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 26)
34. Ferdinand Engelmüller, *Starý park*, 1905, lept, papír, 125 x 190 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 27)
35. Ferdinand Engelmüller, *Zámek na Bodamském jezeře*, (1905 – 1908), lept, měkký kryt, papír, 220 x 150 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 28)
36. Ferdinand Engelmüller, *Villa d'Este*, (1907 – 1908), lept, papír, 195 x 255 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 29)
37. Ferdinand Engelmüller, *Villu na Palatinu v Římě*, (1907 – 1908), lept, papír, 245 x 180 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 30)
38. Ferdinand Engelmüller, *Serenáda v Benátkách u kostela St. Maria della Salute*, (1907 – 1908), měkký kryt, papír, 190 x 265 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 31)
39. Ferdinand Engelmüller, *Z římské Campagne*, (1907 – 1908), lept, akvatinta, papír, 200 x 150 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 32)
40. Ferdinand Engelmüller, *Bez názvu (Zámecký park)*, (1905 – 1910), lept, papír, Foto: reprodukce *Ferdinand Engelmüller. Výstava obrazů a leptů* (kat. výst.), Dvorana sokolovny v Mladé Boleslavi, 1910. (kat. č. 33)
41. Ferdinand Engelmüller, *Vrby u potoka*, (1905 – 1910), litografie, papír, 246 x 190 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 34)
42. Ferdinand Engelmüller, *Starý park (V zámeckém parku, Ve starém parku)*, 1913, litografie, papír, 213 x 282 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 35)
43. Ferdinand Engelmüller, *Ve starém parku*, malba, Foto: reprodukce Engelmüller, Ferdinand, *Nálady a pohádky*, Praha 1902.
44. Ferdinand Engelmüller, *Z okolí Říma (Kašna, Fontána)*, (kol. 1913), litografie, papír, 252 x 277 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 36)
45. Ferdinand Engelmüller, *Duby*, (kol. 1913), litografie, papír, 208 x 288 mm, MU

- Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 37)
46. Ferdinand Engelmüller, *Duby*, olej, plátno, Foto: reprodukce Engelmüller, Ferdinand, *Cesty k malířskému umění*, Praha 1923.
47. Ferdinand Engelmüller, *Duby* (skica), uhel, papír, Foto: reprodukce Engelmüller, Ferdinand, *Cesty k malířskému umění*, Praha 1923.
48. Ferdinand Engelmüller, *Meditace, Bílá Hora*, (kol. 1917), litografie, papír, 210 x 304 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 38)
49. Ferdinand Engelmüller, *Meditace, Bílá Hora*, 1917, olej, plátno, Foto: reprodukce Engelmüller, Ferdinand, *Cesty k malířskému umění*, Praha 1923.
50. Ferdinand Engelmüller, *Meditace (Bílá Hora)* (skica), (1917), uhel, papír, Foto: reprodukce Engelmüller, Ferdinand, *Cesty k malířskému umění*, Praha 1923.
51. Ferdinand Engelmüller, *Hrad*, (1913 - 1917), litografie, papír, 218 x 298 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 39)
52. Ferdinand Engelmüller, *Bez cíle (Bludný rytíř, Odnikud nikam, Dobrodruh, Bludičky)*, (1907 - 1912), litografie, papír, 225 x 283 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 40)
53. Ferdinand Engelmüller, *Bez cíle*, malba, Foto: reprodukce Engelmüller, Ferdinand, *Cesty k malířskému umění*, Praha 1923.
54. Ferdinand Engelmüller, *Bez cíle*, (1907 – 1908), uhel, papír, 535 x 640 mm, soukromá sbírka Patrika Šimona, Foto: Patrik Šimon.
55. Ferdinand Engelmüller, *Česká krajina s jezdcem* (návrh na triptych, 2. část), 1912, uhel, papír, 620 x 795 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze.
56. Ferdinand Engelmüller, *Hradčany z Jeleního příkopu*, (kol. 1916), litografie, papír, 325 x 260 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 41)
57. Ferdinand Engelmüller, *Chrám sv. Víta v Praze*, (kol. 1916), litografie, papír, 350 x 297 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 42)
58. Ferdinand Engelmüller, *Malostranské střechy*, (kol. 1916), litografie, papír, 259 x 372 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 43)
59. Ferdinand Engelmüller, *Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze*, (kol. 1916), litografie, papír, 337 x 242 mm, GVU Ostrava, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 44)

60. Ferdinand Engelmüller, *Týnský chrám s Krocínovou kašnou (Praga Anno 1862)*, (kol. 1916), litografie, papír, 310 x 280 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 45)
61. Ferdinand Engelmüller, *Karlův most*, (kol. 1916), litografie, papír, 287 x 330 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 46)
62. Jan Honsa, *Újezdec*, 1905 – 1906, cliché verre, papír, 78 x 72 mm, soukromá sbírka, Foto: reprodukce Šimon, František Tavík, Cliché verre, *Hollar I*, 1923 – 24, s. 189-195. (kat. č. 47)
63. Jan Honsa, *Bez názvu (Kvetoucí stromy)*, (před 1909), lept, papír, původní tisk *Jan Honsa* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1909. Foto: Simona Čížková. (kat. č. 48)
64. Jan Honsa, *Jabloně z Horek Kosteleckých*, (1910), suchá jehla, papír, 65 x 93 mm, PNP v Praze, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 49)
65. Jan Honsa, *Běstovická alej*, (1911), suchá jehla, papír, 82 x 60 mm, PNP v Praze, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 50)
66. Jan Honsa, *Pohled z Hlavačova na Běstovice*, 1910, olej, plátno, Foto: reprodukce Pacovský, Emil, O českém moderním krajinářství, Mařákově škole a Janu Honsovi, *Veraikon VIII*, 1922, s. 73.
67. Jan Honsa, *Norimberské střechy*, 1911, suchá jehla, papír, 197 x 253 mm, VCG Pardubice, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 52)
68. Jan Honsa, *Věž v Budyšíně*, 1911, lept, papír, 127 x 98 mm, VCG Pardubice, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 53)
69. Jan Honsa, *Hřbitov v Budyšíně*, (1911 – 1912), lept, papír, 155 x 130 mm, VCG Pardubice, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 54)
70. Jan Honsa, *Bárky v přístavu amsterodamském*, (1911 – 1912), lept, papír, 76 x 97 mm, původní tisk *Veraikon I*, 1912. Foto: Simona Čížková. (kat. č. 55)
71. Jan Honsa, *Pražské střechy*, (1914), lept, papír, 90 x 117 mm, GU Karlovy Vary, Foto: GU Karlovy Vary. (kat. č. 60)
72. Jan Honsa, *(Krajina s břízou)*, (1912 – 1914), lept, akvatinta, papír, 93 x 65 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 64)
73. Jan Honsa, *Z Českomoravské vysočiny*, (1912), olej, plátno, Foto: reprodukce Pacovský, Emil, O českém moderním krajinářství, Mařákově škole a Janu Honsovi, *Veraikon VIII*, 1922, s. 76.

74. Jan Honsa, *Na Zeleném trhu*, 1915, dřevoryt, papír, 140 x 102 mm, MMG Polička,  
Foto: MMG Polička. (kat. č. 65)
75. Jan Honsa, *Týnská ulice*, 1915, dřevoryt, papír, 75 x 57 mm, PNP Praha, Foto: Simona  
Čížková. (kat. č. 66)
76. Jan Honsa, *Karolinum*, 1915, dřevoryt, papír, 123 x 97 mm, PNP Praha, Foto: Simona  
Čížková. (kat. č. 67)
77. Jan Honsa, *Nádvoří Pachtova domu*, 1917, dřevoryt, papír, 69 x 76 mm, PNP Praha,  
Foto: Simona Čížková. (kat. č. 68)
78. Jan Honsa, *Ulice U Vápenice*, 1917, dřevoryt, papír, 76 x 57 mm, MMG Polička,  
Foto: MMG Polička. (kat. č. 69)
79. Jan Honsa, *Řásnovka*, 1918, dřevoryt, papír, 77 x 60 mm, PNP Praha, Foto: Simona  
Čížková. (kat. č. 70)
80. Jan Honsa, *Staroměstské věže z Odkolkovy zahrady*, 1919, dřevoryt, papír, 75 x 53  
mm, GU Karlovy Vary, Foto: GU Karlovy Vary. (kat. č. 71)
81. Jan Honsa, *Klimentská ulice*, 1920, dřevoryt, papír, 71 x 81 mm, VCG Pardubice,  
Foto: Simona Čížková. (kat. č. 72)
82. Jan Honsa, *Pod Slovany*, 1920, dřevoryt, papír, 82 x 81 mm, MMG Polička, Foto:  
MMG Polička. (kat. č. 73)
83. Jan Honsa, *Průčelí Pachtova domu*, 1920, dřevoryt, papír, 82 x 60 mm, PNP Praha,  
Foto: Simona Čížková. (kat. č. 74)
84. Jan Honsa, *Na nábreží u sv. Klimenta*, 1920, dřevoryt, papír, 70 x 78 mm, PNP Praha,  
Foto: Simona Čížková. (kat. č. 75)
85. Jan Honsa, *U Halánků*, 1921, dřevoryt, papír, 50 x 53 mm, GU Karlovy Vary, Foto:  
GU Karlovy Vary. (kat. č. 76)
86. Jan Honsa, *Dvůr u kláštera bl. Anežky*, 1922, dřevoryt, papír, 44 x 40 mm, GU  
Karlovy Vary, Foto: GU Karlovy Vary. (kat. č. 77)
87. Jan Honsa, *Dvůrek s č. 14 Hradební ulice*, 1922, dřevoryt, papír, 62 x 51 mm, GU  
Karlovy Vary, Foto: GU Karlovy Vary. (kat. č. 78)
88. Jan Honsa, *Z Náprstkovy ulice*, 1922, dřevoryt, papír, 70 x 78 mm, GU Karlovy Vary,  
Foto: GU Karlovy Vary. (kat. č. 79)
89. Jan Honsa, *Vchod domem č. 33 z Dlouhé třídy*, 1922, dřevoryt, papír, 55 x 72 mm, GU  
Karlovy Vary, Foto: GU Karlovy Vary. (kat. č. 80)

90. Jan Honsa, *U kláštera bl. Anežky*, 1922, dřevoryt, papír, 79 x 64 mm, PNP Praha, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 81)
91. Jan Honsa, *Ze staré Prahy*, 1923, dřevoryt, papír, 35 x 45 mm, MMG Polička, Foto: MMG Polička. (kat. č. 84)
92. Jan Honsa, *U Honsů v Běstovicích*, 1922, dřevoryt, papír, 64 x 77 mm, PNP Praha, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 82)
93. Jan Honsa, *Zákoutí s nízkým domkem*, 1922, dřevoryt, papír, 57 x 55 mm, PNP Praha, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 83)
94. Jan Honsa, *Bošín*, 1923, dřevoryt, papír, 51 x 72 mm, PNP Praha, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 85)
95. Jan Honsa, *Chalupy ze Lhotky Zářecké*, 1923, dřevoryt, papír, 52 x 62 mm, MMG Polička, Foto: MMG Polička. (kat. č. 86)
96. Jan Honsa, *Kostel v Kočí*, 1924, dřevoryt, papír, 82 x 103 mm, MMG Polička, Foto: MMG Polička. (kat. č. 87)
97. Jan Honsa, *Chalupa u Kamenných Sedlišť*, 1924, dřevoryt, papír, 76 x 60 mm, PNP Praha, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 88)
98. Jan Honsa, *Chalupa u Kamenných Sedlišť*, olej, plátno, Foto: reprodukce *Zlatá Praha XXXVII*, 1920, č. 29–30, 7. 4.
99. Jan Honsa, *Chalupa se štítem doleva*, 1924, dřevoryt, papír, 60 x 60 mm, Foto: reprodukce ArtBohemia, Zdroj: [www.artbohemia.cz](http://www.artbohemia.cz). (kat. č. 89)
100. Jan Honsa, *Miňůvky*, (1924), dřevoryt, papír, 52 x 62 mm, MMG Polička, Foto: MMG Polička. (kat. č. 91)
101. Jan Honsa, *Chalupa v Hylvátech*, (1924), dřevoryt, papír, 102 x 102 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 92)
102. Jan Honsa, *Chalupy v Kameničkách*, 1914, olej, plátno, Foto: reprodukce Boučková, Jitka, *Jan Honsa* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 1984.
103. Jan Honsa, *Chalupy z Litomyšlska na jaře*, 1927, olej, plátno, Foto: reprodukce Boučková, Jitka, *Jan Honsa* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 1984.
104. Jan Honsa, *Alej od Svatky ke Krejcaru*, (20. léta 20. století), dřevoryt, papír, 140 x 135 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 93)
105. Jan Honsa, *Břízi ve větru*, 1917, olej, plátno, Foto: reprodukce Boučková, Jitka, *Jan Honsa* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 1984.

106. Jan Honsa ?, (*Potok v zimě*), nedat., dřevoryt, papír, 140 x 135 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 94)
107. Alois Kalvoda, *Brzy z rána (Za humny)*, 1900, akvatinta, papír, 185 x 185 mm, GVU Ostrava, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 95)
108. Alois Kalvoda, *Vesnice*, (1900 – 1901), litografie, papír, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 96)
109. Alois Kalvoda, *Slovácký motiv (Chalupy pod stromy)*, (1900 – 1905), litografie, papír, 280 x 230 mm, MG Brno, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 97)
110. Alois Kalvoda, ex libris *Slovácký motiv*, (1900 – 1905), (zinkografie), papír, Foto: reprodukce Šuman, Viktor, *Alois Kalvoda*, Praha 1925. (kat. č. 98)
111. Alois Kalvoda, Ex libris K. J. Obrátla, 1901, zinkografie, papír, 90 x 42 mm, MG Brno, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 99)
112. Alois Kalvoda, Ex libris A. Klíčníka, nedat., zinkografie, papír, 105 x 70 mm, JVK České Budějovice, Foto: JVK České Budějovice. (kat. č. 100)
113. Alois Kalvoda, *Krajina s hradem*, 1902, lept, papír, 97 x 60 mm, MG Brno, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 101)
114. Alois Kalvoda, *Na opuštěných cestách*, 1903, akvatinta, papír, 188 x 180 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 102)
115. Alois Kalvoda, *Krajina s močalem*, 1903, lept, papír, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 103)
116. Alois Kalvoda, *Rybník u Bělohradu (Krajina)*, 1904, akvatinta, papír, 140 x 140 mm, MG Brno, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 104)
117. Alois Kalvoda, *Cesta s břízami*, 1905, mezzotinta, papír, 172 x 132 mm, GVU Ostrava, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 105)
118. Alois Kalvoda, *Soumrak*, 1905, mezzotinta, papír, 143 x 114 mm, MG Brno, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 106)
119. Alois Kalvoda, *Březový háj za soumraku*, (1905), mezzotinta, papír, 180 x 180 mm, MG Brno, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 107)
120. Alois Kalvoda, *Potok s břízami*, 1905, lept, akvatinta, papír, 190 x 130 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 108)
121. Alois Kalvoda, *Potok v horách*, (1905 – 1910), litografie, papír, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 109)

122. Alois Kalvoda, *Břízy u potoka*, (1905 – 1909), lept, akvatinta, papír, 140 x 140 mm, GVU Ostrava, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 110)
123. Alois Kalvoda, *Cesta s břízami*, 1906, lept, , papír, 180 x 180 mm, GVU Ostrava, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 111)
124. Alois Kalvoda, *Na lavičce*, 1907, akvatinta, papír, 171 x 130 mm, MG Brno, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 112)
125. Alois Kalvoda, *Dvě dívky v sadě*, (1907 – 1909), akvatinta, papír, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 113)
126. Alois Kalvoda, *Březový háj*, 1908, litografie, , papír, 315 x 380 mm, GVU Ostrava, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 114)
127. Alois Kalvoda, *Dáma v parku*, 1908, akvatinta, papír, 140 x 138 mm, MG Brno, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 115)
128. Alois Kalvoda, *Pohled do kraje*, 1909, litografie, , papír, 382 x 427 mm, GVU Ostrava, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 116)
129. Alois Kalvoda, *Starý hrad*, (před 1910), dřevoryt, , papír, 340 x 340 mm, GVU Ostrava, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 117)
130. Stanislav Lolek, *V ovčárně*, 1902, lept, papír, 160 x 225 mm, NG Praha, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 118)
131. Stanislav Lolek, *Dva koně*, (1902 – 1905), lept, papír, 70 x 105 mm, NG Praha, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 119)
132. Stanislav Lolek, *Říjící daněk (se třemi danělkami)*, (1902 – 1905), lept, papír, 130 x 180 mm, NG Praha, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 120)
133. Stanislav Lolek, *Vesnické chaloupky u jezírka*, (1902 – 1905), lept, papír, 65 x 100 mm, NG Praha, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 121)
134. Stanislav Lolek, *Můj přítel*, (1902 – 1905), lept, papír, 170 x 130 mm, NG Praha, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 122)
135. Stanislav Lolek, *Lesní potok (U potoka)*, (1906 – 1907), měkký kryt, akvatinta, papír, 198 x 198 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 123)
136. Stanislav Lolek, *Alej v lese*, (1906 – 1907), měkký kryt, papír, 190 x 190 mm, Foto: reprodukce *Dílo V*, č. 3, 1907. (kat. č. 124)
137. Stanislav Lolek, *V železárnách (Ve Vítkovických železárnách)*, (1910),



- akvatinta, papír, 190 x 190 mm, GVU Hodonín, Foto: GVU Hodonín. (kat. č. 125)
138. Stanislav Lolek, *Z Vítkovických hutí*, malba, Foto: reprodukce *Dílo VIII*, 1910. (kat. č. 126)
139. Stanislav Lolek, *Tetřev v toku*, (1912), lept, akvatinta, papír, 225 x 225 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 126)
140. Stanislav Lolek, *Na „pašu“*, (1912), lept, akvatinta, papír, 225 x 225 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 127)
141. Stanislav Lolek, *V sněhové vánici*, (1912), lept, akvatinta, papír, 225 x 225 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 128)
142. Stanislav Lolek, *Říjící jelen*, (1912), lept, akvatinta, papír, 225 x 225 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 129)
143. Stanislav Lolek, *Liščí rodina*, (1912), lept, akvatinta, papír, 225 x 225 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 130)
144. Stanislav Lolek, *Tetřívěk*, (1912), lept, akvatinta, papír, 225 x 225 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 131)
145. Stanislav Lolek, *Hlava jelena* (obálka alba *Z lesní říše*), (před 1919), lept, papír, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková.
146. Stanislav Lolek, *Koroptve ve sněhu*, (1912), lept, akvatinta, papír, 220 x 220 mm, VM v Šumperku, sbírka zábřežského muzea, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 132)
147. Stanislav Lolek, *Liška a ježek*, (1912), suchá jehla, akvatinta, papír, 225 x 225 mm, Foto: reprodukce Šantavý, František, *Grafická činnost akademického malíře Stanislava Lolka* (kat. výst.), Okresní muzeum v Písku 1980. (kat. č. 133)
148. Stanislav Lolek, *Bez názvu* (obálka časopisu *Dílo*), lept, papír, *Dílo V*, 1907, Foto: Simona Čížková.
149. Stanislav Lolek, studie tygra, tužka, papír, GVU Hodonín, Foto: GVU Hodonín.
150. Stanislav Lolek, studie ovčírny, uhel, papír, GVU Hodonín, Foto: GVU Hodonín.
151. Stanislav Lolek, studie potoka, tužka, papír, GVU Hodonín, Foto: GVU Hodonín.
152. Stanislav Lolek, studie aleje v lese, tužka, papír, GVU Hodonín, Foto: GVU Hodonín.

153. Jan B. Minařík, *Podskalí*, nedat., lept, papír, Foto: reprodukce Pešina, Jaroslav, *Česká moderní grafika*, Praha 1940. (kat. č. 154)
154. Jaroslav Panuška, *Bába v muchomůrkách*, 1905, litografie, papír, původní tisk Říha, Václav, *Letní noc*, Praha 1905. Foto: MU Olomouc. (kat. č. 155)
155. Jaroslav Panuška, *V zimě nade vsí*, 1905, litografie, papír, původní tisk Říha, Václav, *Letní noc*, Praha 1905. Foto: MU Olomouc. (kat. č. 156)
156. Jaroslav Panuška, *Čarodějnice s havrany*, (kol. 1907), lept, papír, 198 x 247 mm, OGV Jihlava, Foto: OGV Jihlava. (kat. č. 159)
157. Jaroslav Panuška, *Karlův Týn*, (po 1906), litografie, papír, 410 x 570 mm, GMU Hradec Králové, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 160)
158. Jaroslav Panuška, *Betlémská kaple*, nedat., litografie, papír, 527 x 698 mm, AVU Kostelec nad Černými lesy, Foto: Archiv výtvarného umění, o. s., *Jaroslav Panuška*, [www.isabart.org](http://www.isabart.org), vyhledáno 25. 1. 2015. (kat. č. 161)
159. Antonín Slavíček, *Dáma se slunečníkem*, (poč. 20. století), litografie, papír, 422 x 308 mm, NG Praha, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 162)
160. Ferdinand Engelmüller, *Bílá Hora*, nedat., tuš, papír, 173 x 210 mm, OG Liberec, Foto: © Oblastní galerie v Liberci.
161. Stanislav Lolek, *Liščí rodina*, 20. léta 20. století, tuš, papír, 119 x 111 mm, OG Liberec, Foto: © Oblastní galerie v Liberci.
162. František Kaván, *Bez názvu*, 1898, tužka, papír, Foto: reprodukce Zach, Aleš, *Příběh štočků*, Praha 2002.
163. František Kaván, *Bez názvu*, 1898, tužka, papír, Foto: reprodukce Zach, Aleš, *Příběh štočků*, Praha 2002.
164. František Kaván, *Bez názvu*, 1899, tužka, papír, Foto: reprodukce Zach, Aleš, *Příběh štočků*, Praha 2002.
165. František Kaván, *Bez názvu*, 1900, tužka, papír, Foto: reprodukce Zach, Aleš, *Příběh štočků*, Praha 2002.

## 9. Obrazová příloha

Obrazová příloha obsahuje výběr některých děl. Kompletní příloha se nachází na přiloženém CD.



[7] Josef Bárta, *Podobizna muže*, 1903, měkký kryt, papír, 162 x 109 mm, GMU Hradec Králové, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 2)



[8] Josef Bárta, *Panorama hradčanské (Praga Caput Regni)*, (1902/1903), lept, papír, 356 x 654 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 3)



[12] Josef Barta, *Ležící akt*, 1904, lept, papír, 65 x 160 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie  
© 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 7)



[16] Josef Barta, *Dětská hlava*, 1905, lept, papír, 210 x 200 mm, NG v Praze, Foto:  
Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 10)



[18] Josef Barta, *Koupající se hoši (U splavu)*, (1908 – 1909), lept, akvatinta, papír, 270 x 296 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 15)



[19] Josef Barta, *Koupající se hoši*, kol. 1908, olej, plátno, 165 x 194 mm, soukromá sbírka, Foto: reprodukce Aukční záznamy, Josef Barta, [www.artplus.cz](http://www.artplus.cz), vyhledáno 21. 1. 2015.





[22] Josef Bárta, *Plavení dobytka*, (kol. 1909), lept, papír, 175 x 240 mm, NG v Praze,  
Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 18)



[25] Ferdinand Engelmüller, *Jarní den*, 1905, lept, papír, 165 x 230 mm, GU Karlovy  
Vary, Foto: GU Karlovy Vary. (kat. č. 21)



[30] Ferdinand Engelmüller, *Chudý kraj*, (1905 – 1908), lept, papír, 210 x 140 mm, GU Karlovy Vary, Foto: GU Karlovy Vary. (kat. č. 24)



[34] Ferdinand Engelmüller, *Starý park*, 1905, lept, papír, 125 x 190 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 27)



[36] Ferdinand Engelmüller, *Villa d'Este*, (1907 – 1908), lept, papír, 195 x 255 mm,  
GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 29)



[37] Ferdinand Engelmüller, *Villu na Palatinu v Římě*, (1907 – 1908), lept, papír, 245 x  
180 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 30)





[38] Ferdinand Engelmüller, *Serenáda v Benátkách u kostela St. Maria della Salute*, (1907 – 1908), měkký kryt, papír, 190 x 265 mm, GASK Kutná Hora, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 31)



[42] Ferdinand Engelmüller, *Starý park (V zámeckém parku, Ve starém parku)*, 1913, litografie, papír, 213 x 282 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 35)



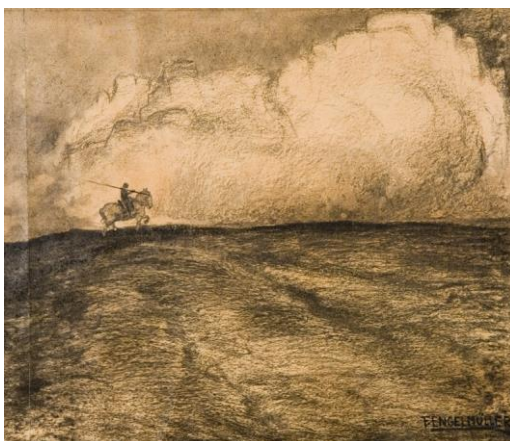
[48] Ferdinand Engelmüller, *Meditace (Bílá Hora)*, (kol. 1917), litografie, papír, 210 x 304 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 38)



[49] Ferdinand Engelmüller, *Meditace (Bílá Hora)*, 1917, olej, plátno, Foto: reprodukce Engelmüller, Ferdinand, *Cesty k malířskému umění*, Praha 1923.



[52] Ferdinand Engelmüller, *Bez cíle (Bludný rytíř, Odnikud nikam, Dobrodruh, Bludičky)*, (1907 - 1912), litografie, papír, 225 x 283 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 40)



[54] Ferdinand Engelmüller, *Bez cíle*, (1907 – 1908), uhel, papír, 535 x 640 mm, soukromá sbírka Patrika Šimona, Foto: Patrik Šimon.





[58] Ferdinand Engelmüller, *Malostranské střechy*, (kol. 1916), litografie, papír, 259 x 372 mm, NG v Praze, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 43)



[61] Ferdinand Engelmüller, *Karlův most*, (kol. 1916), litografie, papír, 287 x 330 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 46)

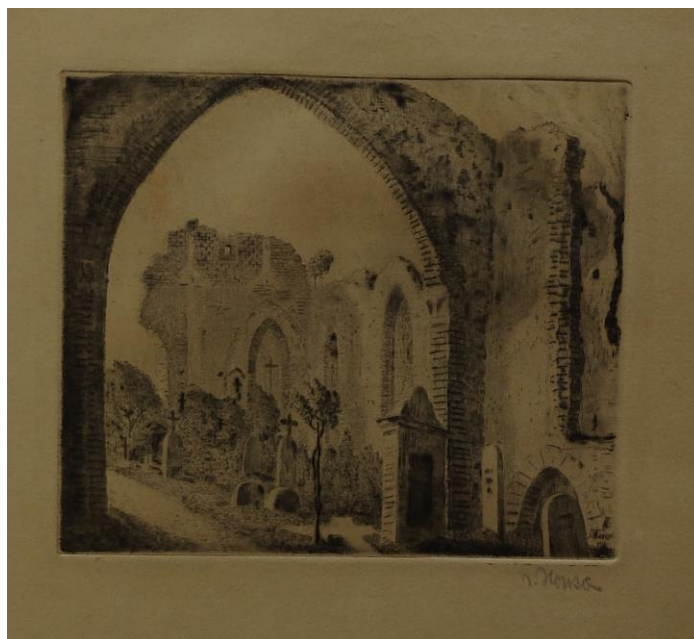


[64] Jan Honsa, *Jabloně z Horek Kosteleckých*, (1910), suchá jehla, papír, 65 x 93 mm,  
PNP v Praze, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 49)



[65] Jan Honsa, *Běstovická alej*, (1911), suchá jehla, papír, 82 x 60 mm, PNP v Praze,  
Foto: Simona Čížková. (kat. č. 50)





[69] Jan Honsa, *Hřbitov v Budyšině*, (1911 – 1912), lept, papír, 155 x 130 mm, VCG Pardubice, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 54)



[71] Jan Honsa, *Pražské střechy*, (1914), lept, papír, 90 x 117 mm, GU Karlovy Vary, Foto: GU Karlovy Vary. (kat. č. 60)



[77] Jan Honsa, *Nádvoří Pachtova domu*, 1917, dřevoryt, papír, 69 x 76 mm, PNP Praha,  
Foto: Simona Čížková. (kat. č. 68)

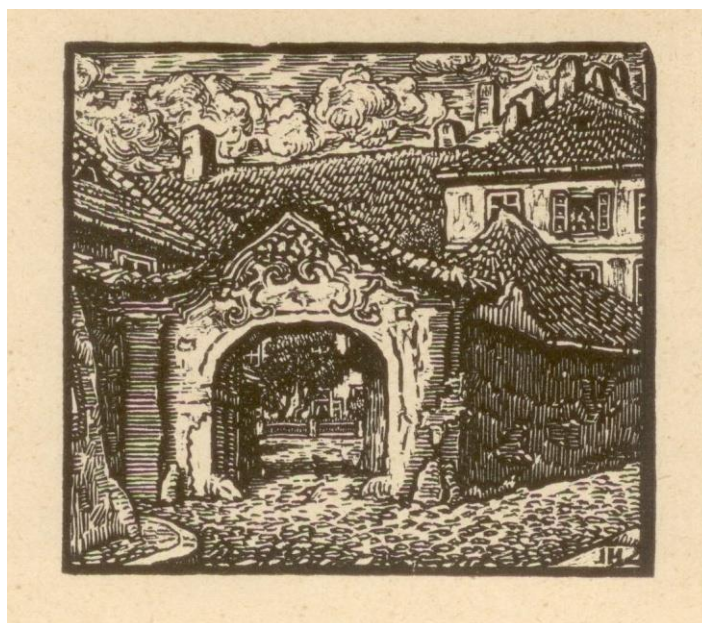


[82] Jan Honsa, *Pod Slovany*, 1920, dřevoryt, papír, 82 x 81 mm, MMG Polička, Foto:  
MMG Polička. (kat. č. 73)





[84] Jan Honsa, *Na nábřeží u sv. Klimenta*, 1920, dřevoryt, papír, 70 x 78 mm, PNP  
Praha, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 75)



[88] Jan Honsa, *Z Náprstkovy ulice*, 1922, dřevoryt, papír, 70 x 78 mm, GU Karlovy  
Vary, Foto: GU Karlovy Vary. (kat. č. 79)





[92] Jan Honsa, *U Honsů v Běstovicích*, 1922, dřevoryt, papír, 64 x 77 mm, PNP Praha,  
Foto: Simona Čížková. (kat. č. 82)



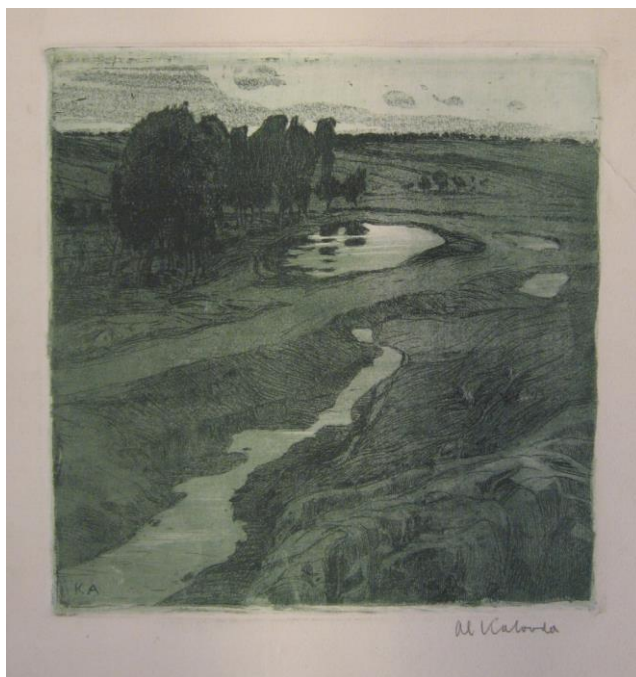
[104] Jan Honsa, *Alej od Svratky ke Krejcaru*, (20. léta 20. století), dřevoryt, papír, 140 x  
135 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 93)



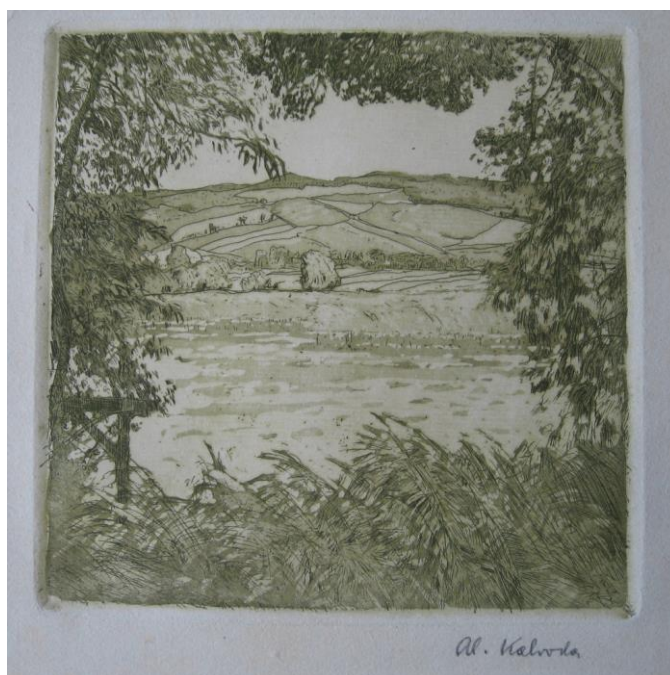
[105] Jan Honsa, *Břízi ve větru*, 1917, olej, plátno, Foto: reprodukce Boučková, Jitka, *Jan Honsa* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 1984.



[113] Alois Kalvoda, *Krajina s hradem*, 1902, lept, papír, 97 x 60 mm, MG Brno, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 101)



[114] Alois Kalvoda, *Na opuštěných cestách*, 1903, akvatinta, papír, 188 x 180 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 102)



[116] Alois Kalvoda, *Rybník u Bělohradu (Krajina)*, 1904, akvatinta, papír, 140 x 140 mm, MG Brno, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 104)





[124] Alois Kalvoda, *Na lavičce*, 1907, akvatinta, papír, 171 x 130 mm, MG Brno, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 112)



[130] Stanislav Lolek, *V ovčárně*, 1902, lept, papír, 160 x 225 mm, NG Praha, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 118)



[132] Stanislav Lolek, *Říjící daněk (se třemi danělkami)*, (1902 – 1905), lept, papír, 130 x 180 mm, NG Praha, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 120)



[135] Stanislav Lolek, *Lesní potok (U potoka)*, (1906 – 1907), měkký kryt, akvatinta, papír, 198 x 198 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 123)



[137] Stanislav Lolek, *V železárnách (Ve Vítkovických železárnách)*, (1910), akvatinta, papír, 190 x 190 mm, GVVU Hodonín, Foto: GVVU Hodonín. (kat. č. 125)

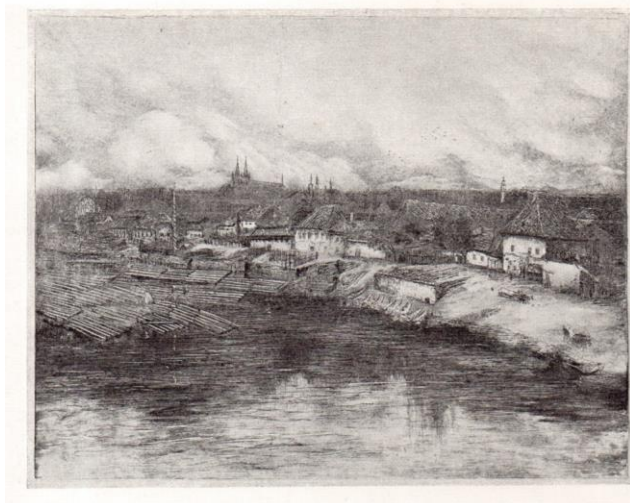


[140] Stanislav Lolek, *Na „pašu“*, (1912), lept, akvatinta, papír, 225 x 225 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 127)

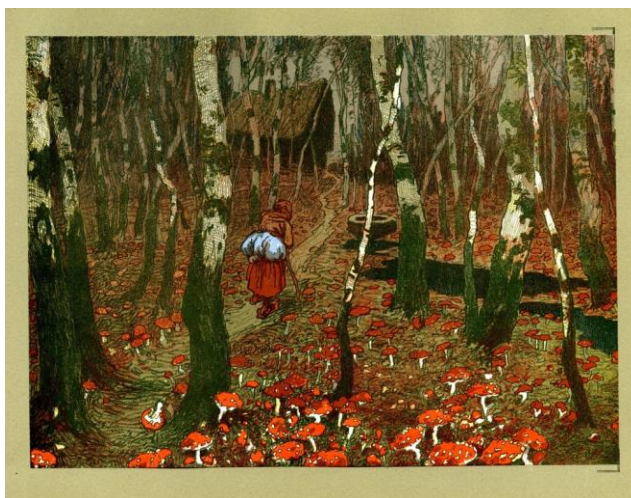




[141] Stanislav Lolek, *V sněhové vánici*, (1912), lept, akvatinta, papír, 225 x 225 mm, MU Olomouc, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 128)



[153] Jan B. Minařík, *Podskalí*, nedat., lept, papír, Foto: reprodukce Pešina, Jaroslav, *Česká moderní grafika*, Praha 1940. (kat. č. 154)



[154] Jaroslav Panuška, *Bába v muchomůrkách*, 1905, litografie, papír, původní tisk Říha, Václav, *Letní noc*, Praha 1905. Foto: MU Olomouc. (kat. č. 155)



[156] Jaroslav Panuška, *Čarodějnice s havrany*, (kol. 1907), lept, papír, 198 x 247 mm, OGV Jihlava, Foto: OGV Jihlava. (kat. č. 159)





[157] Jaroslav Panuška, *Karlův Týn*, (po 1906), litografie, papír, 410 x 570 mm, GMU Hradec Králové, Foto: Simona Čížková. (kat. č. 160)



[165] František Kaván, Bez názvu, 1900, tužka, papír, Foto: reprodukce Zach, Aleš, *Příběh štočků*, Praha 2002.



[159] Antonín Slavíček, *Dáma se slunečníkem*, (poč. 20. století), litografie, papír, 422 x 308 mm, NG Praha, Foto: Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze. (kat. č. 162)

## 10. Anotace

Jméno a příjmení:	Bc. Simona Čížková
Katedra:	Dějiny výtvarných umění
Vedoucí práce:	Doc. PaedDr. Alena Kavčáková Dr.
Rok obhajoby:	2015
Název práce:	Grafika žáků Mařákovy školy
Název v angličtině:	Student's graphic of Mařák's school
Anotace práce:	Tato práce se zabývá českou grafikou 19. a počátku 20. století. Důležitou osobností je Julius Mařák, který je považován za zakladatele moderní české grafiky. Prosazoval v Čechách techniku leptu, která zde nebyla používána. Práce přibližuje počátky moderní české grafiky a výuku grafiky v Praze na přelomu 19. a 20. století. Hlavním tématem je studie volné grafiky Mařákových žáků (Josef Bárta, Ota Bubeníček, Ferdinand Engelmüller, Jan Honsa, Alois Kalvoda, František Kaván, Stanislav Lolek, Jan Minařík, Jaroslav Panuška, Antonín Slavíček), kteří patřili k prvním umělcům, jež ji tvořili. Práce obsahuje katalog grafických děl Mařákových žáků, která se podařilo dohledat v galeriích a literatuře.
Klíčová slova:	Josef Bárta, Ota Bubeníček, Ferdinand Engelmüller, Jan Honsa, Alois Kalvoda, František Kaván, Stanislav Lolek, Julius Mařák, Jan Minařík, Jaroslav Panuška, Antonín Slavíček, Akademie výtvarných umění, Praha, Vídeň, Spolek výtvarných umělců Mánes, grafika, litografie, lept, dřevoryt, grafické školy, grafické závody
Anotace v angličtině:	This work deal with Czech graphic in the 19th and beginning the 20th century. Important personality is Julius Mařák, which is deem a founder of modern Czech graphic. He supports etching technique in Czech, which wasn't used here. This work describes beginning of modern Czech graphic and graphic teaching in Prague in the 19th and the 20th century. Main topic is study of Mařák's students works (Josef Bárta, Ota Bubeníček, Ferdinand Engelmüller, Jan Honsa, Alois Kalvoda, František Kaván, Stanislav Lolek, Jan Minařík, Jaroslav Panuška, Antonín Slavíček), which were first artists, which created graphic. This work contains original catalog with graphic work of Mařák's students founded in galleries.
Klíčová slova v angličtině:	Josef Bárta, Ota Bubeníček, Ferdinand Engelmüller, Jan Honsa, Alois Kalvoda, František Kaván, Stanislav Lolek, Julius Mařák, Jan Minařík, Jaroslav Panuška, Antonín Slavíček, Academy of Fine Arts, Praha, Vídeň, Guid of artists Mánes, graphic, lithography, etching, woodcut, graphic schools, printing factory
Přílohy vázané v práci:	Obrazová a textová příloha, CD s obrazovou přílohou.
Rozsah práce:	162 stran
Jazyk práce:	Čeština