

IDEOLOGIE A METAFORA V BÍLKOVĚ „PODOBENSTVÍ VELKÉHO ZÁPADU ČECHŮ“

Roman Prahl

I.

František Bílek - zejména pojmáme-li jej včetně jeho dobové odezvy i pozdějších výkladů a hodnocení jeho díla - byl a zůstává jedním z pozoruhodných příkladů národního kulturního sebevyjádření a sebepochopení. Bílkovu tvorbu jsme si už zvykli považovat za jeden z pilířů moderní české kultury, a zahraniční odezva na prezentace této tvorby nás v tom může utvrzovat. Přesto mluví-li se někdy jedním dechem o „české secesi“ a o Bílkovi, zahrnuje to mnohou nejasnost ba paradox. Spočívají v tom, že se za „české“ se samozřejmostí označuje cosi, co zvenčí není jako takové přístupné. Tato nesnáze vyplývá např. právě při zahraničních prezentacích Bílka.¹ Souvisí i s tím, že na přelomu století vůbec ožívaly a setkávaly se tak mnohé i protikladné proudy domácí duchovní tradice s moderní evropskou kulturou, a na druhé straně s tím, že „výtvarná kvalita“ je jen jednou z více kvalit takového díla, jako bylo Bílkovo. Za evidentností výtvarné kvality se zřejmě skrývají další dimenze. Existují náznaky toho, že Bílkův odkaz souvisí s českým sebepochopením v některých svých fascinujících a traumatizujících bodech. Dodnes se v našem prostředí rýsují Bílkovi přívrženci a „odpůrci“. Spory o Bílka mezi sebou vedla už na přelomu století různá křídla a vrstvy kulturní elity.

Dvojnásobně to platilo o soše, která se stala sochařovou první velkou tematizací češství a která se dotkla jednoho ze stereotypů národního sebepochopení, utvářeného během minulého století, když „život národa“ ztělesnila v christologické analogii jeho smrti a vzkříšení.

II.

Bílek sám *Podobenství velkého západu Čechů* (viz obr.) počítal ke svým nejlepším dílům. Ještě důležitější bylo, že socha sehrála koncem století v Čechách zvláštní roli. Mladí výtvarníci ze spolku Mánes ji umístili při vstupu do své první spolkové výstavy a téhož roku 1898 patřila také k nepočetnému českému souboru na 1. výstavě Vídeňské secese. Jako takové bylo *Podobenství* jako stvořené k tomu, aby se stalo předmětem nejen diskusí výtvarníků a výtvarné kritiky, ale i širších sporů o modernost, o „dekadenci“ a o českou národní totožnost.

III.

Po letech označil F. X. Šalda *Podobenství* za svůj největší výtvarný zážitek devadesátých let. Ale mezi dobovými odezvami nejpozornější komentář uveřejnila v *Naší době*

značka, pod níž psal Tomáš Masaryk.² V jeho recenzi zabírá nejvíce místa hlavní dílo výstavy mladých umělců. Po zmínce o výtvarných kvalitách této dřevorezby následoval její popis a citace dvou nápisů, jimiž umělec sousoší opatřil: „Já neznám po Kristu vznešenějšího nad národa českého západ. Podobenství pádu a smrti Čechů, již byli - ale není jich víc!“ Masaryk pokračoval: „Z křesťanství původního zůstaly jen trosky, trosky znetvořené, ale velké: vedle toho jemného těla ženské postavy vyjímají se ve své masivnosti jako modla. Ideál křesťanství, za jaký padl národ - české bratrství - ve své něžnosti vyniká postavou tak ušlechtilé provedenou, že bychom si vznešenost svých tužeb sotva dovedli zobrazit účinněji.“ Nakonec Masaryk rozvinul program díla, jakoby v diskusi se sochařem: „Bílek nám ukazuje, jak národ padlý, ale ne mrtvý může se probudit k životu novému: pochopením toho západu, nad něhož (...) není vznešenějšího, a tím probuzení k dalšímu životu (...) Mánes podává nám něco nového, kus toho života národního, po němž Bílek tak touží. Naše mládež umělecká cítí národnost hloub, než aby chtěla působit heslem.“ - Popisem díla a opisem jeho ideje, ovšem bez vypointovanosti Masarykova textu, komentovala *Podobenství* většina novinové kritiky.

Zatímco Masaryk ještě pochopil umělecké dílo tradičně-didakticky a staral se vyzdvihnout z něj exemplum, Stanislav Neumann v té době, i když nepsal přímo o *Podobenství*, ocenil naopak Bílka-buřiče z pozic modernosti, individualismu a kritického vztahu k české přítomnosti. „...Mluví se o naší husitské minulosti, a jako obyčejně zapomnělo se, že českého národa již nebylo, a že nový český národ povstal z rozmaru několika obdivuhodných inteligencí, jimž říkáme 'naši buditelé', zapomnělo se, že slavná minulost pozlácuje možná, nikdy však nedodává hodnoty bídné přítomnosti.“³ Neumann se tu vyjadřoval v obrazech, které - jak uvidíme - užil krátce před vznikem *Podobenství* také Bílek.

Podobenství bylo vyzývavé a matoucí už překračováním hranic obrazu a slova. Zejména spojením naturalismu a ideovosti se zdálo vymykat konvencím, a tomu odpovídala i odezva výtvarné kritiky. Nejdůraznější odmítavý posudek pochází od K. M. Čapka, který se zabýval formou *Podobenství* a přešel jeho ideovou stránku, protože chtěl dílo zbavit významovosti a učinit jej scestím, absurditou. Bílek je podle Čapka-Choda modernistou, u nějž se neumělost pojí s pózou - jehož primitivismus je chtěný. Kritik se s výsměchem kochá naturalismem ležící postavy, nezjevující nic, než smrt: „Ženská postava (...) v (autorem) oblíbené prostraci hlavou dolů (...) mrtva je najisto - v zobrazení smrti je Bílek nepřekonatelný.“⁴ Podle Čapka-Choda jde u Bílka o umělecké selhání, kamuflované záhadnými, rádoby ideovými odkazy. Pro českou výtvarnou kritiku vůbec představoval Bílek nesnáz. Svědčí o tom stanovisko umírněného zastávce secesionistů a modernistů Karla B. Mádl k *Podobenství*. „Plastika se těžce podrobuje vzrušené sensitivnosti a lidský zjev zůstává v úplném područí ideí.“⁵

Nicméně i odmítavé komentáře *Podobenství*, poukazující k paradoxům a protikladům v uměleckém díle, mohou poskytnout k rekonstruujícímu „čtení“ neméně vhodné klíče, nežli obhajoby díla. Například ona sporná vzrušená senzitivnost není o nic méně platným slovem o díle, než jeho komentář od intelektuálního sympatizanta, přesahující popis toho, co vidíme,

směrem ke vlastní ideologii. Mádlem užitá tradiční kategorie kritiky „moderního“ umění, senzitivnost, označující „přehnanou“ subjektivitu a kladená proti „objektivní“ formě výtvarného díla a sochařství zejména, upozorňuje i na totálnější významovost díla jako výtvarné metafory.

Součástí *senzitivnosti* u Bílka byly programové vzájemné přesahy obrazu a slova a někdy i jejich synkretismus. Umělec často ke svému dílu připojoval nápisy, jež však při „doslovném“ chápání diváka ještě více mátl, neboť nebyly míněny jen jako „návod ke čtení“ díla, nýbrž také jako jeho součást. Bílek působil rozruch i svými vystoupeními a psanými pamflety, hlavně v okruhu Katolické moderny. Už před vznikem *Podobenství* se zapojil do diskuse o smyslu historické a současné národní existence i o evropské dekadenci jedním ze svých „traktátů“, publikovaným koncem roku 1897.⁶ Tyto traktáty lze považovat za spíš vysoce stylizovanou verbalizaci „stavu duše“, než abychom z nich mohli „vyčíst ideové zázemí“ díla: vyjadřují takový emotivní konflikt, který je obdobou intelektuálního paradoxu. Pointou zmíněného textu je, že Čechové zemřeli, ačkoli žijí - nebo snad že žijí, ačkoli zemřeli. Podobnou drastickou pointu *Podobenství* nevyjádřil nikdo z domácího prostředí, nýbrž William Ritter, který dílo překřtil v zahraniční recenzi výstavy Vídeňské secese na *La Bohème d'Aujourd'hui*.⁷

IV.

Nejen ideový, ale také výtvarný rodokmen *Podobenství* je neobyčejně bohatý. V hlavní postavě sousoší se Bílek mohl vyrovnávat s evropskými, ale i domácími příklady nového umění - například s Pirnerovým obrazem *Finis* nebo s odmítnutou, ležící variantou postavy *Hudby* z Myslbekova dekadentního mezidobí, nazvanou *Labutí zpěv* (*Hudba* měla být osazena v českém Národním divadle a byla chápána jako ztělesnění národní múzičnosti a muzikálnosti). Jinak se Bílkův výkon z *Podobenství* neměl ve výtvarné tradici příliš o co opřít. Nejméně jedna z dobových kritik sice hlavní, ležící figuru ztotožnila s Čechií. Ale Čechie nebo Bohemie se po roce 1800 vyskytovaly až do svého revivalu v oficiálním českém umění pozdního století sporadicky, a navíc vesměs měly všeobecnou podobu trůnící vládkyně. Naopak zmíněné Myslbekovo dílo odpovídalo někdejší personifikacím řek.⁸ Tuto symboliku také Bílek rozvinul ve své mytologii živlů, kde ležící ženská figura často zastupovala "vodní" kvalitu, podajnost a pasivitu. V Bílkově figuře se vyhrotil morbidně-erotický kontext ještě výrazněji, než v Myslbekově *Leď s labutí z Labutího zpěvu*. Silueta Čechie vrcholí ve vykloubeném rameni - snad opisuje „křivku ošklivosti“ - a její skloněný obličej dostává rysy stařeny. Zatím co kdysi u takového Machka v titulním listu k *Dějinám českým v obrazech* se setkávají postavy se snadno identifikovatelnými významy (Čechie s Chronosem), Bílek manipulací se svou figurou zkoušel postihnout významy různé, až protichůdné.

Ambivalentní je nejen lidská postava, nýbrž i socha Krista-sfinga-modla. V *Podobenství* i jinde se Bílek zjevně pokusil christianizovat motiv nadlidského idolu z repertoáru umění konce století, ale tím jen zvýšil dojem nepřeklenutelné distance a kontrastu lidské

postavy a této vize Krista. Podobně je ženská postava vsazena do tvarově-kompoziční konfrontace ve starší kresbě *Z bití o bytí* (viz obr.), kterou Bílek reagoval na zmíněnou Myslbekovu sochu. Kresba v zrcadlovém obrácení předjímá hrozivý útvar, tyčící se v *Podobenství* nad zhroucenou postavou. *Skica k Podobenství* (viz obr.) ozřejmuje tento původní vztah mezi chodidlem a sraženou postavou, tlumený v konečné podobě díla vyrovnáním měřítka a připojením fragmentu rukou k torzu kolosu.

Co se týče jeviště *Podobenství*, Bílek a Bílkem inspirovaná kritika jej popisují jako schodiště obětního oltáře. Představa oltáře se však u Bílka vázala s protějškovou představou trůnu. K této dvojznačnosti celkového uspořádání sousoší ještě přistupuje odkaz ke tradičnímu typu náhrobku s plačkou a k některým příkladům ze starší české - barokní a klasicistní - funerální plastiky (zde se vyskytuje i motiv torza kanelovaného sloupu, na nějž fragment sochy Krista v *Podobenství* upomíná).

Ale Bílek artikuloval v těchto významových rámcích určité významy zpracováním hlavních prvků, užitých v sousoší. Krátce před uskutečněním *Podobenství* vytvořil kromě dříve zmíněné kresby ještě tři další kompozice, v nichž se prvky tohoto sousoší obměňují nebo uplatňují v odlišném kontextu tak, že nabývají rozdílného významu. V reliéfu *Zloba času - naše věno* je postava ženy (pohybem blízká kresbě *Bití z bytí* a držící v ruce opět kámen) jednou z personifikací živlů, útočících na kolosální sochu. Variantu této postavy, totožnou s figurou *Podobenství*, nacházíme v jiném reliéfu, užitém za předlohu obálky pro časopis Katolické moderny *Nový život* (viz obr.). Umírající leží pod Davidovým trůnem a třímá místo Bible ještě Desatero. Bílek k ní připojil postavičku povstávajícího dítěte. Reliéf *Nového života* byl přímým východiskem k *Podobenství*. Snad současně s ním nebo krátce po něm vznikla rozměrná kresba *Ecclesia*, opět řešící figurální situaci, příbuznou s *Podobenstvím*. Stojící ženská postava se tu přimyká ke vztyčené soše božstva. Patří jí trnová korunka, stejně jako Čechii ve *Skice k Podobenství* (viz obr.).

Samotná variace a také významové proměny těchto figurálních motivů nejsou pro nás nyní tolik důležité, jako jejich zapojování do proudu Bílkova výtvarného myšlení. Právě v *Podobenství* se totiž zřetelně ukazuje, že vztah obou hlavních figurálních prvků sousoší řešil sochař nikoli změnami věcných atributů a dokonce ani gesty, nýbrž zjednodušováním a hledáním symboliky tvaru. Na rozdíl od zmíněných reliéfů a kreseb *Podobenství* dovoluje kromě pohledu hlavního také pohledy další. To má své důsledky pro „čtení“ pohybu hlavní figury a jeho významu: z preferovaného pohledu se totiž postava natahuje po knize či po listech, které jí vypadly z rukou. Z jiných pohledů (viz obr.) je ale zřejmé, že se zároveň v prostoru obtáčí kolem torza idolu, pojatého jako střed kompozice. Takto Bílek od přelomu století komponoval několik kreseb a reliéfů, v nichž dále rozvíjel symboliku světových živlů, přitahovaných a odpuzovaných nehybným středem (zvlášť v jedné z ilustrací k Březinovým *Rukám*, a v reliefech *Jak ten čas utíká* i *Jak čas nám ryje vrásky*). O něco později se tato prostorová symbolika objevuje v Bílkových náhrobních architekturách i v prostorovém řešení jeho pražské vily.

V.

Vyvrcholením této linie Bílkova díla a také jakousi její první syntézou se deset let po *Podobenství* stal neuskutečněný projekt *Národního pomníku pro Bílou horu* (viz obr.). Jeho nejpůsobivějším motivem zůstala silueta hlavní hmoty pomníku, opisující křivku vzepjetí i pádu českého dějinného pohybu, vrcholícího Husem a uzavřeného Českými bratři. Bílkovo řešení této pomníkové představy opět vycházelo z figurálního proudu obkružujícího jeviště pomníku, a z motivu Sfingy-Krista, poskytujícího figuralizovaným minulým dějům národa odlišnou časovou dimenzi. Pomyslný střed, kolem něž se pomník rozvíjel, byl však tentokrát tvořen jevištěm, na něž Bílek umístil sochy personifikující národní přítomnost. V rámci ideového okruhu historismu a pomníkové tvorby Bílek bělohorským pomníkem formuloval vztah k národní minulosti do značné míry odlišně od dosavadního českého pomníkového hnutí - a to na základě obratu od tragismu k triumfálnímu pojetí, uskutečněného v jiné části jeho díla, na podobě Kristově a Husově.⁹ Na druhé straně není třeba příliš pochybovat o kompenzační funkci, kterou pomníkové projekty nabízely pro národní traumata a která jen vynikala se stupňující se univerzalitou a také s rozměry díla. I když Bílek nabízel pomník jako „obětiště“ a odmítal odlišné Suchardovo a Gočárovo řešení bělohorské mohyly, soustředěné kolem Čechie v hrobce, odvíjely se tyto alternativy koncem konců stále v okruhu představ, poprvé formulovaných *Podobenstvím*.

VI.

Vraťme se nakonec k ideologii a metafoře v *Podobenství velkého západu Čechů*. Bílkova kreace Čechie čerpala z ustálených formulí doby: z metafory spánku či smrti národa a jeho probuzení či vzkříšení, patřící k základním představám českého historizujícího myšlení doby obrození. Metafora má své druhé patro: také smrt je jen spánkem, po němž následuje probuzení. Ve výtvarné podobě Bílek tutu metaforu radikalizoval tím, že ji jakoby zbavil tohoto druhého patra. „Smrt“ v *Podobenství* odpojil od „spánku“ a spojil s „pádem“. Tím však hlavní dimenze Bílkova pokusu o novou českou mytologii nejsou vyčerpány. Radikalita *Podobenství* spočívá také v tom, že je podobenstvím o přítomnosti, ale i v tom, že připodobňuje národ ke Kristu.

Podle zeyerovské monografie Roberta Pynsenta česká dekadence byla nejdekadentnější z evropských, související s historickým vědomím, s prožitkem přežívání po ztrátě samostatné národní existence.¹⁰ Přitom je však známo, že jakýkoli výměr „dekadence“ zůstává obdobně problematický, jako na druhé straně podoby českého sebepochopení s jejich přesunujícími se důrazy mezi minulostí a přítomností. Existovala tu totiž zřejmě dosti příznačná tendence, stavět národní sebevýklad, ideologizovaný pomocí národní minulosti, proti evropské dekadenci nebo v něm spatřovat možný bod obratu ze současné krize. Podobnou představu vyjádřil Jiří Karásek, když napsal, že „tento národ nezemřel jako jiné rozmařilosti a hýřením, nýbrž v boji za pravdu své víry.“¹¹

Neskrývá také podobenství Bílkovy sochy obdobnou ideovou formuli? S Podobenstvím se pojí nejen představa, že zdrojem úpadku národa byl odvrát od života ve víře a pravdě. Příčinou zkázy bylo mučednické trvání na vlastní pravdě a víře. Jestliže v tom má být spatřena výjimečnost tohoto národa, pak v Bílkově díle dochází ne jenom k ideologizaci národních dějin, ale objevují se i rysy mesianismu.

Určité dobové ideové formule se samozřejmě i k Bílkovu *Podobenství velkého západu Čechů* úzce pojí. Slovo „západ“ v titulu díla je příznačně dvojznačné: ve smyslu etymologického hloubání, pro Bílka charakteristického, navozuje představu okcidentální dekadence. K ní se tradičně vázala protějšková představa jiné, spirituální kultury Východu. V Bílkově okruhu té doby se tyto představy manifestovaly ve spekulacích o mystickém a uměleckém potenciálu slovanské rasy na pozadí západní, evropské dekadence, a byly spojovány s českou otázkou.¹² Z tohoto hlediska setkání evropské dekadence s českou otázkou v Bílkově *Podobenství* tedy zahrnovalo sklon hledat východisko z všeobecného úpadku v dějinně manifestované duchovní či mravní nadřazenosti národa.

Programní mesianismus, zejména onen založený na ztotožnění církve a národa, byl přitom v historických podmínkách českého obrození sotva uskutečnitelný. Ono „mesiášství“, o němž se u Bílka literatura příležitostně zmiňuje, je fenoménem odlišným, a to v podstatě západní umělecké a intelektuální proveniencí. Koncepty francouzského symbolismu a katolické dekadence přišly v Praze na odlišnou půdu obrozeného chápání umělce jakožto mluvčího národa. Nadto se u Bílka koncem století setkávalo esoterní pojetí umělce jako kněze se vzorcem umělce-buřiče.

Na přelomu století Bílek tedy byl (dokonce i ve svém přátelském okruhu) obviňován nejen z mesiášství, ale současně i z uměleckého naturalismu. Málokdo si přitom uvědomoval, že takové spojení je samo o sobě značně paradoxní. Bílkova představa Krista (s níž v *Podobenství* asocioval představu národa) zůstává dlouho, pokud ne v jistém smyslu vždy, spíše martyrská než mesiášská. Také Bílkův „naturalismus“ s „mesiášstvím“ ovšem určitým způsobem vnitřně souvisely. Prožitek krize konce století a české skutečnosti v něm, i příkré odmítání čehokoli negativního tkvěly u umělce švými kořeny ve znovuprožívaném chiliasmu. Bílkovo připodobnění národa ke Kristu tak, jak jej umělec chápal, nebylo mesiášské, ale spíše chiliastické. Chiliasmus, vyjádřený metaforou smrti národa, patřil v *Podobenství* i jinde k těm momentům, které učinily Bílkovu tvorbu v českém prostředí tak znepokojivou.

Naproti tomu ve Vídni pravděpodobně zcela unikaly dimenze, jimiž *Podobenství* mluvilo v českém prostředí, a tamní komentář se příznačně dotkl jen výtvarného novátorství díla, jehož titul pro výstavu přeložili jako *Podobenství západních Čech*.¹³ Naopak nejvýraznější odezvy v domácím prostředí, jak jsme viděli, reagovaly na různé roviny Bílkova díla jako součást probíhající polemiky o českou duchovní identitu. Masaryk zůstal vůči *Podobenství* senzitivní, postihl významové bohatství sousoší, které mu nebylo jednoduchou tezí. Ale potřeba zobecnit poselství a pozitivně je rozvinout jeho výklad díla změlčila. Naopak Čapkova

výtvarná kritika a její argumenty byly možná příkladem zástupné kritiky. Čapek-Chod, naturalista příklánějící se k vnímání světa civilistně střízlivému, ale také širšímu publiku poplatnému, naturalistický apel výtvarného díla zaznamenal. Odmítl jej však přijmout a rozvrátil jej do polohy „naivně“ ironického, sarkastického paradoxu. Zabýval se záměrně jen tím, co „skutečně“ vidíme, když pozorujeme tuto sochu, a tak i popřel smysl výtvarné metaforu a senzitivity vůbec.

Čapek-Chod ovšem zdůraznil fakt, že z hlediska výtvarných konvencí hrozilo u Bílka umělecké selhání, že jeho dílo se stávalo disparátní. S pokusy o prostoupení obrazu a slova pro jejich vzájemnou dynamickou interpretaci v díle, se umělec dostával do oblasti neznámého. Bílkova výtvarná metafora se vizualizací zároveň bortila tak, že mohla být čtena jako: „smrt a nic víc“.

Na své cestě za uchopením výtvarné metaforu, obsažené v umírající postavě ženy, Bílek svůj výjev v několika dílech postupně „dealegorizoval“ tak, že už ve figurální sestavě *reliéfu pro Nový život* nebylo možné jednotlivé prvky jednoznačně verbalizovat. Tomuto dílu nicméně ještě poskytl pointu tím, že s umírající spojil děcko, vzhlížejícím k Davidovu stolci a opuštěné koruně. Krajní možnosti pro umělcovu výtvarnou metaforu smrti a vzkříšení otevřelo až *Podobenství*, v němž jsou vizuální významy souběžně evokovány texty, připsanými na sousoší, a propojeny se symbolikou tvaru a jeho dynamismem.

VII.

Ideologickými aspekty *Podobenství velkého západu Čechů*, v nichž bylo toto dílo převážně vnímáno, není „smysl“ Bílkovy výtvarné metaforu, natož jeho díla vyčerpán. Autentické umělecké dílo odhaluje ještě jinou pravdu, než jakákoli ideová formule. Senzitivnost metaforického myšlení v něm hraje možná podobnou roli protihráče ideologie jako kritická skepse v myšlení vědeckém nebo filosofickém. Místo Bílkova *Podobenství* v souvislostech dobové diskuse o české otázce a evropské dekadenci není nezřetelné. Záleželo v odvaze jít do důsledků při měření českých možností v evropské krizi.

POZNÁMKY

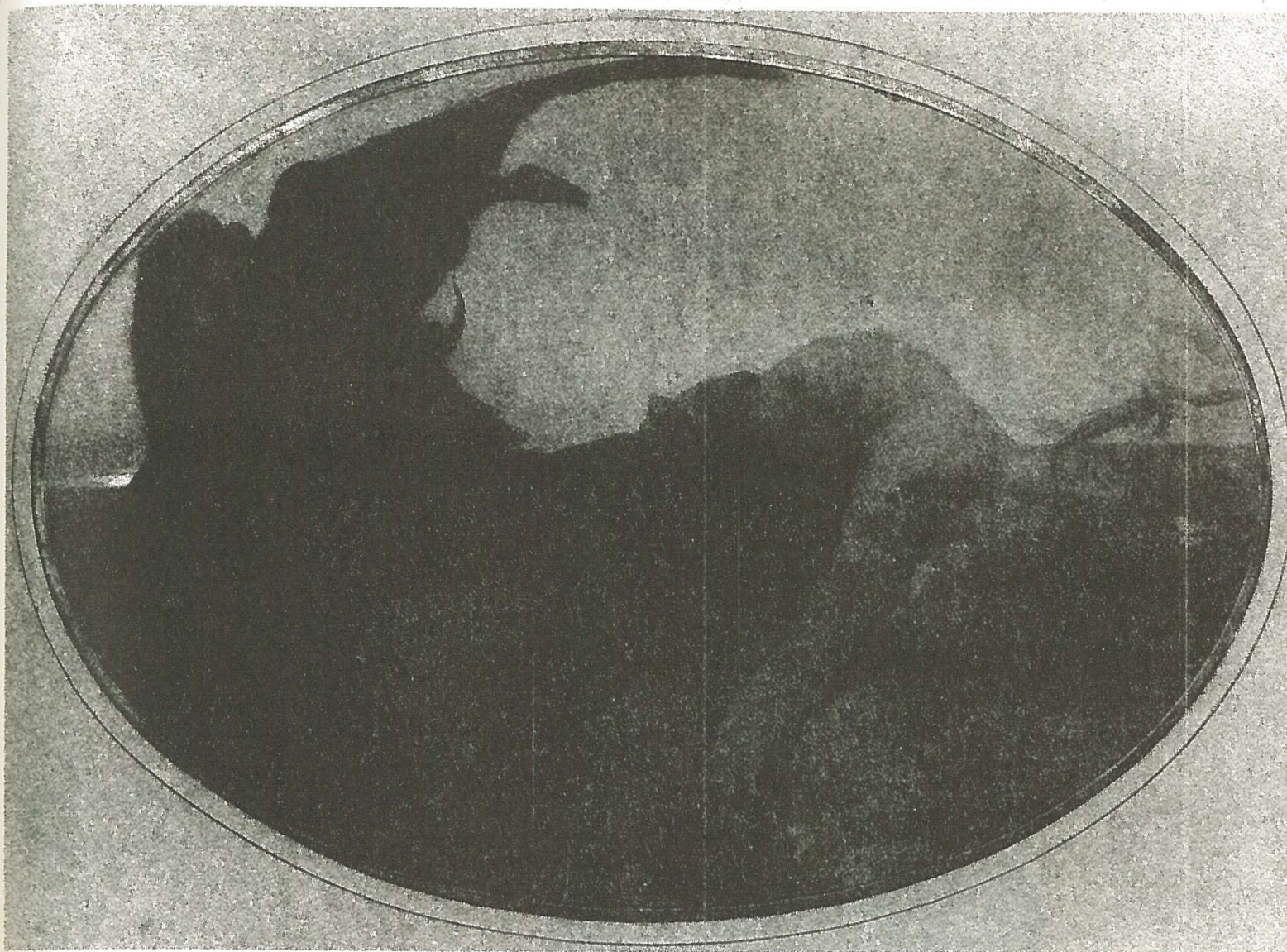
1 Srov. např. M. Juříková, *Gleichnis vom großen Untergang der Tschechen*, in kat. výst. *Tschechische Kunst 1878-1914. Auf dem Weg in die Moderne* (usp. J. Kotalík, Darmstadt 1984, 2. díl, s. 21).

2 Fra Lorenzo, *Naše doba* 1898, s. 444 - 5.

3 N, Několik slovo nekatolíka k umění Františka Bílka, *Nový kult* VII, leden-únor 1898, č.3, s. 85.

4 K.M. Čapek, Výstava spolku Mánesa, *Světlozor* 1898, s. 190.

- 5 K.B. Mádl, Z Topičova salonu, *Zlatá Praha* XV, 1898, s. 165.
- 6 F. Bílek, Za Pravdou, *Nový život* III, 1897-8, s. 181.
- 7 W. Ritter, L' Art decoratif aux dernières Expositions de Vienne, *Art et Decoration*, 1898, č. 9, s. 37.
- 8 Bílek užil plurál „Čechové“ snad proto, aby znemožnil na rozdíl od oficiálních figurací z konce století chápat jeho „Čechii“ v obecnějším, např. zenském smyslu. - Personifikace českých řek se v té době vyskytly v soutěži na fontánu před pražský Dům umělců.
- 9 P. Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982, zvl. s. 123-25.
- 10 R. Pynsent, *Julius Zeyer. The Path to the Decadence*, Haag - Paris 1971.
- 11 Viz neidentifikovatelný časopisecký výstřižek s citátem.
- 12 Např. J. Vencour, Otevřte zdroje umění, *Nový život* III, 1898, s. 162n., 189n.
- 13 L. Hevesi, Moderne Plastik, Ausstellung der Sezession, ze 7. dubna 1898, přetištěno in *Altkunst - Neukunst. Wien 1894-1908*, Vídeň 1909, s. 22.



František Bílek, Z bití o bytí, Galerie hl. m. Prahy



František Bílek,
Podobenství velkého západu Čechů,
1897/1898, Národní galerie v Praze

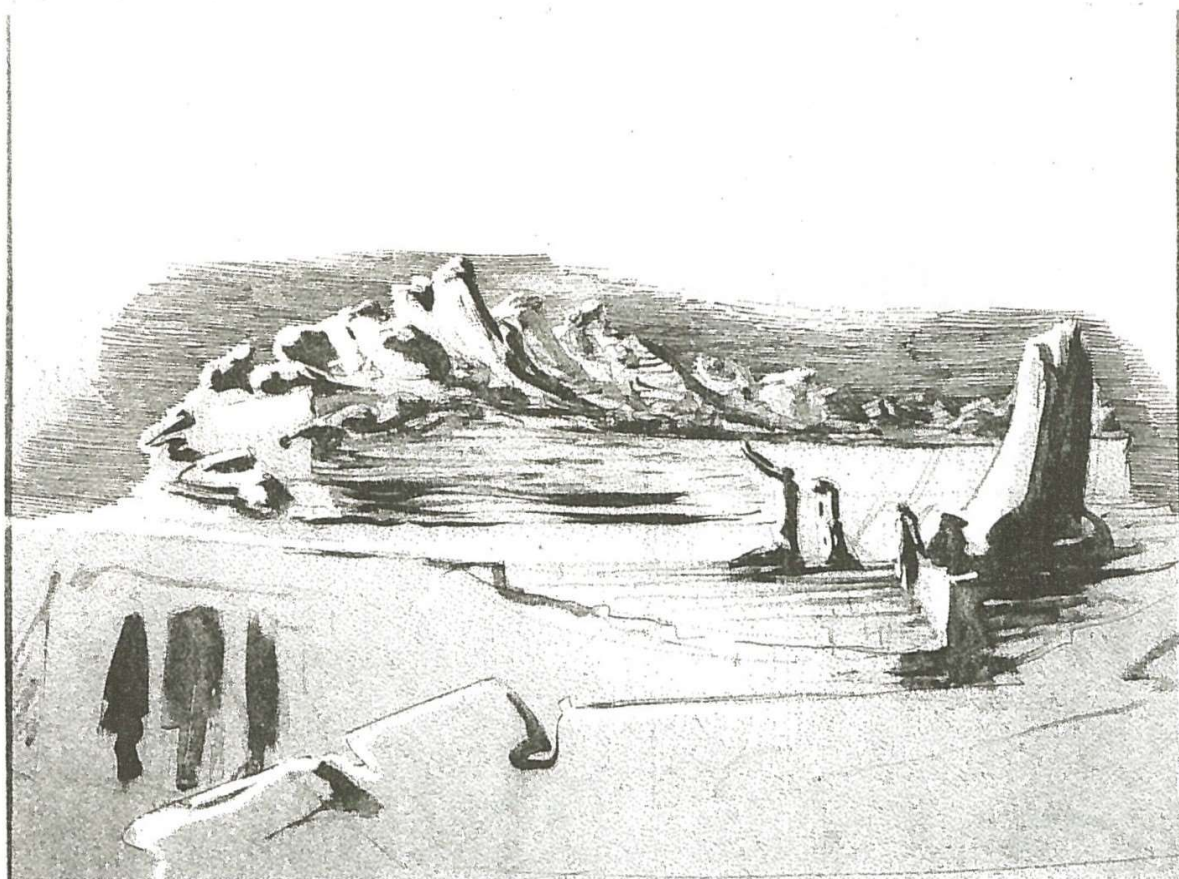


František Bílek, Reliéf pro obálku
časopisu Nový život, 1897, nezvěstné



František Bílek,
Skicy k Podobenství, 1897,
Galerie hl. m. Prahy





František Bílek, Náčrt k Národnímu pomníku, Galerie hl. m. Prahy