MASARYKOVA UNIVERZITA
Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy
Sdružená uměnovědná studia

Martina Svobodová

Poetika noci v díle Jamese Abbott McNeill Whistlera

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Aleš Filip, Ph.D.

2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

Děkuji PhDr. Aleši Filipovi, Ph.D. za ochotu a hodnotné rady při vedení práce.

OBSAH

Předmluva ... 5

Úvod ... 6

1 James Abbott McNeill Whistler ... 8

1. 1. Skutečný umělec života ... 10

1. 2. Výtvarný rukopis, inspirace a vlivy ... 14

1. 2. 1. Výtvarný rukopis ... 15

1. 2. 2. Inspirace východním uměním ... 20

1. 2. 2. 1. Japanismus v evropském umění ve 2. polovině 19. století ... 20

1. 2. 2. 2. Vliv japanismu na Whistlerovu tvorbu ... 22

1. 3. Teoretická východiska ... 26

1. 3. 1. Whistler a estetismus ... 27

1. 3. 2. Académie Carmen ... 29

2 Whistlerova nokturna ... 31

2. 1. Geneze nokturn ... 32

2. 2. Technika malby ... 34

2. 3. Nokturno v blankytné a zlaté – Starý most v Battersea ... 37

2. 4. Nokturno v černé a zlaté – Padající raketa ... 40

2. 5. Nokturno v šedé a zlaté – Sníh v Chelsea ... 43

3 Průniky umění ... 46

3. 1. Vztah výtvarného a hudebního umění ... 47

3. 2. Nástin propojení malířství a hudby v 19. století ... 49

4 James Abbott McNeill Whistler a hudební umění ... 51

4. 1. Hudební teorie v díle ... 51

4. 2. Hudební názvosloví v díle ... 53

Závěr ... 57

Resumé ... 59

Resumé ... 60

Seznam vyobrazení ... 61

Seznam pramenů a literatury ... 63

Předmluva

Autorka si pro tuto bakalářskou práci jako hlavní téma zvolila dílo malíře Jamese Abbott McNeill Whistlera. Z pohledu oboru Sdružených uměnovědných studií by však toto téma samotné mohlo působit příliš kunsthistoricky – proto autorka upřednostnila téma na pomezí výtvarného a hudebního umění, byť hudební složka zastává jen doplňující roli.

Osobnost umělce fascinuje svou diverzitou – navenek byl sobecký a sarkastický, v soukromí posedle sebekritický, a přesto velmi talentovaný umělec. Po celou svou kariéru musel odrážet útoky výtvarných kritiků a čelit posměškům veřejnosti. I přes četné neúspěchy se nikdy nevzdal svého estetického ideálu a vytrvale se snažil o jakousi uměleckou výchovu tehdejší zkostnatělé viktoriánské veřejnosti. Autorku při volbě tématu podpořil (mimo výše zmíněné) také fakt, že malířovu dílu není v historiografii umění věnována taková pozornost, jakou si zcela jistě zaslouží. Toto soustavné opomíjení lze přisoudit několika faktorům, z nichž za všechny může být jmenována prostá neschopnost zařazení malířovy tvorby do konkrétního uměleckého směru.

Autorka se tvorbě malíře věnovala již dříve ve své seminární práci, a to v kontextu japonského umění a jeho vlivu na umělcovu tvorbu. Studiem a bádáním tak přirozeně vznikla touha po prozkoumávání dalších zajímavých aspektů, jež měly na malířovo dílo vliv. Výsledkem těchto a dalších podnětů je tato bakalářská práce.

Úvod

Hlavním tématem bakalářské diplomové práce *Poetika noci v díle Jamese Abbott McNeill Whistlera* je malířská tvorba tohoto umělce, a to se zaměřením na jeho nejznámější díla zachycující atmosférické noční scenérie, zvané *nokturna*. Jelikož jsou Whistlerovy obrazy známé také pro názvy, které malíř přebíral z hudební terminologie, je téma rozšířeno o kapitoly pojednávající o průnicích umění – Whistlerovo dílo tak bude v závěru práce sledováno v kontextu hudebního umění, tedy jakým způsobem působila hudba na malířovu výtvarnou tvorbu. Protože se bakalářská práce zabývá vzájemnými vztahy uměleckých oblastí, je toto téma vhodné pro obor Sdružených uměnovědných studií.

Primárním cílem této bakalářské práce je podat ucelený popis malířského stylu, výtvarných inspirací a teoretických východisek Jamese Abbott McNeill Whistlera. Zvláštní pozornost přitom bude věnována sérii maleb zvaných nokturna. Ústřední otázkou, která bude v práci zodpovězena, je, zda mělo hudební umění vliv na Whistlerovu tvorbu, a jaké důvody vedly malíře k užívání hudební terminologie v názvosloví jeho děl.

První část práce je věnována osobnosti Jamese Abbott McNeill Whistlera. Ve stručnosti je zde vylíčen jeho život, následuje rozsáhlejší text pojednávající o jeho výtvarném stylu, inspiracích a vlivech. Zmíněna jsou také jeho teoretická východiska. Druhá část práce je zaměřena na detailní popis Whistlerových nokturn, tedy jejich genezi a malířskou techniku. Z tohoto segmentu tvorby byla vybrána tři díla, na něž jsou aplikovány poznatky o inspiracích, vlivech a teoriích, které byly popsány v předešlé kapitole. Následující část práce se v obecné rovině věnuje problematice průniků umění, konkrétně vztahům výtvarného a hudebního umění. Čtvrtá a poslední část se zabývá Whistlerovým vztahem k hudbě, přičemž se text soustřeďuje na malířovy umělecké teorie, jež odkazují právě na hudební umění. Závěr kapitoly je věnován hudebnímu názvosloví v malířově díle.

Tato bakalářská práce je úmyslně koncipována jako teoretická. Výsledky práce vycházejí z interpretace poznatků z primárních a sekundárních zdrojů. V odborné literatuře je téma osobnosti Jamese Whistlera a jeho tvorby zpracováno bohatě. Bakalářská práce čerpá z biografií (Weintraub, Duret), monografií (Holden, Spencer) a také Whistlerovy vlastní korespondence. Cenný zdroj informací poskytly rovněž odborné články z akademických internetových databází (JSTOR aj.). Naproti tomu téma Whistlerovy tvorby v kontextu hudebního umění se ukázalo být probádáno podstatně méně. Poznatky jsou zde interpretovány výhradně z cizojazyčné literatury (Vergo, Dayan). Z diplomových prací lze zmínit disertaci doktorky Arabelly Teniswood-Harveyové *Colour-Music: Musical Modelling in James McNeill Whistler's Art* (University of Tasmania, 2006).

Téma, jímž se bakalářská práce zabývá, nebylo doposud v českém univerzitním prostředí podrobněji zpracováno. Autorka proto věří, že tato bakalářská diplomová práce přinese nové poznatky a podněty k dalšímu bádání.

1 James Abbott McNeill Whistler

James Abbott McNeill Whistler patří k nejbarvitějším osobnostem evropské umělecké scény 2. poloviny 19. století. Doba, jež je v uměleckém světě charakteristická pro hledání nových výtvarných motivů, však nebyla na Whistlerovo inovativní myšlení připravena.

Whistler vstoupil na pole evropského umění v období, během kterého se z uměleckého světa vytrácela trvající jednota tradice, jíž zaštiťoval akademismus, a objevovaly se neotřelé inovace a nové umělecké individuality. Pro malíře, snažící se o nové způsoby zobrazování, však nebylo jednoduché tyto novoty u kritiky, a zvlášť u veřejnosti, prosadit. Jak uvádí Petr Wittlich: *„Veřejnost je ochotna respektovat individualitu, jedině když za ní vidí skupiny, ‚školy', když má zjištěno, že výjimka předchází pravidlo.“* [1] Whistler se však, na rozdíl od jiných umělců, kteří malovali podle svého s nadějí, že snad něco prodají, rozhodl změnit způsob vidění návštěvníků galerií. Tehdejší publikum, poučené nejjednoduššími principy lineární perspektivy, se díky této znalosti považovalo za způsobilé k posuzování obrazů. Byli zvyklí, že umělec pomáhá divákovu oku najít a správně rozeznávat formy v prostoru. Whistlerova plátna, především scenérie, však tato vodítka nenabízela. Jeho specifické vidění světa tak bylo trvale odmítáno.

Nesnadné je rovněž stylové zařazení autorovy tvorby, která se neustále vyvíjela: *„Na krátký okamžik vypadal jako realista, impresionista, americký Manet s nádechem Prerafaelitů, avšak ne na dlouho. Není postimpresionistou, ani symbolistou a* intimistou *(…). Vzdoruje klasifikaci. Po celá léta jeho tvorba existovala na území nikoho (…).“* [2] Význam jeho díla je však nepopíratelný – uměleckému světu zanechal odkaz nového dekorativního stylu, jenž předznamenal nastupující secesi. Prostor v malířově tvorbě dostal také tehdy nový umělecký myšlenkový proud – *japanismus*. [3] Byl to právě Whistler, kdo se v šíření umění Dálného východu v západoevropském malířství angažoval nejusilovněji. Další významnou etapu jeho tvorby představují noční pohledy na řeku Temži, jíž ztvárnil v mnoha ze svých atmosférických nokturn.

---

1 WITTLICH, Petr. *Umění a život – doba secese*. Praha: Artia, 1987, s. 18.

2 HOLDEN, Donald. *Whistler: Landscapes and Seascapes*. Oxford: Phaidon Press Ltd., 1976, s. 20. Vlastní překlad. „*For a brief moment, he looked like a realist, an impressionist, an American Manet with a Pre-Raphaelite tinge, but not for long. He is not a post-impressionist, a symbolist, an* intimiste *(...). He defies clasification. For years, his work has existed in a no-man's land (...).*“

3 Hnutí, jež zasáhlo evropskou kulturu v průběhu 2. poloviny 19. století. Umělci, odvracející se od únavné doktríny akademismu, byli okouzleni volností japonského umění a designu.

1 **Aranžmá v šedé – Portrét malíře (1872)**

75 x 53,3 cm, olej na plátně

The Detroit Institute of Arts, Detroit

Po odmítnutí myšlenky, že by umění mělo vyprávět příběh či moralizovat, uděloval svým obrazům tituly z hudební terminologie. Právě tyto vlastnosti propůjčují Whistlerovým dílům směsici značné umělecké odvahy s podmanivou jednoduchostí a lehkostí projevu.

Co se týče Whistlerovy povahy, ta stála v dokonalém protikladu k jeho nenápadnému a střídmému malířskému stylu. Díky své výrazné a žoviální osobnosti se stal vítaným společníkem na mnoha společenských akcích. Pokud šlo o debaty na politická a společenská témata, byl často prostořeký až ironický, ale jakmile přišla řeč na umění, byl vždy vážný a ve vášnivých debatách byl schopný tasit silné argumenty. Ke svým patronům a přátelům se často choval sobecky a arogantně, což lze přičíst jeho egoistické a okázalé povaze. I přesto však lze v jeho osobnosti pozorovat náznaky citlivosti a diskrétnosti, stejně tak jako v jeho díle.

1. 1. Skutečný umělec života

James Whistler se narodil roku 1834 ve městě Lowell v americkém státě Massachusetts. Jeho otec, George Washington Whistler, se po smrti své první manželky, se kterou měl tři děti, podruhé oženil. Vzal si Annu McNeillovou, hluboce věřící křesťanku, které se 11. července narodil syn, jenž byl 9. listopadu pokřtěn jménem James Abbott. [4] Z rodného domu v Americe si Whistler odnáší nejen smysl pro humor, ale také určitou dávku drzosti, jež mu bude vlastní do konce života.

Whistlerův otec, povoláním železniční inženýr, byl roku 1842 odvolán do Ruska na stavbu železnice, jež měla vést z Moskvy do Petrohradu. Právě v Petrohradě začal tehdy desetiletý James navštěvovat kurzy kreslení a výstavy pořádané v Akademii a Ermitáži – *„tam možná poprvé viděl obrazy Velázquezovy i vlámských malířů, které později ovlivnily jeho vlastní tvorbu.“* [5] O pět let později však Whistlerův otec náhle umírá a vdova Anna se s dětmi stěhuje zpátky do Ameriky.

Roku 1851 nastoupil mladý Whistler na prestižní vojenskou akademii ve West Pointu, kde však až na kreslení dosahoval nevalných studijních výsledků, načež byl brzy z akademie vyloučen. Z kreseb z tohoto období – dojičky, scény z Dickense, Dumase a Victora Huga – lze vyčíst, že se Whistler během studia zabýval i nevojenskými

[4] Časem se Whistlerovo druhé jméno vytratilo a v období dospělosti jej nahradil rodným jménem své matky, jelikož si počal zakládat na svém jižanství a skotství (McNeillové se přistěhovali v polovině 18. století do Severní Karolíny; otcovy kořeny sahají do Irska a Anglie).

[5] WEINTRAUB, Stanley. *Whistler*. Přeložila Alena Hartmanová. Praha: Odeon, 1987, s. 15.

náměty. Za poskytnuté zázemí, které zahrnovalo i vlastní ateliér, mohl vděčit svému učiteli Robertu W. Weirovi. Po studijních neúspěších byl Whistler zaměstnán v kartografické společnosti, avšak v touze po umělecké kariéře se rozhodl roku 1855 odejít do Paříže.

Zde navštěvuje kurz École Imperiále et Speciále du Dessin, odkud následně přešel do ateliéru Charlese Gabriela Gleyra, nejméně přísného mistra v Akademii výtvarných umění, jehož studenti začali ihned po zapsání kreslit podle živých modelů. Obživu zajišťovalo Whistlerovi kopírování obrazů starých mistrů v Louvru, kde mohl obdivovat nejen svého oblíbence Velázqueze, ale také japonské tisky, orientální a dekorativní umění. Ve Francii Whistler s nadšením objevoval svět pařížské bohémy. *„Cítí se báječně ve společnosti, jejímž hlavním zaměstnáním je zábava a jediným zákonem fantazie. Mladý Američan na sebe velice brzy upoutá pozornost okolí svým extravagantním oblečením a mezi dámami si rychle získá pověst nebezpečného svůdce.“*[6] V roce 1859 dokončuje Whistler svůj první slavný obraz *U klavíru*. Dílo však bylo oficiálním Salónem odmítnuto, načež se Whistler vydal do Londýna, kde pobýval až do konce svého života. Umělecké styky s Paříží však stále udržoval.

V Londýně se poprvé setkal s Prerafaelity, [7] kteří v té době patrně poznamenali jeho tvorbu. *„Vliv Prerafaelitů na Whistlera a Whistlerových názorů na Rossettiho přesahoval pouhé obchodní styky, týkal se knih a jejich grafické úpravy, nábytku, tapet, bytové architektury i oblékání. Whistlerův ‚žapanismus‘ vedl k potřebné jednoduchosti palety vyvažující zaujetí Bratrstva středověkem, detailem a extravagancí.“*[8] V anglické metropoli žil Whistler bohémským a marnotratným životem a často byl v dluzích. V těžkých chvílích nacházel útěchu při procházkách okolo břehů Temže, jejíž krásu zachytil na mnoha ze svých olejů, leptů a litografií.

V průběhu šedesátých let vznikala první Whistlerova *nokturna*. Reakce kritiky byla bouřlivá a ze strany společnosti se malíř opět setkal s nepochopením. V této době Whistler pravidelně vystavoval v Paříži. V roce 1863 se zúčastnil Salónu odmítnutých, na kterém jeho dílo vyvolalo další prudké reakce. V polovině desetiletí procházel Whistler tvůrčí a osobní krizí, která vyústila v hledání nové cesty jeho umění – mělo být jemnější a originálnější. V té době se Whistler zaměřil především na rychlost své

---

6 NEJVĚTŠÍ MALÍŘI. *Život, inspirace a dílo: James McNeill Whistler.* Praha: Eaglemoss International, 2000, 1 (12), s. 3.

7 Skupina umělců, kteří vystupovali proti uhlazené, nepravdivé akademické malbě. Požadovali umění, které by obsahovalo myšlenku a vyjadřovalo ji s naprostou přesností. Škola Prerafaelitů (sami umělci se nazývali the Pre-Raphaelite Brotherhood, zkracováno P.R.B.) vznikla v Anglii ve 40. letech 19. století.

8 WEINTRAUB, op. cit., s. 83.

2 **U klavíru (1858-1859)**
67 x 91,6 cm, olej na plátně
The Taft Museum, Cincinnaty, Ohio

práce, stěžujíc si v dopise: „*Jsem hrozně pomalý. Dokončím toho tak málo, poněvadž příliš mažu. Nemohu se hnout z místa.*“[9] Za svého života v Londýně zde načal a nechal být spoustu pláten, nespokojen způsobem, jakým své představy zobrazil, a jen málokdy se k nim vrátil s cílem dokončit je. „*Jamie není rychlý malíř,*“ vysvětlovala jeho matka v dopise příteli, „*poněvadž tak jasně ví, co chce; snímá a přemalovává znovu a znovu, pokud není jeho génius spokojen.*“[10] Roku 1867, během světové výstavy, se Whistlerovi s jeho čtyřmi vystavenými plátny dostalo uznání od uměleckých kolegů. Ovšem posudky kritiků a veřejnosti zůstaly stále nepříznivé. „*Idea kombinace barev, hledání hodnot a význam přiřčený barevnému schématu byly inovace, jež nebyly dostatečně rozšířené, aby byly přijímány všude, natož pak v tehdejší Anglii.*“[11]

První Whistlerova samostatná výstava, která se rovněž stala průlomem v jeho tvorbě, proběhla v roce 1874 v londýnské Flemish Gallery. V téže době získal zakázku na výzdobu slavného *Pavího pokoje* v londýnském domě sběratele Fredericka Leylanda. Samotná realizace byla komplikovaná a provázená řadou hádek se zadavatelem, způsobených Whistlerovými osobitými úpravami pokoje bez Leylandova vědomí – avšak výsledná výzdoba, odkazující k orientálnímu umění, představuje předzvěst nadcházejícího secesního stylu. Roku 1878 vyhrál malíř soudní proces proti kritikovi Johnu Ruskinovi, jenž ve své kritice přirovnal jeho obraz *Nokturno v černé a zlaté – Padající raketa* z roku 1875 k „*chrstnutí kbelíku barev do tváře veřejnosti.*“[12] Vítězství sice přineslo Whistlerovi slávu a spravedlivější hodnocení jeho tvorby, zároveň ho však výlohy za soud dostaly na pokraj bankrotu. Záchranou se mu stala zakázka od Fine Art Society na 12 leptů, jejichž námětem se měly stát Benátky. Na objednávce pracoval v Itálii téměř 2 roky.

Po návratu do Londýna v roce 1880 se jeho lepty a pastely setkaly s velkým nadšením. O 5 let později uspořádal Whistler slavnou přednášku o své koncepci umění *Ten O´Clock (O desáté)*, v níž zformuloval svou doktrínu o umělci jako vyhoštěnci a osamělci. Nedlouho poté byla vydána ve francouzském překladu básníka Stéphana Mallarméa. Koncem 80. let se již Whistler těšil mezinárodnímu renomé a získal i několik medailí za své dílo. Stal se také členem spolku Society of British Artists, ve kterém se zanedlouho poté dostal do čela. Zde se však střetlo Whistlerovo inovátorství

---

9 WEINTRAUB, op. cit., s. 90.

10 Tamtéž, s. 90.

11 DURET, Théodore. *Whistler*. London: G. Richards Ltd., 1917, s. 86. Vlastní překlad. „*The idea of combinations of colour, the search for values, the importance attached to the colour scheme are ideas not sufficiently widespread to be accepted everywhere, but which were absolutely foreign to the spirit of England.*“

12 RUSKIN, John. Letter the Seventy-ninth. *Fors Clavigera: Letters to the workmen and labourers of Great Britain,* July 1877, vol. 3, s. 201. „*(...) flinging a pot of paint in the public's face.*“

s konzervativními názory ostatních členů, načež byl Whistler o dva roky později nucen k odchodu, a to i přesto, že se prestiž spolku za tu dobu významně vyzdvihla. Kariérní úspěchy však vystřídala tragédie v osobním životě. V roce 1890 podlehla rakovině jeho manželka Beatrice Goldwinová, dcera sochaře Johna Bernieho Philipa, se kterou Whistler prožil sice krátké, ale velmi šťastné manželství. Se ztrátou se malíř až do své smrti nevyrovnal.

Koncem 90. let umělce schvacuje veliká fyzická únava, která v roce 1902 vyústila v těžkou chřipku. I přes své podlomené zdraví připravoval významnou retrospektivní výstavu svého díla. Ta se však uskutečnila až v roce 1905. Whistler umírá v Londýně 17. července 1903, ve věku 69 let.

1. 2. Výtvarný rukopis, inspirace a vlivy

V průběhu 2. poloviny 19. století byl díky průmyslové a vědecké revoluci způsoben převrat ve způsobu myšlení, což mělo vliv i na vývoj v uměleckém vnímání. Akademický způsob malby a fascinace historií nyní ustupovala před konfrontací minulosti a přítomnosti. Avantgardní umělci se toužili odpoutat od stylistických odkazů dob minulých. *„Od roku 1848 do roku 1905 se v bouřlivě se měnící Evropě množí různé umělecké proudy, jeden následuje po druhém, nebo se překrývají a existují paralelně vedle sebe podle nového životního rytmu, rytmu moderního světa.“* [13]

Náměty pro svá díla čerpali umělci ze sociální skutečnosti a stali se přímými svědky tehdejší současnosti. V avantgardních kruzích se také těšil oblibě nový způsob malby – umělci upřednostňovali nedokončený styl a prchavé vjemy před dokonale propracovanými postavami. Sám Whistler pravil: *„Dílo lze považovat za zdařilé, není-li v něm ani stopy po vynaloženém úsilí.“* [14]

[13] TUFELLIOVÁ, Nicole. *Umění 19. století.* Praha: nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, 2001, s. 6.

[14] DURET, op. cit., s. 71. *„A picture is finished when all trace of the means used to bring about the end has disappeared.“*

1. 2. 1. Výtvarný rukopis

Whistlerova tvorba, prostupující touto dobou, prošla značným vývojem. Dával přednost znamenitému náčrtu, jenž obětoval detail jednotě tónu a celkovému výslednému efektu. Protože opomínal detaily, připomínají jeho pozdní díla spíše malířské skici. Za účelem dosažení co největší harmonie tónu praktikoval metodu, při které se během sezení věnoval vždy celému povrchu plátna komplexně, a ne pouze jeho určitým částem. Podle Whistlera právě harmonie tónu propůjčuje obrazu nejvyšší hodnotu.

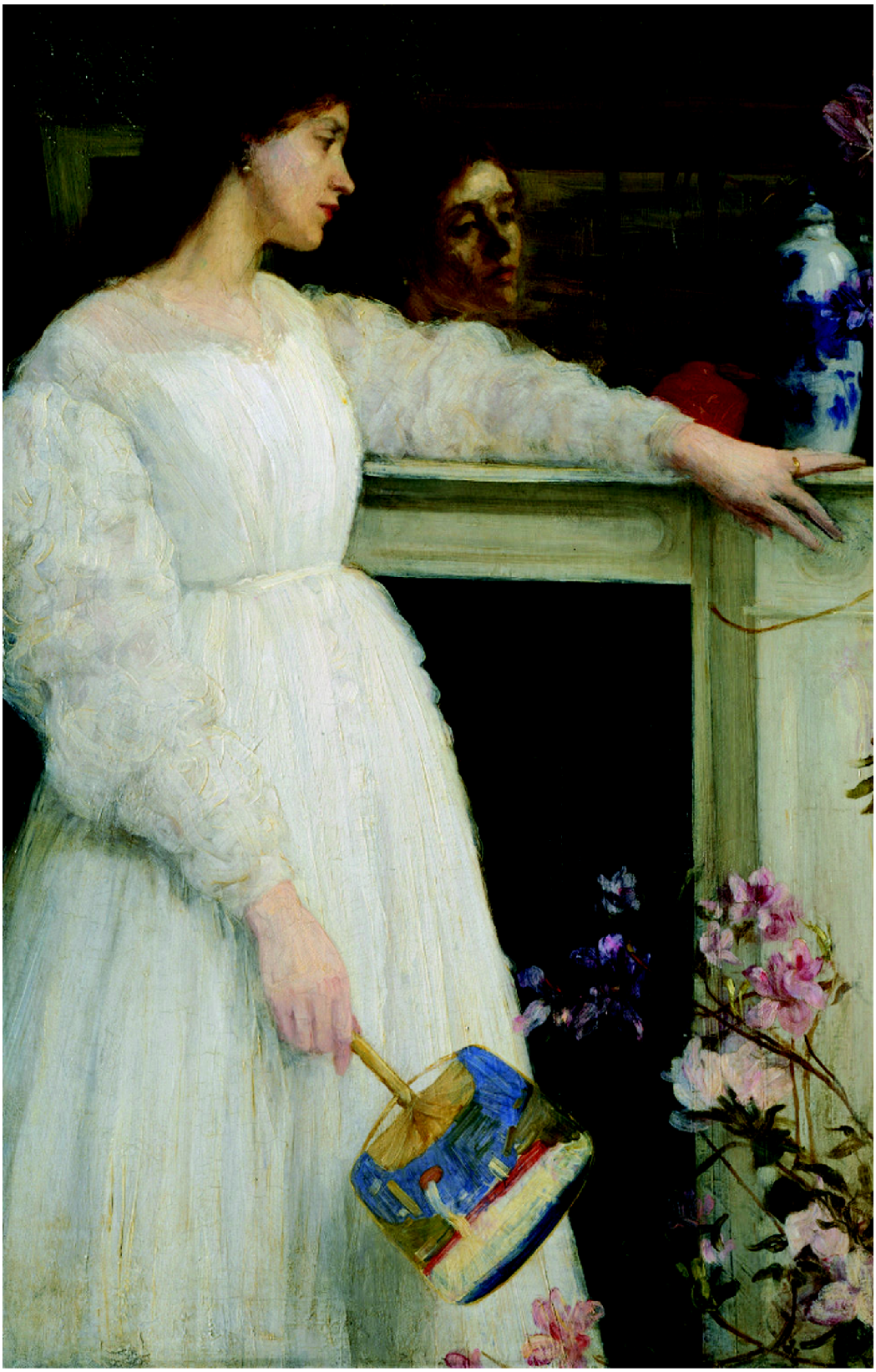
Díla, která vznikla za prvních let Whistlerova pobytu v Paříži – snad i díky přátelství s Gustavem Coubertem a Henrim Fantine-Latourem – v sobě nesou elementy blízké impresionismu a realismu. „*Whistler však nebyl impresionistou v užším slova smyslu, nebyl jím více než Degas nebo Rodin, protože jeho hlavní zájem nespočíval v účincích světla a barvy, ale spíše v kompozici jemných obrazců.*“ [15] Whistler se sice, podobně jako impresionisté, snažil o zachycení a zvěčnění prchavých dojmů, avšak podobné malířské intence se ve výsledku znatelně lišily. Zatím co Monet či Renoir chtěli vyjádřit proměnlivou skutečnost a pomíjivý okamžik, Whistler se snažil prostřednictvím svého umění vytvořit atmosféru tajemství, skrze níž můžeme vstoupit do světů podobným vzpomínkám ze snů.

S Gustavem Coubertem se Whistler poprvé osobně setkal v roce 1858. V této době je inspirace mistrem realismu ve Whistlerově díle na první pohled zřetelná. Podobně jako Coubert maluje Whistler na plátna natřená hnědou barvou. „*Na takovém povrchu,*“ opakoval Coubert, „*můžeš rozkládat barevnou i světelnou hmotu a okamžitě vidíš výsledek, jakého dosahuješ.*“ [16] Kromě jiného mělo na Whistlera vliv také hnutí Prerafaelitů, obzvlášť co se týče dekoru. Whistler však nabýval dojmu, že realistické malířství je až příliš úmorné. Navíc hledal v malířství vyšší umění, které by bylo jemnější než realismus, a bylo by s to plně vyjádřit jeho poetické vidění světa. Jeho kategorický rozchod s realismem představuje obraz s názvem *Malá bílá dívka* [17] z roku 1864, z něhož je patrná plynulejší a smělejší práce se štětcem, jež kontrastuje s realistickým stylem malby.

[15] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Přeložila Miroslava Tůmová. Praha: Odeon, 1992, s. 434.

[16] NEJVĚTŠÍ MALÍŘI, op. cit., s. 24.

[17] Později umělcem přejmenovaný na *Symfonie v bílé č. 2.*



3 **Symfonie v bílé č. 2 (1864)**

76 x 51 cm, olej na plátně

Tate Gallery, Londýn

Whistlerův malířský styl se dramaticky změnil během 60. let 19. století. V této době začal objevovat krásu řeckého sochařství, asijského porcelánu a japonských tisků. Ovlivněn těmito aspekty, odmítá myšlenku, že by hodnota uměleckého díla měla být měřena dle jeho přesnosti nebo účinnosti, s jakou vypráví příběh nebo káže morálku. V polovině desetiletí vznikají první Whistlerova nokturna. Plátna zachycovala mořské, městské a jiné scenérie zahalené noční tmou. Whistler trpěl krátkozrakostí, a proto tam, kde ostatní rozeznávali detaily, on viděl pouze obrysy. Své krátkozrakosti uměl také patřičně využít. V této fázi tvorby se malíř uchýlil k experimentu, při němž došel k názoru, že *„figury v klasických řízách jsou dokonalé fiasko. Tma se obešla bez figur, naopak poskytla figuru svou.“* [18] Proto zde užívá prostých malířských prostředků, které se upíraly k nejniternější podstatě.

> Když světlo ochabuje a stíny se prohlubují, (…) vytrácejí se všechny malicherné a náročné podrobnosti, všechno triviální mizí a já vidím věci, jak jsou, ve velkých pevných hmotách. Knoflíky jsou pryč, ale oděv zůstává, postava je pryč, ale stín zůstává, stín je pryč, ale obraz zůstává. A ten nedokáže z malířovy fantazie noc smazat. [19]

Whistler si noční výjev dokázal uložit do paměti technikou malíře a pedagoga Lecoqa de Boisbaudrana, autora spisu *Éducation de la mémoire pittoresque (Kultivování malířské paměti)* z roku 1848. Technika spočívala v memorování těch nejdůležitějších prvků výjevu a následným přenesením zapamatované informace na plátno, aniž by se umělec vizuálně navrátil k původní reálné scéně. Jeho přítel Thomas Way vzpomínal, jak se během procházky po nábřeží Whistler náhle zastavil, strnul a zíral, načež udělal čelem vzad a spustil: *„Nebe je světlejší než voda, nejtmavší jsou domy. Domů je osm, nejnižší je druhý, nejvyšší pátý. V prvním domě svítí dvě okna nad sebou, v druhém je světlo ve čtyřech.“* [20] Pokud si náhodou nemohl vzpomenout, nechal si od přítomných napovědět, a až po kompletním popisu výjevu se rozloučil a odchvátal s vidinou nového nokturna.

Sedmdesátá léta byla naopak bohatá na portréty, kterým zpravidla vtiskl názvy jako *Harmonie* či *Aranžmá*, přičemž v roce 1871 vznikl umělcův nejslavnější – *Aranžmá v šedé a černé č. 1: Umělcova matka*. *„Whistler nepovažoval portréty jen za jakési prezentace typů a tváří – snažil se v nich realizovat kombinaci barev a čisté uspořádání*

---

18 WEINTRAUB, op. cit., s. 106.

19 Tamtéž, s. 109.

20 Tamtéž, s. 109.

obrazu.“ [21] V této době byl Whistlerův vlastní styl již plně vyvinut. Barvy kladl na plátno tak, že se tahy štětce od jednoho kraje obrazu ke druhému navzájem křížily. Za účelem dosažení hbitosti bylo nezbytné užití velmi řídkých barev, a proto Whistler smíchával barvu s přebytkem lněného oleje. Právě díky vlivu Gleyra z pařížského ateliéru považuje Whistler černou za královnu všech barev, jelikož podle něj právě černá barva propůjčuje obrazu chromatickou celistvost. Proto je pro portréty z tohoto období charakteristická temná barevná skladba. Za výjimečností Whistlerových portrétů stojí nepochybně malířův magický um dostat se do života portrétovaného a plně si jej přivlastnit. Spisovatel Edmond de Goncourt si zaznamenal ve svém deníku o dlouhém pózování hraběte de Montesquiou: „*Za těch sezení se Montesquiovi zdálo, že Whistler z něho svou soustředěnou pozorností vysává život, že z něho ‚pumpuje' kus jeho osobnosti.*“ [22]

V osmdesátých letech, po období rozměrných portrétů, jež zabíraly celou postavu se Whistler rozhodl pustit do sérií menších obrazů. Tímto návratem chtěl obrodit malířský žánr, který v tehdejších letech vyšel z módy. Viktoriánská doba totiž dávala přednost velkým výstavním obrazům, které měly odrážet celé umělcovo nadání – Whistler však s tímto názorem zásadně nesouhlasil. Domníval se, že „*není vhodné posuzovat umělecká díla podle rozměrů nebo bohatství technických prostředků při jejich realizaci.*“ [23] Kvalita plátna podle něj spočívala ve způsobu, jakým umělec dokáže využít prvků, které má k dispozici (papír, barva, rámy atd.).

V devadesátých letech, kdy bylo Whistlerovo dílo s nadšením přijímáno po celé Evropě i Spojených státech, si vysloužil přídomek *mistr.* V pevné víře ve své umění ještě na sklonku svého života usilovně maloval další série portrétů, v nichž se vrací ke starým mistrům, ke kterým jako mladý vzhlížel. Velmi patrný vliv Rembrandta tak můžeme pozorovat například v autoportrétu nazvaném *Zlatá a hnědá* z let 1896-1898.

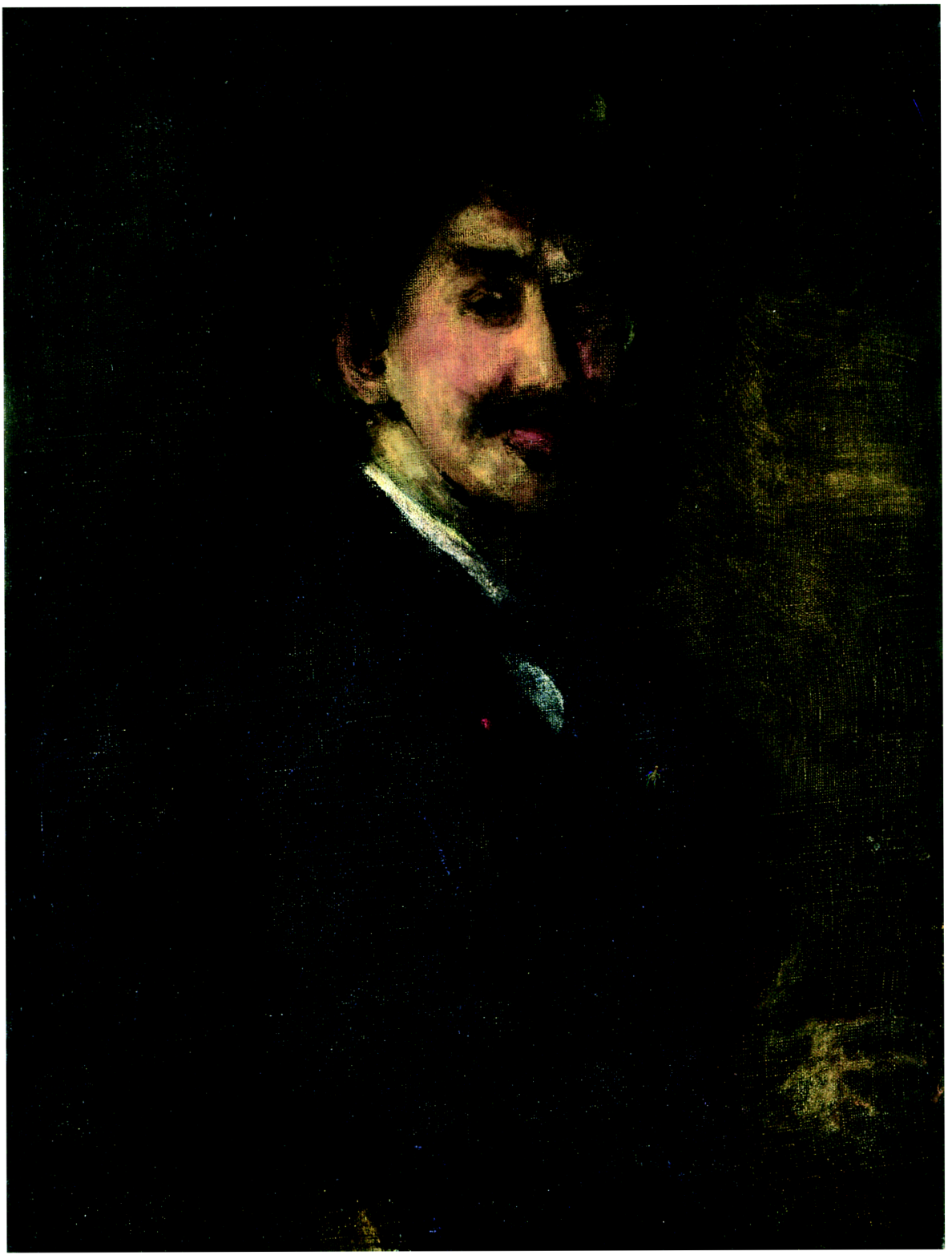
Ačkoliv se může na první pohled zdát Whistlerův osobitý styl jednoduchý a střídmý, nese s sebou do tehdejší doby odvážné výtvarné inovace. Ve svých obrazech dokázal neustále odhalovat nové, exotické horizonty, jež se vyznačují výjimečnou hlubokou a originální citlivostí. Za mimořádností Whistlerova díla stojí také snaha o orientální experimenty, zapříčiněné jeho obdivem k východnímu umění, které si za dob malířova života v západoevropském malířství teprve upevňovalo svou pozici.

---

[21] DURET, op. cit., s. 29. Vlastní překlad. „*Whistler regarded them not merely as representations of types and faces: he endeavoured to realise in them combinations of color and arrangements of pure painting.*“

[22] WEINTRAUB, op. cit., s. 266.

[23] NEJVĚTŠÍ MALÍŘI, op. cit., s. 24.



4 **Zlatá a hnědá (1896-1898)**
61,6 x 46,3 cm, olej na plátně
National Gallery of Art, Washington

1. 2. 2. Inspirace východním uměním

James McNeill Whistler patřil k nejvěrnějším obdivovatelům a propagátorům japonského umění, jež se do západní Evropy dostávalo v průběhu 2. poloviny 19. století. Prvky, které s sebou nové orientální umění přineslo, pečlivě studoval a přirozeným způsobem zakomponoval do svého osobitého výtvarného stylu. Ovlivněn japanismem, ukončuje Whistler akademickou malířskou tradici v Paříži.

Japonsko sice bylo pokládáno za fascinující krajinu, i tak se ale po dlouhou dobu evropští umělci domnívali, že umění z odlišných kultur nestojí za pozornost. V roce 1854, poté, co se po téměř 250 letech Japonsko znovu otevřelo světu, [24] bylo pro japonské umělce obtížné dokázat západu vysokou úroveň svého umění i kultury. Avšak právě takové prvky jako ornament, linie či florální motivy, jenž japanismus do západního umění přinesl, byly základním kamenem pro nastupující secesní styl. Za nejvýznamnější přínos japonské kultury lze považovat zjištění, že bohatým zdrojem intencí a inspirace může být pro západní malíře také umění z jiných, vzdálených kultur. Rozšíření těchto nových poznatků a originálních impulsů by však nebylo proveditelné bez odvážných avantgardních umělců tehdejší doby.

1. 2. 2. 1. Japanismus v evropském umění ve 2. polovině 19. století

Ve svých dějinách bylo japonské umění ovlivněno nejen kulturou Číny, ale také místním polyteistickým šintoistickým náboženstvím. [25] Právě tyto vlivy zapříčinily, že se hlavním objektem zobrazování stala příroda. Ve 12. století vznikaly především kolorované svitky, jenž byly velmi populární. Neméně významný byl pro japonskou kulturu rozvoj tradičních grafických technik, jako dřevoryt a dřevořez. Během 16. a 17. století byla módní výzdoba přírodními motivy, a to nejčastěji na paravánech či posuvných stěnách. Za nejdůležitější výsledek vývoje japonského umění lze však považovat ilustrace, jež vyobrazovaly společenský život. Výjevy se později staly

[24] Od 2. poloviny 16. století přijížděli do Japonska z Evropy křesťanští misionáři a obchodníci. Tehdejší vládce považoval narůstající počet cizinců v jeho zemi za bezpečnostní riziko, a proto byly veškeré obchodní styky s Evropou zakázány. Izolace Japonska trvala 251 let, do té doby, než si komodor Matthew Perry vynutil přístup do japonských přístavů pro americké obchodníky.

[25] Domácí japonské náboženství; jednoduchý animismus, náboženství díkůvzdání za štědrost a krásu přírody.

základním kamenem pro vznik barevných tisků *ukiyo-e*, neboli obrazů *„plujícího, prchavého života.“*[26] Právě tyto tisky, vytvořené technikou dřevořezu, se po znovuotevření japonských hranic staly hlavní inspirací pro západoevropské umělce.

Doba 2. poloviny 19. století v západní Evropě by se dala popsat jako období stálého hledání neotřelých malířských motivů. Do této doby vládnoucí akademická tradice se vytratila a objevují se nové výtvarné postupy. Nastal tak rozpor nejen se zmíněným akademismem, ale také s veřejností, jež nebyla připravena osobité umělecké intence přijmout. Avantgardním umělcům šlo především o zprostředkování reálného pohledu, a proto byly například jejich krajinky díky souhře slunečních paprsků vyobrazeny pestrými barvami a ostrými stíny. Ale i přesto, že se tento postup jevil jako logický, byl považován za troufalý a výstřední, jelikož společnost byla zvyklá na styl kopírování antických soch a precizní stínování. *„Obecenstvo si natolik zvyklo vidět věci znázorněné tímto způsobem, že zapomnělo, že pod širým nebem obvykle takové hladké přechody z tmavých barev ke světlým nevidíme.“* [27] Po otevření japonských hranic, roku 1854, nalezli malíři v tomto cizím umění oporu pro své experimenty. Fascinováni jistou tajemností a exotičností, si velmi brzo japonské umění oblíbili – snad i díky nové a svěží inspiraci, kterou jim poskytlo při hledání nového směru pro jejich tvorbu.

> Japonské dřevořezy zvrátily koncepci tématu, barvy, linky i kompozice. Japonský příklad posiluje volbu znázorňovat výjevy z každodenního života, předvádět život, řemesla, krajiny, jež jsou především zobrazením denního světla, dne bez jediného stínu a jejichž osvětlení se mění. (…) Nová hodnota, přisuzovaná barvě a linii, revitalizuje dosavadní pojetí těchto vyjadřovacích prostředků. Tisky charakterizují barvy zářivých tónů, čisté barvy, z nichž jsou vyloučeny odstíny a polotóny, barvu nanesenou plošně, bez reliéfu i bez šerosvitu, a olemovanou linkou, jež nechce být hranicí, nýbrž pozvolným měkkým obrysem, přesným a živoucím, hrajícím si se záhyby a s protizáhyby. [28]

K největší změně došlo vlivem japonského umění v kompozici, a to díky zcela inovativnímu způsobu vidění a následným zobrazováním. Evropští malíři vysvobodili obrazový prostor ze systému perspektivy, symetrie a vyváženosti. Kompozice se stala

---

[26] SWANN, Peter. *Umění Číny, Koreje a Japonska.* Praha: Odeon, 1972, s. 240.

[27] GOMBRICH, op. cit., s. 418.

[28] TUFELLIOVÁ, op. cit., s. 31-32.

asymetrickou, decentralizovanou a základ měla položený v uhlopříčkách a zkosených pohledech. Figury mohly být volně rozmístěné, otočené zády, či dokonce useknuté, což vyvolávalo zdání, že výjev pokračoval i za rámem obrazu. [29]

Nejvýznamnější vliv měly na evropské umělce barevné tisky *ukiyo-e*, jejichž technika má své kořeny v Číně. Tisk se zprvu užíval k dekorování papírů, později si však tuto techniku přivlastnili také ilustrátoři knih. Velmi vysokou úroveň tomuto umění dodalo až Japonsko. Obyvatelé japonských měst žádali aktuální, živé a laciné umění, jelikož *„neměli ani čas ani místo na veliké, pseudočínské, konfuciánsky moralizující scény, které zdobily paravány v halách vládců. Žádali lehce nahraditelné, co nejaktuálnější obrázky slavných herců Kábuki a nejpopulárnějších kurtizán v posledních šatech a účesech.“* [30] Hlavními náměty tisků byli skuteční lidé z měst, zachyceni v diskrétních okamžicích, ale i významné osobnosti vládnoucí vrstvy.

Pro toto hnutí se stalo charakteristické neustálé hledání nových a originálních námětů, živá kresebná linie s odvážnými barvami a zasazování výjevů do větších formátů. *„I dnes si lze uvědomit, jakým zjevením musely být takové tisky pro západní malíře, nespokojené s vlastními tradicemi a hledající nové řešení problémů kresby i barvy.“* [31]

1. 2. 2. 2. Vliv japanismu na Whistlerovu tvorbu

Důvěrněji se Whistler s japonským uměním seznámil na počátku 60. let ve Francii. Uvádí se však, že k úplně prvnímu setkání mohlo dojít už o pár let dříve. [32] Jak v Paříži, tak i v Londýně neustále vznikaly malé obchůdky nabízející orientální umění. Mezi nejslavnější patřil roku 1862 pařížský obchod *La Porte Chinose (Čínská brána)*. Zájem umělců o tyto produkty východní kultury nasvědčoval o novém fenoménu, který byl zapříčiněn expedicí Matthewa Perryho do Japonska v letech 1853-1854. Whistler byl pravidelným návštěvníkem – zde nakupoval do své bohaté sbírky vějíře, kostýmy, modrobílý porcelán či tisky stylizované do *ukiyo-e*. Tyto předměty lze najít na mnoha Whistlerových obrazech, jejichž náměty jsou inspirovány východním uměním. Estetika Dálného východu prostupovala nejen interiérem Whistlerova

[29] TUFELLIOVÁ, op. cit., s. 32.

[30] SWANN, op. cit., s. 241.

[31] Tamtéž, s. 242.

[32] Jak se zdá, seznámil se Whistler s japonskými dřevořezy už roku 1856, když je Bracquemond náhodou objevil v Delâtrově krámě, ale orientální umění na něj doopravdy zapůsobilo zřejmě teprve po cestě do Francie v roce 1862.

domu v londýnské čtvrti Chelsea, při jehož výzdobě uplatnil svůj smysl pro Orient, ale celým jeho životem. Whistlerova matka, v dopise, adresovaném příteli do Ameriky, píše: *„Zdejší umělecký příbytek synův zdobí velmi vzácná sbírka čínského a japonského porcelánu. Považuje malby na nich za nejvytříbenější umění (…). Má také knihu japonských maleb (…), neudiví vás, že jejich vliv se projevil i na Jamieho práci.“* [33]

Typickým prvkem Whistlerovy nové inspirace je západní žena, oblečená do asijského oděvu, obklopená orientálními rekvizitami, což je příznačné například pro obraz *Princezna ze země porcelánu* (1863–1865) či *Purpurová a růžová – Lange Lijzen s šesti hvězdičkami* (1864). Někdy dokonce namaloval modelky oblečené v kimonech s pozadím řeky Temže, jako se tomu děje v díle *Variace na pleťovou a zelenou barvu: Balkón* z roku 1865. Ne náhodou ho za pobytu v Londýně jeho sousedé nazývali *japonským malířem.*

Vliv japonského umění zapůsobil i na Whistlerův typický monogram. Stylizovaným motýlem začal svá díla a korespondenci podepisovat na začátku 70. let. Podobu motýla pak vyvíjel po celou dobu své kariéry – zprvu se značka sestávala z jednoduchých geometrických čar, poté motýla stylizoval do podoby svých iniciálů (písmeno *J* tvořilo tělo, *W* tvořilo křídla), načež přidal tykadla a žilky (k dopisům s jízlivějším obsahem připojoval motýlka s bodavým ostnem). Značka však malíři nesloužila pouze jako podpis, nýbrž také jako výtvarný prvek, který záměrně používal k vyvážení celkové kompozice obrazu. Motýlek se tak vyskytuje v samotné ploše plátna i na rámech, které si Whistler sám navrhoval a dekoroval. [34]

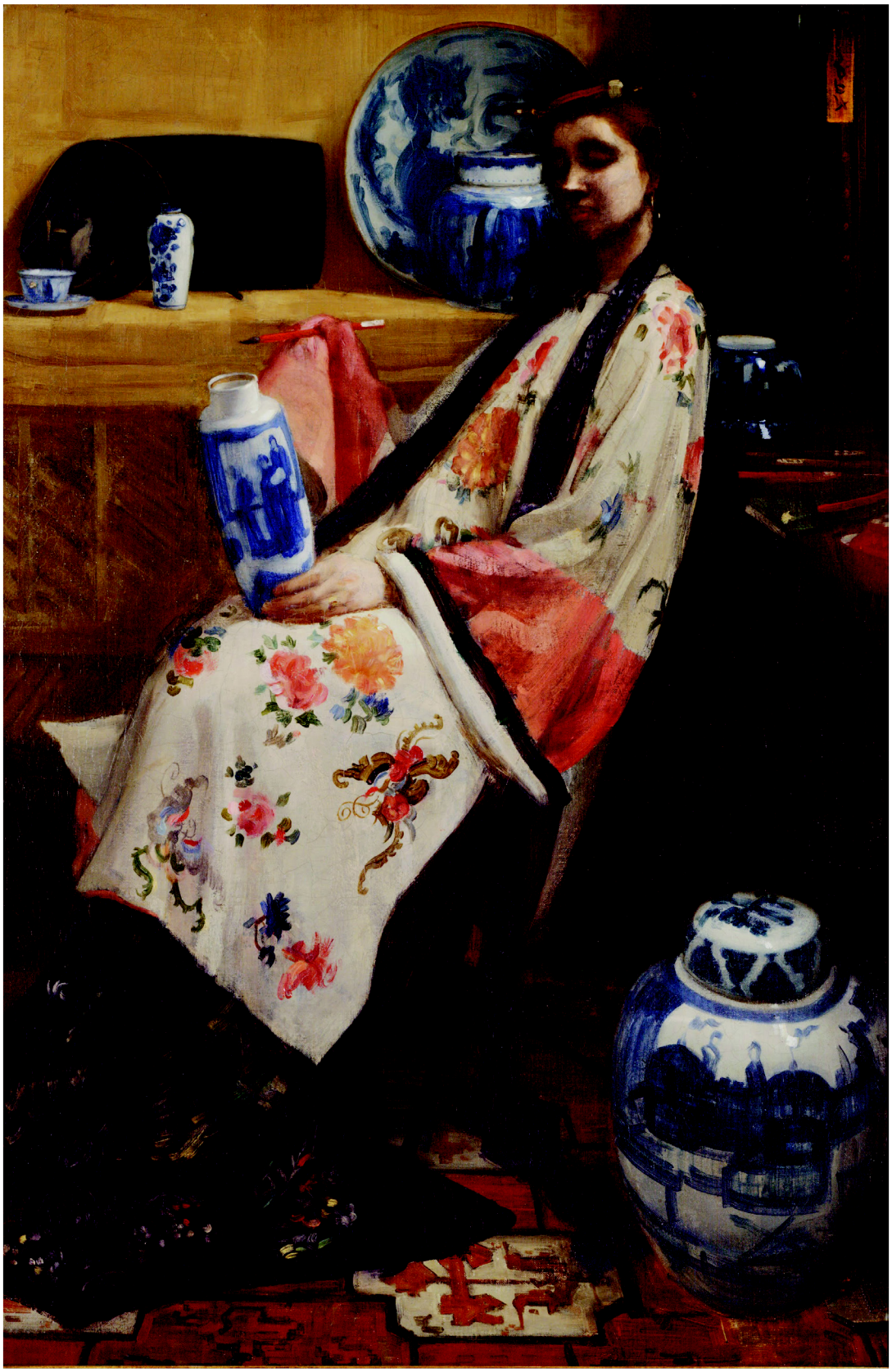
Malíř si však nebyl novým stylem, kterým se vydal, příliš jistý. Nové intence a inovační nápady byly uměleckým světem přijaty s rozpaky. Kritik *Athenea* u obrazu *Lange Lijzen* sice pochválil *„velkolepou barevnost“* a *„krásné harmonie“,* ale kresbu samu označil za *„nesmyslně nesprávnou.“* [35] Whistler přemítal, jakým způsobem své umění dále posunout. *„Jaký to má smysl aranžovat japonské vějíře na anglické poličky a dámy v kimonech na chelseaské balkóny?“* [36] Po roce 1870 se ve Whistlerově díle žádné smyslné dívky v kimonech neobjevují. Japonské poznatky a stylistické vlivy však měly později významný vliv při tvorbě jeho slavných nokturn.

[33] WEINTRAUB, op. cit., s. 106.

[34] SPENCER, Robin. *James McNeill Whistler.* London: Tate Publishing, 2003, s. 13.

[35] WEINTRAUB, op. cit., s. 91.

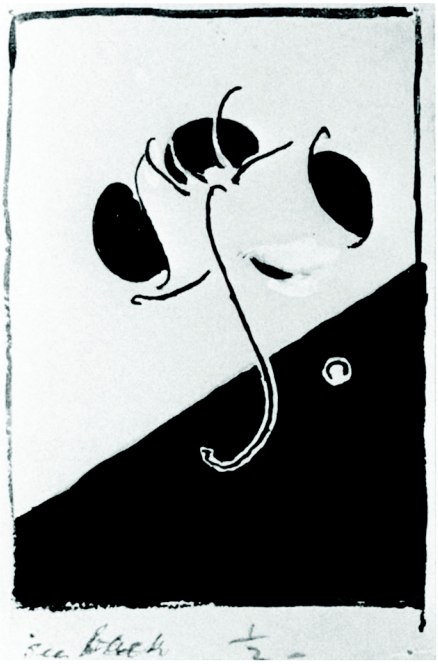
[36] Tamtéž, s. 90.



5 **Purpurová a růžová – Lange Lijzen s šesti hvězdičkami (1864)**

92 x 61,6 cm, olej na plátně

Museum of Art, Philadelphia



6 **Autorův motýlí monogram z let 1890-1899**

inkoust na papíře

Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington

Co se týče samotného malířského stylu, tápání a snaha o změnu přinesly do Whistlerova díla zrychlení procesu tvorby, kresby nabyly na delikátnosti a kompozice jeho pláten se stala jednodušší a harmoničtější. Japonská teorie kresby pomohla Whistlerovi dosáhnout určité formy čistoty obrazu, a to tím, že eliminoval mnoho nadbytečných detailů. Inspirován japonskými výtvarníky, přebíral stručnost malířského projevu, abstraktní linie, hojně uplatňoval dekorativní prvky a snažil se napodobit účinky barev. Nabýváním těchto poznatků tak jeho dílo dospělo k novému smyslu pro tvar a harmonii, jejímž hlavním prvkem je barva. *„Výsledkem tohoto Whistlerova tvůrčího období je především posílené estetické cítění, tendence k redukci nadbytečných detailů a pečlivější uspořádání námětu do větších a jednodušších forem.“* [37] Dá se říct, že exotické východní umění bylo pro Whistlera záminkou, jakýmsi prostředkem k dosažení jeho estetického cíle.

1. 3. Teoretická východiska

Své teoretické názory začal Whistler jasněji formulovat v 70. letech 19. století. Nutnost veřejné obhajoby pramenila především z nepochopení jeho děl, se kterým se neustále potýkal. Svými veřejnými prohlášeními a publikační činností se stal prvním umělcem moderní doby, jenž udržoval trvalý dialog s uměleckými kritiky i s veřejností. Nástrojem mu byly dopisy zasílané tisku, v nichž se snažil nejen vysvětlit své estetické cíle, ale především svým osobitým ostrovtipem „pokárat“ ty, kteří s jeho uměním nesouhlasili. Své tištěné obhajoby Whistler roku 1890 zkompletoval a vydal v knižní podobě pod názvem *The Gentle Art of Making Enemies.* Další publikací, v níž Whistler formuluje svá teoretická stanoviska, představuje přepis jeho přednášky *O desáté* z roku 1885 či ranější esej zvaná *The Red Rag* z roku 1878, jež byla publikována v listu *The World.*

[37] SANDBERG, John. ‚Japonisme‘ and Whistler. *The Burlington Magazine*, Nov. 1964, vol. 106, no. 740, s. 507. Vlastní překlad. *„In this development is japonisme was an interlude of crisis whose only residue was an intensified aesthetic sensibility and a tendency to reduce detail and concentrate on the careful arrangements of large, simple form.“*

1. 3. 1. Whistler a estetismus

V průběhu 1. poloviny 19. století se ve Francii poprvé objevil nový umělecký směr – *estetismus.*[38] Hnutí, jenž prezentuje další vývojovou fázi Prerafaelismu, se však dostalo největšího zájmu až na konci století, tedy v období *fin de siécle*. Hnutí hlásalo myšlenku umění pro umění, tzv. *lartpourlartismus,* kterou do své tvorby promítali především malíři a básníci. V anglickém prostředí se myšlenka *art for art's sake* realizovala oproštěním umění od jakýkoliv mimouměleckých funkcí – umění tedy nemělo vychovávat, moralizovat či kultivovat. Hlavním a jediným měřítkem díla je samotný estetický prožitek, který pramení z formálních kvalit a je přímo závislý na subjektivním hledisku.

James Whistler je považován za jednu z vůdčích osobností tohoto hnutí – zastává teorii, že téma obrazu nemá nic společného s jeho podstatou. Rovněž dodává, že jediným námětem je pro malíře malířství samotné. Malba by dle Whistlera neměla zobrazovat historické události nebo napodobovat přírodu, nýbrž vyvolávat nálady a jemnou kombinací barev stimulovat naši představivost. Malířův zájem tak nespočívá v zobrazovaném předmětu. Místo toho jsou to prostředky malby samotné, tedy barva, linie a forma, jež mají v divákovi vyvolávat estetický zážitek, ať už je jakýkoliv. Whistler vyžadoval jediné: aby lidé ocenili to, co vidí na povrchu plátna – světlo, stíny, barvu, strukturu a jemnou souhru tvarů v obraze.

> Umění se musí uvolnit od mnohomluvnosti – musí být samostatné a promlouvat k uměleckému cítění oka či ucha, aniž by se do toho vměšovaly pocity, jež jsou mu naprosto cizí, jako víra, lítost, láska nebo patriotismus. Žádná z těchto hodnot nemá s malířstvím nic společného (…).[39]

Whistler se ve svých prohlášeních nejednou dotkl tolik diskutovaného tématu přírody a její pravdomluvnosti. Svým dílem se malíř odvracel od Johna Ruskina, jenž tvrdil, že jedinou umělcovou povinností je věrnost k přírodě – ve svých spisech proto nabádal mladé umělce k pozorování přírody a jejímu přesnému zobrazování. Whistler se s Ruskinovými idejemi nikdy neztotožňoval, neboť trval na tom, že

[38] Myšlenka umění pro umění vznikla již dříve. Již Immanuel Kant definoval umění jako bezúčelnou účelnost, což myšlenku umění pro umění předchází.

[39] The Red Rag. *The Correspondence of James McNeill Whistler* [online]. University of Glasgow, 2003. [cit. 2016-04-18].Vlastní překlad. *„Art should be independent of all clap-trap – should stand alone, and appeal to the artistic sense of eye or ear, without confounding this with emotions entirely foreign to it, as devotion, pity, love, patriotism, and the like. All these have no kind of concern with it (…).“* Dostupné z: http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/date/display/?cid=13153&year=1878&month=05&rs=28

jedinou umělcovou povinností je být věrný své vizi.[40] Rovněž tvrdil, že *„imitátor je tvor ducha chudého. Pokud by měl být člověk, jenž maluje pouze strom, květinu nebo plochu, kterou vidí před sebou, považován za umělce, pak by králem umělců byl fotograf.“*[41] K odmítání přesného zobrazení dospěl Whistler již v rané fázi své tvorby, kdy, po odmítnutí Coubertova realismu, dospěl k názoru, že *„umění nespočívá v reprodukci toho, co člověk vidí, ale v užívání materiálů, jenž příroda poskytuje, za cílem vytvořit něco nového.“*[42] Vybíráním určitých prvků, jenž lze v přírodě nalézt, tak chtěl vytvořit příjemné umělecké uspořádání. Svůj nesouhlas s pravdomluvností přírody formuloval ve své přednášce.

> Že má příroda vždy pravdu jest tvrzení, které je umělecky stejně nepravdivé, jako se jeho pravda přijímá všeobecně za dokázanou. Příroda má velmi zřídka pravdu, tak zřídka dokonce, že lze skoro říci, že má obyčejně nepravdu; to znamená: ten stav věcí, který má zploditi dokonalost harmonie důstojnou obrazu – tento stav jest řídký a dokonce ne obyčejný … A přece podaří se jen zřídka přírodě vytvořiti obraz.[43]

Whistlerovo inovativní myšlení však nebylo kritikou ani viktoriánskou veřejností přijato. Whistlerovy malby totiž *„reprezentovaly systematické popření hodnot, kterými byli jeho současníci v úsilí o umění školeni.“*[44] Viktoriánská veřejnost byla v 19. století vedena k tomu, aby kladla otázky a v obraze „pátrala“ – *„Jaký je přesně příběh obrazu, a co je důležitější, je mravný?“*[45] Odpovědí by mohl být úryvek z eseje *The Red Rag*: *„(…) kdyby se skutečně zajímali o malířské umění jako takové, byli by si vědomi, že obraz sám by měl mít svou hodnotu, a nikoli být závislý na dramatičnosti, legendě nebo místním zájmu.“*[46] I přesto, že bylo Whistlerovo dílo naprosto odlišné od obrazů,

---

[40] HOLDEN, op. cit., s. 20.

[41] The Red Rag, op. cit. [online, cit. 2016-04-18].Vlastní překlad. *„The imitator is a poor kind of creature. If the man who paints only the tree, or flower, or other surface he sees before him were an artist, the king of artists would be the photographer.“* Dostupné z: http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/date/display/?cid=13153&year=1878&month=05&rs=28

[42] CHALEYSSIN, Patrik. *James McNeill Whistler* [online]. New York: Parkstone International, 2004. [cit. 2016-04-10]. s. 27.

[43] WHISTLER, James McNeill. *Ten O'Clock*. Přeložil F. X. Šalda. Praha: Společnost F. X. Šaldy, 1994, s. 10.

[44] HOLDEN, op. cit., s. 12. Vlastní překlad. *„Whistler's painting represented the systematic negation of the values which his contemporaries had been trained to seek art.“*

[45] Tamtéž, s. 12. Vlastní překlad. *„What is the exact story behind this picture and, even more important, what is the moral?“*

[46] The Red Rag, op. cit. [online, cit. 2016-04-18]. Vlastní překlad. *„(…) if they really could care for pictorial art at all, they would know that the picture should have its own merit, and not depend upon dramatic, or legendary, or local interest.“* Dostupné z: http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/date/display/?cid=13153&year=1878&month=05&rs=28

které byly v té době veřejností přijímány, ve výsledku úspěšně dokázal, že *„umění by mělo něco evokovat, než prohlašovat; že obraz není přírodou, ale artefaktem, a neměl by konkurovat, či spíše být mylně považován, za realitu; a že člověk by při pohledu na obraz měl mít nutkání zvolat ‚Jak krásné!' spíše než ‚Jak pravdivé!' "* [47]

1. 3. 2. Académie Carmen

Po celou svou kariéru Whistler zamýšlel otevřít si svou vlastní uměleckou školu. Na konci 90. let se mu během krátkého pobývání v Paříži naskytla příležitost sledovat a posuzovat práce žáků nově otevřené umělecké školy *Académie Carmen*, kterou vedla Whistlerova bývalá modelka Carmen Rossi.

Jako učitel nebyl Whistler příliš metodický – jeho učení se sestávalo spíš z jakýchsi obecných rad a doporučení, která vycházela z jeho vlastních teoretických stanovisek. Po studentech proto požadoval, aby *„i ten nejnáročnější obraz tvořil dokonalou harmonii formou i uspořádáním od samého počátku."* [48] Sám se totiž při malířském procesu věnoval celému povrchu plátna komplexně tak, aby dosáhl co největší harmonie celku. Velký důraz kladl Whistler při výuce také na uspořádání barev na paletě. Každá měla mít své dané místo: na spodku měly být pigmenty míchány od světlých po tmavé tóny *„v sekvenci přesně vymezené jako oktáva na klavíru,"* přičemž Whistler opakoval, že *„obraz musíte vidět na paletě … tady, ne na plátně, je pole k experimentování, místo, kde se koná volba."* [49] Pokud tedy malíř neshledává harmonii na své paletě, neměl by s malbou na plátno vůbec začínat. Omezenost barevné škály vysvětloval studentům tak, že *„námět by měl být podán prostě, bez snahy vystihnout tisíceré změny barev, které se vyskytují ve skutečnosti … Viditelný svět má tóny mnohem tlumenější."* [50]

Svou osobitost Whistler nezapřel ani v této roli učitele – na stěnu ateliéru dal vyvěsit své *Zásady č. 2,* [51] přičemž studentům často říkával: *„Jestli máte nějaké nadání, tím*

---

[47] WERNER, Alfred. Introduction to Dover Edition. In: *The Gentle Art of Making Enemies.* New York: Dover Publications, Inc., 1967, s. 12. Vlastní překlad. *„(…) art should be an evocation rather than a statement; that a picture was not nature but an artifact, and must not compete with, or try to be mistaken for, reality; and that a person looking at a picture should be moved to exclaim, ‚How beautiful!' rather than ‚How true!' "*

[48] WEINTRAUB, op. cit., s. 326.

[49] Tamtéž, s. 326-327.

[50] Tamtéž, s. 327.

[51] *Zásady č. 1* a *Zásady č. 2* uveřejnil Whistler ve své publikaci *The Gentle Art of Making Enemies.* Whistler zde uvádí umělecké a teoretické principy, které by dle něj měl umělec dodržovat, ať už v malířství či grafických technikách.

líp, rozviňte jej! Ale pokud jej nemáte, tím hůř, jelikož i přes všechnu snahu nikdy nevytvoříte nic zajímavého.“ [52] Académie Carmen však působila jen krátce. Za necelý půl rok Whistler ztratil mnoho ze svých žáků, jelikož nebyli spokojeni s pomalým postupem, na němž Whistler trval.

> Nestačí, že se vám něco povedlo namalovat. Musíte vědět, jak jste to udělali, tak abyste to příště mohli udělat znovu … Pamatujte si, které barvy jste použili, jak jste dosáhli přechodu stínu do světla, a jestli si to nepamatujete, seškrabte své dílo a udělejte ho celé znovu, neboť jeden fakt vyváží tisíc mlhavých dohadů. [53]

Vlivem malířova zhoršujícího se zdraví a odchodem mnoha studentů byla akademie po třech letech od svého založení, roku 1901, zavřena.

[52] DURET, op. cit., s. 120. Vlastní překlad. „*If you possess superior faculties, so much the better, go on, develop them; if you are wanting in them, so much the worse, for not with standing all your efforts your productions will never have any interest.*“

[53] WEINTRAUB, op. cit., s. 328.

2 Whistlerova nokturna

Mezi nejznámější a nejvýznamnější díla Whistlerovy tvorby patří obrazy zachycující noční scenérie, tzv. *nokturna*. Pohledy na krajiny, zahalené do hávu noci, započal malovat v průběhu 60. let 19. století. *„Měl velice rád noc, protože, jak říkal, právě tehdy ‚kreslí příroda znovu sama sebe' a vytváří tak nové formy."* [54] Obrazy s nočními náladami Whistler zprvu nazýval *měsíční svity*, i přesto, že v nich měsíční světlo zachyceno není. Užívání poetického názvu *nokturno* mu v roce 1872 doporučil jeho mecenáš Frederick Leyland, nadšený amatérský hudebník a milovník Fryderyka Chopina. Whistler mu byl za tento název velmi vděčný:

> Nemohu vám dost poděkovat za výraz Nokturno, který jste navrhl jako titul pro mé měsíční svity. Nedovedete si představit, jak dráždí kritiky, a mě těší – kromě toho je to opravdu půvabné slovo a říká tak poeticky všechno, co chci říci, a *nic víc*, než si přeji. [55]

Jeho nový inovátorský styl malby se nesetkal s vřelým přijetím, nýbrž s pohoršením a posměšky, jelikož plátna neodpovídala tehdejšímu viktoriánskému vkusu. Když tato plátna poprvé vystavil, referovaly noviny o *„modrých a černých čmouhách, představujících údajně Temži v noci,"* jiný deník si zase stěžoval na *„troufalost, s jakou je jakási tmavomodrá, bíle puntíkovaná plocha s ledva naznačenými temnými obrysy nazývána Nokturno v černé a zlaté."* [56]

Dle Théodora Dureta dosahují tato díla extrémního bodu originality, k němuž Whistler směřoval, avšak zároveň se stala příčinou nejhorších útoků a urážek, kterým musel ve své kariéře čelit. [57] Arabella Teniswood-Harveyová popisuje tato Whistlerova plátna jako *„překvapivý odklon od tradičních forem krajinářských, námořních a panoramatických maleb. Jejich vysoký stupeň abstrakce, neústupná horizontalita a omezená paleta byly na hony vzdálené popisnému detailu, jenž byl typický pro mnoho tehdejších viktoriánských malířů."* [58]

---

[54] NEJVĚTŠÍ MALÍŘI, op. cit., s. 14.

[55] HOLDEN, op. cit., s. 15. Vlastní překlad. *„I say I can't thank you too much for the name Nocturne as a title for my moonlights. You have no idea what an irritation it proves to the critics and the consequent pleasure to me – besides it is really charming and does so poetically say all I want to say and* no more *than I wish."*

[56] WEINTRAUB, op. cit., s. 113.

[57] DURET, op. cit., s. 44.

[58] TENISWOOD-HARVEY, Arabella. *Colour-Music: Musical Modelling in James McNeill Whistler's Art.* Hobart, 2006. Disertační práce. University of Tasmania, s. 204. Vlastní překlad. *„(…) startling departure from the traditional forms of landscape, marine and cityscape painting. Its high degree of abstraction, insistent horizontality and restricted palette were a far cry from the attention to descriptive detail that characterized the work of many contemporary Victorian painters."*

2. 1. Geneze nokturn

Původ tohoto segmentu tvorby je datován do poloviny 60. let 19. století. V této době Whistler odjel do Jižní Ameriky, kde právě probíhala tzv. *První tichomořská válka* mezi Španělskem a Peru. Důvody, proč k této cestě přes Atlantik došlo, nejsou příliš známy. [59] Zde však Whistler nenamaloval žádný z bitevních výjevů. Mnohem více ho zajímaly cestovatelské motivy, jež mu byly vždy blízké. Prvotním impulsem pro zachycení mořských scenérií mohla být pro malíře také dvě léta (v letech 1865 a 1866) strávená v Trouville s Gustavem Coubertem, jehož výjevy, vyobrazující mořské pobřeží a rozlehlou oblohu, Whistlera viditelně ovlivnily. [60]

První z bohaté škály Whistlerových nokturn vzniklo v roce 1866 chilském městě Valaparíso, kde *„jednou večer z okna namaloval lyrickou impresi valparaíského přístavu.“* [61] Dílo nese později název *Nokturno v blankytné a zlaté – Valparaíso.* Přístavem se za svého pobytu nechal malíř inspirovat ještě několikrát, z čehož vzniklo také Whistlerovo nejzdařilejší zachycení mořské scenérie, a to v obraze *Nokturno – Le Solent,* rovněž z roku 1866. V celkem asi 6 dílech, jež ve Valparaísu vznikla, dochází Whistler k experimentu se změněným světlem podvečera a rozbřesku. Po pobytu ve Valparaísu se však zobrazení moře ve Whistlerově neobjevuje.

I přesto, že byl v této době Whistler ještě zatížen vlivem Coubertovy techniky, v úhrnu jsou valparaíská plátna ovlivněna japonským uměním *„ve smyslu pro prostor oblohy a vody, pro působení pohasínajícího světla na ovzduší, v používání dekorativních prvků orientálního umění, jako je (…) větev v popředí obrazu nebo orientálně stylizovaný podpis.“* [62] Frederick Sweet v katalogu, vydaném Institutem umění v Chicagu v roce 1968, dodává: *„Tato plátna reflektují Whistlerovu rostoucí posedlost prchavými účinky světla i atmosféry, a rovněž posedlost kompozičními prostředky z orientálního umění.“* [63]

[59] Uvádí se, že jednou z příčin odjezdu mohl být rozchod s jeho tehdejší partnerkou Joanou Hiffernanovou. Důvodem však mohl být také Whistlerův zájem o válku, jehož kořeny vyvstávají z dob studií na vojenské škole ve West Pointu v Americe.

[60] DURET, op. cit., s. 84.

[61] WEINTRAUB, op. cit., s. 95.

[62] Tamtéž, s. 95.

[63] SWEET, Frederick. *James McNeill Whistler.* Chicago: The Art Institute of Chicago, 1968, s. 64. Vlastní překlad. *„These works reveal an increasing preoccupation with fleeting effects of light and atmosphere and compositional devices from Oriental art.“*

7 **Nokturno v blankytné a zlaté – Valparaíso (1866)**
76,4 x 50,7 cm, olej na plátně
Freer Gallery of Art, Washington

2. 2. Technika malby

Whistlerova nokturna vyvolávají ve svém recipientovi pocity tajemné krásy, naplněné tichem. Obrazy svého pozorovatele zastaví a navrátí do jiných, vzdálených snových světů. Whistler se tímto krokem rozhodl naprosto odklonit od svých akademismem zatížených současníků, libujících si v dokonalém zobrazení reality. *„Zdá se, že jej ovlivnily dva faktory. Jeho oči se začaly upírat k řemeslu japonských mistrů a vzájemným vztahům a jednotě zákonů barvy a hudby. Přebíral tyto poznatky, zasadil do nich poznatky Velázquezovy, a vytvořil tak vynikající řemeslo (…).“* [64] Právě japanismus pomohl Whistlerovým nokturnům v oblasti kompozice a především ve vztahu světla a barvy. Historik umění Ernest Fenollosa tvrdí, že *„stará čínská škola chápala barvu docela jako květinu vyrůstající z šedivé země, avšak jediným příkladem této teorie v evropském umění je Whistlerovo dílo.“* [65]

Co se týče samotného procesu tvorby, vyznačovala se Whistlerova technika zásadovostí a systematičností. Whistlerova paleta měla jasně danou kompozici, vycházející z přesného umístění jednotlivých barev – po nanesení vybraných barev z tub je mísil do souvislých barevných přechodů, odstínovaných od nejsvětlejších tónů ke tmavým. Dá se říct, že harmonie vypracovával už na oné paletě ještě dřív, než se vůbec štětcem dotkl plátna. Barevná škála nebyla příliš bohatá. *„Většina těchto děl je tvořena z pruské a ultramarínové modři, některé i z kobaltové či blankytně modré. Všechny pak obsahují rumělkovou, a většinou také žlutou, ať už chromovou nebo častěji zastoupenou kadmiovou žluť či oranž.“* [66] To, že byla jeho paleta, z hlediska množství barevných pigmentů, značně omezená, lze přisoudit jeho obdivu ke starým mistrům. Whistler se rozhodl *„za účelem hledání estetického cíle v tomto směru pro omezení svých možností odmítnutím intenzivních pigmentů, jež byly k dispozici na konci 19. století. Místo toho užíval omezenou škálu barev, jež byla dostupná ranějším umělcům,*

[64] MACFALL, Haldane. *Whistler. Butterfly, wasp, wit master of the arts enigma.* London: T. N. Foulis, 1905, s. 30. Vlastní překlad. *„Two factors seem to have influenced the splendid revelation. His eyes became open to the craftsmanship of the painters of Japan and to the affinity and the oneness of the laws of colour with those of music. And he took these twain revelations from Japan and from music, dissolved into them the revelations of Velasquez, and created the beauty craftsmanship (…).“*

[65] CHALEYSSIN, op. cit., s. 36 [cit. 2016-04-10]. Vlastní překlad. *„The ancient Chinese school perceived color as a flower growing in gray dirt, but the only example I have seen of that theory in European art is in Whistler's work.“*

[66] TOWNSEND, Joyce. Whistler's oil painting materials. *The Burlington Magazine,* Oct. 1994, vol. 136, no. 1099, s. 690. Vlastní překlad. *„Most nocturnes include Prussian blue and ultramarine, and a few have cobalt blue or cerulean blue in addition. All have vermilion, and most have a single yellow, either chrome or more commonly cadmium yellow or orange.“*

které obdivoval, jako byli Velázquez či Hals.“ [67] Pro dosažení efektu rozptýlenosti a neurčitosti ředil barvy na paletě lněným olejem nebo terpentýnem – velké množství pojidla propůjčovalo olejovým barvám vlastnosti akvarelu. Nanášením tenkých vrstev této *omáčky*, jak tomu Whistler říkal, dosahoval dojmu míhavosti, díky čemuž obraz vyvolával požadované efekty, byť za cenu krajního zjednodušení výjevu. Svépomocí si Whistler upravoval také štětce, které nad plamenem svíčky nahříval, aby mohl štětiny ohnout do potřebného tvaru. „*Potom ťukl barvou sem a tam a vynořila se světla přístavu, lucerny, měkké kontury budov a břehů (…), občas i lidské siluety.*“ [68] Důraz kladl také na co nejmenší počet tahů štětcem.

Whistlerova nokturna, ale i ostatní díla, zpravidla vznikala technikou *alla prima* neboli *wet-on-wet.* [69] Díky této technice byl malíř s to propůjčit svým výjevům jednolité formy a rozptýlenou atmosféru, z níž se občas vynoří záblesk světla či nepřesné kontury budovy, tolik charakteristické pro noční nálady. U této techniky hraje důležitou roli také barva podmalby, která je pro finální efekt obrazu rozhodující. „*Tónovaná podmalba může být použita k vytvoření atmosféry a nálady, sjednocuje kompozici, naznačuje světelné podmínky či může objektům – prohloubením hloubky stínů – propůjčit prostorovou formu.*“ [70] Mimo jiné také správně zvolená podmalba zrychluje samotný proces malby a umožňuje jednodušší modelaci. Právě tyto výhody mohly být pro Whistlera při tvorbě nokturn důležité.

Samotné formáty maleb překvapí svou relativně malou velikostí. „*Whistler se domníval, že by výsledný obraz měl odpovídat velikosti, v jaké viděl zobrazovaný výjev ve skutečnosti.*“ [71] Pokud je tedy obraz umístěn před reálnou scénu, a díváme-li se na něj z malířské vzdálenosti, velikost obrazu by se měla shodovat s velikostí výjevu. Nejen logistické problémy mu pak činily portréty v životní velikosti. „*Aby zachoval stejné měřítko i ve svých portrétech, musel při malování stát docela daleko od plátna. Proto užíval mimořádně dlouhé štětce, snažíc se neustálým přemisťováním dopředu*

---

[67] HACKNEY, Stephen. Colour and tone in Whistler's ‚Nocturnes' and ‚Harmonies' 1871-1872. *The Burlington Magazine,* Oct. 1994, vol. 136, no. 1099, s. 696. Vlastní překlad. „*In search of an aesthetic goal, he chose to limit his options in this way, rejecting the intesity of colour achievable by late ninetheenth-century pigment in favour of the more restricted colour range avaible to earlier artist whom he admired, for instance, Velázquez or Hals.*“

[68] WEINTRAUB, op. cit., s. 109.

[69] Malířská technika, užívaná především v olejomalbě. Spočívá v nanášení nových vrstev barvy na nezaschnutý mokrý podklad, zpravidla bez předchozí podmalby nebo náčrtu na plátně. Technika vyžaduje rychlý a hbitý projev malíře.

[70] HACKNEY, op. cit., s. 695. Vlastní překlad. „*A toned ground can be used to create an atmosphere or mood, to unify a composition, indicate lighting conditions, or to give sculptural form to an object by giving depth to shadows.*“

[71] Tamtéž, s. 696. Vlastní překlad. „*Whistler tought it important that the image should bet he size that he actually saw the subject.*“

a dozadu dodržet pozorovací vzdálenost od portrétovaného.“ [72] I přesto, že mohou tyto obrazy budit dojem náhodného uspořádání tvarů v ploše, jsou založena na přesných geometrických pravidlech; nejdříve rozdělil malíř plochu vodorovnými čárami na tři stejné části, stejně tak rozdělil plátno svislými čarami. Jedna z vodorovných čar určovala horizont, jedna ze svislých čar sloužila jako orientační bod, kolem kterého Whistler uspořádal jednotlivé prvky obrazu. [73]

Whistlerovi byla veřejností i kritiky neustále vyčítána neúplnost těchto obrazů, jelikož působily spíš jako malířské skici. Malíř ale opět odkazoval ke své inspiraci východním uměním, jelikož využíval princip japonského stylu tzv. *umění nedokončenosti*. I přesto, že obrazy budily dojem nedodělanosti, potýkal se Whistler při jejich realizaci s mnoha problémy. Při práci v ateliéru se spoléhal pouze na chabý náčrtek kompozice a na svou paměť, do které se snažil noční výjev při procházkách po nábřežích uložit. Zjistil, že malování zpaměti výsledný obraz radikálně zjednodušuje – v mysli si zachoval pouze velké, výrazné tvary a abstraktní struktury předmětů. Potlačením maličkostí zredukoval obraz do jeho nejzákladnější podstaty. Své zapamatované dojmy se také snažil abstrahovat delším intervalem mezi pozorováním a provedením malby, přičemž mu *„akt memorování pomohl při interpretaci, a to prohlubováním porozumění jednotlivých prvků a jejich roli v celkové kompozici.“* [74]

Často se však stávalo, že nebyl schopen promítnout do výjevu onu správnou atmosféru – celodenní práci pak bez milosti smazal. V úsilí o dosažení přesného zhmotnění výjevu a *„v zájmu zachování svěžesti a harmonie dokončeného obrazu, Whistler začínal znovu od začátku, raději než by upravoval byť jediný prvek v kompozici.“* [75] Joseph Pennell, grafik a dlouholetý přítel Whistlera, tvrdil: *„Nokturna připadala veřejnosti, vychovávané Ruskinem, tak jednoduchá, že věřili, že hlavní hodnota obrazu tkví ve viditelných stopách vynaloženého úsilí (…). Nikdo neměl ponětí o tvrdé práci, jejímž výsledkem byla jednoduchost.“* [76]

---

[72] HACKNEY, op. cit., s. 696. Vlastní překlad. *„To preserve the scale in his portraits he had to stand well back from his canvas. He therefore used extremely long brushes and had to move back and forewards in the studio to maintain his viewing distance from the sitter.“*

[73] CHALEYSSIN, op. cit., s. 32 [cit. 2016-04-15].

[74] TENISWOOD-HARVEY 2006, op. cit., s. 202. Vlastní překlad. *„The act of memorising aided Whistler's interpretation by deepening his understanding of the individual elements and their role in the overall composition.“*

[75] Tamtéž, op. cit., s. 200. Vlastní překlad. *„In order to preserve the freshness and harmony of the finished image, Whistler would start again from the beginning rather than alter one element of the composition.“*

[76] HACKNEY, op. cit., s. 695. Vlastní překlad. *„The nocturnes looked so simple to a public trained by Ruskin to believe that the signs of labour are the chief merits of the picture (…). No one knew the hard work that produced the simplicity.“*

2. 3. Nokturno v blankytné a zlaté – Starý most v Battersea

Nokturno v blankytné a zlaté, na němž Whistler pracoval v letech 1872-1875, zobrazuje ve svém popředí pilíř mostu, pod nímž proplouvá člun s osamělou předkloněnou siluetou lodníka. V roce 1877 Whistler tento obraz vystavil s názvem *Nokturno v blankytné a stříbrné č. 5*, načež jej o patnáct let později přejmenoval.

Starý Batterseaský most, jenž přes řeku Temži spojoval londýnskou čtvrť Chelsea se čtvrtí Battersea, byl do roku 1885, kdy byl zbourán, posledním dřevěným mostem v Londýně. [77] Most nebyl příliš dobře navržen, a protože byl nebezpečný jak pro pěší přechod, tak i pro proplouvající lodě, byl roku 1887 nahrazen novým kamenným mostem, jenž se v Londýně nachází dodnes. I přesto, že byl most ve své původní, dřevěné podobě nepohodlný, přitahoval k sobě, kromě Whistlera, i další významné umělce. Stavba je tak například zobrazena v díle J. M. W. Turnera, Camilla Pissara či Waltera Greavse, který byl Whistlerovým žákem.

Mnohé z Whistlerových londýnských nokturn zachycují scenérie z čtvrti Chelsea, kterou Whistler považoval za svůj *evropský* domov. Pro své malby i lepty zde nalézal mnoho podnětů, jako řeku Temži, starý chelseaský kostel či Batterseaský most. Jedinečnost a šarm čtvrti, jež byla v té době považována za jakousi bohémskou enklávu, obdivovali i další významní umělci – bydleli zde například Dante Gabriel Rosseti, Algernon Charles Swinburne či Oscar Wilde. Náměty nalézal Whistler v okolí svého domu v Lindsey Road (dnešní část historické Cheyne Walk) na temžském nábřeží, díky jehož poloze bezprostředně u řeky mohl výjevy malovat přímo z okna. Mnoho nocí trávil Whistler s bratry Greavesovými na Temži – *„veslovali po tiché řece, pokud se před nimi neotevřel pohled, který by se mu zalíbil; bílou a černou křídou si na balicí papír občas nahodil, veden spíš citem než zrakem, vzájemnou polohu světel, mostů, budov a nábřeží.“* [78] Whistlerovo oko bylo okouzleno modro růžovými temnými odstíny, díky nimž vypadala řeka a okolní krajina jako výjev z jiného světa.

Motivy pro tento obraz přebíral Whistler z východního umění. Dílo je často srovnáváno s japonskými tisky Andé Hirošiga, konkrétně s tiskem z cyklu *Sto pohledů na slavná místa v Edu*. Právě vlivem japonského zobrazení krajiny je konstrukce mostu pro větší efekt nepřirozeně protáhlá a loď v popředí neproporcionálně dlouhá. Spíš než o zachycení věrné podoby mostu však šlo Whistlerovi o vyjádření atmosférických efektů, které noční scenérie okolí řeky Temže nabízela. Snaha

---

[77] Battersea Bridge. In: *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Wikimedia Foundation, 2003. Poslední aktualizace 6. 10. 2015 v 19:39. [cit. 2016-03-29]. Česká verze. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Battersea_Bridge

[78] WEINTRAUB, op. cit., s. 108-109.

o vylíčení estetického dojmu se tak dostává do popředí na úkor přesného zobrazení reality. K syntéze střídmé a zjednodušující japonské metody dospěl Whistler po dlouhých úvahách – úsporný výběr barev a jejich pečlivé skládání, harmonická rovnováha a zjednodušování forem – všechny tyto podněty zapracovával do svých děl po předešlé úvaze. V dopise malíři Fantinu-Latourovi líčí:

> Myslím, že malba na plátně by se měla podobat výšivce; tak jako se při vyšívání užívá určitý počet druhů příze a ty se opakují vždy znovu, tak by se měly na obraze objevovat znovu a znovu tytéž barvy, tu víc, tu míň podle svého významu, aby se dosáhlo plné harmonie. Podívej se na Japonce, ti už to dávno pochopili. Nikdy se nesnaží o kontrast, naopak dávají přednost opakování. [79]

Japanismem se nechal Whistler inspirovat také při výzdobě rámu, který se, se svým zlato modrým vlnovitým zdobením a s Whistlerovým monogramem motýla, stává plnohodnotnou součástí obrazu. Rámy považoval Whistler za důležitou součást díla už od začátků své umělecké kariéry – nepokládal je jako ostatní malíři za vedlejší, ale za nedílnou součást celkového efektu malby. *„Domníval se, že rám je součástí celého obrazového schématu, a proto měla barva rámu rozhodující význam.“* [80] Rámy Whistlerových obrazů jsou tak nejčastěji zdobeny jeho motýlím monogramem, geometrickým, florálním či jeho oblíbeným šachovnicovým vzorem. Kromě japonských vlivů zapůsobili na Whistlera i Prerafaelité, v jejichž díle hraje rám také významnou roli – vytvářeli je ke konkrétním obrazům jako autorské kusy, většinou doplněné rytými básnickými texty, jenž měly za úlohu dotvářet či přímo posouvat celkový význam díla. [81] Na rozdíl od Prerafaelitů však nemají Whistlerovy rámy žádný literární či jiný podtext – byly svou abstraktní estetikou určeny primárně pro potěšení oka a podpoření malby. [82] Whistler v dopise příteli Georgovi Lucasovi, americkému sběrateli, trval na tom, že *„barevné rámy byly navrženy se stejnou pečlivostí jako mé obrazy – a proto hrají stejně důležitou roli jako zbytek díla – nesoucí se ve stejné harmonii.“* [83]

---

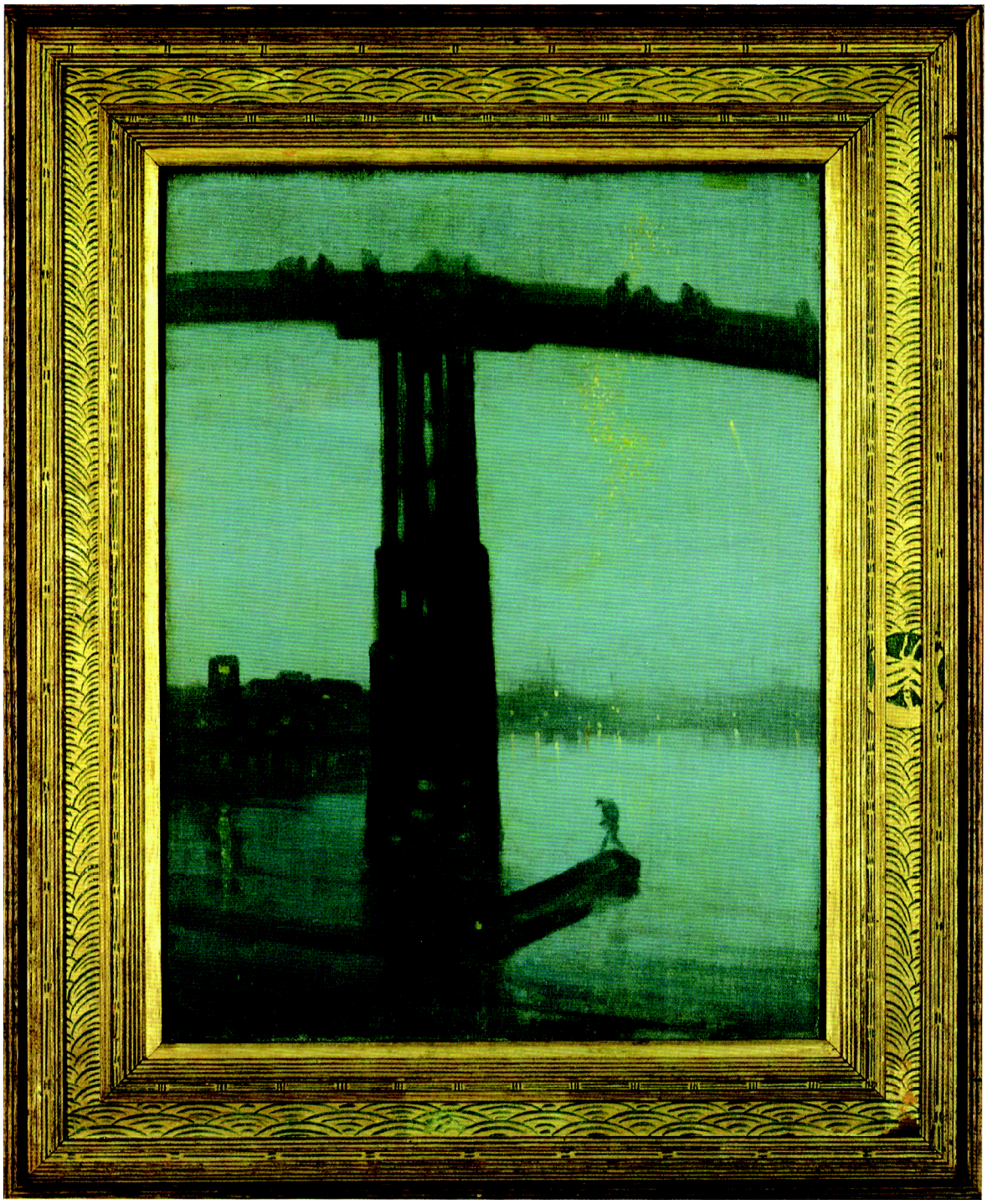
79 WEINTRAUB, op. cit., s. 109.

80 WAY, Thomas. *Memories of James McNeill Whistler, the artist*. London: John Lane, 1912, s. 54. Vlastní překlad. *„He always considered that they formed part of the whole scheme of the picture, hence the colour of the frame was of vital consequence.“*

81 ZACHOVÁ, Eva. *Vztah mezi obrazem a textem v dílech čelných představitelů Prerafaelitského bratrstva.* Brno, 2015. Magisterská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy, s. 59.

82 HOROWITZ, Ira M. Whistler's Frames. *Art Journal,* Winter 1979-1980, vol. 39, no. 2, s. 124.

83 VERGO, Peter. T*he music of painting: music, modernism and the visual arts from the Romantics to John Cage.* London: Phaidon, 2010, s. 80. Vlastní překlad. *„(…) coloured frames had been designed as carefully as my pictures – and thus they form as important a part as any of the rest of the work – carrying on the particular harmony throughout.“*



8 **Nokturno v blankytné a zlaté – Starý most v Battersea (1872-1875)**

68,3 x 51,2 cm, olej na plátně

Tate Gallery, Londýn

2. 4. Nokturno v černé a zlaté – Padající raketa

Nokturno v černé a zlaté – Padající raketa z roku 1875 patří k Whistlerovým přelomovým dílům, a to nejen díky slavnému soudu s Johnem Ruskinem. Spor mezi umělcem a kritikem o hodnotě umění, a o tom, co vůbec lze za umění považovat, prohloubil v Anglii roztržky mezi umělcem a veřejností. Oscar Wilde referoval v *Dublin University Review* o *Padající raketě*, jako o obrazu, který *„vážně stojí za pohled, pohled stejně dlouhý, jako ten, kterým sledujeme opravdovou raketu, tj. necelou čtvrtminutu.“* [84]

Obraz zachycuje scénu z londýnského Cremornského parku, jehož do tmy zahalené zahrady jsou právě osvíceny ohňostrojem. Cremornský lunapark, nacházející se na nábřeží Temže, blízko Whistlerova domu v Chelsea, býval v polovině 19. století sociálním a kulturním centrem lidové zábavy – *„hudba, tanec, zpěv, večeře, drinky, divadlo, ohňostroje a přirozeně také prostituce zde bývaly návštěvníkům k dispozici.“* [85] Na začátku 70. let však park navštěvovaly mnohem diferencovanější sociální vrstvy, načež musel být v roce 1877 zavřen. Někdejší symbol londýnské zábavy poté žil už jen ve Whistlerových obrazech a leptech. Cremornským parkem se Whistler nechal inspirovat celkem sedmkrát (v letech 1872-1877), například v obrazech *Nokturno v modré a stříbrné: Cremornská světla* z roku 1872 či *Cremornské zahrady č. 2* z roku 1875.

Během soudního procesu Whistler přiznal, že plátno „spíchl“ i s několika retušemi za 2 dny – i tak lze ale z díla po bližším přezkoumání pocítit velké úsilí malíře. Wendy Baronová popisuje *Padající raketu* jako *„jednu z nejsložitějších a nejméně nahodilých Whistlerových prací. Umělec užívá klasickou kompoziční strukturu, aby vyjádřil scénu, která je jednoznačně výsledkem dlouhého, bystrého a objektivního pozorování.“* [86] Na první pohled monochromatické schéma překvapuje svou rozsáhlou škálou barev. *„V popředí se nacházejí náznaky hnědé, fialové, hořčicové, červenohnědé a oranžové barvy. Na celou malbu s jemnými náznaky teplých barev – hnědé a fialové – koukáme prostřednictvím převládající modro-černé zeleně noční oblohy.“* [87] K výsledným

[84] WILDE, Oscar. The Grosvenor Gallery. *Dublin University Review*, July/December 1877, vol. 90, no. 535, s. 124. Vlastní překlad. *„(…) certainly worth looking at for about as long as one looks at a real rocket, that is, for somewhat less than a quater of a minute.“*

[85] SPENCER, op. cit., s. 44. Vlastní překlad. *„Music, dancing, singing, supper, drinks, theatre, fireworks and inevitability prostitution were available.“*

[86] BARON, Wendy. Whistler: London and Paris. *The Burlington Magazine,* Feb. 1995, vol. 137, no. 1103, s. 129. Vlastní překlad. *„The Falling Rocket is one of the most intricate and least haphazard works. The artist used a classical, compositional structure to express a scene which is clearly the product of long, keen, objective observation.“*

[87] HOLDEN, op. cit., s. 38. Vlastní překlad. *„In the foreground are hints of brown, violet, mustard, russet and orange. Throughout the painting, slight hints of warm colour – brown and violet - peek through the dominant blue-black-green of the night sky.“*

světelným efektům pomohla Whistlerovi podmalba – v tomto případě rumělková. Efekt perleťové šedi, jež se míhá nad černí, se jeví jako vytvořený akvarelovými barvami, přičemž míhavých světýlek a stop kouře bylo dosaženo díky užití velmi jemných štětců.

Nokturno v černé a zlaté – Padající raketa bylo poprvé vystaveno v roce 1877 v londýnské galerii Grosvenor, jejímž sponzorem byl sir Coutts Lindsay. Po zhlédnutí díla napsal Ruskin do časopisu *Fors Clavigera:*

> Z ohledu na pana Whistlera samého neméně než z ohledu na zákazníka, neměl by sir Coutts otvírat svou galerii dílům, v nichž nevychovaná domýšlivost se nebezpečně blíží vědomému šejdířství. Již často jsem se setkal s cockneyskou nestydatostí, ale přesto jsem nečekal, že se najde šašek, který bude mít tu drzost žádat dvě stě guinejí za to, že chrstl publiku do tváře kyblík barvy. [88]

Whistlerovi sice špatné kritiky i následné slovní bitvy s jejich autory působily značné potěšení, avšak výsledkem tohoto Ruskinova výpadu byla žaloba za urážku na cti. Whistler během procesu konaném v letech 1877-1878 dostal příležitost plnohodnotně obhajovat své umělecké názory před veřejností. Doufal, že soud skončí *„triumfem fantazie a experimentu v umění a potvrzením nadřazenosti umělce nad kritikem,“* [89] jelikož tvrdil, že *„pouze praktikující umělec, nikoliv pisálek, je způsobilý ke kritice obrazu.“* [90] Během procesu došlo i na otázku definování jeho nočních nálad – Whistlerovu odpověď lze považovat za obecně platnou definici jeho nokturn: *„Zamýšlel jsem zbavit obraz každého vnějšího narativního obsahu (…) a zdůraznit jeho čistě uměleckou platnost. Jde mi především o uspořádání tvaru a barvy (…), která vyvolává dojem symetrie.“* [91] Během soudního procesu nešlo výhradně o *Nokturno v černé a zlaté,* které celý spor vyvolalo, nýbrž byla porotě předkládána i ostatní Whistlerova díla, jako *corpus delicti.*

Soud dal nakonec za pravdu Whistlerovi, avšak soudní výlohy ho dovedly na pokraj bankrotu. Ruskin po prohře rezignoval na svůj post profesora na Oxfordské univerzitě a stáhl se z veřejného života. *Padající raketa* našla svého kupce až v roce 1892.

---

[88] RUSKIN, op. cit., s 201. *„For Mr. Whistler's own sake, no less than for the protection of the purchaser, Sir Coutts Lindsay ought not to have admitted works into the gallery in which the ill-educated conceit of the artist so nearly approached the aspect of willful imposture. I have seen, and heard, much of Cockney impudence before now; but never expected to hear a coxcomb ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the public's face."*

[89] WEINTRAUB, op. cit., s. 153.

[90] SPENCER, op. cit., s. 52. Vlastní překlad. *„(...) only the professional practitioner of art, not the writer, was qualified to criticise painting.“*

[91] WEINTRAUB, op. cit., s. 155.

9 **Nokturno v černé a zlaté – Padající raketa (1875)**

60,2 x 46,6 cm, olej na plátně

The Detroit Institute of Arts, Detroit

2. 5. Nokturno v šedé a zlaté – Sníh v Chelsea

Nokturno v šedé a zlaté – Sníh v Chelsea (původně *Harmonie v šedé a zlaté*) vzniklo v roce 1876 a řadí se do zralého období Whistlerovy tvorby. Výjev zachycuje pohled na zasněženou krajinu londýnské čtvrti Chelsea s osvětleným výkladem taverny a lucernami. V náznacích se ve scenérii rýsuje temná silueta postavy a nejasné obrysy stromů. Tehdejší kritikové připisovali obrazu příběh o poutníkovi, stojícím před prahem teplého útočiště – pro Whistlera však nebyla zobrazená scéna tolik podstatná, jako spíš dojmy, které pláno ve svém pozorovateli vyvolávalo. V dopise pro list *The World* popisoval malíř své zklamání nad tím, že *„Angličané nejsou schopni posoudit výtvarné dílo jako takové, ale mermomocí v něm hledají příběh.“* [92] Při prezentaci obrazu tak zaujal jasné stanovisko:

> Většina lidí není schopna si prohlížet obraz, aniž by v něm hledala námět. Moje Harmonie šedé a zlaté jen ilustruje to, co chci ukázat – zasněženou scénu s jednou černou postavou a osvětlenou krčmou. Nezajímám se o minulost, přítomnost či budoucnost té černé figury, která se tam dostala, protože na daném místě byla zapotřebí černá. Jedním jsem si jist: moje kombinace šedi a zlata tvoří podstatu celého obrazu. [93]

Pro dosažení efektu zářivého světla a houstnoucího soumraku zde bylo užito jednoduchých malířských prostředků, a to kombinací šedé a zlatavé barvy, jež tvoří základní barevnou tonalitu celého obrazu. Užité barvy sjednocují a propůjčují sugestivní moc celé kompozici, jež se zde soustřeďuje na nejpodstatnější prvky. Ty jsou tvořeny ze zasněžené země, lidské postavy, části nebe a rýsujících se hnědých fasád chelseaských budov. V tomto díle se Whistler dostal takřkajíc na tenký led, jelikož kdyby – jak napsal Théodore Duret – *„malba utrpěla ještě jeden zásah štětcem, propadla by se do absolutní neurčitosti.“* [94] Jak si všímá Donald Holden, *„noc poskytla Whistlerovi příležitost experimentovat se skvrnami světla, tmy a barvy, které*

[92] WEINTRAUB, op. cit., s. 155.

[93] The Red Rag, op. cit. [online, cit. 2016-04-20].Vlastní překlad. *„The vast majority of English folk cannot and will not consider a picture as a picture, apart from any story which it may be supposed to tell. My picture of a Harmony in Grey and Gold is an illustration of my meaning – a snow scene with a single black figure and a lighted tavern. I care nothing for the past, present, or future of the black figure, placed there because the black was wanted at that spot. All that I know is that my combination of grey and gold is the basis of the picture.“* Dostupné z: http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/date/display/?cid=13153&year=1878&month=05&rs=28

[94] DURET, op. cit., s. 45. Vlastní překlad. *„(...) painting (…) in taking one more step would fall into absolute indefiniteness.“*

se, jakožto nehmotné tvary, stávají abstraktními prvky v obraze.“ [95] Ve výsledku se tak ve Whistlerových obrazech noc jeví tak, že chce sama obnažit své tvary a oprostit je od zbytečných detailů. Taverna se stává pouhou kombinací osvětlených obdélníků a stínů a sníh je jen osvětlenou plochou.

Whistler se stal ve své době básníkem londýnských mlh, jejíchž pomíjivý ráz zachytil tak podmanivě, že navždy poznamenal vidění druhých. Pod pojmem *whistlerovský* si tak lze neomylně představit noční výjevy, jímž malíř svou duchaplností vtiskl neopakovatelný poetický ráz. Svou sympatii k nočním a k smrákajícím se krajinám vyjádřil Whistler ve své přednášce *O desáté:*

> Slunce září, vítr vane z východu, nebe jest čistě vymeteno od mraků a všecko venku je ze železa … a malíř – jde stranou a zavírá oči … A když večerní mlha halí břehy řeky poesií jako závojem a když ubohé budovy ztrácejí se v temném nebi a veliké komíny stávají kampanilami a obchodní domy jsou paláci v noci a celé město visí na nebesích, když země víl leží před námi – pak spěchá poutník domů; dělník i vzdělanec, mudrc i člověk požitku přestávají rozuměti, neboť přestali viděti, a příroda zpívá svůj nádherný zpěv jen umělci. [96]

Avšak v 70. letech nebyly jeho názory na poetiku noci známy – a i kdyby byly, nejspíš by nebyly viktoriánskou společností přijaty. Obrazy se zdály být koncipovány a provedeny bez rozmyšlení, bez vyššího smyslu. Lze se jen domnívat, jaký zmatek pak tato nokturna vyvolala u diváka, jehož oko bylo uvyklé na co nejprecizněji propracovaný detail. *„Tehdy, pro veřejnost, jež se v roce 1877 shromáždila v Grosvenor Gallery, byly tyto obrazy nesrozumitelné a obludné.“* [97]

[95] HOLDEN, op. cit., s. 46. Vlastní překlad. *„Night gave him the opportunity to experiment with patches of light and dark and color as disembodied shapes, functioning as abstract elements in pictorial design.“*

[96] WHISTLER 1994, op. cit., s. 10.

[97] DURET, op. cit., s. 46. Vlastní překlad. *„Now, for the public which crowded in 1877 to the Grosvenor Gallery, these things were incomprehensible and monstrous.“*

10 **Nokturno v šedé a zlaté – Sníh v Chelsea (1876)**

46,4 x 62,9 cm, olej na plátně

Fogg Art Museum, Cambridge

3 Průniky umění

Vztahy mezi jednotlivými uměními lze pokládat za zcela přirozené, jelikož jejich základ pochází ze vzájemné koexistence napříč kulturním vývojem. Různá umění se také v jednotlivých časových úsecích prolínají (architektura s hudbou a poezií na přelomu 19. a 20. století, poezie s hudbou a výtvarným uměním v secesi) či se naopak navzájem oddělují (důraz na výtvarné umění v renesanci) anebo se jeden druh umění spojuje s druhy jinými (symbolistní poezie s hudbou). [98] Důležitost vztahů mezi jednotlivými druhy umění zdůraznil v roce 1928 ve své studii Antonín Matějček:

> Od mnoha let cítí historik umění větší a větší potřebu zprostiti své bádání omezenosti a tísně, již mu ukládá jeho specializace druhová (…). Toto rozšiřování rozhledu po uměleckých fenoménech druhově rozdílných jest důsledkem poznání, že všechny obory umění váže jednota duchová, a tím ovšem i značná shoda výrazová, formální. [99]

Vztahy *„mezi hudbou a poesií, uměním výtvarným a divadelním“* [100] označuje Vladimír Lébl jako *mezní druhy umění.* Mezi těmito jednotlivými uměleckými disciplínami zprvu sice docházelo k vzájemnému ovlivňování, ale pouze v rámci svých vlastních hranic. Vývojem se však hranice posouvaly a porušovaly, přičemž každé umění přineslo do jiného prvky ze svých vlastností i omezení, což mělo za následek nové vzájemné vztahy a umělecké druhy. Důsledkem toho však vznikaly problémy se zařazením těchto nových typů do tradiční klasifikace umění. [101] Ke změnám vztahů umění došlo především v oblasti hudby. Dříve stálo hudební umění vůči ostatním stranou, přebíralo a zpracovávalo podněty z jiných uměleckých disciplín. Postupem se však hudební tendence začaly přibližovat tendencím z jiných umění, přičemž došlo v některých oblastech k překvapivým shodám i aktivnímu ovlivnění hudbou. Vladimír Lébl tak ve svém příspěvku dochází k závěru, že ve výsledku mezní druhy umění stanovují vývoj dnešního umění v rámci evropské kultury.

[98] DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Hudba a výtvarné umění.* Praha: Academia, 1982, s. 11.

[99] MATĚJČEK, Antonín. *Cesty umění.* Praha: Odeon, 1984, s. 118.

[100] LÉBL, Vladimír. O mezních druzích hudby. In: *Nové cesty hudby.* Praha: Supraphon, 1969, s. 217.

[101] Tamtéž, s. 217.

Různé druhy umění mají na svého vnímatele také odlišné požadavky a nároky. Umění zpravidla po svém vnímateli vyžaduje zapojení především zrakového a sluchového smyslu. Souhrnný termín pro percepci, tedy vnímání, v níž je vjem jednoho tělesného smyslu doprovázen vjemem smyslu jiného, se nazývá *synestezie*. Spojení optických a akustických vjemů je pak označováno pojem *synopsie*. [102] Zmíněné fenomény jsou úzce vázány na psychologické a psychofyzické předpoklady lidského subjektu – setkat se tak můžeme i s takovými jevy, jako jsou barevné slyšení či tónové vidění. [103] Součinné propojování zrakových a sluchových vjemů z uměleckého díla mají za následek účinnější a přesvědčivější působení na svého vnímatele. Jelikož výsledek vnímání vychází z předpokladů lidského subjektu, jsou synestetické jevy považovány za relativní.

3. 1. Vztah výtvarného a hudebního umění

Výtvarné a hudební umění je navzájem propojeno mnohem víc, než se může na první pohled jevit. Kromě vnějších okolností, jako jsou čas vnímání a tvoření, doba vzniku či stylizace, je výtvarné a hudební umění spojeno podobnou či přímo totožnou terminologií. Vztahy daných umění jsou podpořeny také vzájemnou existencí výtvarných a hudebních projevů, a to v rámci slohu či stylu (impresionismus), skupiny (Der Blaue Reiter) nebo osobnosti (Kandinskij). [104]

Dle Jarmily Doubravové společné rysy obou umění, tedy výtvarného a hudebního, vyplývají z vazeb k činnostem, jež s uměním přímo nesouvisí (např. životní styl); avšak kromě toho se společně propojují a ovlivňují docela samostatné a svébytně se vyvíjející celky jednotlivých druhů umění. Doubravová ve své studii z roku 1982 uvádí, že existují dva póly, mezní příklady: „*Souvislost obou druhů umění (vzniklá jejich záměrným tvůrčím spojováním), může být tedy výsledkem přirozených širších dotyků a pohybů v rámci celé kultury, nebo může být naopak založena na úzkých významových kvalitách struktur těchto umění.*“ [105]

[102] POLEDŇÁK, Ivan. *ABC: Stručný slovník hudební psychologie.* Praha: Supraphon, 1984, s. 374.

[103] MATULOVÁ, Jana. *Barevná hudba.* Brno, 2008. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Seminář dějin umění, s. 7.

[104] KRČMÁŘOVÁ, Daniela. *Inspirace a průniky hudby s výtvarným uměním*. Olomouc, 2011. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy, s. 8.

[105] DOUBRAVOVÁ, op. cit., s. 13.

Mezi těmito stanovisky však existuje celá řada dalších, a to například podobnost uměleckého názoru, sklon k určitým tematikám atd. Jako příklad těchto odlišných pólů tak může být hudební dílo, jehož souvislost s druhým uměním může být na jednom pólu tvořena koexistencí v rámci dobové kultury (např. secese), nebo na pólu druhém využitím některých vyjadřovacích prostředků hudby (pohybomalby, zvukomalby) v díle s malířským námětem. Jako názorný příklad je zde uvedeno hudební dílo *Obrázky z výstavy* ruského skladatele Modesta Petroviče Musorgského z roku 1874.

Na propojení hudby a výtvarného umění lze přitom dle Vladimíra Lébla nazírat ze dvou pohledů. Zaprvé tak, že budeme brát v úvahu jedinečnost obou oborů – ve výtvarném umění bude samostatně nahlíženo na složku vizuální, v hudebním umění na složku hudební – a to tak, že lze z obou těchto způsobů získat plnohodnotnou estetickou informaci. Druhý pohled staví do popředí časoprostorovou synchronizaci těchto dvou signálů, *„což nutně podnítí grafickou rovinu zobrazení, aby opustila statickou plochu a rozvinula se v čase: výtvarný artefakt zde buď setrvá v hranicích dvojrozměrnosti a využije možnost moderní promítací techniky, nebo vstoupí do světa třírozměrnosti a stane se hmotným artefaktem obdobného druhu, jakým jsou kinetické plastiky.“* [106]

Nad propojováním umění napříč obory se zamýšlel také Rudolf Pečman. Ve svém příspěvku do katalogu k 4. mezinárodnímu festivalu v Brně uvádí: *„Každé umění má své omezené hranice a zasahuje-li do okruhu umění sousedních, ztrácí – alespoň poněkud – svou vlastní specifičnost a originalitu. Síla hudby tkví v ní samé, a nikoli v tom, že by měla být schopna toho, co je vymezeno jiným uměleckým oblastem.“* [107] Zároveň doplňuje, že důraz na specifičnost jednotlivých uměleckých druhů neznamená záměrnou ignoraci jejich vzájemného prolínání. V příspěvku dochází k závěrům, že propojování sousedních umění přináší nové objevné možnosti – ovšem za toho předpokladu, že umělec, jenž se nebrání podnětům z jiných uměleckých oblastí, je natolik vnímavý, že tyto převzaté podněty *„přetavuje dle zákonitostí své vlastní umělecké profese.“* [108]

[106] LÉBL, op. cit., s. 239

[107] PEČMAN, Rudolf. *Festival Musica vocalis: 4. mezinárodní hudební festival v Brně, 27. září – 5. října 1969.* Brno: Mezinárodní hudební festival, 1969, s. 5.

[108] Tamtéž, s. 5.

K samotné problematice komparace jednotlivých druhů umění se ve své studii vyjadřuje Antonín Matějček. Uvádí, že ke srovnávání výtvarného umění a hudby stále přetrvává nedůvěra, jelikož mezi ně *„položila umělecká i vědecká praxe nepřekročitelné hranice.“* [109] Výtvarné a hudební umění jsou si podle něj navzájem cizejší, než kterékoli jiné obory i proto, že umělci i teoretikové překvapivě důsledně respektují dělící hranici mezi těmito obory.

> Jako nebývá spojeno u umělce nadání výtvarné s nadáním hudebním, tak nebývá ani u teoretiků stejného sklonu, vzdělání a školení v obou těchto oborech, jež by umožňovaly spolehlivé, exaktní bádání oboustranné. Obava z diletantismu (…) brání tomu i onomu vstup na zakázané území, i když je tu přirozený sklon a průprava vylučující hrubé poklesky a omyly. [110]

3. 2. Nástin propojení malířství a hudby v 19. století

Výtvarné a hudební umění se v průběhu dějin navzájem dotýkalo, ať už s větší či menší intenzitou, téměř neustále. Dle Jiřího Čecha se však propojení malířství a hudby v průběhu dějin odehrávalo víc na bázi myšlenkové než strukturální.

Propojování těchto uměleckých oblastí začalo vznikem nototisku v 16. století, jehož tvůrci potřebovali zobrazit na titulní listy portréty hudebníků či alegorické náměty s hudební tematikou. [111] Následoval zrod opery v 17. století, jenž představuje vrcholnou realizaci ideje spojování umění – konkrétně rok 1637, kdy bylo v Benátkách postaveno první veřejné divadlo. Nově vzniklý typ budovy s hledištěm a jevištěm dal prostor pro tvoření nejen architektům, ale také jevištním výtvarníkům, např. Giamico Torelli (1604-1678, bývá uváděn jako první jevištní výtvarník).

Následný romantismus přinesl svým sklonem k hudebnosti nový trend. *„Řada portrétů a typických skupinových výjevů, vážících se zvláště k hudbě v salónu, která v té době vznikala, se dostala v rytinkách a později v litografiích do módních časopisů.“* [112] Zároveň se v této době těšila velké oblíbenosti také opera, jejíž výjevy byly součástí libret. Hudbě období romantismu bylo přisouzeno výjimečné postavení nikoliv pro její schopnost vyjádřit nálady a emoce, ale pro její možnost propojení s předmětným

[109] MATĚJČEK, op. cit., s. 119.

[110] Tamtéž, s. 120.

[111] DOUBRAVOVÁ, op. cit., s. 42.

[112] Tamtéž, s. 42.

uměním a schopnost přenášení idejí. Díky rozvoji instrumentace, jež byla v době romantismu povýšena na stejnou úroveň s ostatními výrazovými prostředky hudby, došlo i k vývoji hudby programní. [113] I přesto, že romantickou hudbu charakterizuje symbolická zatěžkanost, dokázali si impresionisté najít v tomto období svou inspiraci, a sice tu nejkřehčí, nejelegantnější a nejvytříbenější – Fryderyka Chopina, jenž je pro kolorismus svých skladeb považován za předchůdce nadcházejícího impresionismu.

V období impresionismu se naopak do popředí dostal zájem o bezprostřední zachycení smyslových dojmů a nálad. Z těchto malířských pravidel se později vyvinul také impresionismus hudební. Rudolf Pečman ve své publikaci přirovnává podstatu hudebního impresionismu k přístupům malířským, neboť *„má (hudba) v oblibě vše, co se chvěje jemným životem.“* [114] Snaha představitelů hudebního impresionismu tak tkvěla, stejně jako u jejich malířských kolegů, v polapení prchavých vjemů a vyvolávání atmosférických a zvukově barevných dojmů. Důraz na barevnost tak lze cítit jak v tvorbě hudební (Claude Debussy), tak v tvorbě malířské (Édouard Manet, Edgar Degas).

Jiří Čech ve své studii upozorňuje na mylný předpoklad, že k sobě má výtvarné a hudební umění nejblíže právě v období impresionismu. [115] Stejné stanovisko zastává také Jarmila Doubravová, která přisuzuje hlubší vztah těchto dvou umění do doby romantismu. Odkazuje při tom na Hollandera, který, ač nepochybuje o barevnosti impresionistické hudby, se zamýšlí nad tím, z jakého důvodu je tato barevnost přisuzována malířství, a nikoliv vlivu předcházející hudby, jež mohla svou hlučnou efektností a afektovaností směřovat smyslněji cítící hudebníky k dojmové hudbě. [116]

Hudební bezpředmětnost, jež byla v romantismu tolik vyzdvihována, výrazně zapůsobila na přelomu 19. a 20. století. V tomto období bylo výtvarno spojováno s literárním symbolismem, vyskytovaly se však i propojení s dobovou hudbou. Propojování malířství a hudby se projevilo v několika podobách – malíři do svých děl například promítali konkrétní hudební díla, snažili se zobrazovat hudební partitury či své obrazy vytvářeli za poslechu hudby. Inspirativní se hudba stala i co se týče názvů děl. Objevují se tak tituly jako *Nokturno, Symfonie, Variace, Preludium, Fuga* či v případě cyklů *Sonáta*. Tyto tendence lze sledovat například v díle malíře Jamese McNeill Whistlera či malíře Františka Kupky.

---

[113] Instrumentální hudba s mimohudebním obsahem.

[114] PEČMAN, Rudolf. *Sloh a hudba 1600-1900.* Brno: Masarykova univerzita, 1996, s. 127.

[115] ČECH, Jiří. *Průniky hudby a výtvarného umění: studie k 55. výročí Lidové konzervatoře Ostrava.* Ostrava: Lidová konzervatoř a Múzická škola Ostrava ve vydavatelství Montanex, 2012, s. 16.

[116] DOUBRAVOVÁ, op. cit. s., 46.

4 James Abbott McNeill Whistler a hudební umění

V Paříži a v Londýně se Whistler aktivně pohyboval v uměleckých kruzích, zvláště často pak navštěvoval sběratele Luka Ionidese, jehož dům se v té době stal místem setkávání mnoha hudebníků, spisovatelů a herců.[117] Kromě přátelských vztahů, které Whistler navázal prostřednictvím Ionidese, patřilo do okruhu jeho známých také několik horlivých obdivovatelů Richarda Wagnera, jako malíř Henry Fantin-Latour či spisovatel Charles Baudelaire.

Whistler, dle bratrů Greavesových, jeho žáků, tíhnul spíše k hudbě lidové a populární, než vážné.[118] Rád navštěvoval především kabarety, večírky, burlesky či vystoupení populárních sólových umělců, občas také operu, operetu nebo balet. Mezi jeho oblíbená místa patřil také Cremornský park, jenž byl svého času dějištěm hudebních i divadelních představení. Vlivem Whistlerovy obliby nejrůznějších uměleckých vystoupení a přátelství s význačnými hudebníky tehdejší doby, dochází Arabella Teniswood-Harveyová ve své disertační práci k závěru, že *„Whistler mohl mít povědomí o klasickém kanónu, alespoň byl obeznámen s velkým množstvím soudobé hudby a také s hudebními postupy a technikami.“*[119]

4. 1. Hudební teorie v díle

James Whistler se jako mnoho dalších umělců 19. století pokoušel osvobodit svá díla od vypravěčství a vnějších souvislostí. V hudbě, jakožto nejsvobodnějším a nejabstraktnějším umění, které je prosté jakýchkoliv morálních a výchovných tendencí, našli umělci způsob, jímž mohli vyjádřit krásu samostatné umělecké techniky. I přesto, že byli někteří malíři i praktikující hudebníci, své výtvarné teorie na těchto vědomostech nestavěli. Jak si všímá Juditha Zilczerová, *„zastánci hudební analogie založili své estetické teorie na myšlence abstrakce hudby, spíše než na znalosti*

[117] VERGO, op. cit., s. 72.

[118] Tamtéž, s. 72.

[119] TENISWOOD-HARVEY 2006, op. cit., s. 77. Vlastní překlad. *„Whistler would have been familiar with the classical canon, at least acquainted with a good deal of contemporary music, and conversant with musical processes and techniques.“*

muzikologie.“ [120] Upozorňuje také na myšlenku Arthura Wesleye Dowa, jenž tvrdí, že *„hudba je v jistém smyslu klíč k ostatním výtvarným uměním, jelikož její podstatou je čistá krása.*“ [121] Tento ideový rámec měl na Whistlera očividný vliv, ať už se jedná o téma, barvu, kompozici nebo specifické názvosloví jeho děl.

Whistlerovým záměrem bylo využití hudby jako modelu, skrze který se pokoušel oprostit své obrazy od mnohomluvnosti a poukázat na jejich nezávislost. Divák měl ocenit čistě formální kvality obrazu, stejně tak jako oceňuje posluchač formální kvalitu hudby. Hudební analogii užíval také k tomu, aby vysvětlil svá teoretická stanoviska, která proklamoval ve svých prohlášeních. Při obhajobě svých malířských teorií a postupů se obrací právě k hudbě, jež mu svou abstraktní formou poskytuje opěrný bod.

> Příroda obsahuje ve formě a v barvě prvky všech obrazů jako klaviatura noty vší hudby. Ale umělec je k tomu zrozen, aby vybral tyto prvky a volil a vědomě sestavoval, aby výsledek byl krásný – jako hudebník sbírá své noty a tvoří akordy, až vytvoří z chaosu slavné harmonie. Říci malíři, že má vzíti přírodu, jak je, znamená, říci hráči, aby se na piano posadil. [122]

Whistler své estetické postoje rozvedl také v eseji *The Red Rag* – nutnost Whistlerovy obhajoby díla byla zapříčiněná v té době probíhající výstavou v londýnské galerii Grosvenor, kde jeho vystavené *Harmonie, Nokturna* a *Aranžmá* budily posměch. Psal, že *„vzdor tomu, že mnoho ‚lidiček‘ shledává, že Harmonie, Nokturna a Aranžmá jsou komické názvy a jejich tvůrce podivín, hodlá donutit diváky, aby v jeho díle viděli obraz, a nikoli příběh,*“ [123] a dodává, že *„stejně tak, jako je hudba poezií zvuku, je malba poezií zraku a téma obrazu nemá s harmonií zvuku nebo barvy co dělat. Velcí hudebníci si toho byli vědomi.*“ [124] Whistler chtěl upozornit na svůj umělecký zájem – tedy uspořádání harmonie a barev, a to podobným způsobem, jakým

[120] ZILCZER, Judith. ‚Color Music‘: Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art. *Artibus et Historiae,* 1987, vol. 8, no. 16, s. 101. Vlastní překlad. *„Proponents of musical analogy based their aesthetic theories on an abstraction of the idea of music, rather than on a clear understanding of musicology.*“

[121] Tamtéž, s. 102. Vlastní překlad. *„Music to be, in a sense, the key to the other fine arts, since its essence is pure beauty.*“

[122] WHISTLER 1994, op. cit., s. 8-9.

[123] WEINTRAUB, op. cit., s. 152.

[124] The Red Rag, op. cit. [online, cit. 2016-04-20].Vlastní překlad. *„As music is the poetry of sound, so painting is the poetry of vision, and the subject has nothing to do with the harmony of sound or of color. The great musicians knew this.*“ Dostupné z: http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/date/display/?cid=13153&year=1878&month=05&rs=28

skladatelé čisté instrumentální hudby manipulují se zvukem. Peter Dayan si všímá: *„Whistler vyrovnával kombinace barev za účelem vytvoření harmonie. Je to právě barva, jež je v umění analogická s hudbou, jelikož právě barva, podle něj, vytváří umění bez tématu. Olejomalba je žánr, který se nejvíce vztahuje k barvě (…),“* [125] a proto *„považoval své oleje za žánr, který nejdokonaleji představuje anti-literární hudební estetiku.“* [126]

Peter Vergo ve své publikaci však Whistlerovým přednáškám a esejím vyčítá, že i když jsou texty napsány s pečlivostí a stylisticky brilantní, nikdy se nepokusil formulovat soudržné stanovisko svých estetických cílů. Náznaky snahy se sice nedají textům přednášky *O desáté* či knihy *The Gentle Art of Making Enemies* upřít, dle Verga však neobsahují žádné hlubší poznatky o povaze malby, či o umění obecně. [127] Úspěchy Whistlerových publikovaných spisů tak lze podle něj přičíst – stejně jako u jeho maleb – spíše formě podání než obsahu.

4. 2. Hudební názvosloví v díle

O tom, že pro Whistlera nebyla hudba jen neškodnou kratochvílí, svědčí i to, jakými tituly své obrazy pojmenovával. Svým dílům uděloval názvy z hudební terminologie jako *Symfonie, Aranžmá, Harmonie, Variace* či *Nokturno,* a to od roku 1865, kdy poprvé pojmenoval obraz hudebním názvoslovím, a sice *Symfonii v bílé č. 3* (později přejmenoval své ranější obrazy *Bílá dívka* a *Malá bílá dívka* na *Symfonii v bílé č. 1* a *Symfonii v bílé č. 2*). Whistlerovy obrazy, jež nesou název z hudební terminologie, však zpravidla žádnou hudební tematiku nevyobrazují. Hudební názvy měly indikovat umělcův zájem o svobodnou zobrazovací techniku, stejně tak jako jeho nezájem a odmítání ideje, že by měl být obraz narativní. Roku 1872 popsal Whistler tato hudebně pojmenovaná díla jako *„absolutní výsledek harmonií, získaný užíváním nekonečných tónů a variací omezené barevné škály.“* [128]

[125] DAYAN, Peter. *Art as music, music as poetry, poetry as art, from Whistler to Stravinsky and beyond.* Burlington: Ashgate Publishing Ltd., 2011, s. 27. Vlastní překlad. *„(Whistler) equates combinations of color with the creation of harmony. It is colour that, in art, is analogous to music, because it is colour that, for him, creates art without subject. It is oil painting that is the genre most concerned with color.“*

[126] Tamtéž, s. 27. Vlastní překlad. *„To him, his oils are the genre that most perfectly represents the anti-literary musical aesthetic.“*

[127] VERGO, op. cit., s. 74.

[128] TOWNSEND, op. cit., s. 691. Vlastní překlad. *„(...) the complete results of harmonies obtained by employing the infinite tones and variations of a limited number of colours.“*

Peter Vergo upozorňuje na poznatek Rona Johnsona, který si všímá, že tyto hudebně pojmenované obrazy buď korespondují typologicky či tematicky.[129] Podobně se vyjádřil také Théodore Duret: *„(…) zatímco malíř vytvářel nové obrazy, barevnou kombinací různorodé, cítil potřebu klasifikace toho, co zprvu zanechal bez konkrétního pojmenování. Hudební terminologie toto nabízela, a on toho využil.“*[130]

Whistlerovy *Symfonie* zpravidla zachycují denní výjevy, nejčastěji s idealizovanou ženou (podobnou panenským kráskám Prerafaelitů) jako ústředním motivem. Série portrétních obrazů zvaných *Aranžmá* se naopak sestávají z temné barevné skladby, zachycující celou sedící či stojící postavu na tmavém pozadí. Podobné tomu jsou *Harmonie*, jež rovněž zachycují celou postavu, obrazu však vévodí světlejší škála barev. Název *Variace* Whistler užíval v souvislosti s variací barevnou, přičemž měl titulek *„poskytnout divákovi vodítko, jak se v obraze orientovat a jak jej ocenit, a to upoutáním pozornosti právě k opakování a variaci barev v celé kompozici.“*[131] Naproti tomu zobrazují *Nokturna* výhradně mořské a městské scenérie, přístavy či řeky, přičemž je v těchto obrazech rozeznatelnost detailů zobrazovaného místa rozhodně druhořadá. Arabella Teniswood-Harveyová dodává, že *„užíváním názvu Nokturno chtěl Whistler minimalizovat tzv. ‚vnější zájmy‘, které by mohly být malbě kvůli názvu přisuzovány.“*[132]

Ve výsledku lze Whistlerovu hudební terminologii v názvech děl shledat jako prostředek či nástroj, kterým chtěl publikum upozornit na čistě formální kvality díla a současně projevit jeho nezájem o narativní či emocionální asociace. V roce 1873 se Whistler vyjádřil v tisku: *„Názvy, které jsem doposud svým dílům uděloval, jsem zkrátka zamýšlel jako klíč k mé tvorbě.“*[133] Whistler věřil, že název hraje důležitou roli při usměrňování interakce diváka s obrazem. Užíváním hudebních termínů mimo jiné upozorňoval divákovo oko na klíčové barvy a procesy, které se v malbě

[129] VERGO, op. cit., s. 74.

[130] DURET, op. cit., s. 37. Vlastní překlad. *„(…) as the painter produced new pictures varied in their combinations of colour, he felt the need of qualifying what at first he had left without particular denomination. Musical phraseology offered this, and he took it.“*

[131] TENISWOOD-HARVEY, Arabella. Music and Cross-Cultural Exchange in the Art of Tom Roberts, Arthur Streeton and James McNeill Whistler. *Music in Art,* Spring-Fall 2013, vol. 38, issue 1-2, s. 91. Vlastní překlad. *„The title provides a clue to the viewer about how to navigate and appreciate the picture, by drawing our attention to the repetition and variation of colour throughout the composition.“*

[132] TENISWOOD-HARVEY 2006, op. cit., s. 204. Vlastní překlad. *„By using Nocturne, Whistler minimise the ‚outside interests‘ that could be suggested through the title.“*

[133] JW to Editor, The Athenaeum. *The Correspondence of James McNeill Whistler* [online]. University of Glasgow, 2003. [cit. 2016-04-23]. Vlastní překlad. *„The titles I have hitherto given to my pictures have been intended by me as a key to my work simply.“* Dostupné z: http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/subject/display/?cid=13150&indexid=474&rs=11&

odehrávají, ale nejsou vždy na první pohled patrné. Malířova tvorba, jejíž základ tkví v naprosté svobodě a čistém estetickém prožitku, je více než otevřená individuální interpretaci. Sám Whistler během soudního procesu s Ruskinem uvedl: *„To, co obraz znázorňuje, záleží pouze na osobě, která se na něj dívá.“* [134] Svými díly tak Whistler našel nový způsob, jak mohl tehdejšího diváka, uvyklého převládajícímu narativnímu uměleckému modelu, vizuálně angažovat. [135]

[134] WHISTLER, James McNeill. *The Gentle Art of Making Enemies*. New York: Dover Publications, Inc., 1967, s. 8. Vlastní překlad. *„As to what the picture represents that depends upon who looks at it.“*

[135] TENISWOOD-HARVEY 2006, op. cit., s. 163-164.

11 **Symfonie v bílé č. 3 (1867)**

52 x 76,5 cm, olej na plátně

The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham

Závěr

Tvorba malíře Jamese Whistlera je rozmanitá stejně jako umělcova osobnost. Od raných realistických maleb se umělcův malířský styl vyvinul do typického způsobu malby, jenž inklinuje k abstrakci. Malířův umělecký rukopis byl v průběhu let ovlivněn mnoha aspekty, z nichž nejviditelnější je vliv japonského umění, které se v evropském prostředí prosazovalo v průběhu 2. poloviny 19. století. Neméně důležité však byly pro malíře jeho vlastní umělecké ideály, které vyjádřil v mnoha svých veřejných prohlášeních. Whistlerovo inovativní a specifické vidění světa a jeho arogantní vystupování však nezapadalo do preferencí tehdejší viktoriánské společnosti.

Poznatky získané studiem japonských tisků, spojené s Whistlerovou touhou po dokonalé harmonii obrazu jako celku, daly vzniknout umělcovým nejznámějším dílům. V sérii maleb zvaných *nokturna* malíř dosahuje nejextrémnějšího bodu abstraktního zobrazování ve své tvorbě. Výsledného efektu těchto děl malíř docílil spojením specifické malířské techniky, založené na malování zpaměti, redukcí nadbytečných detailů a také přísným výběrem užitých barevných odstínů. Těmito prostředky chtěl malíř dosáhnout absolutní harmonie barev a tvarů, jež měly zobrazovat nejzákladnější podstatu výjevu.

Názvy z hudební terminologie Whistler užíval systematicky dle motivu, jenž obraz znázorňoval. I přesto, že na přelomu 19. a 20. století umělci běžně promítali do svých děl konkrétní hudební díla či se během malování nechali inspirovat poslechem hudby, Whistler užíval hudební terminologii pouze za účelem upozornění na formální kvality díla. Vazby s hudebním uměním jsou všeobecně obtížněji definovatelné. Během svého života malíř udržoval přátelské vztahy s mnoha hudebníky, se kterými diskutoval hudební problematiku a otázky umění obecně. I přes své hudební znalosti neusiloval o výtvarné transpozice hudebních struktur. Užívání hudebních termínů mělo za cíl jediné – eliminovat přisuzování jakýchkoliv příběhů a upozornit divákovo oko výhradně na souhru linií, barev a forem.

Během studia tématu Jamese Whistlera a jeho tvorby v kontextu jiných uměleckých oblastí se autorce otevřely další roviny, ve kterých by mohlo být toto téma dále zkoumáno. Malířova nokturna se stala inspirativní pro mnoho umělců napříč obory – *„Později zjistí básníci, že tato plátna vyjadřují nálady, které se snažili docílit svými verši, a skladatelé budou později svou hudbou vyvolávat mihotavé whistlerovské pablesky.“* [136] Jako hodná pozornosti se tak například jeví tvorba básníků Williama Ernesta Henleyho, Alfreda Douglase či Arthura Symonse, jejichž verše byly s Whistlerovými obrazy srovnávány. Další zajímavý podnět ke zpracování přináší dílo impresionistického hudebníka Claude Debussyho, jehož při komponování hudebních nokturn rovněž inspirovaly malířovy předlohy. V neposlední řadě považuje autorka za zajímavý motiv k dalšímu bádání zobrazení hudební instrumentace a praktikování hudby v malířově díle.

[136] WEINTRAUB, op. cit., s. 112.

Resumé

Tvorba malíře Jamese Abbott McNeill Whistlera byla v průběhu let ovlivněna několika aspekty. Největší vliv na ni mělo japonské umění. Japanismus, který byl v evropském umění populární ve 2. polovině 19. století, vedl Whistlerův malířský styl k redukci detailů a celkové barevné harmonii obrazu. Významné podněty přineslo také estetické hnutí, jež představovalo další vývojovou fázi prerafaelitismu, a korespondovalo s malířovými uměleckými ideály. Tyto a další inspirace byly pro Whistlera důležité při tvorbě jeho nejznámějších děl zachycující atmosférické noční scenérie, zvané Nokturna. Díla z tohoto segmentu tvorby vznikala spojením specifické malířské techniky a výtvarných postupů, díky kterým dosáhl malíř nejvyššího stupně abstraktního zobrazení ve své tvorbě. Velký význam malíř přisuzoval názvům obrazů, které přebíral z hudební terminologie. Umělcův zájem ale nespočíval v zobrazení hudebních struktur. Titul měl upozornit na čistě formální kvality díla a zároveň vyjádřit umělcův nezájem o jakékoliv mimoumělecké asociace, které by mohly být obrazu přisuzovány. Systematické užívání názvů dle zobrazovaného motivu pomohlo malířovi také v kategorizaci jeho děl.

Resumé

The work of James Abbott McNeill Whistler was influenced by several aspects over the years. The biggest influence for him was a Japanese art. Japanism, which was popular in European Art in the second half of 19th century, led Whistler's painting style to reduction of details and to color harmony of the image as a whole. Another significant initiative was also an Aesthetic movement, that represented the next developement of Pre-Raphaelism, and corresponded with the painter's artistic ideals. These and other inspirations were important for Whistler's most famous works depicting atmospheric night scenes, called Nocturnes. These paintings were created by combining specific art techniques and artistic practices that helped Whistler achieve the highest degree of abstract display in his work. He put a big importance to the painting titles, which were taken from music terminology although the artist's interest was not in depicting musical structures. The title highlights strictly formal qualities of the art piece and points out the author does not care about any non-artistic associations. Systematic use of paintings titles by displayed theme also helped with categorization of author's works.

Seznam vyobrazení

1 **Aranžmá v šedé – Portrét malíře (1872)**

75 x 53,3 cm, olej na plátně
The Detroit Institute of Arts, Detroit

Zdroj: WikiArt [online]. [cit. 2016-05-02].
Dostupné z: http://www.wikiart.org/en/james-mcneill-whistler/arrangement-in-grey-portrait-of-the-painter

2 **U klavíru (1858-1859)**

67 x 91,6 cm, olej na plátně
The Taft Museum, Cincinnaty, Ohio

Zdroj: WikiArt [online]. [cit. 2016-05-02].
Dostupné z: http://www.wikiart.org/en/james-mcneill-whistler/at-the-piano-1859

3 **Symfonie v bílé č. 2 (1864)**

76 x 51 cm, olej na plátně
Tate Gallery, Londýn

Zdroj: WikiArt [online]. [cit. 2016-05-02].
Dostupné z: http://www.wikiart.org/en/james-mcneill-whistler/symphony-in-white-no-2-the-little-white-girl

4 **Zlatá a hnědá (1896-1898)**

61,6 x 46,3 cm, olej na plátně
National Gallery of Art, Washington

Zdroj: WikiArt [online]. [cit. 2016-05-02].
Dostupné z: http://www.wikiart.org/en/james-mcneill-whistler/gold-and-brown-aka-self-portrait

5 **Purpurová a růžová – Lange Lijzen s šesti hvězdičkami (1864)**

92 x 61,6 cm, olej na plátně
Museum of Art, Philadelphia

Zdroj: WikiArt [online]. [cit. 2016-05-02].
Dostupné z:
http://www.wikiart.org/en/james-mcneill-whistler/purple-and-rose-the-lang-leizen-of-the-six-marks

6 **Autorův motýlí monogram z let 1890-1899**

inkoust na papíře
Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington

Zdroj: Library of Congress [online]. [cit. 2016-05-02].
Dostupné z: https://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3c02771/

7 **Nokturno v blankytné a zlaté – Valparaíso (1866)**

76,4 x 50,7 cm, olej na plátně
Freer Gallery of Art, Washington

Zdroj: Wikimedia [online]. [cit. 2016-05-02].
Dostupné z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_McNeill_Whistler_-_Nocturne_in_Blue_and_Gold-_Valparaiso_-_Google_Art_Project.jpg

8 **Nokturno v blankytné a zlaté – Starý most v Battersea (1872-1875)**

68,3 x 51,2 cm, olej na plátně
Tate Gallery, Londýn

Foto převzato: SPENCER, Robin. *James McNeill Whistler.* 1st pub. London: Tate Publishing, 2003. s. 13.

9 **Nokturno v černé a zlaté – Padající raketa (1875)**

60,2 x 46,6 cm, olej na plátně
The Detroit Institute of Arts, Detroit

Zdroj: WikiArt [online]. [cit. 2016-05-02].
Dostupné z: http://www.wikiart.org/en/james-mcneill-whistler/nocturne-in-black-and-gold-the-falling-rocket

10 **Nokturno v šedé a zlaté – Sníh v Chelsea (1876)**

46,4 x 62,9 cm, olej na plátně
Fogg Art Museum, Cambridge

Zdroj: WikiArt [online]. [cit. 2016-05-02].
Dostupné z: http://www.wikiart.org/en/james-mcneill-whistler/nocturne-in-grey-and-gold-chelsea-snow-1876

11 **Symfonie v bílé č. 3 (1867)**

52 x 76,5 cm, olej na plátně
The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham

Zdroj: WikiArt [online]. [cit. 2016-05-02].
Dostupné z: http://www.wikiart.org/en/james-mcneill-whistler/symphony-in-white-no-3

Seznam pramenů a literatury

MONOGRAFIE A SBORNÍKY

1. ČECH, Jiří. *Průniky hudby a výtvarného umění: studie k 55. výročí Lidové konzervatoře Ostrava.* Vyd. 1. Ostrava: Lidová konzervatoř a Múzická škola Ostrava ve vydavatelství Montanex, 2012. 71 s. ISBN 978-80-7225-371-5.

2. DAYAN, Peter. *Art as music, music as poetry, poetry as art, from Whistler to Stravinsky and beyond.* 1st pub. Burlington: Ashgate Publishing Ltd., 2011. 180 s. ISBN 978-0-7546-6791-9.

3. DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Hudba a výtvarné umění.* Vyd. 1. Praha: Academia, 1982. 111 s.

4. DURET, Théodore. *Whistler.* 1st pub. London: G. Richards Ltd., 1917. 135 s. Dostupné také z: http://www.archive.org/details/abp8751.0001.001.umich.edu

5. GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Přeložila Miroslava Tůmová. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1992. 558 s. ISBN 80-207-0416-7.

6. HOLDEN, Donald. *Whistler: Landscapes and Seascapes.* 2nd pub. Oxford: Phaidon Press Ltd., 1976. 88 s. ISBN 0-7148-22367-8.

7. CHALEYSSIN, Patrik. *James McNeill Whistler* [online]. 1st pub. New York: Parkstone International, 2004. [cit. 2016-04-10]. 158 s. ISBN 978-1-78042-304-3. Dostupné prostřednictvím databáze eBook Academic Collection (EBSCOhost)

8. LÉBL, Vladimír. O mezních druzích hudby. In: *Nové cesty hudby: sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu.* Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1970, s. 216-247.

9. MACFALL, Haldane. *Whistler: Butterfly, wasp, wit master of the arts enigma*. 1st pub. London: T. N. Foulis, 1905. 78 s. Dostupné také z: https://archive.org/details/whstlrbttrfl00macf

10. MATĚJČEK, Antonín. *Cesty umění.* Vyd. 1. Praha: Odeon, 1984. 330 s.

11. PEČMAN, Rudolf. *Festival Musica vocalis: 4. mezinárodní hudební festival v Brně, 27. září – 5. října 1969.* Vyd. 1. Brno: Mezinárodní hudební festival, 1969. 120 s.

12. PEČMAN, Rudolf. *Sloh a hudba 1600-1900.* Vyd. 2. Brno: Masarykova univerzita, 1996. 157 s. ISBN 80-210-1424-5.

13. POLEDŇÁK, Ivan. *ABC: Stručný slovník hudební psychologie.* Vyd. 1. Praha: Supraphon, 1984. 460 s.

14. SPENCER, Robin. *James McNeill Whistler.* 1st pub. London: Tate Publishing, 2003. 80 s. ISBN 1-85437-486-9.

15. SWANN, Peter. *Umění Číny, Koreje a Japonska.* Vyd. 1. Praha: Odeon, 1972. 288 s.

16. SWEET, Frederick. *James McNeill Whistler.* Chicago: The Art Institute of Chicago, 1968. 131 s. Dostupné také z: http://www.artic.edu/sites/default/files/libraries/pubs/1968/AIC1968Whistler_comb.pdf

17. TUFELLIOVÁ, Nicole. *Umění 19. století.* Vyd. 1. Praha: nakladatelství Ladislav Horáček-Paseka, 2001. 144 s. ISBN 80-7185-313-5.

18. VERGO, Peter. *The music of painting: music, modernism and the visual arts from the Romantics to John Cage.* 1st pub. London: Phaidon, 2010. 367 s. ISBN 978-0714863863.

19. VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství.* Vyd. 2. Praha: Rebo, 2008. 480 s. ISBN 978-80-255-0012-5.

20. WAY, Thomas. *Memories of James McNeill Whistler, the artist.* 1st pub. London: John Lane, 1912. 338 s. Dostupné také z: https://archive.org/details/memoriesofjamesm00wayt

21. WEINTRAUB, Stanley. *Whistler.* Přeložila Alena Hartmanová. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1987. 354 s.

22. WHISTLER, James McNeill. *The Gentle Art of Making Enemies*. 2nd pub. New York: Dover Publications, Inc., 1967. 339 s.

23. WHISTLER, James McNeill. *Ten O'clock.* Přeložil F. X. Šalda. Praha: Společnost F. X. Šaldy, 1994. 23 s.

24. WITTLICH, Petr. *Umění a život – doba secese.* Vyd. 1. Praha: Artia, 1987. 207 s.

ČLÁNKY V ČASOPISECH

1. BARON, Wendy. Whistler: London and Paris. *The Burlington Magazine,* Feb. 1995, vol. 137, no. 1103, s. 128-129. Dostupné prostřednictvím databáze JSTOR: http://www.jstor.org/stable/886486

2. HACKNEY, Stephen, Colour and tone in Whistler's ‚Nocturnes' and ‚Harmonies' 1871-1872. *The Burlington Magazine*, Oct. 1994, vol. 136, no. 1099, s. 695-699. Dostupné prostřednictvím databáze JSTOR: http://www.jstor.org/stable/886202

3. HOROWITZ, Ira M. Whistler's Frames. *Art Journal,* Winter 1979-1980, vol. 39, no. 2, s. 124-131. Dostupné prostřednictvím databáze JSTOR: http://www.jstor.org/stable/776398

4. NEJVĚTŠÍ MALÍŘI. *Život, inspirace a dílo: James McNeill Whistler*. Praha: Eaglemoss International, 2000, 1 (12). ISSN 1212-8872.

5. RUSKIN, John. Letter the Seventy-ninth. *Fors Clavigera: Letters to the workmen and labourers of Great Britain,* July 1877, vol. 3, s. 181-204. Dostupné také z: https://archive.org/details/forsclavigeralet07ruskrich

6. SANDBERG, John. ‚Japonisme' and Whistler. *The Burlington Magazine*, Nov. 1964, vol. 106, no. 740, s. 500-505 + 507. Dostupné prostřednictvím databáze JSTOR: http://www.jstor.org/stable/874429

7. TENISWOOD-HARVEY, Arabella. Music and Cross-Cultural Exchange in the Art of Tom Roberts, Arthur Streeton and James McNeill Whistler. *Music in Art,* Spring-Fall 2013, vol. 38, issue 1-2, s. 89-99. Dostupné prostřednictvím databáze EBSCO: http://connection.ebscohost.com/c/articles/93652590/music-cross-cultural-exchange-art-tom-roberts-arthur-streeton-james-mcneill-whistler

8. TOWNSEND, Joyce. Whistler's oil painting materials. *The Burlington Magazine,* Oct. 1994, vol. 136, no. 1099, s. 690-695. Dostupné prostřednictvím databáze JSTOR: http://www.jstor.org/stable/886201

9. WILDE, Oscar. The Grosvenor Gallery. *Dublin University Review,* July/December 1877, vol. 90, no. 535, s. 118-126. Dostupné také z: https://archive.org/details/dublinuniversit21unkngoog

10. ZILCZER, Judith. ‚Color Music': Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art. *Artibus et Historiae,* 1987, vol. 8, no. 16, s. 101-126. Dostupné prostřednictvím databáze JSTOR: http://www.jstor.org/stable/1483303

DIPLOMOVÉ PRÁCE

1. KRČMÁŘOVÁ, Daniela. *Inspirace a průniky hudby s výtvarným uměním.* Olomouc, 2011. 58 s. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy. Vedoucí práce PeadDr. Lena Pulchertová, Ph.D.

2. KRČMÁŘOVÁ, Eva. *Grafická hudba – vývojový trend nebo pouhý meandr?* Brno, 2014. 45 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Prof. PhDr. et MgA. Miloš Štědroň, CSc.

3. LÍZALOVÁ, Romana. *Kult hudby ve výtvarném umění kolem roku 1900.* Brno, 2007. 46 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce PhDr. Aleš Filip, Ph.D.

4. MATULOVÁ, Jana. *Barevná hudba.* Brno, 2008. 50 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Seminář dějin umění. Vedoucí práce PhDr. Alena Pomajzlová, Ph.D.

5. TENISWOOD-HARVEY, Arabella. *Colour-Music: Musical Modelling in James McNeill Whistler's Art.* Hobart, 2006. 296 s. Disertační práce. University of Tasmania.

6. ZACHOVÁ, Eva. *Vztah mezi obrazem a textem v dílech čelných představitelů Prerafaelitského bratrstva.* Brno, 2015. 80 s. Magisterská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí práce PhDr. Aleš Filip, Ph.D.

INTERNETOVÉ ZDROJE

1. Battersea Bridge. In: *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Wikimedia Foundation, 2003. Poslední aktualizace 6. 10. 2015 v 19:39. [cit. 2016-3-29]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Battersea_Bridge

2. JW to Editor, The Athenaeum. In: *The Correspondence of James McNeill Whistler* [online]. University of Glasgow, 2003. [cit. 2016-04-23]. Dostupné z: http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/subject/display/?cid=13150&indexid=474&rs=11&

3. The Red Rag. In: *The Correspondence of James McNeill Whistler*. [online]. University of Glasgow, 2003. [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/date/display/?cid=13153&year=1878&month=05&rs=28