2021 ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE PAG. 33–41
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 2 / STUDIA HISTORIAE ARTIUM

ČESKÉ MODERNÍ UMĚNÍ V POJETÍ MILOŠE JIRÁNKA A EMILA FILLY

TOMÁŠ WINTER
Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.; winter@udu.cas.cz

ABSTRACT

Czech Modern Art as Conceived by Miloš Jiránek and Emil Filla

The paper follows how and in what context the development of Czech modern art was characterized by two leading theorizing artists: painters Miloš Jiránek and Emil Filla. Special attention is paid to their conception of the Czechness of art, which they both dealt with. In his thinking, Filla was basically directly following Jiránek, but the dramatic political circumstances that were projected into his view, whether willingly or unwillingly, shifted his thoughts in a different direction.
Keywords: modernism; nationalism; national art

Miloš Jiránek a Emil Filla patří mezi klíčové osobnosti, utvářející vývoj českého moderního umění první poloviny 20. století. Cílem mého příspěvku je ukázat, jakým způsobem přemýšleli o povaze modernismu se zřetelem na problematiku jeho mezinárodní a současně české povahy. Oba malíře spojovalo několik věcí. Mimo jiné to byla snaha aktivně se podílet na fungování tehdejších uměleckých struktur a prostřednictvím organizační práce přímo ovlivňovat jejich podobu. O sedm let staršímu Jiránkovi se to povedlo přirozeně dříve – v roce 1896 vstoupil do spolku Mánes, v roce 1909 se stal členem jeho výboru a současně šéfredaktorem *Volných směrů*. Tato pozice mu umožnila otevřít časopis mladším příslušníkům Osmy včetně Filly.[1]

Spojení Jiránek–Filla

K Emilu Fillovi si Jiránek postupně vybudoval relativně úzký vztah a toto sepětí bylo vzájemné. Oba mimo jiné spojoval společný zájem o Karla Purkyně: o jeho tzv. absolutní tvoření a ryzí malířské kvality jeho prací.[2] U Jiránka to došlo dokonce tak daleko, že se

[1] V roce 1910 Filla v časopise otiskl svůj vůbec první text, věnovaný Honoré Daumierovi. Emil Filla, Honoré Daumier. Několik poznámek k jeho dílu, *Volné směry* XIV, 1910, s. 85–89. Jiránek text hodnotil jako „*stylisticky trochu nešikovný*", ale jinak velmi dobrý. Dopis Miloše Jiránka Antoníně Jiránkové, roz. Zedníkové, z Prahy 16. 4. 1909, in: Miloš Jiránek, *Literární dílo*, Ladislav Jiránek (ed.), Praha 1936, s. 230.

[2] Filla je později vykládal optikou kubismu. Emil Filla, Purkyně a česká tradice umělecká, *Volné směry* XXIII, 1924–1925, s. 24–27.

https://www.doi.org/10.14712/24647055.2024.6
© 2024 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

mu v roce 1910 podařilo díky solidárním spolu-dražitelům zakoupit na pražské aukci *Podobiznu Emilie Bubeníčkové* (1865), kterou považoval za příklad vrcholné tvorby Purkyně.[3]

Když v roce 1907 Jiránek reagoval na první výstavu Osmy, Fillu ještě jmenovitě neuvedl a hovořil pouze obecně o dvou až třech talentovaných členech.[4] O dva roky později byl konkrétnější: na členské výstavě spolku Mánes ho silně fascinovalo Fillovo *Červené eso,* jehož reprodukci prosadil do *Volných směrů*. [Obr. 1] V jeho zaujetí byla dokonce i určitá dávka závisti: Jiránek doslova napsal, že by mohl potřebovat „*něco z té výraznosti linie, kterou ten hoch tam našel. Ta má fialová věc není v tom ohledu na špatné cestě, ale to ještě nestačí*."[5] „Fialovou věcí" byla Jiránkova *Fialová podobizna* – portrét jeho manželky Antoníny. [Obr. 2]

Filla viděl v Jiránkovi určitým způsobem tragického tvůrce, který vlivem obrovského organizačního vytížení, a nakonec předčasné smrti v roce 1911 nemohl naplno rozvinout svůj velký talent. V roce 1946 se Filla podílel na přípravě umělcovy výstavy v Topičově salonu a při této příležitosti vyzvedl Jiránkovu teoretickou činnost: považoval ho za průkopníka objasnění vývoje domácí umělecké tradice. Podle Filly neztratily Jiránkovy závěry dosud platnost a přiznával, že jeho vlastní generace z Jiránkova odkazu zcela samozřejmě čerpala a pouze ho doplňovala, aniž by přišla s jeho zásadní revizí.[6] Filla měl nepochybně na mysli především Jiránkovu publikovanou přednášku O českém malířství moderním z roku 1909, která měla charakter určité syntézy. Jiránek měl pro takový text dispozice, protože kromě malby vystudoval na doporučení strýce, historika Václava Kratochvíla i dějiny umění na Karlo-Ferdinandově univerzitě v Praze. V přednášce rozvinul závěry, ke kterým došel již v minulosti.

Jiránkova českost umění

Prvním textem, ve kterém si Jiránek položil otázku, co je a co není české umění, byla studie s příznačným názvem Českost našeho umění, otištěná v roce 1900 v *Radikálních listech*. Důvodem jejího sepsání byl pocit nutnosti obhajoby modernistického směru českého umění, reprezentovaného především umělci okruhu Mánesa. Zastánci tradicionalistické linie totiž moderní tvůrce mimo jiné obviňovali z mechanického přejímání cizích vzorů. Probíhala tedy diskuse o originalitě jejich tvorby: o jejich vlastním přínosu ke stylovému modernistickému proudu, jehož kořeny vycházely ze zahraničí, především z Francie. Pro Jiránka nebylo kolem roku 1900 přijatelné zobrazovat české národní

[3] K průběhu aukce viz Jan Krčmář, Z mých pamětí. Počátky mého sběratelství, *Hollar* XVII, 1941, příl. k č. 5, s. 7.

[4] Dopis Miloše Jiránka Janu Štencovi z Prahy 2. 5. 1907, cit. z opisu v Archivu Národní galerie v Praze (dále jen NGP), fond Jiří Kotalík, AA 3719, kart. VII/83. Více Tomáš Winter, Hledání kontinuity: Miloš Jiránek a Osma, in: *Wittlichovi. Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*, Marie Rakušanová (ed.), Praha 2012, s. 193–201.

[5] Dopis Miloše Jiránka Antoníně Jiránkové, roz. Zedníkové, z Prahy 17. 4. 1909, cit. z opisu v Archivu NGP, fond Jiří Kotalík, AA 3719, kart. VII/81.

[6] Emil Filla, Naše generace impresionistů, in: *Neznámý Miloš Jiránek 1875–1911* (kat. výst., Topičův salon), Praha 1946, s. 7.

hodnoty prostřednictvím ryze regionálních, či přímo folkloristických témat, prosazovaných na jedné straně svérázovými iniciativami typu aktivit Renáty Tyršové, na straně druhé určitým „krotkým" modernismem regionalistické povahy, reprezentovaným později například Sdružením výtvarných umělců moravských.

Pro Jiránkovo uvažování o českosti umění bylo typické, že se nejdříve obrátil do minulosti. S vyjádřením „*stránky českého ducha*" spojil Mikoláše Alše a Josefa Mánesa. U prvního z nich vyzvedl díla reflektující venkovskou idylickou krásu, u druhého poukázal v souvislosti s českostí na „měkkost" forem a citovou hloubku, spatřitelnou například v cyklu *Muzika*.

V soudobém umění ovšem Jiránek nic takového nenalezl. Uchýlil se dokonce k rétorice oponentů modernismu, když tvrdil, že specifický český charakter umění se ztrácí vlivem kosmopolitismu a přebíráním evropských vzorů. Současně se snažil promyslet, jak tento problém překonat. Jasně přitom zdůraznil, že odlišnost, respektive originalita českého umění nebude spočívat v námětové stránce díla. Východisko neviděl v malování národních krojů a zvyků, jak to činil Jože Uprka, aniž by tušil, že ho tento způsob tvorby v budoucnu také zasáhne. Jiránkovou základní tezí v roce 1900 bylo, že „*odlišnost bude vnitřní, bude to odlišnost rasy*".[7] Protože se domníval, že skutečné umění musí vycházet z nitra umělcovy duše a z povahy jeho individuality, která je v případě domácích tvůrců ryze česká, projeví se podle Jiránka českost jakoby samozřejmě, téměř nevědomky a přitom bude mít kolektivní charakter, „*až budeme mít řadu individualit, které se dovedou umělecky plně podat a vyjádřit, vynikne také to, co je jim rasově společného, a to bude českost budoucího našeho umění*".[8]

Sprchy

Jakým způsobem, či zda vůbec se Jiránkovy teze odrazily v jeho vlastní tvorbě, lze nejlépe sledovat prostřednictvím jeho programového monumentálního obrazu *Sprchy v pražském Sokole*. [Obr. 3] Začal na něm pracovat v roce 1901, kdy namaloval jeho první nedokončenou olejovou skicu na rubovou stranu plátna *Návštěva* – akademicky pojatého trojportrétu Milady Vrchlické, Kláry Heyrovské a Zdenky Reinsbergové.[9] Práce mu zabrala další dva roky, maloval přímo v tělocvičně a jako modely použil místní cvičence.[10] Před vytvořením finálního obrazu v roce 1903 si ověřil výslednou kompozici rozměrově menší skicou.

Námět obrazu Jiránek chápal nepochybně aktuálně: Sokol byl moderní tělovýchovnou organizací a umělec jeho prostředí důvěrně znal; v duchu rodinné tradice byl aktivním členem.[11] Přestože byl Sokol považován za apolitické sdružení, šířil vlastenectví a jeho

---

[7] Miloš Jiránek, Českost našeho umění (1900), in: Idem, *O českém malířství moderním a jiné práce*, Jiří Kotalík (ed.), Praha 1962, s. 28.

[8] Ibidem.

[9] Obraz vytvořil ještě za studií ve školním ateliéru v roce 1898. Jeho vznik popsala Klára Heyrovská ve svých vzpomínkách. Klára Hofbauerová-Heyrovská, *Mezi vědci a umělci*, Praha 1947, s. 158–160.

[10] Ladislav Jiránek, In memoriam, in: Miloš Jiránek (pozn. 1), s. 48.

[11] Jiránek se údajně účastnil jako cvičenec a závodník i dvou sokolských sletů. Arnošt Hofbauer, Vzpomínky na Miloše Jiránka, *Volné směry* XXXIII, 1936–1937, s. 140. Ladislav Jiránek (pozn. 10), s. 48.

cílem byl růst fyzicky silného i morálně zdravého národa. Je tedy zřejmé, že námět Jiránkova obrazu je přímo spojen s vyjádřením jednoho z národních ideálů, i když figury nemají žádné atributy. Nejde přitom o vyjádření „českosti" samozřejmou, nevědomou formou, jak to Jiránek popisoval v citovaném článku, ale spíše o něco programového.

Z hlediska výtvarné formy, ale i námětu bylo v minulosti poukázáno na celou řadu možných zahraničních inspiračních zdrojů, spatřovaných v obrazech Frédérika Bazilla nebo Gustava Caillebotta, jejichž práce Jiránek znal.[12] Oproti tomu se zatím nepodařilo prokázat, že by byl obeznámen s díly amerického malíře a fotografa Thomase Eakinse, malujícího mimo jiné téma koupajících se nahých hochů. Rovněž nebyl nalezen důkaz toho, že Jiránek spatřil některou z variant obrazu *Cvičící mladí Sparťané*, jehož autora Edgara Degase si vysoce cenil.[13] [Obr. 4] Obraz nebyl přítomen na žádné z výstav, kterou Jiránek navštívil.[14] Kdyby ho hypoteticky viděl například na reprodukci, dovedu si představit, že by ho vzhledem k vlastnímu úkolu zaujala skupina nahých chlapců v pravé části kompozice. Stojí oproti dívkám, s nimiž vedou specifický dialog, který našel v dějinách umění již širokou škálu interpretací. Obraz je nejčastěji vykládán jako alegorie, v níž hrají výraznou roli genderové a sexuální aspekty.[15] Pokud jde o samotnou skupinu hochů, Whitney Davis je identifikoval jako příslušníky sparťanské homosexuální komunity *sysitia*, v níž se připravovali na plnění vojenských povinností. Postavu klečícího chlapce přitom vykládal v přímé spojitosti s homosexuálním pohlavním stykem.[16]

Poukaz na Davisův výklad Degasova díla není náhodný, protože podobný způsob interpretace zřejmě u některých diváků vyvolávaly i Jiránkovy *Sprchy*. Malíř je poprvé veřejně prezentoval na jaře 1903 na členské výstavě spolku Mánes. Dílo bylo reprodukováno v katalogu a pod názvem *Tuše v tělocvičně* i ve *Volných směrech*. Šlo o jedno z rozměrově největších děl výstavy a je proto překvapující, jak na něj reagovala dobová kritika. Například K. B. Mádl napsal o Jiránkovi, že se představuje „*dobrými pohledy z terstského mola a českých zákoutí*" a obraz *Sprch* překvapivě vůbec nezmínil.[17] Obdobně o díle mlčeli i jiní kritici. Nedomnívám se, že důvodem bylo to, že Jiránkovým současníkům připadal motiv „*přepjatě hledaným*", což si myslel jeho bratr Ladislav Jiránek.[18] Zajímavější je totiž zpětné svědectví Jiránkova blízkého přítele, švýcarského kritika Williama Rittera. Nejenže obraz vysoce oceňoval, ale hovořil i o skandálu, který v Praze jeho prezentace vyvolala.[19]

---

[12] Jiří Kotalík, Malířské dílo Miloše Jiránka, in: *Miloš Jiránek (1875–1911)*, (kat. výst.), Praha 1995, nestr.

[13] Jiránek považoval Degase za syntetika, jehož tvorba má trvalou, absolutní hodnotu. Miloš Jiránek, Degas a kritika (1907), in: Idem (pozn. 7), s. 153–154. Idem, Edgar Degas (Několik slov k reprodukcím), (1907), in: Ibidem, s. 155–156.

[14] Poprvé Jiránek viděl originály Degasových děl na Mezinárodní umělecké výstavě v Drážďanech v roce 1897. O tři roky později byly vystaveny na „centennale" francouzského umění v Grand Palais v Paříži. V prvních měsících roku 1903 Jiránek pravděpodobně navštívil Vídeň a setkal se s Degasovou tvorbou na výstavě impresionismu v Pavilonu Secese. V roce 1902 byl Degas zastoupen na výstavě Moderní francouzské umění v Praze. Podle katalogů uvedených výstav nebyl ani na jedné z nich Degasův obraz mladých Sparťanů přítomen.

[15] Carol Salus, Degas' Young Spartans Exercising, *The Art Bulletin* LXVII, 1985, č. 3, s. 501–506.

[16] Whitney Davis, Rod, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff (edd.), *Kritické pojmy dejín umenia*, Bratislava 2004, s. 393.

[17] Karel Boromejský Mádl, Výstava českého umění (1903), in: Idem, *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Arsen Pohribný (ed.), Praha 1959, s. 286.

[18] Ladislav Jiránek (pozn. 10), s. 48.

[19] William Ritter, L'Art Moderne à Prague, *Gazette des Beaux-Arts* XXXIII, 1905, s. 256.

Domnívám se, že skandál, o němž nemáme žádné další záznamy, spočíval v homoerotickém čtení obrazu, které ostatně konvenovalo i Ritterově sexuální orientaci. Tomuto výkladu nenahrávala jen ústřední, mírně nakloněná postava s odhalenými hýžděmi v samém středu obrazu, ale i to, že jde o mladé Sokoly, usilující o rozvoj muskulatury a harmonických proporcí těla. Ve výsledku měla jejich těla reprezentovat nejen sílu a odolnost, ale také ideální krásu. Je proto pochopitelné, že Jiří Karásek ze Lvovic mohl spatřovat důvod vstupu básníka Karla Hlaváčka do Sokola v hledání homoerotického ideálu krásy a čistého mužského přátelství.[20]

Jiránek považoval obraz i přes jeho problematické přijetí za jedno ze svých nejdůležitějších pláten, v němž se mu podařilo dospět k přesvědčivému výsledku z hlediska barevného vyvážení kompozice a podání světelné atmosféry. Z dnešního pohledu ho lze pokládat za dokument obecnějšího vývojového posunu uměleckého vyjádření na přelomu století, které opouštělo historickou alegorii a mýtus a směřovalo k patosu všedního, každodenního života moderního člověka, jak to ostatně popsal již Jiří Padrta.[21] Současně ho lze vidět jako pokus o vyrovnání se s cizí inspirací a o nalezení vlastního stylu, který v duchu Jiránkova přesvědčení syntetizuje zahraniční podněty s českým uměleckým naturelem, který se u *Sprch* projevil paradoxně výběrem v podstatě českého národního, avšak ve výsledné podobě nevědomky vysoce kontroverzního námětu.

Jiránkova syntéza

K otázce, kterou Jiránek vyřkl v roce 1900, se vrátil v již zmíněné, publikované přednášce v roce 1909. K odpovědi přistoupil ovšem subtilněji. Kategorizace toho, co je a není v uměleckém díle české, se mu zdála mnohem více problematická. Uvědomoval si totiž, že znaky národní odlišnosti, vycházející z nitra umělce, nemusejí být na povrchu díla vůbec viditelné. Pro současníky jeho autora mohou zůstat utajeny a vyjít na povrch až v budoucnu.

V návaznosti na své starší tvrzení spojil Jiránek českost umění s etnickou příslušností tvůrce, která se ale podle něj projeví jen tehdy, když je umělec skutečnou tvůrčí individualitou, založenou mimo jiné na poctivosti a upřímnosti. Právě nedostatek takových tvůrců vede podle Jiránka k tomu, že nelze sledovat v českém moderním umění kontinuální vývojovou linii, jakou má francouzská tvorba. Jiránek viděl v českém umění na jedné straně neúplnost, uměleckou neodpovědnost a nedomyšlenost, na straně druhé několik osamocených individualit, které ale nejsou schopny založit nějaký jednotný styl. Tento Jiránkův pohled pravděpodobně přímo inspirovaly závěry F. X. Šaldy, prezentované v úvodu katalogu výstavy Moderní francouzské umění, kterou pořádal spolek Mánes v Praze v roce 1902. Šalda obecně popsal francouzské umění jako výsledek jasného, uvědomělého, koncepčního tvůrčího činu: rezultát systematického hledání a nalézání, v němž se zrcadlí individuální síla a charakter. Vývoj českého umění oproti tomu stavěl do přímé opozice: namísto logiky v něm viděl improvizaci.[22]

---

[20] Viz Otto M. Urban, *Karel Hlaváček: Výtvarné a kritické dílo*, Praha 2002, s. 39.
[21] Jiří Padrta, Několik poznámek k současné figurální komposici, *Výtvarné umění* VI, 1956, s. 176.
[22] František Xaver Šalda, Úvodní slovo, *Katalog V. výstavy Spolku výtv. umělců „Mánes" v Praze. Moderní francouz. umění*, Praha 1902, nestr.

Příčinu popsaného stavu Jiránek spatřoval v separatismu a nedostatečném kontaktu s cizinou, což mimo jiné vedlo, a nakonec dodnes vede k přeceňování některých výkonů. Z toho také vyplýval hlavní úkol, který Jiránek určil vlastní generaci: produkovat takové umění, které obstojí i v evropském srovnání, respektive stane se jeho integrální součástí a vnese do něj vlastní, české hodnoty. Nemělo jít o žádné rozplynutí národní identity umění, které programově prosazovala následná avantgarda a celá řada pozdějších hnutí. Pro Jiránkovu generaci bylo typické a pro nás v historickém kontextu myslím pochopitelné, že kategorie českého umění měla mít nadále trvalou platnost: „*české umění bude, jest to jednou z povinností naší národní existence a přímo povinností naší rasy*."[23]

Fillův pohled

Domnívám se, že ve výše uvedeném době je také jeden z podstatných rozdílů mezi starším Jiránkem a mladším Fillou. Je to patrné zejména při pročítání Fillových textů. Problematika národního umění a českosti umění se u něj objevuje jen ve specifických, dramatických situacích, způsobených dobovými politickými událostmi a stejné je to s motivy jeho obrazů. Snad nejpatrnější je to v roce 1938, kdy Filla úzkostlivě prožíval tragické události, plynoucí z Mnichovské dohody. Právě v tuto chvíli považoval za podstatné uvažovat o domácí umělecké tradici a o českosti uměleckého výrazu. Odvolával se přitom přímo na Jiránka a v některých myšlenkách i otázkách na něj navázal.

Stejně jako pro Jiránka bylo pro Fillu obtížné to, jakým způsobem vlastně českou tradici definovat. Protože příslušníci jednoho národa mají určité společné znaky, projevující se i v jejich umění, je podle Filly jedním z nástrojů, jak určit specifický charakter českého umění, jeho srovnání s tvorbou jiných etnik. Filla si přitom uvědomoval nebezpečí určité zjednodušující stereotypnosti: české umění nelze pojmenovat na základě jeho lyričnosti a niterné citovosti. Nebránilo mu to ovšem hovořit o určité melancholii, která je typická jak pro lyrické, tak epické výtvory. Podle Filly se projevovala steskem po domově a nostalgií a přímo pramenila z povahy našeho národa, v které se odráží trpká historická zkušenost se stálým hledáním obrany a míru. Zvláště tato slova nelze vnímat bez vědomí soudobého dění: agresivního postupu nacistického Německa proti Československu.

Zajímavé jsou konkrétní příklady, které Filla uvádí. K českému středověkému umění Filla řadí díla Mistra Třeboňského oltáře a bez detailnější specifikace i karlštejnské malby. Spatřuje v nich měkký soulad barev, ladnost forem a zároveň tendence k monumentalitě, reálnosti a drsnému spojování světla a stínu. Českou tradicí není pro Fillu Petr Parléř, Maxmilián Brokoff ani Karel Škréta, ale Mikoláš Aleš, Josef Mánes nebo Josef Navrátil. Tuto kategorizaci je samozřejmě třeba vnímat kriticky, jelikož Filla podlehl stereotypům, proti kterým se snažil sám vymezit.

Přes vše řečené se nakonec Filla v textu hlásí k celoživotně proklamovanému internacionalismu. Podle Filly se není třeba obávat zahraničních inspirací a zavírat před nimi dveře, což můžeme ve Fillově případě popsat zkratkou, že není třeba se ani nadále bát Picassa. Postoj Filly zůstává v tomto ohledu nadále konzistentní: „*Abys byl národním, nemusíš se pachtit za tak zvanou látkou národní, neboť smysl a ráz národnosti – jsi-li*

[23] Miloš Jiránek, O českém malířství moderním (1909), in: Idem (pozn. 7), s. 24.

pravým umělcem svého národa – se ti projádří i v nepatrném, často všemi opovrhovaném neb i vzdáleném."[24] Tíha doby však byla zřejmě větší, než si Filla připouštěl a dovedla ho právě k národní látce, ztělesněné souborem obrazů, vytvořených na motivy lidových písní a Erbenových balad.

Svůj text Filla nakonec uzavírá určitou parafrází Jiránkových úvah. Národní umění spojuje stejně jako Jiránek se silnými a vyspělými tvůrčími individualitami s tím rozdílem, že přidává požadavek, vyplývající z tehdejší situace: na prvním místě musí u českých umělců stát láska k národu a schopnost obětovat se za něj. Filla tuto schopnost měl a projevila se v jeho protifašistických postojích, které byly důvodem zatčení a válečné internace v nacistickém koncentračním táboře. Jeho neústupnost se mu stala osudnou i po roce 1948, kdy byla jeho tvorba na několik let vyškrtnuta z oficiálního výkladu dějin umění. Není jistě náhodné, že tehdy své dílo završuje krajinami Českého středohoří, které jsou syntézou více podnětů včetně kubismu, čínské krajinomalby, fotografií Josefa Sudka nebo krajin Jana van Goyen. Ve Fillových pozdních krajinách je přítomnem kosmopolitismus a současně i českost. Osobně v nich spatřuji tragiku, ale i naději, zračící se v nekonečnosti.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Davis Whitney, Rod, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff (edd.), *Kritické pojmy dejín umenia*, Bratislava 2004, s. 382–397.

Filla Emil, *O výtvarném umění*, Praha 1948.

Hofbauerová-Heyrovská Klára, *Mezi vědci a umělci*, Praha 1947.

Jiránek Miloš, *Literární dílo*, Ladislav Jiránek (ed.), Praha 1936.

Jiránek Miloš, *O českém malířství moderním a jiné práce*, Jiří Kotalík (ed.), Praha 1962.

Kotalík Jiří, *Miloš Jiránek (1875–1911)*, (kat. výst.), Praha 1995.

Neznámý Miloš Jiránek (1875–1911), (kat. výst.), texty William Ritter, Emil Filla, Praha 1946.

Ritter William, L'Art Moderne à Prague, *Gazette des Beaux-Arts* XXXIII, 1905, s. 252–259.

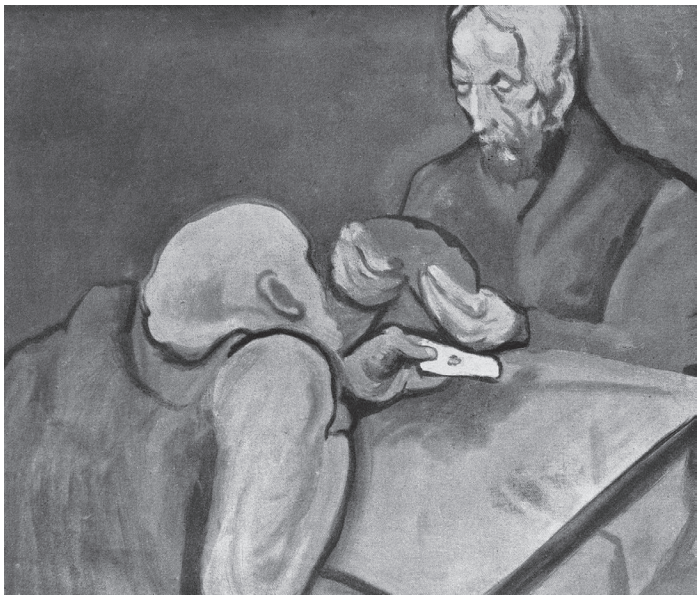
Salus Carol, Degas' Young Spartans Exercising, *The Art Bulletin* LXVII, 1985, č. 3, s. 501–506.

Šalda František Xaver, Úvodní slovo, in: *Katalog V. výstavy Spolku výtv. umělců „Mánes" v Praze. Moderní francouz. umění*, Praha 1902, nestr.

Winter Tomáš, Hledání kontinuity: Miloš Jiránek a Osma, in: Marie Rakušanová (ed.), *Wittlichovi. Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*, Praha 2012, s. 193–201.

Winter Tomáš, *Miloš Jiránek: Zápas o moderní malbu 1875–1911*, Řevnice 2012.

[24] Emil Filla, Česká tradice v 19. století, in: Idem, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 39.



Obr. 1. Emil Filla, Červené eso, 1908, Národní galerie v Praze. Snímek podle *Volné směry* XIII, 1909

Obr. 2. Miloš Jiránek, Fialová podobizna, 1909, Západočeská galerie v Plzni. Snímek podle Jaroslav B. Svrček, *Miloš Jiránek*, Praha 1932

Obr. 3. Miloš Jiránek, Sprchy v pražském Sokole, 1901–1903, Národní galerie v Praze. Snímek podle *Volné směry* VII, 1903

Obr. 4. Edgar Degas, Mladí cvičící Sparťané, ca 1860. National Gallery London. Snímek podle Franco Russoli – Fiorella Minervino, *L'opera completa di Degas*, Milano 1970