

Josefina a český Slavín¹

Portrét jako nástroj zobrazení člověka a deformace společenského vědomí

*Když André Breton kdysi v rozhovoru řekl o portrétu, že
ostatně přece všichni víme, co je hlava, nahrál
přítomnému sochaři Albertu Giacomettimu k výkřiku: Já
ne!*

Vladimír Preclík, *Paměť sochařského portrétu*, 2003

Tvář zobrazená výtvarným umělcem je portrét a portrétní umění jakkoliv staré patří k uměním nejnáročnějším. Víme, že první dochované prokazatelné portréty pocházejí z dílny sochaře Thutmóse a zpodobňují královnu Nefertiti – dokonce dvakrát: její *nedokončený* portrét jakoby byl předznamenáním stylizovaného portrétu pozdní doby výtvarného umění, *dokonale vycizelovaný* pak adoračního umění, jež najdeme v době každé a v rozmanitých podobách. Výtvarný portrét² má jednu nevýhodu: umožňuje odpoutání od reality jen do jisté míry, mimetický element se úplně vytrazit nemůže a nesmí, má-li artefakt zůstat portrétem konkrétní tváře³. Přímo exemplárním příkladem jsou zde Picassovy portréty milenek, které kromě toho, že vždycky počínají novou etapu Picassovy tvorby, se vždycky vyznačují stejným výtvarným „seriálním“ postupem: Picasso začíná „realistickým“ portrétem podle kánonů standardní (v podstatě „akademické“) malby či kresby, aby skončil ve vrcholné stylizaci té či oné formy kubistického vidění. Známe-li celou sérii, vidíme na jejím konci počátek, z jejího počátku ale nedokážeme nikdy odhadnout její konec. Ostatně právě v tom je velké tajemství výtvarného umění jako tvorby, nikoliv jako prosté nápodoby.

Ještě jednu vlastnost portrét vykazuje, tentokrát sociologicky analytickou: portréty totiž můžeme rozdělit (zcela pracovně a vědomě zjednodušeně) a) na ty, které umělec tvoří na

1 Vyšlo v: Z. Kusá (ed.): *Tvář ako sociálny nástroj: pocta Dilbar Alijevovej*. Bratislava, Sociologický ústav SAV 2007, s. 10-18.

2 Je přirozené, že uvažování o portrétu by se mělo inspirovat Goffmanovým pojetím tváře z jeho *Interaction Rituals* (1967), kde se uvažuje o tváři v interakčním, face-to-face kontextu. Portrét je zvláštní tím, že je vlastně trojnásobnou stylizací: stylizací zobrazovaného (jak sám se chce vidět), stylizací portrétisty (jak on portrétovaného vidí) a recepcí stylizace v čase – kdysi vážná póza může s odstupem času nabýt na komičnosti, vážný portrét se mění v karikaturu a karikatura naopak nabývá funkce hrozné sociální stylizace, třeba u Daumiera nebo Goyi. Ale to je samozřejmě samostatné téma, jež jsem ale nucen připomenout.

3 Jistě již dávno úplně neplatí Aristotelova apodiktická teze: „Všechny druhy básnického umění jsou napodobivé. Rozlišují se od sebe třemi věcmi, byť tím, že napodobují různé předměty, že je napodobují různými prostředky nebo že je napodobují různým způsobem a ne stejným“ (Aristoteles 1964: 20). Ernst Gombrich, který se (samozřejmě vedle Auerbacha) fenoménem *mimésis* podrobně zabýval, aforisticky sděluje: „Ani ti, kdo by připustili, že se v genetické kosmetice lidstva něco podstatného událo, by nikdy nepřipustili myšlenku, že se člověk v průběhu posledních tří tisíc let, tedy za pouhých sto generací, změnil tolik jako jeho umění a styl“ (Gombrich 1985: 36). V umění „se napodobuje“, ale „pokaždé jinak“...

zakázku a jimiž slouží (dobrovolně či nedobrovolně) společnosti své doby a jejím více či méně významným reprezentantům, a b) na portréty, u nichž tato funkce absentuje, které jsou „spontánní“ tvorbou. Druhý případ reprezentuje třeba obrovská série Rembrandtových (nebo Dürerových, Klimtových, Rubensových, Goyových a třeba Mánesových) autoportrétů, jež nejsou ničím více a ničím méně než výrazem jejich uměleckého přetlaku, potřeby permanentní tvorby (nebo, jako třeba v případě Dürerově nebo Klimtově, jistého sebezalíbení či sebezhlížení)⁴.

První případ – *portrétní umění služebné* – se téměř vždycky spojuje pouze s totalitními (nebo autokratickými) režimy, ačkoliv je to zjednodušení, které pouze rozmnožuje povrchní vědění, že totiž konec konců každý režim a každé společenské uspořádání portréty potřebuje a používá, „totalitní“ však více a důrazněji. Služebný portrét lze totiž v podobě naprosto exemplární najít nejen ve sbírkách všech šlechtických rodů, ale i v oficiálních portrétech, které produkovala všechna státní uspořádání (třeba na známky, ceniny apod.). Ale najdeme také mistrovská služebná díla i u opravdových, ale morálně dubiózních mistrů, jako byl třeba Jean Louis David, který maloval se stejným (formálním) mistrovstvím umírajícího *Marata v lázni* jako symbol republikánské ideje jako korunovací Napoleona Bonaparta. Opravdovou výjimkou jsou ovšem portréty španělského panovnického rodu, které až do karikatury vyhnal svým stylizovaným realismem Velásquez a zejména ovšem Goya. Portréty nehezkých španělských infantek jsou dokladem toho, kam až mohla jít odvaha mistrova a kam až sahala snášenlivost panovnického rodu.

Teige kdysi pronesl, v souvislosti s kritikou *socialistického realismu*, že státní rezóna, ujme-li se řízení umění, nezplodí nikdy nic než realismus. Dodám – vulgární a nezřídka (nikoliv vždycky) komický realismus. Navštívil jsem před nějakou dobou (v červnu 2006) Lány, kde otevřeli malé muzeum, v němž je umístěna také sbírka *Masaryk ve výtvarném umění*. Zajisté, nebylo osoby v českých dějinách, která by byla portrétována častěji, sochařsky i malířsky. Pomiňme sochařství, kde uměleckých omylů je kupodivu poskrovnu (ačkoliv existuje – podobně jako „lidové baroko“ – i „lidový Masaryk“, jehož sochali s láskou a vřelou úctou kamenosochaři zabývající se povětšinou funerální plastikou), obraťme se k portrétu malířskému či grafickému. Masarykova tvář byla natolik výrazná, že dokonce umožňovala radikální zjednodušení do podoby tzv. jednotazky, kterou načrtl Adolf Hoffmeister: nebyla to karikatura, neboť od roku 1918 nemáme Masarykovu karikaturu⁵, byla to laskavá kresba pána s cvikrem a výraznou lebkou. Ale dva obrazy tam, v Lánech, vystavené byly zhora

⁴ Redukce výkladu na výtvarný portrét „nefotografický“ je zcela vědomá: fotografický portrét je velké samostatné téma, téma – sociologicky vzato – přímo svázané s proměnami modernity a formováním „postmoderní mentality“. Tématem, k němž mají klíče například Susan Sonntagová nebo Umberto Eco.

nepominutelné. Jan Dědina, solidní folklorní malíř, namaloval Masaryka v rozměrném formátu, an stojí na ochozu Týnského chrámu a shlíží na jásající dav shromážděný na Staroměstském náměstí – šlo asi o symbolické odčinění popravu českých pánů. Z Husova pomníku dole pod Masarykovými nohama vine se dým. Viktor Oliva pak ve stejném formátu ztvárnil Masaryka rozmlouvajícího s dětmi. Tento nepochybně talentovaný kreslíř použil dokonce zkreslené perspektivy, v níž Masaryk byl titánem a děti trpaslíky batolícími se kolem jeho nohou v rozkvetlém as jabloňovém sadu. Jsem vděčen lánskému muzeu, že ani tuto trapnou okolnost nezamlčelo – postava Masarykova by byla zaměnitelná, oficiální kvaziportréty ve stylizované kompozici jen dokládaly Teigovu tezi o nebezpečích státní zakázky⁶.

A přece mohou existovat výjimky. Pravděpodobně jednou z nich je *Národní památník v Mont Rushmore v Jižní Dakotě*, kde jsou ve skále pomocí dynamitu zpodobeni čtyři američtí prezidenti – Washington, Jefferson, Lincoln a Theodor Roosevelt, monument, který vytvořil Gutzon Borglum, vystudovavší kdysi v ateliéru u Rodina. Při tvorbě tohoto portrétního monstra bylo odstřeleno 45 tisíc tun žuly a památník sám zaujímá plochu téměř pěti čtverečních kilometrů. Jistě, vnucuje se analogie se *Stalinovým monumentem na Letné*, ale ta analogie kulhá na obě nohy: jestliže jsme si malovali špatné Masaryky, byla to konec konců naše věc, budovat však největší pomník na světě Stalinovi v době, kdy již nebyl mezi živými, bylo poněkud morbidní. Ostatně tragický konec autora, který předtím vytvořil dodnes zachovaný monument legionářů pro Domažlice (1924), portrét Masarykův, Štefáníkův, ale dokonce i Eisenhowerův či Pattonův (1946) pro Plzeň, portréty Voskovce a Wericha (1930) či Nezvala (1932), je znám. Ve věku 61 let spáchal sebevraždu.

A jak to souvisí s Josefinou? Nepůjdeme-li v dějinách českého portrétního umění příliš daleko do minulosti, třebaš do triforia chrámu svatého Víta s portrétem Karla IV. a Petra Parléře či do dílen Petra Brandla nebo Jana Kupeckého v epoše barokní, pak bez nesnází zjistíme, že v 19.

⁵Nejvíce Masarykových karikatur – a velmi zlých – vzniklo v době jeho angažovanosti v tzv. polenském procesu s židovským mladíkem obžalovaným z rituální vraždy: Masaryk se tehdy postavil proti antisemitismu, ač mu byl obžalovaný osobně velmi nesympatický. Podobně si vysloužil řadu karikatur v souvislosti se svým zápasem o „pravost“ Rukopisů: s narážkou na jeho habilitační práci se mluvilo o „Masarykově sebevraždě národa“...

⁶Ani Dědina ani Oliva samozřejmě nejsou v obrovském „kunsthistorickém“ kompendiu o českém výtvarném umění let 1918-1938 zmíněni, což je pochopitelné, i když historicky nekorektní. Ačkoliv v něm najdete všechny surrealisty a civilisty, není v něm ani jediná zmínka o portrétním umění obecně a ani jediný sochařský portrét Masarykův (a dělal je Gutfreund, Makovský, Pokorný aj.) a ani jediná zmínka o portrétech malířských, není tam portrétní známková a bankovní tvorba (Masaryk, Štefáník aj.). Tento selektivní pohled na dějiny umění je velmi podobný každému selektivismu – je ve svých důsledcích prostě nejen nekorektní, ale i silně dobově podmíněný (a proto odsouzený k dočasnosti) a ve svém zkreslení snad i nebezpečný.

století máme k dispozici tři řady portrétů. Především řadu *oficiálních podobizen* nikoliv nutně výtvarně špatných, ale nepřilíš překračujících dobové konvence, malovaných Ženíškem, Brožíkem a Hynaisem (abychom uvedli ty nejlepší) na zakázku a vedle nich a spolu s nimi pak seriál pomníkových soch, na nichž se podíleli Myslbek, Šaloun, Mařatka, později Sucharda⁷ aj. Druhá řada se s první částečně prolíná – jde o *portréty „zasloužilých mužů národa“*, jejichž systematický sběr inicioval již v roce 1823 Josef Dobrovský. Od té doby bylo shromážděno několik set portrétů národních buditelů, počínaje právě Dobrovským (1820 jej portrétoval Josef Tkadlík) přes Bolzana (který se sice nechal portrétovat desetkrát, ale výtvarnou kvalitu má jen portrét Františka Horčičky) až k slavnému Hellichovu portrétu Boženy Němcové.⁸ Třetí řada *specificky malířská* je reprezentována třemi umělecky zcela výjimečnými díly: dvěma portréty Karla Purkyně, syna slavného přírodovědce, totiž čtoucího kováře, což je portrét pana Jecha z Malé Strany, a neuvěřitelně dobu přecházejícím portrétem sólistky Národního divadla, tuším slečny Evy H., která zpívala snad poprvé Mařenku v Prodané nevěstě. Ilja Erenburg, s nímž zajisté v mnohém souhlasit nemusíme, ale v kumštu se vyznal, nad tímto portrétem pronesl – zde je vrchol českého malířství, nejen portrétního – a snad měl pravdu.

Z celé té řady se ovšem vymyká portrét, který namaloval Josef Mánes (jinak autor desítek velmi kvalitních portrétů měšťanů a šlechticů své doby, o nichž většinou nevíme nic jiného kromě toho, že je maloval Mánes) a který známe pod názvem *Josefina*. Jde o portrét – zcela nepochybně – ale nevíme koho. Literatura o Josefíně, o níž nevíme nic, je hojná, toť jeden z paradoxů kunsthistorického psaní: jedni tvrdí, že to byla Josefova tajná milenka, jiní že Mánesovic služka, kterou vyhnala Josefova sestra Amálie pro důvodné podezření, že Josefina s Josefem čeká dítě, ještě jiní v ní nacházejí podobiznu dámy z vysoké společnosti, která musela být pro nespornou erotičnost obrazu utajena, ti nejradikálnější pak odmítají jakoukoliv *mimesis*: Josefina není obraz nikoho, není to portrét, ale Mánesova utkvělá vize krásy, idealizovaného ženství. *Ignoramus et ignorabimus*.

I když se nám 19. století výtvarně zpodobnilo, úroveň zobrazení však je vcelku až na uvedené výjimky nevalná. A taky počet není zdaleka úplný, mnozí „velikáni“ prostě chybí, máme-li na mysli autentický portrét, nikoliv dobovou rekonstrukci. Na konci století však dochází k zajímavému zlomu.

⁷ Ačkoliv se pomníky jako výraz národní identity objevují po celé Evropě v 19. století, u nás došlo k jevu, který F. X. Šalda nazval „mor pomníkový“ – zejména jej pobouřily pomníky Palackého a Jana Husa. Praha je dnes ovšem bez nich stejně nemyslitelná jako Moskva bez stalinských „výškových budov“.

⁸ Dnes se soustavně touto sbírkou, jejíž část je vystavena v zámku Sidonie Nádherné ve Vrchotových Janovicích, zabývá Dr. Lubomír Sršeň z oddělení starších dějin Národního muzea v Praze (viz Melničuk 2006).

V roce 1890 je totiž přijat na malířskou akademii talentovaný nemanželský syn kroměřížské prodavačky *Max Švabinský*. Vyslovit dnes mezi opravdovými vzdělanci jeho jméno je skoro stejně nactiutřačné jako obhajovat *Slovanskou epopeju* Alfonse Muchy. Důvod je prostý – Švabinský se jeví jako anachronismus, ostatně taky proto, že přežil několik státoprávních uspořádání a nikdy se s žádným příliš nekompromitoval, jenom první republice se dal do služeb oddaně a s plným nasazením. Švabinský byl kromě jiného vynikající portrétista, byl mistrem snad všech výtvarných technik, zejména grafických – a po něm, po Švabinském nám tedy zůstal *český Slavín*.

Švabinský – sám ve věku 29 let – portrétoval v roce 1902 tehdy dvaapadesátiletého Masaryka, aby se k tomuto tématu ještě několikrát vrátil. V roce 1910 Masaryka portrétoval jako šedesátiletého a v roce 1920 vyryl oficiózní dřevorezbu Masaryka–prezidenta: tento oficiální portrét je ale také nesporně výtvarně nejproblematictější ostatně už celou koncepcí: Masaryk na něm stojí opřen o stůl, na němž leží legionářská přilba s vavřínovým věncem... Při různých příležitostech – od jubileí, na žádost portrétovaných nebo jejich rodin, pro potřeby české filatelie atd. – vytvořil Švabinský desítky portrétů: Karlem IV. počínaje a Jaroslavem Seifertem konče. Některé jeho portréty dnes již patří k české portrétní klasice – Aleš, Neruda, Němcová, Dvořák. Švabinský pro *Obecní dům* – poslední výkřik secese v Čechách – namaloval dvě rozměrná plátna, na jednom seskupil spisovatele české, kteří se snad ani neznali a nemohli vidět – Nerudu, Vrchlického, Zeyera a Němcovou s paraplíčkem, avšak bez Máchy, na druhém Myslbeka, Alše, Dvořáka a Smetanu pod kvetoucím stromem... vzorový příklad portrétního i kompozičního umění, jakkoliv dobově poznamenaného. Švabinský nakonec zpodobnil téměř všechny, kdo v české kultuře něco znamenali, a podtrhněme, že si politicky nezadal. Nikdy nenamaloval žádného rakousko-uherského potentáta, žádného prvorepublikového efemérního politika, žádného protektorátního kolaboranta. Dokládá to historik umění František Dvořák – „byl to malíř, který ačkoliv režimu nepodlézal, byl přijímán všemi politickými systémy“ (Dvořák 2006: 131).

Mimo Švabinského tužku, štětec či rydlo zůstaly ovšem některé významné osobnosti, například Váchal, Reynek či Patočka, ale to nebylo zaviněním Švabinského: pro ně byl nepochybně příliš salonní, oni pro něho příliš neznámí. Takže zůstávají ještě dvě snad sociologicky zajímavá témata. Švabinskému se neustále předhazuje *Fučíkův portrét*, kresba tužkou z roku 1950 (Švabinskému bylo 77 let). A mohla by se předložit i kresba Zdeňka Nejedlého z roku 1952 – ta je ovšem do té míry neznámá, že se o ní mlčí. Výtka, že Švabinský Fučíka ve své kresbě, kterou vytvořil na žádost Gusty Fučíkové, nikoliv jako státní objednávku, nemístně heroicky stylizuje a vizuálně přikrašluje, je neopodstatněná. Kresba je

totiž naprosto věrnou kopií Fučíkovy fotografické podobizny ze skupinového portrétu z doby jeho pobytu ve Střední Asii: Švabinský jej prostě překreslil, ostatně co mohl více? Nejen zlí jazykové tvrdí, že ani kloudně nevěděl, čím portrét vlastně kreslí, František Dvořák uvádí autentickou výpověď Švabinského, že „té paní a pánovi, co k němu přišli“ (byla to Gusta Fučíková a stranický ideolog Ladislav Štoll) řekl, že „žádného Fučíka nezná“, ale „že pro to jeho velké utrpení ho teda namaluje“. Skutečnost, že podobizna začala žít svým životem, není ani zásluha ani hřích, jež by bylo možno Švabinskému připsat.

Trochu jinak je tomu s portrétem Nejedlého. Švabinský znal Nejedlého již z let, kdy jezdil do Kozlova s rodinou Vejrychových, tedy z počátku 20. století. Když se Švabinský rozešel se svou ženou Elou, jejíž „portrét v klobouku“ se mimochodem právem pokládá za jedno z mistrovských děl české kresby vůbec, vztah s Nejedlým, pokud vůbec měl nějakou intenzitu, rozhodně ochladl. Švabinský se totiž po jistých, dosti dramatických peripetiích oženil se svou švagrovou a Nejedlý naopak patřil do okruhu přátel paní Ely (vzpomíná na to i nevlastní dcera Švabinského, dcera malíře Vejrycha) a klavírního virtuóza Karla Vejrycha, tedy tak říkajíc k opačnému rodinnému klanu. Snad na usmířenou Švabinský nakreslil po letech rudkou Nejedlého portrét – jde však o podobiznu člověka, který je nejen nepěkný, ale evidentně zlý, a to bez ohledu na připsanou dedikaci „Panu ministru dru Zdeňkovi Nejedlému ve starém přátelství“. Bylo to přátelství opravdu staré a skutečně vyčpělé, portrét sám ale nikoliv. Je dokonce zajímavým příkladem nepatetického, psychologicky věrohodného portrétu, který – s jistou nadsázkou – patří k rodu oněch španělských infantek, jak je maloval Velásquez.

Druhým možným tématem je mocenská manipulace se Švabinského celým „*Slavínem*“⁹. V roce 1973 vydal Švabinského životopisec Ludvík Páleníček *Sto portrétů* (s podtitulem *Švabinského český Slavín*) – a je tam opravdu kde kdo, tak jak tyto osobnosti procházely Švabinského životem a dílem, jak jej inspirovaly, jak byl o ně žádán. Skvělé portréty Lubora Niederleho, Antonína Macka, Zikmunda Wintera, celé plejády vynikajících profesorů Karlovy univerzity, ale ovšem i Konstantina Biebla, S. K. Neumanna, až karikaturní podobizna Nezvalova, Jiřího Wolkera, Jaroslava Průchy atd. V roce 1973 se ale Páleníčkovi (a nemějme mu to příliš za zlé) do tohoto výběru nevešly nejméně čtyři osobnosti, jejichž portréty Švabinský ztvárnil mistrovsky. Především překrásná perokresba Sidonie Nádherné z Borutína, paní na zámku ve Vrchotových Janovicích, jakési české Almy Mahlerové, ženy, kterou obdivovali a jejímiž hosty byli Rainer Maria Rilke a Karl Kraus. Tu vyřadili snad pro

⁹ Slavín je slavnostní pohřebiště významných českých osobností v Praze na Vyšehradě. Na vyšehradském hřbitově jsou ovšem i mimo pompézní Slavín pochováni Aleš, Dvořák, Mácha, Čapek, Němcová, ale i Nejedlý.

její aristokratický původ a ne úplně jednoznačné češství. Naopak s až neuvěřitelnou naivitou byli vyňati Masaryk i Beneš, tedy osobnosti, které se zasloužily – jak známo dokonce ze zákona – o stát, ale i Masarykův věčný oponent ve slavném sporu o smysl českých dějin *Josef Pekař*, snad nejvýznamnější historik český. Ve sporu, který Pekař s Masarykem vedli, měl více historické pravdy samozřejmě Pekař a jeho teze, že Masarykovo pojetí je historicky nedoložitelná filozofická konstrukce, je nesporně platná. Pekařův portrét – mimochodem – patří k emblémům české historické vědy, všichni čeští historikové jej znají a snad i mají rádi. Pekař sedí pohodlně v křesle, s věčným doutníkem, zavalen papíry a knihami, s jakousi botanickou kresbou na zdi – či snad rodokmenem? Když Pekař zemřel, před jeho rakví byl na čestném místě položen věnec s nápisem: *Pane profesore Pekaři, byl jste slušný člověk – T. G. Masaryk*¹⁰.

Slušní lidé se chovají slušně ke svým přátelům i oponentům a slušné doby respektují svou minulost s kritickou zdvořilostí. Málokterému národu se podařilo mít kronikáře své pozdní modernity v portrétech jejích velikánů, jako tomu bylo v Čechách díky Švabinskému. Jeho idylický ráj a akademický krasoum odnesl čas, jeho portréty jsou však stejně živé jako Mánesova Josefína. I když vlastně ani nevíme, kdo to byl.

Literatura

Aristoteles. 1964. *Poetika*. Praha: NČSAV

Auerbach, E. 1968. *Mimesis: Zobrazování skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta

Blažičková-Horová, N. 2000. *Malířská rodina Mánesů*. Praha: Melantrich

Blažičková-Horová, N. 2003. *Václav Brožík (1851-1901) v Národní galerii*. Praha: Národní galerie

Blažičková-Horová, N. 2005. *František Ženišek (1849-1916) v Národní galerii*. Praha: Národní galerie

Dvořák, F. 2006. *Můj život s uměním*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny

Dvořáková, Z. 2002. *Byl jsem nejslavnější: životní příběh malíře Václava Brožíka*. Třebíč: Akcent

Goffman, E. 1967. *Interaction Rituals. Essays on face-to-face Behavior*. New York: Anchor Books

Golomštok, I. 2004. *Totalitarstvo*. Moskva: Galart

Gombrich, E. H. 1985. *Umění a iluze: Studie k psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon

¹⁰ O tom, že nešlo o utilitární prezidentské gesto, svědčí i jiný podobný příklad: hlavním oponentem ve sporu o rituální vraždu byl Dr. Baxa, antisemita a antimasarykovec. Když byl ale zvolen primátorem Prahy, Masaryk jeho jmenování bez komentáře potvrdil.

- Hlaváček, L. 1988. *Josef Mánes a umělecká rodina Mánesů*. Praha: Melantrich
- Hojda, Z. 1997. *Pomníky a zapomníky*. Praha: Paseka
- Hrbek, J. 1948. *Český kulturní Slavín duchovní, literární a výtvarný*. Praha: Šolc a Šimáček
- Kolektiv. 1998. *Dějiny českého výtvarného umění IV/2: 1919-1938*. Praha: Academia
- Melničuk, P. 2006. Hledač otisků lidských duší. In: *Víkend: Magazín Hospodářských novin*, č. 29
- Páleníček, L. 1973 (1985). *Švabinského český Slavín: Sto portrétů*. Praha: Mladá fronta
- Preclík, V. 2003. *Paměť sochařského portrétu*. Praha: Academia
- Sak, R. 2000. *Dáma z rajskeho ostrova: Sidonie Nádherná a její svět*. Praha: Mladá fronta
- Švabinská, Z. 2002. *Světla paměti*. Praha: Academia
- Švabinský M. 2001. *Ráj a mýtus. Valdštejnská jízdárna*. Praha: Gallery
- Teige, K. 1966. *Vývojové proměny v umění*. Praha: NČSVU
- Warncke, C. P.; Walther, I. F. 2002. *Picasso 1881-1973*. Köln: Taschen