

---

vít vlnas, tomáš sekýrka

## TRAGÉDIE BĚLOHORSKÁ VE VÝTVARNÉ TRADICI

---

Námětem našeho příspěvku nechce a nemůže být vyčerpávající soupis ikonografie bělohorské bitvy a jejích následků. Pokusíme se pouze ve stručnosti naznačit hlavní směry, jimiž se ubíral vývoj zobrazení tohoto námětu a tím i pozadí výtvarné tradice, s níž se nutně musel vyrovnávat jak autor *Mistra Kampana*, tak především jeho ilustrátor Adolf Kašpar.<sup>1</sup> Ponecháváme záměrně stranou řadu dobových zobrazení bitvy, mnohdy stylizovaných a alegorizovaných, které jsou součástí dobových letáků a časových grafických projevů. Jejich společným zdrojem je vesměs známý a často kopírovaný čtyřdílný cyklus rytin Johanna Sadelera, znázorňující jednotlivé fáze bitvy. Z této předlohy čerpají i četná panoramatická malířská zobrazení historické události, z nichž nejhodnotnější je zřejmě obraz Peetera Snayerse v Královském muzeu krásných umění v Bruselu.<sup>2</sup> *Bitva u Prahy* (označení „bělohorská“ se začíná užívat až později) tvoří také pozadí grafických portrétů některých jejích protagonistů, např. Karla Bonaventury Buquoye, Jana Jakuba z Anhaltu nebo Dominika à Jesu Maria.<sup>3</sup> Prostřednictvím posledně jmenovaného vstoupilo bělohorské téma i do velkého barokního umění. Podnět k tomu poskytla známá legenda, podle níž tento karmelitán osobně povzbuzoval s křížem v ruce spojenecké

- 1 Jako „román tragédie bělohorské“ byl *Mistr Kampanus* označen nakladatelstvím J. Otty v propagační kampani při svém prvním vydání. Srov. V. Brožová: Wintrův *Mistr Kampanus* v soukollí konkurence a trhu, příspěvek ze sympozia Umění a veřejnost v 19. století konaného 7. a 8. 3. 1996 v Plzni, *Mimulosti Západočeského kraje* 33, Plzeň 1998, s. 129–136.
- 2 Reprodukován např. in *Aufklärung und Revolution. Europa im 17. und 18. Jahrhundert*, ed. H. Pleticha, Gütersloh 1989, příl. za s. 32.
- 3 Soupis ikonografie bitvy F. X. Harlas: Bělohorské památky, in *Bílá hora*, Praha b. d. (rozšířený a opravený otisk z 2. ročníku *Máje*), s. 12–17.

vojáky, přičemž měl na prsou zavěšený obrázek Madony (či lépe Adorace dítěte), který našel na nádvoří strakonického hradu. Místní luteráni předtím vypíchali malované Matce boží oči a pohledem na takto potupený katolický symbol prý páter Dominik zvyšoval bojové odhodlání katolických vojáků. Tak se zrodila legenda o mariánském zázraku, jehož působením byli na Bílé hoře potřeni heretikové, a tak se zrodila i Panna Maria Vítězná, uctívaná v celé katolické Evropě. Původní strakonický obraz, slavně přenesený do Říma, padl za obět' požáru kostela S. Paolo fuori le mura roku 1833. Již v roce 1622 si jeho napodobeninu pořídili pro svůj malostranský kostel karmelitáni, druhá kopie obrazu Panny Marie Vítězné je pak od roku 1708 umístěna v kostelíku na Bílé hoře.<sup>4</sup> Zde se nacházejí i nejvýznamnější doklady barokní ikonografie na dané téma u nás. Nerozměrná freska Václava Vavřince Reinerera (1718) zachycuje pátera Dominika se strakonickou deskou během modlitby před bitvou.<sup>5</sup> Protilehlá malba Johanna Adama Schöpfa (1728), navazující ideově na dílo Reinerovo, představuje útěk protestantského vojska po osudné porážce.<sup>6</sup> Z hlediska ikonografické typologie je však nejzajímavější štukový reliéf ve štítě kostela. Bitevnímu výjevu, nad nímž se ve slávě vznáší korunovaný obraz P. Marie Vítězné, vévodí karmelitán, který jede na čele katolického vojska a křížem v pozdvižené pravici zahání protestanty na útěk. Nápis na rámci reliéfu cituje slova evangelia, připadající na neděli v den bitvy: „dejte císaři, co je císařovo, a co je božího, Bohu“.<sup>7</sup> Kompozice výjevu ukazuje, nakolik bylo zobrazení bělohorského zázraku počátkem 18. století již ikonograficky fixováno. Častěji než v Čechách, kde tento motiv víceméně nepřesáhl hranice řádového prostředí, se s postavou hrdinného karmelitána setkáváme v rakouském, jihoněmeckém a řídkěji i v italském umění. K nejzajímavějším dokladům zde náleží obraz v soukromém majetku, který byl poprvé publikován teprve v rámci nedávné výstavy neapolského barokního umění z časů habsburského místokrálovství (Videň–Neapol, 1993/94).<sup>8</sup> Jde o dílo, u něž kupodivu nebyly problémy s určením autorským, ale iko-

4 J. Herain, in *Na Bílé hoře*, Praha 1911, s. 84–85.

5 P. Preiss: *Václav Vavřinec Reiner*, Praha 1970, s. 21–22, č. 12.

6 P. Preiss: Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách, in *Dějiny českého výtvarného umění II/2. Od počátků renesance do závěru baroka*, Praha 1989, s. 764.

7 J. Herain in *Na Bílé hoře*, s. 81, 84.

nografickým. Autorem vzrušeného, koloristicky mistrně řešeného výjevu, je nepochybně slavný neapolský umělec Giacomo del Po (Řím 1652 – Neapol 1726), činný mimo jiné i pro středoevropské objednavatele, jako např. Evžena Savojského. Obraz vznikl pravděpodobně jako modelletto k malbě, datované rokem 1708, kterou lze nalézt v severní příčné lodi karmelitánského kostela S. Teresa degli Scalzi v Neapoli. Italská literatura její námět interpretuje jako „Sv. Jan z Kříže v bitvě u Prahy“. Aukční katalog Sotheby's z roku 1991 pro změnu vidí v obraze sv. Jakuba potírajícího Saracény. Oba výklady nepostrádají logiku. Ikonografický typ svěťce - válečníka, za nímž vlaje výrazný bílý prapor s křížem, se skutečně blíží ustálenému zobrazení sv. Jakuba jako patrona reconquisty. Ke ztotožnění jezdce se sv. Janem z Kříže (který zemřel roku 1591 a v Čechách nikdy nebyl) zase svádí skutečnost, že vedle Madony je v otevřených nebesích zobrazena i přimlouvající se sv. Tereza z Avily, častá společnice Janova. Obrázek Strakonické adorace na řeholnickově hrudi i náznak pražské veduty v pozadí však jednoznačně určují námět obrazu jakožto výjev z bitvy na Bílé hoře. Wolfgang Prohaska, který obraz poprvé publikoval, se pokouší dokázat, že ve skutečnosti nejde o scénu z rozhodné srážky 8. listopadu 1620, nýbrž o motiv šarvátky mezi stavovskými a oddílem neapolského generála Carla Spinelliho, k níž došlo 30. října u Rakovníka. Proti tomu však hovoří skutečnost, že Dominikovo vystoupení tradice jednoznačně ztotožňuje s Bílou horou, a že navíc karmelitán netáhl se Spinelliho žoldněři, ale s armádou Maxmiliána Bavorského, ke kterému byl poslán, aby mu odevzdal čestný meč od papeže. Obraz Giacomo del Po přitom skutečně souvisí s neapolskou rodinou Spinelli, jejíž předek jako velitel jedné císařské tercie bojoval i u Prahy. Velký senešal Scipione Spinelli dal roku 1708 namalovat obraz k počtě Dominika a Jesu Maria, zamýšlený současně jako hold dočasným habsburským pánům Neapole. Bysta Karla VI., která stojí v neapolském chrámu v sousedství této malby, je dostatečně výmluvným svědectvím. Neobvyklý motiv sv. Terezie v kontextu bitevního výjevu má bezesporu souvislost se zasvěcením chrámu.

Jenom ve zkratce tu lze zmínit i další možnou (byť nepřímou) náražku na bělohorskou bitvu v evropském barokním malířství, kterou se nedávno velmi důmyslným způsobem pokusil interpretovat Lubomír Konečný.<sup>9</sup>

8 W. Prohaska in *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige*, katalog, Neapol 1993, s. 178–179, č. k. 23.

Výklad vychází z analýzy Rubensova obrazu Apokalyptické ženy, objednaného roku 1623 pro kostel v bavorském Freisingu. Dílo má složitou ikonografii, v jejímž rámci je typ Apokalyptické ženy kombinován s Immaculatou a aktualizován ve smyslu vítězství protireformace nad heretiky připomínkou P. Marie Vítězné. Tato koncepce vyplývá mimo jiné z historického zasvěcení mariánského bratrstva v blízkém Ingolstadtu, podpořovaného Maxmiliánem Bavorským, ligistickým vítězem na Bílé hoře. Lubomír Konečný si všímá zvláště astronomicky pozoruhodného znázornění Měsíce pod nohama Rubensovy Apokalyptické ženy. To zřejmě vychází ze spisu Galilea Galileiho „Siderius Nuncius“ (1610), v němž se kruhovitá prohlubeň ve středu Měsíce přirovnává ke geografickému tvaru Čech, obklopených rovněž ze všech stran horami. Podle tohoto výkladu, v němž „Čechy na Měsíci“ hrají klíčovou roli, tedy zabránila Rubensova apokalyptická žena (tj. katolická církev) v poslední chvíli hadovi (tj. protestantské herezi), aby se zmocnil Českého království. Konečného brilantní ikonologická analýza, kterou zde resumujeme, dokládá nejen místo Čech v povědomí evropských vzdělanců počátku 17. století, ale též globální význam českých událostí na počátku třicetileté války.

Od sklonku 18. století nastupuje nové pojetí bělohorského tématu. Českým buditelům nyní symbolizuje pláň za Břevnovem především hřbitov a Golgotu Čechů, aby se posléze proměnila přímo ve „vrcholný bod a zároveň symbol národní martyrologie“ (J. Rak).<sup>10</sup> Z výtvarného umění však tentýž motiv zdánlivě paradoxně na dlouhou dobu mizí. Důvodů je několik. Krásné umění se ve svém celku stává nositelem nacionální ideologie mnohem později než literatura. Svě zde jistě sehrává i cenzura a autocenzura, neboť k malířským připomínkám katastrofy bělohorské jsou oficiální místa mnohem méně tolerantní, než například k námětům husitským, běžně se objevujícím již v době předbřeznové.<sup>11</sup> Zatímco však tematika

9 L. Konečný: Petr Pavel Rubens, Galileo Galilei a bitva na Bílé hoře, in *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, edd. V. Vláš, T. Sekyrka, Praha 1996, s. 139–142.

10 Srov. J. Rak: *Bývali Čechové..., české historické mýty a stereotypy*, Jinočany 1994, s. 127–140.

11 O státní cenzuře ve vztahu k předbřeznovému výtvarnému umění srov. M. Huig: *Der österreichische Staat und die böhmische Historienmalerei, 1810–1848*, in *Český lev a rakouský orel v 19. století – Böhmischer Löwe und österreichischer Adler im 19. Jahrhundert*, Praha 1996, s. 288–296.

„božích bojovníků“ záhy splývá s nadnárodním proudem akademického romantismu a stává se uznávanou součástí minimálně střeoevropského námětového repertoáru, bělohorský motiv zůstává vyhraněně českým a výsostně nacionálním, tudíž i svrchovaně politickým problémem. Výtvarní umělci, kteří dlouho do 19. století sdílejí zemský patriotismus svých šlechtických mecenášů, se proto Bílé hoře pokud možno vyhýbají. Nejvýznamnější projev pozdně osvícenského historismu v našem malířství, jímž je panovnický cyklus Antonína Machka, kupříkladu bělohorské téma připomíná pouze nepřímo a neutrálně výjevem pražské defenestrace na pozadí majestátního portrétu Ferdinanda II.<sup>12</sup> Také široce založené grafické cykly výjevů z českých dějin od Ludvíka Kohla a Antonína Machka Bílou horu programově pomíjejí.<sup>13</sup> Se ztvárněním 8. listopadu 1620 nepočítal ani nejvýznamnější realizovaný cyklus obrazů z české historie, který koncipoval a se svými žáky vytvořil Christian Ruben na zdech Královského letohrádku na Hradčanech. Původní scénář této série pama- toval na Bílou horu alespoň nepřímo, elegickým obrazem odchodu českých exulantů roku 1627. Tento námět však musel pod tlakem cenzury zmizet a byl nahrazen scénou vítězné obrany Prahy proti Švédům na sklonku třicetileté války. Dobová kritika však spatřovala alegorickou připomínku Bílé hory v jiném rubenovském obraze, ve scéně bitvy u Lipan roku 1434. Tyto interpretace se opíraly o oblíbenou a dodnes živou představu, podle níž právě Lipany otevřely cestu k Bílé hoře. Emanuel Tonner například ve svém popisu maleb v Královském letohrádku zmiňuje krásný výhled, který se návštěvníkovi otevírá z terasy luthausu do tří světových stran: „Toliko k západní není vyhlídky,“ konstatuje autor, „ale nemáme čeho litovati – vždyť oko naše setkalo by se s kolébkou pohrom našich největších – s Bílou horou!“<sup>14</sup>

Josef Petráň v klíčové studii o bělohorském mýtu konstatuje, že tento mýtus se ve druhé polovině 19. století opírá o sevřenou historickou kon-

12 E. Petrová: Vývojové tendence historické malby v počátcích obrození, *Umění* 7, 1959, s. 367–370; L. Novák: *Antonín Machek*, Praha 1962, s. 83–86; V. Vlnas in *Dějiny v obrazech, historické náměty v umění 19. století v Čechách*, katalog, ed. N. Blažičková-Horová, Praha 1996, s. 24–28, č. k. 14 (s výběrem starší literatury).

13 N. Blažičková-Horová: *Dějiny české v obrazech Antonína Machka*, in: *Litografie aneb kamenopis, počátky české litografie 1819–1850, k 200. výročí vynálezu litografie Aloisem Senefelderem*, katalog, Praha 1996, s. 48–53 (s výběrem starší literatury); E. Petrová, tamtéž, s. 371–376; L. Novák: *Antonín Machek*, zvl. s. 62–87; M. Pánková: *Ludvík Kohl*, katalog, Praha 1984, passim.

cepci národních dějin, jak ji vytvořil František Palacký.<sup>15</sup> Pro výtvarné umění opět platí toto tvrzení jen částečně. Elegická, zhusta alegorizovaná zobrazení inspirovaná bělohorskými událostmi, která se od 60. let objevují v obrázkových časopisech i na výtvarných salonech, jsou namnoze dosud poplatná krásnému písemnictví předbřežnové doby a teprve v poslední čtvrtině století se v nich můžeme setkat se vzdáleným ohlasem Palackého historikofilozofických úvah.<sup>16</sup> Umělci však většinou nečerpají přímo z autora *Dějin národu českého*, nýbrž z jeho četných popularizátorů a vulgarizátorů. Toto opoždění padá na vrub nevalného dějepisného vzdělání samotných malířů. Bylo by naivní si představovat, že tvůrci historických pláten s napětím sledovali nejnovější historiografickou produkci a přizpůsobovali jí své výtvary. Ve skutečnosti jejich inspiračním zdrojem dlouho zůstávala beletrie a poezie (např. básnické sbírky J. E. Vocela), a jen ti nejvzdělanější, jako Aleš, Javůrek a Brožík, dospěli až k popularizujícím výkladům typu Zapovy *Českomoravské kroniky*. „Studium důkladných a vědeckých děl umělci k historickému obrazu nevystačí, ba on i bez něho se snadno obejde,“ napsal roku 1884 K. B. Mádl v souvislosti s Brožíkovým *Husem*. „Veliký umělec pravidlem neseznává ducha doby, nepochopuje veškerý její obzor, její ovzduší cestou přímého studia odborného, ale tvoří svá díla mocí vlastní vnitřní síly básnické.“<sup>17</sup> Vysvětlení však může být i prozaičtější: malíř z existenčních důvodů stejně nemohl malovat nic jiného než to, co znali a tudíž i vyžadovali jeho zákazníci.

Obdobně jako lipanská tragédie, stává se i bělohorské téma vhodnou záminkou k alegorickým kompozicím, na nichž je vojenská porážka absolutizována a opatřena konvenčními atributy hřbitova či popraviště celého národa.<sup>18</sup> Charakteristickými ukázkami tohoto typu bělohorské ikono-

14 V. Vlnas, in *Historická malba v Čechách, škola Christiana Rubena*, katalog, Praha 1996, s. 60, č. k. 9.

15 J. Petráň: Na téma mýtu Bílé hory, in *Traditio et cultus, miscellanea historica bohémica Miloslao Vlka, archiepiscopo Pragensi, ab eius collegis amicisque ad annum sexagesimum dedicata*, ed. Z. Hledíková, Praha 1993, s. 141–162 (k recepci Palackého pojetí zvl. s. 153–156). Zde v poznámkách citována obsáhlá literatura. K vývoji mýtu souhrnně též F. Kavka: *Bílá hora a české dějiny*, Praha 1962, s. 5–16.

16 Srov. M. Hýsek: Bílá hora a Valdštejn v české literatuře, in *Doba bělohorská a Albrecht z Valdštejna*, Praha 1934, s. 193–206.

17 K. B. Mádl: Václav Brožík a jeho *Hus*, *Světlozor* 28, 1884, s. 10.

grafie jsou známé kresby Mikoláše Alše, na nichž se kříží s osudným datem stává tragickým mezníkem českých dějin, nebo kde personifikace Prahy doprovázena atributy smrti a zmaru truchlí na popravišti staroměstském.<sup>19</sup> Úděsný kostlivce, jedoucí na koni širou bělohorskou plání, doklusal do Alšových či Liebscherových kompozic ani ne tak z barokních alegorií, jako mnohem spíše z proslulého grafického cyklu Alfreda Rethela *Tanec smrti z roku 1848*. Pro velký úspěch a obecnou sdělnost využili ve finále této makabrozní figurky ještě za našich dnů tvůrci televizního seriálu o doktoru Jesseniovi podle literárního scénáře Vladimíra Křönera.<sup>20</sup> Skeletovi konkuruje zpravidla katolický duchovní, ne však již karmelitán, ale (z historického hlediska nesmyslně) zloprověsný jezuita, jenž kráčí ruku v ruce s hrobařem po bitevním poli. Tento pohřbívá těla, onen duše národa. Tak je tomu např. na sugestivní kresbě Karla Svobody, na níž padlí stavovští hrdinové dále vedou svůj boj v oblacích.<sup>21</sup> Působivá propagační grafika Viktora Preissiga v návaznosti na Mikoláše Alše spatřuje v mezníku Bílé hory a staroměstské exekuce pouze jeden z mnoha trvalých symbolů habsburské věrolomnosti a zlovůle. Dynastie je za své počinání také náležitě in effigie potrestána: na každém pomníčku českého utrpení zde visí za oční důlky přibitý císařský orel.<sup>22</sup> Také Felix Jenewein ve své vysoce stylizované evokaci Bílé hory (triptych *Po bitvě na Bílé hoře*, 1902) navazuje na Alše. Porážku národa zde symbolizuje mrtvý jezdec se zlomeným dřevcem v národních barvách, zanechávající za sebou krvavou stopu a provázený havrany na bludné cestě k šibenici. Knuta božího hněvu nad Řípem a krvavé slunce, osvětlující poutní kostelík na bojišti rámuji tuto scénu katastrofy bez východiska.<sup>23</sup> Pokud činí umělci pokusy

18 K myšlence „pomníku Bílé hory“ jakožto zhmožnění těchto představ naposledy a nejlépe Z. Hojda, J. Pokorný: *Pomníky a zapomínky*, Praha 1996, s. 117–126.

19 K úloze a pojetí Bílé hory u Mikoláše Alše zejména: E. Svoboda in *Mikoláš Alš, Vlast a národ, obrazy z dějin*, Praha 1940; V. V. Štech: *České dějiny v díle Mikoláše Alše*, Dílo Mikoláše Alše, sv. 5, Praha 1952. Srov též K. B. Mádl: Jirásek a výtvarné umění, in *Alois Jirásek, sborník studií a vzpomínek na počest jeho sedmdesátých narozenin*, edd. M. Hýsek, K. B. Mádl, Praha 1921, s. 372–380.

20 Srov. V. Křöner: *Lékař umírajícího času*, Praha 1984, s. 404–405.

21 I. Čornejová: *Tovaryšstvo Ježíšovo. Jezuité v Čechách*, Praha 1995, s. 232, obr.

22 I. Čornejová, J. Rak, V. Vlnas: *Ve stínu tvých křidel... Habsburkové v českých dějinách*, Praha 1995, s. 148–149.

o realistické zobrazení bojiště, takřka nikdy si neodpustí krvavé červánky, zlověstně holé pahýly stromů a tragické siluety havranů nad polem národní hanby. Takto se zmocňoval bělohorského motivu Mikoláš Aleš ve svých několika olejích, zvláště ve střední části *Májového triptychu* a na stejně subjektivně zaměřeném obraze *Zasvit' ty mi slunko zlaté*. Výrazně se umělcovo pojetí bělohorské tragédie odráží v malbě havrana, který je sice karlštejský, ale nikoliv náhodou zavítal k letohrádku Hvězda. Inspirace Václavem Benešem Třebízským tu není patrná jen z názvu díla, ale i z celé jeho atmosféry (obraz byl ostatně Třebízskému věnován a visel v jeho klecanské kaplance). Stačí vzpomenout na pasáž z povídky *Tryzna bělohorská*, líčící pláň druhý den po bitvě: „Večerem rozplynuly se mraky, na rozloučenou zasvitlo zakrvavěné slunce na tu šírou, krví zkyprělou bělohorskou pláň. Jako rudá pochodní zář, když za noci kohos pochovávají, zaleskly se zde poslední jeho paprsky a pak zas spousty mračen, černější, hrozivější ještě, jako kdyby z útrob samého pekla vystávaly, zakryly obzor na západě, kde poslední pruh červánek pohasul.“<sup>24</sup>

Bílá hora však byla zobrazována i z jiného úhlu. Od 60. let 19. století se v celé Evropě těšil mimořádně oblíbený malířský žánr ve stylu holandských mistrů 17. století. V jeho rámci patřily k nejvyhledávanějším motivům vojenské scény.<sup>25</sup> V Čechách této poptávce vycházela vstříc řada malířů Rubenovy školy historické malby, často inspirovaných uznávanými francouzskými a belgickými mistry „holandského“ žánru. Pro tyto malíře nebylo problémem aktualizovat ustálenou kompozici kostýmovaných manekýnů propůjčením vnějškových atributů nějaké významné události z českých dějin. Scény z bitvy na Bílé hoře a z třicetileté války vůbec se logicky těšily velké pozornosti. S oblibou se zobrazoval poslední kvas Friedricha Falckého (F. Čermák, K. Svoboda, K. Javůrek, A. Klemt).<sup>26</sup> František Čermák, žák uznávaného belgického historického malíře Gustava Wapperse,

23 R. Musil: *Felix Jenewein*, katalog, Praha 1996, s. 245, č. k. 120.

24 J. Pešina: Alšova malířská tvorba, in *Mikoláš Aleš, malířská tvorba*, Dílo Mikoláše Aleše, sv. 4, Praha 1954, s. 75.

25 Uvnitř „holandského“ žánru se postupně vyvinuly ještě zvláštní tematické okruhy, jakými byly např. interiérové scény ve stylu 17. století, nebo obrazy s náměty kavalírů a galantních konverzací. Srov. P. Hook, M. Poltimore: *Popular 19th Century Painting, A Dictionary of European Genre Painters*, Suffolk 1986, zvl. s. 142–170, 278–293; V. Vlnas: Populární žánr a jeho lidé, in *Umění a veřejnost v 19. století*, sborník příspěvků ze symposia pořádaného 7. a 8. března 1996, Plzeň 1998, s. 5–15.

namaloval mimo jiné dojemné scény před vězením českých pánů i uvnitř téhož žaláře, kde nebozí rebelové spatřují z okénka duhu nad popravištěm.<sup>27</sup> Malíř Karel Javůrek byl v souvislosti s Bílou horou doslova fascinován postavou neblahého zimního krále. Zachytil ho nejen při poslední hostině, ale též u Strahovské brány, v okamžiku, kdy se marně a pozdě vypravil do ztracené bitvy. Ideovým protějškem k tomuto dílu byl Javůrkův obraz Friedricha Falckého přijímajícího české poselstvo, které mu přichází nabídnout českou korunu.<sup>28</sup> Tematicky spřízněné obrazy, zabývající se dramatickými událostmi stavovského povstání či tragédií nekatolických exulantů, spadají již většinou mimo rámec našeho příspěvku.<sup>29</sup> Jejich význam pro tvorbu českého historického povědomí je klíčový a dosud nedocenený. Malíři zde rozehráli veškeré oblíbené umělecké konvence žánru, který sice vnějškově čerpal z velkého dědictví nizozemských škol 17. století, jeho obsah však byl poplatný sentimentu století devatenáctého. Průkopnickým dílem v tomto ohledu byla známá *Protireformace* Jaroslava Čermáka, vystavená již roku 1854 v Bruselu (její pozdější prezentace v Praze se stala událostí snad více politickou nežli uměleckou). Poprvé zde byla zachycena později mnohokrát zobrazovaná scéna pátrání po nekatolických knihách v „chýži kacířského rolníka“ (Tyrš). Malíř současně zdůraznil perspektivu brzkého zániku víry otců: nejmenší děti už jsou nahlodány jedem katolictví, vděčně líbají ruku s růžencem a chlubí se rodičům svatými obrázky. Za pozornost stojí „obraz nepřítel“ v Čermákově podání: jako vykonavatelé duchovního násilí zde nevystupují tradiční jezuité, nýbrž dominikáni. Jde zjevně o úlitbu historickému povědomí belgického publika. Postava jezuitu se v Bruselu pojila s podstatně jinými, pozitivnějšími významy, nežli v Praze. Naproti tomu dominikáni

26 Z. Hojda: Pražská defenestrace v historické malbě 19. století (Na okraj jedné reprodukce v ouběnické chalupě), in *Pocta Josefu Petráňovi. Sborník prací z českých dějin k 60. narozeninám prof. dr. Josefa Petráně*, edd. Z. Beneš, E. Maur, J. Pánek, *Práce historického ústavu ČAV, řada C – Miscellanea*, sv. 4, Praha 1991, s. 570 – 571, s. 574, pozn. 18–23.

27 *Zlatá Praha* 26, 1909, s. 538.

28 *Světozor* 33, 1899, s. 464; J. Stehliková: *Javorový list. Život a dílo malíře Karla Javůrka*, Benešov u Prahy 1994, s. 115–116.

29 Problematiku shrnuje Z. Hojda: Pražská defenestrace v historické malbě 19. století, in *Pocta Josefu Petráňovi*, s. 567–577.

ztělesňovali pro Belgičany krutost a fanatismus španělské inkvizice. Protihráčem nositelů násilné rekatolizace je rodina, jejíž členové manifestují různé formy vzdoru. Jinoch v pozadí kupříkladu ztělesňuje „povahu slovensky měkkou“, jeho bratr personifikuje vůli k aktivnímu odporu a archetypální postava otce tu vystupuje coby strážce kolektivní paměti rodu. Miroslav Tyrš se dokonce domníval (vcelku nesmyslně), že zraněná ruka jednoho z mladíků označuje „bojovníka na velkém pohřebišti štěstí národního a svobody české“, tj. na Bílé hoře.<sup>30</sup>

Vrchol uměleckých, ale též komerčních možností „bělohorského“ žánru představuje v našich podmínkách dílo Václava Brožíka, jehož tchán Hans Sedlmayer patřil ke kapitánům evropského obchodu s uměním a dokázal svého zetě bystře orientovat na žádané zboží. Přímý výjev z bitvy u Brožíka sice nenacházíme, nepočítáme-li četné studie vojáků z třicetileté války v Meissonierově stylu, k důsledkům neblahé stavovské revolty se však umělec vracel častěji. Připomínáme alespoň kresbu *Pátrání po knihách českých*, na které je Čermákově téma přeneseno do měšťanského prostředí a příznačně sentimentalizováno, přičemž v úloze nezvaných hostů tu již zcela po česku vystupují úlisní otcové Tovaryšstva Ježíšova.<sup>31</sup> Další variantu na čermákovské téma pronásledované nekatolické rodiny (jako symbolu celého národa) představuje scéna s českými bratry v žaláři. Na dnešního pozorovatele tu nechtěnou komikou působí především kresbičky na zdech, jimiž si věznění evangelíci krátí čas a ulevují svému bolu.<sup>32</sup> Jiná Brožíkova kresba zachycuje šerosvitnou galerii utátných hlav pod lešením staroměstským, nad nimiž malebně truchlí česká šlechtična ve společnosti netečného žoldnéře a nezbytných dvou jezuitů. Veškeré konvence holandizujícího žánru jsou zde virtuózní formou předvedeny na nejmenší možné ploše. Samo hororové téma samozřejmě vychází ze slavného obrazu Louise Gallaita *Bruselská střelecká gilda nad mrtvolami Egmonta a Horna*. Přes tyto zjevné výpůjčky byla dobová kritika Brožíkem nadšena. Formální aspekty jí byly víceméně lhostejné, o to více však zdůrazňovala

30 M. Tyrš: *Úvahy a pojednání o umění výtvarném I.*, Praha 1901, s. 106–108. Obraz publikoval naposledy V. Vlnas in *Dějiny v obrazech*, s. 68, č. k. 53 (s výběrem starší literatury).

31 *Zlatá Praha* 3, 1886, s. 557; *Václav Brožík, reprodukce jeho prací*, Praha 1903, nečísl. tab.

32 Reprodukováno pod názvem *Z protireformace* na nečíslované titulní straně *Zlaté Prahy* 28, 1911, č. 20.

etické poselství jeho vizí bělohorské tragédie. Ve výjevu *Pátrání po knihách českých* spatřoval např. Miroslav Tyrš nejen osud jednotlivé rodiny, „než zároveň celé žalostné to položení, v němž národ český spojeným vojenským císařským a Ligy katolické podlehnul, neodolatelnou mocí okolností byl se octnul“.<sup>33</sup> Další Brožíkové skice na dané téma, *Řádění cizích vojevůdců po bitvě bělohorské*, již interpreti vytýkali ideovou nejasnost a určitou kompoziční nepřesvědčivost. Skutečně jde o tradiční vojenský žánr v holandském stylu, který je aktualizován teprve svým názvem, v němž ke všemu nestojí v popředí tragédie národa, ale nezastřeně erotický motiv.<sup>34</sup>

Takové možnosti nabízela široké veřejnosti ikonografie bělohorského námětu v době, kdy Adolf Kašpar přistoupil k ilustracím Wintrova románu *Mistr Kampanus*. Umělec zde vyšel především z druhého, epického proudu zobrazení dějinné tragédie, přičemž navázal nejen na Brožíka, Svobodu a Javůrka, ale přímo na některá výtvarná díla 17. století. Rozsáhlý cyklus ilustrací přirozeně vyžadoval jiný přístup k tématu nežli solitérní kresby pro ilustrované časopisy nebo příležitostnou grafiku. Bylo nutno vytvořit výrazně individualizované typy a rozehrát jednotlivé výstupy na přesně charakterizovaném jevišti. Již František Táborský připomněl, že základním ideovým pramenem byly pro Kašpara ilustrace Adolfa Menzela ke Kuglerovým *Dějinám Friedricha Velikého*.<sup>35</sup> Toto dílo platilo v 19. století přímo za vzor ideální ilustrované historické knihy a vtisklo několika generacím čtenářů dodnes živou vizuální představu o fridericiánské době.<sup>36</sup> Scény z bitvy bělohorské a následného drancování Prahy opřel Kašpar o solidní znalost dobových děl s vojenskou tematikou, zejména o grafiky Jacquese Callota a Hanse Ulricha Francka. Žánrovou scénku se skupinou vojáků táhnoucích dělo převzal ilustrátor s drobnými variacemi z Merianovy rytiny podle předlohy Karla Škréty, zachycující dobývání Prahy švédskými vojsky roku 1648. Literatura se zmiňuje i o Kašparových studiích podle památníku hrabat Žerotínů ze zámku v Bludově.<sup>37</sup> Celkově

33 Cituje K. B. Mádl, in *Václav Brožík, reprodukce jeho prací*, s. 3.

34 Tamtéž, s. III – IV.

35 F. Táborský: *A. Kašpar*, Praha 1935, s. 67–72.

36 V české umělecko-historické literatuře zhodnotil Menzelův význam pro evropskou historickou ilustraci zejména A. Matějček: *Ilustrace*, Praha 1931, s. 242–244.

37 J. V. Scheybal: *Adolf Kašpar, život a dílo*, Praha 1957, s. 83.

však není třeba Kašparovu závislost na historických předlohách přeceňovat. Celou výrazovou škálu, celý repertoár svých hrdinů, kteří přes všechno zůstávají jeho krojovanými současníky, to vše našel kreslíř v již hotové výtvarné představě o měšťanském prostředí 17. století, jak ji dlouho před napsáním *Mistra Kampana* vytvořili mistři holandizujícího žánru. V tomto vědomém odvolání se na tradice salonní malby 19. století můžeme spatřovat příčinu velké popularity Kašparových kreseb. Ilustrátorovu iluzi ostatně vzal za svou i autor *Kampana*, když 21. ledna 1908 napsal Kašparovi uznale: „Stakra! To jsou pěkné obrázky! Gratuluju Vám, ale taky sobě, že jsem Vás získal. Ten úvodní obraz je jako vážná ouvertura k vážnému dramatu, a pak ty živé taškařice! Na malém kousku papíru tolik postav živých! Mám radost z Vás!“<sup>38</sup>

Adolf Kašpar se ve své ilustrační tvorbě k bělohorskému motivu ještě jednou vrátil. Nešlo však již o práci Wintrovu, nýbrž o Jiráskovo *Temno*. Mezi oběma cykly kreseb leží třináct let, během nichž umělec nepochybně vyzrál. Z doprovodu k *Temnu* promlouvá důvěrnější znalost barokních grafických předloh spolu s mistrou schopností individualizace literárních hrdinů. Není náhodné, že ještě Steklého filmové zpracování Jiráskova románu se odvolává na Kašparovy ilustrace nejen v celkové kompozici scén, ale dokonce i v detailech oblečení a fyziognomie postav. Tragédie bělohorská představuje monumentální prolog ke Kašparově vizuální interpretaci *Temna*, je neblahým počátkem a osudovou příčinou všech běd. Kreslíř tu přímo navázal na historický děj v místech, kde se uzavřel osud *Mistra Kampana*. Tentokrát to však už není epicky žánrové vyprávění o bitvě a jejích důsledcích, ale sugestivní evokace vnitřního smyslu osudové porážky, jak ho interpretoval bělohorský mýtus. Veškeré atributy konvenčního alegorického aparátu tu jsou shromážděny na malé ploše, k postavě jezuita Koniáše a k siluetě letohrádku Hvězdy, k hranici a katafalku tu navíc nově přibýly odznaky umlčené Jednoty bratrské. Figuru spícího lva, symbolu staré české slávy, převzal Kašpar dokonce z titulního listu Machkových litografických *Dějin Čechů*.<sup>39</sup> Malíř ale poprvé naznačil (v motivu

38 Tamtéž, s. 84, příl. XX za s. 144.

39 F. Táborský: *A. Kašpar*, s. 78; J. V. Scheýbal: *Adolf Kašpar, život a dílo*, s. 115–118. Zevrubně pojednává o historických reáliích v Kašparových ilustracích *Temna* J. Květ: *Dílo Aloise Jiráska v české ilustraci*, Praha 1953, s. 72–75. Srov. dále V. Novotný: *Bílá hora a doba pobělohorská v díle Jiráskově*, in *Alois Jirásek, sborník studií a vzpomínek*, s. 134–158; F. Kleinschnitzová: *Prameny Temna*, tamtéž, s. 159–171.

tří obilných klasů, prorůstajících lebkou **vanitas**) i konečnou perspektivu „odčínění“ Bílé hory, což logicky vyplývá z data vzniku ilustrací po roce 1918. Téma osudové bitvy, o níž už opět nebylo zcela jasné, zda byla naši porážkou nebo vítězstvím, vstoupilo s Kašparovým (spíše než s Jiráskovým) *Temnem* do nové etapy svého druhého života.<sup>40</sup>

---

40 V době, která uplynula mezi napsáním tohoto textu a jeho vytištěním, vyšly některé další studie, věnované tématu bělohorského mýtu a jeho výtvarného zpodobení. Z nich vyjímáme zejména: Z. Hojda: Náboženská perzekuce po Bílé hoře jako součást českého mýtu. Příspěvek k poznání výtvarných a literárních zdrojů historického vědomí v 19. století, in *Facta probant homines. Sborník příspěvků k životnímu jubileu prof. dr. Zdeňky Hledíkové*, edd. I. Hlaváček, J. Hrdina za spolupráce J. Kahudy a E. Doležalové, Praha 1998, s. 181–203; V. Vlnas, Z. Hojda: Tschechien „Gönnt einen jeden die Wahrheit“, in *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, ed. M. Flacke, Berlin 1998, s. 502–527; zde zvl. 520–525.