HISTORICKÉ VĚDOMÍ

V ČESKÉM UMĚNÍ 19. STOLETÍ

Ústav teorie a dějin umění ČSAV v Praze

Praha 1981

UMĚNOVĚDNÉ STUDIE III

UMĚNOVĚDNÉ STUDIE III

redakce: dr. Tomáš Vlček

Sborník přednášek

uměnovědné konference Smetanova festivalu Plzeň 1981,

pořádaného Městským národním výborem v Plzni

ve dnech 26. - 29. února 1981. Konferenci připravili:

dr. Marta Ottlová, dr. Milan Pospíšil, dr. Tomáš Vlček.

PŘEDNÁŠKY

OBSAH SBORNÍKU

UMĚNOVĚDNÉ KONFERENCE

HISTORICKÉ VĚDOMÍ V ČESKÉM UMĚNÍ 19. STOLETÍ

PŘEDNÁŠKY str.

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVKY

* * *

HISTORICKÉ VĚDOMÍ V ČESKÉ MALBĚ V BRANÁCH 20. STOLETÍ

Jiří Kotalík

I.

Historické vědomí je podstatnou složkou českého společenského a politického života 19. století. O tom, jaká úloha připadala historii, svědčí i celonárodní úcta prokazovaná osobnosti Františka Palackého. Neustálé připomínání minulosti jakožto pevné opory snah přítomnosti a spolehlivého ukazatele v směřování do budoucna do značné míry charakterizuje také vývoj jednotlivých odvětví kultury a umění od sklonku 18. věku až do bran 20. století. V tomto ohledu se dějiny často stávají inspirací a posilou, či dokonce úhelnou jistotou a záštitou. Až k zbožné lsti romantismu, která v Rukopisech Královédvorském a Zelenohorském předstírá slavnou minulost. /1/

Přitom povědomí dějin je v české kultuře 19. století často proměňováno mýtem, jenž historická fakta někdy doplňuje a patetizuje, jindy zkresluje či docela nahrazuje. A je příznačné, že právě z této symbiózy historie a mýtu vyrostly nejvýznamnější a trvalé tvůrčí hodnoty, evokující minulost, jak je ztělesňuje dílo Bedřicha Smetany, pozdní verše Jana Nerudy /z okruhu Zpěvů pátečních/, obrazy a kresby Josefa Mánesa a Mikoláše Alše či sochy J. V. Myslbeka.

Proti tomuto neustálému a nostalgickému ohlížení se nazpátek začaly se od poloviny 19. století ozývat ostré protesty, obracející zřetel k aktuálním otázkám prožívaného času. Poprvé a důrazně v kritickém výpadu Karla Havlíčka Borovského proti novele J. K. Tyla Poslední Čech v České včele roku 1845, kde můžeme zároveň číst manifestační vyzvání: *"Byl by již čas, kdy nám to naše vlastenčení ráčilo konečně z úst vjeti do rukou a do těla, abychom totiž více z lásky pro svůj národ jednali, než o té lásce mluvili ..."*. /2/ O něco později pak mladý Jan Neruda rozhorleně odmítá neplodné staromilectví, jak dotvrzuje zejména stať Nyní z roku 1859, namířená proti všem, kteří *"pochopili jméno "Čech" jen v historickém jeho významu, zahrávali sobě s ním aneb skutečně se jím rozehřívali jen proto, že se jménem tím spojovaly se slavné historické paměti, že už slávou jakous být vnukem slavného děda ... Naši básníci a ostatní výše stojící spisovatelé byli*

skoro vesměs dosti kloudnými věštci, znali však jen minulost; dosti dobrými hvězdáři, měřili však jen zhaslá slunce. Ostatní národové před námi a kolem nás uháněli parou kupředu; my jsme se ovšem také svezli, seděli jsme ale, jak se říká, po koních a hleděli stále v místa, z nichž jsme vyjížděli." /3/

Teprve na sklonku 19. století se pak znovu a ve vyhrocených invektivách ozývají četné hlasy nastupující generace devadesátých let, za niž J. S. Machar v knize Tristium Vindobona /1889 - 1892/ hořce ironizuje: *"Ty staré pergameny, /jež ožraly kdes myši,/ a přísahy /ty nedodržené -/ ó třikrát běda ti, /ty bědný národe,/ nemáš-li důvod vyšší/ pro svoje postuláty!"*. /4/ Nejpatetičtěji pak F. X. Šalda v času Bojů o zítřek ve stati Experimenty roku 1898 definuje: *"Neštěstí naší doby sluje stáří, minulost, zkušenosti, zásoby. Jako spadalé listí věky a věky vrstvené, v sáhy a sáhy kupené leží před námi zkušenosti, paměti, odkazy, tradice a znesnadňují přístup k pevné a sladké zemi, ke zdroji a k prameni všeho života a vší síly."* /5/

Ale než česká kultura v branách 20. století mohla dospět k tomuto kategorickému poznání o neužitečnosti poděděných tradic, musila projít dlouhou cestou úcty k minulosti, či někdy přímo zbožnění dějin. Je to zřejmé také v oblasti výtvarného umění, především v malířství a grafice, které jsou předmětem našeho zájmu. Přitom vztah k minulosti se v průběhu 19. století manifestuje několikerým způsobem:

1. Nejprve v motivech a tématech, jež určují výměr a povahu historické malby, pojímané jako svébytný žánr.
2. Také ve formálních prvcích, přejímaných ze slohových údobí minulosti, jež charakterizují jednotlivé proudy historismu.
3. Anebo v přímé nápodobě děl minulosti, jež od kopie, obvyklé do první půle 19. století, jde s nástupem moderních tendencí k dialogu s jednotlivými obrazy a sochami /často s jejich záměrnými citacemi/, či přímo ve volné a tvůrčí transpozici.
4. Konečně v interpretaci a hodnocení, jež díla minulosti vřazuje do souvislostí a organické kontinuity tradice.

Tyto čtyři aspekty se uplatňují v různém časovém postupu a v nestejné intenzitě. Ale teprve v jejich vzájemném vztahu a sounáležitosti se utváří historické vědomí, jehož vznik a růst můžeme sledovat v jednotlivých předělech vývoje.

II.

Po celé 19. století stála historická malba často v popředí zájmu umělců, stejně jako feudálních a později buržoazních donátorů, a postupem též širšího publika. Její výsledky jsou oceňovány ještě v průběhu devadesátých let v prvních přehledných studiích, rekapitulujících dosavadní vývoj: roku 1894 v teoreticky založené práci Otakara Hostinského na podkladě retrospektivní přehlídky českého umění u příležitosti Jubilejní výstavy roku 1891; ve stejné době v kritičtěji zaměřeném pohledu Viktora Barvitia, všímajícího si širších vztahů umění v Čechách, včetně malířů německé národnosti či cizinců, kteří tu tvořili. Obzvláště ve třech zeširoka pojatých a materiálově obsažných statích F. X. Jiříka v Květech a Rozhledech v letech 1895-96, dopodrobna sledujících rozlohu tvůrčích snah od klasicismu přes romantismus k počátkům realismu, zaujímá historická malba významné postavení; je jí věnována samostatná kapitola též v práci K. B. Mádla, osvětlující výsledky českého umění v letech 1848-98 podle jednotlivých oborů a tematických druhů. Naposledy se historická malba jako samostatný druh registruje ve dvou přehledných publikacích: v pozitivisticky založené práci F. X. Jiříka v VI. ročníku Díla, shrnující poznatky autorových starších studií, a v mnohomluvné a neutříděné knížce F. X. Harlase. Obě vzešly z podnětu retrospektivní výstavy Krasoumné jednoty roku 1908.

V přednášce O českém malířství moderním, otištěné v XIII. ročníku Volných Směrů, přináší Miloš Jiránek od základů nová tvůrčí hlediska, jež výsledky zájmu o historická témata nadobro vysunují vně živé a aktuální problematiky vývoje českého umění. Proto také v soustavném uměleckohistorickém zkoumání několika následných desetiletí, spjatém se jmény Antonína Matějčka, Vincence Kramáře, V. V. Štecha, Františka Žákavce, Jaromíra Pečírky, Jana Květa, Vojtěcha Volavky, Hany Volavkové, Jana Loriše aj., se o historické malbě pojednává vcelku jen na okraji vývojové dráhy českého umění 19. století. Větší míra pozornosti je jí věnována pouze v souvislosti s několika významnými jednotlivci /v historických obrazech Antonína Machka, v motivech z českých dějin u Josefa Navrátila a Josefa Mánesa, v mladé tvorbě Jaroslava Čermáka, v malířském osudu Václava Brožíka, zčásti v díle Mikoláše Alše/. Přitom řada zvučných jmen někdy populárních malířů historií se na dlouhá léta vytrácí z uměleckohistorického obzoru i z obecného kulturního povědomí.

O novém vztahu k minulosti, zrozeném v dramatickém času ohrožení, svědčila roku 1938 výstava Postavy českých dějin v síni Mánesa a z ní vzešlá stejnojmenná publikace Vladimíra Novotného z roku 1939. Ale je příznačné, že první zevrubnější přehled České dějiny v obrazech /Vývoj historického námětu ve výtvarném umění/, vydaný roku 1948, byl uváděn předmluvou spisovatele Pavla Naumanna; reprodukce se tu řadily v tematickém sledu dějinných událostí, nikoli v uměleckohistorickém aspektu vývoje tohoto dlouho opomíjeného malířského druhu.

Teprve v obnovujícím se badatelském zájmu o umění 19. století po druhé válce, na němž se zprvu podíleli jednotlivci z mladé nastupující generace, dostává se soustavnějšího hodnocení též problematice historické malby. Svědčí o tom monografie malířů, kteří s ní byli alespoň částí své tvorby spjati /Antonín Machek od Luďka Nováka, František Tkadlík od Evy Petrové/; a zejména pak jednotlivé svazky souborné edice díla Mikoláše Alše, v objasňování umělcova hlubokého prožitku a vyjádření dějin /v knihách V. V. Štecha, Miroslava Míčka, Jaroslava Pešiny, Jaromíra Neumanna a Hany Volavkové/. Současně se uměleckohistorické studie k problematice historické malby občas uplatňovaly též na stránkách odborných časopisů.

Zveřejnění sbírky českého malířství 19. století Národní galerií v Praze v květnu roku 1980 v rekonstruovaných prostorách Anežského areálu poprvé v náležitém rozsahu představilo posloupnost vývoje s důrazem na jeho vrcholné hodnoty v ucelených souborech vůdčích zjevů. Ale současně bylo předsevzato postupem času přispívat k podrobnějšímu poznávání rozlivu tvůrčích snah v cyklu příležitostných výstav, jež by v monografickém pojetí či v širších přehledech představovaly údobí a okruhy, aspekty a tendence, jména a díla, které v rámci stálé expozice nebylo možno uplatnit. Stranou tu zůstaly zejména problémy malých mistrů, kteří tvořili potřebné podhoubí ve všech údobích vývoje, nedostalo se na mnohé z představitelů žánrové malby, nevybylo místa ani na zástupce akademického umění, poplatné dobovému vkusu salónů. Bude třeba objasnit též podíl umělců německé národnosti, kteří však byli na čas spjati s Prahou a Čechami a spoluurčovali výtvarnou kulturu. /6/

K závažným tématům, která je nutno zevrubněji objasnit, patří také otázky geneze, vývoje a povahy historické malby. Její problematiky se Národní galerie v Praze dotkla roku 1978 přehlednou výstavou v Městském muzeu v Milevsku; /7/ ale soubor připra-

vený nyní v rámci Smetanova festivalu v Západočeské galerii v Plzni je širší netoliko v počtu shromážděných děl, ale především v pojetí. Nejde tu o tematicky či vývojově striktně vymezený pojem historické malby; v souhlasu s ideou letošního sympozia a jako příspěvek v jeho rámci usiluje výstava naznačit kontinuitu historického vědomí v české malbě 19. století. /8/

III.

Povědomí slavné minulosti, v kontrastu s neutěšeným stavem zemí koruny české v tuhém centralismu rakouské říše na sklonku 18. století, vede také ve výtvarném umění k zájmu o české dějiny a mýtus. První pokus o jejich obrazné vyjádření v cyklu leptů Ludvíka Kohla vyrostl zčásti z dobových snah osvícenské vědy v oblasti historie a vlastivědy /jak o tom shodně svědčí práce F. M. Pelcla, teoretické stati J. Q. Jahna i Slovník výtvarných umělců J. B. Dlabače, u nichž se poprvé začíná vyhraňovat povědomí tradice/. Ale také Kohlovy oleje, evokující atmosféru středověkých hradů a chrámů či tajemných sklepení, dokládají citově prohlubovaný vztah k minulosti. Lze v tom spatřovat výraznou předzvěst romantismu, jenž o něco později shodně preluduje též v klasicistně osnovaných obrazech a kresbách historické inspirace, častých v tvorbě Josefa Berglera. A je příznačné, že se tak od počátku vývoje projevuje neopodstatněnost striktně vedené hraniční čáry mezi klasicismem a romantismem; vždyť obě tvůrčí tendence, později spolu s realismem, se často doplňují a prostupují v paralelnosti a dialektice vývojového směřování.

Prvky empirové věcnosti a folklórně zabarvené narativnosti charakterizují historická témata obrazů Antonína Machka, jehož malířský výraz se po prvních epicky založených scénách z roku 1819 oslabuje a rozřeďuje. Obdobně založené oleje Václava Markovského, jenž se soustavně zajímal o postavu Jana Žižky, se vyznačují akcentem rustikalizované barokní představivosti. Ale to už se představa minulosti stává záležitostí celé generace v rozsáhlém cyklu litografií České dějiny v obrazech, na nichž se od roku 1820 pod vedením Antonína Machka podílí řada umělců klasicistně empirového založení. Zároveň jednotlivými listy poznovu proniká silný romantický akcent citového účastenství /v české malbě a grafice jej lze sledovat i dříve, než se obvykle soudívalo/. Přitom se pozornost soustřeďuje povětšinou k dávným dobám mýtu či ke královské slávě Čech; zájem o revoluční dobu husitství naráží ještě na tuhou hradbu reakční cenzury. /9/

Kvalitativně nové hodnoty trvalého významu vytvářejí v rozmezí třicátých a padesátých let umělci, kteří se historické tematice věnují toliko na okraji, ale pronikavostí prožitku dějin a úrovní výtvarného sdělení směrodatně určují vyhraňování historického vědomí. V tomto směru se do rámce historické malby přímo nebo nepřímo zařazují také některé práce z okruhu nazarenských snah, zejména tvorba Františka Tkadlíka, v jehož obrazech se buď bezděčně odrážejí dramatické děje doby /Enyo, Potopa/, anebo se evokují počátky českých dějin /Sv. Václav slouží mši, Návrat sv. Vojtěcha/. Nadto František Tkadlík, který si od mladosti v občasných kopiích uvědomoval význam umění minulosti, působil jako učitel na Akademii v Praze a dal v tomto směru spolehlivý základ souvislé tradici. Romantická nota lyrického odstínění určuje oleje, kresby i litografie neprávem opomínaného J. V. Hellicha; také dlouholetá činnost v Národním muzeu dotvrzuje jeho přínos k upevňování historického vědomí v naší výtvarné kultuře. Obrazy Josefa Führicha a Františka Nadorpa jsou v drsnějších akcentech představivosti i v tvrdším malířském vyjádření zjevně bližší okruhu německého umění.

Hluboké povědomí dějin spoluurčuje zčásti také vývoj české krajinomalby, v jejíchž motivech se vyhraňuje představa vlasti. Po prvních popisných vedutách je to zřejmé v klasicistní koncepci olejů Karla Postla, jenž i jako učitel stojí na počátku souvislé tradice prostupující 19. a 20. století k současnosti. Zejména Antonínu Mánesovi tváří v tvář architektonickým monumentům minulosti /obdobně jako ve verších a prózách K. H. Máchy/ a v citově prohloubeném vztahu k domovu se podařilo přesvědčivě vyjádřit romantické poryvy doby, zvolna dozrávající k revoluční situaci /Kokořín v bouři, Bouře u Cibulky/, a citlivě odstínit působení světla a vzduchu. Nejniterněji i nejpatetičtěji pak subjektivní prožitek dějin v předbřeznové době proniká dílem Josefa Navrátila, jehož nástěnné malby v Liběchově i některé z olejů mají malířský spár, jenž místy upomene na Eugena Delacroixe.

O ideovém vyhraňování českého umění roku 1835 výmluvně svědčí snahy o založení vlastního a na šlechtě nezávislého sdružení, které by dbalo o větší společenský ohlas a hospodářskou podporu výtvarné práce všech odvětví. Zároveň, jak čteme v programovém zdůvodnění žádosti o ustavení spolku, dovolávají se umělci tradice v hrdosti na slavné české malíře barokní doby a ve snaze docenit jejich význam. /10/

IV.

V době nadějí, probouzených revolucními událostmi roku 1848, krystalizuje cílevědomý program českého národního umění, zčásti předznamenaný ve statích Ludvíka Rittersberga. Snahy o demokratizaci veřejného života podnítily vznik Jednoty výtvorných umělců, která se za předsednictví malíře J. V. Hellicha rázně postavila proti feudálnímu poručnictví nad kulturou. Přitom je příznačné, že představitelé českého umění v čele s kvapem zrajícím Josefem Mánesem měli blízko ke snahám radikálních demokratů, jež se uplatňovaly v okruhu sdružení Slovanská lípa. Zároveň se Josef Mánes soustavně zajímal o dědictví minulosti od gotiky po baroko, jak svědčí bohatství kresebných studií i účast při akcích památkové péče; podněty starého umění nejednou přímo transponoval ve vlastní tvorbě /v praporu Národní gardy v Hradci Králové, v Orloji na podkladě miniatur křižovnického breviáře velmistra Lva atp./ /11/ Představa českých dějin, zčásti opřená o studium lidových typů moravské a slovenské vesnice, se pak dotvářela v obrazy hrdinů mytického dávnověku v ilustracích k Rukopisu Královédvorskému a Zelenohorskému. Do popředí malířova zájmu vstupuje také revoluční idea husitství, v níž se nejdůrazněji symbolizovaly dobové naděje, touhy, výzvy. Přesvědčují o tom kresby a dřevoryty heroizující narození a smrt Jana Žižky.

Husitské motivy určují také některé z mladých obrazů, kreseb a litografií Jaroslava Čermáka, jejichž velkorysá, ač poněkud teatrální skladebnost /zčásti ověřovaná v přímém studiu belgické a francouzské historické malby/ jako by přivolávala odhodlání a vzdor starého chorálu /Husité bránící průsmyk/. Poutavý průsečík dramatických dějin a současných zápasů o národní nezávislost nalezl pak malíř ve scénách z Černé Hory, jež po léta živily jeho představivost.

To všechno byla díla, jež do vývoje českého malířství vnášela básnické vidění, a jež nadto vysokou mírou ideového patosu a malířských kvalit napomáhala trvale utvrzovat české historické povědomí; jeho krystalizace není proto v žádném případě mechanicky totožná s genezí a záměry historické malby, jak se v rozmezí čtyřicátých až šedesátých let uplatňovala v širokém proudu snah vzešlých z Akademie výtvarných umění v Praze.

Školu vedl v letech 1841-52 Christian Ruben, jenž přišel z Mnichova na pozvání Františka hr. Thuna. Byl v mnohém rozpornou osobností eklektického založení: vyučením klasicista /žák Corneliův/, v náhledech sentimentální romantik, programově se vydával za stoupence realismu. Tvorbu většiny jeho žáků, z nichž někteří prošli ještě školením u Františka Tkadlíka, charakterizuje převážně historická inspirace se snahou o věcné sdělení, často v přímé analogii s dobovými proudy oficiální evropské malby /jak ji v Antverpách ztělesňoval Wappers a v Bruselu Gallait, v Paříži Delaroche a Couture, v Mnichově Piloty a Kaulbach atp./. V prvních letech své existence přinesla škola Christiana Rubena některé klady v postupné orientaci k realismu, ve zvýšenějším důrazu na malířské pojednání, ve zpodobování věcných podrobností. Zpola ironicky a zpola hořce to komentoval stárnoucí Václav Mánes v dopise Františku Nadorpovi 22. II. 1847: *"So uberspant und ungerecht, als man verfahren ist, wo man alles Berglerische haben wollte, eben so ist es jetzt; der nicht Rubnisch ist, der hat schon sein Todesurtheil fur sein lebe Lang behalten. Nicht ein kamaschen Knopf darf aus den Gedachtniss gemalt werden".* /12/

Je to charakteristika, které dáváme nejednou za pravdu tváří v tvář mnohým plátnům akademické orientace, koženého pohledu a udivující přesnosti detailů; zajisté ne bez talentu a píle, ale spíše bez prožitku a osobního názoru. Dějiny jsou v nich mnohdy viděny jen jako poutavé a barvité divadlo, v eklektickém přejímání tradičních kompozičních schémat, místy se sklonem k žánrovému líčení či anekdotické mnohomluvnosti. Jednotlivé realizace pak často zůstávají u pouhého popisu a vnější zprávy; ani sebeúzkostlivěji tlumočené reálie nemohou přispět k aktualizaci minulosti, chybí-li obrazu tvůrčí posvěcení a subjektivní pečeť. Vcelku tedy jsou výsledky práce Rubenovy školy různorodé, často nepříznivě ovlivňované povážlivým sklonem k vnějškové okázalosti a zevrubné popisnosti. /13/

Nadto zájem o ideově nezávazné, ale malířsky vděčné látky evropských dějin dokazuje, že tu vůbec nejde o český osud. Ostatně ani v rozsáhlém, monumentálně dekorativním cyklu z domácí historie na stěnách I. patra Královského letohrádku na Pražském hradě, jehož výzdoba v letech 1850-66 zaměstnávala Christiana Rubena a jeho spolupracovníky, nedospělo se k malbě obsahem a výrazem národní. Výsledným dojmem je akademická obecnost a teatrální okázalost v častém připomínání panovníků habsburského rodu. Jak jsme tu daleko od záměrů Hellichových, Mánesových, Čermákových!

Přitom slouží ke cti některým Rubenovým žákům - ať mladému Antonínu Lhotovi, či zejména v olejích Karlu Javůrkovi, v kresbách zvláště Karlu Svobodovi /ale zčásti také Františku Čermákovi či Antonínu Dvořákovi/, že záhy v lecčems vyrostli nad akademické a neproměnné regule svého učitele. Je to v jednotlivých obrazech zřejmé zejména v střídmé věcnosti s odstínem lyrismu, jindy v hmotné tvárlivosti a melodizovaném koloritu, a také v hlubším vztahu k látkám z českých dějin. V rozmezí padesátých a šedesátých let se pak příznačně domácí a poeticky zabarvené vidění rozvíjí v obrazech Petra Maixnera. Ne nadarmo se příkladu těchto malířů nejednou dovolával mladý Mikoláš Aleš. Výstava uspořádaná dnes v Plzni zajisté přispěje k tomu, aby se jména některých z nich častěji navracela do našeho povědomí, do výstavních sálů a uměleckohistorických studií.

A jaký byl vztah programových tvůrců českého realismu k historické malbě? Je příznačné, že u Soběslava Pinkase nenalezneme ani stín zájmu o minulost /snad s výjimkou ojedinělých mladých kreseb či pozdních prací uměleckořemeslné povahy/. Jeho umění je všemi smysly a nervy vkořeněno do současnosti. Zato Viktor Barvitius je osobností v mnohém rozlomenou; dokládají to jeho historické obrazy, v nichž se dožívající akademické formule střetávají s principy realismu - v čase, kdy se malíř rozbíhá k pochopení moderního života. Jeho zkušenost pak zpětně ovlivňuje metodiku i výrazové prostředky realistického postupu v oblasti historické malby /jak svědčí obraz Jan Lucemburský a průpravné studie k němu/.

Ale vpravdě objevný a tvořivý vztah k dějinám charakterizuje především Karla Purkyně, v jehož díle se poznovu a v pronikavé hloubce shledáváme s osobním prožitkem minulosti v ryzím malířském vyjádření. Je to zřejmé z monumentálních portrétů vpravdě courbetovského rodu, v nichž tváře, postavy i gesta srůstají v jedinečný celek s drapériemi v pozadí či s robustními věcmi na stěně. Přitom se klade důraz na malířské vyjádření hmoty a její odlišné struktury. Odtud také častá zátiší z všedních a prostých motivů, z objektů každodenního života, jež v skladebné velkorysosti nejednou se klenou do monumentality. I v tomto směru se jednoznačně potvrzuje idea realismu jakožto dominanta výtvarného usilování oněch let.

Zdálo by se, že tyto tvůrčí snahy nemají nic společného s historií. A přece všechny obrazy Karla Purkyně, kongeniální

soudobým a významným dílům bitvy o realismus ve Francii, jsou zároveň obrazem hlubokého a osobního prožitku minulosti v programovém přijímání a tvořivém uplatňování zákonitých principů renesanční a barokní kompozice. Ostatně i v teoretických a kritických statích Karla Purkyně se poprvé znalecky osvětlují hodnoty českého umění; v tomto směru je příkladná zejména studie o Karlu Škrétovi. Dlouholetý čtenář Goetha mohl by se svým básníkem povědět: *"Du gleichst dem Geist / den Du begreiffst!"*. Přitom Karel Purkyně přistupuje k dějinám jako umělec moderní, který dovede aktualizovat minulost pro dnešek a vřazovat ji do budoucnosti. V tomto smyslu se jeho dílo stalo v lecčems příkladem malbě Mikoláše Alše a zejména pak opěrným pilířem snah generace devadesátých let, o něco později též generace Osmy, Tvrdošíjných i umělecké Besedy. /14/

V.

Nejpřesvědčivějším vyjádřením a patetickým dovršením snah českého historismu 19. století je dílo generace Národního divadla. Nešlo samozřejmě toliko o stavbu a výzdobu jedné budovy, nechť jakkoli významné v dějinách naší kultury; ta byla pouze symbolem tvořivého vzepětí ve všech oblastech veřejného života. Vždyť právě tehdy, v nedlouhém období dvou desetiletí - v rozmezí šedesátých až osmdesátých let - kvapem se dobudovává nejen Praha, ale řada dalších měst v Čechách a zčásti též na Moravě. Přitom jednotlivé stavby rozmanitého poslání /muzea, divadla, školy, úřady, banky a pojišťovny, průmyslové podniky, společenské domy, tělocvičny/ stejně jako obytné vily a činžovní domy, jakkoli na průčelích dekorované reminiscencemi neorenesance, často přinášely moderní koncepty v dispozicích, účelovosti, urbanistickém řešení.

Tvůrčí snahy tohoto názorově rozlišeného až kontrastního pokolení nelze proto vykládat uniformně, ve formulích jednotícího programu; stejně tak, jak se mnohdy doposud děje, nelze jeho výměr zužovat pouze na umělce, jejichž díla dnes zdobí budovu Národního divadla. Je třeba pochopit, že tu jde o první soudržnou a vpravdě moderní generaci v dějinách našeho umění, jež doposud znalo jen nástup rozptýlených a často osamělých jednotlivců. A že se v její imponující tvůrčí rozloze příkladným způsobem uplatňuje

názorová a výrazová pluralita ve vnitřní sounáležitosti zdánlivě protikladných snah, které organicky patří k sobě - v pojetí, které charakterizuje výtvarnou kulturu 20. století.

Vlastenecká a pokroková interpretace českých dějin, vyjádřená Josefem Mánesem a jeho druhy, trvá také v představivosti generace Národního divadla; ale je místy obměňována akcenty heroizace a drsnějšího odstínění lidovosti ve smyslu záměrů nové doby. Má na tom zásluhu zejména Mikoláš Aleš, jenž vysněné osobnosti bájí a pověstí stejně jako husitské hejtmany a bojovníky vidí jako prosté a dělné lidi současných dnů. Proto také dovedl hluboký prožitek dějin a mýtu stejně jako důvěrnou znalost vesnice či postav z městského života silou své imaginace sjednocovat a transponovat k ideově průbojné a emotivně působivé, přitom však nadčasově platné typizaci českého lidu. V dramatizaci hmoty ve svých olejích přímo navazuje na poučení z díla Karla Purkyně a obdobně jako on dovede v závratném prožitku objevně interpretovat a transponovat dědictví gotiky i baroka. V tomto smyslu Mikoláš Aleš nejpříznačněji soustředil a nejpůsobivěji vyjádřil historické vědomí v umění 19. století ve svém malířském a kreslířském díle, jež trvale vešlo do dějin. /15/

U generačních druhů Mikoláše Alše se setkáváme s různými přístupy k tématům z historie. Mytická představa českého dávnověku živí tvorbu předčasně zemřelého Josefa Tulky. Zato historické obrazy Františka Ženíška, zprvu žánrově líbivé a později teatrální scény, nadřazují zevrubné až popisné líčení nad malířsky přesvědčivé vyjádření. Historická malba podle všech regulí, reprezentovaná Václavem Brožíkem, nezapírá sklon k okázalosti, v níž vnější režie gest a bravurní pojednání kostýmů a lákavosti věcí místy zastiňuje vnitřní obsah a smysl dějů. V tomto ohledu stojí jeho tvorba ve vývoji našeho umění na závěru epochy; je cele obrácena do minulosti netoliko inspirací, ale též pojetím a duchem. A že také krajinomalba má schopnost evokovat minulost, dokládají nástěnné malby královské lóže Národního divadla, v nichž Julius Mařák monumentalizoval scenérie mýtu a dějin, často v baladickém přísvitu chladných tónů /Vyšehrad, Blaník, Říp/.

Ale v této početné a názorově členité generaci se vztah k dějinám neprojevuje pouze snahou o věrnou interpretaci či rekonstrukci historických událostí nebo v přejímaných prvcích historických slohů, nýbrž nejednou spíše v osobní transpozici do oblasti alegorie a symbolu. Dosvědčuje to zejména tvorba Hanuše

Schwaigera a Maxmiliána Pirnera, u nichž se prožitek minulosti obráží v olejích, akvarelech i pastelech, jež jsou často poetickým výkladem či podobenstvím údělu moderního člověka anebo zdobnou maskou, za níž skrývá své subjektivní pocity. Lze to zčásti říci též o elegických kresbách Felixe Jeneweina, určovaných historicko-religiózní inspirací. Kdežto Jakub Schikaneder od mladého zájmu své generace o dějiny záhy přešel k sociálně vyhroceným scénám venkovského života a zejména k poeticky náladové atmosféře staré Prahy. V tomto ohledu malíři generace Národního divadla včasně a podnětně předznamenávali tendence symbolismu a secese, jež se plně rozvíjejí na rozhraní 19. a 20. století. /16/

VI.

Ale to už se ocitáme v době, kdy - abychom navázali na připomenutá už slova F. X. Šaldy - mladá a nastupující generace devadesátých let si palčivě uvědomuje: *"Srdce lidské jako kotva potřebuje nutně hlubiny a jistoty, a hledá proto neklesající a nebortící se půdu pro zakotvení, ale dnes více než jindy brání mu navrstvené mrtvoly, aby nedotklo se snadno mateřské půdy, aby se v ní nezachytilo a nepilo z ní přímo, bez prostředníků a zeslabených odrazů i obrazů sílu a zdraví, život a jistotu ... Všechno nebezpečí kultury je v zásobách, jež kupujeme hotové a připravené unaveně cizíma rukama i cizími dušemi."* /17/

Tak v branách 20. století historická malba v dosavadním slova smyslu - ať myslíme na její motivy, či na stylové prvky historismu - ztrácí své opodstatnění. Bravurní pokus Ludvíka Marolda a několika jeho druhů v panoramatu Bitvy u Lipan odehrál se vně vývoje živého umění; znamenal vpodstatě jen závěr a rekapitulaci snah minulosti, byť se v tvarosloví či ve výrazových prostředcích objevilo leccos z nápovědí nadcházejícího času. Zato akademickému včerejšku zůstaly natrvalo poplatné historické obrazy Karla Pavlíka, Theodora Hilšera, F. A. Doubka, Emanuela Dítě.

Některé z realizací mají alespoň dobově podmíněný význam; principy historické malby nějaký čas doznívají v mladých obrazech Maxe Švabinského, na dlouhou řadu let se stávají obsahem soustředěného, až úporného, ale marného usilování Alfonse Muchy o evokaci dějin. Vcelku však historická tematika ožívá pouze v druhořadých monumentálně dekorativních malbách /u K. L. Klusáčka a

Ládi Nováka, podle jejich vzoru pak v degradovaných malůvkách na stěnách a klenbách pražských pivnic a vináren/ anebo v průměrných ilustračních cyklech, například v bravuře lavírovaných kreseb Věnceslava Černého či v jejich rozmělňování u jeho epigonů. Ale to vše jsou vesměs věci mimo rámec umění, jež nemají nejmenšího vlivu na utváření kulturního života přítomnosti.

Avšak historické vědomí nadále trvá také v nástupu *"mladé generace s mladými cíli a nadějemi"* /K. B. Mádl/; má ovšem zcela jinou podobu než doposud a také zcela jiné formy - často v transpozici do zcela jiné polohy, někdy v zašifrované metafoře či v nepřímém ohlasu. Tak Antonín Slavíček nikdy nemaloval husitské hejtmany, a přece hluboký prožitek dějin proznívá řadu jeho obrazů jakoby melodií husitského chorálu: v scenériích ze staré Prahy, v monumentu Svatovítské katedrály stejně jako v krajinách z jižních Čech /o jejichž významovém záměru výmluvně vypovídají malířovy dopisy/. Také Jan Preisler se v mladých obrazech často obrací k minulosti, avšak pochopené v nadčasovém smyslu, v gradaci k symbolu či v transformaci do poezie. I Miloš Jiránek, jenž se v duchu estetiky impresionismu dovede soustředit k intenzívnímu prožívání prchajících chvil, obrací se k historické látce v inspiraci mýtem o Jánošíkovi, jehož příběhy a symboly usiluje vyjádřit v rozlehlém, ač nedokončeném cyklu olejů, akvarelů, kreseb i grafik. Nadto právě jemu vděčíme za jasnozřivé pochopení české malířské tradice 19. století, nad jejímž smyslem se do hloubky zamýšlel /ostatně shodně jako Jan Preisler a mnozí ostatní z generace devadesátých let/. Bez nadsázky lze říci, že jím předznamenaný půdorys vývoje a hodnot neztrácí v mnohém na aktuálnosti dodnes. /18/

Obdobně neakademický a tvořivý vztah k historii mají čelní sochaři generace devadesátých let. Dotvrzuje to příležitostná tvorba Jana Štursy, jenž připomínku dějinné události selského povstání v Dolním Újezdě u Litomyšle povýšil do roviny nadčasového monumentu. A také dvě nejrozsáhlejší díla historické inspirace oněch let - Suchardův pomník Františka Palackého a Šalounův pomník Jana Husa - jsou založena na shodných prostředcích symbolizace, ve snaze pateticky evokovat dramatické představy dějin. Nepřetržitým dialogem s minulostí, s otevřenými otázkami po jejím smyslu a dosahu pro naše dny, je vpodstatě sochařské dílo Františka Bílka, přiznávající se k jihočeské tradici Husince, Trocnova, Tábora, Chelčic.

Historické vědomí, pochopené ovšem v niterných souvislostech, v myšlenkové a výtvarné transgresi, nevytrácí se ani z tvůrčích obzorů generace, která se v letech před první světovou válkou přihlásila k radikálním výbojům v oblasti skladebné i výrazové, v přímém sepětí s avantgardními proudy evropského umění, zejména s expresionismem a kubismem. Emil Filla dovedl zavčas teoreticky objasnit a docenit trvalý význam díla Karla Purkyně; jeho velkorysou skladebnou vůli a výtvarnou celistvost v lecčem ve vlastní tvorbě přejímá Bohumil Kubišta. Radiace umění Josefa Mánesa místy poznamenává básnický pohled a krystalickou čistotu obrazů a kreseb Jana Zrzavého stejně jako lyrickou intonaci a smyslové odstínění díla Rudolfa Kremličky. K příkladu Mikoláše Alše, oddaně vzývanému celou generací, hlásí se Václav Špála a Josef Čapek nejen v teoretických úvahách, ale též v záměrech a povaze olejů a kreseb. Nejinak, v jednotě teoretického i tvůrčího pochopení, přijímají příklad Mikoláše Alše i malíři z Výtvarného odboru Umělecké Besedy Václav Rabas, Vlastimil Rada, Vojtěch Sedláček.

Bylo už mnohokrát osvětleno, zač vděčí Otto Gutfreund na cestě k analýze formy a k interakcím hmoty v prostoru ve svém sochařském díle příkladu plastik M. B. Brauna v Kuksu. V jedinečné enklávě, která už předtím do hloubky předurčila povahu umění Františka Kupky, silně zapůsobila na mladého Jana Štursu za jeho studií v Hořicích, později natrvalo poznamenala obraznost malíře Josefa Šímy a stala se bezprostředním východiskem poetických kreací sochaře Josefa Wagnera. Výmluvná lekce, jak prožitek jedné a téže scenérie minulosti působí v obdivuhodné kontinuitě a neuvadající podnětnosti.

Myslím, že v tomto pojetí, v dialektické vazbě historičnosti a aktuálnosti zrozené z problematiky současného vývoje, se vpodstatě dotvářejí zásady i představy, jež byly v moderní české kultuře poprvé definovány v tvorbě Karla Purkyně, Jana Nerudy, Bedřicha Smetany - v dílech, jež v struktuře i v niterných souvislostech jsou si v lecčem blízká a jako poselství minulosti byla přejata a rozvinuta následnými generacemi.

Nadto je příznačné, že generačními druhy malířů a sochařů z Osmy, skupiny Tvrdošíjných a Umělecké Besedy byli historikové umění, kteří současně jako teoretikové a kritikové napomáhali probojovávat nové výtvarné tendence /Vincenc Kramář, Antonín Matějček, V. V. Štech, Zdeněk Wirth/ a kteří také poprvé v soustav-

nosti vědecké práce začali domýšlet kontinuitu tradice a osvětlovat jednotlivá její údobí, zjevy a díla. Tak historické vědomí organicky vstupuje jako směrodatná složka do vývoje moderního umění; i když přirozeně ne v tradičních významových souvislostech či formových prostředcích, proto také v nesouhlasu s obnošenými fortely historické malby či s rozmělňováním historických slohů.

V tomto smyslu historické vědomí nezahrnuje toliko fakta a představy z dějepisu, ale také přehodnocené podněty umění minulosti. Prožitek dějin se proto v díle moderního umělce nejčastěji projevuje v transpozici či v transgresi; výmluvným svědectvím je třeba tvořivá a svébytná rekonstrukce umění minulosti v holandských zátiších Emila Filly. A do tvorby jednotlivých malířů, sochařů i grafiků vstupují díla historických epoch minulosti v aktualizovaném a tvořivém výkladu, jímž jsou vpodstatě též některé kopie starých mistrů, například z ruky Bohumila Kubišty.

Proto také častou formou kontaktu moderního tvůrce s uměním minulosti jsou volné variace či transpozice ve vynalézavém dialogu či v přímých citacích. Počínaje interpretacemi starého umění v obrazech Vincenta van Gogha či v akvarelech a kresbách Paula Cézanna až k rozloze díla Pabla Picassa, v němž recepce a ohlasy starých mistrů - Cranacha, Grünewalda, Poussina, Velasqueze, Ingrese, Maneta - hrají důležitou úlohu. A kolika významových a skladebných variací či permutací se dočkala třeba Mona Lisa - počínaje Marcelem Duchampem v heroických časech dada až k tendencím nové figurace po druhé světové válce; a kolik umělců současnosti, bez rozdílu názorové orientace či výrazových prostředků, se přihlásilo k odkazu Albrechta Dürera v jeho jubilejním roce 1971! Volné citace umění minulosti se velmi často objevují i v nových tendencích, přestupujících hranice dosavadních odvětví a forem výtvarného vyjádření /například v konceptualismu/. Také v našem umění občas nalézáme osobní evokace starých mistrů, jak svědčí například obrazy Zdenka Sklenáře anebo grafické listy Jiřího Anderleho nejinak jako koláže Jiřího Koláře. /19/

Jsou ovšem některé úkoly současnosti, jež přímo vyžadují historické téma a někdy též evokaci skladebných prostředků minulosti, jak tomu bývá v častých a netvořivých návratech v pomníkové tvorbě, jejíž postupující krize se dnes opětovně a markantně projevuje. Podněty historických motivů či stylových prvků nutně přicházejí ke slovu též v knižní ilustraci, a zejména pak v scénografii či v animovaném filmu, kdykoli jde o výklad či aktualizaci dějinného jevu nebo události, ovšemže v tvořivé interpretaci očima člověka našich dnů.

Toto všechno, v širokém a mnohotvárném rejstříku tvůrčích možností a výrazových prostředků, skládá a určuje historické vědomí, jež tradičně bylo a zůstává i v průběhu 20. století v české kultuře domovem. O jeho společenské zakotvenosti svědčí zájem, jemuž se dnes v nejširších vrstvách těší hodnoty minulosti, ve vzrůstající návštěvnosti historických a architektonických památek, muzeí a galérií s expozicemi starého umění. To je ostatně v souhlasu s devizou o uchování a rozvíjení kulturního dědictví, cílevědomě uplatňovanou v kulturní politice socialistického státu.

Náš vztah k historii je tedy dnes určován několika zásadními zkušenostmi či aspekty:

1. Všechno, co žijeme, proměňuje se v dějiny; každý okamžik se ve spádném rytmu času vlastně už před našima očima stává minulostí.
2. Přitom dějiny můžeme plně pochopit toliko z odstupu a vzdálenosti, jež se rozpíná od nedávno prožívaných dnů do řady staletí či tisíciletí.
3. Výsadou teoretických úvah i tvůrčí aktivity v kultuře a umění je tradice, která neustále aktualizuje hodnoty minulosti a váže je v jednotu s usilováním současnosti, a tím je vřazuje též do souvislostí budoucnosti.
4. Přitom v tomto ohledu platí dialektický vztah, jehož smysl jasnozřivě rozpoznal F. X. Šalda: *"Dnes víme, že kladná původnost /a jen ta má cenu/ jest možna jen tam, kde básník nebo umělec zná co nejlépe své předchůdce a že jest pak jen jiným slovem pro smysl tradiční; pravý smysl revoluční doplňuje se se smyslem tradičním a předpokládá jej."* /20/

Myslím, že v těchto slovech je výstižně definován význam, poslání i nezbytí historického vědomí v oblasti kultury a umění.

* * *

/1/ Text přednesený v rámci sympozia dne 26. 2. 1981 je zčásti rozšířen o úvodní slovo na zahájení výstavy Historické vědomí v české malbě 19. století téhož dne v Západočeské galerii v Plzni a doplněn o bibliografické poznámky, jež nebyly čteny.

/2/ Spisy Karla Havlíčka III., Kritiky, 1908, str. 25

/3/ Jan Neruda: Literatura I., 1957, str. 51

/4/ J. S. Machar: Tristium Vindobona I - XX., 1932, str. 38

/5/ Soubor díla F. X. Šaldy, 1., 1948, str. 20

/6/ Tyto otázky jsem nastínil v úvodním projevu pracovní konference o českém umění 19. století dne 20. 5. 1980, pořádané katedrou dějin umění a estetiky FF UK v Praze.

/7/ Ve výběru a s úvodním textem Romana Prahla, Národní galerie, Malé katalogy č. 36.

/8/ Ve výběru prací byla věnována pozornost historickému tématu jakožto prvnímu aspektu určujícímu historické vědomí. Stranou byl ponechán problém historismu, jenž tvoří dominantní osu vývoje architektury a užitého umění 19. století; v tomto smyslu byl také u nás soustavněji osvětlován a hodnocen /v architektuře zejména v početné řadě prací Zdeňka Wirtha, v uměleckém řemesle pak nejúplněji v katalogu Jarmily Brožové, vydaném roku 1975 Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze/. V malířství 19. století je prvním výrazným projevem historismu už klasicismus, programově opakující antické formy; nejednou se prolíná s romantismem, jenž se obrací zvláště k tvarosloví gotického středověku. Po polovině 19. století se i v malbě uplatňují formy neorenesance, jež jsou pak vystřídány reminiscencemi neobaroka či neorokoka.

/9/ Předbřeznová tradice historické malby byla osvětlena ve stati V. V. Štecha Trojí ilustrace českých dějin, Umění VI. 1930, str. 179 n. Obšírně se tímto tématem obírala Eva Petrová: Vývojové tendence historické malby v počátcích obrození, Umění VII., 1959, str. 366 n.

/10/ František Roubík: Počátky Krasoumné jednoty a pražští umělci, Umění IX., 1936, str.216 n. V podání ze dne 24. X. 1835, v němž se čeští umělci dožadují založení spolku, který by sami vedli a spravovali, připomíná se český Raffael Karel Škréta a český Rubens Petr Brandl, uvádějí se též jména Reinera, Willmanna, Zimbrechta, Haintsche jako stále platných vzorů domácí malby.

/11/ Rudolf Kuchynka: Mánes a staré umění, Štencova ročenka 1920, str. 129 n.

/12/ Leopold Pollak: Dva dopisy Václava Mánesa Fr. Nadorpovi v Římě, Umění VII., 1934, str. 292 n.

/13/ První, ale zároveň poslední zevrubnější přehled tohoto proudu české malby zpracoval F. X. Jiřík v řadě statí pod názvem

Ruben a jeho pražská škola malířská, Rozhledy V. 1896, str. 280 n. až str. 772 n.

/14/ Karel Purkyně rozšířil obsah a rozsah historického vědomí v tvořivém dialogu s hodnotami minulosti, v pokorných a pronikavých kopiích - /či místy spíše v parafrázích/ - starých mistrů. Zároveň ve své kritické tvorbě vymezuje spolehlivé základy novodobé tradice českého umění v pojetí, jejž přijímají a dotvářejí představitelé generace devadesátých let.

/15/ V. V. Štech v knize České dějiny v díle Mikoláše Alše, 1952, průkazně naznačil kontinuitu umělcových představ od časů mýtu přes údobí středověku k vrcholné slávě husitství, přes pobělohorskou dobu a selské bouře k revolučním dějům roku 1848.

/16/ Názorovou mnohost a šířku generace Národního divadla a její organickou souvislost s nastupujícím pokolením devadesátých let jsem se snažil osvětlit ve studii Česká secese, její kořeny a vývoj /Malířství a sochařství/ v katalogu výstavy Česká secese - Umění 1900, AJG Hluboká, květen - říjen 1966, a Moravská galerie v Brně, prosinec 1966 - leden 1967.

/17/ Taktéž ve studii Experimenty, Soubor díla F. X. Šaldy, 1., 1948, str. 20 n.

/18/ Miloš Jiránek: O českém malířství moderním, Volné Směry XIII., 1909, str. 199 n. a str. 251 n. Přetištěno v knize Literární dílo Miloše Jiránka II, 1962, s podrobnějším úvodem o povaze a významu Jiránkova výtvarně kritického díla.

/19/ Byli zastoupeni v rámci výstavy D´Apres, Rassegna internazionale delle arti e della cultura, Lugano 1971.
Příbuznou tematikou se obírala výstava Dialoge /Kopie, Variantion und Metamorphose alter Kunst in Grafik u. Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zu Gegenwart:, Drážďany 1970.
Z dílčích výstav monografické povahy lze připomenout:
Albrecht Dürer zu Ehren, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk, 23. V. - 29. VIII. 1971; Mona Lisa im 20. Jahrhundert, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, 24. IX. - 3. XII. 1978.

/20/ F. X. Šalda: O novoklasicismu /Národní listy, leden 1912/, přetištěno v knize Časové a nadčasové, 1936, str. 105.

* * *

ČESKÝ HISTORISMUS DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ MEZI MONARCHISMEM A DEMOKRATISMEM

Jan Havránek

Při výkladu pojmu historismus se tento referát přidržuje toho pojetí, které mu dávají dějiny umění a které také tanulo na mysli pořadatelům této konference - jak a kdy se historická tematika projevuje v uměleckých dílech, jakou společenskou funkci má v nich pozornost, která je věnována historii, historickým osobnostem a událostem. Základní otázkou v tomto referátu je proces vytlačování monarchismu, víry v dobrého a spravedlivého krále, v českém veřejném mínění a nahrazování monarchismu demokratismem, vírou v lid, v demokratickou minulost národa. Demokratismus zůstává však v tomto případě v mezích demokratismu buržoazního.

Umělecká díla - pomníky, monumentální obrazy a ojediněle i díla hudební a literární - odrážejí v předbřeznovém období poměr k historii. Postavy přemyslovských knížat a králů, panovníků z rodu lucemburského jsou tu častým námětem. Avšak je to doba, kdy se v Praze - ponejprv a naposledy - buduje i pomník habsburského panovníka Františka I., a to na nově budovaném nábřeží. Kolem výstavby tohoto nábřeží a jeho financování propuká spor mezi zemským, ještě převážně aristokratickým sněmem a centrální vídeňskou vládou, /1/ ale sama otázka zbudování pomníku není a nemůže být věcí spornou. Jen Karel Havlíček si při pohledu na novogotickou konstrukci obklopující sochu císařovu spolu s postavami symbolizujícími šestnáct českých krajů v epigramu povzdechl: *"Kol kolem Čechů chlouba a uprostřed velká trouba"*. /2/ Ovšem tento ironický tón byl tehdy výjimkou. Monarchismus byl ještě stále hluboce zakořeněn nejen ve třídě aristokratických velkostatkářů, usilovně hájící všechny prvky feudálního řádu, ale i mezi měšťanstvem a venkovským lidem, kde stále, byť i nepříliš intenzívně, žilo přání mít dobrého, spravedlivého panovníka, který zabraňuje svévoli pánů a úředníků.

Druhá polovina 19. století byla ve znamení velkých posunů ve vlivu, početnosti a v neposlední míře i zámožnosti těchto tříd. Aristokracie - a podobně i církev - neekonomicky využívala svého bohatství uloženého v pozemkové držbě i tezaurovaného v zámcích, palácích i uměleckých sbírkách. Buržoazie podnikala v obchodě i průmyslu a jako celek bohatla, i když ne všechny její složky stejným tempem. Vedle buržoazie stály i střední městské vrstvy, převážně úřednictvo a početná maloburžoazie. Jejich boj o politická práva, a tím i o kontrolu prostředků poskytovaných státu je přiváděl do konfliktů jak s velkostatkáři, tak s byrokracií, a tak je tlačil na protimonarchistickou pozici. Zároveň však buržoazie potřebovala ochranu státního aparátu proti stále početnější a mocnější dělnické třídě.

Za zálohu monarchismu pokládali Habsburkové i jejich nejbližší aristokratičtí poradci venkovský lid, zvláště zámožné selské vrstvy. Postava vůdce tyrolské protinapoleonské rebelie Andrease Hofera, tak často portrétovaná jako příklad rakouského vlastenectví, se tu zdála být vzorem a zárukou. Avšak na českém venkově bylo jinak, monarchismus tu neměl nijak silnou půdu, zejména ne v bohatém polabském kraji, kde již přestup českých rodin k protestantismu po tolerančním patentu naznačoval, že odpor proti oltáři bude doprovázen i neláskou k trůnu.

Nejméně působil monarchismus pochopitelně na dělnickou třídu, která ve chvíli, kdy se politicky uvědomovala, přejímala republikánské, socialistické ideje společnosti rovnoprávných občanů. V ideologii dělnické třídy již nebylo místa pro "spravedlivého" krále.

Výbuch revoluce v březnu roku 1848 uvedl do rychlého pohybu proměny, které spěly k likvidaci absolutismu. Hněv se však obrátil proti vládě personifikované Metternichem, ne proti monarchovi. Při prvních projevech sympatií s revolučním ruchem v jarních měsících se nejednou setkáváme s tím, že panovník zůstává nejen mimo veškerou kritiku, ale naopak, je místy ještě vzýván jako symbol spravedlivého státu. V českých pramenech této doby však vždy najdeme jen jedno, jediné označení panovníka - král, král český.

Tak tomu bylo i v Plzni. Atmosféru revolučních dní tu vystihuje J. J. Toužimský: *"S Prahou svorně kráčela Plzeň. I v Plzni konáno slavné rekviem za padlé ve Vídni, jež 30. března uspořádali studující filozofie, tj. sedmé a osmé třídy. V arciděkanském*

chrámu uvnitř černě vyzdobeném postaven uprostřed vysoký katafalk s odznaky studentskými a řadami hořících kolem voskovic. Ve čtyřech úhlech plály mezi vavřínovými věnci obětní ohně. Na rakvi visel vavřínový věnec a vznášely se dva bílé prapory. Purkmistr Kopecký s magistrátem, profesoři Smetana, Sedláček aj., měšťané a mnoho účastníků vyplňovalo kobky chrámové. Čestnou stráž u katafalku konalo šest studujících s tasenými šavlemi a čtyři gardisté ve zbrani. Před chrámem stál měšťanský sbor ostrostřelecký s hudbou, studentské legie a národní garda, jež byly právě zřizovány. Večer zpívalo studentstvo v divadle hymnu padlým. V Plzni vzmáhal se nový život a dosud nevídaný ruch." /3/

Tak viděl plzeňskou tryznu historik po půl století. Ale dobové vyobrazení katafalku ukazuje něco jiného než "odznaky studentské". Jsou tu velký erb království českého s korunou a dále menší erby království uherského a jiných zemí monarchie s korunami královskými a čapkami arcivévodskými a vévodskými. /4/ Tuto atmosféru dobře vystihl nápis na praporu plzeňské Národní gardy: *"Pro vlast a krále!"* /5/

Stejné svědectví podávají některé veršované apely z revolučního jara roku 1848. Tak v *Písních radosti*, letáku datovaném 15. března 1848, nese jedna ze tří básní nadpis *Královská*. /6/

Královská
Bůh krále chraň!
A vše, co bude počínáno
A v správu jeho vlastem dáno,
K blahu se staň !
Bůh krále chraň !
Bůh krále chraň !
A v jeho radě, v jeho právu,
Ať jasná pravda hlásá slávu,
To mocná zbraň,
Bůh krále chraň!

Ale i v pozdější básni V. Filípka, nazvané *Pro krále a vlast* nacházíme podobnou identifikaci krále a české vlasti. /7/ Druhá sloka zní takto:

Národ český po vše časy
v lidstva ctnostech pevně stál.

Svaté byly mu vždy hlasy:
Čest a právo, vlast a král !
Otců dávných,
mocných, slavných,
my jsme zdární vnukové,
tělem, duší Čechové.

Idealizovaný král však měl v roce osmačtyřicátém i konkrétní podobu nemocného, neschopného Ferdinanda V., jemuž, jako z nouze ctnost, přidáno oficiózy přízvisko: *"Dobrotivý"*. Vídeňáci mu dali trefnější asi označení: *"Nandl, der Trottel"*. /8/ Když byl dne 2. prosince 1848 v Olomouci abdikován a na jeho místo dosazen osmnáctiletý František Josef - tuto scénu máme v barevné vitráži vyvedenu v oknu presbytáře chrámu svatomořického v Olomouci -, pochopili čeští liberálové a demokraté postupně, ale vcelku dosti rychle, že tato změna na trůně je jen jedním z kroků k likvidaci revoluce. Za všechny možno citovat plzeňského vlastence Františka Josefa Smetanu, který si po vydání oktrojované ústavy poznamenal:

"Co nám dal pán dobrotivý,
vzal nám zas urputný kluk." /9/

Pravda, byl to jen zápis, sdělení sobě samému, ale náladu jistě postihl znamenitě.

Na trůn, který měl pak držet po 68 let, vstupoval František Josef v doprovodu uniformovaných, načas velice ustaraných pánů, sám také ve vojenském - oč jiné znamení než to, s nímž vstupovala na dráhu panovnickou v dívčích šatech před parlamentem královna Viktorie, jak to líčí - jistě idealizovaně - Lytton Strachey. Kdo vítal, Františka Josefa, to byla šlechta, v prvé řadě snad vysoká česká aristokracie. Felixi Schwarzenbergovi bylo svěřeno předsednictví vlády a Lvu Thunovi ministerstvo školství.

Zatím na pražském Hradě prožíval svou dlouhou penzi císař a král Ferdinand I. Na jeho dvoře, podobně jako František Palacký, vychovatel na dvoře předchozího pražského královského penzisty Karla X., našel uplatnění Čech, tentokráte umělec. Oslavná rakušácká knížka o tom hovoří: *"Bedřich Smetana ... Roku 1850 dostalo se mu velikého vyznamenání. Císař a král Ferdinand Dobrotivý, jenž Prahu za své sídlo si zvolil, povolal Smetanu ke svému*

dvoru, aby tam každého dne od 7 do 8 hodin večer na klavíru rozličné skladby přednášel." /10/ Prý, jak znám z doslechu od svých muzikantských předků, hrával tam na přání svého příznivce škály.

Avšak podobná gesta vůči jednotlivým českým umělcům i literátům ze strany vlády a jí blízké "české" aristokracie byla podmíněna vždy tím, že čeští vzdělanci se podřídí její politické koncepci. Na Vídeňský denník, redigovaný Josefem Jirčkem, dal Schwarzenberg 5000 zlatých a řada dalších magnátů částky jen o málo nižší, /11/ k odběru Slovníku naučného, redigovaného F. L. Riegrem, se na sklonku padesátých let přihlásilo *"sotva pět ze šlechty české"*, takže tvořili jen necelé promile mezi 5600 abonenty tohoto díla. /12/

Ve zkratce můžeme tento vztah mezi "böhmisch" šlechtou a vedoucími kruhy českého národně liberálního tábora ilustrovat na vztahu hraběte Lva Thuna, který je právem v nejnovější práci Václava Žáčka označen za skutečného zakladatele austroslavismu, /13/ k Františku Palackému. Thunovy dopisy Palackému z předbřeznového období jsou psány česky, a to ve velice přátelském tónu. Například dopis ze 17. ledna 1846 končí slovy: *"Se srdečnou úctou Vašnostin přítel a ctitel upřímný L. Thun."* V březnu 1850 mu pak zasílá již jen dopis německý na ministerském papíře, plný výčitek za rok osmačtyřicátý, /14/ dopis, který se v obsahu i tónu jen málo lišil od onoho označení Palackého za "hanbu" /Schandenfleck/ rakouského mocnářství, kterým jej veřejně obšťastnil pražský velící generál Eduard Clam-Martinic. /15/. Vztah Čechů ke Lvu Thunovi pochopitelně odrážel i jejich rostoucí sebevědomí a nezávislost na podpoře šlechtických ochránců. Projevuje se to mj. ve slovníkových životopisných heslech. Riegrův Slovník naučný o něm uvádí: "Uznav záhy nevyhnutelnou potřebu jazyka českého, naučil se mu tak důkladně, že jím úplně vládl slovem i písmem; ano což více, přilnul s upřímnou láskou k národnosti české, i stal se jedním z předních jejích obránců. /16/ Ottův slovník naučný - příslušný díl vyšel až roku 1906 - mluví o tom, že v roce 1848 *"patřil k oněm málo aristokratům, ve které Čechové pro jejich smýšlení kladli smělé naděje. Ale záhy byl poznán omyl. ... rád nazýval češtinu svým jazykem přirozeným, ba pokoušel se jednou psáti Palackému česky."* /17/ Zatímco ve vylíčení politického postoje má k pravdě blíže mladší z obou slovníků, když dovozuje, že jeho podpora českého národního hnutí byla jen podmíněná a vázána na to,že české národní hnutí podpoří jeho konzervativní koncepce,

má ve věci jeho znalosti češtiny více pravdy slovník Riegrův. Vždyť českých dopisů Palackému je zachováno více a také jiné jeho české rukopisy svědčí o tom, že češtinu plně ovládal. /18/

To, co následovalo po tomto rozchodu velkostatkářské konzervativní aristokracie, věrné myšlence monarchismu, s českým národním hnutím, nebylo již nikdy víc než dočasné, podmíněné spojenectví. Jindřich Clam-Martinic, který v šedesátých letech stál v čele jejich strany, vypracoval pro své přátele na přelomu let 1860 a 1861 nástin politického programu, v němž počítal s Čechy, zejména s *"českým sedlákem"*, jako s oporou monarchistických konzervativců proti *"německým demokratům"* a přemrštěně nacionalistické *"většině Maďarů"*. /19/ Spojenectví, dočasný sňatek z rozumu, bylo pak uzavřeno na známé schůzce u V. V. Tomka. Bouřlivá šedesátá léta několikrát přinesla na dohled společný cíl - korunovaci Františka Josefa za českého krále, uznání českého státního práva. Nejblíže se zdála být 12. září 1871, kdy František Josef slavnostně vyhlásil: *"Majíce na paměti státoprávní postavení koruny české a jsouce sobě povědomi slávy a moci, kteréž tato koruna nám a předkům našim propůjčila, mimoto jsouce pamětlivi neoblomné věrnosti, s kterou obyvatelstvo země české každé doby trůn náš podporovalo, uznáváme rádi práva tohoto království a jsme hotovi toto uznání přísahou naší korunovační obnoviti."* /20/ Slavnostní slib zazněl, dohody o fundamentálních článcích byly připraveny - ale soustředěná opozice Buesta a Andrásyho, uherské vlády i vídeňské ulice stačila během měsíce podlomit konzervativní Hohenwartovu vládu a zabránit panovníkovi ve splnění slova. Konzervativní čeští šlechtici se vzdávali naděje, že budou při tom, když kardinál Bedřich Schwarzenberg, arcibiskup z prvního knížecího domu v zemi, vloží korunu svatováclavskou na hlavu Habsburkovu, a česká měšťanská veřejnost byla hluboce uražena, že *"práva tohoto království"* byla zneuznána.

Iluze kolem českého krále, iluze, v jejichž znamení vznikala Libuše a které našly svůj odraz v královské lóži Národního divadla, utrpěly další, již smrtelnou ránu. Český monarchismus dožíval již jen v úzkém kruhu Jirečků a Tomků a své mlhavé naděje spojoval s korunním princem Rudolfem. Ale František Josef zůstal pro Čechy jen císařem, cizím, rakouským císařem - nestal se jejich, českým králem.

Tato historická situace, při níž se politické změny odehrávaly na půdě měnící se díky hlubším přesunům ekonomické váhy a síly jednotlivých tříd, působila na všechny druhy umění, ale ne

na všechny stejně silně. Umělečtí tvůrci nežili ve vzduchoprázdnu, museli si svou prací vydělávat. Ti, jejichž tvorba byla závislá na zakázkách státu, země, měst, například tvůrci monumentálních staveb či skulptur, museli respektovat přání mocných a bohatých. A naopak ti, jejichž literární výtvory zaplňovaly stránky novin a časopisů, měli jiného chlebodárce - průměrného měšťáka, čtenáře, který ve svých Národních Listech hledal odraz toho, co si sám myslel, co se mu líbilo, a co ne. Ostatní umělci byli více či méně závislí na různých dobrodincích, přesto však čeští umělci svými díly vyjadřovali skoro vždy ideje pokrokovější a nejednou mnohem pokrokovější, než byl ideový svět těch, na nichž byli hmotně závislí. Ale sám fakt této závislosti nelze přehlížet. Vždyť z hospodářských důvodů ztroskotalo ve čtyřicátých letech české divadlo v Růžové ulici, hospodářské důvody přiměly k odchodu do ciziny řadu nadaných hudebníků i výtvarníků. Málo, velmi málo bylo mezi českými umělci těch, kdož se nemuseli starat o to, kolik za svou práci dostanou. Tyto otázky bezprostředního ekonomického pozadí umělecké tvorby musí zajímat jak historiky, tak i historiky umění.

Pro vztah Čechů k habsburské dynastii ve druhé polovině 19. století je nejtypičtější to, že právě v umění relativně nejméně závislém na vládě a úřadech, v literatuře, nenajdeme u Čechů až na pár okrajových čítankových patriotů ani jediný článek o císaři, o Habsburcích. Zato velká pozornost je věnována českým králům předhabsburským, ale i těm více do roku 1871 než po něm. Zato symboly státoprávního postavení koruny české, korunovační klenoty, jsou uctívány o to více, že s nimi nebyl korunován vládnoucí císař. Staly se českými symboly státními - ne dynastickými.

Tento vnitřní odklon od monarchismu nezeslábl ani v letech osmdesátých, kdy se načas realizovala politická spolupráce staročechů s aristokratickými i jinými konzervativci rakouskými a haličskými. Naopak u sílící demokratické opozice, u socialistů i mladých nespokojenců spíše anarchizujícího smýšlení, se do středu kritiky přímo dostávala postava panovníkova. Tak tomu bylo zejména v radikálně demokratickém, nacionalistickém i socialistickém hnutí Omladiny v roce 1893, které vyvrcholilo demonstracemi v předvečer císařových narozenin dne 17. srpna 1893. Když se účastníci těchto demonstrací ocitli před soudem, a stálo jich tam přes devadesát, bylo jich 68 odsouzeno, někteří na 8, 6 a méně

let žaláře. Tyto rozsudky jsou vysvětlitelné teprve tehdy, když známe obsah oněch 91 letáčků, které se z těch stovek, co tři omladináři v noci před demonstrací rozmnožovali hektografem, ocitly v rukou policie. Byly uloženy v zalepené obálce v příloze soudních spisů a to, co na nich stálo, vskutku bylo možno charakterizovat jako zločin urážky Veličenstva: *"Pryč s císařstvím! Chceme republiku!" "11 miliónů má gáže rakouský despota, ač jeho práce nestojí za halíř." "Oslu oslovovanému jako ,Veličenstvo' přejeme k letošním narozeninám bomby a dynamit." "Z Vídně se nám takhle píše - zejtra je tu velký shon - vystavuje se tu /63letý/ slon. - Ten největší z celé říše." "Starý Franto - zítra k svátku - vinšujeme Ti - oprátku."* /21/ K menším výtržnostem učňovské a dělnické mládeže došlo téhož dne i v Plzni. /22/ Avšak nejen dělnická mládež a několik studentů dalo v tom roce najevo svou zlobu vůči mocnáři, svůj bojovný antimonarchismus. I temperamentnější lidé z řad české buržoazie se nechali strhnout k protimonarchistickým projevům. Jako opoziční akci připravili radikálnější z mladočeských předáků na 12. září 1893 banket na Žofíně právě na výroční den císařova reskriptu z roku 1871. Přišlo tam na 300 osob, avšak banket byl policií rozpuštěn. Vždyť právě v tento den byl v Praze vyhlášen výjimečný stav. Mnoho účastníků rozpuštěného žofínského banketu pak odešlo do restaurace "U Choděrů", kde bylo nakonec na pět set osob ze všech vrstev společnosti. Zde se pronášely projevy a poté, co se ozvalo volání: *"Sochy dolů"*, srazil zámožný mladý mlynář V. Štěpánek bysty císaře a císařovny holí z podstavců. Byl potrestán mnohem mírněji nežli mladí demonstranti ze Staroměstského náměstí, avšak jeho čin a společnost, která vytvořila atmosféru, v níž se k tomuto činu odhodlal, svědčí o tom, že ani pro české živnostníky a podnikatele nebyla postava císařova nedotknutelná, naopak, soustředila se na ni jejich furiantská zloba. Když byli vyslýcháni svědkové, bylo mezi nimi 8 řezníků a uzenářů, 4 mlynáři, 4 pekaři a 35 jiných příslušníků pražské české buržoazní společnosti. /23/

To oboje byly jistě jen výtržnosti, ale odrážely skutečnost, že kult panovníka nabýval mezi Čechy opačného významu. Stával se symbolem vší nespravedlnosti, terčem všech neuspokojených ambicí. Jakoby se oddělila osoba od koruny, která jí sice příslušela, ale kterou si na hlavu vložit nedala. Čím méně byl milován František Josef, tím více byla uctívána česká královská koruna, symbol české státnosti. A právě proto, že se za tímto symbolem neskrývalo žádné monarchistické smýšlení ani hnutí, mohla zůstat po deseti-

letí ve znaku buržoazně demokratické i lidově demokratické republiky a mohla zůstat i v názvu naší měny, a to dodnes.

* * *

/1/ Antonín Okáč, Český sněm a vláda před březnem 1847. Praha 1947

/2/ Karel Havlíček, Epigramy, Praha 1920, str. 31

/3/ Josef Jakub Toužimský, Na úsvitě nové doby. Praha 1898, str. 223 - 224

/4/ tamtéž, str. 224

/5/ tamtéž, str. 225

/6/ tamtéž, str. 126

/7/ Jaroslava Václavková, Písně roku 1848, Praha 1948, str. 47

/8/ Eva Priesterová, Stručné dějiny Rakouska, Praha 1954, str. 385

/9/ Zdeněk Nejedlý, Bedřich Smetana, kniha 7., Praha 1953, szt.498

/10/ Karel Jírovec, Zachovej nám, Hospodine, Císaře a naši zem! Praha, s. d., str. 200

/11/ LA PNP, Pozůstalost Josefa Jirečka, kde soupis dárců

/12/ Jan Havránek, Česká politika, konzervativní aristokraté a uspořádání poměrů v habsburské říši v letech 1860 - 1867. Sborník historický, 17, Praha 1970, str. 72

/13/ Václav Žáček, Recepce a odmítání austroslovanských názorů Lva Thuna, vyslovených v jeho brožuře o české literatuře, a její ohlas mezi slovanskými národy. Slavia, 49 /1980/, č. 1 - 2, str. 57 - 76

/14/ Jan Havránek, František Palacký a Univerzita Karlova, AUC - Historia Universitatis Carolinae Pragensis, XXI/1, 1981, v tisku

/15/ Karel Kazbunda, Stolice dějin na pražské univerzitě, část 2, Praha 1965, str. 51

/16/ RSN IX, str. 428

/17/ OSN XXV, str. 400

/18/ LA PNP, Pozůstalost Františka Palackého, 11 B 9; Pozůstalost Josefa Jirečka

/19/ J. Havránek, Česká politika, konzervativní aristokraté ..., str. 73 - 74

/20/ Jozef Butvin - Jan Havránek, Dějiny Československa III. Praha 1968, str. 308

/21/ Jan Havránek, Protirakouské hnutí dělnické mládeže a studentů a události roku 1893, AUC - HUCP, II/2, 1961, str. 69 - 70

/22/ tamtéž, str. 73

/23/ tamtéž, str. 79 - 80

* * *

ODRAZ HISTORICKÉHO VĚDOMÍ V ČESKÉ SYMFONICKÉ BÁSNI A PROGRAMNÍ OUVERTUŘE DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ

Vlasta Bokůvková

Záměr vyjádřit hudbou, uměním abstraktním, mimohudební program, tedy odrazit výsek objektivní /nebo subjektivně objektivní/ reality nazíraný ze subjektivního zorného úhlu skladatele, je příznačný pro romantické 19. století vůbec. Programní hudba se stává zejména v druhé polovině století progresívním vývojovým proudem, reprezentovaným především osobností Franze Liszta.

V názvu mého příspěvku jsou uvedeny termíny programní ouvertura a symfonická báseň. Jejich hranice nejsou někdy přesně vymezitelné - programní ouvertura je nesporně vývojově starší, i když termínu nebylo pro ni ještě užíváno. Za rozhodující bod v jejím rozvoji lze pokládat její osamostatnění od funkce úvodu /například k opeře/ a je třeba vidět zde zásluhy už například Ludwiga van Beethovena.

Termín symfonická báseň pak plně vyjadřuje novoromantické úsilí "hovořit hudbou"; termínu užil Franz Liszt pro svou skladbu hudebně ztvárňující Victora Huga Ce qu´on entend sur la montagne, kterou dokončil v roce 1856.

V české symfonické tvorbě nebyl název jednovětých programních symfonických skladeb dlouho ustálen. Mirko Očadlík například upozorňuje u předsmetanovských programních symfonických útvarů, že Alois Hnilička jmenuje svého *Táboritu* ouverturou, Ludevít Procházka svého *Alfréda* symfonií. Na podobnou neurčitost upozorňuje u prvých Smetanových symfonických básní, jednou nazývaných symfonie, jindy fantazie. /1/

Moje úvaha se tedy bude týkat odrazu historického vědomí v programních jednovětých skladbách symfonických, z hlediska hudební formy zpravidla uvolněných, ať už je jejich název jakýkoli. Východiskem mi byla komplexní excerpce hesel Československého hudebního slovníku osob a institucí, /2/ vedoucí - po dalších doplňcích a zpřesněních - k možnosti časového přehledu o vývoji produkce programní ouvertury a symfonické básně v letech 1850 - 1899 vůbec, a specificky pak o vývoji té její části, která spadá svým zaměřením do tematiky sympozia.

Produkci lze vzhledem k danému tématu, tj. odrazu historického vědomí, dělit takto:

1/ na díla, jež mimohudební historickou inspiraci nereflektují /jde zejména o podněty literární, ať už světové, nebo domácí/,

2/ na díla s mimohudební historickou inspirací, a to:

a/ nikoli národní,

b/ s námětovou inspirací z historie českého národa /předem upřesním, že půjde opravdu jen o českou historii, neboť na Slovensku vlivem specifických podmínek daného období vzniká jediná symfonická báseň vůbec, a to Jána Levoslava Belly Osud a ideál v roce 1874, jako dílo neodrážející historický mimohudební program/.

Pokus o zachycení skupiny 2b/ bude tedy vlastním námětem mé úvahy, neboť právě v těchto dílech je umělecky ztvárněn odraz narůstajícího kolektivního vědomí národní historické existence a typický dobový patos ujišťování sebe samých o velikosti historického zakotvení svého počtem nevelkého národa.

Na počátku druhé poloviny devatenáctého století v rozmezí let 1857 - 1858 se objevují první dvě symfonické básně: Alfred s máchovsko-byronovskou tematikou básně Hálkovy jako kompozice Jana Ludevíta Procházky, klatovského rodáka, významného pražského hudebního organizátora a kritika. Druhá práce patří už do oblasti reflektující českou historickou tematiku - je to Táborita Aloise Hniličky, českého skladatele a buditele pracujícího na českém venkově /zejména v Ústí nad Orlicí a v Chrudimi/. Konkrétní mimohudební podnět skladby není doložen; po hudební stránce nutno uvést, že Hniličkova skladba dosud nevyužívá motivů táboritského zpěvu - to je přínosem opery a symfonické básně až v pozdějším vývoji.

Je zajímavé, že odraz tematiky národního okruhu zůstává pak v symfonické hudbě nadlouho osamocen. Závěr padesátých a začátek šedesátých let ovšem přináší díla s odrazem historické tematiky zprostředkovaným evropskou literaturou, a to díla velké hodnoty: trojici takzvaných švédských symfonických básní Bedřicha Smetany. Hakon Jarl je inspirován prostřednictvím Oehlenschlägerovy tragédie postavou norského krále Hakona, Richard III. a Valdštýnův tábor mají literární podněty v tragédiích Shakespearově a Schillerově. Právě Valdštýnův tábor je však už dokladem, jak i zde cítil Smetana souvislost s životem svého národa v minulosti /v typicky českém polkovém rytmu veselí ve vojenském ležení/.

K valdštýnské historické tematice jako inspiračnímu zdroji rovněž sahá v roce 1860 ouvertura Karla Šebora Valdštýnova smrt, poté však nastává značná časová proluka v tvorbě symfonických bás-

ní nejen inspirovaných historicky, ale jako hudebního útvaru vůbec.

Je to jev nesporně zajímavý. Svůj podíl na něm měly jistě problémy provozovací. Chtěl-li Bedřich Smetana například seznámit Prahu se symfonickými básněmi, které zkomponoval ve Švédsku, s Richardem III. a Valdštýnovým táborem, byl pro svůj lednový koncert v roce 1862 nucen najmout orchestr Německé opery a setkat se se značnou neochotou a pak i finančním nezdarem. Bylo proto nasnadě, že jedním z řady činů, jimiž se Smetana snažil pozdvihnout pražský hudební život na vyšší úroveň, byla snaha po zavedení abonentních koncertů. O tom, že ani později, v šedesátých letech, nebyla půda pro ně zralá, svědčí jejich jen krátká existence za pořádání hudebního odboru Umělecké besedy v sezóně 1864-65, kdy Smetana mohl projevit svou umělecku orientaci a smysl pro pokrokovou dramaturgii. Další léta opět znamenala možnost větších koncertních akcí jen při spojení sil orchestrů obou divadel /Německého a českého Prozatímního/ ve spolku Filharmonia, kde se střídali v řízení koncertů dirigenti obou divadel - Ludwig Slansky a Bedřich Smetana.

Zmíněná přestávka v kompozici symfonických děl neměla však pouze tento důvod. Otakar Hostinský postihuje zřejmě podstatu jevu v přednášce Česká hudba 1864 - 1904: /3/ *"Na konci let šedesátých a na začátku sedmdesátých hrozilo naší hudbě jakési nebezpečí. J e d n o s t r a n n o s t /zdůraznil O. H./. Všechen zájem obecenstva tou dobou byl obrácen k divadlu, k opeře. Kdo tam si nedobyl vavřínů, nezdál se býti velkým skladatelem. Je pravda, Smetana záhy pečoval o povznesení koncertního ruchu našeho, ba tím vlastně začal - stačí jmenovat abonentní koncerty a později filharmonické. Ale v hudební tvorbě české do té doby přece hudba symfonická a komorní stála na druhém místě."*

Vzniká tehdy - i když řídce - symfonická hudba, u které můžeme zprostředkovaně hovořit o mimohudební inspiraci, ale i pro ni je příznačné spojení se zájmem o divadlo: jmenujme jako příklad Smetanův pochod nebo Blodkovu hudbu k živým obrazům shakespearovských slavností v roce 1864 nebo v roce 1869 Smetanovu hudbu k živému obrazu Libušin soud.

Vlastní rozkvět nastává teprve v sedmdesátých letech; je zajímavé, že důležitý podnět zde dává autor mnohdy za svého života i v osudu svého díla po smrti opomíjený, Zdeněk Fibich. Uvědomíme-li si, že jde o autora o generaci mladšího než generace smetanovská /Fibich se narodil v roce 1850/, musíme tím spíše vyzdvihnout jeho

význam právě pro rozvoj odrazu historického vědomí v české programní symfonické hudbě.

Pomineme-li skutečnost, že už v roce 1871 píše Fibich programní ouverturu Pražský žid k dramatu Josefa Jiřího Kolára z doby popravy na Staroměstském náměstí, je tu rozhodný impuls jeho symfonické básně Záboj, Slavoj a Luděk, inspirované českým mýtem Rukopisu královédvorského. Fibich vytvořil tuto skladbu v roce 1873, tedy ve svých 23 letech. Skladba měla premiéru na slavnostní akademii Akademického čtenářského spolku 25. května 1874, když už v prosinci roku 1873 ji posluchači vyslechli na zábavě hudebního odboru Umělecké besedy v úpravě pro klavír na čtyři ruce /hráli Ludevít Procházka a Jindřich Kàan z Albestu/.

Ve své fibichovské monografii a v předmluvě k vydání partitury Fibichovy symfonické básně Záboj, Slavoj a Luděk upozorňuje Jaroslav Jiránek na intonační souvislost základního motivu hrdiny Záboje se základním motivem Smetanova Vyšehradu a na tradovaný Smetanův zájem o tuto Fibichovu symfonickou báseň. /4/

Citovaný úsek - Zábojovo téma ze závěru skladby /fagoty a violoncella, str. 101 partitury/ - je skutečně prakticky totožný s motivem Vyšehradu /základní podoba, podle O. Zicha motiv W/. /5/ Jde však jen o jedinou variantu, která nastupuje vzestupnou kvartou, zatímco na ostatních místech je pro Zábojovo téma příznačný vzestup oktávový. Jsou zde i další okolnosti, které tuto shodu činí spíše náhodnou: známá časová priorita basové podoby motivu Vyšehradu, z níž - jako ze základu harmonie - vrchní melodie vyplynula, nebo hypotéza počátku kompozice Vyšehradu už v roce 1872.

Přesto se lze domnívat, že nejde jen o náhodnou shodu. Jaroslav Jiránek právem upozorňuje na intonační příbuzenství rozvinuté podoby témat v průběhu zpracování díla /Záboj - str. 73 partitury a melodická podoba motivu Vyšehradu, podle O. Zicha melodický motiv W/. Nejde samozřejmě o totožnost - liší se harmonický průběh a celý rozmach tématu - příbuznost je však nesporná; ještě významnější je pak příbuznost kompozičního záměru vůbec.

Fibichova symfonická báseň Záboj, Slavoj a Luděk z roku 1873 má už všechny rysy typického odrazu rostoucího historického vědomí jako zdroje národní hrdosti. Příznačná je volba onoho úseku Rukopisu, který básnicky odráží představu silné a sebevědomé společnosti, schopné bránit se proti vetřelcům.

Fibichovi pak náleží ještě další prvenství: roku 1875 zkomponoval - inspirován Čelakovského baladou - symfonickou báseň Toman a lesní panna. Teprve 21 let po něm, roku 1896, se k okruhu bás-

nických ohlasů lidových pověstí - básní z Erbenovy Kytice /Vodník, Polednice, Zlatý kolovrat a Holoubek/ - obrací další velký český skladatel, Antonín Dvořák.

Současně s tvorbou, jež je odrazem historických okruhů národních, vznikají další symfonické programní jednověté skladby inspirované historickými nebo bájeslovnými ději, nikoli ovšem z národní historie: v sedmdesátých letech kompozice Viléma Majera Sardanapal a Helena nebo v osmdesátých letech symfonická báseň Odysseus Josefa Richarda Rozkošného a Únos Persefony Karla Kovařovice.

Zaměření k odrazu inspiračních okruhů národní historie však zůstává určující a přináší světově ojedinělé dílo - Smetanovu Mou vlast. Části Vyšehrad a Vltava byly vytvořeny v roce 1874, Šárka v roce 1875. Z téhož roku pochází i symfonická báseň Z českých luhů a hájů, kde není v mimohudebním programu vysloveně vyjádřena historická inspirace, ale kde hudba není /stejně jako ve Vltavě/ jen oslavou krajiny jako takové, ale krajiny-domova, tedy dějiště historie životů generací, které tento domov vytvářely.

Zejména ovšem v obou závěrečných částech cyklu z let 1878 až 1879, v Táboru a Blaníku, spatřujeme svrchovaně umělecký odraz národního historického vědomí.

Smetanův cyklus Má vlast je dílem mimořádným v hudební invenci i ve smyslu pro úchvatnou výstavbu celku. Po více než století s neomylným účinkem zaznívá například jako finále celého cyklu geniální závěr Blaníku se svým odhodlaným pochodovým rytmem a mistrovským propojením základních Smetanových symbolů velké národní minulosti - Vyšehradu a husitského chorálu Ktož jsú boží bojovníci.

Při dalších volbách mimohudební historické tematiky v 19.století náměty z okruhu národní historie převažují. Zdeněk Fibich komponuje ouvertury Noc na Karlštejně, Komenský a Oldřich a Božena, Antonín Dvořák se inspiruje národní minulostí v ouverturách Domov můj a Husitská, které znamenají začátek jeho příklonu k programnosti. V samém závěru století komponuje Otakar Ostrčil svou ranou symfonickou báseň Pohádka o Šemíkovi /podle Vrchlického/.

Nápadná je velikost jmen skladatelských osobností, které se umělecky zmocňují programní tvorby odrážející národní historické podněty - jako by se po Smetanovi jevila značná závaznost volby tohoto inspiračního okruhu.

Z tvorby skladatelů, kteří představují dobový průměr, mohu v této oblasti uvést už jen ouverturu Jan Hus Vojtěcha Hřímalého ze sedmdesátých let stejně jako Svatvečer plzeňského skladatele

Hynka Pally /jak mi sdělil autor rukopisné dosud monografie o tomto skladateli Antonín Špelda, je programem této hudební básně hold národa jeho velkým osobnostem/. Kromě symfonické básně Jan Hus skladatele Váši Suka z roku 1892, kdy už působil v Moskvě, se mi už nepodařilo zjistit další programní díla s národní historickou inspirací.

Mám-li tedy shrnout, mohu konstatovat, že v symfonických programních jednovětých útvarech, které odrážejí národní historické vědomí v druhé polovině 19. století v Čechách, se jeví jako rozhodující podíl hlavních mistrů zakladatelské generace české národní hudby, kteří byli svými uměleckými i lidskými kvalitami povoláni k vytvoření tradice.

Ústřední uměleckou postavou je Bedřich Smetana, který vytvořil v hudební historii jedinečný cyklus Má vlast. Antonín Dvořák, jehož osobnímu zaměření více odpovídalo myšlení v rovině čistě hudební, přispívá do souboru zejména svou ouverturou Husitská. V celkové úvaze však nelze nepodtrhnout význam Zdeňka Fibicha jako tvůrce první symfonické básně inspirované českým mýtem.

* * *

/1/ Očadlík, M.: Svět v orchestru - České orchestrální skladby. Praha, Orbis 1946, str. 66

/2/ Československý hudební slovník osob a institucí, I. a II.díl, Praha, SHV 1963 a 1965

/3/ Hostinský, O.: Česká hudba 1864 - 1904, přednáška v cyklu společenského klubu Slavia ze dne 19. dubna 1909, Praha 1909, str. 24

/4/ Jiránek, J.: Zdeněk Fibich, Praha, SHV 1963, str. 72, a Fibich, Z.: Záboj, Slavoj a Luděk, partitura, Praha, SHV 1962, II - III

/5/ Zich, O.: Symfonické básně Smetanovy, Praha 1924, str. 65

* * *

HISTORISMUS SMETANOVY MÉ VLASTI

Vladimír Lébl - Jitka Ludvová

Žádný z českých umělců nebyl tak zvýznamněn, heroizován a glorifikován jako Smetana, žádný z českých spisovatelů a výtvarníků nenabyl tak ostře vysunuté postavení v národní kultuře. Česká tradice literární, dramatická nebo výtvarná rostla spíše množinou zjevů různého založení a generační příslušnosti, aniž by jedinému z nich byla obecně přiřčena výjimečnost zakladatelské osobnosti a nadčasového vzoru. S kultem Smetanovým tomu bylo a je jinak. Kdybychom chtěli formulovat hlavní rysy novodobé české hudební kultury, smetanovství by nemohlo chybět jako jeden ze stěžejních znaků nejen národně hudební, ale národně kulturní ideologie. Uctívání Smetany vrostlo tak hluboce do obecného povědomí, stalo se tak samozřejmým, že se nakonec už necítila potřeba zamyslet se nad ním, analyzovat je, ptát se po příčinách a důsledcích.

Jedním z průvodních znaků heroizace Smetany bylo jeho postupné vyvázání z dobových kontextů. Smetanovská literatura záhy vytvořila a pak beze změn opakovala model mučednické osobnosti, jíž byl určen trpký los boje proti obecnému neporozumění, po jejímž boku stálo jen několik věrných a jež žila a tvořila vrcholná díla v duchovní samotě a pro budoucnost. Stalo se zvykem interpretovat Smetanovo dílo jako uzavřenou soustavu hodnot, jež existuje "an sich" v jakési absolutně soběstačné původnosti. Závislosti na dobové kultuře se připouštějí pouze do času švédských symfonických básní jako hranice Smetanova duchovního zrání. O. Zich prohlásil, že Smetanova tvorba, počínaje čtyřicátým rokem umělcova života, je prosta jakýchkoli vlivů, a toto a jemu podobná tvrzení se živelně přenesla na hodnocení všech rovin Smetanova díla včetně roviny inspirační. Z tvrzení o Smetanově původnosti se učinilo dogma, alergické na případné zmínky o možných souvislostech, podobnostech, či dokonce závislostech. Je příznačné, jak v popularizačních rozborech i v nečetných obšírnějších analýzách Smetanových skladeb absentuje srovnávací metoda. Pokud se srovnává, pak zase jen jedno

Smetanovo dílo s jiným a celý tento blok písemnictví je fascinován poznatkem, že ve Smetanově tvorbě vládne zákon invenční sourodosti; tato zákonitost je dokonce absolutizována jako nadčasově vzorová pro celou českou hudbu, ačkoli by se mělo vidět, že i ona je vlastně plodem poetiky hudebního novoromantismu. Výklad Smetanovy tvorby jako uzavřené soustavy bylo možné postupně prosadit o to snadněji, čím důsledněji se v české hudební kultuře vymazalo z provozovací praxe, a tím i z obecné paměti téměř vše, s čím Smetanova tvorba přicházela do denního styku. Proces perlustrace tvorby Smetanovy doby, který se odehrál zhruba v letech 1890 - 1900, byl velmi radikální, postihl rozsáhlé autorské bloky i celé hudebně druhové oblasti: z pestré produkce 60. - 80. let přežily vedle díla Smetanova, Dvořákova a Fibichova jen roztroušené ostrůvky. Podobný proces se jistě odehrál i v jiných oblastech českého umění, s tím rozdílem, že se tam dříve či později přihlásil ke slovu vědně historický interes, který znovu prozkoumal zasuté jevy a nezřídka je dovedl znovu vřadit do života. Nic takového se nestalo v hudební oblasti, naopak, zde se jen prohluboval negativní vztah k vyřazené hudbě a byl to vztah podivný, protože jen pasívně repetoval dřívější odmítnutí a pramenil de facto z nevědomosti. Zatímco literární a výtvarnou historii bychom někdy mohli podezřívat z přílišné sofistikace českého umění druhé třetiny 19. století, v našem případě konstatujeme vztah macešský, jenž nese vinu na hudebním a kulturním vzduchoprázdnu kolem Smetanovy osobnosti.

Ve zmíněné studii jsme učinili pokus vyložit jedno Smetanovo dílo v úzkém vztahu k době jeho vzniku, vysledovat jeho dobové souvislosti. Vybrali jsme cyklus Má vlast, neboť právě v literatuře věnované tomuto cyklu je možné zjistit časně vzniklou interpretaci tohoto díla jako výsostného duchovního vlastnictví Smetanova, při zanedbání zcela elementárních vztahů k různým projevům ideologie raného českého nacionalismu.

Probíráme-li se českým kulturním ovzduším první poloviny 19. století, odevšad k nám doléhají slovní průvodci mladého českého nacionalismu: "Snad žádné slovo nevyskytuje se v aktech muzejních tak často, jako slovo vlast, vlastenec, vlastenecký, vlastenectví," poznamenal dějepisec Národního muzea J. Hanuš na okraj situace let 1823-41 a jeho poznámku lze široce zobecnit. I když byl zprvu jako nejpodstatnější znak národnosti pochopen jazyk, po roce 1810 začala převládat snaha vtisknout představě Vlasti konkrétní rozměr, především rozměr historický. Objevení "slavné minu-

losti" se stalo spolu se vzkříšením jazyka hlavním kulturně politickým nástrojem emancipace českého národa a bylo v řádu tehdejších věcí, že nacionalismem okřídlená fantazie zbarvovala vynořující se dějiny českých zemí básnickou fikcí. Klíčového významu nabyly Hankovy padělky, Hájkova kronika, Lindův román Záře nad pohanstvem, ilustrované Dějiny české a další literární díla, která se stala bohatou studnicí umělecké inspirace, prolínala do prvních archeologických a historických výzkumů a ovlivňovala směr pozornosti rodících se historických oborů; myslíme zde především na Vocelův Pravěk země české, na Šafaříkovy Slovanské starožitnosti a samozřejmě Palackého Dějiny, jejichž ústřední teze o smyslu českých dějin se stala téměř národním evangeliem. Přítomnost základního rejstříku dějinně vlasteneckých motivů je v první polovině 19. století zřejmá i v tvorbě umělců tak excentrických, jakým byl Mácha. Také v jeho díle figurují místa, postavy a události typicky spjaté s tehdejší představou Vlasti, jakkoli mají spíše funkci šerosvitných pozadí či výchozích bodů subjektivně romantické imaginace. Známé odmítnutí Máchy jako autora Máje však naznačilo, jak citlivá byla hranice dobového vkusu, jak striktní byl kánon patriarchálního idylismu a krotce vlasteneckého horování, které se zdaleka nerozloučilo s biedermeierem a z romantismu si vzalo jen nevinnou slupku. Na podobnou hranici narazil později i Josef Mánes, jehož soubor ilustrací k Rukopisu královédvorskému musel zůstat torzem. Postupně houstly i jiné signály mezí kulturní vyspělosti českého měšťanstva, ale zůstaly vesměs oslyšeny, a zejména na ně dávala zapomenout druhá vlna českého nacionalismu, která se vzedmula v ovzduší konstitučních a státoprávních nadějí 60. let. Říjnovým diplomem 1860 začala další fáze politické a kulturní národní emancipace, která symbolicky vyvrcholila vybudováním Národního divadla.

Je otázkou, jaké nové kvality přinesla 60. - 80. léta do ideologické výzbroje českého vlastenectví. Musíme konstatovat, že k arzenálu dějinně národních motivů nepřibylo nic podstatně nového; nová byla ovšem kvantita, ofenzivnost a rozmanitost této výzbroje. Nositeli nacionální ideologie už nebyli jedinci a malé skupiny, ale široce rozprostřená síť spolkového hnutí organizovaná podle Sladkovského apelu "Sdružujme se". Nepoměrně se zvýšila protirakouská a protiněmecká akcentace nacionálního hnutí. Vzrostla rozmanitost kulturních projevů: obrovská česká produkce 60. - 80. let se rozpínala od vlasteneckého módního zboží a kýče až po první zralá umělecká díla. Síla českého psaného slova byla nyní

násobena silou slova mluveného a do popředí vystoupily druhy umění schopné bezprostřední smyslové působnosti. Nacionální ideologie byla nyní přímo celebrována v plenéru na národních slavnostech, na spolkových akcích u příležitosti památných dat, svěcení praporů, otevírání veřejných budov, odhalování pomníků, zahajování provozu mostů, železnic a jiných technických zařízení. Byly odbývány stovky slavnostních projevů a zejména v ohnivých projevech Sladkovského lze dobře postřehnout dovednou kumulaci prostředků neomylného působení na vlastenecký cit posluchačského zástupu: hlavní a stálé místo měly zde obrazy české minulosti; motivy spjaté s bájnými postavami, památnými místy a historickými reky a událostmi byly postupně vybroušeny do téměř neměnných spojení. Nenasytný hlad po hlasitém nacionálním sebevyjádření měl ostatně všude za následek produkci typizovaných dějinně vlasteneckých gest. Je známo, že Smetanův libretista Züngel je autorem asi 600 vlasteneckých básní určených k veřejné deklamaci a že celkový počet těchto jeho výtvorů lze odhadnout na čtyř- až pětinásobek. Několik stěžejních látek a motivů, vesměs přebraných z první poloviny 19. století a nyní jen jinak artikulovaných, se stalo předmětem literární, dramatické a hudební veleprodukce, která měla bohatou škálu umělecké náročnosti a nejrůznějšími formami sytila dobovou potřebu.

České vlastenectví přilnulo především k místům schopným vázat na sebe nacionální symboliku. Zárodky tohoto procesu lze sledovat například v rané fázi českého krajinářství, které pozvolna opouštělo módní alpské motivy, obligátní scenérie divoké přírody, zavedený typ tzv. ideální krajiny a objevovalo půvaby labské roviny, povodí Vltavy, okolí Prahy a opuštěných českých hradů. Toto první ohmatávání rysů české krajiny bylo počátkem vývoje, na jehož konci nalézáme motivy, které prošly nejostřejší selekcí a zatavily se do obecného povědomí jako plně srozumitelné národní symboly: na oponu Prozatímního divadla, kterou měl Smetana každodenně před očima, vymaloval Jiří Kautský uprostřed Hradčany, po stranách Staroměstské náměstí, Vyšehrad, Karlštejn, Říp a Blaník. České krajinné motivy nabývaly nejširší publicity prostřednictvím různě zveřejňovaných rytin a první pionýři, kteří putovali v romantickém osamění českou krajinou, byli brzy vystřídáni vlastenecky naladěnými výletníky ubírajícími se se spolkovými prapory po známých už trasách. Jim také byly určeny ilustrované publikace typu průvodců a informátorů, z nichž pro nás nejzajímavější je práce J. Krejčího a Smetanova libretisty J. Wenziga, která vyšla v roce 1857 s názvem Die Umgebungen Prags. Trasa, která je zde sledována, se seřazením témat výrazně podobá původnímu Smetanovu plánu cyklu Má vlast.

Jak lze doložit analýzou literárního, divadelního a výtvarného materiálu z let 1860 - 1874, tvoří právě látky budoucího symfonického cyklu Má vlast dobově nejoblíbenější loci communes. Zvláště důležité ovšem je, že je nalezneme bohatě uplatněny ještě před vznikem Mé vlasti také v české hudbě, kde prosákly do celé palety hudebních druhů od společenského zpěvu přes drobnou sborovou tvorbu, sborové výjevy, kantáty, rozmanité typy hudebního divadla až k tvorbě orchestrální. I když v české hudbě 60. a 70. let rychle zmohutněly spory o podstatu národnosti, otázka sepětí české hudby s ideologickou strukturou dějinného češství stála mimo diskusi.

Tematika Vlasti a jejích symbolických atributů vládla především společenskému zpěvu, v němž probíhal elementární proces hudebního artikulování vůdčích nacionálních pojmů. Jako příklad za mnohé citujme text písně Albína Maška Má otčina ze Společenského zpěvníku 1872: *"Tam, kde věnčí modré hory tisíc hradů svými bory, s Krkonošem Šumava, s Labem jásá Vltava: tam je otců země krásná, vlast rekovná, domov můj. Zde vltavská pne se skála, na níž matka králů stála, Vyšehrad se v zlatě skvěl, pod nímž Lumír písně pěl, Vyšehrad se v zlatě skvěl, ona země slávohlasná má je vlast a domov můj. Tam, kde v chrámě Svatovíta Čech své krále svaté ctítá, Václava ctí, Karla má, pomiluj ny zazpívá, tam je moje půda spásná, půda svatá, domov můj."* Nezměrná popularita dějinně nacionálních motivů se přenesla ze zpěvního repertoáru i do taneční hudby, kde byly po desítkách komponovány třasáky, čtverylky, kvapíky a mazurky nesoucí názvy českých řek, hor, národních reků, například kvapíky Žižkův sen nebo Hlas z Blaníka. Ze základní roviny společenského zpěvu však existovala spojnice k umělecky náročnějším sborům, sborovým výjevům a kantátám, tak jak je komponoval zejména Karel Bendl, které měly obrovskou publicitu a v nichž se ustaloval hudební a hudebně dramatický vztah především k látkám husitským, včetně mnohonásobné citace písně Ktož jsú boží bojovníci. Žánr sborových výjevů nás pak bezprostředně převádí k českému hudebnímu divadlu v jeho "prozatímní" éře, které bylo hluboce ovlivněno náměty čerpanými z fiktivních i skutečných českých dějin a zvláště se dovolávalo doby nejstarší a doby husitské. Pod termínem hudební divadlo si v 60. letech a v první polovině 70. let nelze představit pouze operní představení v kamenné budově: musíme sem zahrnout pestrou škálu divadelních událostí konaných v nejrůznějších prostorách s nejrůznější účastí hudby, od písňových a hudebních vložek přes scénickou a meziaktní hudbu,hudbu k živým obrazům a melodramatickým výstupům až ke kapesním zpěvohrám a k opeře. V souvis-

losti se Smetanou jako autorem Libuše a Mé vlasti nás zajímají především živé obrazy, a to ze dvou důvodů. Živé obrazy patrně ovlivňovaly dramaturgii mnohých českých operních novinek z éry Prozatímního divadla, a to někdy přímo - jak je zřejmé ze závěru Smetanovy Libuše - někdy nepřímo: ve výstavbě libret českých tzv. velkých romantických oper s historickými náměty se jeví tendence organizovat vrcholové plochy jako statická skupinová aranžmá. Vůbec se zdá, že česká historická opera té doby souvisí s domácími obecně divadelními normami, provozními zvyklostmi a manýrami mnohem těsněji, než se dosud připouštělo, počínaje odvozeností látek od nejširšího okruhu českého historického dramatu a způsobem výstavby scén. Živé obrazy nás však zajímají také proto, že jejich vznosné, alegorizující uchopení dějinných atributů Vlasti představuje důležitý nový moment ve vztahu k těmto látkám, jenž nám může mj. vysvětlit i fakt jejich brzkého vstupu do symfonické tvorby. Ostatně, od divadla vedly přímé spojnice k českému dění koncertnímu, a to nejen tím, že pražské koncertní programy obsahovaly značné procento divadelní hudby, ale i tím, že nemalá část české orchestrální tvorby rostla z divadelních inspirací nebo měla původní funkci scénické hudby. Ačkoli pražský orchestrální provoz se jen zvolna osvobozoval od "staré" atmosféry nacionálního utrakvismu a zdaleka nebyl na takovém výsluní politické pozornosti jako české divadlo, i zde se v průběhu 60. a první půle 70. let rozvinulo tvůrčí směřování souladné s obecným zráním české národní kultury: česká orchestrální tvorba se měla vymanit z dědictví klasicismu, ze starých forem, a uzpůsobit se k vyjadřování mimohudebních programů. Jako dobový ideál se objevila symfonická báseň a Liszt se stal zde podobným vzorem, jakým byl v opeře Wagner. Cesta k české symfonické básni nebyla jednosměrná, vedla mnoha oklikami a odbočovala i do druhů symfonie, koncertní ouvertury a dokonce i scénické hudby. Dobové dychtění po české programní hudbě bylo zvláště patrné na prvních kritických reakcích týkajících se Dvořákovy III. symfonie, předehry k Tylově dramatické básni Jan Hus od V. Hřímalého, několika koncertních skladeb později zapadlého Wilhelma Meyera, Fantasie dle Máje K. H. Máchy od Z. Skuherského, a zejména na dílech mladého Fibicha /předehra k truchlohře J. J. Kolára Pražský žid, Koncertní předehra, ouvertura Othello a dvě symfonické básně Záboj, Slavoj a Ludiek a Toman a lesní panna/. Kritiky Fibichova Záboje zdůrazňovaly, že skladba je první částí budoucího většího dějinně vlasteneckého cyklu symfonických básní. Současně bylo známo, že podobný cyklus připravuje i Smetana. Nepo-

čítáme-li Smetanovy švédské symfonické básně, které byly doceněny daleko později, zjišťujeme, že historie vzniku české symfonické básně, tj. programní skladby na dějinně vlastenecký námět, byla neobyčejně krátká, ale nesmírně intenzívní. Lze však také dobře zjistit, že počáteční reflexe Smetanovy šestice symfonických básní se podstatně lišila od dnešního vztahu k cyklu Má vlast. Především proto, že šest básní se rodilo v poměrně dlouhém časovém rozmezí pěti let 1874 - 1879 a že dlouho trvalo, než se prosadily do obecného vědomí jako cyklický celek. Po premiérách a prvních reprízách byly jednotlivé Smetanovy básně hodnoceny jako volná řada zpodobení "vynikajících látek vlasteneckých" a ještě dlouho po prvním cyklickém provedení v roce 1882 toto pojetí přežívalo. Teprve kolem přelomu století začal proces poetizace, heroizace a mytizace Mé vlasti, který byl zvláště akcentován v letech obou světových válek. Vrátíme-li se k jeho prvopočátkům, k prvním kritickým výrokům o jednotlivých básních budoucího cyklu, zjistíme, že tyto výroky jsou velmi zajímavé nejen tím, co říkají, ale i opomíjením nebo zběžným připomenutím věcí, které byly zřejmě považovány za obecně známé. Tyto "samozřejmosti" se týkaly nejen výběru látek a motivů, ale i například sledu Vyšehrad - Vltava nebo Tábor - Blaník, týkaly se dramaturgie dílčích obrazů Vyšehradu a Vltavy, "husitského" pojetí Blaníka atd. Právě tyto momenty dobově vázané srozumitelnosti se v dalších desetiletích vytrácely a mnohé kdysi obecně známé skutečnosti cyklu začaly být hodnoceny jako výlučné duchovní vlastnictví Smetanovo. Například Vladimír Helfert v roce 1924 hodnotil Smetanovo "husitské" pojetí Blaníka jako zcela ojedinělé a hledal jeho kořeny ve Smetanových zážitcích ze studentských let. Mirko Očadlík zase propojil Smetanovu Vltavu s Chmelenského písní Vltava, v níž shledal *"motivy, které se později objevují v úžasném hudebním přehodnocení v symfonické básni Smetanově"*. Takovýchto pokusů vyhledat zcela zasuté nebo ostře individuální inspirace k Mé vlasti bychom ve smetanovské literatuře našli velmi mnoho. Zapomnělo se přitom, že Smetanovy obrazy byly zakotveny především v krajinném a představovém světě českého člověka 19. století a že sama Smetanova transpozice pojmu VLast do dějinného rozměru známých mýtů, bájných sídel a přírodních jevů byla typicky dobovým gestem, připraveným obrovskou zásobou předchozí umělecké produkce.

To, čím Smetana přesáhl dobové vědomí a dobová ztvárnění vlasteneckých látek, byla především soubornost vize vlasti, sepětí dílčích momentů v rámci jednotlivých básní a jejich cyklické pro-

pojení. Právě touto soubornosti vložil Smetana do české kultury něco, co se před ním nepodařilo Mánesovi ani potom Alšovi, do jehož cyklu Vlast zasáhla korigující ruka dobového vkusu. Syntetizující Smetanův záběr se však patrně neodehrával pouze v rovině zřetězení typických symbolů, ale také v rovině hudební řeči. Až se hudební věda jednou podrobněji vrátí k dobové české hudební produkci a pozná ji tak důkladně, jako zná svůj materiál literární nebo výtvarná historie, zjistíme možná, že Má vlast je také v mnohém hudebním smyslu syntézou intonačních a žánrových řešení, která se rodila a postupně prozkušovala v širším procesu. Tak jako čeští výtvarníci museli s mnoha oklikami doslova vynalézat tváře, gesta, oděvy, zbroj, kultovní předměty mytických a historických postav, než mohli tato obrazná zživotnění idealizovat a monumentalizovat, jako museli nejdříve odkrývat reálné tvary české krajiny, než mohli vytvářet její samoznaky, také česká hudba stála před problémy, v jakém hudebním materiálu artikulovat nacionální symboly. J. L. Zvonař publikoval ještě v roce 1863 rozsáhlou stať, z níž vytušíme, kolik konkrétních problémů bylo otevřeno, co všechno se muselo zkoušet na desítkách drobných i rozsáhlejších hudebních děl mnoha druhů a žánrů, než mohla vzniknout Má vlast. V dějinách českého výtvarného umění jsou už zakotveny analýzy podobných procesů; ví se například, z jakých zdrojů vytvářel Josef Mánes své mytické hrdiny a jaké další peripetie tato zobrazení nabírala až k finální výzdobě Národního divadla. Podobné vývojové křivky už tradičně sleduje literární historie i divadelní věda, jen hudební oblasti zůstaly prozatím tyto otázky cizí: podstata "smetanismu" se stále jednostranně vidí pod úhlem "wagnerianismu" či "lisztovství" a Smetanův odpor k názorům některých protivníků je interpretován způsobem, který si dobrovolně uzavírá cestu ke zkoumání domácích zdrojů Smetanovy hudební představivosti. Kdyby se vysledovala hudební genealogie Mé vlasti, díla nanejvýše vhodného k takové analýze, mohli bychom asi právě zde učinit obsáhlý průnik do elementů hudebního češství. Tato genealogie by možná dala také odpověď na otázku, proč si toto dílo získalo tak trvalou popularitu v nejširším domácím okruhu: snad je v něm svým způsobem uloženo kulturní a hudební dědictví, které se ve svých prvotních formách přežilo, vybledlo, ale žije v transformaci Smetanově a dotýká se elementárbuněk českého hudebního sluchu.

Smetanova Má vlast je však nejen činem úhrnným, ale také posledním činem svého druhu. V české hudbě a kultuře obsadila místo,

kam už nevstoupil žádný skladatel, a všechny analogie v jiných hudebních titulech /Sukova Praga, Novákova Jihočeská suita/ jsou jen vzdálené a parciální. Tato osamocenost Mé vlasti nebyla dosud konstatována. Jiná Smetanova díla byla následována či přímo kopírována, jen Libuše a Má vlast nikoli; a zřejmě nejen z úcty k autorovi a dílu, protože díla podobná Mé vlasti nevznikla ani v době, kdy proces heroizace cyklu byl ještě v počátcích. Změnil se čas, činy prvních generací národních obroditelů a budovatelů vcházely do dějin a pro další desetiletí se staly příznačnými jiné situace. Už nikdo nemohl vytvořit druhý Jungmannův slovník, druhé Palackého Dějiny, druhou Mou vlast, druhé Národní divadlo. Naopak, kdo se pokusil jít v těchto stopách, riskoval odmítnutí. Za klasický příklad může sloužit Muchova Slovanská epopej, ale také v hudební oblasti lze zjistit nejeden případ, kdy díla, vzájemně jakkoli odlišná, byla negativně hodnocena právě proto, že se octla v přílišné blízkosti sakrifikovaných hodnot. Stalo se to Dvořákově Husitské, Novákově opeře Karlštejn, Sukově Meditaci na svatováclavský chorál a jiným. České vlastenectví prodělávalo ostré peripetie, nacionální symboly zlevnily nedbalým používáním a už v roce 1895 se doba stala zralou pro Macharovu grotesku Boží bojovníci, sžíravě ironickou aktuální persifláž politických špiček české společnosti. Jestliže v jedné studii B. Štědroně čteme dlouhý soupis posmetanovských skladeb citujících husitskou píseň, pak toto množství vnuká pocit jisté devalvace, která nakonec nutí skladatele s dobrým vkusem, aby se dnes tohoto citátu zcela vystříhali.

* * *

/Referát je souhrnem studie Dobové kořeny a souvislosti Smetanovy Mé vlasti. Plný text je otištěn i s obrazovou přílohou v časopise Hudební věda 1981, č. 2, s. 99 - 141./

* * *

FILOZOFICKÉ PROBLÉMY HISTORISMU

Jaroslava Pešková

V krátkém příspěvku je prakticky nemožné zvládnout uvedené téma. Soustředím se proto jen na naznačení několika základních problémů:

a/ co je obsahem pojmu *"historismus"*,

b/ co rozumí historik minulostí a jak je možná zkušenost o minulém,

c/ v čem spočívá historismus a jeho "krize",

d/ současné pojetí dějinnosti a jeho problémy.

Obsah pojmu *"historismus"*

Pojem historismus je naprosto nejednoznačný a jednotlivé vědní obory míní historismem často velmi různé skutečnosti. Také v dějinném vývoji jednotlivých oborů i v dějinném vývoji filozofie nabýval pojem historismus rozmanitých určení. Většinou se uvádí, že je to *nějaký* /z filozofického hlediska sobě nejasný/ vztah k minulému dění, tedy k dějinám, a to takový vztah, který je motivován potřebami současnosti. Dějiny jsou - běžně řečeno - to, co se stalo nebo co se někomu stalo. Na počátku novověku se dějinami rozuměly res gestae a historia rerum gestarum. /1/ Co se stalo, může být v současnosti rozmanitě zpřítomněno a může být formou, v níž si přítomnost chce porozumět /může být "kostýmem" dějů současnosti/. V těchto běžných formách je mimo rámec pozornosti moment budoucnosti, který zpravidla splývá s motivem "aktuální potřeby". V klasickém pojetí dějin u G. W. F. Hegela je zdůrazněn především motiv jednoty dění a jeho reflexe, která je bytostným aspektem vlastního dějinného procesu. Ve filozofii dějin formuluje Hegel problém dějin takto: *"Dějiny spojují v naší řeči jak objektivní, tak subjektivní stránku a znamenají právě tak historiam rerum gestarum jako samy res gestas; jsou tím, co se stalo, právě tak jako vyprávěním dějin. Toto spojení obou významů musíme pokládat za spojení vyššího druhu než za pouhou vnější nahodilost. Je třeba předpokládat, že vyprávění dějin se objevuje současně se vskutku dějinnými činy a událostmi; je to niterný společný základ, který je společně vyvolává."* /2/

V dílech filozofujících historiků se za historické dále pokládá to, co v nějaké době skutečně existovalo a může být odhale-

no, to, co není pouhou objektivací ideje, ale *bylo* reálnou skutečností /například nějaká historická osoba/. Historické je dále to, co má "epochální" význam, tzn. otvírá a zakládá další dění /Velká francouzská revoluce, vznik "logu" v Řecku atd./. Zároveň se však setkáváme s přímo opačným významem: historické je to, co upadlo do historicity a není dále aktualizováno, neožívá novými interpretacemi a mělo význam jen v minulosti, má *jen* "historickou" hodnotu. V neposlední řadě je pak dějinnost pokládána za podstatný znak všeho lidského, za základní podmínku všeho lidského konání a poznání, která je odlišuje od pouhého přírodního jsoucna. *"Čím jsme, jsme zároveň historicky,"* zdůrazňuje Hegel na prvních stránkách Úvodu k dějinám filozofie. /3/ Pojem historismus bývá pak v praxi jednotlivých oborů nebo autorů porůznu a často nekriticky vztahován k některému z těchto aspektů.

Co se rozumí minulostí a jak je chápána možnost zkušenosti o minulém

Historismus je tedy vztah k dějinné skutečnosti, je to vztah k minulému dění jakožto minulému /v obsahovém smyslu/, které má "smysl" pro současnost, a zároveň je to způsob myšlení, které vykládá všechny činy, výkony a hodnoty z historických podmínek a každou věc vykládá s ohledem na její vznik a vývoj ve vztahu k jejímu věcnému obsahu a současnému smyslu. Rýsují se tu tedy dva základní problémy - co rozumí historik minulostí a jak je možná zkušenost o minulém.

Povšimněme si některých odpovědí filozofujících historiků rozmanitého zaměření.

Historie je specifická forma vědění, uplatněná na všechny objekty vědění, které souvisejí s výtvory člověka a jejich zjevováním v čase, říká Theodor Schieder v knize Geschichte als Wissenschaft /4/ a k objasnění rozdílu mezi děním přírody a děním dějin uvádí citát z Weizsäckera: *"Dějiny se přírodě přihážejí, ale ona je nezakouší.* /Die Natur *widerfährt* ihre Geschichte, aber sie *erfährt* sie nicht."/

Historické události jsou minulé události, proto o nich nelze mít bezprostřední zkušenost, jsou jedinečné, neklasifikovatelné, není to mrtvé dění, ale jednání, myšlení, neredukovatelné bohatství a komplexnost, říká Patric Gardiner. /5/ Jak tedy lze porozumět historickému procesu?

Nikoli bezprostředně, ale zprostředkovaně, zdůrazňuje z novohegelovské pozice Benedetto Croce. Smysl dějin vystupuje na základě praktických požadavků, které motivují každý historický soud a vtiskují veškeré historii punc "historie současnosti". Ne záznam, ale hodnocení je základním úkolem a funkcí historie. /6/

Historie vznikla s formulací problému smyslu dění. Naopak v moderní přetechnizované civilizaci se smysl lidského dění ztrácí, ač zásadně není dějin beze smyslu a není smyslu bez historie. Tak vyjadřuje možnost porozumět historickému procesu Erich von Kahler. /7/ Smysl dějin chápe jako vkládání smyslu do nesmyslného nebo jako způsob, jímž minulost promlouvá k potřebám nové doby. Stojí tak na ostře protikladném stanovisku vůči historiografii pozitivistické, jejíž princip lze v naší souvislosti vyjádřit dnes již klasickou tezí Rankeho: *božská prozřetelnost se postará o smysl, postará-li se historik o fakta.*

Všechny uvedené úvahy pocházejí z období buď těsně před druhou světovou válkou, z období války, nebo z přelomu padesátých a šedesátých let. Mohli bychom samozřejmě připojit řadu dalších jmen a postojů, neboť problematika dějinné skutečnosti a způsob jejího uchopení vystoupily v této velké krizové epoše evropských dějin výrazně do popředí. Nás tu však nezajímá fakticita uvedených názorů, ale spíše způsob tázání, který nutí k vážnému filozofickému zamyšlení.

V čem spočívá historismus a jeho krize?

Uvedené výpovědi o povaze minulosti, možnostech jejího uchopení a smyslu minulosti pro současnost poukazují ke dvěma typům *filozofického poklasického* pojetí historismu, k *pozitivistickému pojetí dějin* a k *"rozumějící" historii* W. Diltheye. Lze samozřejmě namítnout, že pozitivismus nemá s historismem nic společného, že je bytostně protihistorický. Užívám zde tohoto pojmu ve smyslu velmi širokém, jak se s ním setkáváme u Karla R. Poppera v jeho práci Das Elend des Historicismus, kde je tím míněno "pozitivní" uplatnění metod přírodních věd při zkoumání společnosti a jejích trendů. Popper tu užívá zároveň pojmu "historicismus", který není přesně definován v systému filozofických kategorií. Podle vlastního vyjádření jím chce naznačit, že jde o koncepci sice diferencovanou a promyšlenou, ale ne plně rozvinutou jak v uvedené "pozitivní", "pronaturalistické", tak v negativní, protinaturalistické verzi. Ve svém výkladu budu užívat nadále jen pojmu histo-

rismus s vědomím, že ve filozofii a historiografii nemarxistických autorů nebývá pojem historismus spjat jednoznačně s tradicí německé klasické filozofie, s její teorií sebeutváření, sebezdokonalování a sebereflexe dějinné skutečnosti a že "krize historismu" znamená krizi dvou výše uvedených tendencí v novodobém pojetí dějin.

Vraťme se nyní zpět k *pozitivistickému pojetí historie*. Všimneme-li si základních předpokladů, můžeme je vyjádřit v několika bodech: Východiskem poznání jsou "fakta". Fakticita je sama empirická skutečnost a vědecký fakt je element historické zkušenosti. Vše se musí vykázat jako data - fakta na půdě sebejistého vědomí, "jemuž se něco jeví". Jedině "němý názor", "mlčící pozorování" /Waihinger/, je skutečným vědeckým přístupem. Jeho nepochybným základem je - sebejisté já. Po předpokladech tohoto základu a důvodu vědeckého poznání se ptát nelze. Takové tázání znamená pro pozitivismus poklesnutí do metafyziky. - Pokud jde o předmět poznání, o dějinnou skutečnost, svět empirických dějin, je do něho třeba zavést věcnou síť funkčních závislostí, kauzálních vazeb, je třeba provést formalizaci trendů, aby i nejsložitější dějinná sociální skutečnost byla přístupná a intersubjektivně komunikovatelná. Co nelze zvládnout pozitivně vědní formalizací, nelze pokládat za objektivní skutečnost, přístupnou vědeckému poznání. - A konečně - postihnout dějiny znamená zkoumat podmínky nějakého historického jednání. Tytéž podmínky vyvolávají tytéž důsledky, a tedy jednání, jehož důsledkem jsou dějiny. Snaha o postižení obecného v dějinných událostech se opírá o analogii přírodních věd. /Klasickým příkladem je teorie ideálních typů./ Do historie tak nespadají události, které nelze objektivovat /učinit beze zbytku předmětem intersubjektivní komunikace/, formalizovat a matematizovat, to znamená, že z dějinné skutečnosti jsou eliminovány prožitky lidí, jejich nadšením i nenávistí, iluzemi, vědomím sounáležitosti aj. Tím se redukuje živá mnohotvárná skutečnost na subjektivně objektivované struktury, na "exaktní", z empirie vyvozené abstrakce a jedinou půdou adekvátního poznání dějinné skutečnosti je sebejisté *já*, které *má* data - fakta.

Protipólem pozitivismu v historiografii je *rozumějící historie*. Jejím klasickým reprezentantem je W. Dilthey. Historii chápe jako duchovní vědu, vědu rozumějící. Každý jedinec důvěrně rozumí druhému jedinci, neboť sám je skladebným článkem dějinné skutečnosti. Není "případem" obecné kauzální zákonitosti, je "průsečí-

kem" bytostného celku, vnitřně artikulovaného, kde vše jednotlivé má význam aspektu tohoto celku. Jedinec je "psychická jednota" /psychische Einheit/ a jako takový si může zpřístupnit dějinnou skutečnost, může ji "znovu prožít" /nachleben/, tj. může se přesadit do jiného nitra, které je stejným skladebným článkem dění dějin. Klíčem k sociální skutečnosti je prožitek jako bezprostřední "psychická realita", veškeré rozumění je relativní a jeho hranice jsou dány jeho logickou formou. Předmětem rozumějícího zájmu jsou singularity - duchovní celky - jedinci i celé epochy jako projevy života a "texty" k výkladu. Tyto duchovní celky jsou mnohotvárné cíli a hodnotami, imanentními duchu, nelze je po vzoru přírodních skutečností řadit do vzestupné linie, neboť není lineárního historického dění. Dějiny jsou životním proudem a dějinná tendence je otevřena do mnoha stran. *Nelze* předvídat jednoznačně následky jako v přírodních vědách. Tentýž celek, tutéž psychickou jednotu lze znovuprožít s ohledem na kterýkoli aspekt, neboť je vždy aspektem proudu života, objektivovaného v daném průsečíku.

Když jsme naznačili tyto dvě protichůdné tendence v novodobém nemarxistickém pojetí dějinné skutečnosti, položme si otázku "krize" tohoto historismu /historicismu/, otázku, v čem ztroskotaly oba typy přístupu k dění dějin.

Vraťme se k základnímu východisku G. W. F. Hegela: vykládat všechny činy, výkony a hodnoty z historických podmínek a každou věc s ohledem na vznik a vývoj vnitřního obsahu. Historismus znamená pro Hegela /a později pro Marxe/ takový metodologický přístup, který respektuje při zkoumání minulosti povahu jejího založení a ustavení, nechápe ji jako vnější okolnost ve vztahu k prezentní skutečnosti, ale jako *"odkaz, či ještě lépe výsledek práce, a to práce všech předchozích generací lidského rodu"*.

Pozitivismus pochopil vývoj společnosti po vzoru přírody lineárně - jako abstrakci jednotlivých případů. Historie je dění na časové ose, které probíhá na terénu přírody. Stejné podmínky vyvolávají stejné jednání. Dějinné zákony lze odtud exaktně vyvodit. /Exaktní tu znamená "vy-hnaný". Ex-ago znamená vyháním - v této souvislosti z empirického průběhu jisté předem vytypované souvislosti, které lze metodicky uplatnit v dalším bádání./ Pozitivismus nechápe tedy dějinnou skutečnost - "minulost" tak, jak *jest* účastna na naší přítomnosti, ale jak předpokládáme na základě analogie, že by mohla nebo měla být účastna, aby měla punc objektivity.

Rozumějící historie v návaznosti na německou klasickou filozofii se pokusila uvolnit výklad minulosti z pout metafyziky ducha a myšlenku dějinné skutečnosti pojmout jako dění života, artikulovaného do smysluplných /a tedy psychických/ jednot - "textů". Pokus o uvolnění pouze intelektuálního konceptu i o bohatou tematizaci "smyslu" a jeho "nachleben" a "verstehen" je velmi cenným přínosem k odkrytí povahy historického vědomí. Jistým úskalím pro rozumějící historii je problematika společenského vědomí, které formuluje jako "psychické jednoty". Tyto "psychische Einheiten" nelze uchopit jen analýzou průběhové stránky vědomého bytí, nelze je však uchopit podle Diltheye ani jako konkretizaci metafyzického základu. Jde o "porozumění" vztahu založení a ustavení specificky společenských dějinných skutečností, o odhalení jejich bytostného základu.

Určitým pokusem provést Diltheyův záměr je novodobá hermeneutika, která se věnuje zejména řečovému rázu porozumění. Tento řečový ráz rozumění chápe jako konkreci dějinně účinkujícího vědomí. Rozumění neznamená především rozumět výpovědi druhého, ale "vyložit věc" ze svého úhlu pohledu, odhalit, jak věc jest v tom aspektu, v němž se mi nabízí, jak ke mně promlouvá. Jde o to, odhalit bytí věci na základě toho, jak pro nás rozmanitě vystupuje, ukazuje se, konkretizuje se. Na této půdě se teprve můžeme "dorozumět", vyjít druhému vstříc a sjednotit se na věci, která *vede* náš rozhovor, v němž se ona sama odhaluje co do svého bytostného založení.

Krize rozumějící historie je pak vpodstatě v nedostatečném uchopení společenského bytí, dění dějin s ohledem na bytostné možnosti jejich odkrývání.

Současné pojetí dějinnosti

Již několikrát jsme se zmínili o Hegelově klasickém pojetí historismu jako výkladu věci s ohledem na její vznik a vývoj ve vztahu k jejímu věcnému obsahu a smyslu. Co tato teze znamená v tradici německé klasiky a v tradici evropského logu? Historickými podmínkami tu Hegel nerozumí to, co bylo na časové ose *"dříve"* a kauzálně zapříčinilo dnešní *"nyní"*. Míní tím naopak půdu, která je podstatná pro konstituci prezentního dění v jeho předpokladech i průběhu. Míní tím to, co jako bytnost zakládá jednotlivé individuum, co není pouhým výsledkem abstraktního srovnávání individualit, ale základem a důvodem jsoucna každé individuality určitého regionu.

Ptáme-li se, co jsou v tomto smyslu historické podmínky dnešní fakticity sociálního dění, zjišťujeme, že je to především půda světa. Svět jako půda materiální jednoty a otevřeného obzoru může dát vystoupit jednotlivé historické individualitě. Teprve tam, kde se lidstvo dostává od bezprostředního zakoušení prezentního jsoucího, k tomu, že překračuje k bytostnému celku, který jednotlivá jsoucna zakládá, vytváří se půda pro historickou reflexi. Dění proměňujícího se celku světa, do kterého jsme jako individua "vpleteni" a o němž jako lidé "logu" víme, je základním předpokladem dějinnosti lidského individuálního života. Dění světa tvoří jeho nejhlubší strukturu, je jednotou mnoha určení, souborem možností.

Vlastní faktičnost jednotlivého lidského činu je rozhodnutím pro určitou možnost a odmítnutím jiných možností. Tak se vytváří konkrétně historická *situace*, která činí společenskou individualitu, člověka, třídu, národ *akceschopným*. Odnětím jiných možností vzniká konflikt faktické možnosti praktického lidského tvora a bezmezné možnosti celku světového dění. A to je půda pro činné individuum, zaujaté v situaci, zainteresované /inter - esse = být ve vztazích/, které je uprostřed věci, rozvrhuje budoucí akci a uskutečňuje ve svobodném rozhodnutí čin. Tento čin spoluobsahuje vědomí rozhodnutí, a tak se vrací k vlastním předpokladům, k původním možnostem, které skýtá dění světa, aby zvážením neuskutečněných možností bylo možno nově rozhodnout budoucí akci.

V tomto smyslu je minulost vždy přítomná, neboť je půdou pro prezentní rozhodování očekávaných výsledků v lidském praktickém orientovaném činu. Dějiny nejsou nějakým "něco" /věcí, procesem, jevem/, které můžeme v reflexi zakoušet. Dějiny jsou děním bytí celku světa, v němž člověk existuje jako konečná lidská bytost /překračovaná "krutým vítězstvím rodu" - Marx/. V tom je založena časovost, smysluplnost i účelnost lidského dění. Člověk dějinně existuje, protože lidské účelné jednání, cílesměrnost a rozhodování z možností, které jako rodové nebo bytostné jednotlivé individuum překračují, mu dávají *dějinný charakter*.

Z á v ě r

Uvažujeme-li nyní o významu dějin pro současnost na konkrétní půdě českého teritoria v 19. století a vezmeme-li jako námět pro naši úvahu například známý boj o RKZ, zjistíme toto: zřejmě nešlo vůbec o doplnění mezer, o dokomponování slavné národní mi-

nulosti podle dizích vzorů. Nešlo o to, vyrovnat se národům, které takové památky vlastnily. Rukopisy se objevují v okamžiku, kdy se český národ /v moderním slova smyslu/ pokouší dovršit svůj současný vývoj. Podmínkou tohoto "činu" je převzetí, přivlastnění si celku národních dějin. Romantismus tu působí jako jistá metoda uchopení *celku*, třeba v neracionální podobě. Dokázat "historičnost" českého národa bylo možné jen poukazem k bytostným předpokladům prezentního národního života. Žádná z diskutujících stran si vůbec nebyla vědoma povahy věci. Celý boj se jevil jako záležitost "doplňování mezer" a jako otázka, zda "bylo", či "nebylo" to a to tak a tak. A přesto nešlo skutečně o doplnění mezer, o bylo - nebylo. RKZ byly úsilím naplnit potřebu /sobě ne zcela jasnou/ porozumět prezentní situaci na půdě "dění celku světa" - na půdě světových dějin. Bylo to úsilí naplnit tuto potřebu třeba i pomocí mýtu. Pozitivistický racionalismus pochopil naopak potřebu národa jako boj o "pravdu" ve výkladu národní minulosti, o pravdu jako základ prezentního dění národních dějin. Avšak tento boj o pravdu ve výkladu národní minullosti realizoval na půdě pouhého diskurzívního myšlení. Tak se stal boj o RKZ zároveň převzetím faktické možnosti /stal se pouhou polemikou na téma "pravosti"/, a tím i výpovědí o situaci dějinného vědomí v Čechách té doby. Místo překání mýtického padělku hlubším tázáním po bytostných předpokladech národního hnutí zůstalo u polemiky o padělek, což je vpodstatě základní dimenze boje o RKZ až po dobu současnou.

Podobně bychom mohli poukázat i na polemiku o "bytí, či nebytí německé filozofie v Čechách" na konci čtyřicátých a na počátku padesátých let 19. století. Pomineme-li skutečnost, že filozofie v Čechách vystupovala nutně jako "německá", protože právě v Německu té doby vrcholí evropské filozofické usilování, a že tento fakt se nutně dostává do rozporu s českým úsilím o všestranný rozvoj národa, zůstává jiná závažná otázka: co rozuměla česká společnost "bytím filozofie"? I zde čeští literáti chápou filozofii v Čechách pod zorným úhlem otázek: byla, nebo nebyla? Má být, nebo nemá být? Filozofie německá, nebo zdravý rozum český? Jen málokteří pochopili, že otázka bytí či nebytí filozofie je otázkou bytí či nebytí podstatné dimenze jsoucna národa. Národ bez filozofie postrádá metodicky kultivovanou cestu k vlastním bytostným předpokladům, k "dění světa" jako půdě možností, na níž se česká společnost ustavuje převzetím jedné z nich. Filozofická reflexe je předpokladem akceschopnosti národa jako historické in-

dividuality. Otázka jejího bytí či nebytí není proto otázkou po faktickém výskytu "filozofických mínění", ale otázkou po "našem vlastním vznikání", "vznikání našeho vědění", /8/ po historičnosti českého národa nové doby.

Na závěr ještě jednu poznámku: povahu možností nelze odkrýt formální abstrakcí. Je třeba hledat v tom, co se "událo", souvislost, půdu dění světa jako předpoklad, ustavující povahu jsoucího. Tak je založena dějinná zákonitost ne jako opakovatelnost fakticity průběhů, ale jako ontologická nutnost dějinné skutečnosti.

Z tohoto zorného úhlu je "pamětihodné" to, co nám osvětluje naši prezentní situaci s ohledem na to, jak se ustavila v bytostných předpokladech dění světa.

* * *

/1/ Viz doklad v Diefenbachově Vokabuláru z r. 1482.

/2/ G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Frankfurt a. M. 1970, str. 83.

/3/ G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Leipzig 1971, str. 86. Česky Dějiny filozofie, Praha 1961, str. 43.

/4/ Th. Schieder, Geschichte als Wissenschaft, Köln 1965.

/5/ Patric Gardiner, The Nature of historical Explanation, Oxford 1961, str. 34.

/6/ Benedetto Croce, History as the Story of Liberty, angl. vyd. 1941, str. 19.

/7/ Erich von Kahler, Der Sinn der Geschichte, 1964, str. 21.

/8/ G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Leipzig 1971, str. 88, česky Dějiny filozofie, Praha 1961, str. 45. - "Und der Verlauf der Geschichte ist es, welcher uns nicht das Werden fremder Dinge, sondern dies unserer Werden, das Werden unserer Wissenschaft darstellt."

* * *

NĚKTERÉ METODOLOGICKÉ POZNÁMKY KE STUDIU ÚLOHY HISTORICKÉHO VĚDOMÍ V NÁRODNÍM HNUTÍ 19. STOLETÍ

Miroslav Hroch

Na otázku, jaký význam mělo historické vědomí pro vývoj národního hnutí a jeho program, můžeme odpovědět zdánlivě snadno: z historie čerpaly vůdčí osobnosti národního hnutí argumenty pro politický zápas, pro formování kulturních, a někdy i sociálních požadavků. Znalost minulých dějů vlastního národa byla zdrojem hrdosti, inspirace pro národní boj, východiskem pro tvorbu mravních norem. Dávala látku pro pochopení současnosti.

To všechno jsou odpovědi pravdivé, podložené, ale přihlédneme-li blíže k historické skutečnosti národního hnutí /ať již hnutí českého, či jiných srovnatelných národotvorných procesů v Evropě/, shledáme, že situace byla složitější. Stačí položit si některé konkrétnější otázky: kdo je vlastně subjektem národně relevantního historického poznání, a kdo jeho objektem? Tedy: kdo poučuje o minulosti, a kdo je poučován? Což pak historické vědomí vznikalo na "nepopsané tabuli" společenského vědomí, které do zrodu národního hnutí bylo prosto představ o minulosti? Takové představy zde nesporně byly: jaká byla tedy jejich úloha? A ještě skeptičtější otázka: cožpak vůbec je k dosažení výše uvedených výsledků pro národní myšlení potřebná historická pravda? Nepostačil by k dosažení výše uvedeného národně povzbuzujícího efektu soubor vhodně vykonstruovaných a upravených mýtů a legend? Budeme považovat za historické vědomí národa pouze ty informace, které se týkají národní minulosti, nebo každou zmínku o minulosti? Kdy vlastně můžeme hovořit o historickém vědomí: kolik znalostí musí mít jedinec či sociální skupina /nebo i národ/ o minulosti, abychom mohli tyto znalosti nazvat historickým vědomím? A vůbec: jde o znalost minulosti, či postačí hodnotící představy, soudy? Jak vlastně poznáme, které soudy a názory byly záležitostí jedince, a které byly společné všem členům skupiny? Již z těchto několika skeptických otázek je zřejmé, že problematika úlohy historického vědomí v národním hnutí je mnohem složitější, než abychom mohli předpokládat, že ji lze řešit několika všeobecnými tezemi. Předkládaný příspěvek nechce a nemůže pochopitelně odpovídat na všechny uvedené otázky; to by na úrovni současných znalostí nedokázal ani celý badatelský tým. Proto se omezíme jen na několik problémů spíše teoretické povahy tak, jak to vidí "obecný" historik, pro kterého jsou předměty

uměnovědného bádání /beletrie, výtvarné či hudební umění/ pouze historickým pramenem. Půjde nám tedy spíše o metody dalšího hledání cest k zodpovězení výše položených otázek.

Východiskem každé úvahy musí být vyjasnění základní terminologické otázky /která je zároveň centrálním problémem metody/: co vlastně budeme považovat za historické vědomí? Skrytá i zjevná pouta spojující přítomnost s minulostí jsou určována vývojem objektivních společenských vztahů, ale mají vždy svůj odraz také ve vědomí lidí. Tento odraz je zčásti odrazem společenské praxe, tj. účasti každého jedince na historické kontinuitě vývoje od minulého k budoucímu, především se však formuje v širším kontextu vývoje představ o minulosti, které jsou produktem ústní tradice, rodinné a později i školní výchovy, četby, poslechu /a zpěvu/ písní, pohledu na obrazy a sochy apod. Všemi těmito i dalšími cestami vstupovalo do vědomí každého jedince každodenně mnoho zlomkovitých poznatků, předsudků a domněnek o tom, co se událo, proč se tak stalo a zda to bylo dobré. Některé z těchto poznatků a předsudků si osvojili shodně početní příslušníci určité skupiny či národa, jiné zůstaly záležitostí omezeného počtu jedinců. Tak vznikalo a utvářelo se historické vědomí společnosti, jehož složky bly značně diferencovány a pohybovaly se mezi dvěma krajními póly: na jedné straně to byla tříšť izolovaných informací, na nichž je založen nereflektovaný mýtus, soubor pocitů a hodnotících apriorních soudů bez valného systému /i když někdy s jistou vnitřní logikou a se silným irracionálním zbarvením/, na druhé straně se setkáváme s více méně ucelenou, kriticky analyzující reflexí minulého vývoje a jeho kauzálních souvislostí, přičemž ovšem tato analyzující reflexe nemusí vždy a ve všech případech být na úrovni posledních poznatků dobové vědy. Složky, které mají blíže k prvému, neracionálnímu a mytologizujícímu pólu, bychom mohli označit jako historické povědomí, kdežto prvky, které leží blíže k pólu racionální reflexe, tvoří historické kritické vědomí v užším slova smyslu. Nelze však mezi oba póly klást přesnou dělicí čáru nebo je navzájem izolovat. Obě složky odrazu minulosti existovaly ve vědomí každého jedince i ve společenském vědomí vždy ve vzájemném sepětí, prolínaly se a vzájemně se ovlivňovaly. Z hlediska genetického je ovšem starší a silnější složka tvořená historickým povědomím, zatímco historické vědomí bylo ve feudální epoše omezeno na velmi úzkou skupinu vzdělanců a také jeho společenský dopad byl dlouho užší. Rozvoj vzdělanosti i pokroky sociální komunikace přinášely nové stimuly vývoje historického vědomí a působily na rozvoj kritické

složky historického vědomí a rozšíření společenské základny jeho nositelů. Intenzívnější možnosti působení měly ovšem také emocionální faktory formující historické povědomí. Bylo by hrubým zjednodušením předpokládat, že umělecká díla působila spíše na pólu historického povědomí, zatímco vědecké a školské poznatky zůstávaly omezeny na pól opačný. Stejně jako byla společenská působivost školských poznatků o minulosti podmíněna úrovní a skladbou /z/ historického povědomí těch či oněch společenských skupin, byla také účinnost vlivu uměleckých děl na utváření historického kritického vědomí ovlivňována úrovní složek historického povědomí té části společnosti, ke které se díla obracela. Musíme tedy předpokládat neustálou interakci mezi radionálními a emocionálními složkami historického vědomí a počítat také s tím, že každý nový poznatek o minulosti /ať již zprostředkován uměleckou sférou, či vzděláním/ nevstupoval automaticky do historického vědomí, nýbrž zapojoval se do složité sítě vztahů uvnitř historického vědomí.

Každý výzkum si musí dále uvědomit, že historické vědomí nelze nazírat pouze jako homogenní celospolečenské vědomí, tedy v našem případě pouze jako historické vědomí jednoho národa. Stejně jako ostatní složky společenského vědomí odráží také historické vědomí v celé své polaritě - jak racionálního, tak neracionálního historického vědomí, resp. povědomí - materiální zájmy různých společenských tříd a vrstev a také úroveň jejich vzdělání. Nejvýznamnější složkou historického vědomí je pochopitelně ta jeho část, která hodnocením minulých událostí /a někdy již hodnotícím výběrem/ vyjadřovala politický či ideologický zájem některé z tříd či skupin na daném stupni vývoje. Vedle toho ovšem obsahuje historické vědomí bohatý neuspořádaný materiál, který sám o sobě ještě neměl ideologickou, nadstavbovou funkci a z něhož se teprve vybíraly stavební kameny pro výstavbu určité ideologie. Bez takovéhoto stavebního materiálu však nebylo budování historizující složky národní /ani třídní/ ideologie možné. Tuto skutečnost je třeba si uvědomit při studiu formování národního programu: dokud není v historickém povědomí obsažen soubor elementárních informací o minulosti, nemůže být historické povědomí faktorem utváření národního programu. Společenské působivosti nemohou dosáhnout ani ty složky vědeckého poznání a výtvarného či hudebního umění a literatury, které z minulosti čerpaly.

Dalším limitujícím činitelem je poměr mezi obecně historickými /např. antickými, biblickými, humanistickými/ reminiscencemi

v historickém povědímí a složkami informací o minulosti vlastního národa. Čím bohatší byly národně relevantní složky, obsahy historického povědomí, tím úspěšněji se mohlo formovat historické vědomí jako kolektivní vědomí avantgardy formujícího se národa - vlastenecké obce a postupně také jako historické vědomí celého národa. Tam, kde v souboru představ, domněnek a mýtů o minulosti chyběly ve skupinovém společenském vědomí národní prvky, povědomí společné národní minulosti, prosazovalo se historické vědomí jen s potížemi a mohlo v národním hnutí sehrát jen omezenou úlohu. V českém případě ovšem běžně předpokládáme existenci národně relevantních představ o minulosti v historickém povědomí lidových vrstev již na prahu národního obrození. Materiál, který shromáždil A. Robek ve svých studiích o lidových kronikách, však dosvědčuje, že sílu tohoto historického povědomí bychom neměli přeceňovat.

Jestliže považujeme historické povědomí za vývojově starší /a nižší/, ale trvale existující a působící pól historického vědomí, potom je pro studium jeho úlohy v národním hnutí důležitý onen moment, kdy se - alespoň ve vědomí části společnosti - stává jeho protipólem kritické historické vědomí. Jinak řečeno: důležitým mezníkem ve vývoji historického vědomí formujícího se novodobého národa bylo prosazení principu historické pravdy jako základní normy pro hodnocení a třídění poznatků a představ o minulosti. Tento obrat byl sice připravován kritickým dějezpytem dobnerovské generace, získal však širší společenský dopad až zhruba s prosazením Niebuhrovy školy v Německu, resp. tzv. romantické školy ve Francii. I když se požadavek historické pravdy v konkrétních případech prosazoval jen postupně a pomalu, nalezl svůj odraz a paralelu dříve či později také v přeměně charakteru historizující beletrie. Na místo historických próz, které minulosti využívaly jako pouhého kostýmu, převleku či ilustrace současných vztahů a příběhů, nastupuje historický román ve vlastním slova smyslu /jak jej reprezentuje např. W. Scott/, který zachází s minulostí jako se svébytným objektem zobrazení a respektuje její specifiku, její vlastní kauzální souvislosti a odlišnost od přítomnosti. Vztah mezi přítomnou a minulou rovinou je založen na souznění, souzvuku jistých podstatných problémů, postojů či pocitů.

I když vývoj ostatních druhů umění byl specificky modifikován, je na základě tohoto příkladu zřejmé, že při studiu úlohy historismu v národním vývoji 19. století nelze ponechávat stranou otázku historické pravdy, resp. úlohu dobové úrovně historického poznání. Prosazení principu pravdivosti v poznání minulého se může

nezasvěcenému současníkovi zdát nedůležitým a nefunkčním. Ve své době však mělo své nesporné kořeny sociální. Bylo odrazem prosazení nového životního stylu a nového myšlení kapitalistické společnosti. Kapitalistický podnikatel i moderní byrokrat museli přesně znát fakta a jejich vzájemné souvislosti, pokud chtěli ve svém konání uspět a dosáhnout svého cíle. Byli součástí nové společnosti, která životně potřebovala přesné a pravdivé informace o současnosti; bylo jen logické, že tento požadavek obracela také do minulosti. V tom spočíval rozdíl mezi patriarchální společností feudální, která stavěla svou současnost na mýtu a rutině, a neměla proto smysl ani zájem na principu historické pravdy.

Spolu s nástupem vědeckého hledání a nalézání historické pravdy šla ruku v ruce také nová potřeba: potřeba komunikace, potřeba sdělit, popularizovat nové poznatky o historické pravdě, i když si dnes pochopitelně uvědomujeme relativní hodnotu těchto poznatků. Odtud vyplývá nejen význam školy a gramotnosti, ale také posun ve společenské funkci beletrie a snad i jiných druhů umění. Dostává totiž zároveň funkci zprostředkovatele poznatků o historické pravdě /není důležité, zda si jedinci tuto funkci uvědomovali, či nikoliv/. Tak se od jisté doby stala beletrie nejen zdrojem mýtů i irracionálních představ o minulosti, ale také zdrojem poznatků obohacujících a posilujících druhý pól historického vědomí.

To ovšem neznamená, že bychom chtěli stanovit či hledat mezník zahajující dobu, kdy beletrie šířila již jen pravdivé údaje o historické skutečnosti. Uznání autonomního vývoje minulé roviny, kterou beletrie zobrazovala, ponechává široké pole rozdílnému chápání pravdivosti v uměleckém díle. Tato otázka nás v této souvislosti dále nebude zajímat. Připomeňme jen, že mnoho vlasteneckých autorů chápalo kritérium pravdivosti obrazu minulých věků jako shodu obrazu s objektivním zájmem národa, resp. s národně obrodnou funkcí historického vědomí.

Dalším momentem relativizujícím otázku historické pravdivosti je výběr faktů, událostí, vztahů a konfliktů z minulosti. Jde zde o součást komplexnějšího problému: jakými cestami se obohacuje historické vědomí a povědomí? Jakými cestami vnikají do historického vědomí nové prvky, nové informace, soudy a postoje? Od prosazení principu historické pravdivosti měli autoři beletrie stále menší možnost obohacovat historické povědomí naprostými smyšlenkami. Jejich výběr faktografie i jejich hodnocení bylo v rostoucí míře limitováno úrovní poznatků historické vědy. Na druhé straně však působil uvnitř tohoto rámce jako významný selektivní faktor

zájem čtenářského publika. Vzhledem k tomu, že faktografická základna byla velmi široká, měl právě tento druhý, selektivní faktor mimořádný význam pro formování tváře historismu a národního historizujícího uvědomění. Nemůžeme jej zdaleka omezovat na úroveň historického povědomí, které přežívalo z doby před nástupem národního hnutí. Rozhodující význam měl stupeň politického a kulturního vývoje dané společnosti a jeho odraz ve společenském vědomí. Z tohoto hlediska můžeme ve zpracování historické látky z národních dějin rozlišit trojí vývojové stadium, resp. trojí typ pohledu: 1. privatizující vlasteneckou tvorbu akcentující v minulosti zejména soukromé vztahy a city hrdinů, 2. národně heroizující zpracování, které se orientuje na velké problémy národního vývoje, 3. humanistickou a sociální tvorbu, jež dává přednost vážným společenským a psychologickým problémům z minulosti, které měly vztah k současnosti. Toto typologické dělení a jeho souvislost s úrovní společenského a kulturního vývoje budeme ilustrovat na příkladu české historické prózy /a zčásti dramatu/ obrozeneckého období.

Dokud se česká měšťanská společnost nacházela ve stadiu předpolitickém, tj. dokud v ní byl udušen politický život a neexistovalo veřejné mínění, převažoval v české historické próze zájem o privatizující složky minulého vývoje národa: lásky a soukromý život přemyslovských knížat a české aristokracie tvořily ústřední tematiku. I tam, kde se čerpá z témat politických dějin, potlačují se vnitřní rozpory v české společnosti a prioritu mají rozpory mezi českým a německým prostředím, viděné ovšem převážně opět v rovině soukromých vztahů. Nástup politického života v revoluci roku 1848 jako by otevřel českému publiku i autorům náhle oči pro politické a sociální konflikty a problémy minulosti. Zájem se začal přesunovat ke klíčovým situacím vývoje národa, i když podíl privatizující tematiky se nadále udržoval. Přesun zájmu českého publika /a autorů/ proběhl paralelně s úspěšným šířením vědeckého obrazu národní minulosti, který předkládal české veřejnosti František Palacký. Můžeme stěží říci, do jaké míry šlo o nahodilou koincidenci, a do jaké míry o kauzální vztah, ale nesporné je, že před rokem 1848 neměl Palacký naději na to, že by se se svými výsledky prosadil, byť byla jeho pravda sebezřejmější. Vazba mezi současnou a minulou rovinou nebyla tedy již zastoupena převážně soukromými city a vztahy, nýbrž problémy národního vývoje. Třetí typ beletristického zpracování minulosti v této době najdeme v náznaku v Tylových Kutnohorských havířích; zůstal však velmi vzácný.

v české historické próze i dramatu ještě dlouho chybělo takové zpracování historické látky, jaké již v šedesátých letech realizoval např. H. Ibsen v Nápadnících trůnu.

Při studiu faktorů určujících intenzitu a charakter historického vědomí je třeba v době národního hnutí brát v úvahu vedle rámcového vztahu mezi společenskou situací vcelku také vývoj specifických zájmů jednotlivých tříd a skupin národní společnosti. Zobrazované konflikty a vztahy z minulosti musely do značné míry souznít s konflikty a vztahy dobové společnosti: dokud národní společnost nebyla třídně vnitřně diferencována a neuvědomovala si /nebo si nesměla uvědomit/ svůj třídní antagonismus proti feudálnímu řádu, neměla smysl ani pro konfliktní řešení minulých problémů /ba ani pro velké třídní konflikty minulosti/. Vedle materiálních zájmů je však třeba brát v úvahu také úroveň historického povědomí, diferencovanou podle jednotlivých tříd a skupin. Tato úroveň byla opět, jak již bylo řečeno, ovlivněna transformací minulosti v oněch složkách výtvarné, hudební a literární tvorby, která byla dotud určité
vyvíjelo historické vědomí, byla tedy velmi složitá a byla poznamenána neustálou interakcí mezi existující úrovní historického povědomí a novými stimuly, vycházejícími ze sféry historického kritického vědomí. Každé umělecké dílo /bez ohledu na jeho vlastní estetickou hodnotu/ bylo tedy zároveň výrazem jisté úrovně vývoje historického vědomí i faktorem, který další vývoj tohoto vědomí v té či oné míře ovlivňoval. Nové momenty přicházely do historického vědomí z literárních děl silněji na pólu historicko-kritického vědomí, zatímco z děl hudebních a výtvarných spíše na pólu historického povědomí. Tuto tezi bude ovšem třeba ještě prověřit.

Vzhledem k tomu, že nemůžeme analyzovat úroveň historického vědomí a jeho vnitřní skladbu v období národního obrození přímou metodou, zbývají nám jen prameny pro užití metody nepřímé - tedy rekonstruovat historické vědomí podle činitelů, jimiž bylo utvářeno. Tyto činitele můžeme rozdělit do čtyř základních skupin:

1. lidová čtení a obdobné literární produkty /kalendáře, kramářské písně apod./,
2. školní vzdělání a rodinná výchova; při tom jsme si vědomi toho, že obsah historického vědomí těchto dvou složek je značně rozdílný,
3. umělecké zobrazení minulosti v dílech literárních, výtvarných i hudebních; historika přitom zajímá celkový souhrn veškeré dobové tvorby, nikoli jen to, co patřilo k umělecky nejhodnotnější-

mu, či dokonce jen to, co přežilo dodnes,

4. vědecké poznání minulosti.

Každá kategorie byla výrazem dobového historického vědomí v rozdílné míře a rozdílné kvalitě. Vyjadřovala jak určité složky dobového historického vědomí a povědomí, tak i snahu dále toto vědomí ovlivňovat a utvářet. Pro posouzení tohoto dialektického vztahu by bylo možno vypracovat řadu teoretických pouček. Zatím jsme zanedbávali modelovou a komparativní analýzu této problematiky.

* * *

HISTORICKÉ VĚDOMÍ A KRITIKA DOBOVÉ TEORIE DĚJINNOSTI V UMĚLECKÉ TVORBĚ A DĚJINÁCH UMĚNÍ 19. STOLETÍ

Tomáš Vlček

Východiskem živějšího pohledu na umění 19. století, o který se dnes pokoušíme, je nejen nový a důslednější sběr materiálu, konkrétních uměleckých děl, návrhů, projektů, tvůrčích myšlenek a konfesí, ale na základě tohoto materiálu i činěné revize uměnovědných termínů a názorů. Ernst Gombrich, jehož práci zde budu ještě citovat, často zdůrazňuje, že je třeba napsat zcela jiné dějiny umění 19. a 20. století, než byly doposud napsány. Protože je patrné, že k takovému dnes nejen Gombrichem, ale již všeobecně požadovanému dílu bude třeba více než jen běžné uměleckohistorické práce, že k tomu je třeba nově prověřovat charakter a možnosti oboru dějin umění, je podle mého mínění užitečné konfrontovat termíny dobové umělecké problematiky z hlediska vztahů dějin umění, teorie umění a umělecké praxe.

Dějinnost je bezpochyby úhelným problémem teoretické a historické problematiky umění 19. století. Pro celé století bylo rozhodující utváření historického vědomí. To má ovšem řadu protikladných motivací, projevů a významů. Nejprve bych zde poukázal na rozpory historického vědomí a usoustavnělých forem historického poznání z hlediska umělecké tvorby 19. století.

Kantovo odlišení jedinečnosti a tajemné organičnosti umělecké tvorby génia proti obecnosti, sdělitelnosti a vývojové návaznosti vědy je jedním z projevů polarizace tvůrčí problematiky 19. století. /1/ Umělci byli strženi rozvojem vědeckého poznání. Zároveň se však objevovali jako představitelé umělecké tvorby v tom smyslu, který Kant označil géniem. Oba póly duchovní činnosti člověka, pól přísné racionality a pól citovosti, se v působivých dotycích a napětích staly tématem romantismu a po něm dalších stylů, směrů a tendencí umění 19. století. Nový aspekt životního nazírání, dějinnost vystupovala v struktuře uměleckého díla jak v podobě uměleckohistorických motivů začleňovaných do vznikajících děl za pomoci vědy, tak i prostřednictvím racionálně méně exaktně kontrolovatelné umělecké zkušenosti a intuice. Vklínění myšlenek z dějin umění do procesu umělecké tvorby, jejího

programu, jejích reflexí a kritiky, mělo dalekosáhlé důsledky, s nimiž - jak ukázal E. Gombrich /2/ - se setkáváme i v osudech umění naší doby. Uměleckohistorické poznání se zde neprosazovalo v nevinné podobě prohloubené znalosti uměleckých děl minulosti, ale jako poznání zformované do vize dějin, do níž byl nově promítnut teleologický smysl bytí prostřednictvím vývojové teorie dějinnosti světa spějícího stále k vyšším stupňům vývoje a směřujících k absolutnu. Rychlý rozvoj přírodovědného poznání, slavící triumfální úspěchy ve vývoji techniky, vtiskl spolu s Hegelovou teorií vývoje ducha celému století ideu pokroku v dějinách. Ta se objevila jako nejpůsobivější představa v době krize a rozadu tradičních forem světonázorové orientace člověka ve světě. Její ztrátu vzhledem k soudobému umění jasně ilustrují slova Heinricha Heineho z jednoho rozhovoru z roku 1837. Tehdy Heine před Amienskou katedrálou svému příteli odpověděl na otázku, proč jejich doba není schopna postavit takové dílo, jakým je katedrála: *"Drahý Alfonsi, člověk starých časů měl víru, my moderní lidé máme jen názory, a k tomu, aby byla postavena katedrála, je třeba mít cosi více než jen názory."* /3/

Historismus byl jednou z forem snahy o zakotvení smyslu bytí lidské existence v nově temporálně objevovaném světě. Nebyl to pokus jediný. Stejnou váhu, jakou získávala v umění tematika dějinnosti, získávala i témata mytické nadčasovosti přírody. Rozvoj historického malířství se vyvíjel paralelně s rozvojem krajinomalby. Autentičnost chvíle a časová nekonečnost prostoru jsou pojmy, které se v umění 19. století prolínají a zastupují. Všechny vývojové teorie měly více či méně zjevný zastřený mytický podtext. Nejvýraznějším mýtem, který přinesl nově rozvinutý zájem o dějiny, byla vize budoucnosti. Moderní umění přijalo roli ukazatele této budoucnosti. Každý nový objev v technice, pojednání i námětu zapadal do kontextu představ vývojové spirály kultury a civilizace. Umělci se stávali slavenými favority i nevědomými oběťmi zabstraktnělé ideologie dějinnosti. Všichni, když malovali nebo kreslili tak jako dřív, pozorovali přírodu, studovali modely a snili před obdivovanými díly minulosti.

Podněty z umění minulosti nabývaly však nového rozsahu i formy působení v rozšiřovaných a zakládaných muzejních sbírkách, v nově otevíraných sbírkách odlitků a reprodukcí, zejména pak v nově se uplatňujících prostředcích popularizace a výzkumu umění v uměleckých časopisech. Tak bylo jejich dílo a jejich život zvnějšku i zevnitř vtahován do mechanismu schematizovaných a

ziracionalizovaných představ vývojové cesty k budoucnosti. Mnozí bezděčně, někteří vědomě se snažili uniknout z tenat vývojové ideologie. Gombrich ukázal, jak se pro ně stal neobyčejně přitažlivým opačný názor, než přesvědčení o zákonitosti stále vyššího stupně vývoje v umění, názor vycházející z touhy po prvotnosti, který v kontrastu ke klasicistní kulturně hieratické ortodoxii nazval primitivismem. Promitivismus je ovšem jen dílčím aspektem problematiky umění 19. století, pro něž jako celek byla charakteristická snaha o uplatnění vědy a tradice v umělecké tvorbě. V tomto století umělci více než kdykoli dříve věřili v nadčasový princip hodnot a ideálu umění, snili o nadčasovém společenství tvůrců, když sami sebe promítali do historie umění po bok mistrů, jejichž díla důsledně studovali. Přitom je nutné vidět, že podnětem kritiky vývojových teorií nebyly jen specializované tvůrčí otázky, ale že tato kritika byla společenským protestem proti buržoazní společnosti, jejíž expanzi se tak dobře hodila zjednodušená teorie pokroku. To byl jeden ze základních motivů obrany uměleckých a lidských ideálů, v níž umělci vyzdvihovali proti zinstitucionalizovanému myšlení svébytnost, tajemnost a magičnost uměleckého projevu. Vědomý pokus o tuto distanci od zjednodušeného myšlení buržoazní společnosti, nejjasněji zformulovaný v umělecké kritice 19. století, nacházíme v tvorbě Baudelairově.

Roku 1855, při příležitosti konání pařížské světové výstavy, v recenzi, jejíž první část je věnována idei pokroku ve výtvarném umění, Baudelaire píše: *"Jednoho dnes velmi módního omylu se chci vyvarovat. Je to myšlenka pokroku. Ta blikavá lucerna, ten výmysl dnešních přemoudřelců, patent, za který neručí ani bůh, ani příroda, halí do tmy všechno, co máme poznat."* /4/ Spolu s jasnozřivým rozpoznáním omylu vyplývajícího z konfuze představy technického pokroku a teleologického cíle a smyslu lidského života byl jádrem Baudelairova hodnocení vztah teorie pokroku a vývoje umění. *"Idea pokroku,"* napsal Baudelaire, *"převedena do oblasti imaginace se tam nadouvá tak obludně a groteskně, až je to úděsné. Ve sféře umění a poezie má málokterý tvůrce nějaké předchůdce. Tam je každý květ spontánní, individuální. Byl Signorrelli opravdu otcem Michelangelovým? Je v Peruginovi vskutku něco z Raffaela? Umělec mluví jen a jen sám za sebe. A budoucnosti slibuje jen svá vlastní díla. Umírá bez potomků."* /5/

Hrdé povýšení umělecké tvorby a díla do roviny jedinečnosti bylo reakcí na důsledky relativizace smyslu a charakteru umělecké tvorby v těch teoriích historiků a kritiků umění, kteří uměleckou

tvorbu chápali jako produkt dějin umění, a buď její význam vykládali minulostí, nebo její smysl viděli z hlediska pokroku a její význam kladli kamsi do budoucnosti. Ani v Baudelairově tvorbě se však nesetkáváme s úplnou nezávislostí na myšlenkách vývoje, které by se uplatnily v jeho básnickém díle a kritikách, kde často mluvil o hlubokém vztahu k tradici, o momentech, které bychom jasně mohli zařadit mezi principy historismu. Takovým prvkem je například konfrontace děl různých epoch. Delacroix představoval pro Baudelaira *"jedinečný souzvuk nejskvělejších vloh: má cit pro lidské nitro a jeho tajemné síly jako Rembrandt, kombinační a dekorační schopnost Rubensovu a Lebrunovu, kouzelnou barvenost Veronese"* atd. Zde patrně jsme u velmi výrazného prvku historismu v Baudelairově tvorbě, který je i klíčovým znakem historismu vůbec. Vždyť historismus se snažil nalézt v panoramatu dějin umění principy vlastní umělecké tvorby. Charakteristické přitom je, že historismus se neobracel k vzoru jedné stylové polohy, ale k prvkům rozličných stylových vrstev.

U Baudelaira jde však na rozdíl od většiny projevů historismu o posun, v němž je nová poloha tvorby zvlášť zvýrazněna. Když Baudelaire psal o historických ideálech, kterým se podobá Delacroixova tvorba, nezapomněl dodat, že vedle těchto vzorů *"Delacroix měl také vlastnost sui generis, nedefinovatelnou a zároveň definující melancholickou a vzrušující část tohoto století, něco zcela nového, co z něho udělalo jedinečného umělce, člověka, jenž nemá otce ani předchůdce, a pravděpodobně ani následovníka, článek tak cenný, že je nenahraditelný; kdybychom jej vypustili, pokud by to bylo vůbec možné, vyloučili bychom celý svět myšlenek a pocitů a historickém řetězu by vznikla obrovská mezera."* /6/

Napětí minulosti a přítomnosti, dějinnosti a věčnosti se Baudelairovi stalo velkým tématem jeho básnické i kritické tvorby. Historické vědomí mu bylo novou kategorií odvěkého zápasu člověka za objevení a obhájení etických a estetických ideálů. Samotný pojem modernosti formuloval jako spojení historického a nadčasového pojetí přítomnosti a věčnosti. Velké zjevy dějin umění, Rubense, da Vinciho, Rembrandta, Michelangela, Pugeta, Watteaua, Goyu, nazval majáky dějin a tak je představoval tváří v tvář civilizačnímu údělu moderního člověka.

Historické vědomí se v Baudelairově díle utvářelo v opozici k dobovým teoriím dějinnosti. Obdobný proces kritiky dobových vývojových teorií nacházíme však v samotných dějinách umění.

Rozpor historického vědomí a dobových teorií dějinnosti byl součástí utváření dějin umění, rozvíjejících se v 19. století jako výrazný obor humanitních věd, jehož cílem bylo nejen podat spolehlivý obraz umění v dějinách, ale i nalézt v historické látce vývoje umění filozofické prvky a principy. Nejpřitažlivější výklad naplňování filozofického smyslu v dějinách umění poskytla Hegelova estetika. Racionálně propracovaný systém ukazoval a teoreticky zdůvodňoval identifikaci vědy a umění. V návaznosti na Hegelovu estetiku vyslovil Ludwig Schorn pro 19. století charakteristická slova: "Umění nemůže existovat bez vědy, neboť by bylo jen formou bez ducha, a věda nemůže existovat bez umění, vždyť ona se dokonce sama svou dokonalou propracovaností a životností stává uměním." /7/

Ideu spojení umění a vědy viděné jako výsledek historického vývoje, /výsledek projevování filozofického smyslu umění/, vypracoval profesor filozofie na univerzitě v Göttingen Johan Amadeus Wendt. Viděl ji v třístupňovém vývojovém procesu, jehož etapy jsou částečnou obdobou Hegelovy triády umění symbolického, klasického a romantického. První stupeň Wendtovy filozofie vývoje umění tvoří projevy, v kterých jsou ideje zveřejňované uměním ještě neurčité /za takové Wendt považoval předřecké umění/, druhý stupeň tvoří umění, v němž převládá zbožnění duchovního smyslu umění /sem zařazoval klasické umění/, třetí stupeň vývoje umění pak tvoří projevy vedoucí k bezprostřednímu vnímání duchovního charakteru konkrétního života /za takové považoval germánské umění/. Po této triádě byl pro Wendta další vývoj umění nepředstavitelný, protože *"umění zjevně přechází do vědy a ztrácí se"*. /8/ Tento temporalisticko-minulostní názor na vývoj umění vyvolal ostrou reakci jak u umělců, tak i u historiků umění. Dokládá to výrok Franze Kuglera, který v polovině století napsal tato apologetická slova: *"Ve skutečnosti umění ještě žije, žije i v dnešních dnech."* /9/

Proti hegemonii schematických a spekulativních představ o vývoji umění vystupovali zejména ti historici umění, kteří měli bezprostřední vztah k uměleckému dílu. Odmítnutí dobových vývojových teorií znamenalo v pohledu na dějiny umění obrácení pozornosti od hledaného teleologického smyslu vývoje ke konkrétnější a věcnější problematice historicky nazíraného uměleckého díla, týkající se jeho tématu, místa jeho vzniku, jeho materiálu, utváření, a to jak složkám podmíněným dobou, tak zejména nadčasovým vztahům uměleckého díla a přírody. Jedním z největších kritiků

Winckelmannovy historické doktríny vývoje umění byl Carl Friedrich von Rumohr, který obracel pozornost k těm prvkům a principům umění, jimiž umění přesahuje historické podmínky svého vzniku. Odmítl winckelmannovskou tezi o vývoji umění. To, co historik umění může historicky zjistit a v čem Rumohr vynikl jako exaktní badatel, byly pramenné materiály týkající se historické situace, dobových okolností života umělce a jeho tvůrčích záměrů. Samotné umění viděl však jako fenomén nadčasový. Napětí temporalistického a eternalistického principu objevovalo se tedy jak v umělecké tvorbě, tak i v dějinách a filozofii umění. Historické vědomí se projevovalo důvěrou v minulost a její aktualizací vývojovou teorií, stávalo se součástí dobového myšlení však i prostřednictvím desiluze z představy progresívně vzestupného vývoje kultury. Jestliže roku 1832 Friedrich von Rumohr napsal, že *"neexistuje žádný zlatý čas: jen tep života, jehož noci bývají často tak dlouhé"*, /10/ pak jsme u jedné z myšlenek, v nichž se během 19. století historické vědomí objevovalo v inverzní podobě k optimismu vývojové teorie, v podobě deprese, ke které se na konci století ve svém společenském protestu zcela otevřeně přihlásili dekadenti.

Máme-li lépe porozumět 19. století, pak je bezpochyby nutné vidět možnosti, motivace a funkce obou těchto podob historického vědomí, z nichž nelze jednu či druhou eliminovat nebo jednu od druhé jednostranně oddělit. Proces rozvoje nové struktury umělecké tvorby, kterou umění 19. století ve vztahu k umění předcházejících epoch bezesporu je, není jednosměrný, jak vyplynulo z vývojových historických a uměleckohistorických teorií 19. století, které konsekventně dospěly k negativnímu hodnocení historismu jako revivalistické, modernismem překonané formy dobového umění. Proces utváření nové struktury umělecké tvorby byl procesem řady zpětných vazeb. Historické vědomí, které se ve výtvarném umění snad nejvýrazněji promítlo do historického malířství, nelze odtrhnout, jak již bylo řečeno, od vzestupu malířského žánru, který zaznamenal v malířství 19. století největší rozvoj, od krajinomalby. Napětí a vzájemné ozřejmení temporalistických a eternalistických prvků umění se stalo počínaje ironiemi a paradoxy romantiků stálým tématem umění 19. století.

Jako zvlášť výrazné téma bylo by možné postřehnout je v tvorbě českých umělců poslední čtvrti 19. století, příkladně v tvorbě Julia Zeyera, Jaroslava Vrchlického, Vojtěcha Hynaise, Václava Brožíka, Maxmiliána Pirnera. Vrchlického básnické dílo

motivované snem o historickém obraze vývoje lidstva se vyvíjelo, jak připomenul Karel Krejčí /11/ k vlastnímu smyslovému výrazu a duchovnímu obsahu v desiluzích z tohoto snu, bez něj však by ovšem bylo nepředstavitelné. Tento nový vztah mezi historickým základem umělecké tvorby a jejím prezentním, bezprostředně smyslovým charakterem vyjádřil Vrchlický aforismem o moderním básníkovi, který *"musí býti roven starým polyhistorům, ale místo prachu na foliantech svého vědomí musí míti na svých dílech třpyt a květy poesie"*. /12/

Vztahy minulostních a přítomnostních, historických a nadčasových prvků umělecké tvorby 19. století, které názorně dokládají rozpory historického vědomí a dobových forem historického poznání, jsou jedním z aktuálních témat současného uměleckohistorického bádání věnovaného umění 19. století.

* * *

/1/ Immanuel Kant, Werke, vyd. E. Cassierer v 11 svazcích, Berlín 1922 - 1923, sv. V., str. 393

/2/ Ernst H. Gombricht, Kunst und Fortschritt, Köln 1978

/3/ Heinrich Heine, Werke und Briefe, Berlin 1962, VI., str. 68

/4/ Charles Baudelaire /Světová výstava 1855/, Úvahy o některých současnících, Praha 1968, str. 209 a 210

/5/ tamtéž, str. 211

/6/ tamtéž, str. 226

/7/ Ludwig Schorn, Über Wesen, Umfang und Vortrag der Aesthetik. Eine Rede beim Antritt der Professur der Aesthetik an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, 27. 11. 1826, citováno podle Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution, Frankfurt nad Mohanem, 1979, str. 130

/8/ Johan Amadeus Wendt, Über die Hauptperioden der schönen Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt, Lipsko, 1831

/9/ Dilly, str. 131

/10/ Carl Friedrich von Rumohr, Drei Reisen nach Italien, Leipzig 1832, str. 269

/11/ Karel Krejčí, Česká literatura a kulturní proudy evropské, Praha 1975, str. 230 /Historické cykly Jaroslava Vrcholického/

/12/ Jaroslav Vrchlický, Střepy zrcadel, Praha 1887 /Šimáčkova kabinetní knihovna/

* * *

FUNKCE HISTORISMU V PROGRAMU ČESKÉHO MĚŠŤANSTVA V POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Otto Urban

Historické anebo historizující nazírání se stalo v 19. století více méně zřetelnou složkou většiny politických teorií a ideologií. Tato jedinečná funkce historie vyplývala mj. z dobově mimořádné role historické vědy při konstituování moderních věd o společnosti vůbec, ale měla také hlubší společenské kořeny. Evropa se dostala Velkou francouzskou revolucí do obrovského pohybu, který nebyl ponapoleonskou restaurací zdaleka zastaven. Evropský revoluční proces probíhal dále, i když v dějově napohled méně dramatické podobě zvláště průmyslových převratů a změn, jež s větší či menší důsledností nahlodávaly strukturu pozdně feudální společnosti.

Snaha pochopit a vyložit skutečnost především z dějin lidské společnosti, utřídit a vyhodnotit nahromaděnou zkušenost minulosti - obecně příznačná pro historismus - měla ovšem nejrůznější motivaci a vedla také k rozdílným výsledkům. Tak z mnohostrannosti a bohatosti minulosti, ale také z členitosti aktuálního dění vyrůstala různorodost historismu 19. století jako určité reflexe minulosti.

Je proto přirozené, že za těchto okolností mohl historický přístup ideologicky a politicky vyústit krajně konzervativně a poskytovat v nejrozmanitějších podobách argumenty těm, kteří v revolučních změnách spatřovali narušení "osvědčených principů" a obraceli se proti nim. Na druhé straně mohl historický přístup směřovat k dynamické revoluční teorii a ideologii společnosti a jejího vývoje. Mezi oběma póly se pak odstupňovaně utvářela řada dějinných a vývojových teorií s odpovídajícím politickým zabarvením.

Na základě probíhajících společenských přeměn se formovaly buržoazní národní společnosti jako svébytné kulturní a sociálně-politické útvary. Tento složitý proces vnějšího odlučování a vnitřní integrace byl samozřejmě mnohostranně ovlivněn celou totalitou společenské reality; jeho ideologickým a politickým vyjádřením se nejzřejměji stal dobový nacionalismus, jako dvojjediný výraz sociálního i národního uvědomování měšťanstva. Proti středověkému partikularismu a univerzalismu staví buržoazie nacionalismus jako ideový základ nové organizace společnosti.

Historické vědomí či povědomí nebylo vlastní původní podmínkou utváření národního vědomí - buržoazní nacionalismus nebyl indukován historismem, nýbrž přednostně vyrůstal z reálných společenských podmínek. Přesto ale nacionalismus z historismu mohl vydatně těžit a také tak činil. Představa jednotného národa logicky vyvolávala představu jednotných národních dějin. Také v tom byl mimochodem jeden z podstatných rozdílů oproti předchozímu dějepisectví, které studovalo dějiny zemí, států, institucí atd., nikoli však národní dějiny jako určitý komplexní proces.

Studium dějin, a zejména národních dějin se tak stalo prvořadou potřebou, a to zvláště v případě těch národních společností, u nichž proces sociální emancipace splýval s procesem emancipace národní. Historie samozřejmě poskytovala v hojné míře skutečné či údajné doklady "národní velikosti", anebo naopak varující příklady "úpadku". Oživené jevištní, literární, výtvarné či hudební obrazy minulosti měly stejně jako vědecká díla dějepisná v nejširším měřítku posilující funkci při vytváření národního sebeuvědomění a sebevědomí.

Sociální a národní emancipace jednotlivých národních společností v protifeudálním boji neprobíhala a v podmínkách rodící se třídní buržoazní společnosti ani nemohla probíhat v harmonické souhře. Odlišné sociálně ekonomické i politické podmínky, rozdílná velikost a síla jednotlivých národních společností se staly zdrojem urputných národnostních bojů a zápasů na troskách rozkládající se pozdně feudální společnosti. Také v těchto střetnutích hrála historická a historizující argumentace zcela zvláštní roli. Známá kvalifikace či diskvalifikace na tzv. historické a nehistorické národy sledovala evidentně aktuálně politické tendence. Historicky prokázaná "schopnost či zdatnost" měla být průkaznou legitimací pro současnost a budoucnost. Prokazovat historičnost znamenalo za těchto okolností prokazovat perspektivnost národní společnosti.

Dějiny a historická argumentace tak měly své pevné místo v národně uvědomovacím a kulturněpolitickém snažení české měšťanské inteligence první poloviny 19. století. Celý proces utváření moderní české společnosti byl do značné míry chápán jako proces znovuutváření, regenerace, obnovy, obrody či probuzení a byl úzce spjat s minulostí. Odtud nepochybně pramenily některé zřetelně konzervativní rysy a tendence k uzavřenosti vůči "moderním cizím" ideovým podnětům, ovlivňující českou buržoazní politiku ještě dlouho ve druhé polovině 19. století. Avšak "upřílišněný histori-

mus" nebyl jediným a také ne určujícím dobovým proudem. Jeho korektivem byl ve stále větší míře - rozhodně pak již pro mladší generaci měšťanstva ve 40. letech 19. století - praktický realismus, opírající se s důvěrou o vlastní sílu soudobé společnosti.

Kulturněpolitické snažení české měšťanské inteligence před rokem 1848 bylo v jistém smyslu prvním, byť ještě značně neúplným a v mnoha směrech neujasněným programem. Vzhledem k represivní funkci absolutistického systému, který vylučoval jakoukoli občanskou politickou aktivitu v užším slova smyslu, nemohla být řada otázek vůbec nastolována a současně také v pozdějším slova smyslu mnohdy ani neexistovala. To se mj. týkalo politicky důležité otázky dalších perspektiv české státnosti. Přes všechny unifikující tendence osvícenského státu 18. století nebyla formálně narušena v zásadě historická struktura habsburského soustátí, a tím ani některé, i když převážně jen symbolické atributy české státnosti.

Teprve rozklad politického systému v roce 1848 vyžadoval již více než jen kulturněpolitické stanovisko. Bylo třeba zaujmout státně politické postoje a formulovat odpovídající politický program ve vlastním slova smyslu. V průběhu revolučních změn a zvratů také postupně vykrystalizovaly dva typově odlišné způsoby vidění a z nich vycházející programy.

Je jen zdánlivým paradoxem, že tvůrcem a stoupencem prvního z těchto programů, který znamenal radikální strukturální změny habsburské monarchie a vzdaloval se v určitém smyslu jejím historickým základům, byl profesionální historik František Palacký. Sám si byl možného nedorozumění vědom, když později konstatoval: *"O mně jakožto historiku mnozí lidé ani dovtípiti se neuměli, kterak já moh v takové míře zapříti historické základy, a přimlouvati se za stroj patrně revoluční, jakový bylo roztřídění říše Rakouské dle národností."* Nedovtipnost mnohých pramenila z neznalosti skutečné podstaty Palackého vyhraněného historismu. Právě filozofie dějin a znalost historického procesu vedly Palackého k tomu, aby koncipoval napohled "ahistorický program", narušující dějinnou kontinuitu. V souvislosti s projevem k řešení německé otázky Palacký již na jaře 1848 jasně formuloval své pojetí dějinného významu Rakouska. V průběhu druhé poloviny roku 1848 a později se pak vyjádřil také k otázkám vnitřního uspořádání či přebudování Rakouska jednoznačně ve smyslu etnického federalismu. Na svých názorech vnitřně setrval i později, jakkoli byl nucen zvláště od šedesátých let připustit jejich momentální nereali -

zovatelnost a přiklánět se k řešením, jež považoval za méně výhodná.

Ve shodě s Palackého dějinnými názory byl také jeho politický program postaven na pojmu procesu světové centralizace. V tomto procesu neustálého přibližování, prorůstání a sjednocování ztráceli "státové druhého a třetího řádu" ve stále větší míře svůj význam. Politická organizace společnosti s touto nepochybnou dějinnou tendencí musela počítat. Palacký neskrýval - jak to vyjádřil v první polovině šedesátých let -, že v Evropě podle jeho soudu existovaly jen dva skutečně suverénní státy se všemi atributy nezávislosti: Anglie a Rusko. Ostatní kontinentální Evropa byla natolik heterogenní a současně vzájemně svázána, že sotva umožňovala vytvoření adekvátního mocensko-politického centra na čistě národním základě. Světová centralizace, týkající se především hospodářského a některých oblastí státně politického života, ovšem měla v Palackého pojetí své nepřekročitelné hranice. Neměla znamenat národnostní unifikaci. Naopak, národy byly přirozenou skladebnou jednotkou světového společenství, měly naprosto rovné "mravní a právní" existenční oprávnění jako protiváha jednostranných centralizačních trendů. Všechny moderní národy, bez ohledu na to, zda byly údajně historické, či nehistorické, velké, nebo malé, měly nezadatelné právo konstituovat se jako zcela suverénní sociální celky. Avšak ve vlastním zájmu mohly a měly jednotlivé národní společnosti z vlastní vůle a po vzájemné dohodě přenechat část své státní suverenity vyššímu státnímu celku. Dějinným výrazem a krystalizačním bodem takovéto koncentrace bylo Rakousko.

Jako významný český kulturněpolitický činitel a od roku 1848 také neméně významný český a rakouský politik spojil Palacký v letech 1848/49 český politický program s předpokladem dalekosáhlých změn, a zařadil jej tak do kontextu rakouské, a tím - vzhledem ke klíčovému významu rakouské otázky - vlastně i evropské politiky. V tomto smyslu dostala také poprvé v moderních dějinách česká otázka jako komplex sociálních, národně a státně politických otázek mezinárodní význam. Ideální rekonstrukce Rakouska na principech etnického federalismu byla z nejrůznějších důvodů takřka všeobecně odmítána, a pokud byl Palackého program přijímán a popularizován, pak ve značně znetvořené podobě nezřídka s víceméně podsouvaným kontrarevolučním podtextem. Za těchto okolností nepřekvapuje, že ani české měšťanstvo nepřijalo ve všem a vcelku tento program - shoda panovala víceméně jen v názoru na obrannou funkci Rakouska vůči případným velkoněmeckým snahám - a pokoušelo se o alternativní řešení.

Vedle Palackého programu se setkáváme v letech 1848/49 s různé intenzívní tendencí chápat český státně a národně politický program v užším smyslu jako zvláštní problém a vázat jeho řešení na historické základy. Poukazujeme především na známé a v jádru státoprávní tendence české politiky až do léta 1848. I když se nevylučovala možnost širšího řešení a případné kooperace, snahy o oživení či revizi jednotlivých atributů české státnosti byly více než očividné. Teprve červnové povstání 1848 znamenalo přelom, a to tak důsledný, že české měšťanstvo, které ještě na počátku června sestavovalo spolu s aristokracií vlastní zemskou vládu, přicházelo o necelé dva měsíce později do Vídně bez jakékoli rezervy, jakou později představovala např. proslulá státoprávní ohražení.

To ovšem neznamenalo úplné potlačení státoprávních tendencí ve smyslu historického práva. Naopak, když byly na jaře 1849 násilně přervány možnosti ústavního řešení národně a státně politických otázek v širším rakouském rámci, otevírala se možnost alespoň akademického uvažování, které by zhodnotilo celistvěji zkušenosti převratných měsíců. Vzhledem k tomu, že dobová pověra a někdy zjednodušující radikalismus víceméně ztotožnily všechno historické s konzervativním a reakčním, byl pro liberální měšťanstvo vztah k historicky zdůvodňovaným právům v nejširším smyslu velice delikátním problémem. Východisko ze spletité situace se pokusil pozoruhodným způsobem hledat v létě roku 1849 Jakub Malý v seriálu článků, publikovaných mimochodem v Havlíčkových Národních novinách. Malý rozlišoval mezi dvojím historickým státním právem, konzervativně a liberálně pojatým. Přijímat historické právo v užším slova smyslu znamenalo konzervovat celou minulost se všemi institucemi, stavovskými privilegii, právním řádem atd. Naproti tomu historické právo v širším smyslu znamenalo v podstatě konstantní smlouvu mezi politickým národem a panovníkem. Přitom panovník /resp. dynastie/ se mohl měnit, měnit se mohlo také konkrétní složení politického národa, změněn mohl být také vlastní obsah této smlouvy. Tím se otevírala možnost na historických základech pronikavě reformovat v dobovém liberálním smyslu jednotlivá historická práva, aniž by byl dotčen princip. Tato svérázná kombinace historickoprávní a přirozenoprávní argumentace tak měla bránit možnému konzervativnímu vyústění historicky zdůvodněných a současně národnostně motivovaných snah.

Restaurovaný neoabsolutismus na léta oddálil jakékoli rozhodování a pokusil se o rekonstrukci politického a státního ústrojí podle vlastních představ. Proti federalistickým a samosprávným koncepcím se uplatnil nebývalý správní a administrativní centralismus, který svými intencemi daleko přesahoval unifikační tendence 18. století. Byrokraticko-absolutistický systém obnovoval Rakousko bez zvláštního přihlédnutí k tradiční historické struktuře jako potencialně jednotný celek. Na trůně seděl mladý a sebevědomý panovník, který se nevázal žádnými korunovačními přísahami, sněmovními rozhodnutími či usneseními, a ani formálně v tomto smyslu nerespektoval historicko-politickou tradici.

Tento zjevný tah proti dějinným základům habsburského soustátí nutně vyvolával latentní reakci a přímo či nepřímo podtrhával cenu a význam historického. V historických právech a institucích byly mnohdy zakotveny záruky svébytného národního vývoje. Po potlačení politického hnutí v letech 1848/49 bylo naprosto nereálné odvolávat se v případném dialogu s panovníkem na přirozená práva. Na takový dialog panovník nemusel vůbec přistoupit a také by to neučinil. To také v dané chvíli vylučovalo Palackého maximalistický program etnického federalismu. Naproti tomu na dialog na bázi historických práv panovník za určitých okolností přistoupit musel.

Tyto okolnosti nastaly v okamžiku, kdy absolutistický systém ve vypjaté formě 50. let 19. století selhal. Jako protiváha centralistických tendencí se od počátku obnovení ústavního života v roce 1860 objevuje koncepce tzv. historicko-politických individualit, spojovaná většinou se jmény některých významnějších představitelů uherské aristokracie. Tato koncepce se také alespoň deklarativně prosadila jako vůdčí zásada nové rekonstrukce politického systému.

Historicky zdůvodněný státoprávní program se tak stal v 60. letech páteří státně politického snažení českého měšťanstva. Vzhledem k významnému postavení, které zaručoval kuriový zastupitelský systém aristokracii, setkáváme se se známou renesancí aristokratické politiky, jež byla zdánlivě smetena rokem 1848. České měšťanstvo postupovalo v koalici s tzv. historickou šlechtou, v pragmatickém a víceméně oboustranně nepříliš nadšeně přijímaném spojenectví. Diferencovaný přístup se od počátku jevil také s ohledem na pojetí historického státního práva. Liberální měšťanstvo povětšinou navazovalo na léta 1848/49 a akcentovalo

historické právo v širším pojetí, konzervativní aristokracie se pak teoreticky i prakticky snažila o pojetí co nejužší.

České státní právo jako historické a současně také přirozené právo se pak stalo základem české buržoazní politiky až do konce monarchie.

* * *

ČESKÝ HISTORISMUS A OPERA 19. STOLETÍ
SMETANOVA LIBUŠE

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

Opera v 19. století stála na vrcholu společenské hierarchie hudebních druhů. Měšťanstvo, upevňující své pozice, v souvislosti se svými politickými a sociálně psychologickými nároky nejen převzalo tuto původně dvorskou reprezentativní instituci, ale povýšilo ji na nejdůležitější formu své kulturní a společenské reprezentace vůbec. Podstatným inspirujícím vyzařováním tu zapůsobila Paříž, posilující revolučními vlivy národnostně integrující tendence, v níž tehdy již měšťanské operní divadlo postavilo operu téměř výlučně do centra veřejného kulturního dění. Navíc opera jako hudebně dramatické dílo vycházela samotným faktem možnosti bezprostředního uplatnění národního jazyka vstříc požadavkům formujících se novodobých národních kultur a jejich estetickým názorům, jak dosáhnout národně osobitého umění, jež sama podstatně ovlivňovala a které v ní zároveň spatřovaly nadřazený druh, spojující ostatní uměny. Vzhledem ke svému postavení, vlivem interpretací klasické poetiky, měla být opera reprezentující národ "vysokým" uměním, opírajícím se ve vrcholných projevech o odpovídající látky. Posuzování látky z hlediska její adekvátnosti ideji národní opery bylo motivováno konkrétními historickými předpoklady, které předznamenaly, že za určitých podmínek souznění s národními pocity a povědomím bylo individuální dílo podobně jako osobní kompoziční styl přijato rozhodující vrstvou kulturní veřejnosti za specifikující styl národní. /1/ V pozadí neurčitých představ o umělecky nejnáročnější podobě národní opery bylo však vždy dílo odpovídající myšlence vážného dramatu, jehož látka se v jisté době hledala v historii. /2/

Otázky kolem české opery se v hudebněvědném bádání začínají teprve znovu otevírat, a proto není možné ani v případě historické opery načrtnout shrnující pohled. Zaměříme se tudíž na některé rysy charakteristické pro dílo, které plně souznělo se svou dobou a v němž si postupem jeho mytizace v průběhu dalších desítiletí v různých podmínkách jeho recepce "národ dávno uvykl spatřovat symbol, záruku své existence". /3/ Smetanova Libuše nás zajímá proto, že na ní jako na určitém krajním typu lze ukázat důsledky,

které způsobuje vstup jistého pojetí historie do vnitřních zákonitostí uměleckého druhu. Položená otázka přitom samozřejmě zahrnuje pouze část problematiky této opery. Klíč k pochopení se pokusíme najít v interpretaci výroků, kterými Bedřich Smetana sám své dílo charakterizoval. V dopisech kapelníkovi Adolfu Čechovi napsal: "... pro budoucnost nepodepíšu žádné platné pro mě závazky stran Libuše, kterou bych tím obyčejným denním provozováním takořka pohřbil. - Libuše není žádná opera dle starých zvyků, nýbrž je slavné tableau, hudebně-dramatické uživotnění..." "Chci, aby sloužila k slavnostem celého českého národa." /4/

Josef Wenzig nabídl Smetanovi libreto vycházející z tenkrát oblíbeného okruhu pověstí o Libuši. Z jeho uchopení látky, které plně odpovídalo potřebám české měšťanské společnosti, akcentovat nutnost národní jednoty a heroizovat ta období minulosti národa, na něž mohly navazovat soudobé kulturní a politické koncepce, Smetana vycítil možnost počítat u zhudebnění nejen s rezonancí v soudobém publiku, ale zakomponovat speciální podmínky recepce přímo do díla jako takového. Od počátku vyhradil proto provozování Libuše slavnostním příležitostem, z nichž jako první podmínil buď korunovaci českého krále, nebo "zahájení velkého národního divadla", jak dokládají noticky v českých listech z roku 1866,/5/ tedy tři roky před započetím vlastní kompozice. /6/

V partituře uvedená pojmenování přímo u každého ze tří aktů Libuše, /7/ jimiž Smetana příznačně rozšířil původní Wenzigův název Libuša´s Urtheilsspruch und Vermählung /8/ na Libušin soud, Libušin sňatek a Proroctví, sama o sobě vypovídají o tom, která zastavení z pověstí o Libuši byla vybrána jako hlavní opěrné body díla. Samotná báje pronikla do Libuše již jako podstatná součást zhistorizovaného mýtu českého národa. Wenzigovo pojetí historie v ní navázalo na mýtus o národě tak, jak ho historicky podepřel Palacký a jak dále žil jako součást ideologie měšťanské společnosti. Jestliže jsme Wenzigem vybrané pilíře celku označili jako zastavení, bylo to záměrné. Pro dobu, o niž běží, je charakteristické, že se z národního Libušina mýtu vydělilo a osamostatnilo několik momentů do obrazů, a to jak v přeneseném, tak v doslovném významu slova. V těchto obrazech ožívaly ony momenty znovu vlastním životem a jejich relativní samostatnost umožňovala kombinovat je podle potřeb zamýšleného celku - v našem případě textu určeného ke zhudebnění, /9/ neboť poukazovaly k dějinné realitě mimo dílo a libretista i skladatel mohli počítat se znalostí jejich kontextu.

Inspirující "historický pramen", /10/ který vyhovoval libretistovu záměru předvést národu jeho slavné prapočátky, jež jsou v něm stále obsaženy a určují jeho charakter i osudy, a který skrýval v sobě také vhodné fabulační možnosti, jak propojit do uzavřeného celku další vybrané obrazy z dějin, našel Wenzig v Rukopise zelenohorském. V souhlase s operní zásadou zpřítomnit dramatický konflikt bezprostředním scénickým a hudebním předvedením afektu - na rozdíl od klasického dialogického dramatu, v němž afekt ovlivňující jednání osob je spíše nevysloveným pozadím dialogu /11/ - nepoužil Wenzig racionální národnostní argumentace Rukopisu. Motiv lásky a žárlivosti se mu stal nejen prostředkem umožňujícím oživit zvolené historické obrazy, ale afekt odtud plynoucí činitelem jakoby podmiňujícím vývoj celé předváděné historie. Tato operně legitimní motivace, která se postupně v obecném povědomí stala nedílnou součástí Libuše v procesu její národní symbolizace jako celku a úroveň jejího hudebního ztvárnění založila pozdější hodnocení celé opery vůbec, byla ve své době kritizována, protože privátní zápletka, která by dokonce mohla způsobit zkázu vlasti a přiváděla na scénu i nehistorické postavy, se zdála málo důstojná látky. /12/

Jestliže přehlédneme operní produkci 19. století, v níž se objevuje historická látka, můžeme rozlišit v hrubých rysech dva typy, jejichž dramaturgické principy, odhlédneme-li od specifiky vyjadřovacích prostředků operního druhu, nacházejí obdobu též v soudobé literární a dramatické tradici. V jednom typu vystupuje historie jako podstatně určující prostředí i pozadí, tj. couleur locale či milieu, v němž se odehrává víceméně nezávislé drama v tom, že se vyvíjí samo ze sebe, ze svých vlastních předpokladů, a předváděný historický průběh neovlivňuje. Ten naopak jako osudová síla zasáhne do života dramatických hrdinů a v tomto rozhodujícím okamžiku se obě sféry vzájemně propojí. Drama je představitelné i v jiném historickém prostředí, pokud vybrané pozadí může vtáhnout do víru dějinných událostí vůči nim pasívního hrdinu a splnit podmínku osudového zásahu. /13/ V druhém případě je dramatické dění zaměřeno k jednomu či několika vybraným dějinným okamžikům tak, aby dané historické konstelace vyplynuly jako nutný, ať pozitivní, či negativní výsledek snažení jednajících osob. Jakmile se dosáhne zamýšlené cílové historické situace, může drama kdykoli skončit. Oběma typům je společná přítomnost známých výjevů z dějin, které se objevují jako opory ve výstavbě nebo na vrcholu jednotlivých kusů a často spoluurčují jejich samotné

názvy, respektive podtituly, /14/ jež tím, že upozorňují, o jakou "atraktivní" historickou událost či situaci půjde, tím spíše obracejí pozornost na ztvárnění celku, zejména na onu oblast historicky neznámého, v jejímž dotváření autoři prokazují svou tvůrčí fantazii a podávají svůj výklad historie.

Wenzigova operní představa, oživující historii tak, aby mohl propojit vybrané obrazy z dějin do přijatelně zdůvodněné epické posloupnosti, se blíží druhému z právě charakterizovaných typů zapojení historické látky v opeře. Ve Wenzigově koncepci se však dostaly do popředí vybrané známé dějinné události samotné, a to jak pro svou četnost /Libušin soud, Poselství k Přemyslovi, Libušin sňatek, Libušino proroctví, jež zahrnuje dalších šest obrazů z dějin/ /15/ tak pro své rozměrné epické rozprostření v čase, v němž libretista analyticky rozkládá všechny sounáležitosti, které se ve Wenzigově a Smetanově době do těchto obrazů jako jejich atributy ustálily. Přitom motivace, která by měla zdůvodnit průběh předváděné historie, není vypracována tak, aby divákovi vnutila myšlenku, že to, co probíhá v historické sféře, je nutným důsledkem. Základní dramatický motiv je pouhým impulsem, uvádějícím do pohybu onu národní historii, která dále již pokračuje jako nevyhnutelný výsledek toho, co předcházelo a co se vzhledem k obecně povědomému kontextu samo sebou rozumí. Dějinná zastavení tedy nejsou cílem dramatického snažení, ale jejich předvedení samo účelem.

Změněná hierarchie vypovídá o snaze nechat působit historickou látku samotnou v její neposkvrněné mohutnosti. Vlivem eliminujícího Wenzigova historického názoru zmizely z Libušiných pověstí všechny nadpřirozené a záhadné momenty, podobně jako vše, co by rušilo obraz dávné idylické monumentality povznášející národní a stavovskou ctižádost. /16/ Proto také do předváděného pásma historie nemohlo vstoupit drama afektů, které by sice umožnilo vydobýt pro operu nosný dramatický konflikt z historické látky samé, ale dostalo by se do sporu s dobovým historickým povědomím, neboť by narušilo právě onu ideologickou danost zhistorizovaného národního mýtu a mýtu o národě z této doby. Ze stejného důvodu ustoupilo z Libušiny báje vše, co by zásadně odporovalo představě ideální jednoty, svornosti a demokratičnosti dávnověké národní pospolitosti. V evolučním pojetí dějin národa spějícího od slavné minulosti ke slavné budoucnosti, jež se v opeře promítlo a je stvrzeno Libušiným závěrečným proroctvím, /17/ mohla totiž dobrá vláda Libušina v podstatě bez dramatického otřesu pře-

jít v ještě dokonalejší vládu Přemyslovu. Spor Chrudoše a Šťáhlava zde tak vlastně vystupuje jako svého druhu memento a dramatickou konexi pouze supluje. Má podřazené postavení počátečního dramatického hybatele. Poskytuje záminku pro otevřené prohlášení už dříve vysloveného přání přechodu k nové vládě. Nejde - a v tomto pojetí dějin ani nemůže jít o spor, jehož příčiny by přesáhly privátní intriku a pramenily v samé podstatě historické skutečnosti. Vzhledem ke své funkci v celku je takto od začátku ve své dramatičnosti podlomen. Primárně zůstává nepostradatelnou součástí prvního obrazu z dějin a v dalších výjevech, které byly převzaty jako hlavní zastavení díla a kde již nefiguroval, pouze dožívá v zájmu udržení logiky dějové pravděpodobnosti.

Zmíněná koncepce zasáhla dramaturgickou podstatu hudebně dramatického díla v samém základu. Výrazná dominance výhradně dramaticky motivovaných afektů v oblasti privátní zápletky, která se stala podnětem k předvedení sledu dějinných obrazů a po splnění svého dramaturgického úkolu se od jejich pásma vnitřně odpojila, postavila před skladatele mnohé problémy, protože drama afektů se nemohlo stát nosným činitelem rytmizujícím hudebně dramatický celek. V základním rozvrhu díla se Wenzig možno říci mechanicky opřel o vnější znaky zprostředkované operní tradicí, v níž ohled na divadelní působivost záměrně počítal s kumulací prostředků operního účinu k finálnímu efektu. Proto umístil privátní dění do prvního obrazu každého aktu, zatímco druhý rozvíjí v čase obrazy z dějin, jež samy v sobě už latentně obsahují možnost divadelně účinného vystupňování. Zdůvodnění sporu bratří osobním motivem pramenícím v žárlivosti, kterou záměrně svou intrikou vzbudí ona nehistorická postava - Krasava, připravilo Smetanovi v plné míře půdu pro bezprostřední hudební a scénické předvedení afektů podmiňujících jednání osob, které v souladu s Wenzigovým záměrem jakoby mohlo neblaze ovlivnit průběh historie samé. To mělo za následek, že v hudebně dramatickém ztvárnění se svým charakterem tato sféra ještě více oddělila od oblasti dějinných výjevů. Tuto skutečnost posílilo i předčasné vyřešení motivujícího konfliktu již v první polovině druhého aktu opery, vynucené Smetanovou operní představivostí. Ta si vyžádala scénicky zpřítomnit moment podstatný pro posun děje, totiž okamžik smíru, jenž se v původním Wenzigově textu pouze mlčky předpokládal. /18/ Skladatel tak proti možnostem dřívějšího znění libreta sice uspokojivě

završil dramatickou scénu /tzv. scénu u mohyly/, ale tím naléhavěji před ním vystoupil problém, jak založit na vzniklých rozporech celek, jehož základním dramaturgickým principem je epické řazení obrazů předvádějících vybranou národní historii.

Pro charakteristiku díla však nestačí jen konstatovat, že oživené obrazy minulosti tvoří jeho podstatnou část. Dostáváme se k zásadní otázce, jakým způsobem mohou tyto obrazy jako hlavní milníky konstituovat dílo jako celek. Nejdříve je třeba blíže vymezit vlastnosti, podstatně odlišující obrazy z dějin, o kterých jsme doposud hovořili, od obrazů, jež jsou specifickým, dramaticky účinným prostředkem opery 19. století. V ní totiž nápadně často strnou na jevišti podle typu scény buď hlavní protagonisté, nebo celá masa účinkujících ve svých pozicích, vyplývajících z předchozí dramatické situace, a vytvoří svého druhu obraz, jehož vizuální účinek se může ztotožnit s tzv. tableau vivant. Ale právě v této chvíli, v momentu zastavení dramatické akce, se dostává opera do své vlastní domény dramatičnosti, kdy na rozdíl od klasického mluveného dramatu může prostřednictvím hudby dosáhnout ireálného prodloužení času zastaveného dramatického okamžiku. Drama tu nabývá novou kvalitu, neboť v kulminujících a dramaticky vyhrocených okamžicích, jako je například hrůza, očekávání či pozdvižení, nebo ve vypjatých afektových situacích jednotlivců může opera uchopit to, co je pochopitelné beze slov - jako výmluvná divadelní konfigurace, nebo slovy nesdělitelné - jako "znějící mlčení": tedy bezprostředně předvést dramatické dění obracející se dovnitř jednajících osob. /19/ Na druhé straně opera jako prvořadě divadelní druh akcentuje v 19. století pomocí hudebně choreografických prostředků smyslově názorné zpřítomnění scénického rámce. V tomto případě se libretistova a skladatelova režie ve smyslu aranžmá zaměřuje na prodloužení expozice scénického obrazu postupným propracováním podívané, v níž za pomoci hudby jako nosného členícího činitele rozkládá dějiště do pohyblivých obrazů, jako je průvod, taneční a plesová scéna, slavnostní ceremonie apod. /20/ Prostředky couleur locale mohou však sloužit nejen k divadelnímu zpřítomnění exponovaného prostředí, ale opera 19. století je podstatně rozvinula v tom, že je často aktivně zapojuje do hry, neboť z podívané samotné včetně kresby konkrétního prostředí vytěží dramatické nasazení, využívající disonance dramatického kontrapunktu, momentu překvapení či následného kontrastu.

Wenzigovy podrobné scénické poznámky /21/ dotvrzují, co naznačila předešlá analýza libreta, že totiž právě smyslově názorné zpřítomnění scénického rámce pomocí prostředků posledně jmenovaného obrazného působení bylo rozhodujícím inspiračním zdrojem pro jeho inscenaci obrazů z dějin. Jak bylo uvedeno, pracuje Wenzig tak, že vybraná zastavení, jejichž kontext se jako epický trs zkondenzoval do zvolených historických obrazů, znovu analyticky rozkládá s ohledem na divadelní posloupnost děje podle potřeb svého pojetí Libušina národního mýtu. V tomto smyslu historické postavy oslovují jednak bezprostředně přítomný dějinný obraz sestavený na jevišti, jehož popisem, prostřednictvím slova, vyzdvihují symbolický význam atributů scény, jednak svými líčeními evokují nepřítomné výjevy z dějin, které jsou z hlediska ideologie díla podstatným historickým kontextem. /22/ Po rozehrání všech vyhovujících součástí upravuje libretista dále divadelní proporci celku tím, že naznačuje prodloužení průběhu obrazů rámováním a prokládáním prvky lokálního koloritu, které vykreslují místo a naladění děje. /23/ Tyto postupy se do díla zapojují celkem bez problému již proto, že jsou imanentně přítomny i v oné obraznosti vybrané historie, v její ceremoniálnosti. Smetana vedle snahy rytmizovat jednotlivé obrazy stále přítomnou hudební charakteristikou dějiště používá hudebně choreografické postupy, v nichž má hudba dominantní postavení /tj. průvody, chvalozpěvy a jiné prostředky lokálního koloritu/, k uzavírání a oddělování částí, kde vládne hudebně deklamované slovo historie, a to jak za účelem oživení ve smyslu rozhýbání historických obrazů, tak opačně, aby vznikl prostor pro jejich sestavení do nového seskupení. Založení celku však dovoluje využít charakterizované prostředky jen jednostranně, k výslovné realizaci názorné podoby předváděné národní historie, k níž mají tedy paralelní postavení.

Silný vliv divadelně popisné obraznosti se nejvýrazněji promítl ve Wenzigově návrhu ztvárnění Libušina proroctví, jež postavil na myšlence komentovaného defilé historických postav, respektive seskupení - tedy vlastně oživených obrazů uvnitř jiného živého obrazu, přičemž klíč k výkladu leží zcela mimo vnitřní ustrojení díla. To jako opera-historie samo o sobě mohlo uspokojivě skončit již předtím, nejenom z hlediska uzavření dějové linie, ale i hudebně, neboť vygradování závěru scény předcházející proroctví bylo Smetanou komponováno k finálnímu efektu. Smysluplnost přiřazení obrazu proroctví však plyne z Wenzigova výkladu historie, vyžadujícího předvedením zpřítomnit myšlenku dávnověku

jako jistoty budoucnosti. Nadvláda obrazové složky, apelující na historické povědomí, vykazuje hudbě v této scéně poslání časově členící dimenze, klesající v celkové hierarchii mimo Smetanou propracovanou závěrečnou apoteózu na úroveň scénického komentáře. Průběhem inscenační praxe byla potlačena jevištní realizace vizuální složky, se kterou jako s podstatným nosným činitelem počítali Wenzig i Smetana, a dnes máme tendenci chápat proroctví jako neoddělitelný hudební vrchol a vidět v něm svého druhu pěvecké číslo, exaltovanou árii shrnující poselství díla. /24/ Ve své době se závěrečná scéna Libuše naopak pociťovala jako opernímu cítění cizí, jako prvek, který nemůže zůstat trvalou, nebo spíše často opakovatelnou součástí opery. Živé obrazy, na nichž byl závěr založen, se pro tehdejšího diváka vyčleňovaly z celku díla, protože recepce tableaux vivants byla svázána s jedinečností účelu při slavnostním uvedení a opakováním jejich působivost pro obecenstvo slábla. /25/

Z tradice živých obrazů jako neodmyslitelné součásti soudobých slavností měšťanské společnosti však na druhé straně logicky vyplynulo jejich místo v koncepci Libuše. /26/ Opera sama je velkou národní slavností odehrávající se na jevišti. Jak ukazuje první skica k Libuši, Smetana se zpočátku snažil kompozičně propracovat soukromé momenty historických postav tak, aby dramaticky motivovanými afekty vnesl dynamičnost také do historické sféry. /27/ Charakterizované Wenzigovo pojetí historie, které skladatel přijal, mu ale neumožňovalo dále rozvinout toto nasazení, jež by odporovalo i nárokům epického založení historických obrazů. Smetana proto nakonec vyšel z myšlenky libreta zdůrazňující jednotu kolektivu národa, v němž "činy i city jednotlivcovy jsou ve stálém souznění a příčinném vztahu s vlastí". /28/ Umístil tudíž u Libuše a Přemysla, kteří tu jako dobří panovníci ztělesňují nejlepší vlastnosti národa, áriové části tam, kde své soukromé city transformují ve starost o národ i víru v něj /obě Libušiny modlitby a proroctví/ nebo kde jejich soukromé momenty mohou z nitra přerůst v symboly spojené s charakterologií národa /obě Přemyslovy árie/. Dění uvnitř vladařských postav, týkající se jich osobně, skladatel předvádí v situacích, které umožňují afektové sjednocení s pocity národního kolektivu zosobněného sbory /například blaženost Libuše z možnosti vyvolit si Přemysla za manžela se sjednocuje s jásotem národa nad volbou Přemysla za vládce/. Prostředky operní simultánnosti zde slouží jako výraz souznění jednotlivce s celkem. Z uvedených důvodů potlačil skla-

datel ostatní náznaky, které by dovolily rozvinout individuální afekty historických postav, a některá taková místa přímo z libreta vypustil. /29/ Smetanova intence se projevuje dále v tom, že do masových scén nevtahuje osoby privátní intriky, které by se nemohly ztotožnit s kolektivním afektem národa a způsobily by v obraze dramatickou disonanci, jež by nutně vyplynula z předcházející dramatické konfigurace. /30/ Podobně o jeho záměru vypovídá i to, že po vyřešení privátního konfliktu a opětovném začlenění do národního společenství ztrácejí jeho dramatičtí nositelé své individuální afektové charakteristiky a reminiscence na dramatický svár, jimiž se Wenzig snažil udržet v libretu dramatické napětí i v posledním obraze, byly v hudební kompozici podstatně oslabeny. /31/

Pojetím díla jako obřadu stvrzení jednoty národa se Smetana pokusil v hudebním prokomponování smysluplně uchopit dříve zjištěné rozpory Wenzigova textu. Ve svém výkladu nesetrval pouze u vyzdvižení aspektu národní svornosti, jenž se dostal do popředí Wenzigovou motivací předváděného sledu národní historie, ale rozvinul možnosti obsažené v libretu tak, že pojal celé dílo jako slavnost upevnění národní pospolitosti založením panovnické dynastie. Proto položil největší váhu na rozehrání prostředků operní monumentality k vystupňování finále všech tří dějství příznačně opěvujících volbu českého panovníka. Vzhledem k povaze textu nejsou tato mohutná finále postavena na dramatické koncentraci, ale kulminují v nich slavnostní apoteózy. Smetana tu aktivizoval statické momenty obsažené v pásmu výjevů z dějin. Monumentalizace v akustické oblasti si zároveň žádala odpovídající rozvinutí optické složky zakomponováním režijních a výpravných momentů k dotvoření působivosti masových scénických obrazů slavnostních chvil z historie národa. Skladatel sám považoval za podstatné pro dosažení zamýšleného účinu jak zmnožení výkonných sil, tak individuální výpravu včetně kostýmů. /32/ To byl důvod, proč nechtěl nikdy uvést Libuši na malé scéně, a jedna z příčin, proč i po otevření Národního divadla trval na jejím provozování při výjimečných příležitostech, jelikož právě při nich mohl počítat s posílením divadelního aparátu.

Naznačený rozbor dramaturgické problematiky opery ukázal, že Smetanou prokomponované scénické obrazy naplněné výrazem slavnostně povzneseného národa nevyplývají jako hudebně dramaticky ztvárněný prožitek katarze, jednoznačně daný logikou dramatické výstavby díla. Patetické rozvinuté plochy se obracejí k nacionál-

ně inspirovanému publiku, jehož vnímavost mu v okamžiku ztotožnění umožňuje spoluúčast na fázích předváděného obřadu nového ustavení národního společenství, který se odehrává před ním. /33/ Smetana tak v určité míře přetvořil původní Wenzigovu myšlenku vtáhnout obecenstvo k aktivní účasti v závěru opery zpěvem písně Kde domov můj, kterou měl zanotovat orchestr. /34/ Propracoval ji nejen přikomponováním apoteózy věčné slávy českého národa, jíž národ jako kolektivní dramatická osoba sám sobě v proroctví na vrcholu opery stvrzuje Libušina slova, nýbrž protkal jí ve své realizaci operu celou s vědomím, že nacionálně inspirovaná recepce bude nosným činitelem, jenž spojí celek díla vjedno.

Charakteristika některých rysů pojetí a ztvárnění historie v Libuši snad částečně osvětlila onen výchozí Smetanův výrok, proč je Libuše slavné tableau, hudebně dramaticky uživotněné. Dobové ohlasy potvrzují, že tato opera-historie, předvádějící známé výjevy z dějin obecenstvu, jehož recepce však byla v 19. století předem naladěna jiným směrem, na různé typy realizace dramatu v opeře, /35/ jen stěží mohla naplnit očekávání soudobého publika. /36/ Rozpor mezi požadovanou dramatickou poutavostí a dílem, které předvádí svým způsobem známou, ale zároveň právě tu žádoucí slavnou národní minulost, se snažil Smetana podobně jako později ve svých návrzích dobová kritika řešit oním vyhrazením Libuše zvláštním příležitostem, /37/ při nichž se dalo počítat se slavnostním rozpoložením obecenstva, kdy zejména mimoumělecké faktory posilují a aktivizují skryté možnosti identifikace publika, na něž dílo apeluje. /38/

Idea národní opery, v 19. století těsně spjatá s problémem národní identity, souvisela v českém prostředí více než s kulturně politickým akcentem se státními a sociálně politickými zřeteli. Ve výkladu látky Libuše se proto objevila významová transakcentace, která zdůvodnila položení hlavních důrazů díla a částečně kompenzovala jeho dramaturgii, nevyváženou v rozložení intenzity dramatického dění. Skladatelovo vymínění Libuše příležitosti otevření Národního divadla, nesené patosem, vyjádřeným svého času příznačně, že totiž tak jako "obětovnost národa vbrzce postaví dokonalý chrám umění, že také na věkovitém základě statečnost národa vbrzce postaví slavnou budovu státu českého", neboť "ještě jsme tu, a pokud tu jsme, jest zde český stát, jest zde koruna sv. Václava," /39/ stejně jako vyhrazení díla slavnosti korunovace českého krále svědčí o nadějích, které podstatně vstoupily do organismu kompozice. /40/

Libuše svým způsobem navazuje na tradici oper korunovačních. Na rozdíl od nich je však výjimečná v tom, že není zaměřena jen na oslavu ctností ideálního panovníka, ale že jeho konkrétní volbu a korunovaci přímo předvádí jako své ústřední téma rozložené do celé opery. Česká opera jako instituce měla v Národním divadle lóži očekávající korunovaného českého krále, česká opera jako umělecké dílo, která tento "chrám umění" podvakrát otevřela, /41/ předváděla očekávanou korunovaci, která se neuskutečnila. Reprezentativní úloha opery pro českou měšťanskou společnost byla v ní dovedena na krajní mez. Stala se nejen vtělením soudobých politických a národních tužeb, ale zároveň je v uměleckém přepodstatnění zastoupila a uskutečnila. Vzdala poctu kolektivní osobě národa jako ideálnímu, dokonale ustavenému a sjednocenému národnímu společenství v jeho svornosti a úplnosti od panovnické dynastie až po lidové vrstvy. Teprve vlivem dějinné situace ohrožení národa v obou světových válkách se proměnila interpretace díla tak, že byla aktualizována kněžna Libuše jako patronka českého národa, a celá opera nahlížena pod zorným úhlem jejího proroctví.

Proces symbolizace Smetanovy Libuše jako inkarnace národní opery tak postupně zastřel nejen historicky podmíněné proměny její recepce, ale i samotné problémy, které vzhledem ke své intenci musila jako umělecký druh se svými vlastními zákonitostmi řešit.

* * *

/1/ Např. Smetanova Prodaná nevěsta, spontánně uvítaná jako první skutečně národní opera, byla občas pociťována jako málo důstojná, a jakmile k ní byla dána alternativa vážné národní opery v Libuši, bylo její postavení oslabeno a Libuše dosazena na toto místo. /Srv. X.: Zpěv Přemysla. Dalibor II, 6. 2. 1874, č. 6, str. 44 - 45./ To, že Dalibor, který pracoval s vážnou historickou látkou před Libuší, nebyl přijat za národní operu, ukazuje mimo jiné, že dílo založené na tragickém konfliktu individuálního hrdiny odporovalo tehdy možnosti identifikace publika.

/2/ K tomu blíže srv. Ottlová, M. - Pospíšil, M.: K problematice české historické opery 19. století. Hudební rozhledy XXXIV, 1981, č. 4, str. 169 - 172.

/3/ Viz Bartoš, F.: Předmluva, in: Smetana, B.: Libuše. Partitura. Praha, Společnost Bedřicha Smetany 1949, str. VIII.

/4/ První citát z dopisu ze 17. 8. 1883, druhý ze 14. 6. 1883. Cit. dle Teige, K.: Dopisy Smetanovy. Praha, Fr. A. Urbánek 1896, str. 153 a 150.

/5/ Viz např. Ze světa divadelního a hudebního. Česká včela, 6. 6. 1866, č. 9, str. 34.

/6/ Kompozice probíhala v letech 1869 - 1872. Podrobněji viz Bartoš, F.: Předmluva, op. cit., str. VIII - IX.

/7/ Srv. cit. kritické vydání partitury.

/8/ Srv. Wenzig, J. - Špindler, E.: Libuše. Libreto. Vydal J. Bartoš. Praha, Orbis 1951.

/9/ Zdánlivě mnoho pozornosti, kterou dále věnujeme libretu, vyplývá ze zaměření příspěvku, protože text k opeře svými hudebně divadelními kvalitami, které jako určitý systém možností obsahuje, do značné míry ovlivňuje skladatelovo řešení jako jeden z jeho výkladů.

/10/ Pokud budeme užívat označení historický ve smyslu dějinné reality, míníme tím to, co pro Wenzigovu a Smetanovu dobu za takové platilo. Otázkou možných literárních předloh Wenzigova textu se zabýval M. Očadlík, stejně jako modifikacemi českého Špindlerova překladu původně německého libreta /srv. Libuše. Vznik Smetanovy zpěvohry. Praha, Melantrich 1939/.

/11/ K otázce rozdílných vyjadřovacích prostředků klasického mluveného dramatu a opery srv. zejm. Gerhartz, L. K.: Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper. Berlin, Verlag Merseburger, 1968.

/12/ Srv. námitky kritiky /např. Hostinský, O.: Libuše, in: Studie a kritiky. Praha, Čs. spisovatel 1974, str. 453 - 458/, přetrvávající až do první světové války /srv. Fischer, O.: K Smetanovým libretům. 2. K Libuši. Hudební revue VIII, červen 1915, č. 6, str. 205 - 215/.

/13/ Přesazování do jiného historického prostředí se také skutečně dělo, např. s Meyerbeerovými Hugenoty, Verdiho Sicilskými nešporami atd.

/14/ Např. Gustave III ou Le Bal masqué /Auber/, Guido et Ginévra ou La peste de Florence /Halévy/, Boris Godunov /Musorgskij/ aj.

/15/ Břetislav a Jitka; Jaroslav Šternberk; Otakar II., Eliška a Karel IV.; Žižka, Prokop Veliký a husité; Jiří z Poděbrad; Královský hrad pražský v magickém osvětlení.

/16/ Např. Přemyslova neblahá proroctví apod.

/17/ Souvislost výběru slavných postav a okamžiků proroctví s hlavními důrazy Palackého Dějin konstatoval již M. Očadlík společně s poukazem na osobní spolupráci Wenziga s Palackým při překladu jeho Dějin /srv. op. cit., str. 42 an./.

/18/ Změnu v libretu požadoval Smetana v dalším průběhu kompozice. První skladatelova skica ještě sleduje původní Wenzigův text. /Srv. Tr. VII/18, Muzeum Bedřicha Smetany, Praha./

/19/ Srv. např. Frese, C.: Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers. Berlin-Lichterfelde, Robert Lienau 1970, který tuto problematiku propracovává na pojmu "tableau" velké opery, a Dahlhaus, C.: Über das "kontemplative Ensemble", in: Opernstudien Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag. Tutzing, Hans Schneider 1975, str. 189 - 195, a jeho interpretaci Wagnerova pojmu "das tönende Schweigen".

/20/ K této problematice srv. sborník Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts. Vyd. H. Becker, Regensburg, Gustav Bosse Verlag 1976.

/21/ Srv. vydání libreta, op. cit. V tomto smyslu by se dalo užít k charakterizaci Wenzigova libreta téměř doslovně Wagnerova výroku o Scribových textech, pochopitelného z hlediska skladatele, jenž se ptá po možnosti dramaturgického využití dále jmenovaných nabízených prostředků: "Diese modernen Sujets von Scribe sind eigentlich mehr geeignet, den Regisseur, als den Componisten zu begeistern. Der Componist findet in ihnen zu viel Märsche, Züge, Chöre und Tänze, zu viel Veranlassungen zum Spektakelmachen und Paradiren, zu viel Massenhaftes, zu viel lange Phrasen und Rezitative, - und dagegen zu wenig lyrische und eigentlich dramatische Elemente, zu wenig Ruhepunkte ..." /Wagner, R.: Didaskalia XV, 9. 9. 1837, No. 248 a 10. 9. 1837, No. 249. Cit. dle: Giacomo Meyerbeer, Briefwechsel und Tagebücher. Vyd. H. Becker a G. Becker. Berlin, Walter de Gruyter & Co 1975, sv. 3, str. 666./

/22/ K prvnímu postupu srv. např. veřejnou promluvu Libuše na začátku soudní scény /cit. vyd. libreta, str.65 an./ nebo Přemyslovy promluvy ve stadické scéně /op. cit., str. 87 a 89 an./. Druhý postup se uplatňuje např. v pokračování soudní scény /op. cit., str. 65 an./ či na něm zcela stojí první Přemyslova árie /op. cit., str. 83 an./.

/23/ Kromě slavnostních příchodů a odchodů historických postav využívá Wenzig možnosti funkčního zapojení prostředků lokál-

ního koloritu, které připouští obecnost situace /např. scéna ženců ve stadickém obraze nebo sbor družiček v Libušině komnatě/.

/24/ I na tomto případě by bylo možno názorně ukázat, až do jaké míry si podřizuje a modifikuje vstup uvedeného pojetí historie prostředky operního vyjadřování, vytvořené v konkrétním případě tradicí závěrečné tzv. "Wahnsinnszene" /srv. Döhring, S.: Die Wahnsinnszene, in: Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts, op. cit., str. 279 - 314/.

/25/ Návrhy, aby se opotřebování podívané, která se považovala za nedílnou součást obrazu proroctví, čelilo jeho provozováním jen při výjimečných příležitostech a jinak se z opery vypouštělo, se objevují ještě u Nejedlého /srv. Nejedlý, Z.: Zpěvohry Smetanovy. Praha, J. Otto 1908, str. 184 - 185 nebo i 2. vyd. Praha, Melantrich 1949, str. 162 - 163/. Sníženou působivost závěru při prvním provedení Libuše zapříčinilo jistě i to, že se divákovi místo živých obrazů nebo Wenzigem původně zamýšleného průvodu historických postav předvedly s výjimkou posledního pouze obrazy malované. /Srv. k tomu i Smetanovo vyjádření v dopise J. Srbu-Debrnovovi ze 4. 8. 1881, kde píše: "Co se týče obrazů, přál bych si živé, než co jsme dosud viděli ..." Cit. dle Balthasar, V.: Bedřich Smetana. Praha, M. Urbánek 1924, str. 183./

/26/ Ostatně živý obraz holdující následníku trůnu, s personifikací Čech a českou královskou korunou, předcházel při prvním otevření Národního divadla i premiéru Libuše jako součást oslav sňatku korunního prince. /Srv. Korunní princ v Národním divadle. Národní listy XXI, 12. 6. 1881, č. 141 aj./ Původně měl být vyvrcholením posledního obrazu Libušina proroctví, ale vzhledem k programu následníkovy návštěvy byl předsunut před operu a do závěru proroctví zaranžován živý obraz jiný /srv. Hostinský, O.: Národní divadlo. Národní listy XXI, 12. 6. 1881, č. 141/. Wenzigův režijní pokyn k poslední části proroctví připouštěl variabilitu realizace vizuální složky živého obrazu podle momentálně zamýšleného záměru. Např. při druhé premiéře naplnila obraz apoteóza Čech, Moravy a Slezska /viz Die Eröffnung des großen Nationaltheaters. Politik XXII, 19. 11. 1883, Nr. 276/.

/27/ Srv. např. jakým způsobem původně v první skice formoval afektové předvedení Libušina prožitku jejího pohanění, naznačující zřetelně tendenci k zformování árie se sborem.

/28/ Očadlík, M.: op. cit., str. 50.

/29/ Např. některé partie ve scéně v Libušině komnatě /Wenzigem koncipované jako dvouvětá árie, srv. cit. vyd. libreta, str. 182 - 183/, jiné simultánně připojil k předchozímu ansámblu.

/30/ Srv. první finále.

/31/ Viz Smetanovo zredukování naznačeného dvouvětého ansámblu na počátku posledního obrazu jednak recitativním zhudebněním, jednak vypuštěním části jeho textu /srv. libreto, str. 185 - 186 a partitura, str. 537 - 553/.

/32/ Srv. např. četné zmínky v dopisech J. Srbu-Debrnovovi in: Balthasar, V.: op. cit., str. 177, 180, 200. Je třeba mít na zřeteli, že pořizování individuální výpravy a kostýmů pro sólisty a dokonce sbor nebylo tehdy ještě ani v Národním divadle pravidlem a že přetrvávala starší praxe užívání obecného fundu.

/33/ Srv. k tomu např. Chvála, E. /Libuša. Politik XX, 5. 6.1881, Nr. 155/: "An dem Jubeltage, an welchem sich die Thore unseres Musentempels öffnen, wird unsere Kunst die Begeisterung besingen, mit der einstens unse Volk, dem Richtspruche Libuša´s und der Thronbesteigung Přemysl´s, dem Stammhalter des glorreichen böhmischen Fürstengeschlechtes, entgegen jubelt - das däucht uns eine der bedeutungsvollen Momente im Nationalleben würdige künstlerische Feier zu sein ..."

/34/ Srv. vyd. libreta, op. cit., str. 193.

/35/ Tuto skutečnost je třeba zdůraznit proto, že v české literatuře o opeře se neuvažuje o koexistenci a rovnocennosti různých řešení dramatu v hudebním divadle této doby, neboť posuzování děl vychází stále ještě z nehistoricky konstruované vývojové linie, ústící do tzv. pokrokového hudebního dramatu. Proto v díle reprezentujícím národní umění musely být vždy nalezeny znaky umožňující označit ho podle apriorního schématu za zástupce tohoto pokrokového směru. Vágnost zjišťovaných znaků zcela odpovídá neurčitosti a povrchnosti představ o normě ideálního hudebního dramatu, jež je v jejich pozadí.

/36/ Srv. např. kritiku O. Hostinského: "Posluchač stále očekává nějaké oživení dojmů dramatických nějakými zcela novými, netušenými motivy, když situace sama sebou již nepoukazuje k možnému zajímavému obratu organickému, a stále v tomto očekávání svém bývá klamán. Okolnost, že se to právě v druhé

polovici zpěvohry nejvíce děje a že celé představení nezkrácené trvá málem čtyry hodiny, dostatečně nám vysvětluje, proč některá místa v Libuši přímo unavují." /op. cit., str. 458/, nebo stížnost Smetanovu, "že ‚Libuši' drží za obyčejnou, všední, někde i nudnou operu ..." v konceptu dopisu divadelnímu ředitelství z 26. 5. 1882 /cit. dle Balthasar, V.: op. cit., str. 200/. Ve vztahu k uvedené skutečnosti nebylo podstatné přiřazování Libuše k druhu barokních slavnostních her, se kterým přišel již V. V. Zelený /Smetanova "Libuše", in: O Bedřichu Smetanovi. Praha, F. Šimáček 1894, str. 156 an./, i když vzhledem k dílu samotnému by souvislosti, které nemusí být přímo zprostředkovány, mohly být bezpochyby nalezeny.

/37/ Pro běžné repertoárové uvádění, které kritika žádala, aby se Libuše vžila jako národní opera, bylo doporučováno upravit operu do zkrácené verze se škrty i případným přepracováním zejména druhé poloviny díla. /Srv. např. Chvála, E.: Libuše. Politik XX, 16. 6. 1881, Nr. 165, stejně jako po druhé premiéře týž: Eröffnung des Nationaltheaters, tamtéž XXII, 19. 11. 1883, Nr. 276 nebo Hostinský, O.: op. cit., str. 458 aj./

/38/ Velký důraz doby na to, aby dílo bylo v souladu s požadavky okamžiku, dokumentuje např. kritika uvedení tragédie V. Vlčka "Lipany" právě u příležitosti prvního otevření Národního divadla. Radostnému okamžiku zvyšujícímu národní sebevědomí nevyhovovaly dojmy, které národ "skličují, zdrcují, odhalujíce roušku z jedné z nejhrůznějších dob naší minulosti, z dob, kde jsme tak hluboko klesli vlastní vinou". /Hostinský, O.: Vlčkovy Lipany, op. cit., str. 459 an., zejm. str. 464 a 465./

/39/ Oba citáty viz Pán připravil nám den veliký. Národní listy VIII, 16. 5. 1868, č. 135.

/40/ O vazbě ke korunovaci se v hudebněvědné literatuře uvažuje jen v souvislosti s osobou císaře Františka Josefa I. do roku 1871, ovšem ani v tomto případě není vztahována ke koncepci díla. Je třeba si uvědomit, že očekávání budoucí korunovace českého krále se přeneslo posléze na korunního prince Rudolfa, jenž byl v tomto smyslu pozdraven nejen při prvním otevření Národního divadla /"... s tím vroucnější pobožností budeme naslouchati velebným zvukům, které se mohutně roz-

proudí Národním divadlem v první slavnostní večer u přítomnosti budoucího krále českého ... Dávná proroctví Libuše, dcery Krokovy, vyplnila se již a stále se ještě plní ...". Hostinský, O.: Smetanova "Libuše". Dalibor III, 10. 6. 1881, č. 17, str. 134/, ale i při druhém /"Auf dem Altstädter Ring und auf dem Wenzelsplatz brannten große Gastransparente mit den Namenszügen des Kronprinzenpaares ..."; viz Die Eröffnung des großen Nationaltheaters, srv. pozn. 35./. Záměrným potlačováním vazby ke konkrétnímu aktu korunovace se zároveň zastírá i druhý aspekt - česká koruna jako osamostatňující se a přetrvávající symbol české státnosti.

/41/ První premiéra byla 11. 6. 1881, druhá 18. 11. 1883.

* * *

FOTOGRAFIE A PARADOX HISTORISMU

Jaroslav Anděl

Na nedávném sympoziu o interpretaci uměleckého díla se řada účastníků vyjádřila k současné situaci dějepisu umění. Snad nejvýraznější bylo stanovisko dr. Jaromíra Neumanna, který vyslovil názor, že dějepis umění neztratil své významné postavení a že jeho důležitost naopak v budoucnosti stále poroste.

Avšak sama skutečnost, že historik umění pociťuje stále více potřebu věnovat se otázce statutu dějepisu umění, naznačuje, že postavení celého oboru se zproblematizovalo. Dějepis umění už není jako kdysi oborem, který by ovlivňoval jiné disciplíny a přitahoval jejich pozornost, je tomu spíše naopak. Problematizují se však nejen metody dějepisu umění, ale i samotný jeho předmět - sám pojem umění. Také umění, jak ukazují dějiny uměleckých avantgard, se stalo samo sobě problémem.

Může se zdát, že tyto otázky na sympozium o historismu 19. století nepatří. Ve svém příspěvku se však chci pokusit prokázat, že hlavní zdroj zmíněných problémů leží v samých základech a předpokladech vědeckého dějepisu umění, totiž v historismu - v moderním dějinném vědomí, jež se objevilo poprvé až v 19. století. /1/ Ústřední tezí mého příspěvku je tvrzení, že historismus nejen umožnil vytvoření dějepisu umění jako vědecké disciplíny a současně vznik nové podoby historismu v umění 19. století, ale ve svých důsledcích také vedl k odmítnutí toho uměleckého historismu a posléze vede také k problematizování pojmu umění a objektivity vědeckého poznání. Z tohoto tvrzení pak vyplývá, že vztah dějepisu umění i vztah moderního umění k uměleckým historismům minulého století lze pochopit až z dvojznačného charakteru historismu, z dvojznačnosti dějinného vědomí.

Tento dvojznačný charakter jsem nazval paradoxem historismu. Dříve než se pustím do vlastního sledování dvou stránek historismu, do odkrývání jeho janusovské podoby, pokusím se paradox historismu demonstrovat na příkladu logického paradoxu. Jestliže sám historismus jako vědomí, že všechno má své dějiny a patří své době, podrobíme témuž hledisku, relativizujeme tím jeho platnost, a to podobným způsobem, jako když vyvrátíme Kréťanův výrok, že všichni Kréťané jsou lháři, tím, že ho obrátíme na něj samotného.

Nechci tímto příkladem ani výrazem "paradox historismu" snad říci, že problémy historismu lze redukovat na logické problémy, ale chci pouze úvodem naznačit relativizující moc historismu jako nutný důsledek historického vědomí, který se pokusím doložit ve druhé části svého příspěvku.

V první části se hodlám zabývat historismem jako předpokladem uměleckých historismů 19. století a vědeckého dějepisu umění, a to na příkladu fotografie. Domnívám se totiž, že vztah historismu ve vědě a v umění a konečně celý paradox historismu lze snad nejlépe vyložit právě na fotografii, k jejímuž vzniku přispěla jak věda, tak umění. Fotografie pak ve vědě a v umění, například při formování vědeckého dějepisu umění, sehrála důležitou úlohu. Fotografie jako počátek nové éry reprodukčních technik ve srovnání s tradičními prostředky zobrazování - malířstvím a sochařstvím - které byly společné všem epochám a všem civilizacím, se jeví jako něco jedinečného a v tomto smyslu podstatného pro moderní civilizaci tak, jak vyrostla z evropské duchovní tradice.

Historismus, přírodní věda i fotografie jsou jedinečné v dějinách lidstva a jsou podstatným rysem moderní civilizace. Domnívám se, že jejich jedinečnost je založena na určitém společném principu, totiž na nové koncepci času. Mimoevropské civilizace znaly buď mytickou koncepci času jako věčného cyklu - tj. cyklickou koncepci /mýtus věčného návratu/, nebo koncepci času rozpjatého mezi začátek a konec - tj. finální či eschatologickou koncepci /učení o stvoření a konci světa/. Naproti tomu přírodověda, historismus a fotografie předpokládají novou koncepci času, kterou by bylo možné označit jako koncepci lineární. Zatímco v prvních dvou koncepcích je čas podřízen věčnosti, a proto by mohly být tyto koncepce označeny jako eternalistické, pak třetí koncepci lze nazvat temporalistickou, poněvadž pojem věčnosti zde ztratil místo a smysl.

Vztah lineární koncepce času, jejíž filozofický základ leží v karteziánském rozlišení subjektu a objektu a v principu "more geometrico", k rozvoji přírodních věd je zřejmý a všeobecně známý. Méně byl diskutován vztah této koncepce času ke vzniku historismu jako moderního dějinného vědomí; /2/ snad proto, že historismus jako základ historické vědy není založen na principu matematizace, nýbrž porozumění. Zavedení kritické historické metody však spočívalo právě na zdůraznění jedinečného proti věčnému, na předpokladu, že dějiny pro historika nemají žádný konečný cíl, který lze předem abstraktně definovat. Historismus znamená sou-

středění na jedinečné jevy, spjaté s určitými časovými a prostorovými soubory; proto historismus představuje ještě výraznější ztělesnění temporalistické koncepce času než přírodní vědy, založené na zobecněných kategoriích a na sledování nečasových pravidelností. /3/

Jestliže přijmeme charakteristiku moderního dějinného vědomí jako vědomí jedinečnosti historických jevů situovaných v určitých časových a prostorových souborech, pak fotografii lze označit za objektivaci dějinného vědomí na poli zobrazování, neboť jedinečnost spjatá s určitým místem a chvílí je u fotografie dána již její technologií. Dějiny vzniku fotografie by tudíž bylo možné chápat jako postupné prosazování nové koncepce času v obraze, jako proces postupného přesouvání důrazu z věčného na jedinečné, proces, který se uskutečňoval v dílech výtvarných umělců podobně jako v dílech některých spisovatelů a filozofů, jimž je věnována práce Friedricha Meineckeho o vzniku historismu.

Vskutku se zdá, že mezi prehistorií fotografie a prehistorií historismu existují jisté paralely. Například vznik fotografie a historismu patří minulému století, bezprostředně se však připravoval již v průběhu 18. století. První předpovědi vzniku fotografie - mechanického zachycení iluzívního obrazu, na jehož provedení se již nepodílí lidská ruka - se objevily v beletrii 18. století, nejvýrazněji v románu francouzského spisovatele Tiphaigne de la Roche nazvaném *Giphantie* /1761/; vlastní myšlenka fotografie jako fotomechanického zachycení obrazu tvořeného camerou obscurou pochází z přelomu 18. a 19. století /bratři Niépcové, Thomas Wedgwood/.

Meinecke upozornil, že na formování historismu měly důležitý podíl myšlenka vývoje a myšlenka individuality, které byly rozvíjeny jak osvícenstvím, tak preromantismem 18. století, jak normativním klasicismem, tak citovým romantismem. Oba myšlenkové a umělecké proudy se také podílely na vzniku fotografie. Tak například zmíněný román *Giphantie*, který obsahuje fantastický popis zobrazovací metody připomínající výrazně fotografický proces, patří do literárního žánru *voyage imaginaire*, imaginárního cestopisu, který byl oblíben v 18. století a v němž se prolínala osvícenská alegorie s romantickým exotismem. Jakousi paralelou tohoto literárního žánru byl výtvarný žánr *voyage pittoresque*, který přinášel a reprodukčními technikami šířil obrazy z dalekých krajin. Tento žánr úsilím o iluzívní zpřítomnění vzdálených zemí a důrazem na reprodukovatelnost připravoval bezprostředně vznik fo-

tografie. Ukazuje to činnost nejznámějšího vynálezce fotografie - malíře L. J. M. Daguerra, který v tomto žánru působil a jehož vynálezy dioramatu a daguerrotypie lze považovat v jistém smyslu za rozvinutí tohoto žánru. Dobová kritika totiž často přirovnávala dioráma, které předvádělo obrazy vzdálených míst, k cestě, kterou může publikum podniknout bez námahy, ztráty času a peněz. /5/

Pokud jde o daguerrotypii, její přímou souvislost s žánrem voyage pittoresque dokládá nejen Daguerrova činnost, ale také skutečnost, že necelé tři měsíce po zveřejnění vynálezu daguerrotypie přední francouzský malíř Horace Vernet se svým žákem Frédericem Goupilem vytvořili v Egyptě daguerrotypie pro dílo nazvané *Excursions daguerriennes* s podtitulem *Nejpozoruhodnější pohledy a pamětihodnosti zeměkoule*.

Tato prostorová expanze obrazového námětu, která pokračuje všemi směry až do dnešních dnů, je od počátku doprovázena expanzí obrazové reprodukce. Rozhodujícím krokem k rozvoji technické reprodukovatelnosti byl vynález fotografického procesu negativ-pozitiv Angličanem W. H. Fox Talbotem. Je charakteristické, že tento třetí vynálezce fotografie přišel na myšlenku svého vynálezu právě na cestách, a sice roku 1833 v Itálii, při neúspěšných kreslířských pokusech s camerou lucidou. Tehdy si Talbot vzpomněl na své kresby vytvářené pomocí camery obscury, které prováděl v Itálii v letech 1823 - 1824, a napadlo ho, *"jak půvabné by bylo přinutit tyto přírodní obrazy, aby se samy vtiskly na papír a zůstaly na něm zachyceny"*. /6/

J. W. Goethe ve svém románu Spřízněni volbou, který byl poprvé publikován roku 1809, jako by popisoval Talbotovu kreslířskou činnost, když se v 10. kapitole 2. části zmiňuje o jednom Angličanovi, *"který se zaměstnával většinu dne tím, že přenosnou camerou obscurou zachycoval malebné prospekty zahrady, které kreslil, aby pro sebe a pro jiné vytěžil ze svých cest něco krásného. Ukázal dámám velikou mapu, kterou nosil při sobě, a pobavil je nemálo jak obrazy, tak jejich výkladem. Měly radost, že zde ve své samotě mohly tak pohodlně procestovat svět a vykonat přehlídku pobřeží a přístavu, hor, jezer a řek, měst, pevností a všelijakých jiných míst, která v dějinách měla jméno."* /7/

Není bezpečně známo, zda sám Goethe používal camery obscury, které vlastnil, i když to některé jeho kresby z Itálie naznačují. Je však jisté, jak upozornil Meinecke, že Goethe se významně podílel na vzniku historismu myšlenkou dějinného vývoje, kterou plně rozvinul právě během své italské cesty roku 1787. Také sám za-

kladatel kritické historické metody Leopold von Ranke si uvědomil zásadní důležitost původních dobových pramenů a archívního bádání na cestě v Itálii /při studiu zpráv benátských vyslanců/. Bylo by tedy možné říci, že cestování prostorem navozovalo jakési cestování časem a že setkání se vzdálenými místy vedla k objevování vzdálených dob. Tento úzký vztah objevování času k prostorové expanzi se uplatnil nejen v oboru historie lidské civilizace, ale také ve studiu dějin přírody. Stephen Toulmin v knize *The Discovery of Time* ukazuje, jak za nekonečnou expanzí prostoru, kterou otevřel Koperník a Newton, následovala nekonečná expanze času, která znamenala vznik nového historického vědomí. Už Charles Lyell, který dovršil historickou revoluci v geologii, srovnával rozšíření časových měřítek, k němuž došlo koncem 18. století a v první čtvrtině 19. století, s rozšířením měřítek prostorových, které proběhlo v 17. století. /9/ Kolumbovo objevení Ameriky, které se stalo symbolem počátku prostorové expanze evropské civilizace a které bylo jedním z oblíbených námětů historické malby 19. století, dostává v tomto kontextu hlubší význam. Novou pevninou, kterou historická malba objevuje jako Kolumbus, je sám čas; přesněji řečeno, nová koncepce času, kterou jsem v úvodu charakterizoval jako koncepci temporalistickou. Právě touto koncepcí času se historická malba a historismus v umění 19. století odlišuje od historismů předešlých epoch. Moderní historický malíř se, podobně jako moderní historik, snažil ukázat skutečnost, jaká opravdu byla, a nikoli ji předvést kvůli nadčasovému ideálu. Zásada historické správnosti, včetně pojmů jako "dobové prameny", "historický doklad" či "dokument", předpokládala zdůraznění "zde a nyní" historické události; to znamená, že zde již nešlo o její zapojení do obecného a předem daného schematu, ale naopak o její jedinečnost. Tato změna měla zásadní význam jak pro další vývoj výtvarného umění, zejména malířství, tak pro vývoj dějepisu umění jako svébytné vědecké disciplíny. Lze to nejlépe demonstrovat právě na příkladu fotografie, která znamenala nejdůslednější realizaci nové temporalistické koncepce času na poli obrazové techniky se všemi hlavními charakteristikami - zdůrazněním jedinečnosti, časovou a prostorovou redukcí na "zde a nyní", novým standardem obrazové věrohodnosti a s ním souvisejícím novým pojetím obrazu jako důkazu či dokumentu.

Proto by snad bylo možné říci, že historická malba a fotografie jsou dvěma různými stránkami jedné a téže věci, různými formami objektivace moderního historického vědomí. Proto se také

prehistorie moderní historické malby a prehistorie fotografie v mnohém prolínají. Tak lze například ukázat na vývoji malířské ikonografie, jak se jednotlivé náměty stále více vyvazují z rámce biblické a antické tematiky, řečeno pomocí typologie časových koncepcí, jak se uvolňují z vázanosti na cyklickou či finální koncepci času, a tím stále více zdůrazňují "zde a nyní" zobrazovaného předmětu či události. Těmito slovy by bylo možné charakterizovat jednotlivá díla či dobová snahy vedoucí ke vzniku fotografie i moderní historické malby. /10/

Omezený rozsah zde nedovoluje věnovat více pozornosti vzájemným vztahům obou odvětví. Za všechny ostatní souvislosti lze snad upozornit na těsný vztah dvou nejznámějších představitelů francouzské historické malby - Horace Verneta a Paula Delaroche - k fotografii. Vernet, jak již bylo zmíněno, krátce po zveřejnění Daguerrova vynálezu daguerrotypoval v Egyptě pro obrazové album *Excursions daguerriennes*. Paul Delaroche byl oním malířem, na jehož názor, vyjádřený mimo jiné slovy *"obdivuhodný objev pana Daguerra prokazuje umění obrovskou službu"*, /11/ se odvolával ve své proslulé řeči při zveřejnění fotografie známý vědec D.F. Arago. Současně je Delaroche podle tradice autorem výroku vysloveného při prvním spatření fotografie: "Ode dneška je malířství mrtvé!"

Tento výrok, demonstrující ambivalentní vztah umělců k fotografii, by bylo v Delarochově případě možné interpretovat ještě specifičtějším způsobem takto: *"Ode dneška je historické malířství mrtvé!"* Lze totiž říci, že fotografie tím, že realizovala důraz na "zde a nyní" zobrazovaného výjevu do důsledku, demonstrovala vnitřní rozpor či paradox historické malby, který spočívá ve zdůraznění *"zde a nyní"* události, která už *byla*. Fotografie tak ukázala cestu k programu realismu, podle něhož měl umělec zobrazovat jen předměty pro něj viditelné a hmatatelné, to znamená, popírat, řečeno Courbetovými slovy, *"historické umění aplikované na minulost"*, neboť *"historické umění je v podstatě současné"*. /12/ Vnitřní rozpor historické malby by bylo možné dále specifikovat s ohledem na její ideologickou funkci jako rozpor mezi návratem do minulosti, jenž měl legitimovat mocenské nároky objednavatele, jako tomu bylo u starších historismů, a mezi zdůrazněním historické jedinečnosti, jež měla diskreditovat legitimitu dosavadní moci aristokracie; jinak řečeno, rozpor mezi trváním či neměnností a mezi jedinečností či vývojem, který je specifický pro moc střední třídy, hlásící se k heslu volnost, rovnost, bra-

trství. Toto heslo bylo v zásadním rozporu s apoteózou minulosti, zdůrazňující neměnnost společenského uspořádání. Proto se historická malba častěji spojuje s národní myšlenkou, s apoteózou minulosti jako apoteózou národa, což vysvětluje důležité postavení a dlouhé doznívání historické malby v zemích vystavených národnostnímu útlaku, jako například v Čechách.

Podobně tomu v tomto směru bylo v samotném dějepise umění, pro nějž národní myšlenka hrála a v mnohém, na rozdíl od moderního umění, dosud hraje důležitou roli. Rozdílná úloha pojmu národa v umění a v dějepise umění 19. a 20. století souvisí s proměnami vztahu mezi historikem umění a výtvarným umělcem. V období uměleckých historismů s jejich požadavkem historické správnosti totiž historik umění zaujímal jedinečné postavení historika umění a uměleckého kritika současně - protiklad mezi oběma profesemi, který je tak charakteristický pro moderní umění, tehdy ještě neexistoval. Tento protiklad se začal vytvářet až odmítnutím uměleckého historismu a nacionalismu, odmítnutím, jehož formulaci lze najít ve statích prvního moderního kritika - Charlese Baudelaira.

Rozlišení funkcí uměleckého kritika a historika bylo bezprostředně spjato také s utvářením dějepisu umění jako svébytné vědecké disciplíny, které probíhalo zejména v poslední čtvrtině minulého století a které je nemyslitelné bez existence fotografie. Až fotografie umožnila přechod od pouhého znalectví na jedné straně a estetických spekulací na straně druhé k dějepisu umění, opírajícímu se o exaktnější vědecké metody. Až fotografie totiž umožnila srovnávání takových děl, jejichž srovnání by bez fotografických reprodukcí nebylo možné, umožnila vytváření nejrůznějších souborů a jejich klasifikací, dovolila nejen sledovat rozmanité vztahy a souvislosti, ale také je demonstrovat, v neposlední řadě pak umožnila vyvinout pojmy, s nimiž historik umění pracuje dodnes. Tak například slavné Wölfflinovy "Grundbegriffe" vznikaly podle svědectví Heinricha Dillyho na základě srovnávání dvou současně promítaných diapozitivů uměleckýh děl, i když, jak upozorňuje jiný autor, Wolfgang Freitag, Wölfflinův vztah k fotografickým reprodukcím byl negativní. /13/

Moderní dějinné vědomí všeobecně a fotografie jako jeho objektivace na poli obrazové komunikace zvláště byly základním předpokladem vědeckého dějepisu umění, umožnily objev různosti, mnohosti a současně individuálnosti a jedinečnosti uměleckých děl různých dob a zemí, objev, který v předešlých staletích nemá ob-

doby. Obrovský rozvoj uměleckohistorického poznání však měl a má také svou druhou stránku, druhou tvář, a tou, jak bylo naznačeno v úvodu, je relativismus. Relativismus historismu jako důsledek nové koncepce času, kterou jsme nazvali temporalistickou, se samozřejmě vztahuje nejen na umění, ale také na vědu, v obou sférách se však uplatňuje odlišným způsobem.

Právě na příkladu fotografie lze dobře ukázat, jak moderní historické vědomí, spjaté s kritickým individualismem a s intelektualizací uměleckého myšlení, vedlo k relativizaci tradičních hodnot a nakonec k problematizování samotného pojmu umění. Eugène Delacroix si dne 19. 11. 1853 poznamenal do svého deníku: *"Dnes večer jsem viděl u Gihauta fotografie Delessertovy sbírky podle rytin Marc-Antonia. Což budeme opravdu věčně pokládat za dokonalé ty obrázky plné nepřesností, nejasností, které ani nejsou všechny dílem tohoto rytce? Vzpomínám si, jak na mne letos na jaře nepříjemně působily, když jsem je na venkově srovnával s fotografiemi podle skutečnosti."* A o pět dní později si o fotografii Rubensova Vztyčení kříže poznamenává: *"... nesprávnosti, které na fotografii už nechrání ani technika, ani barva, vystupují zjevněji."*/14/

Snad je z těchto dvou Delacroixových poznámek alespoň zčásti patrné, jak fotografie pomáhala nejen historikovi, ale také umělci vytvářet kritický postoj a analytický pohled, a tím relativizovat dosavadní tradice a hodnoty a urychlovat vývoj či změny uměleckých názorů. Tomuto osudu neunikl ani Delacroix. Paul Gauguin necelé půlstoletí po vzniku citovaných Delacroixových záznamů píše: *"Delacroix věřil, že se bije za barvu, zatímco naopak pracoval pro vítězství kresby. Jeho litografie a fotografie jeho obrazů říkají o něm všechno."* /15/ Fotografie tedy relativizovala dosavadní umělecké hodnoty a ideály nejen tím, že ukázala jejich časovou i prostorovou omezenost, například zpřístupněním mimoevropských kultur, ale také tím, že poskytla nový nástroj kritickému, analytickému poznání. Tato relativizace se nezastavila u problematizování jednotlivých, zpravidla předešlých uměleckých názorů, ale vedla nakonec k problematizování samotného pojmu umění. Fotografie v tomto procesu zaujímá významné postavení, ať již v dadaistickém antiuměleckém programu, uskutečňovaném mimo jiné fotografickými technikami fotogramu a fotomontáže, v pokusu konstruktivistů a produktivistů, usilujících o nové vymezení umělcova poslání, či v teoretických reflexích Waltera Benjamina, snažících se postihnout, jak vznik fotografie proměnil pojem umění.

Všechny tyto proudy a hnutí a celé moderní umění od svých počátků je však neseno základní snahou překonat relativizující moc historismu. Jak upozorňoval mezi jinými F. Meinecke, historismus jako podstatná součást moderního duchovního postoje zdůrazněním jedinečnosti a skepticismem a relativismem, jež jsou jeho nezbytnými důsledky, vede k ohrožení všech jistot a k jejich rozpuštění v časovém dění. Dva nejčastější způsoby, jak uniknout relativismu dějinného vědomí, jsou podle Meineckeho /16/ buď romantický útěk do minulosti, nebo naopak položení cíle do budoucnosti. Jde tedy o hledání cíle či smyslu dějin, který byl v temporalistické koncepci času vyloučen z úvahy. Proto je charakteristické, že oba pokusy o únik před relativismem dějinného vědomí jsou svým způsobem návratem k dvěma předešlým koncepcím času - koncepci cyklické a koncepci finální.

Domnívám se, že tento celkový pohled může umožnit lepší pochopení vzájemných vztahů jednotlivých moderních uměleckých hnutí a jejich společné východisko; může například pomoci specifikovat na jedné straně celou romantickou tradici moderního umění a její vůdčí motiv, totiž motiv primitivismu, /17/ na straně druhé racionalistický proud a jeho sepětí s vědou, technikou a s myšlenkou pokroku. /18/

Avšak oba tyto způsoby, snad proto, že se v nich umění vrací k předchozím koncepcím času, zůstávají nejen na půdě historismu, aniž by se jim podařilo uniknout nebezpečí relativismu, ale dokonce vedou k mnohem radikálnější relativizaci než historismus samotný. Svědčí o tom alespoň osudy některých avantgardních uměleckých hnutí. /19/

Historik umění obvykle přihlíží podobným pokusům, pokud je vůbec sleduje, z bezpečné vzdálenosti, a proto mu může snadno připadat, že zmíněná nebezpečí relativizujícího historismu se ho netýkají. Avšak i v případě, že by mu mohl být lhostejný statut předmětu jeho disciplíny - umění, nebude mu snad lhostejný statut disciplíny samotné - vědy. Jak totiž ukazují diskuse na poli filozofie a dějin vědy v posledních dvou desetiletích, relativizující působení historismu postoupilo v samotných exaktních vědách z předmětu na metodu, z dějin přírody na dějiny vědy, z přírody na vědu samu. Americký historik vědy Thomas S. Kuhn ve svém známém díle *The Structure of Scientific Revolutions* /20/ uplatnil na dějiny vědy základní předpoklad historismu - vyloučení předem daného cíle dějin a zdůraznění jedinečnosti -, a tím destruoval pojem vědeckého pokroku. Podobným způsobem relativizuje ve filozo-

fii vědy Paul Feyerabend /21/ svým epistemologickým anarchismem objektivitu a privilegované postavení vědeckého poznání.

Rád bych se na konci svého příspěvku vrátil na jeho začátek, v němž jsem hovořil o paradoxu historismu a o jeho janusovské tváři. Připadá mi totiž, že tento římský bůh se dvěma tvářemi poskytuje inspirující model či metaforu pro úvahy o problémech historismu. Jak známo, Janus, jehož jedna tvář hledí do minulosti a druhá do budoucnosti, byl bohem vchodu a východu a současně bohem počátku. Zdá se, že východiskem ze zmíněných problémů historismu nebude hledět pouze jedním či druhým směrem, to znamená reagovat na fakt historismu tak, jak to dělalo moderní umění, ale spíše se vracet k počátkům historismu a vidět je v souvislosti s moderním uměním jako jeden celek. Tak snad bude moci historik umění přispět k tomu, aby byl nalezen nový počátek, který by navazoval na minulost a hleděl vstříc budoucnosti.

* * *

/1/ Pojem historismu používám ve svém příspěvku nikoli v úzkém uměleckohistorickém smyslu, nýbrž obecněji, tak, jak je užíván ve filozofické literatuře. Srv. Friedrich Meinecke: Die Entstehung des Historismus, München 1936; heslo Historicism, in: Dictionary of the History of Ideas, ed. Philip P.Wiener, New York 1968, 1973.

/2/ F. Meinecke, op. cit.

/3/ George Boas, The Acceptance of Time. in: University of California Publications in Philosophy, Vol. 16, No. 12, str. 249 - 270, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1950.

/4/ F. Meinecke, op. cit.

/5/ Například německý list Bohemia roku 1842 upozorňuje Pražany na dvě hostující dioramata, z nichž jedno přináší podívanou na nejpozoruhodnější města a stavební díla Evropy; zpráva končí zjištěním, že "takto můžeme ... podniknout za levný peníz dvě malířské cesty". Bohemia, 1842, č.14 /1. 2. 1842/.

/6/ W. H. Fox Talbot, The Pencil of Nature, London 1844 - 1846.

/7/ J. W. Goethe, Utrpení mladého Werthera. Spřízněni volbou, Praha 1965, str. 273.

/8/ F. Meinecke, op. cit.

/9/ Stephen Toulmin, June Goodfield, The Discovery of Time, London 1965, str. 169 - 170.

/10/ Charakteristickým dokladem tohoto procesu je spor o obraz *Smrt generála Wolfa* od Benjamina Westa /1771/, na němž byla podána dobová událost nikoli v antických, ale v dobových kostýmech. Srv. Edgar Wind, The Revolution of History Painting. in: Journal of the Warburg and Courtald Institutes, vol. 2, 1938, str. 116 - 127.

/11/ F. J. D. Arago, Rapport sur de Daguerrotype. in: H. Buddemeier: Panorama, Diorama, Photographie, München 1970, str. 214.

/12/ Gustave Courbet, Dokumenty, Praha 1958, str. 232.

/13/ Heinrich Dilly, Lichtbildprojektion - Prothese der Kunstbetrachtung. in: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, ed. Irene Below, Giessen 1975, str. 153 - 173. Wolfgang M. Freitag, Early Uses of Photography in the History of Art. in: Art Journal vol. 39,2, str. 1117 - 123. Za upozornění na obě stati vděčím dr. L. Konečnému.

Význam fotografie pro formování uměleckohistorické vědy lze doložit také na počátcích českého vědeckého dějepisu umění. Miroslav Tyrš již roku 1873 ve stati Jan Matějko a jeho Bathory /Osvěta, 1873, str. 368/ tvrdí: "Zákony uměleckého tvoření dají se právě jen z vynikajících uměleckých děl samých vyvozovat a k tomu nutno, abychom na tisíce viděli a pak aspoň v reprodukcích je porovnávati mohli. I nejšťastnější myšlenka musí se takto kontrolovat, zda vskutku pravdivá a všeobecná jest, jinak stane se esthetisování ovšem snadno krasomluvou, kteréžto moudrý člověk a zvláště umělec instinktivně se vyhýbá. Všecky pojmy vědecky platné musí z četných názorů pokud možno bezprostředně pozorovaných vyvozovány býti a pojmy estetické nečiní tu výjimky pražádné." Podle Renaty Tyršové podkladem Tyršovy práce *O zákonech kompozice v umění výtvarném*, jejíž podtitul zdůrazňuje, že je psána na základě původních studií, byly fotografie uměleckých děl. Miroslav Tyrš: O umění. Pojednání obecná. Praha 1932, str. 4.

/14/ Eugène Delacroix, Deník, Praha 1956, str. 242, 244.

/15/ Paul Gauguin, Noa-Noa. Před a po. Dopisy. Praha 1959, str. 390.

/16/ Friedrich Meinecke, Vom geschitlichen Sinn und vom Sinn der Geschichte, Leipzig 1939.

/17/ Ernst H. Gombrich, The Primitive and its Value in Art. in: Listener, 1979, 15.2., 22.2., 1. 3., 8.3.

/18/ Ernst H. Gombrich, Kunst und Fortschritt, Köln 1978. Donald D. Egbert, The Social Radicalism and the Arts, New York 1970.

/19/ Zejména nejradikálnějších proudů - dadaismu a produktivismu -, které byly spjaty s protiuměleckými snahami.

/20/ Thomas S. Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions, Chicago 1962.

/21/ Paul Feyerabend, Science in a Free Society, London 1978.

* * *

AHISTORICKÝ HISTORISMUS ČESKÉHO OBROZENÍ

Mojmír Otruba

"V každém oboru lidského vědění je dobře čas od času přezkoušet výsledky dosavadního bádání, prozkoumat nosnost starších teorií a pojmů, jež nám umožňovaly zvládnout a pochopit složitou skutečnost. Ve vědách sociálních a historických je takový postup takřka nutností." /Felix Vodička/ /1/ Platí to v plném rozsahu i pro téma historismu české obrozenské kultury, a to z několika důvodů. Jednak nedávno byl "člověk historický" - tj. obecný přístup k lidské skutečnosti z perspektivy historické determinace - vehementně diskutovanou záležitostí evropského duchovního světa a my jsme se s podněty této diskuse dosud nevyrovnali ze svého hlediska a pro své potřeby, jednak celá obrozenská etapa znovu u nás k sobě připoutává zájem odborníků, a připoutává ho asi hlavně z potřeby "přezkoušet výsledky dosavadního bádání", a jednak jsme se přímo v uvedeném tématu dostali do situace, kdy hovoříce o obrozenském historismu a jednosvorně ho nazývajíce podstatným příznakem této kultury, hovoříme leckdy každý o něčem jiném.

1. Připomeňme stručně věcné údaje, z nichž vycházívá soud o obrozenském historismu. Na první pohled je zřejmá značně frekventovaná přítomnost historických látek, témat, historických obsahů různého druhu. Tato přítomnost historického je jedním vyznačujícím rysem obrozenské kultury a souvisí se situací českého národa na počátku jeho novověké epochy. Tak jako má tato situace rozličné vrstvy a aspekty, tak je také dosti rozmanitá vlastní motivace toho, proč je česká historie - historie v nejširším slova smyslu - předmětem zájmu nebo objektem zpřítomňování. S postupem času se podstatná část toho, co je v obrozenské kultuře látkově či obsahově historické, tak či onak spíná s aktivitou směřující k restituování národní společnosti, dostává se do funkčního vztahu s národním hnutím. Obrození je také dobou zrodu a počátku vývoje novověkého historického myšlení u nás.

Takto předestřenou situaci shrňme zatím co možná neutrálním pojmenováním, hovořme třeba o výrazném a mnohostranném zájmu o historii v obrozenské kultuře. Vyhraďme si pojem historismu jako markantního dobového příznaku pro takovou kulturu, na jejímž profilu se podstatně podílí představa o lidské skutečnosti jako nepřetržitém pohybu v čase, jako trvalém toku změn, jako vývojovém procesu, jehož kterýkoli statizovaný bod - tedy i přítomnost - je

výslednicí minulého vývoje i jednou podmínkou stavu následujícího. Historické myšlení chápejme jako řízené touto představou; jeho látkou pak nemusí být jen minulost, ale jakákoli lidská skutečnost v historickém čase. Toto reflektování se nerealizuje pouze racionální aktivitou a sděleními věcně organizovanými /lze přece právem mluvit například o historickém myšlení v jednotlivých druzích umění/; uskutečňuje se rozmanitými formami a vyjadřuje rozličnými sdělovacími systémy.

Nechci tvrdit, že uvedené vymezení historismu kultury a historického myšlení je jediné možné či správné. Má zde sloužit pouze jako nutné východisko dalšího uvažování; navrhuji ho jako jednu arbitrární základnu, umožňující přistupovat k obrozenskému zájmu o historii s nárokem diferencovaněji ho kvalifikovat, říci, co vlastně obsahoval, co znamenal, do jaké míry a do jaké podoby formoval tuto kulturu. To je ovšem úkol nad dané možnosti, avšak jako konečnou perspektivu ho budeme mít na mysli, i když se tímto referátem pokusíme jenom pootevřít velmi úzký průzor směrem k dané problematice.

Jako je v obrozenské kultuře prokázána přítomnost historického myšlení v tom smyslu, jak jsme je tu charakterizovali, tak také snadno zjišťujeme, že četné promluvy přímo o historii se pohybují daleko od obvodu historického myšlení, nebo jsou mu vysloveně protikladné. Budou nás zajímat jen tehdy, jsou-li to obecnější, nikoli jedinečné fenomény a předpokládáme-li v nich možnost podstatnějšího vlivu na kolektivní vědomí, a chceme v nich pak vidět projevy *negativních* podmínek pro vývin historického myšlení, negativních podmínek obsažených uvnitř obrozenské kultury samé. K takovémuto položení otázky nás mj. nutí i obecná myšlenková a koncepční stagnace v historiografii poobrozenské, /2/ kterou nechceme chápat jenom jako stín za zády světlého zjevu F. Palackého. Za pracovní hypotézu si stanovíme, že týž hlavní činitel, který se zasluhuje o výrazný obrozenský zájem o historii, je zároveň hlavním faktorem tlumícím rozvoj historického myšlení, tuto nezbytnou obecnou podmínku pro historismus kultury.

2. Vyjděme od nápadného a nikoli ojedinělého projevu obrozenského zájmu o historii, od rukopisných padělků. Falzifikátorský čin je vždy násilným, cílově řízeným zásahem do oblasti hodnot, bez toho by pozbýval smyslu; rukopisná falza svědčí tedy o tom, že je historie součástí hodnotového plánu přítomnosti. Voluntarismus, který je v rukopisných padělcích obsažen, sám o sobě ani nemusí být svědectvím o nedostatku historického myšlení, ani mu nemusí

bezprostředně bránit. Sám o sobě je pouze projevem toho, že se před potřebou poznávat dává přednost apriorně poznanému, že se dává přednost hotovému konstruktu dějin: výpověď dějinných faktů má být taková, jakou ji chceme mít, jak byla předem určena, a to z pozice hodnotových potřeb přítomnosti.

V pozdějším vývoji se staly zvláště RKZ, vydávající svědectví o aktuální hodnotě českého "dávnověku", samy výsostnou hodnotou, staly se "paládiem", jehož veškeré výpovědi byly pro český svět závazné, musily být bezpochybně přijímány jako věcně správné. "Paládium" RKZ nutilo dějepisectví politické, kulturní, jazykové, literární i právní také k tomu, aby se vyhýbalo všemu nebo aby rekvalifikovalo vše, co se s výpovědí RKZ věcně neshodovalo. Tím už ovšem RKZ přímo deformovaly myšlení o českých dějinách - avšak v tom jsou jedinečným, byť v důsledcích daleko zasahujícím zjevem, a jako takový jsou až zcela na okraji našeho zájmu.

Jako obecněji platné /a nadále už pro případy bez násilného zásahu do faktové složky dějin/ lze z jejich příkladu odvodit, že reflektování minulosti nevychází z poznání jí samé, nýbrž je dirigováno společensky hodnotovými zřeteli a normami přítomnosti. Je tu trvalý zájem o to, aby se potenciální hodnota národních dějin - tj. potenciální hodnota jejich celku nebo jednotlivých údobí, osobností, událostí - stávala hodnotou aktuální. Tímto trvalým zájmem o to, aby se pomocí výpovědí o historii realizovaly soudobé národně společenské hodnotové normy, stává se pak vůbec česká historie hodnotově citlivým předmětem. V přístupu k dějinám se může otázka po objektivní dějinné skutečnosti dostat na druhotné místo a otvírá se cesta takovému zacházení /"manipulování"/ s historií, které vyhovuje daným hodnotovým potřebám a s nimi souladným apriorním axiomatům. Lze to ilustrovat obecným jevem - velice rozšířeným etymologizováním, jež výkladem o původu a dějinách slov dospívá k žádoucím hodnotovým efektům. Můžeme to doložit i jedinečným, a přitom typickým příkladem: jméno Johanna Gutenberga, přeložitelné jako "Kutnohořan", "Kutnohorský", vedlo k takovému shledávání a řazení historických faktů, které by potvrzovaly, že vynálezce knihtisku byl českého původu.

Oba právě uvedené příklady je ovšem potřeba také omezit co do jejich jednoznačné platnosti. Například Jan Kollár, jehož voluntaristické etymologické výklady /v tehdejší Evropě ostatně nikoli vzácné/ patří asi u nás dnes mezi nejznámější, dočkal se ve své době jejich oceňování; byly však tehdy také s posměškem odmítány i v českém prostředí. /3/ Ve 40. letech čteme v českých časopisech

nadšené zmínky o tom, že Gutenberg je "náš"; Vinařického obšírné historické pojednání o českém původu Gutenberga vyšlo sice časopisecky na pokračování v "národním zábavníku" /Květy 12, 1845/, ale Palacký, směrodatná autorita, se o něm nevyjadřoval, nakladatel pro knižní vydání se nenašel, a díla se ujal karlovarský lékař de Carro, původem Švýcar, který častěji osvědčil nadšenecký zájem o české záležitosti, a vydal ho v svém překladu do francouzštiny v Bruselu 1847 /"Jean Gutenberg né en 1412 à Kuttenberg en Bohème"/. V obou případech tedy je způsob, jak se s historií zachází, aby se stala aktuální hodnotou, možný a přijatelný, nikoli však obecně. Zcela jiný závěr je odvoditelný z toho, jak byly přijímány historické povídky J. J. Kolára. Tyto prózy, jež svým významem směřují k romantické ironii, grotesknosti a bizarnosti, nerespektují v látce českých dějin její zmíněnou axiologickou citlivost, "manipulují" s ní bez ohledu na obecný směr. Dobová kritika i pozdější literární historie je pak odmítají pro jejich "křiklavou drastičnost", "triviální fantastičnost" apod.; jsou pro ně umělecky nepřijatelné, protože se tu významovost střetává s požadovanou hodnotovostí. Teprve když se úplně rozpadl daný společenskohodnotový systém, došlo k pokusům i o jejich rehabilitaci uměleckou./4/

V krajním projevu onoho přístupu k českým dějinám, který zde sledujeme, je historické natolik narušeno, že ztrácí svou dějinnou, minulostní identitu a stává se výrazovým plánem přítomného, jmenovitě při výpovědích o záležitostech národních. Tak je to v některých historických povídkách J. K. Tyla, například v Rozině Ruthardově /1839/ nebo v Dekretu kutnohorském /1841/. Co do obsahového plánu - tj. idealizovaného obrazu českého člověka ve vztahu k národu jakožto dominantní hodnotě - jsou tyto povídky totožné s Tylovými vlasteneckými povídkami s látkou ze současnosti; jsou to jeho vlastenecké povídky oblečené do historického kostýmu. Na tomto efektu se v prvé řadě podílí to, že tyto historické povídky mají s vlasteneckými totožný hodnotový horizont, a to celou jeho rozlohu, nikoli pouze příslušnou výseč hodnot národně společenských. Teprve druhotně slouží témuž efektu přenesení poetického principu vlastenecké povídky ze současnosti do historické látky, zpřítomnění této látky pouze pomocí jakéhosi nejnutnějšího lešení indexových znaků /události, osoby, lokality/ a vyslovené odsunutí tzv. historicky reálného detailu mimo obvod zájmu.

Jsem si vědom možné a věcně správné obecné námitky proti tomuto mému výkladu, totiž námitky, že v umělecké literatuře nic vý-

razového nemůže nefungovat také jako obsahové. Opravdu není ve jmenovaných Tylových povídkách historie jen součástí výrazového plánu. Na plánu obsahovém se však podílí nikoli jako předmět zpodobení, nikoli v tom smyslu, že se dva odlišné historické časy, čas látky a čas čtenářův, dostávají do takového vztahu, který je významotvorným činitelem, nýbrž podílí se na něm především vcelku jako znak hodnotovosti poetické výpovědi. Dějinná skutečnost, v níž povídka artikuluje své národně uvědomovací poselství a která je prostorem národně společenských hodnot, stvrzuje závažnost i závaznost tohoto poselství, sankcionuje ho.

I mimo oblast umělecké literatury jsou časté případy, kdy se výpověď o společenských skutečnostech přítomných zmocňuje skutečnosti historické jakožto svého vyjadřovacího prostředku, kdy z ní činí svůj "jazyk", jenž s sebou nese příznak hodnotovosti, axiologickou garanci. Takto funguje historická matérie v Arnoldově spisu Děje husitů s zvláštním vzhledem na Jana Žižku /1848/. Vnější forma historického pojednání - které mj. představuje Jana Žižku téměř pohádkově jako agrárního reformátora, jenž bere půdu bohatým a dává ji chudým - slouží tu například k vyjádření dobových požadavků na radikální sociální přestavbu venkova. Vyjadřuje tedy se specifickou hodnotovou akcentací to, co je i jinak jedním cílem Arnoldovy politické činnosti za revoluce roku 1848.

Když hovoříme o historii jakožto výrazovém plánu výpovědí o národních skutečnostech, máme méně na mysli případy, jako jsou Arnoldovy Děje husitů, a více konotované výpovědi, jež se vyjadřují hlavně pomocí takových historických látek, jejichž obsah byl již předem seskupen do žádoucí výpovědní podoby a hodnotové platnosti. Představa češství - tj. pozitivních a jedinečně vyznačujících vlastností národního celku i jeho jednotlivých členů - nachází si nejprve své nejfrekventovanější výrazivo v látce "dávnověku" /postavy, děje citáty z RKZ/ a od 2. poloviny 40. let hlavně v látce husitské historie. Jakékoli výpovědi o husitství konotují dobovou představu ideálního češství. Husitství je pro toto téma a jiná obdobná témata "jazykem", jenž s sebou nese - jak již bylo řečeno - axiologickou garanci, a protože hodnotovost a pravdivost jsou v takovýchto případech ztotožněny, nese s sebou tento "jazyk" i garanci pravdivostní: český národ skutečně byl a je takový.

Svou genezí je tento jev zřejmě spjat s dobovým celospolečenským hodnotovým plánem, jeho další trvání není však na něm přímo závislé. Hodnota a obsah seskupený do podoby jejího znaku přežívají podmínky, které je zrodily; mohou to naznačit dva příklady

z doby pozdější. Pro Sv. Čecha - v jeho prozaické satiře Nový epochální výlet pana Broučka, tentokráte do 15. století /kn. 1888/ - je nadále husitství sumou žádoucího češství, vidí v něm konkretizovánu představu eticky dokonalého lidství ve specificky národní podobě a s jedinečnými národními atributy. Toto husitství je i normou pro hodnocení lidského a národního charakteru pana Broučka, slovně se přihlašujícího do "národa husitů". V hodnotové základně Macharovy básnické satiry Boží bojovníci /kn. 1897/. již není jednoznačné propojení: husitství = hodnotová norma češství, a satira v podobě edice fiktivní staročeské památky o "božích bojovnících" je perzifláží mladočeských nacionalistických frází a politikaření. I pro Machara má však téma husitství národně sakrální příznak: v závěru satiry jsou "boží bojovníci" pobiti tábority vedenými Žižkou.

3. Mluvili jsme o tom, že hodnotové potřeby přítomnosti určují přístup k historické skutečnosti. To je ovšem pozice, která egalizuje: napětí mezi minulým a přítomným ztrácí na intenzitě /obojí podléhá týmž hodnotícím normám/, kvalitativní vzdálenost jednoho od druhého se podstatně zkracuje; představa o historické specifičnosti dějinných epoch ustupuje ve prospěch představy o opakovatelnosti historie, a tedy ani přítomnost se nevyjímá jako jedinečná výslednice minulého vývoje, nýbrž spíše jako návrat modelu již někdy dříve realizovaného. Teleologie národního hnutí se obvykle vyjadřuje požadavkem "návratu" či "vzkříšení" minulé české slávy, a představa o opakovatelnosti historie prosakuje i z dílčích výroků. Jelikož víme, že J. Jungmann považuje za vrcholnou periodu českého písemnictví jeho první údobí, údobí "dávnověké" autochtonní kultury, předpokládáme v pozadí jeho výroku, že soudobá obrozenská poezie *"dokonalostí k první a nejpěknější periodě své v celosti se blíží"*, /5/ přítomnost zmíněné formy myšlení o dějinném postupu.

Podívejme se teď na tutéž věc také z jiné stránky, nikoli už jako na důsledek axiologických relací. Látky pěti /z celkového počtu šesti/ epických básní RK jsou rozdílně historicky situovány /od 9. do 13. stol./, a přitom všechny tyto historické básně mají shodné téma: vítězný boj s nepřáteli a oslava jeho hrdinů, a ve všech je epický děj zakončen změnou /odražení nepřátel, vyhnání okupantů/, která obnovuje dřívější stav /samostatnost země, spořádanost společenských poměrů/. Děje básní stereotypně uplatňují rytmus střídání modelu kladného a negativního v podobě: plus /ex-

plicitně vyjádřené nebo implikované/ - minus - plus. Představa o dějinném postupu, jak vyplývá ze souhrnu epických básní RK, má podobu kruhového pohybu, je představou o opakování týchž modelů, představou o permanentní návratnosti. Jinak řečeno, národní dějiny, fenomén kulturní, jsou pojímány v svém rytmu jako jev přírodní, jejich postup v čase je tímto způsobem naturalizován, je ztotožněn s přírodním rytmem rození a umírání, východu a západu slunce, opakujícího se střídání ročních údobí apod. Také v básních obrozenské politické lyriky se setkáváme výlučně s takovouto představou tehdy, je-li v nich národní minulost, přítomnost a budoucnost nazírána z pozice tzv. jungmannovské ideologie národního hnutí. /6/ Dokonce i tam, kde obrození reflektuje samo sebe jako dějinnou skutečnost, interpretuje ji takto naturálně; vyplývá to zřetelně již z nekrologů psaných k úmrtí Jungmannovu /1847/ a o dvacet třicet let později je to takřka univerzálně tradovaný výklad. Soulad s obecnou představou dějinného postupu, jak ji vyjádřily epické básně RK, je tu úplný. Také v tomto konstruktu dějin národního obrození spočívá příčina zvratu k negativnímu stavu /pobělohorská situace/ primárně v tom, že mírumilovný národ trpí agresí sousedů, resp. dočasnou vnitřní nedbalostí, a hybatelem změny k pozitivnímu stavu /vzkříšení národa/ je i v tomto případě vynikající jedinec /J. Jungmann/, kterým se ztělesňuje "duch národa" nebo jiná neměnná entita tohoto druhu. /7/

V obrozenských popularizačních článcích o vzdálenější minulosti a v populárních kompendiích českých a slovanských dějin /8/ nebývá představa o rytmu dějinného postupu vždy očividná. Výpověď tu bývá řízena dvěma hlavními funkcemi: přinášet uspořádané věcné informace a akcentovat v dějinné látce to, co je aktuálně hodnotové. Uspořádání věcných informací umožňuje většinou mechanická linie chronologická; temporálnost tu má hlavně tuto a kontextační roli. Hodnotová aktualizace se méně zajímá o specifický, historicky jedinečný obsah, více o jeho obecniny, jako je česká proslulost, pronásledování ze strany nepřátel atd. Takovéto konstantní obsahové typy se v průběhu výkladu neustále vynořují, a ačkoli jsou v textu rozptýleny, jsou sounáležité, tvoří zvláštní výpovědní pásmo, jež je tím patrnější, že repertoár těchto konstant je nutně nevelký. Výpověď je tak rozložena na dvě osy, což ostatně koresponduje se dvěma hlavními funkcemi výpovědi: textově kontinuální diachronní osa je nositelem věcných informací, textově diskrétní synchronní osa je nositelem hodnotových výpovědí explicit-

ních nebo prostředkovaných indiciálně. Je nasnadě, že operátorem umožňujícím tuto podobu synchronní osy je koneckonců představa přírodního rytmu národních dějin s jeho trvale návratnými modely.

Jednotlivé výpovědi synchronní osy mají někdy apelativní nebo persvasivní charakter, a vždy se vyjímají ve vztahu k výpovědím diachronní osy jako shrnutí vůči shrnované látce, staví se do vysunuté, významově přednostní pozice. Ta umožňuje, že se tyto výpovědi, jedna s druhou textově nenávazné, čtenářskou konkretizací spojují a vytvářejí zhodnocený obraz české minulosti. V tomto obraze jsou pak samozřejmě historické skutečnosti k sobě přiřazeny méně podle časově jedinečného příznaku svého obsahu, zřetelněji podle příznaků hodnotově kategoriálních. Z obrazu historie se tak vytrácí dynamičnost a posloupnost, tento obraz nezná časové dimenze, není procesem; je to plošný globál. Toto zplošťující sumarizování historie s funkcí značit hodnotu znamenitě paroduje A. Jirásek oblíbeným výrokem aktuára Roubínka z Filozofské historie: *"Žižka a císař Josef, to byli ti nejlepší Čechové - a ten kostel náš je po nich na památku."*

4. Z toho, co jsme zde připomněli a co chtělo jenom z jednoho určitě vymezeného místa obhlédnout skutečnosti víceméně známé, nepřímo vyplynulo i to, nač jsme se neptali. Dedukujeme-li pouze z toho, o čem se hovořilo, ukazuje se, že se především zásluhou hodnotové aktualizace českých dějin uskutečňoval jakýsi proces integrování národní minulosti do společenského vědomí. Vztaženo k problematice historismu: Alespoň v rámci národního sebeuvědomování se prosazovalo - pro nás blíže nekvalifikovatelné - vědomí o minulosti národní existence, vědomí, že český člověk a česká společnost mají historický rozměr.

Ve směru naší otázky symptomatizovaly uvedené příklady především tyto jevy: 1/ Apriorismus ve vztahu k historii, který se projevuje především jako celkový předem určený směr a smysl výpovědi o ní a který vyplývá z hodnotových potřeb přítomnosti a nabývá na závažnosti tím, že národní historie je hodnotově citlivou oblastí. 2/ Pojetí národních dějin v jejich časovém rytmu jako jevu přírodního i globální zpodobení české minulosti jakoby na plošném obrazu, který je souborem konstant platných univerzálně a který postrádá představu dějinné procedurálnosti. 3/ Fungování historické látky jako specifického výrazového plánu pro výpovědi o přítomných národních skutečnostech a narušování její vlastní dějinně obsahové identity. - Jde tedy o jevy, které buď eliminují historické myšle-

ní a činí zcela nepotřebnou aktivitu reflektování minula jako takového, nebo tuto aktivitu znesnadňují tím, že slovně historii jmenujíce, obsahově ji odsouvají z dohledu, ztotožňují ji s přítomností, nebo konečně jsou v rozporu s premisou historického myšlení, s představou temporálního procesu změn a nenávratnosti historie.

Leccos z těchto jevů, které byly vlastním předmětem našeho zájmu, lze jistě přiřadit ke známému obecnějšímu rysu českého obrození, ke znakovosti jeho existenčních projevů, tedy převést na to, že historie představuje jedno znakové dějiště národního života. To je v tomto případě ovšem také jev důsledkový, nikoli příčinný. Pokyn pro příčinné vysvětlení zdá se být spíše obsažen v tom, že se spolu s hodnotovým uplatňováním české historie vždy zpřítomňuje národní hnutí a jeho ideologie; porovnejme tedy naše zjištění s nimi.

Za daného stavu české společnosti svědčila historie hned po jazyku nejzjevněji o existenci národa. Z toho vyplývaly uvnitř národního hnutí její četné funkce - národně obranná a sebepotvrzovací, argumentační, apelativní atd. -, z toho vyplývala také zmíněná hodnotová citlivost tohoto předmětu a jeho znakové fungování, včetně toho, že historie byla výrazivem promluv s národně společenským obsahem. Pojetí českého národa, tedy východisko Jungmannovy ideologie národního hnutí, není však koncipováno historicky. Národ tu není pojímán jako sociální celek ustavující se v čase, je to skutečnost naturální - jednou provždy dané, svými vlastnostmi neměnné lidské společenství, jehož zvláštní charakter se otiskl do jeho jazyka. I proměnlivé trvání národa v dějinách je pojímáno takto naturálně - jak jsme již viděli, a to právě u ideologicky exponovaných jevů. Jestliže ideologie národního hnutí pohlíží na národ a jeho dějiny jako na jev svou podstatou přírodní, je pro její potřeby poznávání historie žádoucí v podobě přísunu dějinných faktů, obzvláště jsou-li to údaje schopné naplňovat ty funkce, které historie pro národní ideologii zastává. Historické myšlení je však v obsahovém nesouladu s touto ideologickou bází, jejím potřebám neslouží, a může se jevit i jako nežádoucí, jsouc situováno na krajně opačné koncepční pozici.

Hodnotová aktualizace historie, vycházející z jiného místa téže ideologie, může svými projevy a důsledky nejen bránit historickému myšlení, ale vůbec rozmývat obraz historie jakožto historie - a na druhé straně se ideologicky služebné uvedení českých dějin do sféry hodnot podílí také a hlavně na tom, že se k vědomí

o příslušnosti k českému národu přidružuje i vědomí o dějinné existenci národa. Dochází tak in extremis k rozpornému výsledku: historie je živou a frekventovanou záležitostí přítomné obrozenské kultury, a přitom také není historií, protože si národní přítomnost a minulost obousměrně vyměňují své pozice.

Tím se naplňuje i naše pracovní hypotéza, že národní hnutí a jeho ideologické potřeby se přednostně zasluhují o trvalé zpřítomňování historie v obrozenské kultuře - a že odtud také vychází několikasměrný tlak, který brání historickému myšlení. Potvrzení výchozí teze považujeme však za nedostatečné: 1/ Pokud vysloveně neupozorníme, že z našeho výkladu nevyplynulo, jaký je silový vztah mezi jednou a druhou tendencí. 2/ Pokud nedodáme, že veškerá obrozenská kultura není přímočaře spjata s národním hnutím a že Jungmannova či jungmannovská ideologie nepokrývá celek národního hnutí; zvláště tvůrčí osobnost představuje potenciálně nejméně závislou strukturu, tj. má i z hlediska názorové, myšlenkové a ideologické orientace největší možnost volby.

Domnívám se, že i tak podaná interpretace vyžaduje zpřesnění. Ideologie národního hnutí je podložena určitým hodnotovým plánem. Nazíráno z opačné strany, ideologie tohoto typu je víceméně k praxi obrácenou verzí hodnotového plánu formovaného s nárokem na celonárodní platnost; přitom má tento plán schopnost rozlehlejšího působení než ideologie, jíž poskytuje axiologické východisko, - a to rozlehlejšího jak synchronně, tak diachronně. Jeho dominantu tvoří "národ", veškeré ostatní hodnoty jsou jí striktně podřízeny a pevně do ní vklíněny. Hodnota "národ" je povýšena i nad hodnotu "lidství" - v tom se jungmannovské obrození radikálně odvrací od osvícenského. Od 2. poloviny 40. let můžeme ve špičkových dílech české kultury /9/ pozorovat snahu o nalezení patřičného vztahu mezi těmito dvěma vrcholovými hodnotami - "lidství" a "národ". /10/ Přestože se již od konce 40. let rozviklává stroze výlučná dominance hodnoty "národ", téměř do sklonku 19. století trvá - ve velmi rozmanitých projevech - soupeřivost o prvenství mezi hodnotami "národ" a "lidství", respektive soupeřivost o to, která má být integrována do které.

Nepřipomínám to proto, že je to jev, který teprve nedávno zaujal naši pozornost, /11/ i když jeho projevy nebo příznaky dávno známe. Tímto složitým a úporným procesem se mj. uskutečňuje úsilí o bohatší členitost hodnotového plánu a diferencovanost jeho vnitřních vazeb, o větší pružnost jeho norem, o jejich schopnost odpovídat rozmanitosti životních projevů a o možnost činit tyto

normy předmětem hodnocení - usiluje se tím vesměs o to, co zmíněná obrozenská národně společenská axiologie naprosto postrádá. Tím, že to postrádá, že má binární klasifikaci hodnot, jejich jednoznačné vnitřní vazby a hierarchii, že její normy jsou intolerantní a nepřístupné zpětnému hodnocení, získává schopnost /jako je to vždy u axiologie tohoto typu/ obejmout veškerou skutečnost příslušející do jejího pole a jednoznačně ji zhodnotit. Český svět nazíraný touto ideologií je svět beze zbytku a bezpochybně zhodnocený, a protože se tato axiologie /jako ostatně každý sociálně hodnotový plán s nárokem na obecnější platnost/ nejčastěji prezentuje konotovanými promluvami, jež nadto stírají rozdíl mezi hodnocením a poznáním, vyjímá se zhodnocený český svět jako poznaný. Vytváří se iluze, že české univerzum se zřetelně rozloženými a vyznačenými hodnotami je univerzum veskrze srozumitelné. V tomto axiologickém klimatu vidím konečnou příčinu toho, co brání existenci a rozvoji historického myšlení - anebo spojeno s předchozím výkladem, co tomu brání, ačkoli je souběžně i konečnou podmínkou výrazného obrozenského zájmu o historii.

Jenom zdánlivě jsme teď jinak pojmenovali totéž, co bylo řečeno před chvílí. Domnívám se, že jsme pronikli k jevu, jehož působnost byla závažnější - bránil totiž jakémukoli "svobodnému", na sobě nezávislému myšlení a poznávání -, k jevu, z něhož vůbec vychází rozporná podoba obrozenské kultury a který v různých reziduích přechází daleko přes časové hranice obrození. "Hodnotový plán národa" musil být vývojem překonáván a odstraněn, jestliže se česká kultura měla existenčně udržet, tj. plně strukturovat a jako kultura novověké společnosti fungovat. V ideové sféře však byl činitelem, který umožňoval *první* existenci obrozenské kultury na české jazykové základně, a to nejen tím, že agresívně vytkl předměty, k nimž měla být přednostně zaměřena sociálně a kulturně tvořivá energie, ale i tím, že nestabilní, hledající se český svět dovedl opřít o iluzi, že je světem bezpečným, vytvořeným, veskrze srozumitelným.

Nechci se domýšlet, že mé závěry a výhledy budou bez výhrad přijatelné. Přesto doufám, že můj referát splní svůj hlavní úkol: Upozornit na to, že se ze stereotypně opakovaného tvrzení o obrozenském historismu už vytratil obsah, a že je tedy načase - vraťme se k slovům Felixe Vodičky - *"prozkoumat nosnost starších teorií a pojmů"*.

* * *

/1/ F. Vodička: Obrození jako problém literární, 1947; in Struktura vývoje, 1969, str. 55.

/2/ Podrobněji o tom v přísl. partiích knihy F. Kutnara Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví 1, 1973, která byla autorovi referátu i v jiných případech cenným zdrojem poučení.

/3/ F. L. Čelakovský v dopise J. V. Kamarýtovi z 12. 9. 1832 poznamenává, že se Kollárovi "matou koncepty - filologicky začíná básnit - a básnicky filologuje"; Korespondence a zápisky F. L. Čelakovského 2, 1910, str. 269.

/4/ Hlavně zásluhou J. Karáska ze Lvovic, viz jeho upravené vydání Kolárovy novely Pekla zplozenci /čas. 1853, kn. 1862/ pod názvem Zplozenci pekla, 1940.

/5/ J. Jungmann: Historie literatury české, 1849, str. 360.

/6/ O tom podrobněji v mém čl. Představa času v české obrozenské poezii, Slavia 48, 1979, str. 236n.

/7/ Doklady tohoto jevu obsahoval můj referát Jméno Jungmann, přednesený na jungmannovské konferenci pořádané Památníkem národního písemnictví v Litoměřicích 1973; nepublikováno.

/8/ Např. V. Hanka: Krátká historie slovanských národů starých časů dle F. Rühse, 1818; J. B. Malý: Prostonárodní dějepis České země, 1844-45.

/9/ Špičkovými díly české kultury, v nichž se zmíněná tendence projevuje,nemíním jenom výtvory umělecké, ale i tvorbu a činnost školsky pedagogickou /Amerling aj./, lidovýchovnou /Kodym, Tyl aj./ atd.

/10/ Odráží se to později i v proměnách Palackého koncepce husitství: zatímco v první verzi Dějin vidí Palacký hnací sílu tohoto dění v "žíle národnosti", v druhé verzi /3. díl, 1870-72/ akcentuje spolu s národním významem husitství i jeho historický přínos všelidský.

/11/ Na tuto problematiku podnětně poukázaly zejména studie J. Loužila, např. Bernard Bolzano a Rukopisy: Josef Linda, Česká literatura 26, 1978, str. 220n.

* * *

HISTORICKÁ TRAGÉDIE A HISTORISMUS V OBDOBÍ NÁRODNÍHO OBROZENÍ

Vladimír Štěpánek

Uvažujeme-li o historismu devatenáctého století, o vztahudevatenáctého století k dějinám, nabízí se uplatnit zřetel k dramatické tvorbě zcela samozřejmě. Historie byla často tématem dramatické tvorby, kvantitativní poměr mezi dramatem historickým a dramatem ze současnosti je asi vyrovnaný, spíše se snad kloní k tématu historickému, a jsme si vědomi, že v hierarchii hodnot platných v tomto období zaujímalo historické drama, historická tragédie vysoké místo. Tím by už bylo dostatečně zdůvodněno, proč hledáme v historickém dramatu významný pramen pro poznání "historismu" této etapy našich dějin. Lze dokonce říci, že tato zásada - zásada, že historické drama je závažným svědectvím o vztahu "doby" k dějinám, - platí značně obecně, mnohem šíře než jen právě pro devatenácté století našich dějin. Je jisté, že existuje těsné sepětí mezi historismem a dramatickým žánrem, především ovšem tragédií, v celé rozloze evropských dějin. Vzniká dojem, jako by tragédie přímo vyrůstala z jistého historismu. Mýtus /který byl svým způsobem "dějepisem" v rané fázi národního života/ a přímo i "historická" historie leží v základech prvního evropského dramatu, tj. dramatu antického. Ponecháme-li stranou specifické okolnosti dramatu středověkého, musíme konstatovat, že historické drama bylo předním, přímo konstitutivním žánrem všech etap evropského dramatického vývoje. Historická dramatika charakterizuje takto období renesance, je nejvlastnějším žánrem slavného dramatu klasicistického, a v době, ke které se blížíme naším zájmem o devatenácté století a speciálně o národní obrození, v době německé klasiky, představovalo právě zase historické drama, historická tragédie, vrcholné dramatické umění novodobé. Ve světle těchto faktů bylo by možno považovat historickou dramatiku dokonce za jeden z nejzávažnějších reflexů a zároveň faktorů historismu, historického povědomí "doby".

Vztah mezi dramatikou a společenským vědomím, konkrétněji vzato mezi historickým dramatem a historickým povědémím společnosti, je však třeba jistým způsobem zpřesnit, jistým způsobem ohraničit. Bylo by velmi mylné, kdybychom tento vztah považovali za jednoduchý, za jednoznačně determinovaný, kdybychom předpokládali,

že historické povědomí doby prostě nalézá svoje vyjádření v historické povědomí doby prostě nalézá svoje vyjádření v historickém dramatu, že je prostě vytváří, a naopak že historické drama je autentickým výrazem dobového historismu.

Vznik a vývoj historického dramatu souvisí s historismem doby, společnosti zcela nesporně, je svým způsobem jeho plodem, je bez něho nemyslitelný, avšak o slovo se tu hlásí ještě jiné, a to mocné faktory, které mohou působit pozitivně i negativně na to, aby historické drama vůbec vzniklo a aby obráželo a utvářelo vztah společnosti k dějinám. Stručně řečeno, jde o to, že drama má svou specifickou problematiku, která je dána specifikou umění, literatury a speciálně dramatiky a divadla jakožto společensky podmíněné, ale současně "nové", vlastní, svébytné a svézákonné reality. Vytvořit historické drama znamená nejen vyjádřit vztah k historii, ale také vytvořit právě drama, realizovat podmínky a zákonitosti specifického literárního útvaru. Konkrétní literární dílo, pro nás tedy konkrétní historické drama, leží v průsečíku těchto dvou motivačních řad, a je problémem, kde se tyto řady protínají, kde jejich průsečík leží. Leží v ideálním bodě shody? Je povaha historické inspirace v plném souladu s "povahou" dramatického žánru? To je vskutku otázka. Je možno, a je třeba se ptát: Není dané drama spíše historií, než dramatem? Nebo naopak:Není to spíše drama, než obraz historie, než vyjádření vztahu k dějinám? Je známo, že v praxi se taková otázka nejednou klade a z tohoto hlediska je právě třeba podrobit drama jakožto pramen svědectví, jako faktor "historismu" kritickému zkoumání, a nelze je bez dalšího brát jako autentický projev historického povědomí.

Vznik a vývoj obrozeneckého historického dramatu jasně souvisí s historismem doby, vyjadřuje, jak budeme mít v dalších výkladech příležitost ukázat, její vztah k minulosti velmi určitě. Současně má však řadu motivačních faktorů, které vyplývají z dramatu jako faktu literárního, dramatického, kulturního a které modifikují jeho charakter a význam ve velmi podstatné míře. Jedním, a to velmi závažným faktorem byl požadavek, aby konstituující se národní literatura vytvořila, měla "velké národní drama", jímž se rozumělo drama, které by za prvé naplňovalo specifické umělecké možnosti dramatického žánru a za druhé vyjadřovalo podstatné, velké otázky národního života. V praxi se tím rozumělo právě drama historické. Konkrétním podnětem a příkladem, velkou silou, která živila tento požadavek, byly rozvinuté národní literatury evropské, podle nichž se existence tohoto "velkého národního dramatu" jevila

neodmyslitelnou součástí vskutku rozvinuté, hodnotné národní literatury. Zcela konkrétně tu jako příklad a výzva působilo /skoro/ současné drama německé /především Schiller/, velmi naléhavým příkladem byl Shakespeare, velký renesanční dramatik, který, jak je známo z historie i jiných evropských národů /zejména z historie německé/, obsahoval specifické impulsy pro rozvoj novodobé dramatiky a literatury vůbec. /1/ Vznik historického dramatu v obrozenském období je neméně než historickým zájmem doby, životem, motivován potřebami konstituující se národní literatury. Tuto skutečnost je třeba mít na paměti, když budeme zjišťovat rozpory mezi povahou životní inspirace a potřebami dramatu v prvních pokusech o historickou tragédii.

Dalším směrodatným faktorem pro utváření historického dramatu byla zejména v obrozenském období specifická sociabilita dramatu, resp. divadelního představení. Jde o to, že divadelní představení /a s ním, či před ním jeho textový podklad, dramatický text/ vyžaduje existenci chápavého publika, existenci pevnější, určitější, než jakou předpokládá poezie nebo próza, která si může publikum teprve postupně získávat. To byl v obrození faktor, který vznik a rozvoj velkého národního dramatu ovlivňoval velmi silně, a to ovšem negativně. Společenská a kulturní nevyspělost širšího publika byla závažnou překážkou realizace dramatu, které by vyjadřovalo po svém to, co vyjádřila například báseň Slávy dcera nebo próza Záře nad pohanstvem, tj. historismus, vztah k historii, jak byl diktován podmínkami a perspektivami národního hnutí v dané době a byl dílem avantgardy národního hnutí, jeho průkopníků a vůdců, národních buditelů. Byly to ideje, u nichž nebylo možno očekávat, že budou hned pochopeny širšími vrstvami, jež jsou předpokladem pro existenci divadelního publika. Co fakticky žilo pod jménem historického dramatu, bylo dlouho pseudohistorické sentimentální a rytířské drama, které mělo málo společného s průbojnou ideologií národního hnutí, s jeho pojetím národní minulosti.

Tento negativní faktor tvorbu historického dramatu nepochybně silně brzdil, avšak závažným tvůrčím pokusům nezabránil. Pozitivní faktor, úsilí o vytvoření žánru, který se jevil bezpodmínečnou součástí vyspělé národní literatury, vítězil nad negativními podmínkami. V čisté teorii bylo národní drama postihující ideový a umělecký patos doby požadováno s plným důrazem. Známý programový spis Palackého a Šafaříkův, Počátkové českého básnictví, obzvláště prozódie z roku 1818, vznesl tento požadavek s jednoznačnou naléhavostí: *"Ukaž mi jen jedné vlastenské chlouby a závisti cizozem-*

ců, jen jedné nesmrtedlnosti hodné tragédie národní ..." /2/ Vůdce generace Josef Jungmann formuloval pak ve své Slovesnosti z roku 1820, která byla revizí dosažených výsledků a programem do budoucnosti, představu národního dramatu podle norem, které vytvořila vrcholná evropská dramatika a jimiž se řídilo nejnáročnější evropské drama současné.

Praktické pokusy o historické drama tohoto rázu vznikly brzy na to. Ponechme stranou první a závažný pokus, Turinského Angelínu, poněvadž zde jde sice o látku minulou, ne však o historii v pregnantním smyslu, tj. o dramatický výklad závažné historické látky, a věnujme pozornost dílům vyhraněně historickým, tj. Lindovu Jaroslavu Šternbergovi v boji proti Tatarům /1823/ a Klicperovu Soběslavovi /1825/.

V genetické historii Lindova dramatu nalézáme v plné míře onu motivaci velkého historického dramatu národního, jak ji zformovalo obrozenecké období. Lindovi šlo zcela zřejmě o to, vytvořit, mít v české literatuře historické drama schillerovského, resp. shakespearovského typu: *"Fiesko a potom 2 Šeks., o těch vždy mluví a těmi se řídil,"* dosvědčuje Čelakovský. /3/ Lindovi, nadšenému ctiteli národní minulosti, spoluautoru Rukopisů, autoru prvního historického románu, šlo i při dramatu ovšem také o vyjádření typického historismu jeho doby. Látka, kterou vybral pro svůj pokus, je látka z Rukopisu královédvorského, tedy z díla, které přímo ztělesňuje dobové pojetí národních dějin, ono iluzívní, idealizující pojetí dávné minulosti, které vyrostlo z objektivních podmínek národního hnutí. V Lindově Jaroslavu lze sledovat sepětí s idejemi doby, společnosti velmi určitě, krok za krokem. Literárního historika Miloslava Hýska vedla tato těsná relace dokonce ke konstatování, že *"Linda myslil politicky a uvažoval o metodách politického boje ... stavěl na českých poměrech"*. /4/ Lze bez rozpaků tvrdit, že Lindovo drama je "národní" hra, že vyjadřuje vztah k dějinám, jak je dán skutečnými, objektivními podmínkami a okolnostmi, že tedy je autentickým reflexem historismu své doby, paralelním k ostatním žánrům s historickou tematikou.

To je nesporné. Bohužel však jen v jednom směru, z jednoho hlediska, totiž z hlediska "obsahu", přesněji řečeno z hlediska toho, co je v díle o minulosti tvrzeno. Jinak však věc vypadá, když se na dílo díváme nikoli jen jako na jekékoli sdělení, nýbrž jako na drama, v němž "obsah" má ožít a působit silou dramatického umění. Jaký je Jaroslav jakožto drama? Počáteční konflikt mezi se-

bevědomým, mocným Jaroslavem a vášnivě ctižádostivým Vneslavem obsahuje možnosti vskutku dramatického konfliktu, vpravdě dramatického jednání. Avšak rozvedení tohoto slibného konfliktu záleží v pouhém vyjednávání, stýkání se a potýkání. Co se tu předvádí, jsou kompromisní lidé a kompromisní činy. Pojetí lidí a jejich vztahů, jejich "jednání" je toho druhu, že tu nevzniklo dílo odpovídající normám náročného dramatu. Není tu tzv. dramatické jednání, tj. činnost, která vytváří mocný tlak na lidi a události. Hru tvoří fakticky dohady, debaty, bezvýznamné či málo významné počiny, četné události zevního rázu, jako shluknutí, potyčky, častým stylovým útvarem je vyprávění. Z hlediska poetiky má tedy dílo ráz epický, a vzhledem k častému vyjadřování myšlenek a citů /srov. například citové výlevy Jaroslavny/ také lyrický. Je tedy jasné: Lindova koncepce historie mohla být realizována úspěšně formou epickou a lyrickou /jak se dělo v poezii a próze období, například právě v RKZ/, nebyla však vhodná pro dramatickou formu. Drama se nemohlo na tomto ideovém podkladě, z tohoto typu historismu stát účinnou, přesvědčivou formou pro vyjádření, pro realizaci dobového vztahu k dějinám. Čelakovský poznamenal, že *"tu hru kdyby někdy dali v Praze - všecko by usnulo"*. /5/ Nejde zde tedy o nějaké formalistické úvahy o dramatu, jde o odpověď na otázku, zda či jak drama vyjadřovalo a formovalo obrozenský historismus. Odpověď musí být velmi zdrženlivá. Lindovo drama vyslovilo sice naléhavě pojetí historie, ale vyslovilo je způsobem, který tento "obsah" zbavoval účinnosti, zájmu /"všecko by usnulo"/, pochopení. Není oprávněné obviňovat Lindu z nedostatku smyslu pro dramatičnost, jak činí Hýsek, /6/ - snaha vytvořit historické drama s národním obsahem a nedramatická povaha tohoto národního obsahu dostatečně vysvětlují nedramatický výsledek.

Váhu těchto objektivních činitelů potvrzuje i další pokus o "národní" historické drama, pocházející dokonce z pera nepochybně dramaticky nadané osobnosti, z pera Klicperova. Jeho Soběslava je možno charakterizovat prakticky stejně jako Lindova Jaroslava. I jeho ideou je politická pasivita, jeho tematická a kompoziční výstavba je podobně jako v případě hry Lindovy nedramatická. /7/

Do jisté míry trvá tento stav ještě v letech třicátých a čtyřicátých. Máme zde aspoň dvě náročně pojaté historické tragédie podobného rázu, Turinského Virgínii z roku 1841 a Macháčkova Záviše z roku 1846 /vznik ukazuje do druhé poloviny třicátých let/. I když drobnohledná analýza by ukázala jistý posun i v dramatickém

směru, dominantou zde zůstává bezmocnost, bolestně prožívaná neschopnost utkat se cele s protivníkem, a tím jsou určeny i dramatické možnosti těchto her.

Jak je patrno, typ historismu z první třetiny 19. století, působivě vyjádřený především poezií /Rukopisy, Slávy dcera/, nenašel a nemohl najít vhodnou formu v žánru historického dramatu. Nové pozitivní možnosti nesporně obsahovala tzv. romantická idea, vyjádřená již v polovině třicátých let především Máchou. Její podstatné znaky,jako důsledná konfliktnost, tragická odvaha k dezilu-zi, vášnivě nekompromisní vzepětí po ideálu, vytvářely náležité předpoklady k realizaci "pravé" dramatické poetiky. Velmi přesvědčivým dokladem je Tylova historická tragédie Čestmír, skoro současná s vrcholnou tvůrčí dobou Máchovou /1835/. Hlavní postava hry se tu staví proti společnosti, proti "starému světu" s rozhodností, která znamená existenční "buď, anebo", s důsledností a vytrvalostí, která je pravým opakem kompromisnictví Lindova Vestoně či Klicperova Soběslava. Vývoj Čestmírova charakteru a osudu je vybudován na principu ryzí dramatičnosti, podobně jako to naznačují zlomky dramat Máchových. Ve všech těchto případech je zde zcela nesporně napovězena velká, ideově a citově patetická historická tragédie, patřící do sféry dramatiky Shakespearovy a Schillerovy. Pravíme však opatrně jen "napovězena", poněvadž faktický výsledek je velmi omezený, inspirace či záměry jsou ve všech případech nakonec opuštěny. Je pravda, že Čestmír je doveden na linii pravé tragédie velmi daleko, avšak v rozhodné, konečné, vrcholné chvíli je násilně zlomen psychologicky až nepochopitelnou kapitulací před svým vlastním charakterem, před úkolem a cílem, který si vytkl s pravou romantickou odvahou a vášnivostí. Pokorně se podrobuje příkazu "povinnosti", tedy dosavadní společnosti a skutečnosti, drama se hroutí nejen jako idea, ale i jako tvar, jako drama. /8/ Není to ovšem dramatické selhání romantické ideje, je to ideové selhání Tylovo, jeho nedostatek odvahy k důslednému romantickému protestu, ústup na ideovou pozici, kterou rozvíjel celou svou osobností a tvorbou. Tím nechceme však říci, že toto selhání romantického dramatu má výlučně individuální motivaci, osobní příčinu. Je otázkou, zda romantické drama bylo schopno pravého, tj. divadelního života v době a společnosti, která ani ve své vzdělané vrstvě nebyla schopna pochopit a přijmout romantickou ideu ve skvělé básnické formulaci Máchova Máje. Z tohoto hlediska se torzovitost Máchových dramatických záměrů také nejeví jen jako zále-

žitost čistě osobní, nýbrž jako důsledek toho, s jakými možnostmi se v polovině třicátých let setkávalo v české společnosti romantické drama, text odkázaný, měl-li být "realizován", tj. hrán, na porozumění širší vrstvy národní společnosti. Romantické drama zůstalo slibnou ideou, kterou třicátá léta neproměnila v tvůrčí čin. Ona specifická sociabilita dramatu, kterou jsme v úvodní teoretické úvaze ocenili jako významný faktor v genezi historické tragédie, podstatně, a to v negativním smyslu, zasáhla do formování historické romantické tragédie. O této objektivní podmíněnosti svědčí i další fakta, především ten velmi výmluvný fakt, že pokusy o romantickou tragédii byly přes svou "slibnost" tak ojedinělé, nemluvě už o jejich nedůslednosti, popř. pouhé náznakovosti. Další Tylova hra, vycházející ze základního schématu Čestmíra /romantický buřič se střetá se společností/, drama Slepý mládenec, rezignovala už od počátku na vážné, tragické, a tedy kladně hodnotící pojetí romantické vzpoury /hrdina je od počátku viděn spíše jako zločinec/ a ústí tím dříve a snáze do bezmocné ideje pokorné lásky a pokání.

Jak je vidno, ani romantický postoj let třicátých nepřinesl dramatické vyjádření českého historismu v tomto úseku 19. století. Přelom v tomto vývoji přináší teprve období roku 1848. Signály se objevují již v předvečer revoluční doby - v roce 1846 byla provozována Kolárova Monika, z roku 1847 je Fričův Kochan Ratiborský. Zásadní význam má ovšem Mikovcova historická tragédie z roku 1848 Záhuba rodu Přemyslovského.

Už ve hrách vzniklých v předvečer revolučního roku, v Monice a Kochanovi, je romantická idea rozvinuta a dovedena do konce vcelku ve své dramatické platnosti. Ne nejasná představa o velikosti, nýbrž velmi rozhodná akce, velký čin, jímž je - za cenu úplné sebeoběti - odčiněna křivda či vina, je obsahem a dramatickou formou těchto her. Monika pronásleduje a ničí člověka, který zneuctil a zničil její rodiče, zneuctil, zahubil její slavný rod. Velmi podobně Kochan Ratiborský trestá zhoubce práv a štěstí svých rodičů. V Záhubě hrdina obětuje štěstí své milované dcery, aby splnil *"přísahu pomsty, kterou složil na posvátnou hlavu otce svého"*. Ideovým základem těchto dramat je revoluční odvaha, odvaha za každou cenu, za cenu tragické oběti utvářet svět, dějiny - odvaha, kterou nakonec ztratili "romantičtí" hrdinové Tylovi z let třicátých a na jejíž vyjádření v dramatické formě Mácha rezignoval.

Historická tragédie z období roku 1848 se stala reflexem a formantem historismu národní společnosti své doby. Jaký to byl historismus podle svědectví této dramatiky? V historické tragédii tohoto období nejde především o verně historický, historickou individuálnost respektující výklad, nýbrž o příkladnost dějin, o vyvolání idejí a emocí příznačných pro soudobý společenský proces. Není to tedy historismus v klasickém smyslu slova, jak jej vytvářela historická škola od počátku 19. století, nýbrž, lze říci, historismus "aktualizovaný", tak jako jím byl ještě ve vyšší a nápadnější míře historismus z prvních období národního obrození. Tento volný historismus, znamenající navazování kontaktu s idejemi a emocemi současné doby a usměrňování dramatického díla k aktuální působivosti, může do značné míry vysvětlit některé znaky této dramatiky, které je třeba hodnotit jako efekty, jež nevyplývají ze zákonů dramatického principu, nýbrž jsou zevními prostředky účinu. Máme na mysli motivy děsu a hrůzy, přepjaté, popř. psychologicky nepřiměřené vášně apod. Zcela zřejmě je tomu tak v Monice a Kochanovi, ale i v Mikovcově hře lze vášeň rodové pomsty a vášeň lásky označit za přepjatou, ovšem její efektní působení má protiváhu v tom, že je rozvíjena důsledněji dramaticky, než je tomu v Monice a Kochanovi, tj. projevuje se ve vzájemném zápolení, jako dramatické jednání.

V období roku 1848 se uplatnila dramaticky také sociální složka novodobé společenské situace, raně se rýsující protiklad kapitálu a práce, v Tylově dramatu Kutnohorští havíři /psáno 1847, provozováno 1848/. To je ovšem případ ještě důrazněji aktualizujícího historismu, zde je historická látka zcela ve službách moderního,soudobého třídního a národnostního antagonismu. Odhlédneme-li od závěru hry, poměrně volně připojeného, máme před sebou dílo, které své pojetí historie vyjádřilo velmi přesvědčivou dramatickou formou, takže je můžeme bez váhání postavit na přední místo dramatické tvorby, která po svém, svými specifickými prostředky realizovala, reflektovala a formovala historismus doby.

Nebylo by na místě příliš generalizovat výsledky studia historické tragédie při určování historismu obrozeneckého období. Nejsme k tomu, jak jsme již naznačili, oprávněni již proto, že drama, a speciálně historická tragédie, je příliš složitý, strukturně i geneticky literárně velmi podmíněný útvar, než abychom jej mohli považovat za "přirozenou", více méně všem možnostem otevřenou formu pro vyjádření společenského vědomí, ideologie, vztahu společnosti ke světu. Nicméně vysoké postavení historické tragédie v ná-

rodní kultuře znamená, že je významným činitelem utváření společenského vědomí, že jeho hlas nelze přeslechnout, tážeme-li se, jak myslila a cítila jistá "doba", jistá společnost. Skutečnost, že aktualizující historismus výrazně určoval drama i nadále, po roce 1848, především v těsně následující historické dramatice Tylově a v novém úsilí o velké národní drama generace májové /v dramatice Hálkově/, naznačuje, že tu jde o historismus, o postoj k dějinám, který měl hluboké kořeny v rozvíjející se národní společnosti a byl aspoň význačnou součástí národní ideologie devatenáctého století.

* * *

/1/ O Shakespearově významu pro obrozenskou literaturu jsem pojednal ve studii The Importance of Shakespeare for the Formation of Modern Czech Literature, in: Charles University on Shakespeare, Praha 1966

/2/ Citováno z vydání v Palackého Spisech drobných III, str. 58

/3/ František Bílý, Korespondence a zápisky Fr. L. Čelakovského, sv. I, str. 211

/4/ Josef Linda a Fiesko, Národní listy 9. 11. 1928 - Příloha str. 9

/5/ V dopise cit. sub. 3/

/6/ V článku uvedeném sub 4/

/7/ Podrobný rozbor Jaroslava a Soběslava jsem podal v knize Počátky velkého národního dramatu v obrozenské literatuře, Praha 1959, str. 77 - 91, 91 - 103

/8/ Rozbor v knize cit. sub 7/, str. 109 - 120

* * *

FUNKCE HISTORICKÉHO ROMÁNU V ČESKÉ LITERATUŘE

Jaroslava Janáčková

Český román se v minulém století rozvíjel poznenáhlu, zadrhle. V čase, kdy se úroveň literatury měřila hlavně prozaickým románem, vznikal z toho v české kultuře až jistý komplex. Pamětníci zaznamenali, že teprve od osmdesátých let mohly být časopisy saturovány krásnou prózou od českých autorů, do té doby že se muselo žít ve velké míře z překladů.

V těch podvázaných možnostech nabízela povídkářům a romanopiscům zvláštní šance látka minulostní. Byla svou "jsoucností" i nekontrolovatelností, v neposlední míře pak svou "českostí" /v tom smyslu, že šlo o minulé dění a osoby příslušné do Čech nebo Čechy reprezentující/ jedinečně využitelná jak pro tvorbu s převažujícím zaměřením estetickým, tak i pro beletrii tendenční, vlastenecky výchovnou.

Česká beletrie se také oněch zvláštních možností minulostní látky velmi záhy chopila, jak bylo prokázáno v Počátcích krásné prózy novočeské, a začala si při ztvárňování minulostní látky ohledávat a razit svérázné způsoby, nezávislé na počinech Waltera Scotta. Ale proč potom ucelenější a čtivý cyklus historických románů z národních dějin napsal až na předělu minulého a našeho století Alois Jirásek? A proč potom nevznikl u nás historický román typu Tří mušketýrů - historický román s převažující funkcí zábavně rekreační?

Předpoklady pro historický román netkvěly v existenci obsažné historie - minuvších dějů, ani ve vědomí o nich, postupně utvářeném mimo jiné vědeckou historiografií. Sami účastníci literárního dění dobře cítili, že látka, třeba sebebohatší, leží ladem, pokud se jí nezmocní člověk s talentem, spisovatel. Tak o šancích české beletrie uvažoval V. K. Klicpera /v předmluvě k Točníku z roku 1827/. O čtvrtstoletí později podobně viděl nesnáze s historickou beletrií mladý Jan Neruda. Tomu se situace jevila tak, že autorů opravdu osobitých má soudobé české písemnictví málo, a těch že by bylo na pěstování historického románu škoda. Zastával názor, že typy četby, hojně a úspěšně pěstované jinde - včetně historického románu Waltera Scotta nebo Victora Huga -, si může česká kultura dopřát a užít v podobě překladů. Místo talentovaných tvůrců viděl Neruda ne ve zpracovávání žánrových typů a látkových okruhů osvědčených jinde, nýbrž v objevování toho, co jiné literatury nemají nebo neznají.

Rozvoj českého historického románu spoluurčovala však nejen početnost spisovatelů sama o sobě; závažnější v tomto směru byla úroveň tvárných zkušeností vázaná na tempo literárního rozvoje vcelku. Základní postavení Aloise Jiráska ve vývoji českého historického románu nebylo podmíněno pouze nahromaděným poznáním české minulosti, ani jen pílí a skromností tohoto houževnatého venkovana. Připravil je i celkový vzestup literární kultury od let šedesátých, jmenovitě rozvoj krásné prózy /Neruda, Světlá/ a veršovaného eposu /Zeyer, Čech, Vrchlický/. Jiráskův umělecký vývoj, jeho tvárné objevy a také neobyčejná popularita by byly sotva myslitelné bez oné starší průpravy i bez souběžného rozmachu slovesné tvorby v poslední čtvrtině 19. století. /A také bez podnětného kritického myšlení, které ten bouřlivý vzmach českého písemnictví od let devadesátých provázelo./

Perspektivy takto otvírané pro historický román pocítili oba čelní vyznavači historismu mezi českými spisovateli sklonku století, Winter i Jirásek, jako výzvu a jako zkoušku vlastního talentu. Současně zakoušeli ovšem také protitlak vykonávaný z pozic čtenářské obce - z pozic představy, že historický román musí dbát na všeobecnou přijatelnost, čtivost a národně povzbudivý účinek.

Uvažujeme-li o tom, co znamenal historický román v české literatuře 19. století, musíme vidět právě tyto soutěsky, ty křižovatky objektivních možností a tvůrčích záměrů na jedné straně, a společenské vázanosti na straně druhé. Nemíníme tedy demonstrovat jedinou funkci historického románu, /1/ ale ani ne různost funkcí, které historický román měl. Hodláme tu demonstrovat *svár funkcí a jejich napětí*, a to na dvou dílech: na Jiráskovu Listu z české epopeje Proti všem /1894/ a na Wintrovu Mistru Kampanovi /1909/.

Jiráskovo úsilí o relativně celistvé vyobrazení české minulosti proběhlo ve dvou kolech, na dvojí úrovni. V prvním kole leží práce z prvního desetiletí autorovy dráhy, počínaje Skaláky a konče Psohlavci. V povídkách a jednosvazkových, dějově stavěných románech v prvním desetiletí Jirásek obsáhl asi také všecky tzv. "základní" etapy českých dějin včetně doby temna a selských bouří, obrození i husitství /Slavný den, 1879/. Dostávalo se mu stoupajícího obdivu kritiky a zájmu nakladatelů. Psohlavci byli jednoznačně prohlašováni za nejlepší český román po Babičce. Druhé kolo je u Jiráska ve znamení kronikářských kompozic; na jeho počátcích byl F. L. Věk a trilogie Mezi proudy. /2/ Dobové kritické přijetí těchto rozměrných obrazů neprobíhalo už bez rozpaků a výhrad.

Když začal v trilogii Mezi proudy obzírat počátky husitského revolučního hnutí, psal Jirásek s jedinečnou vynalézavostí - komponoval svou první uměleckou kroniku, dychtiv čtenářského vděku a uznání kritiky. Zatím býval chválen téměř jednohlasně; kritický ohlas Psohlavců málo let předtím zněl snad bezvýhradným obdivem. Ale trilogie Mezi proudy dopadla u kritiky všelijak. Katolická Hlídka literární dokonce na Jiráska ostře zaútočila a Literární listy, tehdy jediný časopis pro literární kritiku, otiskly dlouhou, ale zdrženlivou recenzi, která autora sice potěšila, ale nikterak nepovzbudila. Odezva kritiky na "List z české epopeje", jak zněl podtitul Proti všem, tentokrát autora ještě víc roztrpčila.

"Jirásek je právě solidní historik," čteme v recenzi Naší doby 1895. Následuje stručná, až zdrženlivá charakteristika obsahu a výhrada k tvaru, který Jirásek pro vrcholnou fázi husitského hnutí zvolil: *"Povídce by nevadilo, kdyby byla hodně kratší /má 644 stran/; stává se proto velmi často historií, ba někdy jakoby starší kronikou. Scén živějších, jako vylíčení duchovního rozpoltění dcery a otce z Hvozdenského dvora, není mnoho."*

Jak prozrazuje poslední výtka, recenzent hledal v epopeji románové příběhy zajímavých osob. A když takových příběhů našel málo, odmítl žánrový princip, který Jirásek zvolil ve snaze postihnout patos masového revolučního hnutí. Hrstka dalších recenzí si vedla obdobně.

Na okraj té odezvy napsal Jirásek, zasažen v sebevědomí a v ctižádosti slovesného umělce: *"Proti všem v té Hlídce zřezali až běda. Ale to jsem čekal. Zato Naše doba mne pochválila, že jsem právě solidní historik, kteráž chvála při díle, které má umělecké aspirace, náramně blaží."*

Dopis Macharovi, z něhož jsme právě citovali, pochází z ledna 1896. Překonat nejhorší skleslost způsobenou kritickým přijetím epopeje pomohla Jiráskovi stať, kterou o Proti všem do červnového Lumíru 1895 napsal druh z mládí a přítel, básník Jaroslav Vrchlický. Dal si ve své recenzi záležet na tom, aby charakterizoval a ocenil žánrovou osobitost Jiráskovy prózy. Potěšen veřejným uznáním věrného druha, napsal Jirásek Jaroslavu Vrchlickému: *"Způsobils mně velké uvolnění v duši. Vím, žes mnohou slabinu šetrně přešel, cítím leccos sám a leccos bych si přál jinak. Úsudek Tvůj je pro mne velkou věcí. Uznání básníka takového významu člověka vzpruží, zvláště za těchto trudných poměrů. Neměj mou radost za nějakou jen ješitnost. Potěšils člověka, jenž ztrácel důvěru v sebe."*

To už byl tvůrce Proti všem v pilné práci na nové kronice U nás. Látku husitskou zatím odložil a svůj obraz oné doby už nikdy nedokončil v tom rozsahu, jak si ho v počátcích práce na trilogii Mezi proudy představoval, ani v tom smyslu, jak ho veřejně i soukromě vybízeli přátelé.

Dva básníci, J. S. Machar a J. Vrchlický, z různých stran a pozic vyjádřili obdiv k Jiráskovu tvárnému experimentu v Proti všem a ocenili jeho žánrovou víceznačnost. Jaroslav Vrchlický povzbuzoval v experimentu pokračovat /měl Jiráska k tomu, aby napsal další "list z české epopeje"/. Machar pak radil uplatněný žánrový postup rozvinout, napsat obraz bez fiktivních hrdinů a bez hrdinů v běžném slova smyslu vůbec. Oba básničtí duchové sledovali hlavně estetickou funkci, míra čtivosti je nezajímala.

Jenže jiné hlasy reagují na vztah románovosti a eposu v próze Proti všem obráceně. Zaznamenali jsme to v dobové kritice, děje se tak i v prosté čtenářské zkušnosti, která bývá nad tímto dílem Aloise Jiráska rozpačitá. Společným jmenovatelem těchto rozpaků a výhrad je chápání "Listu z české epopeje" právě jako románu, jehož nejdelší, střední část má nedostatek románových rysů. Je snad možné tyto výhrady odmítnout? To by neprospělo ani Jiráskovi, ani kultuře čtení. Záhodno je vyložit, jaké nároky daný typ epopejného obrazu klade.

Kde vlastně končí román a začíná epos? A kde začíná epos a končí román? Ve sporech, které vznikly kolem epopeje Proti všem v čase prvního vydání díla a které se nad ní vracívají, si česká literatura prožila a vždy nově zpřítomňuje pozici románu ve vztahu k jiným žánrům. Vykladači Jiráskova díla zatím nestačili domyslet dosah toho, že román je "žánr kritický a sebekritický". Žije a rozvíjí se tím, že se konfrontuje s jinými žánry, jmenovitě s eposem, s cílem provést "kritiku" odlišných tvárných pojetí /především epické heroizace/; na druhé straně k cílům této konfrontace patří "povznést román a učinit z něj dominantní žánr novodobé literatury". /3/

Alois Jirásek se počátkem devadesátých let pokusil o takovou konfrontaci románu s eposem, při níž hrdinský epos bez heroické osobnosti zarámoval do rámce rodinného románu. Pohnutek k tomuto experimentu bylo jistě víc než dost.

Předně tu byla veliká látka jedinečného dějinného fenoménu, jehož významnost narůstala s postupujícím poznáním, a to jak obecně, tak i pro Jiráska. Potom měl autor již napsanou trilogii Mezi

proudy, kterou komponoval zcela nezvykle a průbojně. Práce na literárním zvládnutí "české epopeje", v trilogii již vykonaná - byť i neoceněná po zásluze - jistě ponoukala tvůrce k pokračování, ne-li k soutěži se sebou samým. Vždyť právě při psaní trilogie Mezi proudy objevil, co pro epika znamená dobový pramen. Naučil se vážit odtud dobové zabarvení jazyka, a tím pronikat do minulosti intimněji, autentičtěji a barvitěji, než mu umožňovala odborná literatura, s níž pracoval dříve. /4/ Prameny pro čas husitského hnutí, jednou objevené a vyzkoušené, mohly lákat k práci, v níž by se uplatnily ve vystupňované míře.

Rozvoj české kultury na sklonku století, spjatý s mohutnějícím a již samozřejmým proudem románu, i tehdejší všeobecná chuť k tvárným experimentům mohly vytvářet příznivou atmosféru k tomu, aby se i tvůrce populární beletrie odhodlal vyzkoušet zatím nevyužitou symbiózu románu a eposu. K soutěži bezprostředně vyzýval veršovaný epos Sv. Čecha s husitskou látkou. Mladý Jirásek byl těmito básněmi kdysi oslněn; jaký div, že se na vrcholu své literární práce odvážil soutěžit s nimi.

Jiráskova "utkání" s Čechovým Žižkou a s Adamity proběhla jinak na půdě motivů historických, a jinak při motivech fiktivních. Oba poměry jen naznačím.

Již Bohuslav Havránek ve své studii o dobovém zabarvení jazyka u Jiráska si povšiml toho, že husitské písně jsou v Proti všem uplatněny nestejně a nesouměrně. Některé se citují celé a souvisle /Jezu Kriste, štědrý kněže/. Ale chorál Ktož jsú boží bojovníci se objevuje v rozptýlených úryvcích a identifikuje si je pouze znalec a pečlivý čtenář. Ve funci písně je připomenut chorál pouze jednou a citují se jenom jeho první dva verše.

Takovéto zacházení s nejznámější písní sloužilo k odhrdinštění obrazu i k tomu, aby při monumentalizaci zástupů vynikly písně méně proslulé a známé. Bezprostřední literární inspirací k takovémuto naložení s jedním motivem, obtěžkaným významností, mohly být obdobné situace v díle Čechově. V jeho Žižkovi /poprvé vyšel knižně roku 1880 v Nové sbírce veršovaných prací/ se citoval sice jen incipit chorálu, ale pateticky sklenutým příměrem se vyvolávala slavnostní atmosféra navozená zpěvem.

Jestliže se při vymezení historické látky a při práci s historickým detailem Jirásek viditelně distancoval od Čechových "husitských básní", ve fiktivně románové vrstvě svého "Listu z české epopeje" na ně po svém navázal. Obrysy pro Zdenu z Hvozdna, obecně

pokládanou za nejlepší postavu v Proti všem, ne-li u Jiráska vůbec, našel v Čechových Adamitech /1874/, konkrétně v postavě Adama, v jeho hledání smyslu života, v jeho objevu lásky i v tragické ironii jeho konce.

Postava mladého muže, který nesnesl mravní nihilismus "božího zástupu" a bezuzdné vášně a zahořel pro čistou lásku, je v Adamitech stavěna po zákonu veršovaného reflexívního eposu. Síla Adamovy charakteristiky a její těžiště tkví v úvahách a pak v několika velkých gestech, která v abstraktním světě Čechovy básně chtějí být spíš působivá než přesvědčivá. Naproti tomu Zdena z Hvozdna je modelována realistickou typizací. A je to postava ženská - ne bojovnice, ale ani myslitelka - je to hrdinka pokory a snu.

Nejsložitější postava prózy Proti všem je exponována na nesrovnatelně širší rozloze textu, než jaká byla dopřána Čechovu Adamovi v Adamitech. Hnutí, s nímž je Zdena přímo i nepřímo konfrontována, je hnutím na vzestupu, krize se zauzluje až v závěru a Zdena se v ní stává postavou tragickou. Svět kolem Zdeny má historicko-společenskou konkrétnost. Tváří v tvář takto konkrétně a bohatě prokreslenému prostředí nabývá postava na hloubce, její vývoj má svoji zjevnou společenskou motivaci, svoje objektivní zdůvodnění, a tedy i přesvědčivost. Osobním údělem ženy hledající poslání ve společnosti a svoji lásku je Zdena blízká a srozumitelná modernímu čtenáři. Na této ose lidského ztotožnění nabývá pak na výmluvnosti i to, co paní z Hvozdna vypovídá o čase české epopeje. Poměřován touto velkou zmařenou ženou dostává čas vítězných bojů husitů, ona doba českých dějin, obestřená slávou, svou tragickou perspektivu nenaplněných ideálů - ideálů tak vysokých, že je nebyla s to realizovat.

Co nového přinesla Jiráskova próza, čím se prosadila vedle Čechova eposu? Ukázala, že dějiny jsou dílem zástupů, že se na velkých událostech zaznamenávaných dějepisci a národní pamětí podílejí obyčejní lidé. Ti ovšem - jak se ukazuje nejzajímavěji na paní Zdeně - hledají společenskou platnost, ale také spokojenost, zadostiučinění - a rovněž osobní štěstí. V tomto měřítku osobního štěstí i největší doba prozrazuje svoje slabiny. Dějinná hnutí poskytují obyčejnému člověku šanci vyniknout, ale současně ho vystavují tvrdým zkouškám a vhánějí ho někdy do slepých uliček. Jestliže v Čechových Adamitech se lidskost stavěla koneckonců nad dějiny a proti konkrétní historické akci, jestliže tam stála láska proti násilí a zvůli všeho druhu, u Jiráska je lidské a dějinné prostup-

nější, svým způsobem nedílné a jedno se relativizuje druhým. Vrchlický přesně vycítil, že pro Jiráskovo vidění světa v Proti všem by byl verš neadekvátní, že by svazoval to, co je různosměrné a "kaleidoskopické".

Pozoruhodné, odvážné ztvárnění "české epopeje" přiznali Jiráskovi jenom jeho umělečtí přátelé. Jejich hlasy - navíc povětšině soukromé - nebyly však s to významněji ovlivnit recepci Proti všem, a to ani při prvním uveřejnění, tím méně pak později. Svár funkce estetické a ideověvýchovné, který jsme zaznamenali v dobovém přijetí díla Proti všem uprostřed devadesátých let, nepřestával provázet historický román ani v desetiletí následujícím. Čím osobitější román, tím víc to v jeho přijetí skřípalo.

Soutěskou výchovnosti a čtivosti bylo projít obzvláště Mistru Kampanovi. Rozpaky, které nad tímto jediným románem Zikmunda Wintra vyvstaly, jsou na první pohled o to záhadnější, že autor /na rozdíl od svého přítele Jiráska/ přitahoval od sklonku století bezvýhradný obdiv mladé kritiky i tvorby, včetně Jiřího Karáska ze Lvovic; nejlepším vykladačem tohoto spisovatele byl Otokar Theer, v poezii dědic Březinův.

Chvály nad Wintrem se však změnily v rozpaky, když obdivovaný novelista vydal román. Mistrem Kampanem /Zvon 1907, knižně 1909/ Winter vstoupil do terénu zformovaného /a znormovaného/ románem Jiráskovým, a současně z druhé strany zpochybněného hnutím novoklasicistním, které nad román stavělo povídku a novelu. Výhrady a rozpaky, které na onom pozadí vyjadřovala vůči Mistru Kampanovi kritika, přežívají namnoze podnes - i když také tenkrát zazněl hlas přátelského porozumění: nejpronikavější recenzi Mistra Kampana, vnímavou pro uměleckou osobitost románu, napsal Alois Jirásek.

Rozpačité soudy a námitky nad Mistrem Kampanem prozradily, že na hisorický román se ještě koncem desátých let vztahovaly poněkud jiné nároky než na formy drobnější. Depatetizace dějinné látky a deheroizace v jejím ztvárnění, tak vřele přijímané u Wintrových novel a obrázků, vyvolala napětí, jakmile se objevila ve velkém románovém rozměru. Také významová gradace slibující tragédii, ale pak vybíhající spíše v trapnost a v ironii, budila nelibost. Jestliže se od menších forem vyžadovalo, aby v minulosti vyhledávaly paralely k nehrdinské, spíš banální přítomnosti, od románu se ještě očekávaly vzory zdatných a občansky uvažujících lidí, schopných pozměňovat svět. Že pro takto koncipované postavy býval odmítán

mladou kritikou Alois Jirásek? To bylo o trochu dřív; krize individualistického buřičství v předvečer první světové války pozměnila měřítka i vůči Jiráskovi. Nepřímo napomohla k tomu, aby se pojetí člověka a dějin, u něho uplatněné, prosazovalo jako norma také vůči Wintrovi, který jinak býval vřele oceňován pro všecko, čím se od Jiráskova pojetí minulosti lišil.

Čas, kdy české písemnictví na předělu století žilo hledáním nových ztvárnění pro životní pocity a postoje revoltujících osobností i zástupů, byl také rozhodným časem českého historického románu a předělem v jeho vývoji. Vůči tomuto žánru se však uplatňovala měřítka povzbuzujícího účinku, všeobecné dostupnosti a čtivosti v té míře, která téměř neměla v dobové hladině estetických norem obdoby. Estetické objevy na poli historického románu obhajovaly a vysvětlovaly ojedinělé hlasy spisovatelů. Na tyto hlasy se však v diskontinuitách dalšího vývoje kultury snadno zapomínalo. Tak díla toho druhu, jako je Proti všem nebo Mistr Kampanus, vešla do paměti a do kulturního dědictví s nálepkami zredukovaných výkladů a charakteristik. Tak také předkládáme dosud mládeži školou povinné Proti všem v zoufalé snaze dosáhnout toho, aby se mládež dověděla o husitství. K úkolům literární historie patří obnovit vědomí o umělecké svéráznosti děl a odvaze jejich tvůrců.

* * *

/1/ U nás se většinou v nejrůznějších přehledech a také v literatuře o Aloisu Jiráskovi absolutizuje národně výchovné poslání historické beletrie. Na kultivovanou historickou beletrii s funkcí zábavně rekreační si česká kultura nenašla v minulém století "čas"; absence těchto "oddechových" strun vyznačuje ostatně české písemnictví v jeho celku, jak už bylo mnohokrát zjištěno /českým současníkem F. Villona byl Petr Chelčický; z poeovské inspirace nevyrostla v Čechách detektivka, ale romaneto/. Úsek zábavné četby obstarávají u nás tradičně víc překladatelé než původní autoři.

/2/ Z jakých pramenů se napájelo toto "druhé kolo" Jiráskova zpodobení české minulosti? Mluvívá se o "realismu" a myslívá se se tím zřetel k složitější zvrstvenosti reality a snaha vyjádřit determinovanost společenských procesů. Jinde jsem ukázala, že v kronikářských kompozicích má Jirásek novou představu čtenáře - počítá u svého vnímatele se skepsí,s potřebou

pozorovat a poznávat jevy analyticky a dobírat se jejich smyslu po svém. Doc. Pešková tu pro mne ve svém referátě nadhodila ještě další okolnost, která mohla stimulovat novou kvalitu v Jiráskově literární práci od konce let osmdesátých, a to je kritika RKZ. Ze soukromé korespondence víme, jak nerad se Jirásek vzdával víry v pravost těchto domnělých památek dávnověku, které právě splňovaly ony tendence k porozumění celku, onu snahu vzít do rukou celek národní existence, o níž tak výstižně mluvila doc. Pešková. Vědecká kritika RKZ provedená v průběhu let osmdesátých mohla podněcovat milovníka a znalce českých dějin, spisovatele s nemalou ctižádostí, k tomu, aby místo jednoho staršího mocného mýtu o české dějinnosti vytvořil mýtus nový, opřený o znalost pramenů nejnovější dějepisné literatury a také moderní poetiky, realistické umělecké metody.

/3/ M. M. Bachtin, Epos a román. O metodologii zkoumání románu. V českém výboru M. M. Bachtin, Román jako dialog, Praha 1980, 13n.

/4/ Bohuslav Havránek, O dobovém zabarvení jazyka u Jiráska. Původně v Hýskově sborníku k 70. narozeninám A. J. roku 1921, nově v Havránkových Studiích o spisovném jazyce, Praha 1963, 151 - 163.

* * *

K MODELU UMĚNÍ 19. STOLETÍ

Petr Wittlich

Koncepce vývoje výtvarného umění v 19. století, která ještě nedávno zcela platila, byla vytvořena na začátku našeho století jako jakési zúčtování s uplynulým věkem. Jeden z jejích tvůrců, německý výtvarný kritik Julius Maier-Graefe, ji ve svém článku Cena francouzského umění, napsaném roku 1907 a otištěném také u nás ve Volných směrech, vystihl jedinou větou: *"Idea jest tíhnutí k větší a větší svobodě, které, jak se zdá, popírá vše tradicionelní."*

Jestliže tím chtěl Maier-Graefe nejen vystihnout vývojový smysl 19. století, ale i utvořit vývojově fundovanou propozici pro budoucnost, což je vzhledem k jeho interesu výtvarného kritika více než pravděpodobné, podařilo se mu to téměř dokonale. Téhož roku, co tuto větu napsal, namaloval v Paříži Pablo Picasso své Avignonské slečny, obraz, který je dnes všeobecně pokládán za zahájení vlastní éry moderního umění. V něm hlásaná idea svobody přeťala poslední svazky s tím, co bylo nadále chápáno jako jádro "tradicionelního" umění, s iluzívním obrazem skutečnosti. To, co pak následovalo, od kubismu až po abstraktní umění, se zdálo plně potvrzovat myšlenku, že moderní umění se s tradicí rozchází úplně.

Když po druhé světové válce monopolně ovládl západní výtvarnou scénu abstraktivismus, zdál se být celý proces dovršen. Ale již šedesátá léta poznala novou stylovou a názorovou pluralitu, a zároveň s tím se začala hroutit i dosavadní vývojová koncepce. I moderní umění se stalo historickým jevem.

V roce 1963 se sešla v Mnichově konference o historismu, která doložila množství citací a návratů v moderním volném umění i architektuře. Ukázala, že normy nastolené výtvarnou kritikou se mohou stát důkladnou bariérou pro práci historika. Odtud se pak rozvíjel nový zájem o studium dějin umění 19. století, který si však jen postupně hledal a dosud hledá svá kritéria. Situaci na Západě značně ovlivňuje i obchod s uměním, který po poválečném prodejním úspěchu moderního umění našel v produkci 19. století poslední velký rezervoár svých zisků. Sumy z aukčních katalogů a mezinárodních veletrhů umění hovoří jasně, že nelze nijak podceňovat tlak, který tento dravý komplex vykonává na výstavní politiku i velkých nezávislých galerií, na trh s literaturou o umění i jinde.

Právě on pomohl nejvíce aktualizovat to, co se zdálo již navěky odsouzeno k pomlčení, akademismus a pompiérskou malbu druhé poloviny minulého století. Tím hůře pro ně! - může na to říci zatvrzelý modernista. Nicméně věci se nemají tak jednoduše a studium a výklad umění 19. století se dnes stává náročnou zkouškou pro historika umění.

Tomu nezbyde, než se vydat po cestě základního výzkumu a nezaujatě se rozhlížet po vztazích v celém materiálu. Protože však "nevinné oko" je právě jednou z nástrah 19. století, fikcí vytvořenou Johnem Ruskinem, měl by se přitom řídit zásadou, že skutečně historické myšlení musí prommýšlet zároveň i svou vlastní dějinnost a hledat "jiné ve vlastním", řečeno jazykem moderní hermeneutiky. Dnešní badatel na poli 19. století nemůže jen opakovat omyly pozitivistického historismu. Musí stavět na pochopení vztahů mezi minulostí a současností, i když přitom vidí jasně určitá zkreslení, která do těchto vztahů vnesla programová výtvarná kritika.

K současnému umění nechybějí kritické komentáře, upozorňující na krizi dosavadního základního hodnotového měřítka modernistické kritiky, totiž požadavku originality. Idea svobody, o níž mluvil na počátku století Maier-Graefe, byla pochopena prakticky jako originalita, protože svoboda byla právě vázána na "popírání všeho tradicionelního". Tento kult působí ještě jako mocné tabu; přitom podstatnější možnosti originality, pokud je tato chápána jako stále se stupňující vzdalování od tradičního, se zdají být už vyčerpány nebo podléhají mechanismům módy. Proti lineárnímu požadavku kritiky, která může být označena jako modernistická, protože ideologicky absolutizuje některé představy spojené s moderním uměním, stojí však reálná pluralita současné moderní tvorby. To však zasahuje hluboko do dosavadních představ, co je moderní. Vyžaduje to dalekosáhlou revizi, týkající se především jádra dosavadní hodnotící normy, to jest vztahu k tradici.

Druhým objektivním podnětem současnosti, vyvolávajícím potřebu přehodnocení i 19. století, je současný proces přestavby metodologie a metateorie dějin umění. Také zde je opouštěn evolucionismus, který pod heslem sledování stylového vývoje viděl dějiny umění v jednorozměrné časové projekci a redukoval reálný význam individuálního uměleckého díla ve prospěch takzvaného hlavního směru vývoje, jehož samostatnou představu projektoval zpátky do materiálu ideou takzvané novotvorby. To vede i k překračování imanentismu a kultu umění, ke snaze vidět umění jako činný člen v systému kultury, k rozšiřování spektra historika umění. To zna-

mená pochopení stylů jako zobrazovacích systémů, nové studium motivace a intencionality, a především jiný výklad struktur časovosti, a tedy i dějinnosti.

Modernistickému pohledu na 19. století nelze upírat smysluplnost, spíše mu lze vytýkat nesprávné zevšeobecňování. Protiklad moderní kontra tradiční, na němž byla postavena jeho idea originality, byl vlastně zveličeným protikladem mezi tzv. oficiálním a tzv. nezávislým uměním, který se vyhrotil zvláště v druhé polovině 19. století a bezesporu velmi zřetelně existoval.

Dramatické výjevy z konce století, kdy známý akademik bránil vlastní hrudí vstupu prezidenta republiky do sálu, kde vystavovali impresionisté, a vykřikoval: *"Zde je hanba Francie!"*, byly už výsledkem dlouhého zápasu. Akademici měli ovšem dobré důvody k takovému počínání. Bouguerau, který byl nejlépe placeným malířem ve Francii, dostával v roce 1875 za obraz 30 tisíc zlatých franků a v polovině devadesátých let už 100 tisíc. Tyto relace nijak nepodceňoval, jak vyplývá z jeho známého výroku, že ho to stojí vždycky pět franků, když si musí při práci odskočit. Propastné sociální rozdíly mezi umělci přispěly nepochybně k velmi ostrému programovému odlišování moderního umění.

Snad nikdy v dějinách nebyl umělecký výtvor tak prestižním a hodnotově sporným znakem jako v 19. století, kdy se do stylu umělců prostřednictvím dobového žurnalismu přímo promítala aktuální hodnotová sociální soustava. Z tohoto důvodu se zdá být slibnou cestou dnešního studia tohoto období kritický rozbor hlavních ideových dominant dobového myšlení.

Z novějších prací věnovaných této problematice jsou velmi zajímavé přednášky E. H. Gombricha *"Ideje pokroku a jejich vliv na umění"* z roku 1971. Idea pokroku musela mít zvláště ve francouzském prostředí, kde přímo působil odkaz Francouzské revoluce, velký ohlas. Proto zde mohl A. Comte již ve dvacátých letech napsat, že vývoj civilizace je ovládán *zákonem pokroku*. Idea byla ovšem zformována v prostředí sociálních, přírodních a technických věd. Jaký byl její vliv na umění?

Gombrich uvedl fakta získaná specialisty, která ukazují, že ve 30. a 40. letech byla idea pokroku přenesena do umění z pozic fourierovského utopického socialismu, a že tak vznikly již typické pojmy modernismu, jako l´art de l´avenir, l´art actuel, avantgarda. Už tehdy byl vysloven program naturalismu, zdůvodňovaný tím, že jedině naturalismus je srozumitelný masám lidu, pro něž má budoucí umění být. Když se pak naturalismus skutečně v šedesátých

letech dostavil, zdůraznil jeho obhájce Emile Zola více vědecký charakter tohoto názoru, jak to odpovídalo rozvoji pozitivistického myšlení a respektu, který si vynucovaly bouřlivě se rozvíjející přírodní vědy. Gombrich považuje právě toto zhlédnutí se v rozvoji přírodních věd za nejvýraznější rys modernismu, jakožto ideologie inspirující se představou "nekonečného" pokroku, jak ho propagovala věda a technika.

Tyto představy, které přicházely z mimoumělecké oblasti, se zachycovaly v umění tam, kde byla půda zkypřena romantismem, kdežto klasicisté již od počátku striktně rozlišovali mezi vědou a uměním. Romantismus právě svým kultem umění a individuálního génia vytvořil labilitu uměleckého světa i v sociálním smyslu, a umožnil tak agitaci ve jménu pokroku. Na romantiky ovšem působily hlavně argumenty brané z oblasti ducha a tuto roli sehrála v zakotvení modernistických pozic podle Gombricha hlavně Hegelova evolucionistická filozofie dějin a vývoje světového ducha.

Gombrich nerozlišuje podrobněji jednotlivé názory na povahu pokroku, které se ovšem už v devatenáctém století značně světonázorově lišily. Chápe je spíš v jejich souhrnu jako charakteristický podklad modernistického myšlení, které vytvořilo představu o cíli vývoje umění ve vzdáleném budoucnu, a umožnilo tak vytvořit kult originality, který proměnil, jak napsal Gombrich v jiné své studii, uměleckou scénu v Trh marnosti.

Gombrichova metoda je přísně racionální, a to vede možná až k jistému přecenění programových myšlenkových složek. Autor však sám upozorňuje, že názory takových osobností, jako Delacroix, Courbet, Manet, se zdaleka nekryly jen s modernistickou linií. Stačí uvést text Courbetova manifestu z roku 1855, aby tyto rozdíly jasně vyvstaly:

"Nálepka realista byla mi dána tak, jako lidem z roku 1830 byla dána nálepka romantik. Tyto tituly nikdy nevyjádří jasně to, co mají popsat. Kdyby tomu bylo jinak, byla by díla nadbytečná. Spíš než abych ospravedlňoval své myšlenky výrazem, který - jak se domnívám - nikoho ve skutečnosti nezajímá, omezím se na několik slov, abych zabránil všemu zneužití.

Studoval jsem jak staré, tak i moderní umění bez jakéhokoliv systému nebo záměru. Nechtěl jsem ani napodobovat prvé, ani kopírovat druhé. Nikdy mne nezajímala směšná idea "umění pro umění". Ne! Chtěl jsem jenom být schopen pojmout celou naši uměleckou tradici, abych našel přiměřený nezávislý výraz své vlastní individuality.

Mou ideou bylo rozvinout praktickou schopnost poznáním. Mým cílem je podat zvyky, myšlenky a zjevy mé doby v souhlase s mými vlastními pocity, krátce řečeno tvořit živé umění."

Proti euforii bezbřehého pokroku, která se rozrostla v davovém mínění zvláště po polovině století, se vyslovovali i teoretikové. Charles Baudelaire ji několikrát satiricky zesměšnil a varoval, že by mohla vést ke ztrátě odpovědnosti.

Také známá pasáž Karla Marxe z Úvodu ke kritice politické ekonomie, kde praví, že *"potíž nespočívá v tom, pochopit, že umění a epos jsou vázány na určité společenské vývojové formy, ale v tom, že nám ještě stále poskytují požitek a v určitém smyslu platí jako norma a nedostižný vzor"*, patří svým upozorněním na antropologickou konstantu v umění k hlasům vzdorujícím vulgární představě o mechanickém pokroku.

V uměleckém vědomí se ostatně tyto názory dále diferencovaly. Jako názor v tom smyslu odlišný od uvedeného modernistického lineárního řešení lze uvést dosud nevyužitý pramen, přednášku českého kritika F. V. Krejčího, nazvanou poeticky Věčné jitro v umění. Byla proslovena 12. května 1903 v přednáškovém cyklu pořádaném SVU Mánes, z něhož je mnohem známější Šaldova přednáška Nová krása: její genese a charakter. Vedle Šaldova programu patetického monismu a nové stylovosti působí Krejčí skromněji, ale zabývá se právě ideou pokroku.

Idea pokroku ovládá podle Krejčího právem kolektivní společenské snažení moderního lidstva. Pokrok hledá stále nové a lepší. V umění je však i technický pokrok často problematickou záležitostí - géniové se naopak proti vymoženostem umělecké techniky vraceli nazpět k starým, prostým prostředkům. Umění není lepší, ale jen jiné. Nicméně i ono má svůj pohyb a rytmus. Ten však podléhá jinému zákonu a řádu, než je vzestupný řád pokroku. Umění je velké analogon přírody a jako příroda v člověku *"opakuje, ač v různých variantech, to, co je v obsahu bytosti lidské nezaměnitelného, věčného, pro člověka a jeho osud příznačného, zkrátka to, co by mohlo být nazváno typickým obsahem lidskosti"*. Umění zná jen vývoj, který Krejčí bere z biologie. Jeho řešení je vitalistické a evokuje známou ideu "věčného návratu".

Krejčího přednáška ukazuje, že v myšlenkovém repertoáru 19. století existovala ještě jiná vlivná koncepce vývojových vztahů, než byla modernistická představa radikálního pokroku, která vlastně vyvrcholila až po první světové válce, kdy jí revoluční ideologie avantgardy dala nový, přitažlivý obsah. Idea modernosti

mohla tedy mít různé varianty, protože ani Krejčí není "tradicionalista". Důsledně odmítá napodobování antických vzorů, protože je také naturalista.

Podstatou tradičního klasického pojetí umění a jeho vývoje byla představa dokonalosti, kterou umění může a má dosáhnout. Idea klasického ideálu byla ovlivněna platonismem, její praktické naplňování však bylo spíše aristotelovské. Už v antice /Duris ze Sámu/ a v renesanci /Vasari/ byla technickým řešením určitého problému, všeobecněji problému miméze, chápaného jako hledání nejlepších prostředků pro vyjádření morálního obsahového účelu. Koncepce miméze jako napodobování přírody byla vpodstatě vyplňováním takového úkolu kladeného na výtvarné umění. Tento vývoj proběhl již v antice a pro renesanční humanistické myšlení se potom logicky antická díla objevila jako příklady vlastního řešení, protože v nich už byla vyjádřena pomocí principu elekce takzvaná krásná příroda.

Protože za bázi umění tak byla uznávána příroda, musel v umění také platit její zákon, a to byl ve staré biologii především zákon zachování druhu. Dokonalost v umění byla tedy chápána jako estetické optimum lidského druhu, jako vrchol sil, který v individuálním organismu nastává po údobí dětského vývinu a po jehož naplnění organismus ochabuje a hyne. Vasari, který již viděl jistou paralelnost antiky a renesance ve vývojovém smyslu, konstatoval ještě jen rozkvět. Bellori v 17. století již zjišťoval krizi novověkého cyklu v manýrismu a caravaggiovském naturalismu a propagoval obnovu umění skrze boloňskou školu. Winckelmann v 18. století nenáviděl baroko jako evidentní projev úpadku a doporučoval léčbu návratem k hodnotám klasického řeckého umění. Z hlediska koncepce vládnoucí až do nástupu modernismu nebylo nic špatného na výzvě k napodobování velkých vzorů, protože odpovídala platnému vědeckému názoru na přírodu a její dějiny. Výzva klasicistů k obnově hodnoty a ctnosti však měla háček v tom, že byla uplatňována v době konstatovaného všeobecného "úpadku". Postrádala tedy přirozenou nutnost a musela být odhalena jako pouhý voluntaristický idealismus.

Gombrich však v uvedených přednáškách objevně poukázal na ještě jiný aspekt situace na konci 18. století. Napsal, že ačkoli je z Winckelmanna nejznámější jeho hymnus na Apolla Belvederského, mnohem zajímavější je okolnost, že poskytl, více méně nevědomky, ideový podnět k rozvinutí hnutí neseného mladší uměleckou generací, které lze souhrnně označit jako *primitivismus*. Souvisí to s tím, že Winckelmann poukázal ve svých Dějinách starověkého umění

jako první na moment vědomého návratu k archaickému stylu v dílech pozdní vývojové fáze antického sochařství.

Umělecký primitivismus, který vedl na přelomu 18. a 19. století k novému ocenění nejen archaického starořeckého a egyptského umění, ale i k zájmu o středověk a italské a severské "primitivy" 15. století, lze rozhodně spíše pokládat za počátek třetího vývojového cyklu evropského umění než Bellorim propagovanou boloňskou školu. Primitivismus souvisel úzce s dalším rozvíjejícím se dobovým hnutím, které je známo jako historismus. Od Vica přes Herdera je i pro vznikající historismus příznačný zájem o počáteční formy a fáze lidských dějin, o lidové zvyky a umění. Zároveň jsou však v primitivismu obsaženy i prvky utopického modernismu, jak o tom nejznámější svědčí Ledouxovy návrhy, nechybějící v žádné genealogii moderní architektury.

V primitivismu z přelomu 18. a 19. století je zřejmě třeba hledat skutečný základ a zdroj celého novodobého umění, jeho hlavní generativní ideu. V něm je ještě mnohoznačná a inspirativní jednota hloubkové intence, globální představa obrody a nápravy věcí, onen pocit "jitra", který zůstával trvalým podnětem pro moderní úsilí v širokém slova smyslu.

Jako každá taková mnohoznačná jednota se však musela i tato v průběhu 19. století diferencovat. Použijeme-li pro vyznačení této diferenciace původního primitivismu pojmy historismu a modernismu, získáme tím podklad pro představu takového modelu umění devatenáctého století, který ukazuje jak rozdíly, tak i shody a souvislosti.

Záměrem původního primitivismu bylo jít ad fontes, a to ve smyslu odkrývání původních, základních vztahů člověka ke světu. Otázka byla ovšem položena hlavně jako otázka po takzvané lidské přirozenosti, odporující společenské zkaženosti. Ta se pak rozšířila na otázku o "přirozenosti národů", což vytvořilo podklad historické malby, vyvolala však i novou krajinomalbu a vedla k objevu lidského nevědomí. S tímto radikálním otevíráním tradičního uměleckého systému postupně sílilo i vědomí základní znakové a symbolické povahy struktury uměleckého poznání.

Primitivismus se ve svém zásadním odporu ke zkažené současnosti musel logicky obracet buď do dávné nezkažené minulosti, nebo do budoucnosti, která by byla podstatně jiná než současnost. Zároveň však nemohlo jít jen o únik, obě dimenze se musely také dotýkat současnosti. Právě na základě tohoto požadavku vznikaly největší kontraverze ve druhé polovině století, kdy se umělci roze-

stoupili na "plagiátory" a "revolucionáře", řečeno s Gauguinem, nebo na "strážce tradice" a "výstřední dekadenty", řečeno s některým akademikem.

Modernistickou tendenci zastupoval v 19. století hlavně naturalismus, který získal mocného spojence v Darwinově biologii. Pozornost se přenesla ze statického zákona o zachování druhu na dynamiku evolučního procesu. I v chápání přírody a jejích dějin se prosadil teleologický účel, a tedy i myšlenka pokroku. Pod tímto silným tlakem, majícím autoritu moderní vědeckosti, se evolucionizoval i historismus. V dějinách umění se díla a osobnosti změnily na dokumenty stylového vývoje determinovaného nutností logického smyslu postupných změn.

Naturalismus se mohl prezentovat jako důsledný primitivismus, pokud šlo o původní orientaci na "přirozenost" člověka a nevinnost přírody. V tom směru překonal možnosti eklektického historismu. Jeho působnost byla tak silná, že dokonce mohl vyvolat emergenci takových jevů v historismu, které odpovídaly jeho povaze, jak to vysvítá z časové priority kupříkladu Manetových skandálů v šedesátých letech před rehabilitací baroka, k níž došlo až počátkem let osmdesátých.

Nicméně právě tato vnitřní spjatost modernismu a historismu je jedním z nejpozoruhodnějších, i když dosud málo studovaných jevů novodobého umění. Spočívá kupříkladu ve společném iluzívním stylu, spojujícím jak fantazijní představy ilustrací k Verneovým románům s jejich kultem inženýrského modernismu, tak hmatatelné představy tzv. "archeologické školy", ovlivňující historickou a alegorickou malbu. Nebo v Proustově poznámce v Hledání ztraceného času o "inženýrské estetice" historického purismu, zbavující katedrály jejich přirozených přírůstků nakupených časem. Nebo v tom, jak se ve Viollet le Ducových Entretiens doplňuje studium gotiky s protosecesními návrhy na haly z železných nosníků.

Potvrzuje se mnohonásobně, že vlastně vždy některému z výrazných kroků moderních ismů odpovídal "příslušný" objev historismu v minulosti. Tento jev byl dokonce čím dále tím nápadnější. Secese měla paralelu s objevem krétského umění. Případ japonismu, tedy dalšího primitivismu, nebo lépe řečeno exotismu mimo evropskou tradici, ukazuje zvláště poučně, jak asi generovaly tyto vztahy.

Koncem 19. století se však tyto souvislosti obzvláště zkomplikovaly, protože nyní nastala opět doba syntézy a neobvyklé renesance původního primitivistického ideálu. Tím se také uzavřela epocha vlastního naturalismu, jehož iluzionistické relikty, spojo-

vané vnějškově s historickou tematikou, se stoupencům tohoto "druhého" primitivismu, zvěstovaného Gauguinem a vrcholícího Picassovými Avignonskými slečnami, nakonec ztotožňovaly s pojmem špatné "tradicionelní" malby.

Zdá se tedy, že už prvním primitivismem z přelomu 18. a 19. století byly historismus a modernismus uvolněny jako jakési základní heuristické síly novodobého umění. V tom spočíval asi jejich hlavní přínos, protože to vedlo k podstatnému zvětšení antropologického rozsahu umění a odpovídalo to jistě celkovým dějinným procesům moderní doby.

Povědomí těchto vztahů existovalo i u kritiků, i když je transponovali moralizací. Také Krejčího přednáška nebyla návratem ke klasickému ideálu, ale spíš vzdáleným ohlasem oné primitivistické kritiky klasicismu, jejíž prototyp vyznačil Gombrich na přelomu 18. a 19. století. To, co Krejčí podává jako program pro umění, je vpodstatě jakýmsi zlatým dnem regrese k otázce původu a přirozenosti člověka. To je ono Věčné jitro v umění, jak se jeho přednáška jmenuje. Právě proto nepřekvapí ani závěr přednášky, kde její autor nadhazuje možnost smíru mezi společenským pokrokem a vývojem člověka v umění. Píše: *"Pokrok by mohl dospět k uskutečnění takových forem sociálních, v nichž by rozvoj člověka nebyl ničím omezen. Umění nebylo by pak jen odškodným a asylem oklešťované lidskosti, ale ohnivým květem rozpoutaných jejích sil a vonným jejím výbuchem. A poněvadž by nebylo pout, snad by je lidstvo vůbec nepotřebovalo. Život sám by byl silnější než umění... To by bylo pak více než jitro, to by bylo poledne... To by mělo být nejvyšším kulturním snem všeho socialismu a anarchismu a tak by nakonec rozpor umění se silami pokroku splynul v absolutní harmonii."*

Taková harmonie je však jen pouhý pomysl, uzavírá skepticky Krejčí: *"Je to jen sen velkého poledne. Nikdy snad ještě nepotřebovali lidé umění více než dnes, kdy pokrok zahladil všecky ostatní podmínky dokonalé kultury a kdy umění je samojediným jejím nositelem a nadějí."*

Chybou modernistické kritiky nebylo to, že osnovou nového umění udělala pokrok svobody, ale že tento proces pochopila jenom v jednom jeho činiteli. Vědomí úpadku doby i umění bylo permanentní už od 18. století, kdy ho ještě stvrdil Winckelmann jako velká autorita. Odtud žilo umění ideou ztraceného ráje, který hledalo všude - v minulosti, v současnosti i v budoucnosti. Obvykle se nadchlo jen pro jednu možnost. Potřebu udržet trojhorizont časového vědomí v jeho jednotě, kterou snad již od počátku tušilo, si

muselo ozřejmovat velkými výkyvy a ještě ani dnes není tato potřeba zcela naplněna. Jedině ona však jasně dokazuje, že dnešní dělicí čára nevede mezi modernou a tradicí, ale někde jinde: mezi tím, co prostřednictvím obrazu pomáhá člověku zjevovat svět, a mezi tím, co ho zahaluje. A takové rozdíly jsou kupodivu jak v umění tradicionelním, tak v umění moderním.

* * *

MALÍŘSTVÍ STYLU OKRUŽNÍ TŘÍDY

Jaroslav Kačer

S jistou jednostranností je možné pohlížet na malířství 19. století jako na projev tvarově nevynalézavého a v tvořivosti ochablého výtvarného snažení, které se ve srovnání s produkcí jiných slohových období prezentovalo celkovým poklesem uměleckých hodnot a které pro svou eklektičnost vlastně ani neustavilo specifický slohový výraz.

Právě tak jednostranně je možné považovat malířství 19. století za samostatnou slohovou etapu, v níž vrcholilo kolektivní ideové vědomí, v níž vyústila touha po národní emancipaci, v níž se uskutečnil zásadní přínos evropské nacionální krystalizaci, která vtiskla dějinám minulého věku jeden ze základních významů.

Z jiného aspektu zase je možné nahlížet malířství 19. století jako neaktuální projev období, od jehož relativně uzavřeného průběhu ještě neuplynul náležitý časový odstup, to jest nevytvořil se patřičný estetický postoj, v jehož retrospektivním zření by reaktualizovaly prozatím zavržené hodnoty. V intencích tohoto názoru je zároveň implikován předpoklad, že analogicky jako uměnovědci před námi, jakmile překročili klasickou estetickou normu romantickým postojem, názorově uzráli k přehodnocení gotiky a baroku, budou schopny i mladší generace vystoupit z dnešní estetické zaujatosti a erudovaně reflektovat hodnoty umění minulého století.

Naproti tomu je i možné spatřovat v malířství 19. století výtvarný projev období, od jehož živé přítomnosti k dnešku naopak narostla dostatečná časová distance k tomu, aby došlo k inovaci zpětného estetického nazírání. Neonaturalistické či superrealistické tendence v soudobém umění jako by změnu estetického postoje signalizovaly. Zejména tím, jak bez skrupulí odvrhují protinaturalistické averze geometrické abstrakce a nefigurativní malby. Evolučně se emancipují od dosavadní závaznosti kritérií avantgardní estetiky, bez ohledu na to, že jde o kritéria až donedávna s obtížemi probojovávaná a namnoze dosud nikoliv ještě definitivně prosazená.

Pod zorným úhlem nadhozených pro a proti se mi malířství 19. století jeví slohovým útvarem řádu renesance, manýrismus, barok, rokoko. Považuji je za poslední kapitolu více než pětisetleté umělecké epochy, během níž se konstituoval obraz-zrcadlo.

Je ovšem nezbytné přijmout důsledky spojené s tímto názorem. Rozlišit rozběh a setrvačnost vývojových sil. Určit tyto síly v jejich závislosti na historicko-společenském dění i v jejich specifické aktivitě, jevící se jako formování malířství pojednávaného období; specifické aktivitě, která je vlastně vývojovým pohybem, uvnitř něhož se uzavírá imanentní problémová tradice a zároveň otevírá přerod umělecké epochy.

V jedné ze základních tendencí se kultura minulého století vyznačuje úsilím o vyjádření identity rozlišeného jednotlivce v konkrétním prostředí. Do malířství se problematika tohoto ražení promítne jako transformace příznačně obecného na jednotlivé zvláštní. Rýsuje se v oné známé linii vývojového procesu, na jehož počátku zjišťujeme rozhodující převahu klasicistní typizace, která pak zvolna slábne a ve druhé čtvrtině věku postupně pozbývá nadvlády vlivem stupňující se intervence zrcadlení vrůstajícího do biedermeieru. Pod náporem fotografičnosti, objevené před polovinou století, asimiluje ustupující typizace do syntézy, kterou zveme realismus. Za pokračujícího po tupu fotografického zrcadlení v letech sedmdesátých a osmdesátých sledovaný proces vrcholí v objektivním naturalismu. Vznikne tak situace, která je sice analogií východiska, ale v obráceném smyslu. Naprostou převahu má nyní naturalistická individualizace.

Kulminující objektivní naturalismus zároveň přivodí stav, v němž se fotografické zrcadlení esteticky vyčerpá. Malířství hledá východiska ze ztráty umělecké nosnosti a nalézá je ve dvou řešeních. V jednom prodlouží životnost naturalismu jeho subjektivizací; jednoznačným přenesením důrazu na jevovou hodnotu světa, na malířský záznam optické senzace tvůrčího subjektu, na impresionismus. V jiném případě je naturalismus restaurován posunem významu. Zapojením abstraktní složky /ornamentu, pointilistického rukopisu, dílčí geometrické stylizace tvaru ap./ do struktury naturalistického díla. Důsledkem je specifická koexistence zdánlivě nesourodých kvalit, kontaminace abstraktní a konkrétní vrstvy díla. Vznikne nový způsob estetického napětí, dojde k obnově nosnosti naturalismu ve struktuře secesní malby.

Přitom nám neuniklo, že naturalistická vývojová linie malířství 19. století navazovala na vnitřní problémovou tradici celé epochy. Že to, co kdysi otevřela renesance geometrickou i barevnou perspektivou a plastickou anatomií, totiž problematiku obrazového iluzionismu, uzavíralo 19. století zrcadlící fotografič-

ností objektivního naturalismu. Ovšem subjektivizující zásah impresionismu a koexistence konkrétní a abstraktní složky ve struktuře secesního díla už představují významné inovační momenty. Jimi se obě malířské tendence stávají na prahu nové umělecké epochy přechodným uměním.

Ve druhé ze základních tendencí se kultura minulého století projevuje snahami o rozvoj skupinového sebevědomí na pozadí sociálně ekonomických a sociálně politických zápasů, směřujících k integracím národních společností. Soudobé malířství s touto tendencí synchronizuje. Reaguje zejména na potřebu dějinně nazírat svět. Podává názornou manifestaci dějinného povědomí. Vytváří představu o kontinuitě kolektivního bytí. Ilustruje pravé nebo domněle pravé prameny a literaturu o mytickém a dějinném životě národa. Podobně jako evropský malířský historismus pokrývala i jeho česká odnož éru 19. století v celé její časové rozloze. Od Kohlových Böhmische Geschichte in Bildern /Praha 1789/ až po Muchovu Slovanskou epopej /poprvé v úplnosti vystavenou roku 1928/ vytvářejí historizující obrazy střídavě vydatný proud, v němž rozpoznáváme několik kvalit.

Osvícenský postoj, který se vzdal antikizující všeobčanskosti ve prospěch popularizace českých dějin, stává se obsahem série kreseb a leptů zmíněného již Ludvíka Kohla, podobně jako nehybného reliéfu grafického projevu Josefa Berglera. S Antonínem Machkem /1/ dostává se empirovému slohovému konceptu litografií a olejů hybné epičnosti vybavené narací a hereckým gestem. A co víc: v ojedinělých případech Machek dospívá k preromantizujícímu hledání národního typu. /2/ Byl to posléze Josef Mánes, kdo český národní typ odkryl a definoval. Navíc ve svém romanticky vyzrálém díle přepodstatnil osvícenskou spekulativní výtvarnou osvětu na lyrickou oslavu českých dějin. Tolik alespoň v nejhrubším náčrtu k půdorysu českého malířského historismu první poloviny věku.

Ale vlastním předmětem tohoto příspěvku má být malířství sedmdesátých a osmdesátých let, fenomén svou povahou relativně jedinečný a specifický do té míry, že si žádá ustavení v podobě uměleckohistorické kategorie. O její přibližné vyznačení se chci pokusit.

Poukázali jsme již, že v době, o níž právě má být řeč, zároveň vrcholí objektivní naturalismus, obsahující vizuální pozitivistický postoj, jenž zabraňuje umělci - alespoň v nejvyhraněněj-

ších kreacích - promítat subjektivní ideje do zobrazování. Tento objektivní aspekt částečně poznamená i historizující malířství druhé poloviny století. To nyní ztělesňuje většinou dějinně reálné fabule a inscenuje jedinečné pseudokonkrétní postavy i prostředí. Metamorfuje rovněž své poslání. Namísto poučování a oslavování usiluje zejména o názorné dokazování, přesvědčování. Je znát, že třída aristokratizované buržoazie a zburžoaznělé aristokracie se stává hybnou sílou Rakousko-uherské monarchie a že do společenského vědomí vnáší podnikavost, věcnost, pragmatičnost.

V průběhu šedesátých let oživne stavební ruch. Některá větší města mocnářství, z nichž mnohá uměleckým centrem jsou /Vídeň, Praha/ a jiná chtějí být /Budapešť, Brno, Bratislava/, procházejí významnou rekonstrukcí. Vzápětí, co je konstatováno, že staré fortifikační systémy ztratily význam a zbytněly, dochází ke zbourání městských hradeb. Prosadí se progresívní urbanistická koncepce: propojení historického jádra města s periferními osadami pomocí uličních radiál, proťatých v místě zbořených pevnostních zdí prstencem okružní třídy.

Otevření měst bezprostředně ovlivní posun výtvarného nazírání. Zrychlený puls života proudícího velkým oběhem nového systému tříd a ulic se přitom uplatní stejně významně jako výstavba obvodního bulváru. Jestliže reprezentační ráz budov na Okružní vyžaduje od malířství a sochařství především okázalou skvělost odvolávající se na feudální luxus, hlásí se čilá proměnlivost životního rytmu frekventujícího mezi městem a předměstími o zadržení překotnosti, o zmrtvění vteřin života, o reportážní záznam, o zachycení prchavého okamžiku.

Obě polohy měnícího se životního pocitu se setkávají ve výtvarném historismu a naturalismu. V každém zvlášť, ale častěji v obou společně. Zhusta totiž naturalismem a historismem ambivalentně disponuje tvůrčí subjekt, anebo nezřídka obě tendence splývají v syntéze jedinečné struktury díla. Protože se zmíněná polarita malířství v převaze prokazuje jako dvojznačná jednota, dále proto, že se tehdy malířství a sochařství přechodně znovu sblíží s architekturou, a také proto, že se časově odvíjí v rámci relativně ohraničené periody historicko-společenského vývoje, totiž ve funkční vázanosti na období ekonomické konjunktury a krize liberálně buržoazní společnosti, legitimuje se historismus a naturalismus jako jednotný fenomén podřízený společné pojmové skupině, tj. kategorii. Pro tento účel se nabízí souhrnné označení styl okružní třídy.

Pojem styl okružní třídy dosud není v lexikonech ani v encyklopediích uváděn jako heslo pro malířství a sochařství. Prozatím se neustálil ani jako uměnovědné pojmenování vymezující obsahem a rozsahem určitý typ výtvarného materiálu. Nicméně s tím, jak se zvyšuje pozornost odborné veřejnosti a obrací se k problematice umění sedmdesátých a osmdesátých let, vynořuje se a dostává se do popředí i sám tento termín.

Heslo Ringstrasse se například uvádí v jedné z novějších na umění zaměřených slovníkových publikací /3/ a okružní třídou se zde rozumí reprezentační bulvár nebo v novější době dopravní tepna, obvykle navazující na starší půdorys kruhových sídlišť. U ideálních nebo utopických projektů měst - volně reprodukováno ze zmíněné statě - hrála "okružní třída" výraznou roli jako element nadřazeného duchovního řádu; kruh jako moment "ordo", "ordre" a také "Ordnung" ve významu pořadí, pořádek, řád. Současně znamená vrcholný řád naplněné harmonie. Mezi realizovanými projekty okružní třídy uvádí text hesla příklady Milána, Paříže a Kolína n. R., kde po zrušení obvodních hradeb byl na jejich místě vybudován bulvár obepínající historickou část města. Jako modelový případ je akcentována vídeňská "Ringstrasse", zastavěná muzei, divadly, budovou parlamentu, paláci, kostely, koncertní síní, malířskou Akademií, nádražní budovou.

Z novějších interpretací dějin umění, zahrnujících výtvarnou produkci 70. a 80. let /4/ je pojmu "Ringstrasse" užíváno v souvislosti s architekturou při rozvrstvení látky pojednávající o přestavbě habsburské metropole. V oddílu Historismus je podkapitola "Die Winer Ringstrasse", /5/ která sumárně shrnuje tehdejší názory na fortifikaci a seznamuje s myšlenkou nového pojetí velkého města ve smyslu, jak ji od roku 1839 razil architekt Ludwig Förster /1797 - 1863/. /6/

V kontextu se specifickým urbanistickým útvarem se uvažovaná kategorie styl okružní třídy vztahuje k tvorbě umělců narozených převážně ve čtyřicátých a padesátých letech. Malíři, ale i sochaři spadající věkem mezi pokolení realistů a pokolení devadesátých let nebývají u nás bez výhrad považováni za uměleckou generaci. Již Antonín Matějček r. 1914 upozornil, že *"výměr Generace Národního divadla je pojem spíše mravní než uměleckohistorický"*. /7/ Zdrženlivě, pouze jako o *"takzvaném pokolení"*, přednáší a píše na toto téma F. Kovárna. /8/ V. Novotný naopak uzavírá svou stať /9/

s jednoznačností: *"A přehlédneme-li dílo tzv. generace Národního divadla v celku, pochopíme, že v něm nebyla ani jednota názorová, ani jednota názorového projevu."* S určitou zdrženlivostí charakterizuje pojednávané pokolení i J. Neumann, /10/ když píše: *"Lze hovořit o první umělecké generaci 19. století, která měla u nás program a cíle. Než přesto není tzv. generace Národního divadla jednotná."* Oba vposled citované výroky ještě částečně zpřesňuje V. Volavka: *"... plejádu asi patnácti výtvarníků ..., která není vlastně generací v pravém smyslu slova, ... lze ... považovat za generaci v přeneseném slova smyslu tohoto historického pojmu ... Podle jejich skutečného východiště lze je rozdělit zhruba do čtyř skupin: pražské, vídeňské, pařížské a mnichovské."* /11/ Nejradikálněji se od vágního pojmu distancuje J. Kotalík, /12/ když dovozuje: *"... uniformní výměr Generace Národního divadla zcela ztrácí na oprávnění ..."*

Jmenovaní autoři se tedy vesměs shodují v pochybnostech o přiléhavosti kategorie generace Národního divadla. Ve skepsi, najejímž pozadí je námitka příliš úzkého vymezení nesourodého předmětu. Dodejme k tomu, že vymezení izolujícího. Neboť dílo a pokolení překrývané fenoménem národního obrození, tkvícím především v povaze politického incipitu, jednak neprávem získává gloriolu konsenzuální inertnosti vůči výtvarné kritice, jednak je vyčleňováno - právě tak neprávem - z evropské souvislosti opačným znaménkem provenience. Tak se také stane, že jinak bystrý uměnovědný výklad /13/ je touto falešnou kategorií celkem zbytečně zaveden na scestí nekritického kriticismu. Jednou *"je Trenkwald ztělesněním umělecké reakčnosti"* a *"jeho žáci, ze kterých se většinou rekrutuje pokolení zvané potom generací Národního divadla, ... jsou vlivem jeho školení ... vrženi o půl století zpátky."* /14/ Navíc, jak víme od F. X. Jiříka /15/ Pirner, Ženíšek a Tulka se v letech 1875 - 1877 účastnili na provádění Trenkwaldových zakázek pro vídeňskou Ringstrasse /Votivkirche/. Jindy pak, /16/ když se tito Trenkwaldovi žáci vrátí z Vídně do Prahy, aby se účastnili soutěže a posléze i realizace výzdoby architektury na zdejší Okružní třídě, podílejí se na "Gesamtkunstwerku", který se stane chloubou českého výtvarného umění. A tak i o nich platí, že: *"Zítek tu k monumentálnímu úkolu soustředil téměř všechny významné české výtvarníky tehdy žijící ..."* /17/

V téže souvislosti si udržuje aktuální platnost Neumannova souhrnná charakteristika jednotících znaků posuzovaného typu výtvarného projevu: *"Společnou měli tito umělci především snahu o*

přírodní pravdivost a věcnost a zároveň úsilí o velkou formu, zobecňující jejich poznání v naléhavý a okázalý výraz ať alegorický, epický nebo historicky výpravný. Vraceli se v tomto smyslu do minulosti a těžili z jejich forem ..." /18/

Shrňme a uzavřeme. Okružní třídou v původním významu rozumíme uzlový bod ve vývoji městského organismu, který se náhle otevřel prudké dynamice liberálně kapitalistických výrobních a společenských poměrů. V rozšířeném, uměleckohistorickém významu pak jako projektu se stylotvorným ideovým obsahem.

Umělci narození ve čtvrtém a pátém desetiletí 19. století vstupovali v šedesátých letech do nové společenské situace. Stali se generační vrstvou, která se jako prvá rozvíjela v podmínkách konstituční monarchie za dominantního postavení liberální buržoazie. V březích tohoto politického systému prožívala základní životní zkušenost: závratnost ekonomické konjunktury i drsnou depresi krize. Byla vynášena a svrhována vlnami nerovnoměrného vývoje porevoluční pacifikované kapitalistické společnosti. A sinusoida vzedmuté vlny jako by i vyznačovala povahu jejího uměleckého údělu. Postavena před zakázku spojenou buď přímo, nebo odvozeně s problematikou okružní třídy, měla řešit úkoly reprezentující vkus aristokratizované buržoazie. Zároveň ale pronikavé změny v sociální struktuře společnosti neodbytně podněcovaly k zaznamenávání soudobých jevů života. Vyrovnat se s výtvarným názorem tak značného rozpětí - od patetického a hmotný luxus akcentujícího historismu s rozmanitými přechody až po reportážně střízlivé popisování každodenní všednosti - stalo se generačním programem. Společným znakem jeho uměleckých realizací je styl okružní třídy.

* * *

/1/ Dějiny Čechů v obrazech, Praha 1820 a 1821. Cyklus fiktivních podobizen českých panovníků, 1828 - 1835.

/2/ Postřehl to a na tuto skutečnost přesvědčivě poukázal autor poslední machkovské monografie. Srv. Novák, L.: Antonín Machek. Nakl. ČSAV, Praha 1962, str. 73, repr. č. 84 - 87.

/3/ Olbrich, H. u. Redaktionsmitglieder: Lexikon der Kunst. VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1977. 4. Band: O - S, s. 136.

/4/ Feuchtmüller, R.: Kunst in Österreich. Wien - München - Basel 1973. 2. Band, s. 188 - 200.

/5/ Feuchtmüller, R.: l. c., s. 188.

/6/ Je příznačné, že o málo starší kniha, která fakticky předznamenala předešle citovanou publikaci /totiž Feuchtmüller, R. - Mrazek, W.: Kunst in Österreich 1860 - 1918. Wien - Hannover - Bern 1964/, se ještě bez pojmu Ringstrasse zcela obešla.

/7/ Citováno z Kotalík, J.: Česká secese, její kořeny a vývoj. In: Česká secese. Umění 1900. Brno 1966, str. 25.

/8/ Kovárna, F.: České malířství let devadesátých. Dílo, 30, 1939 - 1940, str. 74.

/9/ Novotný, V.: Národní galerie. Praha 1954. 3. díl, str. 74.

/10/ Neumann, J.: Výtvarné umění 1867 - 1900. In: Přehled československých dějin. Praha 1960. 2. díl, 1. svazek, str. 759.

/11/ Volavka, V.: České malířství a sochařství 19. století. Praha 1968, str. 168n.

/12/ Kotalík, J.: l. c., str. 25.

/13/ Volavka, V.: l. c.

/14/ Volavka, V.: l. c., str. 169.

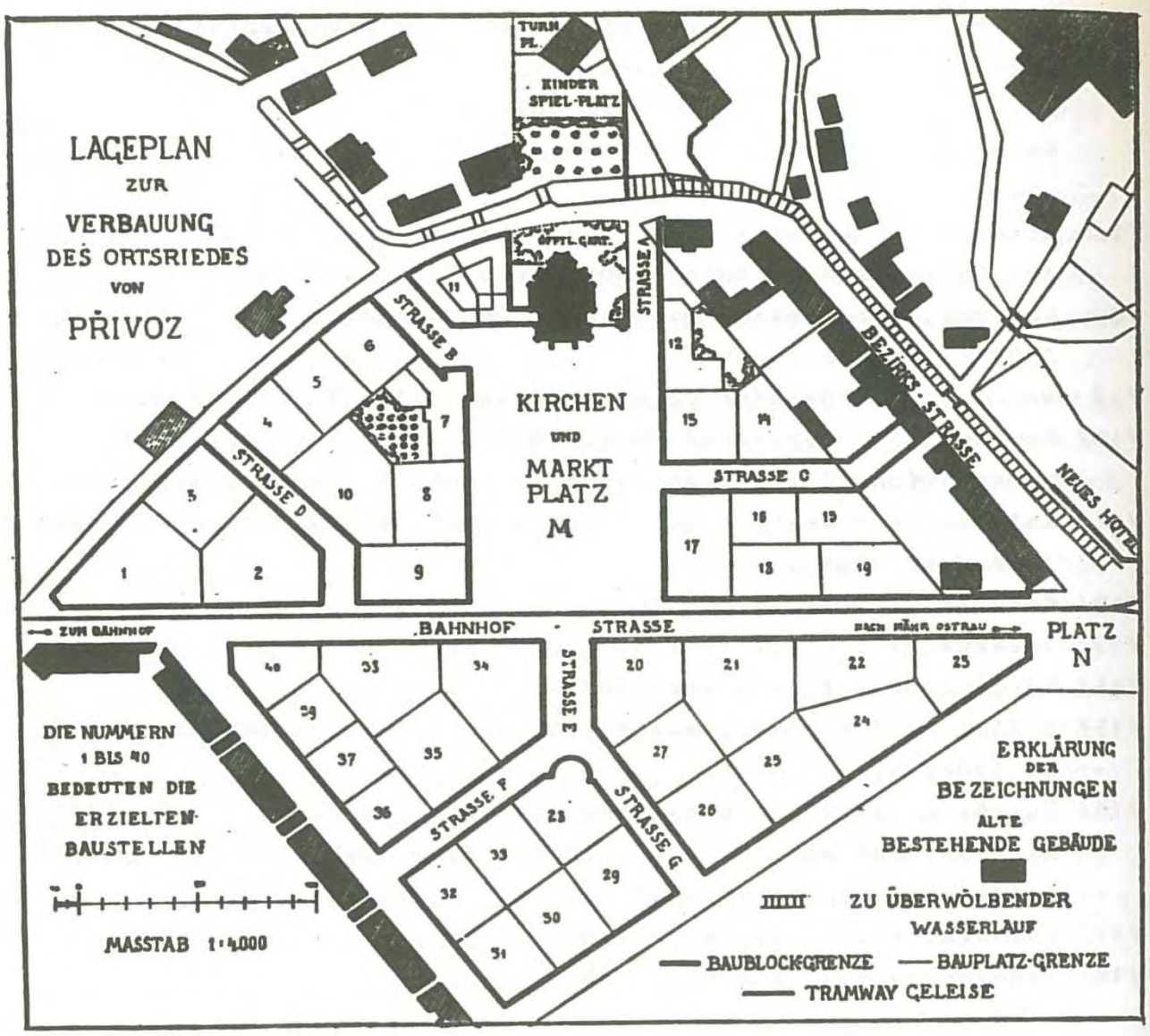
/15/ Jiřík, F. X.: Vývoj malířství českého ve století 19. Dílo, 6, 1908, str. 188.

/16/ Soutěž na výzdobu Národního divadla, vypsaná 15. 4. 1877, měla původně končit 1. 5. 1878. Byla však na žádost umělců prodloužena do 4. 1. 1879.

/17/ Volavka, V.: l. c., str. 170.

/18/ Neumann, J.: l. c., str. 759.

* * *



Camillo Sitte, Regulační plán Ostravy-Přívozu

URBANISMUS KONCE 19. STOLETÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH SE ZVLÁŠTNÍM ZŘETELEM K ČINNOSTI CAMILLA SITTEHO

Pavel Zatloukal

V druhé polovině 19. století se v důsledku průmyslových revolucí a populační exploze nebývalou měrou zintenzívnil urbanizační proces, který přetvářel původní sídelní útvary historických měst a jejich okolí v nový typ městských aglomerací. Růst měst, který byl především způsoben soustřeďováním nově vznikajících průmyslových, dopravních, administrativních, reprezentačních a kulturních zařízení a podmíněn přílivem venkovského obyvatelstva, byl překotný a rozvíjel se v největší míře živelně.

Na tyto tendence jen těžkopádně reagovala architektura v klasickém akademickém pojetí, v jejímž rámci jen pozvolna vznikal a vyčleňoval se samostatný obor, urbanismus. Druhá polovina 19. století dlouho vkládá vytváření podoby svých nových čtvrtí do rukou městských technických úředníků. Nové části, pokud nevyrůstaly zcela živelně, byly koncipovány v duchu degenerujících klasicistních tradic diagonálních systémů ulic, akcentovaných v hvězdicových náměstích, jejichž inspirujícím příkladem byly úpravy uliční sítě Paříže v 50. a 60. letech. Jinou formou byla mechanická aplikace mřížového systému, která byla doplňována a zkrášlována opět diagonálami nebo radiálními třídami. Jedním z hlavních přínosů urbanismu 19. století dějinám stavby měst je budování okružních tříd na místě rušených hradeb, příkopů a hradebních předpolí, které vedle komunikační funkce postupně přebíraly i roli hlavních reprezentačních prostorů města a kolem nichž se soustřeďovaly novostavby veřejných budov. Střední Evropu nejvýrazněji inspirovala vídeňská Ringstrasse, budovaná od 60. do 80. let jako klasické dílo vídeňské architektury 19. století a zároveň symbol celé epochy. /1/

Prudký rozmach měst v 19. století a přeměny historických jader v novodobá centra vyvolaly nebývalý urbanistický tlak na tyto čtvrtě. Souvisel s komunikačními, sociálními a zdravotními obtížemi, které se zde začaly koncentrovat a přiváděly městská zastupitelstva k asanačním řešením nebo alespoň dílčím regulacím. Na jedné straně byly staré čtvrtě v příhodné poloze přestavovány na obchodní a společenská centra, na druhé straně části, kde se vyhrotily sociální a hygienické obtíže, byly zcela asanovány. /2/

Koncem 80. a zvláště počátkem 90. let vznikl a rychle se šířil kritický postoj k dosavadnímu schematickému a utilitaristickému plánování nových částí měst a ničení historických jader. Z těchto vzápětí formulovaných postojů se začínaly rodit vyhraněně dobově polemické urbanistické názory, jejichž jádro přechází i do stavby měst 20. století. Snaha nalézt východisko z krize a adekvátně reagovat na dobové požadavky se zkoncentrovala do několika proudů.

Programové hledání rovnováhy mezi funkčností města a uměleckými aspekty jeho výstavby bylo příznačným rysem návrhu Otto Wagnera a Josefa Stübbena ze soutěže na regulační plán Vídně v roce 1893. Ebenezert Howard v knize Zahradní města budoucnosti /1898/ kultivoval pojetí nové výstavby, ale rezignoval na jádro problematiky související s daností velkoměsta. /3/ Koncepce "krásného města" Daniela Burnhama, která vyústila v návrhu úprav pobřeží jezera Michiganu při světové výstavě v Chicagu, se stala zřetelným ztělesněním imperiální fáze vývoje společnosti přelomu století. /4/

Vlastně první v pořadí mělo být uvedeno vystoupení rakouského architekta a urbanisty Camilla Sitteho, který roku 1889 vydal knihu Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, v níž publikoval své urbanistické a estetické názory. /5/ Na konkrétních příkladech antických, gotických a renesančních měst analyzoval příčiny jejich stručně řečeno harmonické obyvatelnosti, a naopak na soudobě užívaných způsobech plánování a stavby měst demonstroval jejich nevhodnost, kterou lapidárně vyjádřil větou: Když se používá geometrického pravidla, umění mlčí. Sitte vedle služebné funkce města znovuobjevil i funkčnost estetickou a zdůvodnil, jak obě složky spolu souvisejí. Cestu z všeobecné tvůrčí krize viděl v poučení na kompozičních příkladech starých měst /zde stojí plně v intencích své historizující orientace/, doplněném novodobým rozborem funkcí a předpokladů uvažovaného území. Nabádá k poučení z historie, ale při plném vědomí toho, kam prozatím tyto otázky v interpretaci historismu dospěly. Klade důraz nejen na umělecký cit, ale koriguje jej - v dnešní terminologii - aplikací závěrů téměř sociologických metod. Z nich vytyčuje zejména stanovení potřeb dopravy, přírůstku obyvatel do budoucnosti, potřeby veřejných budov, určení optimálního způsobu zástavby, zřetelné vyjádření hospodářských podmínek místa apod. Sitte tedy kladl důraz na všestranný historický, statistický i uměleckohistorický průzkum města, završený ve vlastní projekční práci vyspě-

lým výtvarným citem. Touto syntézou měl vzniknout komplexní útvar, jakýsi "Gesamtkunstwerk" v architektuře. Hlavními autorovými zásadami, konkretizovanými později i v praxi, bylo respektování přirozené nepravidelnosti a členitosti terénu a vodních toků i organicky rostlých komunikací, stanovení hlavních dopravních tepen, vybudování sítě parků a vedle toho i věnování pozornosti vnitroblokům. Dále z hlediska zeleně soustřeďování veřejných budov na jednom nebo několika náměstích a určení jejich umístění na základě soutěží, optické uzavření veřejných prostorů, zvláště náměstí /tzv. turbinová náměstí/, a jejich obohacení sochařskými díly apod.

Svůj kritický postoj k současné tvorbě dokumentoval Camillo Sitte zvláště na rozboru vídeňské Ringstrasse, symbolu dožívající epochy. /6/ Kritizoval absolutní převahu reprezentativnosti jako výrazu imperiální moci a bohatství a s ní související ztrátu měřítka, neuzavřenost prostorů a schematickou kompozici. Dále - a to je neméně důležité - se ostře stavěl proti kosmopolitnímu charakteru vídeňské okružní třídy, příznačnému pro neorenesanci jako hlavnímu slohu Ringstrasse. Navrhoval potlačit ji úpravami střední části, vytvářejícími komplex monumentálních, a přitom nezaměnitelných veřejných prostranství kolem budov.

Názory Camilla Sitteho získávaly vzápětí velký ohlas a jeho teoretické principy byly dále rozváděny v množící se literatuře věnované stavbě měst i prakticky ve významných urbanistických akcích. Autor postupně získal široký okruh spolupracovníků a následovníků, soustřeďujících se zejména kolem jím založeného časopisu Der Städtebau a speciálního semináře pro stavbu měst na Vysoké škole technické v Berlíně, vydávající Städtebauliche Vorträge.

Teoretické zásady,k nimž dospíval, aplikoval Sitte v 90. letech a počátkem 20. století na řadě konkrétních urbanistických úkolů. Mnohé z nich řešily regulační problémy některých českých a moravských měst. /7/ Z nich má největší význam jeho projekční činnost v posledním desetiletí života na Ostravsku a v Olomouci. Na severní Moravu byl zřejmě přiveden svými přáteli, olomouckým rodákem, profesorem Rudolfem Eitelbergerem a svým obdivovatelem, hrabětem Hansem Wilczkem, majitelem části ostravského uhelného revíru, jemuž v roce 1883 postavil v rakouském Sierndorfu zámek.

V roce 1894 vydalo zemské místodržitelství na Moravě nové ustanovení stavebního řádu, nařizující moravským městům, aby si do desíti let pořídila regulační plány. Některá severomoravská města se vzápětí obrátila s žádostí o vypracování plánu na Sitteho.

Autor v témže roce zhotovil regulační plán jedné z částí ostravské průmyslové aglomerace, Přívozu, který byl téměř beze změn realizován v letech 1895 - 1900. /8/ K hlavní komunikační ose situoval centrální prostoru náměstí s kostelem, farou a radnicí /které byly postaveny podle jeho projektu/, dalšími veřejnými budovami a parkem. Optické uzavřenosti celku docílil zalomením ulic, vedením hlavních kompozičních os v úhlopříčkách a odstupňováním výškové hladiny zástavby. Základním modulem se mu stal čtverec, v jehož rámci domýšlel funkční i výtvarné vazby. Tento poměrně malý úkol názorně dokresluje autorovy teoretické principy a zásady.

V roce 1894 zpracoval Sitte regulační plán Olomouce, města, které připravovalo urbanizaci právě rušených pevnostních pozemků. /9/ Svou představu o budoucím stavebním vývoji vyjádřil v předloženém návrhu a popularizoval a objasňoval ji v přednáškách. Stavební aktivita měla být soustředěna vně historického jádra, s novým komunikačním systémem, jehož kostrou se stalo pět radiálních tříd na území původních bran, propojených motivem okružní třídy. Do historického jádra - k velké nelibosti městské rady /jsme v období nejintenzívnějších asanací/ - zasáhl minimálně. K starému organismu připojoval celky - domýšlené do detailů - které jej nehodlaly potlačit, nýbrž doplnit a rozvinout. Většina projektovaných ulic je opticky uzavřena a využívá průhledů a perspektiv, centry nových čtvrtí se měla stát prostranství s veřejnými, většinou sakrálními stavbami.

Také v tomto díle se zřetelně projevila autorova koncepce, s níž nedlouho předtím veřejně vystoupil a v níž je zejména markantní snaha o komplexní a organické pojetí zástavby, jejíž nová část je řešena neopakovatelně, s absolutním popřením dobové šablonovitosti, a přitom efektivně a racionálně. V tomto projektu velmi zřetelně vystupuje i specifikum pozdního historismu, který z idealizované minulosti přebírá ne již hotové prvky, ale spíše ideu města pro člověka. Camillo Sitte zde vytvořil reálný podklad pro vývoj města rozvíjejího se bez většího průmyslu, se správními funkcemi a velkým cenným historickým jádrem. Konečně v olomouckém projektu je možné vysledovat některé prvky, jimiž v rámci programu kritiky vídeňské Ringstrasse řeší prakticky problematiku okružní třídy.

Vedle několika nerealizovaných regulačních návrhů na Ostravsku stojí pak vrcholné Sitteho dílo, jeho poslední práce, jen z malé části provedený zastavovací plán Ostravy - Mariánských Hor

z roku 1903. /10/ Nebylo zřejmě náhodou, že se autor léta zabýval regulačními problémy ostravské aglomerace, v níž v jeho době žilo přes 100 000 obyvatel a která od poloviny 19. století procházela bouřlivým průmyslovým, populačním i stavebním rozvojem. Sitteho estetika se zde setkávala se zcela novou a přitom pro dobový i budoucí vývoj tak charakteristickou problematikou, jíž se ovšem většina soudobých umělců nezabývala. V projektu Mariánských Hor je zřetelná především zřejmá souvislost s hnutím zahradních měst v Anglii, příznačná snahou o malebnost, a přitom funkční domyšlenost a opět především obyvatelnost v dnešním slova smyslu. Neméně zřetelně zde ovšem vrcholí praktická aplikace předchozích teoretických poznatků.

Sitte zde provádí striktní rozdělení ploch podle účelu. Hlavní veřejné budovy situuje jako určující motivy specificky odlišených veřejných prostranství. Větší počet těchto malých náměstí s kašnami, mariánským sloupem a pomníky má vést podle autora k "pěstování místního patriotismu", v dnešní terminologii k aktivnímu vztahu k bydlišti. Pozornost věnuje i vnitroblokům a jejich ozelenění, vzájemnému poměru nájemních a rodinných domů a detailnímu programu veřejné zeleně. Organický charakter zastavění Mariánských Hor měl být dán i respektováním původního trasování komunikační sítě, z níž vyčleňuje z hlediska frekvence hlavní a vedlejší ulice.

Podobné principy se objevují i v regulačním plánu Hrušova, rovněž ostravského předměstí, který - zřejmě i za otcovy částečné spoluúčasti - zpracoval Sitteho syn Siegfried. /11/ Rovněž zde byla jedním z určujících a respektovaných momentů původní rozptýlená zástavba, jíž se přizpůsobilo trasování komunikační sítě. Shodný je i motiv kostelního náměstí a vůbec soustavy menších prostranství, doplňovaných plastickými díly, i pozornost, věnovaná vnitřkům domovních bloků. Sitteho souputníci a žáci měli možnost uplatnit se na našem území především v soutěži na regulační plán Brna v roce 1901 - 1902. /12/

Camillo Sitte ve svém teoretickém i praktickém díle dokázal odpovědět na jeden ze základních dobových problémů a jeho řešením neobyčejně posunul vývoj svého oboru dopředu. Jeho dílo je charakteristickým a vrcholným článkem období takzvaného pozdního historismu v architektuře, jehož principy ve svých vrcholných pracích překonává, tak, jako na počátku své veřejné činnosti teoreticky překonal zásady vídeňské okružní třídy, stylu podstatné části epochy historismu 19. století. Čerpal z minulosti nikoliv

již přejatou konkrétní formu, ale životný obsah a to, co je v ní živoucího, hodlal zachovat budoucnosti. Vedle progresívních tendencí však dílo Camilla Sitteho vyjadřuje i protikladnost své doby. Adekvátně odpovědělo na dobový myšlenkový odvrat od původně nekomplikovaných realistických a pozitivistických premis společnosti liberalistického období vývoje kapitalismu. V jeho tvorbě zřetelně vystupují noromantizující, až k individualistickému mysticismu a voluntarismu směřující tendence. /13/ Zdůrazňováním specifičnosti jednotlivých kulturních enkláv a jejich mytizací jeho dílo umělecky koresponduje se vzmáhající se vlnou nacionalismu ve střední Evropě. Proti převažující anonymitě dosavadního šablonovitého přístupu k rozvoji a přestavbě měst je základním přínosem Camilla Sitteho právě položení důrazu na jedinečnost místa a pokus o komplexní vyjádření a umocnění jeho genia loci. Nezanedbatelná není ani stránka promyšleného vědeckého přístupu k urbanistickému úkolu. Progresívní zůstává především jeho snaha, doplňující paralelní secesní hnutí o vytvoření dobově svébytného, syntetického a uměním korunovaného slohu.

Proč jsem zvolil toto téma pro sympózium? Chtěl jsem připomenout především dvě otázky, které považuji v řešení problematiky historismu v českém umění za nikoliv nepodstatné. Především poukázat na dílo osobnosti, která ve své době pochopila životné i mrtvé stránky historismu a svébytně - nikoliv již mechanicky - interpretovala, dovršovala a zároveň programově překonávala tyto prncipy. Na Sitteho tvorbě - teoretické i praktické - však můžeme zároveň sledovat, jak původně jednoznačné a nekomplikované zásady nabývají s dozráváním konce epochy historismu na složitosti a nejednoznačnosti a jak jsou zde z hlediska interpretace progresívní momenty provázeny zčásti i retardačním myšlenkovým pozadím. Druhá otázka souvisí s první. Českou architekturu druhé poloviny 19. století nedoplňuje adekvátně vyspělé urbanistické myšlení. Přesto naše země tím, že poskytly prostor pro rozvinutí a zčásti i realizaci Sitteho průkopnických myšlenek, vstoupily rázem do kontextu nejvyspělejších soudobých proudů. Není tak důležité, že Sitte nebyl Čech /ačkoliv jeho otec se narodil v severních Čechách/, tak jako například není příliš důležité, že Adolf Loos byl brněnský Němec nebo Josip Plečnik Jihoslovan. České země byly i tehdy, v předvečer otvírání oken do Evropy, plnoprávnou a vyspělou součástí středoevropského kulturního okruhu mimo jiné i proto, že jako tolikrát předtím znovu umožňovaly realizace podnětů zvenčí s velkým myšlenkovým i uměleckým dosahem.

/1/ U nás se její ohlas vzápětí ve skromnější míře projevil v Brně, kde byla podle projektu vítěze z vídeňské soutěže L. von Förstera a místního J. Lorenze projektována a posléze i realizována okružní třída na místě rušených hradeb a pevnostního předpolí.

/2/ Důležitým mezníkem v našich zemích bylo vyhlášení asanačního zákona v roce 1880, podle něhož byly novostavby na místech zbořených domů při změně stavební čáry výrazně daňově zvýhodněny. Zákon byl aplikován zejména v Praze /od roku 1893/ a v Brně /od roku 1895/; jeho důsledky jsou dostatečně známé.

/3/ U nás se jeho ohlasy projevily zejména po první světové válce, výjimečně /zvláště v pracích J. Kotěry/ již v desátých letech.

/4/ Řešení, reprezentované zde Burnhamem, se u nás objevilo zejména v pracích A. Balšánka pro Prahu, nesených duchem francouzského klasicizujícího monumentalismu, inspirovaného i pozdní římsou antikou a zřejmě i příkladem F. Ohmanna.

/5/ Camillo Sitte se narodil 17. 4. 1843 ve Vídni. Po středoškolských gymnaziálních studiích pokračoval na Vysoké škole technické ve Vídni v ateliéru H. von Ferstela. Vedle toho studoval dějiny umění a archeologii u R. Eitelbergera a několik semestrů anatomie na univerzitě. V roce 1875 se stal ředitelem Státní uměleckoprůmyslové školy v Salcburku, roku 1879 členem Ústřední komise pro výzkum a zachování stavebních památek a v roce 1883 ředitelem Státní uměleckoprůmyslové školy ve Vídni. Zemřel 11. 11. 1903. V jeho díle zčásti pokračoval syn Siegfried. Srv. podrobněji: G. R. Collins - Chr. C. Collins, Camillo Sitte and the Birth of Modern City Planning, London 1965, kde je uvedena i další literatura.

/6/ Jen na okraj: dalším významným, i když v tomto ohledu mnohem méně programovým kritikem Ringstrasse byl v té době i Adolf Loos. Proslulý je zejména jeho výrok: "Když jdu po Ringu, mám vždy dojem, jako by zde chtěl nějaký moderní Potěmkin všem vnutit myšlenku, že je Vídeň městem samých vznešených lidí."

/7/ Zvl. Brno, Teplice v Čechách, Liberec, Těšín, Moravská a Polská Ostrava, Přívoz, Olomouc a Mariánské Hory, zčásti i Hrušov.

/8/ Srv.: Der Architekt, Wien, Jg. I., 1895, str. 33 - 35, tab. 50 - 52. A. Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, IV, Wien 1904, str. 1348. G.R. Collins
- Ch. C. Collins, c. d., str. 113. D. Riedl - M. Jašek, Památkové vyhodnocení a urbanistické teze přestavby a dostavby centrální části čtvrti Ostrava - Přívoz, rkp., Brno 1969. Československý architekt, Praha, 1971, č. 8, str. 2.

/9/ Srv.: Der Statistischen Jahrbücher der königlichen Hauptstadt Olmütz, IV. Bd., Olmütz 1905, str. 626. Der Städtebau, Berlin, Jg. I., 1904, str. 7. J. Stübben, De Städtebau.Handbuch der Architektur, Leipzig 1907, tab. 589. Stavba měst a obcí venkovských, Praha, 1928, str. 29, příl. III. Z. Gardavský, Historické jádro města Olomouce a jeho problematika, Olomouc 1969, s. XX, obr. 8. P. Zatloukal, Práce Camilla Sitteho v Olomouci, Výroční zpráva Okresního archívu v Olomouci za rok 1979, Olomouc 1980, str. 28 - 39. Sitte zasáhl v Olomouci i v oblasti památkové péče, když zachránil před zbořením pevnostní Terezskou bránu, a zčásti i tím, když umístil na hlavní historické náměstí pomník císaře Františka Josefa I.

/10/ Srv.: Der Städtebau, Berlin, roč. I., 1904, str. 141 - 145, tab. 73 - 76. J. Stübben, c. d., tab. 480, 508 a 619. K. Frič, Město Moravská Ostrava a jeho stavební vývoj, Technická práce na Ostravsku, Moravská Ostrava 1926, str. 597, obr. 16. G. Givannoni, Vecchie città ed edilizia nuova, Torino 1931, str. 121. G. R. Collins - Ch. C. Collins, c. d. str. 113, příl. J. Hrůza, Slovník soudobého urbanismu, Praha 1977, str. 244.

/11/ Srov.: Der Städtebau, Berlin, Jg. II., 1905, str. 63 a 64, tab. 37.

/12/ Soutěž byla vyhlášena pro rakouské architekty a inženýry německé národnosti. Z došlých třinácti projektů získal 1. cenu návrh E. Fassbendera, 2. cenu návrh K. Mayredera a H. Goldemunda, první 3. cenu J. Stübben a druhou 3. cenu K. Henrici.

/13/ Sitte byl mimo jiné od počátku 80. let přítelem Richarda Wagnera.

KOLUMBUS KRISTIANA RUBENA

Markéta Nováková

Příspěvek k dějinám historické malby poloviny 19. století

V roce 1846 byl na výroční výstavě v Praze vystaven dlouho ohlašovaný obraz - Kolumbus od ředitele pražské Akademie Kristiana Rubena. Toto dílo bylo zjevně chápáno jako jakési programové prohlášení nového ředitele, který sice již předtím dost radikálně zasáhl do systému akademické výuky, ale z jehož dosavadní vlastní umělecké tvorby nebylo zřejmě mnoho známo. Diskuse, která proběhla kolem Rubenova Kolumba, je v mnohém ohledu zajímavá. Naším úkolem bude osvětlit na jejím základě některé stránky umění poloviny století, které se dlouho vymykaly z tradiční koncepce našeho dějepisu výtvarného umění. Teprve v posledních letech můžeme totiž sledovat zvýšený zájem německých historiků umění o toto období, následující po vlně zájmu o umění nazarénské. Z pochopitelných důvodů je i pro nás znalost problematiky německého umění této doby nutnou základnou pro celistvější pohled na uměleckou tvorbu u nás.

Německá diskuse /1/ o koncepci historické malby probíhala ve čtyřicátých letech minulého století nejintenzívněji jako bezprostřední reakce na putovní výstavu dvou belgických obrazů v létech 1842 - 1844 - totiž "Karel V. se vzdává trůnu ve prospěch Filipa II." od Louise Gallaita a "Kompromis flanderské šlechty roku 1566" od Edouarda de Biéfve. Výstava proběhla v Kolíně, Berlíně, Drážďanech, Vídni, Mnichově, Stuttgartu, Karlsruhe, Darmstadtu a Frankfurtu. Pokusíme se nyní podat základní charakteristiku této diskuse a ukázat její souvislost s diskusí rubenovskou.

Již delší dobu bylo možno zaznamenávat v Německu hlasy projevující nesouhlas s nazarénským typem malby. Teprve belgické obrazy však německé publikum blíže seznámily s novější francouzskou historickou malbou typu Delaroche, obohacenou o malířské podání navazující na vlámskou a nizozemskou malbu 17. století. Je přitom příznačné, že i když to bylo právě malířské podání, tolik se lišící od nazarénského zdůrazňování lokální barvy, které zjevně na první pohled upoutalo, reagovala kritika stejně intenzívně na otázky obsahové. Malířské podání a kompozice upoutávala kritiku

zvláště tím, že belgická škola navazovala na dobu pro nově vzniknuvší stát neobyčejně významnou, totiž na 17. století, na "gouden eeuw". /Nakolik skutečně belgická škola navázala na tuto slavnou tradici a nakolik vděčí soudobé tvorbě francouzské, je v této souvislosti otázkou vedlejší./ Tento postup, totiž vědomá návaznost na tvorbu doby pokládané za vrcholnou v dějinách národa, byl konec konců obvyklý již dříve a patřil vlastně i k základním principům tvorby nazarénů, či šířeji k celé tvorbě užívající archaizující styl. Situace v Německu se však od dob polemik typu Meyerova a Goethova článku "Neudeutsche religios-patriotische Kunst" /2/ podstatně změnila. Národní otázka, která při formování německého umění na začátku 19. století sehrála tak významnou úlohu, se ve čtyřicýtých letech přirozeně posunula do jiné roviny. Teprve ideové a politické posuny třicátých a zvláště čtyřicátých let nastolují se vší důrazností otázku umělecké reprezentace nové společenské třídy. Starý typ historické malby byl vpodstatě postaven na principu jakési "Ahnenreihe". Tento typ přejímá středoevropská historická malba v počátku 19. století s tím, že vytváří "Ahnenreihe" národní - navíc s určitou vzdělávací a exemplární funkcí. Takovéto chápání historické malby, které staví národní celek do pozice objektu řízeného k určitému cíli, jakým je například herderovská "humanita", neodpovídalo činnostnímu postoji nové třídy, která právě ve třicátých, a hlavně ve čtyřicátých letech hledá a nachází svou identitu. Právě v tomto bodě můžeme spatřovat jednu z hlavních příčin obdivu ke zmíněným belgickým obrazům, projevovaném především v radikálně demokratických kruzích. Belgičtí malíři tím, že se inspirovali vlámským a nizozemským malířstvím 17. století, nenavázali pouze na dobu vrcholného rozkvětu umění, ale také na dobu, v níž se právě tato nová společenská třída mohla legitimovat, což je konec konců patrno i z volby historické látky a momentu. To, že se demokratická buržoazní tradice pojila s nizozemským 17. stoletím, dokládá i francouzská diskuse o realismu, probíhající ve čtyřicátých letech, kde se konstatuje, že zatímco historická malba je typickým projevem aristokratické kultury, je žánr, jak jej známe u Holanďanů 17. století, vlastním uměleckým výrazem demokratické buržoazie. /3/ /To, že je historická malba v polovině století nadále pokládána za oblast vhodnou pro vyjádření určitých ideových záměrů právě této demokratické buržoazie, je již otázkou jinou, jejíž řešení by podstatně přesáhlo rámec tohoto příspěvku./

Když pohlédneme na oba belgické obrazy, zvláště na Gallaitova Karla V., a srovnáme je s dosud v Německu nejrozšířenějším nazarénským typem historické malby, vidíme, co muselo vyvolat nadšení v německých demokratických kruzích: zatímco nazarénská malba většinou ve velkých cyklech rozvíjí před očima pozorovatele děj, do něhož nemůže zasáhnout, může naopak pozorovatel belgických obrazů jakoby do děje vstoupit a aktivně se na něm podílet. Tuto iluzi vyvolává vhodná volba horizontu a pohledového bodu a otevřená kompozice, iluzívní světelné prostorotvorné efekty podporují pak dojem autenticity. Gallait zvolil pro svůj obraz okamžik, kdy Karel V. předává vládu a pokládá svou pravou ruku na hlavu klečícího Filipa II. Opravdovou oporou těžce nemocného císaře je však princ Oranžský, o jehož rameno se opírá svou levicí. Oba budoucí protivníci jsou tak pro okamžik spojeni, ale odlišná hodnota jejich postavení jako by naznačovala děje budoucí, o nichž pozorovatel předem ví, zůstává ale také na něm, jak je bude hodnotit. Byla to právě tato možnost aktivní účasti diváka a těsné kauzální spojení minulosti a současnosti, které jsou podstatným obsahem textu jednoho z hlavních účastníků polemiky v "táboře Belgičanů", mladého Jakoba Burckhardta. Kromě jiného vidí Burckhardt konec doby velkých freskových dynastickohistorických cyklů a budoucnost spatřuje v měšťanské historické malbě závěsného obrazu.

Předmětem diskuse o koncepci historické malby se z pochopitelných důvodů stává také obraz Karla Fridricha Lessinga "Jan Hus na koncilu v Kostnici". Lessingovy obrazy, v nichž často sahá k husitské látce, a zvláště pak tento Jan Hus, splňují hlavní požadavky na historickou malbu, jak byly formulovány demokratickými kruhy u příležitosti výstavy belgických obrazů. Bedřich Engels v roce 1844 dokonce podotkl, "že se nejlepší historický malíř naší země, Karl Lessing, obrátil k socialismu". /4/ Husitství a reformace, které byly demokratickými kruhy pokládány za vrcholné projevy sebeuvědomění v hegelovském smyslu /ve čtyřicátých letech diskutované také v mladohegeliánských kruzích/ jsou vlastně paralelní s belgickým východiskem v 17. století. Těmito úvahami se dostáváme i do těsné blízkosti dobové diskuse kolem Rubenova Kolumba.

Viděli jsme, jak bezprostředně působily úvahy mladohegeliánů na polemiku o nové koncepci historické malby v Německu. Pojetí činu v oblasti umění navazuje na pojem "dramatického jednání", stává se součástí aktualizovaného historického vědomí, které bur-

žoazii přiděluje úlohu jednajícího historického subjektu. Stejně jako postava Husa, tak i postava Kolumba umožňovala reprezentovat právě tuto koncepci. Poměrně silná frekvence kolumbovského námětu v polovině století se zdá tuto úvahu potvrzovat, i když zde přirozeně sehrály úlohu i jiné faktory. A není jistě náhodou, že se jím zabývali také belgičtí malíři Wappers a de Keyser. Nepochybné je, že se s výše uvedenou koncepcí ztotožňoval autor polemického spisu z roku 1846 "Die geschichtliche Malerei in der Gegenwart, Eine Kunstbetrachtung bei Gelegenheit der Ausstellung des Columbus von Ch. Ruben", totiž později proslavený historik umění Anton Springer.

Nejprve však pohlédněme na obraz samotný. Ruben na něm pracoval šest let /podle Bohemie/ a je to jeho druhý historický obraz. Srovnáme-li jej s Lessingovým Husem, najdeme celou řadu společných znaků. Co na první pohled upoutá, je skutečnost, že se děj odehrává jakoby na divadelním jevišti - máme před sebou jeden z prostředků umožňujících aktivnější komunikaci s divákem; ostatně souvislost tohoto obrazu s divadlem byla v dobových kritikách často zdůrazňována, a podle Rubenova obrazu byla dokonce komponována scéna ve Schmidtově stejnojmenné divadelní hře. Iluzívnost je však snížena uzavřeností kompozice, stejně jako u Lessinga - a to byl také jeden z často uváděných rozlišujících momentů mezi německou a belgickou historickou malbou. Zatímco Burckhardt dává v tomto ohledu přednost belgickému typu, který svou iluzívností a dramatičností předčí kontemplativnost obrazů německých - má přímo na mysli Lessingova Husa - píše Anton Springer: "Domnívám se, že slavné obrazy Gallaitovy a Biéfvovy, které byly takovou ranou pro mnichovský způsob malby, v barevnosti, živosti seskupení, bohatství, sice Kolumba předčí, ale pochybuji o tom, že se na nich najde postava, která by tak mistrovsky vyjadřovala naši dobu, jako postava Kolumbova. Ve srovnání s Kaulbachovým Jeruzalémem Rubenův Kolumbus také neztrácí. Kaulbach namaloval obraz ve starém stylu s alegoriemi a podobnými "věcičkami". Ruben namaloval méně náročný obraz, vnější stránka ustupuje u něho příliš do pozadí, ale je v duchu novověku. Kaulbachův obraz obdivujeme, Rubenův však vyvolává nadšení." /5/ Tato Springerova polemická úvaha byla v pořadí již druhá - v roce 1845, ještě jako student a vychovatel v rodině Čermákových, uveřejňuje v Tübinger Jahrbücher, v časopise v Rakousku zakázaném, anonymní pojednání Kritické úvahy o mnichovském umění, kde mnichovské malířství obviňuje ze setrvávání na dávno odumřelých myšlenkách. Článek vyprovokoval bouřlivou diskusi a

byl natolik útočný, že dokonce jinak kritický Vischer pokládal za nutné Mnichovany poněkud obhájit. Springer pak využil příležitosti výstavy dlouho očekávaného Rubenova Kolumba, tedy obrazu z hlediska jeho radikálně-demokratického postoje se slibnou tematikou, aby vyjádřil své představy o koncepci historické malby. Jeho cílem bylo, jak sám napsal, ukázat, že se má umění jednou provždy rozejít s mytickými a církevními myšlenkami, že se má obrátit k dějinám lidstva, k historickému životu a z něho chápat i současnost. Springer ve svých pamětech /6/ uvádí, že jenom díky hegelovskou školou zatemnělému způsobu vyjadřování kniha šťastně prošla cenzurou. Springera však osobně navštívil hrabě František Thun a polichocený Ruben, aby mu nabídli vést kurs dějin umění na pražské Akademii.

Springer nebyl pochopitelně jediný, kdo reagoval na Rubenův obraz. V pražské Bohemii /Eberhardt/ /7/ se vyvracejí nejrůznější námitky proti Kolumbovi, z nichž je jedna pokládána za obzvláště hodnou polemiky - totiž ta, kde se Rubenovi vyčítá, že nečerpal svoji látku z dějin země. Píše se zde, že naštěstí napsal Shakespeare již svého Kupce benátského a Goethe svou Ifigenii a ani celý svět smiřující Herder by nemohl sbírat své Hlasy národů, aby dnes vyhověl všem čtyřem pilířům maloměšťáctví. Je zde však zároveň oceňována skutečnost, že byla poprvé vyvolána závažnější diskuse, což je dobrým předpokladem pro rozkvět umělecké tvorby.

S výtkou, že Ruben nečerpal z dějin země, souvisí ještě jeden závažný problém. Srovnávali jsme Rubenova Kolumba s Lessingovým Husem. Stejně jako postava Kolumba, jeho ztělesnění nové doby, myšlenky pokroku, aktivního vztahu ke světu apod., souvisí i ztvárňování postav Husa, Luthera i scény z německé reformace v době rozvinutého historického vědomí s hledáním třídní identity. Ostatně Karl Lessing, který je tvůrcem prvních závažných "husitských" obrazů, pochopitelně nesledoval národně legitimační linii. Spíše se v jeho tvorbě odrážejí ty problémy, na něž jsme poukazovali. Z tohoto zorního úhlu se i některá domácí díla s husitskou tematikou, vzniknuvší v polovině století, posouvají do jiného světla, i když zde z velké části jde a půjde o záležitosti národní. /Mj. frekvence "husitských" obrazů výrazně stoupá od čtyřicátých let 19. století - jsou vesměs dílem žáků Rubenovy školy a nesou výrazné rysy nové koncepce historické malby; tato zvýšená frekvence má pochopitelně i jiné historické souvislosti./ V roce 1864 napsal Karel Purkyně: *"Belgicko, kde umění od doby Rubense poměrně zdrávo zůstávalo, bylo navštěvováno od německých*

mladíků a malířské školy v Antverpách a Bruselu jevily vliv svůj na ně. Düsseldorf leží dosti blízko a tu se vliv tento prakticky projevil - v Düsseldorfu začali malovati. Znamenití malíři vycházeli z porýnských krajů, jako Schirmer, Sohn, Lessing ... Malíři düsseldorfští zabředli jaksi příliš do mlhavé romantiky ... Tu objevil se Lessing se svými husity a škola düsseldorfská uchopila se s velikou radostí tohoto druhu látky. Převedeno na půdu historie německé, malovány výjevy z války selské, z reformace Lutherovy atd. Lessing stal se tím svým způsobem jaksi reformátorem školy düsseldorfské." /8/ Purkyně - a s ním i další - si plně uvědomoval zvrat, ke kterému v koncepci historické malby došlo /zvláště ve čtyřicátých letech/, byly mu samozřejmé vazby mezi Antverpami a düsseldorfskou školou, reprezentovanou Lessingem. Negativní postoj k Rubenovi, zaujímaný již od jeho příchodu do Prahy /tehdy daný hlavně nepříznivými personálními okolnostmi/, zabránil Purkyňovi i jiným vidět těsnou souvislost s lessingovským typem historické malby. Navíc se od padesátých let vytváří přímo negativní rubenovský mýtus, jehož důsledky můžeme sledovat ještě ve 20. století. Ruben se do této vysloveně reakční pozice dostává až v souvislosti s výzdobou Belvedéru. Ideový plán této výzdoby pochází sice ze čtyřicátých let, ale počátkem padesátých let císař zasahuje do výzdoby natolik, že se některá témata stala pro české kruhy nepřijatelná a stala se symbolem oficiálního c. k. umění. V polovině šedesátých let, kdy byla schválena skica poslední fresky, byly na českou historickou malbu kladeny zcela jiné ideové nároky. Snaha o vytvoření českého národního umění, o jeho kontinuitu, vedla od šedesátých let /zvl. v historické malbě/ k vědomému navazování na národní ikonografii, vytvářenou na začátku století. /Tento problém má přirozeně i jiné stránky, jimž se však při této příležitosti již nemůžeme věnovat./ Kritický postoj k Rubenovi koncem století pak nakonec souvisí s obecným osudem historické malby vůbec - tento názorový posun nám v tomto případě nejlépe dokládají pozdější Springerova slova: *"Obraz líčící dojem, který učinila konečně spatřená pevnina na Kolumba a jeho druhy, nyní již zapadl. Zabýval se jím tehdy ale, pro významné postavení malíře, celý pražský svět. Byl jsem tenkrát ještě příliš zapleten do abstraktní teorie, abych mohl podat nezaujatý soud o umělecké hodnotě obrazu. Předmět se mi zdál daleko důležitější než forma."* /9/

V tomto příspěvku jsme se pochopitelně mohli dotknout pouze některých aspektů pražské historické malby poloviny století, sou-

středěné kolem osoby Kristiana Rubena. Úmyslně jsme se zaměřili spíše na dosud méně akcentované okolnosti ve snaze začlenit sledovanou problematiku do širších souvislostí. Nezdůrazněny však zůstaly například tak závažné otázky, jako je "realismus" historické malby, vztah k eklekticismu a otázka originality, které s "rubenovskou diskusí" těsně souvisejí.

* * *

/1/ Rainer Schoch, Die belgischen Bilder; Städel-Jahrbuch, Neue Folge, Bd. 7, München 1979, str. 171 - 186.
Christoph Heilmann, Zur französisch-belgischen Historienmalerei und ihre Abgrenzung zur Münchner Schule, in: kat. výst. Die Münchner Schule 1850 - 1914, str. 47 - 59, München 1979.

/2/ Johann Heinrich Meyer, Neu-deutsche religios-patriotische Kunst, in: Über Kunst und Altertum, 1817

/3/ Winfried Nerdinger, Zur Entstehung des Realismus-Begriffes in Frankreich und zu seiner Anwendung im Bereich der ungegenständlichen Kunst; Städel-Jahrbuch, Neue Folge, Bd. 5, str. 247 - 266, München 1975

/4/ Rainer Schoch, op. cit. str. 177, z: Friedrich Engels, Rascher Fortschritt des Kommunismus in Deutschland

/5/ Anton Springer, Die geschichtliche Malerei in der Gegenwart, Prag 1846, str. 30

/6/ Anton Springer, Aus meinem Leben, Berlin 1892

/7/ Bohemia, č. 108, 1846

/8/ Karel Purkyně, Hus u hranice od Lessinga, in: Růžena Pokorná-Purkyňová, Život tří generací, str. 339 - 340, Praha 1944

/9/ Anton Springer, op. cit., pozn. 6, str. 69

* * *

JAROSLAV ČERMÁK A HISTORICKÁ MALBA

Naděžda Blažíčková

Koncem července 1849 odchází devatenáctiletý Jaroslav Čermák - po krátkém a málo úspěšném pobytu u Rubena - z Prahy do Antverp s pevným odhodláním doškolit se tam nejen obecně v malířském umění, ale cílevědomě se věnovat historické malbě v jejím renomovaném středisku.

Prvé Čermákovy podněty k tomuto rozhodnutí nutno hledat už v jeho rodinném prostředí. Čermákova matka, horlivá česká vlastenka, si velmi zakládala na rodinné tradici, že pochází z rodiny Žižků z Trocnova. Od nejútlejšího mládí seznamovala malého Jaroslava, jak dovedla, s českou historií, a hlavně s dobou husitskou. Bez významu pro Čermákovu pozdější orientaci nebylo ani společenské ovzduší u Čermáků, kde se pravidelně scházívali čeští literáti, umělci, vědci i politikové, které Čermák poznával a mezi nimiž vstřebával demokratické a národní myšlení a uvědomění české vzdělané buržoazní společnosti.

Historická malba hraje tehdy stále významnější úlohu v celé Evropě a u nás má zcela zvláštní postavení pro svou schopnost didaktickou a ideově propagační. Národně cítící Čermák si uvědomoval i toto působení historického figuralismu kromě jeho estetických hodnot, vysoko ceněných také v rámci romantického kultu Rafaelova.

Čermák, který se od svého vstupu na uměleckou dráhu chtěl stát historickým malířem, přitom brzy pochopil, že se mu v Praze nedostane školení podle jeho představ. Zámožnost rodiny mu umožnila, že si mohl vybírat bez omezení, a tak zamířil na akademii, která tehdy v oboru historické malby prožívala období největší slávy: do Antverp. I tam byl veden dobrým instinktem, když si vybral za učitele Gustava Wapperse a mimo akademii Louise Gallaita, u nichž nalézal nejen technickou dokonalost malby, ale zároveň sílu zobrazené myšlenky. To zejména v tragických námětech z nizozemské minulosti, z bojů proti španělské vládě a zvůli, které si vybíralo nové belgické národní sebevědomí a které zvláště působily na mladého malíře z Čech. Pokud šlo o šíři líčení a o kompoziční dramatičnost, nabízela se tu historická plátna Rubensova, ale pokud šlo o malířské podání, zapůsobil na Čermáka projev francouzských romantiků, hlavně Delacroixe a Decampse. Ti a další mu dali právě to, co mu scházelo na pražské Akademii: přivedli ho

ke studiu přírody, k úplnému uvolnění od kresby antické plastiky, ale hlavně ho naučili virtuóznímu zacházení s barvou a světlem jako činitelem výrazu. První cena Akademie po roce studia v Antverpách svědčila o zaujetí a rychlosti, s kterými Čermák všechny tyto nové impulsy vnímal a zvládal. V Antverpách začal spolupracovat s Gallaitem kopií podle jeho obrazu, ale brzy se obrátil k české tematice, k dějinám národa, jehož poslední slavné období viděl v husitství a nejtemnější v době pobělohorské.

Z prvých Čermákových prací, vzniklých ještě na pražské Akademii v letech 1847-48, postačí připomenout vlastně jen několik témat zadaných asi Rubenem: Z obecné antické tematiky to byl *Márius ve vyhnanství nad zříceninami Karthaga*, kresba, podle níž vznikl i prvý obraz vystavený v Praze, /1/ z doby pobělohorské rokem 1847 datovaná kompozice *Vraždění druhů Valdštejnových*, z tragických konců husitské epochy *Bitva u Lipan*, ukazující už značnou kreslířskou jistotu a jakoby předznamenávající hlavní námětový proud. Tyrš posuzuje v Čermákově životopise tyto počátky dost kriticky. Píše, že obraz Mária ani karton Valdštejna neukazoval, že by pod vedením Rubenovým Čermák zvlášť prospíval. /2/

Z bouřlivého roku osmačtyřicátého pocházel Čermákův *prapor studentské legie s postavou Karla IV.*, zničený za svatodušních bouří, kterým se mladý malíř přiznal ke studentskému hnutí. Zase to byl Tyrš, který vystihl význam tehdejších pražských událostí pro Čermákovu další dráhu těmito slovy: *"Nezapomenutelný rok tento s tím čistým zápalem pro svobodu a národnost, jaký nikdy více v té míře už se nevrátil, zůstavil hluboké stopy ve všech myslích povznešenějších, a Čermák prožil jej se vším nadšením jinošským. Že rok ten spatřil, to učinilo z něho, jak z mnohého z nás, Čecha a Slovana plně uvědomělého, i zůstal jím tím více, an reakci brzy na to nastalé ušel a domov svůj opustil, aby v uměnísvém se zdokonalil".* /3/

Ze závěru Čermákova pražského pobytu na Akademii je však ještě malý, nedávno v soukromé sbírce v Kolíně nalezený olejový obraz, který je možno určit jako skicu k Čermákovu dnes nezvěstnému obrazu *Prohlášení rozsudku smrti nad Konrádem Štaufským a Bedřichem Bádenským*. Truchlivá událost 13. století, kdy Karel z Anjou zvítězil v boji o vládu na Sicílii, byla u Rubena oblíbeným tématem, které už roku 1845 zpracoval František Čermák; po roce 1851 je namaloval i Karel Purkyně. /4/ Podle obdobného rozvržení se zdá, že Purkyně znal starší řešení Čermákovo, kompozičně dobře zvládnuté, pohybově zklidnělé, ale výrazově soustředěné,

rozlišené na jasnou část s oběma chlapci a na temnou s jejich katy, namalované a jistou lyričností, změkčující romantický námět.

V době, kdy Čermák přišel do Bruselu, pracoval Louis Gallait právě na svém slavném obraze *Bruselská střelecká gilda nad mrtvolami Egmonta a Horna*, vystaveném roku 1851 na bruselském Salonu a později též v Praze. Víme, že Čermák namaloval olejovou kopii tohoto Gallaitova obrazu a Národní galerie zakoupila nedávno komorní, o něco zúžený výsek téže kompozice v zrcadlovém obrácení, reprodukující šťastně barevnou živost a zdůrazňující ještě výrazovou úlohu světla původního obrazu. /5/ Čermákův vztah k tomuto Gallaitovu dílu byl zvláště blízký. Tyrš ve svých vzpomínkách na Čermáka uvádí, že mu Gallait svěřil dokonce provedení jedné z uťatých hlav. Studie k ní byla podle Tyrše v majetku malíře Javůrka. /6/

Z dopisu Čermákovy matky se dále dovídáme, že Čermák namaloval v říjnu 1849 malou olejovou skicu radnice v Bruselu s popravištěm pro Egmonta a Horna, s velmi zdařilými skupinami občanů a vojáků, a odvezl ji Gallaitovi do Bruselu. Takový výjev, nazvaný *Egmont a Horn před popravištěm*, byl objeven v roce 1928 v haličské sbírce J. Tomasika, potomka Čermákova strýce Karla Veselého. /7/

Už v roce 1851 začíná však také řada Čermákových českých historií. Původní litografii *Přemysl Otakar II. před bitvou na Moravském poli* kreslil Čermák v Paříži podle kresby dokončené ještě v Bruselu. /8/ V rembrandtovsky viděném výjevu se otevírá pohled do králova stanu v dramatickém střídání světel a temna. Čeští pánové seskupení kolem panovníka již vyslechli obsah listu, kterým mu prý sám Rudolf Habsburský podal zprávu o připravované zradě, a ubezpečují jej o své věrnosti, zatímco v popředí, s hlavou licoměrně skloněnou stojí zrádný Milota z Dědic. Čermák znal tedy a řídil se Vocelovou básní o Přemyslovcích. Z roku 1851 je zachován Čermákův dopis, ve kterém píše Javůrkovi, aby mu poslal heraldického lva z doby Otakarovy pro jeho trůn. Větší a chronickou potíží byla Čermákova - ale nejenom jeho - neznalost dobových kostýmů.

Po heroické scéně ze 13. století následovala hned další z 15. věku. *Českým poselstvím do Basileje* se Čermák zúčastnil soutěže na kompozici z vlasteneckých dějin, kterou pro svou spolkovou prémii roku 1851 vypsala Jednota umělců výtvarných v Praze. /9/ Čermákova kresba a námět byly sice uznány za nejlepší,

ale list tak husitský a protikatolický se Jednota neodvážila vydat. Místo toho vyšla Čermákova litografie Přemysla Otakara II. Čermák o tom píše v dopise Pinkasovi, že kresba stejně nebyla *"nikdy míněna jinak, nežli jako malý náčrtek, a neodvažuji se slíbit, že bych z něj mohl udělat velký obraz"*. /10/ Pak ale přece vznikla živá, rubensovsky plná, barevně dokonale promyšlená olejová skica uvolněného přednesu, v níž poprvé Čermák malířsky ztvárnil po svém hrdinské typy husitských bojovníků. Z Pinkasovy rodiny přešla později do majetku Národní galerie. /11/ Obrázek má patos mocného děje i zvláštní přesvědčivost. Jak bylo výstižně napsáno, dokázal tu Čermák svou schopnost postihnout protiklady typů a názorů v postoji, výrazu a gestu.

K husitské epoše se obrací také litografie *Jan Žižka a Prokop Holý čtou bibli na válečném voze*, /12/ kterou kreslil Čermák v Paříži roku 1852 a při níž ohlásil svůj záměr dalšího listu. Posílá kresbu Javůrkovi do Prahy s dotazem, co říká on i ostatní jeho litografii. *"Doufám, že mi vše upřímně napíšeš, abych při příštím listu /Hus/ mohl se tím řídit..."* /13/ Mokrý uvádí i k tomuto syžetu olejovou skicu v haličské sbírce, a to olejem malovaný obraz, který Čermák daroval Javůrkovi. /14/ *"Do kreseb Alšových,"* píše o této kompozici Miloš Jiránek, *"jsou to jediné vážné pokusy o vytvoření husitského typu v českém umění. Ale kdežto Alšovi bojovníci jsou zpravidla anonymní členové davu a dle povahy autora skoro napořád dobráčtí sedláci, kreslí Čermák vůdce, proslulé bojovníky a náboženské fanatiky zároveň."* /15/

V příštích letech, kdy historie zůstává v popředí Čermákova zájmu, nastává tematická změna. Líčí především výjevy z pobělohorské doby, ač husitské téma zcela neopouští. Obraz *Zimní král přijímá zprávu o ztracené bitvě na Bílé Hoře*, vystavený roku 1852 ve Vídni, neznáme; /16/ větší popularitu získal jiný jeho výjev z této doby, malovaný roku 1853 v Paříži, totiž *Šimon Lomnický žebrající na Pražském mostě*, umístěný v Černínské galerii ve Vídni. /17/ Čermák symbolicky vyjadřuje scénou krajní potupy českého básníka ponížení celého národa. Tyrš vystihl tento záměr slovy: *"Není tím symbolizován náš lid, ony vrstvy, z nichž a pro něž výhradně téměř umění české žilo a namnoze dosud žije?"* /18/ Obraz byl objednán v Bruselu roku 1851 Eugenem Černínem s výslovným přáním, aby to byl motiv z vlasteneckých českých dějin, dle Čermákova výběru. *"Ohledně látky obrazu nejsem dosud rozhodnut,"* píše Čermák roku 1852 o svém hledání námětu, *"obzvláště ježto jsem*

nedávno četl dějiny Palackého, a tam jsem nalezl ohromné bohatství předmětů, které se v malířství dají zobrazit." /19/ Koncem roku sděluje Javůrkovi, že kompozici pro Černína již v kresbě vypracoval, ale chce znát, co namaloval Karel Svoboda na tentýž námět. *"Buď tak laskav a nakresli mi na pauzovací papír po paměti obraz Svobodův,"* píše, *"abych snad z nevědomosti neupadl v podobnost s tím, a kdyby tomu tak bylo, abych to mohl změnit".* /20/ Brzy na to sděluje znovu, že už napíná plátno, a prosí Javůrka, aby mu brzy nakreslil Pražský most, *"také rozměr kamenné obruby, výšku i šířku..."* /21/ Efektní obraz, malovaný sice ještě pod vlivem Gallaitovým, ale už v ostrém denním osvětlení a v kontrastních tónech, byl dokončen počátkem roku 1853 a vystaven téhož roku na pařížském Salonu, kde získal čestné uznání. *"Doufám, že syžet dojde Vašeho schválení,"* napsal malíř Černínovi, *"rozhodně je vzat z jedné z nejzajímavějších dob našich tak obdivuhodných dějin a vzbudí snad právě v nynější době více sympatie než dříve".* /22/ Obraz byl koupen za 5000 franků, byl příznivě přijat pařížskou kritikou a reprodukován v "Illustrationu". To byl první veliký Čermákův úspěch. O rok později byl Lomnický vystaven ve Vídni a z Mikovcova Lumíru se dovídáme, že *"velkou tam působí senzaci",* /23/ zato v Praze byl obraz napaden německou kritikou, a dokonce na výroční výstavě poškozen. Tyrš komentoval situaci slovy: *"Cokoli by nohsledové jistých samozvaných autorit proti němu rádi namítali, obecenstvo věnovalo obrazu tomu více pozornosti a přemýšlení než na sta jiným tam vystaveným obrazům, které by slušně němými slouti mohly, ježto nic ani říci nechtí a neumějí."* /24/ Jana Nerudu inspiroval Čermákův obraz k napsání básně O Šimonu Lomnickém, která vyšla roku 1858 v Hálkově Máji.

V roce 1854, rok po Šimonu Lomnickém, dobývá Čermák, tentokrát v Bruselu, nového úspěchu a zlaté medaile dalším obrazem z téže námětové sféry, svou *Protireformací*, nazvanou jindy *Po bitvě na Bílé Hoře*, nebo také *Šíření katolické víry v Čechách.* /25/ Čermák vytvořil i k tomuto obrazu několik studií, které se zcela liší pojetím i seskupením od konečné verze a které dokládají svědomitost jeho přípravy. Jednu ze studií poslal darem Černíkovi do Vídně. S popisným názvem *Dominikánský misionář v husitské rodině* byla zařazena do obrazárny. /26/ Definitivní řešení - dnes v majetku Národní galerie - staví na odiv dobře koordinovanou mnohofigurální scénu, jejíž výrazové dominanty jsou akcentovány barevně i světelně. Sedící odbojný sedlák dostal portrétní

rysy přítele Pinkase. Děj je do krajnosti ztišen ve vylíčení charakterů a pocitů. V belgické kritice bylo napsáno, že *"představuje Čechy přemožené, ještě trnoucí, jež Ferdinand opět na katolickou víru obrací pomocí vojska a mnichů"*. /27/ Obraz byl pak vystaven v Lipsku a hodnocen dokonce výše, než současně vystavená malba Gallaitova. Když měl být vystaven v Praze, došlo opět k protestům, tentokráte ze strany církevní, ale tehdejší místodržitel je odmítl s odůvodněním, že jde přece o historický námět.

Mezitím už od roku 1851 pracuje Čermák na obraze, který se vskutku stal monumentálním vyvrcholením jeho historického úsilí: na *Husitech bránících průsmyk*. /28/ Roku 1851 píše Javůrkovi: *"Nyní pracuji v Louvru na nějakých skicách a pak se dám hned zas do svých obrazů. Ve zdejší sbírce zbraní, která je skvělá, nalezl jsem obrovský husitský štít s nápisem a pražským znakem, také cepy a sudlice."* /29/ Tyrš nazývá dílo *Táborité úvoz bránící* a uvádí jako rok vzniku 1852, /30/ ve skutečnosti pracoval Čermák na obraze až do roku 1857, jak je také datován. /To ostatně není u Čermáka výjimka, *Raněný Černohorec* vznikal dokonce jedenáct let./ K Husitům přistupoval Čermák s obzvláštní péčí. Z figurálních studií je vidět, že podle dobového zvyku použil v kompozici svou podobiznu i portréty svých přátel, profesora Purkyně, malíře Pinkase, paní Gallaitové a její starší dcery Amalie. Když Čermák hledal přírodní jeviště pro svůj výjev, dozvěděl se od Pinkase, že ve fontainebleauském lese u vesnice Marlotte jsou skály, které by mohl potřebovat. Nová je u Čermáka světlá otevřená krajina v pozadí, svědčící o jeho zájmu o plenér i o poznání současné francouzské barbizonské malby s jejími barevně čistými tóny a svěžím světelným pozadím. Tyrš vzpomíná, že Čermák sám k tomu řekl: *"Byl jsem co do koloritu otráven v Belgii, a bylo potřebí nových důkladných studií dle přírody, bylo potřebí působení nejnovější školy francouzské a dlouhého pobytu mého v zemích primitivních, abych se opět vyhojil."* /31/ V celém barevně světelném vyladění Husitů se Čermák opravdu vzdal staromistrovské patiny belgické školy, ale nikoliv velmi efektivního uspořádání kompozice s dramaticky zastíněným a jen místy prosvětleným popředím s hlavními postavami, které zastupují celé vojsko. Problémem zůstalo historicky věrné kostýmování, u Čermáka spíš orientální nebo balkánské než husitské. Obraz byl namalován pro belgického objednavatele a vystaven nejprve v Gentu, později prodán do Anglie, do Prahy byl získán Rudolfem Ryšavým, poprvé zde vystaven na Čermákově jubilejní výstavě v roce 1928 a pak zakoupen do Národní galerie.

rysy přítele Pinkase. Děj je do krajnosti ztišen ve vylíčení charakterů a pocitů. V belgické kritice bylo napsáno, že *"představuje Čechy přemožené, ještě trnoucí, jež Ferdinand opět na katolickou víru obrací pomocí vojska a mnichů"*. /27/ Obraz byl pak vystaven v Lipsku a hodnocen dokonce výše, než současně vystavená malba Gallaitova. Když měl být vystaven v Praze, došlo opět k protestům, tentokráte ze strany církevní, ale tehdejší místodržitel je odmítl s odůvodněním, že jde přece o historický námět.

Mezitím už od roku 1851 pracuje Čermák na obraze, který se vskutku stal monumentálním vyvrcholením jeho historického úsilí: na *Husitech bránících průsmyk*. /28/ Roku 1851 píše Javůrkovi: *"Nyní pracuji v Louvru na nějakých skicách a pak se dám hned zas do svých obrazů. Ve zdejší sbírce zbraní, která je skvělá, nalezl jsem obrovský husitský štít s nápisem a pražským znakem, také cepy a sudlice."* /29/ Tyrš nazývá dílo *Táborité úvoz bránící* a uvádí jako rok vzniku 1852, /30/ ve skutečnosti pracoval Čermák na obraze až do roku 1857, jak je také datován. /To ostatně není u Čermáka výjimka, *Raněný Černohorec* vznikal dokonce jedenáct let./ K Husitům přistupoval Čermák s obzvláštní péčí. Z figurálních studií je vidět, že podle dobového zvyku použil v kompozici svou podobiznu i portréty svých přátel, profesora Purkyně, malíře Pinkase, paní Gallaitové a její starší dcery Amalie. Když Čermák hledal přírodní jeviště pro svůj výjev, dozvěděl se od Pinkase, že ve fontainebleauském lese u vesnice Marlotte jsou skály, které by mohl potřebovat. Nová je u Čermáka světlá otevřená krajina v pozadí, svědčící o jeho zájmu o plenér i o poznání současné francouzské barbizonské malby s jejími barevně čistými tóny a svěžím světelným pozadím. Tyrš vzpomíná, že Čermák sám k tomu řekl: *"Byl jsem co do koloritu otráven v Belgii, a bylo potřebí nových důkladných studií dle přírody, bylo potřebí působení nejnovější školy francouzské a dlouhého pobytu mého v zemích primitivních, abych se opět vyhojil."* /31/ V celém barevně světelném vyladění Husitů se Čermák opravdu vzdal staromistrovské patiny belgické školy, ale nikoliv velmi efektivního uspořádání kompozice s dramaticky zastíněným a jen místy prosvětleným popředím s hlavními postavami, které zastupují celé vojsko. Problémem zůstalo historicky věrné kostýmování, u Čermáka spíš orientální nebo balkánské než husitské. Obraz byl namalován pro belgického objednavatele a vystaven nejprve v Gentu, později prodán do Anglie, do Prahy byl získán Rudolfem Ryšavým, poprvé zde vystaven na Čermákově jubilejní výstavě v roce 1928 a pak zakoupen do Národní galerie.

v úsměvné žánrové seskupení, poněkud statické, ale zvládnuté s velkou virtuozitou. Světlo a živá barevnost se spojují v akcentech děje.

Čermák připravoval obraz pro pařížský Salon 1875, ale nedokončil jej včas. Přesto byl v tom roce vystaven již ve Vídni a teprve roku 1876 v Paříži, kde sklidil nevídaný úspěch a Čermák byl za něj jmenován rytířem Čestné legie. Ještě téhož roku byl obraz vystaven v Amsterodamu a v Lipsku, kde později /1882/ o něm vyšla celá monografie. /38/ Roku 1877 a 1891 vyšel jako prémie Umělecké Besedy.

Ohlas Prokopa Holého nejen ilustruje Čermákovu popularitu, ale dokazuje, jak dokonale realizoval dobovou představu historického obrazu, a naznačuje široké působení takového díla. Byl to však poslední historický námět v Čermákově tvorbě. Čermák měl ovšem ještě dalekosáhlé plány, v nichž historicko-alegorické téma mělo hrát velkou roli. Prostřednictvím Pinkasovým si vyžádal program malířské soutěže na výzdobu Národního divadla, který mu byl také v létě 1877 odeslán. Jak napsal Antonín Matějček, byl by Čermák býval asi *"ten jediný malíř český, který by byl zcela vyhověl Zítkovu uměleckému světoobčanství a jeho vysokým uměleckým nárokům a který by byl zároveň doplnil program po stránce národní"*. /39/ Čermák však už soutěž neobeslal: na jaře příštího roku 1878 osmačtyřicetiletý zemřel.

Úhrnem lze tedy říci, že Čermák otevřel české historické malbě okna do Evropy, zejména co do šíře záběrů a profesionální úrovně provedení. *"Dojem noblesy a ušlechtilosti měl on v našem umění snad jediný,"* /40/ shrnul Miloš Jiránek obrácený k otázkám formy. Ale Čermák sám přitom nepřestal usilovat o to, aby touto evropsky vytříbenou formou vyjádřil české obsahy, českou národní tematiku, a to v ideových akcentech své doby. V tom dnes znovu poznáváme jeho přínos a význam.

* * *

/1/ Seznam umělecké výstavy Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze, 1849, č. k. 168.

/2/ Dra Miroslava Tyrše Úvahy a pojednání o umění výtvarném, díl I., Praha 1901, str. 76.

/3/ Dtto, str. 76.

/4/ Fr. Čermák - Seznam umělecké výstavy Krasoumné jednoty ... 1845, č. k. 177; K. Purkyně - NG O 2896, olej, plátno,

34 x 43 cm, neznačeno. Později se k námětu vrátil karikaturou do Svatolukášské knihy, NG K 16 773, akvarel a olej, papír, 15,2 x 13,6 cm.

/5/ NG O 13 663, olej, kartón, 18 x 23 cm, neznačeno.

/6/ Dra Miroslava Tyrše ..., str. 80 a pozn.

/7/ V. Černý, F. V. Mokrý, V. Náprstek: Život a dílo Jaroslava Čermáka, Praha 1930, str. 20 a pozn. 2.

/8/ NG R 88 369, 35,5 x 47,5 cm, značeno vlevo dole: Jaroslav Čermák comp. et lith., vpravo dole: Imp. Bertants, r. Cadet 11. Paris.

/9/ NG K 7104, kresba tužkou, papír, 16,5 x 25 cm, značeno uprostřed dole: Prokop Holý, Rokycana atd. Husitská Deputace na Concil v Basileji. Kresba od Jaroslava Čermáka 1851.

/10/ V. Černý, F. V. Mokrý, V. Náprstek ... str. 24.

/11/ NG O 10 003, olej, dřevo, 29 x 49 cm, neznačeno.

/12/ NG R 23 010, 23 x 30,7 cm, značeno vlevo dole: Jaroslav Čermák, comp. et lith., vpravo dole: Imp. Simonau & Toovey, Brux.s

/13/ V. Černý, F. V. Mokrý, V. Náprstek ... str. 27.

/14/ Dtto, str. 27, 28 a pozn. 1.

/15/ M. Jiránek: Poznámky o Jaroslavu Čermákovi, Volné Směry XII, Praha 1908, str. 86.

/16/ Obraz byl vystaven i v Praze, viz Seznam umělecké výstavy Krasoumné jednoty ... 1852, č. k. 299, ale bez uvedení autorova křestního jména, a je možné, že jde spíše o Františka Čermáka. Při přípravě tohoto příspěvku a výstavy Historického vědomí v české malbě 19. století bylo už takto změněno autorství u obrazu Milton diktuje dcerám Ztracený ráj, až dosud vedeného pod Jaroslavem Čermákem, na malbu Františka Čermáka.

/17/ Katalog Černínské obrazárny ve Vídni z roku 1936, č. k. 298.

/18/ Dra Miroslava Tyrše ..., str. 105.

/19/ V. Černý, F. V. Mokrý, V. Náprstek ..., str. 28.

/20/ Dtto, str. 28. O jedenáct let dříve vystavoval na výstavě Krasoumné jednoty pod názvem Lomnický z Budče obraz J. V. Hellich, viz Seznam umělecké výstavy z roku 1840, č. k. 117; roku 1850 se stejným názvem K. Svoboda, č. k. 136.

/21/ V. Černý, F. V. Mokrý, V. Náprstek ..., str. 28.

/22/ Dtto, str. 29.

/23/ Dra Miroslava Tyrše ..., str. 105, pozn. 1.

/24/ Dtto,str. 105 - 106; Lumír 1854, Jaroslav Čermák, str. 1002.

/25/ NG O 4656, olej, plátno, 135 x 190 cm, značeno vpravo dole: Jaroslav Čermák 1854.

/26/ Katalog Černínské obrazárny ve Vídni z roku 1936, č. k. 329.

/27/ Lumír 1854, Jaroslav Čermák, str. 1002.

/28/ NG O 5091, olej, plátno, 191 x 147 cm, značeno vlevo dole: Jaroslav Čermák 1857.

/29/ V. Černý, F. V. Mokrý, V. Náprstek, ... str. 26. Husitská pavéza je dnes majetkem Národního muzea v Praze, viz článek V. Denksteina: Pavéza Jaroslava Čermáka, Kniha o Praze, Praha 1958, str. 111 - 116.

/30/ Dra Miroslava Tyrše ..., str. 102.

/31/ Dtto, str. 87.

/32/ NG O 4230, olej, plátno, 114 x 73,5 cm, značeno dole uprostřed: Jaroslav Čermák 1874. Replika obrazu o rozměrech 226 x 114 cm, namalovaného pro J. J. Strossmayera roku 1873 a téhož roku vystaveného na Pařížském salonu, dnes v majetku záhřebské galerie.

/33/ OPH inv. č. 561, olej, plátno, 91 x 166, značeno vpravo dole: Jaroslav Čermák 1875.

/34/ V. Černý, F. V. Mokrý, V. Náprstek ..., str. 55, pozn. 2.

/35/ Dtto, str. 56.

/36/ Dtto, str. 56 a pozn. 5.

/37/ Dtto, str. 58 a pozn. 1.

/38/ Paul Mitzsche: Jaroslav Čermák und sein Gemälde "Die Hussiten vor Naumburg", Naumburk 1883.

/39/ A. Matějček: Národní divadlo a jeho výtvarníci, Praha 1954, str. 108 a 133.

/40/ M. Jiránek: Poznámky o Jaroslavu Čermákovi, Volné Směry XII, Praha 1908, str. 91.

* * *

MALOVANÉ DĚJINY UMĚNÍ: PŘEDBĚŽNÉ POZNÁMKY K JEDNÉ KAPITOLE Z DĚJIN ČESKÉ HISTORICKÉ MALBY 19. STOLETÍ

Lubomír Konečný

Předmětem tohoto příspěvku budou malířská díla českých umělců 19. století, jejichž námětem jsou scény ze života slavných mistrů staletí předchozích, zejména období renesance a baroka - ikonografie, kterou můžeme souhrnně označit jako malované dějiny umění /dále jen MDU/. /1/ Materiál, který si dovolím ve skromném výběru předložit, má jednu výhodu: svou tematickou stránkou je nanaprosto jedinečně předurčen k tomu, aby nám - je-li náležitě analyzován - dovolil nahlédnout do způsobu, jak o historii své profese smýšleli tvůrci žijící v době historismu. To, co nám MDU nabízejí, je tedy jakási jedinečná metahistorie. Jedinečná proto, že MDU - až na několik málo izolovaných a nejrůzněji motivovaných anticipací a snad ještě méně dozvuků - představují ikonografický druh, jehož existence bezprostředně souvisí s ideologií historismu poslední čtvrtiny 18. až sklonku 19. století. Na poli dějin výtvarného umění jde tato ikonografie ruku v ruce s proměňujícím se vztahem mezi uměním, respektive umělci a společností. Rozbor jednotlivých děl s touto tematikou - handicapovaný však dosud nedostatečnou mírou znalosti jak života a tvorby mnoha tvůrců, tak ikonografické tradice /výtvarné i literární/ jednotlivých námětů - nám poskytuje neopakovatelnou možnost nahlédnout do tak klíčové problematiky studia umění 19. století, jako jsou složité interakce společenských zájmů, výtvarných tradic a hlubších osobních motivací při vzniku uměleckého díla. I z tohoto hlediska lze říci - i když s jistou dávkou přehánění -, že MDU jsou paradigmatickou ikonografií malířského historismu.

Nahlížen na širším pozadí evropského /a zejména francouzského/ umění let 1780 - 1860 je náhlý výskyt obrazů ze života umělců žijících v 15. - 18. století těžko přehlédnutelným faktem. Výmluvné jsou zejména údaje o jejich frekvenci na pařížském Salónu, které ve své studii shromáždil Francis Haskell: V letech 1804 - 1886 se bez obrazů této kategorie neobešel ani jeden Salón. Z toho - v letech 1804 - 1817 bývaly na scéně jen dva až tři, ale pak jejich počet výrazně stoupá, takže ve dvacátých letech jich bývá

vždy vystavováno asi deset a v letech 1830-60, kdy aktuálnost a popularita MDU dosahují vrcholu, jich diváci mohli na každé přehlídce vidět kolem dvaceti. V šedesátých letech jejich počet klesá na čtyři až pět, aby posléze zcela zmizely ze scény. /2/ Nám však nejde o statistické vyhodnocení francouzské historické malby, nýbrž o metahistorickou výpověď malovaných scén ze života umělců. Ideologie historismu požadovala - jak výstižně konstatoval Friedrich Meinecke - zjištěná fakta z historie nejen registrovat a vědecky pořádat, nýbrž je znovuprobudit k životu a učinit je plodnými pro současnost, neboť: "Wer Geschichte schreibt, muss auch neue Geschichte schaffen." /3/ V oblasti MDU se dala historická tematika aktualizovat poměrně snadno, neboť jejich tvůrcům zjevně nabízela lákavé možnosti autoidentifikace s hrdiny historií, které malovali.

Zhruba lze říci, že námi sledovaná tematika začala svou - zpočátku velmi nenápadnou - existenci jako sub-kategorie historické malby. V roce 1778 vystavila malířka Angelica Kauffmannová v Royal Academy v Londýně dnes nezachovaný obraz *Smrt Leonarda da Vinci v náručí francouzského krále Františka I.*, založený na Vasariho líčení umělcovy smrti 2. května 1519 na zámku Amboise. /4/ Její obraz byl něčím jako generální zkouškou na premiéru MDU, která se konala na pařížském Salónu roku 1781, kde François Guillaume Ménageot vystavil svou verzi *Leonardovy smrti* /č. 151: "Léonard de Vinci, mourant dans les bras de François Premier"/, dnes chovanou v Musée de l´Hôtel de Ville v Amboise. /5/ Pro tuto počáteční fázi MDU je charakteristické, že Ménageotův obraz neoslavuje uměleckého génia, nýbrž velkorysost královského mecenáše. Tam, kde jsou talent a umělecká tvorba spojovány spíše s mecenášskou přízní než s uměleckým géniem, je oplakávající patron důležitější než oplakávaný tvůrce. Autoidentifikace dáli se o ní vůbec mluvit - je skupinově profesionální: obrazy s náměty jako "František I. a Leonardo da Vinci", "Karel V. a Tizian", "Maximilián I. a Albrecht Dürer", "Papež Klement VII. a Michelangelo" - a dala by se uvést řada dalších - měly ukázat, jak vysoko lze prostřednictvím umění vystoupit po společenském žebříčku, a zároveň měly pobídnout mocné soudobého světa, aby ve své přízni k umělcům následovali velké vzory minulosti. /6/ A toho bylo ve stále větší míře opravdu zapotřebí, neboť ve společenských otřesech, k nimž během námi sledovaného období došlo, význam tradičních velkých patronů /vysoké šlechty a církve/ podstatně poklesl.

Tomuto poklesu a s ním současnému přenesení role největšího mecenáše na stát - změnám, na něž bylo krajně nesnadné bezprostředně reagovat ikonografickou tematizací, je přímo úměrný posun autoidentifikace v rámci MDU do sféry individuální biografiky nebo psychologie. Vrcholným dokladem této tendence je Delacroixův obraz *Michelangelo ve svém ateliéru* /1849-52/, ke kterému se za chvíli ještě vrátím.

Jisté je, že identifikace umělce 19. století s historickým objektem jeho díla měla v případě sledování prestižních, skupinově profesionálních zájmů své historické opodstatnění především tam, kde pro ni existoval vhodný společenský rámec - například tehdy, když se malíř žijící v habsburské monarchii tematikou své práce dovolával přízně, kterou podle starých životopisců věnoval Maxmilián I. Dürerovi či Karel V. Tizianovi. /7/ V případě autoidentifikací založených na privátních motivech je tímto rámcem obraz umělce - tedy koncept, z jehož tradiční podoby nezůstal následkem romantických teorií o podstatě kreativity a o originalitě kámen na kameni. /8/ Ponecháme-li stranou přímočarý autoportrét bez obsahových implikací vyplývajících z motivického či stylového ozvláštnění, vydali se konzervativněji orientovaní tvůrci cestou privátní historizující autoidentifikace s velkými vzory minulosti. Rapidní úbytek MDU v šedesátých letech a později však ukazuje, že s novou výtvarnou problematikou, kterou nastolil realismus - a potom impresionismus etc. -, vyčpělo i toto řešení. Je však pozoruhodné, že k nejadekvátnějšímu zvládnutí obrazu umělce za těchto změněných podmínek došlo v rámci stylového idiomu realismu, i když s použitím slovníku a syntaxe, které mají svůj původ v tradičním ikonografickém repertoáru. Courbetův *Ateliér* z roku 1855, malířem nazvaný "Intérieur de mon atelier, allégorie réelle, déterminant une phase de sept années de ma vie artistique" /Paříž, Musée du Louvre/, navazuje - jak doložil především Matthias Winner /9/ - na alegorická znázornění uměleckých teorií, jak je známe především z renesančních a barokních obrazů a rytin akademií a ateliérů. Courbetovo *Setkání* z roku 1854 - s malířovým autoportrétem vpravo - pak exponuje fourieristickou představu umělce jako putujícího apoštola pravdy, tentokrát s ikonografickou oporou v lidových tiscích ilustrujících legendu o věčném poutníku, Židu Ahasverovi, aktualizovanou francouzskou literaturou z doby před polovinou století. /10/

Je jenom přirozené, že situace v Čechách je ozvukem síly ikonografického proudu MDU. Jeho mezinárodní popularita je víta-

ným korektivem každé případné tendence k příliš exkluzívnímu interpretování domácích ukázek. Na druhé straně však nelze nevidět, že odlišné prostředí, odkojené odlišnými tradicemi, muselo nutně vést k odlišným výsledkům. Jedním je, že na rozdíl od Francie, kde Delacroix a Ingres zanikají v záplavě malých, menších a nejmenších mistrů, se v Čechách na poli MDU výrazně uplatnili i umělci významní, ba i nejvýznamnější. A dále: Bývá-li u naprosté většiny francouzských příkladů konstatována jejich ateoretická anekdotičnost a z hlediska koncepce obrazu umělce i neautentičnost, /11/ pak v českém prostředí se v některých případech jedná o dokumenty ve své výpovědi svrchovaně autentické.

Pokud je mi známo, časově nejstarší z nich vystavil Josef Hellich /1807 - 1880/ na přehlídce Krasoumné jednoty roku 1840 - nevelký obrázek z Galerie hl. m. Prahy, *Cimabue nalézá kreslícího Giotta* /Plzeň č. 36, obr. 1/.Hellichův malý Giotto sice kreslí na kámen madonu, ale nepochybným východiskem tématu je líčení florentského sochaře Lorenza Ghibertiho, které ve svých *Životech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů* /1. vyd. 1550/ následujícím způsobem převyprávěl slavný životopisec italských renesančních umělců Giorgio Vasari: *"V devíti letech, když už hoch dával v celém svém počínání, byť ještě dětském, najevo neobyčejnou živost a bystrost ducha, ... dal mu Bondone /jeho otec/ na starost několik ovcí; Giotto je vodil po usedlosti z místa na místo za pastvou, a přitom puzen přirozeným sklonem ke kreslení bez ustání črtal na kameny, zem a písek různé věci podle přírody nebo své představivosti. Tak ho jednoho dne přistihl Cimabue, který si šel z Florencie do Vespignana něco vyřídit, jak si kreslí, zatímco se ovce popásaly, zašpičatělým kamenem na rovnou čistou kamennou desku podle skutečnosti ovečku, aniž se tomu učil u kohokoli jiného kromě přírody."* /12/ Tato scéna inspirovala již v 15. století Benozza Gozzoliho /13/ a ve století devatenáctém se "Cimabue a malý Giotto" stalo jedním z mezinárodně nejrozšířenějších témat MDU. Tato ikonografie vděčí za svou popularitu - kromě Giottova výjimečného postavení v dějinách italského umění - především tomu, že v krystalické čistotě rozvíjí dva prastaré biografické motivy, známé již z antických životopisů a středověkých legend: 1. zcela přirozené objevení se geniálních schopností u zázračného dítěte, jehož jedinou učitelkou je příroda, 2. tím zapříčiněný prudký společenský vzestup génia: Giotto odchází s Cimabuem do Florencie, kde se proslaví a je ctěn i nejmocnějšími. /14/ Takové je patrně poselství Hellichova díla: Umění,

zvláště křesťanské /nazarenisticky orientovaný malíř dává Giottovi kreslit madonu, božský zdroj inspirace/, vede ke společenské prestiži tvůrce. Tento výklad ostatně potvrzují také další Hellichovy MDU, které mají zřetelný profesionálně prestižní akcent. V roce 1854 kreslí a litografuje scénu *Petr Parléř ukazuje Václavovi IV. sochu sv. Václava* /Plzeň č. 37/ /15/ a rok nato vystavuje práci na téma *"Vévoda Rudolf IV. se svou ženou Kateřinou v ateliéru stavitele Václava, který jim předvádí model svatoštěpánského domu ve Vídni"*. Maluje také Michelangela, Raffaela, Celliniho a Dürera, vždy s jejich papežskými, císařskými a královskými patrony. /16/ Jedná se tedy o celý cyklus pyšně předvádějící slavné umělce minulosti v důvěrném *tête à tête* s jejich neméně proslulými patrony.

Rovněž v Krasoumné jednotě, ale v roce 1843, se představil mladý, tehdy třiadvacetiletý Josef Mánes /1820-71/ drobným, zářivě barevným olejem, znázorňujícím - jak bývá obraz většinou nazýván - *Smrt Lukáše z Leydenu*, v roce 1533 ve věku 39 let /obr. 7/. Nemíním se zde zabývat přípravnými pracemi k tomuto dílu ani je nechci analyzovat z hlediska strategie koncipování historického obrazu. /17/ Chtěl bych jen ukázat, jakou újmu - včetně užívání poněkud zavádějícího názvu - utrpělo naše pochopení tohoto skvostného obrázku, když byl - a bohužel dosud je - nazírán mimo kontext historické malby obecně a MDU konkrétně. Je příznačné, že v souvislosti se svým literárním pramenem byl - alespoň pokud je mi známo - naposled zevrubněji diskutován K. B. Mádlem, tedy historikem umění a kritikem odchovaným ideologií historismu. /18/ Dejme proto slovo Karlu van Manderovi, který ve svém spise z roku 1604 popisuje Lukášovy poslední dny takto: *"Když se jeho celkový stav a zdraví zhoršily natolik, že mu již žádný lékař nemohl pomoci, a když ucítil, že jeho poslední hodinka se blíží, tehdy, dva dny před svou smrtí, pocítil potřebu ještě jednou se zahledět na nebeskou šíravu oblohy, ještě jednou spatřit toto dílo boží, takže služebná mu naposledy pomohla ven z domu."* /19/ Domnívám se, že v tomto tklivém líčení umělcova loučení s krásami vezdejšího světa - líčení, které má kupodivu velmi blízko k estetice přírodních zážitků romantiků - a v Mánesově schopnosti citlivě a adekvátně je ztvárnit je zakleto nejen kouzlo, ale i vlastní smysl obrazu, které nám bez znalosti výchozího textu unikají. Z Manderova životopisu vyplývá, že Mánes neznázornil okamžik Lukášovy smrti, jak se zdá dnes užívaný název obrazu sugerovat. A dále: Muž vzadu by mohl být bezradný lékař /viz jeho oděv/; žena v čer-

veném je nejspíše umělcova manželka, druhá pak jeho dcera, o níž Mander o pár řádek dál píše, že "devět dnů před otcovou smrtí porodila syna". Průhledem do místnosti vpravo skutečně vidíme chůvu s nemluvnětem. Je tedy zřejmé, že Josef Mánes věrně sledoval Manderův text - ať již v originále, v překladu, nebo v nějakém zprostředkování. Vzadu opřený malířský stojan a díla na lavici pod oknem /snad desky, z nichž Lukáš tiskl své grafické listy/ nepochybně navazují na tu pasáž, kde čteme: *"Poslední věcí, kterou vyryl, byl malý tisk znázorňující Pallas Athénu a říká se, že jej dokončil tak, že měl desku položenou před sebou na loži - což nade vše jasně dokládá, jak miloval umění a jak pracoval až do samého konce."* Opakuji tedy znovu, že je třeba kontaminovat - a to i v mysli laického diváka - Mánesův obraz a Manderův text, nechceme-li minout smysl prvého. To vše bez ohledu na to, zda přijmeme, či nepřijmeme jinak velmi atraktivní hypotézu, že Mánes *"ve scéně, jak ji Karel van Mander líčí, nalezl analogii události své vlastní rodiny"* /Mádl/ - totiž smrti svého otce, malíře krajin Antonína Mánesa. /20/ Obraz by tím jistě získal ještě hlubší motivaci. Viděli jsme však, že k výkladu jeho nejpoutavějších aspektů nám stačil Manderův text. Osobitá vroucí nota Mánesova obrazu ještě více vystoupí na povrch ve srovnání s dílem, které mu mohlo dát první podnět k namalování scény z posledních dnů nizozemského mistra. /21/ V letech 1826 - 1836 připravil mnichovský Peter Cornelius kresebné podklady pro malířskou výzdobu Klenzeho Pinakotéky v Mnichově /dnešní Alte Pinakothek/, kterou ve třicátých letech provedl Clemens Zimmermann se svými spolupracovníky a žáky. /22/ Volker Plagemann označil Corneliem navržené fresky, silně poničené za druhé světové války, za "první a zároveň nejrozsáhlejší pokus o monumentální znázornění dějin umění". /23/ V 19. poli loggie najdeme mj. i scénu *Smrti Lukáše z Leydenu* - ztvárněnou na základě již citovaného Manderova životopisu a podle Corneliovy kresby /obr. 7/. /24/ Zdá se, že její pointou je předvedení leydenského mistra jako exemplárního pracanta ve smyslu Apellova slavného hesla tlumočeného Pliniem v jeho díle *Naturalis Historia* /35: 84/: *"Nulla dies /ani ultima/ sine linea."* Svým pojetím je tento výjev na hony vzdálen Lukášově poetické tragédii v podání Josefa Mánesa.

Jedinečnost koncepce Mánesova obrazu, daná originální a delikátní souhrou tradice a inovace, ještě více vynikne ve srovnání s dalšími českými MDU. Karel Svoboda /1824 - 1870/ vystavil roku 1847 v Krasoumné jednotě *Benvenuta Celliniho v jeho dílně* /"Benvenuto Cellini in seiner Werkstätte"/ - dílo, které sice

dnes neznáme, ale jež snad mohlo být inspirováno plátnem Josepha-Nicolase Roberta-Fleuryho, předního francouzského tvůrce MDU, reprodukovaným v albu Salónu roku 1841. /25/ Rovněž v roce 1847 vystavil Gustav Schaller práci *Petr Pavel Rubens a jeho rodina* /"P. P. Rubens und seine Familie"/ - opět dílo, o němž zatím nevíme, jak přesně vypadalo. Zato však dobře víme, že právě scény z Rubensova života - předvádějící život umělce jako jednu nekonečnou slavnost v přepychu a bohatství - dokonale vyjadřují poselství MDU jako celku: V minulosti měli umělci vše - slávu, majetek, rodinu, lásku i přátele. /26/ Tato slova bychom mohli napsat pod kdysi slavnou kompozici Václava Brožíka /1851 - 1901/ z roku 1880, *Slavnost u Rubense*. 4/. /27/ Kromě mistra s rodinou a antverpského starosty Nicolase Rockoxe s jeho manželkou se na obraze shromáždili snad všichni významnější antverpští a flámští malíři první poloviny 17. století - a to i ti, kteří se spolu nikdy nesetkali /jako Rubens a Frans Hals/. Z tohoto hlediska je třeba chápat Brožíkovo plátno jako apoteózu flámské malířské školy a vidět je v návaznosti na takové práce, jako je o něco málo starší oslavné dílo od Niçaise de Keysera v Královském muzeu v Antverpách. /28/ Slunné stránky malířského života nám na slavném historickém příkladu předvádí i dílo výtvarně tak odlišné, jako Navrátilův dnes nezvěstný obraz z první poloviny padesátých let 19. století, známý pod názvem *V ateliéru* /obr. 2/. /29/ Patrně se však jedná o zcela konkrétní scénu, která se podle Plinia měla odehrát v ateliéru nejslavnějšího malíře antického starověku, Apella: Alexandr Veliký *"prokázal malíři i jinou laskavost - dal mu namalovat jednu ze svých vedlejších milenek, jménem Pankaspu, nahou, z obdivu pro její krásu. Když poznal, že se Apellés během práce do ní zamiloval, dal mu ji."* /30/ Tato historka se zejména v 16. a 17. století dočkala celé řady výtvarných zpracování, jakožto jakýsi archetyp idylického vztahu mezi umělcem a jeho mecenášem, tj. toho typu vztahu mezi umělcem a veřejností, který proklamuje naprostá většina MDU. /31/ Bylo by však omylem domnívat se, že jejich autoři neviděli rub problému anebo jiné možnosti jeho vyústění. Není pochyb, že toto všechno znali. V rámci ideologie historismu však mohli své názory ikonograficky tematizovat jen jako *Wunschbilder*, obrazy-přání, založené na modelech z historie. Teprve pod tímto zorným úhlem můžeme chápat pravý smysl oněch skupinových či privátních autoidentifikací, které tušíme za většinou MDU. /32/ Všechny až dosud uvedené příklady českých MDU - až na Mánesův obraz - dokonale zapadají do

tohoto vpodstatě internacionálně platného vzorce. Platí to i o nedochovaném obraze Jana Dvořáčka /1825 - 1898/ *Karel IV. jako sochař* /"Karl IV. als Bildhauer"/, vystaveném v roce 1850. Tato práce byla nepochybně inspirována kronikou Mattea Villaniho, a to v jejím čerstvém přetlumočení Františkem Palackým v jeho *Dějinách* z roku 1848: *"Zvláštní jeho /císaře Karla IV./ zalíbení byla řezba: kdykoli dával audienci, vždy sedě řezával proutí nebo měkké dříví ..."* /33/ Tedy vlastenecká varianta apelu na prestiž umění.

Krátce poté, co byl v roce 1886 na pařížském Salónu vystaven poslední potomek mohutné francouzské větve MDU, předvedl Emanuel Krescens Liška /1852 - 1903/ roku 1891 na Všeobecné zemské výstavě v Praze rozměrné plátno s názvem *Michelangelův sen* /obr. 4/. /34/ Liškův zdroj je na první pohled evidentní - je to Delacroixův *Michelangelo ve svém ateliéru* /obr. 3/ z let 1849 - 1852 /Musée Fabre, Montpellier/. /35/ Delacroixův obdiv k renesančnímu mistrovi, známý z jeho deníků a článků, zde vykrystalizoval v dokonalou autoidentifikaci, založenou na vědomí spřízněnosti tvůrčího typu. Obraz proto přerostl běžný rámec MDU období historismu; ostatně to ani není biografický výjev. Delacroixův *Michelangelo* je výrazem romantické koncepce velkého umělce jako věčně nespokojeného a tvůrčími pochybnostmi zmítaného génia, který v melancholické póze kontempluje své dílo - zde *Mediečejskou madonu*. Socha vlevo, z níž vidíme jen část, je Michelangelův *Mojžíš* z doby kolem roku 1515 v římském kostele San Pietro in Vincoli. A právě o této soše sní melancholický génius na Liškově o čtyři desetiletí mladším obraze. *Mojžíš*, u francouzského mistra ještě marginální, se u Lišky stal dílem snů, dílem *par excellence*. Snad malíř věděl, že Hermann Grimm, autor jedné z prvních moderních michelangelovských monografií, nazval tuto plastiku v roce 1860 *"korunou moderního sochařství"*. /36/ Liškův Mojžíš je naddimenzován; jistě by měřil více než svých skutečných 235 cm. Oproti tomu na točně vidíme zdrobnělinu /snad *modelletto*/ Michelangelovy dvoumetrové *Aurory* a vzadu pak rovněž poddimenzovanou *Noc*, obě z náhrobků v Mediečejské kapli florentského kostela San Lorenzo /1524-31/. Toto pohrávání si s měřítky a známými daty /bylo dobře známo, že *Mojžíš* je starší než sochy z mediečejských náhrobků/ svádí k domněnce, že Liška chtěl zdůraznit rozdíl mezi tvořením virulentních plastik à la *Mojžíš*, z nějž sálá pověstná michelangelovská *terribilità*, a prací na vpodstatě dekorativních figurách vázaných na architekturu. Plastiky inspirované párovými figurami

z medičejských náhrobků se ostatně staly součástí repertoáru architektonické dekorace od baroka až po historismus /37/ a je více než pozoruhodné - a v těchto souvislostech snad ani ne náhodné -, že potomci Michelangelova *Soumraku* a *Svítání* dekorují průčelí budovy, v níž v Praze na konci 19. století sídlila malířská akademie /tj. dnešního sídla VŠUPM/.

Bylo poučné vidět, jak Delacroixovo romantické a v rámci MDU výjimečné ztvárnění génia podstatnou měrou přispělo k tomu, aby se Liškův pokus o tuto ikonografii, vzniklý již na úsvitu symbolismu, stal cenným příspěvkem k problematice obrazu umělce. O tom, že za určitých, i když spíše výjimečných okolností se starší tradiční dílo mohlo stát kadlubem, do nějž bylo možné vlít i pocity zcela autentické a naprosto subjektivní, svědčí následující úryvek z dopisu Vincenta van Gogha jeho bratru Theovi /z října 1888/, jímž bych svůj příspěvek rád uzavřel: *"Opět jsem blízek onomu chorobnému stavu mysli, jímž trpí Hugo van der Goes na obraze Emila Wauterse. A kdyby nebylo toho, že má osobnost je stejně jako jeho rozpolcená -, že jsem mnich a malíř zároveň, asi bych již dávno docela zešílel."* /38/

* * *

* Tento text, zlehka přepracovaná a opoznámkovaná verze mé přednášky, není vpodstatě ničím jiným, než co je uvedeno v jeho podtitulu - předběžným, a proto místy povrchním a jistě neúplným pokusem o zmapování dosud neprobádaného terénu. Za vydatnou pomoc v mém často bezradném tápání po této *terra incognita* jsem zavázán následujícím kolegům a přátelům: N. Blažíčkové, M. Novákové, R. Prahlovi a T. Vlčkovi. Číselné údaje uvedené heslem Plzeň znamenají čísla exponátů na výstavě *Historické vědomí v české malbě 19. století*, uspořádané v Plzni v únoru 1981.

* * *

/1/ K MDU viz především V. Plagemann, Zur Kunsthistorienmalerei, *Alte und moderne Kunst* 14: 103 /1969/, str. 2 - 11; F. Haskell, The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting, *Art Quarterly* 34 /1971/, str. 55 - 85; M. Poprzęcka, Wizerunek mistrza, *Ikonografia romantyczna* /Warszawa 1977/, str. 167 - 213.

/2/ Haskell, str. 58.

/3/ Cit. podle W. Götz, Historismus: Ein Versuch zur Definition des Begriffes, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 24 /1970/, str. 202.

/4/ R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art* /Princeton 1967/, str. 34 /pozn. 107/; Haskell, str. 57. Srov. G. Vasari, *Le Vite de ˊpiù eccellenti pittori, scultori ed architettori* /Firenze 1565/, ed. G. Milanesi /1879/, IV, str. 49.

/5/ Rosenblum, str. 35 a obr. 30; Haskell, str. 57-8, 59 /obr. 1/; Poprzęcka, str. 167 a 168 /obr. 1/.

/6/ Poprzęcka, str. 175-76.

/7/ Th. Hampe, Düreranekdoten, *Der neue Pflug*, 3 /April 1928/, str. 3 - 7; Z. Ważbiński, Habsburski mit "Kulturträgera": jego geneza i znaczenie dla kultury Europy Środkowej XIX w., /přednáška z r. 1977, v tisku/.

/8/ K tomu viz alespoň G. Matoré, Les notions de lˊart et lˊartiste à lˊépoque romantique, *Revue des Sciences Humaines* /1951/, str. 120-36; M. Z. Schroder, *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism* /Cambridge, Mass. 1961/; G. Pelles, The Image of the Artist, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 21 /1962/63/, str. 119-37.

/9/ Gemalte Kunsttheorie: Zu Gustave Courbets "Allégorie réelle" und der Tradition, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 4 /1962/, str. 151-85.

/10/ L. Nochlin, Gustave Courbetˊs "Meeting": a Portrait of the Artist as a Wandering Jew, *Art Bulletin* 49 /1967/, str.209 - 222.

/11/ Takto zejm. Poprzęcka, str. 198, 204, 206, ale i Haskell, str. 74.

/12/ Vasari, I, str. 370 - český překlad podle vydání pořízeného P. Preissem /Praha 1976/, str. 125-6. K této ikonografii viz Haskell, str. 67, a Poprzęcka, str. 169.

/13/ Viz P. Meller, Ritratti "bucolici" di artisti del Quattrocento, *Emporium* 66: 7 /Luglio 1960/, str. 3 - 10.

/14/ K tomu viz E. Kris - O. Kurz, *Die Legende vom Künstler* /Wien 1934/, str. 34-7. K problémům umělecké biografiky dále srov. alespoň E. Kris, The Image of the Artist: a Psychological Study of the Role of Tradition in Ancient Biographies, *Psychoanalytic Explorations in Art* /London 1953/, str. 64 - 84; J. Białostocki, Antyczne "topoi" w biografice artystycznej, *Meander* 15 /1960/, str. 226-30; J. A. Gaertner, Myth

and Pattern in the Lives of Artists, *Art Journal* 30 /1970/71/, str. 27 - 30.

/15/ Viz *Bohemia* 27: 143 /18. Juni 1854/, "Local- und Provinzialchronik".

/16/ Dalšího *Císaře Maxmiliána v Dürerově ateliéru* vystavil roku 1841 v Krasoumné jednotě Vilém Kandler /1816 - 1896/. Totéž téma zpracoval také Václav Brožík /1851 - 1901/ na kresbě reprodukované *sine pag.* v albu jeho prací, které uspořádali V. Oliva a K. B. Mádl /Praha 1903/.

/17/ K obému viz E. Reitharová, Josef Mánes - rané dílo, *Umění* 19 /1971/, str. 466-68; *ibid.* 20 /1972/, str. 54 /č. kat. 243 - 248/.

/18/ K. B. Mádl, *Josef Mánes - Jeho život a dílo* /Praha 1905/, str. 46-7.

/19/ C. van Mander, *Het Schilder-Boeck* /Haarlem 1604/, str. 214v. Srov. R. Vos, The life of Lucas van Leyden by Karel van Mander, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 29 /1978/, str. 459 - 507, zejm. 477.

/20/ Takto všechna další literatura; viz alespoň O. Macková, *Josef Mánes* /Praha 1970/, str. 12 a 17, a Reitharová.

/21/ Podle Mádla jím byl obraz téhož námětu, "který kdysi strýc Václav /Mánes/ z pouhé anekdotní záliby byl namaloval" /str. 46/.

/22/ V. Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790 - 1870: Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm* /München 1967/, str. 82-9 a 390-93; P. Böttger, *Die Alte Pinakothek in München* /München 1972/, str. 179-99.

/23/ Plagemann /1969/, str. 10.

/24/ Böttger, obr. 248 /kupole/ a 249 /kresba/.

/25/ Poprzęcka, str. 201 a 202 /obr. 35/.

/26/ Haskell, str. 68. - K Rubensovi v MDU viz *ibid.*, str. 67, a M.-C. Chaudonneret, Tableaux "troubadour", *Revue du Louvre et de Musées de France* 30 /1980/, str. 319 /pozn. 20/.

/27/ Praha, Národní galerie, inv. č. O 8726, 220 x 300 cm. Grafický převod v časopise *Světozor* 17: 6 /1. února 1883/, za str. 68. Pro pozoruhodnou dobovou kritiku viz G. Danzella [= K. B. Mádl], V. Brožíka Slavnosť u Rubense, *Ruch* 3: 17 /15. 6. 1881/, str. 211-12.

/28/ Viz F. Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France* /London 1976/, str. 10, obr. 4. Kromě vlivu Delarocheho polokruhové nástěnné malby v apsidě pařížské Ecole des Beaux-Arts /1837 - 1841/, postulovaného Haskellem, mohl De Keysera /a snad i Brožíka/ stimulovat obraz Theodoora Boeyermanse *Antverpiae Pictorum Nutrici* z r. 1665 /Antverpy, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten/, viz *Jaarboek* /tohoto muzea/ 1980, str. 140 /obr. 1/.

/29/ J. Pečírka, *Josef Navrátil* /Praha 1940/, str. 55 /"inspirovaný asi básní"/, obr. 145.

/30/ *Naturalis Historia* 35: 10. Český překlad F. Němečka citován podle vydání: Plinius starší, *Kapitoly o přírodě* /Praha 1974/, str. 276. - K této ikonografii viz A. Pigler, *Barockthemen* /Budapest 1974/, II, str. 366-68.

/31/ Haskell /1971/, str. 69.

/32/ Tak například M. Tyrš napsal: "Slavnost u Rubense je dílem, kterýmž Brožík zároveň skládá svůj hold a dík velmistru Flámskému, v jehož ducha tak znamenitě vniknul a jehož studiem své vlastní umění byl povznesl." /Kresby Vácslava Brožíka, 14: Jordaens, Van Dyck a Pepyn, *Ruch* 3: 12 /25. 4. 1881/, str. 148/ A jistě ne náhodou vybrali pořadatelé Brožíkova alba uvedeného v pozn. 16 na titulní stranu umělcovu kresbu Rubense pro *Slavnost*.

/33/ F. Palacký, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě* /Praha 1848/, str. 418.

/34/ Liškův obraz, dnes v Národní galerii /inv. č. O 5165/, nebyl - stejně jako Brožíkova *Slavnost u Rubense* /viz pozn. 27/ - pro svou přílišnou velikost /254 x 209 cm/ nikdy fotografován. Na plzeňské výstavě byl zastoupen svou podstatně menší verzí ze sbírek Jihlavského muzea /č. 114/. Podkladem obr. 4 je grafická reprodukce z roku 1893, viz *Sto let práce: Zpráva o Všeobecné zemské výstavě v Praze 1891*, III: *Obraz, kulturní význam a výsledky výstavy* /Praha 1895/, mezi str. 604 a 605.

/35/ Skvělý rozbor podal Ch. de Tolnay, "Michel-Ange dans son atelier" par Delacroix, *Gazette des Beaux-Arts* 6. ser. 59 /1962/, str. 43 - 52. Viz také Haskell /1971/, str. 66, a Poprzęcka, str. 201.

/36/ *Das Leben Michelangelos* /Hannover 1860/, I, str. 419. Nejlepší moderní studie: H. W. Janson, The Right Arm of Michelangelo´s "Moses", *Festschrift Ulrich Middeldorf* /Berlin 1968/, str. 241-47 - přetištěno in: *16 Studies* /New York 1970/, str. 289 - 302.

/37/ Pro starší fázi této tradice viz K. Reissmann, Die Entwicklung der Liegenfiguren in der Architekturplastik von Michelangelo bis zum Klassizismus, *Festschrift Wilhelm Pinder* /Leipzig 1938/, str. 371 - 404. Českých příkladů z 19. století je takřka *ad nauseam*.

/38/ Haskell /1971/, str. 80, který také reprodukoval /obr. 28/ obraz E. Ch. Wauterse *La folie de Hughes van der Goes* /Brusel, Musées Royaux des Beaux-Arts/. K Van der Goesově chorobě viz R. & M. Wittkower, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists* /London 1963/, str. 108-13.

* * *

ČESKÁ HISTORICKÁ MALBA

Roman Prahl

Studium historické malby má v rámci současného zájmu o historismus 19. století zvláštní postavení. Poukazuje na ně už okolnost, že když se před řadou let uskutečnilo první mezinárodní sympozium o historismu, ukázalo se obtížné přiřadit tomuto širšímu aspektu kultury 19. století také jasně vymezenou obdobu ve výtvarném umění. V té souvislosti se tenkrát uváděly příklady "citací" v hlavním vývojovém proudu malby, tehdy navíc ještě považované za ojedinělé, zatímco samotná historická malba zůstala nakonec /přestože byla zařazena do plánů výzkumu/ zcela stranou. /1/ Od té doby se situace téměř obrátila, aspoň v tom smyslu, že tato malba je v posledních letech intenzívně studována, ale s důrazem spíš na kulturně historické než uměleckohistorické aspekty. /2/ Stává se předmětem zájmu řady oborů. Tato okolnost ale nic nemění na potřebě dějin umění vypracovávat vlastní odborná hlediska, což teprve zakládá možnost hlubšího, mezioborově zprostředkovaného poznání. Dnes, kdy stále usilujeme hlavně o základní evidenci a zpracování /někdy i o samotné zachování památek historické malby/, jde o jakousi vzdálenou metu; výstava, pořádaná současně s tímto sympoziem, je u nás první příležitostí k důkladnějšímu seznámení s českou historickou malbou.

Tyto momenty, ovšem v zrcadlově obrácené podobě, odrážejí také pozdější kritiky historické malby, které /jako tomu bylo v případě historismu/, lze považovat za jedno z nejlogičtějších východisek studia. Zabýváme-li se českou historickou malbou 19. století, zjišťujeme, že dodnes jediné přehledné studie Jiříkovy a Harlasovy z přelomu století kodifikovaly následující odmítavý postoj vůči tomuto umění u nás. Tito autoři vycházeli přitom zvláště z krajně vlivné knihy Richarda Muthera o umění 19. století. /3/ Jedním z argumentů proti podobnému přenášení hodnocení by mohla být specifičnost funkcí, převážně spjatých s formováním novodobého českého národa. Je sice pravda, že kritika byla vedena převážně v jiné linii, z hlediska výtvarné kvality, ale snad právě v tom spočívá nejhlubší z problémů radikálně odmítavého stanoviska. Neboť historická malba je ztělesněním takového komplexního jevu, který nedovedly dějiny umění počátku 20. století posuzovat jinak než pomocí jejich redukce na tzv. čistě výtvarnou problematiku.

Počátky české historické malby u nás sahají hluboko do 18. století, ale jen výjimečně dochází k velkým a umělecky náročným realizacím. To se mění postupně až od 30. let 19. století a v tomto smyslu se otázka po vlastní epoše historické malby kryje s otázkou po vymezení 19. století vůbec. Říkáme-li na druhé straně, že toto umění - u nás stejně jako v Evropě vůbec - ovládá velmi specifický vývojový moment, myslíme tím polohu, v níž se podstatně prolínala obecně společenská, kulturní a nová výtvarná problematika. Zvláštní vývojové postavení tzv. Rubenovy školy historické malby ve vývoji od 40. do 50. let - tedy školy a vývoje, o který se tu především jedná - vzniklo tak, že profánní historie se octly poprvé na nejvyšším stupni, vyhraženém dosud malbě mytologické a náboženské, že ale zároveň v nich byly využity prostředky tzv. nižších druhů, jako bylo žánrové malířství. V tomto smyslu může být výkon Rubena a jeho žáků označen za revoluci. Revoluci vůči předchozí tradici, která ovšem více problémů otevřela, nežli jich sama vyřešila.

Historická tvorba, na Akademii dosud vždy začínající, ale i končící v pěstování kreslířské zdatnosti, se za Rubena stala především problémem galerijního, do všech důsledků dokončeného obrazu. Důrazné prosazování historického detailu se podstatně odlišilo od dosavadních sklonů k epickému líčení tím, že zahrnulo požadavek celkové historické věrohodnosti spolu s předpokladem individuálního, citového přístupu k látce. V dalším vývoji se ale právě tyto nové požadavky prožitku a pravděpodobnosti zdály být obtížně slučitelné. Rozpor byl vnitřní, týkal se zpočátku obtíže, jak spojit líčení psychologické situace s obrazem dramatického jednání, žánrovou aktualizaci s pedagogickou strategií historické malby.

Některé shody i rozdíly vůči staršímu pojetí lze naznačit pomocí obrazu *Zavraždění synů Eduarda IV.* od Františka Nadorpa z roku 1836. Dílo se velmi úzce váže k slavnému současnému zpracování této látky Theodorem Hildebrandtem, což ukazuje na meze dosavadní praxe, v jejíž tradici stálo kanonizované pojetí nad originalitou provedení. /4/ O desetiletí později se Jaroslav Čermák pídí po kompozici obrazu Karla Svobody - ne aby využil cizí zpracování látky, ale aby se jakékoli podobnosti vyhnul. /5/

Tomuto novému přístupu umělců odpovídal pro oblast historické malby tak podstatný vznik příležitostí, jako byly množící se zakázky závěsných obrazů i ambiciózní plán výzdoby pražského Letohrádku královny Anny. I když v obojím směru tyto vymoženosti

neměly dosah do budoucna, v dobovém evropském srovnání výsledky jistě obstojí.

Hovoří-li se o Rubenovi a jeho žácích, je zapotřebí charakterizovat rozdíly přístupů a výsledků mezi nimi. Nebudu se tím blíž zabývat, protože Rubenovi - a Jaroslavu Čermákovi, který může být chápán morálně i umělecky jako učitelův protějšek jsou věnovány jiné příspěvky. Ještě základnější otázkou, nežli byl zásah Rubenův do pražských poměrů a česká reakce na něj, zůstává však paradoxní okolnost, že historická malba se ve 40. létech u nás dostává do klíčového i latentně krizového postavení zároveň.

Jako příklad zde musí být zmíněn případ mladého Josefa Mánesa - prvního z odpůrců Rubenových. Mánesův postup při tvoření historické kompozice byl - nikoli tvůrčími výsledky, ale jistě svou důkladností - srovnatelný s učitelovou metodou natolik, že se můžeme domnívat, že umělcovy práce z poloviny století /zejména jeho první velký dokončený obraz, Setkání Petrarky s Laurou v Avignonu/ nejen zcela prokázaly, ale také měly právě tímto směrem prokázat vítězství nad Rubenem. O Mánesově prestiži v oblasti historické malby svědčí i okolnost, že ve stejné době i malíř starší a zkušený, jako byl Karel Javůrek, vytvořil obraz podle kartonu *Žižkova smrt*, připisovaného Mánesovi. /6/

Problém velmi sugestivně shrnuje někdejší Pečírkova formulace, že *"Mánes nebyl nikdy historickým malířem v běžném slova smyslu"*. /7/ Otázka, co je malba "historická" ve vlastním smyslu, je podstatná ovšem i tehdy, nerozumíme-li tomuto pojmu pejorativně, a diskutovalo se o ní od počátku 19. století. Za historické malíře mohou být málokdy označeni nejen tak vynikající umělci, jako byl Mánes, a snáze můžeme klasifikovat jednotlivá díla.

Tato díla reprezentovala náročností přípravy i několikaleté úsilí malíře, ale často jej také proslavila zpracováním tématu, které si osvojil jako první. Na rozdíl od Mánesa ovšem mnozí jeho druhové z Rubenovy školy vytvořili právě to nejvýznamnější zpočátku, tedy právě jako malíři historií, ačkoli bývají častěji hodnoceni až podle své pozdější, už jinak zaměřené tvorby. Alespoň dva takové obrazy, ztělesňující nejen přínos malíře, ale také základní problémy a tendence historické malby, tu musí být zmíněny: Trenkwaldova *Bitva u Lipan* a Svobodova *Defenestrace pražských místodržících*.

Oba obrazy malířů považovaných v minulém století za přední Rubenovy žáky představují jakési póly dalšího vývoje domácí his-

torické malby. Svobodův obraz, snad podle kartonu z roku 1844, byl dokončen a vystaven v Praze roku 1848. Umělec, který ztvárnil téma malířsky jako jeden z prvních, řešil úkol mnohem složitější a konfliktnější než ve svém předchozím obrazu Smrt Václava IV., který ještě zachovává znaky Rubenova Kolumba, s nímž byl zároveň vystaven. /8/ Skupiny postav v Defenestraci jsou uspořádány ještě podle tradičních zásad kompozice, ale celek působí přesto téměř naturalisticky, a vnáší tím do akademické malby něco podstatně nového. Svobodovo pojetí ilustruje paradox historické malby, související s volbou okamžiku děje. Lessingovský okamžik před nebo po vyvrcholení děje, na který upozornila nedávno Markéta Nováková jako na okamžik nejpřiléhavější záměrům historického zobrazení, /9/ nemohl být v praxi dodržován důsledně; zejména ne tam, kde se jednalo o co nejživější zpřítomnění. Ale přestože historická látka sama předurčovala možnosti zobrazení, Svobodovo řešení /z něhož mimochodem později do podrobností vyšel i Brožík/ se opírá o vystupňované užití všech prostředků kresby i barvy při líčení vrcholného momentu. Svoboda se tak zdá být jediným z žáků, jdoucím směrem, který přinesl Ruben, a to ještě dále za svého učitele.

Protikladně postupoval Trenkwald v obraze *Vozová hradba husitská za poslední bitvy u Lipan* z následujícího roku 1849. I toto dílo sice zachycuje určitý okamžik probíhající bitvy, ale důraz je položen spíše na významovou ambivalenci postav, jednajících mezi tušením zkázy a odhodláním k boji. Vysunutím těžiště děje do pozadí vlevo, bohatě diferencovaným typizujícím komparsem /i zasazením vojevůdce přímo do něj/ se malíř snažil hlavně o obrazné zobecnění tématu. Rubenova kompozice námětu, provedená pak Trenkwaldem ve výzdobě Letohrádku královny Anny, byla asi zjednodušenou obměnou Trenkwaldovy práce, nikoli naopak. Ambivalence děje zde byla popřena zdůrazněním okamžiku po skončení bitvy, zachycujícím zkázu husitů. Když pak Ruben tento obraz roku 1868 provedl jako velkou olejomalbu na zakázku císaře, dokázalo tím mocnářství znovu, jak chápe své závazky vůči české historické specifice, a malíři mohl být vzdán hold za to, že výzdoba letohrádku, zajišťovaná podle Rubenových návrhů, netrvala ještě déle nežli dvacet let. /10/ Vrátíme-li se zpět k Trenkwaldovu obrazu, vidíme, že je nejen obsahově, ale i formálně značně odlišný, že patří do starší, stručně řečeno kreslířské tradice, která se v Praze rozvíjela v historické malbě dál, přes Maixnera po Trenkwaldovy žáky. K domácí linii se hlásí také zdůrazněním alegoric-

ko-idealizačních prvků proti drastické dějovosti /podobně jako jemu dosti blízká litografie *Žižka a Holý na válečném voze* z roku 1851 od Jaroslava Čermáka/.

Trenkwaldův, stejně jako Svobodův obraz mohou být spolu s dalšími kompozicemi z poloviny století označovány za "teatrální", ale je třeba upozornit na to, že se jedná o vědomé a záměrné pojetí, neboť v divadelních termínech byly vnímány a posuzovány historické malby už velmi záhy, a to nijak pejorativně. Pro 19. století ostatně požadavek být současný se zřejmě nejen nevylučoval s patetičností, ale byl jí dokonce podmíněn. Paradoxní požadavek zživotnění symbolického, ideového obrazu, se kterým se přicházelo, nebyl přitom řešen ani výlučně divadlem, ani malbou, ale právě "živým obrazem". Patetičnost tak souvisí s aktuální exponovaností témat a ta byla obvykle výchozí otázkou historické malby.

Základní motivické komplexy husitství a třicetileté války, případně protireformace, na které poukazují obě naše ukázky, netvoří sice zcela specificky český, ale zato pro 40. a 50. léta určitě klíčový repertoár. Zjednodušeně řečeno, na rozdíl od dějů českého dávnověku, případně přemyslovských Čech, kde šlo o postupné vypracování národní typiky v emancipaci od vzorů německé malby, u těchto látek záleželo kromě toho na obrazovém výkladu jednoznačně aktualizovaných látek. Konfliktní české látky historické malby byly v Praze téměř po celé století sankcionovány, někdy téměř tabuizovány. Ale vztahy potlačování a odporu v historické malbě nelze zjednodušovat. Zatímco například Karel Javůrek, vystupující později jako malíř - husita, zaslal svůj nejslavnější obraz *Čeští páni na spáleništi kostnickém* roku 1852 z Bruselu a po útocích loajální kritiky v Praze se k látce už nevrátil, pak Antonín Lhota, pracující tehdy právě na podobném díle, *Hus a Jeroným u předběžného výslechu v Kostnici*, je nucen opustit místo korektora na malířské akademii. Byla to práce jistě příbuzná skice z roku 1850 na naší výstavě, která je nejinotajným zpodobením člověka v dilematu mezi mocí a svědomím. /11/

Za velmi příznačnou a specifickou lze považovat tematiku slovanskou. Její rozšíření, nejprve v podobě cyrilometodějské ikonografie, souviselo zřetelně s programovým nástupem českého politického vlastenectví ve 40. létech. Ale zároveň se rychle stala součástí všech oficiálních programů. Motiv korunovace Bořivoje věrozvěstem Cyrilem byl například zařazen do výzdoby pražského letohrádku, roku 1852 se obměňuje v podobě konverze bulhar-

ského knížete Borise v Maixnerově obrazu pro zámek Zákupy a obraz téhož námětu byl roku 1864 zakoupen od Lauffera Galerií žijících malířů v Praze jako vůbec první od domácího umělce. /12/ Cyrilometodějský motiv se dostává i mezi čtyři výjevy z českých dějin pro Panteon Národního muzea v polovině 90. let, zatímco husitský nakonec nebyl schválen. V letech sedmdesátých - místo dosavadních obrazových cyklů českých - se chystá dokonce Album z dějin národů slovanských. Slovanská tematika jak v historické, tak i v ostatní malbě představuje vlastně protějšek jiného mnohostranného mezinárodního komplexu motivů, týkajících se starověkého Říma, který se u nás šířeji uplatňuje až nepoměrně později.

Tyto poznámky k látkám historické malby by neměly svádět k domněnce, jako by vše podléhalo nějaké jednoznačné aktualizaci, zatímco většinou zdlouhavá i usměrňovaná práce historického malíře nemohla obvykle reagovat bezprostředně a aktualizovala se někdy mimoděk a dodatečně. To samozřejmě souvisí s nesnadnou otázkou, nakolik byli malíři historií stimulováni zvenčí, a nakolik se historické látky stávaly předmětem jejich vlastního, "spontánního" zájmu. Zde programově navazují motivy, témata i postupy, které mají legitimovat pozici umělců jako společenské skupiny. Tento sebevýklad určuje jednak historie dějin umění, které jsou u nás frekventovány zvláště od 40. let a jsou předmětem jiného příspěvku.

Patří sem ale i zobrazování umělce - obvykle přímo v autoportrétu - v jistém historizujícím odkazu či rámci. Autoportrét se však prosazuje i ve vlastní historické malbě, od prvního známějšího uplatnění ve stěžejní postavě Tkadlíkova obrazu *Návrat svatého Vojtěcha do vlasti* z roku 1824. /13/ Jak se zdá, je to na rozdíl od starší praxe uvádění mecenáše apod. do historického výjevu později dosti příznačné.

Příkladem takového postupu, kdy nejenom rozpoznáváme použitý model, vzatý z malířova okolí, ale kdy autoportrét se stává psychologickým středem kompozice, je Dvořákův obraz z roku 1848 *Verbování v táboře Valdštejnově* a Waldhauserův o desetiletí pozdější *Jan Hus po koncilu kostnickém*. /14/ Přestože v nich mohou být shledány rozdílné akcenty /jednou ve smyslu přirovnání minulých a současných dějů, podruhé spíše jako nadčasové memento/, můžeme oba považovat za jakousi "reálnou alegorii", v níž přítomnost a ideál navazují nové vztahy.

Příkladem obdobného programově aktualizujícího historismu, v němž umělec vystupuje jako vůdce národa, byly v minulém století umělecké slavnosti, konkurující výpravností často slavnostem státním. To, že hlavní podíl na výpravě nejdůležitější z nich, Shakespearovských oslav roku 1864, připadl Karlu Purkyněmu, tedy přednímu kritikovi historické malby, není jistě náhodné. Právě proto je však potřeba stanovit obsah Purkyňovy kritiky co nejpřesněji. Hned roku 1863 se v jednom z jeho prvních referátů o výroční výstavě objevuje prudký výpad na historickou malbu na příkladu několika obrazů s tematikou Konradina, který patřil k základním postavám německé historické malby. /15/ Tehdy vytvořil Purkyně také pro album umělecké společnosti kavárny Lorenzovy karikaturu nejoblíbenějšího výjevu, v němž poslední Hohenštauf Konradin s Bedřichem Švábským přijímá ortel smrti. Karikován není určitý obraz, ale situace vyhlášení ortelu, tedy jeden z obrazových typů historické malby. Tragičnost scény je parodována a popřena tím, že odsouzenci zřejmě zvou soudce ke hře v šachy a ten při tom vypadne ze své role. Karikatura nese podtitul *Francouzi začínají své kresby akvarelem a končí olejem* a je - i po technické stránce - vlastně doslovnou ilustrací polemiky vedené Purkyněm ve zmíněném výstavním referátu. /16/ Tam se jedovatě líčí osud mladého adepta malířství, kterému na Akademii dovolí malovat, aby mohl vytvořit svou konradinovskou kompozici. Stát obraz koupí, malířskou naději posílá do Itálie, kde ale mladý génius umírá. Text i karikatura jsou obžalobou akademického postupu, vrcholícího u historické kompozice. Proto na ně logicky navazují útoky na Rubena a výhr. ly vůči düsseldorfské škole, podle jejíhož vzoru Ruben kdysi studium na Akademii reformoval. /17/

Aktuálním pozadím výpadů vůči Rubenovi byla o málo starší vystoupení protiakademického spolku umělců ve Vídni, ale i dokončování výzdoby pražského letohrádku. Také kritika düsseldorfských "historiků" má svůj kontext, protože se opírá o opožděné vystavení obrazu Hus na hranici od K. F. Lessinga Uměleckou Besedou v Praze. Zatímco ve 40. létech tu düsseldorfští vystavovali a mohli poskytovat, tak jako jinde, podněty, o dvacet let později je už výraz klíčového obrazu této školy odsuzován jako příliš pasívní například Nerudou, žádajícím bojovné stanovisko. /18/

Ztotožnění mezi historickou malbou a akademismem či oficiálním uměním je u Purkyněho logické a geniální, ale jako generalizace, a to zvláště v českých poměrech 19. století, by bylo zavádějící. Nejenom v naznačeném obsahovém významu a ve věcném smyslu

/rozdílu mezi vlastní historickou a ostatní ideově figurální malbou/, ale také proto, že z hlediska tradice české historické malby Ruben a po něm například Svoboda vystoupili, i když v omezeném rámci, původně proti současnému akademickému pojetí, vedoucímu v Praze zpět až k prvnímu řediteli Akademie Berglerovi. Na druhé straně ona linie malby historií, do níž vstoupil kdysi Trenkwald, v níž pokračoval Maixner a pak ve výslovné návaznosti na něj Ženíšek, směřovala k domácím akademickým polohám. Kdybychom měli naznačit dále toto ovšem podmíněné rozvrstvení, řekli bychom, že naopak pokračovatelem výpravného pojetí Svobodova se v další generaci stal Václav Brožík. Ztotožňování historické malby s malířskou Akademií je sporné i vzhledem k tomu, že jestliže někoho z domácích "historiků" od poloviny století lze označit za protiakademickou autoritu, byl to Karel Javůrek. A právě jeho tvorba byla, počínaje Purkyněm, postupně stále zřetelněji odmítána na výročních výstavách pro jistou zběžnost a skromnou rutinu. /19/

Nerudovy a Tyršovy posudky naznačují potřebu velkolepého, oficiálního pojetí českého historického obrazu, jemuž potom nejlépe vyhověl Brožík. Vazba staršího, kresebního stylu na malířskou Akademii se u těchto kritiků stala už vžitým spojením, takže pak je jimi předhazováno opakování archaického slohu nejenom nad Jeneweinem, který se výslovně vracel k Trenkwaldovi, ale také nad historickými školními kompozicemi Alšovými. /20/ A právě Aleš - jako mladý malíř historií - stojí zase, ve smyslu tradice pražské školy, nejblíž Javůrkovi.

Připomeňme si závěrem situaci 60. let 19. století, kdy se u nás latentní krize historické malby projevila. Už první referát Jana Nerudy z výstavy roku 1861 se pozastavuje nad tím, že *"malíři nesahají k předním dobám nebo mužům naší historie"*, a vysvětluje si to tak, že *"nechtějí nikde náruživostí se dotknouti"*./21/ Malíř si tyto látky šetří na dobu politické volnosti. Roku 1863 a 1864 dochází pak skutečně ke kulminaci, když se na výroční výstavě objevuje 13 a 25 velkých obrazů, kartonů a grafik s historickými náměty; malba německá však stojí v naprosté převaze. V 60. létech se jak historická malba, tak její kritika stává už zcela otevřeným nástrojem národnostního a politického boje. To, že Neruda, požadující heroickou malbu českou, dokázal vždy ostře posoudit nedostatky cizí tvorby, bylo jedním z přirozených projevů víceznačného postoje doby vůči historické malbě jako takové. Ještě ani v 70. letech se Neruda totiž nezříká požadavku umělecky i myšlenkově imponujícího historického obrazu, ačkoli pro něj mo-

hl najít stále méně podkladů. Také Tyršův referát z roku 1873 o Matejkově obrazu Báthoryho, pojatý jako rozklad o historickém umění, přerůstá v estetiku moderního umění vůbec. /22/ Tento rozpor ambicí a možností odráží ve společenské praxi historické malby osudové protiklady mezi její reálnou a mýtickou povahou. Snad právě spojováním tendenčnosti s normativní nadřazeností se historická malba kompromitovala nejvíce, a to v obou směrech - společensky i umělecky. Lze to přiblížit i na závěrečném díle posledního českého malíře historií velkého stylu, Václava Brožíka. /23/

Obraz *Ferdinand I. mezi svými umělci* vznikal na přelomu století na zakázku soukromé Společnosti vlasteneckých přátel umění - z fondu pro veřejná díla, jehož prvním účelem byla před půl stoletím výzdoba pražského Letohrádku královny Anny. Tento obrazný pokus o historizování aktuálních českých uměleckých snah měl své velmi reálné pozadí v konstelaci domácích uměleckých poměrů, ohrožující tradiční instituce. Oslavné loajální gesto této podívané, které tu mělo být zřejmě spolkem učiněno mocnáři jako patronu českého umění, se však minulo cílem - vznikl mj. nový, veřejný ústav Moderní galerie, podpořený i panovníkovou dotací./24/

Závěrem, který lze učinit nejen nad posledním Brožíkovým obrazem, ale nad celým vyústěním tradice pražské historické malby, je zejména zjištění naprosté proměny někdejšího entuziasmu v otázce kalkulace. Pokusy o radikální demytizaci této malby, které se tehdy objevily, mohly být úspěšné jen proto, že historické malířství samo už přestalo být reálně působícím mýtem. Naší povinností je zřejmě také demytizace, což by však již nemělo znamenat pouze někdejší mýtus naruby. Snad na otázky kupící se dnes znovu kolem historizujícího umění bude snazší odpovědět, budeme-li znát stejně důkladně tvorbu jako následná jednostranná a opomíjející stanoviska k ní.

* * *

/1/ Historismus und bildende Kunst, München 1965 /materiály sympózia z roku 1965/.

/2/ Největší podobnou akcí byla výstava Het Vaderlandsch Gevoel, Rijksmuseum, Amsterdam 1978.

/3/ F. X. Jiřík: Romantická perioda českého malířství, Květy 1896 - Ruben a jeho pražská škola malířská, Rozhledy 1896. F. X. Harlas: Malířství, Umění, Praha 1908. R. Muther: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, München 1893/4.

/4/ F. Nadorp, Zavraždění synů Eduarda IV., olej, plátno, 62 x 75,7, NG O-1747, vystaveno v Římě v únoru 1837, r. 1841 v Praze. Hildebrandtův obraz, existující v několika autorských replikách, bývá označován za hlavní dílo umělce a klíčový obraz düsseldorfské školy. Srov. Die Düsseldorfer Malerschule /Bildhefte des Kunstmuseums, Düsseldorf 1977/, kde se uvádí i Nadorpův obraz s tím, že vznikl v Düsseldorfu /bez udání pramene/. Dílo se od Hildebrandtova liší způsobem malby a věcnými detaily /zejména rozdílem vražedného nástroje, v protikladu s líčením hlavní literární předlohy, Shakespearova Richarda III./. Oba obrazy se shodují volbou okamžiku před vyvrcholením děje a kompozicí /zrcadlově obrácecená/.

/5/ Dopis Jaroslava Čermáka Javůrkovi, viz V. Černý - F.V. Mokrý - V. Náprstek: Život a dílo Jaroslava Čermáka, Praha 1930, str. 20.

/6/ Lavír. kresba tuší, papír, 63,2 x 107, NG K-12 711; olej, plátno, 70 x 108, Gal. hl. m. Prahy M-892.

/7/ J. Pečírka: Josef Mánes, Praha 1941, str. 30.

/8/ K. Svoboda, Smrt Václava IV., olej, plátno, 100 x 110,5, NG O-10 843; Defenestrace, olej, plátno, 143 x 147, Nár. muzeum 142 866. J. M. Trenkwald: Vozová hradba husitská za poslední bitvy u Lipan, olej, plátno, 185 x 225, Okresní muzeum Tachov.

/9/ M. Nováková: Otázky historické malby /příspěvek na konferenci katedry dějin umění a estetiky FF UK o umění 19. století, květen 1980/.

/10/ J. M. Trenkwald, Skica k Bitvě u Lipan, olej, plátno, 24 x 38, NG O-5152. K. Ruben, Zánik husitů, olej, plátno, 159 x 205, Oesterreichische Galerie Belvedere, čís. 3728.

/11/ K. Javůrek, Pánové z Dubé a Chlumu na spáleništi kostnickém, olej, plátno, 90 x 98. Autorská replika díla se nachází na státním zámku Krásný Dvůr. A. Lhota, Jeroným, lavír. kresba, NG K-11 545; olej, plátno, 126 x 163, Galerie hl. m. Prahy M-2028. Historie vzniku díla je poučná: kresba na toto téma byla vystavena v Praze roku 1847, karton až roku 1863; ten byl pak dokončen "po mnohých změnách" pro Marii Antonii Toskánskou roku 1873 /Zlatá Praha 1902, str. 142/. Příznačný je nejen letopočet 1863, ale také 1873, kdy Lhota už mohl aspirovat na místo ředitele Akademie. K roku 1852 uvádí dílo C. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaißerthums Öster-

reichs, Wien 1866, ale také naše kresba je datována v signatuře rokem 1850. Za "příčinu" Lhotova odchodu z učitelského místa bývaly uváděny také styky s F. L. Riegerem /P. Toman, Slovník čs. umělců výtvarných/.

/12/ Antonín Lhota, Korunovace Bořivoje věrozvěstem Cyrilem, malba v Letohrádku královny Anny. Petr Maixner, Obrácení Borise věrozvěstem Metodějem, olej, plátno, 95 x 74, státní zámek Zákupy. E. Lauffer, Boris obrácen obrazem Metodějovým, olej, plátno, 215 x 160, NG O-451.

/13/ F. Tkadlík, Návrat svatého Vojtěcha do vlasti, olej, plátno, 96,5 x 117, NG O-8666.

/14/ A. Dvořák, Verbování v táboře Valdštejnově, olej, plátno, 117 x 165, Městské muzeum Litomyšl. A. Waldhauser, Hus odváděn po rozsudku na koncilu kostnickém na popravu, olej, plátno, 44 x 68, Národní muzeum 158 784.

/15/ Umělecká výstava, Politik 1863, viz R. Purkyňová - Pokorná: Život tří generací, Praha 1944, str. 314-15.

/16/ Umělecká výstava, Politik 1863, viz Purkyňová, c. d., str. 307-9. Karel Purkyně, Konradin a Bedřich Švábský přijímají ortel smrti, akvarel a olej, 15,2 x 13,3 cm, NG K-16 773. Purkyně volí jiný než "správný" okamžik v užším smyslu, který nejen budil obrazovou iluzi děje, ale často vůbec umožňoval divákovi identifikovat konvenční smysl výjevu. - Vzhledem ke hře v šachy, oblíbené v uměleckém kroužku kavárny, i k purkyňovské fyziognomii jednoho z "odsouzenců" lze uvažovat i o aktuální narážce karikatury, neboť kroužek byl během neoabsolutistického období pod přísným dohledem. - Různé starší kreslené satiry, zejména Navrátila, Petra Maixnera či Josefa Mánesa, jsou ještě buď oblíbenou parafrází historických motivů, nebo žánrovou satirou na malířovu volbu historie jako uměleckého druhu. Dokonce ještě i Kratochvílova karikatura Muchy jako tvůrce Slovanské epopeje z roku 1911 mířila spíše proti autostylizaci malíře než proti historické malbě jako takové.

/17/ Příloha Národních listů 1864, viz Purkyňová, c. d., str. 339 - 340.

/18/ Hlas 1863, viz J. Neruda: Umění - Kritické spisy VIII, Praha 1911, str. 129. Purkyňovy odsudky výzdoby Belvederu /i střízlivý až skeptický referát E. Tonnera v Národních listech /příloha/ 1865, str. 272/ jsou analogické s kritikami monumentálních programů, uskutečněných v Mnichově, a soudobé

historické malby všeobecně, psanými zvláště Fr. Pechtem a W. Lübkem koncem 60. let. Srov. Christoph Heilmann: Zur französisch- belgischen Historienmalerei und ihre Abgrenzung zur Münchener Schule, Die Münchener Schule 1850 - 1915, Haus der Kunst, München 1979, str. 55 n.

/19/ J. Neruda, Čas 1861, Hlas 1862, Hlas 1864, Národní listy 1872 a 1875, viz Umění - Kritické spisy VIII, str. 84, 106-7, 144, 247 a 302-5.

/20/ Osvěta 1879, Národní listy 1881, viz M. Tyrš, Úvahy a pojednání o umění výtvarném II, Praha 1912, str. 137 a 205. /Jenewein/. Národní listy 1876, viz J. Neruda, Umění - Kritické spisy VIII, Praha 1911, s. 343 /Aleš/.

/21/ J. Neruda, Z umělecké výstavy, Čas 1861, cit. dle Umění - Kritické spisy VIII, str. 82.

/22/ M. Tyrš, Jan Matejko a jeho Báthory, Osvěta 1873, viz Úvahy a pojednání... II, Praha 1912. Text lze považovat za určitý protějšek Springerova pamfletu o historické malbě, psaného roku 1846 k Rubenovu Kolumbovi. - Požadavek "pravé" historické malby, naplňovaný později Brožíkem, nebyl pouhým nedorozuměním estetiků. Za jednu z příčin krize lze považovat rostoucí nedostatek zákazníků, nezbytných pro tento druh tvorby. Teprve Brožíkovy kolosální historické obrazy nebyly již vázány na objednávku, protože malířův obchodní zástupce Charles Sedelmayer jimi obesílal výstavy a náklady mohl, dokud obraz nebyl zakoupen, krýt ze vstupného masově navštívené výstavy. Během 70. let se zdál pokus o oživení historické malby znovu natolik lákavý, že se k ní vrací i řada starších aniž mohou obstát v soutěži s mladšími. Dokonce ještě i první soutěž na oponu Národního divadla obesílá Petr Maixner kompozicí s výjevy z českých dějin; výsledné dílo Hynaisovo je oslavou české současnosti. Vážné, zejména Brožíkovy pokusy o hlubší založení historického umění ze 70. let vzaly později s konečnou platností za své - a to ne snad pro odtažitost, ale naopak dík pragmatičnosti přístupu; ne kvůli chudobě, nýbrž právě pro kumulaci všech prostředků. Rozpor se projevoval také pochopením tendenčnosti jako politikářství, univerzálnosti malířského druhu jako podívané, historické malby jako záminky. Vývoj od obecného "exempla" k jedinečnému naléhavému zpřítomnění děje se později komplikoval novým využitím této malby jako "exempla", ale - stručně řečeno - ne už v úloze modelu, nýbrž atributu.

/23/ V. Brožík, Ferdinant I. mezi svými umělci, olej, plátno, 235 x 403, NG O-822 a dvě celkové studie NG O-1171 a O-5004. První skica opakuje interiérové řešení v galerijní tonalitě předchozích kompozic, které vynesly Brožíkovi "nejvyšší" pocty. Druhá, světlá plenérová malba zdůrazňuje panovníka na piedestalu /který je pak ve výsledném díle odstraněn/. Také dynamičtějším seskupením postav docílil malíř rázu neformální bezprostřednosti. Zpracování výslovně aktualizuje v "tvářích z dnešní společnosti" /Zlatá Praha 1908, str. 11 - 12, obr. str. 4 - 5/, ale i dalšími rekvizitami. Mádl v Brožíkově nekrologu hovořil o nedokončeném obrazu jako o "renesančním pikniku", posledním z řady malířových "koloristických slavností" a srovnával jej se Slavností umělců u P. P. Rubense /Za Václavem Brožíkem, Zlatá Praha 1901, str. 268/, s malbou z roku 1880, která však byla monumentální poctou spíše umělectví než mecenášství.

/24/ Obraz, který by zasluhoval zvláštní studie, vznikl podle smlouvy /návrh v archívu NG, AA 1029/, ponechávající umělci kromě tématu zcela volnou ruku. Sama volba tématu je pozoruhodná: náhrada obvyklého Rudolfa II. Ferdinandem I. byla odůvodňována tím, že se tentokrát jedná nejen o "sběratele, ale přímo o milovníka a pěstitele umění" /Zlatá Praha 1908, cit. místo/, ačkoli tento panovník platil hlavně za zakladatele habsburské monarchie. Po výstavě obnovené Jednoty umělců výtvarných roku 1899 byl Brožík, nejoficiálnější z malířů spolku, také nejostřeji napaden modernisty. K jednání o zakázce pro obrazárnu Společnosti došlo asi v téže době, protože komentář ji klade do doby "konečného" návratu umělce do Prahy. Zakázka však neměla jen upevnit místo Brožíkovo, ale jeho prostřednictvím i Společnosti vlasteneckých přátel umění v rámci současných uměleckých snah. Zdůraznění "pěstitele umění" v tématu díla zapadá do tehdejších snah o stavbu nové galerie, ke které mj. pro neshody mezi uměleckými spolky nakonec nedošlo.

* * *

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVKY

SPOLEČNOST VLASTENECKÝCH PŘÁTEL UMĚNÍ A POČÁTKY PAMÁTKOVÉ PÉČE V ČECHÁCH

Zdeněk Hojda

V úvahách o historickém povědomí vznikající národní společnosti přelomu 18. a 19. století nemůže zůstat stranou vztah k těm pozůstatkům minulosti z oblasti architektury a dalších výtvarných odvětví, které dnes označujeme jako umělecké památky. Počátky péče o památky na pozadí idejí romantismu představují projev historického myšlení par excellence. Nejzáslužnější na tomto poli je práce Jakuba Pavla, první pokus o syntézu dějin památkové péče v 19. století u nás. /1/

Až do zřízení Archeologického sboru Vlasteneckého muzea roku 1843 to byla především Společnost vlasteneckých přátel umění, která - při chybějící institucionální základně a teoretické neujasněnosti památkové péče - jediná vyvíjela v této oblasti iniciativu. Archív SVPU, uložený v archívu NG, skýtá k této památkářské činnosti řadu zajímavých dokladů. /2/

Podívejme se nejprve, jak se odráží zájem o umělecké památky minulosti v prvních stanovách SVPU z roku 1800; ve stanovách, jež byly v platnosti až do roku 1856. Zde se proklamuje, že SVPU pokládá za svůj nejpřednější úkol zvelební umění a vkusu publika v Čechách /výchovná funkce!/, zakládá proto k tomu účelu galerii a uměleckou školu - akademii. Úkolem galerie bylo "dem ferner Verderben und der Auswanderung von Gemählden und andern Kunstwerken steuern und angehenden Künstlern und Kunstliebhabern Modelle darbieten". /3/ Sběratelství mělo ovšem také funkci ochrannou. Až do počátku 30. let nebyla SVPU vlastníkem obrazové sbírky, galerie sestávala výhradně z obrazů zapůjčených členy SVPU. Uložením nejcennějších kusů hlavně ze šlechtických sbírek /měšťanských přispěvatelů bylo zatím málo/ se nejen zabránilo dalšímu ničení obrazů, často uložených u svých majitelů nevhodně. SVPU na sebe brala plnou odpovědnost za jejich kvalifikované uložené a za nutné restaurování. To vymezuje § 8 stanov: SVPU zajistí a uhradí drobné opravy, čištění, popřípadě nové zarámování zapůjčených obrazů. Majitel, který by si chtěl vzít svůj obraz zpět, musí to oznámit nejméně půl roku předem. Kdyby si chtěl svůj obraz vyzvednout dříve než za 10 let od zapůjčení, uhradí SVPU náklady vynaložené na restaurování. Jen za první čtyři roky od vzniku obrazárny bylo za těchto podmínek zapůjčeno více než 800 obrazů. /4/

Sociální základnu SVPU tvořila patrioticky naladěná skupina české šlechty. Jednou z příčin této "výběrovosti" byl i vysoký census, který podmiňoval řádné členství v SVPU, totiž 100 zlatých ročního příspěvku. Mezi šlechtickými členy byla celá řada zapálených diletantnů, v první řadě je třeba jmenovat první prezidenty SVPU: Antonína Kolovrata Novohradského, velkého sběratele grafiky, Františka Šternberka, sběratele mincí a zakladatele velkého kabinetu mědirytin, muže, jenž nejprve jako referent /1796 - 1802/ a později jako prezident /1802 - 1830/ usměrnil činnost SVPU v jejích počátcích rozhodně nejvýrazněji. Ve 30. letech přichází Kristián Clam-Gallas, Ervín Nostic, František Thun ml. a další. Důležité je, že aktivními členy SVPU byli i někteří ze zakládajících členů Společnosti vlasteneckého muzea, např. Kašpar Šternberk nebo Josef Nostic. To umožnilo dost těsnou spolupráci těchto dvou nejvýznamnějších kulturních institucí v Čechách 1. poloviny 19. století. /5/ Nechceme zde přeceňovat roli historické šlechty. Je však nepochybné, že její organizátorská činnost přes svůj převážně soukromý charakter významně přispěla k položení základů novodobé české vědy a umění.

Pro činnost SVPU měla velkou důležitost kategorie tzv. volených členů, to je těch, kteří "durch ihre Kunstkentnisse der Gesellschaft nützlich werden können". Šlo tedy o jakousi kategorii expertů. Tito lidé, rekrutující se většinou z řad měšťanské inteligence, názorově se pohybující většinou shodně se šlechtou v okruhu zemského patriotismu, byli často na velmi dobré odborné úrovni. Za všechny možno jmenovat z prvních let SVPU Jana Quirina Jahna, /6/ později od 30. let například Ludvíka Rittera z Rittersbergu. Právě proto, že se SVPU mohla opřít o tyto lidi, mohla vedle péče o obrazy ve vlastní sbírce plnit na požádání i funkci jakéhosi odborného centra pro znalecké posudky v oblasti malířství, sochařství, záchrany ohrožených historických architektur. Pozitivní roli tu sehrálo i organizační propojení SVPU a Akademie. V profesorech a žácích Akademie nacházela SVPU nejen zástupce v příslušných komisích k záchraně různých památek, ale i praktické odborníky-restaurátory. Podívejme se teď na několik typických příkladů památkových bojů, do nichž SVPU v letech 1796 - 1843 zasáhla.

Již tradičně od dob Jana Quirina Jahna věnovala SVPU pozornost deskovým malbám na Karlštejně. A tak když se 26. 8. 1823 obrátil karlštejnský direktor František Auge na muzeum ve věci

opravy nebo okopírování obrazů v kapli sv. Kříže, předalo muzeum celou záležitost Františku Šternberkovi. /7/ K restaurování Teodorikových obrazů došlo však až koncem 30. let. Komise z členů SVPU neschválila metodu navrhovanou vídeňským malířem Eduardem Gurkem /20. 6. 1838/ a na její doporučení rozhodl nejvyšší purkrabí pražský Karel Chotek přezkoušet jinou restaurátorskou metodu, navrhovanou Františkem Horčičkou /28. 7. 1838/. Zkoušky se vedle Horčičky zúčastnili Josef Burde, Antonín Mánes a Václav Markovský /24. 1. 1839/. Tato komise doporučila Horčičkův postup a svěřila práci Václavu Markovskému. Komise SVPU jeho práci pravidelně kontrolovala. /8/ Markovský pracoval poměrně rychle a nová komise ve složení Václav Mánes, G. Kratzmann, J. V. Hellich a Václav Markovský mohla 12. 1. 1842 prohlédnout a komisionelně převzít všech 128 opravených obrazů. /9/

Na vyžádání zemského prezídia vypracoval člen SVPU Josef Schütz jakousi památkářskou expertizu o konzervaci poškozených soch Karlova mostu. /10/ Schütz v duchu dobového nazírání na baroko konstatuje, že většina soch sice nesplňuje vyšší nároky solidního znalce umění, avšak od smrti Václava Prachnera není v Praze sochař, který by vytvořil něco, co by mostním sochám mohlo konkurovat. To se mu jeví jako argument k jejich zachování. Doporučuje provést čerstvý nátěr soch olejovou fermežovou barvou, která podle zkušeností se sochou sv. Václava na Koňském trhu poměrně rychle tmavne a nebude se tak lišit od starožitného barevného tónu Karlova mostu.

K další závažné otázce, totiž postavení a umístění nového pomníku Karlu IV. /uvažovalo se tehdy o Koňském trhu/, se vyjádřili jménem SVPU opět formou dobrozdání Josef Schütz, Josef Waldherr a Ludvík Ritter z Rittersbergu 15. 8. 1835. /11/. Tato otázka souvisí ovšem s péčí o památky dosti volně /v dobrozdání se uplatňuje ovšem i historická a urbanistická argumentace/ a nebudeme se jí zde podrobněji zabývat.

Další významnou zakázkou z oblasti restaurování malířských děl /zde se uplatňovala SVPU nejagilněji/ byla velká oprava obrazů ze sbírky na Pražském hradě v roce 1839. /12/ Prací byli pověřeni Josef Burde, František Horčička a Václav Markovský.

Dva velké památkářské boje počátku 40. let se svým ohlasem neomezily jen na kruh obou vlasteneckých společností, SVPU se však spolu s muzejní společností v obou dost angažovala. Akce na záchranu zbylé původní části Staroměstské radnice skončila ale na rozdíl od druhé kampaně na záchranu slánské Pražské brány pod-

statně úspěšněji. Člen SVPU František Thu ml. podal 19. 12. 1840 císaři memoriál a v něm uměleckohistorický rozbor o přestavbě Staroměstské radnice. Následovala petice císaři, podepsaná společně Ervínem Nosticem, prezidentem SVPU, a Josefem Nosticem, sekretářem muzejní společnosti. Gubernium odpovědělo 17. 10. 1841 na adresu SVPU, že bude zřízena komise /jejím sestavením byl pověřen guberniální rada Cron/, do níž má SVPU vyslat svého zástupce. Tato komise měla vyřešit dvě otázky:

a/ zda je nutná přestavba už vybudovaných nových částí a s jakými změnami by bylo lze se spokojit,

b/ co se má stát se starou jižní frontou.

Už 22. 1. 1842 byla oběma společnostem dána na vědomí příznivá zpráva, že věž a stará část radnice /jižní fronta/ zůstanou zachovány. /13/

Popis peripetií zápasu o bránu ve Slaném lze najít u J. Pavla. SVPU morálně podpořila Františka Thuna ml., který projevil v této věci velkou aktivitu. Když však šlo o znovuvystavění již zbouraných částí s finanční podporou SVPU /gubernium Společnosti vlasteneckých přátel umění 8. 4. 1842/, ukázalo se nemožné, aby tyto náklady uhrazovala. /14/ Přes dobrou vůli nejvyššího purkrabího Chotka se hlavně díky nepochopení místních úřadů brána ve Slaném nedochovala.

To bylo jen několik nejzajímavějších příkladů činnosti SVPU na poli péče o památky, činnosti, která vyvrcholila na počátku 40. let. Významným mezníkem v dějinách památkové péče je zřízení Archeologického sboru Národního muzea v roce 1843. Ten měl být původně sestaven z členů obou společností. SVPU zareagovala málo pružně na modernější způsob práce této korporace a její součinnost se pro neochotu vysílat do sboru stálé zástupce rychle stala fikcí. /15/ V oblasti péče o památky malířského umění si však nadále podržela autoritu.

* * *

/1/ Jakub Pavel, Dějiny památkové péče v českých zemích, Sborník archívních prací XXV, 1975, k činnosti SVPU zvláště str. 185, 204 - 205, 207 - 210.

/2/ Doklady k tomuto příspěvku jsem čerpal z protokolované korespondence SVPU pod sign. ANG, AA 1521 a.

/3/ Stanovy SVPU z roku 1800 uloženy pod sign. ANG, AA 992.

/4/ Přesně do 21. 3. 1800.

/5/ Srv. Josef Hanuš, Národní museum a naše obrození II, Praha 1928, str. 86, 232-3 a F. Palacký, Hrabata Kašpar a Franti-

šek Šternberk a jejich působení pro vědu a umění v Čechách /přednáška ve shromáždění KČSN 15. 12. 1842/, in: Dílo F.Palackého III., str. 285n.

/6/ Srv. Pavel Preiss, Jan Quirin Jahn a český klasicismus, Sborník Národního muzea v Praze, A/XII, č. 3, 1958, 121 - 180.

/7/ Josef Hanuš, c. d., str. 198.

/8/ Zde dochází v pramenech k určitému časovému rozporu. V protokolu komise z 12. 1. 1842 se tvrdí, že Markovský pracoval na karlštejnských malbách od 15. 4. 1840 do 23. 9. 1840. To by svědčilo o tom, že Markovský zrestauroval 128 obrazů za 5 měsíců!? Krom toho jiná komise ve složení František Thun, J. V. Hellich, Kristián Ruben a Josef Kranner zanechala protokol z 24. 7. 1841, v němž je teprve doporučeno vyzdvižení a opravení karlštejnských obrazů. Tento rozpor bude ještě třeba objasnit.

/9/ Ke Karlštejnu ANG, AA 1521 a/á, 51, 56, 61, 64, 67, 73, 75, 77, 78.

/10/ Schützovo dobrozdání a další materiály k opravě mostních soch sub ANG, AA 1521a/13.

/11/ ANF, AA 1521a/28.

/12/ ANG, AA 1521a/43 a J. Pavel, c. d., str. 184.

/13/ ANG, AA 1521a/49, 53, 71, 79. Srv. J. Pavel, c. d., str. 192 - 193.

/14/ ANG, AA 1521a/85, 93 a J. Pavel, c. d., str. 197 - 199.

/15/ J. Pavel, c. d., str. 207n.

* * *

PROGRAM HISTORICKÝCH SBÍREK NÁRODNÍHO MUZEA V PRVNÍ POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Jiří Rak

Během jednání naší konference jsme vyslechli již řadu referátů osvětlujících fenomén historismu 19. století z nejrůznějších aspektů. V tomto příspěvku chci upozornit ještě na jeden významný pramen k poznání tohoto jevu, pramen, který nám současně umožňuje i postihnout spojení historismu s českým národním hnutím. Tímto pramenem je vývoj programu historických sbírek Národního muzea v Praze.

První programová prohlášení v době vzniku muzea chápala historické sbírky především jako soubor pramenů potřebných k vědeckému studiu. Vzhledem k tomu, že pramenná hodnota hmotných pamá-

tek nebyla dosud rozeznána, převažoval zde zájem o rukopisy a archiválie, které ovšem tehdy byly běžným objektem i soukromého sběratelství. Kromě těchto oborů zaujímala mezi historickými sbírkami samostatnější postavení numismatika, která se právě tehdy počínala konstituovat jako samostatná vědní disciplína.

Provolání nejvyššího purkrabí Vlasteneckým přátelům věd z 25. dubna 1818 uvádí mezi úkoly zakládaného muzea na prvém místě "vytvoření sbírky národních písemností čili dokumentů", pak následuje sbírka vyobrazení architektonických památek, náhrobků, nápisů a basreliéfů a dále kolekce erbů, pečetních otisků a mincí.

Nerealizovaný velkorysý návrh hraběte Berchtolda, pojímající muzeum v ryze česky národním duchu, předpokládá navíc pouze sbírku blíže neurčených antikvit a více rozvíjí úkoly muzea v oblasti shromažďování uměleckých děl. Nejblíže dnešnímu chápání stojí poznámky ředitele mineralogického kabinetu pražské univerzity profesora Bergera, podle nichž má muzeum sbírat také různé starožitnosti, jako oděvy, zbraně, zbroj, hospodářské nářadí, hudební nástroje a další předměty, které mohou přispět k charakteristice minulých dob.

Pojímání historických sbírek jako základního tezauru písemných pramenů k českým dějinám je vyjádřeno i v obšírném programu muzejní práce, který přednesl hrabě Kašpar ze Šternberka na prvním řádném zasedání muzejní společnosti roku 1823; nejpřednější snahou muzea mělo být, "aby dějezpytci naší doby našli v muzeu ke kritickému zpracování pohromadě prameny, jež posud tak pracně museli sháněti".

Muzeum mělo prostě i v této oblasti plnit úlohu vědeckého ústavu budovaného na pozdně osvícenských principech. V žádném případě nesnese srovnání s takovými projevy romantického historismu, jako bylo např. muzeum založené Isabelou Czartoryskou v Puławách. S ním by bylo srovnatelné v našem prostředí snad jen pražské muzeum Jana Ferdinanda ze Schonfeldu, které se ale spíše než puławskému chrámu národní minulosti blížilo prosté sbírce historických kuriozit. V Národním muzeu měla být historie pěstována v duchu národnostně indiferentního zemského patriotismu. Počínající české národní hnutí pohlíželo proto mnohdy na tento ústav s nedůvěrou.

Úkol sblížení Národního muzea s českým hnutím splnil pak nový muzejní program formulovaný Františkem Palackým na přelomu

třicátých a čtyřicátých let - příznačné je, že tento program položil hlavní důraz na přednostní pěstování historických oborů. Podle Palackého se vůdčí ideou muzea měla stát snaha podat vědecký obraz vlasti" v ohledu přírodovědném i historickém; přitom upozornil na značné zaostávání historických sbírek. Ke zlepšení tohoto stavu požadoval především zintenzívnění prací na diplomatáři a dále vytvoření nového oboru umělecké archeologie, shromažďujícího soustavnou dokumentaci památek uměleckého vývoje. Hlavním argumentem mu byla jednak důležitost listin pro historickou práci, jak ji poznal z vlastní praxe, a jednak nebezpečí z prodlení vzhledem k neustálému ničení historických památek, které, na rozdíl od výtvorů přírody, jsou neopakovatelné, a tedy nenahraditelné.

Na první pohled tedy Palackého program působí jako pokračování v dosavadní linii budování historických sbírekjako místa centrálního shromáždění historických pramenů, ve skutečnosti šlo o hlubší přeměny. Musíme si totiž uvědomit, že Palacký nechápe muzeum izolovaně, ale jako integrální součást české vědy, kterou jako celek zapojuje do služeb vlasteneckých snah. V tomto kontextu pak muzeum plní svůj úkol vědecký, a kromě něho má důležité poslání v národní buditelské práci. Tak odůvodňuje potřebu vybudování systematické uměleckohistorické dokumentace i požadavkem, aby poznatky o vysoké úrovni českého gotického umění mohly "přejíti v národní vědomí".

Ohlas dobových romantických představ se pak objevuje v Palackého myšlence Franciscea, jehož součástí se měla stát i "jakási česká Walhalla" s podobiznami významných osobností českých dějin. Tento projekt byl pak realizován až Pantheonem, který se stal ideovým centrem nové muzejní budovy.

V téže době se ale objevují i jiné motivace smyslu historické práce, jak je podal J. E. Vocel roku 1843 ve článku O zachování starobylostí československých. Autor zde opouští dosavadní hlediska osvícenské vědy i romantického nacionalismu a postuluje požadavek pěstování historických věd v zájmu harmonického rozvoje lidského ducha, ohroženého přílišnou technizací na jedné, a ziskuchtivostí počínajícího kapitalismu na druhé straně.

V podobném tónu zní i Vocelova a Palackého výzva k příspěvkům na zakoupení Pachlovy sbírky starožitností, datovaná rokem 1851, která se také povznáší nad úzce národní hledisko a vyjadřuje přesvědčení, že historická věda může významně přispět k překlenutí dosavadních nacionálních rozporů.

* * *

SPOLEČENSKÁ SPOTŘEBA HISTORISMU V PRAZE 19. STOLETÍ

Jiří Pešek

Hovoříme-li o jednotlivých otázkách problematiky historismu v českém umění 19. století, nesmíme se omezit jen na tvorbu jako takovou, ale měli bychom se zaměřit i na problematiku společenské spotřeby. Těchto otázek se dotkl ve svém referátě již. J. Havránek. Vidíme, že v průběhu 19. století se přesouvá těžiště objednatelské /popřípadě jinak "spotřebitelské"/ aktivity od aristokracie k tvořící se městské buržoazii a postupně i dalším složkám vznikajícího novodobého národa. Nešlo přitom o rozšíření poptávky, daleko spíše šlo o vyplňování uprazdňujícího se prostoru, který vznikal poklesem zájmu šlechty o některé tematické oblasti nového národního dění. Byl to boj o získání platícího publika, přičemž nemalou roli hrála snaha měšťanských zbohatlíků vyrovnat se alespoň v některých ohledech životnímu způsobu šlechty.

Pramenně je zatím možno osvětlit nejspíše problematiku měšťanských obrazových sbírek, respektive souborů obrazů v měšťanském inteiéru. Tyto sbírky měly dlouhou tradici. Soustavný průzkum prováděný v Archívu hl. města Prahy ukazuje, že se s nimi setkáváme již po polovině 16. století.

Patřily-li k nejvýraznějším součástem těchto souborů v době bělohorské galérie členů rodiny a rodinných předků na jedné straně, a četné obrazy veličin současného evropského dění v popředí s neobyčejně četnými portréty císaře a krále /zvláště Rudolfa II./ na straně druhé, posunula doba protireformační do popředí tematiku náboženskou /zejména obrazy svatých a mariánské obrazy/. V době námi sledované zůstala tato tematika vlastní prostorám intimního rodinného života /zejména ložnice, dětské pokoje/. Místnosti reprezentačního charakteru /salón, jídelna/ vyžadovaly však - jak se alespoň zatím zdá - módnější a reprezentativnější díla a témata.

Setkáme se tu opět s portréty členů rodiny /obraz císaře pána se ovšem již neobjevuje a po polovině století je již prakticky vyloučen/, s malbou žánrovou a postupně více i s malbou historickou. Krajinomalba, která se vyskytuje již od počátku 17. století, se masověji rozšířila až koncem 19. stol. Neomezujme své úvahy ovšem jen na malbu, velkou roli hrála v těchto oborech zejména grafika, jejíž význam stále stoupal.

Bylo zde již připomenuto M. Hrochem, že rok 1848 obrátil zájem české měšťanské společnosti k politickým a sociálním dějinám,

přičemž odpovědí tomuto zájmu bylo vydání nejvýznamnějších dílů Palackého Dějin. Intenzifikace společenského dění přivedla ovšem poprvé na výstavy Krasoumné jednoty též početnější neurozené publikum - jako diváky i jako kupce. Obdobný vývoj můžeme sledovat i v oblasti divadla a hudby. Česká kultura a umění tak rozvíjí boj o získání a výchovu neurozeného spotřebitele, objednatele a mecenáše - jednotlivce, korporace či zástupce veřejnosti. Historismus umění odpovídá přitom těmto požadavkům jak svým vypjatým patosem, o kterém tu hovořil R. Prahl, tak i svou poměrně jednoduchou názorností, spojenou nadto s ideologií "obrození" vznikajícího moderního českého národa.

Budeme-li chtít postihnout zmiňovaná témata, nezbude než obrátit se k základnímu výzkumu v pramenech, analyzovat inventáře pozůstalostí, seznamy kupců obrazů Krasoumné jednoty, sledovat soupisy objednatelů časopisů s historickou tematikou, zkoumat obsah a ilustrace s historickou tematikou v populárních časopisech apod.

Nesmíme jistě zapomínat, že takovéto zkoumání nás povede ke kontaktu s uměním převážně druhého a třetího řádu a ukáže historismus společnosti v rovině pasívní. Vzhledem k tomu, že historismus prostupoval život české společnosti 19. století mimořádně intenzívně a v řadě aspektů má však i toto zkoumání svou nemalou závažnost.

* * *

POLITICKÁ MOTIVACE HISTORICKÝCH NÁMĚTŮ MALÍŘSTVÍ 19. STOLETÍ

Jan Havránek

Historické malířství prožívá v 19. století veliký rozmach. Není to náhoda. Zčásti je tu spojitost s krizí náboženského malířství v tomto století. Místo, které církev zaujímala v předchozích staletích, nemohla již po letech, kdy vládl Kult nejvyšší bytosti, o němž máme obrazové dokumenty, a Kult rozumu, nikdy dobýt nazpět beze zbytku. Stát usiloval o to, aby se vlastenectví stalo mravně závaznou normou pro občany. Jeho psilování měly sloužit obrazy Davidovy i Trafalgarský sloup, obrazy přechodů přes Potomac i scény z bitvy u Lipska. Avšak i národy, které o svůj stát zápasily, nacházely v dílech svých malířů vzory vlastenectví, a to i v minulosti nejednou dosti vzdálené. Přitom právě obrazy vyjadřující ideologii neplnoprávných národů jsou nejednou naplněny rozpory. Místy se v nich ozve i kritika vládnoucích

tříd, které přivedly národ ke ztrátě svobody. Vzpomeňme jen na postavu Rejtana, drobného šlechtice, který chce svým vetem zmařit zradu magnátů, na jednom z raných obrazů Matejkových, která je takovou kritikou namířenou do minulosti i přítomnosti. U nás je to problematika husitství vůbec a postava Husova zvláště, která dráždila konzervativní kruhy aristokracie i církevní hierarchie. Vždyť ještě roku 1889 prosadil Karel Schwarzenberg v českém sněmu, že na budově muzea, mezi desítkami desek se jmény mužů zasloužilých o kulturní rozmach Čech, nebude umístěna deska s Husovým jménem. Odpovědí na to byly studentské demonstrace, vzrůst zájmu o husitství a posléze hnutí za vybudování Husova pomníku na Staroměstském náměstí. Tak i zde výběr osob a námětů z historie odrážel politický zápas současnosti.

* * *

K ČESKÉMU HISTORISMU A NACIONALISMU

Josef Hanzal

V stručném diskusním příspěvku bych se chtěl vyjádřit k některým zásadním problémům, o nichž se tu hovořilo, a dále k některým opomenutým či málo povšimnutým otázkám; konkrétně půjde o tyto tematické okruhy: 1/ na okraj pojmosloví, 2/ k pojetí českého historismu a nacionalismu, 3/ vztah obecné historie a uměnovědných oborů vzhledem k našemu tématu.

1/ V referátech se ne vždy přesně používaly pojmy, aniž by se řádně objasnily a chronologicky zařadily; jsou to zejména: historické povědomí, historické vědomí, vlastenectví a nacionalismus. České národní povědomí a vědomí jsou kategorie mnohem starší než období, o němž hovoříme; rozhodně už ve středověku, a zvláště v husitské a pohusitské epoše nacházíme silné národní vědomí, národní povědomí sahá pak ještě hlouběji do minulosti. Souhlasím s pojmovým vymezením národního povědomí a vědomí, které tu podal M. Hroch. Co do chronologie a obsahové náplně bych kladl uvedené pojmy do této řady: národní povědomí, národní vědomí, vlastenectví, nacionalismus. Poměrně vágní a nejvíc potíží působící je pojem vlastenectví, rozhodně je však starší než nacionalismus a není pochyb, že lze hovořit o výrazném barokním vlastenectví, například u B. Balbína a dalších postav pobělohorských Čech.

Jasněji vyhraněný je termín nacionalismus, který spadá ve své pravé podobě právě do 19. století; je spjat s novodobým for-

mováním národa a je výrazem politického programu českého národa tak, jak tu o něm mluvil Otto Urban.

2/ Přestože jsme o českém politickém historismu 19. století slyšeli mnoho zajímavého, nebylo, myslím, řečeno vše podstatné a syntetické o tomto nesmírně důležitém fenoménu. V této souvislosti bych chtěl poukázat, že se zde v průběhu celého sympózia vůbec nevyskytla tři jména: T. G. Masaryk, Josef Pekař a Zdeněk Nejedlý. Není jistě třeba připomínat, že tyto osobnosti se významně podílely na vytváření a vyhraněném pojetí českého historismu a nacionalismu, zejména ve známém sporu o smysl českých dějin. V tomto sporu bylo shrnuto a dobově vyhroceno veškeré předchozí nazírání na české dějiny a na historické zakotvení českého národního programu.

Nemůže být jistě pochyb, že bez toho, aniž bychom se seriózně, kriticky a na úrovni současného stavu poznání vyrovnali s nadhozeným problémem, nepokročíme podstatně dále k pochopení českého nacionalismu a historismu. V tom vidím důležitý úkol zejména pro další studium historické a filozofické.

Na okraj hodnocení hlavních tvůrců národního programu bych chtěl upozornit, že není bez zajímavosti, že dvě z vůdčích postav a protagonistů celého vývojového procesu, František Palacký a T. G. Masaryk, přicházejí do středu proudu národního života, do Prahy, zvenčí, z cizího světa, vyzbrojeni širším evropským a kritickým rozhledem. Přicházejí proto s novým, hlubším a kritičtějším pohledem na věc a setkávají se přirozeně se značným nepochopením i odmítáním, protože mnoha vlivným vůdcům národa i dobovému myšlení nejsou dost národní. Později se však s tradiční nacionální koncepcí stále více sbližují a stávají se hlavními architekty novodobého národně politického programu, a pochopitelně tím i mluvčími liberálně buržoazního pojetí historismu /u Palackého jsou však i nadále patrné prvky hegelovského dialektického chápání tohoto fenoménu/. To vše by ovšem vyžadovalo mnohem důkladnější analytický výklad.

3/ Nynější setkání obecných historiků a historiků výtvarného umění, hudby, literatury a divadla i filozofů, tedy zástupců všech oborů, které mají co říci k významné otázce historického vědomí v 19. století v našich národních dějinách, je nepochybně užitečné a plodné. Škoda že není více času osvětlit konkrétně v diskusi, jak mohou uměnovědné disciplíny spolupracovat s historií a naopak; příznačné je, že v řadě referátů se ozýval požadavek potřeby hlubší historické analýzy, aby bylo možno lépe vyklá-

dat určitého uměleckého tvůrce, dílo či celý směr a proud. Ještě cennější je pak, že v několika případech jsme svědky, jak se uvedené postuláty už částečně realizují. Za jiné bych chtěl jmenovat příspěvek V. Lébla a J. Ludvové o Smetanově Mé vlasti, který podle mého názoru je takovým zdařilým pokusem tohoto druhu; pokouší se nově osvětlit Smetanovo dílo a ukázat jeho zrod i jeho hudební podstatu a hodnotu v dobovém kontextu a v příslušných souvislostech.

Na štěstí již minula doba, kdy se v uměnovědných pracích obvykle v úvodu reprodukoval výklad o příslušné historické základně, převzatý z nějakého historického díla, navíc často schematický a málo říkající, pak se beze všeho přešlo ke konkrétnímu standardnímu uměnovědnému rozboru, aniž by se hledal hlubší a smysluplný vztah v obou těchto rovinách. Je zjevné, že výtvarný, literární či hudební historik musí podstoupit náročnou a obtížnou práci a studovat dobové historické podmínky a okolnosti sám, často přímo z pramenů. Jen tak se stane jeho vlastní rozbor správnější, věrohodnější a plastičtější.

Totéž platí i pro obecnou historii. Na mnoha příkladech z naší, a zejména z cizí literatury bychom mohli ukázat, jak znalost uměnovědné problematiky obohacuje historikovu práci. A tu zas nestačí, aby historik vycházel jen z uměnovědné literatury, ale je třeba, aby se sám pokoušel pochopit a vyložit ty uměnovědné otázky, jež pro svou práci potřebuje. Není nutno zdůrazňovat, že tento požadavek má různé opodstatnění a platnost v různých oborech historické práce, jiný v ekonomické, politické, kulturní historii apod.

Domnívám se, že téma, s nímž jsme se tu potýkali, český historismus 19. století, je pro takové komplexní, několikaoborové studium přímo optimální. Lze si jen přát, aby se toto sympózium stalo impulsem k další práci v naznačeném duchu.

* * *

K DRUHÉMU ASPEKTU HUDEBNÍHO HISTORISMU

Miroslav K. Černý

Muzikologické příspěvky, které zde odezněly, si všímaly vlivu historismu na obsah hudebního sdělení, a hovořily tedy především o obsahu a slovně formulovaném textu hudebních děl. Má to své důvody ve specifických českých podmínkách, kdy v 19. století právě tento "historismus" sehrál významnou pokrokovou úlohu. Vliv idejí historismu byl však mnohem širší, a právě do této široké

oblasti spadá to, nač zejména západoněmečtí muzikologové historismus - ovšem neprávem - redukují: oživování a prosazování do současného hudebního života děl minulých, zvláště časově odlehlejších epoch. /1/ Tento aspekt hudebního historismu bychom neměli přehlížet, i když se na první pohled zdá, že jeho kořeny v prvé polovině 19. století tkvějí v intelektuálské reakci na některé stránky a průvodní zjevy tehdejší demokratizace hudebního života, zejména vnějškovost, módnost, prázdnou virtuozitu hráčskou i kompoziční, odvrat od složitějších forem a nahrazování hudebního myšlení romantickými tituly a programy. Situace i motivace byly ovšem rozpornější - do podrobností se žel nemohu pouštět - a rozhodně nelze přehlédnout konečný výsledek těchto snah. Ve sféře hudebního provozu i recepce se z nich zrodil smysl pro trvalé "nadčasové" hodnoty a - metaforicky řečeno - "hudební paměť společnosti", jež daly vznik dnešnímu standardnímu koncertnímu repertoáru. Ať pak máme k němu stanovisko jakékoli, je skutečností, a musíme brát v potaz nejen repertoár samotný, ale i jeho kořeny. A nemůžeme podcenit ani význam takto vytvořené tradice jako "sudidla hodnot" ve smyslu známého výroku Z. Nejedlého. /2/ To však není zdaleka vše, neboť tento historismus nastolil i řadu praktických otázek, které významně podnítily vznik a rozvoj vědecké hudební historiografie jako historiografie h u d b y , a ne jen dějin a biografií hudebníků. Zejména toto tvrzení bych chtěl aspoň stručně doložit. Stačí připomenout jména J. N. Forkela, R. G. Kiesewettera a A. W. Ambrose, o Angličanech z 18. století Burneyovi a Hawkinsovi ani nemluvě; vždyť v Anglii byla tradice provozování staré hudby, zejména alžbětínského madrigalu, pevně zakořeněna a působila odtud i na kontinent. /3/

Výrazným představitelem sepětí historických studií a praktického oživování staré hudby je právě R. G. Kiesewetter. O epochálním významu jeho "Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutiger Musik..." i řady drobných studií a článků není v našem oboru pochyb ani u těch, kdo mu vytýkají příliš přímočarý evolucionismus, a sepětí této práce s činností jeho kroužku a jeho domácími historickými koncerty by nebylo při dostatku času těžko prokázat. Avšak chci raději poukázat na nabízející se, leč zatím velmi málo probádané souvislosti tohoto vídeňského centra s naším prostředím. Nejde jen o to, že Kiesewetter sám - ač jej proto za Čecha považovat nemůžeme - se narodil v Holešově, mládí prožil v Uherském Hradišti a část studií v Olomou-

ci. Ač i dívčí jméno matky - Bostiech - leccos napovídá, stopy moravsko-českého prostředí prokázat nemůžeme. Avšak v kroužku jeho přátel je řada dalších lidí pocházejících z českých zemí: sběratelé a bachovští entuziasté Joseph Fischhoff /bučovický rodák a brněnský gymnazista/ a Aloys Fuchs /rodák z Rázové u Bruntálu/, další sběradel hudebně teoretických spisů generál svobodný pán Koudelka a bachovský nadšenec Hauser, který stejně jako dirigent Kiesewetterových koncertů, český skladatel J. V. H. Voříšek si přinesl úctu a obdiv k Bachovi z Prahy, zatímco Fischhoff od Gottfrieda /Bohumíra/ Riegra z Brna, kapelníka hr. Haugwitze, jehož činnost rovněž spojuje Vídeň a Moravu /Náměšť, kde provozovali díla Gluckova, Haendlova a dalších/, a konečně i profesor Zizius, rodák z Heřmanova Městce, který rovněž pořádal domácí hudební produkce a přivedl do Vídně Voříška. /4/ Je tu až příliš mnoho stop od učitelů, které najdeme mezi předky jmenovaných, až po přímé nápovědi bachovských zájmů V. J. Tomáška a náznaky, že v různých pražských salónech byl Bach znám a hrán už kolem roku 1810, tedy dávno před bachovskou renesancí po lipském provedení Matoušových pašijí roku 1829. O tom všem však víme pramálo; prokazatelný je však fakt, že Spolek pro povznesení církevní hudby v Čechách zahájil v roce 1827 svou činnost historickými koncerty v Týnském chrámě, a když to církevní úřady znemožnily, přenesl propagaci staré hudby do Concerts spirituels /1830/ i na jím založenou a vydržovanou varhanickou školu, kde tyto tendence propagovali učitelé J. N. Vitásek, R. Führer i později K. F. Pitsch, a také do činnosti ediční /Fugen und Präludien von älteren vaterländischen Componisten a Pitschovo Museum für Orgelspieler/. V těchto snahách a činnostech se pak historismus snoubí s patriotismem, byť třeba jen teritoriálním, který je pokračováním biografických prací Balbínových, Voigtových, Dlabačových i Rittersberkových.

A v takto zúrodněném prostředí vyrůstal i Kiesewetterův synovec A. W. Ambros, který ostatně podstatnou část svého největšího díla - tři svazky Dějin hudby - napsal právě v Praze. Využil tu kromě strýcovy sbírky starých hudebnin a výtěžků svých studijních cest do Itálie i pražských pramenů, zejména z doby předhusitské, které vysoko ocenil. Ambrosovy kontakty s českým prostředím již i národně vyhraněným byly pak daleko silnější a častější než kontakty jeho strýce. A nepřerušil je, ani když se z iniciativy německých nacionálů stal profesorem dějin hudby na pražské univerzitě. /5/ Publikoval v českých časopisech a v polo-

vině 60. let pořádal v ryze české Umělecké besedě přednášky o středověké a renesanční hudbě, k nimž ukázky se svým sborem nastudoval a prováděl Smetanův přítel a žák L. Procházka. /6/ Tak se dostáváme i do období, které je v centru pozornosti tohoto festivalu i konference, a dokonce do blízkosti B. Smetany. Ten sice tímto aspektem historismu nebyl významněji ovlivněn ani ve své činnosti skladatelské, ani interpretační a dramaturgické, ač se s bachovským kultem setkal jako žák Prokschův a i sám doporučoval svým žákům studium Bacha jako vzor dokonalé kompoziční práce. Chápal je však vždy u sebe i u nich jako přípravu k zvládnutí úkolů umění technikou i obsahem nejsoučasnějšího a historismus obsahový sloužil mu také jen k vyjádření aktuálních společenských idejí a potřeb.

* * *

/1/ Srv. mj. W. Wiora, Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik - Die Ausbreitung des Historismus in der Musik, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts sv. 13, Regensburg 1968, str. 299n.

/2/ Srv. Z. Nejedlý, Paměť veřejného mínění - Z české kultury, Praha 1953, str. 11.

/3/ Upozorňuje na to i H. Kier v knize Raphael Georg Kiesewetter - Wegbereiter des musikalischen Historismus, str. 57n.

/4/ Všechny tyto skutečnosti uvádí v citované knize i H. Kier.

/5/ Viz Očadlík, M.: A. W. Ambros na pražské univerzitě, Sborník prací k poctě 75. narozenin akademika V. Vojtíška, Acta Universitatis Carolinae Phil. et. Hist., Praha 1958. - Též v mé studii Beethoven v české hudební literatuře, Opus musicum 1970, č. 10.

/6/ Srov. Z. Pilková, Hudební odbor Umělecké Besedy - kand. dis. též v mé cit. studii.

* * *

KE SPECIFICKÉMU PROJEVU HISTORISMU, VYVOLANÉMU ARCHEOLOGICKÝMI VYKOPÁVKAMI V POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Marie Pospíšilová

Lubošem Konečným připomínaný Courbetův obraz Setkání z roku 1854 mě přiměl k tomu, abych upozornila ještě na další podobu historismu 19. století. Podněty umění starého Orientu se v evropském umění uplatňovaly podobně jako jiné historismy a exotismy v průběhu dějin umění již od starověku, podle toho, s čím Evropa právě přicházela do styku, co pro ni bylo nově objevované. Před

polovinou 19. století došlo k významným archeologickým vykopávkám v oblasti starověké Asýrie /zejména v Ninive a Chorsabadu/. Převratné objevy se staly bezprostředním středem zájmu. Jejich vlivem došlo k mnohem silnějšímu působení staroorientálního umění na umění evropské, a toto působení překročilo podobu historizující nebo exotizující módní vlny. Nově objevené asyrské reliéfy ovlivnily kompozici obrazů novodobého evropského malířství - například i Courbeta. O Courbetově inspiraci asyrskými reliéfy pojednal v roce 1945 Robert L. Alexander /Courbet and assyrian sculpture, The Art Bulletin 47, 1945, č. 4, str. 447 - 452/. Kompozici Courbetova Setkání odvozuje přímo z reliéfu ze Sargonova paláce v Chorsabadu, na němž je Sargon II. se svým vezírem. Shody jsou ve výstavbě obrazu i v postoji jednotlivých postav, vyrůstajících ze světlého pozadí. Pouze panovnické žezlo v Sargonově pravé ruce bylo u Courbeta proměněno v poutnickou hůl. Sám Courbet je na obraze namalován s typickým asyrským vousem, který se vlivem archeologických vykopávek stal v evropě neobyčejně módním. Četné dobové karikatury zachycují také Courbeta jako propagátora této módy. Alexandrovo odvozování kompozic Courbetových obrazů z asyrských reliéfů převzala ve své dizertaci z roku 1973 Hannelore Künzl /Der Einfluss des alten Orients auf die europäische Kunst besonders im 19. und 20. Jh., Köln 1973/, která se však ve své práci zaměřila především na architekturu přelomu 19. a 20. století, a zejména první poloviny 20. století. V ní vysledovala silné působení soudobých pokusů o rekonstrukce nově objevovaných architektonických památek starého Orientu. Původ takto vytvořených typů moderní architektury si často ani neuvědomujeme.

Tento projev historismu je ukázkou bezprostředního a širokého dopadu výsledků nejnovějšího vědeckého bádání a objevů v oblasti nejstarších dějin lidské kultury na soudobou uměleckou tvorbu a prezentuje vzájemnou podmíněnost vědy a umění.

* * *

DĚDICTVÍ MANÝRISMU V POČÁTCÍCH HISTORIZUJÍCÍCH SLOHŮ 19. STOLETÍ

Rudolf Chadraba

Slohové návraty devatenáctého století, počínaje neoklasicismem, se z vnějšího pohledu dají pochopit jako součást obecného historizujícího vědomí, jako výtvarná složka celého širokého proudu, který se mj. rozlišuje ve varianty národní. V Čechách můžeme pozorovat, jak nově a svérázně navázala obrozenská retro-

spektiva ve dvou stupních /generace Dobrovského a Jungmannova/ na vžitou již tradici barokního historismu feudálně patriotického, pomocí něhož mnišské řády obhajovaly své domovské právo oproti nověji přišlým jezuitům, spojeným s vídeňským centralismem nadnárodní monarchie, proti němuž také světští feudálové hájili svou legitimitu v českém království. Na tomto poli má rozhodující význam srovnávací mezioborový výzkum. Například analýza obrozenecké literatury a rostoucí převahy měšťanského interesu v jejím jádru pomůže osvětlit i historizující tendence výtvarné, které u nás přežívají vlastně až do druhého desítiletí 20. století v díle Alšově.

Tento historicko-sociologický a srovnávací pohled zvenčí se však přirozeně doplňuje s náhledem do samé podstaty tradice a inovace specificky výtvarné, toho, co si výtvarná struktura přináší a co dále rozvíjí z odkazu minulosti a jakým způsobem jej dále aktualizuje a mění. Otázka poměru k antickému dědictví se zde znovu, nově a naléhavě klade na prvém místě, před onou recidivou klasicismu, která vzniká v podmínkách konstituční monarchie 18. století, na jehož konci se jakožto oficiální sloh měšťanský vládnoucích institucí stane prvním historismem století následujícího.

Hledat mezi ním a manýrismem nějaký vztah, na to ještě v začátcích studia manýrismu, po roce 1920, kterým je datována vždy znovu citovaná průkopnická přednáška Maxe Dvořáka "Greco a manýrismus", nebylo pomyšlení. Tehdy také vyšel dnes proslulý článek Rogera Frye, rezonující a zpětně ovlivňující náhlou explozi širokého zájmu o řecko-španělského malíře, kterým na přelomu 16. a 17. století vrcholil pozdně renesanční manýrismus a bez něho není vysvětlitelná geneze moderního umění. Tou dobou, na začátku dvacátých let, byl fenomén slohového historismu, spojovaný téměř výhradně s devatenáctým stoletím, pociťován jako něco manýrismu naprosto cizího a jeho právě objevenému progresívnímu jádru vlastně protichůdného. Po druhé světové válce však byl manýrismus a i historizující slohové jevy různých dob podrobeny analýzám tak důkladným, že je dnes možno oprávněně položit otázku jejich vzájemného vztahu; tento vztah je pak zvláště patrný v neoklasicistním východisku historismu devatenáctého století.

Reprezentativním dílem jeho počátku v Anglii je obraz Ateliéru Královské akademie v Londýně od Johna Zoffanyho. Přední znalec neoklasicismu F.-G. Pariset, zároveň poučený zdokonaleným poznáním manýristického umění, jak je přinesla padesátá až sedmde-

sátá léta našeho století, upozornil, že tento obraz předního dvorského malíře své doby /o němž neuvádí, že byl původem Čech - Jan Zoufalý/ sice inscenuje řadu odlitků antických soch tehdy považovaných za klasické, je však hlavně ovládán bronzovou kopií přímo reklamně a příslovečně manýristické sochy Merkura od Giovanniho da Bologna.

Tento příklad je ještě překonán na samém prahu historizujícího slohového hnutí 19. století. Zakladatel ne již konstitučně monarchického, ale měšťansko-republikánského až empirového klasicismu Jacques-Louis David v kritickém roce Revoluce 1793 za tři dny, pod bezprostředním dojmem události, namaloval posmrtný portrét Zavražděného Marata. Zde se nejprivátnější místo měšťanské domácnosti, dřevěná koupelna, stává manýristickou proměnou jevištěm občanské tragédie a l´antique, ručník se mění v heroickou drapérii. Abstrahovaná barevnost, do jisté míry i prostorovost a modelace ve studeném světle neviditelného zdroje dále přispívá ke zcizujícímu účinu díla, ve kterém, a to zcela výjimečně, existence měšťansko-privátní a občanská, bourgeois a citoven, spadají vjedno, zatímco jinak jim malíř věnoval dvě samostatné a nikde se nesetkávající větve své tvorby: na jedné straně anticky kostýmované heroické scény blízké tehdejšímu divadlu a "živým obrazů" revolučních slavností, na druhé realistické portréty v tradici nizozemské umělecky posvěcené triviality, v současném oděvu.

Ve své Ordonnance de cinq espèces de collones - Řádu pěti druhů sloupů /1683/ Claude Perrault, stavitel Louvru, jako prvý rozeznává vedle klasického rozumově zdůvodnitelného krásna, jemuž náleží dokonalé provedení, proporce, jejichž nejdokonalejším případem je symetrie atd., krásno arbitrární, libovolné; jsou to "formy, které rozum by shledal znetvořenými a urážlivými a které zvyk učinil snesitelnými...". Je to podle Dějin estetiky W. Tatarkiewicze prvé střetnutí mezi objektivismem klasické estetiky "zákonů přírody a pravého umění" a uznáním práva na subjektivní vkus na jejím okraji a proti její normě. Prvé střetnutí estetico-teoretické, zatímco umělecká praxe, tvorba je zná již dávno, a stejně tak společenská potřeba. Tento konflikt dvou estetik, objektivní a subjektivní, podle Tatarkiewicze původně pramenící v myšlení karteziánském, se kolem roku 1795 dostává na vyšší úroveň v proslulém pojednání Friedricha Schillera o naivním a sentimentálním básnictví. Vyjadřuje rozdíl a rozpor mezi "naivním" umělcem antického a lidového typu /Homér a Ossian/, tvořícího objektivní krásno spontánně a nekomplikovaně "jako příroda sama" -

tuto schopnost Schiller ve své době přisuzuje výjimečně jen Goethovi, a moderním subjektem tvůrce a vnímatele "sentimentálního", jemuž se příroda i antika a lidová bezprostřednost odcizily. Zcela nablízku tohoto druhého typu tvůrce a tvorby je Hegelova kategorie "soukromého vědomí". Hegel je vidí vznikat již v pozdní antice, v opozici k odcizené objektivitě nadřazené státní moci, tam, kde také prvně vznikaly básnické žánry satira, elegie a idyla, jež podle Schillera náleží typu "sentimentálnímu".

Poznáváme-li, poučeni již Maxem Dvořákem, manýristickou tvorbu jako v podstatě subjektivní, takovou, která naivní objektivismus antického klasického odkazu nemůže jednoduše akceptovat a ztotožnit se s ním, vidíme také, jak blízko je tomu Schillerova kategorie sentimentálního. Ve sborníku pro G. Bandmanna /1979/ bylo v této souvislosti upozorněno na kresby Bonaventury Genelliho, Karla Friedricha Schinkela, běžně považované za klasicistní, a také na případ, kdy ryze klasicistní architektura pouhým svým umístěním může vyznít subjektivisticky a sentimentálně, protoromanticky v naznačeném smyslu. Přenesení formy Pantheonu do palácové vily je již dílem velkého patrona všeho následujícího klasicismu, Andrey Palladia nedaleko Vicenzy. Návrh pochází již z poloviny 16. století. Tato Villa Rotonda je nejenom modelem řady dalších paláců a vil, se silnou recidivou kolem roku 1800, ale je jakýmsi vzorníkem klasicismu vůbec. Je však třeba uvážit, že ze živého středu antické obce byla tato forma transplantována do volné přírody: v onom sborníku figuruje příklad vily La Gordanne; Pantheon se zrcadlí ve vodách Ženevského jezera na pozadí hor a lesů, daleko od civilizace... Vezmeme-li v úvahu i tuto transplantaci, pak se zdá, že žádný klasicismus - ani kolem roku 1800 - není dost manýristický a subjektivistický. Klasická objektivita zůstává nostalgickým snem. Tatarkiewicz uvádí polské vily - pantheony vzniklé kolem roku 1800: palác Królikarnia u Varšavy od Domenika Merliniho /1788/, palác v Lubostronu od Stanislawa Zawadského /1800/. Je to snad táž nostalgie, která naplnila tragický osud básníka Hölderlina? Která v Herderově spise "Plastik Einige Wahrnehmungen über Gestalt und Form aus Pygmalions bildendem Traume" z období Bouře a vzdoru vyvolala protest proti antice napodobené v palácových zahradách, daleko od občanského života?

V těchto zahradách, v neoklasicistním a zároveň protoromantickém anglickém parku /englischer Landschaftsgarten/ se antické chrámy, triumfální oblouky a sochy mohou setkat se stejně izolovanými gotickými poustevnami, čínskou pagodou, zříceninou. Tím se

dostáváme k příbuznosti mezi manýristickou transplantací a eklektickým smířením se s retrospektivami k různým slohům. A zároveň k problému dalších historismů devatenáctého století, které se z tohoto pohledu jeví jako alternativy neoklasicismu. Nostalgický pohled na antiku se snadno zamění za goticismus, nejenom pod starými stromy parku, ale i v Goethově obdivu ke štrasburské katedrále a k "altdeutsche Art und Kunst"; cesta k romantickému historismu je otevřena. Vlastenecký historismus je teprve "B", před nímž jako "A" předcházela izolace estetického subjektu; tu vyložil August Wilhelm Schlegel k úvodu ke svým vídeňským přednáškám o dramatickém umění tak, že vkus jeho doby umí ocenit každou krásu, každý sloh. Tento "estetický univerzalismus" nedává žádnému z nich přednost /1. vyd. 1810/. Původním smyslem klasicismu, již samotné renesance bylo popření gotiky, tento klasicistní názor má ještě Giorgio Vasari v polovině 16. století, vedle své již manýristické tvorby si ponechává intoleranci ke gotice, které teprve on dal, pokud víme, název. Avšak již v 16. století se ve vedlejším, manýristickém proudu renesance, který po Michelangelově smrti musí opět čelit novému, akademickému klasicismu, objevuje tolerance ke gotice. Infiltruje již do tzv. Wölfflinova klasického vrcholu v letech 1500 - 1520 přes goticismy německé grafiky, Schongauera a Dürera; zájem o klasickou konstrukci se sdružuje se zájmem o gotickou a Raffael, v jehož škole se zrodila jedna větev manýrismu kořenící již v jeho díle, o ní psal v listě papeži Lvovi X.: "E ben che questa ragione non sia in tutto da sprezzare.". /A třebaže tento /konstruktivní/ princip není docela hodný opovržení - jde tu o konstrukci gotického lomeného oblouku./ - Raffael říká, že plný oblouk klasický je pevnější, a míní tím jistě i krásnější, gotický však také není docela zavrženíhodný.

Tolerance klasiky a gotiky, vystřídaná od poloviny století Semperovým revolučně demokratickým, antifeudálním renesancismem /s Richardem Wagnerem vedl revoluci v Drážďanech 1848-49/, je příznačná pro 19. století. Stavitel klasicistního Berlína Schinkel vyjádří svůj obdiv Praze "gotické" slovy i kresbou. Zahrne do ní nejen věže, ale i kupole, ze syntézy obou pak navrhne památník osvobozovacích válek proti Napoleonovi; obě kresby bývají právem srovnávány. Urbanistický klasicismus vedle toho zůstává klasicismem objektivním, on stejně jako antika umisťuje klasické symboly a stavby do středů a ohnisek civilizace, do občanského života, nikoli do přírodního zátiší. Reformy plánu rezidenčních měst vrcholí Haussmannovou Paříží, kde triumfální oblouk náměstí Hvězdy

je středem a průsečíkem všeho. Avšak zároveň v akademiích toto objektivně občanské umění degeneruje, mimochodem i neorganickým přibíráním manýristických prvků. Manýrismus na druhé straně prospívá pokroku, například tím, že rozpor mezi fasádou a vnitřkem umožňuje nerušený rozvoj funkcionální dispozice a uplatnění nové techniky, nových materiálů. To platí ještě o secesi a jejím skrytém funkcionalismu, který sám možná není slohem, ale v každém případě reformním směrem a zásahem do vývoje.

Představíme-li si klasický ideál antiky, předmět nostalgické touhy 19. století, jako Pygmalionovu sochu, pak je podivuhodné, jak tuto představu využila ikonografie básnická a ji provázející reflexe, v té poloze, kterou již naznačil výše zmíněný titul estetického pojednání Johanna Gottfrieda Herdera. Francouzský materialismus 18. století a Rousseauova opera viděla v soše mrtvou látku, kterou pomůže oživit jen zásah božstva /je to "filozofický mýtus"/. Mladý Goethe ještě námět eroticky paroduje, v Itálii se však brzo nato cítí jako Pygmalion před svým obživlým snem /antikou/. Heine vidí Goethovy básně jako Pygmalionovy sochy, které zdobí vlast jako krásnou zahradu; jemu sice obživly, ale nedaly mu děti, nemá následovníků. Jemu samému se již v úvodu ke Knize písní /3. vydání, 1839/ obživlá socha stane upírem - sfingou, osudovou ženou. W. Hoffmann v tom smyslu upozornil na démoničnost malé sfingy, kterou drž v ruce Oidipus na známém obraze, jehož autorem je Davidův žák, ředitel akademie Jean-Dominique Ingres. Studie F. Šmejkala tuto démonizaci ženy-sfingy, spojenou s reflexí o smyslu života /již u Heina!/ s přesvědčivými doklady sledovaly do symbolismu konce století.

To vše je historicky nutným projevem, novou aktualizací manýristické tradice v devatenáctém století, jeho historizujícího umění, které začíná neoklasicismem, ve skutečnosti pseudoklasicismem, který při bližším rozboru prozradí vlastnosti a rysy velmi neklasické.

* * *

VLIV HISTORICKÉHO VĚDOMÍ NA ZÁMECKÉ STAVITELSTVÍ V 19. STOLETÍ V ČECHÁCH

Marie Pospíšilová

V zámeckém stavitelství a vůbec v tvorbě milieu zámeckých sídel se zvláště silně projevilo historické vědomí rodové aristokracie. V předchozích obdobích se zámky budovaly ve slozích identických jako městské paláce. V romantismu, tedy v našem prostředí

v 19. století, došlo k náhlé změně. Programově nastal návrat k znovubudování napodobenin středověkých hradů. Moderním životem žijící průmyslově podnikající aristokracie obývala městské paláce, které ponechávala ve slozích renesance a baroka, popř. je stavěla v empíru /jako třeba Rohanové/ nebo v novorenesanci /jako Lažanští/. Tak stavebníci romantických zámků, především ve stylu tzv. anglické tudorské gotiky /nebo alžbětínské renesance s četnými gotickými rezidui/ - jako Auerspergové na Žlebech, Harrachové v Hrádku u Nechanic, Schwarzenberkové na Hluboké, Valdštejnové na Hrubé Skále, Šternberkové v Častolovicích atd. - obývali v Praze vesměs renesanční nebo barokní paláce. Barokní palác měl v Praze i Sylva-Taroucca, stavebník průhonického zámku ve stylu tzv. české renesance. Jak se na podobě architektury projevila rozdílnost funkce městského paláce a venkovského zámeckého sídla, vynikne zřetelně u Lažanských, protože obě stavby pro ně projektoval týž architekt - Vojtěch Ignác Ullmann. Zatímco v letech 1856-58 vystavěl v Chyších u Karlových varů romantický zámek ve stylu tudorské gotiky, v letech 1861-63 postavil v Praze výstavnou novorenesanční palácovou budovu na nároží Národní třídy a Smetanova nábřeží. Městskému paláci jako stavebnímu typu nebyla rodovou aristokracií věnována taková pozornost. V prostředí moderního velkoměsta, kde se na jedné straně kumulovala moc absolutistického panovníka, a na druhé straně získávala převahu nastupující buržoazie, nemohla vyniknout historická funkce rodové šlechty jakožto feudálního zeměpána. Proto rodová aristokracie soustředila pozornost na rodová sídla uprostřed svých pozemků. Romantické zámky se často přímo inspirovaly původními starobylými rodovými sídly. Příkladem může být Sychrov, kde byly detaily výzdoby převzaty ze starého rodového sídla Rohanů Josselin v Bretani /Johanna von Herzogenberg, Schloss Sichrow in Nordböhmen, in: Historismus und Schlossbau, München 1975, s. 153/. V těchto zámcích žila rodová aristokracie životem zcela odlišným než v městských palácích. Udržovala starobylý ceremoniál, což měl příležitost poznat také Karel Čapek, když krátký čas v roce 1917 působil v Chyších jako vychovatel Prokopa Lažanského, a oblékala se dokonce do historických kostýmů. O Čeňkovi Auerspergovi je známo, že se na Žlebech procházel po nově vybudovaných hradbách v historickém oblečení z doby třicetileté války a nechal se tak i vyportrétovat. Karel Svoboda namaloval asi v roce 1840 podobizny Vincence Karla /Čeňka/ Auersperga a jeho bratrance Františka Gunda-

kara Colloredo-Mansfelda v převlecích důstojníků švédských a císařských armád z třicetileté války. Jiné podobizny - od Fridricha Amerlinga a od Josefa Neugebauera z roku 1861 - zachycují Vincence Karla Auersperga v renesančním kroji. Také ve skicářích Gabriely a Vilemíny Auerspergových jsou do akvarelů s žlebskými interiéry zasazeny postavy rodových příslušníků v pozdně renesančních kostýmech.

Vše na zámeckých sídlech bylo soustředěno na rodově historickou reprezentaci, která se kumulovala především v některých místnostech - halách, schodišťových halách, rytířských sálech, jídelnách apod. Základem zařízení interiérů se přitom staly sbírky historických předmětů, často dovezené z jiných starých rodových sídel, pouze doplňované novodobými napodobeninami.

Vztah české šlechty k jejím venkovským sídlům vyjadřuje zmínka v dopise Vincence Auersperga, ve které nazývá Žleby "můj starý hrad" /Břetislav Štorm, Žleby. Státní zámek a památky v okolí, Praha 1960, str. 2; Jaroslav Herout, Staletí kolem nás, Praha 1961, str. 237/. V 19. století se u nás s celkovým anglikanismem ujalo známé anglické pořekadlo "My house is my castle" /Můj dům - můj hrad/, které vzniklo ze staré právní formule, vztahující se k ochrannému právu vlastníka domu v době válek, kterou Sir E. Coke /1551 - 1633/ dovolil vlastníkům domů při náhlém nebezpečí přijmout k obraně domu i přátele a sousedy, neboť, jak uvádí, "dům člověka je jeho hradem" /G. Büchmann, "denn eines Mannes Haus ist seine Burg"/. Podobná formulace je uvedena v haimburském městském právu dokonce již v roce 1244 /Albert Knoepfli, Zum Schlossbau des 19. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Schweiz, in: Historismus und Schlossbau, München 1975, str. 165 a 176/. V době závěrečné etapy zámeckého stavitelství získala tato formule nový význam a pod jejím vlivem dostávala často až hluboko do 20. století podobu starobylých hradů nejen zámecká sídla, ale i jiné architektonické typy - od vil a rodinných domků až po úřední budovy - pošty, školy, nádraží aj.

Silné historické vědomí rodové aristokracie v 19. století, jak se projevilo v tvorbě milieu v jejích zámeckých sídlech, bylo tedy vyvoláno zcela přesným účelem. Mělo vytvořit atmosféru neměnného světa, prostého jakéhokoli dalšího vývoje, který by byl na úkor zastaralých feudálních privilegií šlechty. Ve svých zámeckých sídlech se aristokracie chtěla izolovat od světa do pro ni ideálního neměnného historického milieu, evokujícího dobu její

slavné minulosti. U ostatních tříd pak došlo ke stejným projevům jejich snahou o prestižní napodobování předchozí privilegované společenské třídy.

* * *

R É S U M É

Jiří Kotalík:

DAS HISTORISCHE BEWUßTSEIN IN DER TSCHECHISCHEN MALEREI AN DER SCHWELLE DES XX. JAHRHUNDERTS

Das istorische Bewußtsein stellt eine wesentliche Komponente des tschechischen gesellschaftlichen und politischen Lebens im XIX. Jahrhundert dar. Seit Ende des XVIII. bis an die Schwelle des XX. Jahrhunderts wird die Entwicklung der einzelnen kulturellen und künstlerischen Zweige durch eine fortwährende Ermahnung an die Vergangenheit als eine zuverlässige Bestätigung der jeweiligen zeitgemäßen Bestrebungen charakterisiert. In dieser Hinsicht wird die Geschichte oft zur Inspiration und Stütze, wenn nicht sogar zur grundlegender Sicherheit und Beschirmung.

Die Beziehung zur Vergangenheit manifestiert sich im Laufe des XIX. Jahrhunderts auf verschiedene Weisen:

1) Zunächst in Motiven und Themen, welche den Ausmaß und den Charakter der Historienmalerei als eigenständige Gattung aufgefaßt, bestimmen.
2) Auch in den von verschiedenen Stilperioden der Vergangenheit übernommenen Formelelementen, durch die die einzelnen Strömungen des Historismus charakterisiert werden.
3) Oder in einer direkten Nachahmung von Werken der Vergangenheit, beginnend mit der bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts üblichen, Kopie, mit dem Antritt moderner Tendenzen zum Dialog mit einzelnen Bildern und Bildwerken (oft mit gezielten Zitationen), bzw. direkt zur freien und schöpferischen Transformation, fortschreitend.
4) Zuletzt in der Interpretation und Bewertung, welche die Vergangenheitswerke in die Zusammenhänge und in eine organische Kontinuität der Tradition hineinfügt.

Diese vier Aspekte kommen in einer unterschiedlichen Geschwindigkeit und einer ungleichen Intensität zur Geltung. Doch erst in deren Wechselbeziehung und Zusammengehörigkeit bildet sich ein historisches Bewußtsein, dessen Entstehung und Wachsen man an den einzelnen Scheidepunkten der Entwicklung verfolgen kann.

Im Text wird die Entwicklung des historischen Halbbewußtseins im ersten der genannten Aspekte, dh. in der Beziehung zu Themen der Historienmalerei, bzw. zum Vergangenheiterlebnis in der Landschaftsmalerei, verfolgt. Daher beginnt das Interesse im

Klassizismus, äußert sich ausdrucksvoll im Romantismus, dauert in der Realismus-Periode an und meldet sich mit erneuter Kraft in neuromantischen Tendenzen der siebziger und achtziger Jahre wieder. Mit dem Antritt der Generation der neunziger Jahre verflüchtigt sich die historische Thematik in der tschechischen Malerei; in den Tendenzen moderner Kunst wird dann die Beziehung zur Vergangenheit durch Paraphrase, Transposition oder Zitation ausgedrückt.

Dabei stellt die Tradition ein Privilieg theoretischer Erwägungen und schöpferischer Aktivität in Kultur und Kunst dar, indem sie die Vergangenheitswerte ständig aktualisiert und zu einer Einheit mit dem Gegenwartsbestreben zusammenfügt, womit sie sie zugleich in die Zusammenhänge der Zukunft eingliedert. Dabei gilt in dieser Hinsicht die dialektische Beziehung, deren Sinn von F. X. Šalda erkannt worden ist:

"Heutzutage wissen wir, daß die positive Originalität (und nur diese hat einen Wert) nur dort möglich wird, wo ein Dichter oder Künstler sogut als möglich seine Vorgänger kennt und daß sie dann nur ein anderes Wort für den Traditionssinn ausdrückt; der echte revolutionäre Sinn komplementiert sich mit dem traditionsmäßigen und setzt ihn voraus." In diesen Worten wird die Bedeutung, Sendung und Unumgänglichkeit des historischen Bewußtseins auf dem Gebiete der Kultur und Kunst treffend definiert.

* * *

Jan Havránek:

HISTORISMUS DER TSCHECHEN IM 19. JAHRHUNDERT ZWISCHEN MONARCHISMUS UND DEMOKRATIE

Das Referat befasst sich mit der Problematik der monarchistischen Gesinnung unter den Tschechen. Als Karel Havlíček am Vorabend der Revolution 1848 das neue Denkmal Kaiser Franz I. mit den die 16 böhmischen Kreise symbolisierenden Figuren mit dem Epigramm: "Stolz der Tschechen rund herum, in der Mitte - der ist dumm," glossierte, bildete seine Einstellung noch eine Ausnahme in der tschechischen Öffentlichkeit. In den ersten Monaten der Revolution finden wir in politischen Proklamationen, aber auch in Liedern nicht seltene Versicherungen der Loyalität an "unseren König, der uns die Konstitution gab". Franz Joseph hatte nach

seiner Thronbesteigung, die mit gegenrevolutionären Maßnahmen verbunden war, unter den Tschechen keine besondere Sympathien und die Tatsache, daß er - trotz seines Versprechens, welches er den Tschechen am 12. September 1871 gab - sich nie zum König von Böhmen krönen ließ, verminderte noch die Sympathien der national gesinnten Tschechen, was besonders im Verlauf der Prager Demonstrationen des Jahres 1893 in Erscheinung trat. Nicht nur die jungen, radikal demokratisch orientierten Arbeiter verhöhnten damals in ihren Flugblättern die Person des Kaisers, sondern auch in einer Versammlung wohlhabender Prager Bürger wurden die Büsten des Kaisers und der Kaiserin zerschlagen. Antidynastische Stimmungen waren auch unter der tschechischen Bauernschaft, insbesondere in Böhmen, stark verbreitet und trugen dazu bei, daß die Bestrebungen der konservativen böhmischen Aristokratie scheiterten, auf dem Lande eine Massenbasis für eine kaisertreue Politik zu finden. In einem bewußten Kontrast zur geringen Popularität der Dynastie, schätzten die Tschechen die monarchischen Symbole des Königreichs Böhmen gerade als Symbole der tschechischen Staatlichkeit sehr hoch und infolge dessen blieb auch die Krone des Königreichs Böhmen später noch für Jahrzehnte im Staatswappen der Tschechoslowakischen Republik enthalten.

* * *

Vlasta Bokůvková:

DAS HISTORISCHE BEWUßTSEIN IM TSCHECHISCHEN SYMPHONIEGEDICHT DER 2. HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Die Bezeichnungen "Programmouvertüre" und "Symphoniegedicht" sind im tschechischen symphonischen Schaffen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht üblich gewesen, sodass im vorliegenden Beitrag alle programmatischen einsätzigen symphonischen Kompositionen reflektiert werden, die allerdings, was die musikalische Form betrifft, in der Regel ziemlich gelockert sind.

Im Bezug zum historischen Bewußtsein kann man die Produktion folgendermaßen einteilen:

1) Werke ohne außermusikalische historische Inspiration
2) Werke mit außermusikalischer Inspiration:
   a) mit nicht nationaler

b) mit einer Motivinspiration aus der Geschichte des tschechischen Volkes (der eigentliche Gegenstand dieser Betrachtung)

Die ersten Kompositionen dieser Art erscheinen in den Jahren 1857-58, wobei der "Taborite" von A. Hnilička in den Bereich 2b) gehört. In diesem Umkreis kommt es dann zu einer längeren Schweigepause, während der Umkreis 2a) am Ende der 50er Jahre durch die sgn. Schwedischen Symphoniegedichte B. Smetanas (1824 - 1884): Richard III., Wallensteins Lager, Hakon Jarl, bedeutend vertreten ist. Danach folgt eine längere Pause- nicht nur in den Umkreisen 2a) und 2b), sondern im Schaffen von Symphoniegedichten überhaupt. (Von den Ursachen dessen, erscheinen die Aufführungsprobleme am schwerwiegendsten, aber vor allem auch das, daß sich die Kräfte der Komponisten auf die Schöpfung einer Nationaloper konzentrieren.) Die eigentliche Blütezeit kommt erst in den 70er Jahren. Das erste beendete Symphoniegedicht aus dem Umkreise des Nationalmythos ist im Jahre 1873 zu verzeichnen - im Werke des jungen Zdeněk Fibich (1850 - 1900) - Záboj, Slavoj, Luděk. Auch wenn Werke des Umkreises 2a) entstehen, bleibt der Umkreis 2b) bestimmend.

Als die bedeutendste Kunsttat entsteht der Zyklus der Symphoniegedichte Smetanas "Meine Heimat" (Má vlast), weitere Werke des Umkreises 2b) schafft Z. Fibich, A. Dvořák und am Ende dieser Periode der junge O. Ostrčil. Diesen Inspirationsumkreis finden wir auch bei weiteren, minder bedeutenden Komponisten (V. Hřímalý, H. Palla, Váša Suk). Für die Produktion programmatischer Symphoniemusik, die das wachsende historische Bewußtsein widerspiegelt, ist jedoch im 19. Jahrhundert die Anteilnahme der größten Komponisten - B. Smetana, A. Dvořák, Z. Fibich - von grundlegender Bedeutung.

* * *

Vladimír Lébl - Jitka Ludvová:
ZUM HISTORISMUS SMETANAS "MEINER HEIMAT"

Der vorliegende Beitrag fasst eine breiter konzipierte Studie - "Die Zeitgenössischen Quellen und Zusammenhänge Smetanas "Meiner Heimat" - zusammen. (Der volle Text samt Bilddokumentation ist in der Zeitschrift Hudební věda, 1981, Nr. 2, S. 99 - 141 erschienen.) Der Beitrag möchte auf die vielseitigen Bindungen

Smetanas symphonischen Zyklus' zu der national exponierten Ideologie des historischen Tschechentums aufmerksam machen, deren Elemente sich im Verlaufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildeten und in den 60er - 80er Jahren eine sehr stabile Stoff-, Motiv-, Symbol- und Gestestruktur schufen, die zur Basis der zahlreichen und mannigfaltigen tschechischen kulturellen und künstlerischen Produktion wurde. Während bislang Smetanas "Meine Heimat" als ein ausschließliches geistiges Eigentum ihres Schöpfers betrachtet wurde, als ein geschlossenes Wertesystem, welches "an sich" in einer selbstständigen Ursprünglichkeit existiert, kann die historisch-komparative Analyse beweisen, daß Smetanas historische Bilder in der Landschafts- und Vorstellungswelt des tschechischen Menschen des 19. Jahrhunderts verankert sind und daß Smetanas Transposition des Heimatsbegriffes in die historische Dimension der gut vertrauten Mythen, mythischen Siedlungen und Naturerscheinungen eine typisch zeitgenössische Geste darstellt, die durch die rieseigen Vorräte des vorherigen literarischen, bildnerischen Theater- und Musikschaffens erst möglich wurde. Das, wodurch Smetana das zeitgenössische Bewußtsein und die zeitgenössischen Verarbeitungen vaterländischer Stoffe überragte, liegt vor allem an der Gesamtheit der Vision "Meiner Heimat", an der Verknüpfung einzelner Momente im Rahmen der jeweiligen Gedichte und an ihrer zyklischen Durchdringung. Gerade durch diese Gesamtheit brachte Smetana der tschechischen Kultur etwas, was vor ihm nicht Mánes und nach ihm nicht Aleš gelungen ist. Smetanas synthetisierende Betrachtungsweise spielte sich aber nicht nur auf der Ebene der Verkettung typischer Nationalsymbole ab, sondern auch auf der Ebene der eigentlichen Musiksprache. Wenn sich die tschechische Musikwissenschaft einmal eingehend mit der tschechischen Musikproduktion des 19. Jahrhunderts befassen wird und sie so gründlich kennenlernt, wie die Literatur - und Kunstwissenschaft ihr eigenes Material kennt, werden wir vielleicht feststellen, daß "Meine Heimat" auch in manchem musikalischen Sinne eine Synthese der Intonations- und Genrelösungen darstellt, die sich allmählig entwickelten und sich auf dem Boden der tschechischen Musikalität und Musikschaffens seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts prüften.

* * *

Jaroslava Pešková:

ZUR PHILOSOPHISCHEN PROBLEMATIK DES HISTORISMUS

Im vorliegenden Beitrag wird der Inhalt des Begriffes "Historismus" rekapituliert. Es wird seine Uneindeutigkeit konstatiert, die durch die Veränderungen in der historischen Entwicklung und auch durch die Mannigfaltigkeit der Stellungnahmen gegeben ist. Da der Historismus eine bestimmte Beziehung zum vergangenen Geschehen bedeutet, verfolgt die Autorin das, was philosophierende Historiker unter Vergangenheit verstehen und wie der Meinung einiger Autoren nach, die Erfahrung des Vergangenen möglich wird.

Im weiteren Abschnitt wird den philosophischen Konzeptionen des Historismus (Historizismus) und seiner Krise Aufmerksamkeit geschenkt.

Das Schwergewicht des Beitrages liegt im Schlussabschnitt. Die Autorin geht von Hegels Auffassung des Historismus aus, der für ihn und später auch für Marx einen solchen methodologischen Ausgangspunkt bedeutet, welcher bei der Erforschung der Vergangenheit den Charakter ihrer Anlage und Konstituierung, die Vergangenheit nicht wie einen äußeren Umstand in Beziehung zur präsenten Wirklichkeit auffasst, sondern als "Erbe, oder besser als Arbeitsresultat und zwar ein Resultat der Arbeit aller früheren Generationen des Menschengeschlechts" (Hegel). In diesem Sinne ist die Vergangenheit immer anwesend, denn sie bildet den Boden für die präsente Verteilung der erwarteten Resultate in der menschlichen praktischen orientierten Tat. Der Mensch existiert geschichtlich, weil das menschliche zweckliche Handeln, die Zielgerichtetheit und die Entscheidungen von Möglichkeiten, die, als das Genetische oder Wesentliche, das einzelne Individuum überschreiten, ihm einen g e s c h i c h t l i c h e n C h a r a k t e r geben.

Im Schlussabschnitt wird am Beispiele der Königinenhofer und Grünberger Handschriften gezeigt, daß dieses Falsum eines Dokumentes zur glorreichen Nationalgeschichte nicht zur Auffüllung einer Lücke in der Geschichte der Nation dienen sollte. Es war vielmehr ein Bestreben, das Bedürfnis zu befriedigen, die präsente Situation des Volkes (welche ihm selbst unklar war) zu begreifen - und zwar auf der Basis der Weltgeschichte und auch für den Preis eines Mythos.

Einen ähnlichen Sinn hatte, der Meinung der Autorin nach, auch die Diskussion über Sein oder Nichtsein der deutschen Philosophie in Böhmen. Es ging nicht um die Frage nach dem faktischen Vorkommen philosophischer Meinungen und der sprachlichen Orientierung ihrer Vorbilder. Es ging um das Problem "unserer eigenen Entstehung", "Entstehung unseres Wissens", um die Frage nach der Historizität der tschechischen Nation der gegebenen Zeit.

Von diesem Gesichtspunkt ist deswegen das "denkwürdig", was uns die präsente Situation beleuchtet, mit Rücksicht darauf, wie sich diese Situation in den wesentlichen Voraussetzungen des Weltgeschehens konstituierte.

* * *

Miroslav Hroch:

ZUR ERFORSCHUNG DER ROLLE DES GESCHICHTSBEWUßTSEINS IN DER NATIONALEN BEWEGUNG DES 19. JAHRHUNDERTS

Der Beitrag beschäftigt sich mit einigen methodologischen Fragen der Untersuchung des Geschichtsbewußtseins, seiner Formen und Auswirkungen. Es wird die Frage nach den Grundbegriffen gestellt und eine Unterscheidung des kritischen historischen Denkens und der irrationalen Komponenten innerhalb des Geschichtsbewußtseins vorgeschlagen. Als einen bedeutenden Meilenstein in der Entwicklung des national relewanten Geschichtsbewußtseins betrachtet der Verfasser die Durchsetzung des Kriteriums der historischen Wahrheit als des entscheidenden Kriteriums für die Auswahl und Bewertung der historischen Fakten. Daher erscheinen als bedeutend auch jene Fortschritte der modernen Geschichtswissenschaft, die keine unmittelbaren Auswirkungen für das Bewußtsein der breiten Schichten gehabt haben. Auf der anderen Seite spielt die Entwicklung der politischen Konflikte und Probleme, die bei den breiteren Schichten ein Echo finden konnten. Es ist daher z. B. kein Zufall, wenn in der tschechischen patriotischen Belletristik und Poesie die sozialen und politischen Probleme eigener Nationalgeschichte erst mit dem Jahre 1848 berücksichtigt werden.

Abschliessend wird eine Typologie der formativen Faktoren des nationalen Geschichtsbewußtseins vorgeschlagen:

1. die Volkslektüre, Krämerlieder, Volkskalender usw.,
2. die Familienerziehung und Schulbildung,

3. die künstlerische Bearbeitung der Vergangenheit in den verschiedenen Kunstgattungen,
4. die Geschichtswissenschaft.

* * *

Tomáš Vlček:
HISTORISCHES BEWUßTSEIN UND KRITIK DER ZEITGEMÄßEN THEORIE DER HISTORIZITÄT IM KUNSTSCHAFFEN UND DER KUNSTGESCHICHTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Der Beitrag zeigt den Historismus als einen komplizierten und widerspruchsvollen Komplex von Beziehung der Kunst, der Kunsttheorie und Kunsthistoriographie des 19. Jahrhunderts zur Vergangenheit. In Zusammenhängen des heutzutage in Gestaltung begriffenen objektiveren Blickes auf die Kunst des 19. Jahrhunderts vermerkt der Autor Widersprüche des historischen Bewußtseins und der historischen Erkenntnis als ausdrucksvolles Thema der Problematik von künstlerischem Schaffen, Theorie und Kunstgeschichte jener Zeit. Zum außerordentlich sprechenden Beispiel wählte er bei der Analyse dieser Beiziehungen das kritische Schaffen von Charles Baudelaire. In des Dichters Formulierungen der Gegensätzlichkeit von Bewußtsein und Theorie der Historizität findet er Motive des Zivilisationsthemas in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Baudelaires Reaktion und die tendenziöse winckelmannsche und hegelianische Auffassung der Historizität, durch die Publizistik des 19. Jahrhunderts profaniert, erblickt er nicht nur als eine neue Gestalt der Ideologie fortschreitender Entwicklung, wie es in seiner kritischen Studie "Kunst und Fortschritt" durch Verurteilung des Modernismus als Manifestation der Fortschrittsidee Ernst Gombrich getan hat, sondern er zeigt den Historismus und Modernismus als wechselseitig bedingte Phänomene, die man nicht nur als Äußerungen einer Krise neuzeitlicher Kunst begreifen kann, sondern, zum Unterschied von Gombrich, als Phänomene ihrer neuen Entfaltung. In der Spannung zwischen Historizität und Zeitlosigkeit - durch Entfaltung des historischen Erkennens und Bewußtseins zur Kenntnis genommen - wie auch in der Spannung zwischen Tradition und Originalität (bzw. Eklektismus und Primitivismus) bildete sich die Kunst des 19. Jahrhunderts. Überzeitliche Problematik des Kunstschaffens nahm neue Bedeutung an im Kontext des Bewußtseins von historischer Entwicklung der Wirklichkeit. Das Ziel des Beitrags ist, die Strukturänderung künstleri-

scher Manifestationen mittels einer Analyse von Beziehungen zwischen Historismus und Ästhetizismus, Ideologie und Poetik, sofern sie in der Kunst, Theorie und Kunsthistoriographie des 19. Jahrhunderts sich zuspitzen.

* * *

Otto Urban:

DIE FUNKTION DES HISTORISMUS IM PROGRAMM DES TSCHECHISCHEN BÜRGERTUMS IN DER MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Die historische oder historisierende Anschauungsweise ist im 19. Jahrhundert zum Bestandteil der meisten politischen Theorien und Ideologien geworden. Der Historismus, als ein Bestreben, die angesammelte Erfahrung zu klassifizieren, zu werten und auszulegen, oder das Bestreben, die Wirklichkeit vor allem aus der Geschichte der Menschheit auszulegen, ermöglichte dialektisch sowohl eine konservative, als auch eine revolutionäre Interpretation. Als Bestandteil des sich formierenden bourgeoisen Klassenbewußtseins, hatte das historische Bewußtsein komplizierte Bindungen zu weiteren Elementen (Nationalismus, Liberalismus, usw.)

Im tschechischen nationalen Milieu hatte der Historismus, bzw. das historische Bewußtsein, eine besondere Funktion hinsichtlich der reellen Gesellschaftsbedingungen der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Die ruhmreiche und oft idealisierte Vergangenheit sollte gewissermassen die Schwäche der gegenwärtigen Gesellschaft kompensieren. Das historische Bewußtsein und Fühlen war jedoch nicht die ausschließliche Ideenquelle des politischen Denkens des tschechischen Bürgertums und es wurde auch vom Anfang an nicht undifferenziert und einheitlich verstanden.

Im Zusammenhang mit der politischen und sozialen Krise der alten Gesellschaft um 1848, kristallisierten allmählig zwei typologisch unterschiedliche Betrachtungsweisen der tschechischen Vergangenheit und die von ihnen ausgehenden Programme. Ein Vertreter des ersten Typs war František Palacký, der das tschechische politische Programm mit weitgreifenden Veränderungen in Mitteleuropa verbunden hatte und es eng in den Kontext der österreichischen und dadurch auch europäischen Politik eingliederte. Das Programm Palackýs negierte im Grunde die staatsrechtliche Tradition in der konkreten historischen Form. Neben dem Programm Palackýs ist auch im bürgerlichen Milieu das tschechische staats-

rechtliche Programm entstanden, welches - obwohl in der zeitgemäßen liberalistischen Auffassung- an die historisch entstandene Struktur des tschechischen Staates anknüpfte. Am deutlichsten formulierte diese Konzeption im Jahre 1849 der Schriftsteller Jakub Malý. Diese zwei Arten von Beziehung zur Vergangenheit des nationalen und staatlichen Lebens sind dann durch den Neoabsolutismus der 50er Jahre praktisch überprüft worden und in den 60er Jahren erscheinen sie in einer bereits veränderten Gestalt in den Anfängen des Verfassungslebens.

* * *

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

DER TSCHECHISCHE HISTORISMUS UND DIE OPER DES 19. JAHRHUNDERTS. SMETANAS "LIBUŠE"

An der Oper "Libuše" von Bedřich Smetana lassen sich - als einem Grenzfall - gut die Folgen darlegen, die der Einfluß einer bestimmten Geschichtsauffassung in die inneren Gesetzmäßigkeiten der Kunstgattung verursacht. Der Librettist Josef Wenzig ging von dem beliebten Kreis der Libušesagen aus. Die Sagen, die damals für nachgewiesene historische Tatsachen angenommen worden waren, bildeten in der Ideologie des tschechischen Bürgertums einen wesentlichen Bestandteil des Mythos von der böhmischen Nation. Als Stützpfeiler des Werkes konnte Wenzig somit einzelne allmählich selbständig gewordene Stationen aus der Geschichte kombinieren (Libuše´s Urteilsspruch, die Botschaft zu Přemysl, Libuše´s Vermählung und Prophezeiung, die noch weitere sechs lebende Bilder aus der böhmischen Geschichte enthält), denn man konnte die Kenntnis des Kontextes voraussetzen. Wenzig versuchte unter Verwendung einer privaten Liebesintrige, diese Geschichtsbilder in einer annehmbar begründeten epischen Aufeinanderfolge zu verketten. Jedoch er verarbeitete sie nicht so, daß sich einzelne historische Zielsituationen als notwendige Konsequenzen des dramatischen Strebens der handelnden Personen ergeben. Das dramatische Hauptmotiv gibt nur den Anstoß, die ausgewählte nationale Historie aufzurollen, deren Aufführung selbst zum eigentlichen Zwecke wird. In Übereinstimmung mit den Bedürfnissen des Bürgertums, den Stoff so aufzufassen, daß daran zeitgenössische kulturelle und politische Konzepte anknüpfen können, konzentrierte sich der Librettist auf die Monumentalisierung der herrlichen Ur-

anfänge der Nation als die Garantie der Zukunft. Unter dem Einfluß der Wenzig'schen eliminierenden Ansicht von Historie mußte aus den Libušesagen alles jenes verschwinden, das das Bild der idyllischen und demokratischen alten böhmischen Gemeinschaft gestört hätte. Aus diesem Grunde durfte in den aufgeführten Bilderbogen der Historie das Drama der Affekte, das dem historischen Stoff selbst einen für die Oper tragfähigen dramatischen Konflikt abgerungen hätte, nicht eintreten. In der evolutionären Auffassung von Geschichte, die ihren Niederschlag auch in der Oper fand und die von der ruhmreichen Vergangenheit zu der glänzenden Zukunft weiterschreitenden Nation ausging, gab es keinen Platz für dramatische Erschütterungen. Der private Zwist konnte deshalb die historischen Personen der Libuše und des Přemysl, die als gute Herrscher die besten Eigenschaften der Nation verkörpern, nicht beeinträchtigen. Deshalb wurde die Sphäre des Privaten, nachdem sie ihre Aufgabe als erster dramatischer Antrieb erfüllt hat, vom Bereich der Historie abgelöst. Die Trennung des privaten Dramas der Affekte vom Übergewicht an Schaubildern der Historie stellte den Komponisten vor manche Probleme. Smetana strebte danach den hier erwähnten Zwiespalt auszugleichen, indem er die Idee von der Einheit der Nation betonte, in der die Taten des Einzelnen im ständigen unmittelbaren Kausalzusammenhang mit den Schicksalen des Vaterlandes stehen. Nach der Lösung des privaten Konflikts und der Wiedereingliederung seiner Träger in das Kollektiv, verlieren diese ihre individuelle Affektencharakteristik. Sie treten in den Massenszenen erst dann wieder auf, wenn sie sich mit dem kollektiven Affekt identifizieren können. Ähnlich plazierte der Komponist die arienhaften Teile der Herrschergestalten dort, wo sie ihre privaten Affekte in die Sorge um die Nation und in den Glauben an diese transformieren können - oder auch dort, wo sie aus ihrem Inneren heraus die Affekte auf die Symbole des böhmischen Nationalcharakters übertragen. Smetana blieb nicht nur bei der Betonung der nationalen Eintracht stehen, sondern er gestaltete das ganze Werk zu einer Feier - der Feier der Gründung einer nationalen Gemeinschaft in ihrer von der Herrscherdynastie bis zu den Volksschichten reichenden Totalität. Daher entfaltete er charakteristisch die Mittel des Schaubildes und des Lokalkolorits und das insbesondere in den Finali aller drei Akte, in denen sie in den die Wahl des böhmischen Herrscher verherrlichenden Apotheosen gipfeln. Diese Finali konnten weder auf

dramatischer Konzentration gebaut werden, noch flossen sie als ein musikdramatisch gestaltetes Erlebnis der Katharse aus der Logik des dramatischen Aufbaus des Werkes selbst. Ausladende pathetische Flächen wenden sich an ein national inspiriertes Publikum, dessen Stimmung - im Augenblick der Identifizierung - die Teilnahme an den verschiedenen Phasen des sich vor ihm abspielenden Festaktes ermöglicht. Smetana zog die national inspirierte Rezeption in die Komposition des Werkes mit der Bewußtheit ein, daß sie ein tragfähiges, die ganze Oper vereinigendes Element sein wird. Er behielt es sich deshalb schon vor Beginn der Komposition (1869 - 1872) vor, "Libuše" nur anläßlich feierlicher Gelegenheiten aufzuführen, von denen er sich als erste entweder die Krönung des böhmischen Königs oder die Eröffnung des Nationaltheaters ausgebeten hatte. Bei solchen Gelegenheiten rechnete Smetana sowohl mit der für die volle Wirkung des Werkes unerläßlichen Verstärkung des Theaterapparats, als auch mit der feierlichen Gemütsverfassung des Publikums, auf das "Libuše" in den geläufigen Reprisen durch ihre undramatische Handlung langweilig wirkte. "Libuše" knüpft auf ihre Weise an die Tradition der Krönungsopern an. Sie unterscheidet sich zu anderen darin, daß in ihr die Krönung unmittelbar in einem auf die ganze Oper ausgedehnten Hauptthema vorgestellt wird. Die repräsentative Funktion der Oper für das tschechische Bürgertum wurde bis zum Äußersten gesteigert. "Libuše" wurde nicht nur zur Verkörperung der zeitgenössischen und nationalen Sehnsüchte, sondern sie hat sie gleichzeitig in künstlerischer Umwandlung vertreten. So wurde erst während der beiden Weltkriege - in der historischen Situation ernster nationaler Bedrohung - die Fürstin Libuše als eine Schutzpatronin des böhmischen Volkes aktualisiert und folglich die ganze Oper unter dem Blickwinkel ihrer Prophezeiung betrachtet. Der Prozeß der Symbolisierung von Smetanas "Libuše" als der Inkarnation der tschechischen Nationaloper verdeckte nach und nach sowohl die historische Bedingtheit ihrer Rezeption, als auch die Probleme, die sie als Gattung angesichts ihrer Intentionen lösen mußte.

* * *

Jaroslav Anděl:

DIE PHOTOGRAPHIE UND DAS PARADOX DES HISTORISMUS

Der Ausdruck "Paradox des Historismus" soll die zwei Seiten des Historismus als des modernen Geschichtsbewußtseins charakterisieren. (Der Begriff Historismus wird hier in dem Sinne verwendet, wie ihn in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vorwiegend deutsche Autoren abgegrenzt hatten - wie z. B. E. Troeltsch, F. Meinecke, K. Heussi). Als Hauptthese des Beitrages haben wir nämlich die Behauptung gestellt, daß der Historismus als das moderne Geschichtsbewußtsein im 19. Jahrhundert die Entstehung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte und die eines neuen Historismustyps in der Kunst ermöglichte, allmählich aber in seinen Folgen zur Ablehnung des Historismus in der Kunst und gleichzeitig auch zur Problematisierung des Kunstbegriffes und der Objektivität der wissenschaftlichen Erkenntnis führte und führt.

Diese Doppelseitigkeit des Historismus in Wissenschaft und Kunst kann man gerade am Beispiel der Photographie, die in beiden Bereichen eine wesentliche Rolle spielt, anschaulich belegen. Wie die Photographie - als der Beginn einer neuen Ära auf dem Gebiete der Reproduktionstechniken -, so gehört auch der Historismus und die moderne Wissenschaft zu den wesentlichen Merkmalen der modernen Zivilisation. Allen diesen Bereichen liegt das gleiche Prinzip zugrunde - zwar eine neue Zeitkonzeption, die man als temporalistisch bezeichnen kann (zum Unterschied von den beiden früheren Zeitkonzeptionen - der zyklischen und finalen, welche man als eternalistisch charakterisieren könnte). Im Rahmen dieser neuen Konzeption ist die Zeit nicht mehr der Ewigkeit unterlegen - und deshalb hat auch erst diese Konzeption die Entdeckung der eigentlichen Zeitdimension ermöglicht.

Die temporalistische Zeitkonzeption finden wir in der Photographie und im Historismus verkörpert. Ihre Vorgeschichte könnte man also als die allmähliche Durchsetzung und Formierung der temporalistischen Zeitkonzeption auffassen. Erst von diesem breiteren Blickwinkel aus gesehen, kann man die Beziehungen zwischen dem Historismus als dem modernen Geschichtsbewußtsein auf der einen und der wissenschaftlichen Kunstgeschichte und dem Historismus in der Kunst des 19. Jahrhunderts auf der anderen Seite

begreifen; und nicht zuletzt auch die Bedeutung der Photographie, die sie im 19. Jahrhundert für die Kunst und die entstehende wissenschaftliche Kunstgeschichte hatte. Ähnlich wie der Historismus, ermöglichte auch die Photographie die Entwicklung der wissenschaftlichen Erkenntnis, sie führte zur Formierung kritischer Stellungnahmen und analytischer Vorgehen. Der kritische Individualismus und die Intelektualisierung der künstlerischen Denkweise haben jedoch auch eine Werterelativierung und Problematisierung des Kunstbegriffes und der Objektivität der wissenschaftlichen Erkenntnis herbeigeführt.

Die moderne Kunst ist darum bemüht, die relativierenden Folgen des Geschichtsbewußtseins zu überwinden - und zwar auf zweierlei, jedoch sich gegenseitig ergänzende, Weisen, die im Grunde eine Art Rückkehr zu den beiden vorangehenden Zeitkonzeptionen - der zyklischen und der finalen - bedeuten. Diese beiden Weisen, die auch die zwei Grundtraditionen der modernen Kunst charakterisieren - die romantische mit ihrem Primitivismus als führendem Prinzip und die rationalistische, verbunden mit dem Fortschrittsgedanken und der Verwendung der Wissenschaft und Technik, blieben jedoch in ihren Versuchen erfolglos und führten oft zu einer viel radikaleren Realtivierung der Werte als der Historismus selbst. Aus diesem Grunde zeigt sich die Notwendigkeit, auf die Tatsache des Historismus nicht wie es die moderne Kunst tat zu reagieren, sondern zu den Anfängen des Historismus zurückzukehren und sie mit der modernen Kunst zusammen als ein Ganzes zu sehen.

* * *

Mojmír Otruba:

AHISTORISCHER HISTORISMUS DER TSCHECHISCHEN NATIONAL-RENAISSANCE

Der Beitrag soll auf die Tatsache aufmerksam machen, daß sich in der Fachliteratur zwar stereotyp die gleiche Behauptung vom Historismus als dem wesentlichen Merkmal der tschechischen "nationalen Wiedergeburt" wiederholt, der eigentliche Inhalt des Historismus-Begriffes jedoch ziemlich unterschiedlich ist.

1. Kap.: Der Text will im Rahmen der Möglichkeiten zur künftigen differenzierten Qalifikation des vielseitigen Interesses an der tschechischen Vergangenheit in der Kultur der "nationalen Wiedergeburt" beitragen. Im Beitrag wird (zu diesem Zwecke) der Begriff des "historischen Denkens" abgegrenzt, wobei

man sich auf die erwiesene Tatsache beruft, daß die "nationale Wiedergeburt" die Zeit der Entstehung und der ersten Entwicklung des neuzeitlichen historischen Denkens in den tschechischen Verhältnissen ist. Der Verfasser konzentriert sich auf diejenigen Erscheinungen, die als Symptome von negativen Bedingungen für die Entwicklung des historischen Denkens zeugen, welche in der Struktur der jungmannschen "Wiedergeburtskultur" beinhaltet liegen.

2. u. 3. Kap.: Für die gegebene Aufgabe wurde der axiologische Gesichtspunkt gewählt und folgende Erscheinungen verfolgt: a/ die direkten Äusserungen und Folgen dessen, daß die Geschichte einen aktualisierten Wert darstellte; b/ Vorstellungen über die Gestalt geschichtlicher Bewegung (welche eine indirekte Projektion des Wertehorizontes sind). Es wurden vor allem diese Erscheinungen festgestellt: 1) Apriorismus in Beziehung zur Geschichte, der sich vor allem in dem ganzen schon vorher festgelegtem Ziel und Sinn der Aussage zu ihr äussert und der ebenso aus den Wertbedürfnissen der Gegenwart resultiert, wie er an Bedeutung dadurch gewinnt, daß die nationale Geschichte zu den wertsensiblen Bereichen gehört. 2) Die Konzeption der Nationalgeschichte in ihrem zeitlichen Rhytmus als Naturerscheinung und die globale Darstellung der tschechischen Vergangenheit an einer Art Flächenbild, das wie ein Gefüge universell geltender Konstanten erscheint und jeglicher Vorstellung an geschichtlicher Prozeduralität vermißt. 3) Das Funktionieren des historischen Stoffes als eines spezifischen Ausdrucksplanes für Aussagen über die gegenwärtigen nationalen Tatsachen und die Verletzungen seiner eigentlichen historisch- inhaltlichen Identität. Es handelt sich also um Erscheinungen, die entweder das historische Denken eliminieren, oder die Reflexion des Vergangenen dadurch erschweren, daß obwohl sie die Geschichte wörtlich anführen, sie inhaltlich doch aus der Sichtweite verschieben, oder letzlich im Widerspruch zur Prämisse des historischen Denkens, zu Vorstellungen des temporellen Veränderungsprozesses und der Unwiederbringlichkeit der Geschichte stehen.

4. Kap.: Die im 2. und 3. Kap. festgestellten Erscheinungen stehen in Folgebeziehung zur jungmannschen Ideologie der nationalen Bewegung, d. h. sowohl zu ihrem Inhalt, als auch zu ihrem Wertehorizont (dessen Eigenschaften im Beitrag spezifiziert werden). Da von ihm auch die Tendenz zur fortwährenden Vergegenwärtigung der tschechischen Geschichte und zu ihrer Verwendung in

verschiedenen ideologischen Funktionen ausgeht, liegt in diesem Horizont die Ursache der widersprüchlichen Erscheinung: Die nationale Vergangenheit ist eine lebendige und frequentierte Angelegenheit der gegenwärtigen "Wiedergeburtskultur". In den Intentionen ihrer Struktur liegt nicht das Kennenlernen und Reflektieren der tschechischen Geschichte an sich, diese Kultur schafft dafür keine günstigen Bedingungen.

* * *

Vladimír Štěpánek:

DIE HISTORISCHE TRAGÖDIE UND DER HISTORISMUS IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Das historische Drama, insbesondere die historische Tragödie, die den historischen Stoff ernst und tief auffaßt, kann im allgemeinen als ein gewichtiger Ausdruck und zugleich als ein einflußreicher Faktor der Formierung des "Historismus", der Beziehung einer Zeit, bzw. einer Gesellschaft zur Geschichte angesehen werden. Es wäre jedoch falsch, die Beziehung der historischen Tragödie und des historischen Bewußtseins einer Gesellschaft als einfach, als einseitig determiniert zu betrachten, d. h. die Gründe der Entstehung und des jeweiligen Charakters der Tragödie ohne weiteres im Bestehen und Charakter des gegebenen gesellschaftlichen Bewußtseins zu suchen. An der Gestaltung der (historischen) Tragödie beteiligen sich wirkungsvoll auch Faktoren anderer Art, die der Tragödie eigenen Bedingungen, vornehmlich die Gesetzlichkeit ihrer Struktur und in hohem Maße auch die spezifische Soziabilität des Dramas, das als Unterlage der theatralischen Vorstellung an die Bedingungen und Möglichkeiten des Theaters gebunden ist. Auf diese Weise liegt jede konkrete historische Tragödie im Kreuzungspunkt von zwei Motivationsreihen, ist gesellschaftlich, ideologisch und literarisch, künstlerisch bedingt, und es ist keineswegs sicher, daß der Kreuzungspunkt in einem Punkte liegt, wo sich beide Motivationsreihen ihrer vollen, idealen Entfaltung erfreuen. Widersprüche in dieser komplizierten Bedingtheit der historischen Tragödie sind eben für den Werdegang dieser dramatischen Gattung in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnend.

Die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die Periode der sg. nationalen Wiedergeburt, d. h. der Konstituierung der neuzeitlichen tschechischen Nation und ihrer Kultur, Literatur, war bekanntlich an der Vergangenheit stark interessiert, suchte in ihr Begründung der aktuellen nationalen Bestrebungen, und suchte natürlicherweise vor allem in der Literatur, die praktisch das einzige Mittel des ideologischen Lebens war, ihrem Historismus Ausdruck zu verleihen. Es wäre also leicht anzunehmen, daß die historische Tragödie durch diese Umstände zulänglich und problemlos motiviert ist. In der Tat gab es noch eine wirksame Motivierung, die an sich als unabhängig von diesem konkreten Historismus angesehen werden muß, nämlich der Bedarf ein wertvolles Nationaldrama zu bestitzen, das mit Recht für ein Merkmal und Beweis der Vollwertigkeit der modernen Nationalliteratur gehalten wurde. Der Zustand in der zeitgenössischen deutschen Literatur - die Dramatik der deutschen Klassik, insbesondere Schiller - war ein sehr konkretes Beispiel und Argument. Dem theoretisch von Palacký und Šafařík im J. 1818 und von Jungmann in seiner Slovesnost im J. 1820 formulierten Bedarf versuchten bereits am Anfang der zwanziger Jahre zwei historische Tragödien, Jaroslav Šternberg v boji proti Tatarům von Josef Linda und Soběslav von Václav Kliment Klicpera abzuhelfen. Beide Dramen haben die herrschende Auffassung der Geschichte authentisch zum Ausdruck gebracht, und wären also als echte Nationaldramen anzusehen, gäbe es nicht den großen Mangel, daß sie eben als Dramen vollkommen gescheitert sind. Dies kommt daher, daß das historische Denken der Zeit, das in Illusionen schwelgte und eine passive, "sentimentalische" Einstellung zum Zeitgeschehen einnahm, keine entsprechende Grundlage für Schaffung einer echten dramatischen Handlung und tatkräftiger Gestalten bildete. Die Schaffung dieser Dramen ist an erster Stelle auf den formellen Bedarf, eine historische Nationaltragödie zu haben, zurückzuführen, und nicht auf den Charakter des damaligen Historismus, der nur in der Epik und Lyrik seinen erfolgreichen Ausdruck zu finden vermochte. Als wirksame, das nationale Denken und Fühlen fördernde Erzeugnisse sind diese Dramen kaum zu werten.

Die Romantik der dreißiger Jahre hatte mit ihrem Mut zur kompromislosen Auffassung der Widersprüche der modernen Zeit beste Voraussetzungen zur Schaffung einer echten historischen Tragödie, in diesem Falle hat aber die Tatsache, daß die Aufführung eines Dramas ein verhältnismäßig breites Publikum voraussetzt,

negativ gewirkt - die romantische Auffassung war in der Gesellschaft der dreißiger Jahre tief isoliert, wie Máchas Fall bezeugt und deshalb haben Tyl (Čestmír) und Mácha ihre an sich vielversprechende Versuche schließlich aufgegeben.

Erst um das revolutionäre Jahr 1848 wurden historische Dramen geschaffen (Tyl, Kutnohorští havíři, Kolár, Monika, Frič, Kochan Ratiborský, vor allem Mikovec, Záhuba rodu přemyslovského), die im großen und ganzen dem Stil, dem Niveau des "großen historischen Nationaldramas" entsprechen und als solche das historische und politische Denken der Nation mitgestalteten.

* * *

Jaroslava Janáčková:

DIE FUNKTION DES HISTORISCHEN ROMANS IN DER TSCHECHISCHEN LITERATUR DES 19. JAHRHUNDERTS

Der tschechische Roman hatte im vorigen Jahrhundert eine langsame Entwicklung erfahren, eine kontinuierliche Romanproduktion kann man erst seit den 80er Jahren verfolgen. Besondere Chancen für die prosaische Epik bot dabei der historische Stoff an. Dieser Stoff, als ein typisch tschechischer, war für ästhetische und außerästhetische Funktionen besonders geeignet.

Die Schriftsteller haben die Möglichkeiten des historischen Stoffes bald begriffen und angewandt - zuerst ganz an Walter Scott unabhängig (Jos. Linda, Záře nad pohanstvem - Der Schein über dem Heidentum, 1818). In einer an schöner Prosa armen Literatur, stellt der historische Roman und Erzählung die kontinuierlichste' Reihe dar. Trotzdem ist bei uns kein historischer Roman des Dumas-Typs entstanden - eine Absenz an Erholungssaiten zeichnet übrigens das tschechische Schrifttum seit Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert aus. Ein geschlossener Romanzyklus aus der Nationalgeschichte ist erst um 1900, im Werke Alois Jiráseks entstanden.

Die Voraussetzungen für die Entstehung eines historischen Romans lagen durchaus nicht in der Existenz einer "großen Vergangenheit", auch nicht im Bewußtsein ihrer, wie es u. a. in der wissenschaftlichen Historiographie systematisch gepflegt wurde. Das künstlerische Niveau des historischen Romans und Erzählung ist durch das Niveau der gesamten Literatur bedingt, durch das Mass an angesammelten literarischen Erfahrungen und Ehrgeiz. Die

große Zeit des historischen Romans ist nicht umsonst an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts gekommen, als sich die Literatur stürmisch, sowohl vertikal, als auch horizontal, entwickelte und als neue und neue Auftritte der revoltierenden Jugend eine allseitige Ideen- und Forminspiration brachten.

Der Mut zum Experiment, so frei in der Sphära der lyrischen Poesie und der Gegenwartsprosa und dort so warm von der Kritik empfangen, stiess an Zweifel und Widerstand, falls er sich auf eine ausdrucksvolle Weise beim Schaffen des historischen Romans zeigte. Die Spannung zwischen der ästhetischen und außerästhetischen Funktion, für die Wirkung der Literatur so wesentlich (und bei der historischen Belletristik besonders), stellte sich bei der zeitgenössischen Reaktion auf die "Hussitenepopee" Jiráseks (Proti všem - Gegen Alle, 1894) und auf den einzigen historischen Roman Zikmund Winters (Mistr Kampanus - 1909) besonders heraus.

An diesen zwei Werken und an der zeitgenössischen Reaktion auf diese, will der Beitrag demonstrieren, was für einzigartige künstlerische Verarbeitungen aus den Positionen der Vorstellung abgewiesen worden sind, daß der historische Roman vor allem seiner Lesbarkeit, einer breiten Verständlichkeit und ermutigender Wirkung Rechnung tragen muß.

Eine ähnliche Kollision der Wertung begleitet die Rezeption beider Werke bis heute noch. Die einseitige Betonung ihrer außerästhetischen Funktion, z. B. in der pädagogischen Praxis, stabilisiert einen falschen Koden und wendet sich gegen das Werk an sich und sogar auch gegen seinen Autoren.

* * *

Petr Wittlich:

ZUM MODELL DER KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

Das Studium der Kunst des 19. Jahrhunderts steht vor der anspruchsvollen Aufgabe, ein neues Deutungsmodell ihres historischen Prozesses zu entfalten. Die Notwendigkeit dessen wird durch die Erkenntnis bekräftigt, daß die bisherigen Bewertungen vor allem zur Begründung der die Durchsetzung der Werte der sgn. modernen Kunst berechtigenden Entwicklungslinie dienten und in diesem Sinne eher programmäßig, ale ausgesprochen historisch waren. Ihre Verfasser sind auch meistens Kunstkritiker gewesen, deren Hauptanliegen war, den Weg den aktuellen, zeitgenössischen Kunstströmungen zu öffnen.

Der Grundunterschied zwischen der bisherigen und der neuen Auffassung der Kunst des 19. Jahrhunderts besteht vor allem in ihrem Verhältnis zur Trdition. Die moderne Retrospektive verfolgt hier in erster Linie eine Trennung von der Tradition, wie es J. Maier-Graefe im Jahre 1907 ausgedrückt hatte, als er die Entwicklungsidee der neuzeitlichen französischen Kunst suchte: "Die Idee ist in der Neigung zur immer größeren Freiheit zu suchen, welche, wie es scheint, alles Traditionelle bestreitet." Auf dieser Basis wurde als Wertungsnorm das Maß an Originalität angenommen. Die Kunst wurde als eine Neuschöpfung aufgefasst, die an dem allgemeinen Revolutionsprozess der Menschheit teilnimmt und parallel zu den zeitgenössischen sozialen, wissenschaftlichen und technischen Tendenzen ist, die man unter den allgemeinen Fortschrittsbegriff eingliedern kann.

Die Einwirkungen der Fortschrittsidee auf die Kunst und Kunstkritik des 19. Jahrhunderts hat auch E. H. Gombrich (1971) verfolgt. Zu seinen Feststellungen muß man hinzufügen, daß aber auch eine einflußreiche Auffassung existierte, welche wiederum die Idee des Fortschritts von der Kunst trennte, wobei es sich keineswegs nur um die Auffassung konservativer Klassizisten handelte. Eine repräsentative Aussage zu diesem Thema finden wir im tschechischen Milieu in einer Vorlesung des Kunstkritikers J. V. Krejčí - Der ewige Morgen der Kunst (Věčné jitro umění) enthalten, welche er 1903 im Bund der modernen Künstler Mánes hielt. Der Fortschritt betrifft seiner Meinung nach die kollektiven gesellschaftlichen Ziele, während die Kunst nur eine Entwicklung im biologischen Sinne kennt. Die Kunst ist ein großes Analogon der Natur und als ein solches steht es ihr zu, im Menschen in Variationen das zu wiederholen, was man als den typischen Inhalt der Menschlichkeit bezeichnen könnte. Neben der linearen Idee des "unendlichen" Fortschritts existierte also im 19. Jahrhundert auch eine nicht minder einflußreiche Idee der zyklischen Erfüllung - vor allem durch die Lebensphilosophie, die die Idee der "ewigen Rückkehr" beinhaltet, betont.

Die Kunst ist in ihrem geschichtlichen Prozesse gewiss nicht nur eine Reflexion der Ideen, sondern sie vermag die Ideen auch zu generalisieren. Für das gesuchte Deutungsmodell der Kunst des 19. Jahrhunderts wird die Auffindung des konstatierten Ideenwiderspruches direkt am Kunstmaterial am wewentlichsten sein - und zwar als Resultat der inneren Differenzierung in ihrem Entwicklungsprozesse. Die Kunst weist vor allem die Tendenz zur

strukturellen Einheit auf und deshalb hat hier die Frage nach einer gemeinsamen Basis, von welcher aus diese Differenzierung entstanden ist, eine besondere Bedeutung.

Vom Standpunkt der Verfolgung historischer Entwicklung aus gesehen, kann man solch eine Basis in den Kunstbewegungen der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts finden, welche Gombrich mit dem Gesamtbegriff Primitivismus bezeichnet. In ihm lag auch die Tiefenintenzion des aufkommenden Zeitalters, die globale Vorstellung einer Wiedergeburt, welche sowohl die Utopie der Zukunft, als auch den Willen zur Rückkehr zur "natürlichen" Basis des Menschtums beinhaltet. Dise Grundvorstellung hat sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts in zwei bedeutende Tendenzen differenziert, welche man als Historismus und Modernismus bezeichnen kann.

Der Modernismus wurde im 19. Jahrhundert vor allem mit dem Programm des Naturalismus in Verbindung gesetzt. Dadurch schien er, als die radikalste Form der primitivistischen Suche nach der "Natürlichkeit" des Menschen und nach den Quellen der Kunst, die eklektischen Formen des Historismus zu überwinden. Die scharfen sozialen- und Meinungsunterschiede unter den Künstlern - vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts - haben noch zur Verdeutlichung der Widersprüche dieser Tendenzen beigetragen. Vom heutigen Standpunkt aus gesehen, ist es jedoch interessanter, ihre gegenseitige Beziehung vom Gesichtspunkt der strukturellen Einheit des zeitgenössischen bildnerischen Systems zu verfolgen. In dieser Hinsicht kann man eher von einer Symetrie sprechen, wo jedem neuen Schritte des Modernismus, eine entsprechende "Entdeckung" des Historismus entgegenkam (z. B. in der Beziehung Naturalismus - Neobarock). Den Modernismus und den Historismus kann man als die zwei heuristischen Grundkräfte der neuzeitlichen Kunst bezeichnen, deren Verbindung durch die ständige Aktualität der primitivistischen Basis gegeben ist. Deshalb wurde auch der Differenzierungsprozess im 19. Jahrhundert wieder durch einen "zweiten" Primitivismus am Jahrhundertsende beschlossen, der in der Periode zwischen Gauguin und Picassos Demoiselles d'Avignon die bisherigen Ergebnisse zusammenfasste und den Boden für eine neue Differenzierung im 20. Jahrhundert schuf, welcher schon auf einer anderen Ebene verlief.

Ein so sich aufzeichnendes Deutungsmodell ist also nicht einbahnig. Sein Sinn liegt in der inneren Bindung der Inovation

und Traditon. Die Entwicklung der neuzeitlichen Kunst ist in ihm nicht als ein sich immer steigerndes Maß an Originalität, was in Wirklichkeit nur zum Maximum an Entrhropie führen könnte, aufgefasst, sondern als eine integrierende Strukturierung, die im einheitlichen Dreierhorizont des Zeitbewußtseins verläuft.

* * *

Jaroslav Kačer:

DIE MALEREI IM RINGSTRASSENSTIL

Unter Ringstrasse verstehen wir im ursprünglichen Sinne den Knotenpunkt in der Entwicklung der Stadt, die sich im Verlaufe der 60er Jahre plötzlich der Dynamik liberal-kapitalistischer Produktions- und Gesellschaftsverhältnisse öffnete. Einige größere Städte des österreichisch-ungarischen Kaiserreiches, von denen manche kulturelle Zentren waren (Wien, Prag) oder andere sein wollten (Budapest, Brünn, Bratislava), haben eine bedeutende Rekonstruktion erfahren. Gleich wonach konstatiert wurde, daß die alten Fortifikationssysteme ihre Bedeutung verloren hatten, wurden die alten Stadtmauern abgerissen. Es wird eine progressive urbanistische Konzeption durchgesetzt (Arch. L. Förster): der historische Kern wird mit den Peripheriesiedlungen durch Strassenradialen verbunden, die an der Stelle der abgerissenen Festungsmauern durch den Ring der Ringstrasse durchgeschnitten werden.

Ein derartiges Öffnen der Städte beeinflußt unmittelbar die Verschiebung der bildnerischen Sehweise. Der schnelle Lebenspuls, der in dem großen Umlauf neuer Strassensysteme fliesst, kommt dabei gleich bedeutend zur Geltung, wie der Aufbau des Randboulevards. Wie der repräsentative Charakter der Ringstrassebauten von der Malerei Pompesität verlangt, die sich auf den feudalen Luxus beruft, so meldet sich die muntere Veränderlichkeit des Lebensrhytmus´, der zwischen Stadt und Vorstad frequentiert, um das Festhalten des Augenblickes mittels einer Reportage oder Impression.

Beide Positionen des sich verändernden Lebensgefühles begegnen einander in der Kunst im Historismus und Naturalismus. In jenem extra, aber öfters in beiden gemeinsam. Dieser Doppelsinnigen Einheit wegen, weiter deswegen, daß (vor allem in den 70er und 80er Jahren) die Malerei (aber auch die Bildhauerei) der Architektur nahe kommt, aber auch weil sich zeitlich beide Tendenzen

in Bindung an die ökonomische Konjunkturperiode und die Krise der bourgeoisen Gesellschaft binden, legitimiert sich der Historismus und der Naturalismus als ein einheitliches Phänomen, das einer gemeinsamen Begriffsgruppe unterlegen ist, d. h. der gleichen Kategorie. Deshalb halten wir die Gesamtbezeichnung "Ringstrassenstil" für durchaus angebracht. Im breiteren kunsthistorischen Sinne verstehen wir unter Ringstrasse ein Projekt mit einer stilbildenden Ideenreichweite.

Diejenigen Künstler, die im vierten und fünften Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts geboren wurden, traten in den 60er Jahren in eine neue gesellschaftliche Situation ein. Sie bilden diejenige Generationsschicht, die sich als erste unter den Verhältnissen der konstitutionellen Monarchie, wo die liberale Bourgeoisie eine dominierende Stellung einnahm, entfaltete. In den Grenzen dieses politischen Systems erlebte sie ihre grundlegende Lebenserfahrung: die schwindelerregende ökonomische Konjunktur und die harte Depression der Krise. Sie wurde mit dem Wellengang der ungleichmässigen Entwicklung der pazifizierten nachrevolutionären Gesellschaft hoch- und untergetrieben. Die Sinusoide der aufschwellenden Welle charakterisiert sozusagen auch den Charakter ihres künstlerischen Schicksals. Vor einen künstlerischen Auftrag gestellt, der direkt oder indirekt mit der Problematik der Ringstrasse zusammenhängt, sollte sie Aufgaben lösen, die den Geschmack der bourgeoisen Aristokratie oder des aristokratierten Bürgertums repräsentieren sollten. Gleichzeitig forderten die durchgreifenden Veränderungen der sozialen Struktur der Gesellschaft des letzten Viertels des Jahrhunderts zur Aufzeichnung gegenwärtiger historischer Begebenheiten des Lebens auf.

Mit einer künstlerischen Meinung einer so breiten Reichweite fertig zu werden - vom pathetischen und den materiellen Luxus akzentuierenden Historismus mit verschiedenen Übergängen bis zur reportagemässigen Beschreibung des Alltags - wurde zum Generationsprogramm. Als ein gemeinsames Symbol ihrer künstlerischer Realisationen kann hier der Ringstrassenstil dienen.

* * *

Pavel Zatloukal:

DER TSCHECHISCHE URBANISMUS UM 1900 - MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DES WERKES CAMILLO SITTES

Am Ende des 19. Jahrhunderts mehren sich kritische Stellungnahmen zum bisherigen unkontrollierten, schematischen und utili-

tären Urbanisierungsprozess. Zu den Hauptvertretern dieser kritischen Strömung gehörte Camillo Sitte. Die Analyse negativer Aspekte ergänzte er durch eine neue theoretische Konzeption, in welcher er sich um eine harmonische Verbindung funktioneller und ästhetischer Gesichtspunkte versucht. Von den praktischen Aplikationen dieser Konzeption ist vor allem seine Tätigkeit als Projektant in den Gebieten von Ostrava und Olomouc bedeutend, welche in das letzte Jahrzehnt seines Lebens fällt. Von dieser Tätigkeit gehören zu den ausdrucksvollsten Werken die Entwürfe der Regulationspläne für Olomouc und Přívoz (1894) und Mariánské Hory (1903). Vom Versuch um eine harmonische Verbindung des alten Stadtorganismus mit neuen Teilen, über die Kompositionsaufgabe, die die theoretischen Prinzipe des Autoren anschaulich belegt, ist er bis zum Projekt eines organisch gewachsenen Stadtgebildes angelangt, einer direkten Parallele der ersten Gartenstädte. Im Geiste dieser Grundsätze verlief zu Anfang des Jahrhunderts auch das Preisausschreiben um den Regulationsplan Brünns, wo sich der Einfluß Sittes am Entwurf Karel Henricis am deutlichsten äussert. Camillo Sitte hat mit seinem theoretischen und praktischen Werk auf eines der brennendsten Zeitprobleme eine adäquate Antwort zu geben verstanden und durch seine Lösung die Entwicklung dieses Fachbereiches vorwärts geschoben. In seinem Werke kulminiert einerseits die Periode des Späthistorismus, andererseits wird er in ihm bereits überwunden (vor allem in der Krtik der Ringstrasse als eines Symbols der schon überholten Epoche). In Sittes Werk konzentrieren sich aber auch alle Zeitwidersprüche, so daß die progressiven Momente in ihm durch ein retardierendes Gedankengut begleitet und teilweise bedingt sind (es korrespondiert z. B. mit der Welle des Nationalismus in Mitteleuropa). Durch das Werk Camillo Sittes aber, kommt dem tschechischen Urbanismus eine bedeutende Stellung bei der Anfangsentwicklung des modernen Urbanismus zu.

* * *

Markéta Nováková

DAS BILD "COLUMBUS" VON CHRISTIAN RUBEN, EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER PRAGER SCHULE DER HISTORIENMALEREI

Die Studie möchte am Beispiele des zu seiner Zeit viel diskutierten Bildes "Columbus" (1846) vom Prager Akademiedirektor

Christian Ruben einen Beitrag zur Konzeption des mitteleuropäischen Historienbildes der Jahrhundertmitte leisten und gleichzeitig die Rezeption dieser Konzeption unter den speizifisch tschechischen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen verfolgen. Eine so breit angelegte Problematik konnte jedoch bei der Gelegenheit des Symposiums begreiflicherweise nicht ausschöpfend behandelt werden. Eine ausführliche Studie zu diesem Thema ist in Vorbereitung.

Als Ausgangspunkt diente die berühmte Wanderausstellung belgischer Historienbilder (Louis Gallait und Edouard de Biéfve) und die sich um diese Bilder entfesselte Diskussion. Die in Prag 1846 erschienene Schrift des damals junghegelianisch orientierten Anton Springer - "Die geschichtliche Malerei der Gegenwart, eine Kunstbetrachtung bei Gelegenheit der Ausstellung des Columbus von Ch. Ruben" wird mit dieser Diskussion in Zusammenhang gestellt. Christian Ruben, ein Schüler von Cornelius und Kaulbach in Düsseldorf und München, wurde im Jahre 1841 die Leitung der Prager Akademie anvertraut. Zu seinen ersten Taten gehörte eine radikale Umgestaltung des Lehrprogrammes und die damit zusammenhängende Revision der bisherigen, meistens nazarenisch gerichteten Konzeption der Kunst und vor allem des Historienbildes. Von seinem eigenen Werk aber, war in Prag kaum etwas bekannt, sodaß man von dem lange annonzierten Bild eine Art künstlerische Programmerklärung erwartete. Die Ausstellung des Bildes bot dem jungen Anton Springer eine gute Gelegenheit, seine geschichtsphilosophischen und kunsttheoretischen Ansichten zu äußern (nach seiner ersten, jedoch anonymen Streitschrift "Kritische Gedanken über die Münchener Kunst" in den Tübinger "Jahrbüchern der Gegenwart"). Das, was an dem Bild fesselte, war vor allem die Stoff- und Momentwahl, die der junghegelianischen Philosophie der Tat und überhaupt dem Aktivismus der mitteleuropäischen Vormärzbourgeoisie entsprach, die in dem großen selbstständigen Individuum - wie hier dem Columbus - und in der Fortschrittsidee, im Rahmen der Historienmalerei ihre Identität suchte. Die aktive Rolle des Betrachters, die Illusion des Dabeiseins, wird durch die bühnenhafte Aufstellung und Festhaltung des bedeutungstragenden Momentes ermöglicht. (Man sieht hier auch die Erfahrung mit den damals beginnenden lebenden Bildern.) Paradoxerweise wird das Werk Rubens', der auch mit vielen seinen Schülern in die Tradition der tschechischen Kunstgeschichte als Symbol des Reaktionären einge-

gangen ist, im Jahre 1846 von einer der radikalsten Gestalten der Zeit um 1848 im Namen neuer Gedanken gepriesen. Die Ursachen der negativen Einstellung zu Ruben in den tschechischen Kreisen sind einerseits in der gesellschaftlichen Situation der Nachmärzzeit und im gesteigerten Nationalbewußtsein zu sehen (dies natürlich nur in groben Umrissen gesagt) und andererseits stellt sich die Frage, inwiefern dieser Typ des Historienbildes den tschechischen Bedürfnissen, eine nationale Kunst zu formieren, entsprach (wobei die Historienmalerei mit ihren ausserkünstlerischen Bindungen die meisten Möglichkeiten bot). Nach der Inflation der dargestellten historischen Momente, zu der es in den 40. - 60. Jahren kam, kann man eine Rückkehr zu dem sich in den Jahren 1800 - 1840 stabilisierten Umkreis verfolgen (wobei man sich natürlich eines anderen Ideengutes und anderer künstlerischer Mittel bediente), also das Bestreben um eine Kontinuität. Von den geschichtlichen Darstellungen, die vom Klima der 40er Jahre ausgegangen sind, blieben im Grunde nur diejenigen mit hussitischer Thematik (vor allem das Hus-Motiv). Hier wollte der Beitrag auf die zwei möglichen Ausgangspunkte bei der Deutung dieser Werke hinweisen: einerseits Hus als Symbol der aktiven Individualität und Hussitismus (wie auch die Reformation) als Höhepunkt im hegelschen Sinne - und andererseits die nationalpolitischen Implikationen, die zwar ursprünglich darin auch enthalten waren, aber später die Oberhand gewinnen.

Die 40er und 50er Jahre bedeuten ohne Zweifel für die tschechische bildende Kunst einen großen Wendepunkt - dies wurde in der Historiographie schon immer gesehen und verschiedenartig erklärt. Der negative Ruben-Mythos jedoch, beraubte das Gesamtbild dieser Zeit eines wichtigen Bestandteiles. Auf diese Tatsache aufmerksam zu machen und die tschechische Kunst nicht aus ihr selber zu erklären, sondern sie auch im europäischen und vor allem mitteleuropäischen Kontext zu sehen, gehörte zu den Hauptanliegen dieses Beitrages.

* * *

Naděžda Blažíčková:
JAROSLAV ČERMÁK ALS HISTORIENMALER

Jaroslav Čermák, der sich gleich nach dem Antritt seiner künstlerischen Laufbahn bewusst zur Historienmalerei orientierte,

hat ziemlich früh begriffen, daß er in Prag bei Christian Ruben die ihm vorschwebende Bildung nie erlangen werde. Seine Schritte führten also an die Akademie von Antwerpen, die sich gerade damals im Bereiche der Historienmalerei ihres größten Ruhmes erfreute. An der Akademie bei Gustav Wappers und außerhalb ihr bei Louis Gallait fand er nicht nur seine Malervirtuosität, sondern gleichzeitig auch die Ideenstärke seines künstlerischen Ausdrucks. Was seine Schilderungsweise und die Dramatik seiner Kompositionen betrifft, so beeinflußte ihn vor allem der Ausdruck französischer Romantiker - hauptsächlich Delacroix und Decamps, aber gleichzeitig auch die neuere Landschaftsmalerei der Barbizoner.

Mit einer Kopie des Bildes "Die Brüsseler Freischützengarde bei den Leichen Egmonts und Horns" von Gallait, hat in Antwerpen die Zusammenarbeit Čermáks mit Gallait begonnen. Bald hat sich Čermák aber zu tschechischen Themen gewandt, zur Geschichte eines Volkes, deren ruhmreichste Periode er im Hussitismus, die dunkelste aber in der Gegenreformationszeit sah.

Am Anfang der Reihe tschechischer Historienbilder Čermáks steht die Originallithographie "Přemysl Ottokar II. vor der Schlacht am Marchfelde". Mit seinem Werke "Die tschechische Gesandschaft in Basel" hat sich Čermák (1851) am Preisausschreiben um eine vaterländische Komposition beteiligt, welche damals der Bund bildender Künstler (Jednota umělců výtvorných) für seine Vereinsprämie ausgeschrieben hatte. Čermáks Zeichnung wurde zwar allgemein als die beste gepriesen, aber das Blatt schien so hussitisch und antikatholisch zu sein, daß sich der Bund nicht wagte, dieses Blatt herauszubringen - und an Stelle dessen ist als Verbandsprämie Čermáks Lithographie "Přemysl Ottokar II." erschienen. Mit der Hussitenperiode befasste sich Čermák auch in der Lithographie "Jan Žižka und Prokop der Kahle die Bibel auf einem Kriegswagen lesend" (1852). In den folgenden Jahren, als immer noch Geschichte im Vordergrund seines Interesses stand, wendet sich Čermák vor allem den Ereignissen der Gegenreformationszeit zu. Eine große Popularität erreichte ihn durch das sehr gründlich vorbereitete Bild "Šimon Lomnický an der Prager Brücke bettelnd", welches er für Eugen Czernin malte (1853), (heute in der Czerninschen Galerie in Wien). Durch die Szene der äußersten Erniedrigung des tschechischen Dichters, hat Čermák symbolisch die Erniedrigung des ganzen Volkes ausdrücken wollen. Ein neuer

Erfolg (Goldmedaille) erwartete ihn auf dem Brüsseler Salon durch ein Bild mit ähnlicher Thematik, durch seine "Gegenreformation" (auch "Nach der Schlacht am Weissen Berge" oder "Die Verbreitung katholischen Glaubens in Böhmen" genannt), eine gut koordinierte Mehrfigurenszene, deren Ausdrucksdominanten durch Farbe und Licht akzentuiert wurden. In Leipzig wurde dieses Bild höher als die gleichzeitig ausgestellten Werke Gallaits gewertet. In den Jahren 1851 - 1857 arbeitete Čermák an einer historischen Szene, die zum Höhepunkt seines Schaffens als Historienmaler wurde - "Hussiten einen Bergpass verteidigend" (Nationalgalerie Prag). Das Bild der Hussiten (oder nach Tyrš Taboriten) wurde wieder durch gründliche Vorstudien vorbereitet, bis eine dramatische und monumentale Komposition entstanden ist, welche Portraits von Freunden enthält und vom neuen Sehen der Landschaftsbühne zeugt. Nach den "Hussiten" stellt sich in den historischen Themen bei Čermák eine Pause ein. Er wendet sich Gegenwartsthemen zu, vor allem dem zeitgenössischen Geschehen bei den Südslawen am Balkan. Durch diese Themen aktualisiert er die Historienmalerei. Er belebt die historische Thematik durch das Interesse an der heroischen Gegenwart, die Geschichte erst machen wird. In den letzten Jahren seines Lebens kehrte Čermák noch einmal zur tschechischen Geschichte im legendären Thema "Prokop der Kahle vor Naumburg" zurück (Prager Burggalerie, gemalt in den Jahren 1871 - 1875) - eine ausgereifte Meisterlichkeit ersetzt hier das frühere heroische Pathos durch eine freundliche Idylle. Čermák hat dieses Bild im Pariser Salon 1876 ausgestellt, wo er einen ungemeinen Erfolg hatte. Der Wiederhall des Werkes spiegelt nicht nur Čermáks Popularität wieder, er beweißt auch, wie vollkommen er die zeitgenössische Vorstellung vom Historienbild mit weitem Wirkungsradius erfüllte. Es war aber auch das letzte Historienbild Čermáks, denn im Frühjahr 1878 ist er als Achtundvierzigjähriger gestorben.

Zusammenfassend kann man sagen, daß Čermák der tschechischen Historienmalerei die Fenster nach Europa öffnete, vor allem was die Interessenbreite und professionelle Qualität der Ausführung betrifft. Er war immer darum bemüht, durch europäisch auserlesene Form, tschechische Inhalte, tschechische Thematik auszudrücken - und zwar in Ideenakzenten seiner Zeit. Darin sehen wir heute seinen Beitrag und Bedeutung.

* * *

Lubomír Konečný:

GEMALTE KUNSTGESCHICHTE: VORBEMERKUNGEN ZU EINEM KAPITEL AUS DER GESCHICHTE BÖHMISCHER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

Gemalte Kunstgeschichte - Bilder mit Sujets aus dem Künstlerleben historischer Vergangenheit - bilden eine spezifische ikonographische Gattung in der Kunst seit Ende des 18. das ganze 19. Jahrhundert hinweg. Sie stellen eine Art Meta-Geschichte der Kunst ihrer Zeit dar, indem sie uns in die Art und Weise, wie die bildenden Künstler der Historismus-Zeit von der Geschichte ihrer Profession dachten, Einblick gewähren. Dem Künstlerbild, geboten von diesen Werken und der Vorstellung von Kunst, die sie solcherart übermitteln, wurde Atheorizität und Nichtauthentizität vorgeworfen. Vom Standpunkt der Historismus-Ideologie ausgesehen wird jedoch offenbar, daß es (1) äußerst schwierig war, auf Veränderungen in der Beziehung von Künstler und Gesellschaft durch ikonographische Thematisierung unmittelbar zu reagieren, (2) daß etwaige Thematisierungen einzig die Gestalt von Wunschbildern annehmen konnten, gegründet auf Modellen, die aus der Geschichte vertraut waren.

Der Autor analysiert ferner in seinem Beitrag einige böhmische Arbeiten, die zu dieser Gruppe gehören - namentlich deren Beziehung zur ikonographischen, bildlichen und literarischen,Tradition. Während nun die Mehrzahl dieser Werke nichts mehr sind als ein Echo geläufiger, international gültiger Schemen gemalter Kunstgeschichte (Abb. 1 und 2), stellen einige weitere einen schöpferischen Beitrag böhmischer Künstler zu dieser fesselnden ikonographischen Kategorie dar (Abb. 4 und 56).

* * *

Roman Prahl:

DIE TSCHECHISCHE HISTORIENMALEREI

Im vorliegenden Beitrag wird die Entwicklung der tschechischen Historienmalerei im 19. Jahrhundert charakterisiert. Ihre entscheidende Schaffensperiode kann man wohl in den 40er und 50er Jahren verfolgen; die Bestrebungen um eine Wiederbelebung der Historienmalerei im Laufe der 70er Jahre blieben letzlich erfolglos. An ausgewählten Werken wird der Übergang vom älteren Stil der 30er Jahre analysiert (Franz Nadorp) und die zwei Grundauf-

fassungen des Historienbildes angedeutet (die Bilder Joseph Mathias Trenkwalds und Karel Svobodas - beide Schüler Christian Rubens an der Prager Akademie), die in der späteren akademischen Tradition weiterwirkten. (Außer ihnen kann man auch die "antiakademische Linie" der Historienmalerei verfolgen - vom Werk des führenden Prager Historienmalers Karel Javůrek bis zu Mikoláš Aleš.) An diesen und weiteren Beispielen wird auf die Notwendigkeit der Durchführung eines konkreten Studiums aktueller Zusammenhänge der Wahl und Verarbeitung des historischen Stoffes hingewiesen (die hussitische-, slawische- und Gegenreformationsthematik). Es wird auch auf das Vorkommen des programmäßigen Autoportraits in den historischen Kompositionen aus tschechischer Geschichte, als einer für das tschechische Milieu, wo sich die künstlerische Ideologie mit der nationalen deckte, charakteristischen Erscheinung, aufmerksam gemacht (František Tkadlík, Antonín Dvořák, Antonín Waldhauser).

Die Bedeutung der Historienmalerei, als der damals anerkanntesten Kunstkategorie, und ihre spätere Krise entsprechen direkt der Reihe oft gegensätzlicher Anforderungen und Hoffnungen, die mit ihr in Zusammenhang gesetzt worden sind. Als immer problematischer zu verbinden, schienen die neuen Momente des Erlebnises und der Glaubwürdigkeit, welche die Prager Historienmalerei in ihrer Antrittsphase in den 40er Jahren brachte, was sich zuerst im Streit zwischen der genrehaften Aktualisierung und der pädagogischen Strategie der Historienmalerei äußerte. Die Entwicklung der Historienmalerei, die vom allgemeinen moralischen "exemplum" zur einmaligen Vergegenwärtigung der Handlung verlief, komplizierte sich später durch die Wiederverwendung des historischen "exemplums", aber nicht mehr in der Rolle eines Modells, sondern eines Atributes. Den nicht zu lösenden Gegensatz zwischen den tendenziösen Anforderungen, die man an die Historienmalerei stellte, und zwischen ihrer Universalität, kann man letzlich als einen der inneren Gründe der schließlich auftretenden künstlerischen Diskreditierung dieser Kunstart bezeichnen.

* * *

OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1/ J. V. Hellich, Giotto objevuje Cimabua 1840, Galerie hlavního města Prahy

2/ Josef Navrátil, Ateliér, po r. 1850. Dnešní lokace neznámá.

3/ Eugene Delacroix, Michelangelo ve svém ateliéru, 1849-52, Montpellier, Musée Fabre

4/ Emanuel Krescens Liška, Sen Michelangela Buonaroti, Národní galerie v Praze

5/ Josef Mánes, Poslední dny Lukáše z Leydenu, 1843, Praha, Národní galerie

6/ Peter Cornelius, Smrt Lukáše z Leydenu, /ca 1830/, Mnichov, Staatliche Kunstsamlungen, Kupferstichkabinett

7/ Christian Ruben, Krištof Kolumbus, 1846, Národní galerie v Praze

8/ Karel Svoboda, Defenestrace, /asi 1848/, Národní muzeum v Praze

9/ Jaroslav Čermák, Po bitvě na Bílé Hoře /Šíření katolické víry v Čechách, 1854, Národní galerie v Praze

10/ Jaroslav Čermák, Přemysl Otakar II. před bitvou na Moravském poli, 1851, Národní galerie v Praze

11/ J. M. Trenkwald, Vozová hradba husitů za poslední bitvy u Lipan /1848/, Okresní muzeum Tachov

* * *

2	5
3, 4	6

UMĚNOVĚDNÉ STUDIE III

Vydal Ústav teorie a dějin umění ČSAV v Praze,
v nákladu 400 výtisků jako interní tisk.
Praha 1981
Vydání 1.
Vytiskl TOMOS, Praha