

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 probíjovaná 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, jeví 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 náporom fotografičnosti, objevené před polovinou století, asimiluje ustupující typizace do syntézy, kterou zveme realismus. Za pokračujícího postupu 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 impresiionismus. 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 nesoudržných 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 anatomí, 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 předpodstatnil 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 umělekohistorické 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 silou 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 progresivní urbanistická koncepce: propojení historického jádra města s periferními osadami pomocí uličních radiál, prořatých 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 zadržetí 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-sociálního 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 umělecko-historický*". /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 ..."

Jmenování autoři se tedy vesměs shodují v pochybnostech o příležitosti kategorie generace Národního divadla. Ve skepsi, na jejímž 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 znamenkem provenience. Tak se také stane, že jinak bystrý uměnovědný výklad /13/ je touto falešnou kategorií celkem zbytečně zaveden na scestí nekritického criticismu. 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 výpravový. 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, umělecko-historickém významu pak jako projektu se stylotvorným ideovým obsahem.

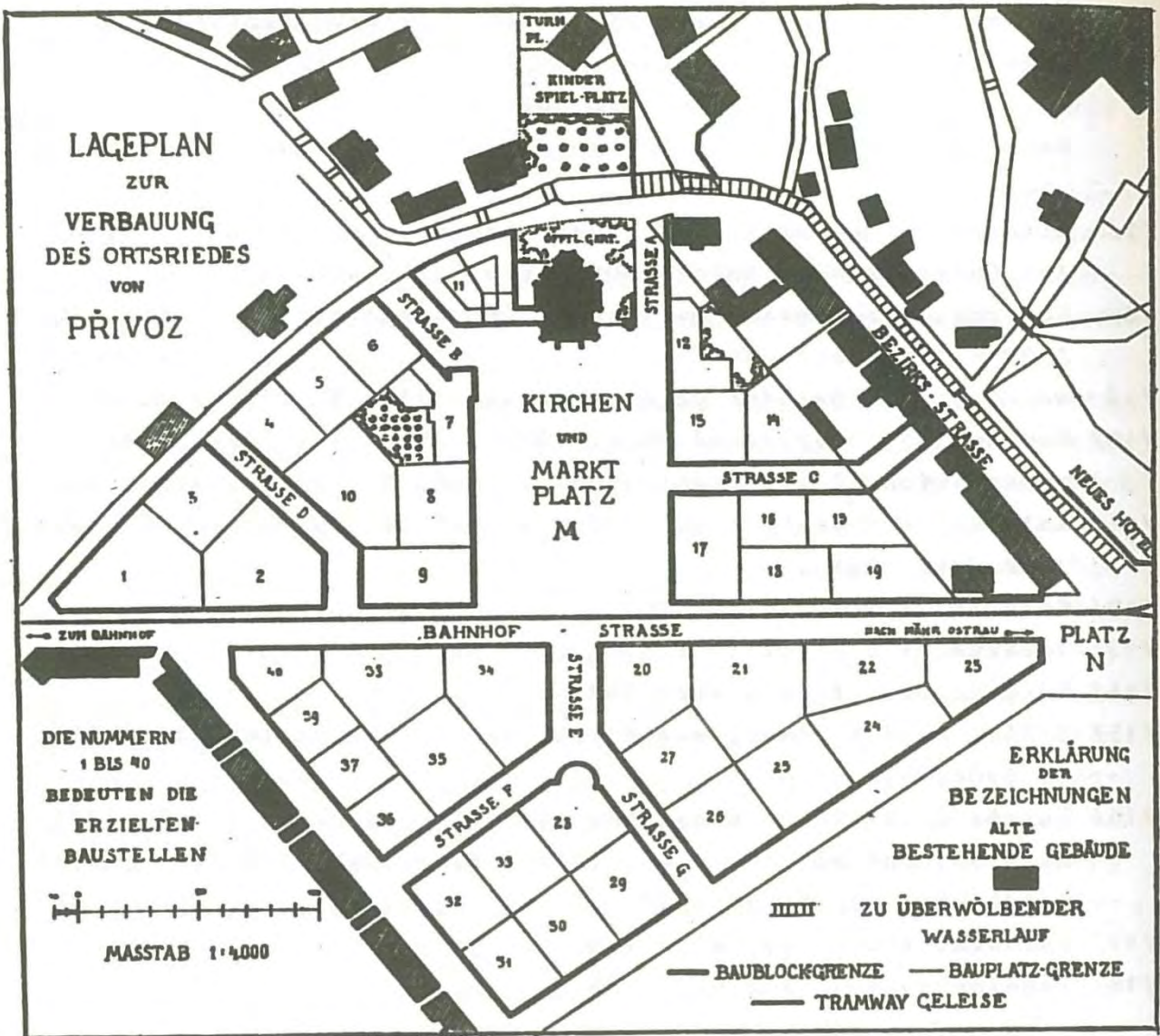
Umělci narození ve čtvrtém a pátém desetiletí 19. století vstupovali v šedesátých letech do nové společenské situace. Stali se generační vrstvou, která se jako prvá rozvíjela v podmínkách konstituční monarchie za dominantního postavení liberální buržoazie. V březích tohoto politického systému prožívala 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.: 1. 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, vypsána 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-Přivozu