

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/

Přítom 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 vjetí 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 rozehřívají 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 věštcí, 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 čase Bojů o zítřek ve stati *Experimenty* roku 1898 definuje: "*Neštěstí naší doby sluje stáří, minulost, zkušenosti, zásoby. Jako spadale 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 vsí 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 ne stejné intenzitě. Ale teprve v jejich vzájemném vztahu a sounáležitosti se utváří historické vědomí, jehož vznik a růst můžeme sledovat v jednotlivých předělech vývoje.

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 kritičtější zaměřeném pohledu Viktora Barvitia, všímajícího si širších vztahů umění v Čechách, včetně malířů německé národnosti či cizinců, kteří tu tvořili. Obzvláště ve třech ze široka 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 Naumana; reprodukce se tu řadily v tematickém sledu dějinných událostí, nikoli v umělecko-historickém 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 umělecko-historické studie k problematice historické malby občas uplatňovaly též na stránkách odborných časopisů.

Zveřejnění sbírky českého malířství 19. století Národní galerie 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 problematiku 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 symposia 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 země koruny české v tuhém centralismu rakouské říše na sklonku 18. století, vede také ve výtvarném umění k zájmu o české dějiny a mýty. 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. O. 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 představitivosti. 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 mezích 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. Helliha; také dlouholetá činnost v Národním muzeu dotvrzuje jeho přínos k upevnování historického vědomí v naší výtvarné kultuře. Obrazy Josefa Führicha a Františka Nadorpa jsou v drsnějších akcentech představitivosti 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 postupující 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/

V době nadějí, probouzených revolucními událostmi roku 1848, krystalizuje cílevědomý program českého národního umění, zčásti předznašený ve statích Ludvíka Rittersberga. Snahy o demokrati- zaci veřejného života podnítily vznik Jednoty výtvarných 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 památ- kové péče; podněty starého umění nejednou přímo transponoval ve vlastní tvorbě /v praporu Národní gardy v Hradci Králové, v Orlo- ji na podkladě miniatur křižovnického breviáře velmistra Lva atp./ /11/ Představa českých dějin, zčásti opřena o studium lido- vých typů moravské a slovenské vesnice, se pak dotvářela v obrazy hrdinů mytického dávnověku v ilustracích k Rukopisu Královédvor- skému a Zelenohorskému. Do popředí malířova zájmu vstupuje také revoluční idea husitství, v níž se nejdůrazněji symbolizovaly do- bové 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 na- lezl pak malíř ve scénách z Černé Hory, jež po léta živily jeho představivost.

To všechno byla díla, jež do vývoje českého malířství vnáše- la 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 mechanic- ky 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 uberspannt und ungerrecht, als man verfahren ist, wo man alles Berglerische haben wollte, eben so ist es jetzt; der nicht Rubnisch ist, der hat schon sein Todesurtheil für 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 barvitě 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 pečť. 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 střídme 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 umělecko-historických 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 ojedinelých mladých kreseb či pozdních prací uměleckořemeslné povahy/. Jeho umění je všemi smysly a nervy vkořeněno do současnosti. Zato Viktor Barvitijs 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 objevený 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 dominantna 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 představitivosti 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 průbojně a emotivně působivé, přitom však nadčasově platné typizaci českého lidu. V drammatizaci hmoty ve svých olejích přímo navazuje na poučení z díla Karla Purkyně a obdobně jako on dovede v závratném prožitku objektivně interpretovat a transponovat dědictví gotiky i baroka. V tomto smyslu Mikoláš Aleš nejprůzračněji 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 Aleše 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 rezie 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 vyhoceným scénám venkovského života a zejména k poeticky náladové atmosféře staré Prahy. V tomto ohledu malíři generace Národního divadla včasné 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 ne-bortící se půdu pro zakotvení, ale dnes více než jindy brání mu navrstvené mrtvolky, 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 v podstatě jen závěr a rekapitulaci snah minulosti, byť se v tvarosloví či ve výrazových prostředcích objevilo leccos z náповědí 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 rozmělnování 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 scénériích 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 jasnou a živou 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 předznamenany 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. Neopřetržitým dialogem s minulostí, s otevřenými otázkami po jejím smyslu a dosahu pro naše dny, je v podstatě 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 závčas 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 v podstatě 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 probíjet 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 směřodatná 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 rozměňováním 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 v podstatě 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 souladu 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 odstupů 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 nezbytnost historického vědomí v oblasti kultury a umění.

* * *

/1/ Text přednesený v rámci symposia 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/ Předběžnová 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 Reintera, 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, jež 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 Dialogue /Kopie, Variation 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.

* * *