

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 dovoluji 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 dále 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 auto-identifikace 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 auto-identifikací 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 nejadekvátnejšímu 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 exkluzivnímu 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 kreslicího 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, byl ještě dětským, 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 vyřídít, 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 Giotto-  
vi kreslit madonu, božský zdroj inspirace/, vede ke společenské  
prestiži tvůrce. Tento výklad ostatně potvrzují také další  
Hellichovy MDU, které mají zřetelný profesionálně prestižní ak-  
cent. V roce 1854 kreslí a litografuje scénu *Petr Parléř ukazuje  
Václavovi IV. sochu sv. Václava* /Plzeň č. 37/ /15/ a rok nato vy-  
stavuje práci na téma "*Vévoda Rudolf IV. se svou ženou Kateřinou  
v ateliéru stavitele Václava, který jim předvádí model svatoště-  
pánského domu ve Vídni*". Maluje také Michelangela, Raffaela,  
Celliniho a Dürera, vždy s jejich papežskými, císařskými a krá-  
lovskými patrony. /16/ Jedná se tedy o celý cyklus pyšně předvá-  
dějící 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 třiatdvacetiletý Josef Mánes /1820-71/ drobným, záři-  
vě barevným olejem, znázorňujícím - jak bývá obraz většinou nazý-  
ván - *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 his-  
torikem 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 po-  
moci, 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 vezdej-  
šího 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 smy-  
sl obrazu, které nám bez znalosti výchozího textu unikají. Z Man-  
derova 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 věci, kterou vyryl, byl malý tisk znázorňující Pallas Athénu a říká se, že její 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 prvního. To vše bez ohledu na to, zda přijmeme, či nepřijmeme jinak velmi atraktivní hypotézu, že Mánes "*ve scéně, jak ji Karel van Mander líčí, našel 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 Werkstatt"/ - dílo, které sice



dnes neznáme, ale jež snad mohlo být inspirováno plátnem Josepha-Nicolase Roberta-Fleuryho, předního francouzského tvůrce MDU, reprodukováným 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 nekončnou 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 flámské 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 historika 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 v podstatě 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 *Dějinnách* 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 vykrytalizoval 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 *Medičejskou 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 *Noe*, obě z náhrobků v Medičejské 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 medičejských 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 v podstatě dekorativních figurách vázaných na architekturu. Plastiky inspirované párovými figurami



z medičeských 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 blízce onomu chorobnému stavu myslí, 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 zešlél.*" /38/

\* \* \*

\* Tento text, zlehka přepracovaná a opoznámkovaná verze mé přednášky, není v podstatě 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. Blažičkové, 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 più 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. Waźbiński, 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 l'art et l'artiste à l'époque 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 Courbet's "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 pořizeneho 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 Provinzial-chronik".
- /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 Mádlů 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 *Světovzor* 17: 6 /1. února 1883/, za str. 68. Pro pozoruhodnou dobovou kritiku viz G. Danzella [= K. B. Mádl], V. Brožíka Slavnost 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, *Barock-themen* /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 Václava 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: *Obráz, 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.

\* \* \*