

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 nejintenzivněji 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 Biéve. 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 intenzivně 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 čtyřicátých letech přirozeně posunula do jiné roviny. Teprve ideové a politické posuny třicátých a zvláště čtyřicátých let nastolují se vši důrazností otázku umělecké reprezentace nové společenské třídy. Starý typ historické malby byl v podstatě 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 patrné 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, iluzivní 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 Schmidově 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 polichocení 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 ztvárnění 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 zorného 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 jevíly vliv svůj na ně. Düsseldorf leží dosti blízko a tu se vliv tento prakticky projevil - v Düsseldorfu začali malovati. Znamení malíři vycházeli z porýnských krajů, jako Schirmer, Sohn, Lessing ... Malíři düsseldorfští zabředli jaksí příliš do mlhavé romantiky ... Tu objevil se Lessing se svými husity a škola düsseldorfská uchočila 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 jaksí reformátorem školy düsseldorfské." /8/ Purkyně - a s ním i další - si plně uvědomoval zvrát, 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 Purkyněovi 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 nezájatý 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 ungenständlichen 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

* * *