

Roman Prahel

Studium historické malby má v rámci současného zájmu o historismus 19. století zvláštní postavení. Poukazuje na ně už okolnost, že když se před řadou let uskutečnilo první mezinárodní sympozium o historismu, ukázalo se obtížné přiřadit tomuto širšímu aspektu kultury 19. století také jasně vymezenou obdobu ve výtvarném umění. V té souvislosti se tenkrát uváděly příklady "citací" v hlavním vývojovém proudu malby, tehdy navíc ještě považované za ojedinělé, zatímco samotná historická malba zůstala nakonec /přestože byla zařazena do plánů výzkumu/ zcela stranou. /1/ Od té doby se situace téměř obrátila, aspoň v tom smyslu, že tato malba je v posledních letech intenzivně studována, ale s důrazem spíše na kulturně historické než uměleckohistorické aspekty. /2/ Stává se předmětem zájmu řady oborů. Tato okolnost ale nic nemění na potřebě dějin umění vypracovávat vlastní odborná hlediska, což teprve zakládá možnost hlubšího, mezioborově zprostředkovaného poznání. Dnes, kdy stále usilujeme hlavně o základní evidenci a zpracování /někdy i o samotné zachování památek historické malby/, jde o jakousi vzdálenou metu; výstava, pořádaná současně s tímto sympoziem, je u nás první příležitostí k důkladnějšímu seznámení s českou historickou malbou.

Tyto momenty, ovšem v zrcadlově obrácené podobě, odrážejí také pozdější kritiky historické malby, které /jako tomu bylo v případě historismu/, lze považovat za jedno z nejlogičtějších východisek studia. Zabýváme-li se českou historickou malbou 19. století, zjišťujeme, že dodnes jediné přehledné studie Jiříkovy a Harlasovy z přelomu století kodifikovaly následující odmítavý postoj vůči tomuto umění u nás. Tito autoři vycházeli přitom zvláště z krajně vlivné knihy Richarda Muthera o umění 19. století. /3/ Jedním z argumentů proti podobnému přenášení hodnocení by mohla být specifická funkce, převážně spjatých s formováním novodobého českého národa. Je sice pravda, že kritika byla vedena převážně v jiné linii, z hlediska výtvarné kvality, ale snad právě v tom spočívá nejhlubší z problémů radikálně odmítavého stanoviska. Neboť historická malba je ztělesněním takového komplexního jevu, který nedovedly dějiny umění počátku 20. století posuzovat jinak než pomocí jejich redukce na tzv. čistě výtvarnou problematiku.

Počátky české historické malby u nás sahají hluboko do 18. století, ale jen výjimečně dochází k velkým a umělecky náročným realizacím. To se mění postupně až od 30. let 19. století a v tomto smyslu se otázka po vlastní epoše historické malby kryje s otázkou po vymezení 19. století vůbec. Říkáme-li na druhé straně, že toto umění - u nás stejně jako v Evropě vůbec - ovládá velmi specifický vývojový moment, myslíme tím polohu, v níž se podstatně prolínala obecně společenská, kulturní a nová výtvarná problematika. Zvláštní vývojové postavení tzv. Rubenovy školy historické malby ve vývoji od 40. do 50. let - tedy školy a vývoje, o který se tu především jedná - vzniklo tak, že profánní historie se octly poprvé na nejvyšším stupni, vyhrazeném dosud malbě mytologické a náboženské, že ale zároveň v nich byly využity prostředky tzv. nižších druhů, jako bylo žánrové malířství. V tomto smyslu může být výkon Rubena a jeho žáků označen za revoluci. Revoluci vůči předchozí tradici, která ovšem více problémů otevřela, nežli jich sama vyřešila.

Historická tvorba, na Akademii dosud vždy začínající, ale i končící v pěstování kreslířské zdatnosti, se za Rubena stala především problémem galerijního, do všech důsledků dokončeného obrazu. Důrazné prosazování historického detailu se podstatně odlišilo od dosavadních sklonů k epickému líčení tím, že zahrnulo požadavek celkové historické věrohodnosti spolu s předpokladem individuálního, citového přístupu k látce. V dalším vývoji se ale právě tyto nové požadavky prožitku a pravděpodobnosti zdály být obtížně slučitelné. Rozpor byl vnitřní, týkal se zpočátku obtíže, jak spojit líčení psychologické situace s obrazem dramatického jednání, žánrovou aktualizaci s pedagogickou strategií historické malby.

Některé shody i rozdíly vůči staršímu pojetí lze naznačit pomocí obrazu *Zavraždění synů Eduarda IV.* od Františka Nadorpa z roku 1836. Dílo se velmi úzce váže k slavnému současnému zpracování této látky Theodorem Hildebrandtem, což ukazuje na meze dosavadní praxe, v jejíž tradici stálo kanonizované pojetí nad originalitou provedení. /4/ O desetiletí později se Jaroslav Čermák pídí po kompozici obrazu Karla Svobody - ne aby využil cizí zpracování látky, ale aby se jakékoli podobnosti vyhnul. /5/

Tomuto novému přístupu umělců odpovídal pro oblast historické malby tak podstatný vznik příležitostí, jako byly množící se zakázky závěsných obrazů i ambiciózní plán výzdoby pražského Letohrádku královny Anny. I když v obojím směru tyto vymoženosti

neměly dosah do budoucna, v dobovém evropském srovnání výsledky jistě obstojí.

Hovoří-li se o Rubenovi a jeho žácích, je zapotřebí charakterizovat rozdíly přístupů a výsledků mezi nimi. Nebudu se tím blíže zabývat, protože Rubenovi - a Jaroslavu Čermákovi, který může být chápán morálně i umělecky jako učitelův protějšek jsou věnovány jiné příspěvky. Ještě základnější otázkou, nežli byl zásah Rubenův do pražských poměrů a česká reakce na něj, zůstává však paradoxní okolnost, že historická malba se ve 40. létech u nás dostává do klíčového i latentně krizového postavení zároveň.

Jako příklad zde musí být zmíněn případ mladého Josefa Mánesa - prvního z odpůrců Rubenových. Mánesův postup při tvoření historické kompozice byl - nikoli tvůrčími výsledky, ale jistě svou důkladností - srovnatelný s učitelovou metodou natolik, že se můžeme domnívat, že umělcovy práce z poloviny století /zejména jeho první velký dokončený obraz, Setkání Petrarky s Laurou v Avignonu/ nejen zcela prokázaly, ale také měly právě tímto směrem prokázat vítězství nad Rubenem. O Mánesově prestiži v oblasti historické malby svědčí i okolnost, že ve stejné době i malíř starší a zkušený, jako byl Karel Javůrek, vytvořil obraz podle kartonu *Žižkova smrt*, připisovaného Mánesovi. /6/

Problém velmi sugestivně shrnuje někdejší Pečírková formulace, že "*Mánes nebyl nikdy historickým malířem v běžném slova smyslu*". /7/ Otázka, co je malba "historická" ve vlastním smyslu, je podstatná ovšem i tehdy, nerozumíme-li tomuto pojmu pejorativně, a diskutovalo se o ní od počátku 19. století. Za historické malíře mohou být málokdy označeni nejen tak vynikající umělci, jako byl Mánes, a snáze můžeme klasifikovat jednotlivá díla.

Tato díla reprezentovala náročností přípravy i několikaleté úsilí malíře, ale často jej také proslavila zpracováním tématu, které si osvojil jako první. Na rozdíl od Mánesa ovšem mnozí jeho druhové z Rubenovy školy vytvořili právě to nejvýznamnější zpočátku, tedy právě jako malíři historií, ačkoli bývají častěji hodnoceni až podle své pozdější, už jinak zaměřené tvorby. Ale sponž dva takové obrazy, ztělesňující nejen přínos malíře, ale také základní problémy a tendence historické malby, tu musí být zmíněny: *Trenkwaldova Bitva u Lipan* a *Svobodova Defenestrace pražských místodržících*.

Oba obrazy malířů považovaných v minulém století za přední Rubenovy žáky představují jakési póly dalšího vývoje domácí his-

torické malby. Svobodův obraz, snad podle kartonu z roku 1844, byl dokončen a vystaven v Praze roku 1848. Umělec, který ztvárnil téma malířsky jako jeden z prvních, řešil úkol mnohem složitější a konfliktnější než ve svém předchozím obraze *Smrt Václava IV.*, který ještě zachovává znaky Rubenova Kolumba, s nímž byl zároveň vystaven. /8/ Skupiny postav v Defenestraci jsou uspořádány ještě podle tradičních zásad kompozice, ale celek působí přesto téměř naturalisticky, a vnáší tím do akademické malby něco podstatně nového. Svobodovo pojetí ilustruje paradox historické malby, související s volbou okamžiku děje. Lessingovský okamžik před nebo po vyvrcholení děje, na který upozornila nedávno Markéta Nováková jako na okamžik nejpřiléhavější záměrům historického zobrazení, /9/ nemohl být v praxi dodržován důsledně; zejména ne tam, kde se jednalo o co nejživější zpřítomnění. Ale přestože historická látka sama předurčovala možnosti zobrazení, Svobodovo řešení /z něhož mimochodem později do podrobností vyšel i Brožík/ se opírá o vystupňované užití všech prostředků kresby i barvy při líčení vrcholného momentu. Svoboda se tak zdá být jediným z žáků, jdoucím směrem, který přinesl Ruben, a to ještě dále za svého učitele.

Protikladně postupoval Trenkwald v obraze *Vozová hradba husitská za poslední bitvy u Lipan* z následujícího roku 1849. I toto dílo sice zachycuje určitý okamžik probíhající bitvy, ale důraz je položen spíše na významovou ambivalenci postav, jednajících mezi tušením zkázy a odhodláním k boji. Vysunutím těžiště děje do pozadí vlevo, bohatě diferencovaným typizujícím komparesem /i zasazením vojevůdce přímo do něj/ se malíř snažil hlavně o obrazné zobecnění tématu. Rubenova kompozice námětu, provedená pak Trenkwaldem ve výzdobě Letohrádku královny Anny, byla asi zjednodušenou obměnou Trenkwaldovy práce, nikoli naopak. Ambivalence děje zde byla popřena zdůrazněním okamžiku po skončení bitvy, zachycujícím zkázu husitů. Když pak Ruben tento obraz roku 1868 provedl jako velkou olejomalbu na zakázku císaře, dokázalo tím mocnářství znovu, jak chápe své závazky vůči české historické specifice, a malíři mohl být vzdán hold za to, že výzdoba letohrádku, zajišťovaná podle Rubenových návrhů, netrvala ještě déle nežli dvacet let. /10/ Vrátime-li se zpět k Trenkwaldovu obraze, vidíme, že je nejen obsahově, ale i formálně značně odlišný, že patří do starší, stručně řečeno kreslířské tradice, která se v Praze rozvíjela v historické malbě dál, přes Maixnera po Trenkwaldovy žáky. K domácí linii se hlásí také zdůrazněním alegoric-

ko-idealizačních prvků proti drastické dějovosti /podobně jako jemu dosti blízká litografie *Žižka a Holý na válečném voze* z roku 1851 od Jaroslava Čermáka/.

Trenkwaldův, stejně jako Svobodův obraz mohou být spolu s dalšími kompozicemi z poloviny století označovány za "teatrální", ale je třeba upozornit na to, že se jedná o vědomé a záměrné pojetí, neboť v divadelních termínech byly vnímány a posuzovány historické malby už velmi záhy, a to nijak pejorativně. Pro 19. století ostatně požadavek být současný se zřejmě nejen nevypluloval s patetičností, ale byl jí dokonce podmíněn. Paradoxní požadavek zživotnění symbolického, ideového obrazu, se kterým se přicházelo, nebyl přitom řešen ani výlučně divadlem, ani malbou, ale právě "živým obrazem". Patetičnost tak souvisí s aktuální exponovaností témat a ta byla obvykle výchozí otázkou historické malby.

Základní motivické komplexy husitství a třicetileté války, případně protireformace, na které poukazují obě naše ukázky, netvoří sice zcela specificky český, ale zato pro 40. a 50. léta určitě klíčový repertoár. Zjednodušeně řečeno, na rozdíl od dějů českého dávnověku, případně přemyslovských Čech, kde šlo o postupné vypracování národní typiky v emancipaci od vzorů německé malby, u těchto látek záleželo kromě toho na obrazovém výkladu jednoznačně aktualizovaných látek. Konfliktní české látky historické malby byly v Praze téměř po celé století sankcionovány, někdy téměř tabuizovány. Ale vztahy potlačování a odporu v historické malbě nelze zjednodušovat. Zatímco například Karel Javůrek, vystupující později jako malíř - husita, zaslal svůj nejslavnější obraz *Čeští páni na spáleništi kostnickém* roku 1852 z Bruselu a po útocích loajální kritiky v Praze se k látce už nevrátil, pak Antonín Lhota, pracující tehdy právě na podobném díle, *Hus a Jeroným u předběžného výslechu v Kostnici*, je nucen opustit místo korektora na malířské akademii. Byla to práce jistě příbuzná skice z roku 1850 na naší výstavě, která je nejnotajnějším zpodoběním člověka v dilematu mezi mocí a svědomím. /11/

Za velmi příznačnou a specifickou lze považovat tematiku slovanskou. Její rozšíření, nejprve v podobě cyrilometodějské ikonografie, souviselo zřetelně s programovým nástupem českého politického vlastenectví ve 40. létech. Ale zároveň se rychle stala součástí všech oficiálních programů. Motiv korunovace Bořivoje věrozvěstem Cyrilem byl například zařazen do výzdoby pražského letohrádku, roku 1852 se obměňuje v podobě konverze bulhar-

ského knížete Borise v Maixnerově obrazu pro zámek Zákupy a obraz téhož námětu byl roku 1864 zakoupen od Lauffera Galerií žijících malířů v Praze jako vůbec první od domácího umělce. /12/ Cyrilo-metodějský motiv se dostává i mezi čtyři výjevy z českých dějin pro Panteon Národního muzea v polovině 90. let, zatímco husitský nakonec nebyl schválen. V letech sedmdesátých - místo dosavadních obrazových cyklů českých - se chystá dokonce Album z dějin národů slovanských. Slovanská tematika jak v historické, tak i v ostatní malbě představuje vlastně protějšek jiného mnohostranného mezinárodního komplexu motivů, týkajících se starověkého Říma, který se u nás šířeji uplatňuje až nepoměrně později.

Tyto poznámky k látkám historické malby by neměly svádět k domněnce, jako by vše podléhalo nějaké jednoznačné aktualizaci, zatímco většinou zdlouhavá i usměrňovaná práce historického malíře nemohla obvykle reagovat bezprostředně a aktualizovala se někdy mimoděk a dodatečně. To samozřejmě souvisí s nesnadnou otázkou, nakolik byli malíři historií stimulováni zvenčí, a nakolik se historické látky stávaly předmětem jejich vlastního, "spontánního" zájmu. Zde programově navazují motivy, témata i postupy, které mají legitimovat pozici umělců jako společenské skupiny. Tento sebevýklad určuje jednak historie dějin umění, které jsou u nás frekventovány zvláště od 40. let a jsou předmětem jiného příspěvku.

Patří sem ale i zobrazování umělce - obvykle přímo v autoportrétu - v jistém historizujícím odkazu či rámci. Autoportrét se však prosazuje i ve vlastní historické malbě, od prvního známějšího uplatnění ve stěžejní postavě Tkadlíkova obrazu *Návrat svatého Vojtěcha do vlasti* z roku 1824. /13/ Jak se zdá, je to na rozdíl od starší praxe uvádění mecenáše apod. do historického výjevu později dosti příznačné.

Příkladem takového postupu, kdy nejenom rozpoznáváme použitý model, vzatý z malířova okolí, ale kdy autoportrét se stává psychologickým středem kompozice, je Dvořákův obraz z roku 1848 *Verbování v táboře Valdštejnově* a Waldhauserův o desetiletí pozdější *Jan Hus po koncilu kostnickém*. /14/ Přestože v nich mohou být shledány rozdílné akcenty /jednou ve smyslu přirovnání minulých a současných dějů, podruhé spíše jako nadčasové memento/, můžeme oba považovat za jakousi "reálnou alegorii", v níž přítomnost a ideál navazují nové vztahy.

Příkladem obdobného programově aktualizujícího historismu, v němž umělec vystupuje jako vůdce národa, byly v minulém století umělecké slavnosti, konkurující výpravností často slavnostem státním. To, že hlavní podíl na výpravě nejdůležitější z nich, Shakespearovských oslav roku 1864, připadl Karlu Purkyněmu, tedy přednímu kritikovi historické malby, není jistě náhodné. Právě proto je však potřeba stanovit obsah Purkyňovy kritiky co nej-přesněji. Hned roku 1863 se v jednom z jeho prvních referátů o výroční výstavě objevuje prudký výpad na historickou malbu na příkladu několika obrazů s tematikou Konradina, který patřil k základním postavám německé historické malby. /15/ Tehdy vytvořil Purkyně také pro album umělecké společnosti kavárny Lorenzovy karikaturu nejoblíbenějšího výjevu, v němž poslední Hohenštauf Konradin s Bedřichem Švábským přijímá ortel smrti. Karikován není určitý obraz, ale situace vyhlášení ortelu, tedy jeden z obrazových typů historické malby. Tragičnost scény je parodována a po-přena tím, že odsouzenci zřejmě zvou soudce ke hře v šachy a ten při tom vypadne ze své role. Karikatura nese podtitul *Francouzi začínají své kresby akvarelem a končí olejem* a je - i po technic-ké stránce - vlastně doslovnou ilustrací polemiky vedené Purkyněm ve zmíněném výstavním referátu. /16/ Tam se jedovatě líčí osud mladého adepta malířství, kterému na Akademii dovolí malovat, aby mohl vytvořit svou konradinovskou kompozici. Stát obraz koupí, malířskou naději posílá do Itálie, kde ale mladý génius umírá. Text i karikatura jsou obžalobou akademického postupu, vrcholící-ho u historické kompozice. Proto na ně logicky navazují útoky na Rubena a výhr. ly vůči düsseldorfské škole, podle jejíhož vzoru Ruben kdysi studium na Akademii reformoval. /17/

Aktuálním pozadím výpadů vůči Rubenovi byla o málo starší vystoupení protiakademického spolku umělců ve Vídni, ale i dokon-čování výzdoby pražského letohrádku. Také kritika düsseldorfských "historiků" má svůj kontext, protože se opírá o opožděné vystave-ní obrazu Hus na hranici od K. F. Lessinga Uměleckou Besedou v Praze. Zatímco ve 40. létech tu düsseldorfští vystavovali a mohli poskytovat, tak jako jinde, podněty, o dvacet let později je už výraz klíčového obrazu této školy odsuzován jako příliš pa-sívní například Nerudou, žádajícím bojovné stanovisko. /18/

Ztotožnění mezi historickou malbou a akademismem či oficiál-ním uměním je u Purkyněho logické a geniální, ale jako generali-zace, a to zvláště v českých poměrech 19. století, by bylo zavá-dějící. Nejenom v naznačeném obsahovém významu a ve věcném smyslu

/rozdílu mezi vlastní historickou a ostatní ideově figurální malbou/, ale také proto, že z hlediska tradice české historické malby Ruben a po něm například Svoboda vystoupili, i když v omezeném rámci, původně proti současnému akademickému pojetí, vedoucímu v Praze zpět až k prvnímu řediteli Akademie Berglerovi. Na druhé straně ona linie malby historií, do níž vstoupil kdysi Trenkwald, v níž pokračoval Maixner a pak ve výslovné návaznosti na něj Ženíšek, směřovala k domácím akademickým polohám. Kdybychom měli naznačit dále toto ovšem podmíněné rozvrstvení, řekli bychom, že naopak pokračovatelem výpravného pojetí Svobodova se v další generaci stal Václav Brožík. Ztotožňování historické malby s malířskou Akademií je sporné i vzhledem k tomu, že jestliže někoho z domácích "historiků" od poloviny století lze označit za protiakademickou autoritu, byl to Karel Javůrek. A právě jeho tvorba byla, počínaje Purkyněm, postupně stále zřetelněji odmítána na výročních výstavách pro jistou zběžnost a skromnou rutinu. /19/

Nerudovy a Tyršovy posudky naznačují potřebu velkolepého, oficiálního pojetí českého historického obrazu, jemuž potom nejlépe vyhověl Brožík. Vazba staršího, kresebního stylu na malířskou Akademii se u těchto kritiků stala už vžitým spojením, takže pak je jimi předhazováno opakování archaického slohu nejenom nad Jeneweinem, který se výslovně vracel k Trenkwaldovi, ale také nad historickými školními kompozicemi Alšovými. /20/ A právě Aleš - jako mladý malíř historií - stojí zase, ve smyslu tradice pražské školy, nejbliž Javůrkovi.

Připomeňme si závěrem situaci 60. let 19. století, kdy se u nás latentní krize historické malby projevila. Už první referát Jana Nerudy z výstavy roku 1861 se pozastavuje nad tím, že "*malíři nesahají k předním dobám nebo mužům naší historie*", a vysvětluje si to tak, že "*nechtějí nikde náruživostí se dotknouti*". /21/ Malíř si tyto látky šetří na dobu politické volnosti. Roku 1863 a 1864 dochází pak skutečně ke kulminaci, když se na výroční výstavě objevuje 13 a 25 velkých obrazů, kartonů a grafik s historickými náměty; malba německá však stojí v naprosté převaze. V 60. letech se jak historická malba, tak její kritika stává už zcela otevřeným nástrojem národnostního a politického boje. To, že Neruda, požadující heroickou malbu českou, dokázal vždy ostře posoudit nedostatky cizí tvorby, bylo jedním z přirozených projevů víceznačného postoje doby vůči historické malbě jako takové. Ještě ani v 70. letech se Neruda totiž nezříká požadavku umělecky i myšlenkově imponujícího historického obrazu, ačkoli pro něj mo-

hl najít stále méně podkladů. Také Tyršův referát z roku 1873 o Matejkově obrazu Báthoryho, pojatý jako rozklad o historickém umění, přerůstá v estetiku moderního umění vůbec. /22/ Tento rozpor ambicí a možností odráží ve společenské praxi historické malby osudové protiklady mezi její reálnou a mýtickou povahou. Snad právě spojováním tendenčnosti s normativní nadřazeností se historická malba kompromitovala nejvíce, a to v obou směrech - společensky i umělecky. Lze to přiblížit i na závěrečném díle posledního českého malíře historií velkého stylu, Václava Brožíka. /23/

Obraz *Ferdinand I. mezi svými umělci* vznikl na přelomu století na zakázku soukromé Společnosti vlasteneckých přátel umění - z fondu pro veřejná díla, jehož prvním účelem byla před půl stoletím výzdoba pražského Letohrádku královny Anny. Tento obrazný pokus o historizování aktuálních českých uměleckých snah měl své velmi reálné pozadí v konstelaci domácích uměleckých poměrů, ohrožující tradiční instituce. Oslavné loajální gesto této podívané, které tu mělo být zřejmě spolkem učiněno mocnáři jako patronu českého umění, se však minulo cílem - vznikl mj. nový, veřejný ústav Moderní galerie, podpořený i panovníkovou dotací. /24/

Závěrem, který lze učinit nejen nad posledním Brožíkovým obrazem, ale nad celým vyústěním tradice pražské historické malby, je zejména zjištění naprosté proměny někdejšího entuziasmu v otázce kalkulace. Pokusy o radikální demytizaci této malby, které se tehdy objevily, mohly být úspěšné jen proto, že historické malířství samo už přestalo být reálně působícím mýtem. Naší povinností je zřejmě také demytizace, což by však již nemělo znamenat pouze někdejší mýtus naruby. Snad na otázky kupíci se dnes znovu kolem historizujícího umění bude snazší odpovědět, budeme-li znát stejně důkladně tvorbu jako následná jednostranná a opomíjející stanoviska k ní.

* * *

- /1/ Historismus und bildende Kunst, München 1965 /materiály sympózia z roku 1965/.
- /2/ Největší podobnou akcí byla výstava Het Vaderlandsch Gevoel, Rijksmuseum, Amsterdam 1978.
- /3/ F. X. Jiřík: Romantická perioda českého malířství, Květy 1896 - Ruben a jeho pražská škola malířská, Rozhledy 1896. F. X. Harlas: Malířství, Umění, Praha 1908. R. Muther: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, München 1893/4.

- /4/ F. Nadorp, Zavraždění synů Eduarda IV., olej, plátno, 62 x 75,7, NG 0-1747, vystaveno v Římě v únoru 1837, r. 1841 v Praze. Hildebrandtův obraz, existující v několika autor-
ských replikách, bývá označován za hlavní dílo umělce a klí-
čový obraz düsseldorfské školy. Srov. Die Düsseldorfer Ma-
lerschule /Bildhefte des Kunstmuseums, Düsseldorf 1977/, kde
se uvádí i Nadorpův obraz s tím, že vznikl v Düsseldorfu
/bez udání pramene/. Dílo se od Hildebrandtova liší způsobem
malby a věcnými detaily /zejména rozdílem vražedného nástro-
je, v protikladu s líčením hlavní literární předlohy, Shake-
spearova Richarda III./. Oba obrazy se shodují volbou oka-
mžiku před vyvrcholením děje a kompozicí /zrcadlově obráče-
cená/.
- /5/ Dopis Jaroslava Čermáka Javůrkovi, viz V. Černý - F.V. Mokrý
- V. Náprstek: Život a dílo Jaroslava Čermáka, Praha 1930,
str. 20.
- /6/ Lavír. kresba tuší, papír, 63,2 x 107, NG K-12 711; olej,
plátno, 70 x 108, Gal. hl. m. Prahy M-892.
- /7/ J. Pečírka: Josef Mánes, Praha 1941, str. 30.
- /8/ K. Svoboda, Smrt Václava IV., olej, plátno, 100 x 110,5, NG
0-10 843; Defenestrace, olej, plátno, 143 x 147, Nár. muzeum
142 866. J. M. Trenkwald: Vozová hradba husitská za poslední
bitvy u Lipan, olej, plátno, 185 x 225, Okresní muzeum Ta-
chov.
- /9/ M. Nováková: Otázky historické malby /příspěvek na konferen-
ci katedry dějin umění a estetiky FF UK o umění 19. století,
květen 1980/.
- /10/ J. M. Trenkwald, Skica k Bitvě u Lipan, olej, plátno, 24 x
38, NG 0-5152. K. Ruben, Zánik husitů, olej, plátno, 159 x
205, Oesterreichische Galerie Belvedere, čís. 3728.
- /11/ K. Javůrek, Pánové z Dubé a Chlumu na spáleništi kostnickém,
olej, plátno, 90 x 98. Autorská replika díla se nachází na
státním zámku Krásný Dvůr. A. Lhota, Jeroným, lavír. kresba,
NG K-11 545; olej, plátno, 126 x 163, Galerie hl. m. Prahy
M-2028. Historie vzniku díla je poučná: kresba na toto téma
byla vystavena v Praze roku 1847, karton až roku 1863; ten
byl pak dokončen "po mnohých změnách" pro Marii Antonii Tos-
kánskou roku 1873 /Zlatá Praha 1902, str. 142/. Příznačný je
nejen letopočet 1863, ale také 1873, kdy Lhota už mohl aspi-
rovat na místo ředitele Akademie. K roku 1852 uvádí dílo
C. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaißerthums Öster-

- reichs, Wien 1866, ale také naše kresba je datována v signatuře rokem 1850. Za "příčinu" Lhotova odchodu z učitelského místa bývaly uváděny také styky s F. L. Riegerem /P. Toman, Slovník čs. umělců výtvarných/.
- /12/ Antonín Lhota, Korunovace Bořivoje věrozvěstem Cyrilem, malba v Letohrádku královny Anny. Petr Maixner, Obrácení Borise věrozvěstem Metodějem, olej, plátno, 95 x 74, státní zámek Zákupy. E. Lauffer, Boris obrácen obrazem Metodějovým, olej, plátno, 215 x 160, NG 0-451.
- /13/ F. Tkadlík, Návrat svatého Vojtěcha do vlasti, olej, plátno, 96,5 x 117, NG 0-8666.
- /14/ A. Dvořák, Verbování v táboře Valdštejnově, olej, plátno, 117 x 165, Městské muzeum Litomyšl. A. Waldhauser, Hus odváděn po rozsudku na koncilu kostnickém na popravu, olej, plátno, 44 x 68, Národní muzeum 158 784.
- /15/ Umělecká výstava, Politik 1863, viz R. Purkyňová - Pokorná: Život tří generací, Praha 1944, str. 314-15.
- /16/ Umělecká výstava, Politik 1863, viz Purkyňová, c. d., str. 307-9. Karel Purkyně, Konradin a Bedřich Švábský přijímají ortel smrti, akvarel a olej, 15,2 x 13,3 cm, NG K-16 773. Purkyně volí jiný než "správný" okamžik v užším smyslu, který nejen budil obrazovou iluzi děje, ale často vůbec umožňoval divákovi identifikovat konvenční smysl výjevu. - Vzhledem ke hře v šachy, oblíbené v uměleckém kroužku kavárny, i k purkyňovské fyziognomii jednoho z "odsouzenců" lze uvažovat i o aktuální narážce karikatury, neboť kroužek byl během neoabsolutistického období pod přísným dohledem. - Různé starší kreslené satiry, zejména Navrátila, Petra Maixnera či Josefa Mánesa, jsou ještě buď oblíbenou parafrází historických motivů, nebo žánrovou satirou na malířovu volbu historie jako uměleckého druhu. Dokonce ještě i Kratochvílova karikatura Muchy jako tvůrce Slovanské epopeje z roku 1911 mířila spíše proti autostylizaci malíře než proti historické malbě jako takové.
- /17/ Příloha Národních listů 1864, viz Purkyňová, c. d., str. 339 - 340.
- /18/ Hlas 1863, viz J. Neruda: Umění - Kritické spisy VIII, Praha 1911, str. 129. Purkyňovy odsudky výzdoby Belvederu /i střízlivý až skeptický referát E. Tonnera v Národních listech /příloha/ 1865, str. 272/ jsou analogické s kritikami monumentálních programů, uskutečněných v Mnichově, a soudobé

historické malby všeobecně, psanými zvláště Fr. Pechtem a W. Lübkem koncem 60. let. Srov. Christoph Heilmann: Zur französisch-belgischen Historienmalerei und ihre Abgrenzung zur Münchener Schule, Die Münchener Schule 1850 - 1915, Haus der Kunst, München 1979, str. 55 n.

- /19/ J. Neruda, Čas 1861, Hlas 1862, Hlas 1864, Národní listy 1872 a 1875, viz Umění - Kritické spisy VIII, str. 84, 106-7, 144, 247 a 302-5.
- /20/ Osvěta 1879, Národní listy 1881, viz M. Tyrš, Úvahy a pojednání o umění výtvarném II, Praha 1912, str. 137 a 205. /Jennewein/. Národní listy 1876, viz J. Neruda, Umění - Kritické spisy VIII, Praha 1911, s. 343 /Aleš/.
- /21/ J. Neruda, Z umělecké výstavy, Čas 1861, cit. dle Umění - Kritické spisy VIII, str. 82.
- /22/ M. Tyrš, Jan Matejko a jeho Báthory, Osvěta 1873, viz Úvahy a pojednání... II, Praha 1912. Text lze považovat za určitý protějšek Springerova pamfletu o historické malbě, psaného roku 1846 k Rubenovu Kolumbovi. - Požadavek "pravé" historické malby, naplňovaný později Brožíkem, nebyl pouhým nedorozuměním estetiků. Za jednu z příčin krize lze považovat rostoucí nedostatek zákazníků, nezbytných pro tento druh tvorby. Teprve Brožíkovy kolosální historické obrazy nebyly již vázány na objednávku, protože malířův obchodní zástupce Charles Sedelmayer jimi obesílal výstavy a náklady mohl, dokud obraz nebyl zakoupen, krýt ze vstupného masově navštívené výstavy. Během 70. let se zdál pokus o oživení historické malby znovu natolik lákavý, že se k ní vrací i řada starších: aniž mohou obstát v soutěži s mladšími. Dokonce ještě i první soutěž na oponu Národního divadla obesílá Petr Maixner kompozicí s výjevem z českých dějin; výsledné dílo Hynaisovo je oslavou české současnosti. Vážné, zejména Brožíkovy pokusy o hlubší založení historického umění ze 70. let vzaly později s konečnou platností za své - a to ne snad pro odtažitost, ale naopak díky pragmatičnosti přístupu; ne kvůli chudobě, nýbrž právě pro kumulaci všech prostředků. Rozpor se projevoval také pochopením tendenčnosti jako politikářství, univerzálnosti malířského druhu jako podívané, historické malby jako záminky. Vývoj od obecného "exempla" k jedinečnému naléhavému zpřítomnění děje se později komplikoval novým využitím této malby jako "exempla", ale - stručně řečeno - ne už v úloze modelu, nýbrž atributu.

/23/ V. Brožík, Ferdinand I. mezi svými umělci, olej, plátno, 235 x 403, NG 0-822 a dvě celkové studie NG 0-1171 a 0-5004. První skica opakuje interiérové řešení v galerijní tonalitě předchozích kompozic, které vynesly Brožíkovi "nejvyšší" pocty. Druhá, světlá plenérová malba zdůrazňuje panovníka na piedestalu /který je pak ve výsledném díle odstraněn/. Také dynamičtější seskupením postav docílil malíř rázu neformální bezprostřednosti. Zpracování výslovně aktualizuje v "tvářích z dnešní společnosti" /Zlatá Praha 1908, str. 11 - 12, obr. str. 4 - 5/, ale i dalšími rekvizitami. Mádl v Brožíkově nekrologu hovořil o nedokončeném obraze jako o "renesančním pikniku", posledním z řady malířových "koloristických slavností" a srovnával jej se Slavností umělců u P. P. Rubense /Za Václavem Brožíkem, Zlatá Praha 1901, str. 268/, s malbou z roku 1880, která však byla monumentální poctou spíše umělectví než mecenášství.

/24/ Obraz, který by zasluhoval zvláštní studie, vznikl podle smlouvy /návrh v archívu NG, AA 1029/, ponechávající umělci kromě tématu zcela volnou ruku. Sama volba tématu je pozoruhodná: náhrada obvyklého Rudolfa II. Ferdinandem I. byla odůvodňována tím, že se tentokrát jedná nejen o "sběratele, ale přímo o milovníka a pěstitele umění" /Zlatá Praha 1908, cit. místo/, ačkoli tento panovník platil hlavně za zakladatele habsburské monarchie. Po výstavě obnovené Jednoty umělců výtvarných roku 1899 byl Brožík, nejoficiálnější z malířů spolku, také nejostřeji napaden modernisty. K jednání o zakázce pro obrazárnu Společnosti došlo asi v téže době, protože komentář ji klade do doby "konečného" návratu umělce do Prahy. Zakázka však neměla jen upevnit místo Brožíkovo, ale jeho prostřednictvím i Společnosti vlasteneckých přátel umění v rámci současných uměleckých snah. Zdůraznění "pěstitele umění" v tématu díla zapadá do tehdejších snah o stavbu nové galerie, ke které mj. pro neshody mezi uměleckými spolky nakonec nedošlo.

* * *