

Jiří Kotalík

I

Téma města nebylo doposud ve svém rozsahu a obsahu jednoznačně definováno; je poměrně široké a - pokud jde o dějiny výtvarného umění - nezůstává v hranicích tradičních druhů. Tematický výměr města nelze proto ztotožňovat se žánrovou malbou, zabývající se o výpravné pointy příběhů na ulicích či v interiérech příbytků; vždyť podstatná část žánrových obrazů 19. století je u nás motivována prostředím venkovského života. V rozmanitosti městských motivů se významným podílem uplatňuje také krajinomalba, ať zprvu v topograficky přesných vedutách, či později v objevujících pohledech městské krajiny /ve smyslu Charlese Baudelaira/. Téma města v sociologickém zaměření je definováno mnohými z portrétů, o novém vztahu k věcem každodenní reality příležitostně svědčí také zátiší. Je proto příznačné, že - v revoltě proti náboženské a historické malbě, obrácené do minulosti - je obraz města spjat s tematickými odvětvími, v nichž se od poloviny 19. století uplatňovaly vývojově směrdatné podněty v oblasti malířství. /1/

Co všechno, ve stručnosti pověděno, je v historii 19. století s městem nerozlučně spjato:

- 1/ Mocný nástup a kvapný rozvoj průmyslové revoluce a všeho, čím byla podmínována a co vyvolala v život;
- 2/ postupující společenská diferenciacce, kdy po dožívajícímfeudální šlechtě nastupuje mladá buržoazie, proti níž vyvstává dělnická třída, názorově vyžívající v poryvech politických revolucí;
- 3/ přitom u nás - v Praze stejně jako ve venkovských městech - je situace složitější v narůstání národního uvědomění a v zápasu o jeho uplatnění v hospodářském a politickém, společenském a kulturním životě;
- 4/ nadto právě ve městech se odehrává proměna či přímo zrod nekonvenční krásy a nové senzibility v podmanivé radiaci věcí a objektů průmyslové civilizace a techniky, spoluutvářejících scenérie a atmosféru moderního života.

Některé z těchto aspektů nepatří jen do oblasti zájmu historie, ale dovedly inspirovat též aktuální tvůrčí tendence. Budiž mi v této souvislosti dovoleno připomenout slova, jež v zamyšlení nad nezbytím významových zřetelů při hodnocení moderního umění byla napsána roku 1948 úvodem ke katalogu výstavy malíře Kamila Lhotáka v Topičově salónu: "Bylo už nejednou pověděno, že ve vývoji moderní malby lze sledovat zřetelnou nitřní pokusů o umělecké zhodnocení a spoutání velkoměsta a že nezřídka díla, z těchto tematických ložisek vyvažovaná, nesou umělecký pokrok. Bezpočet příkladů, jež v minulosti moderního výtvarného úsilí nalezneme, nedovedeme však doposud domýšlet do důsledků. Vždyť skoro napopřád jsou francouzští impresionisté pokládáni za krajináře /snad vlivem zbahnění, jehož se jejich kdysi odvážné umění dočkalo všeevropskou exploitací/. A přece pohled na jejich díla, dodnes vzrušující a aktuální, přesvědčí, že oblastí jejich výbojů byla příroda velkoměsta - danciny, bulváry, byty. A o realitu či mýtus metropole jsou zaujati /i když toto tvrzení je daleko zákonitosti/ skoro všichni z hledačů novodobého malířského výrazu, mnohé ze surrealistů v to počítaje.

I u nás, kde pozapomínáme Pinkase a Barvitia, podceňujeme pařížské scénérie Chittussiho, přehlídíme některé z pozoruhodnějších výsledků městem inspirované realistické malby devadesátých let a ne do důsledků jsme si vědomi, oč hlouběji, pravdivěji a úchvatněji zařízlo se vidění Slavíčkovu, kde svými obrazy bojoval o Prahu - velkoměsto okrvené vzruchem přítomnosti, než kde o Okoř, Veltrusy, Hostišov či Kameničky.

Náhodný výčet jmen bylo by lze rozšiřovat do počtu i významnosti citací z umění cizího i našeho až po naše dny, stejně jako citací z literatury i ostatních polí umělecké aktivity, včetně fotografie a fil-

mu. Významová oblast objevila by se nám jedním ze svorníků, obmykajících všechna odvětví umělecké i intelektuální aktivity v organickou souvislost a jednotu, jež byla už častokrát tušena a vyznávána. /Jejími zasvěcenými vykladači v minulu, přítomnu i do budoucna staly se posledním časem některé z knih L. Mumforda./

Stěžejní podíl velkoměsta na formování všech složek ideologického povědomí moderní doby vysvitl by ostatně už v přihlédnutí k okolnosti, že mezi věrné syny a oddané milence evropských metropolí, obdařených charakteristickými rysy vzmachem průmyslových revolucí, patřili i Marx s Engelsem." /2/

Z tohoto obsáhlejšího citátu je zřejmé, jak si svého času výtvarníci a spisovatelé, sdružení ve Skupině 42 na půdě Výtvarného odboru Umělecké besedy, hledali pro své tvůrčí snahy potvrzení v minulosti, a pokoušeli se tak po svém interpretovat smysl či příklad tradice /jak ostatně bývalo i dříve obvyklé u mnohých avantgardních skupin v umění/. /3/

Jak se téma města, které je dnes ve středu našeho zájmu, odráží ve vývoji českého umění? V jakých důsledcích ovlivňuje jeho časová údobí, rozšiřuje tvůrčí pohled významných jednotlivců, obohacuje rejstřík jejich výrazových prostředků? Zůstalo při vnějších a dobově podmiňovaných motivech, anebo vstoupilo do struktury české malby jako plně integrovaná a nadčasová složka jejího obsahu?

Doposud u nás publikované práce se obíraly buď problematikou geneze a růstu, smyslu či aktuálních situací měst v obecně teoretické rovině urbanistických úvah /v knihách Emanuela Hrušky, Otakara Nového, Jiřího Hruzy aj./, anebo se soustřeďovaly na uměleckohistorický souhrn ikonografie Prahy, postupem též dalších významnějších měst /zejména díky zakladatelským edičním počínům a soustředěné práci Zdenka Wirtha/. Kdežto tvůrčí atmosféře a inspirační podnětnosti moderního města se věnovala toliko příležitostná a nesoustavná pozornost. Můj úvodní příspěvek, jenž

zároveň poukazuje na výstavu, kterou v rámci sympozia připravila Národní galerie v Praze ve spolupráci se Západočeskou galerií v prostorách Masných krámů, může být toliko úhrnným ráčrtem tématu našeho jednání.

II

V rozmezí 18. a 19. století se do popředí evropských dějin dostávají některá velkoměsta: zejména Paříž jako kolébka Velké buržoazní revoluce a dějiště třídních zápasů /jež právě zde, jak bylo rozpoznáno klasiky marxismu, byly v letech 1830, 1848, 1871 probíhány v rozhodujících střetnutích/. Anebo Londýn jako tradiční bašta industrializace a zároveň předobraz vyostřujících se kontrastů společnosti v bědném postavení dělnické třídy /taktéž v časně analýze Engelsoně/. Praha tehdy žila poklidným a provinčním životem malého města ve stínu vládnoucí Vídně, v sentimentálních rozpomínkách na starou slávu, toliko v občasných ohlasech myšlenek, pocitů, nálad z menších měst sousedního Německa, zasažených idejemi romantismu, národního uvědomění a svobodomyšlných snah. A jenom zdaleka, v představách a snech o slovanské vzájemnosti /zejména v knihách Jána Kollára a Pavla Josefa Šafaříka/ žilo v Čechách povědomí velkých ruských měst Sankt Petěrburgu a Moskvy. Od světa odříznutá Praha se pak o kvapném růstu a stoupajícím významu, ale také o neurvalé expanzi měst Spojených států amerických dozvídala se značným zpožděním teprve po polovině století /v pokolení Vojtěcha Náprstka, v statích a překladech J.V. Sládka/.

Česká literatura první poloviny 19. století nemohla proto zrodit spisovatele mocného až závratného vidění Balzakova, přesnosti až minucióznosti epického líčení Dickensova či velkorysosti a barvy románových fresek Thackerayových, kteří všichni tak věrně a pronikavě vyjádřili společenské děje a dramatický růst svých měst; ani Gogola, jenž v ostrovidném pohledu, násobeném rozletem fantazie, evokoval příběhy v scenériích či v bezprostředním okolí Něvského prospektu.

Praha tehdejších let je v naší literatuře zprvu jenom poklidnou až fádní kulisou žánrově laděných idyl či mělkých humoresek. Základy moderní poezie a prózy - v dílech F.L. Čelakovského, K.J. Erbena, Boženy Němcové, Karla Havlíčka Borovského - vyrůstaly převážně z inspirace prostředím a osudy venkovského života. A je příznačné, že toliko u vůdčího zjevu romantismu K.H. Máchy se vedle apoteóz velké minulosti shledáváme také s Prahou počínajícího moderního života /v povídce Mária/. Přitom nesložitě rozvrstvení a každodenní zájmy české společnosti se věrně zrcadlí v divadelních hrách J.K. Tyla, jež v této době snad nejvýmluvněji ztělesňují povahu a směřování národních snah. /5/

Nemohlo tomu být jinak ani ve výtvarném umění, v němž dlouho převládaly rysy dokumentární popisnosti, smírné pohody až krotké selanky, jak je zřejmé v panoramatických pohledech grafických vedut /kresby Ludvíka Kohla, ryté Josefem Gregorym/, jež navazují na starou tradici staropražských motivů od rozmezí 15. - 16. století na skloněk baroka. Anebo v žánrově zabarvovaných scénách, poutavě zrcadlících poklidné dění na ulicích a náměstích, na promenádách nábřeží či pod stromy parků /akvarely a lepty Karla Postla, akvatinty Antonína Pucherny a Ludvíka E. Buquoye, o málo později kresby a grafiky Vincence Morstadta/.

Jinak se Praha v řadě leptů a litografií, akvarelů a kreseb či nemnoha olejů dlouho zjevuje především jako malebné město dávné vznešenosti, nejednou obdivované také poutníky z ciziny, jak svědčí řada známých realizací z ruky umělců zvučných jmen /Ch.F. Schinkel, J.B. Isabey aj./. Do těchto souvislostí patří též studie Richarda Parkese Bonningtona, zpodobující pohled od staroměstského břehu Vltavy přes Karlův most na Malou Stranu a Hradčany; v ikonografických přehledech nebyla doposud uváděna, nevznikla z přímého setkání malíře s městem, ale spíše v transpozici některé grafické předlohy. /6/

Proměňující se doba v nové kapitole dějin se zřetelně ohlašuje též v obrazových dokladech, ve zvýšené míře zrcadlících počínající rozmach průmyslu, techniky, stavebnictví, např. v obrazech Karla Würbse /Řetězový most ve stavbě, 1840/, Bedřicha Anděla /Holešovický viadukt, kolem 1848/ či nedávno doceněného C.R.

Crolla /Stavba železničního mostu v Praze na Štvanici, 1847/. Poutavá malířská, zejména pak kreslířská a grafická tvorba této motivické orientace nebyla však v úplnosti evidována ani po zásluze zhodnocena; ani v tomto výchozím pohledu nebylo zatím využito podnětů průkopnické knihy F.D. Klingendera o umění v údobí průmyslové revoluce /převážně se vztahem k anglickému materiálu, interpretovanému však v celé šíři, od popisných vedut přes žánrové scény k umění preraffaelitů/. /7/

Nejcharakterističtějším aspektem výtvarného vyjádření předbřeznové Prahy je žánrová malba poměrně úzkých hranic, jak o ní svědčí pouliční výjevy Antonína Jana Gareise, zejména v akvarelech staropražských figurek či humorně laděných scén /ostatně často využívaných jako ilustrace/. Mezi tvůrci žánrově laděných obrazů nalézáme od počátku čtyřicátých let také rakouského malíře Rudolfa Alta /příkladem za jiné: Týnský chrám s Krocínovou kašnou, 1843/; k nejvýmluvnějšímu vyjádření této atmosféry, v níž se pohoda biedermeieru snoubí s vládnoucím zájmem o drobné lidské starosti, patří náladově jímavá scéna Vánočního trhu na Staroměstském náměstí /1840/ Josefa Koruny. Nad obrazy vyprávěčského rázu strmí však výsostně malířské až bravurní náčrty Josefa Navrátila v rázovitých postavičkách z ruchu městských ulic či zpod klenby zakouřených hospůdek, zčásti z prožitků a zčásti z představ /převážně však bez konkrétnější lokalizace/; ale také v objevujícím vidění městské krajiny, jak dokládá Jez na Štvanici /pol. 50. let/. Ne náhodou pak po třiceti letech opakuje obdobný motiv tužková kresba Antonína Chittussiho a o dalších dvacet let později se k tomuto tématu v obrazu /ale také v jedné z kapitol Dojmů a potulek/ navrácí Miloš Jiránek. /8/

Významným a uceleným vyjádřením českého města předbřeznové doby je početný cyklus portrétů Antonína Machka, vyznačující se věcně empirickým pojetím, jež je místy odstiňováno střídavě romantickým akcentem. Jsou v nich malířsky jasně a psychologicky přímočaře charakterizovány tváře, gesta, oblečení /s obzvláštní zálibou v odrůzňování látek a krajek, vyšívání či šperků ženských oděvů/. Výstižně je tu typizována drobná buržoazie Prahy i menších českých měst v jejím vzrůstajícím sebevědomí /mlynáři, sládcí,

malí podnikatelé a stavitelé, obchodníci atp./, stejně jako s příznačně dobovým vztahem vlídné úcty vystupují před námi podoby představitelů rodící se české vědy, literatury, hudby, umění v nadějném údobí dovršujícího se národního obrození. /9/ Zejména některé skupinové portréty mají dokumentární věcnost a bezděčný přívab sociologicky výmluvného dokumentu, jak dotvrzuje Antonína Machka Skupinový portrét pražské rodiny /kol. 1814/ a Portrét rodiny I.J. Wahleho /kol. 1840/ nebo Antonína Fily Podobizna rodiny Löschnerovy /1828-1834/. V podstatě jsou opožděnou rezonancí klasicistních portrétů, jež do evropského umění koncem 18. století vnášel J.L. David a jejichž strážlivé vidění místy napovídá rysy monumentalizace. /10/

III

Rok 1848 rozděluje vývoj naší malby 19. století výrazným mezníkem. Teprve z idejí podnícených revolučními porvy - netoliko v okruhu národních snah liberálně zaměřeného austroslavismu, ale také a převážně v působení radikálně demokratických náhledů - vyrůstají programové snahy o české umění. Přitom je příznačné, že jejich východiskem - ostatně v analogii s vývojem literatury - zprvu zůstává neutuchající zájem o prostředí života venkovského lidu. Nejvýznamněji v symbolech reality a mýtu, které z prožitků svých poutí po Čechách, Moravě a Slovensku vytvářel Josef Mánes, sám rodem a cítěním cele městský člověk. Proto také některé z jeho malířsky brilantních podobizen mohly se sociologickou přesností a dušezpytnou introspekci dokonale definovat představitele české buržoazie v tomto údobí její rozvinující se aktivity: Dr. Josef a Anna Haušildovi /1851/, Jindřich a Kateřina Fügnerovi /1853/, Augustin a Marie Vendulákovi /1854/. Žánrové obrazy idylického zabarvení vzláště pak litografie a xylografie lidových poutí a slavností z ruky Quida Mánesa jsou v malířském pohledu i výrazu v podstatě dozníváním atmosféry staropražského života předrevolučního údobí /nejspíše v analogii s dramatickým dílem J.K. Tyla/. Do nové kapitoly vývoje vstupuje česká malba k polovině padesá-

tých let, kdy se programově začíná uvazovat v přímou spolupráci na aktuální problematice evropského vývoje - v čase, kdy se bojovým heslem tvůrčích výbojů stává realismus. Bylo už řečeno, že "smysl programového realismu netkví jen ve zřetelech poetických, určených odhodláním do hloubky poznat a objevně vyjádřit skutečnost viděného světa; usilovat též vyložit její filozofické náhledy a myšlenkový patos, přitom zcela pochopit hospodářské a společenské souvislosti prožívané doby". /11/

V tísnivém obklíčení dosavadními vlivy rakouského a německého umění byl tehdy v Čechách jasnozřivě rozpoznán význam francouzské kultury, kde v rozmezí čtyřicátých a padesátých let - v bezprostřední odpovědi na revoluční události a vyhrocující se třídní střetání - se netoliko programově formulovaly, ale ve zralých dílech manifestovaly zásady realismu v literatuře i ve výtvarném umění. V malířství dominoval olbřímý zjev Gustava Courbeta, ale spolu s ním byli činní umělci méně významných jmen, v jejichž práci lze spíše shledávat bezděčné spříznění či souvislosti se snahami českého výtvarného umění, které se tehdy zásluhou Karla Purkyně, Soběslava Pinkase, Viktora Barvitia odhodlaně přihlašovalo k podílu na řešení zásadních problémů moderní doby.

Každý z nich zastával rozdílné náhledy a procházel odlišným vývojem v nesouměřitelných vnějších podmínkách života; ale důvodů, proč je v dějinách naší malby řadíme pospolu, je s dostatek. Patří k nim nepochybně skutečnost, že všichni tři byli původem a zájmy, převážně též působením a osudem typičtí lidé města - synkové z rodin pražské buržoazie, tehdy na vratkém rozhraní národnostních sporů, jak ukázala životní dráha Viktora Barvitia, jenž se přiklonil k německé společnosti /na rozdíl od svého bratra Antonína, jehož architektonická tvorba je cele spjata s českým prostředím/. Nadto pak všechny tři spojoval též vztah k francouzskému umění zejména v jeho tehdy aktuálních tendencích, které dobře znali a jejichž příklad se snažili ve své práci tvořivě uplatňovat.

Uvědomme si, že v době jejich skromně začínající aktivity

v tísnivém ovzduší Prahy za časů Alexandra Bacha v průběhu padesátých let vznikaly v Paříži stěžejní obrazy Gustava Courbete - od Štěrkařů a Pohřbu v Ornans k Ateliéru. A jakoby v přímé návaznosti na jeho usilování Edouard Manet roku 1860 maluje nevelký až skicovitý olej Koncert v Tuileriích - obraz převratně nový netoliko motivem, jakoby v náhodném seskupení lidí na promenádě, ale též v nervní faktuře děleného rukopisu a kontrastního koloritu, v níž se naplno ohlašuje subjektivnost vidění, určovaná bezprostředním prožitkem současnosti. To je také plně v souladu s definicí "modernosti", jak se s ní shledáváme u Charlese Baudelaira; zároveň v oddílu Pařížské obrázky v Květech zla básník objevuje městskou krajinu - v pohledu záhy přejímaného a rozvíjeného Claudem Monetem, počínaje jeho obrazy pařížských náměstí a nábřeží z let 1866-1867, jež se staly východiskem početného cyklu olejů, v nichž malíři z okruhu impresionismu podmanivě vyjadřovali realitu a mýtus moderního města.

Malíři z Čech zavčas rozpoznali povahu a dosah výbojů francouzského umění oné doby; dotvrdil to Karel Purkyně, když v listu přátelům dne 5. prosince 1856 píše, že v Paříži "nalézáme muže, kteří se svým vlastním způsobem vyšinuli a tvoří nejlepší, co od současníků možno očekávat. Jsou zde Francouzové i cizinci nejlepšího druhu s velkým vzděláním, sebezapřením, kteří pojmají staré mistry svým způsobem a dokonce začínají tvořit krásnou školu". /12/ Ale současně je příznačné, že tvůrčí výboje našeho umění se začínají uskutečňovat ruku v ruce s tehdejším usilováním literatury, která také ve shodném pohledu objevuje moderní město. Nalézáme tu niterné a překvapivé souvislosti zejména mezi verši a prózou Jana Nerudy a mezi jednotlivými obrazy malířů českého realismu.

Jako příklad za mnohé jiné: v próze Z notiční knihy novinářovy v Arabeskách /poprvé otištěné v Máji 16. května 1858/ čteme: "Konečně jsem po namáhavém dni opět doma, a to sice v novém bytě. Věru, pěkný je to bytek! Je ovšem zase ve čtvrtém poschodí, či vlastně na půdě: ... Není sice veliký, ale pro mé nářadí zrovna

dostačí. Postel, stůl, kufr, sedadlo a tamhle ta bedna na některé v redakci ukradené knihy a jiné caparty nepotřebují mnoho místa. Návštěv nemám nikdy, a kdyby nějaká přišla, ať si sedne na sedadlo a já mohu sedět na kufriu nebo na stole Teď ale udělám několik znamének přemýšlení a vyzuji si zatím boty” /13/ Domnívám se, že zaměření pohledu, budoucího prostor a ohledávajícího podrobnosti, stejně jako v živém a svěžím výrazu se prozaikovo líčení shoduje s nevelkým obrazem, v němž Soběslav Pinkas roku 1854 zpodobil svůj pařížský ateliér. Ostatně také pohled z jeho podstřešního a obdélníkového okna na shluk městských domů pod temenem Montmartru roku 1856 má shodné rysy malířské spontaneity a sugestivní pravdy pléneru, tak blízké Nerudovu vidění městské či periferní krajiny. To byla východiska, jež Soběslava Pinkase pak v letech 1857-1858 dovedla do bezprostředního sousedství s realistickým až monumentalizovaným viděním lidových typů na venkově i ve městě, jak je vytvářel J.F. Millet či další z malířů, po léta činných v okolí Fontainebleau.

Také Karel Purkyně, jehož vervně traktovaný a barevně jiskrný Bouloňský lesík patří k prvním našim inkarnacím městské krajiny, se o nemnoho později v některých zralých obrazech bezděčně a rovnomocně přiřazuje k vůdčím zjevům mladé a tehdy teprve 6 nastupující generace ve Francii. Jeho obrazy lze uvádět ve vztah jmenovitě s Frederikem Bazillem, s nímž se shoduje ve snaze o hmotný důraz a pevnou plastickou stavbu; stejně tak jako některá Purkyňova zátiší jsou blízká obrazům, jež v mladosti maloval Claude Monet, se smyslem pro materiální definici věcí v rukopisně odrůzněném pojednání barevných hmot. /14/ Po ulicích a náměstích, parcích a okrajích Paříže, jež k polovině šedesátých let byla mocnou a kvapnou výstavbou bulvárů proměňována 7 v moderní metropoli, chodil tehdy s otevřenými a okouzlenými očima též Viktor Barvitijs, jak svědčí jeho pronikavě viděné a svobodně črtané studie pařížských scenérií a typů, nejinak jako obrazy stavenišť a koňských trhů, které se v malířské senzibilitě řadí k aktuálním snahám francouzské malby. /15/

Je přirozené, že ve Francii tehdy vyžívala také moderní kritika

/Champfleury, Duranty, Castagnary, Silvestre/, jež v rozhořelé bitvě o realismus napomáhala osvětlovat, interpretovat, zhodnocovat pokrokové snahy malířů a spisovatelů. Kdežto v Čechách musili jednotlivci malovat a psát v osamění, bez opory poučeného kritického soudu a bez potřebného společenského ohlasu. Ale je obdivuhodné, že přitom dorůstali k pochopení ideových a tvůrčích problémů moderní doby, kterou dovedli přesvědčivě vyjadřovat. V jejich odkazu se v inspiračních zdrojích i výsledných realizacích poprvé v tak důrazné míře uplatnilo moderní město, jehož tvářnost a atmosféra natrvalo vstupují do vývojových souvislostí naší kultury.

IV

Třetí údobí vývoje českého malířství, jehož programové záměry krystalizovaly v rozmezí sedmdesátých a osmdesátých let, bylo zprvu cloněno stínem našořeně oficality, místy ve frazeologii okázalého vlastenectví. V tomto smyslu se obvykle přijímala a vykládala tvorba představitelů generace Národního divadla, jejichž náhledy byly převážně určovány rozpětím mezi idejemi novoromantismu a mezi fortelem salónní malby; přitom v myšlenkově přetížené a povrchně poetizované alegoričnosti nezbývalo, zdálo se, valně místa pro prožitek moderního života a pro vyjádření prostředí města. Praha se poznovu objevovala v adorujících vidinách slávy a tragičnosti; v literatuře u Jaroslava Vrchlického a Julia Zeyera, ve výtvarném umění u Mikoláše Alše.

Nicméně nový a přehodnocující pohled na názorovou rozlohu a výrazovou šířku generace Národního divadla, k němuž dospíváme na podkladě několika přehledných a individuálních výstav v uplynulých 10-15 letech, ukázal v novém světle její podíl na krystalizaci principů moderního umění v zjevném předobrazu impresionismu, symbolismu, secese. A zároveň se u jednotlivců setkáváme také se zájmem o realisticky viděný žánr /často spíše s pointami naturalismu/, jenž se v rozmezí osmdesátých a devadesátých let stal programových protipólem novoromantických snah a v tomto

směru též vývojově závažným proudem. Přitom nezůstával omezen na malíře, kteří se těmto úkolům výlučně věnovali, nýbrž postupoval celý tehdejší kontext a ovlivňoval tak i tvorbu těch, kdož byli zaměřeni jinak. To se týká netoliko námětů z venkovského života, které nadále zůstávaly v popředí zájmu, ale spolu s nimi se rozvíjela žánrová malba též v inspiraci prostředím města.

9 Lze se tu odvolat na některé z obrazů Václava Brožíka, v častých pohledech do měšťanských příbytků, v úzkostlivých podrobnostech dobových oděvů a okázalého zařízení; také František Ženíšek vytvářel reprezentativní podobizny, jež věrně definují sebeuspokojení popanštělé české buržoazie, která už tehdy - v průmyslu i v peněžnictví - začíná držet krok se svými německými soupeři. Uhlazenost a elegance charakterizují portrétní umění Vojtěcha Hynaise, jenž zná působivě evokovat magii světla v interiéru, stejně jako postihovat jeho mihotavou hru v plenéru /třeba v anekdoticky laděné scéně městských výletníků na potoce/.

Dobové sklony v žánru obráží se také v tvorbě Mikoláše Alše, převážně v selských motivech z Prácheňska /jakoby v období dramatických postav přítele a krajana Ladislava Štroupežnického/; ale občasně se kreslíř obrací také k důvěrně známým situacím života v Praze, jak svědčí cyklus Život v hlavním městě za 24 hodin /kol. 1890/, vyznačujících se prostotou a úsečností, jež v uměleckém soustředění předčí mělkost a plochost převážné části tehdy vznikajících obrazů této inspirace. Z jejich rámce se vymyká také Hanuš Schwaiger, jenž souběžně s žánrově pojatými a malířsky archaickými příběhy z minulosti či ze světa pohádek, ve věcném pohledu a citově odstíněné vlídnosti svých akvarelů zpodobuje staropražské typy kolovrátkáře, párkaře, preclíkáře, harfenice atp. Janusovská tvář, v zahledění napůl do minulosti a napůl do současnosti, charakterizuje jiné z generačních vrstevníků, kteří - jako Maxmilián Pirner - navenek spjali svou tvorbu s okruhem novoromantických či protosymbolistních vidin a snů, ale zároveň dovedli výstižně malovat příběhy každodennosti; také Beneš Knüpfer od her najád a tritonů v mořských vlnách se občasně navracel k banálním scénám všedního života /Římská tramvaj, Římský kinematograf/.

Obzvláště významnou kapitolu v tvůrčím objevování moderního města tvoří cyklus obrazů Antonína Chittussiho. Paříž ho fascinovala od prvních let jeho pobytu, jak svědčí široce založená a sugestivní scéna podvečerní nálady a rušného dění v obraze *Quai de la Conférence /1881/* se siluetou Trocadéra v pozadí; také řada větších obrazů i drobných skic v pozdějších letech věrně, přitom s odstínem lyričnosti přibližuje krajiny pařížských ulic a nábřeží, pod mosty či na okrajích města. Pohled na Paříž z Montmartru /1887/ na podkladě stejnojmenné studie ve své záměrně neosobní a objektivizované, na pohled chladné až suché malbě dospívá bezděky k fascinovanému vidění, v němž se hmoty, tvary, barvy všedních věcí stávají vidinou a realita se proměňuje v mýtus; otevírá se tu cesta do budoucna k městským krajinám generace devadesátých let. /10/

Avšak tvorba, jež plně odpovídala zálibám doby, soustřeďovala se převážně k žánru, jenž se k polovině osmdesátých let stává takřka synonymem pojmu realismus; šlo o figurální kompozici, zrcadlící výsek děje každodenního života, s vyostřenou vyprávěčskou pointou. Tak je žánr vykládán soudobou literární kritikou /kupř. v některých úvahách H.G. Schauera či ve statích Viléma Mrštíka z konce osmdesátých let/; a v tomto smyslu je také interpretován a rozvíjen v soudobém malířství i sochařství. Ostatně v tomto pojetí byla při reorganizaci Akademie výtvarných umění v Praze roku 1887 vedle krajinářské speciálky, vedené Juliem Mařákem, zřízena i škola žánru, svěřená Maxmiliánu Pirnerovi.

V jejím rámci už roku 1888 vznikl a na výroční výstavě Krausounné jednoty sklidil všeobecnou pozornost obraz Lučka Marolda *Vaječný trh v Praze*; v doličné věrohodnosti je tu objeveno prostředí soudobého pražského života v námětu zdánlivě nearanžovaném, jako by se bezděky otevřel umělcově pohledu. Obraz naráz oslnil vytříbeností a bravurou malířského přednesu v trefné definici charakteristických typů a v sugestivním odrůznění látkové struktury věcí. V pružném vedení štětce je tu postihováno chvějné tetelení světla ve vzduchu v plynulé vazbě koloristické s převahou chladných harmonií, jíž dominuje jemně vibrující rozpětí šedých tónů, které z křídové hmotnosti jdou až do stříbřitých závojų.

Vytváří se tu ouvertura snah generace devadesátých let, která už tehdy začala sbírat síly k tvůrčímu nástupu a do jejichž řad Luděk Marold patřil /spolu se staršími Jožkou Uprkou a zejména Alfonsem Muchou, s nímž se po Mnichově opětovně setkal též v Paříži/; ostatně bylo to zjevné též z Maroldovy pozdější tvorby ilustrační a z jeho návrhů či realizací plakátů, ohlašujících secesi. V tomto smyslu se jeho početná tvorba stala věrným zrcadlem své doby; zrcadlem vnějších reflexů, nikoliv však odrazem života v jeho šířce a hloubce. Protože Luděk Marold často viděl toliko povrch, eleganci, chic velkoměsta či vnější pitoresknost příběhů na jeho ulicích, náměstích, tržištích, bez snahy proniknout hlouběji či analyzovat, natož pak monumentalizovat nebo soudit. Vrozenou schopnost typizace rozměľňoval mnohdy v obecninách, snadnost a virtuozita zaváděly ho občas k manýře; tak obdivuhodné a spontánní nadání vyžadovalo nepoměrně víc kázně a soustředění, ale umělcův život byl příliš rychlý, svůdný, krátký.

12 Na výstavě v Rudolfinu roku 1888 vedle Vaječného trhu vzbudil nemalý zájem též jiný z žánrových obrazů, tehdy vzniklých v učebnách pražské Akademie výtvarných umění: Rekruti od Vojtěcha Bartoňka, o něco staršího, avšak méně zkušenějšího Maroldova spolužáka. Těžiště Bartoňkova zájmu tkvělo od počátku v líčení drobných, často veselých příběhů z ulic a náměstí, tržišť a dvorků, v autentickém půvabu staropražské atmosféry. Na rozdíl od Maroldovy kompoziční plynulosti a výrazové brilantnosti vyznačují se jeho obrazy skladebnými rozpaky i zjevnými znaky těžkopádnosti v pouhém součtu podrobností, místy ve sklonu k anekdotičnosti a vnějšímu aranžmá. Představuje se tu malíř malých témat a neširokých tvůrčích prostředků, inspirovaný životem drobných lidíček malého města, jímž Praha na sklonku osmdesátých let vskutku byla. Jeho obrazy se tak ocitají nablízku selankovité až šosácké podobě pražského žánru, jak žila ve veselohrách F.F. Šamberka či v prozách Ignáta Herrmanna /či jak ji v ovzduší venkovských městeček nacházeli František Herites a Václav Štech, Josef Štolba či Karel Pippich aj./.

Od základu jiné pojetí, v obsahu i výrazu nesouměřitelné, vyznačuje dílo Jakuba Schikanedra - malíře, který v mladosti vycházel

- z historizující platformy generace Národního divadla, aby se velmi záhy vydal na zcela jiné cesty v okruhu realisticky orientovaného žánru s náměty venkovského života, od počátku se silným akcentem sociálního soucítění. K vrcholným jeho obrazům patří
- 11 Vražda v domě /1890/, jenž vzbudil velký ohlas na expozici umění v rámci Jubilejní výstavy roku 1891. Tragický příběh ze dvora městského činžáku je tu vyjádřen přímočaře a úsporně, přitom pevně a pádně, se smyslem pro vnější i vnitřní dramatičnost. Gesta jednajících osob jsou vázána dějovým napětím, jež se odráží též v jejich tvářích, v psychologicky vyostřeném výrazu. Do děje je zapojeno také prostředí dvorku: zeď, dlažba, střecha, dřevěné dveře v temně laděné barevnosti určované hlubokými odstíny hnědé a šedé s akcenty černé - všechno je tu soustředěno k výslednému dojmu tragického vyznívání.

Právem tu lze hovořit o kritickém realismu v tématech ze života lidí tísněných a drcených osudem, v přímé době s chmurným ovzduším povídek J.K. Šlejhara /17/. Lze tu připomenout též příklad ruských malířů, z nichž Jakub Schikaneder v některých motivech či v pohledu na svět má blízko zejména k V. G. Perovovi - - ostatně též tvůrci jedinečného portrétu spisovatele F.M. Dostojevského, jehož romány a povídky objevily ulice, domy, příbytky moderního města jako labyrint, peklo, trýzeň, v přímém předobrazu některých tendencí 20. století /Franz Kafka/.

V

V průběhu devadesátých let se rozhodně a odpovědně přihlašuje k dílu nová generace, která v českém malířství - ale lze říci, že v naší kultuře vůbec - všestranně a celistvě dotvoří obraz města a zároveň - neboť jedno zřejmě podmiňuje druhé - klade nosné a trvalé základy k rozvoji moderního umění. To je zřejmé v literatuře, jež tehdy objevovala scénérie a atmosféru, příběhy a nálady života moderní Prahy: ve verších J.S. Machara, Antonína Sovy, St.K. Neumanna, stejně jako v próze Viléma Mrštíka, Viktora Dyka, o něco později K.M. Čapka-Choda. A ovšem od počátku 20.

století zejména v díle Jaroslava Haška, které je nejvelkolepějším vyjádřením města v jeho dramatickém vrstvení, a zároveň tvořivou transpozicí městského folklóru.

Nadto pak ve výtvarném umění právě generace devadesátých let, jejíž jádro se od roku 1887 sdružovalo ve Spolku výtvarných umělců Mánes, poznovu zapojila Prahu do sítě evropských metropolí; stalo se tak v památném sledu výstav, počínaje souborem Augusta Rodina roku 1902, přes soubor Edvarda Muncha roku 1905 k pařížským Nezávislým roku 1910 až k Picassovi, Braqueovi a ostatním z jejich generace roku 1913. Mezinárodní atmosféra se uplatňovala v Praze také díky výstavám Peredvižníků a skupiny Mir iskusstva v panoramatech soudobého umění německého, anglického, skandinávského, polského, jihoslovanského atp. Ale je příznačné, že s okny otevřenými do čtyř světových stran, v porozumění pro všechno kladné, co se odehrávalo v Evropě, nezatočila se českým umělcům hlava. Dva z čelných malířů po léta žili a vydobývali si úspěchy v Paříži: 15 Alfons Mucha, věhlasný spolutvůrce moderního plakátu, jeden
14 z představitelů La Belle Époque, a František Kupka, tehdy malíř filozofických úvah a sociálně politických invektiv; jejich tvorba však neměla podstatnější vliv na vývojové směřování českého umění. Praha se nehodlala připodobňovat ani Vídni, ale ani Paříži - i v přerodu v moderní velkoměsto zůstávala svou. /18/

Vějíř názorů a snah je v této generaci neobyčejně široký; nalézáme tu malíře a grafiky, zahleděné do kouzla malebných scénérií a idylických koutů. Obrazy J.B. Minaříka kronikářsky pečlivě, ale v tvůrčím posvěcení zaznamenávaly shluky domků a střech v úzkých uličkách, nenávratně rozkotávaných zvlí zbohatlické buržoazie /ve srovnávání s jeho tvorbou zůstávají akvarely Václava Jansy při pouhém popisu/. Lze připomenout též lepty Zdenky Braunerové, jež se spolu s architekty, výtvarníky a spisovateli bila za zachování staré Prahy, ale také grafické listy Vojtěcha Preissiga, Arnošta Hofbauera, Viktora Strettiho, Jaromíra Strettiho-Zamponiho, v jejichž technicky perfektních pohledech jako by zčásti ožívala tradice staropražských vedut.

Nejpronikavěji se do organismu města zahleděl Antonín Slavíček; zprvu se mu zjevovalo pod malebnou patinou minulosti, v oddaném

vztahu k památníkům zašlé slávy, v poetické evokaci opuštěných koutů a křivolakých uliček. Ale záhy se v jeho skicách a obrazech naplno ozvaly pocity a prožitky člověka strženého dychtivým účas-
tenstvím na ruchu a rytmu moderního města, v pochopení jeho
skryté energie a osudového patosu. Přitom malíř často dokázal
překračovat a rozšiřovat rámec dobové estetiky v objevu banální
krajiny chudobných trávníků a holých plání, dřevěných plotů či že-
lezných mostů, dlažebních kostek a vlajícího prádla. To je zřejmé
v baladické přízračnosti Deštivého večera /1902/, v expresionis-
tickém zjitření Mariánského náměstí /1905/, v dramatickém ži-
lobití života na nároží Eliščina mostu /1907/; anebo v drobných
a zářivých studiích ulic a náměstí, nábřeží a parků z let 1902-1907,
16 odvážně uvolňujících malířské vyjádření v důrazu na barevnou
skvrnu, v jejíž smyslové bezprostřednosti se skladebný záměr pro-
líná s citovým pohnutím.

Všechny své síly vkládá pak malíř do zápasu o monumentální
zpodobení rodné Prahy - "města plného čilého ruchu,
moderního města, ale se starými gotickými věžmi,
které jsou opravdové stopy středověku". /19/ Ne-
dlouhý zájezd do Paříže, jehož ziskem bylo několik sluncem zapla-
vených alejí z Letné a Stromovky, dal mu roku 1908 odvalu k tvůr-
čímu rozmachu ve dvou rozměrných a vnitřně patetických panora-
matech /Praha od Ládví, Praha z Letné/. V několika olejích
a kresbách pak toužil zvládat architektonický monument a vpravdě
dějinný symbol Svatovítské katedrály; z návštěvy hutí v Králově
Dvoře a železáren na Kladně vyrostl úmysl vyjádřit strhující scené-
rie průmyslových staveb a železných konstrukcí.

Tu všude vyvstává aktivní až dramatický vztah k realitě, ve vzác-
né rovnováze čiré malířské spontaneity s vypjatou konstruktivní
vůlí; přitom aktuální výtvarné problémy dovedl Antonín Slavíček in-
terpretovat v nezaměnitelně osobním pojetí, formově skladební
vztahy harmonizoval s jímavým a účastným patosem lidského za-
ujetí.

Městskou krajinu objevoval od rozmezí 19. a 20. století také
Miloš Jiránek, od mladosti zaujatý postřehy a záznamy každoden-
nosti z ulic a parků, z bytů, kaváren. Zvláště v několika zimních

motivech v pohledu na prostinkou kulisu omšelých domků, dřevěných bud a ohrad, jejichž teskná hněď s akcenty svítivějších okrů zabarvuje ušmouraný pražský sníh, dokázal malíř evokovat poezii nevšimáných scenérií a snad poprvé pochopit střízlivou, chudobnou tvář Prahy periferijní. Na tyto obrazy zřejmě myslil F.X. Šalda v dopisu ze dne 6.11. 1904: "Zdá se mně pořád, že byste měl udělat malý cyklus takových věcí: objevit Prahu - její neoficiální, neznámý vzhled: ... Prahu starou, barokní, pompézní, zvětralou i teatrální, i Prahu novou, syrovou, čpící dehtem a kouřem se smutnou vegetací, jak máte již z ní několik tónů v krajinách ze Štvanice." /20/

Průkopnický význam měly též Jiránkovy obrazy, inspirované neobvyklým, umělecky vlastně poprvé zhodnoceným prostředím sportu. Zejména Sprchy v pražském Sokole /1901-1903/, provokující už motivem, jenž se zdál násilným a hledaným, přitom s neklamným puncem autentického zážitku - vlastně skupinový portrét malířových přátel, s nimiž sám často pobýval v pološeru podsklepní umývárny. Temná, hnědí a šedí určovaná barevnost, výstižně definuje hmotnou strukturu vlhkých zdí, kamenného žlabu umyvadla, blýskavých reflexů kovových kohoutků a kropáčů sprch i živočišný lesk nahých těl.

- 18 Také námět Fotbalu /1900-1902/ vyplynul docela přirozeně z dojmů častého návštěvníka zápasů na letenské pláni na hřišti S.K. Slavia. Pohledy několika studií hřiště, v nichž na hnědé a udusané půdě svítí červenobíle žíhaná břevna branek, oprošťují se od manýr zdekorativnějšího řešení. V nedokončeném, ale kompozičně skloubeném obraze podařilo se malíři soustředit vzruch a napětí, elektrizující celou scénu: hráče v akci před brankou i vyčkávavý klid diváků. Rovnovážná a uměřená barevná skladba jistotně definuje hluboký prostor, v dálce s typickými fasádami a vížkami letenských činžáků z přelomu století.

Také v pozdějších olejích a akvarelech Miloš Jiránek rozvíjí dvojí vidění: představu města dějin /ostatně vyjádřenou vzrušenými slovy též v kapitole O krásné Praze v Dojmech a potulkách/. Naproti tomu všední a neokázalé motivy periférie v okolí Holešovic,

Hradčan, Dejvic, Břevnova, viděné střízlivýma očima, ale v křehkých koloristických impresích a ve vzrušeném rukopisu. /21/

Nakolik byla celá generace devadesátých let poznamenána atmosférou moderního města, dokládá i výjimečná osobnost představitele českého symbolismu Jana Preislera, jehož dílo je založeno na poezii představ a hudbě barev. A přece jeho mnohé obrazy se přiznávají k prožitkům všedního dne: ať v malířské noblese a záměrné neokázalosti gesta ve Vlastní podobizně /1902/, ať v autobiograficky intonovaných scénách milenců v přírodě /z let 1905-1906/, jež v typech i v oblečení zdůrazňují velkoměstskou provenienci. A ne náhodou se také on - milovník sportu a náruživý cyklista - zaujal scénou fotbalového zápasu na hřišti S.K. Slávia, v sugestivně vyjádřené náladě a v jemně laděné škále barevné.

Obzvláštní postavení v souvislostech generace má Karel Myslbek, syn sochaře J.V. Myslbeka; otec mu zprvu rezolutně bránil vydat se na cestu uměním, mohl se věnovat malbě až po absolvování profesury franštiny na filozofické fakultě Univerzity Karlovy /kterou ostatně na čas navštěvoval i jeho přítel Miloš Jiránek/. Obrazy Karla Myslbeka lze vcelku charakterizovat jako dílo smutku a rmutu, stesku a bolesti - v souhlasu se vším, co vídal kolem sebe v údělu lidského života. Přesvědčují o tom Vystěhovalci /1908/ v lapidárním souřazení dvou shrbených postav na zemi u chudobných uzlů; myšlenka se tu beze zbytku proměňuje do strohých tvarů a temně laděných barev. To je zřejmé též v umělcově vrcholném díle Neštěstí /1909/, v němž všední děj pouliční nehody je monumentalizován do polohy tragédie, ve vyostřeném sociálním protestu. Svou prostorovou skladbou, výtvarným pojetím a mlčenlivou statuárností působí obraz skulpturálně, jako by jednotlivé postavy, naklánějící se nad ležícím tělem, byly vytesávány. Ale zamýšleného účelu je tu dosahováno ryze malířskými prostředky, v pádných a úsečných tazích štětce a v odstínování psychologické charakteristiky; do celkové kompoziční skladby je uváženě zapojen též motiv zdi, olepené křiklavými výzvami plakátů. To také přispívá ke konkrétní definici místa a času; vždyť právě na přelomu 19. a 20. století se rodí plakát jako nové odvětví umění, ve funkci, motivech, tvarosloví neodlučně spjaté s životem velkoměsta.

V úhrnném přehledu čtyř údobí vývoje českého malířství 19. století, v jejichž hranicích se vystřídalo několik generací, lze si sdostatek průkazně uvědomit, nakolik se ve zvoleném tématu - ve specifických prostředcích obrazu, kresby, grafického listu - zrcadlí čtyři úvodem zmíněné aspekty, určující význam a existenci moderního města: 1./ Nástup a rozvoj průmyslové revoluce; 2./ postupující třídní diferenciaci společnosti; 3./ u nás též narůstající národní uvědomění a snaha o jeho všestranné uplatnění; 4./ proměna či vznik nových estetických hodnot a nové senzibility, podněcované prostředím a objekty moderní civilizace.

K obdobnému zjištění by nás vedlo též zamyšlení nad vývojem české architektury, která měla směrodatný podíl na růstu, tvářnosti, povaze našich měst. V první polovině 19. století byly jednotlivé stavby do značné míry založeny na netvůrčím importu hotových vzorků klasicistního či neogotického stříhu. Teprve od rozmezí padesátých a šedesátých let, v prvních realizacích Vojtěcha Ullmanna a Antonína Barvitia, začíná se česká architektura významněji a trvaleji uplatňovat v organismu novodobého města; aby pak v díle Josefa Zítka a zčásti Josefa Schulze, spolu s řadou spolutvůrců české neorenesance /v čele s Antonínem Wiehlem/ přetvářela podobu a vzhled Prahy a řady dalších měst /včetně evropsky závažných staveb průmyslového poslání či inženýrské povahy/.

Až konečně v generaci devadesátých let zásluhou Jana Kotěry a jeho vrstevníků se Praha opětovně stává jedním z ohnisek vývoje evropské architektury. Její principy záhy zdomácní v celé rozloze Čech a Moravy; významnou úlohu v tomto ohledu sehrál zejména slovenský architekt Dušan Jurkovič. Tehdy také architektura programově rozšiřuje svůj tvůrčí zájem na všechny oblasti veřejného i soukromého života, včetně tvořivé spolupráce s malbou a plastikou, stejně jako se všemi odvětvími užitého umění a s prvními krůčky průmyslového výtvarnictví.

Lze proto říci, že teprve v rozmezí 19. a 20. století Praha dorůstá na velkoměsto - nikoliv rozlohou, ale intenzitou a výsledky myšlenkovými i tvůrčími snah. Nadto je příznačné, že právě tehdy

zaznamenáváme též zájem o tradici a podobu, postavení a budoucnost malého města /zásluhou Zdeňka Wirtha, který k tomuto problému soustředil pozornost v časopisu Styl roku 1909/. /22/ A co je obzvláště podstatné: na všechny tyto předpoklady pak od let 1907-1908 bezprostředně navazuje nástup nejmladšího pokolení ve skupině Osma a dalších generačních sdružení /Skupina výtvarných umělců, Tvrdošíjných, Výtvarný odbor Umělecké besedy/, u mnohých umělců zprvu v jednoznačně městské orientaci východisek; to je zřejmé např. v obrazech Emila Filly, Bohumila Kubišty, stejně jako u Josefa Čapka atp. /V teoretickém zdůvodnění, shodně jako ve svých verších, přispíval k osvětlení tohoto tvůrčího zájmu St.K. Neumann./ V údobí kubismu pak poznovu nakrátko, ale v evropsky významném podílu dochází u nás k pokusu o jednotící sloh, obmykající všechny složky moderní výtvarné kultury a usilující dotvářet podobu města.

Po první světové válce pak v průběhu dvacátých let, v dialektické vázanosti kontrastních proudů sociálního umění a avantgardních tendencí v okruhu Děvětsilu, poznovu vyvstává patos města jako směrodatný zdroj motivů a představ, ale též jako inspirující předobraz skladebných a výrazových prostředků. Netoliko v malbě a grafice /kde ovšem naše umění postrádá vývojově směrodatné osobnosti významu Légera/, ale zejména v plastice, kde dílo Otty Gutfreunda, tak výrazně inspirované zkušenostmi moderního života, stává se načas příkladem celé generaci.

Ale to už jsme daleko za hranicemi vymezeného tématu; nicméně je s užitkem čas od času si uvědomovat, že spolehlivé základy a východiska mnohých tendencí umění 20. století jsou obsažena už v některých realizacích české malby 19. století. A jak zejména generace devadesátých let - opětovně se potvrzuje - má v tomto ohledu významné postavení v tom, že přejímá a shrnuje dosavadní tvůrčí snahy a zároveň otevírá doširoka cestu budoucímu vývoji. /23/ V tomto smyslu pak také v tématu města hodnoty minulosti natrvalo vstoupily v kontinuitu a závaznost tradice, s jejímž vyzníváním se lze občasně setkávat až do našich dnů.

/1/ Text, přednesený úvodem k sympoziu Město v české kultuře 19. století v Plzni dne 4. března 1982, je rozšířen o projev na zahájení výstavy Město v českém umění 19. století a doplněn o poznámky, jež nebyly čteny.

/2/ Jiří Kotalík: Malíř města, v katalogu výstavy Kamila Lhoráka, Topičův salón, 1948.

/3/ Osnovné zjevy tradice českého i světového umění usilovali v teoretických úvahách přehodnocovat mnozí z představitelů Osmy a Skupiny výtvarných umělců /zvláště Emil Filla a Bohumil Kubišta/, stejně jako někteří z architektů /Vlastislav Hofman, Pavel Janák/ spolu s historiky a teoretiky umění této generace /Vincenc Kramář, V.V. Štech, Antonín Matějček/.

Obdobně v generaci nastupující po první válce se definovaly živé hodnoty minulosti jak v okruhu Devětsilu /v jiném pohledu u Karla Teigehe, dovolávajícího se prokletých básníků od romantismu k Apollinairovi, jak u Jiřího Wolкера v přiznání k odkazu K.J. Erbena/; stejně jako v proudu sociálního umění, zejména ve IV. svazku sborníku Život roku 1924, ve výběru reprodukcí i v stati Karla Holana K tendenci současného umění, s. 80 /na níž zčásti spolupracovali též Miloslav Holý a Pravoslav Kotlík/.

Tradici fantastického či imaginativního umění hledali v jednotlivých údobích v minulosti malíři z okruhu surrealismu; zevrubněji je tato genealogie připomenuta v publikaci Fantastic Art Dada, Surrealism, redakcí A.J. Barra, New York 1936-1937.

Také nástup mladé generace počátkem druhé světové války dovolával se hodnot minulosti; ve zdůrazňování významu Honoré Daumiera a Franciska Goyi a v důrazu na obecně lidské poselství umění ve skupině Sedm v říjnu /zejména v teoretických statích Pavla Kropáčka/ nebo v invokaci významných děl, inspirovaných moderním městem v stati Jindřicha Chalupeckého Svět, v kterém žijeme, Program divadla E.F. Buriana, 1940.

/4/ Stěžejní prací pražské ikonografie se stala kniha Zdeňka Wirtha Praha v obrazech pěti století, 1932; z literárně historických statí lze připomenout Arne Nováka Praha a slovenská kultura, Kniha o Praze III, 1932, s. 5.

Počátkem druhé války prohloubil se vztah k Praze, jak svědčí několik publikací: Srdce vlasti, Praha očima básníků a umělců, redakce Jan Grmela, 1940 /spolu se statí Vojtěcha Volavky: Praha v díle žijících malířů, s. 137/; Očima lásky, verše českých básníků o Praze, vybral a doslov napsal Vincy Schwarz, 1941; Město vidím veliké, Cizinci o Praze, uspořádal Vincy Schwarz /za účasti Pavla Eisnera/, 1940.

Z pozdějších publikací lze připomenout Karel Krejčí: Praha legend a sku-

tečnosti, 1967; Václav Hlavsa: Praha očima staletí, 1972; Praha národního probuzení, redakce Emanuel Poche, 1980.

/5/ V tomto směru se v Tylově dramatickém díle odrážejí některé příznačné rysy české kultury oněch let: prostupování městského a venkovského života stejně jako aktualizace historických témat se zřetelem k současnosti; k tomu též pronikání věcného vidění a žánrových point s poetickými představami ze světa pohádek.

/6/ Maurice Gobin: R.P. Bonnington 1801 - 1828, Paris 1950, text str. 7, reprod. 55, Le vieux Pont de Prague, peinture 1826 /soukromá sbírka/.

Obraz tedy zřejmě patří k imaginárním či přejímaným pohledům na Prahu, jak je lze číst u George Sandové v *Consuelo* či u Williama Thackeraye v *Barry Lyndonovi*.

/7/ Francis D. Klingender: Art and the industrial revolution, London 1947.

/8/ První náčrt prózy *Štvanice* je datován 24.3. 1904, v shodném času jako malířský pohled na Jez na Štvanici; definitivní text byl poprvé otištěn ve *Volných směrech*, 9, 1905, s. 121 /Miloš Jiránek: *Dojmy a potulky a jiné práce*, uspořádal a úvod napsal Jiří Kotalík, 1959, s. XXVII, komentář Karla Dvořáka, s. 201/.

/9/ Literárně historickou evokací této doby jsou čtyři eseje Arne Nováka v knížce *Třicátá léta*, 1932. Cenné podněty přinesly statě Vojtěcha Jiráta z roku 1937, zejména *Český a německý biedermeier* a *Úloha "biedermeieru"* v českém národním obrození, přetištěné v knize *Portréty a studie*, 1978, s. 545-548.

Ideovou a společenskou problematiku Prahy třicátých let 19. století průkopnický a pronikavě osvětlila studie Bedřicha Václavka *Společenské vlivy v životě a díle K.H. Máchy, Torso a tajemství Máchova díla*, 1938, s. 332.

/10/ Richard Cantinelli: Jaques-Louis David /1748-1825/, Paris, 1930, reprod. XXII, Portrait de Michel Gérard et de sa famille.

/11/ Jiří Kotalík: *Tři malíři českého realismu*, v katalogu výstavy *Český realismus*, Alšova jihočeská galerie, Hluboká n. Vltavou, 1978.

/12/ Růžena Pokorná-Purkyňová: *Život tří generací*, 1944, s. 152.

/13/ Jan Neruda: *Arabesky*, spisy 3, vydal Karel Polák, 1952, s. 111.

/14/ Z cyklu mladých zátiší lze připomenout zejména *Loveckou trofej*, olej, plátno 104 x 75 cm, 1862, Musée du Jeu de Paume v Paříži; obraz byl zařazen na výstavu *Od Courbeta k Cézannovi*, pořádané Národní galerií v Praze v září až říjnu 1982, číslo katalogu 57, strana 159-161.

/15/ Hana Volavková v monografii *Viktora Barvitia*, 1959, s. 16, uvádí jména několika francouzských malířů menšího významu, dnes již zapomenutých, v jejichž tvorbě lze nalézt souvislosti s malířem z Čech.

/16/ Jan Tomeš v monografii *Antonín Chittussi*, s. 22, uvádí jména něko-

lika umělců, také dnes už neznámých, kteří vedli malířovy první kroky. Na s. 54 a s. 74 píše o Chittussiho obrazech Paříže; zdá se mi, že v některých formulacích se sklonem k podcenění.

/17/ Podrobnější naznačení souvislosti Jakuba Schikanedra s českou kulturou na přelomu 19. a 20. století jsem naznačil v úvodu ke katalogu jeho souborné výstavy, pořádané Středočeskou a Národní galerií v Praze roku 1977.

/18/ O tvorbě malířů generace devadesátých let, spjatých s Prahou, v publikaci Praha našeho věku, v redakci Emanuela Pocheho, 1978.

/19/ Antonín Slavíček, z dopisu Augustu Švagrovskému 16.5. 1908, Dopisy 1954, s. 128.

/20/ Z dopisů F.X. Šaldy Miloši Jiránkovi, Výtvarné umění VII, 1957, s. 462 n.

/21/ Miloši Jiránkovi patří též zásluha o docenění představitelů českého realismu Karla Purkyně, Soběslava Pinkase, Viktora Barvitia, v statích O českém malířství moderním, Volné směry, 13, 1909, s. 251n. a příležitostná kapitola o českém malířství moderním, Volné směry 14, 1910, s. 288 n.; /Miloš Jiránek: Dojmy a potulky a jiné práce, 1959, s. 165 n.; O českém malířství moderním a jiné práce, 1962, s. 3n./.

/22/ Zdeněk Wirth: Stavební rytmus malého města, v souborném čísle Styl malého města. Styl I, 1908-1909, s. 327; téže problematiky se dotýkají texty Václava Tilleho z Arne Nováka /jehož stať O malém městě byla přetištěna v knize Mužové a osudy, 1914, s. 275n./.

/23/ Tuto skutečnost lze doložit i v tematické inspiraci městem častou kontinuitou motivů v tvorbě několika generací. Bylo už poukázáno na motiv Jezu u Štvanice u Josefa Navrátila, Antonína Chittussiho, Miloše Jiráka. Je možné letmo připomenout též scény lidových zábav: Slavnost ve Hvězdě u Antonína Pucherny a Viktora Barvitia, Fidlovačku u Quido Mánesa a J.B. Minaříka; motivy staroměstských trhů u Antonína Pucherny a Vincence Morstadta, u Josefa Navrátila a Rudolfa Alta, u Luďka Marolda a Vojtěcha Bartoňka, u Antonína Slavíčka; scénérie Paříže u Soběslava Pinkase, a Viktora Barvitia, u Antonína Chittussiho a Vojtěcha Hynaise, Luďka Marolda, u Antonína Slavíčka, Miloše Jiráka a dalších grafiků či malířů z jeho generace /Viktor Stretti, Karel Špillar aj./; staropražské typy u A.J. Gareise, Josefa Navrátila, u Viktora Barvitia, u Hanuše Schwaigera a Mikoláše Alše; náladový motiv melancholicky odstíněného nokturna u Josefa Koruny, Jakuba Schikanedra a Antonína Slavíčka; motivy dělnické práce a sociálních kontrastů u Karla Würbse a Bedřicha Anděla, Soběslava Pinkase a Viktora Barvitia, u Jakuba Schikanedra, u Františka Kupky a Karla Myslbeka.

Je přirozené, že jednotlivé řady lze podstatně rozšiřovat o další díla oblasti malby, kresby, grafiky; některé motivy žánrové povahy nacházejí od roz-

mezi osmdesátých a devadesátých let období též v sochařství. Přitom se v kontinuitě těchto motivistických zájmů projevuje též postupující proměna vidění a vyjádření, zejména u jednotlivců generace devadesátých let ve vyostřovaném kontrastu s nedávnou minulostí.