

---

## MALÍŘSTVÍ BIEDERMEIERU JAKO VÝRAZ KULTURY MĚSTA V PRVNÍ POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Olga Macková

Kdykoli se mluví o výtvarné kultuře spjaté s městem v devatenáctém století, objevuje se zpravidla, zejména jde-li o období 1. poloviny století, pojem *biedermeier*. Protože bývá používán značně vágně, soustředí se tento příspěvek na jeho přesnější vymezení. Nejexaktnější údaje o zrodu a pojmenování tohoto typicky střeoevropského fenoménu městské kultury přinesla práce amerického autora Charlese Williamse publikovaná v Illinois v roce 1958. Na začátku výkladu vzniku názvu *biedermeier* se objevuje německý lékař Adolf Kussmaul a právník Ludwig Eichrodt, kteří objevili knížku veršů Samuela Friedricha Sautera, starého vesnického školníka, vydanou vlastním nákladem 1845 v Karlsruhe v ceně 1 haléře. Nálezci byli okouzleni a podle Sautera vymysleli nového básníka, pojmenovali jej Gottlieb Biedermeier a v padesátých letech vydávali jeho básně, doplněné vlastními kreacemi, ve *Fliegende Blätter*. Objevitel Kussmaul o nich napsal: "Verše byly míněny úplně vážně, ale protože jejich komický účinek nebyl zamýšlen, působily dvojnásob legračně a v tom byl ten humor." Slovo *Biedermeier* je složeno ze dvou částí. *Bieder* a *Biedermann* označovalo od konce 18. století určitou ctnost, již nejlépe vystihuje český překlad čacký. Teprve od doby Heinricha Heina je nelze vyslovit bez ironie. *Meier* bývá v němčině dvojsmyslně frekventovaným příjmením - a tak tedy fiktivní básník byl pojmenován.

Na přelomu století měl již *biedermeier* /odtud s malým b/ trojí význam. Jednak znamenal "staré dobré časy", zároveň se ustálil jako odborný termín pro stylové určení uměleckého řemesla a vybavení interiéru určitého období a za třetí byl již synonymem měšťáctví, jak jej použil poprvé Bedřich Engels v osmdesátých letech. Doba kolem 1900 přináší vlnu prvního retrospektivního zájmu, *biedermeier* se stává sběratelskou módou, jsou točeny němé filmy z doby a v kostýmech *biedermeieru* /např. *Student z Prahy s Paulem*

Wegenerem, kdysi mimořádně populární/, atmosféra biedermeieru naplňuje šansony a písně, např. Hašlerovy.

První uměleckohistorické vymezení na poli malířství je asi Hamannovo z roku 1913. Podle Hamanna "maloduchosti života odpovídá doba malých mistrů v malířství". Stylově Hamann charakterizuje biedermeier jako pozitivní naturalismus. Hans Sedelmayer ve *Verlust der Mitte* naproti tomu redukuje pojem výhradně na vybavení interiérů. Jeden z prvních útoků z pozic moderního umění přišel ve 20. letech od Lyonela Feiningera, který ironizoval Carla Spitzwega. Fašismus si oblíbil biedermeier pro jeho neproblémovou poslušnost. Němečtí ideologové nacismu, kteří nemohli biedermeier využít a zneužít, tak jak to činili s mytickým germánským pravěkem nebo se středověkou mocnou říší římskou, demonstrovali jeho pomocí německou vroucnost a citovost. Nová vlna zájmu o biedermeier ovládla sběratelství v 2. polovině 20. století, současně s honbou za secesí. Obojí má patrně stejné kořeny: v pozadí stojí ideál životního hedonismu.

Velice přesné vymezení a definici, nikoli tatulogickou, podávají sovětské dějiny výtvarného umění z konce šedesátých let: "Biedermeier - v podstatě realistické umění, zabarvené romantickými elementy, odrážející život a duchovní svět malého měšťana, v úzkém kruhu skromných myšlenek, pocitů a ctností."

Časově se tento směr realizuje v období mezi 1815 a 1848, ale v malířství se udržuje ještě hluboko do 2. poloviny století. Tato skutečnost mluví proti tomu, aby se biedermeieru říkalo umění doby předbřeznové, jak se často v odborné literatuře stávalo, neboť se jedná pouze o součást umění doby předbřeznové, ale zejména v malířství i doby pobřeznové.

Zrod biedermeieru dostatečně nevysvětluje ani naděje na klid po napoleonských válkách, ani rezignace národně demokratických očekávání. Vysvětlíme jej jedině v souvislosti s latentně působícím stylem života a životními postoji drobného měšťanství v 1. polovině 19. století. Ztělesňuje patriarchální a autoritativní formy života, v němž rodina je alfou a omegou společnosti. Měšťanský dům, rodina a okruh zážitků uvnitř, to je mikrokosmos společenské představy, závazný pro biedermeier. V nazírání rodiny se projevují až

kultovní formy, vzniká enormní popularita starostlivého otce, ten má svůj vyšší vzor v dobrotivém monarchovi. Vynikajícím příkladem tohoto životně-společenského postoje je Portrét rodiny I.J. Wahleho /kolem 1840/ od Antonína Machka, vystavený na probíhající výstavě v Západočeské galerii v Plzni. /Otec jako nejvýznamnější postava, syn, který ho adoruje./ Žena - hospodyně je středem domácího života, ale muž má kontakt s vnějším světem. Malířství pracuje i na ideálním obrazu budoucí hospodyně, jímž je dívka po vzoru Grácií, krásná, nevinná a poslušná.

Zatímco klasicismus, nazarénismus a romantické krajinářství má internacionální slohové hodnoty, projevuje se v malbě biedermeieru regionální charakter, lokální kolorit různých center. Lze tu uvést elegantní variantu Vídně, věcnou strohost Berlína, sklon k anekdotičnosti v Mnichově, sentimentalismus Düsseldorfu. Bude snad zajímat, že rutinovaná elegance vídeňské malby se promítá ze zásadního postoje až do štětcového rukopisu a že je často důležitým rozlišovacím faktorem tam, kde se rozhoduje mezi připsáním vídeňskému okruhu Amerlinga, Danhauseera, Fendiho a českým dílům přisuzovaným Josefu Mánesovi nebo Josefu Navrátilovi. Vídeňské malířství biedermeieru má mimořádně silnou barokovou tradici, udržovanou zejména Akademií za vedení Függerova, jehož brilantní pozdně barokový iluzionismus určuje např. Podobiznu Leopolda II. ve sbírkách Národní galerie. V našem malířství biedermeieru se pozdně barokový iluzionismus projevuje zvláště v dekoratérství Navrátilově. Italské cesty poskytují malířům biedermeieru pouze motivy, nikoli stylové podněty, jak o tom svědčí zřetelně právě v Navrátilově dekoratérské tvorbě jeho Turin Monte Superga i jeho kvaše s italskými městečky. Výrazem italského biedermeieru je malířská Scuola di Posilippo, jevící četné analogické rysy s drobnou krajinářskou i figurální tvorbou Josefa Navrátila, především v návaznosti na malbu rokoka a v naprosté nevšimavosti k italské renesanci.

Silným faktorem je holandismus, studium holandských žánristů a krajinářů 17. století, jak je zaznamenáme u Spitzwega, Waldmüllera, Menzela, u nás zvláště u Augusta Piepenhagena, u nějž vyčteme evidentní souvislosti s Goyenem a Everdingenem.

Bylo již řečeno, že *biedermeier* je uměleckou antitezí klasicismu a nazarénské romantiky a vychází ze světonázorového postoje, jež zaujímají široké vrstvy malého měšťanstva. Jeho bytostným rysem je omezení na ohraničený krajinný a sociální prostor, zaměření na důvěrně známé jevy, podávané s jednoduchou věcností. Proto do malířství vstupují typy obrazu, jako je interiér pokoje, svět viděný branou v hradbách, velmi typický je obraz okna, za nímž se rozprostírá jiný, širý svět.

Archetypický význam dostává obraz mladé dívky, čtenářky, pilné přadleny, sedící u okna nebo v uzavřeném domácím prostředí. V české malbě jej nalézáme v tvorbě Josefa Navrátila, Antonína Dvořáka. Příroda je v *biedermeieru* světem výletů malíře, měšťanské rodiny, uzavřené společnosti. Krajina může být obohacena motivem lovce, jímž je zase měšťan provozující své hobby /Navrátil, Spitzweg/. S měšťanským cestováním souvisí i motiv formanů a dostavníků, častý v německé a rakouské malbě, u nás např. u raného Viktora Barvitia.

Přes silnou moralistní a výchovnou tendenci v této malbě se přiznávají mírné poklesky, zejména u mužské části obyvatelstva, kdy role ustaraného otce může být kompenzována pobytem v pivnicích a kavárnách. Do obrazu je přináší *düsseldorfský* Peter Hasenclever, u nás už s ironickým nadhledem Navrátil. Jeho scény z vinného sklepa *Chlumeckého* nebo z pražských kaváren patří už do pozdní fáze *biedermeieru*, který dospívá k sebeironizaci.

Konzervativní a tradiční morální normy rodiny zdůrazňují podřízenost a odvislost, v tomto smyslu je akcentována úloha dítěte i stáří. Ideální obraz mládeže, podřizující se autoritě, je na hony vzdálen *prométheovskému* pocitu mladých romantiků. Z metafyzických oblastí připouští se pouze motiv krotkého snu, deprese je traktována jako sladký světobol.

Věda a technický pokrok jsou komentovány výhradně v praktických důsledcích. Svědčí o tom obrazy vystavené na *plzeňské výstavě*: *Bedřich Anděl, Holešovický viadukt /kolem 1848/*, *Karel Würbs, Řetězový most ve stavbě /1840*, *Carl Robert Croll, Stavba železničního mostu v Praze na Štvanici /1847/*. Okouzlení divadlem, hudbou, literaturou jsou *biedermeierskými* malíři vyjádřena jako zá-

znamy chvíle, u Navrátila výjimečně jako barevný sen /Zpěvačka Grosserová v úloze Normy/, ale nikdy jako sonda do společnosti a do nitra lidí jako u Honoré Daumiera.

K formální stránce *biedermeierského* obrazu lze říci: prostor je budován s racionalitou a přehledností, což je převzato z klasicismu, zejména na obrazech interiérů. Barva na rozdíl od nesmyslového chápání klasicismu a na rozdíl od koloristiky nazarénismu je odvozena z konkrétního pozorování skutečnosti. Lze to nazvat omezeným empirickým objektivismem. Ale nastupuje ještě další fáze: přesné pozorování skutečnosti se dále větví, na jedné straně vznikají kukátka, diorama, obrazy zpracované do neuvěřitelných podrobností /Rudolf Alt, Bedřich Havránek/. Na straně druhé toto přesné pozorování skutečnosti přivede logicky zájem ke světlu, malba dospěje k valéru, a v tom je české malířství na výši a vpředu ve střední Evropě. Máme na mysli Navrátilovy kvaše nebo lyrickou skupinu jeho ženských postav, Mánesovy výlety. A tak se stalo poprvé v dějinách umění, že německá uměnověda uvedla, že nejlepší mnichovský malíř *biedermeieru* Carl Spitzweg byl ovlivněn českou malbou, kterou poznal za své návštěvy v Praze roku 1849. Poznatek pochází od Siegfrieda Wichmanna při publikování Spitzwegova deníku /1967/. Jiným typickým rysem malířství *biedermeieru* je řemeslná základna malby. Nikoli nezávislé umělectví, ale poctivý malíř - řemeslník má šanci na přežití /Navrátil, Piepenhagen/. Řemeslná solidnost podložená technickými znalostmi, má za následek výborný stav zachování obrazu.

V literatuře velmi často přichází pojem *biedermeierský realismus*. Autor obrazu v nás vzbuzuje, pravda, představu, že na jeho místě a v jeho době bychom mohli spatřit totéž, ale věrohodnost podání není ještě realistickým uměleckým postojem. *Biedermeierská* malba je uměním ze závětrí života, které je ochotno přiznat životní svízele toho kalibru, jakým je spadlý krajíc chleba nebo vyhaslá dýmka. Tragédii vidí v odproblematizované triviální formě /vynikajícím příkladem je Danhauserovo vídeňské Otevření testamentu/. Přiznává, že existuje sociální bída, ale anekdotická dojemnost ji otupí. Chudé děti nakonec dostanou svou snídani, jak ukazuje obraz Ferdinanda Georga Waldmüllera ve sbírkách Národní galerie v Pra-

ze. I válka je viděna růžovými brýlemi humorných aspektů vojáckého života /např. Spící stráž Carla Spitzwega, dnes v Národní galerii v Praze, obraz, který zapůsobil na Josefa Navrátila do té míry, že provedl jeho kopii ve výzdobě Michalovicových mlýnů/.

Chceme-li se dobrat toho, čím je české malířství lokálně typické, začněme tím, co nemá: nemá výpravné skupinové portréty, ani mnohpostavové scény v interiéru. Naštěstí vůbec nemá sociální "Rührstück", který svou lživou sentimentalitou přispíval k brzdám společenského pokroku. České malířství tohoto směru je motivicky prostší než malba německých a rakouských center, ale vyniká bohatstvím ryze malířských hodnot. Má dominantní, výrazný sklon k lyrismu. Grillparzer řekl o té době a kultuře: "Man lebt in halber Poesie, gefährlich für die ganze." V nejlepších dílech českého biedermeieru, zejména v Navrátilových, žije poezie celá.