STUDIE A MATERIÁLY I

NÁRODNÍ GALERIE

MĚSTO

V ČESKÉ KULTUŘE 19. STOLETÍ

NÁRODNÍ
GALERIE
V PRAZE 1983

Sborník sympozia pořádaného Národní galerií v
ve spolupráci s Ústavem teorie a dějin umění Č
u příležitosti 2. ročníku Smetanova festivalu v P
ve dnech 4. - 6. března 1982

OBSAH

PŘEDNÁŠKY

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVKY

PŘEDNÁŠKY

MĚSTO V ČESKÉM UMĚNÍ 19. STOLETÍ

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 ztotožnovat se žánrovou malbou, zajímající 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 směrodatné 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 podmiňována a co vyvolala v život;

2/ postupující společenská diferenciace, kdy po dožívajícím feudální šlechtě nastupuje mladá buržoazie, proti níž vyvstává dělnická třída, názorově vyzrávající 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 niť 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 napořád 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 - dancingy, 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 scenérie Chittussiho, přehlížíme 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 Slavíčkovo, 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, obráží 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 Hrůzy aj./, anebo se soustřeďovaly na uměleckohistorický souhrn inkonografie Prahy, postupem též dalších významnějších měst /zejména dík zakladatelským edičním počinům a soustředěné práci Zdeňka 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 náčrtem 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 probojovávány v rozhodujících střetnutích/. Anebo Londýn jako tradiční bašta industrializace a zároveň předobraz vyostřujících se kontrastů společnosti v bědném postavení dělnické třídy /taktéž v časné analýze Engelsově/. 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 svobodomyslných 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 Márinka/. Přitom nesložité 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 sklonek 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 ved ut přes žánrové scény k umění preraffaelitů/. /7/

Nejcharakteritičtějším 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
3 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/ navrací Miloš Jiránek. /8/

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

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 půvab sociologicky výmluvného dokumentu, jak dotvrzuje Antonína Machka Skupinový portrét pražské rodiny /kol. 1814/ a Portrét
2 rodiny I.J. Wahlého /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 střízlivé vidění místy napovídá rysy monumentalizace. /10/

III

Rok 1848 rozděluje vývoj naší malby 19. století výrazným mezníkem. Teprve z idejí podnícených revolučními poryvy - 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 introspekcí dokonale definovat představitele české buržoazie v tomto údobí její rozvinující se aktivity: Dr. Josef a An-
5 na 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 doznívánímatmosféry 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, určovaných odhodláním do hloubky poznat a objevně vyjádřit skutečnost viděného světa; usilovat též vyložit její filozofické náhledy a myšlenkový patos, přitom zplna 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 činni 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 sdostatek. 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 Courbeta - - 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 přejímaném a rozvíjeném 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 pojímají 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 tamhleta 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 kufru nebo na stole .... Teď ale udělám několik znamínek přemýšlení a vyzuji si zatím boty ....." /13/ Domnívám se, že zaměření pohledu, budujícího 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 plenéru, 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 okrajinách Paříže, jež k polovině šedesátých let byla mocnou a kvapnou výstavbou bulvárů proměňována v moderní metropoli, chodil tehdy s otevřenýma a okouzlenýma oči-
7 ma též Viktor Barvitius, 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 vyzrávala 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 našňořené oficiality, 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 prostupoval 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.

Lze se tu odvolat na některé z obrazů Václava Brožíka, v častých
9 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 scénce 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 Stroupežnického/; 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
10 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 obrazu 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 okrajinách města. Pohled na Paříž
8 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 Krasoumné jednoty sklidil všeobecnou pozornost obraz Luďka Marolda
13 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 štětcem 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 závojů.

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 rozmělňoval 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.

Na výstavě v Rudolfinu roku 1888 vedle Vaječného trhu vzbudil nemalý zájem též jiný z žánrových obrazů, tehdy vzniklých v učeb-
12 nách 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 lidiček 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 obráží 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 obdobě 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 scenérie 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 Peredvižniků 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 scenérií a idylických koutů. Obrazy J.B. Minaříka kronikářsky pečlivě, ale v tvůrčím posvěcení zaznamenávaly shluky domků a střech v úzkých uličkách, nenávratně rozkotávaných zvůlí 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 účastenstvím 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 železných mostů, dlažebních kostek a vlajícího prádla. To je zřejmé v baladické přízračnosti Deštivého večera /1902/, v expresionistickém zjitření Mariánského náměstí /1905/, v dramatickém žilobití 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 prolíná 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/ Nedlouhý zájezd do Paříže, jehož ziskem bylo několik sluncem zaplavených alejí z Letné a Stromovky, dal mu roku 1908 odvahu k tvůrčímu rozmachu ve dvou rozměrných a vnitřně patetických panoramatech /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 scenérie průmyslových staveb a železných konstrukcí.

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

Městskou krajinu objevoval od rozmezí 19. a 20. století také Miloš Jiránek, od mladosti zaujatý postřehy a záznamy každodennosti 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 nevšímaných 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 neoficielní, 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 zdekorativňujícího řešení. V nedokončeném, ale kompozičně skloubeném obrazu 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
19 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 odstiňování 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.

VI

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 diferenciace 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 střihu. 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 zdomácňují 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 tvůrčích 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 úmění 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.

Poznámky

/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 Lhoťáka, 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 Teigeho, dovolávajícího se prokletých básníků od romantismu k Apollinairovi, jak u Jiřího Wolkera 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 průkopnicky 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 a 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 Jiránka. 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; scenérie Paříže u Soběslava Pinkase, a Viktora Barvitia, u Antonína Chittussiho a Vojtěcha Hynaise, Luďka Marolda, u Antonína Slavíčka, Miloše Jiránka 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-

mezí osmdesátých a devadesátých let obdobu 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.

K NĚKTERÝM ASPEKTŮM ŽIVOTNÍHO STYLU ČESKÉHO MĚŠŤANSTVA V POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Otto Urban

Listujeme-li časopisem Světozor v 70. letech 19. století, najdeme desítky vedut českých a moravských měst a ve většině případů jsme přitom na rozpacích, zda skutečně vidíme aktuální pohled anebo antikvární záběr z osmnáctého či dokonce sedmnáctého století. Tato "městečka na dlani" skýtají rozporný obraz idylicky poklidné malebné stálosti a uspořádanosti, ale současně také poněkud znepokující strnulosti a nehybnosti.

Hledat vysvětlení relativně velice pomalého procesu moderní urbanizace, tj. přeměny pozdně feudálních městeček v kapitalistická města, není snadné a jednoduché. Vedle objektivně příznivých okolností, zejména rychlého tempa kapitalistické industrializace, působila řada nepříznivých a retardujících vlivů, souvisejících především se sociálně politickými momenty. Nejobecněji vzato jde o známý rozpor mezi nesporným a nikým nezpochybňovaným růstem ekonomického potenciálu a významu českých zemí v 19. století a velice sporným a konfliktním svébytným státně politickým postavením. Jinak řečeno: českým zemím se otevíraly velice slibné perspektivy ekonomického rozvoje v době, kdy měly být postupně likvidovány všechny atributy jejich státně politické svébytnosti. Tento rozpor ostatně poznamenal celý vývoj ve druhé polovině 19. století a přirozeně se promítl v mnoha směrech také do hospodářského, politického a kulturního vývoje českých měst. Sám o sobě však není dostatečně objasňujícím vysvětlením, protože koneckonců byl podmíněn určitými výsledky předchozího dění.

Jednou z nepodcenitelných příčin relativní stagnace měst na našem území je historicky se utvořivší struktura osídlení českých zemí vůbec. Je známo, že české země měly již v 19. století vysoce nadprůměrnou hustotu obyvatelstva. V polovině století převyšovala hustota obyvatelstva v českých zemích 3,2 krát celoevropský průměr, 1,5 krát celorakouský průměr, byla vyšší než ve Francii

/1,3 krát/ a většině německých zemí. Odpovídala vcelku celobritskému průměru, byla nižší než v samotné Anglii, Holandsku a Belgii. Ve střední Evropě byla zruba 2 krát vyšší než v Uhrách, 1,5 krát vyšší než v Prusku a Bavorsku a přibližně na stejné úrovni jako ve Württenbersku. Pouze Benátsko a Sasko mělo v této době patrně větší hustotu obyvatel.

Ale nejen to. Ještě výrazněji se české země lišily vzhledem k hustotě osídlení. V polovině 19. století připadalo v habsburské monarchii v průměru 10 obcí na 100 km^2, v Čechách to však bylo přibližně 25 obcí, na Moravě 16 a ve Slezsku 14 obcí. Pro srovnání uveďme, že v tehdejším Prusku to bylo přibližně 12 obcí na 100 km^2, ve Francii a Holandsku 7 a ve Velké Británii 5 obcí. Strukturou rozmístění obcí konkurovalo Čechám úspěšně pouze Bavorsko, kde bylo na uvedené rozloze v průměru takřka 30 obcí. Jinými čísly vyjádřeno: v průměrné bavorské obci žilo 190 obyvatel, v české 350, ve francouzské 850, holandské 1200 a v britské 1800 obyvatel.

Tato dispozice "na dohled z kostelní věže" měla už sama o sobě pro potenciální rozvoj měst problematické výchozí podmínky. Malá města a městečka žila po generace ve svérázné symbióze s okolními vesnicemi, které je obklopovaly svým způsobem jako neprodyšný věnec, umožňující právě jen prostou reprodukci sociálně ekonomické a kulturně politické reality, a nic více. Dvojí uzavření města - vlastními hradbami a venkovským zázemím - konzervovalo patriárchálně idylické vztahy a nutně se odrazilo také na životním stylu, myšlení a jednání obyvatel.

Pozoruhodným a dalekosáhlým způsobem se mj. promítla tato svérázná skladba osídlení českých zemí do postupu kapitalistické industrializace v průběhu 19. století. Nahlédneme-li jen zběžně do hospodářské topografie českých zemí tohoto období, dospíváme k poněkud paradoxnímu zjištění, že města nebyla zdaleka výsostným nositelem industrializačního procesu. Celá řada průmyslových závodů a továren vznikala přímo na vesnici, a to nejen v tradičních odvětvích, která procházela zprůmyslňováním /např. textil/, ale také v těch, která vznikala jako zcela nová /např. strojírenství/. Pokud vznikaly nové závody ve městech anebo na předměstích, pak

to - s výjimkou několika míst - neznamenalo také větší přesuny obyvatelstva. S ohledem na hustotu a strukturu osídlení bylo možno angažovat pracovní sílu v bližším či širším okolí. Pro české země tak příznačné docházení či později dojíždění za prací bylo přirozeným důsledkem tohoto stavu.

Tento pomalý růst měst, který zdaleka neodpovídal růstu industrializace, dokumentují údaje o vývoji počtu obyvatel většiny českých měst. Pouze Praha, její předměstí - zde ovšem nebyl přírůstek počtu obyvatel zdaleka podmíněn jen vysloveně ekonomickými faktory - a Plzeň zaznamenávají průměrné roční přírůstky, které se alespoň zpovzdálí blížily trendům v těch oblastech Evropy, které měly srovnatelné tempo industrializace. Počet obyvatel Prahy rostl v letech 1870-1910 přibližně o 1675 ročně, stejně anebo o něco pomaleji rostla pražská předměstí s výjimkou Žižkova a Vinohrad, kde činil průměrný roční přírůstek 3600 obyvatel. Průměrný roční přírůstek obyvatel Plzně činil 1440 lidí. Všechna ostatní česká města včetně některých míst v utvářejících se průmyslových oblastech rostla podstatně pomaleji. Tak např. průměrný roční přírůstek Mostu činil 500 obyvatel, Liberce 350 obyvatel. Klasickým příkladem je v těchto souvislostech Kladno. Tam činil roční přírůstek za zmíněné období v průměru 215 obyvatel a měl postupně klesající tendenci /na přelomu století v průměru již jen 140 lidí/. Průměrný roční přírůstek celého politického okresu Kladno, tj. města včetně jeho zázemí, byl za sledované období čtyřiceti let zhruba 2,5 krát vyšší než na Kladně samém.

Za těchto okolností nepřekvapuje, že na druhé straně nezaznamenáváme ani vyslovený úbytek a vylidňování menších měst a obcí. Ze 137 měst v Čechách, která měla v roce 1910 více než 5000 obyvatel, bylo jediné - Rokytnice n. Jizerou /průměrný úbytek 40 obyvatel ročně/ - , které mělo méně obyvatel než v roce 1869. Pro naprostou většinu českých měst druhé poloviny 19. století byla příznačná stagnace. Například města s dříve kvetoucí řemeslnou výrobou a nemalou kulturní tradicí jako Humpolec a Litomyšl rostla v průměru o 20 obyvatel ročně, relativně průmyslové Strakonice o 6 obyvatel a jihočeská Třeboň o 4 obyvatele ročně v období čtyř desetiletí mezi rokem 1870 a 1910. Tato čísla výmluv-

ně - i když nepřímo - svědčí o průměrné stavební činnosti ve' většině měst, o jejich výstavbě či přestavbě a možnostech instalování určitých civilizačních a kulturních znaků, které moderní urbanizace přinášela.

Většina českých měst neztratila v industrializačním procesu dlouho svůj maloměstsko-venkovský ráz, což samozřejmě umocnilo konzervování určitých stereotypů veřejného i soukromého života. Jaké město, takový měšťan a naopak. O jaké stereotypy a jaké vlastnosti se přitom jednalo, pokusíme se blíže objasnit rozborem textu zajímavého a svým způsobem pozoruhodného svědectví z doby na přelomu epoch v roce 1860. Tehdy vyšla v Litomyšli útlá, ale obsažná brožura s prostým názvem Böhmische Skizzen, určená k informování německé veřejnosti mimo české země o poměrech v Čechách. Studie byla vlastně dobovým pokusem o vlastivědný přehled a sociologický rozbor a její autor - Jan Palacký - měl více než dost důvodů, aby se utekl do anonymity.

"Čechy mají ještě stavy, tak jak je měla ve středověku celá Evropa", konstatuje Jan Palacký v úvodu svých úvah o soudobé české společnosti, "je to nepříliš početná šlechta /asi 150 rodin s pozemkovým vlastnictvím a přibližně trojnásobek nové úřednické šlechty/, ne příliš početné duchovenstvo, početnou byrokracii a armádu, politicky důležitý obchodní a podnikatelský stav, majetné a samostatné sedláky a početný, ale chudý městský stav". Jan Palacký diferencuje mezi nepočetnou a politicky vlivnou vrstvou podnikatelů - kapitalistických buržoů - a mezi početným městským stavem, kterým rozumí především střední měšťanské vrstvy. Poukazuje výslovně na to, že i když většina nových podnikatelů pocházela z měšťanského prostředí, žila izolovaně uzavřeným životem na okraji nebo mimo měšťanskou společnost. Životní rytmus malého města a jeho ráz určovaly především ony střední vrstvy. Jejich charakteristika pak není ani zdaleka lichotivá: "V Čechách je veliký počet malých měst /asi 750/, která po tři staletí postupně chudla ..... Měšťanstvo v nich zůstalo takové, jaké bylo v celé Evropě ve středověku, tj. zbabělé, podlézavé, falešné a filistrovské, se všemi vlastnostmi emancipovaného otroka anebo poddaného, který unikl před svým údělem do města. Všechna česká města

s výjimkou Prahy a lázeňských míst jsou vlastně velké vesnice a většina obyvatel v nich žije z půdy .... Jen na severu země najdeme v některých městech průmysl, jinak se s ním setkáme v mnohem větší míře na vesnicích ..."

Zmíněné vlastnosti samozřejmě ovlivňují ekonomickou i kulturně politickou aktivitu městských vrstev a vzhledem k jejich poslání v procesu společenských přeměn aktivitu společnosti vůbec. Palacký neváhal označit české měšťanstvo za relativně nejzaostalejší a kulturně nejméně činorodou vrstvu. Když srovnával poměry v Čechách a Německu, dospěl k zjištění: "Hledáme-li rozdíl mezi vzděláním v Čechách a Německu, pak jej najdeme především v městských vrstvách obyvatelstva. Všeobecně se uznává, že úředník, učenec, aristokrat či obchodník jsou v obou zemích na stejné úrovni. Pokud srovnáváme sedláky, pak bychom mohli dokonce hovořit o tom, že český sedlák je na tom lépe ... Na druhé straně je zcela nesporné, že německý měšťan je vzdělanější, má lepší základní i odborné vzdělání, má k dispozici rozsáhlé knihovny, tisk, spolky atd."

Tato charakteristika nebyla specificky národně českou záležitostí. Podobnými slovy psal o poměrech ve městech a městském stavu o několik let před Palackým bystrý pozorovatel Theophil Pisling ve svých studiích o severočeském pohraničí. V českém prostředí však byl tento stav ještě umocněn v průměru katastrofálními důsledky nevyhraněného česko-německého školního vzdělání. "Lidé se naučí něco německy", upozorňuje Palacký, "právě tolik, aby zapomněli česky, ale zase ne tolik, aby se mohli německy skutečně vzdělávat. Jsou pak ztraceni pro české vzdělání, aniž by byli získáni pro německé; naopak, výsledkem je jakési svérázné sebeuspokojené polovzdělání, plachost a nejistota a z nich vyplývající opovržení skutečným vzděláním, filistrovská omezenost a úžasné maloměšťáctví, se kterým se dokonce v Bavorsku setkáme jen zřídka."

Dlouhodobý úpadek měst, provázený politickým, náboženským, národnostním útlakem, vytvořil ve městech jakýsi stav "univerzální bezcharakternosti, za kterou se skrývá všechno, osobní zájmy, servilnost a nejrůznější nekalé tendence". Módou pak přiro-

zeně bylo konverzovat o těch "nejbezvýznamnějších a nejhloupějších věcech". Dokonce i v soukromých společnostech bylo tabuizováno všechno, co nepatřilo - jak Whist či tanec - "ke vznešeným hloupostem". Cizinci, putujícímu po českých městečkách, musel celý národ připadat jako velice tupý, neboť "nikde neuslyší inteligentní konverzaci". Ani Praha nebyla v tomto případě výjimkou a její městský stav se lišil od měšťanstva venkovských měst víceméně jen počtem.

Potud charakteristiky ze svérázného "popisu Království českého" třicetiletého Jana Palackého z roku 1860. Jeho kriticismus neposkytoval, jak vidět, nijak lákavý obrázek a cizince spíše odrazoval, aby se na hony jen přibližoval branám českých měst. Nepřekvapovalo, že byl nevraživě přijat také v českém měšťanském prostředí. Národní listy si pospíšily hned v jednom z prvních čísel v lednu 1861 dotyčný spisek "zcela odmítnout". V příkrosti kritického pohledu a mnohdy snad i ve volbě formulací je Palackého obraz českého města a městského stavu zřetelně aktuálně dobově podmíněn. Celý přístup a pojetí je bezprostředně ovlivněno ne příliš skvělou zkušeností z let 1848 a 1849 a ještě nepříznivějším stavem z období neoabsolutismu 50. let 19. století. Vždyť to byla skutečně doba nejhlubšího úpadku českých měst v 19. století, a to jak v sociálním, tak národnostním a politickém ohledu. Malá sociálně ekonomická a kulturně politická funkce města v poměrně stabilizovaných a málo mobilních poměrech pozdně feudálního období před rokem 1848 nebyla zdaleka tak negativně pociťována jako maloměstská strnulost v době evidentních sociálně ekonomických přeměn a dynamického hospodářského rozvoje, jaký nastal po přelomu poloviny století. Na druhé straně aktivizace městského obyvatelstva od počátku šedesátých let, první projevy občanské angažovanosti, rozvoj spolkové činnosti atd., to vše znamenalo pozvolné provětrávání zatuchajících maloměstských zákoutí.

Padesátá léta 19. století byla vskutku propastí, do které se propadala česká městečka a maloměsta a z níž měla složitě vyrůstat moderní česká města kapitalistické společnosti. Palackého ostře exponované záběry v tomto směru v podstatě odpovídaly skutečno-

sti. Nepříliš malebné a přitažlivé popisy Prahy, jejího vnějšího vzhledu a života v 50. letech, jak je máme zachovány např. v pamětech Ladislava Quise či Serváce Hellera a jiných, stejně jako líčení života dalších venkovských měst jen potvrzují již řečené.

Současně se ovšem již v této době začínají ojediněle objevovat lidé, kteří se svou aktivitou, myšlením a životním stylem lišili od standardního typu maloměšťáka. K nejzajímavějším z nich nesporně patřil Jindřich Fügner, svým způsobem prototyp českého buržoy. V dětství německy mluvící Pražan s bohatou podnikatelskou praxí v Terstu, Londýně a jinde v cizině, od roku 1849 samostatný podnikatel v Praze, žijící ve velice dobrých majetkových poměrech. Člověk otevřený veřejnému dění a životu, člen řady spolků a posléze mecenáš a spoluzakladatel dobově nejvýznamnější české tělovýchovné organizace. Rozhodný stoupenec politického liberalismu, obdivovatel Heina, Humboldta, Kanta, Washingtona, Garibaldiho, přístupný moderním nenáboženským výkladům světa a dobovému pozitivnímu myšlení. Přitom člověk činorodý, prakticky, který poznal a do jisté míry přejal životní styl anglického měšťáka, oblékal se volně podle anglického střihu a po vzoru anglických gentlemanů náruživě sportoval.

Avšak lidé Fügnerova typu patřili na přelomu padesátých a šedesátých let a ještě dosti dlouho ke skutečným výjimkám. Cesta z propasti relativně největšího úpadku českých měst byla zdlouhavou a velice obtížnou emancipací, nesnadným bojem s hmotnou i duchovní průměrností a podprůměrností. Po celá tři další desetiletí od roku 1860 je české město a měšťanstvo v mnoha směrech ještě závislé na svém venkovském zázemí a jen pozvolna se stává z tradičního tržního centra skutečným střediskem hospodářské a kulturní aktivity. Teprve v osmdesátých letech 19. století se vlastně dobudovává a podstatněji modernizuje síť základního a zejména středního českého školství a ve větším rozsahu vytváří veřejné kulturní instituce a zařízení. Aniž bychom chtěli paušálně podceňovat význam pozvolna probíhajících změn ve třech desetiletích po roce 1860, nelze přehlédnout, že tento "drobečkový" proces emancipace českého města a měšťanstva byl pouhým přípravným předstupněm skutečně pronikavých změn, jež nastaly na pře-

lomu století. V ulicích českých měst a domácnostech českých měšťanů stále ještě strašily zděděné stereotypy a šosácká malost si podávala ruku s maloměšťáckou nadutostí. Připomeňme si jen obrazy české měšťanské společnosti šedesátých a semdesátých let, jak nám je zachovali Antal Stašek, Josef Holeček a jiní. Připomeňme si sarkastické rozhořčení Jana Nerudy, kterého přiváděl český maloměšťák nejednou k zoufalství, připomeňme Svatopluka Čecha a jeho pana Broučka, který si ještě v osmdesátých letech příkladně vzorně uchoval všechny vlastnosti měšťáka padesátých let 19. století.

Skutečným a zřejmým přelomem v životě českých měst se stala až poslední léta minulého století. V souvislosti s dozráním sociální a třídní struktury moderní české buržoazní společnosti podstatně vzrostla hospodářská, ale také kulturní a politická aktivita českého měšťanstva. Snahy o překonání pohodlné a mnohdy naivní uzavřenosti, kritické úsilí o přehodnocení základů, z nichž vycházela moderní česká kultura a politika, to vše najdeme v nejrůznějších polohách vyjádřeno v generačních projevech pokrokového hnutí, v závažných sporech o ideový, kulturní a politický smysl české otázky, v tvorbě a programových vystoupeních umělecké moderny.

V přirozeném souladu s tímto ruchem se před očima současníků zřetelně měnily prakticky životní podmínky, což se nejvýrazněji projevilo právě v proměnách funkce, životního stylu a zejména vnějšího vzhledu českých měst. Od devadesátých let 19. století dochází, jak známo, k rozsáhlejší vnitřní přestavbě měst, k faktické a postupně i formální integraci měst s okrajovými částmi nebo předměstími. Vznikají monumentální a reprezentativní veřejné budovy, dobovým potřebám jsou adaptovány některé starší objekty. V původní podobě se utváří moderní systém veřejné městské hromadné dopravy, modernizují se anebo vůbec teprve budují sociální, kulturní, hygienická, sportovní a jiná zařízení. To jsou ostatně dobře známé skutečnosti.

Nemělo by přirozeně smysl nehistoricky přeceňovat výsledky změn na přelomu 19. a 20. století. Rozvíjející se kapitalistická společnost se nevyvíjela v harmonických proporcích sociálního

a třídního míru a souladu. Rovněž tyto skutečnosti se známým způsobem promítaly do života českých měst, jejichž sociální struktura se výrazně lišila od období poloviny století. Přesto šlo o změny závažné, které tvořily důležitou etapu a v českých poměrech znamenaly skutečný skok. Dejme v závěru slovo spisovateli Ladislavu Quisovi, který na počátku našeho století rekapituloval: "Uplynulo něco málo přes čtyřicet let od té doby, kdy jsem viděl Prahu, a zdá se mi, vidím-li ji, jak nyní jest, jako by od oněch časů bylo uběhlo celé století. . . ."

Měnit vnitřní atmosféru a zakořeněné zděděné stereotypy života měst nebylo jistě tak snadné jako stavět nové ulice. Avšak již samotná změna vnějších podmínek a současně se měnící sociální struktura městského obyvatelstva signalizovaly cestu vzhůru z propastného dna poloviny 19. století.

ZÁJMOVÁ REFLEXE SUBJEKTIVITY V MĚŠŤANSKÉ KULTUŘE V ČECHÁCH 19. STOLETÍ

Jaroslava Pešková

Uvažujeme-li o měšťanské kultuře v Čechách 19. století, je jistě otázka místa filozofie v této kultuře otázkou nikoli nepodstatnou, a to hned ve dvojím ohledu: předně nás bude zajímat, jak si význam filozofie vůbec jednotlivé generace českých myslitelů uvědomovaly, a za druhé si všimneme toho, jak toto filozofické vědomí jednotlivé generace interpretovaly.

Výjdeme-li z dnešních představ běžného povědomí o roli filozofie v našich národních dějinách, máme před sebou /s trochou nadsázky/ tento obraz: Měli jsme předchůdce Husovy, Husa, sektáře, Chelčického, Štítného, pak Bolzana /ale to vlastně nebyl Čech a jeho sociální utopie byla pouhou kompilací, která vyšla až dlouho po jeho smrti. Jako velký matematik a filozof působil mimo české prostředí/. Palacký byl především historik a hlavní filozofická diskuse o bytí či nebytí filozofie v Čechách byla spíše jen novinářskou šarvátkou. A pokud tam byly vysloveny vážné filozofické myšlenky, byla to filozofie povýtce německá a pro české národní hnutí bez valného významu. - Marxistická historiografie filozofie hodnotí ohlasy hegelianismu v druhé třetině 19. století sice kladně jako pozitivní tradici v českém filozofickém myšlení, upozorňuje však většinou kriticky na její znehodnocení herbartismem. Pak už zbývá jen pronikání marxismu do Čech, které je velmi omezené co do rozsahu i hloubky pochopení, a v protikladu k němu vliv buržoazního pozitivismu a iracionálních proudů.

V podstatě se zdá, že filozofie v Čechách je živel cizorodý, nikdy zde samostatně nepůsobil a patří tedy jen k jisté vědecké etiketě všimnout si všech složek kultury jisté doby, tedy i filozofie.

Podotýkám, že jsem daleka představ o klíčovém významu filozofické reflexe v Čechách vůbec a pro 19. století zvláště. Nicméně se domnívám, že právě ve století devatenáctém, na které svou pozornost soustředím, filozofie hrála v Čechách stejnou roli jako

v reálných dějinách kterékoli jiné evropské země a že podstatně patří - nehledě na nedostatek špičkových tvůrčích výkonů - k naší kultuře.

Dříve než se pokusíme na několika ukázkách demonstrovat místo filozofie v zájmové sebereflexi českého měšťanstva, dovolíme si jen velmi stručnou poznámku o tom, v jakém smyslu budeme filozofii chápat.

Všichni jistě znají základní marxistickou definici filozofie jako "vědy o nejobecnějších zákonitostech vývoje přírody, společnosti a myšlení" a obecnou charakteristiku filozofie jako "teoreticky vyjádřeného světového názoru", která zahrnuje i veškerou filozofii předmarxistickou. Je ovšem třeba podotknout, že filozofii jako "světový názor" pojímají myslitelé teprve od renesance /kdy do centra pozornosti vstupuje člověk se svými obsahy vědomí/ a že takto formulovaný problém zakrývá některé stránky filozofického přístupu, které zdůrazňovala starší filozofická tradice /počínaje antickým materialismem pátého století před naším letopočtem/ a které neztratily na významu. Protože pak filozofie v Čechách neměla silnou teoretickou tradici, setkáváme se tu od počátku novověku /prakticky od založení univerzity v Praze/ se všemi aspekty filozofického přístupu k realitě, jak se postupně utvářely v dějinách evropského logu. /1/

Filozofie v tomto smyslu znamenala přechod od jednotlivostí k celku, do kterého patří, od konstituovaných jsoucen /stromů, kamenů, živočichů, společenských útvarů atd./ k celku, který se za nimi skrývá, umožňuje, aby se zformovaly, je v každém z nich, ale nelze ho redukovat na jejich souhrn. Celek tu vystupuje jako předpoklad bytí jsoucen /srovnej pralátku, řád rozněcování a uhasínání ohně, ideje, látku a formu atd./. Můžeme tedy říci, že filozofie znamenala od samého počátku přechod od jsoucen k bytostnému založení, od jednotlivého k celku, který se skrývá, není bezprostředně přístupen, ale bez metodického porozumění tomuto "obzoru" /Engels/ nelze porozumět jednotlivým stránkám reality. Vezmeme-li pak v úvahu renesanční orientaci na činnou stránku filozofie, můžeme říci, že je filozofie praktickou činností,

jejímž smyslem je reflektovat předpoklady všech ostatních činností, je to obecná teorie vztahu člověka a světa.

Otázka místa filozofie v české kultuře prošla celou řadou fází. /2/

Na přelomu 18. a 19. století je pozornost soustředěna k tomu, zda je český jazyk schopen vyjádřit náročné filozofické myšlenky a teoretické problémy a zda se na domácí půdě může rozvíjet moderní kultura, zprostředkovaná českým jazykem. Nehledě na známé skeptické stanovisko Dobrovského k této otázce a nehledě na skutečnost, že se filozofická terminologie formuje na bázi překladů příruček nevalné ceny, jsou již od dvacátých let rozvíjeny jazykové prostředky pro samostatnou artikulaci soudobé logické gnoseologické i ontologické problematiky. Bylo-li však zřejmé, že pokud jde o speciální vědní obory nebo o příručky technického charakteru, znamená česká jazyková forma uvedení širokých vrstev na půdu evropské civilizace a vědy, pak ve filozofii tomu bylo podstatně jinak /a zde jsme pravděpodobně i u kořenů Dobrovského skepse/. Čeští vzdělanci studovali prameny běžně v originále, aniž si uvědomovali jazykovou stránku tohoto studia. Jakmile však šlo o výklad špičkové filozofické problematiky /zejména náročné problematiky německé klasické filozofie/, objevilo se rázem dilema: bez české terminologie, bez české artikulace filozofické problematiky nebylo možno provést dovršení národní novodobé kultury rozvinutím filozofické reflexe domácí provenience. - Na druhé straně omezená úroveň českých jazykových prostředků naopak brzdila svébytný rozvoj vlastní české filozofické teorie. A tak i když měla česká společnost na přelomu 18. a 19. století dostatek členů filozoficky vzdělaných nejen v elementárním, ale i profesionálním smyslu, většina intelektuálů nebyla s to pochopit vlastní praktický smysl filozofie pro rozvoj moderní české společnosti a pro realizaci jejích zájmů. Evropská filozofie byla už příliš náročnou a specializovanou záležitostí, její praktický význam nebylo možno odhalit běžnou denní zkušeností toho či onoho jednotlivce. V kontextu národního hnutí vystupovala naopak jako nepraktická, nelidová a navíc ještě německá - a tedy zdánlivě protinárodní.

Je zajímavé, že se s těmito epitety nesetkáváme zpravidla u matematiky, fyziky nebo jiné speciálně vědní disciplíny. Tam přece jen každý chápal, že se "zdravým rozumem" nelze vystačit. Pokud jde o filozofii, přišla na pořad dne otázka "bytí či nebytí" německé /a nejen německé/ filozofie v Čechách. Diskuse vznikla původně jako "literární spor", jako polemika, jejímž hlavním smyslem byla konkurence zúčastněných periodik. To ovšem neměnilo nic na tom, že problém byl více než závažný. Většina příspěvků vyzněla jako apologetika "zdravého rozumu" proti nesrozumitelné, spekulativní a navíc ještě německé filozofii. To byla ovšem tragédie, která později nebyla nikdy zcela odčiněna: diskutující zdaleka nechápali, že není záležitostí libovůle, zda filozofie "je nebo není", zda "bude nebo nebude". Jen málokteří pochopili, že "bytí filozofie" znamená pro národ metodicky kultivovanou cestu k vlastním bytostným předpokladům, k předpokladům vlastní konstituovanosti, k půdě vlastních možností. Nejde totiž především o "ohlasy", o výskyt rozmanitých filozofických mínění na české půdě, ale o tázání po "našem vlastním vznikání", "vznikání našeho vědění" /3/, po "historičnosti" českého novodobého národa. - Nedostatek, ba téměř absence jakéhokoliv smyslu pro společenskopraktický význam špičkové teorie, se však staly od poloviny minulého století podstatným rysem pohybu české novodobé kultury vůbec a filozofie zvláště. Představa, že "lidové", tj. lidu prospěšné je to, co je srozumitelné každému jednotlivému subjektu v rámci národního společenství, poškodila v dějinách už nejedno progresívní společenské hnutí, počítaje v to i české národní obrození. Vždyť bez teorie /která se nutně vzpírá nekvalifikovanému přístupu/ nelze uvědoměle provozovat náročnou sociální praxi. Na půdě lidových rčení nebo pohádek nelze budovat ani speciální vědy, ani teorii jednání, natož pak vědecký názor na svět jako celek, filozofii.

Je proto třeba položit si zcela konkrétní otázku, jaká byla objektivní pozice filozofie v české společnosti poloviny 19. století a které oblasti filozofické reflexe byly zvlášť těsně svázány s reálnými problémy české společnosti té doby.

Pokud jde o filozofickou vzdělanost, můžeme říci na základě studia učebnic, příruček, na základě glosovaných exemplářů v kni-

hovnách, korespondence a v neposlední řadě na základě publikovaných prací, že informace, poskytované na středních a vysokých školách v Čechách byly shodné s úrovní těchto informací v celé střední Evropě a příliš se nelišily od úrovně požadavků k rigorosnímu řízení na univerzitě dnešní. Dokonce lze říci, že schopnost interpretace a zájem o monografické práce a o nejpokrokovější a nejnáročnější publikace světové produkce byl mezi běžnými intelektály rozmanité orientace relativně větší než dnes. Zdá se dokonce, že hloubka zájmu je nepřímo úměrná šíři popularizace jak vědy, tak filozofie.

Problém "bytí či nebytí filozofie" se netýkal tedy vlastního filozofického vzdělání. Šlo spíše o smysluplnost filozofie pro české národní hnutí. Reprodukovala se tu ve specifické podobě problematika "zrušení filozofie" ve jménu činu, ve jménu sociální praxe. Havlíček a Gabler právě v tomto smyslu pledují pro "zdravý rozum". Je tu však ještě jeden důležitý moment: Hegelova filozofie se jako systém ve 40. letech již přežila. Německo kritizuje Hegelův absolutní idealismus ve jménu filozofie činu, čeští progresívní politikové ve jménu rezignace na filozofii vůbec. Zároveň je paradoxem dějin, že rakouská vláda a církev je přesto - a zdá se, že ne neprávem - přesvědčena o revolučním významu skutečné filozofie. Nešlo o kritiku obsahu výuky, nešlo o problémy herbartovského nebo hegelovského pojetí. Šlo o to zamezit jakémukoli hlubšímu teoretickému výkladu světa. A tak se objevuje německá klasická filozofie na jedné straně jako vyčerpaný systém, na straně druhé jako revoluční filozofie povýtce. Obsahová náročnost je českou inteligencí odmítána ve jménu německé provenience, její praktický význam chápe spíše církev a vláda, které se jí bojí, než filozoficky málo kvalifikovaní pokrokoví reprezentanti národa, kteří ji odmítají jako neorganickou složku obrozující se české novodobé společnosti. Filozofové sami /Palacký, Smetana, Klácel, Bratranek/ chápou význam rozvinuté filozofie a vědy pro dovršení emancipace každého národa, zároveň však chápou i to, že v tomto procesu nelze ze zásadních důvodů nerespektovat národnostní stránku celé věci. Filozofie do Čech nebylo možno "přenést", nebylo možno pěstovat "ohlasy" nebo "aplikace". Filozofickou dimen-

zi bylo třeba realizovat, pochopit předpoklady emancipace národa na půdě dějinného dění nejen utilitárně "zdravým rozumem", ale bytostně ve filozofické reflexi.

Úroveň této profesionální reflexe se pokusíme demonstrovat na několika ukázkách.

Prvním z významných představitelů aktivního užití filozofie jako metody speciálně vědního bádání byl František Palacký. Běžné představy o Palackém jako hegeliánovi, který inspirován principem polarity v přírodních vědách přechází k Hegelově dialektice, nelze prokázat. Spíše je v Krásovědě z let 1819 - 1823 /4/ patrný vliv Schllingův a Kantův. - Řekli jsme ale, že nám nejde o vlivy, analogie, ohlasy či aplikace. Co tedy je v Palackého studii filozoficky původního? Domníváme se, že je to problém role a možností lidského ducha jako pólu vědomé aktivity v jednotě veškerenstva. Veškerenstvo zahrnuje dva póly - "samost naši" a to, co "námi není" - tedy podmět a předmět. Podmět pak musí mít dvojí stránku: tu "jíž sám v sobě se zakládá i zůstává, druhou, jíž vchází ve potah se světem předmětným", tedy cit a mysl. Cit "zakládá jestotu /das Reale Sein/ člověka" a Palacký ho chápe jako "sebevědomí" ve smyslu bytostné identity člověka jako bytosti, rozhodující se z možností. Člověk je bytost, schopná zmocnit se předmětného světa při zabezpečení vlastní vnitřní svébytnosti a svobody. Palacký stejně jako Schiller zdůrazňuje vnitřní dispozici člověka vnášet do smyslového světa trvalost, celkovost a nutnost /to nazývá "božností"/. Moment sebevědomí a princip božnosti poukazují na jedné straně k tomu, že východiskem Palackého /jakož i celé naší filozofické tradice v novověku/ byla půda křesťanské metafyziky, na druhé straně však na této půdě bytostné jednoty rozmanitého vyrůstá Palackého koncepce sebevědomí, praktického jednání podle vědomí řádu i pojetí veškerenstva jako vnitřně rozporné jednoty, chovající v sobě předpoklady sebereflexe.

Palackého studie je vskutku metodologickým východiskem pro jeho pojetí dějin. Vychází z reality dějin jako dění na půdě veškerenstva a chápe dějiny jako skutečný zápas svobodné vůle lidské v životě společenském s "odpory tu přírodními, tu strojenými".

Podobný problém - vznik sebevědomí a jeho sociální funkci -

činí tématem svých úvah i I.J. Hanuš. V Handbuch der Erfahrungs-Seelenlehre /6/ píše: "Všude, kde žijí lidé, vyskytují se i předměty, které jsou výrazem a projevem jejich duševního života. Názory takových předmětů jsou proto názory vlastních duševních momentů, a potud nejen vědomím vnějšího světa, nýbrž sebevědomím. Dostane-li se duši v přírodě objektivní existence, přestává tím být příslušný přírodní objekt něčím čistě přírodním a stává se něčím dějinným neboli faktem /něčím, co se událo/.....Souhrn všeho toho, co se ve vnějším světě událo realizací či uskutečněním lidského nitra, říkáme dějiny.....Vědomí dějinných změn je v tomto smyslu tudíž zároveň sebevědomím."

Vidíme, že i Hanuš klade do centra pozornosti moment sebeuvědomění jako základní princip dějinné skutečnosti. Domnívá se, že znát dějiny je totéž, jako znát sebe sama. Ve srovnání s Palackým je zde už patrný metodologický vliv Hegelovy filozofie, i když je třeba poznamenat, že Hanuš nemá ještě náležitý smysl pro rozlišení bytostného založení a pozitivně zformovaných jsoucen nebo reálných průběhů. "Psychické" znamená jak to, co bychom spolu s klasiky marxismu charakterizovali jako "vědomé bytí", tedy jako výraz univerzality lidské bytosti, která má vztah ke světu i k svému vlastnímu "míti vztah", tak ovšem i vlastní individuálně reálné psychické procesy a jejich sedimenty. Je spravedlivé poznamenat, že s podobnými nejasnostmi se setkáváme např. i u klíčových představitelů filozofie života ještě mnohem později. /Srovnej např. Diltheyův termín "psychische Einheiten", který je podobné provenience./

To, co jsme uvedli, bylo by možno demonstrovat i na parafrázi Hegelovy paralely "Pán a rab" z Fenomenologie ducha /7/ nebo na interpretaci myšlenkové reprodukce konkrétna z Hegelova Úvodu k dějinám filozofie v Hanušově Nástinu logiky na základě metafyzickém. /8/ Je ovšem třeba zároveň zdůraznit, že jde o problémy, které pro myslitele, orientované na analýzu předpokladů řešení dějinné situace ve střední Evropě poloviny minulého století, k nimž patřil na prvním místě i Karel Marx, byly skutečnou otázkou dne

/"Zeitfrage"/, kterou si uvědomovali /"Zeit- bewusst- sein"/.

Na závěr našich ukázek ještě několik poznámek o F.M. Klácelovi. Reprezentuje-li Palacký v české filozofii problematiku vzniku sebevědomí jako problém otevření subjekt-objektového vztahu a identifikaci role subjektivity v dějinné skutečnosti, orientuje-li se Hanuš na problém historického vědomí, je Klácel v našich národních podmínkách představitelem úsilí po pochopení povahy společenských vztahů. Výjděme z nejpopulárnější práce Klácelovy, jíž jsou Listy přítele přítelkyni o původu socialismu a komunismu. Úvodem poznamenejme, že knížka je jistě inspirována dobovými publikacemi o socialismu a komunismu /L. von Steinem, K. Bidermannem, L. Reybaudem/, v její celkové koncepci je patrný vliv osvícenství /hledá společenský pořádek "přirozenosti člověčí nejpřirozenější"/, nicméně však v našem ohledu nejdůležitější je skutečnost, že Klácel pod vlivem Hegelovy filozofie práva překračuje osvícenskou úroveň řešení a formuluje pojetí společnosti jako souhrnu společenských vztahů. Ekonomickou strukturu pokládá za vnitřní vazbu lidské společnosti, která má hlubší kořeny než pořádek politický, který může podléhat vnějším přeměnám. Lidská společnost /9/ je "obcování svobodných /samostatných/, tedy nerovných osob". V členěném společenském procesu lidské práce vytváří každý člověk rovným dílem podle svého specifického /nerovného/ postavení úhrnný společenský produkt, který je základem práva osobního vlastnění /osobní "živnosti" = obživy, také držby/. Vlastnictví pokládá za "jeviště ducha osobního" a bez vlastnictví není žádné vyjevení možné. Kdo nic nemá, je "otrok nebo mašina". Vzájemnost živností jest to, co jmenujeme společností lidskou! Připomeňme jen, že toto místo plně odpovídá § 41. a následujícím Hegelových Základů filozofie práva. Podobná myšlenka, že totiž dělba práce je přírodním zákonem lidské společnosti, díváme-li se na ni z hlediska její struktury, se objevuje v roce 1868 v Marxově dopisu Kugelmannovi a byla zřejmě na samém počátku Marxova studia této problematiky stejně inspirována. Formulace o vzájemnosti živností je jazykově i myšlenkově svéráznou formulací problému dělby práce z hlediska její zkrystalizované podoby, z hlediska vlastnictví.

Na několika ukázkách otázek a pokusů o jejich řešení jsme si mohli ověřit, že měšťanská kultura 19. století v Čechách disponovala filozofickým vzděláním, které nejvýraznějším osobnostem dovolilo formulovat otázky dne na dobově přiměřené úrovni. Důležité je i to, že práce, o nichž jsme se zmínili, nebyly kabinetní záležitostí, ale všechny vyšly původně časopisecky nebo měly charakter učebnice a byly tak přístupné širší veřejnosti.

Můžeme tedy říci, že i pro českou měšťanskou kulturu 19. století byla filozofie tázáním po bytostném založení jsoucna národního společenství, úsilím o pochopení předpokladů praktické činnosti a reflexí a kultivací metody přístupu člověka a společenské individuality /národa/ ke skutečnosti současného sociálního dění. Škoda jen, že přední představitelé české pokrokové inteligence /K. Havlíček, ale i mnozí jiní/ si význam filozofie, praktický význam špičkové teorie, velmi dlouho vůbec neuvědomovali. Zdaleka netušili, jakou škodu tím způsobili národnímu hnutí a jak tragickou tradici tím založili.

Poznámky

/1/ Logos znamenal přechod od mýtického chápání celku světa, který je nám přístupný prostřednictvím vzpomínky nebo tradice, k odkrývání skutečnosti v jejích podstatných souvislostech a vztazích, jak se nám zpřístupňují v analytické činnosti rozumu, který dovede rozložit bezprostředně danou realitu na nitro a vnějšek, podstatné a nepodstatné atd.

/2/ O této problematice podrobněji viz J. Pešková, Místo filozofie ve formování novodobé české společnosti, AUC philosophica et historica - v tisku.

/3/ G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Leipzig 1971, s. 88, česky Dějiny filozofie I., Praha 1961, s. 45.

/4/ Radhost I., s. 334 - 425.

/5/ Palackého spisy drobné I., Praha 1898, s. 376.

/6/ 1846, Lemberg, s. 97 - 98 v: J. Loužil, Ignác Jan Hanuš, Praha 1971, s. 144.

/7/ Tamtéž, s. 126 - 128; J.L. s. 153 - 155.

/8/ Praha 1850.

/9/ Srovnej čtvrtý list.

MÍSTO DIVADLA V ŽIVOTĚ ČESKÝCH MĚST V 19. STOLETÍ

František Černý

Naši úvahu o místě divadla v životě českých měst v 19. století bude užitečné otevřít upozorněním, že ve středu našeho zájmu nebudou všechna města na českém teritoriu, ale právě jen ta, v nichž český živel měl v Čechách, na Moravě a ve Slezsku významné postavení a většinou jasnou převahu. Stranou také ponecháme Prahu a okruh měst, která s ní postupně splynula, protože tu jde o sídliště atypické, i když základní procesy, o nichž budeme hovořit, proběhly i na jejím území. Výklad se vědomě soustředí na česká města malé a střední velikosti.

Zadíváme-li se do života českého lidu koncem 18. století, kdy v souvislosti s počátky rozvoje kapitalismu započala nová etapa v rozvoji českých měst, zjišťujeme, že v tuto dobu všechny umělecké hodnoty, s nimiž lidé přicházeli ve městech do styku, si vytvářeli - až na určité výjimky - sami. Výjimkou byly hlavně hodnoty špičkové, většinou určité architektury, stavby šlechtických rezidencí či církevních objektů a různá díla sochařská či malířská, jejichž tvůrci byli "lidé odjinud", renomovaní umělci, nevázaní svojí tvorbou na místo svého bydliště a jeho okolí.

V okamžiku, kdy české země vstupovaly na cestu kapitalistického rozvoje, kdy se tu začalo formovat české národní hnutí, jehož hegemonem bylo konstituující se měšťanstvo, byli tedy konzumenti uměleckých hodnot v českých městech většinou i jejich tvůrci. Máme tu na mysli rozsáhlou oblast ústní slovesnosti, mající velký význam v době, kdy česká kniha byla ještě vzácností, hudební produkce instrumentální a vokální, provozované především pro potřeby církevní, městskou architekturu i její vnější a vnitřní výzdobu, lidové obřady a zvyky, mající někdy silně divadelní ráz, představení sousedského či lidového divadla i třeba keramiku, krajky, výšivky atd.

Do života těchto měst, spojených sice se světem, ale koneckonců stále ještě hodně autarktních, vstupovalo umění, které bylo

dovezeno, opravdu jen zcela výjimečně. Mohlo tu jít o knihu, vytištěnou jinde, rozmanité jarmareční písničky, produkce komediantů nebo loutkářů, ve větších sídlištích občas i o hry kočovných cizích herců, i třeba o různé výrobky umělecké ceny. A pak tu samozřejmě byly už připomenuté výjimečné církevní či světské architektury, které projektovali, stavěli a zdobili věhlasní lidé pozvaní - pro svou vysokou odbornost - odjinud. Avšak i tu, povšimněme si, dávala se pokud možno přednost umělcům místním.

Za českého národního obrození - a pak i v druhé polovině 19. století - se však tato situace začala měnit. V souvislosti s formací novodobého českého národa, v důsledku tvorby jednotného národního trhu a také vlivem rozvoje komunikací, zejména železnic, se izolace sídlišť rychle zmenšovala. Obyvatelé měst v nové situaci postupně omezovali svoji uměleckou aktivitu a zároveň byli stále více ochotni náhradou za ni konzumovat - obvykle za určitý peníz - díla vytvořená jinde a do města dovezená. Do českých měst proudí během 19. století stále více knih a časopisů. Přijíždějí do nich profesionální divadelní soubory s činoherním a někdy už i s operním repertoárem a samozřejmě i loutkáři. V polovině 19. století putuje po Čechách dokonce už recitátor a zpěvák z profese, Heřman Přerhof. Obyvatelé měst si ale mohou případně pozvat i houslového virtuóza a koncem století třeba už i dechovou hudbu. Mohou si koupit grafická díla, vydávaná případně i v zahraničí a na hrob svých milých - místo plastik od místního kameníka - mohou už od poloviny století stavět litinové kříže či andělíčky. Báječnou zábavu poskytují od 60. let stereoskopické fotografie, otevírající pohledy do rodné země i světa, které lze prohlížet doma v speciálním kukátku, ale i za nevelký peníz - to až koncem století - ve veřejných prostorách. Těsně před rokem 1900 se začně šířit fonograf. A v prvních letech našeho století se objeví první kočovní majitelé kin.

Vedle této profesionální kultury, která byla ve většině případů do českých měst importována z větších sídlišť, v některých případech se samozřejmě i tato malá a střední města sama stávala výrobcem-tvůrcem těchto kulturních statků, měla však nicméně po celé 19. století pro život českých měst stále velký význam

amatérská umělecká aktivita. Stav, kdy se lidé nespokojovali pouze přijímáním uměleckých hodnot, ale chtěli být i jejich tvůrci, stále tedy trval, i když se postupně zvětšoval počet těch obyvatel, kteří dávali přednost koupi uměleckého díla před vlastní tvorbou. K větší tvůrčí aktivitě byli nuceni obyvatelé měst, která byla vzdálena od center, neležela na rušných komunikacích, která byla položena v hůře přístupných podhorských oblastech nebo která ekonomicky příliš neprosperovala. Na intenzitu umělecké činnosti českého obyvatelstva mohla mít příznivý vliv i taková skutečnost, zda ve městě byla nějaká vyšší škola, v níž působilo více učitelů a do níž přicházeli studenti obvykle ze širokého regionu. Významné impulsy k všestranné umělecké aktivitě obyvatel dávaly v některých městech i osobnosti, přesahující svým významem místo svého bydliště, jako byl např. V.K. Klicpera, J.J. Melichar, J. Štolba, A. Stašek, K. Pippich.

Na počátku českého národního obrození měla zábava obyvatel českých měst - umění do ní přirozeně částí své produkce patří - už velice přesně vypracovanou a pevně zkonsolidovanou podobu. Základem zábavy lidu českých měst byly obřady a zvyky, mající mnohdy silně divadelní ráz, které se opakovaly periodicky, protože souvisely s rytmem roku a s církevními svátky. Pouze některé, např. obřady svatební, byly nepravidelné. To, co v 18. století bylo v zásadě možno vidět v každém městě, dokonce i v Praze, zachytila pěkně B. Němcová v Babičce. Němcová v době, kdy tyto obřady ve městech již pomalu mizely, ukázala, jak si český lid rok doslova vyzdobil různými obřady a zvyky, takže se bylo stále na co těšit, a zároveň doložila, že to vše bylo dílo domorodců, ne "dovezených" profesionálů.

Jakýmsi vyvrcholením kulturního života měst bývaly divadelní hry, připravované ne každoročně především v době kolem velikonoc. Takové pašijové hry, na nichž se podílelo mnoho desítek herců, byly vždy velkou událostí pro město /případně vesnici/ a nejbližší okolí.

Obliba divadla v celé společnosti byla v 18. století již značná, protože v době barokní, za znovuutužení feudalismu v českých

zemích, divadlo pevně zakotvilo v životě všech sociálních vrstev.

Velké hospodářské a společenské proměny, které prožívaly na počátku kapitalistické éry české země, vedly však k postupnému narušování tohoto tradičního, amatérsky připravovaného, zábavného programu. První útoky proti němu vzešly ze strany státu za vlády císaře Josefa II. Máme tu na mysli různé zákazy průvodů masek atd., kterých však nikdo celkem nedbal. /1/ Tlak administrativy byl ovšem jen prologem proměny dosavadního způsobu městské zábavy. Daleko hlubší změny byly způsobeny proměnou samotného života obyvatel měst na rozhraní dvou sociálních řádů.

Pokud jde o obřady a zvyky, mající namnoze divadelní prvky, ubývalo jich - nerovnoměrně - po celé zemi. Nejdéle se zřejmě udržel - také v Praze - karneval, masopust, jehož masky se zčásti stále aktualizovaly. Karnevalové průvody můžeme vidět ještě dnes - byť již ve zdegenerované podobě - např. v Milevsku.

Také divadelní produkce sousedské či lidové, hrané převážně ve městech, méně již na vesnicích, postupně odumíraly. Koncem 19. století považovaly se již obecně za něco, co v zásadě zmizelo. Proto se k těmto představením, pokud se snad ještě - např. v Lastiboři nebo v Milevsku - udržela, přistupovalo jako k vzácnému reliktu kultury českého lidu, který je třeba alespoň dobře zdokumentovat, když už jej nelze zachránit. To, že tyto hry v zásadě už dožívají, věděl však už v roce 1826 i A.V. Svoboda a roku 1855 F.B. Mikovec. /2/

Místo divadelních produkcí, které pro české obyvatelstvo byly v předchozím barokním čase vrcholnou uměleckou akcí v místě vůbec, začalo se pozvolna rozvíjet ochotnické divadlo městského a měšťanského typu, které bylo amatérskou variantou tvorby tehdejších profesionálních divadelníků.

První pokusy o divadlo nového typu máme doloženy už na konci 18. století v několika městech. Ochotnické divadlo měšťanského rázu hrálo se před rokem 1800 ve Skutči, Vamberku, Vysokém nad Jizerou, Hořicích, Ústí nad Orlicí a v prvních letech 19. století také ve Mšeně u Mělníka, Hradci Králové, Třebechovicích pod Orebem, Rychnově nad Kněžnou, Turnově a Žamberku. /3/

V těchto místech - můžeme to dobře sledovat na divadelním dění ve Vysokém nad Jizerou - vedle těchto pokusů ještě nějakou dobu dále žily sousedské hry. Objevily se i snahy syntetizovat postupy sousedského dramatu s postupy nového dramatu. Takový pokus podnikl zejména František Vodseďálek /Vocedálek/, hospodář a krejčí ve Staré Vsi, který začal roku 1811 skládat hry většinou na biblické náměty. /4/ Víme také, že staré lidové divadlo ovlivňovalo inscenační postupy vznikajícího ochotnického divadelnictví.

Nové divadlo, které šířili lidé spjatí už víceméně s měšťanskou třídou, prodchnutí osvícenskými názory a národně uvědomělí, sledovalo jiné cíle než zatlačované české divadlo sousedské. Podle představ osvícenců mělo sice i nadále být místem zábavy, avšak, na to kladli velký důraz, ušlechtilé zábavy. Osvícenci si byli vědomi veliké moci divadla nad lidmi, která vyplývá právě z toho, že formou zábavy může říkat mnoha lidem najednou velice závažné věci. Snahou osvícenců bylo, aby se všemi prostředky působilo - tedy také pomocí divadla - k osvícení lidu a také k posílení jeho národního vědomí a zdokonalení české řeči. Osvícením lidu tito intelektuálové rozuměli morální, politickou a estetickou výchovu člověka. Osvícenci byli přesvědčeni, že právě divadlo může v zápase za nového člověka sehrát roli zvlášť významnou. Proto považovali divadlo - spolu s vysokou školou - za nejvýznamnější instituci ve velkém městě. Je přirozené, že i tam, kde vysoké školy nebyly, přisuzovali mu velkou důležitost.

První divadelní představení v českých městech za národního obrození byla - ve srovnání s divadelními akcemi minulosti - omezena na nevelký okruh lidí. Jestliže se velikonoční hry hrávaly v plenéru třeba i pro několik stovek diváků, pak první ochotnická představení už proto, že se konala v nevelkých uzavřených interiérech, mohla vidět jen hrstka lidí. Divadelní představení byla až do konce dvacátých let 19. století hrána volně seskupenou společností amatérů-vlastenců, kteří získali povolení vždy jen pro určitou hru, v soukromých bytech a jen výjimečně v prostorách víceméně veřejných. I tak byly tyto produkce, obyčejně hojně navštívené, velmi významné. Každé české představení ve městě bylo považováno za úspěch českého národního hnutí. Město,

které mělo skupinu lidí, hrajících české divadlo, se jevilo vlastenecké veřejnosti jako národně probudilé. České divadlo ve městě se považovalo za hlavní opěrný bod - jakousi pevnost - národního hnutí.

Činnost ochotníků prospívala namnoze i místním charitativním institucím, např. starobincům, protože hry amatérů se za národního obrození většinou podporovaly pouze pod podmínkou, že čistý zisk bude věnován na dobročinné účely.

Když na počátku 30. let za revolučních otřesů v Evropě nastupovala generace Tylova a Máchova, význam divadla pro české národní hnutí dále stoupl. Vůdčí osobnosti si však byly vědomy toho, že je třeba z divadla vlasteneckého, uzavřeného do intimních prostor, udělat divadlo národní, otevřené velkým městským i vesnickým diváckým skupinám. Tito měšťanští intelektuálové pochopili, že divadlo musí více než v minulosti - spolu s knihami, časopisy, školou - substituovat formy přímého politického boje, které byly tehdy zakázány. Proto cílevědomě vytvářeli z českých představení veřejné tribuny českého národního hnutí, které neměly protějšku. Práce ochotníků byla v letech třicátých a čtyřicátých cílevědomě řízena k tomu, aby jejich představení vedla k chápání soudobých politických, sociálních a národních problémů. Česká ochotnická představení ve městech, i když přirozeně dále diváky bavila, se stala v předvečer buržoazně demokratické revoluce velice vlivnou školou občanů.

V letech třicátých a čtyřicátých se hrálo v Čechách ve 121 městech alespoň jednou - většinou ale už dosti často - české ochotnické divadlo. /5/ Protože není vyloučeno, že stále ještě jsme nezachytili vše, lze tento počet o 5-10 míst zvýšit. Kromě toho hrávalo se v Čechách někdy i na vesnicích, např. v Dobrovici u Mladé Boleslavi, Nedělišti u Pardubic nebo v Pasekách nad Jizerou, ale o těchto představeních zatím přehled není. Málo se zato hrálo na Moravě. Doposud totiž - v sledovaném období - víme pouze o devíti městech. Ve 30. letech viděli české ochotnické divadlo v Mikulovicích, Lošticích a v Přerově a v dalším desetiletí v Telči, Nedvědicích pod Pernštejnem, Ivančicích, Velkém Meziříčí, Frenštátě pod Radhoštěm a v Bystřici pod Pernštejnem.

Ve Slezsku se pak v tuto dobu - pokud víme - česky hrálo pouze v jediném městě. Máme tu na mysli české ochotnické představení v Opavě uskutečněné ve čtyřicátých letech. /6/

Největšího ohlasu dosahovaly zřejmě hry se silným podílem hudby. Ojediněle se ochotníci pokoušeli - např. v Novém Městě nad Metují - i o inscenace oper. V některých městech, např. ve Vysokém nad Jizerou, Polné nebo v Kutné Hoře, hrávalo se již velice často a se značnou pravidelností.

Uvážíme-li, že Češi měli za národního obrození svůj profesionální činoherní a operní soubor pouze v Praze a že pokusy o profesionální česká představení v Brně a v Olomouci nebyly příliš úspěšné, je možno říci, že masy českého obyvatelstva byly českým divadlem ovlivňovány především při těchto ochotnických představeních v městech malé a střední velikosti. Mluví-li se o mimořádném významu divadla pro českou společnost za národního obrození, je třeba vidět, že tento význam mohlo mít právě jen proto, že prostřednictvím ochotníků v mnoha místech našeho teritoria zasahovalo širokou návštěvnickou obec. Profesionální představení omezená na Prahu a v některých letech výjimečně i na Brno a Olomouc, ač práci českých ochotníků inspirovala, by nikdy nebyla s to tak silně na českou obrozeneckou společnost zapůsobit.

Pro divadelní život českých měst za národního obrození bylo příznačné, že téměř ve všech se hrálo i německé ochotnické divadlo. Tato představení, určená pro německou menšinu, posilovaná v některých případech, např. v Hradci Králové, diváky z řad vojska, nebyla však početná a postupně jich ubývalo. Někdy hráli německy výjimečně i ochotníci, kteří hrávali česky. Je také pravděpodobné, že tyto německé produkce navštěvovali i příslušníci české inteligence, žijící v městečku, či někteří kulturní měšťané, zejména tehdy, když se hrál nějaký atraktivní - třeba velmi náročný - titul. Nacionální šovinismus, znemožňující klidnou a úrodnou komunikaci mezi českou a německou kulturou, před rokem 1848 ještě neexistoval.

Amatérskému divadlu se v této době - i ještě v padesátých letech - někdy věnovali také aristokraté. Tato divadelní činnost, provozovaná v šlechtických sídlech vždy určitým způsobem izolo-

vaných od života měst, neměla větší význam, protože byla občanům nepřístupná. Pouze tehdy, když i šlechtici hráli v české řeči, působila jejich představení jako posila národních snah občanů. Doklad o českých ochotnických hrách šlechticů máme např. z Blatné. /7/

Také s projevy soudobého profesionálního divadla se mohli obyvatelé českých měst za národního obrození setkávat. Pro české lidi měli největší význam loutkáři, kteří hrávali česky hlavně pro dospělé diváky. Jejich zásluhou se české divadlo dostalo i do malých sídlišť a případně i na vesnici. Produkce německých kočovných činoherců, kteří křížovali českými zeměmi, navštěvovali Češi zřejmě pouze výjimečně. Úroveň těchto souborů nebyla vysoká, protože kvalitní síly v této době velké divadelní konjunktury ochotně zaměstnávala stálá divadla v německy mluvících zemích. Výjimečně se tyto společnosti pokoušely i o hry v české řeči, které diváci sice rádi vyhledávali, ale které obyčejně nebyly úspěšné.

Jen v několika málo případech mohli mimopražští diváci před rokem 1848 poznat herce pražského českého souboru na pohostinské hře. /8/

Na vrcholu národního obrození, kdy divadlo stálo ve středu zájmu, mohl se tedy obyvatel malého a středního českého města - pokud jde o divadlo - čas od času setkat s dožívajícími produkcemi barokního divadla sousedského, s představeními českých i německých ochotníků, s hrami německých kočujících herců, výjimečně hranými i česky, a také s českými i německými loutkáři. Podívanou divadelního rázu poskytovaly ještě stále i některé obřady a zvyky.

Význam divadla pro život obyvatel českých měst v první polovině 19. století dokládá i stavba několika jednoúčelových divadelních budov /Plzeň, Třeboň, Tábor, Polička/ a především úprava různých prostor ve městech pro divadelní představení. /9/

Divadelní budovy byly první veřejné stavby určené pro uměleckou činnost, které si obyvatelé českých měst stavěli.

Když se uvědomělí měšťané a inteligenti za buržoazně demokra-

tické revoluce v letech 1848-1949 mohli věnovat konečně přímé politické práci, divadlo v českých městech dočasně ustoupilo stranou, i když se přirozeně i v tuto dobu tu a tam hrálo.

Také za bachovské reakce v padesátých letech divadelní život - tentokrát nedobrovolně - nebyl intenzívní. Výtěžek z některých představení, která se podařilo přec jen uskutečnit, byl již odevzdáván do sbírek na Národní divadlo.

V tuto dobu však konečně vstoupily do řady měst Čech první české kočovné společnosti. Prvenství tu měla společnost Prokopova, která zahájila činnost v Chrudimi roku 1849, a dále společnost Zöllnerova a Kullasova, v nichž jako umělecký vedoucí působil J.K. Tyl. Staggiony těchto společností byly kulturním a národním přínosem pro obyvatele českých měst. Českých kočovných společností rychle přibývalo, takže v roce 1882 jich bylo již dvacet šest.

Když za buržoazně demokratické revoluce měli lidé konečně možnost vstoupit do přímého politického zápasu, zapomněli dočasně - jak jsme už pověděli - na divadlo. Po obnovení ústavního života v roce 1860 se však tato situace již neopakovala. Divadlo, ač v tuto dobu již nemuselo zastupovat formy přímého politického boje, nezřeklo se své účasti na životě společnosti. České ochotnické divadlo se proto v druhé polovině 19. století dále podílí na zcela konkrétních zápasech buržoazie a od let sedmdesátých už i proletariátu. Kromě toho po celou dobu dále podporuje národní hnutí Čechů. Jeho podíl na demokratizaci života ve městech a také na kulturní úrovni jejich obyvatel byl značný.

Vydáním spolkového zákona v Rakousku byl konečně vytvořen zákonný předpoklad ke vzniku ochotnických - i jiných - spolků. I když ochotníci v řadě měst již vlastně dlouho tvořili jakýsi spolek, řídící se případně i určitým řádem /stanovami/, teprve nyní bylo možno takové spolky de iure ustavit. Této možnosti využili během let šedesátých - dovoláváme se údaje Hálkova - /10/ asi ve dvou stech českých městech. Ochotnický spolek byl prvním českým spolkem ve většině našich měst, prvním dobrovolným občanským sdružením, a protože tyto spolky si v zásadě udržely kontinuitu často až do dneška, jsou zde tedy i spol-

kem nejstarším. Spolu s ochotnickým spolkem tu a tam vznikl i spolek pěvecký, který rovněž navazoval na starší místní tradici. Tyto spolky namnoze však v druhé polovině 20. století zanikly. Byli to tedy lidé hrající ochotnicky divadlo a věnující se zpěvu, ne např. hasiči či sokolové, kteří se jako první v našich městech dobrovolně sdružovali do spolků pro práci ve volném čase - mimo povolání.

S rozvojem ochotnictva - a českého profesionálního divadla - souvisela výstavba divadelních sálů a ve výjimečných případech i jednoúčelových divadelních budov. Tak dostal divadla i Německý /Havlíčkův/ Brod /1851/, Kolín /1860/, Nymburk /1861/, Písek /1868/, Čáslav /1869/, Turnov /1874/, Dvůr Králové nad Labem /1874/. /11/ V některých městech byly vybudovány letní arény. V posledních dvou desetiletích 19. století si postavili divadlo v Hradci Králové /1885/, Táboře /1887/ a v Rychnově nad Kněžnou /1897/. Většina divadelních představení se však i nadále hrála v divadelních sálech, někdy i velkolepě zařízených, které vznikly v hostincích, radnici, škole, bývalém hospodářském objektu atd. Je pozoruhodné, že jednoúčelové stavby divadelní nepořizovala jen města, ale i ochotníci, kteří prostředky na ně shromažďovali svojí divadelní - i jinou - činností. Město, případně záložna, poskytovaly jim pouze pozemek, případně finanční příspěvek, výhodnou půjčku. Divadla byla i nyní - kromě škol - prvním veřejným objektem ve městě určeným výslovně kulturním účelům. Koncem 19. století začnou se pak stavět ve větším počtu také sokolovny a výjimečně už i muzejní budovy.

Divadelní představení, vytvářená měšťanskými ochotníky, navštěvoval sociálně poměrně široký divácký okruh. Divácké jádro tvořili drobní a zámožní měšťané, příslušníci inteligence, studenti. K nim se připojovali i někteří zaměstnanci řemesel a obchodů, zřízenci, případně i dělníci. Pořadatelé však někdy dokonce velice tvrdě třídně regulovali přístup do hlediště. Tak např. na jednom z plakátu ze šedesátých let 19. století lze se dočíst, že služkám je vstup do divadla zakázán. /12/ Také při obsazování rolí se někdy uplatňovala třídní reglementace. František Pražák ve svých vzpomínkách kupř. napsal, že koncem století kdesi na Litomyšlsku

jedna švadlena, děvče z chalupy, mohla hrát jen služky nebo lidi poddané: "V divadle totiž úlohy bývaly obsazovány zhusta podle rodinných stupňů." /13/

Lidovými divadelními centry se divadlo - tak jak tomu bylo za baroka - stávalo znovu vlastně až od chvíle, kdy se v našich městech začalo hrát dělnické divadlo. První pokusy dělníků o divadlo v české řeči jsou známy z Prahy čtyřicátých let 19. století, avšak mnoho o nich nevíme a dlouho také neměly pokračování. /14/ Souvislou tradici má ochotnické dělnické divadlo až od sedmdesátých let, kdy se začínalo pozvolna hrát na půdě dělnicko-řemeslnických podpůrných spolků. Jedním z nejstarších byl spolek Ruka v Jaroměři, založený v roce 1872. Na program různých zábav dělníků se dostávaly scénky, hrané kuplety, jen velmi pozvolna celovečerní hry. Na rozhraní 19. a 20. století měla však už řada měst dělnické ochotnické spolky. V některých obcích jich pracovalo dokonce několik. Divadlo tehdy hráli členové dělnických politických stran, tělovýchovy a odborových spolků. Činnost těchto souborů však stále není dost prozkoumána, protože historikové divadla našich měst, většinou nadšení amatéři, věnovali téměř vždy pozornost jen měšťanskému ochotnickému hnutí, které mělo delší tradici a které zpravidla alespoň v některých obdobích prokazovalo velmi extenzívní - a namnoze i skutečně vyspělou - činnost. Už dnes však lze říci, že dělnická představení mimopražská sloužila hlavně zábavě, rekreaci dělníků, pro něž byla vlastně jedinou divadelní akcí, které se mohli bez rozpaků účastnit. Pouze výjimečně manifestovaly tyto produkce před rokem 1900 vyhraněné třídní postoje. Nejvíce dělnických souborů měla na rozhraní 19. a 20. století Praha a její přilehlá města. Tyto soubory tvořily předvoj dělnické divadelní aktivity, protože v jejich repertoáru a inscenacích se již třídní zájmy proletariátu přece jen někdy výrazně prosazovaly. Činnost pražských dělnických ochotníků byla zároveň nesporným přínosem pro celou českou divadelní kulturu. /15/

Když Jan Ladecký připravoval rozsáhlou stať o českých ochotnících do publikace, vydané u příležitosti expozice českého divadelního vývoje na Národopisné výstavě československé v roce 1895,

uvedl, že v Čechách, na Moravě a ve Slezsku už je 500-600 ochotnických spolků. /16/ I když tento údaj nemusí být přesný, otázkou zejména je, zda Ladecký měl informace o tehdy už početných dělnických souborech, je to číslo úctyhodné. Od šedesátých let - a zejména pak od dalšího desetiletí - začala již pracovat řada ochotnických spolků na Moravě a ve Slezsku. Na rozhraní 19. a 20. století Morava, vývojově oproti Čechám opožděná, toto své zpoždění dohnala. V tuto dobu měla již téměř všechna moravská města ochotnické divadlo v českém jazyce. Dokonce i na mnoha vesnicích tu již ochotnické divadlo zakotvilo. /17/ Koncem století začínají se také objevovat tzv. spolky menšinové, které působily - jak říkali Němci - v "uzavřeném" území, tj. v sudetské oblasti, kde mělo německé obyvatelství většinu. /18/

Vzhledem k tomu, že během 19. století probíhal na českém teritoriu počešťovací proces, na konci 19. století měl český živel významné postavení či převahu ve více malých a středních městech, než tomu bylo v první polovině 19. století, takže počet míst, která stojí ve středu našeho zájmu, se během století postupně zvětšoval.

V poslední třetině 19. století v souvislosti s krizí měšťanské společnosti procházelo krizí i měšťanské ochotnické - a také kočovné - divadlo. Ti, kdož chtěli, aby ochotnické soubory v českých zemích nebyly jen místem zábavy, snažili se je orientovat - alespoň příležitostně - k sociálním a národním zápasům české společnosti a vedli je k vědomému zvyšování kulturní úrovně obyvatelstva. Protože ochotníci mohli připravovat inscenace poměrně dlouho a v dobrých podmínkách, i protože měli mezi sebou téměř v každém městě několik nesporných talentů, které se nezprofesionalizovaly obyčejně jen z nějakých předsudků, vytvářeli čas od času i představení, která po všech stránkách přesahovala průměr kočovnické produkce.

V repertoáru ochotníků - i kočovných herců - vystoupila na rozhraní 19. a 20. století do popředí opereta, která zřejmě jako jediný divadelní žánr byla s to v značně už konfliktním společenském ovzduší strhávat zájem diváků různých sociálních skupin. Inscenace operety se stávaly pro obyvatelstvo událostí. Tento

syntetický divadelní útvar, prožívající tehdy konjunkturu v celé Evropě, zřejmě vyhovoval silné hudebnosti českého obyvatelstva. Opera, která by patrně také takto působila, nedala se tak snadno inscenovat. V operetě nalézali diváci též humor, který měl význam rovněž právě pro české lidi, vyrovnávající se tak často vtipem a humorem s problémy životní praxe.

Kromě ochotníků obraceli se k obyvatelům měst i kočovní profesionální herci. Dobrých divadelních společností bylo však koncem 19. století už jen málo, protože nejlepší síly angažovala divadla v pražském regionu a divadelní společnosti, mající svoji hlavní staggionu v Plzni a v Brně. Divadelní společnosti zaváděly už od šedesátých let pohostinské hry pražských českých profesionálních herců. Tak např. Pavel Švanda ze Semčic si zval do Plzně O. Sklenářovou-Malou, F. Šamberka, J. Čermákovou, K. Šimanovského aj. Velmi často ke kočovníkům i k ochotníkům jezdil J. Mošna.

Také ochotníci výjimečně už v druhé polovině 19. století zajížděli na pohostinskou hru do blízkého okolí.

K ustavení českých divadel se stálým provozem dospěla v 19. století pouze čtyři česká města. Byla to jednak Praha, kde bylo v roce 1862 otevřeno Prozatímní divadlo, jednak Smíchov, kde v druhé polovině 19. století k pravidelnému provozu se dopracoval Pavel Švanda ze Semčic, a také Vinohrady, kde podobně zakotvil Jan Pištěk. V Brně, kde bylo v roce 1884 otevřeno Prozatímní národní divadlo, zajišťovaly z počátku provoz společnosti, hostující tu o hlavní sezóně. Podobně tomu bylo i v Plzni. Zde se k pravidelnému provozu dospělo o něco později, až v roce 1902, kdy bylo otevřeno Městské divadlo.

Hlavně pro děti a mládež mělo veliký význam loutkové divadlo. Do měst čas od času přicházeli kočovní loutkáři, kteří hráli už téměř výhradně - jinak tomu bylo za národního obrození - pro děti. V českých městech začala však v poslední třetině 19. století působit i amatérská loutková divadla školní, tělovýchovných organizací, hlavně Sokola, i jiná. Kromě toho byla v každém městě četná rodinná loutková divadélka, v nichž hrávali rodiče či děti pro uzavřený okruh. Tento způsob zábavy byl zřejmě

příznačný právě pro česká města. Protože kočovní herci a chotníci tehdy ještě na děti zvláště nemysleli, bylo loutkové divadlo - spolu s příležitostnými školními představeními, hranými samotnými dětmi - jedinou formou divadla, s níž se setkávaly. Možno dokonce povědět, že to byla jediná kulturní aktivita, která se s jistou pravidelností obracela výslovně k dětem. Časopisy či knihy pro děti byly tehdy teprve v samých počátcích.

Vedle této bohaté divadelní činnosti, která prostupovala život obyvatel českých měst na konci 19. století, byly tu ovšem i ještě jiné možnosti kulturního vyžití a zábavy. Konala se vystoupení pěveckých spolků. Zaváděly se promenádní a zahradní koncerty. Vznikající muzea se stávala namnoze i zárodkem místní výtvarné galerie. Do českých měst proudily tuny různých knih domácích a cizojazyčných, které byly přístupny nejen už ve školních, ale i ve veřejných knihovnách a čítárnách. Do života lidí vešly v druhé polovině století také různé časopisy, a to i zahraniční, vystavené v čítárnách a někdy i ve větších hostinských provozovnách. Konec století přinesl i jiné kulturní příležitosti. Slavné pouti. Vystoupení cirkusů. Krajinské výstavy. Studentské slavnosti. Prvá veřejná tělocvičná cvičení. Sportovní utkání. Organizované turistické výpravy. A také fotoaparáty, stereoskopická kukátka, fonografy, pohlednice.

Jestliže v první polovině 19. století měl obyvatel českého města jen málo příležitosti ke kulturnímu vyžití, jestliže v tu dobu divadlo stálo zcela zřetelně ve středu veřejného zájmu, pak koncem téhož století bylo tomu již jinak. Lidé si mohli vybírat z bohatého kulturního menu. Ve světě, v němž kvapem přibývalo lidí, bylo ostatně třeba vybírat. Navzdory tomu však, že kulturních a přímo uměleckých podnětů bylo koncem století v každém městě už mnoho, divadlo na sebe stále ještě soustřeďovalo pozornost většiny obyvatel. Považovalo se jaksi za samozřejmé, že kromě zábavy, kterou dává - tak jako jiné jevy - mnoha lidem, má navíc - alespoň v některých svých projevech - úkoly ideové, určité vážné společenské poslání.

Teprve když přišel film, umění mas 20. století, situace se změnila. Od té doby snad každý člověk se setkává s kinem, které se

mu poměrně záhy začne nabízet dokonce denně, ne tedy jen vždy jednou za čas jako divadlo.

Jen zcela výjimečně mohli obyvatelé českých měst vidět v 19. století divadelní umělce cizích národností. Německých ochotnických představení v druhé polovině 19. století zde už valem koncem století ubývalo, až postupně zanikla. Také němečtí profesionální divadelníci působili už nyní téměř výhradně v městech s převahou německého obyvatelstva. /Zde by ovšem bylo na místě upozornit, že Němci měli do roku 1918 na českém teritoriu více divadelních scén s celoročním profesionálním provozem než Češi./ Herce jiných národů mohli mimopražští diváci vidět pouze zcela výjimečně. Tak např. v Plzni v letech šedesátých vystoupila francouzská šansoniérka a herečka Louise Phillipo, která proslula tím, že jako první ukázala Praze - a po ní i Plzni - kankán.

Česká města, žijící v druhé polovině 19. století divadly různého druhu, podílela se velmi významně na budování Národního divadla, takže pak bylo rozhodnuto, aby jména některých z nejzaslouženějších byla včleněna do výzdoby vnitřku loggie a dokonce i do druhé - Hynaisovy - opony. Takzvané krejcarové sbírky, které vynesly nejvíce, jsou označením pro drobné příspěvky, které dávali lidé právě v tomto typu sídlišť ne snad jen do pokladniček, ale i formou vstupného na ochotnická divadelní či pěvecká představení, zahradní slavnosti, plesy, bály, maškarní i jiné podniky. Kromě toho přispívaly i městské rady, záložny, organizace, spolky. Peníze, které z těchto subjektů přicházely, byly rovněž získány po nevelkých částkách od obyvatelů měst. Když pak bylo divadlo otevřeno, byly z některých měst organizovány tzv. divadelní vlaky, divácké svozy, při nichž se poprvé větší množství obyvatel malých a středních měst - mezi nimi i mnoho dělníků - dostalo do Prahy a také do velkého divadla.

Život obyvatel českých měst byl v 19. století divadlem složitě prostoupen. Situace, která vznikla za baroka, se dále prohloubila. Divadelní život tu ovšem nabýval nových podob a funkcí a dostával se i do nového kontextu zábavy a kulturního i přímo uměleckého vyžití. Divadlo bylo po celé století nejoblíbenějším druhem zábavy většiny obyvatel měst. Zároveň však vydatně podporovalo, i když

přirozeně ne všemi svými projevy, národní a sociální zápasy českého národa.

Poznámky

/1/ O tom, jak se v Čechách tyto zákazy přestupovaly, např. 5. prosince o sv. Mikuláši, je doklad ve vídeňském časopise Wiener Früh - und Abend Blatt z 3.1. 1787 /Abends/. Anonymní dopisovatel tu pohoršeně uvádí, že v obci R-tz, tak jako v mnoha krajinách Čech, se tento večer konala "harlekyniáda", tj. 14 mladých lidí, ukrytých do masek např. Smrti či čerta, proběhlo obcí a jejich náčelník řezal plácačkou ve všech ulicích dospělé i děti.

/2/ Nejstarší známou vzpomínku na české lidové divadlo napsal A.V. Svoboda v roce 1826 pro Monatschrift des böhmischen Museums. Stať Bilder und Erinnerungen aus meiner Jugend zůstala však v rukopise a je uložena v knihovně Národního muzea /MS VI E 5/. Rukopis obsahuje i popisy lidových inscenací v Boskově a okolí na počátku 19. století. - F.B. Mikovec, Stopy selského či sousedského divadla v Čechách, Lumír 5, 1855, 809 ad.

/3/ Dějiny českého divadla II, Praha 1969, s. 96-97.

/4/ Dějiny českého divadla I, Praha 1968, s. 328.

/5/ K tomuto údaji dospěl autor této studie ve výzkumu, podnikutém pro Dějiny českého divadla II, Praha 1969, s. 290-292.

/6/ Tamtéž, s. 292.

/7/ Tamtéž, s. 293.

/8/ K první pohostinské hře členů pražského českého činoherního souboru na mimopražském českém ochotnickém jevišti došlo zřejmě v srpnu 1845 v Sušici, kde Tyl a Kaška vystoupili v ochotnickém představení Tylovy hry Paní Marjánka, matka pluku. Viz: J.L. Turnovský, Život a doba Josefa Kajetána Tyla, Praha s.a. /1892/, s. 157-158.

/9/ Dějiny českého divadla II, Praha 1969, s. 296.

/10/ V. Hálek, O umění, Praha 1954, s. 196.

/11/ Dějiny českého divadla III, Praha 1977, s. 154, 263.

/12/ Konvolut divadelních cedulí v Okresním archívu Náchod, pracoviště Jaroměř.

/13/ F. Pražák, Půl století, Paměti, Praha 1946, s. 105.

/14/ Dějiny českého divadla I, Praha 1968, s. 293.

/15/ Dějiny českého divadla III, Praha 1977, s. 454-455 ad.

/16/ J. Ladecký, Česká divadla ochotnická, in: Příspěvky k dějinám českého divadla, Praha 1895, s. 147.

/17/ Sdělení J. Štefanida /1982/.

/18/ Viz od autora této stati též Význam divadelního amatérismu pro českou divadelní kulturu, in: Stoletá tradice ochotnického divadla, Beroun s.a. /1977/, s. 3-14. Původně ve francouzské verzi v Acta Universitatis Carolinae - Philosophica et Historica 5, 1973, Theatralia III, Praha 1973, s. 83-99.

FORMOVÁNÍ SPOLEČENSKÝCH AKTIVIT DĚLNICTVA V PROSTŘEDÍ VELKÉHO MĚSTA V DRUHÉ POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Mirjam Moravcová

V sociální struktuře města poloviny 19. století zaujímaly nedílné místo početné skupiny obyvatelstva, které stály mimo měšťanskou společnost. Na přímém jejím protipólu byli námezdně pracující, k nimž náleželi i řemeslničtí, manufakturní a tovární dělníci. Z námezdně pracujících vrstev města však pouze dělníci vytvořili v průběhu své emancipace svébytný způsob života. Jeho významnou složkou, a lze říci i nejcharakterističtější, se stal život společenský a kulturní.

Společenský a kulturní život dělnictva se ve městech a ve velkých městech zvláště vyvíjel ve specifických podmínkách. Sociální bariéry vylučovaly dělnictvo z měšťanské a posléze i maloburžoazní a buržoazní společnosti. Mimo tuto společnost stály nejen nekvalifikované pracovní síly, nýbrž i kvalifikovaní manufakturní a tovární dělníci, ve své třídě hmotně i společensky nadřazovaní. Avšak sociální hranice se nedotýkaly pouze roviny společenské. Sociální stratigrafie městské společnosti se promítla i do plánu měst. Zejména ve velkých městech se dělnictvo soustřeďovalo do sociálně ohraničených obvodů a čtvrtí, v nichž žilo v různém stupni koncentrace spolu s ostatními nezámožnými vrstvami městského obyvatelstva. Stálý příliv pauperizovaných venkovanů a mobilita dělnictva v rámci města činily společnosti dělnických obvodů relativně nestabilními. Přes sociální homogenitu a také zpravidla vysoké soustředění obyvatelstva se v nich jen zvolna vytvářely sevřené lokální společnosti, jež jsou hlavními nositelkami tradic. Také ekonomické postavení a pracovní poměry dělnictva, které determinovaly jeho životní úroveň, ve svých důsledcích omezovaly možnosti a formy společenského a kulturního života a dávaly jim účelová kritéria. Realizace společenského života se soustřeďovala do krátkých úseků mimopracovní doby, do večerních hodin, na ne-

děle, svátky a na dny vyhrazené zábavám podle zvykových tradic jednotlivých profesionálních skupin.

Proces vytváření svébytného společenského života dělníků jsme sledovali při výzkumu Prahy, /1/ tedy v největším průmyslovém centru Čech, středisku českého národního života a také dělnického hnutí. Na příkladu právě pražského dělnictva se chceme zastavit u dvou otázek: 1. od které doby existoval společenský život dělnictva jako určitý vyhraněný model, 2. které proudy a inspirační zdroje se podílely na jeho formování.

V polovině 19. století pouze některé skupiny kvalifikovaného manufakturního a řemeslnického dělnictva se určitými rysy společenského života odlišovaly od ostatních námezdně pracujících. Tiskaři kartounů, typografové a také rukavičkáři položili základ nových aktivit ve společenském životě širšími oborovými kontakty, které přesahovaly hranice města i země, a dále společenskoorganizačními zkušenostmi nabytými v prvých hospodářských zápasech. Také myšlenky českého národního hnutí zakotvily mezi některými skupinami dělnictva, zejména mezi typografy, tovaryši krejčovskými, mlynářskými a řeznickými.

Na počátku druhé poloviny minulého století navazovali však dělníci stále především na tradice lidových pražských zábav a obyčejů, které obohacovali obyčejovými zvyklostmi lokalit a regionů, z nichž přicházeli. Tedy nikoliv jen dělnické, nýbrž širší rysy lidové kultury charakterizovaly společenský život pražských dělníků této doby. Společenské a zábavní příležitosti skýtaly především zábavy, veselice a slavnosti pevně vázané k výročnímu kalendáři, a tedy každoročně se opakující. K nejnavštěvovanějším náležely slavné pražské poutě: Josefská, emauzská, Markétská, Svatojánská,
20 Filipojakubská, Prokopská, masopustní a Anenské zábavy, řemeslnické slavnosti Slamník a Fidlovačka, Václavské a Havelské posvícení, výroční trhy. /2/ Některé z těchto slavností a zábav si trvale uchovávaly ráz spontánních veselic, jiné se stávaly záležitostmi převážně komerčními a diváckými, při nichž měly své místo nejen hudba, tanec a hodování /nákup pamlsků/, ale i poutové atrakce, loutkové divadlo, hudební vystoupení a různé loterní hry. Takovou zábavou byla i "národní" slavnost - ševcovská

Fidlovačka. K oblíbeným patřily návštěvy pražských a předměstských tančíren, příležitostných i sezónních loutkových představení - např. vánoční jesle. /3/

Také ty společenské příležitosti, které se vázaly na zvykově kodifikované zábavy profesionálních skupin a jejichž hlavními aktéry se nezřídka stali tovaryši a dělníci, vycházely ze starších tradic řemeslnických cechovních oslav. Tradičně se dodržovaly např. bakus, slavený hlavně v pivovarech, vánoční koledování kalíšů, oslavy patronů řemesel a stejně i oslavy přijetí za tovaryše /tzv. společné spropitné/ a zvykové ceremoniály provázející některé pracovní úkony /např. zapalování cihlářských pecí/. /4/ I když některé z těchto zvyklostí se opakovaně konaly také v prostředí manufaktur a továren, kde se transformovaly a dostávaly nový, někdy již třídně motivovaný obsah, nebyly ještě projevem nového způsobu života.

Společenské a kulturní aktivity, jimiž se dělnictvo odlišilo od ostatních námezdně pracujících vrstev, postupně narůstaly. Rysy způsobu života, vázané zprvu na profesionální skupiny kvalifikovaného, zejména manufakturního dělnictva, se stávaly sociálně vymezenou záležitostí. I v Praze však trvalo více jak dvě desetiletí po vzplanutí buržoazní revoluce v roce 1848, než se manifestovaly jako dělnický projev. Na přelomu 60. a 70. let v době politického uvolnění po vydání spolkového a shromažďovacího zákona /15.11. 1868/, v době rozkvětu národního, politického a společenského života Prahy, daly tyto nové společenské aktivity spolu s adaptovanými zvyklostmi tradiční lidové kultury vzniknout bohatému společenskému životu dělníků.

V sociálně a třídně determinovaném modelu společenského života dělnictva poslední třetiny 19. století se tedy promítaly dva proudy. Prvý vycházel z živelně vzniklých tradic, druhý se vázal k uvědomělým společenským postojům a aktivitám.

Základnou živelně formovaného způsobu života byly lokální společnosti dělnických obvodů. Zde v mnohočetných kolektivech se mísily stávající pražské tradice se zvyklostmi, jež si přinášeli příchozí, a to opakovaně v každé dělnické generaci. Vzájemné prolínání obou tradic vedlo ke splývání a variačnímu obohacování

pražských zvyků, velice zřetelnému např. nejen v textech, ale i ve smyslu /obsahovém významu/ koled. Působilo však také při prodlužování životnosti typicky pražských zvyklostí a zábav; např. jeselské hry se udržely v prostředí některých pražských dělnických předměstí déle než v sociálně stejném prostředí historického města.

Společenský život lokálních společností se nevytvářel ovšem pouze na tradičních základech. Působily na něj i soudobé společenské proudy a také vlivy profesionálně stavovské. K živelně vznikajícímu společenskému života dělníků nedílně náležely debatní kroužky v hostincích, večerní setkání žen na dvorcích, nedělní návštěvy zahradních restaurací, výlety za město. /5/ Oblíbeny byly taneční zábavy i zábavy spojené s produkcí periferních zpěváků a hudebníků v lidových hostincích. Četné posluchače nacházeli pouliční hudebníci a zpěváci s repertoárem kramářských písní a satirických popěvků. Také dechová pochodová hudba, ať hraná vojenskými kapelami či hudebníky při pohřebních průvodech, vzbuzovala trvalou pozornost. V nestabilizovaných lokálních společnostech dělnických obvodů se ovšem vytvářely i některé negativní jevy lidového společenského života. Takovými bylo
22 např. lidové frajerství či pepictví části dělnické mládeže /6/ vedle dalších.

V živelně formovaném "lidovém" společenském životě lokálních společností dělnických obvodů se druhotně projevila určitá místní specifika. Vznikala především v závislosti na profesionální a sociální skladbě obyvatelstva a také v závislosti na jeho místním původu. Nalézala výraz nejen ve formách společenského života /v místních slavnostech, v zábavách mládeže, koledních zvycích atd./, nýbrž také ve způsobech vnějšího vystupování, v nichž se odráželo i vytvářející se lokální povědomí. /7/ Soubor jevů živelně formovaného způsobu života odlišil Podskaláka od obyvatele Františku, Žižkováka od dělníka holešovického a libeňského, vedle dalších.

Formy živelně vznikajícího společenského života, které v pozitivních projevech zachytily dělnictvo jako celek, nalézaly nejširší

ohlas zejména u nekvalifikovaného a sezónního dělnictva, především toho, které přicházelo z venkova.

Nejvlastnějším projevem nového svébytného společenského života dělnictva se však staly aktivity vázané na činnost v odborových a vzdělávacích spolcích, tedy na uvědoměle společenské postoje. Právě těmito aktivitami se dělnictvo odlišovalo od ostatních námezdně pracujících a vytvořilo protiváhu společenským aktivitám měšťanským. Od přelomu 60. a 70. let se stával spolkový život nejcharakterističtějším dělnickým projevem; zasahoval v podstatě do všech stránek života dělníků. Zcela zásadně ovlivňoval však jejich společenský život. Na obsahově široce pojatou spolkovou činnost, neodlučitelně spjatou s politickým programem dělnictva, se bezprostředně vázaly i nové společenské a kulturní projevy. K hlavní společenské činnosti spolků náleželo v oblasti vzdělávací zakládání spolkových čítáren a knihoven, pořádání osvětových přednášek a učebních kurzů /např. technického kreslení, cizích jazyků, rétoriky atd./. V oblasti společensko-agitační k ní patřilo organizování manifestačních setkání a spolkových oslav. V oblasti zábavní připravovali členové spolků pěvecko-recitační akademie, taneční zábavy, plesy, věnečky, výlety vedle dalších. /8/

21

Vrcholnou formou spolkové společenské aktivity se stala kulturní práce v rámci samostatných kulturních odborů spolků. Dotýkala se pěvecké, hudební a dramatické amatérské činnosti. Na konci 60. let již několik roků pracoval Zpěvácký spolek pražských typografů, který vystupoval i v pražských restauracích. Od roku 1869 působily pěvecké a divadelní skupiny svépomocného spolku Oul, mezi něž náležel i dívčí vokální sbor. /9/ Také členové Malostranské dělnické besedy a Smíchovské besedy se na počátku 70. let věnovali sborovému zpěvu a deklamaci. Členové Dělnické besedy v Karlíně pořádali dokonce výuku elementárních základů hudby a zpěvu. V následujících letech navazovaly na tuto kulturní práci další dělnické spolky. Na pěveckou a hudební amatérskou činnost spolků se pak vázal i vznik nové hudební formy, masové písně. /10/

V 60. a na počátku 70. let se dělnický spolkový společenský život opíral o tři inspirační zdroje. V ideové sféře navazoval na myšlen-

ky soudobého socialistického hnutí a na pokrokové tradice české národní kultury. V oblasti organizačně společenské vycházel z vlastních zkušeností, které sahaly až k pokladničním spolkům manufakturního a řemeslnického dělnictva, ze soudobých společenských aktivit české pražské společnosti, a také z tradic českého národního hnutí 40. let 19. století. Např. stolové společnosti, pro dělnickou Prahu typické, byly logickým pokračováním českých spolků, v nichž se v době předbřeznové scházeli z podnětu české radikální inteligence dělníci a řemeslníci. Také hluboce zakotvený vzdělávací program dělnických spolků se váže zřejmě k těmto tradicím. Vycházely z nich např. i rozsáhlé demonstrativně pojímané pietní akty při pohřbech členů dělnických spolků.

Ty společenské aktivity, jimiž se dělnická avantgarda a některé profesionální skupiny kvalifikovaného dělnictva veřejně prezentovaly před ostatní městskou společností, nalézaly pak vzory ve společenském životě pražské maloburžoazie a buržoazie. Dělnické plesy, hudební a recitační akademie, ale stejně i slavnosti svěcení praporů dělnických spolků vedle dalších, zařazené na konci 60. let do společenského života dělníků, napodobovaly vnější formou obdobné zábavy a akty maloburžoazních vrstev a české inteligence, jejich obsah však dělnictvo podřizovalo vlastním potřebám a politickým cílům. Např. i slavnosti vánočních stromků - tedy spolkové vánoční dětské nadílky - nejenže měly v programu zařazeny i sociální poezii, sociální a dělnické písně, ale byly zahajovány také proslovy o historii a sociálním významu dělnictva. /11/

Nositelem spolkových aktivit dělnického společenského života byly nejpokrokovější skupiny dělníků. Na přelomu 60. a 70. let zakotvily tyto aktivity zejména mezi typografy, dělníky strojírenského průmyslu a mezi řemeslnickým kvalifikovaným dělnictvem. Jejich
23 prostřednictvím pronikaly do širších vrstev. I přes určitý útlum a omezování, která přinesl hospodářský a politický vývoj 70. a 80. let, trvale získávaly místo v životě dělníků. Na konci 19. století byly již závazným dělnickým projevem.

Spolkové společenské aktivity a živelně vznikající tradice, které spoluvytvářely svébytný společenský a kulturní život dělnictva, se ovšem nevyvíjely nezávisle na sobě. Navzájem se ovlivňovaly a pro-

stupovaly. Některé z tradičních lidových a profesionálních zvyklostí byly vřazeny do společenského života spolků a spolky se posléze staly i jejich hlavními organizátory. Tak např. masopustní zábavy, bakus a další se staly záležitostí zábav spolkových. Naopak aktivity původně spolkové, např. pořádání výletů, vánočních nadílek, sylvestrovských zábav, se uskutečňovaly i v rámci stolových společností a neformálních skupin. Spolkové aktivity ovlivnily i růst individuální vzdělanosti a kulturní úrovně dělnictva. Vzájemná vázanost obou proudů, spočívající především v jejich nositelích, se promítala v šíři společenského života dělníků, který se v obsahu a také některými formami odlišil od společenského života maloburžoazie a zejména buržoazie.

Vzhledem k výše položeným otázkám možno závěrem konstatovat:

1. Svébytný společenský život dělnictva se jako určitý model počal vyhraňovat na přelomu 60. a 70. let.

2. Nové formy ve společenském životě dělnictva, vázané na spolkovou činnost, zachytily nástup znovu zesílené intenzívní společenské aktivity české buržoazní a maloburžoazní společnosti, která se váže ke konci 60. let 19. století.

3. Společenský život dělnictva poslední třetiny 19. století se formoval na základě uvědomělých aktivit a živelně vzniklých forem. Oba proudy se vzájemně ovlivňovaly a v některých projevech i přímo na sebe navazovaly.

4. V souvislosti se zformováním svébytného života dělnictva došlo ve společenském životě Prahy ke dvěma zásadním proměnám: - V prostředí velkého města se mísily různé regionální vlivy s tradicemi pražskými. Živelným procesem vznikal sociálně deteminovaný "lidový" model způsobu života, vytvořený integrací regionálních a místních tradic. Jejich adaptací v novém sociálním prostředí se vytvářela nadregionální česká lidová městská kultura. Dělnictvo se v tomto živelném procesu stalo její hlavní silou. - Nové společenské aktivity, spjaté především s uvědomělou prací dělnické avantgardy, vytvořily protiváhu společenským bariérám maloburžoazní a buržoazní společnosti. Cílem dělnictva se stalo nikoli proniknout do těchto společností, nýbrž vybudovat si vlastní prostředí a společenský život. Prostřednictvím své společnosti se

dělnictvo účastnilo i českého národního života. Tak k němu přistupovalo i na přelomu 60. a 70. let /např. při pokládání základního kamene Národního divadla, Husových oslavách ad./ i v letech devadesátých/ jak dokazují např. přípravy Národopisné výstavy československé/. Tak postupovalo nejen dělnictvo sociálně demokratické, nýbrž i to, které podléhalo mladočeským vlivům.

Proces formování svébytného společenského života jako součásti způsobu života dělníků jsme prokázali v prostředí Prahy. Naším cílem je sledovat tento proces i v dalších městech, a také v Plzni.

Poznámky

/1/ Závěry výzkumu jsou shrnuty v kolektivní práci Stará dělnická Praha. Život a kultura pražských dělníků 1848-1939. Academia, Praha 1981. O společenském a kulturním životě dělníků v 2. polovině 19. století pojednává pět kapitol. Periodizace způsobu života dělnictva včetně života společenského se dotýká kapitola Pražské dělnictvo /kolektiv tří autorů, s. 5-33/. Městských a vesnických zdrojů společenského života dělníků v Praze si všímá kapitola Proces emancipace dělnictva v první polovině 19. století /A. Robek, s. 34-51/. Formám a obsahu společenského a kulturního života jsou pak věnovány samostatné kapitoly: Společenský život dělnictva v Praze /O. Skalníková, s. 52-84/, Zpěv pražského dělnictva /J. Markl, s. 85-106/ a Děti, jejich volný čas a hry /Vl. Scheufler, s. 136-151/.

/2/ H. Laudová, Pražské tradiční lidové slavnosti a zábavy, in: Etnografie dělnictva 7, Praha 1977, s. 67-83 /Národopisná knižnice 17, tisk ÚEF ČSAV/; J. Scheuflerová, Slamník a Fidlovačka v dobových zprávách periodického tisku druhé poloviny 19. století, tamtéž, s. 118-268; A. Robek, Společenský a rodinný život pražských dělníků v první polovině devatenáctého století, in: Etnografie dělnictva 4, Praha 1975, s. 76-90 /národpisná knižnice 13, tisk ÚEF ČSAV/.

/3/ A. Robek, Společenský a rodinný život ..., l.c. s. 91-116; Dějiny českého divadla II. Academia, Praha 1969, s. 194.

/4/ A. Robek, Společenský a rodinný život ..., l.c. s. 116-160; týž, Proces emancipace dělnictva v první polovině 19. století, in: Stará dělnická Praha, l.c. s. 39-42; K. Novotný, Slučovací snahy pokladničních spolků pražských tiskařů kartounu ve 30. a 50. letech 19. století, in: Etnografie dělnictva 8, Praha 1977, s. 51 /Národopisná knižnice 18, tisk ÚEF ČSAV/; O. Skalníková, Společenský život dělnictva v Praze, in: Stará dělnická Praha, l.c. s. 72-73.

/5/ O. Skalníková, Společenské vztahy v pražské dělnické čtvrti na rozhraní 19. a 20. století, in: Etnografie dělnictva 1, Praha 1974, s. 107, 116 /Národopisná knižnice 10, tisk ÚEF ČSAV/.

/6/ M. Moravcová, Oděv pražského dělnictva, in: Stará dělnická Praha, l.c. s. 238-240.

/7/ A. Robek, Emancipační procesy v českém dělnictvu jako předmět etnografického studia. Slovenský národpis 28, 1980, s. 196-197.

/8/ P. Vrbová, Ke vzniku a charakteru zv. dělnických besed v šedesátých letech 19. století v Praze. Československý časopis historický 5, 1957, s. 129; O. Skalníková, Úloha vzdělání v pražských dělnických spolcích /II. pol. XIX. stol./, in: Etnografie dělnictva 6, Praha 1975, s. 91-127 /Národopisná knižnice 16, tisk ÚEF ČSAV/; táž, Společenské vztahy ..., l.c. s. 118-127; J. Fléglová, Ke společenskému životu pražského dělnictva na konci 19. a v prvních letech 20. století, in: Etnografie dělnictva 5, Praha 1975, s. 14-19, 29-32 /Národopisná knižnice 14, tisk ÚEF ČSAV/; J. Svobodová, K činnosti karlínské stolové společnosti příznivkyň Odborového spolku kovodělníků. Český lid 63, 1976, s. 135-151.

/9/ J. Bavorský - V. Petr, Přehled činnosti dělnictva českého. Práce, Kalendář dělnický na obyčejný rok 1871. Praha 1970, s. 132.

/10/ J. Markl, Zpěv pražského dělnictva, in: Stará dělnická Praha, l.c. s. 85-105.

/11/ M. Moravcová, Slavnosti vánočního stromku /1842-1900/. Český lid 63, 1976, s. 65-72.

PROGRESÍVNÍ PRVKY V KULTURNÍM VÝVOJI PLZNĚ V 19. STOLETÍ

Antonín Špelda

Plzeň v začátku 19. století byla městem, v němž počet obyvatel nepřesahoval 10 000 lidí. Bylo to většinou obyvatelstvo české národnosti, reprezentované však sociálně slabšími vrstvami - řemeslníky, nádeníky, podruhy a služkami; měšťanstvo, i když ve většině českého původu, si uchovávalo vnější německý nátěr. Od začátku čtyřicátých let se vzrůstem kapitálu ve městě a se zakládáním pivovaru /1842/ a malých továren /Škodův malý závod se zrodil v roce 1866/ se zesiloval vliv dělnictva.

Kultura byla doménou vládnoucí buržoazie a úřednictva a do čtyřicátých let německý vliv převládal, i když první účinné kroky ke zlepšení hospodářské i kulturní situace ve městě byly učiněny už po nástupu Martina Kopeckého do funkce plzeňského purkmistra na sklonku dvacátých let. Byly zbourány městské hradby, zlepšoval se vzhled města parkovou zelení, byla postavena lázeňská budova na Lochotíně při neúspěšném pokusu vytvořit z Plzně lázeňské město a v roce 1832 postavili právováreční měšťané kamenné divadlo v empírovém slohu. V divadle se ovšem do konce padesátých let hrálo převážně německy.

V té době však už příznivě zasáhl do kulturního vývoje Plzně doktor filozofie Josef Vojtěch Sedláček, profesor matematiky, řecké a české řeči na premonstrátském gymnáziu. Sedláček už v roce 1822 vydal českou učebnici Základové měřictví čili geometrie, jež byla jednou z prvních knih toho druhu v našich zemích podobně jako Sedláčkova nedokončená učebnice fyziky. Sedláček byl také nadšeným podporovatelem českého ochotnického divadla a čtenářských besed, přátelsky se stýkal s Josefem Kajetánem Tylem.

Když Sedláček v roce 1836 v Plzni zemřel /na bývalém premonstrátském gymnáziu mu vděční Plzeňané zasadili pamětní desku/, měl již neméně zdatného nástupce v mladém profesoru Josefu

Františku Smetanovi, jedné z největších osobností kulturní Plzně 19. století. Profesoru Smetanovi vděčí česká hudba za to, že pod jeho citlivým a taktním vedením dokončil gymnazijní studia v Plzni a rozvíjel zde zdárně i své klavírní a skladatelské nadání profesorův mladší bratranec Bedřich Smetana. Profesor Smetana, řádový kněz, byl člověk politicky velmi statečný a dovedl se odvážně stavět na odpor absolutistické státní i církevní moci. Na filozofickém ústavě při premonstrátském gymnáziu působil již od roku 1831, tedy od svých třiceti let. Specializoval se podobně jako Sedláček na fyziku a dosáhl v tomto oboru hodnosti doktora filozofie. Při gymnáziu založil českou knihovnu přístupnou i širší veřejnosti a vždy v neděli odpoledne pořádal pro učně, tovaryše a mistry přednášky z přírodovědy, doprovázené zajímavými pokusy, a zasloužil se tak o realizaci první lidové průmyslové české školy v Plzni. Jeho činnost ovšem zasahovala nejen do oblasti fyziky a matematiky, ale i do historie a do českého jazyka a do oblasti politicko-ekonomické. Z četných Smetanových prací, které vyšly tiskem, nelze nepřipomenout odvážně napsanou brožuru z roku 1835 na obranu osvětové práce /Zdali jest osvěta lidu obecného nebezpečná církvi a státu/ a brožuru Slovo o vychování mládeže české z roku 1843, svědčící o vynikajících znalostech života mladých lidí. Smetanovy Dějiny středověku tiskem nevyšly, protože cenzura zakázala jejich vydání pro svobodomyslné myšlenky v knize obsažené. Ve svých básních neváhal Josef Smetana ostře kritizovat rakouský stát, kolonialismus i katolickou církev a klérus. Jeho básně i dnes udivují sžíravou kritikou. Jenom aspoň jednu malou ukázku: v básni Co je člověk, čteme v posledním čtyřverší:

Člověk je mašina - k tomu pouze zřízená,
aby daně platila - a bodáky nosila.

Po nedokončené Sedláčkově Fyzice přichází Josef Smetana v roce 1842 jako první s ucelenou a na svou dobu moderní učebnicí Fyzika a v nejednom odstavci přesahují tu jeho odborné informace nároky na učebnici pro gymnázia a reálky a dokládají autorovo vysoké přírodovědné vzdělání. Je to na svou dobu vynikající dílo, které nemálo přispělo k rozvoji české fyziky i k vývoji odborného

jazyka. Právě tak znamenitým způsobem zasáhl Josef Smetana i do výchovy v oblasti astronomie, když roku 1837 vydal první českou učebnici astronomie Počátkové hvězdosloví.

Profesor Smetana byl zkrátka muž, který - podle jeho vlastních slov - "seč býti může, všecko vlasti věnovati sobě ustanovil". Jedním z krásných dokladů Smetanova ryzího vlastenectví je dopis, který napsal bratranci Bedřichu Smetanovi před jeho uměleckou cestou do Plzně a do západních Čech v roce 1847, kde mimo jiné čteme: "... Jedno přání bych ještě rád připojil za sebe a za vlast: abyste cestoval co český umělec! ... Liszt, třeba je jen rodem z Uher, dostal jako Maďar darem čestnou šavli. Budete-li Vy, rodem i národní příslušností Slovan, cestovat jako německý virtuos, musíte se i při největších vyznamenáních zříci onoho národního uznání, jež je přece cennější zlata. Snad jsou mé obavy bezpodstatné a Vy mne při svém příjezdu do Plzně, kde Vás v každém případě přijmu s otevřenou náručí, přesvědčíte o opaku" /dopis z Plzně do Prahy 10.7. 1847/.

Josef Kajetán Tyl zasáhl do kulturního vývoje Plzně za svého života třikrát, a to vždy jako herec. Poprvé v roce 1829, kdy hrál v Plzni v deseti nadšeně přijatých českých představeních, pak v září 1840, kdy dokonce za své vystoupení a přípravu českého představení dostal zvláštní uznání od plzeňské městské rady, a konečně v přesmutných dnech v začátku července 1856, kdy jeho život 11. července dohasl. A právě tehdy se ukázalo, jak hluboce byl u českého lidu v Plzni i v okolí ctěn, neboť na mikulášský hřbitov jeho tělo doprovázely tisícové zástupy. A konečně Archív města Plzně chová pietně jako vzácnou památku mimo jiné rukopisy Tylových divadelních her Tvrdohlavá žena, Jiříkovo vidění, Švanda dudák a Fidlovačka s textem písně Kde domov můj.

Po vydání říjnového diplomu roku 1860, začal prudce rašit mladými výhony český kulturní život, v Plzni jako v jiných městech Čech a Moravy byl založen tělocvičný spolek Sokol a pěvecký spolek Hlahol. A v té době, v roce 1864, vstupuje do plzeňských bran nová výrazná postava, hudební skladatel, sbormistr, kritik a člen Tyršovy pražské tělocvičné skupiny Hynek Palla, o třináct

let mladší Smetanův současník. Palla stál v Praze po Smetanově boku jako výpomocný sbormistr Hlaholu i jako člen Umělecké besedy. Do Plzně Palla v roce 1864 přišel především proto, aby jako cvičitel vedl a pevně stmelil nově založenou sokolskou jednotu. Zároveň vedl na reálce a později na gymnáziu hodiny tělesné výchovy. Pro Plzeň však znamenal mnoho i v hudební oblasti, neboť v Praze už předtím vynikl jako skladatel mužských sborů, a navíc byl krátce po svém příchodu do Plzně zvolen i sbormistrem Hlaholu. Jeho zásluhou se už v roce 1867 ustavil v Hlaholu ženský sbor, takže plzeňský Hlahol byl z prvních českých sborových těles, v nichž se studovaly a uváděly sbory a kantáty pro smíšený sbor. Když se Palla o deset let později práce v Hlaholu vzdal, psal do plzeňských novin i do pražského Dalibora kritiky. Roku 1882 dal podnět k založení Plzeňského filharmonického spolku a jako jeho dirigent tu uvedl hned v začátcích některé symfonické básně ze Smetanova cyklu Má vlast a v roce 1884 dokonce také houslový koncert Čajkovského /Plzeň byla po Moskvě a Vídni třetím městem v Evropě, kde toto slavné dílo bylo hráno/. Tiskem vydal Palla rozbor Fibichovy opery Bouře a třívečerního scénického melodramu Hippodamie. - Jak pokrokově byl Palla jako učitel tělesné výchovy orientován, dokládá, že již počátkem ledna 1867 založil v Plzni soukromý tělovýchovný ústav pro dívky. Tato akce znamenala jeden z výrazných mezníků ženských emancipačních snah v západních Čechách. Jistě tu byl nemálo podporován svou švagrovou, básnířkou Eliškou Krásnohorskou, i chotí Julianou, která sama v Plzni v roce 1881 /7.11./ přednášela v Literárním spolku O české otázce ženské a získala si svým vystoupením velké sympatie početného posluchačstva. Eliška Krásnohorská prožila v Plzni s manžely Pallovými sedmiletí 1867-1874, zpívala zde v Hlaholu i jako sólistka /altistka/, překládala Glinkovy písně a s bratrem Jindřichem Pechem, jenž v Plzni čtyři roky byl činný v Hlaholu a jako učitel hudby, propagovala ruskou národní hudbu. Do plzeňského období Krásnohorské patří její dvě první setkání s Bedřichem Smetanou a její pro českou hudební deklamaci velmi podnětný a cenný článek O české deklamaci hudební, otištěný v Hudebních listech roku 1871.

V roce 1865 vstoupil do kulturních dějin Plzně znamenitý pražský divadelní režisér Pavel Švanda ze Semčic, jenž s menšími přestávkami vedl jako ředitel plzeňské české divadlo s pronikavým úspěchem po plných dvacet let, a již od roku 1868 rozšířil svůj činoherní soubor i o operu, která od té doby byla trvalou ozdobou plzeňského divadla. Švandovi a jeho dirigentu Mořici Angrovi vděčíme za to, že již roku 1869, tedy pouhé tři roky po pražské premiéře, slyšeli a viděli Plzeňané Prodanou nevěstu, a to dokonce v originálním plzeňském krojování, jež se pak stalo dlouhodobou tradicí i při inscenacích na Národním divadle v Praze.

Ze spisovatelů tohoto období vynikl Bernard Guldener, člen skupiny májovců, autor divadelní hry Sofonisba a libreta k Dvořákově opeře Král a uhlíř /zde pod pseudonymem Bernard Lobeský/. Znechucen maloměstskými klepy a šarvátkami po inscenaci své satirické hry Mňau, odešel z Plzně do dobrovolného exilu do Hořovic a pak do Lomnice nad Popelkou a ve věku necelých čtyřiceti let zemřel. Jan Neruda ve svém nekrologu napsal: "Bernard Guldener byl jeden z nejtišších géniů českých, básník nadání vzácného, vlastenec směru co nejideálnějšího, muž zlaté povahy - a přece se o něm skoro ani nemluvilo, všímavost až bolestně malá."

V začátku osmdesátých let se vyšinul do popředí hudebního dění v městě zpěvácký spolek Hlahol, jenž tehdy za sbormistra Matěje Slezáka rozkvetl ve smíšený sbor vysoké umělecké úrovně. Svého vrcholu dosáhl Hlahol v roce 1884, kdy nastudoval a provedl Dvořákovo Stabat mater vcelku čtyřikrát a z toho třikrát za skladatelova řízení. Úspěch byl tak mimořádný, že již na jaře 1885 Antonín Dvořák v Plzni řídil světovou premiéru svého dalšího velkého vokálního díla, balady Svatební košile. A konečně o patnáct let později, na samém rozhraní 19. a 20. století, 24 pěvců, kteří se ustavili v roce 1895 jako tzv. Pařížský odbor plzeňského Hlaholu, zvítězilo jako první české sborové těleso na mezinárodním fóru v pěvecké soutěži v Paříži za vedení sbormistra Norberta Kubáta.

Již od šedesátých let silně ovlivňoval svou progresívní politickou a kulturní linií život v konzervativní Plzni poslanec Franti-

šek Schwarz, spisovatel a novinář. Již roku 1864 založil Schwarz Plzeňské noviny, a to bylo velké vítězství pokrokové části plzeňského obyvatelstva, které se ještě na sklonku 90. let dělilo na Čechy, Němce a Plzeňáky /já nejsem ani Čech ani Němec, já jsme Plzeňák/ a kde ještě v poslední třetině století vycházel časopis Pilsner Reform česky sice orientovaný, ale německy psaný. Také Schwarz podobně jako Guldener byl přítel Jana Nerudy a stál vždy v řadách těch, kdo neúnavně bojovali o politický, ekonomický i kulturní pokrok v západočeské metropoli. Schwarzovi vděčí Plzeň za založení a významnou činnost Spolku přátel vědy a literatury české i za rozvoj zemědělského školství.

V roce 1873 byl v Plzni založen při Dělnické besedě odbor. Byl to nejstarší plzeňský dělnický pěvecký sbor. Když v polovině devadesátých let byl postaven v Plzni dělnický spolkový dům Peklo, ustavil se brzy i při něm Dělnický pěvecký spolek /1895/, a to jako mužský sbor.

Do vývoje českého divadla v Plzni od začátku devadesátých let zasahoval již významně Vendelín Budil, brzy potom otcovský vychovatel slavné gardy činoherních umělců. Budil, jenž se poprvé seznámil s plzeňským prostředím v roce 1865 a znovu do Plzně přišel o čtyři léta později jako první milovník u Švandovy společnosti, získal si jméno i jako výborný organizátor, když od roku 1890 každým rokem v létě hrál ve své Aréně. A když po odchodu Pavla Švandy mladšího byl městskou správou pověřen, aby vedl v Plzni i zimní sezónu, nebylo pochyb, že v něm vyrostla umělecká osobnost, kterou nebude již možno v kulturním životě města přehlédnout. Budil na sklonku století vedl městské divadlo po plných pět let, tedy až do roku 1900. A když o dva roky později bylo postaveno nové, hezké a moderní divadlo podle návrhu architekta Antonína Balšánka, byl Vendelín Budil jmenován prvním uměleckým ředitelem této nové scény a setrval tu díky svému bohatému rozhledu, bystré dramaturgii a vynikající vlastní herecké práci až do roku 1912, tedy celé desetiletí.

Budilovi a jeho kapelníku Antonínu Kottovi přičteme také ke cti, že jako první objevili skladatele Stanislava Sudu. Dosavadní hudební historie pohlíží sice na skladatelský odkaz ne-

vidomého skladatele Sudy s jistým despektem jako na smetanovského eklektika. Ale uvědomíme-li si, že první Sudova opera, aktovka U božích muk, byla vůbec první slovenskou lidovou operou, že tu poprvé v průběhu celého děje zněla z jeviště zpěvná slovenština a že tato opera, jejíž premiéra byla v Plzni na jaře 1897, byla hrána o necelý rok později i na pražském Národním divadle a brzy potom také v českém Brně, myslím, že už proto bychom na Sudu neměli zapomínat. Ale je tu navíc i Sudovo dílo z jeho posledních let života, symfonie Život ve tmách a symfonické básně Hudba světlem a Slepcova píseň. Zde už je hudební řeč Sudova mnohem odvážnější, skladatel tu pracuje s velkým orchestrálním aparátem-nacházíme tu dokonce v partituře i basetové rohy; snad právě proto nejsou tato díla koncertně uváděna, i když tu Suda - snad jako první vůbec - se pokusl zobrazit hudbou dojmy a city člověka, jenž nikdy neviděl tento svět vlastníma očima a jemuž jenom hudba byla světlem v temnotách. Proto ani Sudu neváhám zařadit do výčtu významných osobností, které kulturní život v Plzni a často i daleko za hranicemi města a kraje posouvaly progresívně vpřed.

Přirozeně mnohaletý urputný zápas sil pokroku a reakce, který jsem se právě pokus nastínit, přinášel pro revolučně orientovanou stranu nejen vítězství, ale i bolestné prohry s maloměšťáctvím v myšlení počtem silně převládající plzeňské buržoazie - české i německé - a s jejím "pivním" konzervatismem. S tím hlubší úctou se proto skláníme před statečností, rozvahou a revoluční předvídavostí zakladatelů plzeňského dělnického hnutí a velkých kulturních osobností, které se téměř vždy stávaly terčem neúprosného a bezohledného pronásledování rakouskými státními i církevními úřady.

I když v krátkosti dnes podaný nástin činnosti progresívních sil, které pomáhaly stavět kulturní život v Plzni, není zdaleka vyčerpávající, je přece jenom malým okénkem, jímž v dnešní naší socialistické společnosti můžeme trochu hlouběji nahlédnout do života rozporuplné plzeňské měšťanské společnosti 19. století.

STRUKTURA SOCIÁLNÍCH VZTAHŮ A INSTITUCÍ A UTVÁŘENÍ PŘEDSTAV O HUDBĚ VE SPOLEČNOSTI MALOMĚSTA ZA OBROZENÍ

Jan Kapusta

Pro objasnění širšího, hudebně historického smyslu následujícího výkladu, rád bych předeslal několik apriorních tezí:

1. Počátek rozvoje národní hudební kultury konvenčně klademe do začátku 60. let. Předcházející obrozenskou epochu, vlastní fázi utváření hudebních názorů a potřeb ve společnosti, v jejích jednotlivých třídách a vrstvách, jsme dosud dostatečně neprozkoumali. Nevidíme tudíž, že mezi obrozením a fází vzestupu národního hnutí po Říjnovém diplomu existuje vývojová kontinuita. Příznačné jevy a instituce hudební kultury 60. a příštích let mají kořeny hluboko v 1. polovině 19. století; tehdy jim ovšem namnoze chyběla atribuce národnosti a vyšších estetických cílů.

2. Problematiku vznikání představ o hudební kultuře za obrození nelze studovat izolovaně. Hudební kultura daného období není jev v první řadě estetický, nýbrž sociální. Věděl to už Zd. Nejedlý i J. Plavec. Umělecká problematičnost této kultury musí být tedy vysvětlena především z hlediska sociologického. Proto je také příští výklad takto orientován.

3. Během výzkumu se ukázalo, že sledovat nitky akulturačního procesu v českém maloměstě lze nejlépe na modelové situaci. Jako vhodný model původně posloužila východočeská Litomyšl, v níž byly v sledovaném období zastoupeny prakticky všechny typické společenské třídy, vrstvy a jevy. Z původně zvolené metody vychází struktura mého výkladu. Zde však již pracuji se situací v Čechách vůbec.

Hudební kultura epochy národního obrození v Čechách je kulturou spojenou s ekonomickým, společenským a politickým rozvojem buržoazie a jejích jednotlivých vrstev. Její názorová východiska - na rozdíl od postojů dosavadní dominantní aristokratické a chrámové kultury - se konstituují v sociálně a lokačně širším život-

ním prostředí českých měst. Tato kultura se utvářela ve specifických podmínkách. Zatímco v zemích s rozvinutějšími buržoazně společenskými formami /vlivem časnějších buržoazních revolucí/ existovala ve fázi přechodu od feudalismu ke kapitalismu kontinuita hudebních institucí, vzdělanosti a koncepcí, české země utrpěly dlouhodobým a hlubokým přeryvem. V jeho důsledku se octly ve zvláštní situaci, jež se projevila i nepochopitelným rozdílem v úrovni tradic hudby pozdního feudalismu, tedy hudby z okruhu šlechty a církve na jedné straně a buržoazního obrozenského údobí na straně druhé. Měšťanstvo v Čechách, násilně vlivem pobělohorského vývoje hospodářsky, sociálně, politicky a kulturně zatlačené do pozadí, jako třída nepřevzalo plynule dosavadní kulturu, aby z ní jakožto východiska zbudovalo kulturu vlastní koncepce. V této odtrženosti vývojové a institucionální ustavovalo si při nepatrných hospodářských možnostech a odborných znalostech svůj hudební život z východisek amatérských organizačně i koncepčně. Hlediska nacionálních zájmů jen zvýšila problematičnost této kultury. Při nedostatečné vývojové návaznosti byly preferovány a rozvíjely se především nonartificiální funkční složky, jež vyhovovaly potřebám ustavujícího se společenského života maloměsta a nenáročným estetickým představám příslušného publika.

Podívejme se nyní, jak doznívala tradice kdysi reprezentativní pozdně feudální kultury a jak se radikálně projevoval vliv změněných společenských vztahů, práce a života. Postupovat budeme podle sociální stratifikace jednotlivých jevů.

V sociální struktuře maloměsta v 1. čtvrti 19. věku figurují ještě jako vzor šlechta a církev. Obě třídy se nacházejí ve stadiu sociálního a ekonomického úpadku, což se odráží i v úrovni jejich hudebního života. Šlechta už nedokáže vydržovat nákladné kapely jako reprezentativní součást dvora. Pokud je zachovává, mění obsazení: z klasického symfonického orchestru už od minulého století ponechává toliko dechovou harmonii, která je méně nákladná, módnější a použitelná ve vojsku /v Praze Pachtové, ve Frýdlantu Clam-Gallasové, v Roudnici Lobkovicové, v Doksech Valdštejnové, v Náměšti n. O. Haugwitzové, v Českém Krumlově Schwarzenberkové, v Chlumci n. C. Kinští, v Cholticích Stubenberkové/. Žánrově se

z hudby koncertně uměleckého základu přeorientovává na lehké užitkové formy. Jen výjimečně provozuje operu /Petr Kuronský v Náchodě 1804/. Pouze někteří hudbymilovní šlechtici udržují na svých sídlech významnější hudební život /Pachta, Nostic, Thun v Praze, Ferdinand z Valdštejna v Duchcově, Lobkovic v Roudnici a na Veveří/. Pořádají akademie, salóny s hostujícími sólisty, zvou čelné skladatele. Na počátku nového století se v Praze už cítí, že šlechta přestala být oporou hudebního života. Ve 30. letech éra hudby na zámku v Čechách prakticky končí. O použití hudby na panském sídle rozhodují mimohudební zřetele /divadlo, tanec, paráda, hon, slavnost, salón, mše/. Na venkově si šlechta hudbu k těmto účelům už jen najímá, a to u vojska, v chrámu či u místních hudebníků. Návštěvnicky se účastní kulturních a hudebních událostí ve městě, což donedávna nebylo myslitelné. Udržuje ještě styky s Vídní, objednává kusy u tamějších skladatelů. Všeobecně podléhá novému, mělčímu vkusu, kterému udává tón buržoazie a který prudce, zvláště od napoleonských válek, směřuje k hudbě nonartificiální. Životními způsoby i uměleckými nároky zburžoazňuje.

Velký ústup ze slávy zaznamenává hudba v okruhu katolické církve. Josefínské reformy vyřadily ze školy výuku nástrojové hře a přípravu hudby pro chrám. Oslabení moci a vlivu církve vedly k ochabnutí hudebního provozu na kůru a zájmu o něj. Přestože chrámová hudba zůstala až do poloviny 19. století nejvýše ceněným druhem, hudební vkus směřoval od ní pryč, k lehké múze, která po dlouhých válkách také lépe vyhovovala životnímu pocitu, radosti ze života. Na mnoha kůrech se ovšem setkáme s bohatými a krásnými produkcemi výtečné úrovně. Pedagogicky, organizačně a interpretačně je zabezpečovali vesměs kantoři - regenschoriové, často zároveň činní skladatelsky /J.J. Ryba v Rožmitále, J.N. Jahoda v Ústí n. O., J.N. Filčík v Chrasti u Chrudimě/. Čilé kůry byly pozůstatkem klasicistické tradice 18. století, směřovaly však už víc k umění než k Bohu a nahrazovaly hudební život světského typu, pro který si buržoazie zatím nevytvořila podmínky. Těmito podmínkami nutno rozumět např. sály, pořadatelské instituce, platící publikum, finanční zdroje atd. V okruhu kůrů se stále ještě

nejúčinněji rozvíjela lidová hudebnost, rozkvetlá během 18. století, a vztah k hudbě hlubšího, uměleckého poslání. Varhanická škola v Praze, založená v Praze roku 1830 k povznesení chrámové hudby, přispěla k dosažení profesionální kvalifikace početných hudebníků, místně i ke zvýšení úrovně hudby, ztrátu společenského vlivu chrámové hudby však nemohla zastavit.

Také kláštery přestávaly hudbu pěstovat. Nepotřebovaly ji už jako prostředek protireformačního působení. "Figuraliter" se hrálo jen při slavnostnějších příležitostech. O vyšší úroveň při mších dbali nejspíš hudbymilovní páteři /piaristé v Litomyšli, kněžské semináře, premonstráti v Německém Brodě/. Mnozí učili žáky, organizovali interní produkce neliturgické hudby, vypomáhali ve městě. V těchto tendencích se zračí zjevná společenská potřeba hudby jakožto světského uměleckého projevu. Brněnští augustiniáni například k světskému muzicírování udržovali po několik desetiletí dechovou harmonii. Studenti při klášterních školách vypomáhali v chrámu, při slavnostech, komorních a koncertních vystoupeních nicméně generačně inklinovali k hudbě populární, která v podobě tanců, pochodů a společenských písní zachvátila do 30. let maloměsto. Do tohoto světa se přesouvala také hudebnická aktivita kantorů, kteří v něm při sociální bídě a ztrátě existenčního zázemí v okruhu kůrů nacházeli příležitost ke zlepšení svého materiálního postavení.

Učitelstvo představovalo do školských reforem 2. poloviny 60. let jednu z nejhůře placených vrstev /zvláště podučitelé/. Tato okolnost nepřispívala k veřejné vážnosti kantorů. Ač hudebně z nejkvalifikovanějších, neměli mimo kůr možnost vykonat podstatnější vliv na podobu a zaměření vznikajících nových buržoazních institucí. Pocházeli vesměs z řad bezzemků a maloměstské chudiny. Odchováni také kůrem, toužili dostat se k hudbě, což stále bylo možné nejspíš zase prostřednictvím školy. Kantor byl regenschorim, varhaníkem, pedagogem, hrával při muzikách, pohřbech, svatbách, v kapelách. Ze svého sociálního prostředí si učitelé přinášeli znalost lidové hudby /píseň, tanec/, z kůru znalost chrámového repertoáru a stylové roviny legitimního umění. Ve městě se nyní pohotově seznamovali s dobovou operní hudbou,

která se z kamenných divadel /Praha, Brno, Vídeň, Drážďany/, staggionových představení a vídeňských nakladatelství šířila na venkov. Prostředníky tu byly vojenské kapely, městští úředníci, kněží, studenti. Ve 30. letech shledáváme učitele jako jedny z čilých šiřitelů nesmírně atraktivní hudby taneční a pochodové /Fr. Hilmar z Kopidlna, Fr. Kopecký z Litomyšle/. Tento repertoár provozovaly nové typy kapel tanečních, dechových i hráči na sólové nástroje /klavír, harfa/. Živě se venkovští učitelé angažovali v českém divadelním ochotnictví a v přípravě hudebního doprovodu her /V. Metelka z Pasek n. J., Fl. Findejs z Poličky, J.A. Kolísko z České Skalice/.

Organizačně a institucionálně sílila hudební kultura maloměst z jiného směru. Role společenských protagonistů se chápaly vyšší, vesměs němčící vrstvy - zámečtí a magistrátní úředníci, obchodnická honorace, lékaři a právnici, vysloužilí důstojníci. Ti usilovali o organizaci společenského a spolkového života a zábavy. Výluční probuzenci - nižší úředníci, duchovní, kantoři se svými deklamatorně hudebními zábavami, divadlem, písňovými výtvory museli v tomto prostředí houževnatě bojovat o místo národnosti na slunci. Z podnětu obou stran vznikaly střelecké, divadelní, čtenářské, hudební či ostrostřelecké společnosti. K nim byla za účelem dekoru a zábavy přiřazována hudební složka. Deklamace, u kočovných společností též balet a cirkusové produkce, patřily k běžnému obrazu dobových "koncertů" a hudebních zábav maloměsta 10.-30. let. Celkově se měnil ráz života. Romantický, zesvětštělý životní styl vyváděl obyvatelstvo do přírody - parků, zahrad, kolonád a zesiloval potřebu zvučné hudby pro otevřená prostranství. K přehlídkovým a dynastickým parádám potřebovaly ansámbl měšťanské milice - ostrostřelecké sbory, obnovované po polovině 30. let. Dechové harmonie s žesti hudebně a zvukově fascinovaly mladé měšťanstvo. V praxi představovaly typ univerzálně použitelného souboru pro exteriér i interiér. Úředníci a měšťanská veřejnost horlivě podporovali jejich vznik a udržování. Považovali takovou hudbu za užitečnou i ušlechtilou zábavu a za nezbytnou součást společenské reprezentace, která je přibližovala k obrazu šlechty. Přibývalo domácích a hostinských sálů

i nových domů pro besedy, tanec a divadlo, používala se zanedbávaná zámecká jeviště. Do získaných prostor se stěhovali zábavy - chtiví měšťané a s nimi kapely s trubkami. Prominenti po aristokratickém vzoru užívali kapel k salónním účelům též doma a posléze i ve veřejných, třeba jen hostinských místnostech. Dávali příklad řemeslníkům, drobným obchodníkům. Mezi hudbami a řemeslnicko-obchodnickými vrstvami vznikala rozsáhlá ekonomicko-společenská vazba, která existenčně prospívala oběma stranám. Nejen v Praze u Palackých a Tomášků, ale i v malých městech se pořádaly salóny s klavírem a komorní hudbou. Provozní, interpretační a repertoárová úroveň kapel a hudby měšťanstva mimo centrum odpovídala sociální slabosti nastupující třídy i úrovni jejího názoru na hudbu. Představitelé maloměstské společnosti, zejména ti, kteří studovali na vyšších školách v Praze nebo znali svět za hradbami, požadovali kromě užitkového repertoáru také koncertní kusy. Ve smyslu dobových uzancí to znamenalo příliv především operní hudby. V těchto vrstvách a také mezi studentstvem docházelo po příkladu pražské šlechty k pokusům o přípravu veřejných, sálových akademií - koncertů, hudebních zábav ap. K jejich programové přípravě a hráčskému obsazení se ruku v ruce spojovali kantoři, hudbymilovní kněží, ostrostřelecké kapely, pěvci a instrumentalisté z řad měšťanstva, pěvecká tělesa sestavená z příslušníků chrámového sboru či ze studentů. Odsud vedla přímá cesta jednak k ustavování stabilnějších pěveckých sdružení ve 40. letech /pozdějších spolků/, jednak k veřejnému koncertnímu pořadatelství. Ze snah o povznesení hudby vzešlo pět pražských spolků, od Society /1803/ až po Žofínskou akademii /1840/. Jejich obdoby najdeme i na venkově /Cecilská jednota v Ústí n. O., pěvecká bratrstva při chrámech aj./.

Měšťané postrádali hudební vzdělání a nepřevzali jako východisko dosavadní hodnoty. Ze společensko-prestižních důvodů však toužili po vnějších institucionálních podobách šlechtické kultury. Východisko jejich hudebních představ tvořily elementární hudební formy, většinou ještě druhotně aplikované sociálně funkčně. Citové, resp. ideové potřeby měšťanstva dlouho stačil uspokojit nejjednodušší útvar - píseň, a to společenská, vlastenecká, školní,

řemeslnická, nejvýše prokomponovaná. Cestou, která již byla naznačena, pronikly do této society části z dobových populárních oper - kavatina, potpourri, arie, sbor, předehra aj. Prosadila se tu především agresívní novoitalská škola od Rossiniho po Verdiho, ukázky z velké francouzské opery, z romantiků ještě tak Weber. Výjimku tvořila větší a lázeňská města. Nebylo tu už místo pro klasiky ani pro hvězdy romantismu /Wagner/. Novodobá operní tvorba Italů a Francouzů byla ostatně určena vkusu buržoazie. Pracovala s jednodušími prostředky: jasnou homofonní strukturou, výrazným a přehledným rytmem a melodikou, pikantní harmonií a efektní instrumentací. Na víc měšťané recepčně ani neměli. Umělecké zlehčení našlo ve městech živnou půdu. Odklon od duchovně hlubší orientace a klasické uměřenosti, jistá lacinost pobuřovaly ovšem autority typu V.J. Tomáška. Představový svět náročnějšího umění nahrazovalo maloburžoazii, zdá se, především divadlo názorné a vizuálně i pojmově srozumitelné. Není divu, že se na venkově od 20. let setkáváme i s pokusy o inscenace oper /Nové Město nad Metují, Hradec Králové, Rychnov n. Kn., Česká Třebová/. Řada měst ve 30.-40. letech přikročila ke stavbě či adaptaci reprezentativních divadelních budov /Brno, Olomouc, Tábor, Plzeň, Chrudim, Polička/.

Velkou roli v maloměstech obrozenské doby sehrála masa proslulých lidových hudebníků, kteří se po zrušení nevolnictví stěhovali z venkova do měst, aby se tu živili hudbou. V historických výkladech se jim přisuzuje role představitelů klasické české lidové hudebnosti. Je to pohled správný, ale pokud jde o hodnocení, neúplný. Lidoví muzikanti - houslisté, trumpetisté, harfeníci, zpěváci vnesli svou hudebnost do měst. Tam se chopili požadovaného nového repertoáru hlavně tanečního a písňového a provozovali ho nájemně a potulně po ulicích, v hospodách, na svatbách, slavnostech, posvíceních ap., individuálně i ve skupinách, doma i daleko za hranicemi. Určité proslulosti dosáhli potulní hudebníci činní sezónně v západočeských lázních a muzikanti z Pošumaví. Ani dobří lázeňští muzikanti však nedokázali dlouho čelit přílivu kultivovaných hráčů, které po roce 1811 školila pražská konzervatoř. Od napoleonských válek se právě potulné šumařství, ros-

toucí z hrozné bídy v Čechách, stalo nezvládnutelným problémem, trvale sledovaným správními orgány. Ve městech mělo více či méně podobu veřejné žebroty pod záštitou hudby. Přitom úroveň hudby nezadržitelně klesala. Známí nechaničtí harfeníci se nakonec stali sociálně hudebním jevem vysloveně tragickým. Kulturu maloměsta lidové hudebnictví kladně ovlivnilo láskou k hudbě, repertoárem lidové písně a pak alespoň částečným uplatněním klasicistické hudebnosti. Masa hráčů a zpěváků však ze sociální závislosti přispěla k dočasnému zavržení tradice klasicismu a k přijetí nízkých hudebních norem maloburžoazního prostředí.

Je přirozené, že Praha v důsledku koncentrace společenské a hudebnické elity zaujímala v Čechách ve srovnání s venkovskými městy ve všech směrech mimořádné postavení. Byla střediskem vývoje. Zásadních kvalitativních rozdílů tu nebylo. Nejzřejmější je to ve skladatelské sféře: tvůrčí činnost za dané společenské situace i zde postrádala odpovídajícího sociálního partnera, objednavatele. To muselo vést buď ke konceptu tvorby, omezenému regionálními požadavky, anebo k emigraci potenciálních tvůrčích sil. Obojí tu nacházíme.

Názorový vývoj české buržoazní společnosti od utilitaristického pojetí hudby jakožto zábavy, mimohudební funkce a sociálního dekoru ke stanovisku, že jde o nezastupitelný, svébytný fenomén umělecký, byl značně dlouhý. Stimuloval ho a zároveň komplikoval nacionalismus. Koncepční základy k velkému národnímu umění svým dílem položil a prosadil až B. Smetana. Jestliže roli zdržujícího faktoru všeobecně hrály nuzné podmínky, na druhé straně široká základna diletujících hudebníků a ctitelů hudby, kteří z těchto podmínek také více či méně vyrostli, dokázala prakticky na celém venkově zainteresovat do svých snah neobvykle širokou městskou veřejnost a udržet a rozvinout pro příště hudební život jako veliký vklad národní, a to v dimenzích společensky vpravdě demokratických. Dodejme, že zvláštní případ hudební kultury obrození v Čechách skýtá, zdá se, jedinečnou příležitost k analýze podmínek, za nichž vzniká a rozvíjí se tzv. nonartificiální hudba jakožto převládající, masový sociálně hudební jev, příznačný pak se všemi přínosy a problematičností pro rozvoj všech industriálních společností 19. století a 20. století.

PROMĚNY HUDBY V MĚSTSKÉ SPOLEČNOSTI 19. STOLETÍ

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

Svět hudby v období vzniku a krystalizace novodobé české národní kultury se rozvíjí ve zvláštní vrstevnatosti sféry folklóru vesnického, městského, vzdělané tvořivosti amatérské a profesionální, jež se posléze štěpí na umění esteticky náročné a tvorbu spotřební. Zmíněná vrstevnatost zasahuje celou uměleckou oblast včetně nástrojů institucionálních a projevuje se pro 19. století typickým vzájemným stýkáním, pronikáním i distancováním v nejrozmanitějších vazbách jak uvnitř jednotlivých sfér, tak mimo ně. Je proto nutno respektovat specifický způsob, jak v bohatě strukturovaném celku hudební tvořivosti 19. století žijí vedle sebe jevy nesouměřitelné, někdy kvalitativně odlišné a také již časově nesouřadné, a skutečnost, že jeho složky si mohou podle historické situace navzájem předávat impulsy nebo se zastupovat na různých polích tvůrčí aktivity. Nedostatečné vědomí této komplementární dialektiky vede příliš často ke značným zkreslením v odpovědích na otázky, jež si hudebně vědný výzkum 19. století klade. /1/

Naznačenou problematiku se pokusíme ukázat na některých hudebních jevech příznačných mimo jiné pro kulturní život českého města 19. století: tam, kde se stýká tvorba esteticky náročná a spotřební. A to právě proto, že historicky neadekvátní oddělování a izolované pojímání těchto odvětví hudební činnosti neumožňuje smysluplně uchopit dynamiku jejich konkrétní historické existence.

Jestliže Alban Berg roku 1920 ve stati Die musikalische Impotenz der „neuen Ästhetik" Hans Pfitzners /2/ polemizuje s Pfitznerovým náhledem na Schumannovu skladbu z cyklu Dětských scén Snění, je třeba za celou věcí spatřovat více než spor estetického názoru předního představitele druhé vídeňské školy s doznívající romantickou estetikou. Berg analýzou struktury skladby vyvrací Pfitznerovo tvrzení, že kvalita Snění spočívá pouze v melodickém nápadu, v melodii, při níž se "vznášíme úplně ve vzduchu", a že

pro toho, kdo není schopen takového ponoru do díla, je pouhou skladbičkou "bez jakékoli odchylky od toho, co je běžné". Analyzující ucho Albana Berga naproti tomu dokáže vyposlouchat a ve zmíněném článku verbalizovat originalitu kusu, ty detaily, kterými úroveň kompoziční práce zakládající uměleckou hodnotu celku odlišuje Snění od onoho "běžného kousku v písňové formě pro klavír a dvě ruce".

Uvedená dvojí rozdílná výpověď o stejné skladbě nám ve skutečnosti odhaluje dvojí život uměleckého díla, kdy je to různý poslech, jenž může poslouchajícímu úplně proměnit smysl hudební struktury, ačkoliv ta v písemné i znějící podobě zůstává totožná. Zatímco jeden způsob recepce vyžaduje subtilnost školeného sluchu, který umožňuje soustředit se na originalitu detailu, počítá druhý způsob s takovým hudebním intelektem, jenž si podrobuje strukturu tak, že z ní aktualizuje nejsnáze srozumitelnou a zapamatovatelnou vrstvu díla. Ne náhodou vyzdvihuje Pfitzner melodický nápad Snění. Vždyť se ozve v tomto krátkém klavírním kusu celkem osmkrát. Že to dovoluje právě stále nové originální exponování a rozvíjení vytvářející prokomponovaný celek skladby, není pro Pfitznera směrodatné.

Citovaný nepřímý pramen je jedním ze svědectví ukazujících, jak je důležitá zaměřenost hudebního slyšení, a to nejen pro hudební recepci samu, ale má nemenší význam i pro dějiny kompozice. Ponecháme na tomto místě stranou, že každý skladatel při komponování hudebního díla počítá s určitou úrovní hudebního myšlení imaginárního posluchače. Chceme upozornit na ty doklady, jež přímo prokazují, že naladěnost vnímajícího si podřizuje strukturu díla, které se již jednou - při svém vzniku - na určitý intelekt obracelo. Takovými přímými prameny, dosud naprosto nedoceněnými a zcela nevyužitými, mohou pro hudební vědu být nejrůznější úpravy skladeb, v nichž subjekt upravovatele prosazuje svůj názor, co se zřetelem na určení úpravy považuje z původního díla za postatné. Přestože tato upravená existence děl nezasáhla do dějin skladebných technik a nevstoupila do psaných dějin hudby, je důležitým svědectvím dějin hudební recepce dané doby. O to

podstatnějším, že v tomto případě lze zasahující vliv recepce prokázat přímo, na proměnách hudební matérie samé.

Vrátíme-li se zpět k Schumannovu Snění, zjistíme, že dříve citovaný Pfitznerův názor byl v některých úpravách, šířících se od vzniku Dětských scén /1838/, skutečně bezprostředně realizován. Nehledě na možné proměny samotným přednesem, zrcadlícím hudební postoj interpreta v početných aranžmá pro sólový nástroj a klavír, soustřeďuje na sebe pozornost zdůrazněný vrchní melodický hlas a ostatní podstatné součásti celku jsou potlačeny do úlohy doprovudu. Vyzvednutí opakující se melodie, kdy sólový melodický nástroj již svou barvou poukazuje mimo původní kontext hudebního druhu, umožňuje posluchači zachytit se smyslově nejpřístupnější komponenty skladby a zjednodušit si celek tak, aby byl snadněji pochopitelný. Tento redukující poslech není přitom ztotožnitelný s tím, co Besseler označil za pasívní slyšení romantiků. /3/ Není takovým ponořením do díla, jímž by vnímající ucho konstituovalo jeho znění jako estetický objekt. Trivializující slyšení si v tomto případě upravuje hudební struktura díla původem náležejícího esteticky náročné hudbě tak, aby neodváděla pozornost od asociací a melancholického krasosmutnění, jež více než hudbou je podníceno slovním uvedením kusu. Posun, k němuž tu dochází, jako by odpovídal rozdílu, jejž viděl už samotný Schumann na případu salónů. Snění, které původně psal pro ten salón, jak sám uvedl, kde "se vynoří za hraběcími zády tu a tam hlava známého umělce", tedy "pro nejvzdělanější kruhy, které prokazují umělci úctu, již jeho stav zasluhuje", přestěhovalo se v upravené podobě tam, kam Schumann nechtěl; do jiného salónu, jejž označil jako "čajové dýchánky, kde se vyhrává ke konverzaci". /4/

Zmíněný postup jde pak často až tak daleko, že považuje za nutné verbálně konkretizovat podnět asociací otextováním skladby, která se proměňuje ze znějícího předmětu hudebního slyšení v pouhé pozadí pro vyjádření obsahu, jenž trivializuje naladění skladby. Logickým důsledkem, jak ukazuje mimo nesčetné dobové úpravy jiných děl též taková podoba Schumannova Snění, z níž tu uvádíme

pouze text, /5/ je úplné potlačení původní skladby na podřazenou opěrnou kostru.

Já vím, že jenom vzpomínky
dovedou hřát, když do srdce se smutek vkrádá.
Já vím, že nikdo na světě
mládí a štěstí na chvíli nerozdává.
Proč mám, když tu nic nezbylo,
si stále lhát a srdce své bolestí trápit,
když vím, že zbyly vzpomínky
na krásné chvíle, jež se nesmí už vrátit.
Já vím, že se nic nezmění,
co jsem měl rád, že smím jen pohladit.
Já vím, že zbylo jen snění,
jež dovede bolesti mé zahladit.
Já vím, že jenom vzpomínky
dovedou hřát, když do srdce se smutek vkrádá,
proč mám, když mi nic nezbylo,
si stále lháti, že někdo snad mi mládí mé navrátí.

Není možné se tu zabývat podrobným rozborem takto vzniklé vokální kompozice, a proto upozorníme na nejnápadnější rys. Mechaničnost sylabického podložení slova, jež je pro tyto úpravy typická, se ostře střetává se stavbou melodie. Zápasí totiž hlavně s těmi nepravidelnostmi, které jsou mezi jimi významné pro originalitu Snění: s důmyslným střídáním důrazů na těžkých a lehkých dobách a se zakončením hudebních polovět na nestejné metrické pozici. Upravovatel si hledí více sentimentu než hudební deklamace smyslu textu vzhledem k původní skladbě.

Dostáváme se k odpovědi, proč jsme v souvislosti s naším východiskem věnovali tolik pozornosti otázce proměnlivé existence hudebního díla v 19. století. Podíváme-li se na hudební život českého města této doby, objeví ce před námi zmíněný charakteristický a celé století prostupující jev, kdy na různé úrovni dochází ke zprostředkování i zastupování v oblastech hudební aktivity, jež dnes nazíráme již odděleně, jako sféru hudby esteticky náročné a spotřební. Stejně tak, jako lze těžko ve zkoumané době sociálně hierarchizovat hudební druhy jejich přiřazením určité společenské

vrstvě hudební veřejnosti města, lze si stěží představit, že by zásadně jiné publikum navštěvovalo operu nebo různé typy hudebních produkcí své doby, a lze si také těžko představit, že by se na smíšeném koncertu, jenž u nás přetrvává celé století a obsahuje vedle sebe nejen různé hudební druhy, ale díla nestejných estetických nároků, totéž obecenstvo při jednom čísle bavilo či vzdělávalo podle povahy právě hraného kusu. Vzhledem k tomu, že sociálně psychologická problematika rozhodující vrstvy hudební veřejnosti, jež byla nositelkou dobového vkusu, není zatím dostatečně prozkoumána /posluchači se nejvýš apriorně a nehistoricky oddělují na české a německé/, pokusíme se v dalším výkladu opřít o dříve uvedená zjištění přetvářejícího vlivu hudebního intelektu.

Při pohledu na převažující typ programů smíšených koncertů, považovaných dnes jednoznačně za zábavu, vyvstane otázka, co - kromě touhy po povznášejícím vzdělání měšťanského publika, jež se zároveň chtělo bavit - umožňovalo bezproblematickou koexistenci děl vysokého a nízkého repertoáru. Je třeba mít na zřeteli, že počínaje hudebním klasicismem bylo možno ještě v 19. století značnou část hudební produkce esteticky náročných děl, tvořících kmenový repertoár, převést na společnou základní strukturu, z níž výhradně tehdy žila tvorba užitá i triviální. /6/ Jak jsme ukázali na příkladu Schumannova Snění, byl to právě redukující sluch, který umožňoval poslouchajícímu zpřístupnit znějící strukturu tak, že z ní aktualizoval nejsnáze pochopitelné zjednodušitelné skladebně technické komponenty nebo nejsnáze smyslově uchopitelný podnět pro asociativní výklad díla. Repertoárové složení koncertů také ukazuje, že právě největší oblibě z oblasti hudby, již bychom dnes označili za vážnou, se těšila díla, jejichž ustrojení se mohlo zmíněné redukci nejlépe podrobit. Když například německá kritika z pozice estetiky náročné hudby argumentovala proti Verdimu tím, že je tu slyšet "lehké a líbivé taneční rytmy v nejděsnějších scénách" a že "smrt a zkáza kráčí v galopádách a kotiliónech", /7/ mohl naopak tento rozměr Verdiho hudby vést k dobové široké popularitě.

Uvedené skutečnosti osvětlují poněkud jinak i pozdější odsudky těchto takzvaných zábavných koncertů, jež se z hlediska moderního

koncertního provozu nutně jeví jako nesourodá směs. Uvědomíme-li si však, že specifikem českého města 19. století dlouho byla nutnost zaplňovat mezery a zastupovat neexistující hudební instituce, představují smíšené programy vlastně průřez hudebního života ideálního města. Nabízely obecenstvu alespoň zprostředkovaně nejdůležitější druhy hudební tvořivosti, jež měšťanstvo požadovalo. Jestliže tedy lze ve smíšeném koncertu spatřovat jakési velké potpourri, pak se takový přístup k uměleckým dílům realizoval i konkrétně, kompozičně, v rozmanitých úpravách a potpourri, v jejichž podobě téměř výhradně ožívala vážná hudba na malém městě. Tak jako si na smíšených koncertech sluch mohl přizpůsobovat strukturu poslouchaných skladeb, tak si skladebná technika potpourri a úprav, odpovídající výše zmíněnému typu slyšení, podrobovala organismus upravované skladby. Proto v okamžiku, kdy se vyzdvihuje záslužnost toho, že alespoň tímto způsobem se posluchači seznamovali s esteticky náročnou tvorbou, je třeba se vždy ptát, jaká znalost původního díla se vlastně prostředkovala. Neboť na rozdíl od klavírního výtahu či adaptací skladeb i do "snadného slohu", jež měly sloužit k hlubšímu porozumění a seznámení s uměleckým dílem, vystupují tyto úpravy na místě díla samotného. Nesledují pouze vzdělávací funkci, ale činí si nárok na samostatnost a jako takové se stávají součástí repertoáru určeného veřejnosti. Poznání děl v takto upravené podobě pochopitelně podstatně poznamenává přístup k originálu. /8/

Zaměřili jsme se více na ty okamžiky, kdy prostředkování a zastupování se děje přímo mezi oblastmi hudební aktivity, a ponechali stranou okolnost, že umělecké dílo v 19. století více než kdy jindy - a v našem prostředí zvlášť - současně zastupuje a zprostředkovává mimoumělecké ideje a společenské cíle, jež jsou schopny zaštítit a integrovat různorodé a hodnotově rozdílné tvůrčí počiny a opět proměnit i autonomní hudební dílo v substrát mimouměleckých myšlenek. To se samozřejmě rovněž promítá do způsobu tehdejšího hudebního slyšení. Například idea národní hudby výrazně podporovala atomizující poslech, určený snahou kategoricky na základě nejrůznějších, dnes často těžko identifikovatelných asociací, vyposlouchat a odlišit národně osobité části od žádoucích

či nevhodných cizích vzorů. /9 Změny, k nimž dochází v chápání jednotlivých hudebních objektů pochopitelně nejsou v těchto případech vázány již tolik na hudební intelekt.

Část problematiky, kterou jsme z jejího složitého komplexu vybrali, nás zajímala proto, že poukázala k podstatné skutečnosti, jež sehrála důležitou roli v procesu hudebního uvědomování kulturní veřejnosti českého města. Dynamika specifických forem proměnlivé existence hudby v městské společnosti 19. století, která byla doposud zkoumána spíše statisticky či ze sociálního hlediska, nás upozornila na určité závažné otázky, jež s sebou nesla. Jestliže zprostředkovací funkce zástupných forem jak ve sféře hudebního života, tak v oblasti tvorby samotné byla jedním z důležitých nástrojů hudebního vzdělávání českého měšťanstva, je zapotřebí zároveň vidět dialektiku tohoto jevu. Nelze se domnívat, že by se z pozitiva této zástupnosti postupným ustrnutím stalo negativum vedoucí k regresi sluchu. Podobně také není možno pojímat takový způsob hudebního uvědomování vytvářející se standardní posluchačské obce jako počátek stále dokonalejšího a přímočarého přibližování ideálnímu chápání esteticky náročných děl publikem této hudbě přístupnějším, jemuž ve větších centrech průběhem doby mohly být umělecké hodnoty nabídnuty již po způsobu moderního koncertního provozu. Naopak, jak jsme se snažili ukázat, musíme si být vědomi skutečnosti, že konstatovaná výchova hudebního sluchu rozhodující vrstvy kulturní veřejnosti města obsahovala už sama v sobě zmíněnou rozpornost progresívních a regresívních momentů. Vždyť i opereta, dnes přiřazovaná více k pokleslým zábavným druhům, se z původního prokomponovaného celku dramaturgicky účinně využívajícího hudební žánry vytvořené městskou kulturou 19. století a předpokládající vzdělané publikum, jež jediné mohlo pochopit její parodický vtip, měnila v triviální záležitost realizovanou jak adaptacemi, odrážejícími opět zkreslující vliv recepce, tak pozdějšími novými kompozičními počiny v tomto druhu. Tím paradoxněji to zní, že si v tomto případě městský posluchač podrobuje i útvar, jenž je moderní historiografií považován za jemu vlastní.

Poukázali jsme na některé důvody, proč dosavadní pojednávání

klíčových témat 19. století stále dospívá jednak k falešným generalizacím, jednak se spokojuje s rozhojňováním údajů bez nároku na jejich historicky adekvátní interpretaci. Dynamická koexistence hudebních jevů daného období se totiž až příliš často nahlíží jako celek, ke kterému se dá dospět mechanickým přiřazováním nejrůznějších zjištění, při nichž se zcela vytrácí vědomí oné komplementární dialektiky, zakládající vlastní a zvláštní smysl této epochy.

Poznámky

/1/ Srv. M. Ottlová - M. Pospíšil, Uvažování nad situací v českém hudebně vědném bádání o 19. století. In: Hudební věda XV, 1978, s. 103 - 118.
/2/ In: Musikblätter des Anbruch II, 1920, s. 399 - 408. Český překlad byl otištěn in: Hudební rozhledy XXIII, 1970, s. 62 - 67.
/3/ Viz H. Besseler, Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin, Akademie-Verlag 1959.
/4/ Srv. R. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Vyd. H. Simon, Leipzig, Philipp Reclam jun. b.r., sv. I, s. 203. /Citováno v českém překladu./
/5/ Pro hudební ukázku na sympóziu byl z mnohých vybrán text od R. Gerdy /vyd. A. Drégr, Edition Corona č. 3, Praha 1934/. Jeho grafická úprava sleduje základní tektonický rozvrh Snění. Uvedením textu z novější doby záměrně upozorňujeme, že proces trivializace neskončil 19. stoletím.
/6/ K problematice triviální hudby srv. Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Vyd. Dahlhaus, C., Regensburg, Gustav Bosse Verlag 1967.
/7/ Úryvek z kritiky /citované v českém překladu/ byl otištěn ve studii: Hortschansky, K., Die Herausbildung eines deutschsprachigen Verdi-Repertoires im 19. Jahrhundert und die zeitgenössische Kritik. In: Analecta musicologica XI, 1972, s. 155.
/8/ Jako příklad takového portpourri zazněl ve své době rozšířený Národní pochod ze zpěvohry Prodaná nevěsta od J. Karbulky /vyd. Em. Starý, Praha b.r./.
/9/ Srv. M. Ottlová - M. Pospíšil, K otázce českosti v hudbě 19. století. In: Opus musicum XI, 1979, s. 101 - 103.

KONVERZAČNÍ VESELOHRA VE VÝVOJI ČESKÉHO DRAMATU DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ

Viktor Viktora

Před rokem na tomto sympóziu Vladimír Štěpánek v úvaze o české tragédii první poloviny 19. století zdůraznil tři cíle, o něž tragédie usilovala: zachytit podstatné stránky života společnosti, historické skutečnosti a zkušenosti a současně stát se vzorovým dramatem jako specifickým žánrem. V polovině století dospěl patos tragédie k nevyřešenému rozporu mezi pasivitou hrdiny a jeho rozhodností, kdy autorskému a zřejmě i diváckému naturelu více vyhovovala bolestně prožívaná bezmoc proti násilí. Tragická odvaha k deziluzi, tak závažný máchovský přínos, zůstával u Máchy v tragédii jen náznakem.

Závěr národního obrození vyhrotil v dramatu střet dvojí názorové oblasti - koncepci reprezentace národní společnosti a koncepci formování této společnosti.

Vedle této linie, s jejímž řešením si neporadila ani druhá polovina 19. století, se vyvíjela linie frašky a veselohry. Ta byla ovšem považována za něco podřadnějšího. Její zábavné zaměření neřešilo zásadní problémy, i když nejdříve ve zjednodušené podobě nadsázky a později ve snaze o typizující ironickou zkratku směřovala k individualizujícím prvkům. Jistým mezníkem tu byla Tylova Fidlovačka - s formou, které se využívalo k zobrazení lokálních poměrů, a se zábavným účelem spojila své pojetí národní a společenské skutečnosti. K tomu tragédie nedospívala - její zaměření na podstatnost, obecnost, patos musilo nutně detaily soudobosti opomíjet. Je ostatně charakteristické, že vývoj dramatu udržoval v 19. století výrazné linie klasicistické. Tragédie je zachovávala zásadně a sentimentální prvky /znovu srovnejme termín bolestně prožívaná bezmoc/ vlastně interpretovala v tragické podobě.

Linie veselohry naproti tomu pozvolna přecházela ve velmi živou podobu konverzační veselohry a ta odeznívala až do 20. let

20. století. Tento vývoj neprobíhal jen v okruhu divadelních žánrů, ale také v kontextu literárním, společenském a v kontextu evropské dramatiky.

Padesátá léta 19. století jsou předělem jak v českém kulturním vývoji, tak ve vývoji společenském. Obrozenecké prostředí vyžadovalo ovzduší harmonizující, syntetizující, vytvářelo představu jednolivé národní společnosti. Jeho vývoj byl ohraničován dvěma mezemi - hlubokým demokratismem a hlubokou nerevolučností. Tyto meze se nevyhrocovaly v protiklady. Vývojový proud národního obrození mezi nimi neosciloval, nýbrž jen ve svém postupu je zcela vyplňoval.

Obrození nevyhrocovalo rozdíly ani mezi městem a venkovem. Pokud se objevily, měly u puchmajerovců zřejmou vergiliovskou a horatiovskou inspiraci. U typického antitetika Máchy například po nich není stopy. Biedermeier v těchto souvislostech znamenal jeden z prvních neurčitých kroků vydělovat a specifikovat městské prostředí a společnost. Nečinil tak však výlučně. Takže u F.J. Rubeše konfrontace venkovského a městského prostředí nesměřuje k vyhrocení ani ke kritice, ale v podstatě opět syntetizuje. Tomuto ovzduší ještě byl únosný bolestný prožitek bezmoci charakteristický pro tragédii. Podobně na druhé straně mu vyhovoval jemně vyhrocený tón Klicperových veseloher, při nichž bylo ještě možné přijmout i společensko-kritické tendence. To vše ovšem v 50. letech dožívalo. Padesátá léta totiž nebyla schopna zacelit trhliny po myšlení roku 1848.

Májovci v umělecké tvorbě objevili ideál nadřazenější národu - člověka, lidstvo. Idylu a harmonii překryli skepsí. Nikoliv nadarmo byly aktualizovány motivy hřbitova, hrobů /srovnejme název první Nerudovy sbírky Hřbitovní kvítí/. Tato skepse ovšem měla burcovat síly v protikladu k uklidňující nečinnosti konce obrození. Současně také skončila idyla soudržné národní společnosti a postupně začal působit diferenciační proces - nejdříve z hlediska politických koncepcí, později i z hlediska třídního.

Výraznější vydělení rozdílu mezi městskou a venkovskou společností už vycházelo z kořenů diferencovaného vývoje. Tradice idyly ustoupila do přírodní scenérie, která byla téměř výlučně

spojována s venkovskou tematikou. Městská společnost vyhledává interiér, byť je to i ohraničený prostor parku, a ten se stává hlavní půdou pro debaty, které hledají řešení dobových problémů, ale samy je neřeší. Próza usiluje o zvládnutí detailního popisu a dialogu. Ovzduší této doby už potřebovalo tragédii posílit o patos nebo o náznak psychologického ponoru. Veselohra pak musila získat nádech dobové společenské elegance a veškerou dynamiku stavět na konverzaci. A její satirické vyhrocení? Je obecně přijímáno, protože neútočí na určité osoby ani skupiny. Nikdo se nemusil cítit uražen.

Reprezentace národní společnosti se výrazně přesunula do města. Silným zdrojem a oporou pro ni byl i historismus. Z tohoto hlediska získala naprosto výlučnou funkci Praha. Centralizovala veškerý kulturní a politický život. Centralizovala jej, zosobňovala, završovala, zobecňovala do smyslu národních snah, existence. Stávala se politikem i jakousi nejvyšší smysluplnou hodnotou. Stávala se tím se všemi pozitivními i negativními důsledky. Jestliže v obrození existovala rovnocenná centra, pak od 50. let se podobné oblasti stávají vysloveně regionálními, protože Praze přenechávají své nejlepší síly.

Jestliže tedy lze konstatovat posílení reprezentativní funkce městské společnosti, pak je vysvětlitelné, že kritické tendence nevznikaly v jejím nitru a že nástup kritického realismu je spojen s venkovem. Venkov ovšem měl také svůj "historismus", díky němuž měl konfrontační nástup kritického realismu vícevýznamový charakter - byla to patriarchální tradice.

Se zvýrazněním reprezantačních tendencí národní společnosti souvisí i její orientace zahraniční, která se neprodleně projevila i v kulturním vývoji. Ve druhé polovině 19. století přistoupila k prvotní orientaci na slovanskou vzájemnost a Rusko orientace francouzská. Náš realismus se formoval pod výrazným ruským vlivem, další vývoj - od naturalismu přes fin de siècle až po avantgardní postupy - nalézá inspiraci ve Francii.

Jen pro zajímavost si všimněme, že například anglický vliv v této oblasti nebyl tak výrazný. Shakespearovská tradice více

souvisí s tradicí touhy po velkém dramatu. Shakespearovy komedie s takovým zaujetím provozovány nebyly.

V dramatické oblasti u nás působila inspirativním vlivem francouzská konverzační veselohra. Tento žánr byl silně zastoupen v repertoáru cestujících divadelních společností i v repertoáru Prozatímního divadla. V českém prostředí ovšem měla připraveny podmínky nejen oblíbenou lokální vídeňskou fraškou, ale především Klicperovou tvorbou, která podnětně uzavírala předešlou epochu vývoje veselohry. Situační komika a smysl pro zjednodušení charakterů, děje i jeho logiky charakterizovaly vídeňskou frašku. Klicpera přišel s dialogem jako základem hry, charaktery neproblematizoval. Zato více komplikoval dějovou výstavbu, ovšem více z hlediska logiky autorské než logiky věcné. Pak také upozornil na možnosti ztvárňování charakteru postav a jeho nenápadné kritiky.

Klicpera částí svého díla znamená přechodovou osobnost mezi fraškou a konverzační veselohrou. Konverzační veselohra dala v prostředí přednost interiéru, který už tu měl funkci charakterizační, ale současně získal i funkci reprezentační, případně jinak hodnotící. Rozvíjení děje vysloveně soustředil na akci postav, omezil působení náhody ve prospěch zápletky intrikového charakteru. Dával podnět pro soustředění více typů postav, a tedy také pro konfrontaci charakterů. Pro českou konverzační veselohru byl typičtější měšťanský salón než interiér aristokratického prostředí.

Konverzační veselohra nově řešila funkci a výběr postav. Záměna nahradila klicperovské kuklení, postavy se vsunovaly do konkrétního dobového určení, výrazně zcivilňovaly svůj původ i prostředí. Měšťanství většiny postav se stalo výsledkem kompromisu mezi vyslovenou lidovostí a vznešeností postav dřívějších veseloher, konflikty přecházely ze situačních a zábavných scén do ovzduší charakterového, případně přes clonu humoru nastolovaly problémy společenské. Vztahy postav nabývaly víceznačnosti, diváku nevysvětlovaly situaci řečněním "stranou", ale celou dějovou a významovou linií, která měla jiný smysl pro hlediště a jiný pro jeviště. Konečně se více o slovo hlásily záležitosti občanské,

v nichž dosud existovaly pevné vazby - milenecký pár mohl být rozšířen alespoň náznakově na manželský trojúhelník, pouto citu dostávalo protihráče v majetkových vazbách, které nebyly překonávány jen vtipnými zásahy, a ustoupily dřívějším vazbám rodovým. Náznakově se do veselohry dostával i problém nevěry a dalších komplikací rodinných vztahů, které měly v dřívější dramatice svůj neměnný charakter.

Nově byl pojímán také charakter konfliktů. Ustoupila jejich nahodilost, účelová vázanost na rozvíjení děje. Přestávaly být ilustrací povahy postav, ztrácely konstruovanost. V konverzační veselohře byly vyvolávány povahou postav, případně ji odhalovaly. V rámci jisté konvence společenských styků nabývaly na zákonitosti. Objevovaly se v nich prvky vypovídající také o rysech společnosti a jejích problémů, nezůstávaly jen u výpovědi o charakteru postav.

Dalším závažným prvkem, který charakterizoval konverzační veselohru, byla změněná funkce dialogů. Především se blížily odposlouchaným dialogům ve všedním životě. Blížily se jim i dynamikou, intonací a hovorovou češtinou. Čerpaly z dobové slovní zásoby. opisné vyjadřování vycházelo z okruhů významově blízkých běžným představám. Pro dialog přestal být typický patos, estetická deformovanost, programová odlišnost od hovorového jazyka. Zvýraznila se funkce pointy a díky tomu se dialog stal složkou rovnocennou dějovosti.

Konverzační veselohra ve všech svých podstatných složkách projevovala životnost a pozvolna se stávala reprezentativním útvarem měšťanské společnosti. Proti tragédii byla totiž střízlivější, pružněji se přibližovala dobové problematice. Také celkovým laděním odpovídala přijatelné zásadě, že ve veselohře se dá zajít dále než v tragédii. Veselohra si může dovolit leccos označit přímo s větší nadějí, že bude vyslechnuta. Přitom vyvažuje kritický postřeh i jeho únosnost.

Tragédie ve druhé polovině 19. století přežívala. Nebyla schopna změnit svůj charakter ani plně nepochopila podstatu životnosti shakespearovských a schillerovských vzorů. Tematicky neabsorbovala současnost, zůstávala stále v minulosti a svou alegorií

hovořila stále abstraktněji. Etickou absolutností se nakonec stala přítěží třídě, která se od vlasteneckých a gründerských počátků měšťanstva měnila v buržoazii s veškerou problematičností své existence. Tragédie ještě mohla reprezentovat národní ideje, nikoliv už sociálně dělenou společnost. Svědčí o tom i to, že řada autorů psala tragédie i veselohry. Tito autoři se stali životnějšími právě svými veselohrami.

Veselohra navíc mohla tematicky absorbovat i to, co patřilo tragédii, totiž historické náměty. I ony se díky ní dostaly do jistého zlidšťujícího osvětlení. Navíc však veselohra mohla obstarat a také obstarala další vývojový přechod: přechod k realistickému dramatu.

Historie se totiž v tragédii stala záležitostí alegorie, monumentalizace nebo aktualizace. Jen na tomto pozadí se mohly pohybovat charaktery fiktivní nebo skutečné, na něm prožívaly osudy formované obecnými, nadosobními principy. Pro druhou polovinu 19. století však byla také charakteristická tendence jistého zdůvěrnění, prolnutí lidského s vlastním prostředím /srovnejme Nerudovy Písně kosmické/. Tato tendence se projevila i ve vztahu k historii - pozornost se zaměřila na jednotlivé osobnosti /životopisy, v dramatu je zvláštním případem F.F. Šamberk se svými hrami o J.K. Tylovi nebo K. Havlíčkovi Borovském, které už nejsou tragédiemi, ale také ne veselohrami, i když podstatné rysy konverzační veselohry obsahují/. Dále se pozornost zaměřila na přiblížení fiktivního soukromí doby - a to bylo přirozené pro veseloherní žánr, i když se podstatněji nevytvořil /E. Bozděch, F.L. Stroupežnický/.

Pokud se týká souvislosti veselohry s dalším vývojem, je zřejmé, že veselohra jako žánr vycházející ze soudobosti, podávající o ní jistý soud, objevující typizaci, se stala inspirativním zdrojem, z něhož čerpalo realistické drama. Není tu nutné zdůrazňovat nejtypičtější případ Našich furiantů.

Je třeba mít pochopitelně stále na mysli, že veselohra si podržovala prvky, které z její přežívající existence do 20. století postupně vytvořily anachronismus. Mezi tyto prvky patřil i sklon k nadsázce, jež se vymykala věrojatnosti. Podnětnost konfliktů

byla omezena jejich jednoznačnou řešitelností. Konečně veselohra nebyla schopna tematicky obsáhnout celou skutečnost - už třeba tím, že do tradic jejího interiéru nebylo možno zařazovat ožehavou sociální problematiku. Konverzace postav nemohla řešit zásadní otázky další orientace národního a společenského vývoje.

Přesto se konverzační veselohra stala ve druhé polovině 19. století životným a inspirujícím útvarem a leccos ze života společnosti, jejích vývojových zkušeností i skutečností zachytila. A jako specifický žánr se také konstituovala.

PŘEDPOKLADY PŮSOBENÍ ČESKÉ KULTURY V ČECHÁCH V 19. STOLETÍ

Jan Havránek

Sledujeme-li působení kultury v určité zemi, musíme nejprve nalézt odpověď na otázku, jaké byly předpoklady k jejímu působení v dané době mezi obyvatelstvem této země. Tyto předpoklady lze rozdělit do dvou volně spjatých, ale v třídní společnosti navzájem se nepodmiňujících skupin, z nichž jedna postihuje podmínky pro pasívní recepci kulturních hodnot obyvatelstvem a druhá předpoklady pro aktivní tvorbu těchto hodnot.

Předpoklady pasívní recepce jsou dány zejména:

1. schopností obyvatelstva dané země, jeho sociálně či nacionálně rozlišených složek rozumět kultuře vcelku i jejím složkám;
2. dostatkem času i prostředků nezbytných pro recepci kultury;
3. společenským tlakem, většinou jen morálním či prestižním, někdy však i mocenským, který vyvíjejí rozličné třídy a skupiny ve společnosti na své vlastní příslušníky či i na osoby jim podřízené a na nich závislé, aby je přiměly věnovat svůj volný čas a zájem určitému typu kultury.

Aktivní kulturní působení je podmíněno zejména:

1. dostatkem osob schopných na základě talentu i odborné přípravy být kulturně aktivními;
2. ochotou zámožných tříd dané společnosti kulturu hmotně podporovat;
3. zájmem vládnoucí třídy, vyjádřeným zpravidla v politice jí ovládaného státu, na pěstování příslušného typu kultury.

Jak vypadaly tyto předpoklady kulturního působení v Čechách v 19. století. Možno říci, že Čechy v tomto století jsou velice vhodnou půdou pro zkoumání působení kultury, protože elementární předpoklad recepce kultury, totiž schopnost číst a psát, tu byla bezmála všeobecná, že míra vzdělanosti, a to zejména vzdělanosti širokých vrstev žen i mužů, zde byla neobyčejně vysoká. Ne náhodou profesor M.K. Bennett, který se na počátku padesátých let po-

prvé pokusil srovnávat životní úroveň různých zemí ve třicátých letech 20. století na základě nepeněžního ukazatele opřeného o procento naplnění potřeb obyvatelstva v oblasti výživy, oblékání, bydlení, péče o zdraví, transportu a spojení, a také vzdělání a kultury, přisoudil Československu v celosvětové komparaci maximální, stoprocentní hodnocení v oblasti školní frekvence. /1/

Na sklonku 19. století byly Čechy s pouhými 3 procenty analfabetů mezi obyvatelstvem starším 10 let zemí s nejvyšší gramotností v tehdejší monarchii /Morava měla tehdy 4 a Slezsko 6 procent analfabetů/. Češi v Čechách, a také v souhrnu celého Předlitavska, měli ukazatele gramotnosti v roce 1910 o zlomek procenta příznivější i než příslušníci vládnoucího německého národa. I když některé ukazatele mohou poněkud zpochybnit přesnost těchto údajů, jako např. skutečnost, že v rámci pražské aglomerace byla zjištěna nejvyšší průměrná gramotnost na Žižkově, přece jen je jasné, že negramotnost mezi dospělými Čechy byla již na přelomu století dost hluboko pod hladinou 5 procent. V roce 1900 bylo mezi Poláky v Předlitavsku 27 procent negramotných, mezi Ukrajinci 60 procent, v Uhrách 36 procent a v Chorvatsku 50. Francie vykazovala tehdy 15 procent analfabetů mezi dospělými a Itálie 45 procent. /2/

Tento základní předpoklad pro recepci kultury tlumočené tiskem měl v Čechách své kořeny hluboko v 18. století, v době tereziánských a josefínských reforem a zavedení povinné školní docházky, a byl upevněn školskými zákony z roku 1868. Byly zde pochopitelně rozdíly v gramotnosti podle věku, pohlaví a sociálního postavení. V roce 1910 bylo z žen české národnosti v Čechách starších 71 let ještě 12,5 procent analfabetek, kdežto mezi muži téže kategorie jich bylo 5,6 procent. Mezi muži ve věku 11-30 let bylo 0,5 a mezi ženami téhož věku 0,6 procent analfabetů. /3/ Ostatně každý, kdo se probírá svědeckými výpovědmi účastníků dělnických demonstrací a jiných nepokojů v šedesátých až devadesátých letech 19. století, ví, že tři křížky zastupují podpis u žen jen zcela výjimečně a u mužů se prakticky nevyskytují.

Byla-li škola u nás v 19. století institucí, která vytvářela základní předpoklady pro recepci kultury obyvatelstvem, neznamená to,

že působila všude stejně. Venkovská škola byla, zvláště v prvních sto letech po tereziánských reformách, zaměřena převážně prakticky, konkrétně směřovala k šíření zemědělských znalostí a dovedností v rostlinné i živočišné produkci, v sadařství a včelařství. Městská škola, zejména pak přímo škola měšťanská, viděla zvláště v druhé polovině 19. století svůj cíl v přípravě budoucích řemeslníků i obchodníků. Společné jim však bylo to, že gramotnost a určitá všeobecná orientace, jichž jejich absolventi dosáhli, je přiváděla k tomu, že jako dospělí nebrali do rukou jen modlitební knížky a pracovní návody, ale i kalendáře, a také noviny a časopisy.

Zájem o noviny odrážel také druhý pasívní předpoklad recepce kultury - dostatek času k četbě a prostředků na nákup tiskovin, nejen novin, ale i knih. O čtenářské obci českých knih před březnem 1848 jsme dobře informováni z Hrochových prací o členstvu Matice české. V centru tu stály skupiny vlastenců, vzdělanců duchovních i světských a vzdělaných měšťanů. Ovšem celková pozice české kultury v Čechách v době předbřeznové nebyla příliš příznivá, stačí tu porovnat počty českých a německých novin a časopisů, jež tu tehdy vycházely. V roce 1826 to bylo 5 novin a časopisů českých proti 15 německým, v roce 1847 13 novin a časopisů českých proti 32 německým. /4/ I když tedy přinesla poslední dvě desetiletí před revolucí roku osmačtyřicátého skoro trojnásobný vzestup počtu českých novin a časopisů, pak jejich podíl stoupl pouze z 25 na 30 procent. Vysvětlení lze v podstatě hledat ve slabém zastoupení uvědomělých Čechů mezi velkostatkáři, obchodníky, byrokraty, a také mezi dobovou inteligencí. Především tu vystupuje do popředí otázka slabého zastoupení Čechů mezi pražskými vzdělanými vrstvami, a to již od 18. století. Katalog posluchačů filozofické fakulty, třídy logiků z let 1776-1781 a 1783, podává o nacionální struktuře studentů pocházejících z Prahy, převážně jistě ze zámožných a vzdělaných vrstev, pozoruhodné svědectví. Ze studentů těchto sedmi ročníků pocházelo z Prahy 316. Z nich 187 /59%/ uvedlo němčinu jako jazyk, kterým hovoří, 82 /27%/ uvedlo češtinu a 47 /14%/ oba jazyky. /5/ Značně se od Prahy tehdy lišila Plzeň, odkud přišlo v těchto sedmi letech 30 studentů. Z nich 21 hovořilo

česky, 4 oběma jazyky /jeden z nich též francouzsky/, jenom tři, vesměs až v posledním sledovaném ročníku, uvedli němčinu jako jediný svůj hovorový jazyk. U dvou údaje o jazyku scházejí. Nacionální ráz Plzně sedmdesátých let 18. století byl tedy výrazně český, až počátek osmdesátých let naznačuje posílení německého živlu v tomto městě, rostoucí pak zejména v prvních desetiletích století devatenáctého. Jinak tomu bylo v metropoli. Praha 18. století byla městem, v němž tón udávaly vrchnosti a jejich služebnictvo, kněží a vojáci.

Ke změně docházelo pozvolna v 19. století, kdy asi od roku 1810 vedle starších čelných vrstev, které sice nezmizely, ale přece jen poněkud ztratily na váze, vystupují do popředí obchodníci a úředníci, převážně z řad státní byrokracie. Avšak také tyto vrstvy, pokud nejsou německé, tak alespoň mají, až na čestné výjimky, povrchní německý nátěr. Vedle nich však narůstá a hospodářsky sílí česká Praha, Praha řemeslníků a dělníků, trhovkyň a služek, ale také dřevařů, řezníků, mlynářů, sládků, krupařů a pekařů. Česká Praha má už čas a celkem i prostředky na přijímání kultury, to se stává zřejmým na prahu čtyřicátých let i schopnému německému divadelnímu podnikateli Johannu Augustu Stögrovi, který zřídil roku 1842 Nové divadlo v Růžové ulici, umístěné v sále, který pojal 2000 diváků, a určil je pro českou scénu. Česká veřejnost je uvítala s nadšením, ale dokázala v něm naplnit jen levná místa. Záhy se pak v Novém divadle provozovaly vedle českých i německé hry a v roce 1846 toto divadlo zaniklo. /6/ Proč? Nebylo v Praze již tehdy dosti zámožných Čechů? Jistě jich tehdy již dost bylo. Někteří snad i měli zájem, jak o tom svědčí v Lipsku otištěná brožura, informující o pražském divadelním životě. Jako nejčastější návštěvníky českých představení uvádí drobné řemeslníky a živnostníky, služebnictvo, formany, kteří zaplňovali levnější místa na galerii. Lóže, jak potvrzují i jiná dobová svědectví, byly při českých představeních zpravidla prázdné, a přízemí bylo naplněno jen zčásti. Autoři lipské brožury z roku 1846 o tom psali: "Vznešené obecenstvo sedadel a parteru se skládá převážně z vážených měšťanů našeho hlavního města, hlavně pekařů, mlynářů, sládků, pak z malé části duchovenstva, profesorů i studentů." /7/

Chyběl zde však dostatečně silný společenský tlak na příslušníky zámožnějších vrstev české Prahy, a proto nelze pochybovat, že jim příliš nekřivdil autor článku v Pražském večerním listě, který 1. února 1850 napsal o zámožných pražských českých měšťanech, že si ještě nenavykli navštěvovat divadlo, zato však: "Uvykli na své patriarchální živobytí, zděděné od svých předků, neznají ještě větších rozkoší než odpočinku při občerstvující sklenici, kdežto jich rodiny v sáhodlouhém spánku raději se kochají." /8/

Byl-li společenský tlak, síla veřejného mínění, v Praze roku 1850 stále ještě příliš slabý, než aby dostal zámožnější diváky do českého divadla, přinesl revoluční rok osmačtyřicátý výrazný vzestup zájmu zámožného a vzdělaného obecenstva z venkova a venkovských měst o český tisk, který vedle politických a hospodářských informací přinášel i četné informace kulturní a nejednou též významná literární díla. Havlíčkovy Národní noviny měly z tehdejších českých listů bezpochyby největší význam. Při jejich pronikání na český venkov na jaře roku osmačtyřicátého napomohly i úřady, které poté, když již nebylo spolehnutí na bezvadnou funkci vrchnostenských kanceláří jako nejnižší složky státní správy, doporučily obcím odběr pražských novin, a to Constitutionelles Blatt aus Böhmen německým a Národní noviny českým obcím, aby se jejich prostřednictvím seznamovaly s vyhláškami místodržitelství. Karel Havlíček si koncem roku 1849 sestavil statistiku odběratelů Národních novin, které vycházely tehdy v nákladu 2100 výtisků. V Praze se z nich prodalo jen 400 výtisků. Zdá se sice, že v Praze měl v revolučním roce větší ohlas Pražský večerní list, redigovaný J.S. Knedlhansem-Liblinským a od léta 1849 P. Chocholouškem; jeho náklad byl závislý více na prodeji a ve vzrušené době na konci července 1848 činil 5000 výtisků. Avšak na stejné sociální vrstvy jako Národní noviny orientovaná německá Bohemia měla v roce 1857 v Praze 2134 abonenty.

Musíme proto oporu Havlíčkových novin hledat mimo Prahu. V Čechách měly 1303 abonenty, 124 výtisků bylo zasíláno na Moravu, 39 do Vídně, 32 do zemí obývaných jižními Slovany, 31 do Haliče, 23 na Slovensko atd. Ze 1303 abonentů z Čech bylo 244 katolických kněží, 65 rolníků, 57 obchodníků, 56 učitelů, 56 úředníků,

50 obcí /zbytek výzvy z jara 1848/, 46 mlynářů, 28 sládků, 22 lékařů, 16 šlechticů. /9/ Tato statistika odráží - i když postihuje asi jen polovinu odběratelů, protože ostatní zřejmě své povolání na objednávce neuvedli - dobře význam buržoazie spjaté se zemědělskou výrobou i přímo zámožného rolnictva jako čtenářů českého tisku. Počet sládků a mlynářů dohromady byl vyšší než počet obchodníků či úředníků. Také z těchto rodin se rekrutovali političtí představitelé české buržoazie, a ne náhodou jak Perner, tak Strobach, jak Trojan, tak Rieger byli syny mlynářů. Venkov a venkovská města byly oporami českého tisku a jejich zájem nebyl malý, vždyť ze všech pražských listů jen Constitutionelles Blatt aus Böhmen měl tehdy, v roce 1849, víc odběratelů mimo Prahu než Národní noviny, a to asi o třetinu.

Absolutismus padesátých let těžce postihl český život, jak politický, tak i kulturní. Zlá léta dvacátá připomíná statistika z roku 1855. Tehdy pražská policie zjišťovala, jaké noviny jsou vykládány v pražských hostincích, kavárnách a vinárnách. Ve 186 pohostinstvích bylo vykládáno 637 časopisů, z toho 588 německých, 39 slovanských, 9 francouzských a jeden anglický. Mezi slovanskými byly převážnou většinou 35 exemplářů listy české, překvapivě však oficiální Pražské noviny, které tehdy vycházely v pouhých 1300 výtiscích. Ač byly jediným českým deníkem v Čechách, byly vyloženy jen v 10 lokálech, Mikovcův Lumír byl vyložen v 11. /10/

Desetiletí absolutistické vlády mohlo sice ochromit český politický a zčásti i kulturní život, ale nemohlo zabrzdit společenské proměny ve městech i na venkově. Zesílila česká buržoazie, přibylo českých vzdělanců. Projevilo se to poté, když Říjnový diplom vytvořil předpoklady k obnovení žurnalistické aktivity. Po několika zvratech vystoupily posléze Grégrovy Národní listy jako vedoucí český politický deník. Měly již v prvém roce své existence 4275 výtisků, dvakrát tedy více než Havlíčkovy noviny. Nejrozšířenější německý pražský list, Bohemia, měl tehdy zhruba stejný náklad. V roce 1862 vycházelo v Praze již 6400 výtisků českých deníků vedle 11000 výtisků deníků německých, mezi nimiž zvláštní místo měla Politik s 2100 výtisků, která v německém jazyce tlumočila názory české strany. Tento list byl určen především těm, kteří politicky

patřili k českému táboru, i když byli zvyklí číst více německy než česky. /11/ Počet odběratelů českého tisku v následujících desetiletích rostl, přibývalo titulů i výtisků. Národní listy dosáhly v roce 1883 již 9700 výtisků a jejich odběratelé v nich četli Nerudovy fejetóny, více než hlučně nacionalistické úvodníky či vídeňskou korespondenci zasvěceného Eima. /12/

Vedle pražského tisku rostl i tisk v jiných městech v Čechách. Tak třebas Plzeň měla na sklonku osmdesátých let dva německé a dva české politické listy, vycházející zpravidla dvakrát, výjimečně třikrát týdně /mladočeský list Na stráži vycházel jen dvakrát měsíčně/. Ze dvou německých však jeden, Pilsner Reform, byl obdobou pražské Politik a tlumočil názory české strany. Měl roku 1885 500 výtisků, 1890 již jen 250 výtisků, zatímco německý liberální Pilsner Zeitung měl tehdy 500 výtisků. Plzeňské listy vycházely roku 1890 v 560 výtiscích, zatímco mladočeský časopis Na stráži, který míval 400 exemplářů, zanikl na konci roku 1889. Vedle těchto nákladů je náklad 1500 výtisků, v němž již od roku 1889 vycházel sociálně demokratický list Heslo dvakrát měsíčně až do roku 1892, kdy jej nahradil Posel lidu, nákladem vskutku pozoruhodným, svědčícím o značném tehdy zájmu dělnické třídy o politické dění. Třeba ovšem přitom přihlédnouti k tomu, že na rozdíl od měšťáckého tisku neměl tehdy tisk socialistický žádný reprezentativní pražský orgán. /13/

Sledujeme-li stoupající váhu českého tisku jako tlumočníka české kultury, hodně o ní poví tato tabulka:

Počet časopisů vydávaných v Čechách v letech 1863-1893. /14/

	Počet časopisů	
Roku:	českých:	německých:
1863	45	43
1873	102	86
1883	173	123
1893	351	183

Od šedesátých let tak rychlým tempem rostly předpoklady k recepci české kultury, a to ve všech jejích složkách. Noviny a knihy

již dlouho nebyly vyhrazeny jen vedoucí třídě společnosti a inteligenci. Pronikaly do řemeslnických rodin, do dělnických domácností i do venkovských hospodářství. Do Národního divadla a pak i do dalších divadel chodily všechny třídy pražského obyvatelstva a také venkované pokládali za čest a povinnost toto divadlo občas navštívit. Hudba měla své pevné místo v kostele i v hospodě, v pěveckých sborech učitelských i dělnických, ve školách i v salónech. I výtvarné umění pronikalo alespoň barvotiskovými reprodukcemi obrazů s vlasteneckou tematikou do spolkových místností a ilustracemi třebas Zlaté Prahy do měšťanských domácností. Vyvíjely se v 19. století podobně příznivě i předpoklady k aktivnímu působení české kultury?

Umělecké talenty mohly v Praze nalézt jak v první, tak i v druhé polovině století dobrou odbornou přípravu, nicméně některé oblasti kultury byly ve školském systému reprezentovány velice dobře, především hudba, a jiné byly státními školami v první polovině století vážně zanedbávány, jako český jazyk vůbec a česká stylistika zvláště. Mohou to ilustrovat dva příklady. Nejvyšší úroveň mezi pražskými uměleckými školami prvé poloviny 19. století měla asi pražská konzervatoř. V deníku jejího absolventa, houslisty Eduarda Witticha, jsem nalezl zajímavou ilustraci pro známé tvrzení, že Praha byla konzervatoří Evropy. Eduard Wittich, můj pradědeček, si v roce 1846, kdy působil jako houslista ve varšavské opeře, zapsal do deníku přehled svých spolužáků, s nimiž před devíti léty dokončil studia na konzervatoři, a tam, kde mohl, vypsal i další jich osudy. Tento záznam má záhlaví: "Památka na konzervatorium v Praze, tj. zaznamenání mých kolegů v tomto ústavu, v kterém já 6 let s nimi /od roku 1831 do roku 1837/ strávil. Tento ústav byl založen od F.D. Webera v roce 1810 a F.D. Weber byl též prvním direktorem; po jeho smrti /1843/ nastal na to místo P.F. Kittl. /Psáno ve Varšavě v roce 1846, 19. září/." Spolužáci jsou potom řazeni podle jednotlivých nástrojů. Za jménem je někdy zapsána i přezdívka. Na ukázku: "Při houslích. Prof. F. Pixis, po jeho smrti /1841/ jest P. Mildner. 1. Krämer. Z Koburku, potom též tam do knížecí kapely přišel. 2. Sokoll. Ze Sobotky, kde já s ním dvakrát na vakacích byl, je teď v Petrohradě; dřív ve Vilně.

3. Wirth /Stausberger/. Můj nejlepší přítel, přijel se mnou 1844 do Varšavy, ale 1845 se navrátil do Prahy, a je tam zas při divadle. 4. Knauer /Pagoner/. Z Teplitz, je již 8 let v Polsce za učitela fortepiána, a teď je taky ve Varšavě. ... Při cello, Prof. Hüttner..... 19. Münzl /Pincz/ Z Schönlinde, je ve Vídni při divadle u Korytanský brány ..... Při flétně, Prof. Eisert ... 24. Staudigl. Měl rozlámat flétu a zato se pustil do pivovarství. ... Při oboi, Prof. Bauer. 26. Bauer. Teodor, syn Prof., můj přítel, byl v Praze s otcem svým při divadle, potom se pustil na cestování, a teď je v Americe. Oženil se tam. .... Při rohu /Waldhorn/, Prof. Zalužan; potom Janatka. ... 41. Taux /Tau-Tau-Tautel/. Z Prus, je teď direktorem Mozartského úst., i řiditelem kostelní hudby v Solném Hradci. .... 45. Rio. Mouřenín z Afriky a z Ameriky, co dítě otrokův, z Rio Janeira od císařovny císařovně naší od Vídně prezentem přislán, učil se 2 léta na rohu, potom jako zahradník se oženil v Praze. ... Při zpěvu, ženský. 50. Binder. Po kursu se vdala a nechá jiný zpívat." Avšak při vší pestrosti individálních osudů je možno i shrnout poznatky z tohoto přehledu. Z 53 absolventů o 9 Wittich nevěděl, co dělají /jeden z nich prošel operou ve Vilně/, 4 zemřeli a 6 se věnovalo jiným povoláním. Jako hudebníci působili: 6 v Praze, 2 jinde v českých zemích 6 v Rakousku /Vídeň, Salcburk, Linec/, 3 v Uhersku, 5 v Německu, 3 ve Varšavě, 8 v Rusku, 1 v Americe. /15/

Vedle pozitivního příkladu výborné přípravy hudebníků stojí i příklad negativní - česká mládež nevěřila svým schopnostem vyjadřovat se českým jazykem natolik, že si ani neodvážila přeložit do češtiny petici, jejíž znění bylo dne 15. března 1848 přijato nadšenými studenty v aule Karolina a jejíž 3. bod požadoval: "Aby každému možné učiněno vzdělati se dokonale v obou jazycích zemských, a to ve všech předmětech vyučování vůbec." 16. března ráno vyhledal student Josef Jireček Františka Palackého v jeho domě v Pasířské ulici a ten mu na základě německého znění nadiktoval český text a Jirečkův zápis pak vlastnoručně ještě opravil. /16/

Podporu mohla česká kultura jen do určité míry očekávat od mecenátu velkostatkářské aristokracie, jak to ostatně ukáže referát Jiřího Raka. Církevní mecenát, ještě v 18. století tak závažný

na poli výtvarného umění i hudby, ztrácí v 19. století do značné míry svůj význam. Přes josefínské zásahy měla církev stále ještě nemalé pozemkové vlastnictví a vzestup pozemkové renty jeho cenu jenom zvětšoval, zvláště jednalo-li se o nemovitosti v bezprostředním zázemí Prahy. Avšak toto jmění nebylo využíváno na kulturní mecenát, a to většinou ani tam ne, kde šlo o stavby přímo sloužící církvi. Dobrou ilustrací je tu budování kostelů v rychle rostoucích pražských předměstích. Jejich stavba sledovala až s nemalým zpožděním po budování činžovních domů a na předměstí až sedmdesátitisícová připadal vždy jeden nový, dosti rozlehlý kostel. Na sklonku století již nemohla církev počítat s přílišnou podporou radnic, jež byly pod sílícím mladočeským vlivem. Úpadek zájmu církve o kulturní mecenát a vůbec o působení na věřící kulturou ilustruje právě tato výstavba kostelů v pražských předměstích. Kolem výzdoby karlínského kostela sv. Cyrila a Metoděje se sešli v letech 1854-1863 ještě významní umělci, jako Mánes, Levý, Lhota, P. Maixner; smíchovský Sv. Václav je poněkud pozoruhodný jen svou architektonickou tvářností, kterou mu v osmdesátých letech vtiskl Václav Barvitius. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let budují svůj kostel bohaté Vinohrady. Mohutná Mockerova stavba, pražská paralela vídeňské Votivskirche s reprezentativním schodištěm, na němž se na červeném koberci dobře vyjímaly i ty nejbohatší svatby, má však vnitřní výzdobu skromnou, jen Myslbekův reliéf v tympanonu hlavního portálu se odlišuje od všedního průměru. O deset let později se buduje shromaždiště žižkovských katolíků, Sv. Prokop, který se svou všedností ničím neliší od všedních domů v okolí. Kolem roku 1910 přibyly ještě dva kostely: sv. Antonína v Holešovicích a provizorní, dřevěná stavba sv. Vojtěcha v Libni, díla řemeslná a řemeslnická. Důvody selhání církevního mecenátu v Čechách mohou být různé: aristokratická vázanost hierarchie, zastaralost hospodářské správy, malý zájem na aktivní působení mimo oficiální, se státem těsně svázanou strukturu. Výsledek byl však jednoznačný - bezmála úplné selhání církevního mecenátu v podpoře české kultury, a to je koneckonců také jeden ze zdrojů silně areligiózního a mnohdy i antireligiózního rázu české kultury.

Mecenát buržoazní nakonec, nejvíce až od osmdesátých let, přicházel pomalu k uplatnění. Pochopitelně podporoval kulturu, která mu vyhovovala. V novém Národním divadle již lóže bývaly obsazeny. Hlávkovy i Náprstkovy peníze našly cestu i do kapes skutečných kulturních tvůrců. Jsou i případy, kde kulturní mecenát přesáhl možnosti podnikatele, jak to ve své nedávno vydané knize Čechy krásné, Čechy mé na postavě Augusta Švagrovského krásně ukázal Miloš Kratochvíl. Třeba říci, že česká inteligence, jejíž sociální prestiž byla podstatně vyšší než její zámožnost, působila v tomto směru dosti silně na vlastní buržoazii, která se už v osmdesátých letech styděla žít tak jako ve čtyřicátých a nechávala své dcerky se učit hrát na piano, měla tu a tam i originál pověšený v salóně a - třeba také odebírala Zlatou Prahu, která, ač nebyla laciná, číslo stálo 36 krejcarů, měla v roce 1887 již 10800 výtisků. Pravda, není to zpravidla ještě mecenát v plném slova smyslu, ale je to přece jen změna, je to zájem platícího konzumenta, předpoklad slušné existence kulturních tvůrců.

Organizovaný zájem buržoazie se pak projevuje i v podpoře radnic umělecké tvorbě, zvláště monumentálnímu malířství a sochařství, o tom pohovoří Petr Wittlich. Něco málo pomáhala i zemská samospráva, ale stát? Ten v Čechách jako kulturní mecenáš v 19. století vystupoval jen minimálně. Nejspíše ještě tam, kde podpora díla byla odměnou umělci jako vzornému poddanému. Jako příklad tu poslouží zakoupení krucifixu od Emanuela Maxe pro Karolinum v roce 1882. Tento krucifix v canovovském stylu je dílem umělce sedmdesátiletého a byl zakoupen pro Karolinum až v roce 1882 za slušnou částku 4000 zlatých. Místodržitelovo doporučení pro nejvyšší místa ukazuje, která hlediska byla pro nákup díla státem rozhodující: "....vedle výstižnosti uměleckého díla poukazuji na stísněné materiální poměry, přísnou loajalitu a vždy osvědčené vlastenectví sedmdesátiletého umělce." /17/

Avšak týž místodržitel, Philipp svobodný pán Weber von Ebenhoch, který blahovolně navrhoval za toto dílo cenu převyšující roční plat řádného univerzitního profesora, nebyl zdaleka tak velkorysý, pokud šlo o českou kulturu. Právě naopak. Příslušník druhé generace úřednické šlechty, která vyšla ze svobodnické rodiny ze šu-

mavské Filipovy Hutě, měl k české kultuře poměr nevlídný, ba přímo nepřátelský. Obráží to jeho vyjádření zaslané ministru kultu a vyučování, jímž ještě 21. ledna 1881 chtěl zabránit vzniku české univerzity: /18/ "Nikdo kromě těch, kdož jsou zcela zaslepení nacionálními přesudky či nic nevědí o tom, co se děje v této zemi, nemůže popřít, že čeština, opírajíc se o přirozené nadání lidu a o prostředky k vzdělání, připravené německou vědou, a povzbuzována národním nadšením, učinila během 19. století velké, ba překvapivé pokroky a zvláště v posledních třech desetiletích dosáhl počet českých spisovatelů a českých tisků nemalé výše. Avšak na otázku, zda je tato literatura na té úrovni soudobé vědy, již dosahuje v jazycích kulturních národů Evropy, je nutno odpovědět záporně."

Dále se Weber vůbec nezmiňuje o výsledcích české vědy na poli teologie a medicíny, protože o zřízení českých fakult pro tyto obory se tehdy ještě neuvažovalo, a soustřeďuje svou pozornost na informaci o stavu české vědy v oborech, jež se studují na fakultách filozifické a právnické: ". ... avšak i na obou zbývajících fakultách - právnické a filozofické - je řada oborů, k jejichž zpracování čeští autoři až na málo výjimek dosud nepřikročili. Přirozené právo, církevní právo, mezinárodní právo, dějiny práva, trestní právo, národní hospodářství, finanční věda, horní právo, nauka o správě, statistika, průmyslová a obchodní politika, filozofie, estetika, pedagogika, matematika, fyzika, chemie, všeobecné dějiny atd. nejsou v původní české literární tvorbě zastoupeny ničím, co by bylo na úrovni soudobé vědy, a to, co je dnes podáváno v učebních textech, jsou buďto pouhé překlady nebo sešity, opírající se o překlady.

Zbývají tedy v české literatuře jen některé výsledky speciálních /sic!, zřejmě aby nebylo použito slova "národních"/ dějin, slovanské filologie a archeologie, přírodopisu a umění básnického, které si mohou činit nárok na původnost a hodnotu. Škoda jen, že na poli umění básnického jsou všem dospělým i dospívajícím předkládány, a to na škodu míru mezi národy, básnické výrobky novověké jako perly z dávných časů, ačkoliv je jeden z prvních slavistů Evropy, Kopitar, a před ním již učený syn této země, Dobrovský, prohlásili za paděl-ky, /Rukopis Královédvorský/." K tomu na okraj poznamenal tužkou

někdo, kdo podání Weberovo četl, a zdá se, že to nebyl ani ministr Conrad a premiér Taaffe, ale sám panovník, nemám však k dispozici dosti jeho rukopisů z téže doby, abych mohl autorství stvrdit s jistotou, slova: "Nač ta ironie?"

Weber pak pokračuje: "Musím se zmínit ještě o jednom vyspělém výtvoru českého spisovatelství, jímž je vedle početné románové literatury česká žurnalistika, která dosáhla pozoruhodné výše jak co se týče počtu periodických listů, tak i stylistické zručnosti; avšak až na několik málo výjimek neslouží tomu, aby podporovala vědeckost a rozvoj vědy, protože postrádá důkladnosti, mravní vážnosti a často i pravdivosti." Tu jsou vysloveny výtky, které v téže době byly nejčastěji vznášeny vůči žurnalistice vídeňské. S tím vším je možno souhlasit či nesouhlasit, nicméně však překvapí logická eskamotáž, jíž se Weber dopracoval ke zdůvodnění svého zcela zamítavého postoje nejen ke zřízení české univerzity, ale vůbec k jakémukoliv rozšíření pozic češtiny na univerzitě. Dovozuje, že na základě tohoto stavu české literatury "..... čeští učitelé musejí čerpat své vědomosti z literatury jiného národa - v Rakousku přirozeně z literatury německé, jinými slovy: český univerzitní profesor musí mít německé vzdělání a ... potřebuje-li český univerzitní profesor německé vzdělání, proč mají úředníci, duchovní, lékaři, advokáti, středoškolští učitelé atd., krátce všichni, kdož mají na vzdělání nárok a vzdělání potřebují, být zbaveni výhod německého vzdělání a tak zakrnět." K slovům, která podtrhl, připsal vysoký vídeňský glosátor: "Jak to? Vždyť německá univerzita existuje tak jako dřív!" Místodržitel pak ještě stupňoval temné barvy chmurného obrazu budoucnosti, která vzejde v Čechách na základě počeštění univerzity. Přítomná a příští generace bude zcela počeštěna, bude usilovat o vytlačení nenáviděných Němců ze země a toto počeštění přinese též oslabení pout, jež spojují Čechy s ústředními úřady říše ve Vídně.

Na závěr zdůraznil svou podporu minoritnímu návrhu profesorů Rulfa a Veringa, kteří se v akademickém senátě postavili proti stanovisku většiny německých profesorů vedených Ernstem Machem, dožadujícímu se plného rozdělení pražské univerzity na německou a českou. Rulf a Vering - a s nimi i Weber - žádali, aby

bylo okamžitě zastaveno další počeštování univerzity jmenováním českých profesorů a aby byl posílen německý charakter pražské univerzity.

Zaujímal-li nejvyšší představitel státní byrokracie v Čechách toto stanovisko k české kultuře v osmdesátých letech, potvrdil tím jen, jak dalekozraký byl Karel Havlíček, když již ve čtyřicátých letech ocenil tento stát, jistě také na základě jeho postoje k české kultuře, známým epigramem:

Odkuď vzalo - zkouším žáky -
jméno Rakous počátek?
Od raků, neb oni taky,
lezou pořád nazpátek.

Poznámky

/1/ W. Kula, Problemy i metody historii gospodarczej, Warszawa 1963, s. 300-303, 315.

/2/ Statistická příručka RČS, II., Praha 1925, s. 38 - 39; Masarykův slovník naučný, sv. 1, s. 158.

/3/ Statistická příručka RČS, II., s. 38 - 39.

/4/ M. Laiske, Časopisectví v Čechách 1650-1847, Praha 1959, s. 162.

/5/ Archív Univerzity Karlovy, M 33, Catalogus logicorum z let 1776-1781 a 1783, spočetl JH.

/6/ Dějiny českého divadla, sv. II., Praha 1969, s. 202-203.

/7/ Tamtéž, s. 207.

/8/ Tamtéž, s. 207.

/9/ F. Roubík, Časopisectvo v Čechách v letech 1848-1862, Praha 1930, s. 40-41, 122, 144.

/10/ Tamtéž, s. 92-93, 114, 156.

/11/ Tamtéž, s. 61-63, Příloha VIII.

/12/ F. Roubík, Bibliografie časopisectva v Čechách z let 1863-1895, Praha 1936, s. 130-131.

/13/ Tamtéž, s. 74, 129, 161-163.

/14/ Tamtéž, s. 267-268.

/15/ Mý Besedy, deník Eduarda Witticha z let 1844-1847, psáno ve Varšavě. Zápis z 19. září 1846.

/16/ LA PNP, pozůstalost Josefa Jirečka.

/17/ HHStA, Vídeň, kabinetní kancelář, čj. KZ 271 z roku 1882.

/18/ AVA, Vídeň CUM, čj. 107 praes., plné znění otištěno v originále v článku: J. Havránek, Česká univerzita v jednání rakouských úřadů do roku 1881, AUC-HUCP, XXII/1 /1982/.

VLASTENECKÉ MUZEUM A ČESKÉ MĚŠŤANSTVO V DOBĚ PŘEDBŘEZNOVÉ

Jiří Rak

Již v prvé syntéze dějin Národního muzea psané k padesátiletému jubileu prohlásil tehdejší sekretář muzejní společnosti Václav Nebeský, že "jakkoliv úmysl k založení muzea ode všech vzdělaných stavů v zemi s největším účastenstvím přijat byl, získala si přece šlechta bez odporu největších zásluh o provedení krásného tohoto podniknutí a zasloužila si tím právem díky celého národu". /1/ Ještě výrazněji vyjádřil tuto tézi na počátku dvacátých let našeho století Josef Hanuš, který navíc významnou úlohu šlechticů stojících u vzniku Vlasteneckého muzea zobecnil zdůrazněním role zemské šlechty pro naše národní obrození vůbec. /2/ Přitom již v polovině 19. století byla současníkům zřejmá souvislost mezi založením a dalším rozvojem muzea a procesem emancipace třetího stavu a vznikem moderní občanské společnosti. Pregnantně tuto myšlenku vyslovil František Palacký v projevu na slavnostním shromáždění muzejní společnosti roku 1868, tedy ve stejném roce, kdy vyšla tiskem v úvodu citovaná práce Václava Nebeského, slovy: "Tak i zakládání zemských muzeí v krajinách našich bylo z počátku jen nepatrným outkem v pásmu oněch dějin světových našeho věku, které připravují konečné vymanění národův a pokolení lidského z poručnictví a libovůle několika samozvaných náměstků božích na zemi" /3/. Otázka po skutečné podobě vzájemného vztahu mezi muzeem a nastupujícím českým měšťanstvem je tedy jistě namístě, přičemž situace je ale navíc ještě komplikována poměrem kapitálově silnějšího měšťanstva německého k této instituci.

Význam aristokracie pro počátky Národního muzea nelze v žádném případě podceňovat. Z tohoto prostředí vzešla iniciativa k jeho založení a bez šlechtických finančních příspěvků by prostě ani vzniknout nemohlo. Stejně nemyslitelné by zřejmě bylo v podmínkách františkovského režimu také císařské schválení muzejní společnosti, kdyby za ní nestáli příslušníci nejvýznamnějších rodů

české zemské šlechty. V místech, kde taková podpora chyběla, založení muzea také skutečně naráželo na značné potíže. Příkladem může být Opava, kde byl nutný dokonce osobní zásah panovníka, ale i tak se tamní muzeum neosamostatnilo, zůstalo spojeno s gymnáziem, a to i přes ochranu, kterou mu poskytoval policejní ministr hrabě Sedlnitzky. /4/

Dalším důležitým faktorem byla existující tradice soukromých šlechtických sbírek, koncem 18. století v osvícenském duchu nově pořádaných na vědeckých základech a zpřístupňovaných alespoň vědecké veřejnosti. Byly to právě tyto kolekce, které položily základ sbírkovým fondům Národního muzea - připomeňme zde alespoň věnování přírodovědeckých sbírek hraběte Kašpara ze Šternberka nebo, pokud jde o humanitní obory, březnickou knihovnu darovanou hrabětem Kolovratem Krakovským a později ještě numismatickou sbírku Františka Šternberka - Manderscheida. Takovým darům samozřejmě nemohly měšťanské vrstvy konkurovat, stejně tak se ale zdá, že o podobné podniky ani nebyl v měšťanském prostředí zájem: např. roku 1811 zapadl bez odezvy návrh vyšebrodského lékaře dr. Nenninga na založení veřejných přírodopisných sbírek ve všech krajských městech Království /5/ a takových případů by bylo možno uvést ještě více.

Určitou snahu o zatraktivnění myšlenky na založení muzea a její přiblížení potřebám městských výrobců a obchodníků můžeme spatřovat v některých projevech akcentujících možnosti praktického přínosu muzejních sbírek pro rozvoj technického pokroku a výroby. Nejdále v tomto směru šel návrh profesora Bergera podaný již v dubnu 1818 a sestavený pod silným vlivem štýrskohradeckého Joannea. /6/ Berger zde na několika místech výslovně zdůrazňuje, že muzeum nemůže být určeno pouze pro jednu třídu obyvatelstva, ale musí být otevřeno všem bez rozdílu původu, náboženství, věku, stavu či povolání a vyžaduje pro jeho činnost největší možnou liberálnost. Hlavní význam pro zamýšlené účely může mít vedle fyzikálního a chemického kabinetu také tzv. technické oddělení, shromažďující a vystavující mimo jiné ukázky současných výrobků a technických vynálezů; zároveň zde také měly být pořádány veřejné populární přednášky pro co nejširší okruh zájemců.

V podobném duchu byl koncipován také návrh Františka Gerstnera podaný 18. února roku 1819. Gerstner, který měl již vlastní praktické zkušenosti v tomto směru, získané veřejným využíváním sbírky průmyslových modelů na pražské polytechnice, /7/ odmítl pro muzeum pěstování pouze čisté vědy a jeho hlavní smysl viděl v šíření osvěty, především industriální. Proto také navrhoval, aby při muzeu byla zřízena společnost obdobná anglické Society for the Encourragement of Arts, Manufacture and Commerce, jejímiž členy by se stali nejen učenci a profesoři, ale také představitelé obchodních a podnikatelských kruhů. /8/

Tyto a podobné projekty však realizovány nebyly a muzeum, zřejmě pod osobním vlivem svých zakladatelů, dostalo do vínku ryze vědecký program, založený na pozdně osvícenských zásadách. Jeho poslání mělo být shromažďování přírodních produktů i historických památek jako podkladů pro vědeckou práci; pro českou i zahraniční veřejnost pak zůstalo takřka výlučně šlechtickým podniknutím. /9/ Jediným pozůstatkem právě citovaných projektů mělo být zřízení "sálu produktového, ve kterém vystaví se všechny rukodělné práce i nálezky, neb vzory /modely/ jejich", jak zněla příslušná formulace v provolání nejvyššího purkrabí z 15. dubna roku 1818, jímž bylo založení muzea oznamováno české veřejnosti. /10/

Aristokraticko - učenecký ráz muzea se odrazil i ve výkonu jeho správy. Roku 1819 ji nejvyšší purkrabí přenesl na triumvirát složený z Kašpara a Františka Šternberků a hraběte Františka Klebelsberka, k nimž se později připojili ještě Josef Dobrovský a hrabě Jiří Buquoy. Obdobné sociální složení vykazoval i správní výbor zvolený po formálním císařském schválení Společnosti vlasteneckého muzea na zasedání dne 23. prosince 1823. Jeho předsedou se stal Kašpar ze Šternberka a členy byli čtyři šlechtici /August Longin z Lobkovic, František Šternberk - Manderscheid, Jiří Buquoy a Hanuš Kolovrat Krakovský/ a čtyři učenci /Josef Dobrovský, František Gerstner, profesor Maxmilián Millauer a profesor Josef Steinmann/ /11/. Přes jednotlivé personální změny se pak toto složení po dlouhou dobu neměnilo a také sociální skladba členů muzejní společnosti vykazovala podobný poměr /12/, i když

samozřejmě její stanovy formálně zaručovaly možnost účasti všech stavů. /13/

Brzy se také projevily negativní důsledky tohoto uspořádání. První možno říci módní vlna zájmu o nově založený ústav mezi šlechtou opadla a muzeum se snažilo získat trvalejší zabezpečení finančních příspěvků i sbírkových přírůstů. Takovým pokusem bylo již roku 1819 zřízení samostatné skupiny členů - sběratelů, jmenovaných pro jednotlivé kraje, ve kterých byli pověřeni vybíráním příspěvků a jejích odesíláním do Prahy. Mezi sběrateli již nenacházíme ani jediného šlechtice, ale stejně mizivě jsou zde zastoupeni i měšťané - naprostou převahu tvoří venkovské duchovenstvo, za ním následují vrchnostenští a státní úředníci a konečně příslušníci inteligence. /14/ Instrukce pro muzejní sběratele z roku 1823 se sice výslovně neobracejí na žádnou ze společenských tříd, můžeme snad vidět projev určitého spoléhání na podporu ze strany bohatého měšťanstva v povzdechu, že "v lidnatosti 3 300 000 obyvatelů může se slušně 10 000 jich vzíti, kteříž by toho ani nezaznamenali, kdyby ročně jeden zlatý takovémuto ústavu obětovali, 1 000, kteříž by právě tak snadno pět zlatých dáti mohli a sto jednotlivých a obcí, kteříž by se buď najednou pěti sty v.č., anebo ročním příspěvkem padesáti zlatých v. č. jakožto působiví členové založiti mohli, a tudy by byl ústav náš hojně pojištěn a s to, svému oučalu zcela zadost učiniti". Přitom ale tato instrukce občanským vrstvám vlastně nic nenabízela a setrvala na ryze vědeckém zaměření muzejní aktivity, jak vyplývá ze závěrečných formulací: "Nový pramen vědeckého poznání vykvetiž v Museum našem" a dále ještě výrazněji "Ne pro podívanou a pro marnou skvostnost, ale k účelu vedoucímu užívání se shromažďuje". /15/

K takovému mecenášství ale ještě české měšťanstvo nedorostlo, a proto ani činnost sběratelů také nevedla k zásadnímu obratu k lepšímu; slušné výsledky měl pouze plzeňský profesor Vojtěch Sedláček a ve východních Čechách Josef Liboslav Ziegler. Příznačné je, že Ziegler v provolání, kterým se s výzvou k podpoře muzea obracel na obyvatele chrudimského kraje, argumentoval především podporu, jíž se muzeu dostává ze strany nejvyššího purkrabí a jiných vysoce postavených osobností a mezi řádky na-

značoval, že dary pro muzeum budou na příslušných místech jistě příznivě posuzovány. /16/

Přehlížíme-li přírůstky muzejních sbírek v tomto období, vidíme, že největší počet dárců a podporovatelů muzea se rekrutovala z řad nižšího duchovenstva a venkovské inteligence, po stránce kvalitativní ovšem stále vede šlechta a vysoká hierarchie některými velkorysými věnováními. Z měst sice také přicházejí některé příspěvky a mnohdy jsou to i významnější jednotliviny, ale málokdy je možno dárce považovat za typického představitele měšťanstva; stejně malá je i aktivní účast měst jako korporací.

Pro úplnost je ještě nutno dodat, že velmi málo podpory nacházelo muzeum také v řadách představitelů českého národního hnutí, kteří byli odrazováni jeho zemským, jazykově německým charakterem a vyčítali mu nezájem o potřeby českého jazyka a literatury. /17/ S tím zajímavě koresponduje okolnost, že se zdá, jako by větší zájem o muzeum projevovala města německá nebo národnostně smíšená nežli česká. Jestliže např. u většiny měst zůstaly bez ohlasu výzvy, aby byly v muzeu ukládány listiny a jiné archiválie, které již ztratily svou aktuálnost pro výkon městské správy, vyhověly jim zato Německý Brod, Chomutov a Teplice. /18/

Stejně jako je založení muzea nerozlučně spjato se jménem hraběte Kašpara ze Šternberka, je snaha po jeho demokratizaci a přiblížení potřebám obrozujícího se českého národa spojena s činností Františka Palackého, který neustále připomínal a prosazoval potřebu většího sepětí muzea českými vzdělanými kruhy.

První krok v tomto směru Palacký učinil v polovině dvacátých let, když se rozhodující měrou zasadil o vznik muzejních časopisů. V podání Kašparu Šternberkovi z 27. prosince 1825 vyslovil jasně zásadu, že "Museum může trvati a prospívati jen stále čilým účastenstvím národa" /19/; a protože podle jeho představ bylo jádro národa tvořeno měšťanstvem a inteligencí, zaměřil činnost časopisu právě vůči těmto vrstvám, na něž chtěl působit v národně buditelském duchu. Postupně tak chtěl učinit z muzea jednotící a programotvorné centrum celého českého obrodného hnutí. Za tuto cenu byl ochoten slevit z dosavadního přísně vědecky pojatého chá-

pání muzejní práce a vědeckým problémům zůstala vyhrazena pouze německá verze Muzejníka. Životnost tohoto názoru pak potvrdila stoupající obliba českého časopisu a naopak zánik jeho německé verze pro naprostý nedostatek odběratelů.

Dalším důležitým činem Palackého v tomto ohledu bylo založení Matice české na počátku třicátých let. Jak známo, vzešla Matice z příprav jiného podniku, vycházejícího z předvídání potřeb rodící se národní buržoazie; totiž z příprav k vydání českého reálně encyklopedického slovníku. K vydání encyklopedie sice nedošlo, ale nově ustavený muzejní Sbor ku vědeckému vzdělávání řeči a literatury české vzal na sebe ještě závažnější úkol, jímž bylo vydávání českých vědeckých spisů ze všech oborů, a vytvořil tak dodnes neopominutelný základ české odborné literatury. Při Sboru vzniklá pokladnice, Matice, pak mohla prakticky prověřovat v širších vrstvách českou ochotu a možnosti finančních obětí ve prospěch národní kultury. Matice pak také po krátké počáteční stagnaci získala řadu přispěvatelů z celých Čech a od roku 1823 mohla dokonce do vlastního nákladu převzít i vydávání muzejního časopisu. /20/ Jak mimo jakoukoliv pochybnost prokázaly výzkumy M. Hrocha, podíl měšťanstva jak mezi přispěvateli Matice, tak mezi abonenty Muzejníka vykazoval po celé předbřeznové období neustále stoupající tendenci /21/. Rozhodující jednání o přetvoření muzea však na Palackého teprve čekala.

K zásadnímu projednávání otázky dalšího charakteru Vlastenského muzea došlo na přelomu třicátých a čtyřicátých let po smrti Kašpara ze Šternberka. Muzejní společnost již v druhé polovině třicátých let pozorovala rapidní úpadek zájmu o muzeum mezi veřejností a v jejím prostředí vykrystalizovaly v zásadě dvě koncepce na překonání krize. První z nich byla reprezentována dosavadním jednatelem Společnosti, hrabětem Nosticem, podporovaným někdejším spoluzakladatelem muzea, nynějším vlivným ministrem Kolovratem. Její jádro spočívalo v tom, že by stavy převzaly nad muzeem patronát a poskytly mu potřebnou finanční pomoc. Díky tomu by pak muzeum mohlo pokračovat v dosavadní činnosti zaměřené hlavně na přírodovědné výzkumy, jejichž význam Nostic neustále vyzdvihoval. Tím způsobem by ovšem také zůstal zachován vliv

šlechty na organizaci a činnost muzea a zachována by zůstala také jeho nacionální indiferentnost. /22/ Představitelem druhého směru byl, jak známo, Palacký, který své názory vyjádřil v těchto letech v řadě memorand. /23/

Při formulaci svého muzejního programu se mohl Palacký opřít již o několik nesporných skutečností, na prvém místě o nepopiratelný rozvoj českého národního hnutí, k němuž právě ve třicátých letech došlo a který byl i v muzeu jasně patrný na stoupající síle Matice. V jeho důsledku mohl Palacký počítat s tím, že mezi českým měšťanstvem se již vytvořily také podmínky pro rozsáhlejší kulturní a vědeckou aktivitu, pojímanou ovšem v národním duchu. Kalkuloval tedy s tím, že muzeum by mohlo nalézt mezi národně uvědomělým měšťanstvem více podporovatelů, a osvobodilo se tak od závislosti na šlechtických mecenáších. Dalším faktorem, který bral v úvahu, bylo pak to, že pro uspokojování ekonomických a technických potřeb měšťanských výrobců se již v Čechách vytvořily instituce jiné - v prvé řadě Jednota ku povzbuzení průmyslu, a muzeum se proto mohlo plněji zaměřit na pěstování historických oborů, které byly pochopitelně Palackému nejbližší a které se mu také zdály být efektivnější z hlediska možností národně buditelského působení.

Již v návrzích na vybudování Franciscea zdůrazňoval Palacký svou základní tézi o nutnosti většího sepětí mezi muzeem a co nejširšími vrstvami obyvatelstva, tak např. v podání nejvyššímu purkrabí nazvaném Čeho jest třeba českému museum z roku 1840, prohlásil: "A přece spočívá všechen účel, všechna působnost, ano i všechen zdar jeho jen v tom, aby zakotvilo v názorech, duševních potřebách a sympatiích národa, aby si zjednalo na něj vliv k pokroku vybízející, zušlechťující a aby tedy co nejblíže k národu bylo přivedeno." Pokud tyto funkce muzeum nebude plnit, dojde podle jeho názoru zcela zákonitě k vzájemnému odcizení, "kterým konečně ne obecenstvo, ale ovšem museum zahyne a zahynouti musí" /24/. Když projekt Franciscea realizován nebyl, přenesl Palacký zápas o uskutečnění svých představ přímo na půdu muzejní společnosti. Jeho vítězství bylo pak i navenek vyjádřeno tím, že byl dne 2. června 1841 zvolen do funkce jednatele správního výboru;

také z této doby pochází několik jeho podání a memorand, která všechna mají společného jmenovatele. Šlo o to zbavit vědeckou práci v muzeu pěstovanou její dosavadní výlučnosti; hlavním smyslem "vědeckého obrazu vlasti", který měly muzejní sbírky vytvářet, bylo působení na veřejnost. Tak mělo např. shromáždění a vystavení dochovaných zbytků uměleckých památek z doby vlády Karla IV. povznést národní vědomí a dodat mu potřebné hrdosti poukazem na dobu, kdy Čechy byly vzorem pro ostatní Evropu.

Na druhé straně pak Palacký očekával také větší účastenství ze strany české veřejnosti, která pochopí a bude podporovat veliké cíle, jež si muzeum klade. "Jestliže každému, kdo miluje svou vlast, nic nesmí býti lhostejno, co se jakýmkoli způsobem dotýká zájmů této země, tu také žádný Čech, který jen poněkud jest s to, aby pochopil význam své doby a svého národa, nezřekne se účastenství na ústavu, který si vzal za úkol pěstování nejušlechtilejších věcí tohoto národa slavné památky jeho celé minulosti, vzpomínky jen tak zajímavých dějin, jakož i jasný přehled veškerého duševního života přítomnosti", napsal o tom ve spise Vlastenecké museum roku 1842.

Je možno konstatovat, že od doby Palackého nástupu do muzejní správy se tento ústav skutečně postupně stával centrem českých národních snah a jako takový byl chápán veřejností českou i německou. Jen tak si je možno vysvětlit útok vojska na muzejní budovu za svatodušních bouří roku 1848, ačkoliv muzeum, kromě toho, že poskytlo přístřeší strážnici Svornosti, se do událostí revolučního roku vůbec nezapojilo.

Na druhé straně ale ani za Palackého éry nedošlo k výraznější podpoře muzea ze strany českých měst a jejich obyvatel. Svou roli v tom sehrála, kromě faktorů subjektivních, jistě také jejich v polovině století ještě nepříliš silná hospodářská situace. Výmluvným svědectvím tu může být výzva k veřejným sbírkám na zakoupení Pachlovy sbírky starožitností pro muzeum. Pachl za svou kolekci požadoval celkem 6000 zl., z nichž 2000 poskytl zemský výbor, bylo tedy nutno shromáždit pouze 4000 zl. Realistický Palacký si zřejmě byl vědom toho, že ze strany pouze české tento obnos nezíská, a ve

výzvě tedy argumentoval tradičními obraty odvolávajími se na city společného česko - německého zemského patriotismu.

Doklady účinného mecenášství ze strany českých měst zaznamenalo muzeum až v poslední čtvrtině 19. století, kdy se u nás již vytvořila majetná vrstva národně uvědomělé buržoazie. Mnohá venkovská města si ale tehdy již zakládala svá vlastní muzea a jejich obyvatelstvo mnohdy na výzvy k podpoře Národního muzea hledělo s podezřením jako na projevy pražského centralismu.

Poznámky

/1/ Václav Nebeský, Dějiny Musea království Českého, Praha 1868, s. 19.
/2/ Josef Hanuš, Národní museum a naše obrození, I, Praha 1921, s. 310: "Byvši založeno, vybudováno a po celé čtvrtstoletí řízeno výkvětem vlastenecké a osvícenské šlechty české, Vlastenecké museum jest a vždy zůstane nejkrásnějším a nejslavnějším pomníkem její lásky k vlasti a vědám, nejvýznamnějším odkazem jejího obrození národního i osvětného, nejvýmluvnějším dokumentem jejího významu v obrození českém". Srv. i recenzi Josefa Pekaře, ČČH 28, 1922, s. 469-477.
/3/ František Palacký, Úvahy a projevy, ed. Josef Špičák, Praha 1977, s. 399.
/4/ Viz Josef Orlík, Počátky Gymnazijního muzea v Opavě, In: 150 let Slezského muzea, Ostrava 1964.
/5/ Hesperus. Encyklopädische Zeitschrift für gebildete Leser, 1811/II, s. 88 - 89; III, s. 244 - 245.
/6/ Individuelle Ansichten und Ideen über eines National - Museums und über die Erfordernisse eines solchen Instituts, Archív Národního muzea - Registratura Národního muzea sign. A/I/25 /dále jen ANM-RNM/.
/7/ Srv. Jiří Majer, Školy a muzea v boji za technickou vzdělanost, In: Na prahu naší techniky. Sborník sestavený pracovníky Národního technického muzea k 250. výročí našeho technického školství, Praha 1956, s. 259 - 364.
/8/ ANM-RNM sign. A/I/34.
/9/ Např. postřeh Karla Postla z roku 1828, že muzeum "dokazuje, že českým šlechticům nechybí cit vlastenecký". Srv. Město vidím veliké .... Cizinci o Praze. Vyd. Vincy Schwarz, Praha 1940, s. 230.

/10/ Citováno podle překladu Josefa Jungmanna, Vlastencům umění milovným, který vyšel v příloze Krameriových novin dne 25. dubna 1818. Nově jej vydal např. F. Kop, Národní muzeum. Památník našeho kulturního obrození, Praha 1941, s. 10-12.

/11/ Aleš Chalupa, Vývoj správy a organizace Národního muzea, In: 150 let Národního muzea, Praha 1968, s. 55 - 66.

/12/ Josef Hanuš, l.c., II, Praha 1923, s. 140 - 157.

/13/ § 2: "Společnost tato jest svobodná z členův pozůstávajících z každého stavu". Vyd. F. Kop, l.c., s. 177.

/14/ J. Hanuš, l.c. II, s. 141.

/15/ Ponaučení pro zběrající členy Národního museum v Čechách. ANM-RNM sign. B/2/IV/3.

/16/ ANM-RNM sing. K/2/271.

/17/ J. Hanuš, l.c. II, s. 291 - 292.

/18/ Tamtéž, s. 194.

/19/ Františka Palackého Spisy drobné III, vyd. Leander Čech, Praha 1903, s. 257.

/20/ Karel Tieftrunk, Dějiny Matice České, Praha 1881.

/21/ Miroslav Hroch, Die Vorkämpfer der nationalen Bewegung bei den kleinen Völkern Europas, Praha 1968, s. 44.

/22/ ANM-RNM sign - A/3/11-12.

/23/ F. Palackého Spisy robné III, s. 291 - 325.

/24/ Tamtéž, s. 293.

KDO NAKUPOVAL NA VÝSTAVÁCH KRASOUMNÉ JEDNOTY?

Zdeněk Hojda

Konec 18. století a první polovina 19. století znamená v českých zemích zásadní změnu ve způsobu komunikace mezi umělcem a výtvarným publikem. Máme zde samozřejmě na mysli institucionální, nikoli esteticko-psychologickou podobu této komunikace. Změnu podmínily nové skutečnosti ve všech sférách společenského života. Rozpadl se systém feudálních dominií jako ekonomických a správních jednotek a tím se výrazně změnila politická úloha a sociální postavení aristokracie. Druhý velký mecenáš, církev, byl postaven do služeb státu a aktivita církevních institucí v oblasti výtvarných zakázek poklesla na minimum. Tím vzniklo určité vakuum ve výtvarném mecenátu. Měšťanstvo se totiž začalo podstatněji sociálně a politicky emancipovat teprve na konci výše vymezeného období, které bychom si mohli pracovně označit jako období restrukturace uměleckého publika. Z hlediska umělců znamenal tento stav nejen nedostatek monumentálních zakázek, ale i nedostatek jakýchkoli objednávek vůbec. Kromě toho ztratili josefínskými reformami cechovní organizaci, která se sice dávno přežila, avšak dlouho nebyla nahrazena jiným sdružením na profesionálním základě.

Pokrok historické vědy v osvícenské době a sílící zemskopatriotické nálady přinesly zesílený zájem o památky českého výtvarného umění, který se obracel především do minulosti, mimo jiné v důsledku obrovské devastace uměleckých hodnot v josefínské době. V roce 1796 byla ve znamení těchto tendencí založena Společnost vlasteneckých přátel umění, kde se patronací šlechty uplatnili i odborníci z řad učenců a umělců. V prvních letech po založení nebyl ovšem pociťován zemský charakter SVPU /ve smyslu "böhmisch"/ jako retardující prvek. Založením stálé obrazárny se otevřely možnosti působení uměleckých děl na další společenské vrstvy. V souvislosti s demokratičtější formou prezentace se vytvářelo nové publikum a také nová vrstva mecenášů a sběratelů, chybělo však pravidelné seznamování veřejnosti s pracemi žijících umělců.

Nový model vztahu mezi odběratelem /zadavatelem či prostě kupcem/ a zároveň konzumentem výtvarného díla na straně jedné a umělcem na straně druhé vyžadoval zavedení periodických a popřípadě i stálých výstav současného umění. Po vzoru německých Kunstvereinů byla tak roku 1835 založena Krasoumná jednota, pražský Kunstverein. KJ nebyla autonomní organizací umělců samých, ale spíše filiálkou SVPU, zaměřenou k podpoře současného domácího umění. Úzké personální propojení s SVPU předurčilo také politický ráz tohoto spolku, hluboko do 19. století byla KJ pod vlivem zemského. historickoprávně orientovaného vlastenectví. Dalším důsledkem původně hegemonního postavení konzervativní šlechty v KJ i v SVPU byla převaha laického živlu při rozhodování, stav těžko slučitelný s tím pojetím uměleckých spolků, jaké se prosadilo v druhé polovině 19. století.

Hlavním účelem založení a také největší zásluhou KJ bylo pořádání pravidelných výročních výstav, fakticky až do konce 19. století jediných každoročních výstav výtvarného umění. Až do roku 1840 byly tyto výstavy obesílány pouze umělci z Čech, po změně stanov od roku 1840 také umělci cizími, jejichž díla mají pak na výstavách KJ po celé námi sledované období do roku 1896 zřetelnou převahu. Šlo převážně o umělce z Německa, dále z Rakouska, Belgie, Francie, v malé míře i z dalších zemí. /1/ Určitá část českých umělců stála ovšem od počátku v opozici proti KJ /2/ a rozpory se prohlubovaly výrazněji od 60. let, kdy se stala konzervativní a nacionálně zprvu bezbarvá, pak logikou věcí spíš mírně se germanizující KJ méně přijatelná pro české malíře generace Národního divadla. Kromě toho se od 60. let nabízely alternativní možnosti spolkového sdružování /Umělecká beseda/ a občas i vystavování. /3/ Tyto výhrady se zčásti ztrácejí po roce 1885, kdy v souvislosti s přestěhováním výstav do nové budovy Rudolfina prudce vzrostl počet vystavovaných obrazů a katalogy výstav KJ poskytují opět reprezentativnější výčet umělců, kteří byli Čechy nejen ve smyslu zemském, ale i národním.

V této souvislosti se nelze podrobněji zabývat otázkou, kdo vystavoval na výstavách KJ. Zajímá nás jen potud, pokud kvalita vystavovaných děl a jména vystavujících malířů ovlivnila složení

publika, přicházejícího na výstavy a eventuálně kupujícího zde nabízené obrazy. Faktorů, které strukturu uměleckého publika ovlivňovaly, bylo více: umístění výstav, počet vystavených obrazů /velikost nabídky/, celková návštěvnost. U informovanější části veřejnosti mohly sehrát svou roli i referáty v tisku. Pro užší okruh návštěvníků, akcionáře KJ a poměrně úzkou skupinu tzv. přispívajících členů SVPU, /4/ byla návštěva výstavy určitě navýsost společenskou záležitostí nebo dokonce povinností. Pro jiné tak trochu i věcí honorární a prestižní. /5/

Faktory objektivního charakteru lze stručně shrnout. Výstavy se odbývaly původně ve šlechtických palácích /6/, pak od roku 1852 v místnostech Akademie v Klementinu. Podstatně se zlepšila dostupnost výstav po jejich přenesení na Žofín v roce 1865, odtud se po dvaceti letech stěhují do Rudolfina. Údaje o návštěvnosti uvádí V. Novotný /7/. Podíl kupujících na celkovém počtu návštěvníků je pochopitelně velmi skromný. Na 10-14 tisíc návštěvníků připadá v 50. letech 40-50 těch, kteří si koupili obraz /další jej mohli získat ve slosování/. Lze však konstatovat, že existuje určitá stálá korelace mezi počtem akcionářů, návštěvností výstav, počtem vystavených obrazů, počtem obrazů, zakoupených pro slosování a počtem soukromých nákupů. /8/ Počet akcionářů stále stoupá do roku 1858, kdy dosahuje vrcholu /7217 zakoupených akcií/, pak klesá do roku 1869 /na 3834/, od té doby se drží až do konce 19. století bez prudčích výkyvů mezi třemi a půl a čtyřmi tisíci prodaných akcií se vzrůstající tendencí po roce 1895. Počet vystavených děl rovněž stoupá: od roku 1846 se pohybuje okolo tří set, po roce 1853 překračuje čtyři stovky a roku 1857 dosahuje pěti set - pak následuje prudký pokles až na 210 v roce 1861. Žofínské období je plné výkyvů, většinou se však drží počet vystavených prací mezi třemi a čtyřmi sty. V Rudolfinu se pak vystavuje po roce 1890 běžně až dvojnásobek, to je 700-800 obrazů.

Od založení KJ byl z obnosu, strženého za prodej akcií, pořizován určitý počet obrazů, určených po slosování k rozdělení mezi akcionáře. Je logické, že počet takto zakoupených obrazů úzce souvisel s úspěšností prodeje akcií. Vrcholem jsou tu léta 1846-1848 a pak celá padesátá léta s přesahem až do roku 1865. Od té doby

položka za slosovávané obrazy rapidně klesá. Trochu jiná je dynamika soukromých nákupů. Ve srovnání s nákupy pro slosování můžeme konstatovat, že suma soukromých nákupů zhruba odpovídá nákupům do slosování do roku 1856, pak až do roku 1867 nákupy Krasoumné jednoty pro slosování výrazně převyšují interes soukromníků. Po tomto roce se mění situace v opak a soukromé nákupy většinou vysoko převyšují počtem i hodnotou obrazy pro slosování. Vrcholem jsou u soukromých nákupů léta 1846-1847, 1851-1853, 1856-1857 a 1868-1872. Pak následuje prudký pokles v souvislosti s krachem na vídeňské burze. /9/ Počet soukromých nákupů začíná pruce narůstat až v období rudolfinských výstav. V absolutních číslech se pohyboval počet zakoupených obrazů do roku 1847 mezi třiceti a čtyřiceti, v letech 1849-1856 mezi dvaceti a padesáti /49 v roce 1852/, v letech 1857-1870 mezi deseti a třiceti. Před krachem v roce 1872 bylo zakoupeno 82 obrazů, pak opět až do roku 1885 jen deset až třicet každoročně. V Rudolfinu se situace trochu zlepšila, ale zásadní zlom nastal až po roce 1893; počet zakoupených obrazů přesahuje od té doby stovku. V procentech vzhledem k celkovému počtu vystavených obrazů připadá na soukromé nákupy v letech 1840-1853 11-18%, v letech 1854-1867 4-8%, v letech 1868-1872 9-20% a 1873-1892 opět jen 4-7%. Počítáme-li i s obrazy, zakoupenými pro slosování, bylo z každé výstavy koupeno do počátku šedesátých let 20-30% vystavených děl, v šedesátých letech 15-20%, v sedmdesátých a osmdesátých letech již jen okolo 10%.

Použijeme-li výše uvedených údajů jako východiska pro periodizaci činnosti KJ zhruba v prvních šedesáti letech po jejím založení, konstatujeme, že takřka ve všech ukazatelích se zde jeví období od Thunovy reorganizace /1840/ až do konce padesátých let jako éra největší prosperity KJ. Důvodů bylo několik. Z těch, které souvisí s vnitřními dějinami KJ, bude asi nejdůležitější aktivní činnost Františka Thun-Hohensteina a později Aloise Czermaka jako jednatelů KJ; z důvodů objektivních potom především výlučné postavení KJ bez konkurence jiných spolků. /10/ V této době nabízí KJ na svých výstavách velmi reprezentativní výběr soudobého umění, výstavy jsou obesílány téměř všemi významnějšími domácími

umělci a také účast cizích, v této době hlavně mnichovských malířů, uspokojuje vkus návštěvníků. Z nejobecnějších vlivů rozhodně působila i ekonomická prosperita nastupujícího měšťanstva, která byla v padesátých letech v kontrastu s podvázanou možností politického uplatnění. Lze říci, že v 50. letech plnil spolek typu KJ dostatečným způsobem svou funkci, zatímco od 60. let byl spolek, v němž měla stále velké slovo šlechta a o většině uměleckých otázek rozhodovaly komise složené z laiků, už anachronismem. Další dvě období úspěšnosti, totiž léta před rokem 1873 a léta po roce 1885, lze přičíst na vrub novým výstavním prostorám.

Prozatím nezodpověditelná pro nás zůstává otázka, kdo byl mezi návštěvníky výročních výstav KJ, zahajovaných každoročně o Velikonočním pondělí. Nebudeme mít asi nikdy možnost poznat toto širší publikum blíž. Naproti tomu nám seznamy soukromých nákupů na výstavách KJ /11/ poskytují přesné statistické údaje alespoň o té části publika, která ať z důvodů sběratelských a znaleckých, anebo - a to jistě častěji - z důvodů společenskoprestižních zakoupila na některé z výstav jeden nebo více obrazů. Byly zpracovány seznamy z let 1843-1896 /12/. Horní časová hranice spadá do doby, kdy se výstavní život v Praze rychle zpestřuje. Roku 1898 se koná 1. výstava SVU Mánes, v témže roce je založena nová Jednota umělců výtvarných, stoupá počet mimořádných výstav KJ. Také mimopražští výtvarníci se začínají organizovat a roste aktivita německočeských umělců. Domnívám se, že z těchto důvodů není další období srovnatelné s vývojem KJ v prvních šedesáti letech.

Zpracovaný materiál je zajisté citlivější na sociální charakterizaci zkoumané části publika, než by byl například seznam vylosovaných výherců z řad akcionářů KJ nebo dokonce seznam akcionářů KJ vůbec. Hlavním cílem je zjistit sociální složení této "aktivní" části výstavního publika. Můžeme se dovědět leccos i o majetkové a profesionální struktuře těchto lidí, dále o vztahu Čechů a Němců, žijících v Praze, na půdě kulturních institucí. Dozvíme se i o cenách obrazů a o tom, co se kupovalo, o co byl největší zájem. Jakmile se nám podaří vymezit tuto část uměleckého publika, můžeme s vědomím větší či menší reprezentativnosti této skupiny pro kulturní život v Praze ve sledovaném údobí vynést určité soudy

o formách a objemu výtvarného mecenátu v 19. století, o kulturních potřebách, představách a zvyklostech obou národních společností, vyhraňujících se v Praze a v Čechách.

Není překvapující, že mezi pravidelnými kupci obrazů na výstavách KJ byli sami funkcionáři SVPU a KJ, členové výboru SVPU a takzvaní přispívající členové SVPU, jakož i členové takzvaného nákupního výboru KJ. Členové tohoto výboru rozhodovali o přijetí děl na výstavu, uskutečňovali zakupování uměleckých děl pro slosování a schvalovali prémie. Pohybujeme se tu tedy v určitém uzavřeném kruhu. Mezi členy nákupního výboru byli například architekt Josef Schulz, advokát Josef Tragy, karlínský továrník Josef Goetzl, jeho společník Vincenc Daněk, Josef Stupecký a v roce 1887 také lékárník August Řehoř. Tento poměrně neznámý mecenáš, majitel lékárny na Staroměstském náměstí, začal nakupovat obrazy až v 57 letech. Ze svých nákupů věnoval galerii SVPU celkem 26 obrazů za
24 více než 33000 zlatých. /13/ Po Řehořově smrti roku 1895 objednala SVPU jeho bystu u J.V. Myslbeka. Velmi často se v seznamech vyskytnou jména prezidentů SVPU: Ervína Nostice, Františka Thun-Hohensteina mladšího, Albrechta Kounice a Karla Buquoye, vesměs je počítáme mezi konzervativní, zemské křídlo české šlechty. Mezi členy výboru SVPU najdeme dále Johanna G. Pilze, Cornelia Schäffnera, Vojtěcha Lannu /v 90. letech byl jednatelem KJ/, Karla Zdekauera.

Zemskopatrioticky orientovanou šlechtu nacházíme často i mezi těmi zájemci o nákupy z výstav, kteří vykonávali čelné funkce /většinou čestné/ v jiných zemských institucích. Uveďme alespoň Jindřicha Clam-Martinice, prezidenta Společnosti českého musea, prezidenta Vlastenecko-hospodářské společnosti Alberta Nostice a ještě jednou Františka Thun-Hohensteina, tentokrát jako předsedu Spolku pro dostavbu chrámu sv. Víta. Mezi centralisticky orientovanou šlechtu patřil Franz starohrabě Salm, předseda Spolku pro dějiny Němců v Čechách.

Už od padesátých let se mezi tuto "domácí společnost" v SVPU a KJ tlačí především představitelé obchodního a finančního kapitálu. I ti ovšem záhy patří mezi elitní skupinu přispívajících členů SVPU. Jsou to Eduard Pleschner, Johann Gustav Pilz, Wilhelm

Josef Bayer, Karl Eduard Brosche. O generaci později, v osmdesátých a devadesátých letech, jsou to Vojtěch Lanna, Karl Zdekauer, Ottokar Richard Weber, Eugen König. Z reprezentantů českého kapitálu lze uvést Aloise Olivu, Karla Dimmera, Josefa Goetzla.

Když hovoříme o nejčastějších zákaznících výstav KJ, nesmíme zapomenout na sběratele. V prvním období především lékaře Josefa Hosera, který věnoval svou sbírku obrazárně SVPU /14/, dále pak továrníka Antona Richtera, zajímavou postavu obchodníka Heliodora Heidla, který měl, jak se zdá, krátce v držení i obraz Hanse Makarta, Catharina Cornaro, zakoupený později muzeem ve Filadelfii za 20000 dolarů /15/. Obrovskou sbírku, především grafiky, nashromáždil Vojtěch Lanna /16/.

Obrátíme-li svou pozornost na to, co si kdo vybral z výstavní nabídky, zjistíme kromě sbírek zcela nevyhraněných i takové, které jsou výsledkem záměrného výběru. Mezi ty první patří například nákupy obou Rohanů, celkem 20000 zlatých. Obrazy byly zřejmě určeny pro sychrovský zámek a jsou ukázkou typické málo náročné módní sbírky s převahou alpských scenérií.

Ze šlechtických sbírek 40. a 50. let patří k pozoruhodným akvizice Eduarda Clam-Gallase. V době, kdy jeho vojenská kariéra začala dosahovat vrcholu, nakupuje Clam-Gallas obrazy Quida Mánesa, Adolfa Kosárka, historická plátna Josefa Trenkwalda a Antonína Dvořáka. František Desfours-Walderode, majitel Hrubého Rohozce si vybral podvakrát obraz s husitskou tematikou. V roce 1846 si koupil Husovo rozloučení před odchodem do Kostnice od Karla Javůrka. Rok poté si objednal podle Trenkwaldova kartonu Vozová hradba husitů v bitvě u Lipan zhotovení velkého obrazu, což je mimo jiné dokladem toho, že se na výstavách nenabízely jen dokončené obrazy.

V prvním období výstav se občas vyskytne v seznamech prodaných obrazů jméno, které bychom asi málo čekali: tak například člen frankfurtského parlamentu a redaktor protičeského listu Ostdeutsche Post Ignaz Kuranda. V roce 1850 si zakoupil jeden obraz i proslulý Alexandr Bach a zajímavý je i námět tohoto obrazu - šlo o Žižkovu smrt od Gustava Popelcho.

V 60. a 70. letech mají už primát sběratelé z nešlechtických kru-

hů. /17/ Je to zmíněný Heliodor Heidl, jehož zájem, usměrněný snad nejvíce soudobým vídeňským vkusem, se zaměřoval hlavně na špičkové umění německé. Byla zde díla od Flamma, Spitzwega, Schleicha, Steffana, Morgensterna, z domácích umělců od Piepenhagena a Gabriela Maxe. Příkladem odborněji budované sbírky v kruzích největších pražských průmyslníků je sbírka Vincence /Čeňka/ Daňka. Měl obrazy Mnichovanů Langka a Schleicha, pražského Riedla, najdeme tu Zavraždění synů Svatoplukových od Karla Javůrka.

Z ojedinělejších, leč zajímavých nákupů zaslouží uvést Pinkasův obraz Après la chasse /18/, který si v roce 1865 koupil bankéř Lippmann /19/. Zatímco v Pinkasově případě šlo o výjimečnou účast na výstavě, vystavoval zde často Bedřich Havránek a jeho díla se velmi dobře prodávala. V roce 1874 si jeden jeho obraz koupil velkoobchodník s uměleckým zbožím Nicolaus Lehmann.

Pro 80. a 90. léta je typický daleko větší rozsah drobnějších nákupů. Umění se dostává běžně i do středních měšťanských vrstev, uplatňují se nové profesní skupiny, především inteligence, úředníci. Z velkých sbírek jsou v této době budovány především už zmíněná sbírka Lannova, specifickým fenoménem jsou nákupy Řehořovy, který překonal velkorysostí svého mecenášství všechny své aristokratické současníky i předchůdce. Do galerie SVPU zakoupil díla Oomsova, Russova, Achenbachova, Mařákův Podzimní večer, Knüpferovo Jaro u moře, obrazy Antonína Waldhausera, Václava Kroupy a dalších. Také Lanna, který se jinak orientoval hlavně na grafiku a na výstavách KJ si pořídil některé anglické grafiky a kresby Maroldovy, budoval významnou obrazárnu. Tu obohatil z výstav KJ například díly Spitzwegovými, Flammovými a Steffanovými.

Nápadné je, že mezi kupujícími buď zcela chybí, či se jen sporadicky vyskytnou, nejznámější mecenáši z řad české národní společnosti. Máme na mysli v první řadě Josefa Hlávku, který si zde koupil Bartoňkovy Rekruty, velmi málo nakupoval liteňský Josef Sebastián Daubek, profesor Josef Stupecký, vůbec se nesetkáme s Bohumilem /Gottliebem/ Bondym.

Zajímavé je sledovat, jak se okolo výstav scházejí společníci a zaměstnanci týchž firem, například královéhradecké strojírny

Bromowsky-Märky-Schulz /s inženýrem Urbanem/ nebo řada vedoucích zaměstnanců smíchovského Ringhoffera.

Na výstavách se objevují také velmi nákladné obrazy v ceně přes 1000 zlatých: tak známý mladočeský velkostatkář Václav Janda z Budohostic u Velvar si koupil v roce 1894 obraz Emila Holárka Miláček lidu ze včerejšího dne. Obraz Karla Pavlíka Samson a Dalila si odvezl Jaroslav Schmidt do Los Angeles. Konečně spíše jako perlička zapůsobí, když zjistíme, že v roce 1888 si ministr kultu a vyučování a pozdější ministerský předseda Gautsch koupil obraz Starý mluvka od Vojtěcha Bartoňka.

Co říci závěrem o lidech, kteří reprezentovali v dlouhém období šedesáti let aktivnější a především majetnější část výstavního publika. V řadách šlechty a velkostatkářů, kteří si udržují silné postavení do konce 60. let, najdeme, jak bylo konstatováno, především úzký kruh funkcionářů SVPU. Politicky se jedná ve většině případů o osoby, orientované na zemskopatriotické křídlo tzv. konzervativní české šlechty. Druhé křídlo, centralistická šlechta liberální, je ovšem reprezentována také. Nacházíme zde Carlose Auersperga, Salmy, Riese-Stahlburgy. Koneckonců, dost výrazně se reprezentovala i sama panovnická rodina, především císař Ferdinad, který po abdikaci žil v Praze.

Ze starších, v Čechách už dobře etablovaných rodin, setkáváme se na výstavách nejčastěji s Nostici a s Thuny. Jinak se příslušníci rodů se starými, již zbudovanými galeriemi, drží spíše stranou /Lobkovicové, Valdštejnové/. Naproti tomu rodiny, které přišly do Čech teprve nedávno a budovaly své sbírky od základů, investují do nákupů nemalé částky. Byli to například Rohani na Sychrově, Desfours-Walderodové na Hrubém Rohozci, Riese-Stahlburgové /Matyáš Riese-Stahlburg získal inkolát teprve roku 1816/; podobné důvody můžeme hledat také u Korbů z Weidenheimu, nobilitovaných teprve v napoleonských válkách.

Od 60. let se dostává jednoznačně do popředí skupina samostatných podnikatelů v obchodu a v průmyslu. Z průmyslníků jsou tu majitelé strojíren, jako Daněk, Umrath, Bromowsky, dále velmi často majitelé menších podniků potravinářských i chemických. Špička je ovšem propojena s obchodním a finančním kapitálem.

Většinou jde o reprezentanty německých finančních ústavů /Česká eskomptní banka, Kreditní ústav pro úvěr pozemkový, Česká spořitelna/, jsou zde ovšem i reprezentanti Živnobanky a českých pojišťoven.

Ve skupině státních zaměstnanců nenacházíme větší mecenáše a sběratele s výjimkou univerzitních profesorů, kteří se výrazněji reprezentují až na samém konci sledovaného období. Naproti tomu ve skupině samostatných se už od 60. let výrazně uplatňují advokáti, zhruba o 10-20 let později majitelé realit a rentiéři nejrůznějšího typu /hlavně majitelé domů na Novém Městě/. Velmi málo jsou zastoupeni lékaři, jejichž sociální postavení nebylo ještě v 19. století tak dobré jako advokátů - pokud se objeví, pak většinou ve spojení s univerzitní profesurou. Bohatší než lékaři byli lékárníci.

Šlo tedy z hlediska sociálního a majetkového o horní vrstvu pražské buržoazie a o některé skupiny inteligence, především právnické. Jak se nám však bude tato skupina jevit po stránce národnostní? Srovnáme-li podíl obou národních společností ve skupině nejčastějších zákazníků výstav, konstatujeme v první řadě poměrnou nevyhraněnost většiny z nich. Šlo velmi často o typické "rakouské občany", jako byl například nakladatel Haase. Určitým vodítkem by byla účast v nacionalisticky orientovaných organizacích. Na české straně, například ve Sboru pro zřízení Národního divadla, v Měšťanské besedě, na německé straně v Německém kasinu, Divadelním spolku, v Konkordii. U profesorů se můžeme snadno rozhodnout podle příslušnosti k té či oné z obou pražských univerzit /nebo technik/, také advokáti měli svůj Prager Advokaten-Verein /Němci/ a Právnickou jednotu. Rozbor funkcionářů těchto spolků dokázal, že organizované české národní a politické hnutí se odehrávalo mimo půdu Krasoumné jednoty. Zázemí mladočeské strany nutno rozhodně hledat jinde. Naproti tomu jsou na výstavách KJ reprezentováni funkcionáři německých spolků, především těch, kde šlo hlavně o společenskou reprezentaci, to jest Německého kasina a Divadelního spolku /Sobotka, Hofmeier, Zdekauer, Klaudy, Waldek; Osvald Thun v Divadelním spolku/. /20/ Vůbec se nevyskytují příslušníci akademických spolků s literární působností, jako byla Konkordia, kde se scházela německá inteligence.

Vzhledem k tomu, že také mezi univerzitními profesory a mezi advokáty mají mírnou převahu Němci, můžeme označit aktivní část publika na výročních výstavách KJ za jazykově převážně německou skupinu pražských /největším dílem/ podnikatelů a obchodníků s malým podílem inteligence, jejichž politické postoje se většinou neprojevovaly příliš vyhraněně a většinou se dají shrnout pod loyální prorakouské, nacionálně nevyostřené politické povědomí. Totéž platí i pro jazykově českou část publika /ostatně velká část byla stejně jazykově utrakvistická/. /21/

Společná je příslušnost k majetkově nejsilnější skupině pražské buržoazie. Tato sociální příslušnost se demonstrovala i tím, že většina těchto lidí bydlí v nových "palácích" dolního Nového Města, ve čtverci, vymezeném ulicemi Na příkopě, Hybernskou, Městským sadem a Václavským náměstím; v těchto domech se už jistě našly dost prostorné salóny pro nově zakoupená plátna. /22/ Námětem pro budoucí bádání by bylo srovnání této skupiny osob s abonenty a pravidelnými návštěvníky koncertů v Rudolfinu nebo představení v Německém divadle.

Získali jsme tak určité negativní vymezení i vzhledem ke společnosti české. Zde se nabízejí možnosti dalšího výzkumu kontaktů mezi umělcem a objednavatelem /přímé kontrakty, výběr v ateliérech/, funkce pražských uměleckých obchodů /Nicolaus Lehmann a další/, nakupování obrazů na uměleckých výstavách v cizině. To už je ovšem záležitost, kterou bude třeba sledovat zvlášť u každého z významných českých umělců 19. století.

Poznámky

/1/ Průzkumem této problematiky se nyní zabývá dr. M. Nováková.
/2/ Srv. historii vzniku KJ u V. Novotného, Sto let Krasoumné jednoty, Praha /1935/, s. 4-7. Srv. také ANG, AA 1521 a/26.
/3/ Mimořádné výstavy organizoval výtvarný odbor Umělecké besedy hned po jejím založení r. 1863, stálá výstava UB se realizovala v l. 1872-1875 a pravidelné vánoční výstavy od r. 1889.
/4/ Přispívajících členů SVPU bylo 70-80.

/5/ Děkuji dr. R. Prahlovi, který mě upozornil, že na výstavách se vyskytují obrazy, které byly již prodány. Důvodem byl hlavně tržní zájem umělců samých.

/6/ 1840 v paláci Colloredovském, 1841-1842 v budově velkopřevorství johanitů 1843-1852 v Clam-Gallasově paláci.

/7/ V. Novotný, l.c., s. 20-21.

/8/ Mezi zájemce se rozprodávaly akcie po 5 zl. Z výtěžku prodaných akcií byla zakoupena umělecká díla pro slosování.

/9/ Světozor XI, 1877, s. 35, napsal: "..... Ale ovšem okolnosti od krachu znamenitě se změnily. Burzovní Kroesové, kteří do l. 1873 plnou rukou sypali peníze, když se jednalo o okrášlení salónův jejich obrazy některého slavného mistra, měšce své stáhli; hledíť na ně jiné potřeby, kterým tak snadno odolati nelze jako touze po dosažení znamenité malby."

/10/ Jednota umělců výtvorných měla spíše politický význam a výstavní činnosti se příliš nevěnovala.

/11/ ANG, AA 1014, fond SVPU.

/12/ Pokračování pro léta po r. 1896, když už jsou záznamy vedeny trochu jinak, najdeme též v ANG AA 1419, fond SVPU.

/13/ Karel Hoch, Dějiny novin a časopisů, Praha 1912, udává, že Řehoř patřil také k přispěvatelům Národních listů a k jejich založení přispěl částkou 2150 zl., což je 2-3x více než Purkyně, Rieger, Palacký. Za upozornění na tuto skutečnost děkuji doc. J. Havránkovi, kterému vděčím i za další cenné připomínky.

/14/ Doklady k Hoserovu daru v ANG AA 1569, rukopisný lístkový katalog Hoserovy sbírky ANG AA 102. Srv. též J.K.E. Hoser, Catalogue raisonné, Prag 1846.

/15/ Hans Makart, Benátky holdují cyperské královně Kateřině Cornaro. KJ vydala jakožto prémii v r. 1877. Srv. Malerwerke des 19. Jh. /Beitrag zur Kunstgeschichte/ von Friedrich Boetticher, 1. Bd., Dresden 1895, s. 919. Dle této příručky byl obraz vystaven na Světové výstavě ve Vídni 1873 a pak se dostal do rukou Heidlových. V r. 1877 byl už ve Filadelfii.

/16/ Srv. katalog Die Kupferstichsammlung Lanna zu Prag /zprac. H.W. Zinger/. Prag 1895, 2sv.

/17/ Za sběratele zde pracovně označuji všechny osoby, které vytvořily větší soubor obrazů. Nemám tedy na mysli moderní sběratelství znalecké.

/18/ Jak mě upozornil dr. R. Prahl, obraz je dnes nezvěstný. V referátu v Politik/ 17.6. 1865, č. 163/ jej Karel Purkyně označil za obraz vhodný pro pařížský Salon a srovnává jej s Courbetem, který tehdy patřil v sousedním Německu k nejslavnějším umělcům.

/19/ Pro Josefa Lippmanna stavěl předměstkou vilu v Bubenči Antonín Barvitius, srv. Praha národního probuzení, Praha 1981, s. 141n.
/20/ Srv. tabulky u G. Cohena, The Politics of ethnic survival. Germans in Prague 1861-1914, Princeton 1978.
/21/ Poměrně málo jsou zastoupeni Židé. Nejbohatší rodiny téměř chybějí.
/22/ Špička české buržoazie bydlí naopak spíše okolo nábřeží Vltavy a Václavského náměstí.

PŘÍLOHA I.
SOCIÁLNÍ STRUKTURA OSOB, KTERÉ NAKUPOVALY NA VÝSTAVÁCH KRASOUMNÉ JEDNOTY /KUNSTVEREIN/ V LETECH 1840-1896.

Přehled sociálních kategorií, použitých v tabulce:

A ZEMĚDĚLSTVÍ A LESNICTVÍ

a majitelé statků /samostatní a nájemci/
b úředníci a zaměstnanci na panstvích

B PRŮMYSL

a samostatní podnikatelé
1 hornictví a hutnictví
2 živnosti stavitelské a umělecké
3 živnosti opracující kovy, strojírenství apod.
4 výroba chemického a potravinářského zboží
5 výroba textilní a oděvní
6 tiskárny, nakladatelství /v tom i umělecké obchody a vydavatelství/
b úředníci a zaměstnanci
c řemeslníci /malořemeslo/

C OBCHOD A DOPRAVA /živnosti neproduktivní/

a samostatní obchodníci
b úředníci a zaměstnanci
1 obchod zbožím všeho druhu
2 živnosti zasilatelské, zprostředkovatelské a obstaravatelské; hoteliéři a restauratéři
3 ústavy peněžní a kreditní

D VEŘEJNÁ A STÁTNÍ SLUŽBA

1 armáda
2 úředníci vládních a zemských úřadů

3 duchovní
4 učitelé nižších škol a profesoři gymnázií
5 docenti a profesoři na univerzitě a na technice

E SAMOSTATNÍ

1 právníci
2 lékaři
3 lékárníci
4 spisovatelé, umělci, žurnalisté
5 architekti, civilní inženýři, chemici
6 rentiéři, bez povolání

F ŽENY BEZ ÚDAJE O POVOLÁNÍ /samostatné i nesamostatné/

G NEZJIŠTĚNÍ

Při stanovení hlavních sociálních kategorií jsme vycházeli z tabulek v článku J. Havránka, Demografický vývoj Prahy v druhé polovině 19. století, PSH V /1969-1970/, s. 75-70 /přihlédnuto bylo i k Havránkem upraveným kategoriím H. Rauchberga, Der nationale Besitzstand in Böhmen/. Drobné úpravy si vyžádala specifika námi zkoumaného vzoru.

TABULKA 1: SOCIÁLNÍ STRUKTURA V JEDNOTLIVÝCH DESETILETÍCH
Osoby, které procházejí několika desetiletími, jsou započítány v každém desetiletí znovu: některé osoby patří do několika kategorií současně, a proto součet jednotlivých kategorií nesouhlasí s výslednou sumou za celé desetiletí.

	1840-1850	1851-1860	1861-1870	1871-1880	1881-1890	1891-1896
Aa	41	44	31	30	23	23
Ab	0	1	1	2	1	1
A	41	45	32	32	24	24
Ba	7	17	23	22	26	33
Bb	0	1	2	1	5	7
Bc	0	2	1	0	1	4
B	7	20	26	23	32	44
Ca	8	20	21	36	23	36
Cb	0	7	4	5	3	11
C	8	27	25	41	26	47
D	7	5	11	3	10	20
E	4	7	11	27	29	47

	1840-1850	1851-1860	1861-1870	1871-1880	1881-1890	1891-1896
F	0	2	1	8	7	20
G	4	6	5	10	14	27
suma	60	92	80	109	118	196

TABULKA 2: SOCIÁLNÍ STRUKTURA SUMÁRNĚ ZA OBDOBÍ 1840-1896
Každá osoba je započítána jen jednou, pokud však jde o několikanásobnou příslušnost do jednotlivých kategorií, platí totéž jako v tabulce 1.

	ze všech zachycených osob /celkem 548/	z první stovky /podle vynaložených částek ve zlatých, srv. přílohu II./
Aa	137	35
Ab	5	0
A	142	35
Ba	89	30
Ba1	3	3
Ba2	9	2
Ba3	12	6
Ba4	28	11
Ba5	10	1
Ba6	9	3
Bb	15	4
Bc	8	0
B	112	34
Ca	106	32
Ca1	63	19
Ca2	27	8
Ca3	16	5
Cb	26	5
Cb1	9	2
Cb2	1	0
Cb3	16	3
C	132	37
D1	13	3
D2	20	2
D3	4	1
D4	5	0
D5	16	1

	ze všech zachycených osob /celkem 548/	z první stovky /podle vynaložených částek ve zlatých, srv. přílohu II./
D	58	7
E1	37	5
E2	8	0
E3	2	1
E4	14	0
E5	10	2
E6	27	7
E	98	15
F	30	6
G	66	3

TABULKA 3: OSOBY KUPUJÍCÍ 1840-1896 NA VÝSTAVÁCH KRASOUMNÉ JEDNOTY-PODLE BYDLIŠTĚ

Pokud některá osoba změnila bydliště v době, ve které se vyskytuje v účtech výstav KJ, přichází v tabulce dvakrát.

	1840-1850	1851-1860	1861-1870	1871-1880	1881-1890	1891-1896
Praha[1/]	32	32	19	24	9	23
Pha I	6	13	14	13	18	14
Pha II	0	15	26	37	29	67
Pha III/IV	1	2	4	4	2	3
Karlín		2	2	1	4	6
Smíchov			1	4	6	6
Vinohrady				3	2	12
Praha suma	39	64	66	86	70	131
Praha %	65	70	83	79	59	69
Čechy a Morava	4	10	14	14	26	38
ostatní	8	6	2	7	13	16
nezjištění	9	13	0	5	13	15
celkem	60	92	80	109	118	196

1/ V tomto řádku jsou zachyceny osoby, u nichž se nepodařilo zjistit přesnou pražskou adresu.

PŘÍLOHA II.

POŘADÍ PRVNÍ STOVKY OSOB, KTERÉ NAKUPOVALY OBRAZY NA VÝSTAVÁCH KRASOUMNÉ JEDNOTY V LETECH 1840-1896 /PODLE VÝŠE CELKOVÉHO OBNOSU, VYNALOŽENÉHO NA ZAKOUPENÉ OBRAZY/.

Pomíjíme zde inflační vlivy i rozdíly, způsobené měnovou reformou v roce 1859 /přechod z konvenční měny na tzv. rakouskou měnu/, neboť jsou v celkovém výsledku zanedbatelné.

Jméno	počet zakoupených obrazů	obnos /ve zl./	rok
1. August ŘEHOŘ, lékárník, Praha	54	48 663	1884-1894
2. Albrecht hr. KOUNIC, Praha	21	18 986	1862-1896
3. Vojtěch ryt. LANNA, stavební podnikatel, Praha	66	16 695	1864-1896
4. Camille kn. ROHAN, Praha	33	15 312	1843-1862
5. císař FERDINAND, Praha	38	13 603	1850-1863
6. Heliodor HEIDL, velkostatkář a obchodník, Praha	33	11 589	1861-1872
7. Carlos kn AUERSPERG, Praha	54	9 887	1843-1889
8. Vincenc /Čeněk/ DANĚK, šl. z Esse, majitel strojírny v Karlíně a statkář	35	9 053	1863-1889
9. Franz starohr. SALM-REIFFERSCHEID, Praha	22	8 959	1850-1873
10. Norbert BENEDIKT, ředitel Kreditního ústavu, Praha	10	8 730	1880-1892
11. Camille kn. ROHAN /mladší/, Praha	11	6 712	1865-1889
12. Hugo kn. a starohr. SALM-REIFFERSCHEID, Praha	19	6 879	1843-1853
13. Franz sv. p. KORB-WEIDENHEIM, Valeč	35	6 589	1868
14. Ignác LEDERER, majitel továrny na umělá hnojiva, draslo a lučebniny v Mladé Boleslavi, Praha	13	5 953	1894-1896
15. František hr. DESFOURS-WALDERODE, Hrubý Rohozec	13	5 356	1845-1874
16. František kn. COLLOREDO-MANNSFELD, Praha	11	5 256	1843-1847
17. Josef SICCARD, ředitel Bankvereinu, Praha	11	5 121	1872-1873

18.	Friedrich, ryt. LEITENBERGER, majitel továrny na barvení a potiskování látek v Kosmonosích	2	4 980	1869-1870
19.	Karel hr. BUQUOY, Praha	12	4 935	1889-1896
20.	Julius HOFMEIER, obchodník, Praha	16	4 885	1872-1875
21.	Alois OLIVA, velkoobchodník, Praha	14	4 632	1868-1894
22.	Josef TRAGY, JUDr., advokát, Praha	7	4 630	1873-1893
23.	Rudolf hr. MORZIN, Praha	16	4 265	1854-1879
24.	Ervín hr. NOSTITZ-RHINEK, Praha	15	4 209	1843-1864
25.	George William ANDREWS, majitel továrny v Karlíně, Praha	13	4 043	1867-1882
26.	Josef SOBOTKA, tovární sklad bavlněného zboží, příze a plátna, Praha	4	3 535	1894-1895
27.	Julius SCHLESINGER, ředitel Bankvereinu, Praha	18	3 486	1872-1875
28.	Antonín BAMBERGER /a Rudolf Bamberger/, obchodní, obstaravatelská zasilatelská firma, Praha	9	3 431	1871-1893
29.	Karl ZDEKAUER, ryt. v. Treukron, velkoobchod bankovní a směnární	7	3 161	1875-1896
30.	Marian šl. ROMBALD, Vodlochovice	10	3 110	1894-1896
31.	Conrad BLASCHKA, majitel továrny a statkář, Nový Bor	6	2 708	1893-1894
32.	František hr. THUN-HOHENSTEIN /místodržitel/, Praha	7	2 708	1886-1896
33.	Moritz ZELLER, prokurista České eskomptní banky, Praha	5	2 650	1893-1895
34.	Albert KLEIN, šl. z Viesenberka, stavební podnikatel	9	2 565	1851-1856
35.	Josef SCHERZER, Vídeň	6	2 550	1895
36.	Bedřich BROSCHE, majitel lihovaru a továrny na draslo a lučebniny, Praha	8	2 404	1892-1896
37.	Eugen KÖNIG, společník firmy Bedřich Brosche, Praha	4	2 460	1882-1894
38.	Vilhelmína kn. SCHWARZENBERGOVÁ, Praha	5	2 325	1871-1895
39.	Karl hr. REICHENBACH, Reisenberg u Vídně /?/	4	2 322	1845
40.	Antonín URBAN, inženýr u strojírenské firmy Märky, Bromowsky a Schluz, Praha	4	2 210	1893-1896

41.	Johann Gustav PILZ, obchodník, Praha	16	2 188	1850-1873
42.	arcivévoda LUDVÍK SALVÁTOR	4	2 150	1869-1871
43.	Eduard hr. CLAM-GALLAS, Praha	12	2 141	1843-1852
44.	Rudolf KOHN, obchodník, Praha	6	2 130	1891-1893
45.	Ottokar Richard WEBER, ředitel České eskomptní banky, Praha	7	2 106	1869-1879
46.	Josef GOETZL, společník firmy Vincenc Daněk, statkář, Karlín	6	2 070	1857-1864
47.	Gabriele ZDEKAUER, manželka Karla Zdekauera, Praha	6	2 065	1875-1896
48.	Jindřich hr. CLAM-MARTINIC, Praha	6	1 952	1851-1871
49.	Friedrich THEWISSEN, majitel domu, Praha	4	1 950	1851-1857
50.	Vincenc NEUMANN, společník strojírny Noback a Fritze v Bubnech, Karlín	9	1 940	1894-1896
51.	Pavla KLENKOVÁ z Vlastimilu, vdova po lékaři, Vinohrady	4	1 927	1892-1894
52.	Ferdinand Christian FLAMMINGER, účetní, Praha	5	1 903	1852-1858
53.	Mathias sv. p. RIESE-STAHLBURG, Praha /?/	5	1 892	1851-1856
54.	Karel Šálek, sklad nábytku, Praha	1	1 890	1877
55.	Karel RIEGER /a Františka Riegrová/, majitel továrny, Dolní Rokytnice	7	1 878	1884-1894
56.	Karl DIMMER, jun., obchodník, Smíchov	12	1 871	1893-1895
57.	James DUNCAN, Londýn	1	1 800	1874
58.	Friedrich říšský hr. WESTPHALEN, Kulm	2	1 710	1889-1895
59.	Karl Eduard BROSCHE, velkoobchodník, Praha	10	1 679	1849-1855
60.	Václav DIMMER, knihkupectví a umělecký obchod, Praha	5	1 860	1851-1852
61.	Arnošt PICK, majitel továrny na zboží gumové a kaučukové, Praha	3	1 600	1894
62.	Adolph sv. p. RIESE-STAHLBURG, Praha	4	1 594	1871
63.	Vincenc kn. AUERSPERG, Vídeň	5	1 501	1845-1853
64.	Václav JANDA, velkostatkář, Budohostice	1	1 500	1894

65.	Ludvík PICK, JUDr., advokát, Praha	1	1 500	1896
66.	Rudolf SCHUSTER, umělecké nakladatelství, Berlín	1	1 500	1888
67.	Karel FEISTMANTEL, pokladník firmy F. Ringhoffer na Smíchově, Smíchov	10	1 450	1886-1896
68.	Vilhelmína kn. KINSKÁ, Praha	6	1 439	1845-1850
69.	Cornelius SCHÄFFNER, advokát, Praha	2	1 430	1864-1865
70.	František HERING, ředitel a prokurista firmy F. Ringhoffer, Smíchov	4	1 429	1894-1896
71.	Josef K.E. HOSER, lékař, Praha	3	1 421	1846-1848
72.	Anton RICHTER, majitel cukrovaru na Zbraslavi, Praha	7	1 420	1850-1853
73.	Gottfried LEONHARDT, továrna na čokoládu a likéry v Libňovsi, Praha	7	1 393	1853-1883
74.	George Treherne THOMAS, velkostatkář, Blatná	2	1 338	1851-1852
75.	BONDYOVÁ, manželka Bohumila Bondy, Praha	7	1 312	1875-1893
76.	Friedrich SACHER, obstaravatelství a zasilatelství, zbožní a směnečné obchody, Praha	2	1 300	1872
77.	Osvald hr. THUN-HOHENSTEIN, Praha	4	1 287	1883-1891
78.	Josef Wilhelm BAYER, obchodník, Praha	3	1 270	1852-1864
79.	Josef BROMOWSKY, majitel strojírny v Hradci Králové	1	1 264	1893
80.	Anton SPITZNER, JUDr., advokát, Praha	9	1 231	1872-1884
81.	Josef Sebastián DOUBEK, velkostatkář, Libeň	1	1 200	1893
82.	Louisa VONDRÁČKOVÁ, manželka Vlamíra Vondráčka, majitele huti v Moravské Ostravě, Moravská Ostrava	1	1 200	1895
83.	Max KOHN, společník firmy M.B. Kohn, jednatelský, obstaravatelský a vývozní obchod s cukrem, Praha	9	1 190	1891-1895
84.	vévoda BRUNŠVICKÝ	2	1 190	1854
85.	Josefina SCHINDLEROVÁ	2	1 118	1870
86.	O. TROITSCH, umělecký ústav pro barvotisk, Berlín	1	1 110	1888
87.	Bedřich hr. THUN-HOHENSTEIN, Vídeň	2	1 100	1858-1877

88.	Josef SCHULZ, profesor na České technice, architekt, Praha	5	1 109	1884-1893
89.	J. L. GOLDENBERG	1	1 100	1894
90.	Josef Osvald hr. THUN, Klášterec	3	1 045	1855-1855
91.	Karl SCHULZ, majitel strojírny v Hradci Králové, Hradec Králové	5	1 092	1892-1894
92.	Václav ŠÍLENÝ, JUDr., advokát, Tišnov	5	1 032	1893-1894
93.	Terezie GRÜNBERGER, vdova po lékaři, Karlovy Vary	6	1 020	1892-1896
94.	Ludwig LADENBURG, prokurista velkoobchodu L. Lämmel, Praha	3	1 015	1853-1856
95.	Gottlieb HAASE, nakladatelství, Praha	4	1 010	1845-1862
96.	Heřman PUHONNY, prokurista strojírny Breitfeld a Evans, Praha	4	1 000	1871
97.	Clotilde hr. CLAM-GALLASOVÁ, Praha /?/	8	974	1851-1862
98.	J. MACHALICKÝ, Ústí nad Labem	4	967	1894
99.	Johann sv. p. DEFIN, Praha	5	968	1843-1845
100.	James A. PIRIE, anglický kazatel, Smíchov	7	950	1881-1884

OBRAZ PRAHY V ČESKÉ OBROZENSKÉ KULTUŘE

Vladimír Macura

Ve třicátých a čtyřicátých letech devatenáctého století se v české literatuře - a příznačně především v publicistice a v próze ze současnosti - rodí obraz Prahy. Je to obraz Prahy jako města a v tomto smyslu je proces jeho utváření analogický procesům, jimiž se utvářel obraz městského života také v jiných, v té době již prestižních literaturách: zhruba tak vznikal Bozův-Dickensův Londýn, Sueova Paříž. Sociální organismus města je pojednou odrážen dobovými texty mnohem plněji a v konkrétnějších detailech, než tomu bylo dříve. Rodí se současně povědomí o estetice města, které už nestojí v protikladu ke krajině, ale jeví se jako její součást. Zatímco na konci minulého a počátku tohoto století je město vnímáno jako neestetické a buď je literaturou v zásadě opomíjeno, nebo do ní vstupuje jen negativně jako východisko úniku do jedině autentické přírody /"V městě člověk život levý vleče", "již mne vpravdě omrzely/ města, krásní domové" /1/, třicátá a čtyřicátá léta už nacházejí a vlastně kodifikují jeho pitoreskní půvab: "Města co bílá znamínka vyhlížela z šerých stínů; nad nimi se kroužil lehký kouř" /2/.

Přesto obraz Prahy, jak se tehdy utváří, není tak zcela jednoznačně prvý. /3/ Nevzniká sice obdobně plynule jako v západních kulturách, ale přesto rozhodně nevzniká z ničeho. Nepříliš četné stopy zájmu o městskou skutečnost lze tu a tam objevit od počátku století v publicistice a především v lokální frašce, jakkoliv dokládají spíše obtížnost, jíž se tento zájem mohl v podmínkách vrcholné obrozenské kultury prosadit. Lokální fraška a vlastně i divadlo samo stálo ostatně na okraji jungmannovské kultury a častokrát již za jejími předěly - vykazovalo svou potřebu skutečného lidového publika zcela jiné parametry. Pronikaly-li momenty z reálného městského a zvláště pražského života do obrozenské kultury tudy, pronikaly tak spíše zadem, opovrhovanou či alespoň málo prestižní periférií. A také tam byly vlastně potlačovány z velké

části zvnějšku, především tlakem vídeňské frašky. I v nejvýraznější české hře s pražskými motivy v letech dvacátých, ve Štěpánkově frašce Alina aneb Praha v jiném dílu světa, jež vznikla volně upraveným a lokalizovaným překladem hry Adolfa Bäuerla Aline oder Wien in einem anderen Weltteile /4/, mají pražské reálie jen ojediněle samostatnější povahu.

Vystupují tu především jako prostý ekvivalent reálií vídeňských /stejně jako v jiné, moravské adaptaci Karla Rubera nazvané Alina aneb Brno v jiném dílu světa sloužily jako jejich ekvivalent reálie brněnské , byly mnohdy pouhou transpozicí, kromě lokalizačního posunu někdy téměř doslovnou. Vznikají vlastně překladem, zčeštěním reálií původních, ať již jen v rovině pojmenování /Prater - Hvězda, Bubeneč, Kohlmarkt - Uhelný trh, Wasserkunstbastei - Vodičkova ulice, Dunaj - Moldava, tj. Vltava apod./ či ve vyšších rovinách tematických /"Man sieht eine freie Gegend. Es stellt die Donau vor, links der Kahlen - und Leopoldsberg. Im Hintergrunde die weite Aussicht auf den üpigen Strom", s. 95 - ". . . . . vidí se most Pražský přes Moldavu, celá malá strana s hradem a kostelem", s. 12/. Dokonce i písně, jejichž vazba k Bäuerlově syžetu nemusela být tak těsná, se svou tematikou k originálním písním často dosti těsně přimykaly:

Kyž ty krásné české háje,
kyž vlast ještě spatřím svou;
rozkošné ty české ráje
protýkané Moldavou.
Všude z hájů, lučin, strání
rozléhá se prozpěvání:
Taj ty dla! tu ty dli.
/s. 9/

Noch einmal die schöne Gegend
Meiner Heimat möch'ich sehn,
Noch einmal am heitern Ufer
Unsrer Donau möcht'ich stehn!
Kommt ein Schiff mit frischen Leuten,
hört man s'jubeln schon vom weiten:
Jaheiha, ja ih he!
Ostreich Vivat und Juhe! /s. 90/

Ach v Praze je krásně, ach, Praha je má!
Prahu, ach! celý svět Prahu nemá! /s. 22/

Das muss ja prächtig sein,
dort möcht ich bin!
Ja, nur ein Kaiserstadt,
ja, nur ein Wien! /s. 105/

Přestože tak byly v Alíně pražské reálie prosazovány především zvnějšku, skutečností zůstává, že prosazovány byly, ojediněle se

v daném rámci dokonce mohly rozvíjet i vlastní logikou mimo prostor, jejž jim vymezoval originál /zvláště ve 14. výstupu druhého jednání, ve scéně ve Hvězdě/. A že tak také v této oblasti vznikalo - i když chudičké - podloží, na které třicátá a čtyřicátá léta mohla navázat. Z toho hlediska je konečně příznačné, že Tylova fraška /především pak Fidlovačka/ se k Alině také bezprostředně hlásila a že podobným adaptačním postupem jako Štěpánkova Alina vznikal i Tylův překlad Lembertovy hry Fortunats Abenteur zu Wasser und zu Lande nazvaný Václavík Outrata a podivné jeho příběhy na zemi a pod vodou /1834//5 .

V zásadě však obraz reálné Prahy /pro jednoduchost můžeme vystačit s tímto označením/, tak jak ho rozvíjela zvláště léta třicátá a čtyřicátá, nebyl pro kulturní typ vrcholného českého obrození ničím samozřejmým a konečně ani "reálným" - v takové podobě obrozenská kultura ve svém klasickém tvaru vlastně vůbec Prahu neznala. Jungmannovská představa Prahy byla odlišná, podřizovala se potřebám obrozenské ideologie a nikoli tlaku vlastní reality - agresívní, životaschopné a rychle se vyvíjející městské skutečnosti. Tato představa však přesto vytvářela další zdroj, z něhož v třicátých letech obraz Prahy zhruba řečeno "tylovské" vyrůstal, a ani potom zcela nezanikla. Prosazovala se v třetím a čtvrtém desetiletí minulého století s takovou silou,že to mělo zřejmý účinek na skutečnost, že tehdejší obraz Prahy je proti - kupříkladu - Paříži sueovské nebo Londýnu Dickensovu či Gogolovu Petrohradu mnohem méně jednolitý.

Na jedné straně je v něm patrná vrstva dobových reálií, reflexí každodenní přítomnosti města, středisek soudobého společenského života /Kanálka, Krenovy sady, Barvířský ostrov, Nové sady/, sociální periférie /Uhelný trh, František/, žánrových výjevů ze života obyvatel /dělnictvo, pouliční obchodníci, prostitutky/, na druhé straně vrstva zcela jiná, odlišná svou stavbou i souborem motivů. Zatímco "reálná" vrstva usiluje postihnout Prahu jako celek v jediném spojitém pásu jakožto soubor konkrétních detailů a fakt, ta druhá - v níž přežívá klasické obrozenské myšlení - je z hlediska místopisu a sociografie okázale nespojitá, pracuje vlastně s několika emblémy, pevnými hodnotovými znaky

často nápadně ornamentálně uspořádanými. Jestliže mezi jednotlivými prvky "reálné" vrstvy obrazu Prahy převažuje vztah přiřazování, kombinace, druhá vrstva, podřizující se ještě plně klasickému hodnotovému systému, jak ho charakterizuje kulturní projekt jungmannovské generace, je organizována se zřetelným důrazem na vazby analogií, na základě podobnosti. Její struktura - byť je samozřejmě v textech syntaktizována, rozložena do lineární roviny, a tedy do posloupnosti - je nápadně paradigmatická.

Sám rejstřík emblémů jungmannovské Prahy byl poměrně chudý. Z konkrétních pražských lokalit do něj vstupovaly především Vyšehrad a Vltava, pak Karlův most a Bílá hora, ale i ty jsou postihovány jen kuse, nikoli ve svodu dokreslujících detailů, ale naopak až okázale beze stopy po jakémkoli lokálním koloritu, nikoliv jako "obrazy", ale spíše jako "příznaky". Jejich charakteristika se omezovala na několikaprvkovou množinu tematických atributů ani slovně příliš neobměňovaných, které sice někdy odrážely určitý reálný, smyslově ověřitelný rys /Vyšehrad - "skála"/, jindy však odkazovaly zjevně jinam než k reálu /Vltava - "smutná", "velevážná", "stříbrotoká", "zlatonosná"/.

Také okruh dalších atributů Prahy v klasické obrozenské soustavě není nijak zvlášť velký. Na jedné straně je Praha personifikovaná ženskou bytostí /"matka", "matička", "panna", "nevěsta", - "královna", "vdova" - po králích/ - podobné individualizaci vychází ostatně vstříc již sama nerozdrobenost představy Prahy do množství pitoreskních a samostatných motivů v první čtvrtině 19. století. Tato personifikace, jakkoliv vycházející z obvyklých alegorizačních postupů, není pro nás tak zcela významově prázdná. Příznačné je, že základní atributy sbližují alegorii Prahy s alegorií vlasti, obdobně vpjatou do obrozenské symboliky rodinných vztahů "matky" - "otce" - "dětí", což zřetelně dokládá - až v zdánlivém rozporu s nepodrobností obrazu - význam Prahy v obrozenské exiologii. Sám městský charakter Prahy nebyl vztahován k přítomnosti města /"město Libušino", "tisícileté sídlo věštkyně"/, redukoval se v stálý emblém "věží", "hradu" - např. obrat "stověžatá Praha" se prakticky ustálil již ve dvacátých letech /první doklad podle archívu Ústavu pro jazyk český je u Mi-

loty Zdirada Poláka/, "hradeb", z nichž zvláště atribut "hrad" navazoval novou sérii emblémů "hrad" /tj. královský/ - "trůn" - "hrob" /královský/, těsně spojený s řadou další: "hrob" - "oltář" - "chrám" - "Mekka Čechů".

Právě tam, kde i v rámci této emblematické vrstvy dochází k propojování na základě přilehlosti, souvislosti, prostorové návaznosti /a ostatně i k těmto procesům dochází v podobě nejreprezentativnější - jak se podle našich dokladů jeví - až v letech třicátých-čtyřicátých/, je zřetelně vidět rozdíl mezi oběma vrstvami, které se tehdy na reflexi Prahy skládají, nejvýrazněji. Základem propojení jednotlivých obrozenských pražských emblémů se stává jeden z nich: alegorická ženská postava. Na ni se pak promítají jednotlivé emblémy další: Vyšehrad, ale i obecně "hrad", "věže", "hradby" v podobě "koruny", "diadému" jako ozdoby ženiny /"královniny"/ hlavy, "Vltava" s "Karlovým mostem" jako stříbrný "drahý pás" s "přezkou" /6/, "trůn" apod. Souvislost je tak budována na osnově podobnosti, analogie k ženské postavě tu určuje seskupení jednotlivých motivů, a nahrazuje tak jejich syntaktickou nevázanost. Podobnost, která na první pohled spojuje emblémy "matky", "ženy", "královny", "/královské/ vdovy" jakožto prvků jediného paradigmatu, a "hradu", "věží", "hradeb", "koruny", "diadému", "chrámu", "hrobu", "Mekky" jako prvků paradigmatu jiného /případně několika paradigmat do sebe zakleslých/ se tak prosazuje jako určující síla i v procesech usilujících o plynulé, návazné zřetězení.

Vystoupíme-li na okamžik z vymezení vnucovaných lingvistickým nebo obecně sémiotickým aparátem, můžeme shrnout, že zatímco "reálná" vrstva obrazu Prahy míří k nekonečnému zachycování nejrůznějších stránek pražské reality, je programově a okázale otevřená, druhá, jungmannovská, je naopak přísně uzavřena, rozvíjí se dovnitř obměňováním několika analogických atributů, jejich posunem, jenž aktivizuje několikeré /ale nijak četné/ významové okruhy. Zatímco první vrstva je vnějšně nenormovaná a nenormativní, ve vrstvě jungmannovské se petrifikuje jen omezený počet kanonických motivů a určitou volnost skýtá teprve jejich skladba.

Není proto nijak zvláštním překvapením, že tehdy jediný pražský lokální emblém, který je rozvinut v celé pásmo motivů, totiž Vyšehrad, v zásadě nevnáší do pražské ikonografie atributy nové, ale představuje z ní spíš jen určitou výseč s motivy pouze jinak hierarchicky uspořádanými. Jestliže v celkové ikonografii Prahy převažuje ženský prvek - což přirozeně nevylučuje včleňování mužských atributů chrabrosti, síly /"meč"/ a "moci" /"berla", "trůn", "hrad"/ - v ikonografii Vyšehradu je postaven do popředí prvek mužský, právě svými okruhy "vlády" /soudu/ a "boje". Příznačné je proto, že jakkoliv se Praha jednoznačně přiřazuje k mytické postavě Libuše, v okruhu Vyšehradu vystupuje /alespoň v podtextu/ současně velice silný odkaz ke Krokovi a Přemyslovi. Důraz na mužský prvek se konečně promítá i ve volbě konkrétního vyšehradského motivu - věčné "skály", která vzdoruje přívalům vod. Nápadná mužská stylizace si místy podrobuje i ty tradiční legendární motivy, které by se na první pohled zdály vůči ní imunní - i pověstný vyšehradský sloup je v dobové stylizaci "sloup Římu vzatý" /7/, tedy Římu silou vyrvaný. Vyšehrad současně není alegorizován - již to naznačuje jeho nesamostatnost vůči Praze -, ale ostatní jeho emblémy jsou v zásadě stejné: "trůn" /"zlatý stolec"/ - "koruna" - "hrad" /sídlo králů/, "hradby" /zdi/, "hrob" /urna/. Zcela uzoučkou výseč z celkové ikonografie Prahy představují motivy Bílé hory vázané především k emblému "hrobu".

Ale ještě jiný rys odlišuje obě vrstvy obrazu Prahy, jak se ve třicátých - čtyřicátých letech konstituuje, totiž časová orientace. Zatímco první se zaměřuje na přítomnost, jungmannovská vrstva přijímá současnost jen jako reflexi minulosti, jinými slovy vnímá přítomnost jen v té míře, v jaké reflexí minulosti je. Všechny emblémy klasické obrozenské ikonografie Prahy jsou přímo nebo nepřímo touto orientací poznamenány. Už volba adjektiv je z daného hlediska příznačná. Emblémy "starožitná" /"stará"/, "staroslavná" /"veleslavná", "slavná"/, "chabrá", "královská" přímo k minulosti odkazují a další, zdánlivě z tohoto hlediska neutrální /"krásný", "slovanský", "stověžatý" aj./ k ní odkazují zprostředkovaně. Také ostatní motivy nesou více či méně výrazný minulostní příznak, někdy nevyjádřený, ale vždy vyjádřitelný: "věže" /v minulosti postave-

né/, "hrad" /v minulosti postaven, někdejší královský hrad/, "trůn" /někdejší královský trůn/, "meč" /kdysi proslavený v bitvách/, "královna" /pozůstalá po králi/, královna "vdova", "koruna" /někdejší královská koruna/ atd.

Praha je tak v klasické obrozenské podobě pojata jako "minulá sláva", ať již je představována jmény slavných historických a mytologických postav /Čech, Záboj, Krok, Samo, Lumír, Žižka, Tycho de Brahe aj./, nebo ve vnější tvářnosti města materializována /historické stavby/ či konečně vnější tvářností města pouze označovaná: přítomná Praha jako konvenční, zcela arbitrární, tj. toliko o konvence dobového úzu se opírající znak minulosti /třeba i historicky nedoložené, historicky sporné či historicky nemožné/. Tato orientace obrozenského pojetí Prahy zvlášť zdůrazňuje v pražské ikonografii emblém "hrobu", vždyť vlastně každý její emblém s potenciálním a vesměs také aktivizovaným minulostním příznakem byl sám o sobě metaforou "hrobu", hrobu minulé slávy. Vnímání přítomné Prahy jako pouhého znaku minulých a ztracených hodnot s sebou od počátku neslo - v souladu s celoevropskou sentimentalisticko-romantickou vlnou /8/, ale rozhodně se specifickým obrozenským smyslem - nostalgický podtón. Ten mohl být bezpochyby podle okamžité potřeby neutralizován /nutně musel být zrušen v konvenční ceremoniální lyrice, např. ke korunovaci, k návštěvě panovníka apod./, kdy symbol dávného krále bylo třeba vytlačit králem oficiálním - "tys ještě králů se sídlem stala!"/9/. Ale vstupoval do hry velice často: památky velké české minulosti jsou od počátku vnímány v této melancholické perspektivě, a to i tam, kde to vlastně neodpovídá logice. Už v historickém dramatě Turinského, jehož přítomný čas je právě onou výraznou slavnou minulostí, zůstává obrozenská zvláštnost pohledu na minulost zachována - "v hradě - vlasti koruně.... kde české struny libě hlaholily, tu prázdno jest, jako by národ umřel!" /10/, obdobně i v historické próze Lindově: ".... vůkol Vyšehradu prázdno a smutno ve Vyšehradě; - Ve Vyšehradě slavném, hrdém..... Kde jsou Bohové ti, které ctí národ? kde jest Perůn hromomocný? .... kde jest národnost Slovanů, kde jsou Slovanů bývalé časy!" /11/

Současně a především je však Praha jakožto soubor emblémů

s minulostním příznakem a skrze ně i hodnot minulých - "svaté místo", "sanktum", prostor, kde se tento svět stýká s "druhým světem", realita s posvátným světem vlasteneckých idejí. Způsob, jímž je Praha začleněna do obrozenské ideologické soustavy, je oživením dávného mytologického myšlení a jeho forem. Úloha Prahy v klasické obrozenské soustavě v mnohém upomíná na funkce "kosmického stromu" - arbor mundi - a jeho ekvivalentu, mytému "hory" jakožto spojnice mezi světem lidí a světem bohů. /12/ Z toho hlediska /kosmický strom, posvátná hora jsou v mýtech umisťovány ve "středu světa"/ je příznačné, že se nachází ve "středu" - "na srdci Evropy spanilý ouval", "střediště" /13/. Obdobně její předmětná stránka je /a napovídala tomu už ona krajní emblematizace reálných detailů do několika málo typů/ především nositelem poukazu k vysokým hodnotám a zpětně pak jejich pouhým odleskem, nemajícím ceny samy o sobě, a proto nevyžadujícím - odtrženě od těchto hodnot - vlastně žádné pozornosti jako mrtvá realita, "hora kamení". Opět analogicky k funkci mytické hory je tento poukaz prostorově zorientován: je vektorem směřujícím zdola - od předmětného - vzhůru k ideálnímu, v němž jedině je z hlediska obrozenské logiky hledána tehdy záruka smysluplnosti celého českého světa. "Hrad", "věže", "hradby", "chrám", "trůn", "oltář" jsou z toho hlediska zobecnění funkčně - a také základní siluetou - hoře analogické /14/.

Dostali-li jsme se v našem výkladu již tak daleko, nebude možná na škodu povšimnout si - v kontextu české obrozenské kultury méně četných případů - kdy se v národní sanktum přetváří hora: Říp nebo Radhošť, Tatry, Blaník, Krkonoše.

Na horu Radošť /15/

Tak světovládná Slávie stojí!
okeánové se pění pode trůnem
panujícím věčně, a nízce hrdé
družky se koří před vládkyní.

Tak vysoký pne vzhůru se Radošť!
kryje v oblacích hlavu svou starožitnou,

kryje ve střevách země základy své:
tak panuje důstojný horám ...
.....

Jasně Radošti vznes korunu svou!
Slovanů oltáři a Slávě věrná
ty památko! Pohled tvůj veselý
aj! v duši radosti čilé budí.

Přestali valných kouřit obětí
rodové hostinští; více ni zvučně
"Radogosti!" háj svěcený nevolá;
večně oněmělť i chrám i kněz;

Předce tajemství věrné ti chová
starožitný dub; a do srdce potomkům
při utichlém slavněji choru lesů
sílu věje otců zesnulých.

Díka ti, outlých mého jara snů
ty dověrný tvorče: plnou k tobě chvátá
duše má radostí: dej, vznešený,
žíti mi ve stínu svatosti tvé;

Tu z pramenů já čerpati živých
chci slovanskou sílu; a skály Olympské
ožijíc roznášeti divně budou
ohlasy slovanské mi lyry.

Na první pohled je v celém souboru materiálu patrné to, co prozrazuje i tato ukázka. Hora, která se stává součástí národně obrozenského mýtu, má obdobnou ikonografii jako Praha, metaforika hory je tu stejně "architektonická" /chrám, hradba/, jako je metaforika města "horská", objevuje se zde obdobný řetěz atributů - "koruna", "trůn", "oltář", hora je výslovně označena jako sanktum, vypíná se vzhůru /"kryje ve střevách země základy své" - "kryje v oblacích hlavu"/, je "starožitná", je místem styku s minulostí - a to především s minulostí mytologickou /"posvátné háje", "oběti", "starožitný dub"/, každopádně je místem hovoru se sanktem /"ská-

ly Olymské"/, s "otci zesnulými", znakem slavné minulosti a její ideální nadčasové projekce - "světovládné Slávie". Lze vlastně bez nadsázky tvrdit, že obraz Prahy a obraz Radhoště z ukázky, obraz města a hory, je z hlediska potřeb obrozenské ideologie na určité úrovni zobecnění zcela zaměnitelný, jinými slovy, že úloha "města" i "hory" jako národního sankta je ve svém jádru stejná, je stejně hodnotově orientována.

Neznamená to ovšem, že skutečnost, jestli v tom nebo onom národně obrozenském hnutí převládne proces "posvěcení" města /16/ nebo hory, bude prostou náhodou či výsledkem svobodné volby vlastenecké skupiny. Přestože je u obou národně obrozenských sankt v zásadě totožná jejich emblematika a ve svých důsledcích i nejobecnější funkce, zvýznamnění jednoho z nich zřetelně odráží nejen určité zeměpisné a zvláště pak dějinné předpoklady, a tedy zcela jinou přítomnou situaci národně obrozenského hnutí, ale nabízí konečně také jiná východiska pro budoucnost. Už konfrontace s naším nejbližším sousedem, s obrozením slovenským, je z toho hlediska mimořádně zajímavá. Stává-li se u nás ústřední složkou národního mýtu Praha, na Slovensku je mytizace města /Nitra, Bratislava/ okrajová: základní národní svátostí se stávají Tatry.

Už před nástupem generace štúrovců se Tatry stávají symbolem Slovenska u Jána Hollého / v jeho Svätoplukovi je Slovensko přímo nazýváno Tatransko a Slováci pak Tatranci/, ještě v rámci české kultury je jako kolébku Slovanstva opěvuje Kollár. Štúrovci se však zmocňují Tater a přetvářejí je v úhelný kámen své ideologie s takovou vervou, že v polemice s nimi sám Kollár zaútočí se zvláštním výsměchem i proti tatranskému mýtu. Pro přeměnu Tater v národní slovenské sanktum hovořila už jejich středová zeměpisná poloha - v Polsku nikdy, ani v dobách zvýšeného zájmu o tatranské motivy v letech 70. - 80., k podobnému zbožnění Tater nedošlo, pro Poláky zůstaly pomezními horami, spíše exotikou a zeměpisnou periférií než neodmyslitelnou součástí představ vlasti. /17/

Posvěcení města se však stavěla na Slovensku do cesty nejen jako u nás přítomnost - tedy přítomný stav odcizení města jako celku národnímu životu a jazyku, ale i malá vhodnost využití města

jako znaku pro soubor svrchovaných hodnot "velké národní minulosti". Slovenské město - na rozdíl od českého - neupomínalo totiž na někdejší národní samostatnou dějinnou existenci, stávalo se tedy pro potřeby obrozenské ideologie málo přestižním.

Naopak posvěcení Tater se takovým znakem stát mohlo, už před štúrovci vlastně Tatry podobnou úlohu okrajově naplňovaly jako střed a kolébka Slovanstva. Štúrovci tuto znakovou funkci Tater pouze pevně kodifikovali a absolutizovali. Stejně jako se Praha stala pro českou vlasteneckou společnost zhmotněním někdejší slavné dějinné existence českého národa, jsou i Tatry pro štúrovskou buditelskou generaci "skamenelá v tvrdej hmote vtelená idea Slovenska; lebo tá velebnosť, moc, sila, to ozornuo, to veličiznuo zrutno, ktoruo hľadí na Teba, kriesi v duchu slovenskom temný akýsi cit velikého povolania" /18/.

Rozdílné možnosti otevírají mýtus Prahy a mýtus Tater i pokud jde o budoucno. Mytizace Prahy povznesla do roviny sankta přece jen dílo lidských rukou, "národní výtvor", produkt lidské kultury, zatímco mytizace Tater přeměnila v národní svátost útvar přírodní, "dílo boží". Slovenské národní hnutí se také ještě bezprostředněji spojuje s představou božského vyvolení, než tomu bylo u nás, kde vedle argumentu božského poslání hrál důležitou, ba důležitější roli argument národní historicity, která se stala předběžným důkazem, že národ je schopen tomuto prozřetelností danému úkolu dostát. Důležitým činitelem byl navíc sám fakt, že Praha jako sanktum byla sanktem obývaným, že totiž právě v ní bylo skutečné středisko všednodenní vlastenecké aktivity. Nic na tom nemění skutečnost, jak málo její reálnost vstupovala do povědomí jungmannovců, kteří v ní vidí především jednoduchou soustavu hodnotově uspořádaných emblémů. Pro slovenské národní obrození byly Tatry prostorem vytržení ze všednosti, místem národně vlasteneckých obřadů /zasvěcování, přísahy, vatry /19//, nikoliv všední vlastenecké práce. Literární ovládnutí obrazu Prahy, které u nás v letech třicátých a čtyřicátých bylo již zápasem o ovládnutí reálu a tvořilo součást celkového zreálňování vlasteneckého hnutí a počátečního rozpadu vlastní obrozenské ideologie, bylo tak vlastně současně lehkou dostupností sankta ulehčeno. Na druhé straně se

zdá, že sám způsob, jakým byla představa Tater vtažena do štúrovské ideologie, měl výraznější apelativní ráz, sepětí s božím posláním se stalo nositelem důležitého mravního imperativu: buďme připraveni k budoucímu činu, zatímco posvěcení Prahy mělo samo o sobě především povahu důkazu v čase ukazujícího nazpět: takoví jsme byli.

Přirozeně z toho nelze vyvozovat, že by historicky, zeměpisně a sociálně podmíněná volba toho či onoho národního symbolu pak nadále ovlivňovala chování národního kolektivu; poskytovala mu však rozhodně určitý okruh výrazových prostředků, který se v budoucnu pro jednotlivé národní úkoly někdy více, ale někdy také méně hodil: buď jim přímo vycházel vstříc, nebo k nim zůstával neutrální, případně jim třeba vzdoroval a musel být přebudován. Každopádně se však v konkrétní volbě symbolů a v dalším zacházení s nimi vedle historických a zeměpisných podmínek, které jsou nasnadě, mohly odrážet - jinak spíše skryté - příznačné rysy těch či oněch společenských proudů a jejich ideologií.

Tento okruh otázek stojí přirozeně mimo obzor úkolů, které jsme si tu stanovili. Pro nás je důležité, že jsme se snad o něco přiblížili poznání, v čem spočívá zvláštnost české reflexe Prahy v třetím a čtvrtém desítiletí 19. století. Její nápadná dvojdomost, v které se prostupuje Praha jako centrum národního mýtu s Prahou jakožto městským organismem /20/. Dobrali jsme se přesvědčení, že jde o důsledek napojení novodobého smyslu pro skutečnost moderního města na obrozenskou, tedy v našem - proti běžné praxi zúženém - pojetí spíše jungmannovskou ideologií /odmýšlíme si pro tuto chvíli přetrvávající zvláštní "obrozenský smysl", který tento akt sám o sobě má/. Původem obrozenský obraz Prahy jako sankta tím splynutím s reálem ostatně nijak neutrpěl, celý jungmannovský soubor emblémů a jejich atributů zůstával důležitou složkou nazírání Prahy po celé 19. století - jakkoliv již její vlastní reálnost nezastupoval. Jeho krajně obecný ráz dovoloval poměrně snadné spojování s novými prvky - dokonce ani zpřízračnění velkoměsta na sklonku 19. století /21/ ještě zcela nepřerušilo styk s touto vrstvou představy Prahy. Dlouho tak naplňoval sociálně stále ještě plně nevyžilou obrozenskou funkci, jejímž prostřed-

nictvím se až příliš mnohotvárná skutečnost vpojovala do posvěcené, apriori ideologické a každopádně přehledné skutečnosti národních hodnot.

Poznámky

/1/ Antonín Jaroslav Puchmajer, Sebrání básní a zpěvů I, Praha 1795, s. 78. Václav Thám, Básně v řeči vázané, Praha 1916, s. 37.

/2/ Karel Hynek Mácha, Spisy II, Próza, Praha 1961, s. 110.

/3/ Děkuji na tomto místě za cenné připomínky v diskusi i v kuloárech konference, zvl. prof. dr. Františku Černému, CSc. a dr. Miroslavu Otrubovi, CSc.

/4/ V dalším odkazujeme na vydání Adolf Bäuerle, Ausgewählte Werke I, Wien-Teschen-Leipzig b.d. s. 81-166 a Jan Nepomuk Štěpánek, Alina aneb Praha v jiném dílu světa, Praha 1825.

/5/ Ferdinand Strejček, Tylova Fidlovačka, Praha 1945.

/6/ Josef Kajetán Tyl, Praha, in: Kusy mého srdce 2, Praha 1844, s. 274.

/7/ Ján Kollár, Slávy dcera, Pešť 1832, sonet 239.

/8/ K obecnému romantickému charakteru zvl. ikonografie "hradu", "krále", "hrobu" srov. Zdeněk Hrbata, Symbolika hradu v Chateaubriandových Pamětech ze záhrobí: Combourg a Pražský hrad /dosud nepublikováno/.

/9/ Václav Hanka, Písně a Prostonárodní srbská muza do Čech převedená, Praha 1918, s. 191.

/10/ František Turinský, Básnické spisy, Praha 1880, s. 372.

/11/ Josef Linda, Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav, Praha 1818, s. 72.

/12/ Mify narodov mira I /ed. S.A. Tokarev/, Moskva 1980, s. 311-315, 396-407. V.N. Toporov, L'"Arbero universale", Saggio d'interpretazione semiotika, in sb. Ricerche semiotiche, Torino 1973. Mircea Eliade, Images and Symbols, London 1961.

/13/ Josef Kajetán Tyl, l.c. s. 269, 271.

/14/ Mify narodov mira ... s. 314.

/15/ František Palacký, Na horu Radošť, in: Josef Jungmann, Slovesnost, Praha 1846, s. 460-461.

/16/ K motivaci posvěcení města jakožto důležitého střediska probouzejícího se národního života srov. Karel Krejčí, Praha legend a skutečnosti, Praha 1981, s. 176.

/17/ Srov. z tohoto hlediska velice cennou studii Stanislava Mečiara, Tatry

v slovenskej a poľskej poezii, Turčiansky Sväty Martin 1932, kterou materiálově i v dalším využíváme.

/18/ Miloslav Jozef Hurban, Slovensko a jeho život literární, Slovenské pohľady 1, 1846, s. 14-35.

/19/ Halina Janaszek-Ivaničková, Mit szturowski wczoraj i dziś, Pamiętnik slowiański XXVI, 1976, s. 65-93.

/20/ K vzniku a podobě mýtu moderního velkoměsta srov. Roger Caillois, Le Mythe et l' homme, Paris 1938 a pasáž z této knihy Paříž, moderní mýtus v českém překladu Cailloisových prací Zobecněná estetika, Praha 1968.

/21/ Daniela Hodrová v příspěvku Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století publikovaném v tomto sborníku.

PRAHA JAKO MĚSTO DEZILUZE V ČESKÉM ROMÁNU PŘELOMU STOLETÍ

Daniela Hodrová

Jedním z hledisek, o která se může opírat typologie románu, je pojetí prostoru. Román se na jeho základě jeví jako román toho či onoho místa nebo sledu míst, jež jsou v podstatném vztahu nejen k syžetu a hrdinovi, ale i k celkovému pojetí reality. V obecné rovině lze rozlišit romány prostoru světského a mimosvětského /zásvětního/, otevřeného a uzavřeného, konkrétního a abstraktního, plošného /vnitřně nerozlišeného/ a hloubkového /vnitřně rozlišeného a hierarchizovaného/apod;román někdy zahrnuje prostor obojího typu, hrdina směřuje z jednoho do druhého - např. v iniciačním románu z prostoru světského do mimosvětského apod.

Další diferenciace se může opírat nejen o typologii světských míst a jejich dvojic /hrad, šlechtické hnízdo, město - venkov, maloměsto - velkoměsto/, ale i o typický sled míst, mezi nimiž existuje vztah synonymický či antinomický; synonymický vztah existuje např. mezi světskými místy v pikaresním, dobrodružném románu, antinomický mezi lesem a zámkem v iniciačním románu, labyrintem světa a rájem duše/nebem/ v alegorických putováních, venkovem a městem,domovem a světem v mravoličném románu,vezdejším světem a utopickou usedlostí nebo zemí v utopickém románu ap. /1/

Tam, kde mezi románovými místy panuje vztah synonymický, hrdinova zkušenost sice narůstá, ale pouze se utvrzuje ve svém prvotním předpokladu; hrdinův pohyb se uskutečňuje po horizontální linii. Tam, kde panuje vztah antinomický, opozice míst, hrdina přehodnocuje původní zkušenost, respektive nezkušenost a přechází do prostoru zásadně odlišného - vyššího či nižšího v sociálním či duchovním smyslu /parvenu proniká do vyšší společnosti, zasvěcenec do světa božského/.

Důležitá je okolnost, v jakém vztahu je prostor k hrdinovi; tento vztah závisí na dobovém pojetí reality /v užším smyslu - prostoru/, na poetice žánru a románovém typu: 1/ prostor může být

v románu pouhou kulisou či arénou děje, 2/ prostor je pojat jako alegorizovaná zkušenost hrdiny nebo celého společenství, 3/ prostor se personifikuje, vystupuje jako postava, 4/ prostor se hrdinovi odcizuje, stává se neproniknutelným a uzavřeným, hrdina jím bloudí, aniž kdy dospěje k poznání. Román se od středověku vyvíjel od prostoru pojatého jako alegorie přes prostor-kulisu k prostoru-postavě a k prostoru odcizenému; na druhé straně v literatuře paralelně existují typy, které se opírají o určité pojetí prostoru, historicky jen nepatrně modifikované /dobrodružný román o prostor-kulisu, iniciační a prostor-alegorii apod./.

Česká próza od obrození po přelom století procházela postupně všemi zmíněnými fázemi pojetí prostoru. Zatímco obrozenská poezie se opírala o pojetí prostoru jako symbolu a alegorie, romány třicátých let 19. století /první české romány vůbec/ - Jarohněv z Hrádku a Mastičkář od Jana z Hvězdy a Tylův Poslední Čech - byly typickými romány prostoru-kulisy. S tímto typem prostoru se pojil dobrodružně pojatý syžet se zdůrazněným motivem převleku v rovině postav. Kulisovitý prostor těchto románů jevil už nicméně náznaky pojetí prostoru jako alegorizované zkušenosti hrdiny a národa, kulisa měla vlastenecko-symbolický ráz, ať se jednalo o Prahu, která tu vystupovala jako jedno z dobrodružných míst, na němž se odvíjel vlastenecky zabarvený historický nebo soudobý děj, nebo o osamělý zámek, symbolický prostor "posledního češství".

Pojetí prostoru jako vlastenecké alegorie se plně rozvinulo v padesátých a šedesátých letech v souvislosti s tzv. vlasteneckým románem s tajemstvím, který představovaly romány Sabinovy, pražské romány K. Světlé aj. Sabina v románu Synové světla /1859/, později přezvaném Na poušti, navázal na románový model vytvořený ve Francii E. Suem v Tajnostech pařížských /1842-1843/. Situoval děj převážně do Prahy, pojaté jako město s tajemstvím. Tajemství města splývá s tajemstvím hrdinova neznámého původu a zároveň s tajemstvím národa, hýčkajícího sen o svém znovuzrození: "Ta stará Praha! jak mocnými svazky mne k sobě poutá! Domýšlel jsem se, že se asi zsinalé stařeně podobá, v jejíž sešlé tváři se jen trosky bývalé krásy udržely, avšak ona se podobá za-

kleté královně v báchorce, jež staletí přežijíc, nestárne." /2/ Sabinovo pojetí Prahy jako "zakleté královny" - Šípkové Růženky bylo pro vlastenecký román s tajemstvím typické. Často se vázalo se zednářsky, hereticky, okultně zabarveným češstvím, personifikovaným v postavách sektářů, blouznivců a bludařů.

Prostor s tajemstvím, profánním či esoterickým, je případem prostoru hloubkového a výrazně dostředného: děj směřuje do svého záhadného centra - u Sabiny dům zvaný Na poušti, u Světlé ve Zvonečkové královně dům U pěti zvonečků a letohrádek Amerika, v Kolárových Pekla zplozencích, Faustův dům apod.; často hrdina směřuje nejen do nitra, ale zároveň dolů - do krypt, sklepení, podzemních chodeb.

Pojetí prostoru ve vlasteneckých románech s tajemstvím je iluzívní, a to v tom smyslu, že hrdina, který je typem vlastence-blouda, spojuje s tímto prostorem iluzi o vzkříšeném národě. Žánr se přitom ubírá dvojím směrem: k ryze dobrodružnému románu, zastoupenému Kolárovými Pekla zplozenci, Svátkovými Tajnostmi pražskými, v nichž je národní alegorizace prostoru oslabena, a k románu, v němž vlastenecky dobrodružná Praha postupně obrůstá sociálními rysy v duchu tzv. fyziologie, žánru proslulého ve třicátých a čtyřicátých letech ve Francii a v Rusku: město se rozpadá na sled sociálně charakterizovaných prostředí, vysokých a nízkých, propojených postavou dobrodruha, levobočka, aristokrata-lidumila /tento typ je nejlépe zastoupen Sabinovým románem Na poušti/.

Elegicky a přitom vlastenecky iluzívně pojímá Prahu K. Světlá v už zmíněné Zvonečkové královně /1872/ a v románech První Češka /1861/, Na úsvitě /1865/, Poslední paní Hlohovská /1875/; ve vesnických románech Světlá lokalizuje mystérium národa do osamělých chalup kdysi slavných bludařských, prokletých českých rodů /Kříž u potoka, Nemodlenec/.

V souvislosti s neblahou historickou situací národa se iluzívní vlastenecký román s tajemstvím na konci století mění v román deziluzívní, který se zároveň konstituuje jako polemika s pražskou žánrovou prózou a konvenčními pražskými romány pojatými v duchu vlčkovského "ideálního realismu". Jestliže se iluzívní román opíral ponejvíce o sueovský model města s tajemstvím, dez-

iluzívní román se opírá o typ románu ztracených iluzí, jenž v evropské literatuře, zejména francouzské, vyrůstal z tradice osvícenské, kanonizoval se v románech Stendhalových /Červený a černý, Kartouza parmská/, Balzakových /Ztracené iluze, Otec Goriot, Lesk a bída kurtizán, Šagrénová kůže/, Flaubertových /Citová výchova/. K tomuto typu se přimyká i Gončarovův Všední příběh, Kellerův Zelený Jindřich a mnohými rysy i Dostojevského Zločin a trest. Román ztracených iluzí se konstituoval jako typ zaujímající kritický postoj k romantickému myšlení, stylu a románu jakožto románu-smyšlence, tvaroval se v opozici k romantické záměně skutečnosti a snu, k pojetí hrdiny jako snílka a blouda, odděleného propastí od davu a odvracejícího se od světa. Hrdina se v tomto románovém typu zpočátku opájí iluzemi o světě, představovaném vesměs hlavním městem, o sobě /své umělecké slávě a společenském úspěchu/, o lásce; a poté na základě drsných zkušeností v soukolí světa pozbývá iluzí všeho druhu - společenských, uměleckých, erotických -, koriguje původní představy a zaujímá ke světu a k sobě nový postoj, který by se dal zjednodušeně označit jako praktícistní: bloud se mění v praktika.

V české literatuře se román ztracených iluzí opět rozvíjí, stejně jako předchozí sueovský typ, v specificky modifikované podobě, a sice jako román ztracených iluzí vlasteneckých. I když počátky tohoto románového typu sahají do šedesátých let /např. Ztracený život G. Pflegra - Moravského/, jeho rozkvět v českém románu nastává na přelomu století - v Zeyerově Janu Mariovi Plojharovi /1887-8/, Mrštíkově Santě Lucii /1893/, romanetu K.M. Čapka-Choda Nejzápadnější Slovan /1893/, Karáskově Bezcestí /1893/ a Gotické duši /1900/, Sovově Ivově románu /1902/ a Výpravách chudých /1903/. Moment parvenuovství, ve francouzských románech velmi podstatný, zůstává v českých románech této doby nevyužit: jejich hrdina je totiž často posledním potomkem starobylého rodu /Plojhar, hrdina Gotické duše/.

Hrdina francouzského a ruského románu ztracených iluzí přijíždí vesměs z venkova do hlavního města, je stylizován jako prosťáček ve společenském smyslu a často je obdařen uměleckými ambicemi /Lucien de Rubempré, Adujev, Moreau/. Dobývání světa - velko-

světa spočívá v dobývání řady míst, hrdinovi původně nepřístupných: mladík se přemísťuje z provincie, maloměsta, šlechtického hnízda do hlavního města - Paříže, Petrohradu, Prahy, a v jeho nitru do významného salónu. Topos velkoměsta, v očích venkovana-blouda ztotožněného s bájným Eldoradem, zaslíbenou zemí, odpovídá vrcholnému bodu hrdinova vzestupu a splnění iluzí. Pro Mrštíkova Jordána byla Praha sídlem a vrcholem lidskosti - "v jejích černých konturách si vybájil zcela jiný, čistě ideální svět". /3/ Sova ve Výpravách chudých líčí Martanovo okouzlení městem takto: "Přešel pak bloudivě celou Prahou jako k smrti zamilovaný milenec, uzřevší poprvé ženu, jež je i přízrakem, jež je mu i sfingou i přislíbenou ženou, mlčící dosud v daleku." /4/ Prostor města je zejména u Mrštíka erotizován, Praha se jeví jako nepřístupná, chladná "dáma bez srdce": "chvíli ještě postál před nahou, sluncem zulíbanou Prahou... liboval si osvícené její boky... jako by se nasytil chladných jejích půvabů a toužil po jiných, živějších, sladších rozkoších slibného jejího klínu". /5/ Zeyerův Plojhar staví proti Praze, která se mu zjevila jako "přízrak smutná, ponížená, krásná ve svém žalu krásou tragickou", /6/ jako Praha-královna, zhanobená a plačící nad padlými syny jako Hekuba, Vídeň - "líčenou, falešným šperkem ověšenou, vydržovanou nevěstku"; kvůli svému názoru na město se Plojhar dokonce utká v souboji, který má pro něho tragické následky. /7/

Pro první fázi dobývání města je charakteristické, že se předmětem hrdinovy milostné touhy stává vdaná žena - dáma, od níž se však hrdina, vystřízlivělý z wertherovské iluze, zpravidla uchyluje k herečce a kurtizáně; tím začíná jeho morální degradace a vzápětí i společenský sestup a pád. Specificky je pojata záměna milostného objektu v českém deziluzívním románu přelomu století: deziluze erotická se v něm vesměs snoubí s deziluzí národní. V úloze symbolické milenky tu vystupuje, jak už bylo řečeno, Praha, která se v románech proměňuje z vysněného ideálu a královny v děvku: "A přece jej zase sváděla hříšná, lákala jej k sobě, i když zdaleka se na ni díval a Praha odpočívati se zdála v tmách. Spala svůdná v náručí těch, kteří platili víc." /8/ Tak se proměňuje Praha Mrštíkovu Jordánovi. O Praze jako děvce se vyjadřuje také Jordánův za-

světitel, analogie balzakovského Rastignaka, - světák Hégr. "Zatočí s vámi někdy ta Praha, že se vám celá obrátí horem nohama a vy s ní... Kdo měl kus poctivosti v těle, tam ji ztratí, měl-li kus rozumu, tam napolo zblbne, odkvete nejkrásnější květ jeho života... Nahlédne za kulisy soukromého i veřejného života a odvrátí se od nich, pozná pletky všech kavalírů národa, jich lokajů, soupeřů, gallerií a stád a zhořknou každému v ústech ta slova: národní život, národní práce, národní ideál, zrovna tak jako národní káva, národní mýdlo, národní hnůj." /9/ S negativním hodnocením společenského konformismu v Mrštíkově románu polemizuje Sova ve Výpravách chudých; protikladem světáka Hégra je tu doktor Havel, typ "nového člověka", který Martanovi pomáhá zapojit se do společensky prospěšné činnosti /hrdinovo dospění k prakticismu se v románu hodnotí pozitivně/.

Kolem prostoru města se v románech vytváří aureola určitých představ, metafor: pro stadium hrdinovy deziluze je ve francouzském typu příznačné například přirovnání Paříže k oceánu, pustině, propasti, ale především k bahnu; v českém románu odpovídá metafoře bahna velkoměsta už zmíněný obraz Prahy jako zhanobené královny a děvky. Typickým motivem románů bývá hrdinův pohled shora - na město, společnost /charakteristické jsou pohledy z divadelní lóže/ - na místo, které má být dobyto. Raskolnikov na rozdíl od Rastignaka a Luciena de Rubempré neshlíží na město s výše, což je ostatně dáno i dispozicí Petrohradu, a prostor se mu jeví už zpočátku, jak to souvisí s charakterem románu, uzavřený a nepřístupný: "Z toho velkolepého panorámatu na něho vždycky vanul nevysvětlitelný chlad, v nádherném obraze bylo něco uzavřeného a nepřístupného." /10 /Hierarchie nahoře - dole, typická pro klasický román ztracených iluzí s hrdinou parvenum, je zastřena: prostor Dostojevského už předznamenává pojetí prostoru v románu 20. století - v románu Kafkově./ Hrdina českého románu shlíží, lépe řečeno zírá, na Prahu z Vyšehradu, Hradčan, Vinohrad - zpočátku mesiášsky zabarveným pohledem vlastence a roztouženého milence, později proměněným v pohled milence zhrzeného /v tomto pohledu se ozývá tradice máchovská s obrazem města jako hrobky a mrtvé bytosti/.

V posledních pohledech Jordánových mizí Praha v mlze a kouři, místo ní zeje "prázdná, ohromná, hluboká jáma zavalená čmoudem, zaprášená sazemi" /11/ a posléze se zjevuje jako mrtvola v rubáši. Hrdina ze Sovova Ivova románu sice už vystřízlivěl z vlastenecké iluze a nostalgie, ale jeho pohled na Prahu zůstává přesto deziluzívní a působí povýtce aktuálním dojmem: "Bohatství zmizelo však ze sarkofagy králů a moře střízlivých budov vyrostlo na obzoru téměř ze země. Hle, století devatenácté obklíčilo středověk. Pozbylo vkusu přebytkem praktických vymožeností a úspor." /12/

Pro devadesátá léta je nicméně charakteristický nejen pohled, svrhující Prahu z královského piedestalu do společenského podsvětí, ale především pojetí Prahy jako města odsouzeného k zániku, města apokalyptického, mrtvého: "Poslední paprsky užuž zhasínajícího slunce bloudily sem tam ještě po ní a mizely jako úsměv chvějící se na tváři umírajícího." /13/ "Tak rozpadávala se při rouhavém smíchu těch nadlidských jezdců jako druhá Sodoma Praha v prach a popel a ze sídla staré její slávy, z Vyšehradu, jako by z nejvlastnějšího jejího srdce vystřikl obrovský horký proud krve a šlehl nebesa do tváře." /14/ /Plojhar/ Analogickou vizi Prahy apokalyptické obsahuje Gotická duše: "Krvavou záplavou se zardělo nebe. Veliká fantasmagorie zapálených kostelův a vybíjených klášterů vstávala před zraky. Na rudém nebi se rýsoval gigantický černý kalich. Vyšehrad klesal. Zdi Hradčan se zřítily. Malá Strana mizela v plamenech." /15/ /Západy slunce jsou konstantním motivem deziluzívních a apokalyptických vizí města./ Plojhar se z Prahy, města deziluze, zašlé slávy, zubožené nádhery, přítomné hanby, bídy a barbarství celé země, příznačně uchyluje do Říma a na římský venkov - dalších prostorů české románové iluze.

Praha bělohorská, Praha-Sodoma, spoutaná královna zavlečená v otroctví, Praha mrtvá, Praha mystická je typickým prostorem románů a povídek přelomu století s pasívním a malátným hrdinou-"zlomenou duší". Na rozdíl od francouzského typu románu ztracených iluzí, v němž hrdina dospívá ke gestu společenského protestu či k dravému prakticismu, "zlomené duše" z českého románu vesměs setrvávají ve svém bloudství a hynou spolu s umírajícím městem. Vábící svět - město - postupně přebírá hrdinovu

aktivitu, stává se agresívním, tvaruje a přemáhá hrdinu, respektive ne-hrdinu, který je prostorem buď pohlcen, ztrácí vlastní identitu, anebo hyne. Agresívní prostor je jistou analogií fatálního prostředí v naturalistickém románu. Z něho se v dekadentních a novoromantických románech rodí pojetí prostoru jako neblahého dvojníka.

Tam, kde prostor figuruje jako alegorizovaná zkušenost hrdiny nebo celého společenství, kde symbolizuje objekt hrdinovy touhy, posléze degradované /královna, nevěsta, sfinga se proměňuje v děvku/, tam se vztah mezi subjektem a objektem postupně převrací: prostor se ocitá v úloze aktivního principu, pronásleduje hrdinu, hrdina se ocitá v úloze pasívní, pronásledované oběti. Prostor začíná de facto vystupovat v úloze postavy, ostatním zvláštním způsobem nadřazené. Tento jev se ovšem vyskytoval už v romantismu. Na přelomu století se prostor-postava objevuje i v pražských románech: Jordán prchá před ožívajícími sochami na Karlově mostě jako Jevgenij před měděným jezdcem v Puškinově poémě a posléze před městem stylizovaným jako mrtvá milenka. Po Praze bludařské a zednářské z románů s vlasteneckým tajemstvím ožívá na prahu 20. století Praha okultní a židovská, duch města se vtěluje do postavy fatálního dvojníka - v Karáskově Románu Manfreda Macmillena /1907/, ožívající sochy - Golema - v stejnojmenném Meyrinkově románu; tento dvojník se zjevuje v prostoru, který se nalézá ve stavu in articulo mortis, novodobé analogii barokního alegorického města zmaru. Záhada bytí, už nikoli pouze tajemného původu, splývá se záhadou města, hledanou na vymírajících hřbitovech, v nitru rozpadajících se paláců a domů, v temných chrámech, ghettu, v labyrintu malostranských uliček /tradice těchto míst sahá od Arbesových romanet přes Zeyerovy pražské novely a román a romány Karáskovy až ke Kafkově Procesu/.

V okamžiku objevení dvojníka se příznačně mění metaforický rod města - z ženského /Praha - královna, nevěsta, děvka/ v mužský; Praha se tak ocitá v sousedství maskulinně vnímaných deziluzívních a schizofrenních měst - Paříže a zejména Petrohradu. Na místo motivu parvenuovství, široce rozvinutého ve francouzském deziluzívním románu, přichází /zejména v románech

pražských Němců a židů/ motiv vykoření a vnitřního cizinectví, který znamená roztržku s odcizeným prostorem. Démonizovaný prostor dekadentních románů ustupuje zabstraktnělému a zároveň "banalizovanému" prostoru Prahy z Kafkova Procesu a dvojnických románů E. Hostovského. Pojetí prostoru se tak zdánlivě kruhově vrací k prostoru-kulise z obrozenských románů s tajemstvím. Pouze zdánlivě, a to nejen proto, že ztrácí - pochopitelně v Kafkově případě - vlastenecké kontury, nýbrž i proto, že kafkovská kulisa zneklidňuje svou ambivalencí. Jsou pro ni tak jako pro prostor Máchovy Marinky typické "žánrové" detaily /obě díla ostatně dokonce spojují určité motivy - praní prádla, špíny, dětské hry, které by bylo možno vykládat v světském, ale i ezoterickém smyslu/. Prostor Prahy z Procesu není zdaleka lhostejným prostředím, jímž se snadno pohyboval hrdina z románů s vlasteneckým tajemstvím; je prostorem, v němž je svébytně zašifrován lidský úděl a cesta k poznání, prostorem vnitřně nerozlišeným, nehierarchizovaným, periferijním i ve svém středu, uzavřeným /nanejvýš se místy pootvírajícím/ prostorem nepoznání a nezasvěcení. A tímto pojetím se Kafkova Praha připodobňuje alegorickému městu-světu, jímž kdysi bloudil jiný "obžalovaný" - poutník z Komenského Labyrintu.

Poznámky

/1/ Studie navazuje na nepublikované práce Román zasvěcení /1973/ a Pohyb románu /1982/ a dílčí studie, otiskované časopisecky: Symbolika Máchovy Marinky, Slavia 1977, 3, s. 271-282; Tvar románu v žánrové situaci národního obrození, tamtéž, 1979, 2-3, s. 214-222; Komenského Labyrint světa a ráj srdce v tradici alegorického putování, Slavia 1980, 2, s. 218-226; Dostojevského Idiot v tradici románu o bloudovi, tamtéž, 1981, 1, s. 30-38; Román ztracených iluzí, tamtéž, 1982 /v tisku/.

/2/ K. Sabina, Na poušti, Praha 1953, s. 11.

/3/ V. Mrštík, Santa Lucia, Praha 1893, s. 34.

/4/ A. Sova, Výpravy chudých, Praha 1903, s. 152.

/5/ Santa Lucia, s. 194-195.

/6/ J. Zeyer, Jan Maria Plojhar, Praha 1976, s. 23.
/7/ Tamtéž, s. 79.
/8/ Santa Lucia, s. 239.
/9/ Tamtéž, s. 129, 131, 134.
/10/ F.M. Dostojevskij, Zločin a trest, Praha 1960, s. 123.
/11/ Santa Lucia, s. 243.
/12/ Sova, Ivův román, Praha 1920, s. 204.
/13/ Jan Maria Plojhar, s. 77.
/14/ Tamtéž, s. 238.
/15/ J. Karásek ze Lvovic, Gotická duše, Praha 1900, s. 49.

KOLÁŽ A MĚSTSKÁ KULTURA KONCE 19. A POČÁTKU 20. STOLETÍ

Tomáš Vlček

Jednou z pozoruhodných stránek českého umění 20. století je bohatá tradice koláže. /1/ Snad v žádné jiné národní kultuře bychom nenašli takové množství a takovou šíři tvůrčích způsobů uplatnění koláže, jako je tomu v českém moderním umění. Proč tomu tak je, o tom byla vyslovena, byť zatím jen ústně, řada soudů, které je třeba domyslet a jejich aktuálnost uměleckohistoricky prověřit.

Tím, že se koláž stala jevem širšího významu, než je jen technika utváření obrazu prostřednictvím lepení papírů potištěných rozmanitým vizuálním a textovým materiálem, že se stala charakteristickým principem vrstvení heterogenních znaků, používá se dnes zcela oprávněně jako označení skladebného principu moderního uměleckého díla i tam, kde jde o zcela jiné způsoby tvorby, než zahrnoval původní pojem koláže. O koláži mluvíme v literatuře, divadle, hudbě, její problematika byla analyzována z hlediska metodologie dějin umění. /2/

Mluvíme-li o pražské kultuře 19. století, můžeme zde o celém městu a jeho kulturním a uměleckém dění v určitých souvislostech mluvit jako o koláži. /3/ Nakolik je toto označní jen příměrem a do jaké míry zde nacházíme skutečné principy koláže, které již v 19. století tvořily předpoklady pro vznik koláže v tom smyslu, jak ji známe z umění 20. století, o tom bych zde chtěl promluvit.

V dosavadním vymezení pojmu "koláž" byl dosud lépe objasněn princip skladby heterogenního znakového materiálu než jeho noeticko-ontologický smysl. /4/ Ten bezpochyby přímo souvisí s mnohostí a mnohoznačností jevů moderní městské kultury a snahou člověka najít v tomto prostředí prvky, motivy a způsoby myšlení jednotící mnohost celistvostí a řádem umělecké tvorby. Specifika koláže spočívá v tom, že materiál a prostředky jejich uměleckých projevů jsou sourodé světu moderní civilizace, že odpovídají prolínání a vrstvení věcí, událostí a znaků tohoto prostředí,

a to tak, že toto prolínání a vrstvení je využito jako nová forma tvůrčího myšlení.

V prostředí města 19. a 20. století, prostředí výrazných proměn společenských struktur a dalekosáhle zprostředkovaných vztahů mezi prací, výrobou a kulturou, se věci a události jeví jako polysémantizované fenomény. Moderní umění často využívalo znakových možností jevů moderního světa. Právě jejich mnohoznačnost se již při malých posunech záměny významových souvislostí znaků stávala pramenem objevování neočekávaných tvůrčích možností. Tyto postupy byly v umění 20. století využívány v různých souvislostech a aktualizovány v různých stylových kontextech, v nichž se koláž objevovala, například v kubismu, futurismu, poetismu či surrealismu. Co se v umění 20. století objevovalo jako nevyčerpatelný pramen umělecky tvořivého přístupu k realitě, přestupu schopného ukázat ji jako nekonečnou příležitost estetického osvojování světa, mělo své omezení a úskalí. Koláž se stala pramenem tvorby z materiálu, který je schopen nejen vést k odkrývání skrytých významů věcí a událostí světa, ale také - není-li jedinečnost pojmenování naplněna - činit z moderní kultury znakově nezakotvený a entropii moderního prostředí špatně vzdorující prostředek sdělení. Žádné aktuální uplatnění koláže v moderním umění nezůstává jen v hranicích své vlastní struktury, každé je v nějakém vztahu k celému procesu pojmenování, k jeho noetickému poslání a ontologickému zakotvení. Jak například ukazuje dílo jednoho z největších tvůrců 20. století, ruského básníka Velemira Chlebnikova, znak může existovat jen v systému řeči, k němuž byla u něho stejně jako v celém moderním umění upřena mimořádná pozornost. /5/ Systém uvádí znak do souvislostí se společenskou praxí, v tvůrčích systémech umění je pak tato praxe konfrontována s univerzem a na této ontologické rovině je systém obrozován. /6/ Toto obrozování systému společenské komunikace uměním nebylo v době nepřehledného vrstvení věcí a znaků moderního světa jen přirozeně a průběžně se uskutečňujícím procesem. Dadaisté vyhrotili problém uzavřenosti a omezenosti komunikativních systémů dobové společenské praxe, když je podrobili radikální destrukci. Jak známo, koláž zde hrála významnou roli. Koláž, ačkoliv nemusí být vysloveně zaměřena

k revoluční destrukci stávajícího kulturního systému, tak jak tomu bylo v dadaismu, je vždy nějak spojená s rozrušením konvenčního pojmenování jevů. Proces desémantizování nejasného znakového povrchu fenoménů moderního světa se stává předpokladem jejich nové semiozy.

Tento tvůrčí proces je podmíněn dvěma skutečnostmi:
1/ Aby mohlo být s věcmi-znaky zacházeno jako s materiálem, který je možno jakkoliv vytrhovat z původních souvislostí, musí být tyto souvislosti v dobové praxi mnohoznačné a noeticky nejasné /7/; 2/ Nové použití tohoto materiálu musí mít vyšší noetickou hodnotu, než je ta, která je v praxi vnímána, musí směřovat od chaosu k řádu, vést k novému ontologickému zakotvení sdělení. I když v každém kritickém soudu o dílech moderního umění víceméně podvědomě uplatňujeme tyto elementární premisy, nejsme zvyklí je systematicky uplatnit při hodnocení a charakterizaci celé moderní kultury. Kdybychom tak učinili, mohli bychom se patrně nově podívat z hlediska principů koláže na problémy citací minulosti v umění 19. století, otázky vztahů kultury každodenního života a umělecké tvorby atd.

Hledáme-li v pražské kultuře 19. a počátku 20. století předpoklady, motivy a prvky koláže, pak nejprve věnujeme pozornost otázce civilizačního chaosu, absurditě a odcizení, do něhož ústila celá řada skutečností tohoto prostředí. Jak již bylo mnohokrát naznačeno a částečně i dokázáno, život v tomto městě se v náhlých zvratech hospodářského a kulturního rozvoje objevil jako složitý labyrint. Střetávání, prolínání a křížení rozličných systémů kultury /moderní a historické, české a německé, místní a evropské/, jež opět se zde promítala v složitém křížení vlivů /9/, činilo z Prahy prostředí, jehož komplikovanost a tajemnost neměla v soudobé evropské kultuře obdoby. Z hlediska tradičních jistot, i tak již zde v minulosti dosti složitého života, obraz světa se v této sledované době ještě více zatemňoval a rozpadal do chaotické podoby. Literatura, příkladně díly Jakuba Arbesa, Karla Matěje Čapka-Choda, zejména pak dílem Franze Kafky nám o tom podává přesvědčivé svědectví, kromě toho, že je sama svébytným obrazem uvědomělého hledání cesty z krize a dobového a místního života. I když by si zasloužilo

pozornost dále sledovat obraz Prahy konce století jako labyrintu, cesta deziluze, ke které vedlo hledání ztraceného smyslu života v souvislostech kritérií vytříbené, takzvané vysoké kultury, měla významný doprovod v kultuře všedního dne, v kultuře hospod, šantánů a kabaretů, laciných časopisů, novin, plakátů i fotografií.

Zde se setkáváme jak s iluzemi, jež se mnohdy těsně dotýkají hluboké deziluze pražského života, tak i těmito iluzemi vyrostlými postupy tvůrčího myšlení navazujícího nové korespondence s nepřehlednou dobovou skutečností a otevírajícího cesty jejího pochopení. Srovnejme jen, k jakým aktualizacím došlo při uplatnění dávného symbolu ideálního městského společenství známého z dějin evropské a křesťanské kultury jako Civitas dei. V pražském prostředí bychom jej mohli sledovat na jednom okruhu literární tematiky spojené se symbolickým hledáním cesty k chrámu /chrám je vlastně původní a užší ikonografický motiv symbolu nebeského města/. Tento motiv můžeme sledovat např. v prozách Jana Nerudy, Jakuba Arbesa, Jiřího Karáska, Franze Kafky či Gustava Meyrinka. Se zcela jinou aktualizací tohoto symbolu ideální komunity se setkáváme v projevech kultury všedního dne /verzi měšťácky a venkovsky národnostní např. v baráčnictví, civilizační příkladně v projektech a realizacích monumentálních výstav, sportovní v glorifikaci národních sportovců jako hrdinů, atd./. Specifikům Prahy, v jejíž kultuře se více než v jiných prolínaly a vrstvily, různé významové kontexty událostí a věcí, bylo i v tom, že jinde rázně diferencované jevy /majetkově, kulturně, společensky, etnicky/ se v tomto prostředí dostávaly do neobyčejné blízkosti. /10/ O překvapivém kolísání mezi oficiálním a neoficiálním, vysokým a nízkým, uměleckým a neuměleckým, bychom našli v pražské kultuře konce 19. a počátku 20. století celou řadu dokladů. /11/ Proto, abychom si jich patřičně povšimli, abychom je mohli uchopit jako klíč k obecnějšímu hodnocení, musíme toto kolísání, střetávání a vrstvení rovin znaků a fenoménů kultury alespoň v náznaku klasifikovat.

Právě zde více než kdekoliv jinde si uvědomujeme, že svébytné projevy umění jsou otevřeny mimoumělecké skutečnosti. Že tato skutečnost sem nevstupuje jen jako motiv, ani jen jako téma, ale jako živý, autentický, mnohoznačně konotovaný materiál. /12/ Ma-

teriál koláže a projevů kultury typově blízkých koláži je skládán z různých prvků, které dříve patřily do jiných celků, přičemž tyto souvislosti prvku koláže s původním systémem, z něhož materiál byl převzat, hrají výraznou roli. Charakteristické pro koláž je to, že tyto prvky /prefabrikáty/ se záměrně používají jako prvky fungující a toto jejich fungování je právě tou vhodnou kvalitou, pro kterou se materiál používá. Koláž je metoda, kterou Lévi-Strauss označil jako transpozici "domácího kutilství" do oblasti umění. /13/ Domácí kutilství je tvůrčí činností, jejíž prvky jsou výrazně přítomny v utváření české kultury 19. a 20. století. Právě u nás nabylo kutilství zvláštní podoby a později díky Bohumilu Hrabalovi i výstižné pojmenování v tom, čemu říkáme pábení. Jestliže naše umění 19. a 20. století reflektovalo a přijalo nejrůznější podněty moderního evropského umění, jestliže naše kultura odjakživa zaujímala místo průsečíku vývojových tendencí kultury evropské, pak snad se můžeme odvážit domyslet, že se vyvíjela prostřednictvím využití rozličných, jinde vyrostlých prvků, které - třebaže u nás prošly transformací uvnitř autochtonní tvorby - otevíraly problémy syntaxe uměleckého díla, s nimiž se setkáváme /samozřejmě v jiných podobách a axiologicky odlišných rovinách/ právě v domácím kutilství a koláži. Doba konce 19. století a počátku 20. století je dobou, kdy tyto strukturní principy zprostředkovaly v naší kultuře nové cesty objevování prvků venkovského, zejména městského folklóru a jeho zařazování do oblasti umění. To vedlo k celé řadě anticipací kolážové techniky ve slovesnosti, v divadelní tvorbě /např. v kabaretu/, ve výstavnictví /monumentální výstavy devadesátých let/, v typografii, plakátu, v oblasti vážných, zejména pak zábavných forem umění. Tento typ tvorby se projevuje výraznými strukturními rysy. Ještě jednou se v této souvislosti vraťme k bystrému rozlišení vztahů tvůrce a materiálu v domácím kutilství a umění, jak je charakterizoval Claude Lévi-Strauss. /14/ Zatímco umění postupuje tak, že má zcela ovládnout materiál, v domácím kutilství stejně jako v kultuře primitivních národů nebo umění naivním hraje významnější roli dialog s materiálem. Toto "pomocné" rozlišení je užitečné v tom, že dává možnost přesněji určit charakter a funkci převzatého materiálu uplatněného v umělec-

kém díle formou koláže. Ten zde vystupuje v primérní významové rovině v podobě ikonu. Čirá významovost ikonu, která je v uměleckém díle evropské tradice integrována do celistvé struktury modelu skutečnosti, je naopak v umění primitivním rituálně zdůrazněna, v koláži dokonce záměrně, antiteticky izolována. Právě zjevnost významů použitého materiálu je prvkem, kterým se v koláži uplatňuje více než v jiných druzích výtvarného umění tvořivé zacházení se znaky podobné hře a rituálu. Prvky koláže v umění 19. století nám umožňují revidovat některé příliš jednoznačné soudy o 19. století jako století racionalismu a utilitarismu, ve kterém nebylo místo pro svobodu hry a mystérium obřadu. /15/

Mám-li ukázat některé rysy české kultury 19. století /tedy převážně kultury městské, pražské zejména/, v nichž se uplatňují
26 prvky koláže, pak pojmy vážnosti a hry se nám stávají neobyčejně užitečnými. Čím více se ve zdejším prostředí projevoval chaos moderního života, čím nepřehlednější bylo vrstvení významů věcí a událostí, o to více a spontánněji se uplatňovaly výrazy, které vyzvedávaly hodnoty postojů a činů do polohy mýtu /sociálně, kulturně a politicky národnostně zaměřeného/. Prvek neobyčejné vážnosti, obřadnosti se objevoval ve všem, co patří do heterogenního projevu moderní kultury. Setkáváme se s ním například ve vznosném ideologickém řešení urbanistických projektů, setkáváme se s ním v pózách postav umělecky záměrných i banálních fotografií, objevujeme ji ve sportovním dění, stala se výrazným tématem v literatuře, je základním významem textů světa reklamy a plakátu, byla součástí městských zábav alegorických průvodů, živých obrazů, ale také hospodských výstupů a vyprávění.

Čím byl zjevnější stereotyp, čím ideálnější byly významy jeho označení, tím výrazněji vystupovaly spolu s obřadností prvky protikladné tautologii mýtu, antitetické prvky hry, jimiž obřadnost často zcela nepozorovaně přecházela do oblasti humoru. Tento přechod je v projevech zdejší kultury tak častý, že ani z dnešního velkého odstupu nemůžeme bezpečně určit, kde se jen prolíná obřadnost a hra, kde končí bezděčnost a počíná záměrnost, kde se vážnost mění ve směšnost a kde směšnost je zpětně prvkem obřadnosti.

Dovolte, abych v této souvislosti představil několik fotografií Jana Czady, autora podivuhodně těžícího z prvků obřadnosti pražského života konce 19. století. V měšťácké ulitě ctihodného živnostníka /byl zlatotepcem a občansky se angažoval jako Ředitel chudých/ využil důvěřivosti lidí svého okolí a jejich touhy ukázat se v roli favoritů chvíle a místa. Snadno dnes můžeme tušit velkou potměšilost tohoto génia obřadného komična. Zatímco v některých
25 fotografiích /záběry z Národopisné výstavy z roku 1895/ se projevil jen Czadův instinkt v odhalování místních absurdit /ve skupinových portrétech postav, předvádějících ve středověkých kostýmech figury živého šachu/, jako je tomu i v záběrech, v nichž se mísí objekty moderní techniky s objekty mytizujícími minulost /snímky ukazující maketu hradu Kokořína v jednom pohledu s průmyslovou architekturou/, ve skupině dalších fotografií máme již co činit s bohatě manifestovanou hrou, jejíž součástí jsou stereo-
27 typy obřadnosti dobového života. Takovou je například fotografie turistické společnosti v přírodě, v níž celá společnost při hrdém zachování vědomí osobní důstojnosti jednotlivce se rozesadila ve stráni tak, že každý vykukuje za svým slunečníkem. Slunečníky tvoří nezvyklou kulisu portrétovaných. Jedním z nejvybranějších pózerů řady figur Czadových fotografií je Jaroslav Vrchlický. Czada připravil snímek, představující básníka ve chvíli, kdy je mu obyvatelstvem ve Žďáře skládána poklona. Vesničané u stolu za stodolou pozvedávají půllitry piva, jeden z nich v gestu zdravice vysoko třímá svazek cibulí s natí. Fotografie pocházející patrně z konce devadesátých let je kaligraficky provedeným nápisem nazývána Pocta u stodoly ve Žďáře. Přirozeně, že se v Czadově fotografickém díle setkáváme s koláží jako s technikou humorného spojení obrazů. Jsou to dva autoportréty, v nichž Czadova manželka drží na klíně mohutný povián /pro fotografii zvlášť připravený/, do něhož je vlepen Czadův fotografický portrét. Pozoruhodné je, že k banalizaci obřadnosti, která by se nezbytně projevila při nějakém dalším rozmnožování tohoto nápadu, u Czady nedošlo. Jeho fotografie udržují vztahy vážnosti a hry v tvořivé rovnováze. Instinktivní smysl pro tuto rovnováhu vychází u Czady - podobně jako u řady dalších projevů městské kultury Prahy konce 19. století - z ry-

chle ověřovaných zkušeností tvorby uprostřed pluralitní kultury, která nelpěla jen na jednom názoru, neuznávala jen jeden stylový prvek dobového umění. Czadův posun do anonymní všednosti k tvůrčí jedinečnosti je neobyčejně subtilní, přesto jej nelze přehlédnout, a co víc, tato subtilnost vztahů mezi bezděčností a záměrností vážnosti a směšnosti se stala pramenem neobyčejné působivosti jeho fotografií.

Ke specifičnosti městské kultury v Čechách v době epochálních proměn života průmyslové kapitalistické společnosti patří nejen to, že se zde patrně více než jinde vyskytovaly události působící jako projevy chaosu, ale že zde vystupovaly i nové přístupy hledání lidského smyslu v nepřehledném prostředí světa technické civilizace. Nejznámější doklady radikálního přehodnocování podob událostí prostředí labyrintu nacházíme v dílech autorů, kteří se zcela nově přiblížili světu moderní civlizace, jakými příkladně byli Jaroslav Hašek, Egon Ervin Kisch, František Gellner.

Příklad Czadových fotografických kreací nás však vede hlouběji do 19. století, do poloh, v nichž odstup od stereotypů a mýtů dobového života ještě nebyl tak antiteticky vyhrocen jako v dílech těchto protagonistů moderny.

Nicméně již rozbor tvorby z pomezí všednosti ukazuje, že kořeny takových jevů moderního umění, jakým je fenomén koláže, hluboce tkví v kultuře 19. století. To nám pomáhá pochopit překvapivé používání techniky koláže v různých oblastech českého umění přelomu století, v nichž se v rozličných podobách uplatnily principy obřadnosti a hry. Jako takové případy můžeme připomenout knižní a časopiseckou typografii, zejména knižní obálky osmdesátých a devadesátých let, plakáty /viz Olivův plaklát z roku 1899 a 1900 pro časopis Zlatá Praha, v němž je titulní list časopisu vkomponován do stylizovaného figurálního zobrazení/, zábavné pohlednice či příkladně překvapivé montáže v oblasti architektonických návrhů, jak
28 je dělal Antonín Balšánek. Ozřejmení těchto souvislostí nám může být nápovědí pro pochopení takových překvapivých děl, jakými jsou Preissigovy koláže z konce devadesátých let a asambláže z prvých let po roce 1900 a patrně i částí odpovědi na otázku, co bylo příči-

nou toho, že se koláž v českém umění 20. století uplatnila v takové šíři a rozmanitosti.

Z projevů kultury 19. století /v nichž se nově uplatnily prvky obřadnosti a hry formou konfrontace znaků dobového života s prvotním, univerzálním smyslem událostí/ vycházely cesty, které do hlubších vrstev tvůrčího myšlení, než byly ty, v nichž objevování čehosi specifického v chaotické podobě světa končilo naivním obdivem moderní všednosti, cesty, jimiž se ubírala avantgardní tvorba. Avantgardní umění se přes svůj programový rozchod s minulostí mnohokrát navracelo zpět k projevům kultury 19. století, navazovalo na jeho prvotní dotýkání světa moderní civilizace, bylo zaujato minulým a prvotním objevováním postojů, gest, událostí a věcí města jako projevů stále obrozujícího živlu života. Koláž 20. století je bez tohoto pramene nepředstavitelná. Prahu konce století je možné v této souvislosti nazvat "koláží" avant la lettre.

Poznámky

/1/ Nejsouhrnnější přehled koláže v českém umění přinesla výstava Koláž v českém výtvarném umění, Galerie Havlíčkův Brod 1969, výstavu připravila Marcela Pánková, úvod napsal Jiří Kotalík.

/2/ Na téma obecnějšího významu koláže v moderním umění bylo připraveno sympozium v Institutu moderního umění v Norimberku roku 1968. Do širších souvislostí byla v literární poetice a teorii uvedena koláž v dílech Franze Mona, zejména: Franz Mon, Texte über Texte, Berlin 1970, s. 116-136. Nejvýznamnější prací o vlivu koláže na metodologii dějin umění je studie Williama S. Heckschera, The Genesis of Iconology původně přednesená na 21. kongresu dějin umění v Bonnu roku 1964; publikována v Stil und Überlieferung in der Kust des Abendlandes, Bd III: Theorien und Probleme, 1967, s. 239 - 262. Za upozornění na tuto práci vděčím dr. Luboši Konečnému.

/3/ Náznak v tomto smyslu učinil Emanuel Frynta: Prag des ... Praha, s. 196.

/4/ Srv. - viz Herta Wescher, Die Geschichte der Collage, Köln, 1974.

/5/ Viz Chlebnikovy studie Slovotvořičství a Zaumný jazyk, úryvky publikovány v Čmáranice po nebi, Velemir Chlebnikov - Praha 1964.

/6/ Kosmologii jazyka nacházíme výrazně v myšlení přírodních národů, v němž je historická vrstva projevu potlačena.

/7/ Srv. Claude Lévi-Strauss, Praha 1971, s. 26, Myšlení přírodních národů; autor zde připomenul myšlenku domorodého myslitele zaznamenanou roku 1904 A.C. Fletcherem "Každá posvátná věc musí být na svém místě". Slovy: "Bylo by dokonce možno říci, že v tom právě posvátnost věci spočívá, protože kdyby byla třeba i jen v myšlence její existence zrušena, zhroutil by se tím celý řád světa; tím, že zaujímá místo, které jí náleží, přispívá tedy k udržení tohoto řádu."

/8/ Praha labyrint byla označována již v době kolem roku 1900. Viz J. Teige, I. Herrmann a Z. Winter, Pražské ghetto, Praha 1900. Tento symbol byl užíván a osvětlován i literaturou o F. Kafkovi, monograficky ve studii Heinz Ladendorf, Kafka und die Kustgeschichte, Wallraf - Richartz - Jahrbuch - Band XXIII-1961, s. 227-326.

/9/ Křížením vlivů evropské kultury jako charakteristickým rysem pražského umění se zabývá Christian Norberg-Schulz v práci Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture, New York, 1979.

/10/ Charakterizuje to anekdota o setkání Jiřího Karáska s Arturem Breiským. Viz Jaroslav Podroužek, Fragment zastřeného osudu, Praha 1945, s. 66-67. /Breisky údajně napsal Karáskovi francouzský dopis, Karásek jej přečetl, opravil drobné chyby francouzského textu a očekával hosta. "Artur přišel nápadně oblečen, podle poslední módy s nezbytným monoklem na oku. Na vzorně sehraném výrazu nezájmu se mihne překvapení nad rozhledností bytu a jeho zařízením. 'Neřekl bych, že lze takto vkusně bydlit v pouhém předměstském domě v Praze', praví uznale. 'Kde žijete vy, příteli?' 'Mám dům v severních Čechách. Žiji v něm docela sám se svým starým sluhou, který se o mne stará a ochraňuje od styku s lidmi...' 'Nejezdíváte tedy často do Prahy?' 'Ne, jezdívám častěji do Drážďan. Tam mám svou intelektuální společnost.' 'Drážďany! Skvělá galerie, což?' 'Slušná.' 'Mají tam přece pravé Velasquezy, Rafaela!' 'Rafael - toť neodpustitelný kýč.' Hovor těkavě přeskakuje z výtvarného umění na literaturu. Po chvíli Karásek pohlédne na hodiny a praví: 'Ale nyní mi dovolte, blíží se druhá hodina, musím do úřadu.' 'Do úřadu? Vy? Ze Lvovic?' - 'Jsem poštovním asistentem.'"

/11/ Analýzou těchto přechodů v souvislosti hodnocení díla Františka Gellnera se zabýval Miroslav Červenka, Symboly, písně, mýty, Praha 1966 /František Gellner a Šantánová píseň/.

/12/ Viz Roland Barthes, Nulový stupeň rukopisu, Praha 1967.

/13/ Claude Lévi Strauss, Myšlení, s. 55.

/14/ Tamtéž, s. 54.

/15/ Srv. Johan Huizinga: Homo ludens, Praha 1971, s. 174 a dále. Huizinga

sice nachází prvky hry v romantismu a sentimentalismu, ale tedy jen na přelomu 18. a 19. století. V devatenáctém století podle něj dominuje vážnost. "Práce a výroba se staly ideálem a brzo i idolem. Evropa si oblékla pracovní oděv. Smysl pro společnost, touha po vzdělání a vědecké hodnocení se staly dominantami kulturního procesu. Čím dál pokračoval intenzívní průmyslový a technický vývoj od parního stroje k elektřině, tím více vyvolával iluzi, že pokrok kultury spočívá právě v tomto vývoji. Přecenění hospodářského činitele ve společnosti bylo v jistém smyslu přirozeným plodem racionalismu a utilitarismu, které zabily mystérium a zprostily člověka hříchu a viny. Zapomnělo se osvobodit ho zároveň i od pošetilosti a krátkozrakosti a zdá se, že člověk je určen a schopen, aby učinil svět blaženým podle vzoru své vlastní banality."

"POUHÝ ŽÁNR ...": POKUS O SKICU HISTORIOGRAFICKÉHO POZADÍ

Lubomír Konečný

Cílem následujících stránek je alespoň v nejhrubších obrysech načrtnout a jen několika detaily dokreslit a/ historii použití termínu "žánr", b/ bezprostřední prehistorii tzv. žánrové malby v umění 17. a 18. století. Byl bych rád, kdyby tato prolegomena nebyla chápána ani jako samoúčelné akademické cvičení, ani jako svévolné problematizování vyhovujícího statu quo, nýbrž jako pokus o naskicování kontextu, v jehož rámci snad dokážeme žánru 19. století vrátit jak jeho dobový význam, tak jeho historickou dimenzi. /1/

Je potěšitelné, že naše letošní zkoumání problematiky žánrové malby nás přivádí k dílům, která z hlediska posledních velkých teorií malířství, tak jak je představují klasické traktáty 18. století, stála právě na opačném konci žebříčku konvenčně respektovaných hodnot než malba historická, předmět části referátů pronesených na loňském zasedání /můj vlastní nevyjímaje/. Zde je však namístě jedno upřesnění: pro teoretiky 17. a 18. století měl termín "historie" - rozumí se historie jako námět výtvarného díla - daleko širší význam než pro nás. "Historie" znamenala příběh, který se odehrál ve více či méně vzdálené minulosti a byl literárně fixován. Podle toho pak mohl mít historický obraz námět biblický, mytologický nebo legendární či historický v užším smyslu /tzn. odvozený z dějin národa či rodu/. /2/ Funkce malířských prací tohoto tematického okruhu byla totožná s nejvyšším cílem a posláním umění, jímž podle dobových teorií bylo instruovat, /3/ tj. podávat ukázky morálních postojů a světových názorů, které jsou hodny následování /nebo případně těch, jež jsou zavrženíhodné/. Existovala však díla, která stála mimo kategorii historické malby - portréty, krajiny, zátiší, scény ze všedního života. Těm všem byla v akadaemických teoriích 17. a 18. století přisouzena úloha

bavit mysl a těšit oko. Práce prvního tematického okruhu, tj. historické obrazy v nejširším smyslu, byly vzhledem ke svému závažnému poslání souhrnně označovány jako "grand genre"; na rozdíl od oné druhé skupiny výtvarných děl s méně ušlechtilou a náročnou funkcí, která byla souborně klasifikována jako "petit genre". Všechno, co nepatřilo do obsáhlé kategorie historické malby neboli "velkého žánru", náleželo do "žánru malého". Slovo "žánr" bylo dosud používáno v hodnotově neutrálním smyslu; znamenalo druh uměleckého díla, a to chápaný výlučně z hlediska jeho námětu. /4/ Tento úzus měl svůj původ v antické poetice nebo bezprostředněji v literární teorii 16. století.

Dlouho se mělo za to, že samotného slova žánr jakožto specifického označení obrazů s nehistorickou tematikou poprvé použil Denis Diderot ve svých Essais sur la peinture z roku 1795. Nejnovější bádání však ukázalo, že tento primát náleží jinému Francouzi, Quatremèrovi de Quincy a jeho Considérations vydaným v roce 1791. /5/ V každém případě je tedy jisté, že k této diferenciaci došlo na samém sklonku 18. století. Je ale třeba vidět i to, že tento úzus vznikl v institucionálním rámci akademické teorie umění a s ní související dogmatické kritiky, a proto s sebou - i při vynechání degradujícího adjektiva petit - přinášel záporný axiologický akcent. Trvalo ještě několik desetiletí, než se tento pojem žánru ještě dále diferencoval. Kritika a zejména v první polovině 19. století se zvolna konstituující nenormativní a nedogmatická věda o umění, tj. dějiny a teorie umění, pokulhávaly za aktuálním stavem umělecké tvorby a jen se zpožděním horko těžko reagovaly na již existující vývojové trendy. Stačí nahlédnout například do kritik pařížských Salonů z 1. poloviny 19. století, abychom viděli, že jejich autoři sice probírali nejrůznější portrétní hlavy, krajiny, zátiší a scény z všedního života dosud pod společnou hlavičkou žánru, ale s jakými výhradami! /6/ Na základě těchto výhrad, z ryze praktických důvodů a bez hlubší teoretické reflexe se začaly kolem poloviny století jako samostatné kategorie konstituovat: portrét, krajina, zátiší a figurální scéna z všedního života současnosti. Pro posledně jmenovanou se ustálilo označení žánr zhruba v dnes běžném smyslu, tak jak je známe například ze stati

Gordona Washburna: "La pittura di genere presenta una scena di vita d'ogni giorno nella quale le figure umane, venendo trattate come tipi, sono ritratte in modo anonimo." /7/ Svým důrazem na běžnost, a tedy opakovatelnost znázorněných scén a na anonymitu figur klade tato definice zřetelnou dělící čáru zejména mezi žánr a historickou malbu v původním, tj. nejširším smyslu, a zdá se svým způsobem uzavírat staletou diskusi.

Ovšem jenom svým způsobem, poněvadž dosud referovaný vývoj termínu "žánr" bral v úvahu pouze formální aspekt problému; byl výrazem praktické potřeby kritiků přijatelně kategorizovat předmět jejich zájmu. Žánr či žánrové obrazy však mají - jako všechna umělecká díla - také svou obsahovou stránku. Viděno z hlediska interpretativních dějin umění, nemůže nám uniknout, že dnešní pojetí žánru se nezrodilo právě ve šťastnou hodinu. I když jeho specifikace postupovala směrem zdánlivě objektivní deskripce, za bukem stále číhaly pejorativní konotace bývalého "malého" žánru. Nikdy však nebyly za takové výslovně prohlášeny. Spíše naopak: jestliže "malému žánru" 18. století byly dobovou teorií upírány vyšší, didaktické aspirace, pak pozitivistická Kunstwissenschaft 2. poloviny 19. století - vlastně první věda o umění, která se žánrem jakožto historickým fenoménem vážněji zaobírala - obrátila tento domnělý nedostatek v ještě iluzornější klad. Svou roli zde nepochybně sehrály nejrůznější milieu - teorie, právě tak jako soudobou literaturou a literární teorií ražená představa realismu jako neproblematického způsobu znázorňování viditelného světa. Tak se stalo, že pro dějiny umění se termín "žánr" jakožto označení specifického obrazového druhu stal až na nepodstatné diference zaměnitelným s termínem Sittenbild, pro nějž v češtině máme snad poněkud archaicky znějící, ale poměrně výstižný ekvivalent "mravoličný obraz". Do uměnovědy tento termín uvedl roku 1854 Friedrich Theodor Vischer. "Sitte", píše tento autor, "wird nicht nur im moralischen Sinne gebraucht, sondern bezeichnet das Gewohnheitmässige im weitesten Umfang, insbesondere auch die äusseren Culturformen...". /8/ Proto je pro něj nejdůležitějším obsahem mravoličného obrazu to, co je obecné, obvyklé a všední. V užším rámci dějin umění pak tento termín jako první

adoptoval roku 1884 Berthold Riehl v práci Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst bis zum Tode Pieter Brueghel des Älteren. Žánrový obraz neboli Sittenbild je podle tohoto autora přírodě do nejmenšího detailu věrným - a tedy vlastně naturalistickým - znázorněním všední a obvyklé scény. /9/

Nemá smysl podrobně zde uvádět další pokusy o charakterizování žánru jako uměleckohistorického termínu na jedné straně a obrazového typu na straně druhé. Jako obzvláště reprezentativní hlas bych však rád citoval alespoň velkého znalce nizozemského malířství Maxe J. Friedländera, podle nějž je žánr znázorněním toho, co je obecné, typické a vlastní té či oné skupině lidí. "Was im Bild... nicht vom Wissen, Denken oder Glauben ausgezeichnet... ist", upřesňuje Friedländer, "fällt in das Gebiet des Genres." /10/ Z uvedených citací je zřejmé, že za charakteristické rysy žánrové malby začala být vydávána - v oblasti formy - absolutní bezprostřednost líčení a - ve sféře obsahu - absence nejen jakéhokoliv didaktického záměru, ale i jakéhokoliv ideového poselství. Z absence jakéhokoliv hlubšího významu se vlastně stala podmínka sine qua non, aby dílo mohlo být označeno jako žánrové. Není snad ani třeba říkat více, abychom si uvědomili, že lpěním na takovéto koncepci žánru se vlastně stáváme obětmi objektivistického sebeklamu pozitivismu minulého století a pohrobky normativních teorií století osmnáctého. Neboť - a to bych rád zdůraznil - axiologicky zabarvené roztřídění obrazů podle jejich námětů na "velký" a "malý" žánr bylo čistě instrumentálním výrazem poměrů v dobových uměleckých institucích, a tedy vlastně i výrazem společenské funkce shora přidělené tomu kterému obrazovému druhu. Svévolná artificialita této klasifikace je zřejmá již z toho, že v případě "malého" žánru se dobová teorie rozchází s doloženou recepcí žánrové malby, ať tehdy již historické či té, která právě vznikala.

Nechci zde zacházet příliš hluboko do minulosti, ale o nejzávažnějším předchůdci žánru 19. století, holandském žánrovém malířství století sedmnáctého, je třeba v této souvislosti říci alespoň následující. Uměleckohistorické bádání započaté dnes již klasickými statěmi Hanse Kauffmanna z let 1930 a 1943 a Herberta Ru-

dolpha z roku 1938, a v současné době reprezentované zejména pracemi Eddyho de Jongha a jeho žáků, ukázalo a nepřestává ukazovat, že holandské žánrové malířství sice formálně imitovalo skutečnost, ale současně znázorňovalo svět abstraktních idejí, morálních naučení etc. - a to tak, že navázalo na tradiční ikonografické formule, ale "sneslo je z ideálního světa abstraktních personifikací a alegorií do sféry životních zkušeností" /Kauffmann/. /11/ V takto koncipovaných žánrových obrazech se spíše než skutečný holandský život odráží mentalita obyvatel Holandska nebo přesněji: představy o tom, jaká by tato mentalita být měla a jaká ne.

Dnes je již poměrně dobře znám rozsah vlivu, který měla tvorba klasických nizozemských žánristů /Pietra de Hoocha či Gerarda Doua/ a pozdních reprezentantů malby tohoto typu /Franse van Mierise či Godfrieda Schalckena/ na francouzský a anglický žánr 18. století. /12/ Je samozřejmé, že po formální ani obsahové stránce se tento přenos neobešel bez více či méně závažných interpretačních posunů. Tak například Ella Snoep-Reitsmová ukázala, jak se Jean-Baptiste-Siméon Chardin, autor snad nejpozoruhodnějších žánrových obrazů ve francouzském malířství 18. století, inspiroval ikonografií a motivikou holandského žánru, aby přitom vyjádřil základní představy soudobého měšťanstva o rodině, výchově a morálně bezúhonném jednání. Texty pod rytinami podle jeho pláten - připravené za jeho života, s jeho souhlasem, často je přáteli, a tedy jistě ne proti jeho intencím - jednoznačně dokládají, že Chardinovy obrazy, které tématicky rozhodně nepatřily do kategorie "velkého žánru", neměly diváka pouze bavit, ale také poučovat. /13/

Žánrové obrazy vytvořené v 19. století - práce českých umělců nevyjímaje - mají často stejnou námětovou provenienci a ikonografickou strukturu. /14/ Jejich rozpoznání pak přirozeně problematizuje statut těchto děl jakožto věrných záznamů konkrétních životních situací. Je samozřejmé, že dosavadní představu o vzájemném poměru tradovaných formulí a bezprostředního pozorování v žánrovém malířství 19. století nelze jen tak z ničeho nic a bez výjimky obrátit naruby, ale signály, které k nám vysílají recentní proměny ve výkladu žánrové malby staletí předcházejících jsou více

než alarmující. Když už ne z jiného důvodu, tak alespoň proto, že morální reflexe o světě byly a jsou součástí skutečnosti jak v životě, tak v malovaných scénách z něho.

Poznámky

/1/ Pro základní orientaci a další literaturu viz Gordon Bailey Washburn, Definizione del concetto "arte di genere", Enciclopedia Universale dell'Arte 5 /Roma 1958/, sl. 653-55; W.R. J /uynboll/, Genrekunst, Winkler Prins van de Kunst 2 /Amsterdam - Brussel 1959/, s. 64-65; Konrad Renger, Lockere Gesellschaft: Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirthausszenen in der niederländischen Malerei /Berlin 1970/, s. 9-15; Lexikon der Kunst 2 /Leipzig 1971/, s. 39-40; Wolfgang Stechow - Christopher Comer, The History of the Term Genre, Bulletin of the Allen Memorial Art Museum, Oberlin College 33 /1975-76/, s. 89-94.

/2/ Viz Albert Blankert, General Introduction, /kat./ Gods, Saints - Heroes: Dutch Painting in the Age of Rembrandt /Washington 1980/, s. 18-21 /"What is a History Painting?"/.

/3/ K problému instructio vs. delectatio, jakož i k dalšímu obsahu tohoto odstavce viz Ella Snoep-Reitsma, Chardin and the Bourgeois Ideals of His Time, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 24 /1973/, s. 148-49.

/4/ Tak například francouzský teoretik André Félibien hovoří roku 1666 ve svých Entretiens sur les plus excelléns Peintres o krajinomalbě jako o "ce genre de la peinture" /viz Washburn l.c., sl. 653/.

/5/ Stechow - Comer, l.c., s. 89-90.

/6/ Viz např. Gabriel P. Weisberg, /kat./ The Realist Tradition: French Painting and Drawing 1830-1900 /Bloomington 1980/, s. 41.

/7/ Washburn, l.c., sl. 654.

/8/ Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen 3/3 /Stuttgart 1854/, s. 662-63.

/9/ Str. IV. Blíže k jeho názorům Renger, l.c., s. 11-12.

/10/ Vom Wesen der Genremalerei und dem Entstehen der Bildgattung, Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen /Den Haag 1947/, s. 191.

/11/ Tento proces nedávno velmi přehledně popsal Konrad Renger, Zur Forschungsgeschichte der Bilddeutung in der holländischen Malerei, /kat./ Die Sprache der Bilder: Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts /Braunschweig 1978/, s. 34-38, kde je také uvedena všechna starší literatura.

/12/ Viz alespoň Snoep-Reitsma, l.c., s. 147-243; táž, Verschuivende betekenissen van zeventiende eeuwse nederlandse genrevoorstellingen /Utrecht 1975/, s. 7-18; Donald Posner, Watteau: A Lady at her Toilet /London 1973/; týž, An aspect of Watteau "peintre de la réalité", Études d'art français offertes à Charles Sterling /Paris 1975/, s. 279-86.

/13/ Snoep-Reitsma, l.c., /1973/, zejm. s. 164-65.

/14/ Pokusil jsem se to detailně prokázat v dosud nepublikované přednášce Nový výklad Mánesovy Švadlenky, přednesené jako součást většího celku v březnu a dubnu 1974 v Praze a v Olomouci a samostatně pak v květnu 1980 na konferenci o problematice umění 19. století, kterou uspořádala katedra dějin umění a estetiky FFUK.

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 středoevropského 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 před-
29 stavy, 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
33 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, Danhausera, Fendiho a českým dílům přisuzovaným Josefu Mánesovi nebo Josefu Navrátilovi. Vídeňské malířství biedermeieru má mimořádně silnou barokovou tradici, udržovanou zejména Akademií za vedení Fügerova, jehož brilantní pozdně barokový iluzionismus určuje např. Podobiznu Leopolda II. ve sbírkách Národní galerie. V našem malířství biedermeieru se pozdně barokový iluzionismus projevuje zvlášť 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 nevšímavosti 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, jejž 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
32 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
34 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
31 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 závětří 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
35 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 mnohapostavové 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.

ŽÁNR MEZI NAZARÉNISMEM A REALISMEM

Markéta Nováková

Otázky realismu v umění 19. století patřily vždy k centrálním problémům uměleckohistorického výzkumu. Tato problematika byla v posledních letech podstatně oživena u příležitosti stého výročí Courbetovy smrti. Vedle mnoha nejrůznějších otázek, které se v souvislosti s jeho dílem řešily, se začala ukazovat i potřeba znovu se z této perspektivy zamyslet nad strukturou umělecké tvorby období 20. až 40. let. Jedno z východisek výzkumu tzv. prerealistických tendencí může poskytnout rozbor problémů žánrové malby, která právě tehdy začínala v různých polohách vstupovat do názorového systému malířské tvorby, a to mnohdy, což je závažné, v programové funkci. /1/ V následujícím příspěvku bychom se proto chtěli věnovat dvěma pólům žánrové malby s cílem alespoň naznačit problematiku tohoto zaměření pro naše prostředí: jednak žánru ve vztahu k nazarénismu, jednak ve vztahu k polohám realismu.

Výtvarná produkce 1. poloviny 19. století v Čechách zůstává přes všechnu práci, která byla uměleckohistorickým bádáním vykonána, vlastně velkou neznámou. Toto období je vymezeno známými uměleckými osobnostmi, jako je např. Antonín Mánes, František Tkadlík, Josef Navrátil, dosud však chybí evidence vlastního výtvarného materiálu dnes méně známých autorů, jejichž dílo přesto tvořilo základní položku pražských výročních výstav; stejně tak v podstatě nemáme soustavnější představu o názorovém systému výtvarné tvorby a o jeho posunech. To vše může zkreslit nejen pohled na uměleckou činnost 1. poloviny 19. století samotnou, ale i na tvorbu období pozdějšího /tedy na poznání předpokladů struktury problémů této tvorby/.

Pohlédneme-li na složení pražských výročních výstav ve 30. a 40. letech, zjistíme, že nejsilnější položku tvoří malba náboženská, a to různého typu: od velkoformátových obrazů biblicko-historických, biblicko-epizodických, až po obrazy s funkcí devocionální,

formátově většinou menší. Vlastní malba historická, tedy historicko-profánní, je zastoupena málo. Stále více se začíná prosazovat krajinomalba a od druhé poloviny 30. let výrazně vzůstá podíl tzv. malby žánrové. Jak krajinomalba, tak nemonumentální část malby náboženské i malba žánrová, patřily k cenově i formátově dostupnému obrazovému typu, zatímco malba historická a monumentální náboženská vyžadovala vzhledem ke své funkci státního či korporativního odběratele. Tímto duchem je ostatně naplněna známá petice pražských výtvarných umělců z roku 1835 a s obdobnou situací se setkáváme v různě modifikované podobě i ve většině ostatních evropských zemích.

Jestliže došlo k takovémuto rozvrstvení základních sociálních předpokladů umělecké tvorby, muselo paralelně s tím dojít též k odpovídajícímu přehodnocení jejích estetických norem. U nás se svědkem tohoto přerodu stáváme ve sledovaném období, které se vyznačuje vzájemným pronikáním myšlenek různé provenience, mnohdy si vzájemně odporujících. Byla to velkou měrou žánrová malba, ovšem pochopitelně ne pouze ona, a otázky s ní spojené, kde se tyto problémy soustřeďovaly. Při jejich posuzování je třeba vycházet ze širších evropských, zvláště středoevropských souvislostí, neboť pražské výroční výstavy byly od poloviny 30. let a zejména ve 40. letech přibližně ze 2/3 obesílány díly cizích umělců. Těmto pracím byla pražskou kritikou a umělci věnována odpovídající pozornost a na jejich základě se v mnoha případech formulovaly i obecnější teoretické soudy. Na důležitost podílu cizích výtvarných děl, chápaného jako závažný předpoklad pro rozvoj umění domácího, upozornil Anton Müller v pražské Bohemii /2/ z roku 1840; tehdy vzrostla zvláště účast umělců düsseldorfské školy, která spolu s Mnichovem představovala po dlouhá léta hlavní obesílatele pražských výročních výstav. Je zřejmé, jak to ukazuje i složení výročních výstav let následujících, že se tento cizí podíl stal důležitým, někdy přímo formujícím elementem, ať již sám o sobě, nebo jako reakce na něj.

Žánrová malba či princip žánrovosti, jehož obecnou charakteristikou se vzhledem k předcházejícím příspěvkům zde zabývat nebudeme, vychází jako programový fenomén ve sledovaném období

z několika zdrojů, navzájem se doplňujících a překrývajících. Společným principem se v rámci malby středoevropské stává překonávání ortodoxního nazarénismu overbeckovského typu. Z jedné strany začíná působit vliv francouzského křídla římského uměleckého centra, a to především v osobnosti Leopolda Roberta. Jeho obraz Návrat sekáčů z pole, vystavený na pařížském Salonu roku 1831, byl proveden jako mědirytina a v této podobě rychle pronikl do většiny evropských uměleckých center. Leopold Robert se proslavil žánrovými obrazy ze života na italské campagni a našel mnoho následovníků. K nim patřil také Leopold Pollak, jeden z prvních představitelů tohoto typu žánru u nás, který z římského působiště obesílal pražské výroční výstavy. Z mnoha v literatuře dostupných kritických ohlasů, vztahujících se k dílu Leopolda Roberta, vybíráme posudek Heinricha Heine jako svědectví člověka, který v podstatě vyšel ze středoevropského myšlenkového zázemí, přes kritický postoj, jenž k němu zaujímal: "Vlastní kouzlo obrazu je v jeho barevnosti. Postavy, které jsou vesměs temnější než pozadí, jsou odrazem nebe tak božsky osvětlené, tak zázračně, že vlastně zazáří v nejradostnějších světlých barvách. Některé postavy se zdají být portrétní. Malíř ale nevypiplal v hloupé poctivosti obraz přísně podle přírody a neopsal obličeje diplomaticky přesně jako mnohý z jeho kolegů... Robert přijal postavy, které mu poskytla příroda nejprve svým citem, kterým prošly jako duše očistcem, že mohly takto proměněny vstoupit na nebesa umění, kde vládne věčný život a věčná krása." /3/ V roce 1840 uvádí Anton Müller, když u příležitosti pražské výroční výstavy srovnává italské žánry Leopolda Pollaka se žánry německého malíře Vogela: "Takovéto žánrové obrazy, /míní tím Pollakova díla Pasáček z Campagne a Malá neapolská chůva/ dělají jistě čest umělci i vlasti, z níž pochází. Mají před jinak vynikajícími obrazy Vogelovými Scéna před Osterií a Pifferari před obrazem Madony dvojí přednost krásné postavy a postradatelnosti komentáře. Vogel nám předává pouze skutečnost, a to s postojem etnografa, který dokáže s velkou láskou a pílí znázornit charakteristické i v nejmenším detailu." /4/ Tyto dvě citace, jakkoliv jsou na různé úrovni a jakkoliv za nimi stojí různá zkušenost, mají něco společného a dotýkají se jednoho ze zá-

kladních problémů žánrové malby: otázky vizualizace obecných idejí pomocí reálného, jevového světa. Ani v jednom není vyjádřena potřeba přesně zachytit jevovou skutečnost, ani ji soustředit do charakteristického. Anton Müller vítá italské žánry vlastně jako novou, oživující možnost vyjádření devocionality stále blízkou ideovému zázemí nazarénismu a Heine v této poloze citem přetvořené a stylizované skutečnosti vidí možnost překlenutí, jak říká, boje ducha a matérie, tolik charakteristického pro umění německé. Na modifikaci devocionálního principu nazarénské malby jsou pak založeny i žánrové výjevy čerpající z domácího prostředí. Zde však daleko zřetelněji než u zmíněných žánrů italských, exoticko - romanticky podbarvených, vystupuje dvojí rovina tohoto typu žánrové malby. Jako příklad za mnohá podobná díla zde uvá-
36 díme akvarel Modlící se selky z roku 1840 od Petera Fendiho, jednoho z prvních představitelů vídeňského žánru.

Tato nová forma devocionality, ať již budeme tento princip převádění abstraktních obsahů do každodenního života nazývat jakkoliv, byla neobyčejně rozšířena. Jenom na pražských výročních výstavách se setkáváme s nesčetnými scénami v kostele, před kostelem, církevními svátky, modlícími se dětmi v lese apod. U nás byl výrazným představitelem tohoto typu žánrové malby, tolik rozšířeného v Rakousku a německých centrech, Antonín Dvořák, který od druhé poloviny 40. let vystavoval na pražských výročních výstavách scény z venkovského prostředí, z nichž mnohé byly právě takto zaměřeny. Otázkou žánrovosti tohoto druhu se zabýval i Josef Mánes, a to - což je zvlášť významné - právě na návrhu diplomu
38 Jednoty výtvarných umělců v Praze z roku 1849, tedy v díle, které má u umělce Mánesova typu bezpochyby význam programový. Jak upozorňuje Hana Volavková: "V horním poli alegorizuje Mánes umění pomocí atributů, tedy způsobem konzervativním, který vyhovoval Jednotě - když mluvil jen sám za sebe,... vyjadřoval se o týchž otázkách spíše epizodou nebo žánrem." A tak také zde ve spodním levém poli vidíme" obecenstvo - zbožný lid, pro nějž umělci malují obraz Bohorodičky." /5/ Mánes se k tomuto tématu ostatně vrátil i později, snad nejvýrazněji pak v Bohoslužbě v kapli sv. Kříže, jako návrhu pro rekonstrukci kaple z roku 1862.

Výše naznačený princip žánrových obrazů s devocionálním obsahem, které tvořily v období 30. a 40. let jednu z nejrozšířenějších skupin žánrové malby, vyústil mj. v díla s motivem biblických postav vstupujících do obrazové scény: jako např. v díle Antonína Gareise mladšího Večer tříkrálový z počátku 60. let. Výjevy tohoto druhu, jak je známe také např. u preraffaelistů, vycházejí přirozeně ještě z jiných předpokladů, ale přesto jsou si v mnohém podobné.

Žánrové obrazy, které ještě v polovině minulého století působily nově použitím reálného světa k vyjádření abstraktních obsahů nicméně v jedné linii postihl /obdobně např. žánry moralistní/ osud barvotiskové trivializace. Ve své vrcholné době zřejmě velmi přesně odpovídaly potřebě formující se měšťanské společnosti uvést do souladu, řečeno slovy Heinovými, onen svět ducha a matérie: právě pozdější trivializace je dokladem hluboké zakořeněnosti těchto snah i v dobách, kdy tato společenská potřeba přestala být aktuální.

Podobným paradoxem je poznamenán i princip pravdivosti, prosazovaný Ferdinandem Georgem Waldmüllerem. Jak uvádí Fritz Novotny: "Nekompromisní přísnost v dodržování vlastního požadavku přírodní pravdy, kterou se vyznačují jeho /Waldmüllerovy/ krajiny, u jiných obrazových druhů však již nenalezneme ... V žánrové malbě mu šlo o morálku, o moralistní poukázání. Tam mu vylíčení viditelného již nepostačovalo, ... ve skutečnosti bylo Waldmüllerovo umění korekcí skutečnosti směrem k ideálu krásy." /6/ S podobným paradoxem se setkáváme také v kritikách Müllerových, který sice rovněž na určitých místech zdůrazňuje princip pravdivosti, odmítá však charakteristické a příliš lokální, jak se vyjádřil k jednomu mnichovskému žánrovému obrazu, představujícímu hospodskou scénu s portrétní charakterizací postav. Jde mu o to, aby se malíř žánrového obrazu soustředil sice na zachycení prchavého okamžiku, ale tak, aby v něm bylo obsaženo zároveň něco trvalého. Tuto zásadu viděl realizovánu v Hollpeinově obrazu Předčitatelka, vystaveném v roce 1839 v Praze. Podle různých svědectví vzbudil obraz největší zájem diváků. Müller se domnívá, že Hollpeinovo dílo přesvědčí i toho, kdo je zaujat proti žánru

jako takovému, neboť základem obrazu je krásná myšlenka.

V této části příspěvku jsme se soustředili na otázku žánru ve vztahu k tehdy tak silně působícímu nazarénismu, jako nejrozšířenější polohy tzv. ideového umění, s důrazem na žánrovou modifikaci devocionálního principu.

Nyní se obrátíme k druhému pólu žánrové malby, při jehož charakteristice budeme vycházet z určitého okruhu žánru düsseldorfské školy, která jej reprezentuje nejzřetelněji. V Düsseldorfu se již ve 30. letech formoval silný proud žánrové malby, napojený zvláště ve 40. letech na radikálně demokratické kruhy a přijímající podněty z Francie a Belgie. Tento proud se záhy postavil proti nazarénské ideové malbě, ale zároveň také proti sentimentálnímu žánru i sentimentálně laděnému žánru historickému. V některých svých polohách dospěl i k odmítání malby historické, mj. tím, že ji nahradil obrazem aktuálním, tzv. Ereignisbild /jako např. Zakázání Rýnských novin od Hasenclevera apod./. Často užívanou formou boje byla obrazová satira. Velký rozruch způsobil roku 1832
39 obraz Truchlící koželuhové od Adolfa Schroedtera. Tímto obrazem Schroedter naráží na sentimentální směr düsseldorfské malířské školy, konrétně je myšlen jako parodie na Bendemannův obraz
42 Truchlící židé v exilu a Lessingův Truchlící královský pár z téhož
40 roku. Další Schroedterův obraz Don Quichote /1834/ je především perzifláží historickosentimentálního žánru, který se v této době začínal prosazovat v Německu a byl rozšířen zvláště ve Francii, kde, podle Heineho svědectví, snad každý druhý obraz na pařížském Salonu 1831 představuje scénu z románů Waltera Scotta. Snad nejvýznamnějším představitelem nového proudu düsseldorfské žánrové malby byl Johann Peter Hasenclever. V roce 1841 vystavil
41 v Praze obraz Sentimentální jako perzifláž sentimentální žánrové malby. Otevřené knihy - Goethův Werther a Mimili od Heinricha Claurense zdůrazňují duševní rozpoložení zobrazené dívky. Dopis s nápisem "Innigst geliebte Fanny" a portrét husara upozorňují po způsobu nizozemské malby na vlastní příčiny tohoto rozpoložení. Anton Müller se v pražské Bohemii kriticky soustředil na otázku dvou světelných zdrojů, kterých malíř použil; satirický obsah však pochopil a dokonce se při jiné příležitosti vyjádřil proti

sladce sentimentálním obrazům /zároveň s tím však odmítá i drastické scény umírání a podobně/.

Z hlediska formování žánrové malby u nás mají nemalý význam Hasencleverova zobrazení čtenářů časopisů, na nichž pracoval od
43 roku 1835. Obraz Čtenářský kabinet je verzí z roku 1843. Hasenclever zde znázorňuje poněkud karikujícím způsobem jednotlivé typy, jejich reakce. Obraz je osvětlením rozdělen do tří skupin - vpravo je zachycena skupina lidí, hrajících šachy, je přitom zvýrazněna reakce na hře participujících osob. Význam centrálního výjevu je vysvětlen mapou Balkánu v pozadí; má divákům ozřejmit intenzívní zájem čtenářů novin a zároveň postihnout stupeň jejich zaujetí. Setkáváme se zde s podobným typem společenského obrazu, s jakým pracoval i Courbet, přestože jej zřetelněji karikující ladění uvádí ještě do jiné polohy. I Hasencleverova Ateliérová scéna z roku 1836 nese některé prvky courbetovské allégorie réelle. Podobnost Hasencleverových čtenářských scén, které byly ostatně záhy velmi oblíbené, s obdobnými výjevy v tvorbě Josefa Navrátila je zřetelná.

V naší umělecké produkci 40. let sice můžeme zaznamenat existenci podobných společenských obrazů nebo aktuálních /Ereignisbilder/ či aktualizovaných výjevů ještě také v tvorbě Antonína Gareise staršího nebo v některých pracích Dvořáčkových, ale tento materiál je přesto dosti skromný. Dá se tedy říci, že vysoký podíl malířů düsseldorfské školy, a to velmi často právě z okruhu Hasenclevera či Schroedtera, na pražských výročních výstavách tvoří jednu z důležitých složek předpokladů pozdějších stejně zaměřených tendencí u nás; přitom jsme si vědomi toho, že to zdaleka nebyla pouze düsseldorfská škola a že zde sehrála významnou úlohu ještě řada dalších faktorů.

Otázka žánru se tedy ve 40. letech minulého století zjevně stala i v našem prostředí jedním z ústředních problémů umělecké tvorby. Dokládá to i jistá bezradnost umělecké kritiky, jejímž hlavním představitelem byl v té době již zmíněný Anton Müller, po určitou dobu přesvědčený obhájce malby nazarénského typu. Konfrontován s konkrétními uměleckými díly, často dospíval k protichůdným soudům, které vzápětí však korigoval v duchu své estetiky. Na počátku

40. let, kdy se otázkou žánru poměrně intenzívně zabýval, zdůrazňoval typ žánrové malby, představující morální a náboženské ideje scénami z každodenního života. Obrazy tohoto typu apelují především na osobní prožitek diváka, jenž má být evokován prostřednictvím vizualizace podobného prožitku umělcova: "...toto vše nevytváří pouze přitažlivý celek pro oko divákovo, nýbrž i pro jeho city. Kdo se uprostřed tichého, hlubokého lesa nemohl ubránit tajuplnému, tísnivému pocitu a náhle uviděl osamělého poutníka, odpočívajícího a modlícího se před svatým obrazem, ten zajisté malíře pochopil." /7/ Tento princip citového apelu jistě není zcela nový, ale jeho převáděním do předpokládaného prožitkového světa diváka umožňoval podstatné rozšíření obsahových i formálních možností výtvarného díla. Pozornost se totiž soustředila na problém volby významuplného okamžiku /stejně jako u profánní historické a žánrové náboženské malby/. Je-li však tento princip převáděn do oblasti každodenního života, vyvolává logicky i možnost odlišování významuplného a nevýznamuplného okamžiku, což lze opět doložit dobovou kritikou: A. Müller sice onu druhou možnost nevítal, ale zároveň hledal pro ni opodstatnění. Po obsahové stránce je nacházel v pojmech "humoru", "idyličnosti", či "sentimentálnosti", - a co je zvlášť pozoruhodné - ve způsobu malířského podání. Uvádí, že se mu stížnosti veřejnosti na malou pozornost, věnovanou historické malbě /jak profánní, tak náboženské/ a na přílišný vzestup krajinomalby a žánru zdají nespravedlivé. Při vytváření historických obrazů se malíř podle něj nutně musí držet starších vzorů, zatímco v žánrové malbě a krajinomalbě může svobodněji ukázat, co sám umí a cítí. V některých kritikách dokonce vidí opodstatnění malířského díla v krásném provedení.

Müllerův postoj nicméně, přes takovéto formulace, vychází kromě jiného ze zásad ideového umění nazarénského typu. Je jimi definován i jeho pojem krásna a vznešena. Müllerova pochvala nepatří tématům jako "praní špinavých prostěradel, opracování kmene stromu apod., což jsou obyčejné úkony, zcela se nehodící hledat v nich svaté ideje". /8/ Podobné normy má také jeho pojetí svobody výtvarného projevu. Závažná je však ta skutečnost, že tyto

problémy byly v našem prostředí již na začátku 40. let diskutovány, a jak se ukazuje, byly určující i pro období následující.

V příspěvku jsme se snažili na základě krajních poloh žánrové malby - na jedné straně devocionální a na straně druhé tvorby zasahující svými rysy do poloh téměř programově realistických - poukázat na její rozpětí. Zároveň jsme chtěli upozornit na některé aspekty problémové struktury umění 30. a 40. let u nás, které výrazně působily i na tvorbu desetiletí následujících. /9/

Poznámky

1/ Uměleckohistorická literatura, která se zabývá žánrem, je dosud velmi skromná. Ve své práci jsme se mohli opřít pouze o následující studie: Ute Immel, Die deutsche Genremalerei im 19. Jhdt., Phil. Diss. Heidelberg 1967; Ute Ricke-Immel, Die Düsseldorfer Malerschule, kat. výst., s. 149-164, Düsseldorf 1979.

/2/ Anton Müller, profesor estetiky, byl jedním z mála výtvarných kritiků, kteří se v 1. pol. 19. stol. pravidelně vyjadřovali k pražským výročním výstavám. Soustavnou kritiku lze zaznamenat vlastně pouze v pražské Bohemii, což pochopitelně může zkreslit představu o podobě teoretického myšlení v Praze. Müllerovy kritické soudy jsou značně rozptýlené a je třeba mít na zřeteli, že jsou někdy pouze příležitostné. Při své práci jsme vycházeli z jeho kritik z let 1830-43, uveřejněných v Bohemii. Pokud nepůjde o přesné citace, nebudeme v dalším textu přesně odkazovat na číslo časopisu.

/3/ Heinrich Heine, Französische Maler, L. Robert, in: Heinrich Heine Werke II., vyd. Stuart Atkins a Oliver Boeck, München 1978, s. 40-41.

/4/ Anton Müller, Bohemia 1840.

/5/ Hana Volavková, Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentu, Praha 1981, s. 33.

/6/ Fritz Novotny, Ferdinand Georg Waldmüller und seine Zeit, in: Unvergängliches Osterreich, kat. výst., Villa Hügel, Essen 1960, s. 9.

/7/ A. Müller, Bohemia, 1840, s. 54.

/8/ A. Müller, Bohemia, 1841, s. 75.

/9/ Obrazová dokumentace článku bohužel není úplná; většina prací vystavených na pražských výročních výstavách, nebyla dosud dohledána /např. Hollpeinova Předčitatelka/, museli jsme se proto spokojit s reprodukcí děl s podobnou tematickou /např. P. Fendi/. Pouze výjimečně se podařilo u zahraničních autorů doložit kritiku na obraz vystavený v Praze dohledaným dílem /např. Hasencleverova Sentimentální/.

OBRAZY Z PRAŽSKÉ SPOLEČNOSTI 60. LET 19. STOLETÍ

Roman Prahl

Tématem příspěvku jsou proměny české žánrové malby v rámci moderního malířského realismu po polovině minulého století a zejména v jeho 60. letech. Zabýváme se tímto klíčovým údobím vývoje žánru, vlastně jednou jeho oblastí, nazývanou někdy "obrazy ze společnosti", protože nabízí zvlášť názorné porovnání způsobů, jakými byla soudobá společnost malířsky tematizována, s formami, jimiž toto umění existovalo ve společnosti.

Tento vztah patří i k hlavním problémům současné diskuse o realismu poloviny století, stojící dnes zcela v popředí výzkumu výtvarného umění 19. století. Diskuse přinesla předně heuristické propracování díla protagonistů evropského umění té doby, ale odkryla i vrstvu opomíjených autorů a nově rekonstruovala kontext uměleckých tendencí. Mezi obecnějšími tézemi lze vyzvednout dvě, jimiž se bude orientovat i tento příspěvek. Jednou z nich je téze, že to, co vůči žánrově realistické tradici spoluzakládá specifičnost tvorby od poloviny století, je nový způsob zprostředkování mezi malířem a skutečností - aktivní zprostředkování takovými fenomény vznikající masové kultury, jako byla lidová grafika, karikatura, fotografie. /1/ Dalším výsledkem nejnovější diskuse o realismu bylo stanovení určité dialektiky města a vesnice, odpovídající vývoji nové společenské struktury, jak se projevila v žánrové malbě z venkovského a městského prostředí. /2/

Tyto přístupy tu lze pouze ilustrovat, nejlépe ve výsledcích studia tvorby Gustava Courbeta. Je považován za malíře, který jako první a po svém uskutečnil epochální požadavek Baudelairova Salonu 1846, aby umělec neužíval historické masky a oslavil heroismus moderního života. Prvním velkým naplněním této devízy byl Courbetův Pohřeb v Ornans, vykládaný také jako první skutečný výtvarný protějšek toho, co znamenala revoluce roku 1848. Zde i v jiných rozměrných malbách se Courbet odvolával, kromě odkazů k umění mistrů, i na motivy a tvárná řešení populární grafi-

ky, srozumitelná pro široké publikum. /3/ Pohřeb byl jeho zastánci vykládán jednou jako prostý záznam ze života provinčního měšťanstva, jindy jako alegorie. A tento nedostatek jasného významu - konvenční vazby skutečnosti na nějaký ideální odkaz - bylo tím, na co útočila pařížská výtvarná kritika. Na recepci díla je zdůrazňováno, že ještě ve venkovském Besançonu bylo přijato se souhlasem, v Dijonu, zasaženém už civilizačními proměnami, již velmi rozporně, a v Paříži přímo s úděsem. Tato okolnost vede k závěru, že Courbet poprvé znázornil masovému publiku pařížských výstav, přistěhovanému nedávno z venkova, konflikt jeho vlastní legitimity. Přitom ale ikonografie raného realismu ve Francii se odvolává vesměs na současnou devastaci venkova, přelidnění metropole, apeluje na obavy vládnoucích tříd z narůstání antagonismů a anarchistické situace. /4/

Ve srovnání se současným studiem realismu, hlavně ve francouzském umění, může se zdát, jako by české dějiny umění zde ztrácely svůj někdejší náskok. Smyslem tohoto příspěvku bude zviklat dojem, jako by se k tvorbě českých protagonistů nového hnutí snad nedalo již nic podstatnějšího říci. Je třeba připustit, že od vydání zásadních monografií, věnovaných Pinkasovi, Purkyňovi i Barvitiovi uběhly skutečně desítky let a že bude zapotřebí se jejich dílu znovu soustředěně věnovat.

Žádný z českých malířů tehdy neměl možnost rozvinout strategii působení společensky útočným uměním na široké publikum i na trh jako Courbet, ale neuplatnil ji ani Pinkas, který z českých realistů žil ve Francii nejdéle. První z jeho datovaných obrazů po příchodu do Paříže roku 1854 byl vlastní portrét v ateliéru; dosavadní výklad obrazu se zaměřil na jeho malířskou svěžest a pokládal jej za bezprostřední výraz zájmu realisty o blízké věci prostého života. Na rozdíl od Courbeta, v jehož tvorbě autoportrétní téma toho roku kulminuje několika obrazy, Pinkas nelíčí svou roli umělce ve společnosti mesianisticky. Ale jeho řešení překračuje zase běžné bohémské pojetí, v Paříži poloviny století už trivializované. Teprve na pozadí podobných děl, pojímaných jako sociální žánry, vyniknou přednosti obrazu, který nezdůrazňuje akci či prostředí, nýbrž - jako vrcholná realistická malba spíše existenční stav. /5/

Postoj umělce i ostatní uspořádání obrazu vyjadřuje zvláštní spojení anonymnosti a intimity v popisu stavu, který byl kdysi opsán jako "umělec v rozpacích". /6/

První obraz, který malíř mohl vystavit po dílčí liberalizaci Salonu, byla roku 1861 Modlitba nad oběšencem. Známe jej zatím jen podle jedné z karikatur, jakými se obrazně polemizovalo s obrazy, vyvolávajícími odezvu publika. Obraz sám byl jakousi satirou, uplatněnou na úrovni "vysokého" umění. Když malíř znovu obeslal Salon roku 1863, byl jeho obraz Drvoštěp a smrt /na téma
44 La Fontainovy bajky/ spolu s dalšími zase odmítnut a vystaven na historickém Salonu odmítnutých. Ačkoli se u nás jako důvod odmítnutí tradičně uváděly vkusové výhrady, lze ukázat, že v popředí stál sociálně polemický kontext. /7/ Již roku 1859 vyvolal skandál - Pinkasem se zájmem sledovaný - Milletův obraz téhož námětu. Zatímco Millet představil "reálný" výjev, náš malíř námět aktualizoval zobrazením smrtky jako vojáka s puškou a činnou pozicí starce, neobvyklou v dosavadních ztvárněních bajky. Ačkoli na přímou paralelu v lidové grafice zatím poukázat nemůžeme, zjednodušený ráz kompozice upomíná na archaiská zobrazení jako málokterý jiný Pinkasův obraz. /8/ Předpoklady k přijetí venkovské tematiky měšťanským publikem existovaly také v Praze, byly ovšem radikálně odlišné. Když Pinkas zde vystavil obraz roku 1864, bylo to asi první seznámení prostředí se sociálně polemickou malbou toho druhu. S odmítnutím obrazu na Salonu se tehdy ztotožnil i Neruda, a také Purkyně, který malířovu programu dobře rozuměl, pochválil obraz za "milou nenáročnost provedení" /9/. Purkyně tu hájil přítele; venkovský žánr mohl být v Praze vnímán jen jako idylický: konflikty mohla vyvolat spíš, jak ještě uvidíme, malba z městského prostředí.

Jedním z prvních obrazů, malovaných v Praze ve smyslu moderního realismu, byla roku 1858 drobná malba Karla Purkyně, před-
46 stavující Rudolfa Thurn-Taxise s rodinou na vltavském ledě. Jestliže platí někdejší ztotožnění, šlo o jeden ze tří obrazů, jimiž se Purkyně představil po návratu z Paříže domácímu publiku. /10/ Protože obraz má žánrový ráz a zpodobuje aristokrata, jevil se purkyňovské literatuře spíš jako zvláštnost než jako neuskutečněná

perspektiva umělcovy dráhy. Ale ráz určitého zdrobnění a další okolnosti nevylučují domněnku, že byl míněn jako příprava většího obrazu. Kdyby tomu tak bylo, mohli bychom lépe pochopit vznik volných malířských skic, jež o málo později vytvářel Viktor Barvitius pro větší obrazy pražských zábav a slavností, za jejichž předstupeň bývá Purkyněho dílko považováno.

Vzniklo asi bezprostředně po svatbě knížete Rudolfa s Jenny Städlerovou, pocházející z nižších vrstev. Nevíme nic bližšího o stycích malíře s rodinou jeho vrstevníka a ideového souputníka, ale není vyloučené, že právě kníže mohl v době vzniku obrazu Purkyněmu /výslovně odmítajícímu buržoazní princip trhu uměním/ splňovat utopickou představu partnerského mecenáše.

Náš obraz býval chápán jako dobový exkurs k holandské malbě 17. století, ale od této konvence se už tolik liší, že musel být zřejmě i v sebeliberálnějších kruzích tehdejší Prahy předem odsouzen k nezdaru. Monumentalizaci davu v popředí i kontrastování kruhu panstva skupinou sloužících nezná ani stará holandská malba, ani soudobé pražské malířství. Pozadí znázorňuje pravděpodobně Negrelliho viadukt s projíždějícím vlakem a holešovickou tovární čtvrt. Pointuje obrazovou koncepci, která je řádově srovnatelná spíše s Courbetovými obrazy, jako byl Pohřeb. /11/

Purkyňův obrázek uvedl v Praze problematiku, na níž reagovala následující řešení, zvláště obraz Na ledě od Viktora Barvitia. Jestliže Purkyňova skica se jeví jako malířský celek, ačkoli naznačuje polarizaci společnosti, Barvitiovo rozměrné plátno bývá chápáno obráceně: jako pokus o panoráma ze současné pražské společnosti, ztvárněné rozpornými prostředky raného realismu /v rozporu mezi zájmem o obrazový celek a mezi studiem jednotlivých, aditivně připojovaných postav/. /12/ Na pozadí úvah o malířské stránce obrazu, předznamenaném už Purkyňovým posudkem obrazu, vnímání publika a snad i Barvitiův záměr lépe postihují dobové komentáře obrazu, dotýkající se klíčové otázky identity účastníků zábavy. Otázku bychom mohli pro tento i další umělcovy obrazy shrnout: hrají malířovi známí, které prostě získal jako modely, výjev z maloměstské idyly nebo jde o projev tužeb pražských měšťanů vystupovat na veřejnosti, manifestovat nový, čilý

společenský ruch? /13/ V každém případě osoby zde shromážděné nejsou už jen určitelné jako malířovy modely, ale představují vlastně samy sebe. Důraz je položen na jedinečnost osobnosti a zároveň její třídní charakteristiku; je tu porušena dosud uznávaná obrazová hranice mezi privátním a veřejným.

Novum obrazu spočívalo pro Prahu asi i v tom, že zde spolu s pražským lidem vystupují malířovi přátelé a příbuzní, představující českou inteligenci. Lidové typy, legitimující celé shromáždění, konkretizovaly i monumentalizovaly starší výtvarnou tradici. /14/ K obrazové kodifikaci pouličních figur došlo už ve 40. letech ilustracemi Gereise staršího, které jsou obdobou francouzských fyziologií současného života, vydávaných v masovém nákladu. Podobně systematický zájem o život Prahy se u nás prosadil až během 60. let, s vydáváním českých obrázkových časopisů.

Jiný Barvitiův obraz, Slavnost ve Hvězdě, byl vystaven už roku 1861. Tato látka je, pokud víme, ztvárněna vůbec poprvé; výtvarně byly ovšem Barvitiovy malby předznamenány příležitostnými grafikami vůdčího pražského malíře žánru, Quido Mánesa. Zatímco jeho Slavnost svatojánská z roku 1853 byla ještě komponována ve smyslu historické malby, ilustrace z počátku 60. let, např. Fidlovačka, zhušťují už výjev z velkoměstské zábavy do jakéhosi mnohofigurálního vlysu. /15/ Pro větší obraz, jako byl Barvitiův, byla ovšem bavící se společnost na pováženou, jako téma malby, kde nepřevládl specifický žánrový děj s humornou pointou. To potvrzuje i úvod Nerudovy spíše odmítavé kritiky obrazu: "Barvitia známe z dřívějších již let; rozvinoval vždy přiměřený humor ve svých žánrových pracích. Tentokráte nejednalo se mu však o nic jiného, než aby podal pravdě se přibližující obraz národní slavnosti ve Hvězdě. Dovedl toho na dost malé prostoře, že spojil u živé skupení všechny prostředky tvořící zvláště živou naši národní slavnost" /16/. Kritika se ale týká především slavnosti samotné: že byla "zvláště živou", naznačuje i satirický vlys, uveřejněný krátce na-
49 to v Humoristických listech /roku 1862-3, s. 344/.

Názorný ráz Barvitiových pražských obrazů odpovídá slovním spojením, jimiž byly charakterizovány zábavy a slavnosti v tehdejších fejetonech. Živost nebo "dělanost" či nuda byly klasifikač-

ními znamínky v českoněmeckých sporech o pražský kulturní život. Nehledě na to, že tradiční slavnosti a zábavy si stále udržovaly svůj místní ráz, o jejichž současné podobě se neustále polemizovalo. /17/ Na rozdíl od Francie se rozdíly města a vesnice u nás nikdy nevyhrotily; tím spíše se diskuse mohla soustředit do obrazu městské společnosti.

Obraz Prahy 60. let kolísá mezi představou střediska českého, původně venkovského etnika a představou narůstajícího, přetvářejícího se velkoměsta. U Purkyně, Nerudy i Barvitia se fascinace velkoměstským životem projevuje nejbezprostředněji ve vztahu k Paříži, která je upoutala víc nežli francouzské umění. /18/ Po této stránce se v diskusi roku 1864 o fyziologii pražského života vynořila dvě protikladná stanoviska v programních článcích Hálka a Nerudy. Stanovisko Hálkova fejetonu Z pražských ulic je optimistické, vycházejíc z Prahy jako skutečné metropole, ale když má objasnit její specifický ráz, bere si za příklad Podskalí a dokonce říká: "Kdož si tu připomene naše bodré Podskalí, z něhož velmi málo setřelo hlavní město." /19/ Fejeton Společenský život pražský od Nerudy je skeptičtější tvrzením, že "mnohem menší města než Praha mají často velkoměštější ráz, čilejší život společenský než Praha". Podle Nerudy "v nové době ... překáží splynutí veškerého obecenstva v jeden živý společenský celek ... boj národnostní", i když se hájí možnost, že "tímto způsobem vzniknou společenské proudy rozdílné, avšak živější". /20/

Kromě Nerudy to byl Karel Purkyně jako výtvarný kritik, který v obrazu pražské společnosti nastolil měřítko, odvozené ze zkušenosti s velkoměstskou Paříží. Projevilo se to i v hodnocení posledního z Barvitiových pražských panorámat - Čtvrtku ve Stro-
51 movce, dokončeného a vystaveného roku 1865. /21/

Purkyněho posudek zasluhuje rozbor stejně jako obraz - už proto že to byla asi nejdrtivější kritika, jakou kdy malíř na některého ze svých přátel napsal. Výrazněji než jinde začíná od námětu a odsudek malířského pojetí dodává spíš jako přívažek. Spojuje dílo a pražské publikum, jemuž patří první invektiva. Stupňuje se tu motiv nudy z kritiky obrazu Na ledě; obrat o "dřevěnosti žánrových obrazů" se tu promítá na skutečnost. /22/ Soudobý oděv, který

tehdy Purkyně Barvitiovi chválil, je teď dokladem neupřímnosti a nevkusu.

Výtka dandysmu se může zdát překvapující vůči pražskému prostředí, které, jak víme, Purkyněho samo považovalo za dandyho. /23/ Klíč k umělcovu pojetí leží v odkazu na Paříž. V posudku se podtrhuje označení "elegantní" a jeho význam se vykládá jako člověk "skutečně milující a trpící". Purkyněho dandysmus je protikladem akademické "píle", za jejíž modernizované ztělesnění tehdy Barvitius musel platit.

Barvitius, tehdy korektor na Akademii, byl prvním malířem, jemuž konzervativní spolek řídící školu poskytl stipendium na cestu do Paříže, a to právě v době, kdy dokončoval karton k svému obrazu. Ostrá kritika obrazu souvisela s tím, že místo tradičně českého a lidového areálu, jakým byl např. prostor Žofínského ostrova, zvolil Barvitius prostředí Stromovky, považované za doménu módy a prostor zábavy německých a vyšších vrstev, kde se nacházel i místodržitelský letohrádek. /24/ Na druhé straně nešlo o zcela tendenční záměnu látky, což mj. potvrzuje i opomíjená skutečnost, že Čtvrtek zpodobuje zřejmě stále společnost, známou z předchozích obrazů. /25/

Purkyněho pojetí současnosti bylo odlišné od Barvitiova, jak je patrné už ze srovnatelného soudobého projektu malířského ztvárnění Shakespearovské slavnosti, na jejíž scénické podobě měl Purkyně zásadní podíl. Barvitiův Čtvrtek je prozaickým co možná objektivním pohledem na současnou skutečnost, prvním malířovým zcela neanekdotickým sujetem. Obtíž obrazu tedy snad souvisí nakonec s tím, že zatímco zobrazení "nízkého", lidového živlu bylo dík tradici uznáváno a dokonce považováno za symptom malebnosti, zatímco sociální typy vytvářely již přijatou pražskou charakteristiku, prozaické zobrazení měšťanské společnosti jako takové zůstávalo sporné.

Druhý posudek Čtvrtku naznačil souvislosti obrazu s novým fotografickým viděním. /26/ Jistě to nebylo míněno v přeneseném slova smyslu, protože téhož roku si dal František Fridrich registrovat sérii velmi příbuzných snímků, sloužících reklamě zahradní restaurace Demínky. /27/ Podstatnější zůstává způsob, jakým

52

byl přínos fotografie vnímán. Jan Neruda, patřící v Praze k estetickým průkopníkům fotografie, vyjádřil převažující chápání už ve svém prvním výstavním referátu, roku 1861, přirovnáním maleb Havránkových k fotografii, pro míru podrobností. Na rozdíl od Nerudy, který v malbě dával přednost "poezii", kritika Barvitiova obrazu "fotografii" a "poezii" spojuje. Co je ve skutečnosti právě na oněch Fridrichových snímcích nejpříznačnější, není "přesnost", ostrost, ale naopak nálada a světelná atmosféra, kterou zachycují. Pojetí obrazového záběru a celku v Čtvrtku je blízké novému syntetickému způsobu fotografického vidění.

Pokud fotografie byla v tomto případě určitým prostředníkem umělce a skutečnosti, je to pochopitelné tím spíše, že byla vlastně populárním, masovým uměním. V každém případě ale Barvitius řadou svých pražských obrazů sledoval určitou uměleckou nobilitaci populárního tématu. V dalším malířově vývoji po odchodu do Francie roku 1865 lze opět najít analogický vztah k lidové kultuře.

Na obrazové řešení Čtvrtku navazují o rok později Komedianti z prostředí lidové zábavy při výročí pádu Bastily. Na místo postav, hrajících svou roli ve společnosti, teprve v Barvitiových pařížských malbách proniká davový velkoměstský člověk. Postava atleta v popředí pódia soustřeďuje protiklady městského ruchu a klidu, míjení a koncentrace. Asi o rok později se během utváření obrazové představy podobná postava opět dostává do významového těžiště i v obraze Rumaři, výjevu z přestavby Paříže. Barvitius v ní vlastně přehodnocuje motiv pozorovatele - typický v generaci naturalistů a impresionistů - tím, že tohoto anonymního městského hrdinu heroizuje i konkretizuje spojením s postavou dělníka. Tento obrazový motiv se poprvé vynořil ve slavné litografii Honoré Daumiera Svoboda tisku roku 1834, a ještě František Kupka jej počátkem 20. století obměnil autobiografickou postavou dělníka v exponovaném místě svého protiburžoazního cyklu Mír. U Barvitia je pozoruhodné přenášení populárního motivu do sféry "krásného umění" - stejně jako opačný postup malíře, který kreslí po
50 návratu do Prahy podle svých obrazů časopisecké ilustrace velkoměstského života.

Závěrem je třeba v této souvislosti připomenout žebříček, naznačený v Nerudových výstavních referátech z počátku 60. let, odrážející jeho po všech stránkách reprezentativní stanovisko k žánrové malbě. Kdesi na vrcholu stojí typický malíř českého venkova Antonín Dvořák, uprostřed - pro "témata všeobecnější" - Quido Mánes, a až úplně dole Antonín Hölperl, tehdy populární malíř nižších městských vrstev. - Poprvé spojuje Neruda Hölperlovu Vyšívačku s typem Tajností pařížských Eugena Suea, jindy sice oceňuje malířovo studium života spodních velkoměstských tříd, ale kritizuje ho za "suchobarvou ilustraci". Nakonec chválí malíře za to, že "se vzdal svých glazůrovaných švadlen, pradleň atd., jež potěšily zase jen švadleny a jim podobné milovníky iluminací". /28/

Purkyně a Neruda se shodovali nejen v případě dnes zcela neznámých prací Hölperlových, ale také v často užívaném obratu, spojujícím časopiseckými obrázky malíře města a jeho publikum. I když s malířstvím v tomto stylu neztotožnili výslovně Barvitia, vztah "vysokého umění" a populární kultury byl právě u něj jistě nejdramatičtější.

Jak víme, běžný divák si tehdy obraz - ani Hölperlův - nemohl koupit, ilustrovaný časopis však ano. Odsudek Hölperla a domácího publika má za podklad Nerudův i Purkyňův boj o skutečné publikum a o uměleckou kvalitu prostřednictvím iniciativy v českých obrázkových časopisech. Všechny závažné kompozice Barvitiovy, s výjimkou Čtvrtku, byly tehdy vyobrazeny, ale - pro přizpůsobování změnám módy - chápány spíš jako vyobrazení místa než reprodukce malby.

Přes momenty, jimiž se malířství vázalo ke kultuře širších vrstev, v opačném směru dlouho existovalo jisté vakuum. Jedním z mála projevů srovnatelných se vtažením umění do kruhu populární kultury, běžným ve francouzském prostředí, byla karikatura Praž-
47 ská umělecká výstava z domyslu v časopise Bič roku 1864. Rámcem
48 byla historka o Pivomilu Kávopilu Nedomovi, kterému nezbylo na vstupné, a tak si obsah výstavy představoval podle názvů obrazů v katalogu. Objektem nejsou - příznačně - obrazy samy, ale jejich tituly, a smyslem karikatury je zase parodování kulturně - po-

litické situace jako takové. /Jedinou uveřejněnou, zato zcela ge-
45 niální parodií na aktuální obraz, byla parafráze malby K.F. Lessinga Hus před hranicí, vystavené po dlouhých průtazích v Praze až Uměleckou besedou roku 1863, již ale nebylo dovoleno šířit vyobrazením. Až v oné parafrázi se pohled na současnou pražskou společnost pojí s vlastním obrazovým schematem /29/.

Purkyňovy a Nerudovy referáty z výročních výstav odškodňují za absenci vizuálního "komentáře" umění. A to ne pro jejich zábavnost, ale pro polemické zaujetí, pojící je s humorem české kultury 60. let 19. století úžeji než s uznávaným uměním doby. Jejich zpravodajství bylo zřetelně méně "vážné" než posudky Bohemie, tak jako Barvitiovy obrazy byly prozaičtější než konvenční "humorný" žánr. Tyto malby nevedly nikdy k trivialitě, protože úsilí umělce bylo prostoupeno, jako u Nerudy či Purkyně, kritickým zaujetím současností. Přes všechny rozdíly v názorových pozicích, nebo právě díky jim, protagonisté nového hnutí vzájemnou diskusí suplovali intenzívní vztahy českého umění s měnící se společností, jsouce jakoby zároveň mluvčími svého prostředí i jeho kritiky. Odlišně motivované výhrady Purkyněho a Nerudy vůči žánrovému realismu měly společnou snahu o vytvoření společenského prostoru malbě. Nerudova i Purkyněho diskuse s Barvitiem byla součástí historické polemiky o tvářnost nové demokratické kultury v proměně vztahů vysokého umění a populárního projevu, promítaných do obrazu venkovského života, ale prožívaných v prostředí města.

Příklady z díla Purkyněho, Pinkase a Barvitia ukazují, jak počátkem 60. let pokusy o nový typ žánrové malby ve svých důsledcích znamenaly popření tradičního žánru jako takového. Dá se tedy říci, že krize tradičních obsahů a funkcí umění, která odpovídala společenským, zejména třídním proměnám, učinila v 19. století ze žánrové malby nejparadoxnější oblast výtvarného umění: v žánru, a to především z městského prostředí, vrcholí tendence minulého století k lokálním a speciálním látkám, ke "koloritu" a specifičnosti - na druhé straně se právě v rámci žánru nejprve prosazovala tematická univerzálnost i vztah k prozaické, současné skutečnosti, jimiž si moderní umění vydobylo nový, převratný vztah ke

skutečnosti. Takto se dostáváme o krůček dál i v pochopení tvorby, jež se jinak na pozadí Prahy minulého století jeví jako malířský zázrak, tím, že nepopíráme, ale vymezujeme vakuum, jež se dlouho rozprostíralo mezi touto iniciativou a světem Kávopila Nedomy.

Poznámky

/1/ Sborníky věnované realismu a Courbetovi: Realismus ale Widerspruch, usp. K. Herding, Frankfurt 1978; Malerei und Theorie. Das Courbet Colloquium, usp. K. Gallwitz, Frankfurt 1980; Les Réalismes et l'histoire de l'art, usp. H. Hourmat, Paris 1978. Též G. Courbet, kat. výstav v G. Palais, Paříž a R. Academy, Londýn 1977-8; Courbet und Deutschland, kat. výstavy v Hamburku 1978. G.P. Weisberg, The Realist Tradition, kat. výstavy v Cleveland Mus. of Art, 1980. Klasické monografie o Courbetovi a francouzském umění let 1848-1851 napsal T.J. Clark/ The Absolute Bourgeois a Image of People, Londýn 1973/.

/2/ Srov. zvl. Clarkovy práce a R.L. Herbert, City versus Country. The rural image in French painting from Millet to Gauguin, Artforum, únor 1970.

/3/ Nejdůkladnější studie o obrazu v Image of the People, s. 80 n. a s. 157; Absolute Bourgeois, s. 81 n. a s. 181. Autorovo zdůraznění Courbetova výsadního postavení, díky komplexnosti problematiky, relativoval Weisberg co do Clarkova ostrého odlišení archaických předloh, využitých Courbetem, od dobové mondénní obraznosti Paříže, poukazem na roli tradice tzv. fyziologií Paříže, vydávaných souvisle od 18. století.

/4/ Podobně nad obrazem Štěrkaři M. Nungesser, který též rozebírá odezvy na Courbeta /podle nich C. místo charakterizování nivelizuje jako daguerrotypie, jeho výpravné obrazy se blíží karikatuře, a měl by raději malovat vývěsní štíty/. Realismus als Widerspruch, s. 181-3.

/5/ F.X. Jiřík, S. Pinkas, Praha 1925, s. 28. Nejdůkladnější prací o malíři je disertační práce M. Hovorkové /Praha 1952/. - Tematický srovnatelná jsou v okruhu barbizonské školy např. díla od Poláka Horowicze /Muzeum Narodowe, Varšava/ či Mnichovana P. Burnitze /Städel Institut, Frankfurt/. Klíčovým dílem skupiny je obraz od O. Tassaerta z 1846 /Louvre, Paříž/, hrdiny knihy La vie de Bohème od Pinkasova přítele Murgera. - Pinkasův obraz oproti Courbetovu autoportrétu na pobřeží v Palavas z téhož roku ukazuje, jak je náš malíř vzdálen romantické vizi jedince s nekonečnem přírody, místo níž se konfrontuje s uzavřením mezi zdi příbytku. Podstatné je tu zřeknutí se patetické i sentimentální kvality, rozhodujících o veřejném úspěchu malby, ve prospěch objektivní nestrannosti, dokonce i v pozorování sebe sama.

/6/ Tento výklad obrazu může podpořit i využití motivu bot, umístěných uprostřed v popředí. Boty byly Pinkasovi výmluvným motivem, dodatečně je přimaloval i do nezvěstného autoportrétu před stojanem /1857; srov. Hovorková, s. 155/. I v české populární kultuře doby se obuv, ještě spíš nežli oděv, stala univerzální narážkou; snad nejdál ji dovedly Výsledky nejnovějšího bádání v oboru botaniky, střevícologie a křampologie v Humoristických listech 1860.

/7/ K napětí kolem zbídačování dřevorubců i ničení Fontainebleauského lesa jako pozadí dobových ztvárnění bajky poukázal Weisberg, Alphonse Legros and the theme of the Death and the Woodcutter /The Bulletin of Cleveland Museum of Art 1974, s. 128-135/.

/8/ O skandálu psal Pinkas otci v době, kdy také jeho obraz Dělníci na Montmartre byl jury Salonu odmítnut /srov. Hovorková/. - Motiv smrtky jako vojáka může souviset buď s ražením cest lesem, v němž malířská kolonie sídlila a které mělo, tak jako celá přestavba Paříže, v podstatě strategický význam, či obecně s osudem nejnižších vrstev za 2. císařství, vydávajícího prostředky do vojenství a mezinárodní politiky. Ze vztahů k populární grafice lze zatím upozornit na vztah ke Grandvillově ilustraci bajky, ale jen v případě menší malby, dříve považované za první redakci Pinkasova díla /Nár. galerie, O 1867/.

/9/ Purkyně v Politik ze 3.5. 1864, cit. dle R. Purkyňová-Pokorná, Život tří generací, Praha 1941, s. 351.

/10/ V. Volavka, Karel Purkyně, Praha 1942, s. 68 a nová monografie od autora /Praha 1962/, s. 40 a 48. Volavka upozornil i na drtivý odsudek referenta Bohemie, který se obrazem a dalšími žánry odmítl blíže zabývat.

/11/ Dosud uváděné souvislosti Purkyňovy tvorby s Courbetem se týkaly vesměs způsobu malby a malířovy pařížské periody /L. Novák, Glosy k osobnosti a dílu Karla Purkyně, Umění 1963, s. 56/. Náš poukaz vychází naopak z příbuznosti obrazového typu Purkyňova s Courbetovým Pohřbem, který sice náš malíř přímo vidět nemohl, ale mohl jej znát podle fotografií masově rozšířených rok předtím za Světové výstavy v Paříži. Nejen pro Purkyně, ale pro české vztahy k francouzské malbě vůbec se hlubší vyrovnávání s podněty zdá být příznačnější až mimo přímý kontakt s nimi. Zde bychom mohli uvést i Politizujícího kováře z roku 1860, který má blízko ke Courbetovu portrétu Marca Tapadouxe /1848-9/. - Purkyňovo známé přirovnání Pinkasova zátiší /1862/ s Courbetem, roku 1864 na veřejnosti snad první zmínka o Courbetovi u nás, apeluje už na pozornost širokých kruhů vůči malíři; Pinkasův obraz koresponduje v Courbetově tvorbě nejspíš s prvním úspěšným loveckým zátiším s mrtvou srnkou na Salonu 1857, jejž ještě Purkyně navštívil.

/12/ Nejpřesvědčivější výklad tohoto a dalších děl má H. Volavková v knize

Malíř Viktor Barvitius /Praha 1939/ i další monografii /Praha 1959/. - Jistou zdlouhavost postupu i nedostatek svěžesti výsledku lze snad spíše nežli s akademickou praxí malby spojovat se souběžnou aktivitou pražských fotografů, kteří své snímky museli ještě aranžovat. Jistá "dekompozice" je zde logická už proto, že odlišuje soudobý žánr a realistickou malbu od akademického ideálu historického obrazu. U Purkyně je hieratická kompozice portrétu narušena asymetrickým rozvrhem osob na dvě skupiny, Barvitius zase přes propojení obou částí davu pásmo osob člení způsobem, jaký ukázala Volavková.

/13/ Podle Volavkové šlo o "sociální žánr" ve smyslu tehdejších Hálkových próz; důraz tu byl položen na prolnutí dvou skupin, podle dobového komentáře "jedněch, kteří užívají, a druhých, kteří jim slouží." Text k vyobrazení v Květech /1869, s. 23/ ale pokračuje: "... jedno i druhé jsou pražské typy, věrné a zajímavé. Zvlášť ona trojice vpravo, preclíkář, uzenkář a zametač kluziště jsou figury vůbec známé, skutečné". To, že posudek Bohemie /1863, s. 1385/ vyzdvihl portrétní věrnost vystaveného obrazu, poskytlo návod ke způsobu jeho čtení. Jako příklad uvedl však zdrženlivě jen jednu, "nejpoetičtější" postavu potulného italského mandolinisty. - Provokativní sílu identifikace připomíná Courbetova "reálná alegorie" Ateliér, kde seskupení postav - záměrně - bylo rovněž jen zčásti čitelné, kde však skupina lidových typů "personifikovala" slavné osobnosti a jimi současný ideový svět /kat. Courbetovy výstavy v Paříži 1977, s. 241 n./. Zde se však jednalo o shromáždění v soukromém prostoru ateliéru. Kdyby náš malíř v době, kdy se ještě jakékoli české shromáždění považovalo za manifestaci opozice, zobrazil všechny své přátele z kavárny Lorenzovy, tedy také Purkyněho a oba Mánesy, stěží by malba mohla být vystavena. Částečný výčet osob na obraze, opřený o ústní tradici, přinesla Volavková; výčet snad mýlí v postavě staršího sedícího muže, poskytujícího kompozici střed a sjednocujícího skupinu "lidu a panstva", neboť Otto Poláka pražský archív z věkových důvodů nepřipouští.

/14/ Například "preclíkář" byl už roku 1865 rozmnožován ve vizitkových sériích Františka Fridricha, věnovaných Praze. Srov. Z. Wirth: Stará Praha, Praha 1940, obr. 159. - Preclíkář a uzenkář platili za symboly pražského lidu i jako partneři z anekdot českých humoristických časopisů, německá strana měla opět jiné.

/15/ Tak jako zábavy, slavnosti a pouti samy, také typ jejich zobrazení, figurální vlys, byl populárním schématem, jež Barvitius převedl do sféry velké malby. Nerudova výtka, že Slavnost ve Hvězdě má příliš prázdné popředí, snad souvisí právě s tím; Barvitius ji respektoval obrazem Na ledě. - Sjednocení pásma dovoluje figurám uplatnit se teprve v davu, ale světelnou režií

Slavnosti jsou venkovské postavy poněkud potlačeny, zatímco se akcentují městské typy. - Výběr zúčasněných byl ve Slavnosti asi dosti volný; potvrzuje to i připojení postavy vpravo /jíž je malíř Havránek, srov. Barvitiovou karikaturu v knize kavárny Lorenzovy, Nár. galerie K 15784/18/ až na konečné malbě.

/16/ Neruda, Čas 15.5. 1861, cit. podle J.N., Výtvarné umění a hudba Praha 1962, s. 27.

/17/ Tak Bič /21.5. 1864, s. 78/ paroduje fejeton ze slavnosti svatojánské, ze stanoviska Prager Morgenpost: korunou vší dělanosti zůstane zábava na Žofíně, nával je tu jen ze zvědavosti. - Domácí text k vyobrazení kresby Q. Mánesa zněl: "Ač byla vždy Fidlovačka slavností čistě národní, brala za posledních let ovšem také něco časového rázu na sebe"/ Rod. kronika 1864, s. 11/, a podobně o slavnosti psal J. Arbes /V Nuslích, Čech 1865, s. 51/. Fejeton z roku 1861 k slavnosti ve Hvězdě líčil zábavu jako nejživější, nejmasovější a bez obdoby v Evropě /E. Reitharová, Malířství, Praha národního obrození, 1981, s. 386/; jiný roku 1868 rozvíjí už úplnou mytologii Hvězdy /Květy, s. 230/. Barvitiovu neobyčejnou sensibilitu k aktualitě znovu dokládá i nezvěstný obraz Na mizině z výstavy roku 1864, který lze spojit s glosou v Rod. kronice /1865, s. 216/: "Plesy a pikniky vypadly už z módy, v Praze nové jsou jen hospodářské krachy."

/18/ Fejetony z Paříže patřily od konce 50. let v našem tisku k nejrozsáhlejším; s popisem života v nich kontrastuje kusý obraz o francouzském umění. Neruda se v pařížských fejetonech roku 1863 k slíbené zprávě z výstavy umění nedostal, psal o fotografii a o slavné výstavě psů. Jediný fejeton o Salonu pochází z Času /2.7. 1861/, ale bez zmínky o obraze jediného Čecha, Pinkase.

/19/ Hálek, Zlatá Praha, s. 118-9.

/20/ Neruda, Fejetony, Praha 1924, s. 125-9.

/21/ "Čtvrtek ve Stromovce od V. Barvitia z Prahy. Máme kolem sebe specificky pražské dandyovské publikum, až nám je z toho nepříjemno. Všechny ty zobrazené loutky jsou tak chladné a tak dobře oblečené, tak mladé, a přec už filistrovské, bez páteře a bez síly, ani jedna tvářička dětská se na nás nesměje, téměř jakoby na rozkaz se zde lidé seskupili. Sukně je prý ze salónu Krach a sukně od Krieseho. Lidé se nudí a nudí nás. Nejsou ani dobře kresleni ani dobře malováni. Barvy jsou sestaveny vrcholně nevkusně. Pan Barvitius odjel na nějaký čas studovat do Paříže, měl by si najít v elegantním městě nad Sekvanou skutečné modely mezi lidmi milujícími a trpícími a pak teprve předvádět charaktery." Politik 17.6. 1865, Purkyňová s. 360.

/22/ Purkyněho výtka obrazu Na ledě zněla: "Škoda jen, že nám dámy ukazují záda; třeba jsou krásné a obrázku by trochu více zajímavosti neškodilo" /Politik 6.6. 1863, Purkyňová s. 323/. Barvitius potlačil ženskou složku a docílil

vážnější ráz - nicméně ne takový, jaký odvrácením postavy dosáhl Pinkas v obrazu ze svého ateliéru. - Kritika s obratem o "dřevěnosti" pochází z doby nástupu žánrové malby v Praze: "Umělecká výstava letošní řadí se slušně k výstavám předešlým... nevyniká totiž v ničem. ... Ostatně vidíme tu... genreovy obrázky někdy ještě dřevěnější než jindy. ... Vypadá to na feuilletonistické články naproti uměleckým dílům" /Lumír 13.5. 1863/. Text, kromě toho, že je tařka parodií na proněmeckou výroční výstavu, postihuje přesun polemiky z dosavadních oficiálních oborů malby na žánr, neboť "dřevěnost" byla jakýmsi klišé také v karikaturách figurální malby.

/23/ U paradoxu "elegantního charakteru" se lze dovolat Nerudova líčení, podle nějž i žebrák je v Paříži elegantní /Pařížské obrázky/. Polaritu lidového a mondénního u Purkyně obsáhla karikatura malíře od Gustava Poppeho v knize kavárny Lorenzovy - jednou v listu Salonrevue jako lva salónů, podruhé jako ženy z lidu listu Strassenrevue/Nár. galerie K 15784/ 17 a 49, zcela obdobně protějškové rubrice např. v Šotku 1863. Purkyněho devíza "vážný je život, veselé je však umění" z článku o Škrétovi /1864/ obracela úředně chápaný vztah umění a života - Škréta jako adept umění dělal vše ostatní, "nudil se" -, nebyla ale zdaleka jen bohémskou devízou. - Baudelairovskou definici modernosti soudobým oděním Purkyně snad mohl znát spíše z podobného pojetí H. Heina. Courbetova a Baudelairova estetika působila jako protějškové modely, Purkyně se jako mnozí později snažil obě řešení role umělce ve společnosti spojit.

/24/ Veršovánka Permanente Kunstausstellung z roku 1861 byla pojata jako óda na přehlídku společenské módy, korzující ve Stromovce /Rüberzahl, s. 74/. V Šotku roku 1863 zase čteme: "7. duben. Krejčovská slavnost Štrozok. Ve Stromovce samé krejčovské tvory, neb krejčí dělají šaty a šaty dělají lidi." - Neruda cituje jednu aféru, v níž šlo o zamítnutí svatojánské zábavy ve Stromovce ve prospěch Národního divadla, zatímco byl vysloven souhlas s atrakcí německého provazolezce /Národní listy, 20.8. 1865/.

/25/ Kromě dochované portrétní studie, ztotožněné s portrétem Lechleitnera, bychom mohli muže u stolu zády k diváku považovat za malíře V. Kroupu /nebo snad za I.L. Kobera; srov. Barvitiovu kresbu nakladatele, v zrcadlovém převrácení/; naproti němu možná V.I. Ullmanna.

/26/ Podstatný úryvek zní: "Pražákovi se nemusí říkat, co za den je čtvrtek, kdy vše, co v Praze pohání 'kalobiotika' /umění krásného života/ ..., vše, co se počítá ke 'krásnému světu,' navštěvuje zmíněný park... Barvitius zobrazil pestrý shon zdánlivě jednoduše s věrností fotografického znázornění, ale přihlédneme-li blíže, nacházíme v davu rysy břitkého humoru. Chtěli bychom na tu či onu postavu zvolat jako na známého, a přece zase mazaný umělec uspořádal všechno tak, že... může vše popřít, v žádném případě však se příliš

nesnažil zůstat kvůli 'osobnostem' viset na háčku nějakého paragrafu. Velmi šťastně dokázal umělec zlatou magií slunečního světla, probleskujícího hustým listovím, dát celku jistou poetickou náladu" /Bohemia, 18.6. 1865/.

/27/ Na obraze se také dvě nebo tři postavy dívají jakoby do objektivu, po způsobu fotografií. - Fridrichovo foto viz Z. Wirth, l.c., obr. 436 apod.

/28/ Neruda, Hlas 17.5. 1862, 9.5. 1863, 5.6. 1867, viz l.c., s. 35, 64, 96.

/29/ Všechny závažné kompozice Barvitiovy, s výjimkou Čtvrtku, byly také vyobrazeny v českých časopisech 60. let, ale byly přizpůsobeny změnám módy a chápány spíš jako vyobrazení místa než reprodukce malby.

/30/ V Biči /s. 76-7/ jsou karikovány obrazy Němců, známých už z předchozích výstav Krasoumné jednoty; ze žánru právě Domácí pilnost od Hölperla. - "Lessingův" obraz, na němž před hranicí klečí proskribovaný nakladatel Vilímek, obklopený personifikacemi a kryptoportréty zúčastněných sil, vydaly Humoristické listy /1863, s. 45/.

MĚSTSKÝ MOTIV V DÍLE BEDŘICHA HAVRÁNKA

Naděžda Blažíčková

Malíř Jacob Gauermann, otec známějšího Friedricha Gauermanna, poznamenal si v roce 1837: "Je to jistě pravda, že krajinář a malíř venkovských scén musí být v létě na venkově a na horách, aby shromáždil materiál, ale jeho hlavní bydliště musí být město, kde je většina nejvzdělanějších a nejbohatších lidí ..." /1/ Tento prostoduchý výrok, prozrazující i malířovu péči o uznání a odbyt prací, je zároveň víc než charakteristický pro jednoduchou metodiku krajinomalby minulého století, platnou až do počátku pravé plenérové malby. Venkov, ale i město a jakýkoli exteriér dodává motivy, celky, polocelky a detaily budoucích kompozic, dodává program i stavebnici obrazů, které pak vznikají jejich seskupováním. Zpravidla přitom převládne celkový dokumentárně realistický zřetel věrohodnosti zobrazovaného záběru, kdy malíř postupuje v zásadě od celku k detailům, ale vedle této hlavní tendence lze rozeznat i jinou, při níž naopak detaily a části skládají celek a uchovávají si v obraze relativní volnost kompozice a dokonce i úhlu záběru. Výsledkem je pak místo obrazové věrohodnosti jen realisticky působící pravděpodobnost obrazu. Této linii v mozaice našeho krajinářství minulého věku patří kupodivu právě ten malíř, jemuž byla nejčastěji vytýkána suchá fotografická dokumentární přesnost - Bedřich Havránek. Jan Neruda v recenzi z roku 1864 vystihl tuto metodu i malířův záměr slovy: "Tisíceré ty jeho jednotlivosti splývají ... v utěšený celek." /2/

Bedřich Havránek byl skutečně vázán na město co nejpevněji, celým způsobem života i práce. V Praze se narodil, ve Spálené ulici v domě U Myslíků. Patřil jeho otci, kriminálnímu radovi a horlivému malíři amatéru, který od útlého mládí vedl syna k malířství. Rodný dům opustil Havránek jen na dobu svých cest a v něm také 1899 zemřel. Dokonce i na letní byt jezdil ve stáří do chuchelských lázní. Těsnější životní sepětí malíře s městem sotva si lze představit.

Praha, její veduty i zákoutí se Havránkovi staly stálým inspiračním zdrojem od samých malířských počátků, od chvíle, kdy v roce 1836 jako patnáctiletý vstoupil na Akademii k Antonínu Mánesovi. Dosavadní literatura klade Havránkovo první vystoupení do roku 1843, ale z katalogů výročních uměleckých výstav Krasoumné jednoty lze doložit, že Havránek vystavoval už o rok dříve, a to hned dva obrazy, které jakoby symbolicky předznamenávaly oba hlavní zdroje jeho krajinářské inspirace, Pohled na Prahu a Partie z Chlumu, z jižních Čech. /3/ Oba jsou dnes nezvěstné, ale v Muzeu města Prahy je malý, svěže načrtnutý, barevně střízlivý obrázek, o kterém se domníváme, že je studií k onomu Pohle-
53 du na Prahu. /4/ Byl totiž namalován po dostavbě řetězového mostu 1841 a vykazuje ještě silný vliv Antonína Mánesa jak ve volném štětcovém podání, tak v barevném vyladění, zejména různých tónů zelení. Havránek na něm hledí na levý břeh Vltavy s Hradčanami, asi z místa náplavky Šítkovských mlýnů s jenom obrysově načrtnutou lodičkou a figurou. Pozorujeme, že Havránkovi, stejně jako jeho učiteli, nejde o přesný záběr motivu z jediného konkrétního místa a že také některé viděné podrobnosti potlačuje ve prospěch kompozice /například kostely vystupující ze stromoví/, pozměňuje někdy i zobrazovaný záběr, ale úprava je vždy jen tak velká, aby neznátla určitelnost a nezmátla charakter místa.

1843 obeslal Havránek výroční uměleckou výstavu dalšími dvěma obrazy, z nichž byl jeden opět na pražský námět: Dolní Kanál na Kampě, /5/ který byl až dosud pokládán za jeho první vystavené dílo. Obraz možno asi ztotožnit s olejem výškového formátu z Muzea hl. města Prahy, označeným dnes jako Čertovka. /6/ Tam je z téže doby i podélná varianta motivu, publikovaná pod názvem Pražské Benátky. /7/ Pojetí obou variant je zase ještě blízké Antonínu Mánesovi. K motivu Čertovky se Havránek vrátil ještě několikráte. Hned následujícího roku 1844 si perem načrtl pohled z můstku přes Čertovku k severovýchodu, který můžeme porovnat
54 s pozdější fotografií z roku 1865 a pak s výsledným obrazem. /8/ Perokresba, provedená jistě na místě, později s jiným názvem otištěná ve Světozoru, je dnes také majetkem Muzea hl. města Prahy, /9/ stejně jako výsledný olej na dřevě z roku 1852, vzadu

55 Havránkem označený Insel Campa in Prag. /10/ Oba stejné záběry, představující svrchovaně malebné pražské zákoutí Čertovky, vyznačují se až drobnopisnou péčí v podání pavlačí, schůdků a lodiček. V olejomalbě přistoupila ještě bezdějová figurální stafáž, zachycující kus života na kanále. Ve sledované souvislosti je však příznačná a důležitá skutečnost, že na levé straně nad dvojicí domků umístil Havránek Mosteckou věž, kterou v tomto pohledu nemohl vidět před sebou - na kresbě také přirozeně není - a vpravo místo střízlivých fasád vztyčil tmavou kulisu jakéhosi špýcharu. Tato Kampa - podobně jako další obrazy - byla tedy jistě určitým překvapením pro pražské obecenstvo, jemuž byla dobře známá místa ukázána v proměně, která nezrušila sice ráz prostředí, ale s architektonickými motivy zacházela volně. Kritika se o tom nicméně nezmiňuje a chválí malířovu přesnost. Havránkův obraz města zde vzniká aditivní metodou, součtem, ale i přeskupením motivů. Také Kosárek - a daleko volněji - zasazoval prvky dokonce z různých částí Čech do svých krajin, u něho ovšem vůbec nešlo o konkrétní záběr. Havránek jen posunuje a kombinuje blízké a skutečně viděné architektonické motivy, pro zobrazované místo charakteristické, ale zachovává zásadní jednotu místa. Vytváří tak upravený realistický kontext obrazu, který ještě zdramatizuje světlem a stínem a oživuje stafáží.

Podobně vypovídají Havránkovy pohledy na partii vltavského ramene mezi Loďkovými a Novými mlýny v Petrské čtvrti. Ve dvou variantách slučuje Havránek charakteristické prvky, ale jejich skutečnou situaci respektuje jen zhruba. Nejde tedy o přímo viděné záběry, ale o malířské parafráze vlastně nedokumentární. Obě varianty Helmových mlýnů /ze sbírek Národní galerie/ ze začátku padesátých let připomínají zase malířovy počátky lehkou, skoro akvarelově průsvitnou malbu s výraznou podkresbou. /11/ V prvém obraze zalitém měkkým světlem byl viděný stav upraven
56 relativně málo. Datovaný druhý obraz z roku 1853 jde v úpravě kompozice dále. Mizí ošumělé stavby kasárenské architektury 19. století, stejně jako dřevěné kůlny barvířů a jsou nahrazeny malebnými domky s členitými fasádami a arkýři, mezi nimiž se objevuje věž svatopetrského kostela, ve skutečnosti stojící mno-

hem dále. Barevné uspořádání je pro Havránka obvyklé: zlatavé popředí, střed jasně zelený a žlutavý, pozadí šedomodré. Množství ostře podaných podrobností neukazuje tedy zas objektivně pravdivý pohled, ale postihuje ráz a náladu místa. A přesto se v kritikách hovoří stále jen o dokonalé přesnosti malířova štětce.

Havránek nebyl však jen pozorným žákem Mánesovým, ale také Maxe Haushofera, který v roce 1845 do Prahy přinesl nové a přitažlivé principy romantického krajinářství. Důsledně už nahrazuje ideální kompozici přímým pohledem do přírody, ve které ovšem hledá zvláštní dramatické přírodní konfigurace a zdůrazňuje barevný vývin obrazu. Haushofer vodí své žáky pravidelně do plenéru. Jeho zásluhou bylo po roce 1854 /za ředitele Engertha/ zavedeno malování podle přírody jako povinný předmět. Učí žáky svému vlastnímu postupu od kresleného záznamu obrysu a hlavních rysů krajiny, a od studií detailů k obrazu na plátně, který vzniká teprve v ateliéru. Na Havránka zapůsobil zejména požadavkem obsáhlé obrazové přípravy detailními studiemi. V tom převzal Haushoferovu metodu nejdůsledněji ze všech žáků. Takřka ke každému Havránkovu obrazu jsme našli množství studijního materiálu, kresby stromů a rostlin, stavení a seskupení kamenů, často označené poznámkami o barvě, datované a lokalizované. Zpracování rozsáhlého kresebného materiálu, uloženého v Grafické sbírce Národní galerie, umožnilo proto autentické označení a upřesnilo datování některých olejomaleb.

Srovnání studií s výslednými díly ukazuje ovšem stálý Havránkův rozpor mezi romantickými obrazovými požadavky a střízlivými zrakovými vjemy, vždy silněji zaostřenými na detail. Detaily pronikají do popředí obrazové skladby. Romantické školení jej tedy vede alespoň k vhodným motivům, které jsou pak suše kreslířsky pojednány, ať už akvarelem nebo olejem. Doložme to olejovým obrazem Židovského hřbitova opět ze sbírek Muzea hl. města
57 Prahy, /12/ který, jak se domníváme, je totožný s obrazem vystaveným na pražské výroční přehlídce Krasoumné jednoty roku 1861. /13/ "Co do provedení", napsal o něm Jan Neruda trochu ironicky do Času, "jest Havránkův Židovský hřbitov v Praze úkaz takřka velkolepý, snad by se ani fotografovi nepovedlo, aby do-

sáhl této podrobnosti... Pozorovatel táže se mimovolně, je-li tolik listů v přírodě, co zde na obraze..." /14/. Havránkova preciznost - na jiných obrazech je dokonce ještě větší - mířila ovšem zas jinam než k fotografické spolehlivosti. Je zajímavé, že dovedla dokonce zastřít nedostatky v proporcionálních vztazích /nesouhlasí například měřítko náhrobků a lidské figury/. Referát Bohemie byl vlídnější: "Havránek je zastoupen dvěma obrazy, které patří k nejlepším číslům výstavy... Židovský hřbitov v Praze se jistě stane jednou z ozdob galerie žijících umělců, pro niž byl zakoupen." /15/ Ve skutečnosti byl jen zapůjčen a později nahrazen Podzimní krajinou. /16/ Židovský hřbitov přitahoval svou pitoreskností Havránka už od čtyřicátých let. Plnil své skicáře studiemi jednotlivých stromů a náhrobků a pohledy z různých míst hřbitova. 1858 si Židovský hřbitov zvolil jako námět grafického příspěvku do vídeňské publikace o Praze. K pozdějším zobrazením hřbitova asi patří akvarel z Národní galerie zcela odlišné kompozice s figurou odpočívajícího mladého muže, který byl v dosavadní literatuře datován čtyřicátými léty, ačkoli je malován už zcela suchou akvarelovou technikou a vybaven stafáží, objevující se až v pozdních letech. /17/

Praha ovšem nebyla jediným městem Havránkovy inspirace. Druhým byl malebný Český Krumlov, kam zajížděl po řadu let. Havránkovy kresby a obrazy s krumlovskou tematikou se dají rozdělit asi na čtyři období. Poprvé byl v Krumlově na začátku padesátých let, kdy namaloval pohled na město z výšky. /I s akvarelovou studií je dnes v Národní galerii./ 18/ V pozdějších vedutách dochází k neustálému snižování nadhledu a charakteristickému zužování zorného úhlu, až posléze Havránek nahlíží do dvorků a zahrádek jednotlivých domků a chalup. Roku 1867 vystavil Motiv z Krumlova, dnes nezvěstný. /19/ V konvolutu krumlovských kreseb /v Grafické sbírce Národní galerie/ jsme nalezli alespoň akvarelovou skicu, /20/ o které se domníváme, že je studií k němu, poněvadž odpovídá Nerudově kritice v Národních listech z 20. 6. 1867: "...Obraz jeho Část Krumlova je většinou sice architektonický, avšak krám krumlovské hokynářky poskytl umělci po celých ošatkách příležitosti, aby dopodrobné umění své opět osvěd-

čil." /21/ Podobně referuje Bohemia: "Havránkův Motiv z Krumlova není pouze architektura, ale také zátiší. Prodavačka se zeleninou v popředí může své prodávané ředkve a kedlubny spočítat až na poslední kousek, tak přesně jsou provedeny světlem a stínem a vzdušnými reflexy až na nejmenší podrobnosti." /22/ Kritiky pomáhají dále opravit dosavadní vročení malého, výjimečně na plechu malovaného obrázku Městské brány v Krumlově /ze sbírek Národní galerie/, /23/ který byl dotud řazen až do posledních malířových let. Referáty z Politiky a Bohemie jej dovolují datovat k roku 1873. "Na výstavě spolku svatolukášského vystavuje Bedřich Havránek Městskou bránu v Krumlově, obraz, který je pravou perlou vynikajícího drobnomalířství...", píše Bohemia. /24/

Konečně ještě roku 1882 namaloval zámeckou vedutu od řeky. /25/ Působivé seskupení krumlovského zámku ho okouzlilo natolik, že se neodhodlal ani k větším přesunům, ale přece - jako kdysi v raném pohledu na Hradčany - rozvedl záběr do šíře a zvýraznil pohled kontrasty světla a stínu slunečného dne. Pradleny v popředí sem vnášejí v neobvyklé míře žánrovou notu. Celý obraz je ovšem určen zas k detailnímu prohlížení zblízka, k postupnému přečítání spíš než k celkovému vnímání. Platí tu starší /z roku 1863/ úsudek Karla Purkyně: "Jen málo obrazů by sneslo takovou kritiku detailů jako Havránkovy. Havránek pracuje s chvályhodnou svědomitostí, jen kdyby při tomto téměř miniaturním provedení neztratil někdy konečný dojem." /26/ V obraze Krumlova zachraňuje celkový účin světelně barevná úprava. Táhlý masív zámku, věže, drobné domky, řeka, všechno v srůstu detailů a v dokonalé průzračnosti vystupuje na Havránkově obrazu opravdovější než ve skutečnosti. O to malíři šlo.

Krumlov z roku 1882 byl jedním z posledních Havránkových olejů, nadále stále častěji používá akvarel. Ale jestli zprvu olej přizpůsoboval akvarelu a maloval průsvitnými řídkými až lazurovými barvami, připodobňuje teď zas akvarel olejové technice a používá barvy sytější a svítivější. Užívá i velký formát, jinak pro akvarel nezvyklý, a přeměňuje tak akvarel v nový, osobně odlišený projev, vyznačující se ostrou barevností s převahou zeleně. Tyto akvarelové obrazy, k nimž pořizoval také přípravné kresby, i akvarelové

a dokonce olejové studie, vystavoval od roku 1884 každoročně až do smrti na výstavách Krasoumné jednoty.

V Praze mezitím od sedmdesátých let rozšiřuje a přenáší Havránek svůj malířský zájem od zákoutí v centru na okraj města, zejména na vltavský břeh mezi Braníkem a Chuchlí, kde pobýval v létě. Vzniká celá série obrazů Na břehu vltavském, která jej znázorňuje ve všední den i v neděli s výletníky. O prvním obraze s tímto názvem, vystaveném roku 1874, napsal pochvalně do Světozoru Miroslav Tyrš: "Pobřeží vltavské od malíře Havránka... vyniká celkem onou plnou pravdivostí, jak toliko výplodem objektivnosti čistě umělecké býti může... Dojem je pravdivý a při vší péči, jež na detail vynaložil, přec jednotný a nerozdrobený." /27/ Vědomě či mimoděčně Tyrš dokonale vystihl situaci, mluví-li o objektivnosti čistě umělecké a o pravdivosti dojmu, který vybavuje skutečnost, ač ji popřípadě přesně nereprodukuje. O rok později, opět ve Světozoru, dodává: "Havránkův obraz Na břehu vltavském bohužel do Anglie putoval a tam kupce našel." /28/ A tak Havránek hned po roce 1875 vytvořil novou olejovou variantu úspěšného obrazu, která je dnes v Národní galerii, /29/ a později téma obměnil ještě do třetice 1883 dnes nezvěstným akvarelem, který opět Tyrš popsal v Národních listech: "Parník odvezl již všechny výletníky, břeh osamotněl, pasáček přivedl své stádo k vodě, aby je napojil... Večer se blíží, avšak nebe se dosud klene modře jasně a leskle nad klidnou krajinou... Sytost barvy akvarelové je překvapující, perspektiva vzduchová výtečná..." /30/ K motivu večerního klidu na vltavském břehu se Havránek vracel znovu a znovu. Zlatá Praha informuje ještě v roce 1886 čtenáře: "Malíř Havránek je dosud neúnavně činným. Od roku 1879 trávívá téměř každé léto v Chuchli... ráno i odpůldne s nářadím pod paždí kráčívá po břehu chuchelském, aby studoval nebe." /31/ Ale nešlo jen o studie oblak. Na začátku osmdesátých let vznikla řada dalších olejových i akvarelových zobrazení této poříční krajiny. Mezi nimi i dva olejové, zjevně protějškové obrazy /Muzea hl. města Prahy/, /32/ zachycující vltavský břeh ve všední den a v nedělní odpoledne. Z nich Údolí Vltavy u Chuchle, líčící všední den s pradlenami a přívozem, bylo nedávno otištěno s názvem Údolí Vltavy pod Vyšehra-

dem a datováno rokem 1846. /33/ Domníváme se, že správnější bude jeho vročení mnohem později, až kolem 1882, do doby, kdy vznikl jeho datovaný protějšek. K němu také ukazuje sušší malba s výraznou podkresbou, figurální stafáž, která se v této důležitosti a kvantitě vyskytuje u Havránka jen v závěru tvorby, posléze také kostýmy, nehledě ani k tomu, že se na Vltavě parníky objevily až po roce 1865. Nakonec je tu směrodatná i forma podpisu, u Havránka pro dataci důležitá. Protějškové Přístaviště parníků v Chuch-
59 li je svou akvarelovou variantou datováno rokem 1882. /34/ Světozor 1884 o něm píše: "Výjev popsaný s nevšední živostí a přirozenou věcností... líčí nám výtečný krajinář Havránek. Pilní navštěvovatelé Chuchle naleznou tu mnohou známou a milou tvář." /35/ Snad se tím míní skupina vpravo v popředí s starcem nerudovského typu. Také Tyrše zaujal obraz už o rok dříve: "Zde poblíž přístavu čekají na břehu chuchelském skupiny výletníků pražských na příjezd parníku, jež v dálce zrakům jejich se objevuje... Stafáž sama jest neobyčejně bohatá a velice zajímavá... tato znamenitá psychologie očekávání v tolikerých odstínech zde vyjádřena jest, aniž by jediný motiv se opakoval neb prázdný byl, aniž by jediný postoj nebo pohyb bystré vypozorovanosti a jemného procítění postrádal." /36/

V souvislosti těchto dvou Havránkových vltavských motivů byl až doposud jmenován i třetí obraz s výraznou figurální stafáží Pobřeží na Beleárech /ve sbírkách Pražského hradu/. Dnes však lze už prokázat, že v tomto případě jde o dílo zcela odlišné malířské techniky i rukopisu, pozdější, patrně až ze samého přelomu 19. a 20. století a sotva české provenience, s falešnou, dokonce česky psanou dodatečnou signaturou. /37/

Vraťme se však k Havránkovým obrazům města, z nichž zde byly vybrány jen ty, které jsou pro jeho pojetí a způsob práce nejpříznačnější a které zároveň ukazují nevelké proměny jeho díla. Havránkovo východisko se ukázalo v tradiční, ale malířsky živé představě mánesovské školy. Snad jedině v této přibližně pětileté mánesovské etapě lze také u Havránka mluvit o vlivu biedermeieru. Z biedermeierovského, stifterovského životního stylu přetrvává u něho snad jen radost z pěšího cestování v přírodě a z obchůzek po

městech, která mu zůstane až do pozdního stáří. U Haushofera se potom přizpůsobil podnětům romantismu z Mnichova i z Düsseldorfu, ale později zas jednotlivé romantické rysy odkládá, aby zůstal provždy spíš poklidným pozorovatelem. Havránkova osobitá nota je především v jeho trvalé oddanosti k detailně viděné skutečnosti, zobrazované stále kresebněji a v přesvědčení, že obrazový celek sestává z citlivě viděných, přesně zachycených, ale - jak jsme viděli - i vhodně kombinovaných motivů a detailů. Takovým detailem je u něho i figurální stafáž, klidná, bezdějová při veškeré své hybnosti. V tom všem se Havránkův obraz města ukázal obzvláště charakteristickou částí jeho díla, díla ve své době vysoce ceněného a dnes skoro zapomenutého.

Poznámky

/1/ Biedermeierausstellung. Friedrich Gauermann und seine Zeit. Gutenstein-Mariahilfberg, Serviten-Kloster-Miesenbach, Gauermannhof und Postl-Mühle 1962, s. 56.

/2/ Hlas z 5.6. 1864. Přetištěno: Kritické spisy Jana Nerudy, VIII, Praha 1911, s. 146.

/3/ Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag, 1842, č. k. 137 /Partie z Chlumu/ a č. k. 159 /Pohled na Prahu/.

/4/ Pohled na Prahu /Strahov a Hradčany od Vltavy/, olej, papír, 25, 5x32,5 cm, značeno vlevo dole: FHawránek, MMP inv. č. 22985.

/5/ Katalog der Kunstausstellung... in Prag, 1843, č. k. 120.

/6/ Dolní Kanál na Kampě/Ústí Čertovky/, olej, papír na lepence, 23x21 cm, značeno vlevo dole: Hawrk, MMP inv. č. 48057.

/7/ Pražské Benátky /Čertovka/, olej, papír na lepence, 27,5 x 28 cm, značeno vpravo dole: F. Hawránek, MMP inv. č. 22986.

/8/ Z. Wirth, Stará Praha. Obraz města a jeho veřejného života v 2. polovici 19. století podle původních fotografií, Praha 1940, č. reprod. 85; Fr. Friedrich, Čertovka, pohled s kamenného mostu, 1865.

/9/ Čertovka, kresba perem, papír, 30,2 x 25,7 cm /výřez pasparty/, neznačeno, v pravém dolním rohu letopočet 1844, MMP inv. č. 25842. Otištěno ve Světozoru XXXIII, 1899, s. 224 pod názvem Partie z Menšího Města pražského - Nad Čertovkou.

/10/ Ostrov Kampa v Praze, olej, dřevo, 31,5 x 25 cm, značeno vlevo dole ligaturou: FH 1852 a vzadu na dřevě Havránkovou rukou: Insel Campa in Prag von Friedrich Hawránek 1852, MMP inv. č. 52934.

/11/ Helmovy mlýny, I. varianta, olej, papír na lepence, 38 x 53 cm, značeno vpravo dole: FHawránek, NG 0 10235; Helmovy mlýny, II. varianta, olej, plátno, 55 x 72 cm, značeno vpravo dole: FHawránek 1853, NG 0 4638. K tomuto obrazu je ještě akvarelová studie, MMP inv. č. 23288.

/12/ Židovský hřbitov v Praze, olej, lepenka, 67 x 85 cm, značeno dole uprostřed: F. Hawránek, MMP inv. č. 26742.

/13/ Katalog der Kunstausstellung... in Prag, 1861, č. k. 187.

/14/ Čas z 18.5. 1861. Přetištěno: Kritické spisy J. Nerudy... s. 93.

/15/ Bohemia XXXIV, 1861, č. 121, s. 1144.

/16/ Zlatá Praha XXVII, 1910, s. 298.

/17/ Na Starém židovském hřbitově, akvarel, 25 x 38,8 cm, značeno vpravo dole: FHawránek, NG K 51430.

/18/ Pohled na Český Krumlov, olej, papír na lepence, 40 x 59 cm, značeno dole uprostřed: FHawránek, NG 0 4849; akvarelová studie NG DK 5139.

/19/ Katalog der Kunstausstellung... in Prag, 1867, č. k. 218.

/20/ Motiv z Krumlova, kresba tužkou akvarelovaná, lepenka, 48,5 x 47 cm, neznačeno, NG K 16348.

/21/ J. Neruda, Kritické spisy... s. 176.

/22/ Bohemia XL, 1867, č. 143, s. 1765.

/23/ Městská brána v Krumlově, olej, plech, 34 x 28 cm, neznačeno, NG 0 4618.

/24/ Bohemia XLVI, 1873, č. 81, s. 2-3; Politik 1873, č. 95, s. 5.

/25/ Český Krumlov, olej, plátno, 50,5 x 71 cm, značeno vlevo dole: FHawránek 1882, NG 0 1147.

/26/ Politik z 6.6. 1863. Přetištěno: R. Pokorná-Purkyňová, Život tří generací, Praha 1944, s. 325.

/27/ Světozor VIII, 1874, s. 283.

/28/ Světozor IX, 1875, s. 608.

/29/ Na břehu vltavském /Vltava u Chuchle/, olej, plátno, 42 x 65 cm, neznačeno, NG DO 6750.

/30/ Národní listy z dubna 1883. Přetištěno: Dr. M. Tyrše Úvahy a pojednání o umění výtvarném, Praha 1912, s. 213.

/31/ Zlatá Praha III, 1886, s. 654.

/32/ Údolí Vltavy u Chuchle, olej, papír, 30,5 x 56 cm, značeno vlevo dole: FHawránek, MMP inv. č. 25853; Přístaviště parníků v Chuchli, olej, papír, 30,5 x 56 cm, značeno vpravo dole: FHawránek , MMP inv. č. 25852.

/33/ Praha národního probuzení, Malířství /E. Reitharová/, Praha 1980, s. 338-9, bar. reprod. za s. 32.

/34/ Přístaviště parníků v Chuchli, II. varianta, akvarel, kresba, lepenka, 38 x 57,5 cm /výřez pasparty/, značeno vlevo dole: FHawránek 1882, MMP inv. č. 61932.

/35/ Světozor XVIII, 1884, s. 302. Na s. 297 reprodukce III. varianty motivu.

36/ Národní listy z dubna 1883. Přetištěno: Dr. M. Tyrše Úvahy... s. 213.

/37/ Pobřeží na Baleárech, olej, plátno, 60 x 111 cm, značeno vpravo dole: Bedř. Havránek, OPH inv. č. 645. Viz restaurátorský protokol Národní galerie /akad. mal. M. Hamsík/ z 20.11. 1980.

OBYTNÝ INTERIÉR NĚKTERÝCH VÝZNAMNÝCH OSOBNOSTÍ ČESKÉ KULTURY JAKO TYPIZAČNÍ PRVEK MĚŠŤANSKÉHO INTERIÉRU 19. STOLETÍ

Olga Herbenová

Obytné interiéry 19. století jsou v různých společenských vrstvách odlišné. Šlechtický interiér určují stylové přeměny: je tedy
61- empírový, biedermeierský, druhorokokový i historizující. Funkce
-68 jednotlivých místností /salón, kabinet, ložnice atd./ je neměnná, pouze nábytek přebírá v průběhu století tu či onu formu.

Měšťanský interiér prochází sice také stylovými proměnami /biedermeier je ostatně první měšťanský sloh vůbec/, ale schéma, účel a rozmístění jednotlivých místností je závislý na sociálním rozvrstvení měšťanstva. Stejně jako změny dobové mentality nalezly své vyjádření ve stylových proměnách šlechtického interiéru /která pak převzala i buržoazie/, je rozlišnost měšťanského interiéru vlastně projekcí odlišné mentality a životního stylu stavovsky přesně rozvrstvené společnosti. /Příloha 1/

Sládci a mlynáři měli interiéry obydlí nesrovnatelně lépe vybavené než kupci a řemeslníci; interiéry příslušníků svobodných povolání sloužily jiným účelům a byly vybaveny jinak než interiéry bohatnoucích továrníků, úřednická byrokracie měla opět své vlastní požadavky. Studium měšťanského interiéru znesnadňuje tedy kromě této diferencovanosti i nedostatek zachovaného materiálu: nábytek, pokud jde o fondy našich veřejných sbírek, představuje jen nepatrné zlomky a z velké části je zachováno jen zařízení nejbohatšího měšťanstva; nábytek nižších vrstev se pro často nízkou kvalitu snad ani nezachoval.

Kusy nábytku představují ovšem jen nejhrubší kostru interiéru. Jistý obraz o jeho uspořádání, o dekoraci stěn, oken, atd. a doplňcích poskytují drobné příležitostné malby a kresby malířů - specialistů; zachycují téměř s fotografickou věrností pohledy do obytných pokojů - salónů, kabinetů, ložnic - šlechty. Tyto obrázky nebyly jen upomínkové, patrně zvláště v 1. polovině 19. století to byly

spíše návrhy anebo záznamy pro řemeslníky, mohly být i vzorem pro měšťanskou společnost.

Poměrně ucelený názor o měšťanském interiéru poskytuje česká krásná literatura 19. století, a potom memoáry, korespondence atd. - její autoři pocházeli většinou z tohoto prostředí; dále archívní materiál, zvláště pozůstalostní spisy okresních soudů, např. z Archívu hl. města Prahy. Celkový obraz interiéru je určen, jak už bylo řečeno, spíše podle společenských vrstev, než podle slohových proměn. Škála je tak široká, že namísto zevšeobecnění jsem postupovala od případu k případu, se stálým zřetelem k funkčnímu hledisku. Jde především o typ bytu, o jeho půdorys, o byt služební, nájemní nebo o byt ve vlastních domech. Za další pramen slouží i interiéry bytů českých významných osobností 19. století; k nim jsou zachovány popisy, vyobrazení, případně půdorysy a někdy, jejich zařízení. Nejobvyklejší městské byty byly v 1. polovině 19. století spojeny s živností /dílna, obchod, ateliér, kancelář atd./ Např. byt sládka Františka Smetany v panském pivovaře v Litomyšli byl v přízemí, spojený s kanceláří; zde žilo až 10 dětí i rodiče Bedřicha Smetany. V řadě za sebou byly 2 velké pokoje, alkovna, komora, tmavší kuchyň; /1/ zařízení zadního pokoje bylo podle vzpomínek sestry Ludmily velmi krásné, zvláště tzv. žlutý pokoj, v němž stávaly skříňové barokní hodiny, kterých si rodina nesmírně vážila. /2/

Prostorově na tom byl lépe profesor pražské malířské Akademie Antonín Mánes: obýval celé 1. patro, spolu se svými 3 dětmi a bratrem v nájemním poměrně novém domě U obecního dvora čp. 799 z roku 1799, byl to byt o 6 pokojích a černé kuchyni. /3/ Zařízení bylo ale velmi jednoduché, jak napovídá ryze účelový, prostý nábytek, většinou ve slohu biedermeieru, např. komoda se zaskleným nástavcem, pracovní stoly, psací pult atd., zachycené na kresbách Mánesů.

Na samostatný pokoj - téměř pracovnu - se zmohl shodou okolností K.H. Mácha, ve skromném, krupařské živnosti věnovaném bytě rodičů: "Zpředu /byl/ nevelký krám ... za ním kuchyňka a nejzáze do dvora jizba, komoře více než světnici podobná ... V zadní jizbě té bydlel Karel sám ... Prostý stolek s dvěma židlemi, postel

a nad ní kytara jest to jediné, co z básníkova nářadí si pamatuji. Tam sepsán Máj a skoro všechny ostatní básně..." vzpomíná J.B. Pichl, důvěrný Máchův přítel. /4/ Většinou však drobní kupci a hokynáři bydleli v "příbytcích podobných brlohům", mnohdy to nebyl vůbec žádný příbytek, nýbrž toliko část krámu, oddělená pouhým zaskleným "šalováním", bez oken, a tedy naprosto beze vší ventilace, beze vzduchu a taky bez denního světla /Ignát Herrmann/. /5/ V takovém bytě s krámkem, kde "prací necky stojí zrovna až vedle mého stolku," bydlel v letech padesátých i Jan Neruda. /6/ O Karlu Sabinovi se vyprávělo, že v letech čtyřicátých bydlel s básníkem Kalinou v kumbále, kde spali v sudu a později s dalšími "v temné a špinavé díře v Platnéřské ulici, kde měli za nábytek dvě rozvikladné židle a stůl a svítili si, pokud na to měli, svíčkou zastrčenou v láhvi". /7/

Skromnou pracovnu a zařízení měl ještě v 90. letech Mikoláš Aleš: byl to obyčejný byt na pavlači druhého patra domu, /8/ z kuchyně se vešlo, jak vzpomíná V.V. Štech, do pokoje, jenž byl zároveň pracovnou, ložnicí i jídelnou pětičlenné rodiny. /9/

Uctívaný spisovatel a přítel M. Alše Václav Beneš Třebízský měl v Klecanech v "kaplance" jen železnou postel a pár kousků ryze užitkového nábytku. /Příloha 2/

Pracovnu ve skutečném slova smyslu měl ovšem Frant. Palacký nebo Jan Evangelista Purkyně. /10/ V pozůstalosti J. Purkyně z roku 1869 je uveden i soupis zařízení: 4 otevřené knihovny, psací pult z tvrdého dřeva, skříňka na minerály s 24 přihrádkami z černě lakovaného měkkého dřeva atd.; ostatní nábytek byl z mahagonového dřeva. /Příloha 3/ Všeobecně se v 19. století pracovní prostory u zámožnějších vrstev začínají oddělovat od bytů. Tak tomu bylo kupř. ve vlastním domě rodičů a prarodičů Karolíny Světlé, kde bylo živnosti vyhrazeno přízemí. /11/ Staří i mladí manželé bydlili na počátku pod jednou střechou v Poštovské ulici, "kde měla rodina dva malé domky vedle sebe... Teprve později se prorazila zeď mezi domky a oni bydleli pod dvěma sice střechami, však stále jen u jednoho krbu. Spojené ty domky tvořily zákoutí plné skrýší, schůdků, pokojíků, pavlačí, kumbálků a tak dále", jak píše K. Světlá. /12/

Pokoje se rozlišovaly na přední tzv. parádní a zadní s vý-

hledem na řeku. Zadní byly obytné, to znamenalo ložnice s jídelnou dohromady. V jednom takovém pokojíku, který byl napolo "budoirem" babičky K. Světlé, "spojený s čeledníkem, byl velký stůl, okolo kterého seděli děti, služky, učedníci a drali peří". /13/ Takzvané parádní pokoje -přední vedly obyčejně do ulice a byly stále uzamčeny, "jen když se slavívala nějaká svatba neb křtiny, či v masopustě..., tu se zaleskly v celé své nádheře, tu se strhly roušky z obrazů, zrcadel a lustrův a s nábytku povlaky povždy je halící". /14/ Nevraživý soud K. Světlé na parádní pokoje je určen přísným hlediskem společenským, jindy se v něm odráží i její kritika slohů minulosti, např. empíru nebo baroka, které spojuje s feudalismem a absolutismem.

Ovšem v Praze byly kromě zaniklých parádních pokojů měšťanstva i interiéry bohatě umělecky upravené, jak dokazují malby zachované v interiéru mlynáře a podnikatele Václava Michalovice v někdejší Novomlýnské ulici. Tři sály, zdobené v polovině století malbami Josefa Navrátila, byly asi v měšťanském interiéru výjimkou. Zrovna tak jako "sbírka rokokových porcelánových figurek,... /které/ vypravují o osvícenosti těchto šosáků, o jejich intenzívní lásce k umění", jak poznamenává V.V. Štech. /15/ Obvyklejší byly parádní pokoje, jak je popisuje v roce 1867 Jan Neruda: "Parádní vorzimmer..., na stěnách několik iluminovaných litografií a nářadí skládá se z piana, kanapé, stolu před ním, a z šesti bílými pokrývkami opatřených, v kruhu kolem stolu nastavených sedadel a opět lože..."/16/ Ironicky popisuje parádní pokoje také K.V. Rais: "Kolem elipsovitého stolu přikrytého nádhernou bujnými květy zdobenou pokrývkou, stálo šest velkolepých fotelů, povlečených těžkým tmavočerveným plyšem. Stály tu ve vznešené kráse, jako by mluvily: Hle my tvoříme tu nádheru, všude známou garnituru paní starostové! Viděli jste něco velkolepějšího? Nalevo, poblíž stěny, lesklo se zánovní piano, vpravo stála velká fornýrovaná skříň s velikou řezbou a naproti garnituře - skleník!" /17/ V pozůstalosti z roku 1893 Th. Dr. Antona Reinwortha, probošta kolegiátního kostela U Všech svatých v Praze, je podobné zařízení salónu přesně doloženo; vedle garnitury jsou tu dokonce dva skleníky. /Příloha 4/

Skleník byl běžný typický kus nábytku v salónu měšťanů i

šlechty skoro po celé 19. století; česká literatura se o něm zmiňuje více než o jakémkoliv jiném kusu, ale dlouho se pro něj nemohlo najít vhodné označení. B. Němcová mluví o "skříni se skleněnými stěnami" a K. Světlá o "skleněné skříni". J.V. Frič měl ho v roce 1856 také ve své pracovně spojené s ložnicí: "Za zády mého fauteillu a před... šicím a psacím zároveň stolkem stálať při stěně větší průhledná skříň, v níž měli jsme nejdražší své památky rodinné i z dob našeho utrpení, i pozůstalé po nebožce drobnosti uloženy." /18/ Také tyto drobnosti "drahé a skvostné věci... ve voňavkami napuštěných přihrádkách" /19/ mění své názvy. B. Němcová je nazývá heblata, což znamená podle J. Jungmanna vrtošivost. Nazíráno pohledem venkovské babičky byla "ta skříně se skleněnými stěnami, za nimiž bylo všelijakých heblat narovnáno, stála v pokoji jen pro hřích". /20/ Rais zase s ironií popisuje stylové proměny skleníku: "Sklo odshora dolů, vzadu zase zrcadlo odshora dolů, uvnitř nádobí porcelánové nad sníh bělejší, skleněné zářící jako křišťál" a dále "drobnůstek a titěrek řady, ... kolem dokola všecko rodinné stříbro, zvenčí nádherné řezané ozdoby; u starostů se odshora dolů vinuli dva hadi, u pošmistrů byl kolem dokola věnec z vyřezávaných růží, doktorka měla po stranách dvě dračí, nahoře dokonce lví hlavu". /21/ Rais vystihuje také záměnu jednoduchého skleníku za moderní kredenc, jež byla pro obyvatele malého města tak absurdním kusem, že ji přirovnávali k varhanům: "Sloupky po stranách, řezby na všech rozích, bílé sklo samý květ, mramor jako sníh a drží to dva draci s vyplazenými jazyky." /22/

Čeští spisovatelé mluví o parádních pokojích, jež se později označovaly jako s a l ó n: slovo, které se v české literatuře vyskytuje sice již u Tyla, ale označuje se jím výhradně jen salón šlechtický, exotický, nebo salón na lodi /Neruda/. Teprve Riegrův Slovník naučný z roku 1870 definuje salón jako "větší a zdobnější pokoj neb síň v domě, v které se návštěvy přijímají". /23/ A K. Světlá uvažuje v roce 1874: "Co je to vlastně salón? Přece nic jiného než místnost, kde se schází kruh osob, v jejichžto rozmluvách splývá zábava příjemným způsobem s poučením, ... Což se k úkolu takovému nehodí každý čistý a uklizený pokoj? Nemůže tedy každá rodina poněkud lepších poměrů míti svůj salón?" /24/

Česká společnost je v první polovině století ještě uzavřena do soukromí a výjimku tvoří pražská intelektuální vrstva, která znala duchovní salóny, v nichž se předčítalo, hrálo, debatovalo: takový salón byl např. u Fričů, Měchurů, Palackých, Staňků, Purkyňů, Linků, Náprstků, u mladého Riegra atd. jako styčný bod spřátelených rodin stejné společenské vrstvy. /25/ Zařízení těchto salónů bylo skutečně odlišné od salónů šlechtických, zaplněných převážně jen sedacími soupravami. Nechuť a kritika velké části spisovatelské veřejnosti k zařízení salónu - parádního pokoje - mělo i svou druhou stránku; vliv doznívající šlechtické kultury byl natolik silný, že např. Karel Purkyně zachytil šlechtický salón jako ideál na portrétu J.V. Staňka jako pážete.

Od druhé poloviny 19. století se již počítá se salónem v plánech velkých nájemných domů /26/ - tyto místnosti však často měnily i svoji funkci: např. u lahůdkáře Vondráčka, který obýval velký sedmipokojový byt na nároží Perlové a někdejší Ferdinandovy třídy v domě postaveném v roce 1866 podle návrhu Ing. Ullmanna, byl salón později, když majitel ovdověl, "spíše jako spíž". Zejména v zimě se do něho ukládaly "šneky a mušle", jak vzpomíná slavný syn lahůdkáře, psychiatr prof. Vladimír Vondráček. /27/ I v jiných rodinách se např. v zimě "salón nevytápěl. Nastěhovaly se tam zelené schůdky a přezimovaly tam fuchsie ... bývalo na sta květináčů", jak píše o salónu v Kostelci n/Černými lesy pravnučka Jos. Jungmanna Marie Strettiová. /28/ Ve velkém nájemním bytě Žofie Podlipské a Jar. Vrchlického na Palackého nábřeží se "velký přijímací pokoj, kterému říkali salón," změnil později, když děti odrostly, na dívčí pokoj, jak píše Eva Vrchlická. /29/

Jinak tomu bylo u Julia Zeyera. Svůj salón a i další pokoje ve Vodňanech v domě, který Zeyer nazývá zříceninou /jeho přátelé "paláčíkem"/, si zařídil s rafinovaným vkusem sběratele - dekoratéra konce století. Pokoje i salón byly zavěšeny koberci a textiliemi, které si přivážel ze svých cest z ciziny, anebo sbíral a dostával darem. Na dveřích měl těžký baldachýn, okna byla přikryta čínskými, japonskými i perskými koberci a "díru ve zdi ... zastřel kusem vybledlého hedvábného sametu anebo kostelního ornátu". To vše doplňovaly v interiérech nezvyklé květiny jako rulík, leknín,

bodlák atd., jak vzpomíná jeho přítel Herites. Zeyer si v interiéru buduje svůj malý soukromý svět, v němž se shromažďují "dálky a minulost", a cílem "interiéru je zjasnit duševní osamění". /30/ Zeyer se sám v dopise Zd. Braunerové v roce 1891 vyznává ze svého fanatismu pro bibeloty, jimiž zaplnil svůj byt tak, že "byl však podoben magacinu nakupených předmětů". /31/ Jeho interiér byl atypickým příbytkem měšťanským, ale příznačným pro umělce z konce století, projevuje se v něm bizarnost, dekadence i odpor ke konvencím současnosti. Julius Zeyer se ovšem právem obával, když zařizoval svůj byt starožitnostmi, kritiky svých, jak říkal, "renesančních přátel" v Praze, např. architekta Jana Zeyera. Interiér zařízený v podobném duchu měla na konci 19. století např. Ema Destinová nebo herečka Jindřiška Slavínská /dcera sladatele a literáta Ludvíka z Rittersbergů/; "její byt byl snůška starodávných a někdy až drahocenných památek", píše J. Kvapil, "měla Mánesy, Chittusiho, Karla Purkyni a také mnohé staré obrazy . . ." /32/ Na rozdíl od těchto zděděných anebo náhodně zakoupených nábytků všech slohů zaměřil se Václav Brožík při zařizování svého ateliéru /s předsíní a ložnicí/, na kusy v gotickém a renesančním slohu, které mu sloužily i jako rekvizity. Nechyběly tu ani předměty výjimečné kvality, jako byla gotická truhla nebo chórová lavice s vyřezáváním, shodou okolností uložená ve sbírce nábytku v UPM v Praze. /Příloha 5/

Jestliže salónům byly v 2. polovině 19. století vyhrazeny nejlepší pokoje s vyhlídkou, pak místnost pro l o ž n i c i se hledala až později. V 1. polovině století ložnice v měšťanských bytech prakticky neexistovaly, spalo se v obytných místnostech. Postele byly obvykle v rozích, alkovnách, v nejzazších koutech bytů, za zástěnami atd. Přechod k ložnicím ve smyslu 2. poloviny 19. století zachycuje anonymní akvarel z doby před polovinou století. Z každé strany je noční stolek, postele zabírají již značný prostor, jsou ve středu pokoje. Vše je v jednotném druhotně rokokovém stylu. Z tohoto uspořádání a typů nábytku se pak vycházelo nejen ve 2. polovině 19. století, ale i ve století dvacátém. Nevyhnuli se mu ani čeští architekti v období kubismu. I oni byli vázáni tradicí; definitivní

rozchod s 19. stoletím se uskutečnil v interiéru až v období funkcionalismu.

V 1. polovině 19. století jen nejbohatší měšťané, jako byl pražský dřevař Renner v Podskalí, měli "pokoje k spaní a ku přebývání pána a paní" oddělené od pokojů, kde se jídávalo, učilo atp. /33/ Podobně tomu bylo jen ve šlechtických palácích. Ložnice z černínského alba z druhé čtvrti 19. století zachycuje zařízení takových pokojů - budoirů. Je to postel a noční stolek z období biedermeieru, stojací velké zrcadlo, tzv. psyché, které se objevuje jako novinka již koncem 18. století; teprve ve druhé polovině století ho v ložnicích zámožnějšího měšťanstva vystřídalo víceúčelové trumeau. Samozřejmostí byly i toaletní stolky zakryté drapérií, které uvedl do módy po polovině 18. století anglický návrhář Thomas Chippendale; psací stoly, poličky na knihy, šicí stolky, stojany na květiny, pohovky tu byly obvyklé, ovšem umístění jednotlivých kusů nábytku nebylo v období biedermeieru vázáno slohovými předpisy. Strohou ložnici, či spíše hostinský pokoj, zachycuje akvarel amatérského malíře J. Jeřábka z roku 1859. Nejzajímavější je tu loubí z popínavých rostlin, motiv velmi často užívaný k dělení pokojů, nejenom v šlechtických, ale i měšťanských interiérech.

P o k o j o v é k v ě t i n y pronikají do interiérů od 20. let 19. století jako reakce na strohou formu empíru. Romantické zbožnění přírody vytváří v uzavřených obytných místnostech i v salónech náhradní přírodu latkových loubí, které slouží za plenty k postelím, kamnům atd. Hledá se jakýkoliv světlý kout, arkýře oken atd., a na rozmanité stojany, poličky konzoly se staví v bílém hliněném květináči muškáty nebo v zeleném rozmarýny, jak píše K. Světlá. /34/ Květiny obklopují křesla, obtáčejí sochy, plazí se po zdech, pronikají z fasád do interiérů. B. Němcová výstižně popisuje v roce 1858 svému synovi zahradníkovi Karlovi květiny ve svém bytě: "Thuja je už hodně vysoká, břečťan okolo okna se vine, kurkuligo letos kvetlo. Akubea jako koš - juniperus košík, kaktus jako bachoř a ten starý hibiscus od kořene vyrazil a pěkně roste vzhůru." /35/

Květiny se vázaly do košíčků a váz, modelovaly na porcelán, vy-

šívaly v pásech na táhla ke zvonkům, tiskly a vyšívaly na potahové látky, záclony a deky na postel. Také modeláři pražské porcelánky vytvářejí v roce 1848 do skleníků sérii personifikací květin, jako např. lilii, vlčí mák, vinnou révu atd. /36/

O interiérech bytů významných osobností české kultury 19. století lze říci, že charakter prostředí jejich soukromí i práce - jeho uspořádání, nábytek i různé doplňky - byl sice také ovlivněn dobovým vkusem, ale nejvíce závisel na možnostech svého uživatele a v neposlední řadě i na jeho osobním vkusu.

Poznámky

/1/ Půdorysná dispozice bytu vychází z barokního palácového uspořádání místností.

/2/ Zdeněk Nejedlý, Bedřich Smetana I. Doma. Praha 1924, s. 198.

/3/ Dům navrhl Karel Schmidt. Černá kuchyně tu zabírala střed půdorysné dispozice. /Ještě v 1. pol. 19. století jsou kuchyně malé, temné, obyčejně jen kout jiného pokoje./

/4/ B.J. Pichl, První báseň K.H. Máchy, in: Almanach Kmene. Praha 1936/37, s. 35.

/5/ Ignát Herrmann, Zmizelá Praha. Výbor ze staropražských vzpomínek. Praha 1980, s. 15.

/6/ Jan Neruda, in: V překrásném měsíci máji . . ./Družina májová/, Praha 1979, s. 125.

/7/ Eduard Bass, Čtení o roce osmačtyřicátém. Praha 1940, s. 536.

/8/ Pavlač byla nepostradatelným dispozičním prostředkem každého nového domu tehdejších let.

/9/ V.V. Štech, V zamlženém zrcadle. Praha 1967, s. 64.

/10/ Zařízení obou pracoven se zčásti uchovalo v Národním muzeu v Praze. Pracovnu Frant. Palackého popisuje J.V. Frič: Paměti I. Praha 1957, s. 43. i W.W. Tomek, Z mých pamětí. Praha 1901, s. 145.

/11/ Pouze obytné domky byly v 19. století výjimkou.

/12/ K. Světlá, Upomínky. Praha 1901, s. 20, 55.

/13 - 14/ K. Světlá, Upomínky. Praha 1901, s. 20, 55.

/15/ V.V. Štech, V zamlženém zrcadle. Praha, s. 91.

/16/ Jan Neruda, Týden v tichém domě. Malostranské povídky. Praha 1929, III. vyd., s. 28.

/17/ K.V. Rais, Sklenik. Praha 1973, s. 72 /prvně vyšlo ve Světozoru v roce 1895/.

/18/ J.V. Frič, Paměti II. Praha 1960, s. 536.
/19/ K. Světlá, Upomínky, l.c., s. 39.
/20/ B. Němcová, Babička.
/21 - 22/ K.V. Rais, Skleník, l.c., s. 43, str. 117.
/23/ F.L. Rieger, Slovník naučný. Díl osmý. Praha 1870, s. 66.
/24/ K. Světlá, Upomínky, l.c., s. 82.
/25/ Ed. Bass, Čtení o roce osmačtyřicátém, l.c., s. 232, 349.
/26/ Např. v čp. 1012 I. Na nábřeží B. Smetany z r. 1861 navržen Ullmannem nebo čp. 103 III navržen Joh. Krulišem v r. 1872.
/27/ Prof. MUDr. Vladimír Vondráček, Lékař vzpomíná 1895-1920. Praha 1978, s. 119. Byt byl proto tak velký, neboť v něm podle tehdejšího zvyku bydleli zaměstnanci obchodu společně s majitelem.
/28/ M. Strettiová, O starých časech a dobrých lidech. Praha 1947, s. 240.
/29/ E. Vrchlická, Dětství a mládí s Vrchlickým. Praha 1960, s. 22.
/30/ Benjamin Walter, Dílo a jeho zdroj. Praha 1979, s. 73; Frant. Herites, Vodňanské povídky. Praha 1958, s. 49.
/31/ Přátelství básníka a malířky, Vzájemné korespondence Julia Zeyera a Zdenky Braunerové. Uspořádal Vlad. Hellmuth - Brauner.
/32/ Jaroslav Kvapil, O čem vím II. Praha 1947, s. 28, 84.
/33/ W.W. Tomek, Paměti z mého života. Praha 1904, díl I. s. 134.
/34/ K. Světlá, Dcera otce svého, str. 26, Černý Petříček, 7. vydání Praha 1940, s. 136.
/35/ B. Němcová, Korespondence. Sv. VIII. F. Borový. Praha 1930.
/36/ Jan Diviš, Pražský figurální porcelán ve sbírkách Muzea hl. města Prahy. Acta musei pragensis 80 /v Praze modelovány podle publikace Les fleures animeés vydané v Paříži 1847 a vyzdobené rytinami Ch. Goeffroye podle nákresů J. Grandvilla/.

PŘÍLOHA I.

"Statistika živností, povolání a podniků jevila řečeného roku /1856/ tyto číslice: mlýnů a mlynářů bylo v Praze 48; z těchto mlýnů byly jenom 4 zařízeny americkým způsobem na pohon parou. Krupařů bylo 199, pekařů 62 /na Starém Městě 27, na Novém Městě 19, na Malé Straně a Hradčanech 16/. Kromě těch byla ještě řada pecnářů. Řezníků bylo 65. Pivovarů na Starém Městě 19, na Novém Městě také 19, na Malé Straně 5, tedy celkem 43. Hostinců bylo 404, kaváren 57 a vináren 35 /některé hostince byly již tehdy zároveň kavárnami/. Cukráren bylo 38 a dvě továrny na cukrové zboží. Doktorů medicíny bylo v Praze 220 a vedle nich 24 zkoušených ranhojičů a porodníků.

Lékáren 15. Advokátů 61 a notářů 8. Knihkupectví /s c.k. hlavním knihoskladem/ 12, obchody s uměleckými výrobky a hudebninami 3, antikvariátů 8, půjčovny knih 3. Knihtiskáren bylo 12, vedle nich pak 12 ocelo - a kamenotiskáren. Noviny takzvané politické vycházely 4 /z nichž jedny české, totiž úřední Pražské noviny/ a jeden lístek lokální. Malířů historických a portretistů bylo 42, krajinářů, pro architekturu a ornamentiku 13, malířů na porcelánu 7. Malířů pokojů 67. Krejčovských mistrů pro mužské 475 a vedle nich 60 dekretářů, pro ženské 158 a 1 dekretář. Obuvníků bylo 210 mistrů a 67 dekretářů. Obchodů se zbožím střižním, módním a zdobným 209, obchodů se suknem 43, modistek /pro ženské klobouky a čepce/ 58 s legií pomocnic, květinářek 14. Zlatníků bylo 87, vedle nich 12 zlatníků židovských, 9 dekretářů a 5 majitelů továren na zlatnické zboží. Fiakrů bylo 106 se 189 vozy."

/Servác Heller, Z minulé doby, in: V překrásném měsíci máji, Družina májová, Praha 1979, str. 42./

PŘÍLOHA II.

Seznam a odhadní ceny předmětů z pozůstalosti V.B. Třebízského, kaplana v Klecanech a spisovatele českého.
/+ 20. června 1884 v Mariánských Lázních./

	Zl	K	vydraženo
1 psací stůl	2	50	3
1 železná postel se zařízením	30		42
stůl z tvrdého dřeva, pokrývka čtyry židle	5		7,50
šatník	5		9
pohovka	5		9
tři velké a jedna menší police na knihy	4		6,50
umýváček se zařízením	1	50	4,50
stojan na šaty	1		3,50
hodiny rámové a pendlovky	10		25,10
obraz Karlštejnského havrana /malba Alšova/	1	50	12
" poselství Ladislava Krále	-	50	5
" pod lešením Staroměstským	-	30	4,25
" svržení s oken	-	20	0,50
" tři králové	-	20	1,50
" Marie, královna andělů	-	30	1,50
" Madonna	-	50	1,50
" krajina, barvotisk	-	50	3,10

	Zl	K	vydraženo
obraz Národní divadlo	-	10	0,50
novoročenka	-	10	0,50
5 kusů podobizen	-	50	3,50
dvě fotografie tabla	-	20	0,25
2 čestné diplomy v rámečku	-	20	1,20
3 malé obrázky svatých	-	15	0,40
dva svícny ze stříbra čínského, 1 mosazný	1		2
lampa	1		3,20
zrcadlo	1	50	2,60
housle a hoboj	-	50	75
4 kusy koberců	-	50	1,15
dva malé obrazy	-	10	0,25
vyřezávaný kalamář	-	10	0,80
5 - různé škatulky	-	20	0,40
kávové náčiní	-	50	1,50
pravítka	-	5	0,20
násadka a dvě tužky	-	3	0,12
smeták na prach	-	10	0,25
stojan na doutníky a popelník	-	20	0,30
perořízek	-	10	0,20
3 skleničky	-	15	0,55
stínítko na oči			0,20
lahvička gumi arabi			0,20
obálky na psaní	-	4	0,25
kalendář z roku 1884	-	5	0,30
stříbrné náčiní pro 1 osobu v pouzdře	5		
dalekohled	-	50	0,80
aneroid	2		3,10
dřevěná postel	1	50	5
hotovost na penězích	-	84	
2 tobolky na peníze	-	30	0,40
1 kufr	1		1,15
klekátko dřevěné	-	50	1
revolver	1	50	2,70
zvoneček	-	5	0,30

PŘÍLOHA III.

Inventur
über den Nachlass des am 28ten Juli 1869
N° 1. 74/II verstorbenen Johann Ritter von Purkyne Dr des med. e. Philos: k.k. Uniwersitäts Professor in Prag, aufgenommen /7ten September 1869/.

V. An Einrichtungsstücken

			Fl	k
1	1	Kleiderschrank aus Mahagoniholz alt	8	
2	1	Sekretär aus Mahagoniholz gelb politiert	24	
3	1	Divan mit braunen Rips überzogen	15	
4	1	runder Tisch von weichen Holz schwarz ungestrichen	3	
5	7	Sesseln	8	90
6	2	Litografien	1	15
7	1	Ausziehtisch aus harten HOLZ	10	
8	1	Klapptisch aus Mahagoniholz	8	
9	1	Kanappe mit schwarzen polsterung	15	
10	1	Bettstelle aus harten Holz braun	6	
11	2	Gyps Büsten	4	
12	1	Nachttisch braun	6	
13	1	Blumentisch von harten HOLZ	2	
14	1	Nachttisch von weichen HOLZ	2	
15	4	Bücherschränke offen	8	
16	1	Pendeluhr in grossen Uhrkasten acht Tag gehent viertl und Stundenschläger	25	
17	1	Stehpult von harten Holz gelb	1	
18	1	Spieltisch von weichen Holz schwarz furniert	3	
19	1	Kredenztisch von harten Holz braun	6	
20	1	Mineralienkasten mit 24 Schubläden von weichen Holz schwarz lakiert	3	
21	1	Fautel von harten Holz braun mit schwarzen Leinenüberzug	4	

PŘÍLOHA IV.

Im Salon

		Zl.
Eine Garnitur		40
Zwei Glaskasten		8
Ein Tisch		4
Zwei Bilder	à 3 zl.	6
Eine Pendeluhr		20

Im Schlafzimmer

Eine Betthütte		4
Ein Nachttisch		4
Ein Kleiderschrank		4
Ein Kasten mit 4 Schublader		5
Zwei Sessel	à 60	1,20

Im Arbeitszimmer

Ein Kanapé		6
Ein Tisch		1,20
Ein Fauteil		3
Sesseln		4,80
Ein Schreibtisch		2
Zwein Bilder		6
Eine Rahmenuhr		5

Im Vorzimmer

Ein Kleiderschrank	8
Ein Kleiderstock	1

PŘÍLOHA V.

k A IV. 95/1

DÍLČÍ INVENTÁŘ

v Praze se nalézajícího pozůstalostního jmění po Václavu šlechtici Brožíkovi, c.k. professo-

ru malířské akademie v Praze, zesnulém dne 15. dubna 1901 se závětí v Paříži 61 rue de Ponthieu sepsaný dne 17. května a následující dny roku tisícího devítistého prvého před podepsaným c.k. notářem co soudním komisařem, v ateliéru zůstavitelově v Praze čp. 1081 - II k nařízení c.k. okresního soudu pro Dolní Nové Město v Praze A IV. 95/1.

VI. Nábytek

Položka	Počet kusů	a/ zařízení ložnice	K
433	1	stůl z měkkého dřeva o 4 nohách točených hnědě leštěných s tvrdou deskou	12,-
434	1	umývací skříň z měkkého dřeva, hnědě natřená s bílou mramorovou deskou a s příslušenstvím	35,-
435	1	noční stolek z měkkého dřeva, hnědě natřený s bílou mramorovou deskou	10,-
442	1	židle s vysokým opěradlem a vyřezávanou, vykládanou okrasou, z tvrdého dřeva, hnědě napuštěná	10,-
443	1	skříň na prádlo z tvrdého dřeva, hnědě leštěná, polovice na šaty se zrcadlovou tabulí, druhá polovice o jedné velké a 4 malých zásuvkách na prádlo	35,-
445	1	stará gotická truhla z tvrdého dřeva, kovaná s vyřezávanými stěnami	20,-
446	1	menší stůl z tvrdého dřeva, hnědě leštěný, s vyřezávanými nohami a trnožem	25,-
447	1	nástěnné zrcadlo v černém rámci s nástavcem okrasným a pozlaceným	7,-
449	1	sádrový model maurského okna v dřevěném rámečku s alabastrovými sloupky, ornament zlacený a polychromovaný	10,-
454	1	věšák na ručníky z tvrdého dřeva, hnědě leštěný	6,-
458	1	košík na papír proutěný	1,-

Položka	Počet kusů	a/ zařízení ložnice	K
460	5	různých skříněk na barvy s paletami z tvrdého dřeva, hnědě leštěných	20,-
		b/ zařízení v přístěnku	
486	3	poličky z měkkého dřeva s konsolkami	2,-
487	1	kufr dřevěný okovaný	5,-
488	1	kaučukový podstavec ku koupání	3,-
		c/ zařízení v ateliéru	
489	1	pohovka poškozená, režným plátnem potažená s kobercovou přikrývkou a 2 polštáři	10,-
490	1	nástěnné zrcadlo v rohu v dřevěném hnědém rámci	12,-
492	1	lenoška květovaným rypsem potažená	6,-
493	1	stůl z tvrdého dřeva se 4 točenými nohami a trnoží	12,-
494	1	křeslo vyřezávané se 2 polštáři a sametovým opěradlem	20,-
496	1	tabourett, červeným plyšem potažený	3,-
497	1	stolek z tvrdého dřeva leštěný a mosazí kovaný	18,-
498	1	dubová vyřezávaná lavice s nebesy v gotickém slohu s polštářem	45,-
499	1	dubová vyřezávaná skříň o pěti polích v nizozemském spůsobu	25,-
500	1	dlouhý dubový stůl v dvoudílných nohách s vyřezávaným trnožem	50,-
502	1	věšák na šaty z tvrdého dřeva, hnědě leštěný	4,-
503	1	vyřezávaný taburett, rypsem potažený s polštářem	5,-
504	1	portiera zelená vzorkovaná se římsou dřevěnou, hnědě napuštěnou	30,-
505	1	portiera červená s dřevěným rámem	16,-
507	1	police z měkkého dřeva o 2 odděleních	2,-
510	1	velká skříň na kostumy z měkkého dřeva o 4 dveřích žlutě natřená	60,-
512	1	kuchyňská židle z tvrdého dřeva	2,-
513	1	kuchyňský stůl z tvrdého dřeva, hnědě leštěný	3,-
514	1	cestovní kufr podlouhlý, okovaný	6,-
516	1	regál na knihy z měkkého dřeva, hnědě natřený o 5 odděleních	10,-
517	1	lenoška červeným rypsem potažená	8,-

Položka	Počet kusů	c/ zařízení v ateliéru	K
518	1	křeslo křížované z tvrdého dřeva, hnědě leštěné s 2 polštáři	8,-
519	1	stupeň z měkkého dřeva hnědě natřený	-,30
520	1	velké křeslo z tvrdého dřeva, hnědě natřené křížované	7,-
521	1	taburett z tvrdého dřeva vyřezávaný	8,-
522	1	stůl z měkkého dřeva na barvy	7,-
523	1	staré křeslo vyřezávané s červeným plyšovým sedadlem a opěradlem	7,-
524	1	taburettek o 3 nohách točených	3,-
525	1	košík proutěný na papír	-,20
		d/ zařízení v předpokoji	
529	1	stůl z tvrdého dřeva o dvoudílné noze, hnědě leštěný	18,-
530	1	věšák na šaty, hnědě leštěný	10,-
531	1	kasetka o 6 zásuvkách, perletí vykládaná	30,-
		e/ na chodbě	
536	2	prázdné bedny po 2 k	4,-
537	1	slepý rám	10,-
		f/ na půdě	
538	1	starší rám na obrazy pozlacený	15,-
540	1	starý malířský stojan porouchaný	5,-

FOTOGRAFIE JAKO DOKUMENT PRAŽSKÉHO ŽIVOTA

Pavel Scheufler

Ve svém referátu bych chtěl charakterizovat základní okruhy problémů souvisejících s dokumentací života Pražanů fotografií v druhé polovině 19. století. Chtěl bych tak poskytnout podněty dalšímu bádání v oblasti dějin fotografie i širšímu využití autentického fotografického materiálu.

Dějinám fotografie v Praze nebyla dosud věnována taková odborná pozornost, jež by poskytla základní přehled o dochovaném materiálu, pokusila se zhodnotit jejich význam a stanovila hiearchii jednotlivých významných autorů této oblasti. Význam staré fotografie se zužoval v podstatě jen na objekt památkářského zájmu, tedy na snímky místopisné. Základním dílem z tohoto úhlu pohledu je cenná práce Zdeňka Wirtha Stará Praha se 493 reprodukcemi původních fotografií. /1/ V posledním desetiletí se historii fotografie věnuje zvýšená pozornost, jež v některých svých aspektech nabývá v zahraničí podoby módního trendu. /2/

Z technické povahy snímků vyplývá, že rozbor lze provádět jen z malého procenta fotografií, jež byly vytvořeny. Většina vzniklých prací se ztratila, resp. zničila; zanedbatelný není ani fakt, že jsou nepřístupné mnohé fondy v zámeckých a muzejních sbírkách, protože dosud nejsou uspořádané. /3/

Zejména právě v prvních šedesáti letech existence fotografie byly její možnosti při dokumentování okolního světa silně determinovány stavem fotografické techniky, která do značné míry ohraničovala námětovou oblast a omezovala možné tvůrčí výboje autorů. Základní znalosti z historie fotografické techniky jsou proto předpokladem pro chápání jednotlivých souvislostí. Již jen sama citlivost fotografických materiálů v mnohém předurčovala možnosti zachytit život v jeho pohybu. /Průměrná expoziční doba se zkrátila a třiceti minut v roce 1839 na expozice 1/250 sekundy v roce 1900./

Nejrozšířenější oblastí fotografie byla oblast fotografického portrétu. Portrét z běžného portrétního ateliéru se také může stát

zajímavým dokumentem pražského života, i když pomineme otázky vývoje stylu oblečení, vývoje ztvárnění fotografického obrazu a další, včetně výpovědní hodnoty rubů fotografií, obsahujících mnohdy cenné údaje o fotografovi a jeho řemesle. Jedná se především o tu oblast portrétu, zasahující do sféry alegorických a žánrových kompozic, o níž bude řeč dále, a o portréty osobností, rozšiřované v početných sériích. Zde je zajímavé porovnat produkci jednotlivých ateliérů, jejich tendence, časovou řadu snímků u jednotlivé osoby, její gesta, atd.

Další běžně rozšířenou oblastí fotografie byly pohledy na města a jejich prostranství a památky, v mnohém předjímající dnešní funkci pohlednic. Zvláštní pozornost pak musíme věnovat specifické produkci žánrových snímků, snímkům z pracovního prostředí a příležitostným fotografiím z událostí ve městě. Toto schematické rozdělení tvoří pracovní osnovu referátu.

Prvé dvacetiletí vývoje fotografie, léta 1839-1859, charakterizované drahou daguerrotypií a technikami, jež ji imitovaly, a překonáváním technických problémů a hledáním společenského uplatnění, přináší u nás jen málo materiálu, který bychom mohli charakterizovat jako "dokument života". Radikální změna nastává od počátku šedesátých let se změnami politických a hospodářských poměrů, kdy začíná přímo lavina zájmu o fotografii. /4/ Hlubší rozbor těchto procesů, jež mají obdobu i v jiných zemích, zaslouží samostatnou studii. Vedle pohledů na města a památky se od šedesátých let rozšiřovaly na vizitkách /snímcích na kartonu jednotného formátu přibližně 6,5 x 9 cm/ nebo stereosnímcích reprodukce uměleckých děl, různé naukové snímky /např. fotografických herbář/ a již zmiňované portréty osobností a různé alegorické a humorné kompozice a žánrové výjevy. Fotografie zasahováním do všech oblastí života začala předjímat svou dnešní funkci, stávala se součástí životního stylu stále širších vrstev. Fotografický portrét byl v každé rodině. Fotografie nebyla ovšem již jen rodinným nebo osobním dokumentem, ale snímky měst a reprodukcí uměleckých děl se kupovaly jako předměty sběratelské záliby se sebevzdělávacími cíli. Alba s těmito snímky nalézala své místo v soukromých i veřejných knihovnách,

přičemž se chápala jako jejich součást. V majetnějších rodinách se prohlížely v kukátkách stereofotografie. /5/

Mozaika snímků z pražských ulic a náměstí dává po roce 1860 již určitou představu o atmosféře a ruchu města. V padesátých letech jsou tyto snímky ještě vzácné, neboť úroveň fotografické techniky nedala v podstatě ani možnost zachytit pouliční ruch. Kromě toho před rozšířením vizitky nebyl ještě organizován odbyt podobných fotografií. I v šedesátých letech ovšem prostory města působí často vylidněným dojmem, neboť dlouhá expoziční doba neumožňovala postihnout pouliční davy a kromě toho bylo zvykem fotografovat časně ráno, aby zvědavci nerušili fotografa i výsledný snímek. Lepší představu o atmosféře pražských ulic dávají pro šedesátá léta stereofotografie, neboť stereokomory, pracující na menší formát negativu, byly pohotovější a vybavení světelnějšími objektivy umožňovalo kratší expozice než u přístrojů na velký formát.

Poměrně dobré možnosti na zachycování jednotlivých momentů pouličního života dává fotografická technika od poloviny osmdesátých let. Této možnosti však pražští fotografové začali větší měrou využívat až v devadesátých letech, samozřejmostí se stala po přelomu století. Souvislost s novou profesí profesionálního "momentního fotografa" a vynálezy ve sféře tiskových reprodukčních metod je zřejmá. Momentní fotograf se mohl plně uplatnit až s možností reprodukce snímků v obrazových časopisech. Vedle nich se fotografie začala uplatňovat na tištěných pohlednicích, jejichž kvantitativní rozmach po přelomu století je značný. Oblast pražských pohlednic, jež je doménou soukromých sběratelů, poskytne ještě mnoho cenného obrazového materiálu zejména pro pražská předměstí. Za poznámku stojí fakt, že někdejší účetní knihkupectví A. Hynka, Zikmund Reach, zachránil právě vydáváním retrospektivních fotografických pohlednic /převážně až po roce 1918/ mnoho cenných starých fotografií, pořizovaných někdy i z vlastních negativů. Je třeba se zmínit i o poměrně vzácně zachovalých černobílých a kolorovaných diapozitivech, jejichž promítání se od přelomu století stalo módní záležitostí.

Zlevnění a zjednodušení fotografického procesu dalo možnosti ši-

rokému uplatnění amatérů ve fotografii. Roku 1889 byl založen Klub fotografů amatérů v Praze, který se počtem svých členů stal záhy jedním z největších fotografických spolků v Rakousku-Uhersku i Německu. Je zajímavé sledovat růst společenské prestiže fotoamatérů od krátkých referátů ve sportovních rubrikách po partnerství na akcích o záchranu starobylého rázu Prahy. Široké uplatnění amatérů ve fotografii od devadesátých let mělo tak vliv na otázky společenského hodnocení fotografie. Pražští fotografové měli dva časopisy, Fotografický věstník /založený roku 1890/ a Fotografický obzor /založený roku 1893/ a účastnili se Zemské jubilejní a Národopisné výstavy, kde prezentovali poměrně rozsáhlý materiál. Za zdůraznění stojí fakt, že tehdy byla ustavena fotografická sekce Národopisné výstavy českoslovanské, jež se obracela s výzvou na veškerou amatérskou obec v Čechách a na Moravě k dokumentaci památek a života, včetně scén "ze života dělnického". /6/ Úsilí Klubu fotografů amatérů tak korespondovalo s dalšími snahami a hnutím za záchranu památek, jež nabylo konkrétních rysů po přijetí asanačního zákona roku 1893. /7/ Byl to především profesionální fotograf, Jindřich Eckert, který s entuziasmem po deset let důkladně dokumentoval části Prahy určené k asanaci, zejména pak Josefov. /8/ Přestože Eckert uplatňoval především tradiční princip dokumentace architektur /ulice bez lidí na velkoformátových negativech/, zanechal cenné a rozsáhlé obrazové svědectví. Dokumentární cenu Eckertových fotografií obohacují od přelomu století snímky většinou zatím nezjištěných autorů, zachycující i výjevy ze života asanovaných čtvrtí. Příkladem je fotografie v obrazové příloze od
71 neznámého autora, datovaná na negativu rokem 1902, mistrně za-
chycující atmosféru ulice zvané Brabčín v Josefově, známé kon-
69 centrací několika veřejných domů. Podobně snímek ženy vystupující ze "zeleného antona", který pochází přibližně ze stejné doby; zachoval se v kolekci Reachových fotografických pohlednic /přičemž Reachovo autorství snímku je pravděpodobné/ a je cenným obrazovým svědectvím přesahujícím rámec pouhého dokumentu.

Rok 1895 můžeme chápat jako mezník s cílevědomým a plánovitým uplatněním fotografie jako dokumentu na Národopisné výstavě českoslovanské. Přirozeně ovšem již na Zemské jubilejní výstavě

měla fotografie své uplatnění: jednak jako součást "živností polygrafických", jednak v samostatných stáncích fotografů a družstva Helios. Před rokem 1895 dávají místopisné snímky pražských fotografů sice omezenou představu o atmosféře ulic a náměstí, a to především v centru města, ale jejich svědeckou hodnotu nelze ignorovat. Až rozvoj amatérské fotografie, hnutí na ochranu památek, uplatnění snímků v časopisech - dávalo dobré předpoklady pro zájem fotografů pro postihování "každodennosti", všedních výjevů z městského života, kam již náleží ukázky v obrazové příloze.

Oblast fotografie jako dokumentu a prostředku zábavy a poučení, v širším smyslu oblast fotografie dokumentující volný čas a zároveň ve volném času pro zábavu využívaná, je sférou mnohem méně propracovanou než sféra předchozí. Zároveň se tu můžeme opřít o mnohem menší počet zachovaných fotografií. Funkci naukovou lze ve shromažďování fotografií velmi těžko odlišit od funkce zábavné, obě spolu souvisí, obě jsou prostředkem využití volného času. Příklady fotografií "ryze poučných" dotvářejí představu o úloze fotografie ve vizitkové éře šedesátých let: uveďme například fotografování a prodej fotografických kopií Rukopisu královédvorského roku 1861 na půdě Muzea království českého, jenž měl širokou publicitu v tisku /9/, dále fotografování cenností z výstavy spolku Arkadia roku 1862 a jejich rozšiřování Janem Brandejsem, a především pak Fotografickou obrazárnu s reprodukcemi kreseb na náměty oblíbených písní spolu s jejich textem včetně například písně Kde domov můj. Někteří pražští fotografové se tak svým specifickým způsobem angažovali v podmínkách českého národního života /F. Fridrich, J. Brandejs ad./.

V oblasti, kde fotografie sloužila jako dokument i prostředek využívání volného času, je třeba věnovat pozornost především skupině žánrových a alegorických fotografických kompozic a z nich nejprve produkcím živých obrazů. Živé obrazy, oblíbené a rozšířené, vznikaly na pomezí rozlišných oborů tvorby. Fotograf je jednak reprodukoval z různých scén /většinou divadel nebo arén/ a jednak je ve svém ateliéru sám vytvářel/ i když v pražských podmínkách poměrně vzácně/. Rozpoznání všech významových souvislostí živých obrazů, majících obvykle příležitostný charakter, je někdy dost

obtížné. Jako typické příklady hromadně rozšiřovaných živých obrazů uveďme Apoteózu Palackého a Poctu Smetanovi u příležitosti 300. představení Prodané nevěsty, obě z roku 1895 a obě ze scény Národního divadla. /10/ Přímo na výstavišti byla v roce 1895 dokumentována řada akcí, majících charakter živých obrazů. Zřejmě první fotografická dokumentace tohoto druhu v Praze pochází ze shakespearovských oslav v roce 1864, kdy fotograf zachytil kostýmované osobnosti Shakespearova průvodu.

Z tradice živých obrazů vycházejí některé komponované scény ze spolkového života, pracovního prostředí nebo ze života pražské
70 umělecké bohémy, jako vizitka J. Eckerta označená rokem 1873, jež je poctou J.M. Trenkwaldovi. Je i dokladem styků předního pražského fotografa s významnou malířskou osobností doby. Z osobností na snímku reprodukovanému v příloze lze zatím ještě identifikovat J. Tulku, Eckertova zaměstnance a přítele. /11/

Na pomezí živnostenského portrétu a alegorických kompozic jsou portrétní práce, kdy aktéři nestojí pasívně před fotografickou komorou, ale předstírají nějakou činnost. Obvykle jsou přitom oděni do různých kostýmů, nejčastěji maškarních, orientálních nebo selských. Na fotografiích předstírají všechno možné: světáky, opilce, hazardní hráče, žebráky, orientálce, apod. Taková hra u fotografa není jen výrazem snahy zatraktivnit portrétní živnost, ale v souvislosti s živými obrazy je charakteristická pro uměleckou bohému, na jejichž slavnostech se rozvíjela. Na sérii Eckertových snímků z této oblasti, parafrázujících cirkusové a pouťové atrakce, byly navíc bezděčně vytvořeny i první fotografické doklady o charakteru produkcí na poutích. Reprodukce Eckertovy fotografie ze sedmdesátých let v obrazové příloze ukazuje přednes nějakého moritátu
73 dvěma ošuntělými mladíky. Vytvoření snímku v ateliérovém prostředí je na první pohled zřejmé. /12/ Hodnotit ovšem snímek jako parodii laciné pouťové atrakce by bylo nadnesené; bližší prvotnímu záměru je vysvětlení snímku jako snahy o vytvoření veselé fotografie, jež by se dávala k lepšímu ve společnostech portrétovaných. Jde tedy o aranžovaný portrét, mající obdobu u portrétů v maškarních kostýmech. Snímek je však mimořádně cenný jako doklad o pouťové produkci, byť aranžované.

Žánrové výjevy z domácího prostředí, objevující se již na importovaných stereofotografiích v šedesátých letech, jsou do devadesátých let v pražském prostředí velice vzácné. Importované snímky z tohoto prostředí mají jednoznačnou tendenci: pobavit, neboť často jde o snímky poněkud pikantního ražení /typu děvče s vojákem v podkrovní světničce/. Podobného typu jsou i různé alegorie štěstí domácího krbu, symbolické kompozice s podtitulem Smutek, Večer apod. Zajímavé je náročné vybavení těchto fotografií, ať již jde o domácí inventář věrně prezentovaný, nebo kulisy z přírody. Většinu těchto fotografií prodával obchodní dům U města Paříže, jehož razítko snímky často nesou. Konkrétní obdoba této produkce nebyla zatím u pražských fotografů zjištěna, i když některé alegorické snímky J. Eckerta k nim mají blízko.

Profesionální fotograf jen zřídka zavítal přímo do rodiny, aby pořídil portrét v autentickém prostředí. Zřídka také byla v ateliéru vytvářena iluze domácího prostředí. Snímky z domova, snímky s rodinou doma, najdeme až v rodinných albech amatérů i profesionálů. Mohou se tak stát cenným pramenem pro poznání soudobého životního stylu. /13/ Využívání tohoto pramene je u nás však teprve v počátcích.

Exteriérové snímky dokumentující nějaký druh zábavy, vytvářené v závislosti na stavu fotografické techniky a s ohledem na ztížený odbyt těchto fotografií, jsou do devadesátých let poměrně vzácné a jsou spjaty především se jménem F. Fridricha, nejvýznamnějšího pražského "fotografa krajin" v šedesátých letech. Nejdůležitější byly publikovány v citované Wirthově práci. Akci fotograf nejprve snímal jako celek z nadhledu, čímž vznikal jakýsi komplexní přehled o celé dokumentované události. V osmdesátých letech se začíná projevovat i zájem o detaily, o jednotlivé osoby. Kvalitní fotografická dokumentace byla vytvořena při výstavách v roce 1891 a 1895, přičemž za nejcennější možno označit snímky momentního fotografa Rudolfa Brunnera-Dvořáka. Pozornost fotografů na vytváření panoramatu života společnosti vydatně podpořil zájem časopisů, často uveřejňujících pohledy do tvůrčích dílen českých umělců a pravidelně glosujících kulturní události.

Fotografii dokumentující pracovní proces a pracovní prostředí

charakterizuje až do přelomu století akcent stylizovanosti, uplatňující se na rozdíl od ostatních oblastí fotografie prakticky bez výjimky. V období převládající techniky mokrého procesu /název pochází od toho, že kvůli citlivosti musela být skleněná fotografická deska polévána těsně před osvitem, aby byla exponována vlhká/ fotograf nesnímal objekty zpravidla v jejich přirozeném pracovním prostředí, ale ve stylizovaných ateliérových podmínkách. Lidé na snímcích se chovali, jako kdyby pracovali, v rukou často drželi atributy svých profesí. V cizině se pro scény ze života a práce řemeslníků využívalo i patřičně oděných herců, kteří v ateliéru předváděli scény ze řemeslnické dílny. Podobné snímky pražské provenience nejsou zatím doloženy, importované byly však známy /jsou např. ve sbírce Vojty Náprstka/.

K prvním "pracovním snímkům" v Praze patří soubor fotografií z Průmyslové výstavy roku 1862 s úkolem propagace technických novinek. Kolem roku 1865 fotografoval František Fridrich na honosném koberci svého ateliéru několik známých postav z pražské ulice, mezi nimi například preclíkáře Ježíška. Vizitky byly zřejmě určeny širšímu prodeji. Naopak cyklus Eckertových fotografií z poloviny sedmdesátých let, zobrazující jednotlivé pracovníky
72 vinopalny U Halánků, byl spíše soukromou pozorností fotografa Náprstkovým, s nimiž, udržoval přátelské vztahy. Jednotlivé pracovníky vinopalny Eckert fotografoval v improvizovaných ateliérových podmínkách. Vytvořil tak svéráznou galerii zaměstnanců, přičemž atributy jejich profese umožňují určit jejich pracovní zařazení, jak patrno v obrazové příloze. O deset let později vytvořili svéráznou galerii typů z pražské ulice fotografové Zahn a Fuchs. Pracovali stále v ateliéru, ale již se snahou imitovat prostředí ulice. Svérázná výtvarná kulisa záběrů plakátovací plochy s plakáty uplatňujícími se u většiny snímků kolekce, dovoluje navíc fotografie přesně datovat /1886/. Na cyklu asi dvaadvaceti kabinetek /fotografiích formátu 13 x 10 cm/ prodávaných pod názvem Pražské typy a pouliční obrázky defiluje lepič plakátů, soudní sluha, podomní obchodník, veřejný posluha, strážník apod. Některé ze snímků této kolekce uplatnil později na svých fotografických pohlednicích antikvář Zikmund Reach. Z kolekce Reachových pražských

74 typů pochází snímek flašinetáře, fotografovaný již v přirozeném prostředí ulice snad samotným Reachem. Záběry typů z ulice se poprvé objevují koncem osmdesátých let a většinou jsou spojeny s fotografickými pohlednicemi prodávanými v Reachově antikvariátu ve Skořepce po první světové válce. /14/ Reachova kolekce Pražské typy tak zachovala svérázné snímky brusičů, kaštanářů, mlékařky, prostředí trhů i snímky populárních pražských figurek /Venca Vyskoč, Ferda Mestek de Podskal ad./. Je příznačné, že milovník staré Prahy, knihovník Reach, ač prokazatelně také fotografoval, stál stranou dobového fotografického hnutí, i když jeho zájem na zachycování "mizející Prahy" včetně sociálních typů, jež nový rytmus života odsouval jinam, korespondoval s tendencemi na dokumentaci asanovaných oblastí. Není již podstatné, co fotografoval Reach sám, co reprodukoval z různých materiálů a co kopíroval ze starých negativů jiných autorů, podstatný je odkaz, který zachoval na pozdějších fotografických pohlednicích.

Fotografická technika v druhé polovině osmdesátých let již dovolovala fotografovat trhy, obchody a obchůdky, a to i jako snímky rodinných podniků do rodinných alb, případně i za účelem využití snímků v reklamě. Fotografie v reklamě podnikání se ovšem využívalo již v šedesátých letech formou vizitek. Fotografické vizitky sloužily i jako propagace určitých akcí. Dokumentaci výrobních provozů nabízely ateliéry F.J. Langhanse a K. Bellmanna od počátku devadesátých let; specializace v tomto směru dosáhl. R.Brunner-Dvořák. Také Eckert fotografoval řadu výrobních závodů, zpravidla však bez stafáže. Rozsáhlou dokumentaci stavebních akcí magistrátu prováděl po roce 1900 Jan Kříženecký.

Shrneme-li fotografickou dokumentaci mimořádnějších událostí v životě Prahy v druhé polovině 19. století, budeme poněkud zklamáni. Nedochovaly se například fotografie nejdůležitějších národních manifestací šedesátých a sedmdesátých let, kromě Fridrichova známého snímku ze slavnosti položení základního kamene Národního divadla. U některých ilustrací v časopisech se však dá předpokládat, že se kreslíř nebo xylograf opíral o fotografii jako o předlohu.

Prvním známým snímkem v dějinách pražské fotografie zachy-

cujícím mimořádnou událost byla daguerrotypie Svatováclavské mše roku 1848, o níž zachovala svědectví Šírova litografie. V časové posloupnosti následuje až fotografie Viléma Ruppa z odhalení pomníku Radeckého z roku 1858 a snímek Viléma Horna ze smuteční slavnosti za Alfreda Windischgrätze z roku 1862. Soubor Fridrichových fotografií z Hospodářské výstavy na Štvanici roku 1864 zachycuje také návštěvy významných osobností. Z roku 1866 se zachovalo jednak fotografické svědectví z oslav purkmistra Bělského a jednak snímek raněných vojáků z prusko-rakouské války před lazaretem. Jiné snímky z pražských událostí v souvislosti s tímto konfliktem se pravděpodobně nezachovaly. Z následujícího roku se zachovala Fridrichova fotografie kladení základního kamen k mostu Františka Josefa.

Specifickou oblastí jsou snímky z návštěv panovníka. Původně fotografové zachycovali jen vnější rámec událostí, to znamená výzdobu domů a ulic a slavobrány.

Zlom v dokumentaci událostí v Praze přirozeně nastává s možností uplatnit fotografie v tisku a se zdokonalením fotografické techniky. Objevuje se momentní fotograf Rudolf Brunner-Dvořák, který poprvé vstoupil do povědomí svým cyklem fotografií parníku František Josef po výbuchu kotle v roce 1888. Svou specializací se poněkud odlišoval od ostatních pražských fotografů. Od roku 1890 byla každá výjimečnější událost již přímo či nepřímo zachycována fotografy od cenných snímků z oslav 1. máje 1890 po snímky z počátku války. Snímky oficiálního původu obvykle zachycují masu lidí v průvodu či manifestaci z nadhledu, amatérské snímky byly pořizovány spíše přímo v davu, uprostřed události. Nelze pochopitelně ještě hovořit o reportážním přístupu k námětu.

Ve shrnujícím pohledu jsem se snažil postihnout možnosti fotografie na dokumentaci jednotlivých oblastí života v Praze. Fotografie hrála v Praze po roce 1860 stejně jako v jiných vyspělejších evropských městech podstatně větší a zajímavější roli, než by se na první pohled donedávna připouštělo. Někteří pražští fotografové dosáhli právě díky fotografii i významných společenských ocenění a patřili v Praze k všeobecně známým osobnostem /J. Eckert/.

Také dochovaný materiál dává nové podněty a je obohacením našich představ o Praze druhé poloviny minulého století. /15/

Poznámky

1/ Z. Wirth, Stará Praha, Obraz města a jeho veřejného života v 2. polovici XIX. století podle původních fotografií, Praha 1940. Kolektivní dílo /C. Merhout, A. Novotný, E. Poche, V.V. Štech, V. Vojtíšek, H. Volavková, Z. Wirth/: Zmizelá Praha, starý obraz města a jeho památek zničených v druhé polovici 19. a ve 20. století, 1-6, Praha 1945-1948, prezentuje fotografie jednoznačně jako doklady zmizelých architektonických celků. Roli fotografie jako obrazového pramene a nikoli jako pouhé doprovodné ilustrace, jak je většinou zvykem, oceňuje kolektivní práce Stará dělnická Praha, Život a kultura pražských dělníků 1848-1939, Praha 1981.

/2/ V posledním desetiletí se dějin pražské fotografie týkaly výstavy: František Fridrich, Fotografie Prahy 1862-1885, Muzeum hl.m. Prahy 1972, Jindřich Eckert, Fotografie Prahy 1863-1905, Muzeum hl.m. Prahy 1974, Jan Kříženecký, Fotografie Prahy, 1898-1915, Muzeum hl.m. Prahy, 1979, J. Anděl, A. Dufek, P. Scheufler, Kouzlo staré fotografie, Moravská galerie v Brně 1978 /s medailonky pražských fotografů/, Vilém Horn - průkopník fotografie - 1809-1891, Okresní vlastivědné muzeum v České Lípě a Muzeum hl.m. Prahy 1981. Veškerá další základní literatura a řada dalších studií v časopisech je podchycena ve výběrové Bibliografii dějin čs. fotografie, Národní technické muzeum 1967. Ze zahraničních prací týkajících se vývoje fotografie v Praze třeba uvést: F. Hubmann, The Habsburg Empire. The World of the Austro-Hungarian Monarchy in original photographs, 1840-1916, New-York 1972, F. Hubmann, Die gute alte Zeit, Alte Photographien aus Wien, 3. vyd., Salzburg 1974, "In unnachahmlicher Treue", Photographie im 19. Jhd.-ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern, Museum der Stadt Köln, 1979.

/3/ Vyčerpávající přehled o veřejných sbírkách pražských fotografií, uváděný v citované práci Z. Wirtha, Stará Praha, s. 60, v podstatě stále platí jen s tím rozdílem, že ne všechny v soupisu uváděné sbírky jsou badatelsky přístupné a že některé fondy nejsou k dispozici vůbec /Univerzitní knihovna/.

/4/ V pražském adresáři z roku 1859 je jedenáct fotografů, v roce 1862 již čtyřiačtyřicet.

/5/ Cenové relace za snímky pro šedesátá léta nutí ke střízlivějším pohledům na masovost využívání fotografií, i když fotografie byla módním zbožím a i když tu jistě hrála roli spekulace. Podle ceníku obchodního domu U města Paříže, 3. vydání z druhé poloviny šedesátých let, stál tucet stereofotografií

z Londýna 5 zl., ze Světové výstavy 1862 9 zl., kolorovaných ze Švýcarska 10 zl., atd.

/6/ Fotografický obzor, 1893, s. 113.

/7/ Fotografický obzor, 1894, s. 124 /Poradní komise pro zachování a soupis archeologických památek/, Fotografický obzor, 1899, s. 72 /Společnost přátel starožitností českých v Praze/, Fotografický obzor, 1902, s. 182 /Klub Za starou Prahu/, Fotografický obzor, 1906, s. 94 a 1907, s. 105 /soutěž o nejlepší fotografický snímek ze staré Prahy, vypsaná klubem fotografů a Klubem Za starou Prahu/.

/8/ Část Eckertových fotografií z Josefova se uplatnila v jedné z nejstarších knih ilustrovaných fotografiemi Prahy: I. Herrmann, J. Teige, Z. Winter, Pražské ghetto, Praha, Unie, 1902.

/9/ Národní listy, 6.6. 1861, Národní listy, 20.12. 1861.

/10/ Náprstkovo muzeum, č.inv. 32/20 /Pocta Smetanovi/ a Náprstkovo muzeum, č. inv. D 927 /J. Eckert, Apoteóza Palackého/.

/11/ Za pomoc při identifikaci děkuji pracovníkovi NG v Praze dr. R. Prahlovi.

/12/ Originální kabinetky jsou uloženy ve sbírce fotografií Muzea hl.m. Prahy pod inv. č. D 2403.

/13/ Viz například snímky J. Honzáka v citované práci Stará dělnická Praha.

/14/ Soupis souborů fotografických pohlednic vydaných Z. Reachem do roku 1925 nalezneme v díle K. Nosovský, Soupis československé literatury za léta 1901-1925, díl I., část 2, s. 270.

/15/ Komplexnější pohled na pražskou fotografii v období do roku 1914 poskytne publikace autora referátu Fotografie v Praze 1848-1914, jejíž rukopis s 320 fotografiemi byl odevzdán nakladatelství Panorama.

POMNÍK A MĚSTO

Petr Wittlich

Devatenácté století bylo vícekráte nazváno stoletím pomníků; i když ho nepochybně lze správněji označit za století parního stroje, zůstává faktem, že pomník si v něm získal přední místo nejen v hierarchii sochařství, ale i ve vztazích mezi uměním a společností. Zvláště v druhé polovině století, kdy se společenské formy dostaly do adekvátního vztahu s bouřlivým rozvojem kapitalistické ekonomiky a novodobý nacionalismus se stal oficiální ideologií liberalistické společnosti, nastala zlatá éra veřejné pomníkové plastiky. Už z hlediska statistického je tu nápadný proces, připomínající geometrickou řadu: zatímco na konci druhého císařství bylo v Paříži všehovšudy devět pomníků, na začátku našeho století jich tam bylo již asi 110. Tento přírůstek byl už současníky nazýván pomníkovou horečkou nebo dokonce nemocí a stal se dokonalým ukazatelem zájmů a nálad "velkého publika", zdrojem jeho potěšení, hlavním pramenem slávy a společenského vyniknutí dobových sochařů, a zároveň i žumpou famózních žurnalistických skandálů.

Takový rozvoj pomníkování byl možný jedině díky tomu, že se ho vedle oficiální státní reprezentace ujala mnohem obsáhlejší a rozmanitější vrstva objednavatelů. Byly to především různé měšťanské, stavovské, kulturní, zájmové nebo i tělocvičné korporace, jimž pomník znamenal nejvyšší formu propagace jejich zájmů a postavení v dobové společnosti volného soutěžení. Pomník nepřestal být především politikum, názorným symbolem nejen vkusu, ale především mocenských ambicí. Pomník nebyl jednorázovou reklamou jako plakát, ale měl požadavky, které vyjadřoval, vysoko legitimovat jako nároky, zakotvené v kolektivním právu, nejlépe v těch nejvyšších ideách nové doby, v ideálech svobody a nezadržitelného pokroku.

Pomníkový repertoár francouzské Třetí republiky si mohl posloužit z rezervoáru alegorií těchto idejí a jejich bojovníků. Ale i tam, kde nevládlo liberální zřízení, se mohla pomníková mánie plně

vyžívat, zvláště když se obracela do dějin. Dokonce právě tam, kde teprve zápasily národní menšiny o svá práva a svébytnost, získávalo pomníkování zvláštní ohlas a stávalo se hlubším kulturním problémem.

Český národní pomníkový kult začal v šedesátých letech minulého století. V sedmdesátých letech už získal své specifické téma v pomnících Janu Žižkovi, které prováděli přední mladí sochaři, jako J.V. Myslbek a B. Schnirch. Bylo to však především na českém venkově, kde se tento kult rychle rozvíjel - Praha, kromě Šimkova Jungmanna, zůstávala pozadu. Teprve když se v českém politickém životě prosadili halasní mladočeši, kteří byli zřejmě hlavními inspirátory snah po okázalejší reprezentaci národních zájmů, nastal obrat i v Praze. Vrcholení českého pomníkového kultu nebylo však časově příliš dlouhé - jde vlastně o patnáct let mezi rokem 1898, rokem soutěže na Palackého pomník a rokem 1912-13, v němž proběhla soutěž na pomník Jana Žižky na Vítkově, která byla jak úrovní sochařů, tak rozsahem záměrů největším takovým podnikem v Čechách. V průběhu tohoto krátkého období však byly realizovány pozoruhodné hodnoty - vznikl Kníže Václav J.V. Myslbeka, Suchardův pomník Palackého, Bílkův Hus v Kolíně, Šalounovy pomníky Husovi v Hořicích a v Praze a řada dalších významných děl.

Po první světové válce už tako vysoko vzedmutá vlna rychle opadala. Soutěže zůstávaly vesměs nerealizovány a pomníky se skromně omezovaly na civilní pojetí. Nakonec vznikla vůči nim nedůvěra a dokonce krajní skepse. Jejím vlivným tlumočníkem se stal F.X. Šalda, když ve své stati Mor pomníkový z roku 1929 podrobil dosavadní výsledky na tomto poli zdrcující kritice. Šalda, podrážděný nebezpečím, že by mohl být zničen historický prostor Hradčanského náměstí neúměrným pomníkem Přemysla Oráče, prosazovaným agrární stranou, napadl nelítostně i všechny starší případy, zvláště Šalounova Husa a Suchardova Palackého jako "naprázdno vyšumělé cukrářské výrobky". Toleroval jen Myslbekova sv. Václava jako" ne výtvarný zázrak, ale dobrou věc, jadrnou, hutnou, nevyběhlou do mlékařské pěny". Svou nechuť pak ještě stupňoval do zásadní otázky, zda jsou vůbec pomníky v moderní době

zapotřebí. Nepochybně pod vlivem tehdejší bouřlivě se rozvíjející avantgardní konstruktivistické a funkcionalistické architektury si Šalda představuje Prahu jako skutečné budoucí velkoměsto a ptá se, co s pomníky tam, kde všichni budou žít v zeleném pásmu domků a do centra dojíždět jen za prací. Už dnešní člověk podle Šaldy ani nemá čas "rozhlédnout se po krásách slečny Slepičkové tancující jako génius nad Palackým a hlásající ideu znovuzrození českého národa".

Šaldův sarkasmus ventiloval jeden problém, který ovšem znalo už i devatenácté století, avšak ještě si ho příliš nepřipouštělo. Byl to rozpor mezi statičností pomníku a dynamičností okolního života, zvláště v podobě velkoměstské komunikace. Je zajímavé, že urbanistická přestavba Paříže, tak jak ji koncipoval baron Hausmann, vycházela především z utilitárních zřetelů a nějaká zvláštní místa pomníkům nevyhrazovala. Sochaři raději sami uhýbali do tichých zákoutí, jak to ilustruje i výrok Myslbekův při jednání o Palackého pomníku, kdy upozorňoval na nepříznivý provoz "těžkých povozů" na nábřeží a říkal, že pomník patří do salónu a ne do předpokoje. Přesto však bylo střetání pragmatické účelovosti s ideologickou reprezentativností nevyhnutelné. Někdy sice mohlo získat charakter spolupráce, jako když inženýr Eiffel navrhl ocelovou kostru pro kolos Bartholdiho Sochy Svobody. Častěji však docházelo ke střetnutí, zvláště když byly požadovány pomníky nikoli intimní, ale naopak agitující a útočné, které už proto, aby splnily své poslání se musely tlačit právě na nejfrekventovanější místa. Je snad jenom jeden případ, kdy přitom mohl pomník "pomoci" dopravnímu pokroku. V novinářské kampani, která se zdvihla po skandálu s Rodinovým Balzakem roku 1898, napsal zpravodaj listu Le Monde Illustré ironicky, že jeden jeho kolega má za zaručený triumf automobilismu, když bude realizován Rodinův pomník Balzakovi, protože drožkářské kobyly se budou plašit při jeho zhlédnutí.

Problém umístění pomníků byl proto vždy nejžhavějším problémem každé soutěže a hlavně její realizace. Zároveň se ovšem do této praktické otázky promítala i mnohem základnější problematika nové ideové koncepce pomníku. Forma byla ve skutečnosti těsně spjata s obsahem. V tom smyslu Šaldovi souvisela "cukrářskost"

a "mléčná pěna" citovaných pomníků s nevítaným "politickým tlachem a lekcí z tzv. filozofie dějin". Ti, kdo nejsou ochotni zaujmout v otázce pomníku tak čiře negativní stanovisko, si musí kromě rozlišování dobrých a špatných pomníků položit otázku, v čem mohly spojovat pomníky umění se životem.

Ladislav Šaloun, když v roce 1911 resumoval své názory na Husův pomník pro Staroměstské náměstí v Praze a odpovídal tak na tehdejší už dosti vyhraněnou kritiku svých návrhů a maket, si poznamenal: "Za těch deset let se změnily umělecké názory velmi podstatně - dnes je váha na architektonickém členění a konstruktivním vybudování plastického díla. Tehdy bylo žádáno něco jiného: odpoutání a osvobození sochařovo od architektury a rozbití stávající konvence pomníkové - projekt je produktem své doby".

Jak asi byla "stávající" konvence pomníková chápána v době soutěže na Husův pomník, dovoluje rekonstruovat úryvek z kroniky soutěže, otištěné formou deníkových záznamů K.B. Mádlem v lednovém čísle Volných směrů v roce 1901: "Dojem výstavy nevalný.. První projití a prohlédnutí vyvolalo mi v hlavě hotovou konfúzi. Jaký div? Čtyřiadvacet variací na totéž téma a v nich hejno všedností. Mnohé z nich se mnohým ostatním podobají. Šablona německých pomníků, kam se člověk ohlédne. Schéma všude stejné: architekti urovnali na schodech a ústupcích podstavec, tu čtyř, osmiboký hranol, nebo válec, nebo jehlan a sochaři spokojili se s úlohou, rozestaviti na tomto lešení své stojící, klečící a sedící postavy a vyplniti některé plochy reliéfy. Skoro jsem již chápal snadné a rychlé rozhodnutí jury a jednomyslnost, s níž Šalounovi přisoudili první cenu... Jeho Hus stojí na hranici, vlastně již klesá, jenže jeho zubožené tělo řetězy ke kůlu přidržují. Živé a hybné jsou obě skupiny dole, bratři Šalounových krásných Vyhnanců z poslední výstavy Mánesa, ale právě když jsem je s radostí vnímal a okem jejich temperamentní linie stopoval, když jsem v duchu pochvaloval umělce, že se směle postavil proti konvenční symetrii, aniž by svůj projekt přitom rozbil a z rovnováhy přivedl, kdosi vedle mne přesvědčivě vykládal, že sochaři v porotě - nebo to snad byl jen jeden z nich - řekli, že Šalounův projekt by byl do-

dnešku, vyjádřenému dvojicí secesně ornamentovaných sloupků vpředu.

Nápad vyzdvihnout mravní velikost Husovu extrémním odlišením měřítek hlavní figury a jejího doprovodu, vycházel nejspíše z úvahy, aby byla zajištěna čitelnost pomníku i zblízka, protože Suchardova figura Husa měla být vysoká asi 15 metrů. Zároveň tím byla ovšem také hledána odpověď na zmíněné dilema novodobého pomníku. Snad všichni soutěžící si ostatně uvědomovali to, co Šaloun formuloval ve slovním doprovodu svého návrhu: "... vyjádřiti dlužno grandiózní význam Husův pro národ český dozajista spíše, nežli životní jeho působení samo".

Předlohy pro tento původem středověký způsob zobrazování nechyběly v dobovém symbolistickém malířství. V českém sochařském materiálu mohla být jeho prototypem plastika Františka Bílka Orba je naší viny trest, pocházející již z roku 1892, z Bílkova pařížského pobytu a spojená s pověstným odnětím jeho stipendia pražskou komisí. Byla to vlastně první česká plastika moderní, svým zvláštním spojením naturalismu a expresívního symbolismu. Její verze s drobnými postavičkami úpadkového lidstva ryjícího se v deskách desatera, na nichž vyčerpaně "oře" asketický Kristus, byla dobře známa zúčastněným sochařům. Bílkovi bylo věnováno zvláštní číslo Volných směrů v roce 1899 a v této době, před Rodinovou výstavou roku 1902 v Praze, byl také jeho vliv na české sochaře nejsilnější.

Na druhé straně není vyloučeno, že na odvahu k návrhu gigantické postavy Husa měl příznivý vliv i Rodinův Balzac, který v roce 1900, kdy čeští umělci poznali u příležitosti Světové výstavy v Paříži podrobněji Rodinovo dílo, byl jimi přijímán už bez rozpaků. Avšak ještě vhodnějším prototypem celé sestavy se mi zdá být kresba Mikoláše Alše z roku 1880, zobrazující pozdního Josefa Mánesa, jak jako gigantická postava kráčí se zapálenou svíčkou davem nicotných maloměšťáků. Zde jsme nejspíše u kořene celé představy, protože i Suchardův návrh byl koncipován hlavně jako výčitka všednosti, neuznávající skutečného národního génia. Snad i to, že je kresba situována na Staroměstské náměstí, vlastně do-

slova do těch míst, kde měl stát pomník Husa, podporuje tuto domněnku.

Tento pokus o vytvoření nového pomníkového typu však nebyl nakonec realizován, a to zřejmě jak z vnějších, tak z vnitřních důvodů. Sochařem Husova pomníku se stal Šaloun a zároveň by se asi také při další práci došlo k poznání, že tak markantní výšková diferenciace figur na pomníku by nebyla únosná v reálné trojrozměrnosti. Také celý další vývoj českého secesního umění tíhl spíše k pojmu jednoty, a to jak světonázorově, tak ve formě a stylu. Zachování distantních měřítek by tu šlo proti ustavovaným normám. Podobně kupříkladu v malířství odmítal Miloš Jiránek mísení symboliky s reálnou scenérií.

Nová idea jednoty ovšem mohla mít různé názorové a výtvarné dimenze. Na pomníkovou představu Husa v tom směru nepochybně významně zapůsobil František Bílek, když roku 1901, snad jako odezvu na pomníkovou soutěž, vyřezal plastiku Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel. Byl to radikální výklad Husa ve smyslu mystické tradice, který úplně odpoutával i po formální stránce jeho postavu od starších požadavků historického realismu. I když šlo o zcela extrémní řešení, mělo velký vliv hlavně ve dvou směrech: zbavovalo Husovu podobu vnějších příznaků mučednictví a dávalo jeho pojetí potřebný patos. Šaloun, který si k soutěžnímu návrhu ještě vyžadoval dobrozdání historika, zda byl Hus na hranici nahý nebo oblečený a jak taková hranice vlastně vypadala, šel pak touto cestou, opírající se hlavně o představivost a některé znaky přijaté lidovou tradicí a ve skutečnosti nehistorické, jak už tomu bylo s Husovou podobou. Studie hlav, vznikající během jeho intenzívní práce na pomníku v druhém pětiletí, ukazují, jak hledal pro svůj citový patos zázemí v tematických motivech tzv. vnitřního zraku.

Pro Bílka byl vertikalismus Husovy figury zásadní záležitostí.
77 Když později v letech 1912-14 realizoval svůj pomník Husovi v Kolíně, dodržel tuto zásadu. Jeho figura byla téměř 12 metrů vysoká. Pokud lze soudit z fotografií, zbylých po snesení pomníku za okupace, zachoval dokonce Bílek tím, že umístnil sochu na volný prostor do velmi nízké zástavby, vlastně ten efekt velkého rozdílu měřítek, kterýkdysi tak přitahoval Mádla na návrzích Suchardy a Kotěry.

Pro pomníkovou tvorbu Františka Bílka je přitom nejpříznačnější to, že byl sice ochoten využít místo, pokud se poddávalo jeho představě, ale nebyl ochoten je respektovat samo o sobě. Proto také jeho grandiózní plány vesměs nebyly nebo mnohdy ani nemohly být uskutečněny. Na druhé straně jsou však touto nepřizpůsobivostí také nejstylovější. Bílek skutečně nejvíc "rozbíjel stávající pomníkovou konvenci" a navrhoval nové pomníkové typy, ať už to byl typ založený na extrémní vertikalitě, jako tomu bylo v kolínském Husovi, nebo naopak typ orientovaný šířkově, jak ho nejlépe známe ze skic a studií k jeho Národnímu pomníku.

Také zde šlo o jakousi ideální soutěž se Suchardou, tentokráte s jeho návrhem pomníku na Bílé hoře. Zase Bílek kritizoval funerálně - pesimistický obsah a poplatnost "vídeňské secesi" u Suchardovy v hrobě ležící Čechie, jak to napsal ve svých Rukopisných poznámkách. Sám navrhl pomník jako invokaci českých dějin, viděných jako zápalná oběť na oltáři, ve velké obrysové linii vytvořené z postav národního mýtu, stoupající od příchodu Čechů přes velké královské osobnosti až k vrcholu husitství a odtud padající k osudné Bílé hoře. V masívu pomníku byl zamýšlen velký chrám. Bílek modeloval roku 1908 návrh pomníku v jedné desetině a je zajímavé, že práci, kterou prováděl v místnostech Strahovského kláštera, musel přerušit, protože byl nařčen z toho, že pomníkuje Husa. Byla to tedy vlastně stále ona soutěž z roku 1901, která iritovala jak sochaře, tak publikum.

Bílkův návrh Národního pomníku je zajímavý umělecko historic-
78 ky tím, že je také originální redakcí tematického motivu vlny, patřícího ke klíčovým představám obrazotvornosti secesních umělců. Obvykle byla vlna personifikována párem mužské a ženské figury, jak to známe od Rodina, Muncha nebo Kupky. Zde se však přechází k vizi kolektivu a v tom smyslu je to jednak jistý doplněk ke kolínskému Husovi, jednak je to i vývojově bod maximálního protipólu k někdejším pomníkům feudálních suverénů. Jsou to tedy také důsledně přehodnocené dějiny, i když nikoli vědeckou cestou.

Pozoruhodná je vnitřní stylovost této představy už v jejích základních vizuálních a tvarových charakteristikách. Stačí letmé srovnání s plastikou, která s Bílkovým návrhem nemohla mít nic

konkrétně společného, se studií ruky od Josefa Mařatky z roku 1903, abychom pocítili společný kořen obou děl. Je ovšem pravda, že v Rodinově ateliéru, kde Mařatkova Ruka vznikla, se modeloval i pouhý fragment ruky jako názorný symbol tématu Osudu.

Sucharda a Šaloun, kteří získali zadání k realizaci velkých pražských pomníků, se však oba museli potýkat především s obtížemi jejich umístění. Oba se snažili získat jiné místo, než jim bylo určeno - Šaloun žádal už roku 1902 o přemístění Husova pomníku na Karlovo náměstí, Sucharda chtěl stavět pomník Palackého před Rudolfinem. Avšak nebylo jim vyhověno, protože dříve určená místa byla potřebně exponována společensky.

Sucharda měl problém v tom, že osa mostu Palackého, na němž už stála čtyři slavná sousoší od Myslbeka inspirovaná mytologií Rukopisů, se nekryla s osou náměstí, na němž měl stát pomník. Náměstí nebylo také uzavřeno budovami. Tuto situaci chtěl Sucharda s pomocí architekta Dryáka vyřešit v soutěžním návrhu tak, že pomník koncipoval jako širokou exedru, v jejímž středu seděl Pa-
76 lacký pod ověnčenou svatováclavskou korunou a jejíž ramena byla završena poměrně vysokými pylony. U jejich pat sochař rozvinul dramatické skupiny Pohanství a Husitství. Pylony měly zachycovat divákův pohled z mostu a ostatních ulic a vést ho tak k pomníku a jeho středu. Pro návrh byl příznačný značný podíl architektury, přimykající se již k současným secesním vídeňským příkladům.

Kompozice návrhu byla symetrická a sochařská složka spíše vyzdobovala výstavnou architekturu. Nový byl typ této architektury rozložené do šířky, který se téhož roku, ovšem v mnohem skromnějším měřítku, uplatnil i v Zoulově a Vosmíkově pomníku botaniku Roezlovi na Karlově náměstí. Sucharda a Dryák vlastně převedli tento intimní, parkový typ pomníku do monumentálního měřítka a tím vyjádřili i jistou charakteristickou tendenci secese.

Po definitivním zadání pomníku a hlavně po bližším seznámení s Rodinovým dílem Sucharda pochopil, že musí zdůraznit obsahovou a také sochařskou složku pomníku. Nad Palackého se tak dostala mohutně plasticky vyvinutá alegorická skupina. Příklady pro takové řešení kolovaly. V Muchově návrhu pomníku historikovi Micheletovi z roku 1898 byl dále aluzí na Rodinova Myslitele vnesen

do sedící postavy nový obsahový akcent, chápající historika už ne osvícenecky, ale jako médium historických sil, které svým dílem oživuje a znovu uvádí do pohybu. Sucharda tento námět domyslil, když přední skupiny pomníku pochopil jako významově protikladné /Útlak a Probuzení národa/ a spojil je rameny architektury soklu se středem, kde se pak spirálovitě rozvíjí pohybová kompozice vrcholící alegorií Vítězství. Tato změna pomohla vyřešit zadní stranu pomníku, která byla v soutěžním návrhu pouze vykrývána reliéfy.

Tak byl pomník scelen a ovládnut plasticky. Bylo to uskutečněno na půdorysu původní exedrové kompozice, opřené o základní tři prostorové body. Toto schéma měl ostatně i Šalounův první soutěžní návrh na Husův pomník, tam však bylo zakryto naturalistickou asymetrií jednotlivých skupin. Sucharda naopak při vší dramatičnosti výrazu respektoval klidnou symetrii základní formy. Je zajímavé, že v tomto schématu se monumentální pomník Palackého, jehož zadní skupina je vysoká přes devět metrů, v jádře neliší od drobných secesních předmětů, kupříkladu od kalamáře od Emanuela Nováka, Suchardova kolegy na pražské Umělecko průmyslové škole. Projevuje se v tom společný stylový vzorec, mající zázemí společných snah.

Na rozdíl od Bílkovy linearistické koncepce, rozvíjející pohybově pomník do výšky nebo do šířky, je Suchardova koncepce centralisticky plastická. Pracuje spojením základní geometrické, symetrické formy kompozice s tím, co se na ní volněji rozvíjí jako plastika nebo ornamentální dekor. Vzhledem k tomu, že tyto dvě složky lze už v názoru na předmět docela dobře od sebe oddělovat, vedlo to k přesvědčení, že na Palackého pomníku jsou nejlepší sochařské detaily, kdežto celek že je problematický. Ani tento způsob pojetí nelze ovšem jednoduše diskvalifikovat.

Šaloun byl v Husově pomníku na Staroměstském náměstí postaven před úkol ještě mnohem obtížnější, zvláště z hlediska místa. Dnešní situace pomníku je ovšem zcela zkreslená, protože zmizel hlavní svízel, Mariánský sloup, povalený jako symbol habsburské nadvlády studenty a lidem v roce 1918, pouhé tři roky po odhalení Husova pomníku. Mariánský sloup, mistrně zakomponovaný do jižní

části náměstí, zaujal nejvýhodnější místo na spojnici dominant, radniční věže a Týnského chrámu. Jeho monolit, zdvihající se do výše dvanácti metrů, pointoval vertikalitu náměstí. Šaloun pochopil, že snaha převýšit sloup pomníkem, jak to zamýšlel Sucharda v soutěžním návrhu, by nedopadla dobře, a rozhodl se postavit "proti vertikále sloupu horizontálu pomníku, proti výšce šířku". Přitom musel nadsadit hmotu pomníku. Jeho pojetí uzrálo kolem roku 1907, kdy také zkoušel na náměstí maketu pomníku. V sérii kreseb z té doby lze sledovat, jak hledal vztah skupin ke zvýrazněné Huso-
75 vě postavě a jak postupně stále více sceloval figurální část. Nejdříve stál Hus výše, pak níže a nakonec na společné platformě, na níž se kolem jeho vzpřímené postavy roztáčí kolo českých dějin stoupající nejvýše ve skupině husitské. Nejníže padá ve skupině exulantů, obrácené k popravnímu místu z roku 1621. Pak zase zvolna stoupá v nenápadné skupině matky s dítětem symbolizující národní obrození, kterou sochař umístnil na zadní stranu, aby tak řešil výtku, že pomník nemá zadní pohled.

Staroměstské náměstí nebylo Šalounovi ovšem jen záležitostí nepříjemné kompoziční lapálie. Když se s ním smířil, pochopil ho až s jakousi psychologickou topologií jako citlivé pole historických sil, utvářejících živou síť vztahů mezi jeho jednotlivými charakteristickými památkami. "Historicky i umělecky žhavější půda pražská vynutila mi formu pohnutější, kvasící," napsal Šaloun, když srovnával pražského Husa se svým hořickým pomníkem. Formu staroměstského pomníku chápal jako fyzické zhmotnění těchto vztahů v jejich stálé přítomnosti. V poznámkách z roku 1907 píše, že Staroměstské náměstí nemá střed, ale severní a jižní polovinu: "... severní fronta ubíhající k Dlouhé třídě, široce otevřený bok k Ruskému kostelu, terén spadající k severu ... na prvý pohled patrný neklid. Není tu mrtvého bodu - proto marně bych hledal tady pevného místa pro pomník s půdorysem do kruhu nebo čtverce. Abych nepříznivé tyto poměry přemohl, stavím svůj návrh na širokou, izolující basis - plateau, kreslím půdorys odpovídající půdorysu severní části náměstí a navrhuji rozměry dostatečné mohutnosti, tak, aby pomník svým tvarem a jaksi fyzickou svou vahou sám pevné místo zaujal ... Protože budovy náměstí jsou ve slozích různých, neužil

jsem žádného určitého slohu historického ani moderního. Siluetou hleděl jsem pak vystihnout karakter náměstí."

K těmto dispozicím místa přistupovala významně též ideová představa Husa. Šaloun píše: "Hus znamená pro česká národ prudký, nesmiřitelný zápas nebo aspoň neutuchající spor se světem okolním i v lůně vlastním, nejvyšší vypětí i smrtelný téměř pád... V případě Husově musí forma ustupovat výrazové mohutnosti svého obsahu... Nebylo v mé moci vyjádřit tento drtivě mohutný význam Husův nějakou mrtvě studenou abstrakcí, lhostejnou formou, podřízenou pouhému hledisku estetické dekorace. Hus, toť strhující, kypící duševní proud."

Je zajímavé, že zadní pohled na pomník tvarově připomíná vzestupnou vlnu Bílkova Národního pomníku, i když zřejmě nešlo o nějaký přímý vliv. Z čelního pohledu, podobně jako u kreseb, je však charakteristické členění do dvou velkých hmot, vzájemně propojených.

Šaloun není v detailu tak dobrý jako Sucharda, ale jeho pojetí překonává ornamentickou stylovou uzavřenost kompozice a vytváří mnohem dynamičtější a výrazovější strukturu. Ta je ovšem čitelnější v kresbách než v samotné realizaci, ale zřejmě je to právě ona, která zakládá působení pomníku. Šalounův Hus je jedním z mála pomníků, které se dají nejen fotografovat, ale i filmovat pohybující se kamerou, jak to kupříkladu snad poprvé zkusil Jiří Lehovec ve svém filmu Kamenná sláva z roku 1938. Zdá se, že teprve takový dynamický obraz probouzí tento pomník k životu.

Hodnotit secesní pomníky dnes není už tak snadné, jako tomu bylo v době, která je mohla eliminovat, nebo se jim i posmívat. Jejich divadelní scenérie je ovšem už neopakovatelná. Zajímavá je však jejich odvaha uvolnit sochařskou hmotu z jejích strnulých vazeb a vystavit umění konfrontaci s realitou. Možná že se na ně díváme spíš jako na sochy ve zvláštní situaci než jako na pomníky v obvyklém slova smyslu. Souvisí to s tím, že moderní umění se chce vrátit do života a spíš ho oslovovat než oslavovat. Hledání nových typů a reakce na prostředí jsou hodnotami, kterými mohou secesní pomníky inspirovat a také ušetřit mnoho zklamání.

Poznámka

Citáty ze Šalouna pocházejí z jeho rukopisné pozůstalosti, uložené dnes v archívu Národní galerie v Praze. Dr. Z. Hojdovi děkuji za jejich zpřístupnění.

STAROMĚSTSKÁ RADNICE JAKO PARADIGMA PROMĚN ČESKÝCH MĚST V 19. STOLETÍ

Jiří Ševčík

Jsme dnes svědky neobyčejné konjunktury 19. století. Důvodů, proč tato ironizovaná a opovrhovaná doba byla vzata na milost, je celá řada. Pokusíme se na závěr některé shrnout. V architektuře se už dříve objevily práce, které zdůrazňovaly propojení se současnou dobou hustým pletivem živých souvislostí a připisovaly 19. století přinejmenším důležitou vývojovou organickou vazbu s dneškem. To vedlo až k tvrzení, že v podstatě není rozdílu mezi naší rolí a rolí generací minulého století a že schémata našeho nazírání jsou jím podstatně poznamenána. /1/ V silné vlně historického zájmu v dnešní architektuře se pokročilo ještě dále: v 19. století jsme objevili právě v nejproblematičtějších momentech/eklektismus/ mimořádné poučení a vzrušující analogii naší situace. 19. století patří dnes v architektuře k několika dominantám, které vystoupily z široké rozlohy historie, jíž rozumíme v naší dějinné situace jinak než předchozí generace.

Pro porozumění 19. století je alespoň v oblasti architektury velmi instruktivním příkladem Staroměstská radnice v Praze. Pokusíme se na něm ukázat, že souvislost s 20. stoletím není jen v pozitivní vývojové kontinuitě, ale především v analogické problematičnosti obou. Historie dostaveb a přestaveb Staroměstské radnice je totiž přímo metaforou krize moderní architektury, která začala v manýrismu, vyhrotila se od konce 18. století a souvisí s rozpadem celistvého světa.

Především uveďme, že klíčem k porozumění otázkám spojených se Staroměstskou radnicí je způsob jejího vztahu k místu, kde byla založena a jak se včleňuje do prostorového rozvrhu, který v Praze krystalizoval mezi oběma hrady na břehu Vltavy. Sídelní útvar vznikal spontánně bez abstraktních reflexí, přímým založením určité souvislosti základních směrů orientace - cest, jejich dynamickým vedením v přírodním kontextu a na této osnově vytvořených

typických proudnicových forem, daných vidlicovým rozekláním spojů. Volné, fragmentární seskupení různorodých okruhů osídlení s lokálními ohnisky postupně srůstalo, podřizovalo se hlavním osám a vymezovalo domácí blokovou románskou formu, která byla místním druhem prostorového rozvrhu. Je autochtonní formou, která má nepochybné vztahy až k hradištní době. Postrádá jakoukoli tematizaci ve smyslu apriorní jednotící umělé kompozice.

Princip růstu na přirozeně rozvrženém prostoru se uskutečňoval vertikální sedimentací, vrstvením na jednom místě, akumulací přestaveb, rekonstrukčních zásahů a horizontálně postupnou adicí různorodých prvků, které srůstají a zakliňují se do hybridních útvarů a přitom si podržují relativní samostatnost. Kontinuita je zabezpečována stálým posilováním a stvrzováním míst. Hybridnost a labyrintnost patří bezpochyby k nejsilnějším projevům pražského génia loci. Nemohla je potlačit ani barokní přestavba, pokládaná za vrchol výtvarného vývoje Prahy. Kritériem tohoto hodnocení je ovšem optická harmonie vnějšího obrazu. /2/ Komplexita a kontinuita baroka byla však poněkud jiného druhu, jeho nepochybně totalizující koncepce nakonec musela přijmout místní formy a posílila většinou smysl původních prostorů. Vzdor barokní sugestivní iluzi stavěla Praha na sobě. Tento chtonický rys místního prostorového rozvrhu, který je tak neklasický, možná uviděl vyhraněný karteziánský duch, Le Corbusier, když řekl, že "Praha nemá jednotu a má, myslím, špatný plán. Nejde v ní mnoho postavit... Vy jste napůl Italové a napůl Slované. Myslím v architektuře. Je v tom těžko udržet rovnováhu. A pak, to se týká i celého města Prahy, v ČSR není proporcí... Možná, že nervóza proporcí v Praze přispívá k agilnosti Pražanů a ke kráse města." /3/ Radnice zrcadlí celé sídlo v detailu. Slučování různých částí, přikupování a adaptování domů je identické se způsobem založení města. Nevznikla jako novostavba, existující prvky byly potvrzeny a posíleny, na dům přeneseny další a uvedeny do nových souvislostí, v nichž se teprve zakládal typ stavby na určitém místě. Stále probíhá diferenciace těchto prvků, nová hierarchizace v celku, který nikdy není úplný a nedosahuje dokonalosti klasického obrazu.

Stejně se křížily i funkce tohoto domu, spojení profánního a cír-

kevního, kosmického a pozemského, všedního a reprezentačního. S tím vším srůstá pestrý provoz trhu, drobné stavby v blízkosti, více či méně mobilní extenze mimo vlastní tělo radnice. Stavba a její funkce nevyrostly z apriorně pojatého celku, ať už předem daného řádu nebo optické jednoty, ale celek se tvořil v procesu postupným posilováním a přeskupováním souvislostí.

Poukaz na domácí způsob výstavby prostoru nám poslouží jako konfrontační bod pro novodobou historii přestaveb radnice. Začíná v poslední čtvrti 18. století a trvá dodnes. Architekti a veřejnost od té doby bezvýsledně luští záhadu paradoxu krásy a pravdy, užitné a památkové hodnoty, účelu a formy, které jsou společnými body programu architektury obou století. Architekt se přitom ocitl v pozici muže z jedné Sokratovy paraboly: Je zběhlý v rétorice, ale nezná, co je dobré a zlé; je postaven před obec, která je ve stejném stavu jako on a přemlouvá ji, přičemž pronáší chvalořeč nejen o stínu osla, jako by byl stínem koně, ale o zlém jako o dobrém /Faidros/. Pro základní orientaci v krátkém výčtu uvedu hlavní tragikomické události první novodobé přestavby: Sloučením čtyř historických pražských měst v roce 1784 a centralizací byrokratického aparátu je nejprve vynuceno rozdělení "neužitečného" gotického reprezentačního sálu ve dvě patra úřadoven a zvýšení o další podlaží. Sloučení trestních soudů dává pak podnět ke stavbě věznice. Roku 1828 vydán dekret o stavbě, ustavena komise, připomenuta nezbytnost přihlédnutí ke starožitnému rázu při důsledně účelné úpravě. Roku 1829 předloženy první dva plány stavebního adjunkta J. Schöbla a inženýra J. Esche. Spornou otázku konkursu má vyřešit vídeňský dvorní stavební rada P. Nobile, který vypracoval novou skicu a gubernium ji schválilo. Po interpelaci pražské obce, kterou se ohrazuje proti bourání starožitných částí a čtyřpatrovému kriminálu, plány přepracovány. Mezitím se zjistilo, že je řešen falešný program, protože gubernium zapomnělo informovat pražský magistrát, že se věznice už staví v Rakovníce. Stará část radnice proti Týnu však již byla zbourána. Po dovedení Nobilových fasád až po střechu stavba zastavena novou interpelací vlastenecké společnosti přátel umění a muzea. Argumentem je nestvůrnost teatrální stavby. Následuje zřejmě první služební cesta v naší

novodobé architektuře, J. Schöhl se vydal na estetické studium evropských radnic. Nobilův plán upraven, zbořena čelná fasáda a nová postavena podle návrhu P. Sprengra. V roce 1848 stavba dokončena. /4/ Rostoucí agenda úřadu vyžaduje však novou přestavbu a přístavbu. Opět zřízena technická a umělecká komise a 1.10. 1899 vypsána první soutěž. Po ní následovalo až do roku 1967 šest dalších. Střídavě se uvažuje o ponechání či odstranění Nobilova "rakouského oktroje", až požár na konci války se ukáže jako konec-konců vítaná záminka pro definitivní zboření po stoletých marných sporech o jeho hodnotu a právo na existenci.

Ačkoli oficiální soutěž byla vypsána roku 1899, odehrál se de facto první konkurs již v letech 1828 až 1829. Jeho historie ukazuje, že je nejen předobrazem všech následujících, ale dokonce něčím více. Ch. Jencks efektně, dramaticky a ironicky začíná svůj Jazyk postmoderní architektury, dnes nejčtenější knihu o moderní architektuře, tím, že přesně na den, hodinu a minutu datuje její konec. Totiž 15. června 1972 odstřelem kdysi vzorných funkcionalistických obytných bloků M. Yamasakiho, které byly v poslední době obyvateli stále devastovány. /5/ Se stejnou nadsázkou bychom mohli přesně datovat počátek moderní české architektury vypsáním prvního konkursu na radnici v roce 1828. Architektura jako živá a srozumitelná souvislost událostí a věcí na určitém místě, souvislost, která jim teprve dává smysl a ukazuje jejich zvláštnost vzhledem k celku, se rozpadá. Nastupuje partikulace hledisek a redukce na dílčí hodnoty. Ostře vystupující partikulární zájmy jsou vydávány za záruku jednou provždy nalezeného a dokonce vědecky zaručeného smyslu.

Už od praktického osvícenství je stavba poklesem užitné hodnoty vyřazena ze života. Paradoxně zbytňuje a osamostatňuje se estetická složka. Povážlivé zužení myšlení o architektuře odděluje architekta od inženýra, stát od umění a vede k izolovanému estetickému pojmu prostoru. Vážnou anomálií je narušení vztahu stavebníka a stavitele, jehož plodem jsou nekonečné soutěže. Silně pociťovaný rozpad nutí hledat souvislost s tradicí. Objevuje se historická hodnota a úcta k památkám, zesilovaná centralizačními tendencemi mocnářství. Všimněme si nyní některých problematických

momentů, pro něž pokládáme první konkurs za symbolický. Vystoupily s plnou naléhavostí právě v 19. století a přežívají v nejrůznějších podobách až do současnosti.

Komisionální posouzení rétoriky prvních historických projektů Schöbla a Esche je skvělým dokladem jednoho z hlavních bodů programu moderní architektury - totiž souladu účelu a formy. Připomene nám úvahy o sémantice architektonického jazyka, aktualizované v současné době Ch. Jencksem. Schöblův návrh je přeplněn dekorativním detailem, šetří starobylý ráz, ale podobá se spíše kostelu než radniční budově. Eschův vyvolává výtky kasárenského řešení. Diskrepance metaforických asociací formy a programu zvláště dráždí u Nobilových fasád. Vyvolávají u vlastenecké veřejnosti drastické představy kostela přestavěného na magazíny a jsou se sarkasmem označeny jako nestvůrně teatrální. Rétorické dilema kasárna-kostel se v nové verzi ve 20. století posunuje nejprve do polohy úřad-reprezentační dům. První poválečné soutěže záměrně simulovaly obchodní a administrativní budovy v duchu asketického a moralizujícího názoru funkcionalismu. Racionálně řešený provoz má se i navenek představit ve své sociální služebnosti demokratické společnosti, což ovšem nevyhovuje představě reprezentační stavby. Metaforicky chudý funkcionalismus se z počátku většinou vyčerpával v diferencovaných provozních návrzích. Vyvrcholením úvah o provozu jsou poválečné návrhy z roku 1946. Provoz, který byl nejprve řízen krajně energetickou ekonomií, se stal "krásným uměním" a bere na sebe monumentalizující manifestační funkci veřejného prostoru. /6/ Celý úkol řešení radnice je stavěn na patosu veřejných prostor, shromažďování, manifestací, pochodů. Radnici lze z tohoto hlediska navrhnout jako stěnu městského shromažďovacího sálu a tribunu veřejných projevů. Krajním výrazem této orientace je proražení široké avenue mezi náměstím a Klementinem pro davovou manifestaci. /7/ Vrcholí v něm funkcionalistické zbožnění provozu. Zvrat partikulární funkcionalistické doktríny v její pravý opak předznamenává vítězný návrh z roku 1946, kdy přední funkcionalista předkládá mauzoleální značně brutální monument na radikálním funkčním půdorysu. /8/ Po krátkém výčtu pražských metaforických dilemat není možno nezmínit stejně

klasický příklad ze současnosti: Mies van der Rohe ve vysokoškolském areálu chicagského Illinois Institute of Technology postavil kotelnu, u níž lze asociovat sakrální tradicionální formu, a školní kapli, která se svou formou podobá kotelně. Tedy pražské historické dilema kasárna-kostel je vyhroceno do ještě drsnější polohy: kotelna-kostel. Pokládáme uvedené příklady za doklad vzrůstajícího vizuálního chaosu, který spolu se ztrátou "obrazu města", tj. internalizované prostorové struktury, vede ke ztrátě orientace v nejširším slova smyslu a k tragické "ztrátě místa".

Jestliže jsme už poznamenali, že podnět k první přestavbě dala stavba věznice, je třeba dodat, že duch doby plně vystihuje nová struktura stavebních druhů, které zrcadlí nové idoly. Sedlmayerova triáda věznice/jako infernálního žánru/, muzea /jako sekularizovaného kostela, chrámu umění/ a památníku/9/ je v radnici zastoupena ve všech svých podobách. Dispozici vězení řešil pražský stavební úřad se vší moderní péčí o dostatek hygienických zařízení, vzduchu, světla, lékařského ošetření atd. Ve druhé polovině 19. století je výsledkem restaurátorských úvah o jižním křídle zřízení kabinetu starožitností z obecní síně. Rada vydala inzerát k získání dalších památek a živý orgán svobodné městské správy se pozvolna stává muzeem. V typické disparátnosti rétoriky a programu je muzeum s radnicí v analogickém vztahu jako naddimenzovaný provoz věznice s úzkostlivě šetřenou starožitnou budovou. Po stu letech vrcholí rozpad programu v navrhování umělých náplní radnice jako paláce pro přijímání návštěv města, informačních kanceláří či dokonce v jejich spojení zcela nového typu: informační centrum - muzeum. /10/ Tak se totiž ve zmodernizované formě vrátil ve 20. století kabinet starožitností.

Jedním z největších problémů je ztráta bezprostřední vazby architekta a objednatele. Stavebníkem už není svrchovaná a zodpovědná obec, přímo spravující město. Centralizací byla narušena rozmanitost drobnějších autonomních jednotek, které nahradil administrativní aparát. Ztráta přímého vztahu se odráží v samotném faktu soutěží, vytvořených proto, že se vytrácí schopnost vybrat přímo vhodného autora a projekt. /11/ Do vztahu architekta a stavebníka vstupuje zprostředkující zástupce v podobě komise, poroty

a rozhoduje se v soutěži /např. v roce 1946 rozhoduje 24 členná porota v 38 celodenních zasedáních; 1966 uděleno 22 odměn a 6 cen bez pořadí/. Funkce soutěží stále degraduje, pokládají se stále více za studijní a hledá se v nich už pouze variantní řešení k probádání problému. Oficiální komentář v roce 1964 uvádí, že soutěž jednoznačný výsledek nepřinesla, spíš jen náměty, nedokončené a nedomyšlené, které však jsou prý přínosem na trnité cestě za pravdou. /12/ Optimisticky se věří, že schopnost architektury jako celku se vyvíjí v nekonečné řadě konkursů a přibližuje k pravdě, objektivně vědecky zdůvodněné hodnotě. Správa města není sama už ani schopna vypsat program a musí pro něj ustavovat komise. Podstatný podíl stavebníka spočíval však vždy v tom, že dokázal bezpečně porozumět věcným komponentám radnice a procesům v nich uskutečňovaným, jejichž souvislost teprve tvořila stavbu a zakládala její smysl. Při tak silné situovanosti v určitém místě nebylo také nikdy možné použít předem hotového typologického schématu.

Nejběžnějším partikularismem je však snaha založit smysl radnice na estetičnu jako formě smyslového vnímání. Redukce na estetické hodnoty poznamenala všechny souvislosti, v nichž úloha byla kdy řešena, a dominuje zvláště v posledních poválečných soutěžích. Ke slovu se dostala už v první ostré kritice P. Nobila. Argumentace vlastenců spočívala v konstatování prohřešků proti kráse architektonické. /13/ Povážlivé zužení myšlení o architektuře na oblast krásna odděluje čistě estetické záměry od praktického chování. Ztratilo se pochopení pro stavbu jako situaci a událost, časovou strukturu, otvírající stále nové možnosti působení. Po prvních soutěžích, kde je stále středem zájmu souvislost s tradicí, přichází na pořad kompozice jako prostředek uspořádání vztahu k prostředí pomocí formy. Ani pokus o rozšířený prostorový aspekt nic nezměnil. Prostorová otázka náměstí byla jen snahou o řešení programu na abstraktní úrovni, protože prostorem je nazýván kompozičně vyspekulovaný obrys prázdnoty. /14/ Abstraktní prostor se však hroutí, není-li přítomno pravdivě založené místo. Architektura místa předem vylučuje abstraktní estetické hledisko.

Otřesení smyslu a všeobecná ztráta souvislostí jsou obnovovány

ještě dalšími prostředky. Nejotřesnější souvislostí je vztah k minulosti. Stmelující síla minulosti je v době mimořádných expanzí ekonomických, politických, technických, populačních atd. hledána jako jejich záloha. Fenomén historismu má v tomto smyslu pozitivní význam, je hlubší než pouhý návrat k minulým estetickým hodnotám. Retrospektiva jako nástroj uspořádání vztahů k minulosti je životní nutností a dává pocit účasti na starých hodnotách, pocit identity, základní orientace a jistoty, že obyvatelé bydlí vůbec ještě na svém místě a ve svém městě. Město drží pohromadě nikoli nové bulváry, ale právě kopie a citace minulosti.

Humanistické alibi historismu má tak širší význam základní existenční jistoty. Faktem ovšem zůstává, že svrchní tenká stylová vrstva je v architektuře posunutelná vůči funkcím. Tento trik jsme mohli sledovat již ve vývoji radničních fasád. Dokladem, že vztah k minulosti je demonstrován prostřednictvím uvedeného principu, a nikoli pietním uchováváním originálních staveb, je celkem bezohledné bourání v jádrech měst a náhrada asanovaných částí novostavbami. Jejich cílem není útěk do minulosti, ale naopak pevné zmocnění se přítomnosti. Vyhovují pravidlům moderního komfortu a hygieny, zahalené do roucha libovolně zvoleného stylu, o jehož podobě alespoň u veřejných staveb rozhodují komise a výbory.

Další konsekvencí ztráty smyslu je kult památek. Kořenem je opět pociťování přítomnosti jako nedostatečné k plné existenci - Rieglova "neutišitelná potřeba nazírat staré". Místo skutečné historie nastupuje však "vývoj", řetěz vzájemně se podmiňujících a determinujících článků, "čistý vykupující dojem přirozeného zákonitého zániku" /15/. Jestliže dosud stavby přecházely do dalších rukou, proměňovala se jejich vnitřní architektonika, minulost se formovala v nových souvislostech a stala se nyní pouhým koloběhem. Člověk vystoupil mimo dějiny a staví památky. Chce fixovat hmotné trvání věcí, zajistit jim věčnost a vyrvat je smrti. Architektura je degradována na soběstačný dokument vývoje. Většinou však nešlo o minulost samu, ale o kontemplativní zážitek odstupu a časového napětí, takže vlastně paradoxně historismus ve své libovolnosti volby byl cestou k sále větší autonomii.

Historizující znaky nemohou zapřít, přestože jsou maskou cílevědomého optimismu, že se za nimi utajuje prázdnota. Architekti minulého století se hrdě pokládají za originální tvůrce, nikoli za kopisty, a věří, že uvádějí v život novou epochu. Úzkost z chaosu se však neztratila: "Kdybychom dali za pravdu námitkám zaměřeným proti klasicistickému i gotickému směru, musili bychom obě stylové skupiny odmítnout. Jako výsledek by nám pak nezbylo, než že bychom stáli najednou v hrozné prázdnotě sami a ztratili všechnu historickou půdu, neboť minulost nám a budoucnosti jako jediná dává základnu, na níž je další vývoj možný." /16/

Příklad Staroměstské radnice nás vedl od zrození architektury z krajinného kontextu a ukázal nám zvláštní způsob porozumění místu, jak se vyvinul v českých městech. Rekonstrukční zásahy od konce 18. století signalizují silnou krizi: otřesení smyslu, redukce na dílčí hodnoty a ztrátu místa, kterou označujeme neschopnost nově interpretovat génia loci. První konkurs na přestavbu Staroměstské radnice a další soutěže se svými 350 návrhy se snaží tuto problematičnost řešit. Základní body programu architektury 20. století byly položeny bezpochyby v minulém století, kdy je člověk již plně přítomen v moderním světě. Příklad radnice tak potvrzuje slova filozofa, že 20. století je pravdou 19. století.

Konjunktura 19. století a nová vlna historismu v dnešní tzv. postmoderní architektuře jsou vykládány různým způsobem. Naprostá volnost ve volbě prostředků dnes stále irituje a hrůza ze ztráty srozumitelnosti prostředí je snad ještě větší, než vyjádřil výše uvedený citát z Böttichera. Tzv. radikální eklektismus se však stále plně akceptuje jako pozitivní možnost překonat sterilnost moderní architektury. /17/ Na druhé straně nesmírně zesílila "racionální architektura", inspirovaná klasickou tradicí a klasicistním tereziánským městem. Sledují se autonomní formy, hledají archetypy prostorových vazeb, ale i stavebních typů a jim odpovídajících institucí, uznávají se jen nadosobní principy. To vše ve službách hledání smyslu architektury. Archetypická forma má uvést v pohyb kolektivní paměť a stát se zárukou srozumitelnosti prostředí. /18/

V postmoderní kritice moderní architektury /tj. zejména meziválečné/ ozvala se velmi silně nejistota, ztráta optimistického

ideálu racionality a pokroku. Průvodním zjevem jsou pokračující ekologické snahy. Potřeba identity otvírá nový mýtický prostor. Není jím ovšem předhistorický rousseauovský stav, ale zejména historická období, která tento mýtický prostor zahrnul do svých enormně rozšířených hranic. Nejpřitažlivějšími se stala období podobně nalomená jako naše. Architektura se vrací do míst, kudy prošla do moderní doby. Těmito branami jsou zejména manýrismus a 19. století. Zdá se, že návrat je hledáním identity právě v místech, kde byla kdysi ztracena.

Poznámky

/1/ W. Herrmann, Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Basel, Stuttgart 1932, I. díl, s. 7n.

/2/ V. Mencl, Praha, Praha 1969.

/3/ A. Hoffmeister, Aperitif s Le Corbusierem, in: Piš jak slyšíš, Kniha interviewů, Praha 1931, s. 57.

/4/ K. Teige, J. Herain, Staroměstský rynk v Praze, Praha 1908, kde uveden v rozsáhlých citacích pramenný materiál.

/5/ Ch. Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, London 1978.

/6/ K. Honzík, Provoz jako krásné umění, Volné směry XXXVIII, 3-4, 1943, týž, Patos a reprezentace, Volné směry XL, 1947-48, s. 32n.

/7/ Srv. návrh J. Krise, Architektura ČSR, 1947/2, obr. 129-130, s. 50, Volné směry XL, 1947-48, obr. na s. 40.

/8/ Srv. návrh F.M. Černého, Architektura ČSR, 1947/2, obr. 95-97, s. 38.

/9/ H. Sedlmayer, Der Tod des Lichtes, Salzburg 1964, s. 207.

/10/ Srv. P. Janák, Staroměstské náměstí a radnice, Architektura ČSR, 1947/2, s. 48n.

/11/ Srv. J. Krejcar, Na okraj architektonických soutěží, Život XX, 1946, 4-5, s. 143-4.

/12/ O. Starý, Soutěž na ideové a architektonické řešení prostoru Staroměstského náměstí, Architektura ČSSR, 1967/7, s. 475.

/13/ K. Teige, J. Herain, l.c.

/14/ Srv. Stanovisko poroty soutěže Svazu architektů ČSSR k otázce Staroměstského náměstí, Architektura ČSSR 1964/7, s. 516n.

/15/ A. Riegl, Der moderne Denkmalkultus, Wien, Leipzig 1903, s. 26.

/16/ Cit. podle W. Herrmanna, l.c., 2. díl. s. 29.

/17/ Ch. Jencks, l.c.

/18/ Rationelle Architecture, Bruxelles 1978; A. Rossi, L'architettura della città, Padua 1966.

OCHRANA URBANISTICKÝCH HODNOT 19. STOLETÍ

Aleš Vošahlík

Jedním z výrazných rysů vývoje lidské společnosti je proces koncentrace do sídel. Urbanizace je kontinuálně historický jev, ve kterém města působí jako progresívní část sídelní struktury. Soustředění lidských aktivit, společenská dělba práce, nepřetržitý řetěz lidských interakcí, společenský pokrok výroby, vědy a techniky nacházejí adekvátní odraz ve společenské nadstavbě a v kultuře. Stavba měst v každé době odráží hospodářský, sociální i politický vývoj společnosti. Vedle aspektů ekonomických, technických, sociálních, organizačních, vojenských i politických budeme v našem příspěvku sledovat především hledisko kulturních hodnot, které vznikaly při urbanistické tvorbě 19. století.

Zatímco v jiných oborech umění - v literatuře, dramatu, hudbě a výtvarných umění /malířství a sochařství/ se názor na tvorbu 19. století již ustálil a vykrystalizoval do určitého společenského postoje, nejrozpornější vývoj prodělal vztah uměnovědy k architektonickým dílům historizujících slohů 19. století a k urbanistickým realizacím. Tento proces není vlastně dosud ukončen a vyvíjel se od naprosté negace v době funkcionalistických teorií až po dnešní dobu, kdy se snažíme objasnit historickou podmíněnost všech jevů tohoto období a vysvětlit pojem historismu.

Abychom mohli pochopit urbanistickou tvorbu 19. století, musíme stručně zrekapitulovat hospodářský a společenský vývoj té doby a na vybraných příkladech se pokusit ukázat, v čem spočívá myšlenkový a výtvarný přínos stavby měst tohoto období.

19. století znamená zásadní změnu hospodářského systému - postupný zánik feudálních vztahů a konstituování kapitalistického společenského řádu. Pro první etapu průmyslové revoluce od konce 18. století do 70. let 19. století je charakteristické zespolečenštění pracovních procesů, zavádění strojů a zvyšování produktivity práce. Zrušení nevolnictví Josefem II. v roce 1781 uvolnilo pracovní síly, lidé přicházejí do měst a zapojují se do výrobního pro-

cesu. Dochází ke kvantitativnímu narůstání měst - vzniká město průmyslové. V první polovině století je tento trend pozvolný. Praha má charakter provinčního města, protože veškerá reprezentace a stavební činnost byly soustředěny do Vídně. Mapy stabilního katastru z let 1830-50 zachycují naše města ještě ve feudální struktuře. Kompaktní bloková zástavba, zpravidla na pravidelném půdorysu, je zpevněna po obvodu hradbami a výrazně se odděluje od krajiny. Předměstí se neorganicky rozkládají při výpadových komunikacích.

S rozvojem těžby a průmyslu postupně se vyvíjejí výrobní a těžební oblasti - Kladensko a Ostravsko, severočeský kraj /textilní průmysl/ a západočeský kraj /keramický průmysl, Plzeň - strojní průmysl/. Vzniká nový typ měst - lázeňská města. Výrobní oblasti jsou propojovány silniční a železniční sítí. Po prvním úseku koněspřežné dráhy z Českých Budějovic do Lince /dnes Národní kulturní památka/ se staví úsek Vídeň - Břeclav - 1839, Olomouc - Praha - 1845, Brno - Česká Třebová - 1848. Výstavbou trati Praha - Děčín - Drážďany v roce 1851 a úseku Praha - České Budějovice - Vídeň v roce 1871 byla hlavní struktura železniční dopravy vybudována. Výstavba železnic měla zásadní vliv na rozmístění průmyslu a na koncentraci obyvatel do měst. Způsobila stagnaci řady historických měst, která se ocitla stranou hlavních železničních tratí - např. Litomyšl, Polná, Kutná Hora, Vysoké Mýto, Sedlčany, Kroměříž a jiná.

V druhé etapě - dovršení průmyslové revoluce v letech 1870-1918 - dochází ke kvantitativnímu vzestupu objemu průmyslové výroby, prosazuje se koncentrace kapitálu a výroby a přerůstání volné soutěže v monopolní kapitalismu. České země si upevnily své průmyslové postavení a též díky pokročilému zemědělství se staly nejvyspělejší ekonomickou oblastí rakousko-uherské monarchie /72 % průmyslové základny se při rozpadu monarchie v roce 1918 nacházelo v českých zemích/.

Hospodářské a politické poměry 19. století našly svůj odraz ve společenské sféře. Dochází k rozvoji techniky a přírodních věd, společenskovědních oborů i celé české kulturní oblasti. Formují se muzejní, umělecké, uměnovědné, divadelní a hudební instituce,

školství a spolková činnost. Rodí se i památková péče. Proud národního obrození dozrává v buržoazní revoluci v roce 1848 s výraznými nacionálními prvky a vrcholí v 2. polovině století v procesu národního sebeuvědomění, jehož výrazem je morálně politická jednota českého národa při stavbě Národního divadla. Všechny tyto hospodářské a společenské proměny nacházejí odraz též při formování názoru na stavbu měst 19. století. I když naše země nemají tak výrazné urbanistické realizace jako Anglie, Francie, Německo nebo rakouská Vídeň, můžeme u nás sledovat pozoruhodné proměny kompozice měst, jejich obrazu i české krajiny. Barokní období u nás končí založením pevnostních měst Terezína /1870/ a Josefova /1781/, jejichž zástavba na šachovnicovém půdorysu s kostelem v těžišti náměstí je již klasicistního charakteru.

Jedním z raných příkladů klasicistní urbanistické koncepce je
79 rozšíření města Nového Boru v severních Čechách /1/ v roce 1787. V souvislosti s rozvojem sklářství byla obec povýšena Marií Terezií v roce 1757 na město. Do roku 1765 se v podstatě zformovalo dnešní náměstí s panskou sýpkou, přestavěnou v roce 1788 na hraběcí dům, který se stal 1821 radnicí. Z náměstí vybíhá hlavní komunikace sever - jih, vedoucí z Rumburka k České Lípě, a šikmo sem ústí radiála, která vytváří zajímavou pozdně barokní urbanistickou koncepci. V letech 1786-88 byl vystavěn na souběhu obou komunikací kostel P. Marie stavitelem V. Koschem.

Město prodělávalo velký rozkvět v poslední čtvrti 18. století rozvojem sklářského průmyslu a obchodu, který měl i mezinárodní charakter.

V roce 1785 bylo výslovně nařízeno, že domy nemají být stavěny těsně při sobě, ale že je musí oddělovat mezera v šíři 1 sáhu. To dalo podnět k volné zástavbě a vzniku Nového Boru jako zahradního města. 23. března 1787 bylo vyměřeno nové území pro rozšíření města k jihu. Výstavba zde započala od roku 1790 a do roku 1800 bylo postaveno 66 domů. Stavební činnost pokračovala i v prvních desetiletích 19. století. Nově vytýčené území bylo řešeno v pravidelné šachovnicové osnově paralelně s hlavní komunikací vedoucí k České Lípě, ve středu s mírně obdélným náměstím /84 x 98 m/, z jehož stran uprostřed vybíhají komunikace a vytvářejí pravidel-

nou síť. Bloky jsou členěny na mírně obdélné parcely, na nichž volně stojí domy, při náměstí podélnou stranou do hlavního prostoru. Prvotní zástavba byla převážně dřevěná, po roce 1800 zděná, kdy vznikly téměř typizované reprezentační kupecké domy klasicistního charakteru s mansardovými střechami. Urbanistická koncepce Nového Boru z konce 18. století je důležitá nejen jako nejstarší zahradní město u nás, ale má význam i v evropském urbanismu, kdy myšlenka nových sídel se často formovala spíše teoreticky. Zahradní město v Novém Boru vzniklo o 100 let dříve, než je teoreticky propagoval E. HOWARD v Anglii na konci 19. století a než našlo rozšíření při výstavbě měst na počátku 20. století. V souvislosti s rozvojem sklářství vznikla v 18. století také Krásná Lípa.

Nový urbanistický typ charakteristický pro 19. století je město lázeňské. Kořeny jeho vzniku spadají ještě do konce 18. století. Vynikajícím příkladem je urbanistická koncepce Fran-
80 tiškových Lázní, /2/ kde vlastní zástavba má převažující charakter klasicistní architektury. Hlavní přírodní pramen byl znám již odedávna. S návrhem na založení lázní přišel chebský lékař dr. Bernard Adler, který dal v roce 1791 vyčistit pramen a nad ním postavit pavilón. Přes počáteční nepochopení získal dr. Adler pro myšlenku lázní zemské úřady i samotného císaře. Zemské gubernium uložilo stavebnímu ředitelství zemských komorních statků, které vedl abbé Tobiáš Gruber, vypracovat plán lázeňské osady. Dvorním dekretem z 12.10. 1792 bylo dáno povolení ke stavbě, doprovázené podrobnými připomínkami, a ustanoven ing. Rothkesel, aby vedl stavbu. Dne 27. dubna 1793 bylo podle předložených plánů schváleno založení a provoz lázní a dr. Adler byl jmenován prvním lázeňským lékařem.

Nové urbanistické pojetí spočívá v netradičním přístupu ke stavbě měst. Ústředním prostorem není náměstí, ale hlavní ulice, původně Císařská, dnes Národní, orientovaná k hlavnímu prameni /František/, nad nímž byl postaven pavilón /nahrazený zděnou kopií v r. 1831/. Po obou stranách ulice byly stavěny volně stojící domy s jednotným průčelím a vzadu se zahradami. Rovnoběžně s hlavní ulicí vedou dvě boční ulice, které na jihu přecházely par-

kovými cestami v půloblouk a vzájemně se propojovaly se stromořadím. Na severní straně byla plánována též zahrada. V čele západního bloku při Národní ulici byl umístěn Společenský dům. Po napoleonských válkách v roce 1812 navštívil lázně císař František, podle něhož byla obec nazvána již v roce 1795 Ves Císaře Františka. Z podnětu císaře zde byl v letech 1815-20 postaven empírový kostel v ose dnešní Jiráskovy ulice. Pro druhou etapu výstavby lázní jsou důležité úpravy parkových ploch. V roce 1828 byl pozván do lázní zámecký hejtman Riedl, který dal přetvořit parky v anglickém slohu. Objev dalších pramenů dále rozvinul urbanistickou koncepci lázní. Nad Luisiným pramenem byl postaven v roce 1826 eliptický dřevěný pavilón se sloupy. Pavilón postavený v letech 1843-44 nad Solným a Lučním pramenem dal vznik nové kompoziční diagonální ose, kterou dnes tvoří Fučíkova alej, hlavní promenáda. Po roce 1850 dochází ke třetí etapě rozvoje lázní v rozvolněné urbanistické kompozici. Urbanistický útvar byl rozšířen směrem k nádraží. Vznikly rozsáhlé prostory, do nichž byly zahrnuty parky na severní a východní straně původní obce. Podle výnosu místodržitelství z roku 1853 se udržoval jednotný ráz staveb s jejich architektonickým řešením a barevnou úpravou.

Obec byla roku 1865 povýšena na město. V druhé polovině 19. století se rozvíjí dostavba lázní v historizujících slozích neogotiky a neorenesance v podivuhodné jednotě s přírodním prostředím. Z hlediska dějin našeho urbanismu byl tak uplatněn významně nový typ lázeňského města.

Druhým významným lázeňským městem co do urbanistického po-
81 jetí při jeho vzniku jsou Mariánské Lázně. /3/ Území patřilo kdysi tepelskému klášteru. Zdejší léčivé prameny byly známy odedávna a byly užívány od 16. století. Ke konci 18. století tu byly známy již čtyři prameny - Křížový, Mariin, Ambrožův a dolní solný, později Ferdinandův. O založení lázní se zasloužil lékař tepelského kláštera dr. Josef Nehr. V roce 1789 byla u Křížového pramenu postavena větší stavba a do roku 1812 zde vznikla lázeňská osada zvaná podle pramene Mariánské Lázně. Bylo zřejmé, že další výstavba musí být řádně regulována. Rozvoj lázní podporoval opat tepelského kláštera dr. Karel Reitenberger.

6. listopadu 1818 byly Mariánské Lázně prohlášeny za veřejné lázně a opat Reitenberger získal od knížete A.I. Lobkovice nejpřednějšího zahradníka, Václava Skalníka, který vypracoval plán lázeňských parků v anglickém stylu, rozvržený v realizaci do šesti let. Na Skalníkův návrh navázal zastavovací plán z roku 1819, vypracovaný Zemským stavebním ředitelstvím v Praze pod vedením J. Fischera.

Hlavním městským prostorem v novém pojetí byl vlastně lázeňský park s centrem poblíž Křížového pramena, který měl vyvolat dojem volné krajiny. Dozor nad výstavbou lázní byl svěřen staviteli A. Thurnerovi. Období let 1818-24 je první etapou výstavby lázní. Počet domů se zvýšil z 12 na 42. Nad jednotlivými prameny byly postupně zbudovány klasicistní pavilóny. V roce 1826 vznikla také první lázeňská kolonáda. Po roce 1840 se objevují v Mariánských Lázních stavby v historizujícím pojetí. Významný je katolický chrám P. Marie jako novorománská centrála postavená v letech 1844-48 J. Guttensonem. Vedle novorománské a novogotické architektury se projevila v druhé polovině 19. století výrazně novorenesance. Roku 1866 byly Mariánské Lázně povýšeny na město. Od sedmdesátých let se při výstavbě projevuje vliv Vídně. K výrazným stavbám centra patří Nové lázně a Společenský dům /dnes Casino/ od arch. J. Schaffera. Pozoruhodná je lázeňská kolonáda z železné konstrukce s litinovými detaily z roku 1899. Pro zahraniční hosty byl postaven též anglikánský a ruský kostel.

Mariánské Lázně s pestrou mozaikou historizujících staveb představují ve vývoji našeho urbanismu zajímavý přínos v tom, že hlavním kompozičním principem při založení města byl centrální prostor parku.

Příkladem staršího města, které nabylo mimořádného významu v 19. století, jsou Karlovy Vary. /4/ Středověká obec povýšená roku 1370 na město byla na konci 15. století opevněna hradbami. Tvar města byl formován přírodním útvarem úzkého údolí řeky Teplé. Přelom 18. a 19. století znamenal pro Karlovy Vary rozvoj lázeňského života. Raný klasicismus se uplatnil ve stavbách Českého a Saského hostince u Poštovního dvora. Rostoucí počet lázeňských hostů a obyvatel si vynutil od poloviny 19. století intenzívní

stavební činnost. V tomto období rozmanitých historizujících slohů vznikl podivuhodný celek volně stojících budov s přírodním rámcem zeleně, srostlý v bizarní urbanistický útvar. Hlavními uměleckými slohy, které daly Karlovým Varům dnešní architektonickou podobu, byly novorenesance a novobarok. V kompozici města je významná Zítkova kolonáda z let 1871-81 i řada dalších reprezentačních budov z vídeňské produkce architektů Helmera a Fellnera /Lázně I 1892-5, městské divadlo 1884-6, Národní dům 1901 a koncertní sál hotelu Moskva 1907/. Urbanistický soubor Karlových Varů představuje organickou syntézu historizujících staveb s přírodním prostředím ve složitém terénu s kompoziční páteří řeky Teplé, podél níž je volně provázána soustava městských prostorů.

Svébytné postavení ve vývoji urbanismu 19. století má Praha. /5/ Důležitou událostí bylo administrativní sloučení čtyř měst pražských v roce 1784 v nový správní celek, který měl roku 1800 asi 80000 obyvatel. V roce 1781 byl zasypán zbytek příkopu na Národní třídě a v roce 1788 byla nová třída osázena dvojitým stromořadím a nazvána v Nových alejích, které se připojily k prostoru ulice Na příkopě. Tak vznikla vlastně první pražská vnitroměstská komunikace - bulvár, jako prostor společenského života Prahy. Na této třídě postupně rostly významné budovy. V letech 1808-11 byl přestavěn J. Fischerem a K. Zobelem Hybernský klášter na Celnici. Empírové průčelí bývalého kostela se stalo "point de vue" ulice Na příkopě. J. Fischer je také autorem empírového kostela sv. Kříže Na příkopě, stavěného v letech 1811-23. Od roku 1813 probíhala postupně výstavba prvního pražského činžovního domu Platýz na Národní třídě od J. Hausknechta /až do r. 1847/.

Růst průmyslu v Praze a příliv obyvatel počátkem 19. století vedl ke vzniku předměstí. Prvním plánovitě založeným urbanistickým
82 souborem byl Karlín.

Původní regulační plán předložený roku 1816 zemskému Guberniu vypracovalo vojenské generální velitelství na podkladě zásad vytýčených pochozí komisí. Za navrhovatele plánu se považuje prof. J. Fischer, přednosta stavebního ředitelství. Nové předměstí bylo založeno v červnu 1817 a nazváno podle manželky císaře Františka I. Karoliny Augusty, Karlín. Půdorysný plán byl vytýčen paralelně

podél výpadové komunikace - císařské silnice od Poříčské brány, dnešní Sokolovské ulice. Novou osou byla rovnoběžná dnešní Křižíkova ulice, směřující na špičku bastionu sv. Kryštofa. Soustavou příčných ulic vznikl pravidelný šachovnicový plán, v jehož středu bylo založeno mírně obdélné náměstí. V úzkém severním bloku náměstí při císařské silnici byl uvažován nový kostel. Karlínský půdorys představuje racionalistické pojetí vrcholného klasicismu s jasným geometrickým i funkčním členěním. Šachovnicová soustava pravidelných bloků se stala základem výstavby měst 19. století. Od 30. let se plně rozvinula výstavba Karlína, jehož urbanistická kompozice byla dovršena stavbou novorománského kostela sv. Cyrila a Metoděje v letech 1854-63 podle plánu arch. K. Roessnera s účastí Ignáce Ullmanna. Jednotná urbanistická koncepce Karlína, daná stejnou šířkou ulice s jednotnou výškou klasicistních objektů byla podstatně rozrušena výstavbou na konci 19. a v průběhu 20. století.

Novým rysem urbanistické tvorby je první pražské /dnes Smetanovo/ nábřeží. Město začalo poprvé vytvářet svoji architektonickou tvář směrem k řece. Vznik nábřeží souvisel též se stavbou prvního řetězového mostu Františka I. v letech 1839-41 podle projektu Ing. B. Schnircha. Jednotící výtvarnou koncepci dal pražskému nábřeží prof. Bernard Grueber. Úsek dlouhý asi 300 m byl nasypán v terénu a vyrovnán za opěrnou zdí postavenou již v roce 1841. Na nové terase vznikla urbanistická koncepce jednotně řešených domovních bloků se středním prostorem náměstí s dominantou novogotického pomníku Františka I. od J.O. Krannera a J.O. Maxe z roku 1846. Budovy z té doby jsou od J. Tredrovského, Fr. Volfa, B. Gruebera, J. Kaury a Ign. Ullmanna, který dovršil obraz nábřeží stavbou Prozatímního divadla v roce 1862. V letech 1846-48 bylo upraveno též dnešní Křižovnické náměstí s nově provedeným podjezdem nábřežní komunikace a novogotickým pomníkem Karla IV. od A. Hähnela z roku 1848, vytvořeným k uctění pětistého výročí založení pražské univerzity.

Druhá polovina 19. století po Bachově absolutismu znamená nástup české buržoazie a dovršení národního obrození. Hospodářskému a kulturnímu rozvoji odpovídaly podle nového společenského

programu i výrazné veřejné budovy, které se staly základními kameny v urbanistické kompozici Prahy. Z historizujících slohů odpovídala novým potřebám nejlépe novorenesance. Pražskou tvorbu ovlivnila nejvíce Vídeň a Drážďany. Vedle staveb Ullmannových /Česká spořitelna a palác Lažanských/ dovršila kompozici pražského okružního bulváru při řetězovém mostu dominanta Národního divadla podle projektu Josefa Zítka /1868-81/ upravená po požáru arch. Josefem Schulzem /1881-83/. Při výzdobě této vynikající stavby se sešla celá plejáda nejlepších českých výtvarných umělců.

Důležitý prostor při pražském nábřeží vznikl úpravou plochy tzv. Rejdiště, kde se stala opěrným bodem urbanistické koncepce budova Rudolfina od arch. J. Zítka a J. Schulze /1876-84/, která měla sloužit umění hudebnímu a výtvarnému. Uzavření náměstí stavbou Uměleckoprůmyslové školy /Fr. Schmoranz a J. Machytka 1884/, Uměleckoprůmyslovým muzeem /J. Schulz 1897-1901/ a filozofické fakulty /J. Sakař 1928-29/ vznikl jeden z nejkrásnějších pražských prostorů orientovaný na řeku a na panoráma Pražského hradu.

Ústřední prostor historické Prahy - Václavské náměstí - byl pohledově uzavřen budovou Národního muzea podle projektu arch. J. Schulze /1885-90/.

Stavební produkce poslední čtvrtiny 19. století zaplnila gotický půdorys Prahy, zejména Nového Města pražského, podstatně zvýšila hladinu zástavby a dala prakticky konečný výraz dnešnímu historickému jádru. Do panorámatu Prahy zasáhly výrazně i puristické úpravy kostelů a katedrály sv. Víta jako nejvýznamnější dominanty Prahy. V soustavě města se pozitivně uplatnily i založené parky /sady na Letné 1862, Vrchlického sady 1876-90, Na Nebozízku 1882, na Slovanském ostrově 1884, Na Karlově náměstí 1885-86, Čelakovského sady 1890/.

Negativním zásahem do středověké struktury historického jádra
83 Prahy byla asanace židovského města, zahájená rokem 1893. Podle asanačních zásad zde vznikly široké ulice s hlavní třídou, dnes Pařížskou, po vzoru Haussmannovy přestavby Paříže.

Při rozšíření Prahy se v jejím bezprostředním okolí nejvýrazněji uplatnily v poslední čtvrtině 19. století předměstí Vinohrady,

čtvrť budovaná pro měšťanskou třídu, a dělnický Žižkov. Praha v roce 1900 měla 194 000 obyvatel.

Pro přestavbu měst a vznik parkového bulváru po obvodě historického jádra města měla příkladný význam výstavba Ringstrasse ve Vídni. /6/ V roce 1857 bylo přistoupeno k bourání hradeb a osvíceným způsobem rozhodnuto o využití volných ploch pro výstavbu veřejných budov města. V urbanistické soutěži zvítězil návrh L. Förstera. V letech 1859 - 85 probíhala výstavba 60 m široké okružní třídy, po jejíchž stranách byly umístěny veřejné budovy za účasti významných architektů T. Hansena, E. van der Nülla, A. Siccardsburga a dalších. Vznik vídeňské Ringstrasse měl bezprostřední vliv na okružní sadovou třídu v Brně.

První polovina 19. století znamená pro Brno /7/ nástup průmyslu a stále větší potřebu umožnit rozvoj města, sevřeného fortifikací. V roce 1847 byl schválen první regulační plán, který řešil komunikačně jen prostor mezi hradem Špilberkem a ohrazeným městem. Zde již byl uplatněn motiv přímé Husovy ulice a kolmice bývalé Joštovy třídy. V roce 1853 byla ustavena regulační komise, která řídila bourání hradeb a novou výstavbu na uvolněných plochách - podle návrhu prof. Ludwiga Förstera z roku 1860, který řešil již celý okruh okolo historického jádra. Je zřejmé, že vítězný návrh vídeňské Ringstrasse zde aplikoval přibližně ve stejné době autor do přiměřených poměrů. V roce 1861 proběhla soutěž, která končila definitivním plánem, podepsaným Janem Lorenzem v roce 1863. Po obvodu historického jádra s parkovými úpravami začala vznikat řada veřejných budov. V ose Husovy ulice, rozšířené na severní straně v prostor náměstí, byl postaven v letech 1863-65 evangelický kostel podle projektu J. Ferstela. Besední dům /1871-73/ a současný Pražákův palác od Teofila Hansena vytvořily jednotný urbanistický celek. Z veřejných budov brněnského okruhu uveďme ještě alespoň divadlo od architektů E. Hellmera a F. Fellnera z roku 1882. Hrubým zásahem do organické struktury historického jádra bylo usnesení městské rady z roku 1895 o asanaci starého města, jehož podstatné části byly přestavěny.

Sadové okruhy po zrušených hradbách vznikaly postupně i v

 jiných městech jako v Olomouci, Hradci Králové, Českých Budějovicích, Písku a Plzni.

Jiným kompozičním principem urbanistické tvorby 2. poloviny 19. století bylo vytváření nádražní třídy jako spojnice mezi nádražím a centrem města, jako například v Českých Budějovicích, Táboře, Pardubicích a dalších městech.

Na konci 19. století se při rozšiřování měst podílel u nás na urbanistické tvorbě též vídeňský architekt C. Sitte, /8/ který zpracoval projekty zastavovacích plánů Děčína /1892/, Olomouce /1895/, Liberce /1900/, Moravské Ostravy a Mariánských Hor /1903/ a Příboru /1899/.

19. století přineslo v urbanistickém vývoji nový fenomén - průmyslové město - nejčastěji s racionalistickým šachovnicovým půdorysem vycházejícím z klasicistických tendencí. Zásadního významu je zánik fortifikačních systémů, vznik nových předměstí a několikanásobný nárůst plochy města, takže původní feudální město se stává vlastně historickým jádrem průmyslového města. Město formuje svoji tvář i k řece, která se stává výrazným městotvorným faktorem. Zvyšuje se hladina zástavby a v půdorysu intenzívně využívaného města nacházejí své místo i plánovitě zakládané parky. Uplatňuje se koridorová ulice, blokové zastavění a prostor náměstí. Život města doprovází pestrá typologická řada nových budov - činžovní domy, společenské budovy, muzea, galerie, divadla, obchodní domy i administrativní budovy, banky, školy, nemocnice, předměstské vily, ale i dělnické kolonie. Zvyšuje se kultura bydlení budováním technické infrastruktury /kanalizace, vodovod, plyn/, zlepšuje se vzhled komunikací /dlažbou, výsadbou stromů a veřejným osvětlením/, uplatňuje se prvek městské hromadné dopravy.

Síť feudálních a průmyslových měst se stala základem pro urbanizaci našeho státu ve 20. století.

Při formování památkové péče v průběhu 19. a 20. století byla věnována pozornost v prvé řadě jednotlivým významným uměleckým stavbám, nejčastěji kostelům, hradům a zámkům, teprve o mnoho později urbanistickým realizacím. Významným příkladem ochrany urbanistické struktury feudálního města byl veřejný odpor proti asanaci židovského města v Praze na konci 19. století.

Soustavnou pozornost přestavbě Prahy věnoval též Klub za Starou Prahu, založený v roce 1900.

Po druhé světové válce se stává památková péče součástí státní kulturní politiky s vlastní institucionální základnou. Přesto lze konstatovat, že urbanismu 19. století byla až doposud věnována malá pozornost a četné příklady výstavby a přestavby měst v českých zemích nebyly dosud badatelsky zpracovány, dokumentovány, ani detailně zhodnoceny.

Zatímco v posledním desetiletí je věnována intenzívní výzkumná práce architektuře 19. století, vlastní urbanismus tohoto období často doposud nebyl pochopen a zhodnocen ve svých pozitivních i negativních projevech. Urbanistické koncepce 19. století se také prakticky ještě nestaly předmětem památkové ochrany. Ze 35 městských památkových rezervací je chráněn jako historický sídelní útvar jen klasicistní soubor Františkových Lázní a jako součást pražské památkové rezervace i výstavba 19. století na Novém Městě pražském.

Proto nová koncepce ochrany historických měst v ČSR, /9/ která se připravuje od roku 1980, počítá v diferencované formě i s ochranou dalších významných historických měst, která tvoří buď významné příklady urbanismu 19. století, nebo jejichž historická jádra /feudální města/ byla doplněna po obvodu urbanistickými kompozicemi nebo stavebním fondem tohoto období. Sem patří především města Mariánské Lázně, Karlovy Vary, Teplice, Česká Lípa, Nový Bor, Liberec, Poděbrady, Luhačovice, ale i Brno a Plzeň. Z pražských předměstí pak nepochybně Karlín a Vinohrady.

Poznámky

/1/ Průzkum SÚRPMO, Dr. D. Líbal, 1964; J. Sieber, Geschichte der Stadt Heida, 1913.

/2/ Jar. Wagner, K. Kibic, Krajem západočeských lázní, Orbis, Praha 1974; J. Sokol, Františkovy Lázně, čas. Památková péče 1961/č. 5-6, s. 117 - 131; Františkovy Lázně, průvodce Olympia 1977.

/3/ Tepl und Marienbad, Dr. Anton Gnirs, 1932; Mariánské Lázně, Olympia 1981; Krajem západočeských lázní.

/4/ Krajem západočeských lázní.
/5/ E. Poche a kol.. Praha národního probuzení, Panorama 1980; Zd. Wirth, Urbanistický vývoj Prahy, Architektura ČSSR 1957/č. 1 - 2; J. Voženílek, Urbanistický vývoj Prahy /1800-1918/ výzkumný úkol VIII-1-7/5 T, 1975; Zd. Wirth, A. Matějček, Česká architektura 1800-1920, Praha 1930.
/6/ J. Voženílek, Vývoj urbanismu. Skripta ČVUT 1979.
/7/ Dějiny města Brna, díl 2., J. Dřímal a kol., Blok 1973; B. Fuchs, Stavební vývoj města Brna a jeho plánování; Architektura ČSSR 1958, č. 3-4.
/8/ J. Hrůza, Slovník urbanismu, Odeon 1977.
/9/ Koncepce ochrany historických měst v ČSR /1982 - SÚPPOP/, interní materiál SÚPPOP.

TVÁŘ MĚSTA V ČESKÉ KULTUŘE 19. STOLETÍ

Jiří Dvorský

Vážené soudružky, vážení soudruzi,

dovolte mi, abych na závěr našeho setkání řekl několik slov o tom, jaké místo v životě české národní společnosti zaujímá město 19. století a jakou jeho podobu, jakou tvář spatřujeme v zrcadle naší národní kultury. Kolegové přede mnou zde již podrobně ukázali, jakou výpověď o této otázce podávají jednotlivé druhy umění. Slyšeli jsme o obrazu města a jeho života v 19. století v české literatuře, hudbě, malířství, v dramatickém umění. Chtěl bych se tedy zamyslit nad některými obecnějšími souvislostmi.

Je možno říci, že právě město bylo tím prostředím, kde se výrazně projevily všechny podstatné pozitivní i negativní jevy, které přineslo 19. století, jeho veškerý lesk i bída, výdobytky lidského ducha i utrpení způsobené sociální nespravedlností. Právě pro nás dnes jsou tyto otázky podstatné, neboť z nich vyrostla naše dnešní doba, náš dnešní svět. Kořeny výdobytků současné epochy, ale i kořeny dnešních krizí leží právě v oné době v 19. století. V době rozvíjející se kapitalistické společnosti, v době vrcholícího národního obrození a v době nového nástupu vědy a techniky, v době procesu industrializace a počínajícího ohrožení životního prostředí.

Město 19. století nabývá novou úlohu v dějinách. Bylo pochopitelně již dávno v minulosti střediskem řemesel a obchodu, nyní se však stává centrem průmyslové výroby s novou rodící se dělnickou třídou. Není to ovšem ještě onen babylón měst 20. století, metropole tehdy ještě nebyly chorým mužem na Bosporu se zničeným životním prostředím.

Naopak: při zpětném pohledu spatřujeme zdánlivě plně fungující společnost. Pošta dodávala listy pravidelně, vzpomeňme jen údajů v korespondenci Karolíny Světlé s Janem Nerudou, kde termín "odpovím Ti obratem pošty" znamenal dodání odpovědi ještě týž den odpolední poštou. Dnes by tento obrat trval nejméně týden. Pokud nebyl dopis z Berlína či Vídně dodán do Prahy do 48 hodin,

vedlo to okamžitě ke stížnostem. Je to doba veliké emancipace individua. Doba volného pohybu po celé Evropě. Cesta do Vídně byla pěším výletem a tisíce českých služek a nádeníků odcházely takto za prací do Vídně a po celé střední Evropě. Představa, že by malíři nebyla povolena studijní cesta do Paříže, byla v tehdejší době zcela nepředstavitelná. Míra úplatků tehdy ještě zdaleka nedosahovala východních či orientálních rozměrů /viz příklad zcela neznámého díla, které získalo první cenu v anonymní soutěži dramatických děl k otevření Národního divadla - byla to Adámkova Salomena, o které jsme již na naší konferenci slyšeli - jev ve 20. století téměř nevídaný/. Byl to svět bez koncentračních táborů, svět, v němž nebylo obvyklé zmizení člověka beze stopy /nemám ovšem na mysli taková zmizení, jako bylo např. Tulkovo/. Byla to epocha dobře fungujícího policejního aparátu, doba, kdy v neuvěřitelně krátkém čase byly vybudovány stovky kilometrů železničních tratí, kdy vybudování díla, jakým byla např. Petřínská rozhledna, bylo otázkou několika týdnů. Svět pohody hledící optimisticky do budoucnosti nových vynálezů a pokroků, epocha plynu, páry, inženýrských sítí a veřejné dopravy.

Vždy mne fascinovalo na obraze Viktora Barvitia, zachycujícím společnost v restauraci v pražské Stromovce, o kterém se zde podrobně hovořilo včera odpoledne, že to byl právě čtvrtek, tedy nikoli neděle nebo sváteční den, ale pouhý čtvrtek, přesto však den plný odpolední pohody. Vzpomeneme-li na čtvrtky našich současníků a současnic, věčně kamsi spěchajících s nákupními brašnami, jeví se tento obraz jako sen.

České město 19. století není myslitelné bez obrovského množství hospod, hospůdek, šenků, restaurací a pivnic. Zde se zrodila česká politika i literatura a zcela logicky nalezly pak např. v Praze Vikárka, pivovary U Fleků a U sv. Tomáše, stejně jako restaurace U ježíška a U kalicha své pevné místo v literatuře.

Zatímco v minulosti se návštěvníkům ukazovaly umělecké památky města, obrazárny, vynikající architektura, zahrady, náhle se největším divem Prahy stává nový kanalizační systém vybudovaný podle návrhu Angličana Lindleyho, jehož všechny stoky se sbíhají přímo pod Staroměstskou radnici, kde je vybudován zvláštní slav-

nostní Cizinecký vstup, aby vzácní návštěvníci mohli tuto pozoruhodnost zhlédnout. Fekálie z celého města se stékají pod radniční budovou, aby toto dílo mohlo být ukázáno jako vrchol výdobytků lidského ducha 19. století.

Pod povrchem zdánlivé idyly, o které jsme hovořili, nacházíme již však tušení budoucí katastrofy. Ozývá se především v řeči umění. Odtud onen často zmiňovaný obraz města deziluze - apokalyptického města. Tak, jak je spatřujeme například v románovém líčení Francise Mariona Crawforda Pražská čarodějka, v dílech Gustava Meyrinka, obrazech Jakuba Schikanedra či v němém filmu Pražský student. Ona tajuplnost není dána pouze skutečností, že středověk je stále v atmosféře Prahy 19. století latentně přítomen /doba Karla IV. stejně jako Rudolfa II./, ale rovněž tušením nadcházejících hlubokých krizí epochy nové fáze kapitalistické společnosti, epochy imperialismu.

Bylo dobře, že se tehdy nepodařilo uskutečnit vše, co si tehdejší doba vytkla. To ostatně platí o mnohých politických a sociálních systémech. Tato vlastní nedostatečnost je vždy hlavní nadějí pro budoucnost.

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVKY

UMĚNÍ A PLZEŇSKÁ SPOLEČNOST V 19. STOLETÍ

Miloslav Bělohlávek

V Plzni žila a působila v 19. století řada významných osobností, které znamenají podstatný přínos pro české umění, kulturu a vědu. Je potřebí jich vzpomenout a ukázat na jejich dílo, avšak sledujeme-li vývoj města i společnosti, je vhodné si položit otázku, jak tyto osobnosti a jejich snahy přijímala městská veřejnost a jak se jejich činnost a vliv v ní také odrážel. A také je potřebí ukázat na to, jaké podmínky ke své práci měli umělci v Plzni působící.

Prubířským kamenem pokrokovosti plzeňské společnosti byl boj o tzv. Nový svátek v 19. století, svátek, který byl spojen s výraznou antihusitskou tradicí, osvobození Plzně od husitů v roce 1434. Je třeba přiznat, že tento svátek především v 17. a 18. století a ještě na počátku 19. věku byl svázán s češstvím, s uvědomělou snahou po udržení českého jazyka a povědomí českosti města. Od poloviny 19. století s vývojem politického hnutí se však poznal jeho anachronismus i zaostalost. Do čela boje za jeho odstranění se postavily přední osobnosti kulturního a vědeckého života v Plzni. V bouřlivém roce 1848 to byl prof. J.F. Smetana, avšak opozice byla ještě tehdy příliš silná; teprve jeho nástupci ve vedení české Plzně Františku Schwarzovi a jeho druhům se podařilo v roce 1871, že svátek byl oficiálně zrušen, i když dost silná konzervativní část plzeňské měšťanské společnosti dále tento již neudržitelný přežitek slavila. Na této skutečnosti se ukázalo, jak těžký je boj za pokrokovou orientaci v plzeňském prostředí a že ve zdejší společnosti trvá dále silné konzervativní smýšlení.

Situace v Plzni byla velmi složitá z mnoha důvodů. Předně zde bylo národnostní prostředí značně zněmčelé, což podporovalo i těsné sousedství silného německého živlu, který se stále více v průběhu století národnostně radikalizoval až k šovinismu. Druhým významným faktorem pro utváření plzeňské společnosti a jejího smýšlení byl prudký růst města zejména ke konci století. Ale ani v první polovině nebyl zanedbatelný: od roku 1820 do 1840 vzrostlo

obyvatelstvo o celou čtvrtinu, od roku 1840 do 1864 o 100 % a exploze, typická pro česká města, pokračovala dále. Plzeň tu jistě hrála prim, neboť počet obyvatelstva se zvětšoval každé dvacetiletí téměř o 75 - 100 % a ke konci století, v roce 1898, dosáhl již 68079 obyvatel, 1910 dokonce 80343 obyvatel.

Dík přírůstku obyvatelstva se měnila národnostní tvář města. Dosud národnostně utrakvisticky smýšlející měšťané si uvědomovali své češství a přihlašovali se k němu. Měnila se také sociální skladba, rostla dělnická třída a přibývaly střední vrstvy obyvatelstva. To si uvědomoval již prof. J.V. Sedláček, když v roce 1819 probojovával českou triviální školu; myslel přitom především na děti dělníků a podruhů.

Plzeň poloviny 19. století měla silný německý charakter. V měšťanských kruzích převládal, jak již bylo uvedeno, vliv jazyka a písemnictví německého. Na okraji lze uvést, že sám B. Smetana, i když zde žil v letech 1840 - 1843 pod přímým vlivem svého bratrance J.F. Smetany, vůdčí osobnosti české Plzně, si deníky, jimž svěřoval své důvěrné myšlenky, psal německy. Rozvinutí myšlenek národního hnutí, zejména prostřednictvím literární tvorby, bylo umožněno teprve tehdy, když se v řadách zdejšího gymnázia vyskytl uvědomělý příslušník českého národa. A z tohoto pohledu nutno hodnotit celkem váhavý postup národního obrození. Čeština v řeči plzeňských obyvatel, zejména měšťanstva, byla porušena německými hovorovými výrazy až k nesrozumitelnosti, jak věrně zobrazil potomek jedné z nejstarších plzeňských rodin Emanuel Stehlík z Čenkova ve svých satirických básních, psaných v druhém desetiletí 19. století. Teprve od počátku čtyřicátých let vystupuje národně uvědomělé měšťanstvo směleji a sebevědoměji, konají se české besedy, plesy a recitační výstupy. Jde o velmi složitý národně uvědomovací proces, v němž se zdůrazňuje moment jazykový a připravuje se rozhodná diferenciace ideových směrů v revolučním roce 1848, kdy šlo o politickou zralost české plzeňské společnosti. A tu právě zmíněný boj o Nový svátek ukázal, že pokroková složka české veřejnosti je ještě slabá. Přitom však jazykově už Plzeň byla poměrně na dobré úrovni, jak o tom vypovídá svědectví ruského jazykovědce Izmajla Ivanoviče Srezněvského z

roku 1840; napsal tehdy, že v plzeňské společnosti slyšel jen český jazyk, kdežto v Praze se němčilo a česky mluvili jen "vlastenci" a ti, kdož vůbec jiného jazyka neznali. /1/

Plzeňská měšťanská společnosti byla uzavřená. Těžko přijímala mezi sebe nové obyvatele, společensky i ideově se jim bránila. Své zklamání z nich vypsal v dopise přední představitel české kulturní Plzně, profesor premonstrátského gymnázia P. Hugo Karlík, oddaný přítel a ctitel J.K. Tyla, který působil v Plzni v letech 1849 - 1860. V dopise z roku 1856 napsal: "Plzeň horempátem ubíhá v takové kocourkovství, že se člověku hnusí déle než třeba tu přebývati... Znáte Plzeňáky, naduté s prázdnýma kotrbama, nemajících jiných žádostí než pivo a drahotu, aby krví a mozolem jiných tučněli, ať nedím nic o tom hnusném copařství, kteréž nadutě s naježeným obočím na nás ubohé Čecháčky pohlíží a při vší své neotesanosti a dutosti, nevím za jak vzdělané a učené se drží. Inu, přejme jim té radosti, přijdeť doba, a snad již tu, že hloupá jejich sprostnost nahlídne, že nejsou plnitelé, nýbrž protivníci zákona a že odměnu vezmou, jakou zasluhují." /2/ I když dopis ukazuje na okamžitou dispozici pisatele, přece jen se v něm odráží jistá skutečnost a rozpornost mezi snahami plzeňských kulturních představitelů a netečností měšťácké, indiferentní Plzně. Obdobně se vyjádřil i jiný příslušník Smetanovy družiny, knihkupec a knihtiskař Ignác Schiebel, který v roce 1852 odpovídal J.K. Tylovi na jeho dotaz o možnosti pronajmutí plzeňského divadla: "Víte, Plzeň nemá smysl pro něco, ale dost peněz." Plzeň měla kamenné divadlo z roku 1832, po Praze v českých městech nejstarší, ale bylo v rukou právovárečných měšťanů a jeho výboru, který byl německý. Ten příliš velké porozumění pro kulturu neměl, jak vyplynulo z předchozího citátu, a často proměňoval divadlo v redutu. Češi na výbor vliv neměli. Uvádí to jasně v dopise Tylovi I. Schiebel: "Kdo jsme my, musím Vám říct; jenom majitelé domu a tj. právovárečných, mají podílu na divadle, tj. jako majetnosti, toto spravuje výbor, který z středu právoměšťanů volen /a přitom drožka hrubý, nevzdělaný/ v tom pádu rozhoduje; že já a druhý, osměluji se říct, vlastencové, žádné domy nemají, za to nemůžeme a není se tedy čemu divit, že na výbor také malý vpliv máme." /3/ V di-

vadle se hrálo německy, ale měšťácká Plzeň oně velký zájem neměla, jak píše v dalším dopise I. Schiebel: "Müller hraje opět při prázdném domě čtyřikrát za týden..." /4/

J.K. Tyl měl v Plzni řadu oddaných přátel, počínaje prof. J.V. Sedláčkem až k J.F. Smetanovi, Hugo Karlíkovi, Ignáci Schieblovi a k dalším. Přesto jeho pobyty /1829 a 1840/ byly pouze epizodické a právě tak vlastně náhodou se Plzeň stala Tylovým místem úmrtním. Pro město však smrt a pohřeb J.K. Tyla byly významnými událostmi, neboť jeho pohřeb byl, jak napsal současník, "vlasteneckou manifestací staroslavné sice, leč do té doby duchem cizoty provanulé královské Plzně".

Rok 1848 byl ve vývoji Plzně důležitým mezníkem více po stránce kulturní než politické. V té době vznikla v městě Slovanská lípa a do jejího čela byl postaven J.F. Smetana. Při ní se utvořil ochotnický a pěvecký odbor, který pak dlouho přetrvával. Od konce padesátých let působil v Plzni, respektive v blízkém Sedlci František Uman, dnes zapomenutý český básník a spisovatel, nadšaný vlastenec a ctitel K.H. Borovského, jehož památky se v roce 1861 ujal provoláním v novinách Pilsner Bote. Byl však za svůj článek odsouzen /byl to první tiskový proces v Plzni/ a ztratil své místo ve Valdštejnských strojírnách. Třebaže se představitelé české Plzně snažili zajistit zde Umana vhodným místem, nedošlo k tomu a Uman zemřel krátce poté v Brně jako první redaktor prvních českých brněnských novin Moravské orlice. Uman měl velké zásluhy o kulturní život v Plzni, vlastně podnítil založení plzeňského Sokola /1863/ a spolu s Janem Ludvíkem Lukesem spolupůsobili při vzniku pěveckého spolku Hlaholu /1862/, do kterého přešel v podstatě pěvecký kroužek bývalé Slovanské lípy, jenž se stále udržoval.

Tělocvičný spolek Sokol byl založen plzeňskými měšťany, brzy se však od něho oddělila řada těch, kteří neměli v národních otázkách jasno, založili zprvu utrakvistický spolek a z něho pak vznikl čistě německý Aar. Hlahol přetrval a stal se jednotícím spolkem pro plzeňské české kulturní nadšence. Brzy v jeho čele stanul hudební skladatel Hynek Palla, první cvičitel plzeňského Sokola. Hlahol má čestné místo v kulturním životě Plzně a ustavením ženského a smíšeného sboru předstihl svého pražského jmenovce.

Zodpovědně lze říci, že hudba to byla, která spojovala všechno české obyvatelstvo. V roce 1873 vznikl Pěvecký odbor Dělnické besedy, 1895 pak Dělnický pěvecký sbor; již v roce 1869 vznikla stálá plzeňská opera a roku 1882 se ustavil Plzeňský filharmonický spolek. Po odchodu Hynka Pally, respektive po jeho smrti, hudební život na čas zeslábl.

Koncem padesátých a v šedesátých letech plzeňské měšťanstvo hospodářsky sílilo a poněkud zatlačovalo německou buržoazii. V roce 1862 byla založena Občanská záložna, která se stala opěrným hospodářským bodem českého plzeňského měšťanstva. Společenským dovršením jeho snah bylo založení Měšťanské besedy /1862/. Již krátce předtím /1861/ se obě české skupiny /občanská i měšťanská/ spojily při obecních volbách v úsilí získat vítězství, což se částečně podařilo. Výsledek byl oslaven českým divadelním představením a Hlaho! zazpíval české sbory Vše jen ku chvále vlasti a krále, Svoji k svému a Tys přítel náš.

V těch letech se také odehrával boj o českou žurnalistiku. V Plzni sice byly noviny, ale německé. V roce 1848 byl učiněn pokus o založení českých novin Posla ode Mže, ale pro nezájem veřejnosti se neudržel ani rok. Pak ještě v padesátých a na počátku šedesátých let byly dva další pokusy o založení českých novin, ale pro absolutní nezájem a nemožnost hospodářsky se udržet, nevyšlo ani jedno číslo. V roce 1870 Eduard Valečka usiloval o vydávání literárního časopisu, ale rovněž neuspěl. Jeho slavjanofilské cítění se projevilo v založení Matice slovanské /1872/, podařilo se mu v Plzni vydat v překladu J. Píče Gončarovovu Starou historii, ale pro naprostý nezájem Matice krátce poté zanikla /1873/.

Rozhodující význam pro plzeňskou žurnalistiku měl František Schwarz, který v roce 1864 založil Plzeňské noviny. Jeho spolupracovníky byli např. Jan Neruda, Sofie Podlipská, Karel Sabina, B. Guldener aj. Tím byl dán počátek velké úspěšné místní žurnalistice, k níž se od roku 1889 připojil i dělnický tisk pod různými názvy /Heslo, Posel lidu, Západočeský posel lidu, Žumbera, Satan, Nová doba/.

Schwarz byl hlavní osobou ve všech politických i kulturních podnicích Plzně do konce století. Z jeho podnětu byl založen Spolek

přátel vědy a literatury české v Plzni i plzeňské muzeum. Spolek měl doby vzestupu i sestupu, ale kolem něho se stále soustřeďoval literární i vědecký život, reprezentovaný v té době např. historikem Josefem Strnadem.

Jan Neruda navštívil Plzeň několikrát a ve svém fejetonu Z Plzně z roku 1863 popisuje, jaký dojem na něho učinila: "Nabyl jsem mnohého příjemného přesvědčení... za čtvrté, že je německá Plzeň právě tak německá, jako německá Praha. Něco novějších přistěhovalců, nejvíce to Židů, něco toho, co peníze má, a vše to, co sobě ex offo na pána hrá, to mluví na ulici německy; milá štěbetavá mládež ale dokazuje, že doma jináče. Kletba lidstva, zvyk, dělá ovšem také mnoho, českou firmu zřídka uzříš, samé německé. Ano, i na hřbitov přenášejí své německé firmy." A dále píše: "Všechno neštěstí pochází od vyleželého piva. Plzeňští musí být zcela šťastni, neboť jsem se přesvědčil o pravdě toho, že je Dunaj v Donaueschingen nejmenší, totiž plzeňské v Plzni nejhorší." /5/

Přesto však plzeňské prostředí nebylo nijak příznivé k pravému umění a nesnášelo kritiku. Dokladem toho je případ spisovatele a dramatika, přítele Jana Nerudy, Bernarda Guldenera, který pocházel z přední plzeňské měšťanské rodiny. Po jeho dvou hrách uvedlo plzeňské divadlo veselou hru Mňau, v níž vylíčil autor celkem bezohledně některé nepěkné poměry ve zdejší české společnosti. Hra se však ztratila, a tak nemůžeme nic bližšího o jejím obsahu říci. Podle zpráv byl však v ní hercem Ryšavým zparodován již zmiňovaný Ignác Schiebel. Hra vyvolala v plzeňské veřejnosti velkou polemiku, kterou B. Guldener uzavřel svým zasláním: "Spravoval jsem se vždy zásadou: národ jest nade všecko, jednotlivec ničím bez něho." Ze sporu vyvodil důsledek - odstěhoval se z města a vrátil se sem, až aby tu byl pohřben. V jednom svém dopise se označil za "vypovězence, vyhostěnce".

V té době žila v Plzni mladá Eliška Krásnohorská, která se sem /1867/ s matkou přestěhovala za svou sestrou provdanou za Hynka Pallu. Tady se horlivě zúčastňovala hudebního života, napsala tu svou nejosobitější a intimní sbírku Z máje žití a Ze Šumavy, o níž Jaroslav Vrchlický napsal, že dosáhla leckde vrcholků, o jakých básnictví české dosud nevědělo. Zde začala také její spolupráce

s Bedřichem Smetanou, neboť tu pro něho napsala libreto k Viole a vznikla myšlenka na libreto k Hubičce. Zde napsala také svou stať O české deklamaci hudební /1871/, v níž konkrétně ukazovala na prohřešky českých skladatelů a nezastavila se ani před samotným B. Smetanou, kterého podnítila k přemýšlení nad tímto problémem. Přestože tedy plzeňské sedmiletí má pro Elišku Krásnohorskou velký význam, přece jen cítila chlad a nezájem místní veřejnosti o kulturu a umění. Ve svých Vzpomínkách o tom napsala: "... cítila jsem se v jedné věci ochuzenou a osiřelou: literární ovzduší mi v Plzni chybělo. Žili tam sice spisovatelé Bernard Guldener, František Schwarz i jíní méně známí, avšak nevěnovali pozornost nepatrné začátečnici a tato zas nevymáhala povšimnutí nedobrovolného. S ostatní společností nebylo onoho času snadno vyměňovati myšlenky o literatuře."

Není proto divu, že Plzeň nemohla inspirovat v podstatě žádného umělce, neodrazila se v díle žádného literáta. F.A. Hora, který tu v té době žil, byl předním překladatelem z polštiny a velkým pěstitelem polsko-české vzájemnosti. Jeho vlastní tvorba mnoho neznamenala. A největší plzeňský spisovatel, Karel Klostermann, který zde působil od roku 1873, objevil pro českou literaturu Šumavu, ale Plzeň, jako by pro něho neexistovala. I když byl společensky velmi činný a působil i v městské radě, nenacházíme, až na malé zmínky, v jeho tvorbě žádný odraz plzeňského prostředí. Rozpornost vztahů Čechů a Němců se u K. Klostermanna projevila neobyčejně silně. Rodem Němec, přilnul k národu, jenž byl jeho srdci nejblíže, k Čechům.

Na plzeňskou společnost vedle hudby nejmocněji působilo divadlo. V počátcích národního uvědomění sehrálo velmi významnou roli a také později ji silně ovlivňovalo, i když jeho role nebyla bez problémů. Poněvadž divadlo bylo v rukou soukromých, muselo se podřizovat vkusu návštěvníků více, než aby je vychovávalo. Divadlo bylo pronajímáno především německým společnostem a česky se hrálo více ochotnicky. Teprve po zesílení pozice české strany na radnici bylo od 1865 přenecháno divadlo české společnosti Pavla Švandy ze Semčic, který se tak stal zakladatelem stálého českého divadla v Plzni. V roce 1869 se mu podařilo otevřít i českou operu.

Třebaže Pavel Švanda byl vynikající divadelník, měl skvělý soubor, pozice českého divadla nebyla nijak záviděníhodná. Uražení Němci si postavili vlastní divadlo, kam lehkým žánrem lákali měšťácké, národnostně lhostejné obecenstvo. Velkou konkurencí byly také cirkusy, a tak ředitelé divadla se museli podřizovat vkusu diváků, podbízeli se mu a na léto stavěli arény, kde vystupovali artisté a hrály se nehodnotné frašky. Vendelín Budil, zakladatelská postava českého divadelnictví, jako samostatný divadelní ředitel v Plzni tu přišel o veškeré jmění a musel rozpustit svou společnost. I když byl nucen vycházet vstříc zálibám diváctva, nechtěl slevovat z vysokých uměleckých požadavků. Svědectvím těchto střetů je např. jeho dopis Bořivoji Prusíkovi z roku 1902 o Gorkého hře Měšťáci, která měla v Plzni českou premiéru. Není příliš lichotivý pro plzeňskou společnost: "Bohužel, ač dílo to znamenité, není pro něho zde půda. Měšťáci s takovou pietou vypracovaní, nedožijí se mnoho repríz... Zdejší obecenstvo nedá si předpisovati a nesnese takové vzrušení. Pro herce a vzdělance je to pochoutka, ale pro široké vrstvy nikoliv, a na ty musíme apelovat, chceme-li se udržet." /6/ Neúspěch Měšťáků však V. Budila neodradil a za rok opět vypravil další hru Gorkého Na dně, kterou hrál pod názvem V noclehárně.

Rovněž výtvarné umění v Plzni nemělo silnou odezvu. Po velkých osobnostech 18. století /F.J. Lux, Widmannové, Platzerové/ nastal útlum. V první polovině 19. století tu působili celkem nevýznamní malíři jako např. Vojtěch Staubman aj. Od roku 1848 byl v Plzni Jan Hezog, žák Maxe Haushofera a Kristiána Rubena, který maloval téměř řemeslné oltářní obrazy, svěžejší byly jeho realistické podobizny plzeňských měšťanů; zachoval se také jeho zajímavý pohled na Plzeň z poloviny padesátých let, zobrazující ještě venkovskou idylu. V Plzni určitou dobu působil i zdejší rodák František Sequens, pozdější rektor pražské malířské Akademie; na něho se sem přijel podívat sám Jan Neruda. Od Fr. Sequense můžeme sledovat jakousi linii malířů, kteří svým mládím byli spojeni s Plzní. Fr. Sequens zde zasvěcoval do malířského umění syna svého mecenáše Maxmiliána Pirnera. Žákem Sequensovým a Pirnerovým byl dnes opomíjený plzeňský rodák Josef Mandl /1874 -

1933/, mistr melancholického romantismu a baladických látek. K Plzni měl vztahy, především k rodině Schieblově, mladý Václav Brožík a od roku 1889 tu trvale působil Augustin Němejc, jehož dílo by si zasloužilo opětného vyzdvižení. Plzeň se příliš nevryla do díla českých malířů, kteří se zde zastavili, a její skromné stopy můžeme sledovat např. u Josefa Mánesa, Václava Kroupy, Julia Mařáka, Mikuláše Alše, Charlotty Piepenhagenové a Václava Jansy. Sochařství v té době bylo v Plzni zcela zanedbatelné a zdejší společnost neumožňovala umělcům nějaké práce, vyjma dvou pomníků, a to J.F. Smetany a Martina Kopeckého v šedesátých letech. /7/

Rovněž plzeňská architektura 19. století nijak nevynikla. Jak nám ukazují staré veduty, byla Plzeň na přelomu 18. a 19. století malebným městem, avšak empír uvolnil město z hradeb a tím se zcela změnil jeho charakter. Stavby 19. století ukazují na chudý provincionalismus českých měst. V průběhu druhé poloviny 19. věku bylo město ochuzeno o velkou část historicky cenných domů. Od roku 1850 do 1900 bylo zbořeno celkem 88 domů, téměř třetina historického jádra a do konce první světové války dalších 92.

Překotný růst města a zahleděnost jeho představitelů především na vlastní průmyslové a obchodní podnikání nedovolily rozvoj mecenášství. Od sedmdesátých let tu sice vznikají muzea, nejprve historické, pak uměleckoprůmyslové, ale pro výtvarné umění neměla zprvu velký význam. Také soukromé sběratelství se soustřeďovalo především na starožitnosti a teprve na počátku 20. století vyrůstá ve sbírce JUDr. Fr. Troppa v uvědomělé mecenášství. Ten ve své galerii, kterou v neděli a o svátcích zpřístupňoval veřejnosti, soustředil díla předních současných malířů jako např. Antonína Slavíčka, Fr. Kavána aj.

Uvedený nezájem o kulturu v plzeňském prostředí ukazují - i když osobitě a nadsazeně - další dva výroky z počátku našeho století. Na rozmezí let 1911 - 1912 působil v Plzni krátce jako novinář Karel Toman. Velmi jej město zklamalo a o svých spolupracovnících napsal: "Baví mne, jak se z neschopnosti navzájem pomlouvají a požírají! A tlachalové jsou to, panebože, takoví tlučhubové, kteří musejí stále mlít hubou, aby si dokázali, že jsou

důležité figury." /8/ Julius Fučík v roce 1935 napsal: "V celém Československu nenajdete místo, kde by byl tak hluboký úpadek kulturních zájmů jako v Plzni... Stálo by za celou zvláštní studii to prostředí kulturní a společenské nevšímavosti, jež se vytvářelo od okamžiku, kdy byla Plzeň obehnána čínskou zdí proti všem pokrokovým myšlenkám." /9/

Rekapitulujeme-li nakonec vztah Plzně a její společnosti k umění, je třeba konstatovat, že zde žila řada významných osobností, ale jejich práce nebyla místní veřejností zcela přijímána a vstřebávána. Plzeň byla provinčním městem, byla tu řada faktorů, které bránily v plné recepci progresívních myšlenek umění oné doby. Předně to byl opožděný vývoj národního obrození, dlouhá národnostní neujasněnost zejména měšťanské vrstvy, která neumožňovala mecenášství, a dále rychlý, až překotný růst města. Jím se společnost stále měnila a nesžívala se hned s městem, neznala jeho tradice a hledala především rychlé existenční zajištění. Nejhlouběji na plzeňskou společnost působila hudba, projevovalo se to čilým koncertním ruchem a početností pěveckých i hudebních spolků, a dále divadlo. Byli bychom však nespravedliví, kdybychom nevzpomněli velkých zásluh představitelů města o budování českého národního a středního školství, které bylo jedno z nejlepších v Čechách a které usilovalo o kulturnost městského prostředí. Nejvážnější brzdou kulturního vývoje Plzně v té době byl její provincionalismus, na nějž nejvýstižněji ze všech ukázala, jak jsem již uvedl, Eliška Krásnohorská. Umělci odcházeli do Prahy, kde nacházeli vnímavější půdu a lepší podmínky pro svou tvorbu než v Plzni.

Snad to, co tu bylo pověděno, je příliš tvrdé k Plzni 19. století a ukazuje spíše negativní obraz plzeňské společnosti, jež měla i kladné stránky, které nelze přejít mlčením. Přes všechnu nepřízeň či spíše snad lhostejnost projevovanou v průběhu století ve městě ve vztahu k pokrokovému umění a ke kultuře, bylo tu však přece jen mnoho vykonáno. Obdiv patří těm, kteří se nedali odradit od pokrokových cest a usilovali o kultivování městské společnosti a hledali cesty, jak navázat s městským prostředím kontakty. Vztah plzeňské společnosti k umění, jak je zde vylíčen, je založen

na výrocích předních osobností kulturního života. Je tedy tento obraz přirozeně plně subjektivní a daný okamžitou dispozicí pisatele, v mnohém silně osobně zabarven a nadsazen, ale ve svém celku ukazuje jistý kvalitativní pohled na plzeňskou společnost. Je zajímavé, že se plně shoduje s vylíčením českého kulturního městského prostředí, jak je uvedl Jan Palacký ve své knize Böhmische Skizzen. Von einem Landeskinde, vydané v roce 1860. Pokusil jsem se tak ve svém příspěvku ukázat na některé rysy specifického vývoje Plzně 19. století v přístupu k umění, jehož vysvětlení bylo již tolikrát hledáno. /10/

Poznámky

Základní údaje k této problematice viz Dějiny Plzně díl II. /red. V. Čepelák. Plzeň 1967, s. 297/ a dále E. Felix, Literární Plzeň v obrysech II., Plzeň 1933, s. 135/.

/1/ Jaroslav Schiebl, Vzácná ruská návštěva v Plzni r. 1840. Plzeňsko 11, 1929, s. 18.

/2/ J. Volf, Jak to vypadalo v Plzni r. 1856. Plzeňsko 16, 1934, s. 1 - 6.

/3/ Dopis Ign. Schiebla J.K. Tylovi z 29.1. 1852. Archív města Plzně, č. lit. poz. 2206.

/4/ Nedatovaný dopis rovněž z r. 1852 Ign. Schiebla J.K. Tylovi, tamtéž č. 2207.

/5/ J. Neruda, Z Plzně /feuilleton/. Plzeň 1928, s. 11. Původně otištěn v Hlasu 5.5. 1863.

/6/ Dopis V. Budila Boř. Prusíkovi z 18.10. 1902. Archív m. Plzně, lit. poz. č. 32269 a.

/7/ J. Čadík, Malířské profily českého západu. Plzeňsko 4, 1922.

/8/ Dopis Karla Tomana A. Vagenknechtové z 11.12. 1911 v majetku syna Prokopa Bernáška.

/9/ J. Fučík, Tvorba 1935.

/10/ Boh. Čuřín - Polan, Krásné písemnictví v Plzni. Plzeň a Plzeňsko v minulosti a přítomnosti I. Plzeň 1925, s. 145 - 165. B. Polan, Literatura v Plzni. Přednáška z r. 1946. Archív m. Plzně, pozůstalost B. Polana, č. i. 401.

K PROBLÉMU UMĚLECKÉ OPROŠTĚNOSTI V HUDBĚ 19. STOLETÍ

Jaroslav Bužga

Proces konstituování měšťanské hudební kultury počátkem 19. století vyvolává mnoho otázek, na které chce upozornit i následující diskusní příspěvek. Vzhledem k omezenému rozsahu nemůže analyzovat četnou produkci, aktové dokumenty, korespondenci, tehdy módní osobní deníky a mnohé nově vznikající literární projevy o hudbě a musí počítat s některými zjednodušeními.

Ještě koncem 18. století se hudba pokládala za myšlenkově nenáročný doprovod církevních obřadů, dvorských, veřejných a soukromých slavností a za oblíbené rozptýlení. Radikální proměnu dosavadního pojetí si vynutila Beethovena díla od tzv. středního období a pozdní díla, zejména klavírní sonáty a smyčcová kvarteta, která kladla na interprety nebývalé technické požadavky. Od obecenstva vyžadovala soustředěný poslech, vylučující dosavadní často nenucenou zábavu při hudebních produkcích. Nastolila v podstatě stále aktuální problém odmítavého vztahu posluchačů ke skladbám, které se vymykají vžitým představám. Proces vzrůstající myšlenkové závažnosti a kompozičně-technické složitosti skladeb, vyplývající z emancipace hudby jako svébytného umění, v průběhu 19. století pokračoval. /Zůstal dodnes složitým hudebně sociologickým problémem./ Provozování mnohých děl spjatých s konstituováním měšťanské národní kultury přispělo k jejich zakotvení v širokém národním vědomí. Některá se posléze stala součástí nacionalistické ideologie. /Národní hymna, Smetanova Libuše, Má vlast./

Zásadně se změnilo i postavení hudebníků. Někdejší lokajové a komorníci se stávali váženými občany zahrnovanými nebývalými poctami, členstvím ve Francouzské Akademii, tituly dvorních a tajných radů. Mnozí, např. Antonín Dvořák, dostávali státní stipendia. Zvlášť názorně dokládají stávající situaci životní osudy a dílo Richarda Wagnera. Po krátkém drážďanském působení se

stal politickým psancem stíhaným zatykačem. Posléze dosáhl naprosto výlučného postavení u bavorského dvora a stal se známým představitelem evropské kultury. Soustředil na sebe nekritický obdiv hraničící se zbožňováním, ale také neuvěřitelně nenávistné výpady a skandální útoky. Skladatelův životopis dosud šokuje mnohé historiky, kteří jej chápou pouze v úzkém osobním, nikoliv v širším společenském rámci. Politické zaměření některých Wagnerových děl vyvolávalo od počátku, např. již v prvých kritikách Shawových protichůdné názory, souhlasné a odmítavé úvahy. Shodovaly se jen v oceňování naprosté mimořádnosti umělcova zjevu. Obdobné postavení jako Wagner v Německu zaujímal v Rakousku-Uhersku Johannes Brahms.

Myšlenkově náročná díla Beethovena a novoromatiků Berlioze, Wagnera, Smetany a dalších se vymykala tradičním představám milovníků hudby, nadšených diletantů v původním smyslu slova, bez pozdějšího pejorativního nádechu. Psalo se o nich v četných estetických a filozofických pojednáních, nadšených a odsuzujících kritikách, z nichž mnohé dosud kolují v anekdotické podobě. Stále však postrádáme hlubší analýzu hledisek, ze kterých vycházely. V nové situaci se obtížně orientoval např. i Carl Maria von Weber, pozorně sledující proměnlivé umělecké dění. S obdivuhodně jasnozřivým zaujetím uvedl v Praze v roce 1814 Fidélia bez ohledu na očividný neúspěch vídeňské premiéry. Naproti tomu o Beethovenově Houslovém koncertu psal s výhradami. Rozporné stanovisko odpovídalo dobovým protikladným myšlenkovým proudům. Odpůrci revoltující tvorby Beethovenovy nastolili program záměrně jednoduché, trivialitě blízké umělecké oproštěnosti. Odpovídala myšlenkovému ovzduší doby Metternichova absolutismu. Vycházela z restaurační snahy přizpůsobovat vznikající skladby dřívějším představám. Nové měšťanské obecenstvo mělo pouze rozšířit dosavadní okruh šlechtických, tón udávajících zájemců. Mnozí z nich po státním bankrotu v Rakousku zchudli, přesto zůstali významnou politickou silou v uměleckém a kulturním dění, při založení pražské konzervatoře, při financování opery a v podpoře různých dalších hudebních institucí. Stejně jako dříve měla hudba příjemně bavit, "zušlechťovat" smysly a mravy a

rozptylovat módní sentimentální melancholii. Bukolická záliba v pastýřských námětech splývala s Herdrovým nadšením pro lidové písně, které sdílel i Goethe, odmítající skladby Beethovenovy a Schubertova zhudebnění svých básní. Biedermeierovská idyla zastírala vzrůstající politický neklid režimu a napjaté ovzduší v celé střední Evropě. Nadšení pro jednoduchost, v mnohém ohledu poplatné klasicistní tradici zvlášť silné v českých zemích, ovlivňovalo rozsáhlou písňovou a sborovou tvorbu a chrámové skladby. Metricky pravidelná melodická periodicita v "lidovém duchu" charakterizovala produkci příslušníků tzv. Berlínské školy, Friedricha Reichardta a Carl Friedricha Zeltera a mnohých dalších skladatelů a prostonárodní písně a jejich ohlasy v českých zemích. /Nad texty bděla přísná cenzura./ Požadavek snadné pamatovatelnosti, vyhýbání obtížným melodickým krokům a nepatřičným disonancím měl utvrzovat nenáročné milovníky hudby v představě ušlechtilosti, ctnosti a ničím nerušeného společenského pořádku. S těmito představami se ztotožňoval i geniálně nadaný Václav Jan Tomášek, přítel Goethův, bytostně lpějící na mozartovské tradici. Myšlenkově náročnými a technicky příliš obtížnými díly by asi narážel na nezájem tehdejšího pražského obecenstva. /Tomáškův vrstevník, chrámový skladatel Jan August Vitásek, zůstal pouhým mozartovským epigonem./

Požadavek umělecké oproštěnosti ovlivňoval nově vznikající skladby a módní zjednodušující, zejména klavírní úpravy původně složitějších skladeb, které se provozovaly v měšťanských salónech a na oblíbených akademiích v českých zemích ještě koncem 19. století a později. /Viz referáty Marta Ottlová-Milan Pospíšil, Jan Kapusta.' Starší skladby z počátku 19. století se postupně vytrácely z repertoáru a zapomínaly. V novější době ožívají v souvislosti se zájmem o tzv. starou hudbu. K historicky pravdivému obrazu své doby však patří stejně nesmazatelně jako kdysi odmítané skladby Beethovenovy posléze glorifikované romantickým kultem skladatelovy osobnosti. Na repertoáru a v povědomí posluchačů zakotvily trvale až od druhé poloviny 19. století.

Biolografická poznámka.

Termínem "Kunstlosigkeit" /"umělecká oproštěnost"/ charakterizuje W. Wiora /Das deutsche Lied, Wolfenbüttel 1971/ písňovou tvorbu /"kunstlose Lieder"/ skladatelů tzv. Berlínské školy, činných namnoze v berlínské Pěvecké akademii /Singakademie/. Tito skladatelé ovlivněni dobovým zájmem o lidové písně v duchu idejí hlásaných J.G. Herdrem záměrně usilovali o jednoduchou skladebnou fakturu.

Celkové vylíčení dějin hudby v českých zemích v prvé polovině 19. století podává příslušná kapitola svazku Hudba-Československá vlastivěda IX, Umění", sv. 3, Praha 1971, dále heslo Tschechoslowakei v encyklopedii Die Musik in Geschichte und Gegenwart, sv. 13. Kassel atd. 1966. Viz též osobní hesla jednotlivých v textu zmíněných skladatelů v téže encyklopedii, v Československém hudebním slovníku, sv. I, II, Praha 1963, 1965 a v The New Grove Dictionary of Music and Musicinas, London 1980, v nichž je uvedena i další literatura.

O emancipaci hudby jako umění v 19. století píše C. Dahlhaus /Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978, Die Musik des 19. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, sv. 6, Wiesbaden 1980/.

Recepce Beethoveny hudby v prvé polovině 19. století nebyla dosud předmětem soustavného výzkumu. Práce Eggebrechtova /H.H. Eggebrecht, Geschichte der Beethoven Rezeption, Wiesbaden 1972/ se zabývá pojetím Beethovenovy osobnosti a díla v pozdějších biografiích.

O pražské premiéře Fidélia viz O. Pulkert, Neznámá partitura Beethovenovy opery Leonora, Hudební rozhledy 31, 1971. O Beethovenově houslovém koncertu psal Weber v anonymní kritice pražského provedení /G. Kaiser, Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber, Berlin 1908/.

Základní literaturu o Wagnerovi uvádějí zmíněné encyklopedie a Dahlhausovy dějiny hudby 19. století. O ideologii Wagnerova díla psali zejména Adorno a Hans Mayer Th. W. Adorno, Versuch über Wagner, München 1964, H. Mayer, Richard Wagner in Bayreuth, Stuttgart 1976/. Viz také J. Jiránek, Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy, Praha 1965. Shawovy kritiky z roku 1898 vyšly též slovensky. /G. B. Shaw, Dokonalý wagnerovec, Bratislava 1981. České vydání téže knihy ze třicátých let zůstalo autorovi nedostupné./

O Goethově vztahu k hudbě psali F. Blume a W.Wiora /F. Blume, Johann Wolfgang Goethe und die Musi, Johann Wolfgang Goethe v Syntagma musicologicum I, Kassel 1963, W. Wiora v cit. knize a ve studii Goethes Wort über Bach ve sborníku Hans Albrecht in Memoriam, Kassel 1962/.

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVEK

František Černý

Kol. Vladimír Macura ve svém referátu velice pěkně a správně uvedl, jak v české obrozenecké próze a poezii až do třicátých let frekventovala v obraze Prahy určitá konstantní historická místa, která byla zpracovávána v určitém stereotypu. Proměnu v této konvenci kol. Macura nalézal až právě po příchodu generace třicátých let - v próze tedy zejména u Tyla. Rád bych tu ale upozornil, a snad by to mohlo mít jistý význam i pro historiky výtvarného umění, že v českém dramatu - na rozdíl od prózy a poezie - se již od konce 18. století děly pokusy o ztvárnění soudobého, tedy "moderního" pražského milieu. První doklad můžeme uvést již z roku 1796, kdy v Divadle U hybernů byla 7. února odpoledne uvedena Šedivého hra Masné krámy aneb Sázení do loterie.

První proměna prvního jednání se odehrává na staroměstském trhu před "masnými krámy", v obchodním středisku Prahy, kde mají řezníci, mlynáři, hokyně a zelinářky vyloženo zboží, a druhá proměna prvního jednání - jakož i jednání druhé - v kavárně /kafehaus/, vyhledávané lidem z tržiště. Jsme tedy v ohnisku českého života, které autorovi umožňuje na jevišti předvést pestrou galerii figurek. Vidíme řezníky, úředníky, dráby, vojáky, tržného, kuchaře, zelinářky, šenkýřku atd. Také v Šedivého frašce Pražští sládci anebo Kubíček dostane za vyučenou, která měla premiéru na téže scéně už 28. září 1795, máme novodobé pražské milieu, avšak v tomto případě nejde již o portrét tak typický, protože podobných mlýnů a pivovarů, jaké zde autor zobrazil, bylo po Čechách mnoho. Ještě významnější pokus o zobrazení charakteristických prostředí obrozenské Prahy představují výjevy ze života Pražanů, které napsal do své adaptace Bäuerleho frašky Aline oder Wien in einem anderen Weltteile J.N. Štěpánek. V této adaptaci, uvedené v roce 1825 na českém divadle v Praze pod názvem Alína anebo Praha v jiném dílu světa, jsou stručně vymodelovány i pražské lidové slavnosti - nuselská fidlovačka, bubenečský "strozok" a slavnost ve

Hvězdě. Už tady se to hemží rohlíčkáři, oplatkáři, žebráky, uličníky, muzikanty, už tu na lidové slavnosti vidíme zedníka, řezníka, sládka, mlynáře, pekaře, tkalce a podobné postavy. Svět pražských slavností, který později výtvarně zachytili Q. Mánes, V. Barvitius, B. Knüpfer a jiní, i ovšem prozaikové, byl poprvé umělecky ztvárněn právě zde. V této mimořádně populární hře pražského českého obrozenského repertoáru vytvořil Štěpánek jakýsi předstupeň k Tylově Fidlovačce. Přínosem Štěpánkovým bylo i to, že měl smysl pro sociální problémy pražské společnosti. Není vyloučeno, že podobných pokusů bylo více, ale nevíme o nich, protože české texty /včetně adaptací, nejednou přímo lokalizací cizích prací/, uváděné před rokem 1800, se téměř nedochovaly.

MĚSTO A MĚSTSKÉ PROSTŘEDÍ VE FORMOVÁNÍ ČESKÉ NÁRODNÍ HUDBY

Miroslav K. Černý

Příspěvky, které jsme tu vyslechli, potvrzují, že i muzikologové musí ještě mnoho zkoumat a důkladně se zamýšlet nad procesem formování české národní hudby. Víme-li - a bylo to právě zde znovu demonstrováno -, že česká buržoazie nebyla zdaleka tak jednotná a jednoznačně pokroková, jak se jevila třeba ještě Z. Nejedlému, který ostatně jako první kladl otázku společenských a třídních podmínek vzniku moderní národní hudby u nás, pochopíme, proč se město nestalo tématem děl jejich tvůrců. V úvahu mohla přicházet ovšem především díla syžetová, tedy skladby programní a hudebně dramatické. Objevuje-li se v oblasti symfonické básně "městské" téma poprvé až Pragou J. Suka, omezím se na tvorbu operní. Současné městské prostředí je dějištěm už vůbec prvé české opery - Škroupova Dráteníka. Hraje tu však úlohu zcela podřadnou a není ani hudbou, ani textem nijak charakterizováno. A nejinak je tomu ve Smetanově Tajemství. Zde bychom mohli toto dějiště dokonce zcela konkrétně pojmenovat /blízkost Bezdězu by ukazovala na Bělou/, ale ani tady není charakteristika nijak akcentována a čas je zcela neurčitý a irelevantní. A ještě menší význam a určitost má prostředí - snad nějakého městečka - v Dvořákových Tvrdých palicích. V Jakobínu je pak děj situován do poddanského městečka přelomu 18. a 19. století, městečka zcela ještě neprobuzeného, pro něž je skutečný jakobín strašidlem. Opakuji však, tento nezájem se týká města současného, nebo téměř současného. Zcela jiná je úloha města "historického", i když také nevystupuje příliš často. Je však dějištěm hned prvé opery Smetanovy. A není to město ledajé. Je to Praha, a to Praha vzbouřená, kvasící, možno říci přímo revoluční a aktivní úlohu v ní hraje lid - revoluční chudina, která postupně nabývá svého pravého obrazu - ne luza, ale aktivní síla odporu proti loupeživým cizincům, zastiňující v tom váhavé, kolísavé a zrazující bohaté měšťany i ry-

tíře. Nechybíme, řekneme-li, že se tu jedná o alegorii, v níž oba autoři - Sabina i Smetana - vyslovili svůj soud nad kolísavými, kapitulujícími a revoluční boj zrazujícími představiteli buržoazie z roku 1848. A to lze dokázat i hudebním rozborem. Stačí jen si povšimnout, jak zpěv Jíry, vůdce a představitele vzbouřeného lidu, vyrůstá do dramaticko-deklamačního projevu i výrazem silnějšího než počáteční deklamace patriciů v domě Wolframově. Ale to budiž jen náznak, na podrobný rozbor zde není místa. A připomeňme ještě, že Praha - tentokrát však Praha pobělohorská, zdeptaná - je dějištěm druhé opery Fibichovy, zdaleka už ne tak významným. To teprve v druhém z Výletů pana Broučka L. Janáčka vystupuje město jako revoluční síla, ovšem opět Praha historická v protikladu k ubohosti současného měšťáka.

Jestliže dovedli přední čeští skladatelé zakladatelské generace novodobé české národní hudby takto vidět a soudit své městské a měšťácké současníky a jestliže víme, že to byl soud spravedlivý a pravdivý, nemůžeme upadnout do opačného extrému a omylu a význam města a městského prostředí ve vývoji a formování české národní hudby podcenit. Bylo to totiž právě město, a jen a jen město se svými kulturními institucemi a možnostmi kontaktu rodící se české hudby nejen národní, ale i moderní, které jí umožnilo překonat lokální omezenost a dokonce i jistou primitivnost muzicírování venkovských kantorů a folklóru a osvojit si i dále rozvinout pokrokové výsledky světového vývoje, bez nichž by česká hudba nemohla soutěžit a uplatnit se mezi vyspělými kulturami evropskými. To platí nejen o Smetanovi, který je s městským prostředím bytostně spjat a nikdo o tom nepochybuje. Platí to však i o A. Dvořákovi, u něhož bylo často tendenčně a nesprávně vyzdvihováno jeho "venkovanství". Jisto je však, že ani Dvořák by bez Prahy a podnětů, které mu dala nejen v době zrání - mysleme jen na divadlo, účast v Aptově Cecilské jednotě i styky s pokrokovými českými umělci - ale i později, se nemohl stát tím, čím byl. A byl si toho vědom. Proto zvolil dost problematickou existenci člena Komzákova tanečního orchestru a různé "výpomoci" a příležitostné záskoky a odmítl místo varhaníka-regenschoriho kdesi na českém severu, které mu po absolutoriu varhanické školy

její ředitel Krejčí zprostředkovával. A konečně Fibich, to byl - troufám si tvrdit - také zcela městský člověk, ba již i moderní městský člověk, i když se narodil a vyrostl v samotě mysliven uprostřed lesů. Jeho způsob života, myšlení i hudba jsou projevem takového městského člověka i v tom, a dokonce právě v tom, jak dovedl procítit a vyjádřit hudbou přírodní nálady lesů i hor, neboť k takovému hlubokému prožitku je třeba určitý odstup od předmětu inspirace, který nemá a nemůže mít venkovský člověk, pohybující se v přírodním prostředí stále.

POZNÁMKY K OTÁZCE KOŘENŮ HUDBY ČESKÉHO NÁRODNÍHO OBROZENÍ

Julius Hůlek

Disproporce pramene a pozdějšího pojetí ve výkladu české hudební kultury počátku 19. století. Příklad recepce Mozartovy hudby na konci 18. a počátku 19. století.

Tematika města v české kultuře 19. století, o jejíž mnohostranné uchopení a výklad toto sympozium usilovalo, je přímo bytostně spjata s kulturním fenoménem souhrnně nazývaným "národní obrození". Vždyť i terminologicky si uvedené kategorie jednu bez druhé nedovedeme ani představit, už jen proto, že měšťanstvo bylo rozhodujícím činitelem oné specifické kapitoly historie naší kultury, jíž je právě národní obrození. Teze o významu národního obrození pro formování naší národní kultury jako takové je notoricky známá, často opakovaná a znovu a znovu dokazovaná. Obdobně tradovaná je teze o tom, jak významnou úlohu v procesu národního obrození sehrála hudba. Přitom obraz prezentovaný muzikologií je při vší úctě k výsledkům dosavadního bádání neúplný.

Dějiny hudby v období českého národního obrození jsou považovány především za období českého zpěvu /tj. vokální tvorby na český text/, ať už jde z hlediska druhově žánrového o písně, sbory či produkci hudebně dramatickou. Relativně to platí o konci třicátých let, o letech čtyřicátých a především padesátých a ještě šedesátých 19. století - prismatem těchto let je hudba národního obrození většinou vysvětlována. Tento zdánlivě zřetelný obraz se však rozostřuje, čím víc se blížíme zpět k roku 1800. Stav odpovídající pramenné základny, tj. souboru dochovaných přímých hudebních pramenů, které pro tuto starší dobu máme k dispozici, mluví ve prospěch odlišné druhově žánrové hudební skutečnosti, počítaje v to i odlišnou skutečnost jazykovou včetně souvislostí funkčních. Jdeme-li blíže roku 1800 /a někde tady se národní obrození začíná výrazněji formovat/, je mj. zvlášť nápadná převaha chrámové hudby, navíc s latinským liturgickým textem, i když na

druhé straně jednoznačně znějící veskrze "světským", hudebně klasicistním slohem. Pro tuto skutečnost svědčí velká většina dochovaných hudebních pramenů přibližně z první třetiny devatenáctého století. Tato pramenná vrstva není ničím jiným než výmluvným důkazem intenzívně přežívající tradice hudebního klasicismu 18. století. Nebude asi náhodné, že i pro charakteristiku tohoto časnějšího období /tedy pro český klasicismus/ máme zafixovanou poněkud nesprávnou představu o převaze nonsakrální instrumentální hudby, zatímco mezi dochovanými prameny celkem jednoznačně převažuje už specifikovaná vokálně instrumentální hudba určená pro chrám. Je jasné, že profil dochované pramenné základny na jedné straně a relativně skutečná dobová tvářnost hudebního života na straně druhé nemusí být nutně ve vztahu přímé úměry, nicméně vyčerpávající zodpovězení otázky pramenného svědectví pro rekonstrukci skutečné podoby české hudby na sklonku 18. a počátku 19. století se zdá být rozhodující. /1/

Hudba pro chrám komponovaná nebo v chrámu znějící /nemusí jít vždy o totéž/ se zdaleka nevykazovala rysy umělecky konzervativními, nýbrž /především z hlediska sociálně funkčního/ mohla mít dokonce rysy poměrně progresívní. V kostelích se tehdy hrálo všechno možné. Důkazem může být zvláštní způsob šíření Mozartovy hudby, zvláště operní, a to nejen ve městech, ale i na venkově. Některé části oper bývaly upravovány pro obsazení, které bylo k dispozici, a melodie podloženy latinským liturgickým textem. V chrámovém prostředí pak mj. zaznívaly líbivé melodie dobově oblíbených operních árií, plnících v takové nové úpravě funkci duchovních zpěvů. Nejen tuto aktivitu, ale hlavně spontánní dobovou oblibu Mozarta lze vystopovat i v těch nejskromnějších poměrech venkovských kůrů. /2/ Tvůrčí i provozní praxe hudebního klasicismu nejenže měla vliv na hudbu konstituujícího se národního obrození, ale podobu obrozenského hudebního osvětí přímo podmiňovala. Přežívající klasicismus a najmě hudba Mozartova, jejíž přijetí v souvislosti s uvedením nejznámějších Mozartových oper před a po roce 1790 mělo svého času v Praze význam přímo nadčasový, se ovšem pro velkou část první poloviny 19. století, zvláště v Praze, stávaly jevem umělecky čím dál tím víc retardujícím. /3/ Výrazem této estetické orientace

byl dlouho vyznívající mozartovský kult a s tím související působnost hlavních představitelů tehdejšího hudebního života v Praze /např.Fr.D.Webera/,kteří novému raně romantickému proudu v evropské hudbě a v podstatě ani jazykově českému cítění příliš nepřáli. Český zpěv národního obrození dlouho žil melodiemi převážně klasicistními. Obdobně hudební deklamace českého textu té doby vykazuje zřetelná rezidua základních hudebně deklamačních principů nově zhudebněných latinských liturgických textů čili jakýchsi deklamačních stereotypů, běžných v období hudebního klasicismu v bezpočtu vokálně instrumentálních skladeb chrámového určení, právě na našem území intenzívně pěstovaných a dodneška v překvapivě hojném počtu dochovaných notovaných památek. Zdá se to být především chrámová hudba, jež potvrzuje tradiční hudebnost našich předků ještě v době národního obrození. /4/

Příspěvky J. Kapustky a zvláště pak M. Ottlové a M. Pospíšila poukázaly na dualismus tvorby esteticky náročné a tvorby spotřební, jenž se v kontinuitě dosavadního kulturního vývoje začínal nápadněji vyhrocovat právě až v 19. století. Jednak tu jde o vznik a rozvoj nonartificiální hudby samotné /J. Kapusta/ a jednak o dvojí, respektive několikerý život téhož uměleckého díla, při němž různé recepční podmínky adakvátně podmiňují strukturní změnu původního díla a formují podobu jeho dalších odvozenin; na příkladu Schumannova Snění bylo ukázáno, že důsledkem tohoto procesu bývá strukturní redukce a estetická trivializace původního tvaru /M. Ottlová a M. Pospíšil/. Jisté je, že tento tvůrčí princip prostředkující mezi uměním takzvaně povznášejícím a mezi zábavou musí být sociálně podmíněn. V 19. století o tom nepochybně rozhodoval - řečeno velmi globálně - vkus měšťanstva, jak dokládají například různá otextování melodií původně instrumentálních /takový osud potkal i Snění/. bezpočetná potpourri atp. /Z běžného konzumu "hudby kolem nás" zároveň víme, že takovéto a podobné způsoby podání přetrvávají prakticky dodneška./

Referát M. Ottlové a M. Pospíšila jednak položil otázku, co z původního díla - viděno prismatem úpravy - bylo považováno za podstatné a dále správně předpokládal, že obliba určitých

děl je přímo úměrná jejich schopnosti podrobit se takové zprostředkující redukci. /5/ Zkoumáním těchto problémů docházíme k poznání kvality vkusové orientace měšťanstva 19. století. V této souvislosti se k právě vysloveným myšlenkám dále vyjádřím, i když na základě zkoumání typologicky i historicky poněkud odlišných pramenů. Zkoumáme-li problematiku adaptace určitého hudebního díla nebo souboru hudebních děl, vždy proti sobě stojí původní tvar čili dílo, jak "vyšlo z pera autorova", a jeho skutečně znějící úprava, tedy jeho objektivně provozovaná, zřejmě oblíbená a dále tradovaná podoba. Příznakem této aktivity bývá zjednodušení původního díla /i když ve všech ohledech tomu tak nemusí být, zejména v případě témbrové proměny/, provázené většinou jeho hodnotovou devalvací. Hudební adaptace - viděno z hlediska "vysokého" umění - je anebo může být do jisté míry chápána jako aktivita strukturně i axiologicky negativní.

Tato zjednodušující aranžérská činnost v oblasti hudby, charakteristická - jak poukázal referát M. Ottlové a M. Pospíšila - právě pro hudební osvětu měšťanstva 19. století, má však hlubší kořeny. Můžeme ji sledovat daleko dříve, v 18. století, a navíc dokonce v prostředí aristokratickém. /6/

Markantním dokladem tohoto tvrzení mohou být mozartiana ze schwarzenberské hudební sbírky v Českém Krumlově, která představují mimořádně početný soubor tisků a opisů skladeb W.A. Mozarta. /7/ Soubor mozartian /453 signatur/ byl za účelem specializovaného výzkumu dodatečně vyčleněn ze schwarzenberské sbírky hudebnin /víc jak 6500 jednotek/, která názorně odráží rozlohu i hloubku hudebního života schwarzenberských sídel na různých místech bývalé rakouské monarchie /mj. ve schwarzenberském paláci ve Vídni, částečně též na zámku v Českém Krumlově/ ve druhé polovině 18. a v první polovině 19. století. Pokud jde přímo o českokrumlovská mozartiana, poskytují přesvědčivý doklad rozmanitých podob a forem šíření Mozartova díla, jeho reálné existence i ohlasu v době vrcholu autorovy umělecké dráhy a v následujících desetiletích. Mnohá z nich dokonce napovídají bezprostředí recepci Mozartových skladeb brzy po jejich vzniku a prvním provedení.

Průzkum českokrumlovských mozartian umožnil konstatovat důležitý charakteristický znak - přednostní zastoupení komorních žánrů a hudby klavírní jakož i redukci velkých forem pro potřeby hudby v zámeckém salónu. Převaha klavíru je nápadná ani ne tak u samotných původních klavírních skladeb, jako hlavně u skladeb pro klavír upravovaných /tzv. klavírní výtah/.

Čilá a různorodá aranžérská činnost v hudbě na sklonku 18. a v 19. století, jíž jsou českokrumlovská mozartiana důležitým dokumentem, se zdaleka neomezovala jen na využití možností klavíru. Typologie úprav je velice rozmanitá - charakteristické je využívání některých komorních seskupení /která mezitím vykrystalizovala ve svébytné hudební žánry/, jako například smyčcového kvartetu a kvintetu nebo tzv. dechové harmonie, zde konkrétně s párovým obsazením hobojů, anglických rohů, lesních rohů a fagotů. Klavírními redukcemi a v nemalé míře i úpravami pro zmíněná komorní seskupení byly postiženy především opery, ale i další velké hudební druhy a žánry, zejména symfonie, klavírní koncerty, vokálně instrumentální skladby a v neposlední řadě i komorní skladby pro melodické nástroje.

Několik rukopisných mozartovských materiálů z českokrumlovské sbírky poskytuje názorný příklad, kterak podstatná část celkového rozsahu několika Mozartových oper se stala de facto cyklickým útvarem určeným smyčcovému kvartetu či kvintetu nebo dokonce dechové harmonii. Připomeňme instrumentální transkripce už tehdy nejznámějších a oblíbených Mozartových oper: Únos ze serailu /dechová harmonie/, Figarova svatba /smyčcový kvartet, dechová harmonie/, Così fan tutte /smyčcový kvintet, dechová harmonie/, Don Giovanni /smyčcový kvartet ve dvou různých verzích, dechová harmonie/, Kouzelná flétna /smyčcový kvartet, dechová harmonie/.

Okolnost, že nás o těchto úpravách informují drtivou většinou rukopisné hudební prameny, svědčí nejen o aktivnějším interpretačním zájmu schwarzenberského hudebního provozu o úpravy dotyčných Mozartových oper /nebo i jiných jeho skladeb/, ale i o bezprostřednějším zdroji při jejich získávání a tím i o jejich bezprostřednější recepci. /J.Kapusta ve svém referátu zmínil ještě

kurióznější příklad zřejmě obdobné redukce Dona Giovanniho pro dechovou harmonii, dobově doložené u augustiniánů v Brně, coby důkaz potřeby hudby jako světského projevu./

Úpravy Mozartových skladeb se nevyčerpávaly jen redukční změnou nástrojového obsazení. Jednotlivé věty některých děl byly navzájem odtrženy, osamostatňovaly se a novým jejich seskupením a kombinací /ze dvou, ale i více původních cyklických skladeb/ dokonce vzniklo jakési "opus mixtum" čili vlastně "nové" Mozartovo dílo. Úpravy Mozartových skladeb také v mnoha případech vypovídají o funkční proměně toho kterého díla. Nová verze ztrácí vazbu s původním funkčním určením - někdy dokonce nese nový název determinovaný novým prováděcím aparátem /např. Quartetti Don Giovanni/.

Průzkum českokrumlovských mozartian přispěl k důkladnějšímu poznání reálné existence a ohlasu Mozartovy hudby s vazbou na určitou dobu a na určité prostředí, přičemž postavil do popředí problém autentického tvaru Mozartova díla na jedné a jeho dobové provozovací a recepční podobě na straně druhé. Přiřadíme-li totiž k sobě původní tvar díla jakožto výraz autorského záměru a další redukované, popřípadě rozšířené podoby díla, docházíme k závěru, že všechny ty úpravy, na něž je českokrumlovská sbírka tak bohatá, zastávaly funkci media sui generis skladatelova sdělení. Úlohu těchto početných a různorodých prostředkujících článků s jistou dávkou rezervy možno přirovnat k úloze a možnostem zvukového záznamu, reprodukce a poslání dnešních sdělovacích prostředků /včetně popularizujících úprav skladeb starých mistrů/ v oblasti šíření hodnotné hudby. Dobové úpravy nepochybně setřely nejeden barevně i tektonicky závažný moment Mozartovy hudební řeči, v neztenčené míře však přenášely jednu z jejích nejvýraznějších stránek - Mozartovu melodiku. Svědčí pro to zejména ty úpravy, které dávaly přednost melodicky efektním částem opery a části recitativní a dramatické vynechávaly; /v tomto ohledu byla nejoblíbenější a v úpravách nejvíce využívaná Figarova svatba a hned za ní Don Giovanni/. U oper byl tento jev navíc provázen oslabením dramatické složky, ztrátou kritického podtextu /Figarova svatba/ a nepohodlného ideálu mravní vznešenosti /Kouzelná flét-

na/ aj. Tento ochuzený Mozart byl pak plně přijatelný biedermeieru.

Českokrumlovská mozartiana jako pramen kulturně sociální konečně dokumentují vyznění a proměnu hudebního a vůbec umělecky okázalého zámeckého života, ke které dochází na konci 18. století. Jednoznačnou preferencí klavíru, zřetelem k vokálnímu projevu a komorní hudbě jako takové a zjednodušeným přístupem k Mozartovu mnohostrannému tvůrčímu odkazu do jisté míry předjímají estetiku měšťanského salónu 19. století; v kontextu schwarzenberského hudebního života není bez zajímavosti, že mnohdy šlo mj. právě o městské šlechtické palácové prostředí.

Souvislou kontinuitu aranžérské proměny mnoha děl tzv. vyšší hudby na sklonku 18. a v 19. století /zdaleka nejde jen o Mozartovy skladby, i když právě ony patřily k nejoblíbenějším/ lze vidět jednak jako anticipaci pozdějšího měšťanského vkusu v rozkládajícím se aristokratickém milieu, ale lze ji také vidět jako pozdější měšťanskou nápodobu časově i vkusově nepříliš vzdálených aristokratických manýr. Nejednu obdobu ostatně shledáváme i v mimetickém principu lidového umění 18. a 19. století, které se zčásti rovněž vyznačuje tendencí k zjednodušené stylizaci - ať už jde o lidový ornament, malbu, plastiku, tanec, poezii a najmě melodie lidových písní.

Poznámky

/1/ K tomuto poznání lze dojít například průzkumem údajů shromážděných v souborném hudebním katalogu, budovaném v rámci akce ústředního soupisu hudebních pramenů na území ČSR v hudebním oddělení Státní knihovny ČSR v Praze. O souborném hudebním katalogu mj. srov. Oldřich Pulkert, Souborný hudební katalog. - In: Hudební věda, 9, 1972, č. 4, s. 368-369; Týž: Souborný hudební katalog. - In: Ročenka Státní knihovny ČSR 1970. Praha, 1972, s. 68-82; Julius Hůlek, Patnáct let souborného hudebního katalogu. - In: Hudební rozhledy, 33, 1980, č. 11. s. 446-447. Naposledy a nejobsáhleji o souborném hudebním katalogu informovala Jitřenka Pešková na semináři o práci s historickými fondy, pořádaném 14. - 18.6.1982 v Českých Budějovicích.

/2/ O tomto pojednávám, s odkazem na dřívější výsledky jiných badatelů /Oldřicha Pulkerta a Tomislava Volka/, v rámci své studie Českokrumlovská mozartiana jako pramen. - In: Jitřenka Pešková, Jiří Záloha, Českokrumlovská mozartiana. Katalog skladeb W.A. Mozarta z Hudební sbírky Státního oblastního archívu Třeboň - pobočka Český Krumlov. Praha, Státní knihovna ČSR 1981, s. VII-XXXIII.

/3/ Svým způsobem to dokládá tzv. Mozartův památník /Mozarts Denkmal/ založený v roce 1837 v bývalé Univerzitní knihovně /nyní Státní knihovně ČSR/ v Praze. Při příležitosti padesátého výročí pražské premiéry Dona Giovanniho. Na druhé straně měla tato událost i svou progresívní stránku, protože šlo o založení prvního mozartovského památníku vůbec. Srov. zejména Marie Svobodová, Památník W.A. Mozarta v Universitní knihovně. - In: Ročenka Universitní knihovny v Praze 1960-61. Praha 1962, s. 149-187.

/4/ Souhrnná studie o hudbě českého národního obrození nebo alespoň strukturně analytická studie o genezi a typologii obrozenské písně a obrozenského zpěvu vůbec chybí. Je to do značné míry v protikladu s významem, jenž se tehdejší vokální tvorbě na český text přikládá.

/5/ Pro citaci, respektive parafrázi myšlenek jmenovaných autorů v předchozím textu jsem měl k dispozici pouze své vlastní poznámky z jejich čtení.

/6/ Další text je shrnutím nejdůležitějších pasáží z mé citované studie Českokrumlovská mozartiana jako pramen /viz výše poznámku č. 2/.

/7/ Schwarzenberská sbírka hudebnin je jedním z fondů Státního oblastního archívu Třeboň /pobočka Český Krumlov/ a je umístěna na zámku v Českém Krumlově.

KULTURNĚ AKTIVNÍ VRSTVY ČESKÉ MALOMĚSTSKÉ SPOLEČNOSTI V DRUHÉ POLOVINĚ 19. STOLETÍ /NA PŘÍKLADU TÁBORA/

Jiří Kořalka

Vedle Prahy, Plzně nebo Hradce Králové, kde byl hospodářský a kulturní vzestup od šedesátých let 19. století nejmarkantnější, existoval v Čechách také větší počet měst spíše menších než středních, mezi pěti a deseti tisíci obyvatel. Nelze o nich říci, že by vysloveně stagnovala, ale neprožívala ani zřetelný hospodářský rozkvět a jejich sociální struktura nebyla ovlivněna průmyslovou velkovýrobou. Můj příspěvek vychází z rozboru společenských a kulturních poměrů města Tábora, ale namátkové srovnání s jinými městy obdobné velikosti /např. s Rakovníkem nebo Klatovy/ ukazuje, že poznatky z Tábora budou mít většinou širší dosah.

Městskou samosprávu od roku 1850 ovládala tradiční vedoucí vrstva středně zámožného řemeslnictva, jejíž podstatné rysy se zformovaly již v předcházejících staletích. Cechovní organizace přetrvala v podstatě nenarušená až do poloviny 19. století a přes formální zrušení cechů živnostenským řádem z roku 1859 přerůstala plynule do činnosti živnostenských společenstev. Tato městská řemeslnická honorace se ukazovala na veřejnosti několikrát do roka, zejména při svátku Božího těla a při ostrostřeleckých slavnostech. Popis průvodů k 70. narozeninám Palackého v roce 1868 nebo ke 100. výročí Jungmannova narození v roce 1873 vzbuzuje dojem, že i v těchto případech se jednalo o obdobu církevních slavností, snad jen bez kněží. Řemeslnické rodiny žily poměrně skromně a potýkaly se s neustálým nedostatkem peněz; vzestup mezi buržoazní vrstvy byl zcela ojedinělý. Návštěva divadla, pokud přijela dobrá kočovná společnost, patřila k dobrému tónu, noviny a knihy se četly většinou v Občansko-čtenářské besedě, kupovaly se málo. V této vrstvě bylo v Táboře poměrně málo kulturně aktivních lidí, většinou to byli synové řemeslnických mistrů, které pro diva-

dlo, zpěv a pravidelnou četbu knih získali průbojní kulturní pracovníci nepocházející z města.

Společensky nejvýše postavenou skupinou táborského obyvatelstva - nepočítáme-li velkostatkáře, kteří sídlili na svých bývalých panstvích v okolí, do Tábora přijížděli jen na schůze a jiné výjimečné příležitosti a udržovali nadregionální svazky příbuzenské i kulturní - byli vyšší státní úředníci. I po zrušení krajského zřízení roku 1868 zůstali ve městě vlivní a relativně dobře placení úředníci krajského soudu, finanční a berní správy, zdravotních a stavebních úřadů, kteří se většinou vyznačovali loajálním rakouským smýšlením a dvojjazyčností, přičemž němčina pro tyto úředníky ještě dlouho do druhé poloviny 19. století zůstávala vyšším kulturním jazykem. Již před rokem 1848 však mezi nimi byly také výrazné kulturní osobnosti, například krajský lékař Eiselt jako iniciátor výstavby městského divadla nebo stavební inženýr Pachl jako sběratel starožitností, jehož zásluhou byly obohaceny historicko-archeologické sbírky Národního muzea. Někteří z nich byli ochotni čas od času si koupit obraz, pokud možno nepříliš drahý, návštěvu táborského městského divadla pokládali spíše za společenskou povinnost, takřka zanedbatelnou ve srovnání s celoživotním zážitkem, jímž pro některé z nich bylo jediné představení ve vídeňské operetě nebo dokonce Burgtheatru. Neplatilo to ovšem všeobecně: úředník krajského soudu v Táboře Laube byl z trestu přeložen do České Lípy, protože patřil k zastáncům českého zpěvu v táborském Zpěváckém spolku po roce 1860, a jiní státní úředníci byli pro svou účast v českém národním hnutí disciplinárně vyšetřováni.

Klidnou hladinu táborské maloměstské společnosti doslova rozbouřil příchod mladé a průbojné skupiny dvou až tří desítek profesorů městského reálného gymnázia od roku 1862 a zemské hospodářské školy od roku 1866. V obou případech to byly první školy svého druhu s českým vyučovacím jazykem a na rozdíl od středních škol, které v českých městech existovaly z předcházejících desetiletí, soustředily v profesorských sborech převážnou většinou mladé a národně uvědomělé síly. Tito lidé pronikavě ovlivnili společenský a kulturní život ve městě, zavedli první moderní městský roz-

počet, aktivně přispívali do místního tisku, iniciativně prosazovali podnikatelskou činnost, přeměnili Tábor ve významné středisko styků s jižními Slovany, zahájili odborné zpracování slavné historie města, organizovali záchranu stavebních památek a starožitností. Jednou z nejzdařilejších akcí bylo založení Klubu přátel věd a umění, který vyvíjel činnost v letech 1875-1882, pořádal populárně vědecké, kulturní a umělecké přednášky a získával širší okruh zájemců pro vážnou literaturu, hudbu i výtvarné umění. Mluvilo se o Darwinově teorii, o středověké sektě adamitů i o současném lékařství, samostatné večery byly věnovány Boženě Němcové i Bedřichu Smetanovi, z Nerudových Písní kosmických se přednášelo několik týdnů po jejich prvním uveřejnění. Není náhodou, že právě z Klubu přátel věd a umění vzešel návrh na založení táborského muzea roku 1878.

Se středoškolskými profesory, kteří jen výjimečně pocházeli z Tábora, úzce spolupracovali vedoucí úředníci městské samosprávy, především městští tajemníci a městští lékaři. Příchozí odjinud, z jiných českých měst a obcí, tvořili většinu i mezi novodobými maloburžoazními podnikateli, například ve stavebnictví, v textilním a potravinářském průmyslu, kteří se ke konci 19. století přeměňovali postupně v buržoazii. Byli zpravidla velkorysejší než tradiční řemeslníci cechovních živností, snažili se katastrofální nedostatek kapitálu na jihu Čech překonat spojením s hospodářsky vyspělejšími městy a oblastmi země. Tradiční maloměstské prostředí je však všechny považovalo málem za vetřelce, přinejmenším za "náplavu". Ale právě tato okolnost přispívala k jejich společenské a kulturní aktivitě. Když nemohli zaujmout zcela rovnoprávné místo mezi starousedlíky, chtěli se uplatnit především v kulturní sféře a vnášeli do maloměstského prostředí nové myšlenky a celonárodní souvislosti. Tím ovlivňovali také některé mladé lidi z tradičních řemeslnických rodin, kteří hlavně v kulturní oblasti s novou honorační vrstvou, přišlou odjinud, rádi spolupracovali. A táborští rodáci se zase mnohem lépe prosadili mimo Tábor. Snad je v tom možné hledat nějakou hlubší příčinu, zejména rozrušení tradičních předkapitalistických struktur, napomáhající novodobému kulturnímu rozvoji.

Mimo rámec tradiční maloměstské společnosti ještě v druhé polovině 19. století zůstávaly dělnické vrstvy. Táborská městská rada, v níž většinu měli řemeslničtí mistři, trvala ještě v šedesátých letech 19. století na starém cechovním názoru, že představitelé živnostenských společenstev /bývalých cechů/ mají odpovědnost za chování svých tovaryšů i mimo pracovní proces, a na tomto základě zakázala například ohlášený samostatný výlet dělníků z malovýrobních oborů. Průlomem do tohoto pojetí bylo založení Dělnického spolku v Táboře roku 1873, i když se v tomto spolku až do počátku devadesátých let projevovaly silné maloburžoazní vlivy. Dělnický spolek pořádal vlastní zábavy a divadelní představení, šířil četbu kvalitní literatury mezi dělnictvem a měl mimořádnou zásluhu o zvýšení celkové kulturní úrovně svých členů. Třídně uvědomělé dělnické spolky v Táboře i v mnoha jiných českých městech měly rozhodující podíl na rozšíření okruhu kulturně aktivních vrstev české společnosti ke konci 19. a na počátku 20. století.

Nakonec ještě jednu poznámku k ochraně stavebních památek a jiných kulturních hodnot předcházejících věků v českých městech druhé poloviny 19. století. Často se setkáváme s názorem, že obnovené městské samosprávy od roku 1850 neměly pochopení pro uchování stavebních památek a v zájmu technického pokroku, rozšiřování komunikací a zvyšování hygieny prosazovaly zbourání cenných pozdně gotických a renesančních staveb. Všeobecně je známá akce českých spisovatelů a jiných kulturních činitelů, odsuzující pražskou "bestii triumphans" a vedoucí k založení Klubu za starou Prahu v devadesátých letech minulého století. I v Táboře se stavební odbor městského zastupitelstva, vedený středoškolským profesorem deskriptivní geometrie a rýsování, podílel na odstranění památkově cenných městských bran a bašt. Nebylo by však správné přehlížet, že iniciativa často nepocházela z městské samosprávy, ale ze státních úřadů. V letech 1856-1858 se táborská městská rada dlouho, i když neúspěšně, bránila příkazu okresního úřadu ke zbourání vnější Pražské brány, která údajně překážela silničnímu provozu. Táborský starosta se marně dovolával podpory u konzervátora památkové péče, podle jehož názoru byla tato brána umělecky bezcenná, a nakonec dostal důtku od pražského místodržitelství, že

neuposlechl příkazu okresního úřadu; teprve potom se podvolil. Tato aféra ukazuje, že při důkladnějším výzkumu společenských a politických okolností kulturního rozvoje českých měst v druhé polovině 19. století bude nutné přihlížet ke třem organizačním strukturám, které působily relativně nezávisle na sobě. Jsou to:

1. státní orgány - od okresních hejtmanství přes místodržitelství až po vídeňskou vládu;
2. městská, okresní a zemská samospráva;
3. spolková činnost všeho druhu.

Literatura

Karel Thir, Staré domy a rodiny táborské, díl I-II. Tábor 1920. Jiří Kořalka, Vznik táborského muzea roku 1878. Tábor 1978.

Dokumentace

Rozsáhlá a jednotně vedená dokumentace pramenů z pražských i regionálních archívů, muzejních sbírek, novin a časopisů k dějinám Tábora a Táborska je uložena v Muzeu husitského revolučního hnutí.

IMPROVIZOVANÝ DISKUSNÍ PŘÍSPĚVEK

Josef Kotek

Mnoho a oprávněně zde uvažujeme o polaritě, vzájemných vztazích a migraci českého a německého živlu v našich zemích v 19. století. Zdá se mi však, že tím /právě ve vztahu k formování české společnosti a její kultury/ dochází k určitému zjednodušení. Obecná i kulturní historie ke své škodě zatím opomíjely a opomíjejí třetí, relativně samostatnou etnickou složku tehdejší společnosti: složku demograficky vyhraněnou, sociálně vysoce soudržnou, ekonomicky velmi potentní a takto ovšem i historicky nepominutelnou - totiž značně početné židovské obyvatelstvo našich zemí. Jak vlastně se v průběhu 19. století vyvíjelo národnostní cítění této velevýznamné minority a jaký byl její vliv na dobové poměry? S pouhou nálepkou češství nebo němectví tu prostě nevystačíme. Pokud mohu soudit, šlo tu nejspíše o jistý vyvíjející se - a hospodářsky ostatně nezbytný - utrakvismus, jehož ručička v průběhu 19. století velmi, velmi zvolna postupovala od německé mateřštiny a německého, leckdy snad až i pangermánského cítění /přičemž samozřejmě musíme vzít v úvahu trvalou náboženskou odlišnost a tím i řadu samostatných, od dobové buržoazní society odchylných myšlenkových východisek/ až k jistému konsensu s autonomními snahami české společnosti a politiky na rozhraní století a před prvou světovou válkou. Podobný utrakvismus byl jistě příznačný i pro část šlechty českých zemí; rozdíl tu však spočívá mj. v tom, že zatímco hospodářský /a s ním i politický/ vliv šlechty v průběhu 19. století ustupuje, židovská minorita naopak proniká ekonomicky a společensky prudce vpřed a do jisté míry snad i přebírá někdejší mecenášské postavení šlechty ve vztahu ke kulturním institucím a umělcům.

A právě zde by nebylo, myslím, bez užitku všimnout si podrobněji, že třeba v 80. letech minulého století - tedy ve stejném desetiletí, kdy se po nekonečném úsilí a obtížích otevírá Národní divadlo - si cca 20 tisíc pražských Němců /a mezi nimi zřejmá vět-

šina židů/ dokáže otevřít stejně reprezentativní scénu nové německé opery /dnešní Smetanovo divadlo, se Stavovským divadlem tehdy vlastně už druhá velká německá scéna v Praze!/ a finančně v ní zajistit umělecký provoz s mnoha stálými i hostujícími špičkami a s řadou ojedinělých premiér; tento provoz, namnoze rovnocenně konkurující s českým Národním divadlem, trvá s evropskou pověstí vlastně až do roku 1938. /Podle sdělení zemřelého prof. Očadlíka byl prý ještě za prvé republiky jedním z hlavních mecenášů této scény bankéř Petschek./

Odezněly zde ostatně už podrobné údaje o tom, že v ryze českých oblastech vycházely německé místní noviny /v Plzni např. až do 90. let/. Empiricky lze snadno uhodnout, o jaký okruh abonentů opíraly svou existenci, stejně jako i centrální Prager Tagblatt /orientující se především na židovské podnikatele a čtenáře/ a snad i Bohemia. Přitom politické a sociální postoje zámožné, namnoze podnikatelské židovské minority se často zaměřovaly přímo germanizačně. /Ještě ve svém dětství jsem na Mladoboleslavsku slýchal vyprávět o majiteli kosmonoské kartounky v Josefově Dole, který na zaměstnancích vynucoval, aby své děti dávali do jím založené a podporované německé školy v jinak ryze české obci./ Byly ovšem i případy opačné. Příklad táborského kulturního mecenáše tu dokumentovaně uvedl s. Kořalka; mne samotného např. při návštěvě nového židovského hřbitova na pražských Olšanech překvapilo, když jsem mezi luxusními hrobkami někdejších bankdirektorů, grosshändlerů, fabrikantů, kaufmannů atd. objevil i dva, tři české nápisy s připomínkou mecenášů českých spolků; čeština /ještě z doby před prvou světovou válkou/ se tu v drtivém sousedství němčiny uplatňuje skoro až se záměrnou provokativností.

Literární historici si již podrobně povšimli specifického prostředí a podmínek, z nichž vyrůstá osobnost Franze Kafky. I v hudební historii se setkáváme s obdobnou etnickou problematikou /např. vývoj Gustava Mahlera, původem z ryze české obce Kaliště u Humpolce/; podobně též u významné pražské skupiny židovsko-německých skladatelů a hudebníků 20. století /Gideon Klein, Hans Krása, Erwin Schulhoff, Viktor Ullmann aj./, z nichž většina skončila v Terezíně či Osvětimi. Významný vliv židovské minority se

ovšem odráží i v řadě protivýpadů a vtipů, jak nám je zachovaly např. šantánové písničky 90. let, množství židovských anekdot a různých tiskových výpadů proti židovskému němčení a politikaření, proti bezohlednému sociálnímu vykořisťování zaměstnanců, atd. Počet těchto židům málo přátelských svědectví dává tušit, o jak etnicky, jazykově, sociálně i hospodářsky významnou skupinu tu šlo. Dnes toto napětí již necítíme, resp. po rasistických zvrhlostech nacismu a jejich pro židy tak tragických důsledcích jsme náchylni před někdejšími vyhrocenými antagonismy přivírat oči. Pro českou společnost 19. století bylo ovšem židovství a váha jeho proněmeckých /nebo řidčeji i pročeských/ postojů stálou a významnou součástí dobové atmosféry; něčím, co právě v životě českých měst nelze historicky opomíjet. Prismatem 19. století lze ostatně vysvětlit a pochopit mnohé, co se u nás odehrávalo i ve století následujícím, majíc své hrůzné vyvrcholení až v plynových komorách Osvětimi.

Jsem si vědom, že se tímto svým improvizovaným příspěvkem dotýkám tématu dnes, po známé židovské kalvárii 30. a 40. let, jaksi tabuizovaného. Jako historici máme ovšem povinnost vyrovnat se objektivně, sine ira et studio, i s touto nepominutelnou částí českých obecných a kulturních dějin. A musím znovu opakovat: materiály, s nimiž se jako hudební historik setkávám, mne utvrzují v přesvědčení, že zúžená polarita "Češi-Němci" /stejně jako zúžená hlediska typu "buržoazie-proletariát" apod./ sotva by asi postačila k plnému postihu onoho kypivého národního a sociálního obrodného procesu 19. století, jehož plody sklízíme vlastně až dodnes.

ZOBRAZENÍ INTERIÉRU V 19. STOLETÍ

Květa Křížová

Když roku 1878 zemřela teplická zámecká paní - Alžběta Clary-Aldringenová /1825-1878/, zhotovil neznámý fotograf snímek mrtvé a zachytil na něm i část prostředí salónu, kde kněžna trávila poslední chvíle svého nepříliš dlouhého života. Podařilo se shledat a a určit jednotlivé části tehdejší obrazové výzdoby stěn a materiál po několika desetiletích postupně vracet do teplického zámku.

Elisalex - Elka, jak kněžnu domácky jmenovali, měla kolem sebe shromážděny záběry interiérů salónů, které její rodina na různých místech průběžně obývala. Žila nejen v severočeských Teplicích, ale i v městském paláci Clary-Aldringenů ve Vídni a Benátkách, nakrátko v Paříži a předtím v ruském Petrohradě. Nejblíže loži byly zavěšeny akvarely zachycující vznosné prostředí benátského paláce Clary-Aldringenů. Zde se, jak víme ze zachované korespondence, Elka cítila nejšťastněji.

V pozoruhodné sbírce scestovalých Clary-Aldringenů najdeme i další zajímavé záběry. Jedním z nich je akvarelová kresba z roku 1849 - pohled do salónu Elčiny švagrové - Felicie Salmové /1815-1902/. Vidíme zde mladší dámu, jak si čte noviny, vpředu kocoura hrajícího si s klubkem, na stěně snad portrét manžela a na malířském stojanu několik obrazů. Jedním z nich je kruhový portrét děvčátka. Za okny je vidět zámořské koráby na vodní hladině. Při zběžném pohledu bychom řekli - průměrná malba z poloviny 19. století a obrázek pominuli. O Felicii se však leccos dozvídáme z clary-aldringenovských archiválií. Víme, že její manžel - Robert Salm /1804-1875/-působil v té době jako rakouský guvernér v Terstu. Evidentně tam vznikl i náš akvarel. Felicie jistě nevedla nuzný, či fádní život, ale přesto se necítila šťastnou. Láskou ke zvířatům, speciálně kočkám, si snad vynahrazovala to, že jí osud nedopřál potomstva. Přitom zbožňovala svou malou neteř, dceru sestry Leontiny - Marienchen Radziwillovou /1837-1845/. Po podrobné prohlídce teplické obrazové sbírky jsme nalezli svěží portrét této

dívenky, která k nezměrné lítosti svých rodičů i tety zemřela záhy, ještě v dětském věku. Je to právě ten, který si Felicie jako smutnou vzpomínku umístila na svůj stojan v Terstu.

Teplický soubor obsahuje ale i malířské záběry, které vznikly s úmyslem zachytit stav šlechtických městských i zámeckých salónů bezprostředně po smrti jejich dlouholetých obyvatel. Patří k nim pohled do knihovny - pracovny Elčina otce - rakouského diplomata, hraběte a generála Karla Ludvíka Ficquelmonta /1777-1857/, pořízený jako památka zřejmě podle přání pozůstalých po jeho smrti roku 1857. /1/ Bysty evropských panovníků rozestavěné na výpravných podstavcích vypovídají o respektu hraběte k autoritám a zároveň i o jeho významných diplomatických posláních. Renesanční stůl a soška lva - symbol Benátek, hovoří o Ficquelmontově vztahu k Itálii, plastika orla o dlouhodobé činnosti rakouského velvyslance v Petrohradě. A i když byl hrabě, stejně jako jeho otec, odpůrcem Napoleona, před nímž odešli z Francie a přijali službu u vídeňského dvora, najdeme ve Ficquelmontově pracovně i sochu tohoto císaře. Potvrzuje se, co dnes již víme i z korespondence a publikovaných spisů hraběte, jeho poměrná názorová tolerance a hloubka zájmu o politické dění v Evropě do posledních chvil života. Roku 1848 hrabě ve Vídni kvapně končil svou politickou kariéru jako ústavní ministerský předseda. Ne nadarmo pak roku 1854 v Benátkách na jednu z posledních fotografií- svých podobizen napsal: "Zkušenost je útěcha a poklad i ve stáří".

I v jiných našich českých zámeckých sbírkách je uložena celá řada obdobných záběrů - pohledů do zámeckých i městských salónů - zhotovených právě po smrti těch, kdo zde trávili poslední chvíle života. Namátkou vzpomeňme několik akvarelů s jímavými poznámkami, že jde o salóny zemřelých rodičů - například Altmannovy interiéry Podstatských z Liechtensteina z roku 1865, jeden s nápisem "Malý salón mé dobré matky", nebo záběr úmrtního pokoje matky Viktora Dubského, pořízený roku 1877 ve Vídni.

Nejednou bývalo kreslíři zachyceno prostředí, v němž se pohybovaly, nebo byly hosty významné historické osobnosti, ať již panovníci, vojevůdci, diplomaté, nebo místa, která navštěvovali, či kde dokonce tvořili přední umělci a vědci té doby. Některé takové

záběry se dočkaly převedení do grafické podoby, a tak i širší popularity nejen u šlechty, ale i v řadách zámožnějšího měšťanstva. V našich sbírkách se můžeme seznámit s podobou obou vídeňských pracoven císaře Františka I. /1768-1835/, pruského Bedřicha Viléma III. /1797-1840/, kabinetem kancléře Metternicha /1777-1859/, pracovnou Karla Chotka /1783-1868/ v Terstu i v pražském místodržitelském letohrádku, ložnicí knížete Karla Schwarzenberga /1802-1858/ v Linci, pracovnou Alexandra Humboldta /1769-1859/, vyhledávaným společenským salónem ruské mecenášky umění hraběnky Julie Samojlovové /1805-1875/ v italském Miláně, proslulým salónem Ficquelmontů v Petrohradě, /2/ i s pracovnou rakouské spisovatelky Marie Ebner-Eschenbachové /1830-1916/. Jiná zobrazení zachycovala místa, kde došlo k nevšedním, někdy i tragickým událostem, jako například záběr Marie Staubmannové do pražského salónu, kde v revolučním roce 1848 podlehla smrtící střele manželka Alfréda Windischgraetze - Eleonora, roz. Schwarzenbergová /1796-1848/. Všechno to jsou kulturně-historické dokumenty nenahraditelné ceny.

Do grafické podoby bývaly převáděny i takové práce, které měly sloužit členům rodiny a známým nejen jako obrazový doklad o ceně místa v plánu historie či osobního života, ale i jako vzor výzdoby a vybavení interiérů. Takové obrazové dokumenty vyjadřovaly kulturní úroveň a šíři zájmů jejich majitelů, jejich náklonnosti či zdrženlivost v přijímání nových stylových proudů. Jedním z takových záběrů je pohled do hlavního sálu Buquoyů, či do salónu Vilemíny Kinské ve Vídni z roku 1855, nebo záběr do pompézních benátských salónů Elky Clary-Aldringenové, které si v novém duchu zařídila po návratu z Paříže Napoleona III., kde se osobně setkala s císařovnou Eugénií a nepochybně obdivovala i zařízení tehdy již věhlasných francouzských budoirů.

Během 19. století byla již publikována řada návrhů na zařízení stylových interiérů. V našich sbírkách proto rozlišujeme i záběry vzniklé podle skutečnosti, od jiných, které byly vytvořeny jako návrhy.

Módní záliba minulého století v záběrech interiérů měla svou paralelu i v soudobé literatuře a korespondenci. Zachovaly se nám

v archívech řady dopisů, které nehovoří o ničem jiném než o detailní podobě obytných salónů, o částech obrazové výzdoby, druhu a barvě tapet, stylu a potazích nábytku, kobercích apod. /3/

Vztah tohoto obrazového žánru k charakteristickému zájmu biedermeieru o intimní stránky rodinného života, ústraní, domácí prostředí, snad ani netřeba připomínat. Autoři kladoucí si za cíl zachytit domácí prostředí, zpravidla neměli větší umělecký talent a nekladli si vyšší umělecké cíle. Nenajdeme mezi nimi téměř nikoho, kdo by se v 19. století výrazněji zasloužil o vývoj soudobého umění. Charakteristicky užitkově pojatý obrazový stereotyp jako by vznikal stranou uměleckých problémů doby. A přece v něm často objevujeme stopy více, či méně čitelných proměn prostorového cítění a estetického vkusu. Kvalitativně šlo ovšem velmi často o díla "salónních kreslířů", u nichž záběr interiéru byl jednou ze služeb, jimiž byl malíř povinen svému zaměstnavateli. Řada těchto kreslířů se také živila jako učitelé malby. Přesto někteří z nich svá díla nechápali jen jako pouhý dokument, ale zároveň i jako komorní dílo, jímž vyjádřili mnoho z estetického cítění a životního stylu doby.

V krátkém přehledu tu za všechny vzpomeňme rutinovaných kreseb Rudolfa Alta /1812-1905/, Františka Barbariniho /1804-1873/, Carla Crolla /1800-1863/, Josefa Sotiry /kol. 1800-po 1835/, Heinricha Stohla /1826-1889/, Louisy Piepenhagenové/1825-1893/, Marie Staubmannové /1824-1856/, Jana Ranzmeyera /kol. 1825-po 1873/, Josefa Hilberta /nar. 1829/ či Gabrielly Murad-Michalkowské /nar. 1877/.

Sledujeme-li životní osudy některých těchto malířů - a týká se to i řady jiných umělců, například miniaturistů, kteří v té době pro šlechtu a zámožnější měšťanstvo pracovali, - naskýtá se nám někdy tristní pohled. Putovali za svými zákazníky z místa na místo, z Prahy na venkov i do lázeňských měst, trpělivě vyučovali šlechtickou mládež kresbě, a nakonec zemřeli v bídě a zapomenutí. Stranou uměleckých zápasů sloužili privátním zájmům svých zákazníků, a to navíc v době, kdy se již systém práce na objednávku pomalu přežil a kdy pokrokové umělecké myšlení začalo být neseno individuálním tvůrčím činem.

Není nesnadné odpovědět na otázku, proč tyto záběry interiérů

nacházíme dnes ve větší míře právě ve šlechtických sbírkách, ačkoliv je zřejmé, že zprvu zájem o prostý, věcný vztah k intimnímu prostředí vznikl v době biedermeieru z citových náklonností měšťanských vrstev. Souvisí to bezesporu se zvláštním sociálním postavením šlechty v té době. Pravdou zůstává, že honosné paláce ve městech i zámky na venkově a jejich bohaté interiérové sbírky zůstávaly převážně ve šlechtických rukou. Některé záběry ještě vypovídají o přežívající touze šlechty opájet se reprezentativností, jiné prozrazují spíše nostalgii, zahleděnost do minulosti, ne-li apatii a lhostejnost. Tyto psychologické kategorie bývají nejednou motivem zcela určitých, formálně analyzovatelných vztahů k obývanému prostoru. Šlechta ovšem putovala ze svých městských paláců do letních zámeckých sídel, z Čech do Vídně, Paříže, Benátek i dalších míst Evropy, navštěvovala světové výstavy, podnikala zaoceánské cesty, daleké lovecké výpravy. To vše se zračilo v obrazové tematice. Dnes v zámeckých sbírkách nacházíme často kresby salónů městských paláců a v nich naopak kdysi bývaly uchovávány záběry interiérů venkovských sídel. To nás přesvědčuje o tom, že tyto obrazové dokumenty představovaly pro naši kosmopolitně založenou šlechtu i jistou formu obrazové topografie, měly snad někdy i hlásat již nereálnou iluzi o všeplatnosti, univerzálnosti jejich životního stylu. Staly se dokladem mizející moci a svou konečnou formou byly pak spíše fetišem sentimentální nostalgie, záměrně tvořenou památkou.

Není dnes také nesnadné pochopit, proč dochází k tak širokému zájmu o tento materiál. Z hlediska dějin umění k tomu vede snaha prohloubit formální analýzu všestranným rozborem motivů, které se podílely na historické podobě uměleckého díla. Svým podílem zde přispívá i aktuální umělecká zkušenost, zřetelný sklon současného umění k realistické, až veristické deskripci na jedné straně a snaha znovu svázat uměleckou tvorbu s neopakovatelnými osudy jednotlivého člověka, ať již tvůrce, nebo diváka jako součásti sociální struktury, z níž umělecká zkušenost vyrůstá. V neposlední řadě se zde ozývá i postupné zhodnocování různých forem umělecké subkultury, jak k tomu ve světovém umění dochází již od padesátých let. Tyto náměty bude třeba ještě domyslet.

Jisté je, že materiál interiérových vyobrazení, které se ve stále větší míře a závažnosti dnes objevuje před našimi zraky, bude postupně mít vliv i na řešení celé řady praktických památkových problémů. Velmi často si nad těmito obrázky uvědomíme, jak silně se dobové aranžmá liší od našich estetických představ. Literatura - například Christián Witt-Dörring ve své stati Podoba bytového prostoru v biedermeieru - vídeňský interiér 1815-1848 otištěné v časopise Alte und moderne Kuns /4/ - upozornila na to, jak to, co na nás dnes působí jako primitivismus nebo neuspořádaná improvizace, bylo ve skutečnosti určitým, časově postižitelným a psychologicky vysvětlitelným slohovým fenoménem. Větší pozornost, kterou napříště tomuto materiálu jistě budeme věnovat, nás samozřejmě neodradí od toho, abychom při nových instalacích uplatňovali i požadavky současného formálního cítění. Přesto se budeme muset v mnoha případech zamyslet nad nově objevovanými stylovými odstíny a nejednou je při instalační práci v zájmu historické autenticity interiérů také respektovat.

Poznámky

/1/ Publ. v Muzejní a vlastivědná práce, č. 1, roč. XIX/1981, s. 35-37 /K. Křížová, s. Ostrovská, Další pozoruhodná díla z teplického zámku, Krajské muzeum/.

/2/ Viz Památky a příroda, č. 5, 1979, s. 270-275, /K. Křížová, Podobizny a obrazové dokumenty z teplického zámku/.

/3/ Dokladem toho je i korespondence vydaná r. 1911 v Paříži: Lettres du comte et de la comtesse de Ficquelmont à la comtesse Tiesenhausen /Comte F. de Sonis/; např. dopis ze dne 22. října 1844 Dolly Ficquelmontové detailně popisující vybavení jejího vídeňského sídla /S. 78/.

/4/ Ch. Witt-Dörring, Die Wohnraumgestaltung des Biedermeiers;Das Wiener Interieur 1815-1848, Alte und Moderne Kunst, č. 165/1979, s. 1-8, Wien.

SMETANOVO TAJEMSTVÍ

Miloslav Malý

Když Zdeněk Nejedlý v roce 1928 k novému nastudování této opery Bedřicha Smetany v Národním divadle v Praze napsal, že je to skvělý obraz českého maloměsta, měl pravdu. Už v roce 1922 v časopise Smetana poukázal na tuto tematiku v souvislosti s korespondencí Bedřicha Smetany s Eliškou Krásnohorskou, kterou prostudoval.

Víme také, že sám Bedřich Smetana oceňoval Tajemství jako nejzdařilejší uplatnění dramatických principů v komické opeře, zejména ve vztahu k látce a prokomponovanému libretu. Tajemství také slavilo po své premiéře v roce 1878 velké úspěchy. Zamilovalo si je publikum i pěvci pro nevšední hudebně dramatické krásy. Tato obliba trvá dodnes.

Máme tedy před sebou dílo, které je svým způsobem reprezentativní pro českou operu sedmdesátých let minulého století, tedy po Smetanově Daliboru a Libuši jako historických operách, a po salónních Dvou vdovách. Zajímají nás na tomto díle otázky filiační v literárně dramatické oblasti, i jejich návaznost a sepjatost hudebně dramatická, jak se již těsně předtím u obou autorů projevily v případě Hubičky, kde ovšem literární námět byl již zpracován v povídce Karolíny Světlé. Stála tedy Eliška Krásnohorská v případě Tajemství před zcela jinými autorskými problémy samostatné tvůrčí práce.

Nebylo to ovšem poprvé. Od libreta Bendlovy Lejly a Břetislava, přes pokus o Lumíra pro Smetanu a adaptaci Večera tříkrálového, Vlastu pro Pallu a další libretistické práce, vine se úsilí Krásnohorské až k Tajemství, úsilí sebekritické i teoreticky podložené studiem prací Otakara Hostinského i vlastními úvahami v článcích, otištěných v Hudebních listech.

Uvádím tyto širší souvislosti proto, abych naznačil zkušenosti, které Krásnohorská měla a jichž dovedla v případě Tajemství maximálně využít. Především věděla, že principy hudebního dramatu

zdůrazňují a požadují dokonalost a adekvátnost literárně dramatického textu ve vztahu k návazné práci hudebního skladatele. Určujícím činitelem, na který se soustředila, byl tedy Smetana sám, jeho způsob kompoziční práce, psychologie jeho osobnosti, prostředí, ve kterém žil a které mu bylo blízké; situace, jež byla komplikována Smetanovou hluchotou, ale jinak byla tak říkajíc otevřená, přístupná a příznivá pro relativně volnou hru fantazie.

Krásnohorská toho využila. Ve své literární konfesi uvádí, že námět Tajemství se zrodil ze dvou zdrojů: z vyprávění její společnice Elišky Lauermanové o chodbě, vedoucí z Bezdězu do města Bělá, a z vyprávění matky Elišky Krásnohorské, rozené Vodvářkové, z jihočeské Blatné. Toto vyprávění o "tajemství", vyzrazeném hlásnou troubou, a o svářících se rodech, stalo se určujícím pro dramatickou zápletku Tajemství.

Je zajímavé, že oba tyto námětové zdroje mají reálný historický základ. Lauermanová byla rodačkou z Bělé a v domě na náměstí dodnes ukazují zazděný vchod do podzemních chodeb, které byly kdysi vykopány při obléhání hradu. Také v Blatné skutečně žily dva rody, Kalinů a Malinů, doložitelné už od 17. století v archívních dokumentech. Zjistil jsem také, že v době příprav libreta vystupoval v Praze "válečný vysloužilec" jménem Kalina, což mohlo být i připomínkou téhož jména v pražském prostředí, které Krásnohorské v pravý čas zaznělo. A nejen to. Vysloužilec v Tajemství má důležitou roli "intrikána", i když, a snad právě proto, aby to byly intriky komické, má jméno Bonifác. Lidový zpěvák Skřivánek, který tak krásně rovněž zapadá do děje, má jméno symbolické, neboť Krásnohorská předtím publikovala báseň o Skřivánkovi jako pěvci svobody, volnosti i ve smyslu politickém. Vít připomněl Smetanovi jistě jeho mladistvou dramatickou postavu z Dalibora a hluboce zamilovaná a citová Blaženka má rovněž své jméno přímo evokující její psýchu.

Podle korespondence Krásnohorské se Smetanou dále víme, že náměty se snoubily poznenáhlu v látku, která měla nést název Poklad. Byl tedy důležitým stavebním kamenem i motiv hledání pokladu, jak o něm snesl řadu dokladů Václav Tille. Poklad ve zříceninách hradu je z nejtypičtějších. Vztahuje se i na dějiny Bezdě-

zu, jež se staly pro Krásnohorskou rovněž podnětným východiskem, zvláště také motivem procesí. Jeho začlenění do děje souvisí pravděpodobně také s Lenauovým Faustem, který sedá v ústraní, vyslechne nebožný zpěv a hledá v něm útěchu a rozřešení. Lenauova báseň byla v polovině let sedmdesátých u nás přeložena a velmi populární.

A ještě jeden závažný podnět pro libreto našla Krásnohorská tentokráte ve své vlastní práci o české pohádce a konkrétně v Pohádce o větru, jedné z nejpůvabnějších, které vytvořila. Děvčátko bloudí a cestu za štěstím mu ukazuje šáteček. Kalina v Tajemství hledá svou ztracenou lásku a vede jej lístek, který kdysi zapadl za trám. Jeho bloudění v podzemí Bezdězu souvisí s dobovou tendencí hledání smyslu života a jeho naplnění.

Až dnes večer zazní Smetanovo Tajemství v Divadle J.K. Tyla, uvědomíme si i tyto naznačené tematické, dobové souvislosti vzniku jeho libreta, a v podstatě i hudby. Smetana šel ve šlépějích Elišky Krásnohorské. Vytvořil obraz českého maloměsta, zasazený do nokturnového rámce hradu a jeho okolí, které tak dobře znal. Z jabkenických vrcholků u Mladé Boleslavi viděl denně siluetu hradu a lidiček měl kolem sebe ve venkovském prostředí na tucty. V Tajemství pulsuje tato tehdejší realita Smetanova života, ale i velká hudebně dramatická zkušenost, kdy maloměstský námět je nesen silou hudby, odpovídající tvůrci Libuše. Krásnohorská kdysi napsala studii Bedřich Smetana-poeta, kde se právem dotkla této souvislosti v poetizaci látky mýtické a romantické. Koneckonců, prolínání jednotlivých námětových vrstev, motivů a inspirací vedlo vždy k plnosti jevištního díla, tím spíše díla hudebně dramatického. Tajemství není tedy obrazem jednoho, konkrétního městečka a jeho života. Chtěl jsem ukázat, že tento obraz může být a je plnokrevný jedině díky syntetickému prožití a propracování látky mnohasměrné, mnohavýznamové a typicky dobově zakotvené.

POHLED NA MĚŠŤÁCKOU SPOLEČNOST U J. NERUDY A W.M. THACKERAYHO

Radoslav Nenadál

V souvislosti s hodnocením české literatury 19. století na pozadí literatury světové chtěl bych se zamyslit nad kritikou měšťáka nebo měšťana v díle českého spisovatele Jana Nerudy a anglického autora W.M. Thackerayho. Srovnání těchto duchů na první pohled často tak blízkých právě tematikou z měšťáckého světa nám napoví mnoho především v rovině, v níž v jejich kritickém a ironickém pohledu začíná hrát roli pojem nebo spíš vědomí národa a poslání, jaké mělo na tom kterém stupni vývoje českého nebo anglického národa. Při všech nesporných vnějších podobnostech dospějeme také k zjištění dosti značných rozdílů. Často totiž míváme snahu ukazovat velikost nebo dokonce světovost českého autora ne tak úplně přesným kladením rovnítek.

Především k otázce srovnatelnosti: a. rozpětí života a tematické těžiště prozaické tvorby odpovídá v hrubých rysech téže době a tematickému okruhu obou autorů; b. oba autoři jsou ve svých prózách představiteli kritického realismu; c. také jsou jeho teoretickými zastánci; d. rozhodujícím specifickým rysem srovnatelnosti je pak nápadná shoda sféry zájmů o kritiku měšťáckého světa, u Thackerayho zvláště v počáteční fázi tvůrčího vývoje.

Neruda tu figuruje především jako autor Malostranských povídek a desítek črt ze života maloměstských vrstev. Thackeray razil pro tento svět termín "shabby gentility, vznešená bída" /titul jedné z jeho nejslavnějších povídek je přímo Vznešená bída, A Shabby Genteel Story/. Jakousi rozptýlenou obdobu Malostranských povídek najdeme v nespočtu obrázků a črt z měšťanského a maloměšťáckého prostředí: Naše ulice /Our Street/, Bál u paní Perkinsové /Mrs. Perkins's Ball/, Ženy mužů /Men's Wives/ aj. Dokonce bychom mohli vytvořit z děl obou autorů jakési paralelní skupiny s překvapivě identickou tematikou, jako např. Naše ulice - Týden v ti-

chém domě; Črty a toulky londýnské - Figurky, Pražské obrázky atd.

I když je dosti obtížné zjistit dnes přesně vztah J. Nerudy k anglické literatuře, můžeme se přec jen opřít o některá fakta. Karel Polák uvádí v práci Nerudovy Povídky malostranské, že se Neruda ze světové literatury poučil vedle Heina a Gogola i u Dickense /jehož práce začaly v českých překladech vycházet již ve 40. letech/. Jméno W.M. Thackerayho muselo být Nerudovi dostatečně známé, jak je patrno z jeho korespondence s J.V. Fričem, který pobýval dočasně v exilu v Anglii. V dopise z ledna 1860 /tři roky před Thackerayho smrtí/ čteme Nerudovu prosbu o zaslání příspěvků do Obrazů života, které Neruda tou dobou redigoval: "Pojednání o anglické literatuře /zvláště o Thackerayovi/ bylo by nejvítanější." V III. svazku oddílu Literatura v sebraných Nerudových spisech najdeme vzpomínku na ilustrátora Johna Leeche, dlouholetého spolupracovníka W.M. Thackerayho, který po 23 let kreslil do Punche. Z řady dalších narážek se dá celkem bezpečně soudit, že Neruda znal dosti dobře i dílo W.M. Thackerayho a že jej tento autor možná přitahoval víc než Dickens. Rozumí se, že Thackerayho musel Neruda číst v překladech německých nebo francouzských, protože na rozdíl od děl Dickensových vyšel český překlad Trhu marnosti až v roce 1880.

Nemůže být pochyb, že ona společná nota, která Nerudu přitahovala, byl Thackerayho vztah k anglickému měšťákovi, pro něhož si Thackeray vynalezl /přes svou vlastní mylnou definici tohoto pojmu/ přiléhavé označení "snob". Thackeray dospěl ve svém vztahu k maloměšťácké vrstvě a k buržoazii vůbec až ke krutě jízlivému pohledu, v němž po dickensovském sentimentu není ani stopy. Tento pohled se promítá i do jeho vlastních ilustrací. Jak známo, Thackeray byl sám vynikající kreslíř. Jeho kongeniální ilustrace dokonale vystihují podstatu jeho vztahu k měšťákovi a k měšťáctví: vidí měšťáka jako příslušníka třídy bezesporu odsouzené k zániku; jeho prozaické črty jsou již přehlídkou figur z měšťáckého panoptika, z absurdního přežilého světa. /Viz obrazovou přílohu 92-95./ Na reprodukcích jeho ilustrací si můžeme povšimnout distorzí v proporcích, větších než u Seymoura nebo Leeche; zdůrazňují ná-

padné vady měšťáka projevující se v jeho zevnějšku. A v jeho díle nenajdeme, vyjma povídku Hoggartovský diamant /The Great Hoggarty Diamond/, stopy po soucitu nebo shovívavém sentimentu. /A z korespondence dokonce zjistíme i neobyčejně pokročilé vědomí nutnosti budoucí revoluce, která by tohoto měšťáka měla smést, i když Thackeray zároveň vyjadřuje vlastní obavu před touto revolucí./

To vše plyne z historické skutečnosti: v Anglii totiž buržoazní třída svou pokrokovou roli brzy dohrála a stala se viditelnou brzdou povznesení nejnižších vrstev a brzdou ozdravění společnosti proměněné průmyslovou revolucí. V Anglii došlo brzy k vydělení inteligence nebo intelektuálů z měšťáctva a spisovatelé zaujímali často velmi záhy dosti vyhroceně třídní postoje, byť to byla stanoviska z hlediska teorie tříd a třídního boje sebeneuvědomělejší.

V českých zemích tomu tak v této době ještě nebylo, k demaskování měšťáctva došlo podstatně později, a navíc tu sehrála eminentní roli stále živá otázka záchrany národa, oživení a povzbuzení národní hrdosti, jazykového povědomí a jiné a jiné faktory související s reakcemi na dlouholetou národní porobu. A v této chvíli sehrálo české vzdělané měšťanstvo významnou roli. Anglie 19. století na rozdíl od Čech nemusela zachraňovat národ, ta měla zachraňovat lid, a navíc Anglie padesátých a šedesátých let již nepotřebovala buržoazii s jejím počátečním a nyní zmizelým progresívním elánem.

Tím je dán podle mého soudu také onen zvláštní tón odlišnosti v tak blízkém pohledu na měšťáctvo u Thackerayho a Nerudy. Neruda vidí trapnost maloměšťáctva, vidí jako Thackeray ubohost "shabby gentility" /Týden v tichém domě/, ale onen tvrdý jízlivý tón krajního odsudku měšťáctva jako u Thackerayho v jeho tvorbě nenajdeme, protože měšťáctvo a zvláště pak vzdělané vrstvy stále představovaly aspoň opticky, jádro národa, jehož jedním úkolem byla také osvěta mas. Byla to jistě progresívní funkce, funkce navazující na buditelství, kterou měšťanstvo v době Nerudově aspoň zčásti plnilo. Odtud také onen podstatně shovívavější tón u J. Nerudy, a někdy dokonce až jakási nostalgie smutku nad světem, který je historickým vývojem odsouzen k zániku /vzpomeňme např.

jemně ironické, ale napůl i vážné symboliky Malé Strany jakožto Olympu bohů - bodrých Ryšánků a Šléglů/. J. Neruda se tímto rysem samozřejmě nestává menším, naopak svědčí to snad o logické determinaci historickou situací. Navíc si musíme též uvědomit, že Neruda píše v Malostranských povídkách o světě svého mládí nebo o měšťanském světě, jak vypadal v prvních desítkách 19. století. Měšťáctvo let šedesátých až osmdesátých prodělalo podstatnou změnu. Ostatně Nerudovy postoje k měšťácké kultuře těchto let se projevují výrazně v jeho literárních a divadelních kritikách. /Nakonec opět shodný rys s W.M. Thackeraym./

Shrnuji: Při srovnávání zdánlivě stejného světa měšťáctva, zpodobeného v uměleckých dílech stejné doby, bychom si měli počínat velmi opatrně a brát v potaz především historický kontext a nedomnívat se, že třeba velikost J. Nerudy vynikne, když řekneme, že jeho vztah k měšťáctvu je identický se vztahem W.M. Thackerayho. Z příkladu J. Nerudy a W.M. Thackerayho je snad zřejmé, že je nutno vždy přihlížet k funkci, jakou měšťáctvo v daných podmínkách zastávalo. V kritériích pro hodnocení uměleckého díla pak bude jistě hrát velkou roli míra vědomí této funkce v mysli spisovatele. A ta byla jak u W.M. Thackerayho, tak u J. Nerudy vysoká a citlivá. A v tom myslím spočívá také jejich nejvýraznější spřízněnost.

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVEK

Jiří Pešek

Můj příspěvek je drobným doplňkem referátu dr. Hojdy. Na příkladu Antonína Chittussiho je možno ukázat, že od 80. let začíná v Praze /v Praze Národního divadla, Rudolfina a české Karlovy univerzity/ vystupovat "zázemí německého kasina", které bylo podle materiálů zpracovaných dr. Hojdou hlavním kupujícím obrazů Krasoumné jednoty, česká konkurence.

Nikdo snad nemůže obvinit Chittussiho, že by se byl české společnosti 80. let nějak podbízel. Naopak: opustil historickou i slovansky laděnou žánrovou malbu a oddal se plně vlastní koncepci bezstafážové krajinomalby, řešící ryze výtvarné problémy. Nezapadl ani do české kolonie v Paříži. Své obrazy vytvářel ve vsích v okolí Barbizonu, cestoval po Francii i Belgii. O jeho životě ve Francii máme ovšem zpráv jen velmi málo, poslední monografie zmiňuje podporu, kterou malíři poskytovala polská šlechtická, v Paříži žijící rodina Radziwillů. /1/

Přesto byl o Chittussiho v Čechách zájem. Roku 1884 zveřejnil staročeský Světozor - s velkým ohlasem - reprodukce jeho děl, v letech 1886-87 vytvořil pak Chittussi pro tento časopis cyklus obrazů Polem a lesem, který básněmi doplnil J. Vrchlický. Chittussi se během svého francouzského pobytu nepřestal účastnit pražských výstav a v letech 1884-86 při nich prodal obrazů za několik tisíc zlatých. Na objednávku malovaný obraz Hradčan přinesl mu rovnou tisícovku a nejúspěšnější prodej po výstavě roku 1886 vynesl 3000 zlatých. Další obrazy malíř rozprodal za zprostředkování královéhradeckého cukrovarníka Waltera. Můžeme předpokládat, že některé obrazy zůstaly též v okruhu dalších Chittussiho mecenášů: advokáta a spisovatele Štolby z Nechanic u Hradce Králové či u jindřichohradeckého poslance Slavíka. /2/ Velkou pozornost - a tedy i reklamu - věnovala jeho pracím na stránkách Národních listů Renáta Tyršová.

Závěr 80. let poznamenaný neúspěchem pražské výstavy roku

1887, umělcovou osobní krizí, duševním vyčerpáním a v nemalé míře sílící tuberkulózou odvedl poněkud pozornost českého publika od jeho díla. Ani v těchto letech neodtáhli však pomocnou ruku mecenáši, zabezpečující ekonomicky nepříliš schopnému malíři léčení a slušné životní podmínky. I v těchto letech Chittussi prodával a R. Tyršová označila v článku Za Antonínem Chittussim za kupce oněch posledních děl převážně Čechy. /3/

Po Chittussiho smrti v roce 1891 byla přičiněním dr. T. Černého získána z Paříže kolekce 165 obrazů, představující průřez celou malířovou krajinářskou tvorbou. Tato umělecká pozůstalost se stala základem souborné posmrtné výstavy roku 1892, která se setkala s mohutným ohlasem publika. Zhlédlo ji pět a půl tisíc návštěvníků a obrazů zde bylo prodáno za 10 525 zlatých. /4/ Seznamy kupujících nemáme, bohužel, dochovány. Můžeme však předpokládat, že díla z ruky přítele Nerudova, Alšova, Sládkova, Zeyerova, Thomayerova či Braunerových, obrazy malíře zastupovaného v Praze tak známou a populární postavou, jako byl dr. Černý, a propagované nejrozšířenějším českým deníkem - Národními listy - putovala ve své většině do českých rukou.

Poznámky

/1/ J. Tomeš, Antonín Chittussi, Praha 1980, s. 58.

/2/ Hrubý přehled prodejů u J. Peška, Z pařížského ateliéru Antonína Chittussiho, Documenta Pragensia II, 1981, s. 83-105.

/3/ Národní listy, 8.5. 1981.

/4/ Soupis děl tohoto souboru otištěn podle pozůstalostního inventáře u Peška, l.c., s. 96-103.

K VÝZNAMU PRAHY JAKO NÁRODNÍHO SYMBOLU V ČESKÉ OBROZENSKÉ KULTUŘE VE VZTAHU K SYMBOLICKÉMU VÝZNAMU HOR V KULTUŘE SLOVENSKÉ /DISKUSNÍ PŘÍSPĚVEK K REFERÁTU VLADIMÍRA MACURY/

Miloš Pistorius

Dr. Macura poukázal ve svém referátu na symbolický význam Prahy jako symbolu Vlasti a na její významné místo v symbolice českého národa, oproti méně frekventovanému užití symbolu hory /Říp, Radhošť/, zatímco ve slovenském prostředí má významné postavení právě symbolické užití hor, nikoliv města.

Toto srovnání frekvence symbolického užití hory a města u Čechů a Slováků objevuje jistě zajímavý kulturně-historický moment. Chtěl bych proto připomenout přirozené kořeny uvedeného jevu.

Přirozenost této odlišnosti, domnívám se, je tak silná, že mi otázka "hora či město jako národní symbol" v obou případech nepřipadá ani jako předmět volby. Plyne z toho, co bylo nosným jako symbol svou reprezentativností v konkrétním národním prostředí, českém či slovenském, i z toho, co pomáhalo psychicky v odhodlání a snaze po lepším a svébytnějším národním bytí.

V českém prostředí byla touto psychickou oporou dějinná minulost vlastní státnosti a národního života. Centrem obojího byla ovšem Praha. Její postavení v tomto smyslu bylo a je silnější a trvalejší, než je tomu u jiných hlavních měst. Je to dáno nejen dost mimořádnou skutečností, že byla hlavním městem prakticky po celou dobu trvání národní existence, ale i její ústřední polohou.

Vžijme se do dojmu, který Praha činila v době našeho národního obrození. Zašlá sláva byla ve své neobyčejnosti velmi zřetelná a v památkách ji připomínajících na každém kroku stále přítomná. Kontrast současné, poněkud dřímající Prahy prvé poloviny 19. století toto vědomí naopak ještě zesiloval. A zároveň tu kromě tohoto kontrastního dojmu byl i moment souhlasný, jímž bylo vědomí, že současné, ale jistě i budoucí dění - národní život a kultura se soustředí v tomto městě.

O tom, že v nalezení symbolu hrálo roli zmíněné hledání opory pro současnost a budoucnost národa v minulosti a jí dokládaných státoprávních nárocích, svědčí i další symbol národní, česká královská koruna, tolik užívaný spíše později, kdy v době úsilí o císařovu korunovaci za českého krále tato koruna nabyla politicky symbolického jednoznačného významu.

Slovensko nemělo tuto oporu v takové historii vlastní státnosti a nemělo ani městského centra tak spjatého jednoznačně s celým národem. Nebyl jím ani Prešpurk, dnešní Bratislava, ani Martin, ani žádné jiné město.

Zato zde byl jednoznačně převažující horský charakter Slováky obývané uherské "horní země".

Mohutné horstvo, kladoucí před člověka pocit tajemné velkoleposti a nezměrné síly, ať již síly Země či síly Stvořitelovy, jak to bylo chápáno zejména v protestantském prostředí Štúra a dalších. To byl nejen symbol charakterizující, ale zejména také přislibující. Přislibující sílu k budoucnosti národa i země. K tomu připomeňme i zemskou tradici heraldickou, kde hory se objevují nejen ve starém i novém znaku Slovenska, ale byly již tehdy ve znaku celých Uher.

V Čechách ani na Moravě nejenže není převažujícího, mohutně působícího horského charakteru. Není ani hory, která by mohla převzít roli tak jednoznačného symbolu celonárodního. Pohraniční hory nemohly ji plnit také vzhledem k tehdejší národnostní skladbě obyvatel pohraničních území. Podobně tomu bylo i s Českým Středohořím, navíc pro českou krajinu netypickým.

Hora Říp měla předpoklady stát se národním symbolem výrazností své polohy v ploché krajině a středovou polohou v zemi, což obojí bylo patrně podnětem ke vzniku pověsti o praotci Čechovi. Vzhledem k této pověsti hora také své symbolické uplatnění získala, ne ovšem v dominující míře. Ve srovnání se slovenskými horami je to spíše místo rozhledu, než horstvo tající mohutné síly. Hora, která není významná sama sebou, ale tím, že pohledem z ní byla spatřena Česká země.

Jestliže se nestal převládajícím spojujícím symbolem Říp, ne-

mohl se jím stát ani Radhošť, blízký Palackému, ale vzdálený centru českých zemí.

Odlišnost symboliky české a slovenské, symboliky města a hor, nejeví se nám tedy jako výsledek náhodné volby, ani ne jako výsledek složitých myšlenkových spekulací. Vyrostla z historických, geografických, ideových i politických momentů cestou přirozenou.

Právě proto je tak zajímavým a osvětlujícím kulturně-historickým prvkem, zejména z hlediska národních dějin 19. století.

OTEVŘENÍ NÁRODNÍHO DIVADLA A ADÁMKOVA SALOMENA

Alexandr Stich, Zdenka Benešová-Tomanová

Blížící se oslavy stého výročí definitivního otevření pražského Národního divadla mají mít, jak se už teď ukazuje, monumentální rozsah i dosah. Zatím se však zdá, že rozsáhlému programu celé této obrovské kulturně politické akce unikla jedna podstatná položka, bez níž by oslavy nutně zůstaly kusými a bez níž by se nepodařilo postihnout význam velké vzpomínané události v úplnosti a ve všech relevantních aspektech, s nimiž byla spojována ve své době. Touto zatím opominutou a podle našeho soudu závažnou položkou je podíl české činohry na otevření budovy Národního divadla a významová analýza tohoto podílu z hlediska uměleckého i společenského.

Pro zahajovací představení v budově obnovené po požáru měla být připravena premiéra jednak operní, jednak činoherní novinky umožňující estetickými i ideovými kvalitami mimořádnost a slavnostnost celé události a ztělesňující vyspělost českého umění. V operní tvorbě bylo takové dílo připraveno už dlouho předtím a bylo rezervováno právě pro tuto příležitost - byla to Smetanova Libuše -, horší však byla situace v činohře. Proto byla vypsána soutěž, která měla vznik vhodného textu podnítit. Do soutěže bylo anonymně přihlášeno celkem 35 činoherních textů; pětičlenná porota, ustavená k jejich posouzení, měla tedy - aspoň kvantitativně - z čeho vybírat. Mezi členy poroty byli známí a zkušení dramatičtí autoři, J. Vrchlický a L. Stroupežnický a výborný i oblíbený herec F. Kolár. Dne 13. srpna 1883 za nejlepší prohlásila porota hru s názvem Salomena, zadanou do soutěže pod heslem Vox mea - vox vitae. Jako heslo tu posloužil nápis na zvonech pražského zvonaře Tomáše Jaroše, žijícího v 1. polovině 16. století, autora svatovítského zvonu Zikmund, zvonu Mirčanský v Týnském chrámu. Zpívající kašny v zahradě letohrádku královny Anny aj.: nápis na jeho zvonech zní v úplnosti: Vox mea - vox vitae, vos voco, ad sacra venite. Užití zvonového nápi-

su jako soutěžního hesla bylo motivováno v přímé významové rovině tím, že Jaroš ve hře vystupuje jako účinkující postava /avšak jen epizodní/. Vedle toho však mělo mít zřejmě i význam přenesený: námětem hry je první prohrané povstání českých stavů proti habsburskému panovníkovi v roce 1547, heslo mohlo proto sekundárně vyjádřit i výzvu k boji o prosazení českých státoprávních požadavků /jakožto životně nezbytného cíle české národní společnosti/.

Jak se ukázalo po otevření obálky se soutěžním heslem, autorem hry byl hlinecký spisovatel B. Adámek /1848-1915/. /1/ Názory na hodnotu hry zřejmě nebyly zcela jednotné. Už samo rozhodnutí poroty, že toto dílo "jediné ku provozování na jevišti Národního divadla kvůli dosažení ceny odporučila" /2/, je, snad záměrně, ve formulaci mlhavé. Lze ho chápat tak, že porota dílo pokládá nejen za relativně nejlepší z úhrnu textů do soutěže zadaných, ale i za dílo v absolutní dimenzi vynikající; zároveň ho však lze chápat i tak, že jako textový podklad pro vznik účinného jevištního ztvárnění se drama porotě nejevilo nejnadějněji. Na toto druhé vysvětlení verdiktu poroty ukazuje, zdá se, i hodnocení dramatu, které podal v heslu B. Adámek J. Vrchlický v Ottově Slovníku naučném /díl I, Praha 1888, s. 169/, když usoudil, že "v ohledu básnického slova, jakož i propracováním postav vyniká Salomena nad Heralta" /druhé hlavní dramatické dílo Adámkovo/, že však Heralt naopak je účinnější "v ohledu divadelním". U obou dramat pak Vrchlický ocenil, že vynikají "přesnou stavbou, bohatstvím děje dobře rozčlánkovaného a stupňovaného, jakož i moudrým užitím romantického aparátu, vysoce poetickou dikcí" atd.

Rýmovaný verš Salomeny zařadil Vrchlický "k nejvzácnějším skvostům české poezie, neboť verš a rým Adámkův jdou namnoze cestami nešlapanými a novostí svou překvapují". /3/

Spojení premiéry Adámkovy tragédie s otevřením Národního divadla pro ni vytvořilo zcela neobvykle příznivé recepční podmínky. Především ji vůbec vzaly na vědomí mimořádně široké kruhy veřejnosti /večer před představením i během něho se v okolí divadelní budovy konaly radostné manifestace velkých zástupů/, aspoň obrys její fabule pronikl do vědomí lidí po celých Čechách a Moravě

/např. Divadelní listy seznámily čtenáře v den premiéry s jejím obsahem/; před hrou samou se konala premiéra Dvořákovy předehry Husitská - tím se podtrhl význam historického obsahu tragédie, atd.

S významem, který Adámkovu dramatu připisovaly slavnostní okolnosti jeho uvedení i soud Vrchlického, zčásti kontrastuje postoj, který vůči němu zaujal divadelní kritik takového formátu a vlivu, jakým byl Jan Neruda. Přestože jeho dílo je snad nejpodrobnější kronikou českého divadelnictví v 2. polovině 19. století, nejen o Salomeně samé, ale ani o Adámkovi v něm není téměř zmínky /zatímco jeho bratru Karlovi věnoval dokonce jednu ze svých "podobizen" v Humoristických listech/. Toto mlčení není náhodné - je to soud víc než výmluvný /v jeho psychologickém pozadí je snad i trochu zklamání z toho, že B. Adámek zaujal při otevření Národního divadla tu pozici, na niž si po boku Smetanově činil nárok Neruda sám/.

Přitom je prokazatelné, že Neruda si nejen byl vědom významu a funkce, kterou první činoherní představení v nově otevřeném Národním divadle nabývalo už vnějšími okolnostmi s ním spojenými, ale dokonce se i postaral o to, aby se toto představení tak chápalo a oceňovalo i ve veřejnosti už o necelé tři roky dříve, v lednu 1881, kdy se schylovalo k prvnímu datu otevření divadelní budovy. Upozornil tehdy, že jméno autora první české činohry na této scéně bude "zapsáno v historii české osvěty, ano i v politické historii naší vůbec"; tenkrát však šlo o někoho jiného, totiž o známého a renomovaného literáta Václava Vlčka. /4/ O Adámkovi, jehož jméno se pak takto do dějin reálně "zapsalo", však mlčel.

Pouze ve fejetonu otištěném 25.11. 1883 a datovaném o den dříve /ale psaném zřejmě už od 18.11./, ve kterém dal melancholický výraz svému zklamání z toho, že se nemohl sám otevření Národního divadla zúčastnit, věnoval Salomeně jednu jedinou, zdánlivě dobromyslně ironickou větu: "A zítra přijde poprvé Saloména s výborným naučením pro pány manžely, že je v tom nerozum, chtít býti žárliv." /5/ Neruda, sám autor "renesanční" tragédie o Francesce da Rimini, touto zdánlivě jen na okraj a mimochodem proho-

zenou poznámkou vyjádřil otázku, kolem níž se úvahy o Salomeně točily pak celá desetiletí. Šlo o to, zda Salomena je drama žárlivosti a v jakém je poměru k Shakespearovu Othellovi. Většinou se exegeze nesly právě tímto směrem, vytčeným už Nerudou. E. Bozděch, který dílo přijal velmi kriticky a nepříznivě, shledal v Adámkově dramatu "truchlohru travičky", v níž vše, co předchází, je "dramatem žárlivosti jako Othello a prvé výstupy Zimní pohádky". Adámek sám mnohem později proti této koncepci protestoval. Postavu žárlivce Zoana da Ponte prohlásil za druhořadou, Salomenu vyložil jako "tragédii ženského srdce" na pozadí srážky českého živlu s živlem cizím, českému nepřátelským. Naznačil, že byl spoután "panujícími poměry . . . s uměním bezprostředně nesouvisejícími". Podle něho je tragédie "skrz naskrz prosycena duchem historickým"; dějinný podklad fabule, průběh rebélie z roku 1547 až po její potlačení a následující popravy, předurčil osud titulní hrdinky, postavené mezi manžela cizince, služebníka Habsburka, a milence rebela. Náznaky tohoto pojetí se projevily však už i v některých kritikách a soudech z doby premiéry hry /např. výrok F. Schulze o Salomeně jako o "pumě" mezi dosavadní dramatickou tvorbou, nebo soud P. Nebeského o "kontrastu mezi živlem cizozemským a českým" a jeho zdůraznění závažnosti "politického pozadí" kusu, atd. /6/

Přes rozpornost hodnocení dobovou kritikou mělo však Adámkovo drama velký úspěch /podílel se na tom jistě i vynikající výkon O. Sklenářové-Malé v titulní roli, stejně jako výkon F. Šmahy v úloze Zoana da Ponte - zvlášť Šmahův podíl na jevištní podobě dramatu byl svorně vysoko ceněn a prohlašován za vrchol jeho dosavadního hereckého působení/; Národní divadlo se ke hře pak v období následujícího půlstoletí vracelo, hrála ji i jiná česká divadla a měla naději proniknout v překladu i do jinonárodního prostředí. /7/ Šlo tedy o dramatický text, který ve své době měl poměrně značný diapason i hloubku působení, i když se později z živého literárního povědomí ztratil /což je škoda, protože kvality knižního dramatu Adámkově Salomeně zůstaly zachovány dodnes/.

Adámek tímto dramatem rázně protrhl tematickou bariéru, kterou začínalo být české historické drama pevně svíráno. Zvolil námět

působící už sám o sobě jako aktualizační novinka, totiž české stavovské povstání z doby šmalkaldské války, tj. z roku 1547. V českém historickém povědomí 19. století bylo toto období a událost sama zcela překryta vzpomínkou na stavovské povstání roku 1618-1620 a jeho následky; události kolem let 1546-7 však v sobě jako námět skrývaly umělecké i ideové potence značné; a navíc se jimi mohly vyjádřit mnohem snadněji a před zásahem státní moci bezpečněji úvahy o současném vztahu české politiky a habsburské dynastie.

O celé této historické epizodě existovalo významné humanistické dílo, totiž Akta aneb Knihy památné Sixta z Ottersdorfu; protože však zůstalo v rukopisu, jeho inspirační vyzařování v době obrozenské a bezprostředně následující bylo téměř nulové. Situaci radikálně změnilo až vydání 2. dílu Erbenova Výboru z roku 1868 /8/.

Nechcem tu řešit otázku Adámkových pramenů úhrnně, je však jasné, že Ottersdorfův spis měl mezi nimi úlohu nejen materiálově podstatnou, ale i inspirativní. Ukazuje to zvláště obraz Anny Jagiellonské, manželky Ferdinanda I. Ta sloužila u Ottersdorfa, stejně jako u Adámka, jako obraz příslušníka "domácí" dynastie pečující o blaho země a stojící v protikladu k dynastii cizího původu, která národ a zemi utlačovala a ničila. Erbenův úryvek obsahoval pasus o předsmrtné Annině prosbě k manželovi, aby "k národu českému svou vřelostí ráčil náchylen býti, připomínajíc JMsti Kské služby věrné, kteréž sou Čechové ... králi Vladislavovi, panu otci Její Mti a pánu svému činívali a které až posavád JMti Kské činiti nepřestávají. ... A protož, Čechové, vězte /pokračuje Ottersdorfův výklad/, že ste ne paní, ale pravú matku svú ztratili: neb po smrti Její Mti v Království českém jako naopak všecko se působilo a dílo." V Adámkově dramatu je tento motiv ztvárněn takto:

I ještě vzdechy lože smrtelného
se přimlouvala k choti královskému,
by lidu tomu nebyl otčímem,
vždy znova ždajíc jeho slyšet slib,
že přejímá díl její lásky k němu,

jak bála by se, jejím úmrtím
že ztrativ mát svou ztrácí národ vše. /9/

Podle Ottersdorfa její smrtí ztratili Čechové "paní a matku... milostivou... pravú Království českého dědičku", která byla "pravá matka všech chudých a potřebných lidí, kterýmžto almužnami svatými pomoci činívala, a ty, ježto jim o statky a o hrdla mnohdykráte běželo, milostivou svou přímluvu při JMti králi a manželu svém ochránila". /10/

Fabuli svého dramatu založil Adámek na vztazích mezi třemi protikladnými skupinami postav. Jsou to jednak čeští vlastenci, reprezentovaní zvonařem Tomanem Jarošem, jeho dcerou Salomenou a účastníkem stavovského povstání Hroznatou Prostiborským z Vrtby. /11/ Druhou skupinu tvoří stoupenci Ferdinandovi a vykonavatelé jeho vůle, zemští úředníci Zdislav Berka z Dubé a Volf z Vřesovic /historické postavy zachycené též u Ottersdorfa/ a domácí i cizí vojáci, jako je Bohuslav Felix Hasištejnský a Ledron. Třetí skupinu představují cizí renesanční umělci, jako Salomenin manžel sochař Zoan Maria da Ponte, stavitelé letohrádku královny Anny Ferrabosco di Lagno a Paolo della Stella, německý řezbář Hans Trost, také Němec Hans Peisser a jeho intrikářsky kuplířská manželka atd.

V postavě grecisty Matouše Collina z Chotěřiny, který slouží svým sterilním básnickým uměním kruhu cizích umělců i mladému císařskému lancknechtovi Lobkovicovi, a v postavě Lobkovice samého /člena rodu českého latinského humanisty; mladý Lobkovic ve hře na slavného strýce dokonce vzpomíná - v divadelním ztvárnění však tento motiv při premiéře zmizel, protože mladý Lobkovic musel být přejmenován na "Ludanice", zřejmě z ohledu na vztahy české politiky v 80. letech 19. století k vysoké české šlechtě/ provedl Adámek kritiku nenárodního umění jakožto projevu úpadku životaschopné domácí kultury i politiky. Zaujal tím tedy aspoň v jistém ohledu pozici shodnou s "národní" školou, potírající Lumírovce. /12/

Protikladné vztahy mezi jednotlivými skupinami Adámek ahistoricky vůbec nezaložil na motivu konfesním /jen Salomenin manžel Zoan, odhaliv její účast na "rebelii", připomíná si, že o jejím

otci, zvonaři Jarošovi, kolují zprávy, že je tajný "pikart"/. Celá dějová dramatická konstrukce je nesena a rozvíjena na protikladných motivech boje za právo a svobodu a na motivech pomsty.

Zápas za svobodu žene k činnosti skupinu českých povstalců. Jejich aktivita nemá přitom žádné pomstychtivé aspekty /třebaže historický podklad díla takovou motivaci nabízel; sám Ottersdorf má ve svém díle epizodu o zrádci Pražanů, rytíři Krupém, jehož oklamání Pražané nakonec "z koně srazili a na drobné kusy rozsekali"; a doprovází tento referát emocionálně vypjatou úvahou: "Ten za svú zradu nad národem a jazykem českým vykonanou hodnou vzal odplatu, a kdyby se bylo mohlo jednostejně všichněm tak zrádcům zaplatiti" /prol. zde/. /13/ Naopak, čeští povstalci v dramatu nezamýšlejí ani vyvolat občanskou válku v zemi, ani popřít Habsburkova práva na český trůn; vojenskou demonstrací síly chtějí donutit panovníka respektovat stará práva a ústavu a počítají s rozhodující spoluúčastí stavů /tj. legálních reprezentantů státní moci/ při své povstalecké akci:

"my po své straně právo majíce
i řád i stavů valnou posilu,
tak zároveň v lid branný opřeni,
co smluv a svobod toho království
jest nutno stvrdit, na sněm vložíme.
Král nucen našim přáním vyhoví
a vzejde jásot z míru obnovy" -

tak formuluje program povstalců Hroznata v době zasedání krvavého sněmu, kdy "již na Hradčanech stojí popraviště, /a nikdo netuší, kdo má být příště/ to věšen, čtvrcen, v kolo vpleten snad. /Jak s požitkem by krutosti rost hlad,/ již nelze dopatřit se konce běd," jak říká sám týž Hroznata jen chvíli předtím. Je tu umělecky zobrazena legální a loajální podstata české opozice v 2. polovině 19. století. V Hroznatově poslední replice je zároveň naznačen jeden z hlavních motivů ženoucích skupinu Ferdinandovu. Je to - vedle snahy změnit poměr sil v zemi ve prospěch panovnického absolutismu - touha pomstít se těm silám, které vůli monarchově vzdorují; to je onen právě citovaný "požitek krutosti". /14/

V rovině věcí veřejných je tedy pomsta Habsburků jako jeden z hlavních motivů dramatu jen naznačena, nikoli přímo pojmenována. To bylo podmíněno i ohledem na společenské poměry a určením hry pro tak významnou kulturně politickou událost, jakou bylo otevření Národního divadla. I v této náznakové podobě byl však Salomenou - právě tak jako Smetanovou Libuší - český politický program a vztah k perfidní dynastii a jejímu současnému představiteli, který už několikrát nesplnil naděje Čechy do něho vkládané, vyjádřen zcela jednoznačně.

Plně a nepokrytě rozvinul Adámek motiv pomsty v rovině vztahů soukromých. Napojil ji na motiv hypertrofované, chorobné, téměř absolutní žárlivosti, charakteristické pro Salomenina manžela Zoana da Ponte. Jeho žárlivost je živena řadou nedorozumění a omylů /krajně nápadné využití těchto zastaralých divadelních konstrukčních postupů způsobilo patrně - vedle někdy bombastické nebo příliš květnaté dikce a referativních postupů, kdy postava sděluje, často velmi obšírně a rozvláčně, svému partnerovi věci jemu známé a určené tedy nikoli pro něho, ale pro publikum -, že se toto jinak pozoruhodné drama Adámkovo stalo pro další generace jen neživou literárně historickou položkou/. Zoan je člověk, jemuž "vzpouru mysli" ukojí jen krev. Jeho touhy po mstě nad tím, který je podle něho svůdcem jeho ženy, tj. nad Hroznatou, může utišit jen smrt. Své pomsty přitom vymýšlí s neobyčejnou důmyslností a rafinovaností. Hodlá přinutit Salomenu, aby ona sama Hroznatovi podala jed, a před smrtí chce Hroznatu přesvědčit, že Salomena byla nevěrná i jemu; zároveň chce prozradit státním orgánům plány spiklenců. Salomena zachrání Hroznatu, jehož skutečně miluje, aniž však zradila manžela, tím, že Zoana otráví. Tím se však vydává další, a to už přímo institucionalizované pomstě Zoanova krajana a přítele Ferraboska di Lagno. Ten v textu dramatu přímo vykládá podstatu a fungování krevní msty: /Někdy prý se stává, že soud propustí zjevného viníka, protože nemá k jeho odsouzení důkazní podklady./

"Kde právo tak se stává bezmocným,
tam pokrevným pak vzrůstá závazek,
by mstili zvražděného památku.
Vrah je-li muž, boj se mu opoví,

rod celý řadou s ním pak zápolí,
až padne znamení s ním Kainovo.
Když vrahem žena, také ona zví,
že není vyváznutí od smrti.
Dá se jí lhůta, v které zemřít musí;
však nezemře-li sama v čase tom,
den příští zhyne rukou bezpečnou.
Kde není pokrevných ni příbuzných,
tam krajan, druh je mstitelem."

Ferraboskovi však není dáno jeho mstitelský závazek splnit. Když Salomena pochopí, že i milovaný Hroznata v ní vidí pouhou vražednici manžela, že přestala být pro něho "světicí", a když jí hrozí zatčení, skončí se svým životem sama. Ferrabosco může pak už jen konstatovat, že "smrt bezděčná msty rámě předstihla". Zoan umíraje proklel ji, Hroznatu i celou zem - a prokletím je výkon spravedlnosti odkázán pomstě boží. Salomena může proto ve chvíli své smrti právem apostrofovat zemřelého manžela "Zoane, pomstěn jsi". Salomena cítí a uznává, že se svým činem proti manželovi dopustila viny, bylo to však ve chvíli krajní nouze, kdy nebylo jiného východiska. Chránila tak Hroznatu především jako "svaté věci bojovníka"; její láska k Hroznatovi nebyla popudem hlavním. Proto jí i Hroznata její vinu odpouští - na tomto světě ji soudit nelze: "Tak mře jen žena, jíž vina nad soud lidský povznešena", končí drama.

B. Adámek připravil tak pro otevření Národního divadla další z velké řady děl české literatury, která řeší problém pomsty jako problém estetický i ideový. Zvláště tato druhá, ideová složka se v Adámkově díle dostala do popředí. České společenství je v dramatu představeno jako celek usilující o svobodu a právo, ale bez nenávistného vášnivého, démonického zabarvení pomstou. Naopak, ono je objektem pomsty panovnického rodu, jejž si samo zvolilo a uvedlo na trůn, ale který se ukázal jako cizí a trvale nepřátelský svobodě země /poslední pravou "dědičkou" přemyslovského stolce byla podle Adámka slovanská Jagiellova Anna - i to mělo aktuální konotace, jakožto skrytá polemika proti oficiální propagandě, která připomínala někdy přemyslovskou krev v žilách Habsburků - Fran-

tišek Josef I. byl dokonce občas představován oficiální vídeňskou publicistikou jako potomek kněžny Libuše/.

Ale českému prostředí je cizí v Adámkově pojetí i msta ve sféře osobních vztahů. Krevní msta je zde zobrazena jako jev neslovanský; jejím reprezentantem je Ferraboskova italská vendetta a tu slovanští Čechové odmítají a odsuzují /Hroznata soudí: "Zášť lidská nemá pronikat až za hrob" /15//; lze to chápat jako prodloužení kollárovské polemiky o podstatu "slovanské povahy", ve vztahu k fenoménu jihoslovanské krevní msty.

To, že Adámek napsal a porota přijala /třebaže měla zřejmě proti dílu jisté výhrady/ pro tak zvýrazněnou příležitost drama pomsty, je možno zčásti připsat dramatickým účinkům tohoto motivu /16/, možno v tom vidět, jak se v divadelní tvorbě stále ještě osvědčovaly postupy příznakově romantické, zvláště šlo-li o témata historická, ale nevysvětlíme tím podstatu jevu. V Adámkově dramatu se na tradičním motivu pomsty, aplikovaném na téma z českých dějin, v literatuře dotud opomíjené, řešily znovu otázky etiky českého politického a společenského usilování ve vztahu k vládnoucí státní moci. Česká politika měla být v tomto zápasu mravně nadřazena, a jednou z podmínek toho byla i mravní nadřazenost života soukromého; neracionální vášeň a nenávistná, nezapomínající krutost měla být potlačena. I Adámkovo drama tedy souviselo se snahou o mravní sebedefinování české společnosti /tím podstatně souznělo se soudobou tvorbou především S. Čecha a negovalo etickou tendenci poezie E. Krásnohorské, vyjadřovanou v souvislosti s balkánskou válkou a s boji jižních Slovanů, nositelů krevní msty v očích jejích i celé Evropy/.

Adámkova tragédie mluvila k dobovému divadelnímu publiku, i čtenářstvu velmi naléhavě a aktuálně ještě v jiných směrech, které tu můžeme už jen heslovitě naznačit.

Ve hře bylo zobrazeno i téma umělecké tvůrčí činnosti a jejího podílu na rozvoji vyspělé národní společnosti: hlavní aktéři dramatu se podílejí na stavbě slavné české renesanční budovy, Belvedéru, a jsou to přitom umělci svým původem i životní orientací měšťanští - tím vyjadřovalo ústy Adámkovými české měšťanstvo druhé poloviny 19. století svůj nárok na kulturní hegemonii a oslavo-

valo svůj vůdčí podíl na uměleckém vývoji, který byl otevřením Národního divadla právě dokončován. /Tento význam byl pociťován v době premiéry o to naléhavěji, že obrozenská idea nediferencované národní jednoty a vůdčí úlohy měšťanstva v ní se v rovině životní reality jevila už dost zřetelně jako nereálná, historicky překonaná, a to jak politickou emancipací dělnictva, tak rozkladem jednotné politické fronty českého měšťanstva./ Adámkovo drama samo - přes chladnou distanci, kterou vůči němu jevil Neruda - naznačovalo souvislost s radikálnějším křídlem mladočeským, jak ho reprezentovali např. E. Grégr, K. Tůma se svou propagací mazzinismu a garibaldianismu, apod./. Obdobnou znakovou funkci mělo i to, že se Adámkovo drama tematicky, textově a ideově hlásilo k významnému česky psanému dílu humanistické měšťanské literatury, tj. k Ottersdorfovi /odmítajíc v osobě Collinově kulturu tvořenou v mezinárodní latině/. Hra zároveň proklamovala /ústy mladého českého výtvarníka Vojtěcha Levého, ve 4. výstupu 1. dějství/ vrcholné umělecké aspirace a cíle soudobého českého umění, jimiž mělo dosáhnout evropské úrovně, ba předstihnout vyspělé kultury jiných národů: prostředkem k tomu mělo být zdůraznění estetické funkce umění /"triumf krásy"/, aniž se rušily společenské vazby umělecké tvorby.

Adámkovo dnes téměř zapomenuté, podceňované a leckdy přímo opovrhované dílo se nám snad po tom, co tu bylo řečeno, jeví ve světle příznivějším a ukazuje se hodným obnoveného zájmu alespoň odborného. Nemůžeme se beze škody na úplnosti a celistvosti historického poznání a prožití kulturní minulosti vyhnout faktu, že kulturně už vyspělá a sebevědomá česká společnost z něho vědomě a záměrně před sto lety učinila svým způsobem umělecký i politický manifest tím, že mu přiřkla úlohu reprezentovat české drama právě při otevření Národního divadla /a byl to akt volby, existovaly tu i možnosti jiné/ a že v něm spatřila a uznala výraz svých snah uměleckých i společenských. Naší povinností proto je po stu letech se k tomuto dílu vrátit a znovu je, z hlediska doby vzniku i z hlediska našeho, prožít i ocenit. Malou část tohoto úkolu jsme se snažili splnit zde; větší jeho část však zůstává před námi. Adámkovo drama by se mělo stát i předmětem soustavné analýzy jazykově

i literárně stylistické, versologické, literárně i divadelně historické, teatrologické, mělo by být prozkoumáno všestranně i jako součást a výraz dobového českého společenského myšlení. Je možno předpokládat, že Salomena zůstane i pak pro nás dramatem knižním, ale přesto by měl být učiněn pokus o jeho scénické provedení, když už ne úplnou divadelní realizací textu, tedy aspoň formou např. recitační montáže. Jsme tím povinni generaci tvůrců Národního divadla, ke které se hlásíme a již oslavujeme, ale i sami sobě. Proces stále pokračujícího a obnovovaného recipování kulturního dědictví v sobě nese nebezpečí, že se jako samostatné a pevné soudy reprodukují jen ustálené a pevně vžité předsudky. Toto nebezpečí zasáhlo i dílo Adámkovo - je proto záhodno opřít náš soud znovu o vlastní, přímý a bezprostřední názor a poznání, ať už pak celkový výsledek soudu bude jakýkoli.

Poznámky

/1/ Viz O. Fischer, Činohra Národního divadla do r. 1900 /IV. svazek Dějin Národního divadla/, Praha 1933, s. 62-75. Fischer vidí v Salomeně - značně zúženě - především dílo evokující výtvarnou atmosféru doby a zpracování protikladu "povah jižně ohnivých a seversky dumavých"; vede od ní vývojovou linii k Dykovu Poslu, ba až k Vančurovu Alchymistovi /s. 68/.

/2/ Viz B. Adámek, Salomena, Kabinetní knihovna, sv. 3, Praha 1885, s. 195; prolož. v pův. znění.

/3/ Heslo B. Adámek v OSN je podepsáno šifrou Vrchlického /-cký a spolu i šifrou redakce; text hesla byl tedy zřejmě redakcí podstatněji přepracován nebo doplněn. Soudy o literárně stylových hodnotách díla můžeme však přičíst s velkou mírou pravděpodobnosti spíše Vrchlickému.

/4/ Viz J. Neruda, Podobizny I, Praha 1951, s. 298.

/5/ J. Neruda, Česká společnost IV, Praha 1964, s. 458.

/6/ Materiál o uvedení Salomeny, o osudu jejího textu, o dobovém ohlasu a jejích provedeních až do konce první světové války shrnul autorův synovec. K. V. Adámek v studii Premiéra a reprízy Adámkovy Salomeny, Praha 1923 /otisk z České revue, viz zvl. s. 35, 77-8, 19, 32, 41, 44/.

/7/ V roce 1883 se v Národním divadle hrála Salomena osmkrát, r. 1895 dvakrát, r. 1904 třikrát a při jubileu r. 1918 sedmkrát; kromě toho se hrála v Brně v Kutné Hoře, v Plzni a jinde; otištěna byla časopisecky r. 1884, v Květech a rok nato vyšla knižně. O překladu do polštiny uvažoval B. Grabowski - nepodařilo se nám zjistit, zda se záměr uskutečnil.

/8/ Ve své době měl Ottersdorfův historickopublicistický spis značný ohlas i účinek - to dosvědčuje řada dobových opisů. Ještě J. Dobrovský poznamenal, že tyto "dějiny sice nebyly nikdy tištěny, ale vždy velmi ceněny" /J. Dobrovský, Dějiny české řeči a literatury, přel. B. Jedlička, Praha 1951, s. 119/. V Erbenově Výboru z literatury české, Praha 1968, s. 1379n. - jehož inspirační síla zvl. pro dílo Jiráskovo, ale i jiných autorů 2. poloviny 19. století, nebyla ani plně prozkoumána, ani dostatečně oceněna /jednotlivá upozornění se najdou ve sborníku A. Jirásek, Praha 1921, s. 61 aj./ - byl z nich otištěn úryvek. Část rozsáhlého spisu Ottersdorfova vydal J. Teige až r. 1918 ve Světové knihovně, výbor z něho publikoval pak pod názvem O pokoření stavu městského léta 1547 J. Janáček v Praze 1950.

/9/ Erbenův Výbor s. 1382; cit. vyd. Salomeny, s. 34.

/10/ Erbenův Výbor, s. 1380-1.

/11/ O této historické postavě pojednal i Ottersdorf a představil ji jako oběť Ferdinandovy pomsty a příklad bezprávního stavu, který Ferdinand po povstání v Čechách nastolil: "vpravdě toho času tak byl čistý v Království českém řád, že v pekle /kde není žádný řád, ale ustavičný strach/ snad lepší řád se zachovává", cit. Janáčkovo vyd., s. 146-7.

/12/ Je třeba připomenout, že obraz Collinův Adámek zčásti zúžil, zčásti zkreslil. To mělo účinek i na oceňování českého latinského humanismu v 80. letech 19. století a později, protože Adámkův divadelní text se pojímal jako "věrný obraz minulosti", zdůrazňovala se hloubka i šířka jeho přípravných historických studií. Zčásti to odpovídalo pravdě: ani při návštěvě Prahy v době premiéry Salomeny, kdy byl zavalen společenskými povinnostmi a úkoly, si Adámek nedal uniknout příležitost strávit dopoledne den před premiérou studiem v knihovně Národního muzea, viz cit. práci K.V. Adámka o premiéře Salomeny, s. 14./ Historický Collinus se však jeví podstatně jinak než stejnojmenná postava Adámkova, a to právě ve vztahu k stavovskému povstání r. 1547. V několika básních z Farragines /v novočeském překladu nazvaných Pláč nad zkázou království, Epitaf na Prahu, Pražským měšťanům propadlým trestu - viz Renesanční poezie, vyd. a přel. H. Businská, Praha 1975, s. 30-33/ vyjádřil statečně postoj sympatie k poraženým povstalcům a zármutek nad důsledky porážky /"Každý se zmatkem v hrudi nechť běduje nad touto zkázou, každý kdo o další příští chvěje se, o další dny"/. Farragines vznikly až v 60. letech 16. stol, ale básně samy ukazují na vznik už v době porážky povstání. Nemáme v česky psané literatuře poloviny 16. století, díla obdobné účinnosti. Ostatně Collinus byl i jindy pevný názorově, proto se také stal později na půdě univerzity jako novoutrakvista předmětem perzekuce.

/13/ Cit. Janáčkovo vyd. Ottersdorfa, s. 62.

/14/ Cit. vyd. Salomeny, s. 68, 66.

/15/ Cit. vyd. Salomeny, s. 145, 155, 153, 172-3, 180-1, 191-3, 161, viz i s. 86.

/16/ Tak se to vzdáleně chápe i v Dějinách české literatury II, Praha, s. 270: "Honosná výprava..., dramatické napětí /prolož. zde/, vytvářené osudy postav na pozadí soudobých politických konfliktů, verš nijak výrazný, ale vytříbený a dobře znějící - to vše učinilo z Adámkovy tragédie typický příklad českého dramatu velkého stylu, žánru, který vládl pak ještě řadu let na scéně Národního divadla.

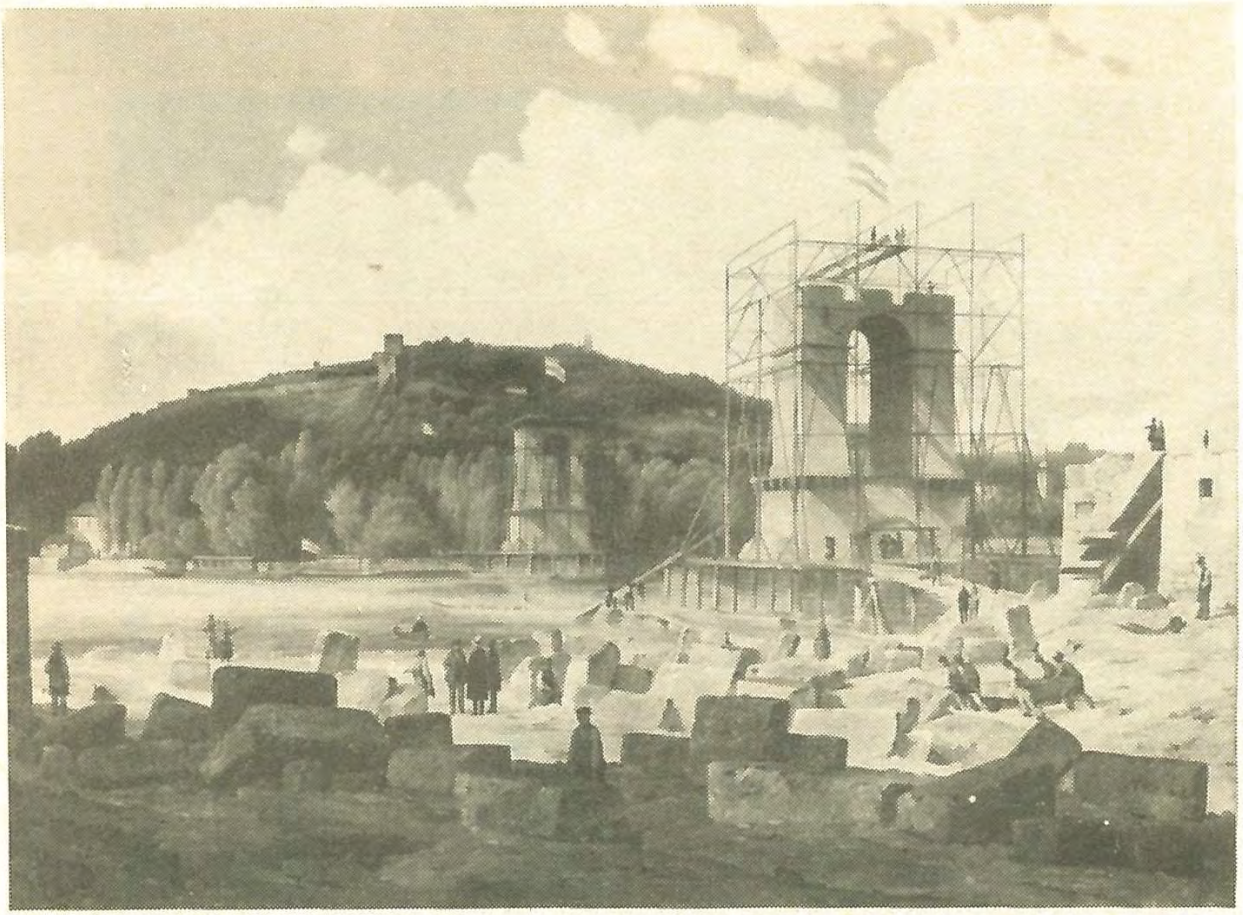
OBRAZOVÁ ČÁST

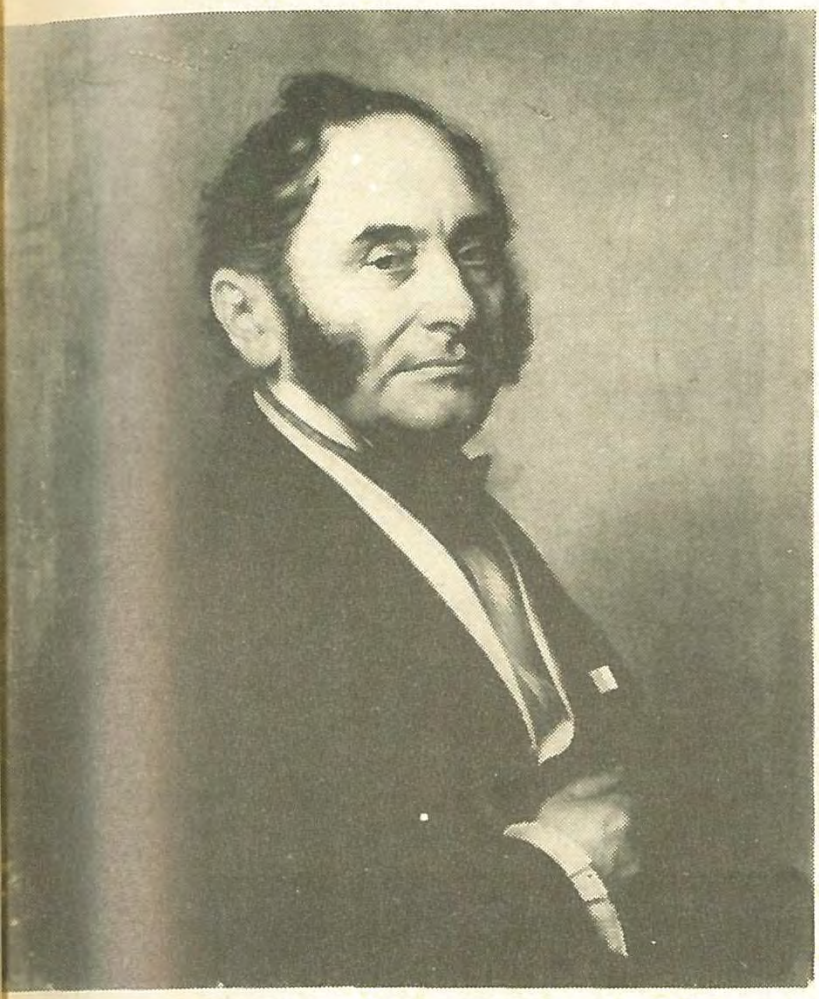
2 Antonín Fila, Podobizna rodiny Löschnerovy, 1828 a 1834

1 Karel Postl, Svačina na Štvanici, /pol. 50. let/

3 Josef Navrátil, Jez na Štvanici, /pol. 50. let/

4 Karel Würbs, Řetězový most ve stavbě, 1840





5 Josef Mánes, Augustin Vendulák, 1854

6 Karel Purkyně, Podobizna Betty Reitmayerové, /kol. 1858/

7 Viktor Barvitius, Pouť ve Hvězdě, 1861

8 Antonín Chittussi, Pohled na Paříž z Montmartru, 1887

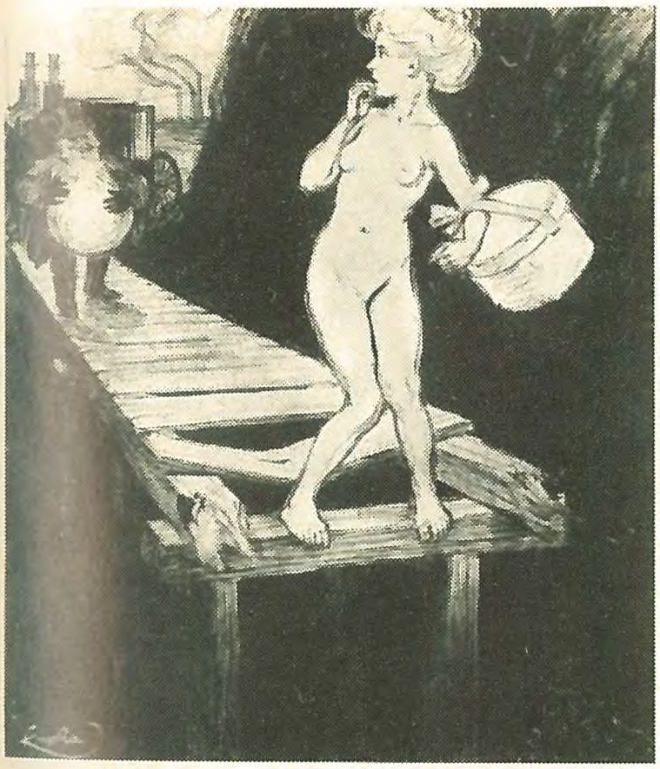
9 Václav Brožík, Na návštěvě, /1887/

10 Beneš Knüpfer, Římská tramvaj, /90. léta/

11 Jakub Schikaneder, Vražda v domě, 1890

12 Vojtěch Bartoněk, Rekruti, /1888/

13 Luděk Marold, Vaječný trh v Praze, 1888



14 František Kupka, Spasitel, /1901/

15 Alfons Mucha, Plakát, /1897/

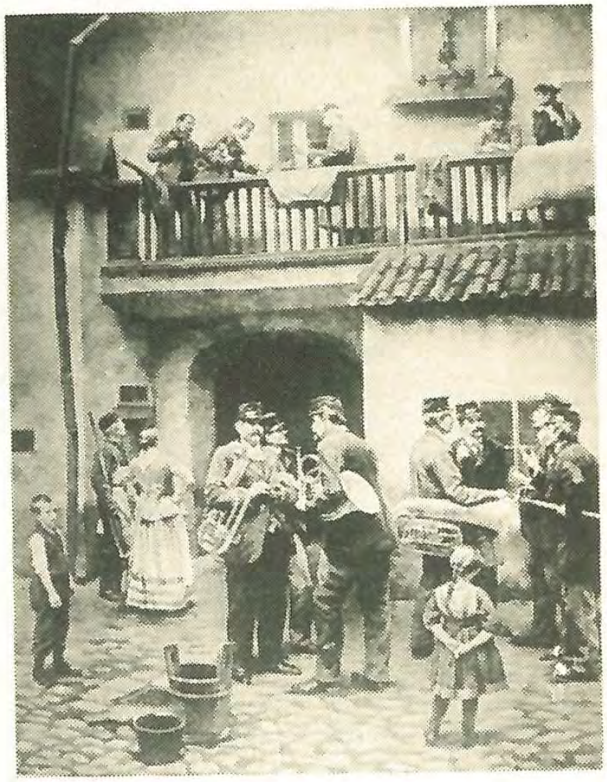
16 Antonín Slavíček, Ovenecká ulice, 1904

17 Jan Preisler, Kopaná, /1906/

18 Miloš Jiránek, Fotbal, /1901-2/

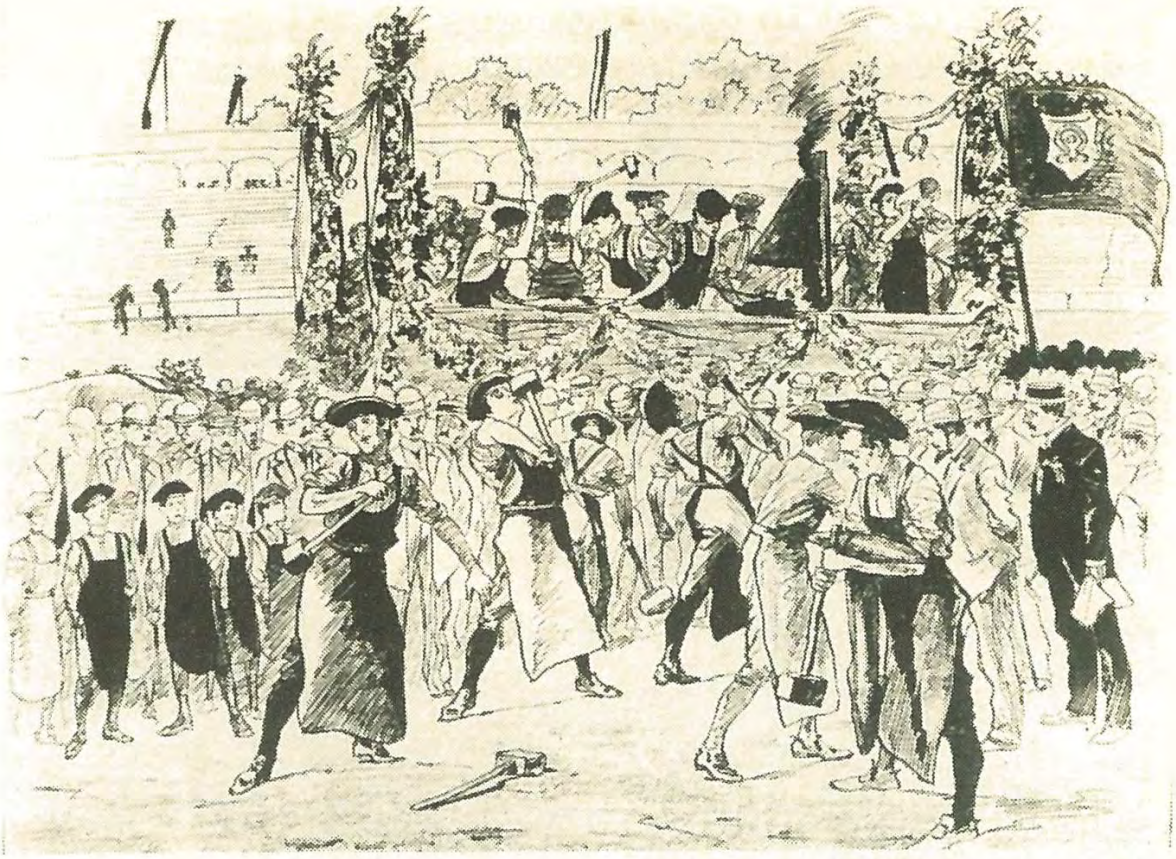
19 Karel Myslbek, Neštěstí, /1909/

20 E. Zillich, O "fidlovačce". 1882



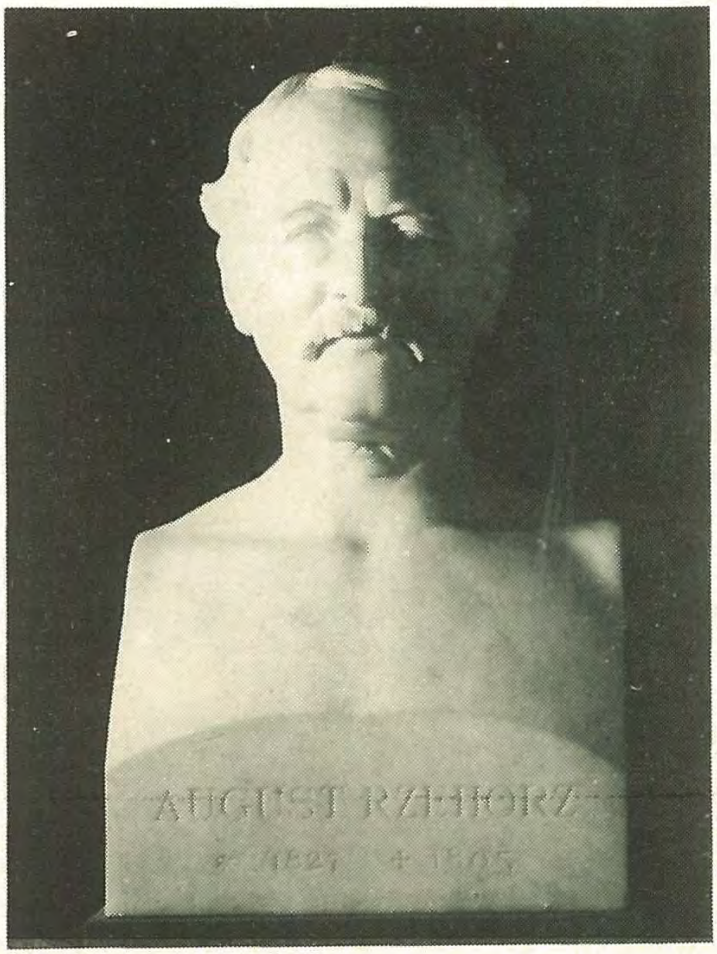
21 V. Bartoněk, Na prvního května. Světozor 1897-1898

22 V. Bartoněk, Spor na dvoře. 1890



23 Ze slavnosti kovářů a podkovářů v amfiteátru výstaviště. Pražský illustrovaný kurýr 9.7. 1895

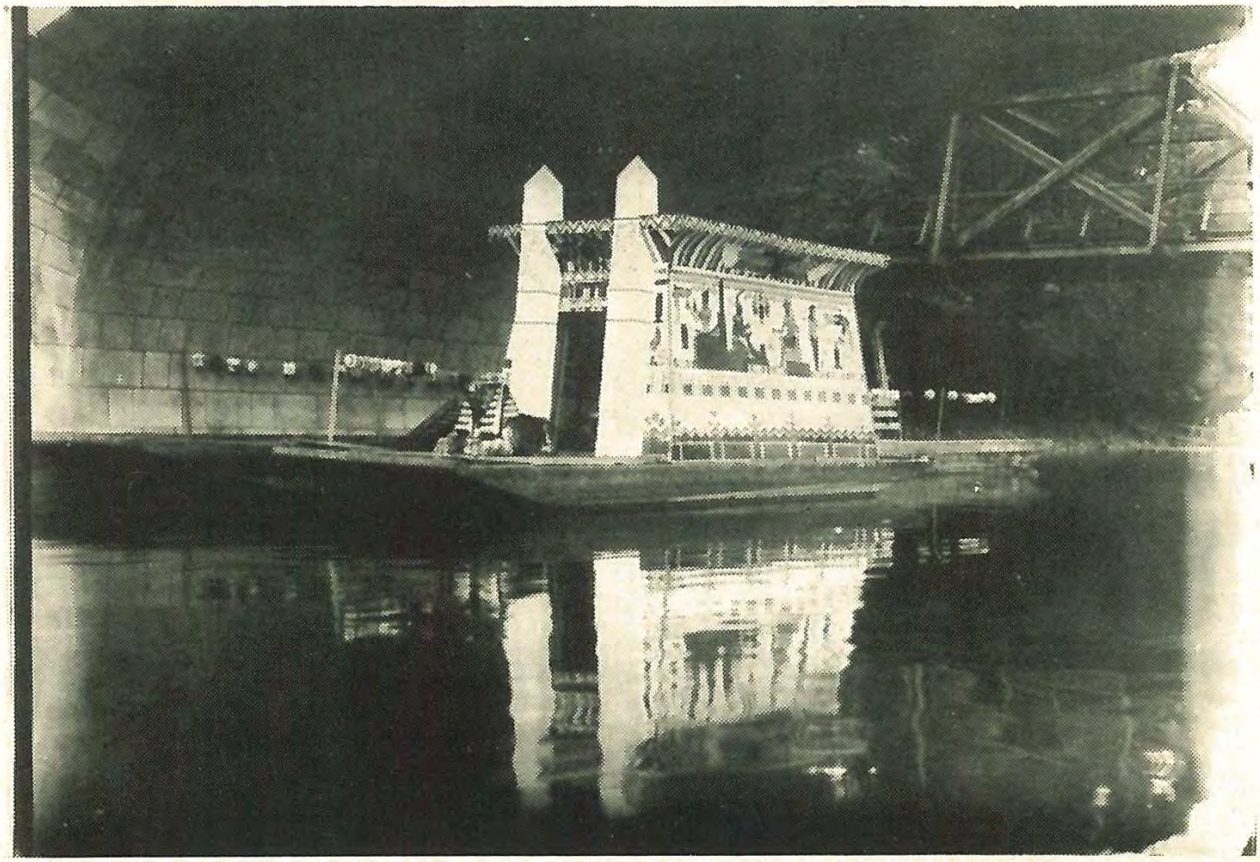
Zdeněk Hojda - Kdo nakupoval na výstavách Krasoumné jednoty?



24 Josef Václav Myslbek, August Řehoř, 1896

25 Jan Czada, Z Národopisné výstavy, 1895

26 Rudolf Brunner-Dvořák, Alegorická loď na Vltavě, /po 1900/

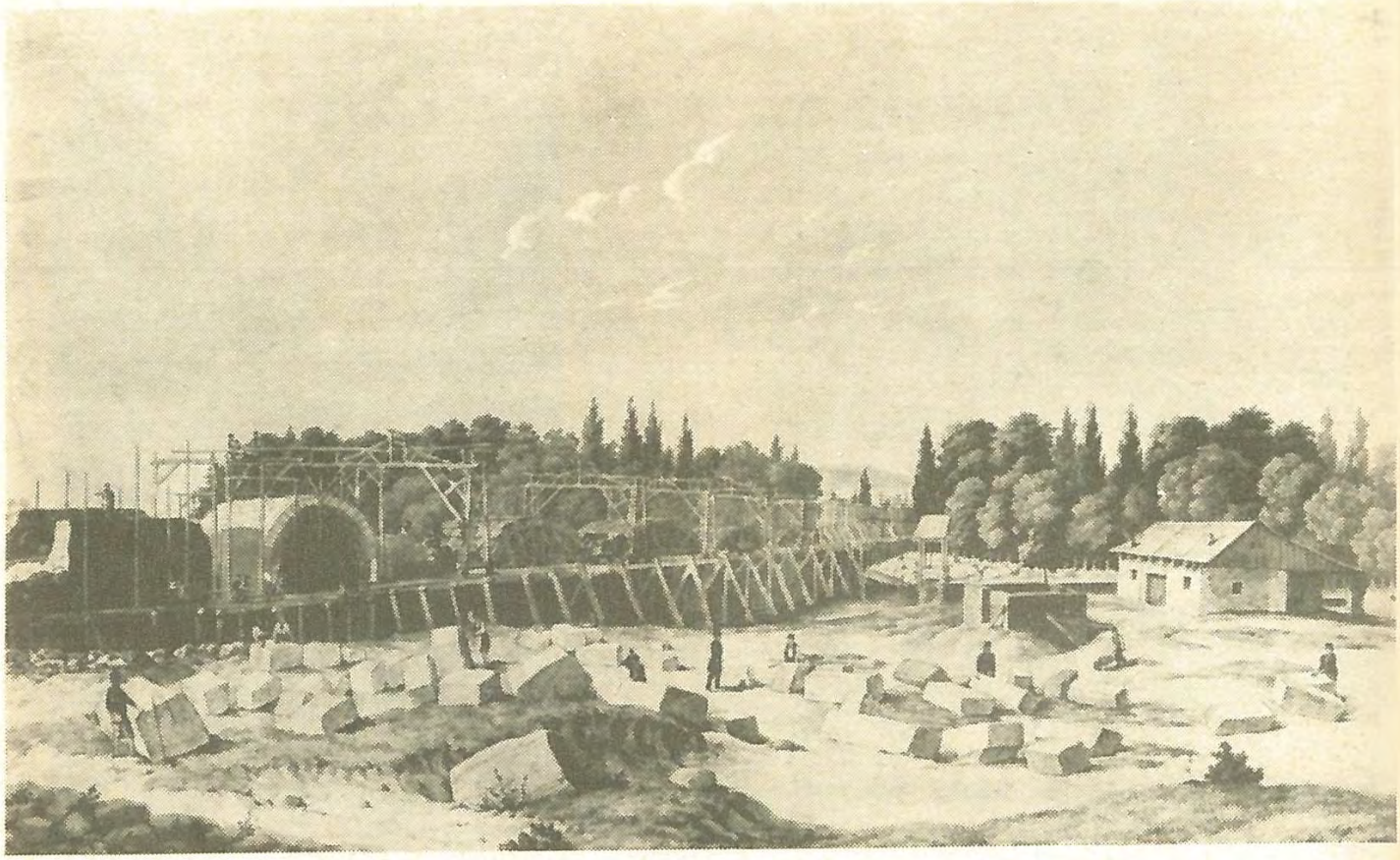


27 Jan Czada, Plody, /1895-1900/

28 Antonín Balšánek, Návrh Karmelitské ulice, 1907

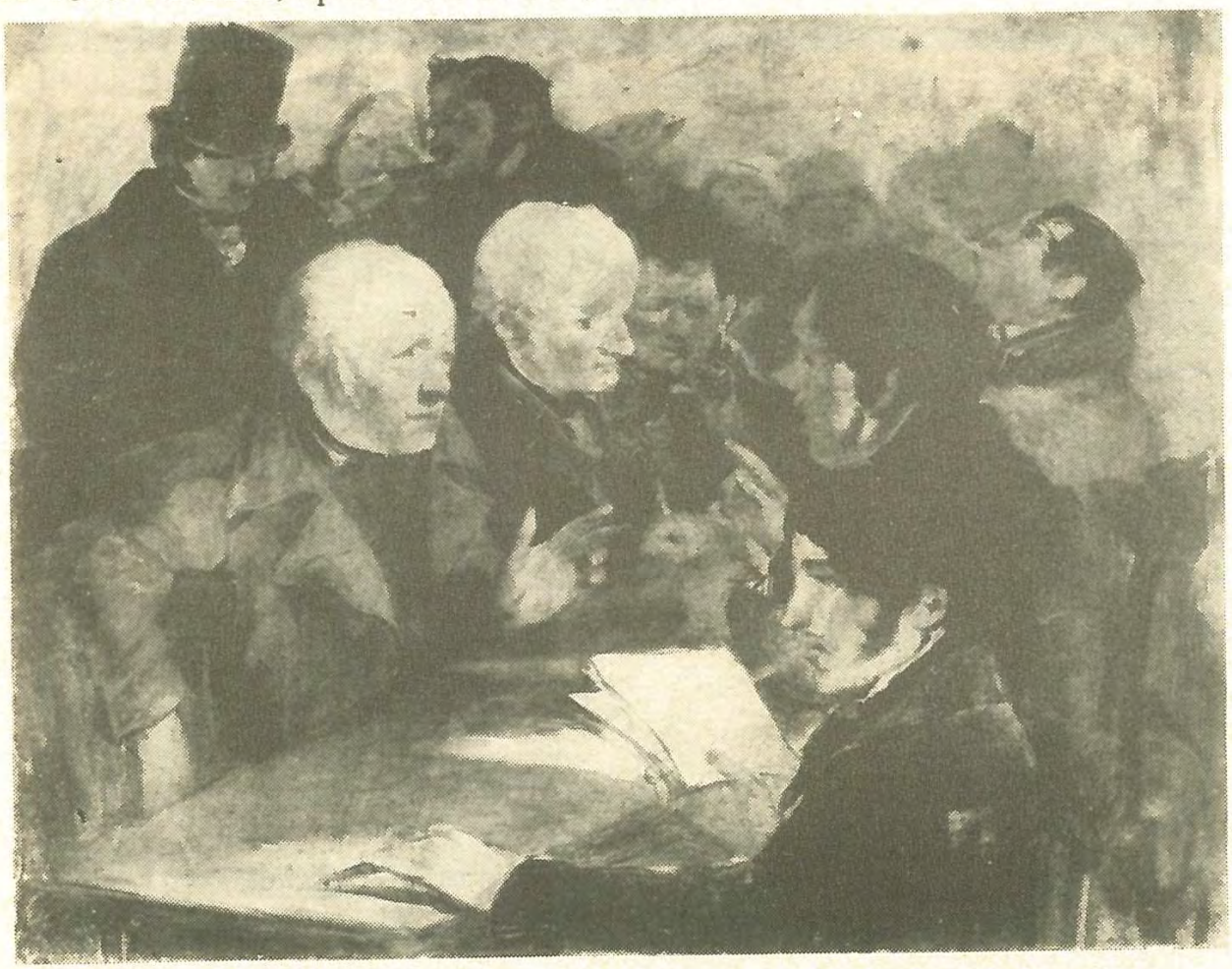
Olga Macková - Malířství biedermeieru jako výraz kultury města v první polovině 19. století

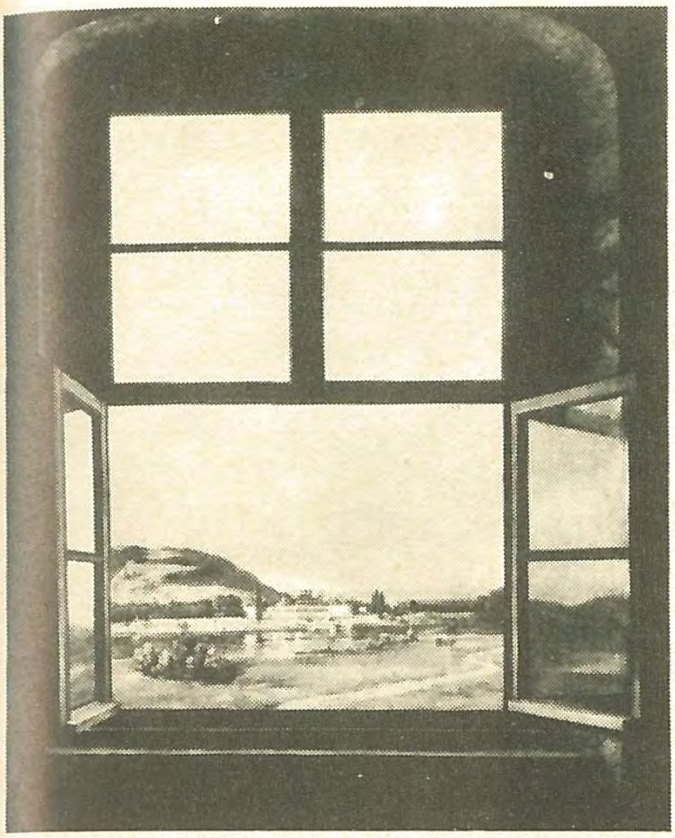
29 Wilhelm Bendz, Umělcovi bratři doma, /kol. 1830/



30 Bedřich Anděl, Holešovický viadukt, /kol. 1848/

31 Josef Navrátil, Společnost u stolu, /kol. 1850/





32 J.Ch.Cl. Dahl, Pohled oknem, /1823/

33 Antonín Machek, Portrét rodiny Wahleho, /kol. 1840/

34 Josef Navrátil, Přadlena, /40. léta/

35 F.G. Waldmüller, Chudé děti dostávají snídani, /1859/

36 Peter Fendi, Modlící se selky, 1842
37 Antonín Gareis ml., Večer tříkrálový, 1862

38 Josef Mánes, Návrh diplomu, /1849/

39 Adolf Schroedter, Truchlící koželuhové, 1832

40 Adolf Schroedter, Don Quichote, 1834

41 Joh. Peter Hasenclever, Sentimentální, 1846

42 E.I.F. Bendemann, Truchlící židé, 1832

43 Joh. Peter Hasenclever, Čtenářský kabinet, 1843

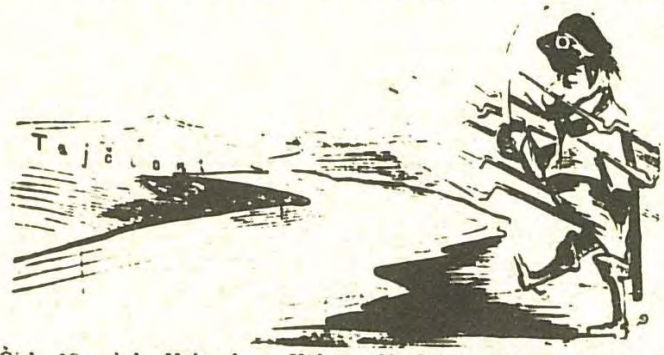
45 Karikatura obrazu K.F.Lessinga Hus před hranicí, Humoristické listy 1863

44 Soběslav Pinkas, Drvoštěp a smrt, 1863

46 Karel Purkyně, Rodina Thurn-Taxisova na ledě, 1858

Pražská umělecká

Student Pivomil Kávopil Nedoma, všech krás horlivý přítel i ctitel, rád by byl, jako za let minulých, i letos prázdného sáčku zplichtil nemilosrdně tužbu jeho ušlechtilou! I stalo jest se tedy, že milému Pivomilu Kávopilu Nedomovi něco v letošní umělecké výstavě jest a kterak to asi vypadá. Po úplném prohlédnutí zmíněného „Seznamu" zaslal nám pan Pivomil nepřidávajíce k nim, kromě titulů ze „Seznamu" věrně otisknutých, víc už ani zbla, uvádíme je tímto do veřejnosti v naději, že se



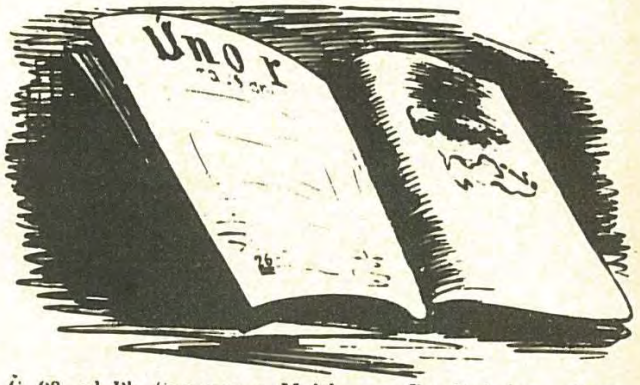
Číslo 19. od L. Halousky z Vídně: „Na Rýně." Cena 200 zl. r. č.

Č. 200 od A. Niedmanna v Mnichově: „Která ho dostane?" Č. 520 zl. rč.

Číslo 20. od A. Stademanna z Mnichova: „Chmelice." Č. 89 tolarů.

Č. 63. od R. Beyschlaga z Mnichova: „Vyznání lásky na procházce." Č. 200 tolarů.

Číslo 42. od Š. Habenschadena z Mnichova: „Idylla na Alpách." Cena 150 zl. r. č.



Č. 93. od Ph. Sporrera z Mnichova: „Pamětní den." Cena 120 zl. r. č. stř.

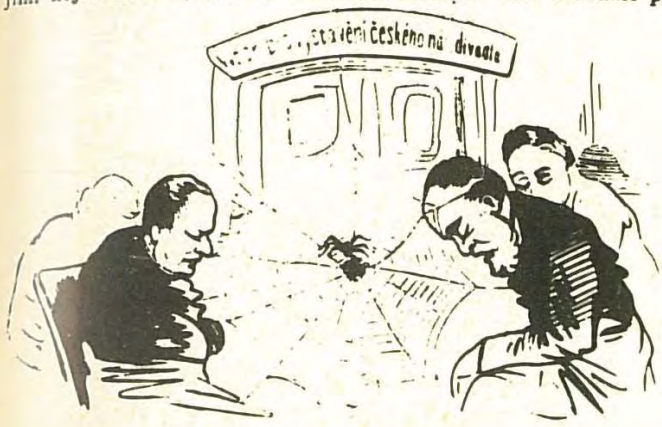
Č. 116 od O. Bostosky z Mnichova: „Pes před ježkem." Č. 80 zl. r. č.

Č. 230. od H. Seelosa z Vídně: „Pokoutní politikové." Č. 130 zl. r. č.

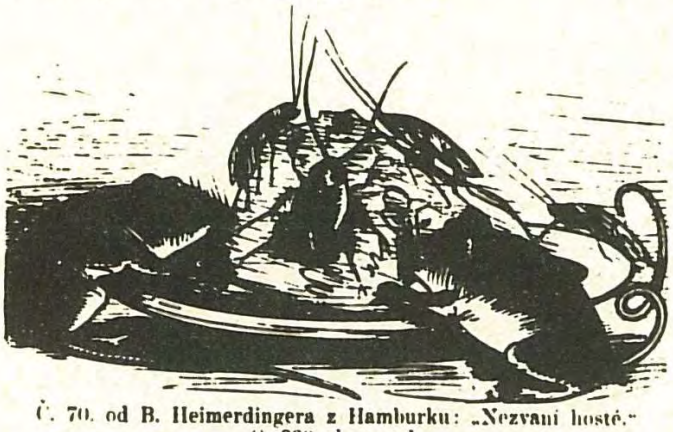
47, 48 Karikatura pražské výroční výstavy, Bič 1864

výstava z domyslu.

skou uměleckou výstavu navštívil, by pohledem na výtvory umělecké poznovu se pokochal a krasocit svůj zbystřil. Leč osud v po-
zbývalo nic jiného, než z vypůjčeného „Seznamu zaslaných obrazů," respective z titulů uvedených v něm čísel se v duchu domysliti.
Kávopil Nedoma některé z domyslů svých, aby — jak v přípisu sám se vyjádřil — nezakopal evangelickou hřivnu svou. My pak,
jimi nejen laikové, nobrž i zasvěcenci božských Mus dokonale potěší. Jsou pak zaslané nám domysly tyto:

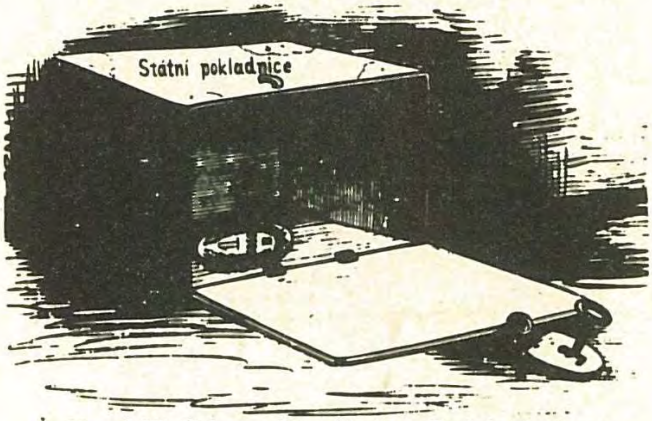


Č. 12[illegible] od A. Hölperla: „Domácí pilnost." C. 200 zl. r. č.



Č. 70. od B. Heimerdingera z Hamburku: „Nezvaní hosté." C. 330 zl. ve stř.

Č. 79. od K. G. Rodde-a z Gdanska: „Po západu slunce." C. 50 fridrsd.

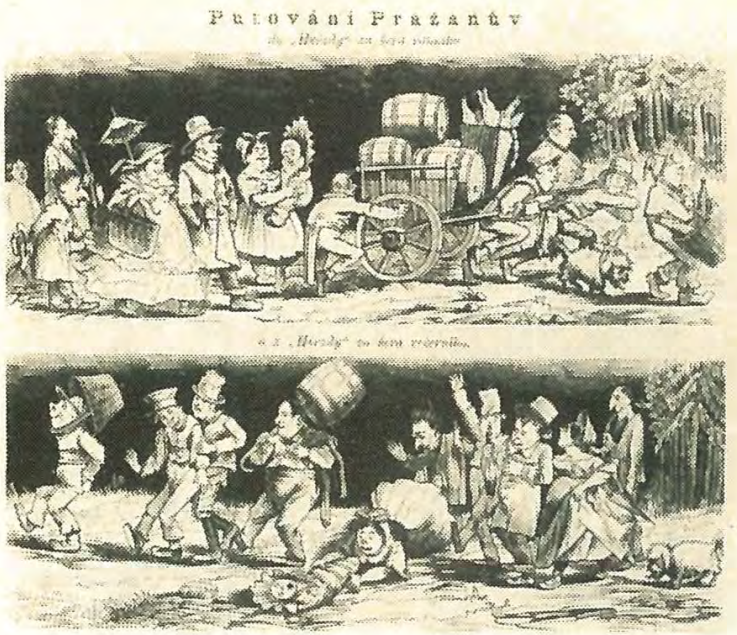


Č. 95. od W. Hahna z Düsseldorfu: „Poslední krejcar." C. 200 zl. r. č.

Č. 91. od S. Benze z Mnichova: „Zákeřníci na číhané." C. 130 zl. r. č.

Č. 292. od B. Gauermanna z Vídně: „Ukončený hon." C. 1500 zl. r. č.

Č. 281. od K. Rubena z Vídně „Scéna z obležení Prahy od Švejdu." Cena — žádná!

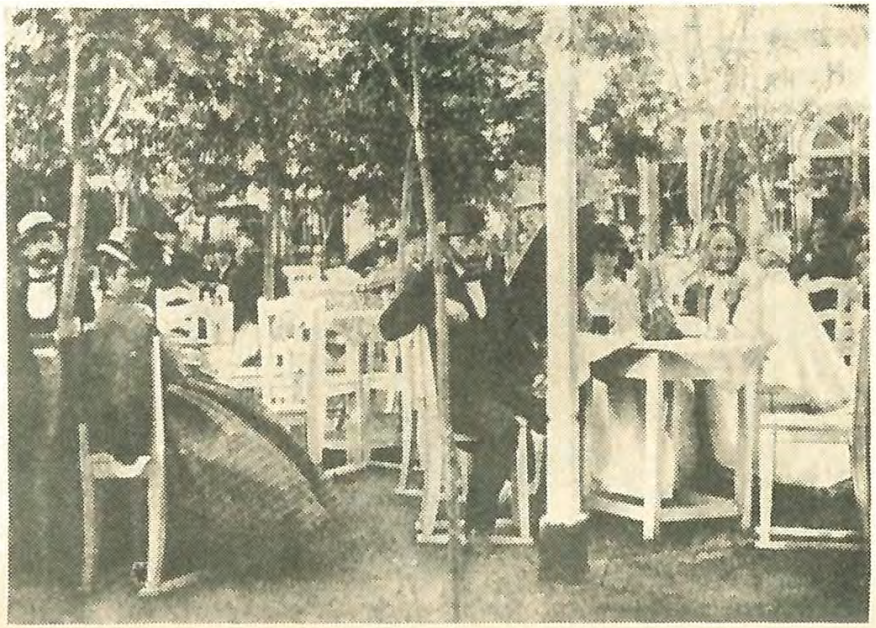


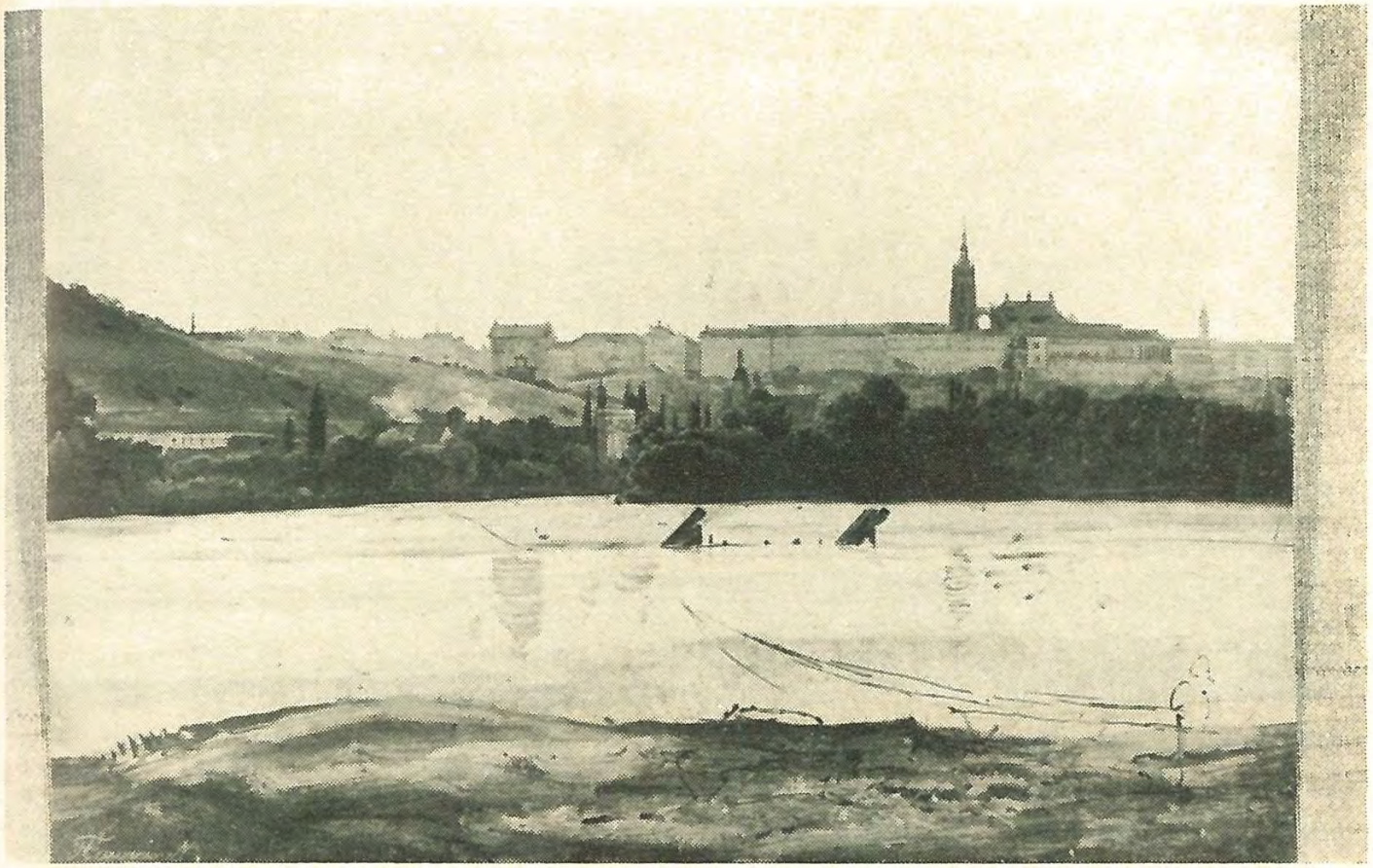
49 Karikatura, Humoristické listy 1862-3

50 Viktor Barvitius, Pouť ve Hvězdě, /1861/, Světozor 1868

51 Viktor Barvitius, Čtvrtek ve Stromovce, 1865

52 František Fridrich, Reklamní snímek, /1865/

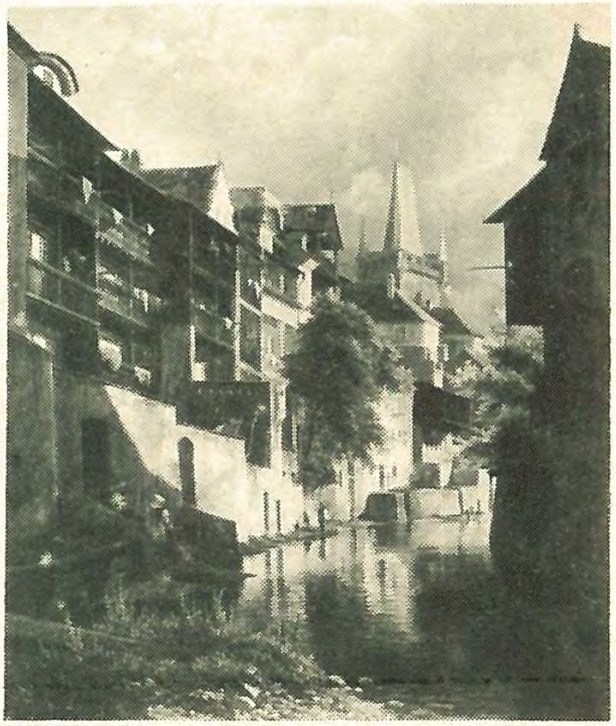




53 Bedřich Havránek, Pohled na Prahu, /1841-2/

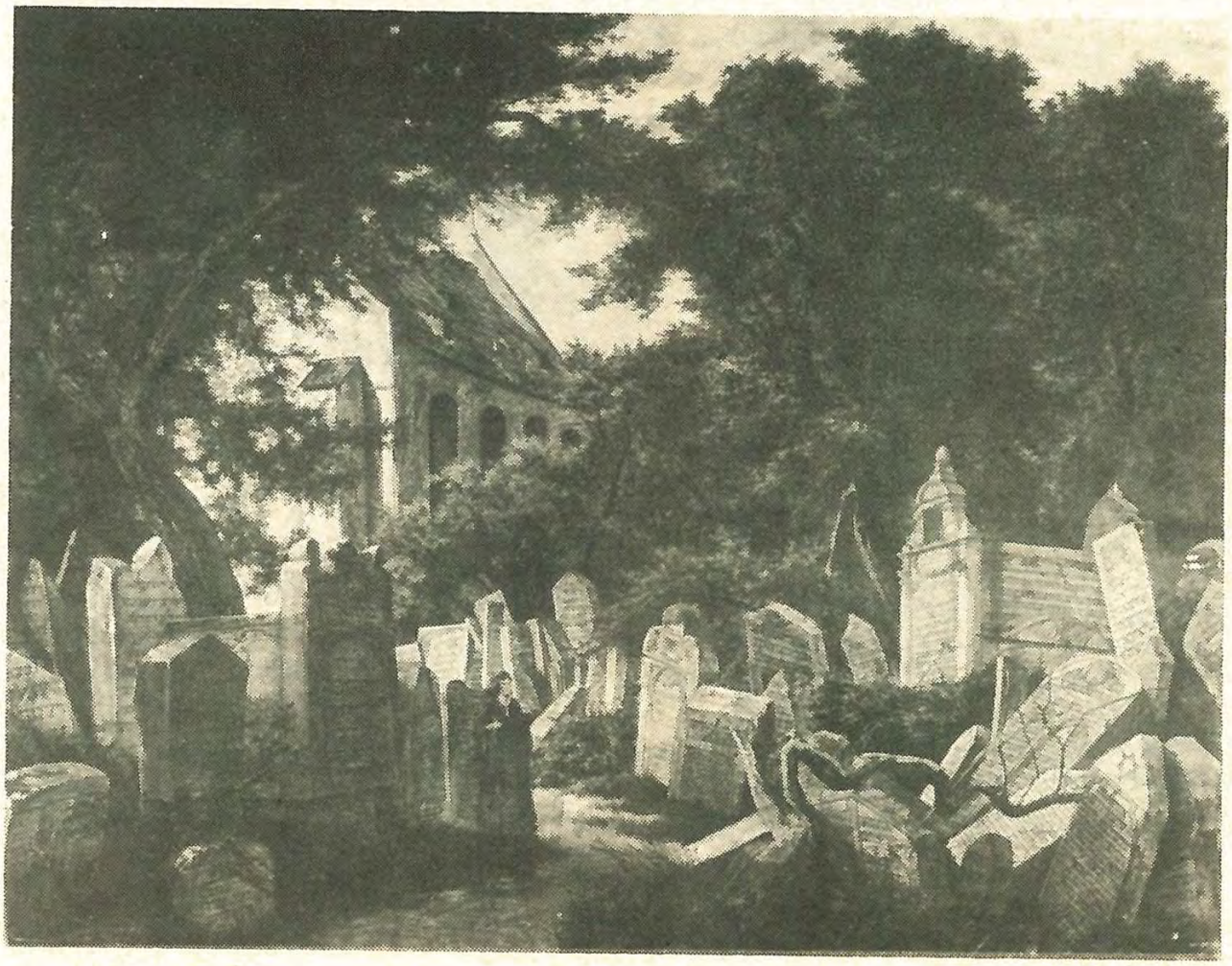
54 Bedřich Havránek, Čertovka, 1844

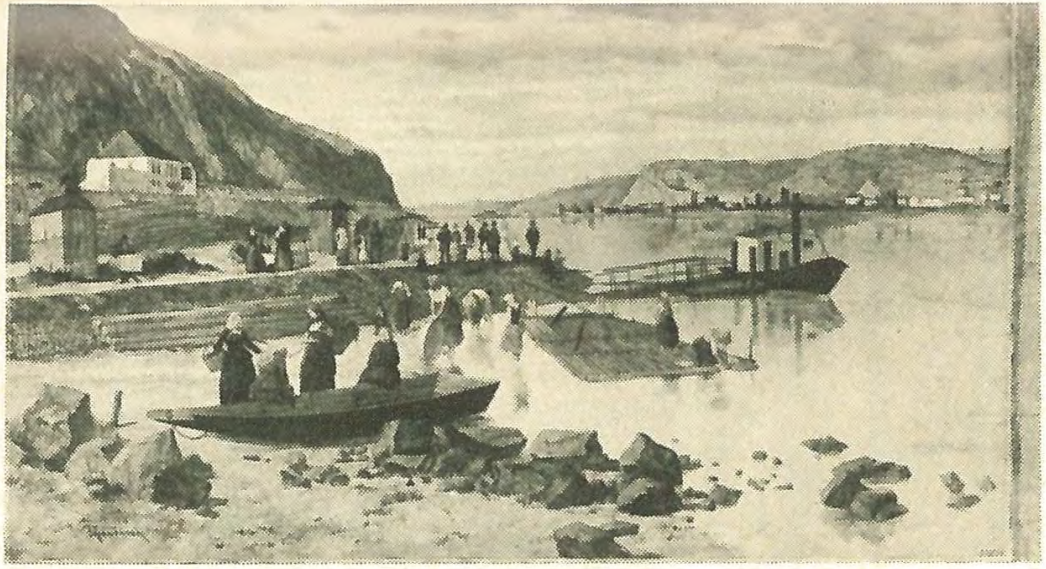
55 Bedřich Havránek, Ostrov Kampa v Praze, 1852



56 Bedřich Havránek, Helmovy mlýny II, 1853

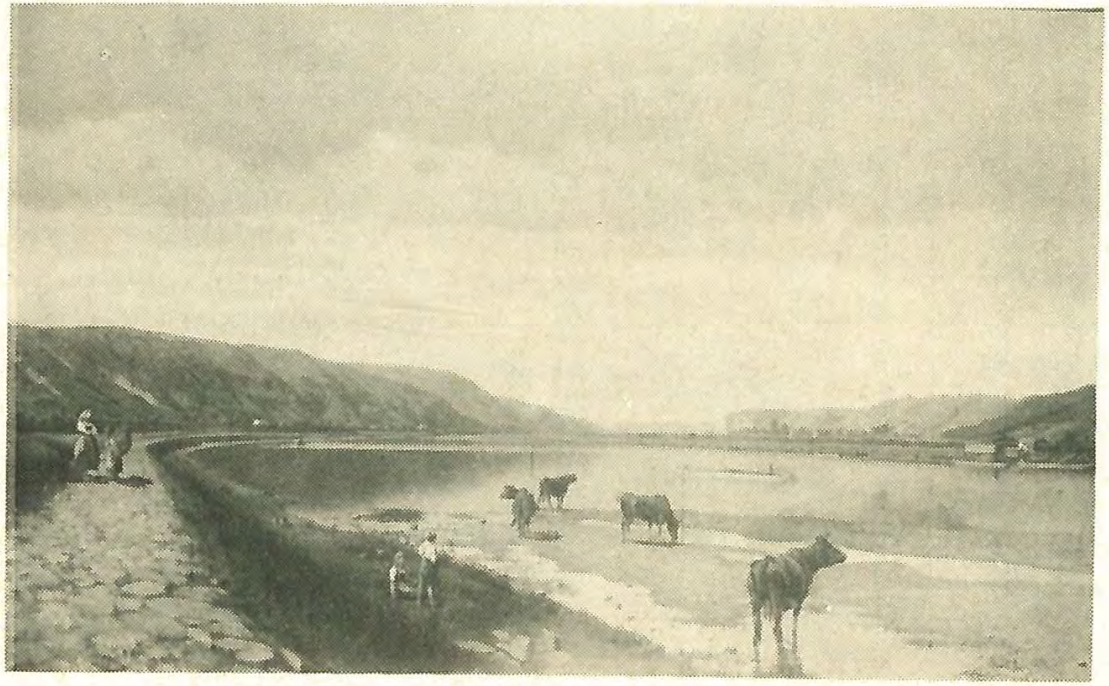
57 Bedřich Havránek, Židovský hřbitov v Praze, /1861/





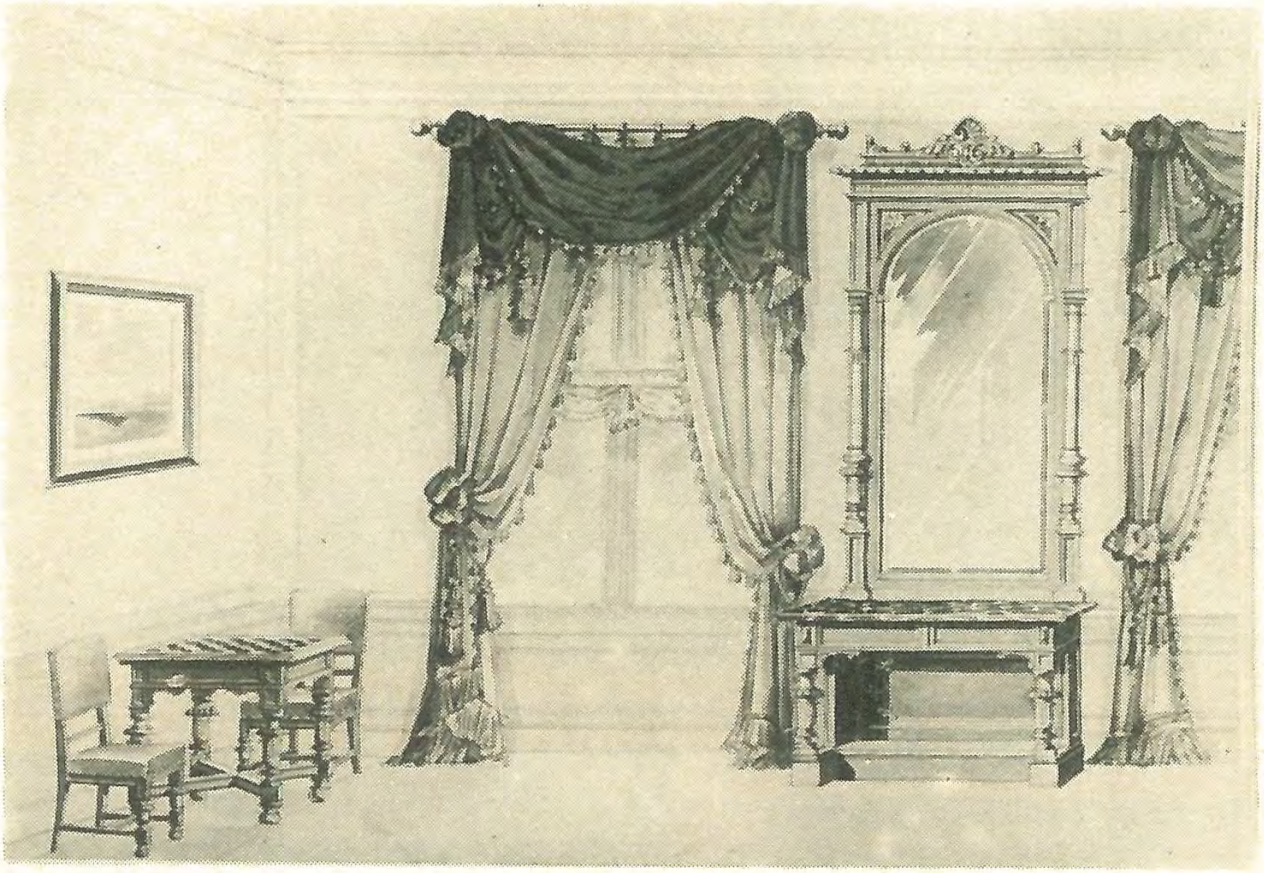
58 Bedřich Havránek, Údolí Vltavy u Chuchle, /kol. 1882/

59 Bedřich Havránek, Přístaviště parníků v Chuchli, /1882/



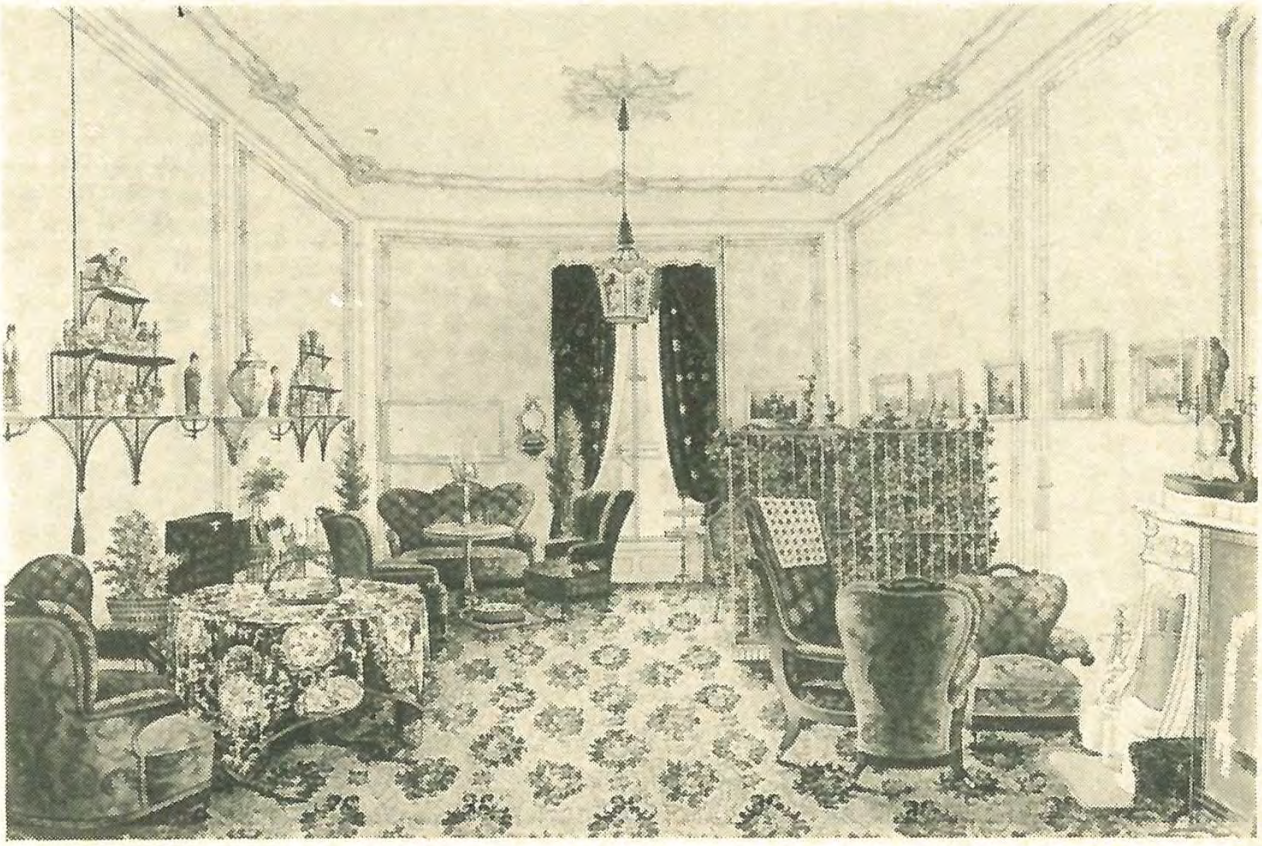
60 Bedřich Havránek, Na břehu vltavském, /kol. 1875/

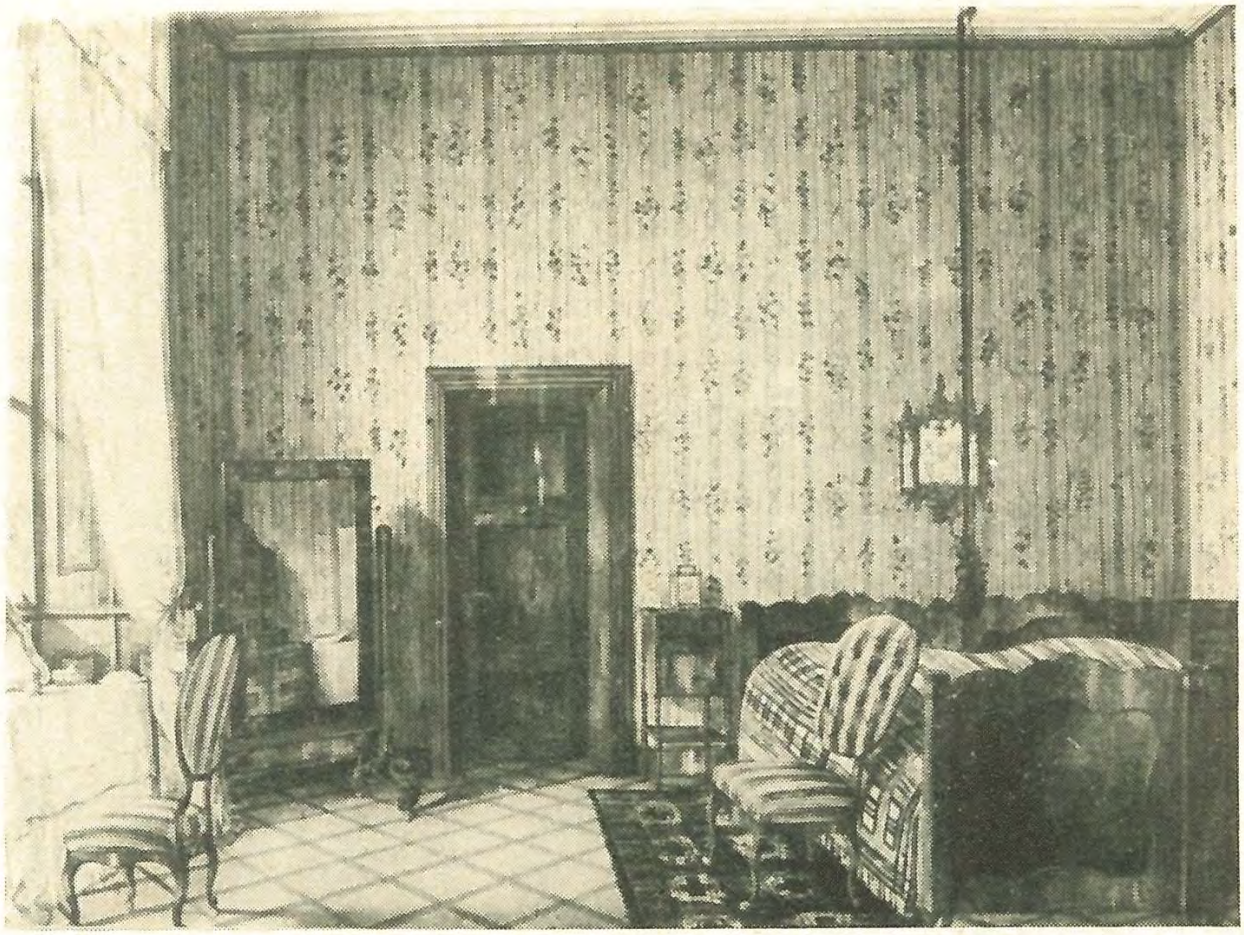
Olga Herbenová - Obytný interiér některých významných osobností české kultury jako typizační prvek měšťanského interiéru 19. století



61 Anonymní návrh na neorenesanční trumeau a hrací stolek

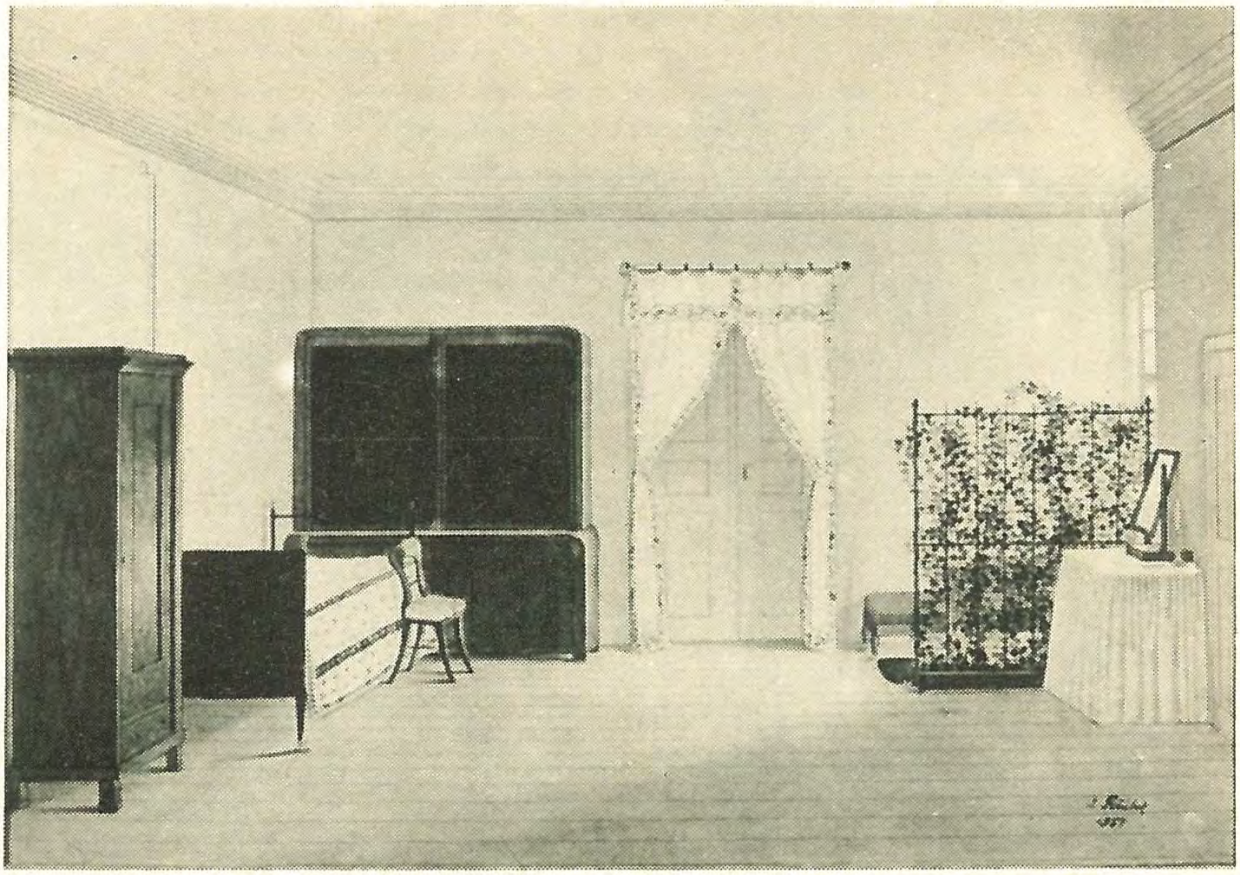
62 Anonym, Salón se sedacími garniturami a květinovým loubím, /před 1850/

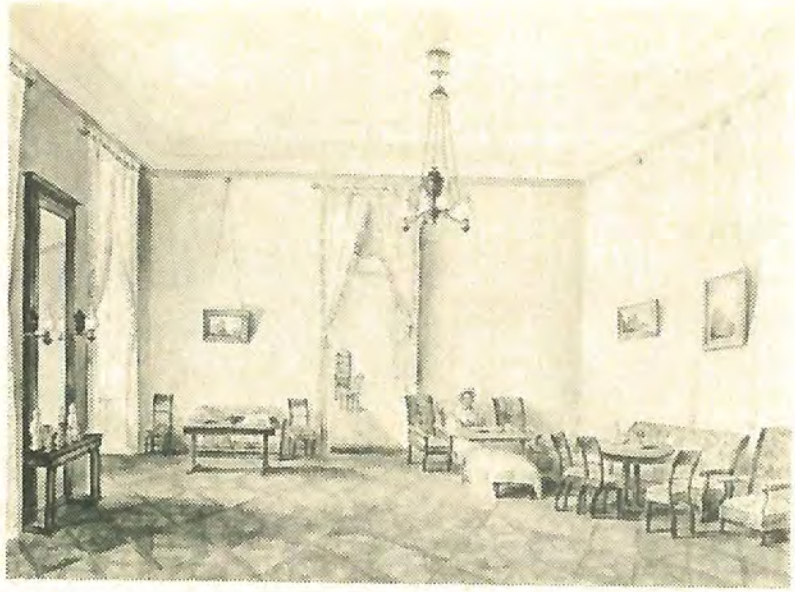




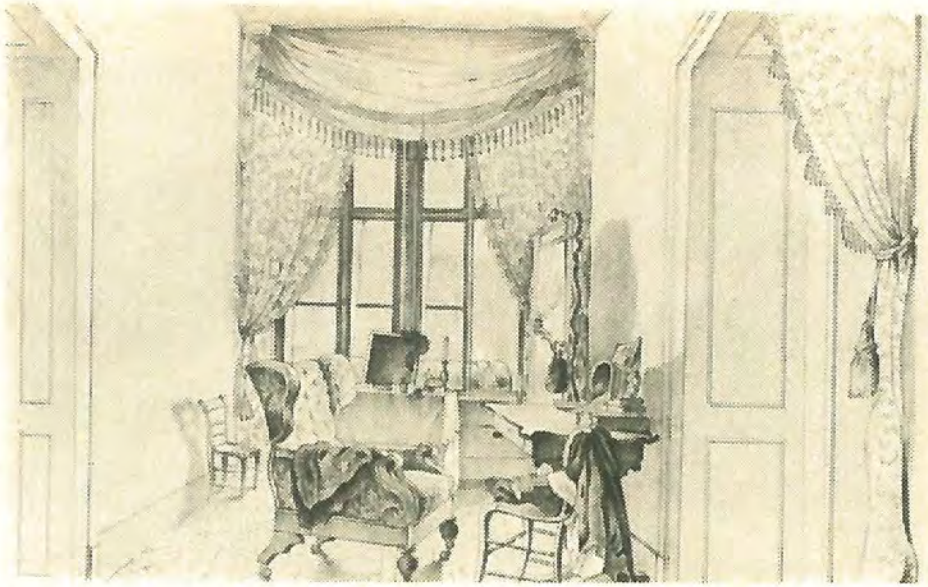
63 Anonym, Ložnice ve slohu druhého rokoka, /2. čtvrť 19. st./

64 J. Jeřábek, Ložnice ve slohu biedermeieru s květinovým loubím, 1859





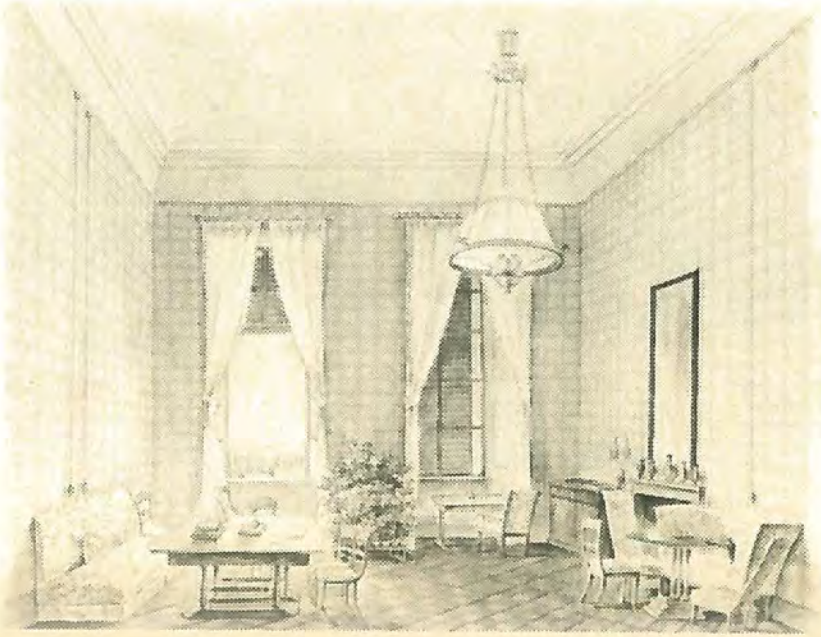
65 Anonym, Salón ve slohu biedermeieru



66 Anonym, Část dámského budoáru ve slohu biedermeieru

67 Anonym, Salón ve slohu druhého rokoka

68 Anonym, Salón ve slohu biedermeieru, /2. čtvrť 19. st./



69 Archív antikváře Reacha, Zelený anton na dvoře policejního ředitelství/?/ /kol. 1900/

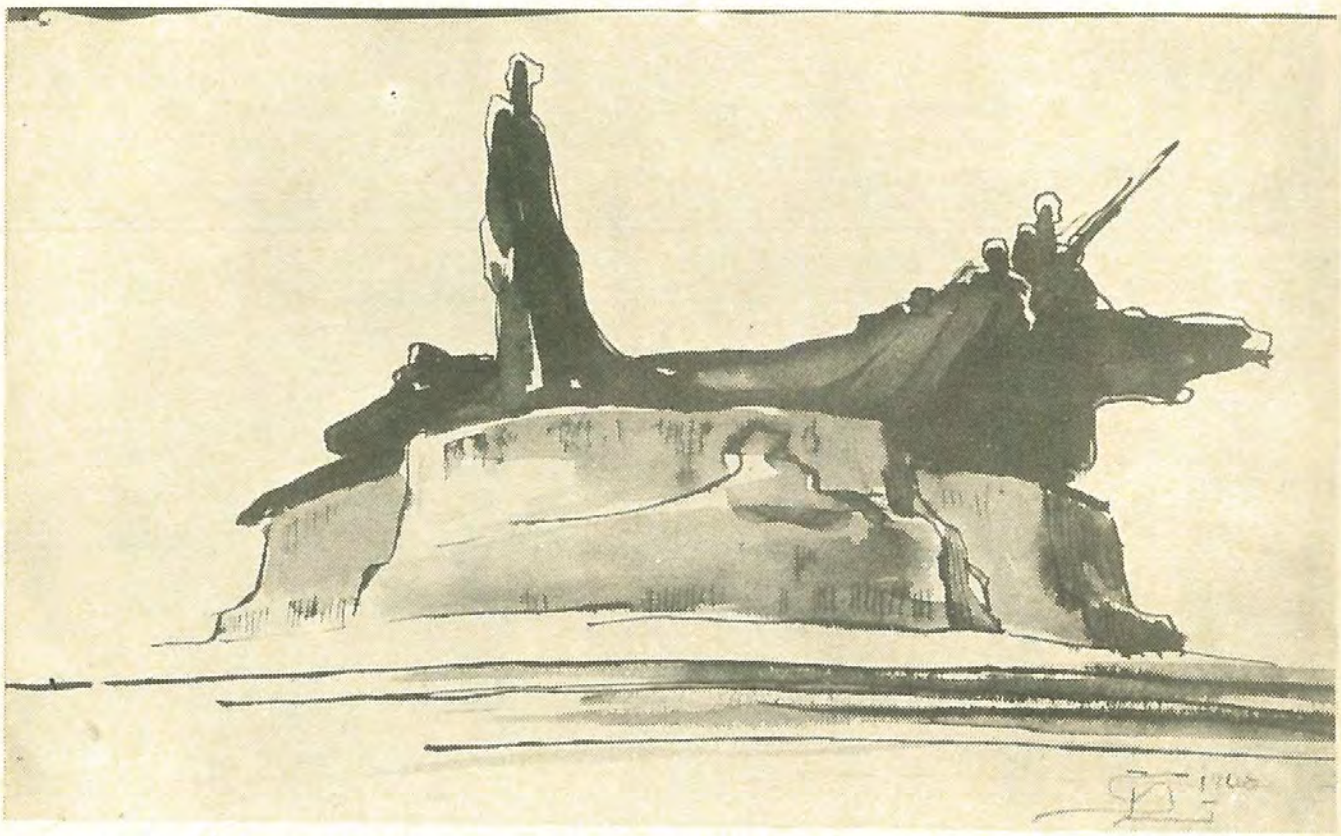
70 J. Eckert, Pocta J.M. Trenkwaldovi, /2. pol. 60. let/

71 Nezjištěný autor, Josefov, ulička Brabčín, 1902

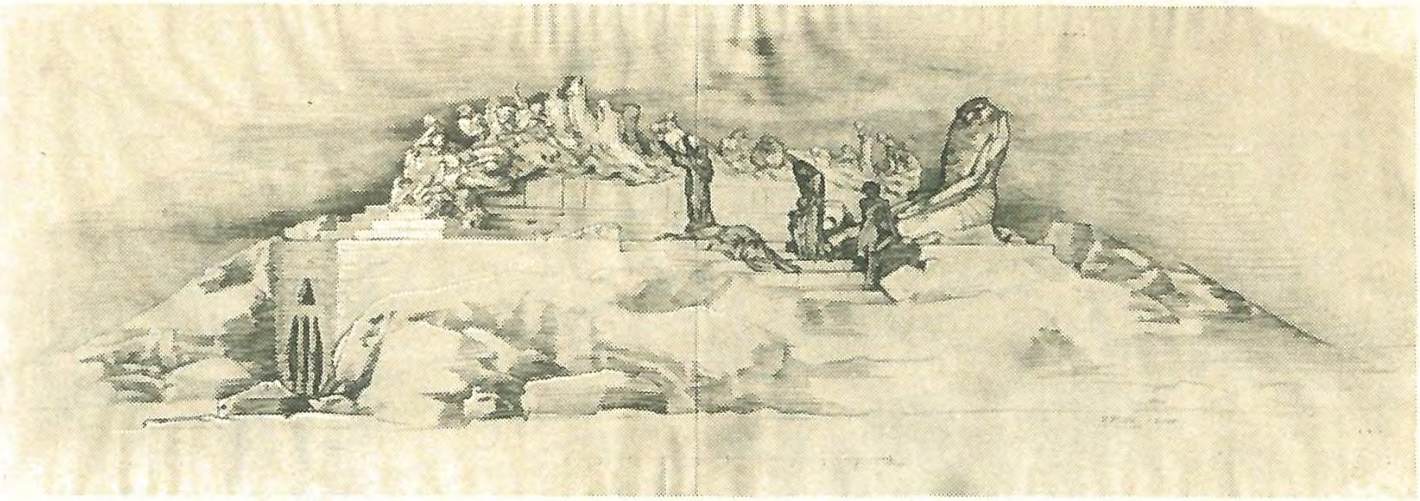
72 J. Eckert, Pracovníci vinopalny U Halánků, 1875

73 J. Eckert, Jarmareční zpěváci, /kol. 1875/

74 Archív antikváře Reacha, Flašinetář, /kol. 1875/

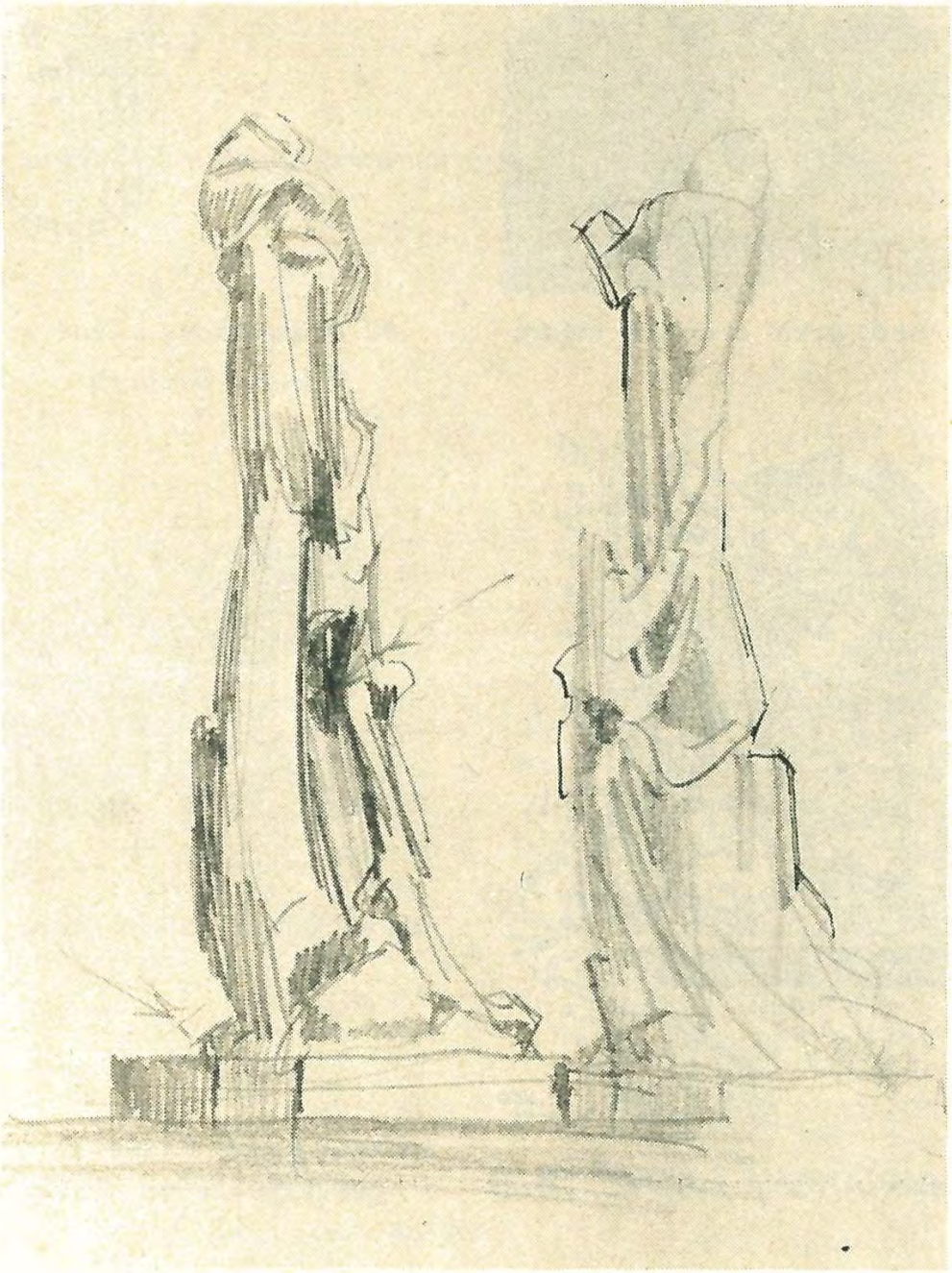


75 Ladislav Šaloun, Náčrt pomníku Jana Husa, 1906
76 Stanislav Sucharda, Pomník Františka Palackého v Praze, 1898-1912

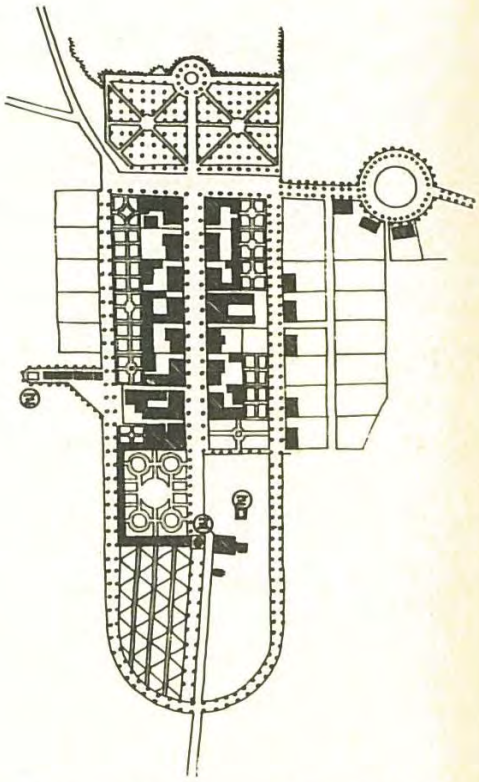


77 František Bílek, Náčrt k pomníku Jana Husa, kol. 1910

78 František Bílek, Národní pomník, 1908



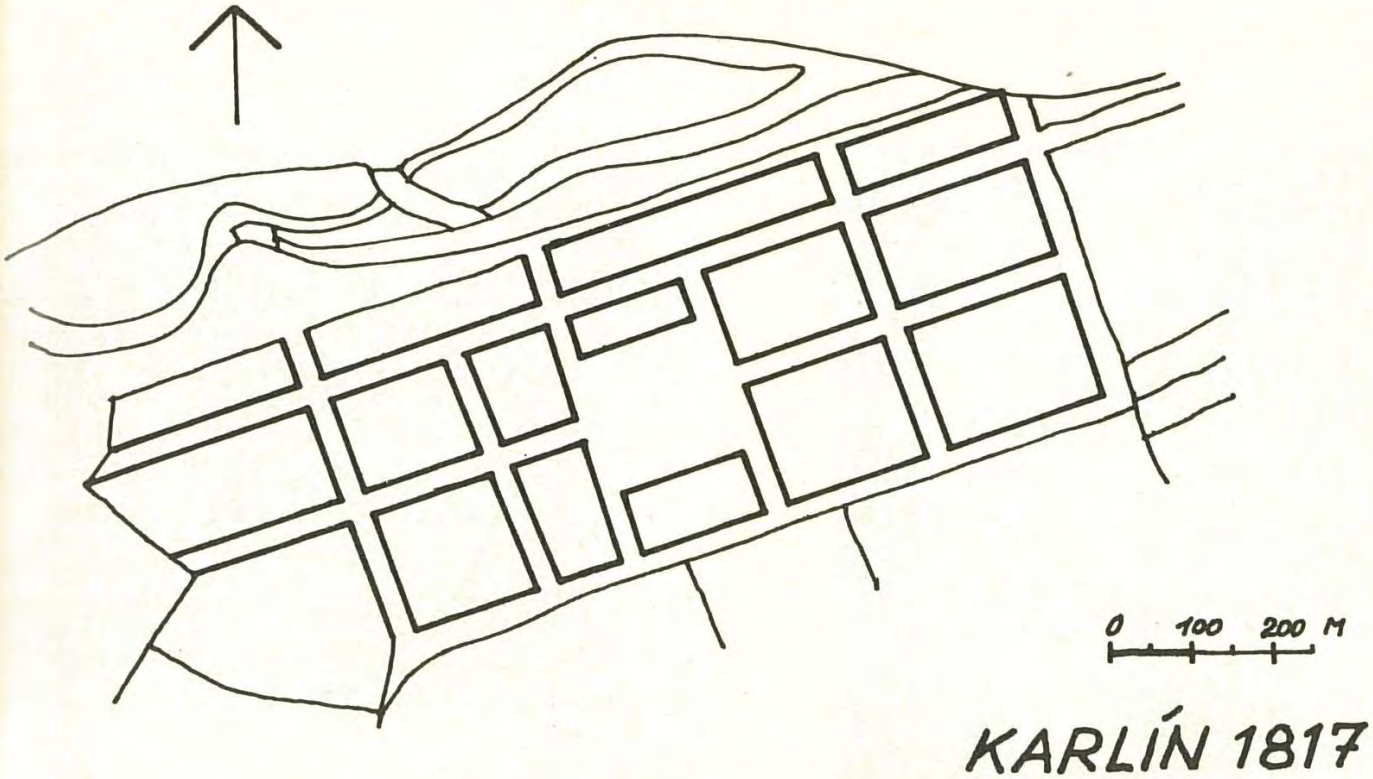
79 Nový Bor - naše první zahradní město



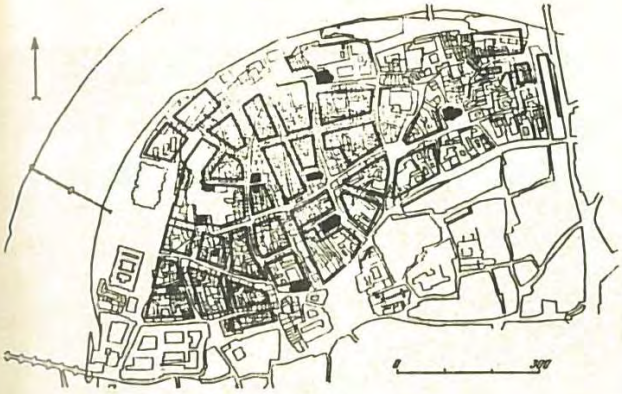
80 Františkovy Lázně - původní plán Tobiáše Grubera

MARIÁNSKÉ LÁZNĚ 1818

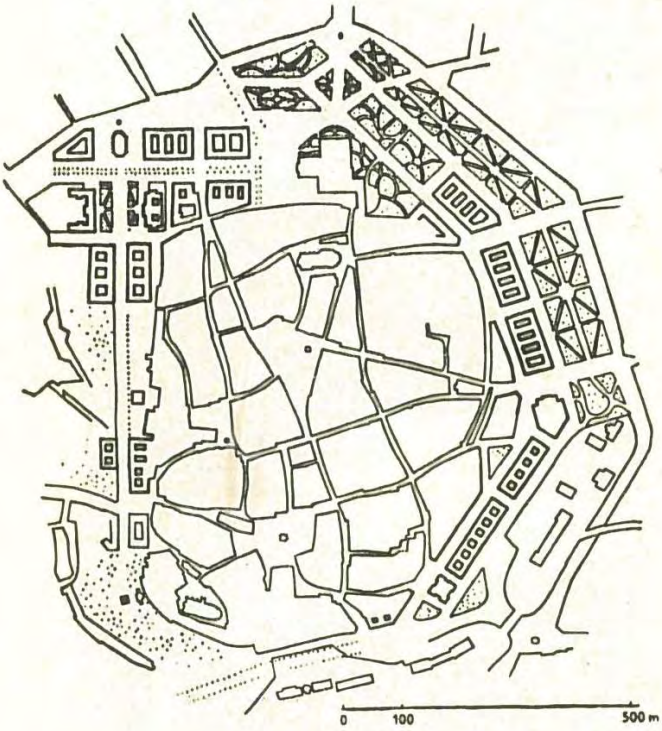
81 Mariánské Lázně - návrh parku od V. Skalníka



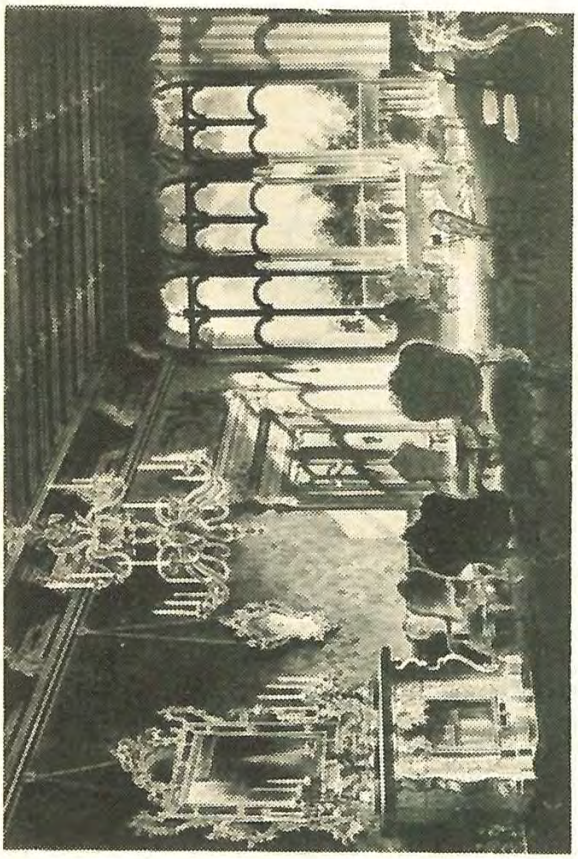
82 Karlín - pražské empírové předměstí patrně podle plánu prof. J. Fischera, 1817



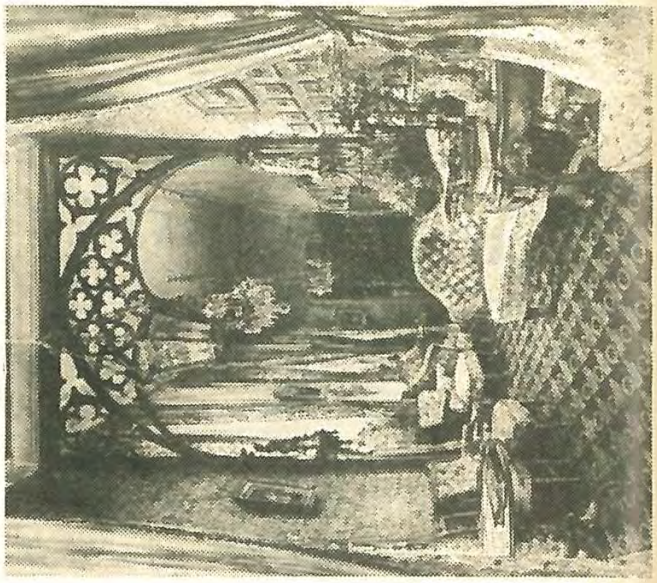
83 Praha - asanace židovského města 1893-1917



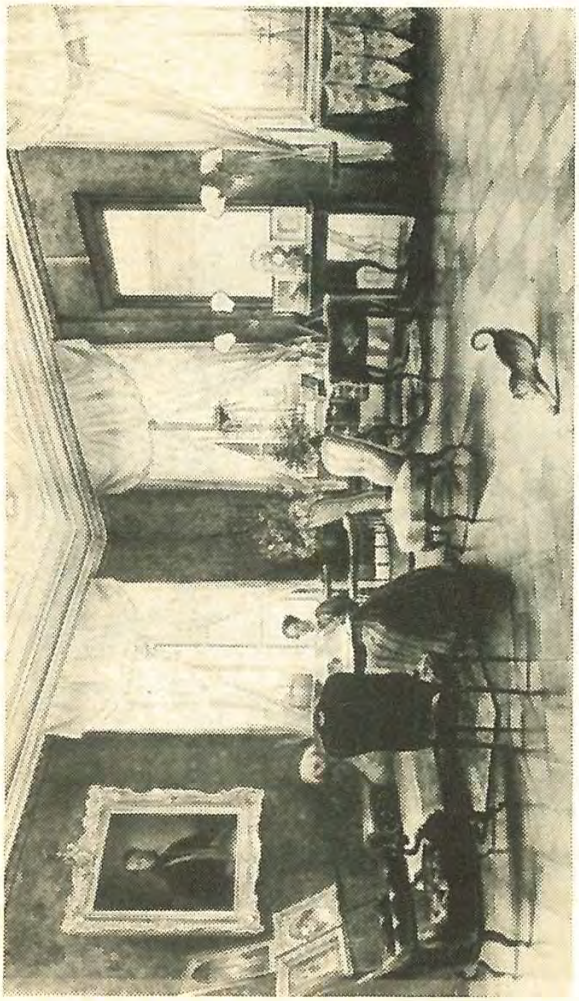
84 Brno - okružní sadový bulvár na základě plánu J. Lorence, 1861-63



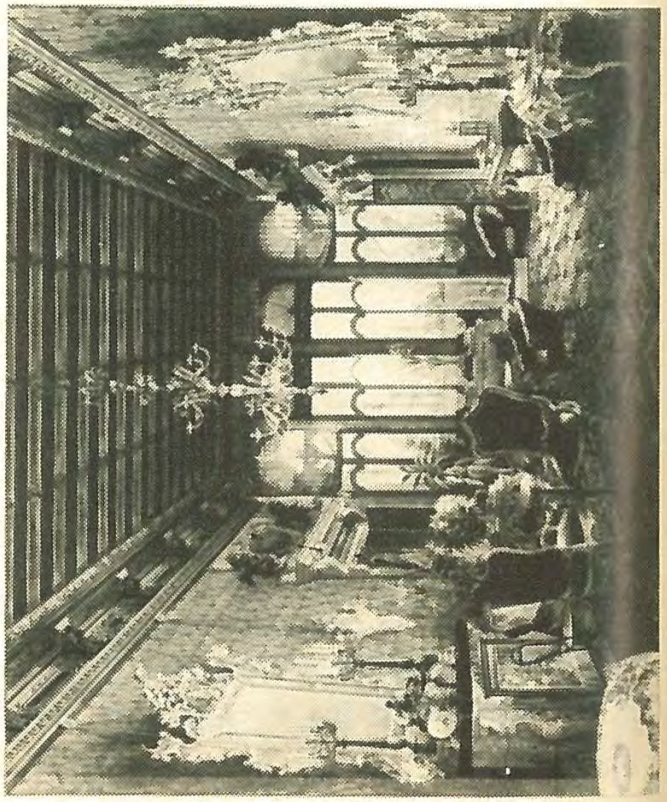
86 Heinrich Stohl, Salón Aldringenů v Benátkách, 1856



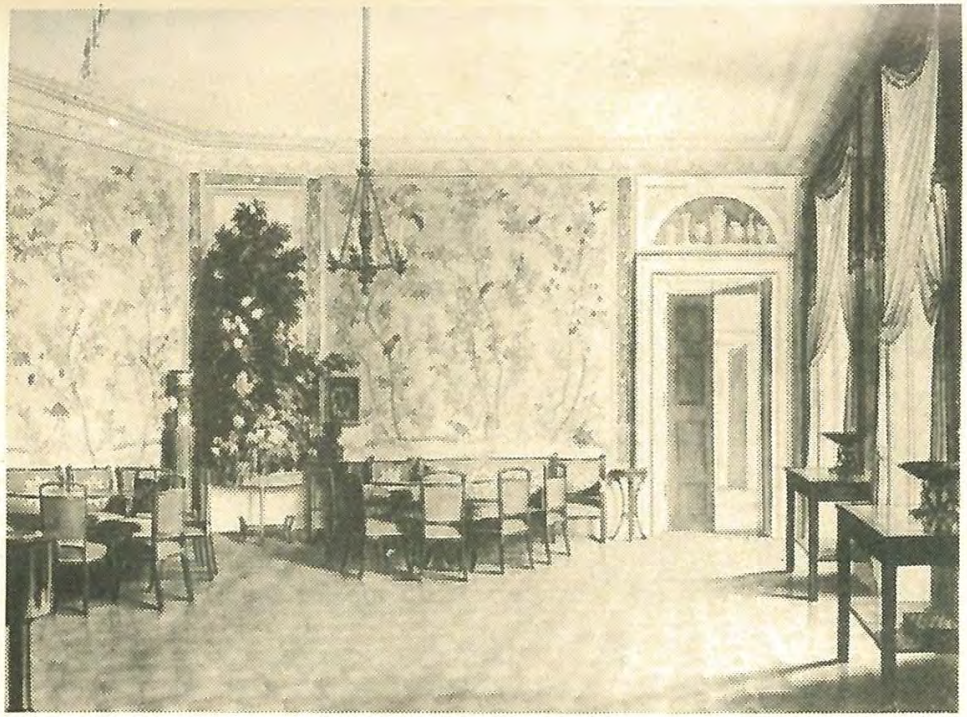
88 Rudolf Alt, Interiér , 1846



85 August Tischbein, Salón Felicie Salmové v Terstu, 1849



87 Del Don/?/, Salón Elky Clary-Aldringenové v Benátkách, 1868



89 Carl Croll, Salón Clary-Aldringenů, 1832

90 Carl Croll, Jídelna Lobkoviců na zámku Jezeří, 1841

91 Louisa Piepenhagenová, Pánský kuřácký salón, 1849

Radoslav Nenadál - Pohled na měšťáckou společnost u J. Nerudy a W.M. Thackerayho /diskusní příspěvek/

92, 93 W.M. Thackeray, Perokresby ilustrací

94, 95 W.M. Thackeray, Perokresby ilustrací

SEZNAM VYOBRAZENÍ

Jiří Kotalík, Město v českém umění 19. století

1 Karel Postl, Svačina na Štvanici, 1805, sépie, běloba, papír, 59x44 cm, Muzeum hl. města Prahy /foto NG S. Divišová/.

2 Antonín Fila, Podobizna rodiny Löschnerovy, 1828 a 1834, olej, plátno, 94,5x130 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

3 Josef Navrátil, Jez na Štvanici, /pol. 50. let/, olej, papír, 25x34 cm, Národní galerie v Praze /foto NG S. Divišová/.

4 Karel Würbs, Řetězový most ve stavbě, 1840, olej, plátno, 36x50 cm, Národní technické muzeum /foto NG S. Divišová/.

5 Josef Mánes, Augustin Vendulák, 1854, olej, plátno, 70,4x57 cm, Východočeská galerie v Pardubicích /foto NG/.

6 Karel Purkyně, Podobizna Betty Reitmayerové, /kol. 1858/, olej, plátno, 108x85 cm, Obrazárna Pražského hradu /foto NG J. Jeřábek/.

7 Viktor Barvitius, Pouť ve Hvězdě, 1861, olej, plátno, 52x102 cm, Obrazárna Pražského hradu /foto NG/.

8 Antonín Chittussi, Pohled na Paříž z Montmartru, 1887, olej, plátno, 124x150 cm, Národní galerie v Praze/foto NG/.

9 Václav Brožík, Na návštěvě, /1887/, olej, plátno, 94,5x130 cm, Národní galerie v Praze /foto NG V. Fyman/.

10 Beneš Knüpfer, Římská tramvaj, /90. léta/, olej, lepenka, 18x26 cm, Národní galerie v Praze /foto NG Zd. Matyásko/.

11 Jakub Schikaneder, Vražda v domě, 1890, olej, plátno, 203x321 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

12 Vojtěch Bartoněk, Rekruti, /1888/, olej, plátno, 75x111,5 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

13 Luděk Marold, Vaječný trh v Praze, 1888, olej, plátno, 101,5x135 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

14 František Kupka, Spasitel /z cyklu Peníze/, /1901/, tuš, křída, papír, 45x39 cm, Národní galerie v Praze /foto NG V. Fyman/.

15 Alfons Mucha, Plakát pro cigaretový papír Job, /1897/, barevná litografie/, 66x46 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum /foto NG/.

16 Antonín Slavíček, Ovenecká ulice, 1904, olej, dřevo, 27,5x33,5 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

17 Jan Preisler, Kopaná, /1906/, olej, plátno, 31,5x46,5 cm, Západočeská galerie v Plzni /foto NG/.

18 Miloš Jiránek, Fotbal, /1901-2/, olej, plátno, 68,5x82 cm, Národní galerie v Praze /foto V. Fyman/.

19 Karel Myslbek, Neštěstí, /1909/, olej, plátno, 181x196 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

Mirjam Moravcová, Formování společenských aktivit dělnictva v prostředí velkého města /2. polovina 19. století/

20 E. Zillich, O "fidlovačce". Světozor 16, 1882, s. 185. Sbírka fotografií ÚEF ČSAV 63 753 /foto D. Havránková/.

21 V. Bartoněk, Na prvního května. Světozor 32, 1897-1898, s. 296. Sbírka fotografií ÚEF ČSAV 63 701 /foto D. Havránková/.

22 V. Bartoněk. Spor na dvoře. Světozor 24, 1890, s. 160. Sbírka fotografií ÚEF ČSAV 63 826 /foto D. Havránková/.

23 Ze slavnosti kovářů a podkovářů v amfiteátru výstaviště /Národopisná výstava českoslovanská/. Pražský illustrovaný kurýr 9.7. 1895 /k 187, s. 1/. Sbírka fotografií ÚEF ČSAV 66 237 /foto D. Havránková/.

Zdeněk Hojda, Kdo nakupoval na výstavách Krasoumné jednoty?

24 J.V.Myslbek, August Řehoř, 1896, mramorové poprsí, v 64,5 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

Tomáš Vlček. Koláž a městská kultura konce 19. a počátku 20. století.

25 Jan Czada, Z Národopisné výstavy, 1895, fotografie, soukromá sbírka v Praze.

26 Rudolf Brunner-Dvořák, Alegorická loď na Vltavě, /po 1900/, fotografie, soukromá sbírka v Praze.

27 Jan Czada, Plody, /1895-1900/, fotografie, soukromá sbírka v Praze.

28 Antonín Balšánek, Návrh urbanistického řešení Karmelitské ulice, 1907, fotomontáž, Národní technické muzeum v Praze.

Olga Macková, Malířství biedermeieru jako výraz kultury města v první polovině 19. století

29 Wilhelm Bendz, Umělcovi bratři doma, /kol. 1830/, olej, plátno, 32x48 cm, Kodaň, sbírka Hirschsprung /foto NG S. Divišová/.

30 Bedřich Anděl, Holešovický viadukt, /kol. 1848/, akvarel, papír, 44x68 cm, Muzeum hl. města Prahy /foto NG S. Divišová/.

31 Josef Navrátil, Společnost u stolu, /kol. 1850/, olej, papír, 23x18,5 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

32 J.Ch.Cl. Dahl, Pohled oknem zámku Pillnitz u Drážďan, /1823/, olej, plátno, 70x45,5 cm, Essen, Museum Folkwang /foto NG S. Divišová/.

33 Antonín Machek, Portrét rodiny Wahleho, /kol. 1840/, olej, plátno, 114,5x93 cm, Muzeum hl. města Prahy /foto NG S. Divišová/.

34 Josef Navrátil, Přadlena, /40. léta/, olej, plátno, 18,2x12,8 cm, Národní galerie v Praze /foto NG S. Divišová/.

35 F.G. Waldmüller, Chudé děti dostávají snídani, /1859/, olej, dřevo, 80,5x60,8 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

Markéta Nováková, Žánr mezi nazarénismem a realismem

36 Peter Fendi, Modlící se selky, 1842, akvarel.

37 Antonín Gareis ml., Večer tříkrálový, 1862, olej, plátno, 57x67 cm, Národní galerie v Praze.

38 Josef Mánes, Návrh diplomu Jednoty výtvarných umělců v Praze, 1849/, kresba perem tuší lav., papír, 53,9x46,2 cm, Národní galerie v Praze.

39 Adolf Schroedter, Truchlící koželuhové, 1832, olej, dřevo, 32,5x30,3 cm, Städel Kunstinstitut, Frankfurt.

40 Adolf Schroedter, Don Quichote, 1834, olej, plátno, 74,5x46 cm, Nationalgalerie, Berlin.

41 Joh. Peter Hasenclever, Sentimentální, 1846 /jedna z verzí/ olej, plátno, 36,5x30,5 cm, Kunstmuseum Düsseldorf.

42 E.I.F. Bendemann, Truchlící židé, 1832, olej, plátno, 183x280 cm, Wallraf-Richartz-Museum Kolín n R.

43 Joh. Peter Hasenclever, Čtenářský kabinet, 1843, olej, plátno, 34,5x43 cm Stadtmuseum Remscheid.

Roman Prahl, Obrazy z pražské společnosti 60. let 19. století

44 Soběslav Pinkas, Drvoštěp a smrt, 1863, olej, plátno, 100,5x60 cm, Národní galerie v Praze /foto NG J. Jeřábek/.

45 Karikatura obrazu K.F. Lessinga Hus před hranicí, Humoristické listy 1863.

46 Karel Purkyně, Rodina Thurn-Taxisova na ledě, 1858, olej, plátno, 23,7x27 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

47,48 Karikatura pražské výroční výstavy, Bič 1864.

49 Karikatura slavnosti ve Hvězdě, Humoristické listy 1862-3.

50 Viktor Barvitius, Pouť ve Hvězdě, /1861/, Světozor 1868 /foto NG S. Divišová/.

51 Viktor Barvitius, Čtvrtek ve Stromovce, 1865, olej, plátno, 63x101 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

52 František Fridrich, Reklamní snímek zahradní restaurace Demínka, /1865/.

Naděžda Blažíčková, Městský motiv v díle Bedřicha Havránka

53 Bedřich Havránek, Pohled na Prahu, /1841-2/, olej, papír, 25,5x32 cm, Muzeum hl. města Prahy /foto F. Čáp/.

54 Bedřich Havránek, Čertovka, 1844, perokresba, papír, 30,2x25,7 cm, Muzeum hl. města Prahy /foto F. Čáp/.

55 Bedřich Havránek, Ostrov Kampa v Praze, 1852, olej, dřevo, 31,5x25 cm, Muzeum hl. města Prahy /foto F. Čáp/.

56 Bedřich Havránek, Helmovy mlýny II, 1853, olej, plátno 55x172 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

57 Bedřich Havránek, Židovský hřbitov v Praze, /1861/, olej, lepenka, 66x82,5 cm, Muzeum hl. města Prahy /foto F. Čáp/.

58 Bedřich Havránek, Údolí Vltavy u Chuchle, /kol. 1882/, olej, papír, 30,5x56 cm, Muzeum hl. města Prahy /foto F. Čáp/.

59 Bedřich Havránek, Přístaviště parníků v Chuchli, /1882/, olej, papír, 30,5x56 cm, Muzeum hl. města Prahy /foto F. Čáp/.

60 Bedřich Havránek, Na břehu vltavském. /kol. 1875/, olej, plátno, 42x65 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

Olga Herbenová, Obytný interiér některých významných osobností české kultury jako typizační prvek měšťanského interiéru 19. století

61 Anonymní návrh na neorenesanční trumeau a hrací stolek, akvarel, 26x41 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

62 Anonym /Černínské album/, Salón se sedacími garniturami a květinovým loubím ve slohu druhého rokoka /před 1850/, akvarel, 30,5x39,5 cm Národní galerie v Praze /foto NG/.

63 Anonym, Ložnice s toaletním stolkem, psyché /zrcadlem/ ve slohu druhého rokoka, /2. čtvrť 19. st./, akvarel, 23x30 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum.

64 J. Jeřábek, Ložnice s nábytkem ve slohu biedermeieru a s květinovým loubím, akvarel, 25,5x32 cm, sign. 1859, Uměleckoprůmyslové muzeum.

65 Anonym /Černínské album/, Salón, nábytek ve slohu biedermeieru, /2. čtvrť 19. st./, akvarel, 30,5x39,5 cm, Národní galerie v Praze /foto NG/.

66 Anonym /Černínské album/, část dámského budoáru s nábytkem ve slohu biedermeieru, /2. čtvrť 19. st./, akvarel, 30,5x39,5 cm, Národní galerie v Praze /foto NG S. Divišová/.

67 Anonym /Černínské album/, Salón s nábytkem ve slohu druhého rokoka, /2. čtvrť 19. st./, akvarel, 30,5x39,5 cm, Národní galerie v Praze /foto NG S. Divišová/.

68 Anonym /Černínské album/, Salón ve slohu biedermeieru, /2. čtvrť 19.

st./, akvarel, 30,5x39,5 cm, Národní galerie v Praze /foto NG S. Divišová/.

Pavel Scheufler, Fotografie jako dokument pražského života

69 Archív antikváře Z. Reacha, Zelený anton na dvoře policejního ředitelství /? , /kol. 1900/, soukromá sbírka.

70 J. Eckert, Pocta J.M. Trenkwaldovi /2. pol. 60. let/, knihovna Náprstkova muzea v Praze.

71 Nezjištěný autor, Josefov, ulička Brabčín, 1902, Muzeum hl. města Prahy, fond negativů dokumentace.

72 J. Eckert, Pracovníci vinopalny U Halánků, 1875. Náprstkovo muzeum, knihovna.

73 J. Eckert, Jarmareční zpěváci, /kol. 1875/, Muzeum hl. města Prahy, sbírka fotografií.

74 Archív antikváře Z. Reacha, Flašinetář, /kol. 1900/, soukromá sbírka.

Petr Wittlich, Pomník a město

75 Ladislav Šaloun, Náčrt pomníku Jana Husa, 1926, lavírovaná kresba, soukromá sbírka /foto K. Wartha/.

76 Stanislav Sucharda, Pomník Františka Palackého v Praze, 1898-1912, bronz a kámen /foto Prokop Paul/.

77 František Bílek, Náčrt k pomníku Jana Husa, kol. 1910, kresba tužkou, soukromý majetek /foto Fr. Krejčí/.

78 František Bílek, Národní pomník, 1908, návrhová kresba, tužka, křídy, 45x85 cm, Chýnov /foto Fr. Krejčí/.

Aleš Vošahlík, Ochrana urbanistických hodnot 19. století

79 Nový Bor - Obec povýšená roku 1757 na město byla rozšířena v roce 1787 o pravidelně založenou část - naše první zahradní město.

80 Františkovy Lázně - původní plán založení lázní z roku 1792 se symetrickým řešením podle návrhu abbé Tobiáše Grubera. Podle plánu z roku 1808 překreslil J. Sokol.

81 Mariánské Lázně - návrh parku od V. Skalníka z roku 1818 začlenil prof. J. Fischer do zastavovacího plánu. Park je doposud prostorovým centrem lázeňského města.

82 Karlín - pražské empírové předměstí patrně podle plánu prof. J. Fischera z roku 1817. Šachovnicová soustava ulic se stala základem urbanismu 19. století.

83 Praha - asanace židovského města v letech 1893-1917 zničila význam-

né hodnoty v centru Prahy. Struktura nové zástavby je dnes již předmětem památkové ochrany.

84 Brno - okružní sadový bulvár s veřejnými budovami vznikl po vzoru Vídně na základě výsledného plánu J. Lorence z let 1861-63.

Květa Křížová, Zobrazení interiéru v 19. století /diskusní příspěvek/

85 August Tischbein, Salón Felicie Salmové v Terstu, 1849, akvarel, 24x38 cm/foto J. Kašpar/.

86 Heinrich Stohl, Salón Elky Clary-Aldringenové v Benátkách, 1856, akvarel, 44x54 cm /foto J. Kašpar/.

87 Del Don/? , Salón Elky Clary-Aldringenové v Benátkách, 1868, akvarel, 43x53 cm /foto SÚPPOP H. Štrossová/.

88 Rudolf Alt, Interiér Clary Aldringenů, 1846, akvarel, 30x22 cm, /foto J. Kašpar/.

89 Carl Croll, Salón Clary-Aldringenů v prvém patře teplického zámku, 1832, akvarel, 21x27 cm /foto J. Kašpar/.

90 Carl Croll, Jídelna Lobkoviců na zámku Jezeří, 1841, akvarel, 24x33 cm, /foto SÚPPOP Č. Šíla/.

91 Louisa Piepenhagenová, Pánský kuřácký salón s Kapounovým šporkovským dvojportrétem, 1849, akvarel, 22,5x28,5 cm, /foto SÚPPOP V. Obereigner/.

Radoslav Nenadál, Pohled na měšťáckou společnost u J. Nerudy a W.M. Thackerayho /diskusní příspěvek/

92-95 W.M. Thackeray, čtyři perokresby ilustrací.

RESUMÉ

THE TOWN IN 19TH CENTURY CZECH PAINTING

Jiří Kotalík

1-19 The theme of the town is a broad one and - in respect of the fine arts - it is not contained within the limits of traditional types of subject matter. It cannot be identified with genre painting, but includes equally landscape painting /from vedutas to the image of a town landscape/, in a sociological scope it is defined by portraits, with a novel relation to the things of reality appearing in still-lifes.

In the history of the 19th century the town is linked with the onset and development of the Industrial Revolution. It includes the progressive class differentiation, when the young bourgeoisie made claims against the feudal aristocracy, and the working class was beginning to oppose the former. In Prague and in other towns of Bohemia the situation was complicated as a consequence of the rising national awareness. Furthermore, in the towns an unconventional beauty and new sensibility appeared as the result of transformation and new origin, the radiation of the things and objects of modern civilization.

Some of these aspects do not belong merely to history; they also inspired contemporary creative endeavours. The author recalls this in a quotation from his old text to the catalogue of the exhibition of painter Kamil Lhoták of the year 1948, when the Group 42, an association of artists and writers, sought in the inspiration they gained from the modern town confirmation for their glances back into the past /the realistic painting of the middle of the 19th century or the art of the nineties/.

At the turn of the 19th to 20th century large metropolises rose to the fore of European history, in the first place Paris and London. At that time Prague was living a peaceful life of a provincial town overshadowed by Vienna, where only occasional responses took place to events in the towns of Germany, there being a remote awareness of St. Petersburg and Moscow, but no systematic relation to the rapidly growing towns of the United States of America. Czech literature of that time was predominantly inspired by the life in the countryside and could, therefore, not express the image of the dramatic growth of modern cities. In the fine arts we similarly find only descriptiveness and the idyllic vedutas or genre themes /Karel Postl, Antonín Pucherna, Vincenc Morstadt, etc./.

In the course of the forties the theme of the town was expressed with growing artistic stress /Josef Navrátil/, there even appeared motives of industrial construction /Karel Würbs, etc./, portraiture defined the self-confidence of the young Czech bourgeoisie /from Antonín Machek to Josef Mánes/.

The discovery of the modern town was the achievement of the generation of realist after the middle fifties and in the course of the sixties of the 19th century; the inspiration came partly from contemporary French art and was related to the local literary development /Jan Neruda/. The pictures of Karel Purkyně, Soběslav Pinkas, Viktor Barvitius, at the time of their origin unappreciated and neglected, were more systematically evalued only at the beginning of the 20th century, and today they form an important, though not even yet fully appreciated chapter in the development of European art.

The third stage in the course of the seventies and eighties of the 19th century was, to begin with, overshadowed by officiality and showy patriotism in the generation linked with the construction and decoration of the National Theatre. Yet in revaluing this, we must today appreciate the interest in the town in the work of Mikoláš Aleš and Hanuš Schwaiger and in particular the Paris scenery of Antonín Chittussi. It was primarily on the views of Old Prague painted by Jakub Schikaneder that a strong social accent was introduced into Czech painting and, as the years passed, this became shaded by melancholic moods.

The period interest in the genre, to be seen in Czech literature and drama, appears in the miniature depiction on the paintings of Vojtěch Bartoněk and in the brilliantly fitting scenes on Prague markets and streets on the pictures of Luděk Marold, whose work formed a direct overture to the new period.

In the course of the nineties a new generation appeared that completed the image of the town in Czech culture in every regard and globally and, at the same time, laid firm foundations for the development of modern art. This becomes clear in poetry /Antonín Sova, J.S. Machar, St.K. Neumann etc./ and in prose /Vilém Mrštík, Viktor Dyk, K.M. Čapek Chod/, and from the beginning of the 20th century especially in the work of Jaroslav Hašek with his magnificent depiction of the town and transposition of city folklore.

In the fine arts it was the generation of the nineties, its core associated in the Mánes Union of Artists from 1887 on, that once again added Prague to the network of European metropolises in a memorable succession of exhibitions beginning with the Auguste Rodin Exhibition in 1902 followed up by a set of works by Edvard Munch in 1905, the Independents in 1910 to Picasso and Braque and other artists of their generation in 1913. The international atmosphere pervaded in Prague also in the exhibitions of the Peredvizhnik, the

Mir iskusstvo Group, in the panorama of contemporary art from Germany, England, Scandinavia, Poland, Yugoslavia, etc.

The scope of views and endeavours of this generation was exceptionally broad. Apart from painters and graphic artists, who were enchanted with the charm of the Old Town scenery /J.B. Minařík, Zdenka Braunerová/, we can find individuals who were attracted to the town of their days, understood in the dynamic events that led to the dramatic vision of Antonín Slavíček or in the discovery and sensitive transposition of ordinary nooks along the suburbs and the setting of daily life, in banal scenes from the streets and sports grounds /Miloš Jiránek/. Simultaneously this generation fully expressed the pathos of social sympathy in profound human views and themes typical of the period, which indirectly but effectively reflected the increasing social struggles /Karel Myslbek/.

It is revealing that at the turn of the 19th to the 20th century, in the setting of the town, the modern poster came into existence, in the first place thanks to Alfons Mucha, and biting social and political points were made in caricature /especially František Kupka/. Despite the fact that both were at the time working in Paris, they remained closely linked with the setting of life in Prague.

It is clear from the survey of the four stages of development in which so many generations of artists participated how much the theme of the town is clearly reflected in history of art in the four aspects mentioned in the introduction: the onset and development of the Industrial Revolution, growing class distinctions in society, increasing national awareness and the endeavour to make this felt, the transposition or origin of a new sensibility stimulated by the objects of our technical civilization. All this is convincingly shown by the exhibition held by the National Gallery in Prague and the Western Bohemian Gallery as part of our symposium.

If we view the development of Czech architecture we reach similar conclusions. In the first half of the 19th century it had largely been a matter of non-creative imports of ready patterns. In the first buildings of Ignác Ullmann and Antonín Barvitius, however, this began to be applied to the growth of the town to reach its climax in the work of Josef Zítek and his co-architects who, led by Antonín Wiehl, created the Czech Neo-Renaissance and transformed the appearance of Prague and a number of other towns, applying, among others, industrial and engineering constructions of European importance. Finally in the generation of the nineties, thanks to Jan Kotěra and his contemporaries, Prague became once again one of the centres of development of European architecture.

It can, therefore, be said that at the turn of the 19th to 20th century Prague

grew into a metropolis, not in size but in the intensity and results of creative endeavours. It is typical that the generation of the nineties, who were largely responsible, were likewise interested in the appearance and status of the small town /due to Z. Wirth, the art historian/. And what is fundamental in this is the fact that all these prerequisites and gains were directly followed up from 1907 - 1908 on by the young generation of Group Eight and other avantgarde associations, where many artists found their starting point in clear orientation to the town /e.g. Emil Filla, Bohumil Kubišta, Vincenc Beneš or Josef Čapek/.

After the first world war, in the course of the twenties, the pathos of the town as a leading source of motives and images arose once again in dialectical currents of social art and avantgarde trends in the Devětsil Circle, and it became an inspiring pattern for compositions and expression. This is true not only of painting and the graphic arts, but equally so in sculpture /viz the work of Otto Gutfreund, who became a pattern for the entire generation/.

But that brings me beyond the limits of the stipulated theme. It is, nonetheless, useful to realize that the reliable foundations and starting points of many trends in 20th century art are contained and anchored in certain works of 19th century Czech painting. And the values of the past have permeated the continuity of tradition, echoes of which can be found down to our own days.

EINIGE ASPEKTE DES LEBENSSTILS DES TSCHECHISCHEN BÜRGERTUMS IN DER MITTE DES XIX. JHDTS.

Otto Urbán

In der vorliegenden Studie werden einige Aspekte des modernen Urbanisierungsprozesses in den böhmischen Ländern im XIX. Jhdt. und typische Merkmale des Lebensstils des tschechischen Bürgertums in der Mitte des XIX. Jhdts. verfolgt.

Zu den ununterschätzbaren Ursachen der relativen Stagnation der Städte in dieser Zeit gehört auch die historisch entstandene Siedlungsstruktur der böhmischen Länder, die nicht nur eine überdurchschnittliche Bevölkerungsdichte, sondern auch eine ausgesprochen überdurchschnittliche Struktur der Bevölkerungsdichte hatten. Die Disposition zur "Kirchturmsicht" trug bereits eine problematische Bedeutung für die potentionelle Entwicklung der Städte in sich. Die kleinen Städte und Städtchen lebten generationenlang in einer eigentümlichen Symbiose mit den sie umgebenden Dörfern, welche sie ihrerseits auf ihre Weise wie ein undurchdringbarer Kranz umgaben.

Diese spezifische Komposition wirkte u.a. auf eine besondere Weise auf das Fortschreiten der kapitalistischen Industrialisierung im Verlaufe des

XIX. Jhdts. ein. Ein nur flüchtiger Blick auf die Wirtschaftstopographie der böhmischen Länder genügt, um zu einer einigermassen paradoxen Feststellung zu kommen, zwar dass nicht allein die Städte zum Träger des Industrialisierungsprozesses wurden. Eine ganze Reihe von Industriebetrieben und Fabriken ist direkt auf dem Dorfe entstanden. Falls neue Betriebe direkt in den Städten oder Vorstädten entstanden sind, hatte es in der Regel - mit Ausnahme einiger Lokalitäten - keine bedeutenden Verschiebungen der Bevölkerung zu Folge. Hinsichtlich der Siedlungstruktur war es möglich, Arbeitskräfte in der nächsten oder breiteren Umgebung zu finden.

Das relativ langsame Wachstum der Städte kann man auch anhand statistischer Angaben über den durchschnittlichen Jahreszuwachs in der Periode 1870 - 1910 belegen. Nur Prag und einige seiner Vorstädte und von den böhmischen Städten Pilsen, weisen ein Wachstumstempo aus, welches annähernd dem Tempo der Städte auf einem Territorium mit einer vergleichbaren ökonomischen Entwicklung entspräche. Die Mehrzahl anderer Städte hat in dieser Hinsicht stagniert. Das Problem der Beziehung zwischen Urbanisierung und Industrialisierung wird am Beispiele der Stadt Kladno konkretisiert, deren Bevölkerungszahl durchschnittlich um 2,5 langsamer gestiegen ist, als die Bevölkerungszahl in demselben politischen Bezirk, d.h. in dem eigentlichen dörflichen Hinterland.

Den Lebensrhytmus und Stil in den tschechischen Städten in der Mitte des XIX. Jhdts. kann man - im Hinblick und im Vergleich mit der umfangreichen Memoireliteratur - auch anhand "soziologischer" Analysen der zeitgenössischen Broschüre Böhmische Skizzen, welche 1860 anonym Jan Palacký publizierte, dokumentieren. Diese Broschüre äussert sich stark kritisch zu den unbefriedigenden Verhältnissen in den böhmischen Städten und das Bürgertum wird hier als der Vermögens - und Ideenärmste "Stand" der damaligen Gesellschaft geschildert. Es werden in ihr kurz auch die historischen Ursachen dieses Zustandes erklärt, vor allem der langfristige Verfall und die Stagnation der Städte nach dem Dreisigjährigen Kriege. Die 50er Jahre stellen zweifelsohne eine kritische Wende in der Weiterentwicklung der Städte dar, eine Zeit, in der die Städte nur allmählich den Weg der Modernisierung, des äusseren Umbaues und der Änderungen im eigentlichen Leben antraten.

Dieser Weg, der aus der feudalen Geschlossenheit und kleinen Verhältnissen führte, war ausserordentlich langwierig und kompliziert; erst das letzte Jahrzehnt des XIX. Jhdts. brachte radikale Veränderungen mit sich und hatte Bedingungen für einen durchgreifenden äusseren Umbau zugunsten der Konstituierung der, für die moderne Stadt oder Gro3stadt charakteristischen Institutionen und Einrichtungen geschaffen.

INTERESSENREFLEXION DER SUBJEKTIVITÄT IN DER BÜRGERLICHEN KULTUR IN BÖHMEN IM XIX. JAHRHUNDERT

Jaroslava Pešková

Die Autorin äussert in der Polemik gegen die geläufigen Vorstellungen über die tschechische Philosophie als ein fremdartiges Element in der einheimischen Kultur die Ansicht, dass gerade im XIX. Jahrhundert die Philosophie in Böhmen die gleiche Rolle spielte wie in der Geschichte eines beliebigen anderen europäischen Landes. Sie verfolgt die einzelnen Phasen des Wirkens der Philosophie in der tschechischen Gesellschaft und betont das Grunddilemma, welches sich deutlich in den vierziger Jahren durchsetzte: ohne tschechische Terminologie, ohne tschechische Artikulierung der philosophischen Probleme war es unmöglich, die Vollendung der neuzeitlichen Kultur durch Entfaltung philosophischer Reflexionen einheimischer Provenienz herbeizuführen. Andererseits bremste das begrenzte Niveau der tschechischen sprachlichen Mittel die weltweite Entwicklung einer eigenen tschechischen philosophischen Theorie. Mehr noch, im Kontext der nationalen Bewegung trat die Philosophie als unpraktisch, nicht volksgemäss und deutsch /und also scheinbar antinational/ auf. Die tschechischen fortschrittlichen Intelektuellen setzten deshalb die Abschaffung der Philosophie im Namen "des gesunden Menschenverstandes" durch. Weit mehr begriff die Bedeutung der Philosophie die österreichische Regierung, die jede tiefere philosophische Betrachtung verfolgte, denn sie fürchtete die Philosophie. Die Autorin versucht am Werk von Palacký, Hanuš und Klácel konkrete Formen philosophischer Analysen der Rolle der Subjektivität in der Geschichte, den Charakter der gesellschaftlichen Beziehungen und die Methoden ihrer Reflexion aufzuzeigen.

Zum Schluss behauptet die Autorin, dass auch für die tschechische bürgerliche Kultur des XIX. Jahrhunderts die Philosophie ein Fragen nach dem Grundwesen des Seins der nationalen Gesellschaft, ein Bemühen um das Begreifen der Voraussetzungen praktischer Tätigkeit und der Reflexionen und der Kultivierung von Methoden des Herangehens des Menschen und der gesellschaftlichen Individualität der Nation an die Wirklichkeit des gegenwärtigen sozialen Geschehens darstellt.

ZUR STELLUNG DES THEATERS IM LEBEN DER TSCHECHISCHEN STÄDTE IM XIX. JAHRHUNDERT

František Černý

Im Augenblicke, als Ende des XVIII. Jahrhunderts die tschechischen Städte eine neue Etappe ihrer Entwicklung antraten, war es allein die Stadtbevöl-

kerung, die nahezu alle Kunstwerte schuf. Nur die künstlerischen Spitzenwerte, vor allem Kirchen - und Schlossarchitektur u.a., waren in der Regel ein Werk nichteinheimischer Spezialisten. Das kulturelle Leben der Bevölkerung tschechischer Städte hatte sein genau ausgearbeitetes Repertoir, dessen Basis die verschiedenartigsten Zeremonien und Bräuche bildeten. Den Höhepunkt stellten die von Amateuren ausnahmsweise veranstalteten Theatervorstellungen /z. B. Passionsspiele/ dar. Seit Ende des XVIII. Jhdts. haben sich diese Zustände allmählich zu ändern begonnen. Die Bevölkerung zeigte sich immer mehr bereit, gegen einen bestimmten Betrag Kunstwerte anzunehmen, welche sie selbst nicht geschaffen hatte, sondern die in die Stadt importiert wurden. Auch wenn dieser Prozess immer stärker wurde, hat das Amateurtheater, welches sich allmählich von volkstümlichen oder nachbarlichen Produktionen in eine Amateur-Theatertätigkeit städtischen oder bürgerlichen Typs umwandelte, im Leben der Bevölkerung tschechischer Städte eine immer noch bedeutende Stellung beibehalten. Das Theater beteiligte sich in den Städten an der moralischen, politischen und ästhetischen Erziehung der Bevölkerung und stärkte die nationale Befreiungsbewegung. In den 30er und 40er Jahren hat sich das Theater - besonders in Böhmen - zu einer bedeutenden Tribüne der nationalen Bewegung entwickelt. Der Einfluss des tschechischen Theaters auf das nationale Leben im Zeitalter der "nationalen Renaissance" ist deswegen so stark gewesen, weil, neben dem inspirativen Prager professionellen tschechischen Ensemble und den Versuchen um eine professionelle Bühne in Brünn und Olmütz, im Lande Amateure wirkten. /In den 30er und 40er Jahren spielte ein tschechisches Theater ungefähr in 130 Städten./ Die Amateurvereine - ähnlich wie Sängervereine - waren die ersten freiwilligen bürgerlichen Vereinigungen. /Einen Vereinsstatus konnten sie aber erst seit 1860 erhalten./ Auch wonach in Österreich Formen des direkten politischen Kampfes erlaubt wurden, die das Theater bis dahin zu substituieren half, hat das Theaterleben in den tschechischen Städten - zumindest in seinen besten Äusserungen - eine Beziehung zu den sozialen und nationalen Kämpfen der tschechischen Gesellschaft beibehalten und auch bedeutend zur kulturellen Erziehung der Bevölkerung beigetragen. In der zweiten Hälfte des XIX. Jhdts. hat sich die Amateurtätigkeit noch mehr verbreitet, sodass in den 90er Jahren in den böhmischen Ländern an die 500-600 Vereine wirkten. Seit den 70er Jahren kann man auch eine erhöhte Theateraktivität der Arbeiteramateure feststellen. Seit den 50er Jahren des XIX. Jhdts. konnten die Bewohner der tschechischen Städte auch tschechischen Amateur-Wandertruppen begegnen. Eine ständige professionelle Bühne mit einem regelmässigen Betrieb ist es aber vor 1900 nur im Prager Region und in Brünn zu gründen gelungen. Eine bedeutende Rolle

spielten seit Ende des XVIII. Jhdts. auch wandernde professionelle Puppenspieler, welche bis in die Mitte des XIX. Jhdts. ihr Publikum meistens unter den Erwachsenen suchten - und seit Ende des XIX. Jhdts. auch vor allem für Kinder bestimmte Amateur- Vereinstheater und Familientheater. Die Möglichkeiten des kulturellen Lebens sind in den tschechische Städten während des XIX. Jhdts. ungemein gestiegen. Das Theater hat jedoch während der ganzen Zeit im kulturellen Leben der tschechischen Städte seine Schlüsselposition beibehalten.

ZUR FORMIERUNG DER GESELLSCHAFTLICHEN AKTIVITÄTEN DER ARBEITER IM GROSSTADTMILIEU /2. HÄLFTE DES XIX. JHDTS./

Mirjam Moravcová

20-23 In der Sozialstruktur der Stadt der 2. Hälfte des XIX. Jhdts. spielten auch zahlreiche, ausserhalb der bürgerlichen Gesellschaft stehende Bevölkerungsgruppen eine bedeutende Rolle. Am Gegenpol dieser Gesellschaft standen Lohnarbeiter, zu denen Handwerk-, Manufaktur - und Fabrikarbeiter gehörten. Von den für Lohn arbeitenden Stadtschichten bildeten aber nur Arbeiter im Verlaufe ihrer Emanzipation eine eigentümliche Lebensweise aus. Zu ihrem bedeutenden, man könnte sagen charakteristischsten, Bestandteil wurde das gesellschaftliche und kulturelle Leben.

Den Entstehungsprozess eines eigentümlichen Gesellschaftslebens der Arbeiter haben wir am Beispiele Prags, also des grössten Industriezentrums in Böhmen und gleichzeitig auch des Zentrums des tschechischen Nationallebens und der Arbeiterbewegung, verfolgt. Am Beispiele der Prager Arbeiterklasse konnte sich der Beitrag zwei Grundprobleme stellen: ab wann kann man von einem Gesellschaftsleben der Arbeiter als von einem ausgeprägten Modell sprechen und weiter - welche Strömungen und Inspirationsquellen sich an seiner Formierung beteiligt hatten. Die Autorin konnte folgende Schlussfolgerungen ziehen:

1/ Ein eigentümliches Gesellschaftsleben der Arbeiter hat sich als ein bestimmtes Modell an der Wende der 60er und 70er Jahre auszuprägen begonnen.

2/ Die neuen, an die Vereinstätigkeit gebundenen Formen des Gesellschaftslebens der Arbeiter, fallen in die gleiche Zeit mit dem Antritt der gestärkten, intensiven Gessellschaftsaktivität der tschechischen Bourgeoisie und Kleinbourgeoisie, die man Ende der 60er Jahre feststellen kann.

3/ Im letzten Drittel des XIX. Jhdts. formierte sich das Gesellschaftsleben der Arbeiter aufgrund bewusster Aktivitäten und spontan entstandener Formen.

Beide Strömungen haben sich gegenseitig beeinflusst und in einigen ihrer Äusserungen konnten sie sogar direkt aneinander anknüpfen.

4/ Im Zusammenhang mit der Formierung einer eigentümlichen Lebensweise der Arbeiter ist es im Prager Gesellschaftsleben zu zwei grundlegenden Veränderungen gekommen: Man kann in dem Grossstadtmilieu Prags eine Vermischung verschiedener Regionaleinflüsse mit den Prager Traditionen verfolgen. Im Verlaufe des spontan entstandenen Prozesses, hat sich ein sozial determiniertes, durch Integration regionaler und lokaler Traditionen entstandenes "Volksmodell" ausgebildet. Durch die Adaptation dieser Traditionen im neuen Sozialmilieu, konnte sich eine überregionale, volkstümlich tschechische Stadtkultur bilden, wobei die Arbeiterklasse das Hauptagens dieses spontanen Prozesses darstellt.

Die neuen, vor allem an die klassenbewusste Tätigkeit der Arbeiteravantgarde gebundenen Gesellschaftsaktivitäten, konnten ein Gegengewicht gegenüber den gesellschaftlichen Barrieren der Bourgeoisie und Kleinbourgeoisie darstellen: Die Arbeiterklasse hat sich nicht ein Durchdringen in diese Gesellschaft, sondern ein eigenes Milieu und Gesellschaftsleben auszubilden als Ziel gestellt. Mittels ihrer eigenen Gesellschaft konnte sich so die Arbeiterklasse auch am tschechischen Nationalleben beteiligen. Diese Stellungnahme war sowie für die Wende der 60er und 70er Jahre, als auch für die 90er Jahre charakteristisch. So ist nicht nur die sozialdemokratisch orientierte Arbeiterschicht vorgegangen, sondern auch die unter dem Einfluss der jungtschechischen Partei stehenden Arbeiter.

DIE PROGRESSIVEN ELEMENTE IN DER KULTURELLEN ENTWICKLUNG PILSENS IM XIX. JAHRHUNDERT

Antonín Špelda

Im Beitrag wurde eine kurzgefasste nationale und soziale Charakteristik Pilsens zu Anfang des XIX. Jhdts. gebracht. Als progressiv in der kulturellen Entwicklung der Stadt kann man die Arbeit des Bürgermeisters Martin Kopecký /seit Ende der 20er Jahre/ bezeichnen. Eine bedeutende Persönlichkeit war Vojtěch Sedláček, Doktor der Philosophie, Professor der Mathematik, Physik, der griechischen und tschechischen Sprachen am Prämonstratenser Gymnasium. Sedláček war Autor des ersten tschechischen Lehrbuches Grunlagen der Geometrie und ein enthusiastischer Propagator des tschechischen Theaters. Sein Nachfolger Prof. Dr. František Smetana, ein älterer Cousin des Komponisten Bedřich Smetana, hat das erste tschechische gymnasiale Lehrbuch der Physik /1842/ und der Astronomie /Die Anfänge der Sternkunde/ herausgegeben, er war auch der Gründer der tschechischen

industriellen Sonntagsschule, ein ausgezeichneter Erzieher und satirischer Dichter.

Es werden drei Begegnungen J.K. Tyls mit Pilsen angeführt. Der Schriftsteller wurde in Pilsen beerdigt. Im Pilsener Stadtarchiv befindet sich eine wertvolle Sammlung seiner Manuskripte.

Als ausserordentlich durch ihren Umfang und Bedeutung zeigte sich die Tätigkeit Hynek Palla´s. Palla war Kapellmeister des Sängervereines Hlahol, Komponist, Musikkritiker und Schriftsteller, erster Übungsleiter der Turnvereines Sokol und Gründer des Pilsener philharmonischen Vereines. Seine Gemahlin war Schwester der Dichterin E. Krásnohorská, die in den Jahren 1867-1874 in Pilsen lebte. Ausserordenliche Verdienste um die Entfaltung des tschechischen Theaters in Pilsen hatte Pavel Švanda ze Semčic, seit 1865 Direktor des Theaters in Pilsen. Eine bemerkenswerte Dichterpersönlichkeit können wir in Bernard Guldener erkennen: er war Autor des Operntextes zu Dvořáks König und Köhler und ein Freund Jan Nerudas.

In den 80er Jahren ist der Sängerverein Hlahol stark in den Vordergrund des kulterellen Lebens in Pilsen getreten /drei Besuche Dvořák´s im Jahre 1884 bei der Aufführung seiner Stabat mater, im Frühjahr 1885 die Weltprämiere seiner Kantate Das Hochzeitshemd/. Auch die Gründung des ersten Arbeiter-Sängervereines /1873/ war ein wichtiges Element der kulturellen Entwicklung Pilsens.

Eine interessante Persönlichkeit Pilsens in der 2. Hälfte des XIX. Jahrhuderts war der Abgeordnete, Schriftsteller und Redakteur František Schwarz, Gründer der tschechischen Pilsener Zeitung /1864/ und des Pilsener landwirtschaftlichen Schulwesens. Ein ausgezeichneter Nachfolger der Theatertradition Švandas war der Schauspieler und Theaterdirektor Vendelín Budil, dessen bedeutende Tätigkeit sich vor allem an der Jahrhundertwende entfaltete.

Der Komponist Stanislav Suda /seit seinem ersten Lebensjahr blind/ hat vier Opern geschrieben. Die erste von ihnen /1897/ ist gleichzeitig die erste slowakische Oper gewesen, d.h. eine Oper, welche in Slowakisch gesungen wurde und deren Handlung die sozialen Kämpfe der armen Landbevölkerung mit der Obrigkeit wiederspiegelt. Suda hat auch grosse Symphoniewerke geschrieben, welche uns in die Welt der Menschen, die nie das Tageslicht erblicken konnten und deren einziges Licht in ihrer Dunkelheit die Musik war, einführt.

Im Beschluss des Beitrages wird kurz der Kampf der progressiven kulturellen Kräfte mit dem Pilsener Kleinbürgertum und der österreichischen kirchlichen - und Regierungshierarchie besprochen.

DIE STRUKTUR DER SOZIALEN BEZIEHUNGEN UND INSTITUTIONEN UND DIE FORMIERUNG DER VORSTELLUNGEN ÜBER DIE MUSIK IN DER KLEINSTADTGESELLSCHAFT WÄHREND DER EPOCHE DER TSCHECHISCHEN "NATIONALRENAISSANCE"

Jan Kapusta

Die Musikkultur der Epoche der "Nationalrenaissance" in Böhmen in der 1. Hälfte des XIX. Jhdts. ist mit einem Aufstieg der Bourgeoisie verbunden. Das verarmte und ungebildete, infolge der historischen Entwicklung in den Hintergrund abgeschobene Bürgertum, war noch nicht fähig, von den bisherigen Hegemonen - der Aristokratie und Kirche - fliessend ihre Kultur zu übernehmen. Es hat so, bei seinen geringen wirtschaftlichen Möglichkeiten und Fachkenntnissen, von der allgemeinen Entwicklung der Musik abgesondert und institutionell unentwickelt, nur ein organisatorisch und konzeptionell dilettantisches Musikleben ausbilden können. Das Bürgertum hat vor allem nonartistische funktionelle Bestandteile entfaltet, welche den praktischen Bedürfnissen des Stadtlebens /Tänze, Märsche, Festlichkeiten, Theater u.a./ und den anspruchslosen ästhetischen Vorstellungen des Stadtpublikums entsprachen. Die Aspekte der nationalen Interessen haben die künstlerische Problematik dieser Kultur im Vergleich mit der klassizistischen Tradition gesteigert.

Das Musikleben in den aristokratischen Residenzen ist langsam erlöscht. Teilweise haben es nur die sgn. Blasharmonien, gegebenenfalls Salons repräsentiert. Die Aristokratie hat sich auch dem oberflächlichen Geschmack der Bourgeoisie angepasst. Nach den Reformen Josephs II. ist der kirchliche Einfluss schwächer geworden und mit ihm auch der Musikunterricht in den Schulen und der Chorbetrieb. In bestimmten Lokalitäten hat man ihn traditionell auf einem hohen Niveau erhalten können, er zielte mehr zur Kunst als zu Gottesdiensten. Für weltliche Konzerte gab es noch keine Säle, Veranstalter und auch kein Publikum. Auch in Klöstern und Klosterschulen ist das Interesse für weltliche Musik gestiegen. Lehrer, die noch in Chören tätig waren, haben sich immer mehr zu der gefragten weltlichen Musik gewandt und da ihren Lebensunterhalt gesucht. Sie verbreiteten Tanz-und Volksmusik und haben Amateurtheatervorstellungen organisiert. Das Gesellschafts- und Vereinsleben und Unterhaltung wurde von Beamten, Kaufleuten und Gelehrten, als von ihren neuen Protagonisten, gepflegt. Sie haben die Gründung von Blaskapellen unterstützt, welche sich sowohl für Interieure, als auch für Exterieure, zur Aufführung von Opernmusik, vor allem neoitalienischer, weniger deutscher /Weber/, eigneten. In den Städten wurden Tanzsäle, Gesellschaftsräume und Theater gegründet. Ein Teil der

Veranstaltungen wurde auch im Freien organisiert. Das Bürgertum hat auch angefangen, Salonmusik zu pflegen. In den 30er Jahren wurde die Nachfrage nach Konzertveranstaltungen immer intensiver. An ihrer Vorbereitung haben sich Chormusiker und Sänger, Lokalkapellen, Lehrer, Geistliche und Studenten beteiligt. Ihre Vereinigungen haben eine Basis für die Entstehung zukünftiger Vereine in den 60er Jahren gebildet. Das Niveau der Kapellen, Programme und der Musik entsprach der Schwäche der antretenden Gesellschaftsklasse. Auf die Musikalität der Städte übte vor allem die grosse Anzahl von Volksmusikern vom Lande, die hier ihren Lebensunterhalt suchten, einen wesentlichen Einfluss aus. Ihre weitere Entwicklung hat aber eine stark sinkende Tendenz gezeigt. Musikkomponisten haben in diesen ungünstigen Verhältnissen einen sozialen Partner, einen Protektor vermisst. Sie haben sich entweder den Anforderungen anpassen können, oder sie sind ausgewandert. Die Entwicklung der Musikauffassung der tschechischen Bourgeoisie, von der Unterhaltungsfunktion der Musik zu ihrer Auffassung als eines Kunstphänomens, hat erst Bedřich Smetana mit seinem Werk entscheiden können. Die Musikkultur der Epoche der "Nationalrenaissance" in Böhmen bietet eine gute Gelegenheit zur Analyse der Bedingungen, unter denen die sgn. nonartifizielle Musik als eine massenhafte soziale, für die Industriegesellschaft des XIX. und XX. Jhdts. typische Musikerscheinung entstanden ist und sich entfaltete.

DIE VERWANDLUNGEN DER MUSIK IN DER BÖHMISCHEN STADT DES XIX. JAHRHUDERTS

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

Eine typische und das ganze XIX. Jahrhundert durchgehende Erscheinung im Musikleben der böhmischen Stadt war die Unumgänglichkeit, die Lücken auszufüllen und fehlende Musikinstitutionen zu ersetzen. Deshalb spielte im Prozess des musikalischen Bewusstwerdens der Trägerschicht der kulturellen Öffentlichkeit eine wichtige Aufgabe die gegenseitige Vermittlung und Vertretung sowohl auf dem Gebiet des Musiklebens, als auch in den Bereichen des Schaffens selbst, die man heute schon getrennt als ästhetisch anspruchsvolle Musik und Gebrauchsmusik betrachtet.

Programme von gemischten Konzerten stellten eigentlich einen Querschnitt des Musiklebens einer idealen Stadt dar. Sie boten - wenigstens mittelbar - verschiedenste, von dem Bürgertum verlangte musikalische Gattungen. Jedoch gerade diese Dynamik spezifischer Formen der veränderlichen Existenz der Musik brachte bestimmte wichtige Fragen mit sich.

Die unproblematische Nachbarschaft von Werken des hohen und niederen

Repertoires in den gemischten Programmen wurde - abgesehen von ausser-musikalischen Faktoren - durch den umgestaltenden Einfluss des musikalischen Intellekts des Hörers ermöglicht. Das reduzierende Gehör könnte dem Hörer die tönende Struktur dadurch zugänglich machen, dass es daraus die am leichtesten verständlichen vereinfachenden kompositorisch - technischen Komponenten der grundlegenden Struktur /die im XIX. Jahrhundert noch sowohl der ästhetisch anspruchsvollen Musik als auch der Gebrauchs - oder Trivialmusik gemeinsam war/, oder einen sinnlich mühelos fasslichsten Anstoss zur assoziativen Deutung des Werkes aktualisierte.

Die wichtigste und bis heute vollkommen vernachlässigte Quelle, an der man den eingreifenden Einfluss der Rezeption unmittelbar durch Veränderungen des musikalischen Materials selbst beweisen kann, sind verschiedene Bearbeitungen von Kompositionen, die ursprünglich dem ästhetisch anspruchsvollen Schaffen angehört hatten. Das Problem wird an der Aussage vom verschiedenen Hören einer und derselben Komposition in der Polemik A. Bergs mit H. Pfitzner über Schumanns "Träumerei", ähnlich wie an Bearbeitungen dieses Stücks einschliesslich der Versionen mit unterlegtem Text, und an einem Marsch-Potpourri aus Smetanas "Verkauften Braut" dargestellt. So wie sich der musikalische Intellekt in den gemischten Konzerten die Struktur der wahrgenommenen Kompositionen anpassen konnte, unterwarf sich die dem oben erwähnten Typ des Hörens entsprechende Technik des Potpourri und der Bearbeitungen den Organismus der bearbeiteten Komposition.

Bei der Antwort auf die Frage nach der Bedeutung der in dieser Weise vermittelten Kenntnis der Werke ist festzustellen, dass eine solche Gehörbildung der Trägerschicht der musikalischen Öffentlichkeit in der böhmischen Stadt schon in sich selbst den Widerspruch der progressiven und regressiven Momente enthielt, die den Zugang zu künstlerisch anspruchsvollen Werken wesentlich beeinflussten. Auch in diesem Fall muss man sich des dynamischen Verhältnisses musikalischer Erscheinungen bewusst werden, denn ihre komplementäre Dialektik gründet eben zu dieser Zeit den eigentlichen Sinn ihrer historischen Existenz.

Deutsch von Milan Pospíšil

DIE KONVERSATIONSKOMÖDIE IN DER ENTWICKLUNG DES TSCHECHISCHEN DRAMAS DER ZWEITEN HÄLFTE DES XIX. JAHRHUNDERTS

Viktor Viktora

Das tschechische Drama des XIX. Jahrhunderts hat sich in zwei grund-

legenden Linien entwickelt. Zum ersten war es das Bemühen um die Schaffung einer repräsentativen Tragödie, welche die wesentlichen Elemente der Gesellschaftsentwicklung und der historischen Erfahrungen aufnehmen sollte. Die überlebende klassizistische Tradition und Abstraktkeit haben dieser Linie eine weitere Entwicklung gegeben. Die zweite Linie hat eine Komödie geschaffen, die sich fortschreitend in eine Konversationskomödie verwandelte. Die Konversationskomödie hat die Funktion des Dialogs, der Personen, des Interieurs, des Charakters der Konflikte neu aufgefasst. Sie wurde eine repräsentative Form der Stadtgesellschaft, die selbst die Nation zu repräsentieren begann. Die Konversationskomödie erweiterte ihr Repertoire um die Gegenwart, neben der Möglichkeit der Verwendung historischer Themen. Dabei stützte sie sich auf die Möglichkeiten der Gesellschaftskritik in mässigen Grenzen und zugleich konnte das aufkommende Drama des kritischen Realismus von dieser Komödie ausgehen. Die Entwicklung der Konversationskomödie hing mit der Entwicklung der sich differenzierenden nationalen Gesellschaft zusammen, die auch die ausländische, politische und kulturelle Orientierung auf eine breitere Basis stellte.

Deutsch von Viktor Viktora

THE CONDITIONS OF CZECH CULTURAL LIFE IN BOHEMIA IN THE 19TH CENTURY

Jan Havránek

The cultural activity of any national group depends on a number of conditions with respect to both the potentional consumers and the creative persons. The consumers have to understand the language in which the cultural works are presented, they must have enough time and money to participate as a receiving public, and there must be a sense of moral and social obligation to participate in cultural life among certain social strata. The potentional creative persons must have access to adequate training and subsequently most will require the means needed to support the standard of living appropriate to respectable artists.

In 19th century Bohemia, the high degree of literacy among the Czechs /only 3 percent illiterate among the adult population in 1900/ formed a broad potentional base for Czech books and journals. Nevertheless in the first half of the 19th century the conditions for the reception of Czech culture were unfavourable, especially in the capital city of Prague, where the German language prevailed among the patriciate and the intelligentsia and the most prosperous Czech burghers - millers, brewers, carpenters etc. - were not

regular patrons of Czech cultural activities. The failure in 1846 of the first Czech professional theatre in Prague for economic reasons after only four seasons illustrates the situation. An occupational analysis of the 1303 subscribers to Havlíček´s Národní noviny in 1849 from Bohemia outside Prague shows the social structure of the consumers of Czech culture. Beside Catholic priests millers, brewers and even peasants were surprisingly well represented. In Prague itself only 400 copies of Národní noviny were distributed, whereas the German-language Bohemia had 2100 subscribers in the city at that time. The situation of the Czech press in the eighteen fifties was even more difficult, but after the beginning of the sixties the Czech newspapers, in which most Czech authors published their works, quickly outstripped the Prague German press in the number of subscribers.

As the audience for Czech culture grew in the nineteenth century, so did the opportunities for Czech artists and writers. Most of Bohemia´s culturally active persons in the thirties and forties left the province and worked elsewhere as is illustrated by an analysis of the dispersion of the graduates from the Prague Conservatory. After mid-century the old patrons of the arts became poorer and less interested, as can be seen in the decline of the artistic quality of the churches built in the Prague suburbs. With sufficient numerical strength and pressure from the Czech intelligentsia, the new Czech bourgeoisie in the seventies and eighties began to support Czech cultural activity more lavishly, both privately and through the Prague city council and other institutions of local government which were under its control. The Austrian state´s attitude towards the rapid advancement of Czech culture was somewhat reserved, and some of its representatives openly opposed it, as in the case of the protest of Bohemian Governor Weber against the proposed Czech university in 1881.

DAS PATRIOTISCHE MUSEUM UND DAS TSCHECHISCHE BÜRGERTUM IN DER VORMÄRZZEIT

Jiří Rak

Die Beziehung zwischen der Gründung von Landesmuseen und dem Prozess des gesellschaftlichen Aufstiegs des Bürgertums ist eindeutig und so wurde sie bereits von den Zeitgenossen verstanden. Das Prager Nationalmuseum ist aber in der Zeit seiner Entstehung eine fast ausschliesslich aristokratische Einrichtung gewesen. Es wurde vom Adel gegründet und unterstützt. In der Anfangsperiode seiner Tätigkeit hatte das Museum den Charakter einer wissenschaftlichen Institution und so haben sich an seiner Verwaltung ausser bürgerlich geprägten Aristokraten nur Gelehrte beteiligt.

Erst František Palacký ist es gelungen, das Museum den Bedürfnissen des dritten Standes anzunähern und es so in den Formierungsprozess der modernen tschechischen Nation einzugliedern. Zu seinen bedeutendsten Verdiensten gehört in diesem Sinne z.B. die Gründung des Tschechischen Kulturvereins /Matice česká/. An der Wende der 30er und 40er Jahre konnte er seine Ansichten auch auf dem Boden der Museumsgesellschaft durchsetzen, in einer Zeit also, als der allgemeine wirtschaftliche und kulturelle Aufstieg des tschechischen Bürgertums nicht mehr zu ignorieren war. Durch seinen Verdienst ist das Nationalmuseum in den 40er Jahren auch zu einem anerkannten Zentrum der tschechischen nationalen Bewegung geworden.

WER KAUFTE DIE BILDER AUF DEN AUSSTELLUNGEN DES KUNSTVEREINS?

Zdeněk Hojda

Seit Anfang des XIX. Jahrhunderts empfand man den mangelhaften Kontakt zwischen dem Publikum und dem Schaffen der zeitgenössischen Künstler. Die Bildergalerie der 1796 gegründeten Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde orientierte ihre Aktivität auf die Sammel - und Konservierungstätigkeit, das heisst, in die Vergangenheit. Die Bemühungen der Künstler um die Errichtung einer ständigen Kunstausstellung zeitigten erst 1835 Erfolg, als der Prager Kunstverein, nach dem Vorbild ähnlicher Vereine in Deutschland, gegründet wurde. Das Wichtigste in seiner Tätigkeit waren von Anfang an die von ihm veranstalteten alljährlichen Kunstausstellungen, die seit den 40er Jahren nicht nur von einheimischen, sondern auch von fremden Künstlern beschickt wurden.

Die Tätigkeit des Kunstvereins gipfelte in den 50er Jahren. In der zweiten Hälfte des XIX. Jh. äusserte sich in der Konkurrenz mit neuen künstlerischen Vereinen noch deutlicher die Unzulänglichkeit dieses vorwiegend von Laien, ja lange von Aristokraten geleiteten Kunstvereins. Ihre Bedeutung des repräsentativsten Prager Salons bewahrten aber die Ausstellungen des Kunstvereins bis zum Anfang unseres Jahrhunderts.

Eine gewisse Arzahl von den ausgestellten Bildern erkaufte man für die Verlosung der Gewinste für die Kunstvereinsaktionäre. Einen anderen Teil der Bilder kauften die Interessenten direkt während der Ausstellung. /Etwa 5 - 10 % von allen ausgestellten Werken/.

Der Autor befasst sich mit diesen Privateinkäufen in den Jahren 1840-1896 und konstatiert nicht nur was für Bilder man verkaufte, sondern ist bestrebt, die Sozialstruktur dieser Publikumsgruppe, die in den Verzeichnissen der

verkauften Bilder registriert ist /etwa 0,5 % von allen Besuchern/, festzustellen.

Bis zum Ende der 50er Jahre waren noch die Aristokraten anderen Sozialschichten überlegen, unter ihnen hauptsächlich die Ausschussmitglieder der GPKF und des Kunstvereins, weiter die beitragenden Mitglieder der GPKF und die Mitglieder des Einkaufskomitees des Kunstvereins. In dieser geschlossenen Gesellschaft der landespatriotisch geprägten Adeligen blieb nur wenig Raum für die Aktivitäten der Kaufmannsschicht übrig. Seit Anfang der 60er Jahre ist eine Invasion der grossen Unternehmer /mit starkem Anteil des Finanzkapitals/ zu verzeichnen, welche allmählich die Positionen des Adels einnahmen. Für die 80er und 90er Jahre war dann das Eindringen der mittleren Bürgerschichten - der Intelligenz und der Beamten in diese Gesellschaft typisch.

Den absolut grössten Betrag investierte in diese Einkäufe der Apotheker
24 August Řehoř /siehe Beilage/. Diesen zählen wir eher zu den Mäzenen als zu den Sammlern, mehr als die Hälfte der eingekauften Bilder widmete er der Bildergalerie der GPKF. Unter den Sammlern ragte in derselben Zeit wie Řehoř /nach 1880/ der Bauunternehmer und Bankier Adalbert Lanna hervor. Unter den Aristokraten setzten sich mit der Quantität, nicht aber Qualität ihrer Privatgalerien /bzw. Einkäufe/ solche Familien durch, die sich erst unlängst in Böhmen niedergelassen hatten und bauten so ihre neuen Familiengalerien aus /Rohan, Desfours, Riese-Stahlburg/. Diese Personen stellten wirkliche Sammlerindividualitäten vor. Die Mehrzahl der alltäglichen Ausstellungsklientel bildeten aber seit den 60er Jahren die Angehörigen der vermögendsten Prager Burgeoisie und ein bestimmter Teil der Intelligenz, überwiegend Advokate. Was die Nationalität betrifft, handelt es sich meistens um die deutschsprachige Gruppe der Prager Unternehmer und Kaufmänner, deren politisches Engagement nur gering war. Sie erscheinen /von Ausnahmen abgesehen/ nicht in nationalistisch geprägten Organisationen, sei es in den tschechischen, oder in den deutschen. Viele von ihnen waren die typischen loyalen Österreicher mit sehr schwachem nationalen Bewusstsein.

Ihre gemeinsame Charakteristik ist aber die Zugehörigkeit zur Schicht der grössten Prager Kapitalisten. Diese Zugehörigkeit äusserte sich auch in ihren Wohnungsorten, die sich in der unteren Neustadt konzentrierten, im Viertel der mächtigen Zinshäuser, der wirklichen Bürgerpaläste mit geräumigen Salons.

Es ist so im Laufe des XIX. Jh. eine neue Schicht der Mäzene und Sammler entstanden. Das an der Kunst aktiv interessierte Publikum hat einen Res-

trukturationsprozess durchgemacht, der in 90. Jahren im wesentlichen beendet wurde.

Dieser Beitrag definiert im Negativsinn auch die nationalbewusste tschechische Gesellschaft. Um die Formen ihres Mäzenats kennenzulernen, muss sich die weitere Forschung auf die anderen Beziehungsformen zwischen Künstlern und Auftraggebern /Aufträge in Atelieren/, auf die Funktion des Prager Kunsthandels und auf die Einkäufe im Ausland konzentrieren.

Deutsch von Zdeněk Hojda

L'IMAGE DE PRAGUE DANS LA LITTÉRATURE TCHÈQUE DE L'ÉVEIL NATIONAL

Vladimír Macura

L'image de Prague qui commence à se dessiner dans la culture tchèque au cours des années 1830 et 1840 diffère sur plusieurs points de l'image de la ville émergeant à la même époque dans d'autres pays d'Europe: le Paris de Sue, le Londres de Dickens ou le Saint-Pétersbourg de Gogol. Le thème de Prague est traité à deux niveaux, une couche de données topographiques et sociographiques se superposant à un ordre d'idées qui s'associent selon l'axiologie propre à la culture de l'éveil national en sa qualité de modèle culturel spécifique. Mais tandis qu'au premier niveau, celui du réel, les données forment une chaîne syntagmatique et ouverte à de nouvelles informations, les éléments au registre inférieur s'organisent en rapports paradigmatiques, reflétant fidèlement l'esprit de l'éveil national. Une disposition ornementale y regroupe un nombre d'emblèmes restreint qui relèvent de la géographie locale /Prague - Vyšehrad - Vltava - montagne Blanche - Château/ ou bien s'y rattachent par leur signification symbolique /château - remparts - tours - couronne - diadème - trône - cathédrale - sanctuaire - tombeau - Mecque; reine - reine veuve - mère .../.

Das le temps également, la vision à ces deux niveaux est orientée dans les sens diamétralement opposés. Au niveau du réel, les données évoluent dans le présent. Par contre la pensée de l'éveil national ne prend en considération le Prague contemporain que dans la mesure où il se fait reflet de l'histoire. Tous ses attributs y sont d'ailleurs puisés: le château /construit dans le passé/, le trône /celui des rois anciens/, la reine /veuve des rois/. Le Prague de l'éveil national apparaît comme monument de la "gloire passée", tombeau de la grandeur tchèque tant exaltée par les patriotes, lieu saint de la nation. La place qui lui revient dans cet ordre d'idées n'est pas sans rappeler les concepts de "l'arbre cosmique" et de "la montagne

cosmique" /ville située dans le centre, au "coeur de l'Europe"/, maniere de voir qui, dans une autre optique, témoigne d'une sorte de résurrection du mythe dans la culture de l'éveil national. D'autre part, les attributs du Prague de l'éveil national sont pratiquement identiques avec ceux qui accompagnent la représentation de la montagne quand celle-ci revêt /pourtant moins souvent/ un caractère de sanctuaire national /cf. le poème de Palacký, Le mont Radošť/. La question de savoir quelles étaient les raisons, et les conséquences possibles, de ce choix d'images se pose surtout par rapport à l'éveil national slovaque dont la symbolique s'ordonne autour des monts Tatras /tandis que la ville n'y prend que rarement une signification de lieu saint/.

PRAGUE COMME VILLE DE DÉSILLUSION DANS LE ROMAN TCHÈQUE AU TOURNANT DU SIÈCLE

Daniela Hodrová

Le concept de l'espace peut constituer un des points de départ de la typologie du roman. Dans une oeuvre littéraire, l'espace est susceptible de représenter: 1 un simple cadre de l'action; 2 une allégorie de l'expérience du protagoniste ou d'une communauté; 3 un personnage; 4 un espace aliéné, impénétrable et fermé au protagoniste. Au cours de son évolution, le roman a exprimé /dans ses différents types/, successivement ou parallèlement, toutes ces valeurs de l'espace.

La conception de l'espace devait passer par les mêmes stades également dans la littérature tchèque depuis l'époque de l'éveil national jusqu'au tournant du siècle. Pour les premiers romanciers tchèques des années 1830 - Jan z Hvězdy /Jarohněv et Médicastre/ ou J.K. Tyl /Le dernier des Tchèques/ - Prague sert de cadre de l'action légèrement teinté d'allégorie patriotique. La conception de l'espace en tant qu'allégorie patriotique allait pleinement s'imposer au cours des années 1850 et 1860 dans les romans de mystère patriotiques /récits de K. Světlá situés dans Prague, Les Fils de la Lumière de K. Sabina/, se rattachant au modèle représenté par Les Mystères de Paris de Sue. Dans le milieu tchèque, ce type de roman associe le mystère de l'espace au mystère du protagoniste et de la nation /il évoluera d'une part vers le roman d'aventures, d'autre part il suivra la voie qui mènera par le réalisme physiologique au roman social/. Le roman de mystère patriotique, d'abord roman d'illusion /le protagoniste nourrit l'illusion de la nation ressuscitée/ finit par se transmuer en roman de désillusion au contact de la réalité historique à la fin du siècle. Ce type de roman d'illusions perdues

/Balzac, Stendhal, Flaubert, Gontcharov/ trouve son expression dans la littérature tchèque sous forme de déception non seulement érotique, morale, sociale et artistique, mais aussi patriotique /J. Zeyer: Jan Maria Plojhar; V. Mrštík: Santa Lucia; A. Sova: Le roman d'Ivo et Les cheminements des pauvres/. Ainsi que Paris et Saint-Pétersbourg, Prague devient de "reine ensorcelée" /Sabina/ et fiancée ardemment désirée, "dame sans coeur" et putain /Mrštík/. Surgit alors l'image de Prague ville apocalyptique et morte /Zeyer, J. Krásek ze Lvovic/. Le protagoniste passif, "âme brisée", est alors persécuté par le spectre de la ville, son double /Prague comme personnage/; en même temps, le genre de Prague passe de manière carastéristique du féminin au masculin. A Prague, ville hérétique et franc-maçonne des romans de mystère patriotiques, succède Prague occulte et juive /Karásek ze Lvovic, G. Meyrink/, renouant à son tour avec Prague du Procès de Kafka et des romans doubles de Hostovský. En dernier lieu, l'espace fermé de la périphérie, sans aucune différenciation ou hiérarchie intérieures, qui n'est cadre ou "genre" qu'en apparence, renferme l'image de la condition humaine, tâtonement vers la connaissance-non-connaissance.

DIE COLLAGE UND DIE STADTKULTUR IM XIX. UND XX. JAHRHUDERT

Tomáš Vlček

25-28 Prag stellt am Ende des XIX. Jhdts. ein derart kompliziertes Kulturphänomen dar, in welchem die Bedeutungen der Dinge und Ereingnisse sich gegenseitig durchdringen und konfrontiert werden, dass man es in bestimmten Zusammenhängen mit einer Collage vergleichen kann. Im vorliegenden Beitrag wird gezeigt, dass diese Bezeichnung nicht nur von einer metaphorischen Qualität ist, sondern im Sinne einer Bewertung angeführt wird. Sie beruht auf einer Analyse des Stadtmilieu, in welchem sich widersprüchliche soziale, ethnische und ästhetische Elemente des Gesellschaftslebens bis zum gesellschaftlichen Chaos vermischten und schichteten. Im Leben der Stadt des XIX. und XX. Jhdts., für welches Veränderungen der Gesellschaftsstruktur und weitgehend vermittelte Beziehungen zwischen Arbeit und Existenz charakteristisch sind, treten Dinge und Ereignisse als polysematisierte Phänomene in Erscheinung. Die moderne Kunst konnte sich in verschiedenen Stilkontexten der Signifikativmöglichkeiten der Dinge und Ereignisse des modernen Stadtlebens bedienen.

Die Collage gehört zu den Äusserungen, welche mit der chaotischen Umwelt der modernen Zivilisation verbunden sind. Zum Unterschied von den traditionellen, auf einer allmählichen Umgestaltung des Materials gegründeten

Kunstformen, beruhen die schöpferischen Möglichkeiten und Vorgänge der Collage in der Anwendung eines bereits präfabrizierten Materials, welches, als ein Element der zu schaffenden Struktur, gewissermassen in seiner ursprünglichen Form erhalten bleibt. Bei einem solchen Vorgang kommen in einem viel grösseren Ausmasse, als bei klassischen Formen der bildenden Kunst, Elemente des Spiels und der Zeremonie zum Worte. Diese charakteristischen Elemente des collageartigen Werkes können wir an einer ganzen Reihe von Äusserungen der Stadtkultur des XIX. Jhdts. verfolgen: in einer Zeit also, als, ausser des genialen Werkes Lautramonts, noch keine derartigen Äusserungen existierten, welche wir als Collage zu bezeichnen bereit wären.

Im Beitrag werden einige Äusserungen der Prager Kultur gezeigt, in denen Elemente der Zeremonie und des Spiels im Zusammenhang mit dem collageartigen Schaffen zur Geltung gekommen sind. Seine konsequente Lösung finden wir im Kontext der modernen Kunst und Literatur in den Werken Jaroslav Hašeks, Egon Erwin Kischs, František Gellners, Max Brods und Vojtěch Preissigs u.a. Es wird die Verankerung der Collage in der Stadtkultur des Alltags, als eine der Voraussetzungen ihrer reichen Anwendung in der tschechischen modernen Kunst gezeigt.

"EIN BLOSSES GENRE ....": VERSUCH UM EINE SKIZZE SEINER HISTORIOGRAPHIE

Lubomír Konečný

Das Ziel dieses Beitrags ist eine allgemeine Aufzeichnung der Anwendungsgeschichte des Terminus "Genre", welche auch aufgrund einiger Details näher erläutert wird, sowie der unmittelbaren Vorgeschichte der sgn. Genremalerei im XVII. und XVIII. Jhdt. Es wird auf diese Weise versucht, den Kontext für ein besseres Verständnis sowohl der zeitgenössischen Bedeutung des Genre, als auch seiner historischen Dimension, zu bestimmen. Der Autor verfolgt zuerst die Anwendung des Terminus in Theorien und Kritiken des XVIII. Jhdts. um zu belegen, dass die Kategorisierung von Kunstwerken nach ihrem Sujet auf das "grand" und "petit" Genre /oder auf die Historienmalerei, die den Betrachter belehren soll, und die anderen Gattungen, die nur zu seinem Amüsement dienen/ ein rein instrumentaler Ausdruck der offiziell zugeteilten Gesellschaftsfunktionen war, welche oft weder den Intentionen der Künstler, noch der Aufnahmebereitschaft ihrer Werke seitens des Publikums entsprachen. Die Kunstgeschichte und Kritik des XIX. Jhdts. haben zwar dieses Modell übernommen, aber seine Wertzeichen verschoben: aus dem angeblichen Mangel an didaktischer Tendenz

im Genre, wurde ein noch illusorischerer Vorteil. Rezente Forschungen zeigen jedoch, dass die Genrebilder der niederländischen Maler des XVII. Jhdts. /und das von ihnen beeinflusste französische und englische Genre des XVIII. Jhdts./, nicht nur eine unproblematische Aufzeichnung alltäglicher Lebenssituationen waren, sondern eine eigentümliche Anknüpfung auf traditionelle ikonographische Formeln. Da die im XIX. Jhdt. geschaffenen Genrebilder oft dieselbe Sujetprovenienz und ikonographische Struktur aufweisen, entsteht eine urgente Notwendigkeit, unvoreingenommen den gegensetigen Rollenanteil zu überprüfen, den bei ihrer Entstehung einerseits die traditionellen ikonographischen Formeln, andererseits die unmittelbare Beobachtung spielten.

DIE MALEREI DER BIEDERMEIERPERIODE ALS AUSDRUCK DER STADTKULTUR IN DER 1. HÄLFTE DES XIX. JAHRHUNDERTS

Olga Macková

29-35 Im vorliegenden Beitrag werden wesentliche Züge der Biedermeiermalerei in Mitteleuropa mit dem Ziele charakterisiert, das Spezifische der tschechischen Malerei dieser Richtung zu betonen. Die Bezeichnung "Biedermeier" ist als Name des fiktiven deutschen Dichters Gottlieb Biedermeier entstanden, dessen Gedichte von A. Kussmaul und L. Eichrodt in den Fliegenden Blättern in den 50er Jahren publiziert wurden. An der Wende des XIX. und XX. Jhdts. hatte diese Bezeichnung bereits drei Bedeutungen. Sie galt als ein Terminus für "gute alte Zeiten", als Fachausdruck für eine Stilströmung im Bereiche des Kunsthandwerks und schliesslich wurde sie zum Synonym für alles Spiessbürgerliche.

In der Malerei hat sich der Biedermeierstil in den Jahren 1815 - 1848 realisiert, aber in einigen Fällen greift er noch tief in die 2. Hälfte des XIX. Jhdts. über. Diese Richtung kann man ausschliesslich im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Lebensstil und Gesinnung des Kleinbürgertums der 1. Hälfte des XIX. Jhdts. sehen. Das bürgerliche Haus, Familie und Ereignisse, die sich in diesem Rahmen abspielten, das war der für Biedermeier verbindliche Mikrokosmos. Die Familie hat einen ausgesprochen patriarchalen Charakter, es entsteht der Kult des sorgsamen Vaters, der sich auch im zeitgenössischen Porträt wiederspiegelt. Ein ausgezeichnetes Beispiel dieser Lebens - und Gesellschaftshaltung stellt das Gruppenporträt der Familie I.J. Wahle /um 1840/ von Antonín Machek dar. Im Mittelpunkt der Bildkomposition steht der Familienvater, unter seinen Nachkommen sieht man seinen heranwachsenden Sohn, welcher den Vater sichtlich adoriert. Die Malerei arbeitet auch am Idealbild der künftigen Hausfrau, es entstehen ausgezeich-

nete, von Graziengestalten abgeleitete, schöne und unschuldige Mädchenporträts /z.B. das Autoporträt der Malerin Amálie Mánesová, Ende der 30er Jahre/.

Während der Klassizismus, Nazarenismus und die romantische Landschaftsmalerei internationale Stilqualitäten aufweisen, äussert sich in der Biedermeiermalerei das Lokalkolorit einzelner Zentren. Die routinierte Eleganz der Wiener Biedermeiermalerei spielt eine wichtige Rolle bei Kunstexpertisen, wo man bei der Atribution, vor allem beim Porträt, oft zwischen dem Wiener Umkreis und den tschechischen Autoren, vor allem Josef Mánes, entscheiden muss.

Der Biedermeier hat eine ausgeprägte Beziehung zu den Kunstwerten der Vergangenheit. Er zeigt Gleichgültigkeit der Renaissance gegenüber, während er Elemente des Barockillusionismus akzeptiert, welche sich in der tschechischen Malerei in den Wandmalereien Josef Navrátils äussern. Ein starker Faktor ist der Hollandismus, das Studium der niederländischen Genre - und Landschaftsmalerei des XVII. Jhdts. In der tschechischen, beziehungsweise Prager Malerei zeigt sich diese Tendenz am stärksten bei August Piepenhagen, in dessen kleinen Landschaftsbildern wir einen evidenten Zusammenhang mit Goyen und Everdingen, wie auch mit den Nachtstücken Aert van der Neers konstatieren können.

Ein wesentliches Merkmal der Biedermeiermalerei ist die Beschränkung auf einen begrenzten Raum, Darstellungen vertrauter Erscheinungen. Aus diesem Grunde kommen in der Malerei Bildtypen, wie das Zimmerinterieur oder das, die häusliche Welt begrenzende, Fenster, zum Vorschein. Eine archetypische Bedeutung enthalten auch Bilder mit den, am Fenster sitzenden Frauen, Leserinen und fleissigen Spinnerinen. In der tschechischen Malerei haben sich auf diesen Bildtypus Josef Navrátil und Antonín Gareis, ein ausserhalb des Prager Zentrums in Litomyšl lebende Maler, konzentriert.

Josef Navrátil stellt als ein typischer Biedermeiermaler in seinen Werken auch bürgerliche Ausflüge, Vergnügungen der Sonntagsjäger und Szenen aus Weinkellern und Kaffeehäusern dar. Diese Szenen sind voll ironischer Betrachtungen; sie sind in den 50er Jahren entstanden und wir begegnen die zur Selbstironie angelangte Spätphase des Biedermeier in ihnen.

Wissenschaft und technischer Fortschritt werden lediglich in ihren praktischen Aspekten kommentiert. Man kann z.B. Bilder, wie der Viadukt von Holešovice von Bedřich Anděl /um 1848/, den Bau der Kettenbrücke von Karl Würbs /1850/, Bau der Eisenbahnbrücke von Carl Robert Croll /1847/ anführen.

Genaue Betrachtungen der Wirklichkeit äussern sich in zwei Richtungen: Auf der einen Seite entstehen Guckkasten, Dioramen, bis ins kleinste Detail

ausgearbeitete Bilder /z.B. die Veduten von Bedřich Havránek/, auf der anderen Seite führen diese genauen Beobachtungen der Wirklichkeit zum Interesse für das Licht, in der Auffassung der Farbe werden wir Zeugen eines Überganges von der Lokalfarbe zum Farbvaleur. Die tschechische Malerei ist in dieser Hinsicht sehr progressiv, vor allem in den Frühwerken von Josef Mánes aus den 40er Jahren und in den Landschaften und Figuralskizzen Josef Navrátils aus den 40er und 50er Jahren. Die Prager Schule hat in diesem Sinne auch Carl Spitzweg beeinflussen können, der Prag im Jahre 1849 besuchte /in seinem Tagebuch beschreibt der Maler seine Besuche der Prager Maler in ihren Ateliers/.

Die tschechische Biedermeiermalerei ist motivisch einfacher als die Malerei in den österreichischen und deutschen Kunstzentren, aber sie zeichnet sich durch eine hohe Qualität der Malerei aus. Sie zeigt eine dominierende, ausgeprägte Neigung zum Lyrismus und zur Poetisierung.

DAS GENRE ZWISCHEN NAZARENISMUS UND REALISMUS

Markéta Nováková

36-43 Im vorliegenden Beitrag wird ein Versuch unternommen, die immer noch im Wesentlichen einseitig besprochene Situation der bildenden Kunst in Prag in der Mitte des XIX. Jhdts. von einigen neuen Aspekten aus zu beleuchten. Gerade diese Zeit der sich allmählich entfaltenden bürgerlichen Aktivität und des mit ihr zusammenhängenden Stadtlebens, bedeutet auch für die Kunst in Böhmen eine wichtige, wenn auch keine sich radikal äussernde Wende. Die Situation wird dadurch erschwert, da sich das eigentliche künstlerische Material, welches damals in den Prager Kunstkritiken besprochen wurde, nur bruchweise erhalten hat.

Der Beitrag zeigt anhand der, in der Prager Presse erschienenen Kritiken /Bohemia/, dass auch hier eine intensive Diskussion verlief, welche für alle bedeutenderen zeitgenössischen Kunstzentren charakteristisch war. Neben der Landschaftsmalerei, ist es begreiflicherweise vor allem das Genre gewesen, welches im Mittelpunkt dieser Diskussion stand. Im nazarenisch, oder breiter ideell, geprägten Prager Kunstmilieu hat sie sich als eine Frage nach der eigentlichen Sendung der bildenden Kunst geäussert /vor allem in den Kritiken Anton Müllers/, wobei man auch eine bestimmte Ratlosigkeit der Kritik verzeichnen kann. Nazarenismus und Realismus stellen, auch wenn wir uns der Uneindeutigkeit dieser Begriffe bewusst sind, die Spannweite dieser Diskussion dar. Das Genre brachte im Prager Milieu die Frage der Sakralisierung des Alltäglichen, sowie die der Säkularisierung des Heiligen mit sich.

Im Beitrag wird konstatiert, dass die Existenz einer solchen Diskussion in den 30er und 40er Jahren, sowie die Tatsache, dass die Prager Jahresausstellungen in den 40er Jahren von vielen bekannten Düsseldorfer Genremalern /z.B. Hasenclever/ beschickt wurden, u.a. die notwendige Basis für die sich später, vor allem in den 50er und 60er Jahren polarisierenden Tendenzen bildet.

PICTURES OF PRAGUE SOCIETY IN THE SIXTIES OF THE 19TH CENTURY

Roman Prahl

44-52 The text deals with changes in genre painting in the work and thinking of Prague representatives of Realism in art in the fifties and sixties of the 19th century, when striking social and cultural changes occurred in connection with the abolition of absolutism in the Habsburg monarchy. Using pictures and papers given at the annual Prague exhibitions a new evaluation was made of the genre paintings of the pioneers of new painting, Soběslav Pinkas, Karel Purkyně and Viktor Barvitius together with the writer Jan Neruda, who with Purkyně was a leading Czech art critic. In comparison with the development in France, towards which these artists were oriented, the situation at home was coloured by the anticipation of the struggle of the Czechs for national self-realization and the slow acquisition of positions of Czech painting in the culture of the rising classes. The innovations of Czech painters can be judged in analogical aspects stressed by present - day studies of French Realism and especially Courbet: the dialectics of town and village and the re-evaluation of "serious art" by realistic painting, the use of aspects of popular culture, entertainment art, caricatures of works of art, photography, etc.

None of the Czech artists had the possibility of developing a strategy of social impact by means of aggressive art on the broad public and the market as Courbet, not even Pinkas, who lived longest in France of all Czech realists. But S. Pinkas was closest to Courbet through his programme of using motives of contemporary folk culture /Special attention here was drawn to the picture of the Wood-Cutter and Death in the Salon des refusés 1863/.

In the Czech Lands a general revival of genre painting occurred in the early sixties of the 19th century as compared with the spread of Realism in France in the middle of the century. The first modern depiction of Prague society was Purkyně´s The Family of Rudolf Thurn-Taxis /1858/, which exceeded the aesthetic convention of quasi-Dutch genre painting by the monumentalization of a distinct democrat, contemporary attire and setting. Barvitius´a pictures of Prague festivities and entertainment, where there

appeared people close to the painter side by side with other social strata, show endeavours to replace the genre idyll by a unprejudiced picture. The background of the works of Barvitius forms a contemporary feuilleton and the current polemic of the development of entertainment and festivities on which public life in Prague was at that time centred. The picture of Prague ranges from the idea of a centre of Czech, originally countryside ethnic to that of the growing and busy metropolis. In the works of Purkyně, Neruda and Barvitius the fascination with the metropolis shows most clearly in relation to Prague life which attracted these painters more than French art. At the time when in Prague questions of art were only slowly becoming a matter of public opinion and the art market was only beginning to be acknowledged, the exchange of views between Neruda, Purkyně and Barvitius concentrated on the image of Prague society as the most topical relation between art and the public. This polemic was designed to stimulate the interest of the broadest masses. Purkyně s and Neruda s critical words comparing the pictures of painters to illustrations in magazines and ridiculing them as success among those strata that they depicted reflects the scepticism of the Prague spokesmen of Realism towards "reportage" art, entirely at the mercy of the public. Barvitius ´s pictures exceed the conventional humour of genre pictures by their objectivity. On the other hand, Purkyně´s and Neruda´s critiques of the annual exhibitions stressed the living relationship between painting and society with their humour by contrast to the "serious" official papers.

In 19th century genre painting in Prague as elsewhere the trends towards "colourfulness", local colour, specific features reached its climax. On the other hand, the discussions of leading Czech realists through the genre and about the genre of the town setting formed a framework for more dynamic trends in art. The attempts to enliven the genre - parallel with the social and class changes of the 19th century - led to the acknowledgement of universality in theme and the prosaic contemporary reality, in which later modern art reached a new, revolutionary attitude to reality.

DAS STADTMOTIV IM WERKE BEDŘICH HAVRÁNEKS

Naděžda Blažíčková

53-60 Bedřich Havránek war durch seine ganze Lebens - und Arbeitsweise an die Stadt gebunden. Diese Stadt war für ihn Prag, wo er geboren wurde und wo er auch starb. Sein Geburtshaus "U Myslíků" hat er nur während seiner Reisen verlassen. Die Prager Veduten und Winkel sind ihm seit seinen künstlerischen Anfängen an der Prager Akademie bei Antoní Mánes eine ständige

Inspirationsquelle geblieben. Mit dem Gemälde Ansicht von Prag debutierte er im Jahre 1842 an der Jahresausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde. Man konnte zu diesem Werke eine sich im Prager Stadtmuseum befindliche, frisch gezeichnete, farbig nüchterne Studie finden. Havránek, wie auch seinem Lehrer A. Mánes, ging es hierbei nicht um eine genaue Festhaltung des, von einer einzigen konkreten Stelle gesehenen Motivs: einige Einzelheiten wurden zu Gunsten der Komposition unterdrückt, aber diese Korrekturen erfolgten immer nur so, dass die Bestimmtheit des Ortes und sein Lokalcharakter nicht beeinträchtigt wurden. Im danachfolgenden Jahre hatte Havránek die Jahresausstellung wieder mit einem Prager Motiv beschickt: zwar mit dem Bilde Der untere Canal auf der Insel Campa, welches man mit einem sich im Prager Stadtmuseum befindlichen Hochformatgemälde identifizieren kann. Zum Motiv des Flusses Čertovka kehrte Havránek noch öfters zurück: in demselben Jahre mit einer Bildvariante, 1844 mit einer Federzeichnung, die auch als Vorlage für ein im Jahre 1852 entstandenes Ölgemälde diente. Im letzterwähnten Werke ist zu Havráneks minutiösem Interesse am kleinsten Detail noch eine handlungsfreie Figuralstaffage beigetreten. Bezeichnend ist aber die Tatsache, dass Havránek über das sich an der linken Bildseite befindliche Häuserpaar den Prager Brückenturm situierte, den er allerdings von diesem Standpunkt aus nicht sehen konnte - an einer an Ort und Stelle verrichteten Zeichnung ist er auch nicht vorzufinden - und an der rechten Bildseite hat er, anstatt der nüchternen Fassaden, eine dunkele Kulisse einer Art Kornspeichers errichtet. Campa wurde durch Havránek also verändert gezeigt, zwar ohne den Milieucharakter zu stören, aber was die architektonischen Motive betrifft, ist er frei vorgegangen. Diese Tatsache ist von der Kritik unbeachtet geblieben: es wird im Gegensteil die Genauigkeit des Malers gelobt. Havránek verfertigte also seine Stadtansichten mit einer additiven Methode, oder durch Umgruppierung der Motive. Eine ähnliche Aussage wird auch durch zwei Bildvarianten der Helm-Mühlen /Anfang 50er Jahre/ vermittelt. Man sieht in ihnen, wie die charakteristischen Elemente des Prager Petersviertels vereint wurden, aber ihre wirkliche Situation nur annähernd respektiert wurde. Es handelt sich hierbei schon eigentlich nur um undokumentäre malerische Paraphrasen. In der datierten /1853/ Variante sind die sich damals dort befindlichen schäbigen Bauten aus dem XIX. Jhdt., sowie die hölzernen Färberbuden nicht mehr zu sehen, sondern sie wurden durch pitoreske Häuschen mit reich gegliederten Fassaden und Erkern ersetzt; man kann ganz deutlich den Turm der St. Peterskirche erkennen, welcher in Wirklichkei viel weiter gelegen ist. In den Kritiken wird trotzdem nur die Genauigkeit der Malerpinsel besprochen.

Havránek war nicht nur ein aufmerksamer Schüler von Antonín Mánes, sondern auch von Max Haushofer, welcher anziehende Prinzipe der romantischen Landschaftsmalerei und auch die Forderung einer umfangreichen Bildvorbereitung durch Detailstudien nach Prag brachte. In dieser Hinsicht hat Havránek die Methode Haushofers am konsequentesten aufgenommen. Ein Vergleich der Studien Havráneks mit seinen definitiven Werken zeigt einen ständigen Konflikt zwischen den Anforderungen des romantischen Bildes und der nüchternen optischen Wahrnehmung, welche immer mehr auf das, in den Vordergrung der Bildkomposition vordringende, Detail konzentriert ist. Die romantischen Motive behandelte er trocken, zeichnerisch, sei es in Aquarell oder in Öl, wie bei dem Gemälde Der Jüdische Friedhof /Prager Stadtmuseum/, welches mit dem 1861 an der Prager Jahresausstellung exponierten Werke identisch ist. Auch hier stellte er sein Motiv nicht ganz genau dar.

Die zweite Stadt, die Havránek inspirierte, war das pitoreske Böhmisch Krumau. Schon Anfang der 50er Jahre hat er eine Höhenansicht der Stadt gemalt. Im Jahre 1867 hat er das heute verschollene Gemälde Motiv von Krumau ausgestellt / wir konnten dennoch in der Graphischen Sammlung der Nationalgalerie eine Aquarellskizze finden, welche der Beschreibung in einem Zeitungsreferat und der Kritik von Neruda entspricht/. Die zeitgenössischen Kritiken konnten darüberhinaus zur genaueren Datierung des Bildes Die Stadtore von Krumau /1873, Nationalgalerie/ beitragen. Noch im Jahre 1882 hatte Havránek die vom Flussufer gesehene Vedute der Stadt gemalt. Die wirksame Gliederung des Schlosses hat ihn so bezaubert, dass er sich zu grösseren Verschiebungen wohl nicht entscheiden konnte. Er hat nur das Blickfeld etwas in die Weite geschoben und den Anblick durch Licht--Schatten Kontraste verdeutlicht. Das ganze Bild ist aber wieder mehr für eine detaillierte Betrachtung bestimmt, für ein allmähliches "Druchlesen", als für die Gesamtwahrnehmung. Durch das Zusammenwachsen der Details in eine vollkommene Klarheit sollte in dem Gemälde Havráneks alles wirklicher erscheinen, als in der Wirklichkeit selbst.

In Prag trug Havránek seit den 70er Jahren sein künstlerisches Interesse an das Moldauufer zwischen Braník und Chuchle über, wo er sich im Sommer aufhielt. So ist die Serie von Gemälden Ufer an der Moldau entstanden, von denen das erste 1874 nach England verkauft wurde; seine spätere Variante befindet sich in den Sammlungen der Nationalgalerie. Anfangs der 80er Jahre sind auch zwei Pendantgemälde /Prager Stadtmuseum/ entstanden: Dampfboothafen in Chuchle /durch eine Aquarellvariante 1882 datiert/ und Das Moldauthal bei Chuchle, welches man heute aufgrund der trockenen Malweise und der Konstümanalyse ähnlich datieren müsste.

Havráneks Stadtbilder zeigen gleichzeitig auch die nur geringen Veränderungen seines Werkes. Als Ausgangspunkt diente ihm die malerisch lebendige Vorstellung der Mánes-Schule. Vielleicht nur in dieser annähernd fünfjährigen Mánes-Etappe kann man auch bei Havránek über einen Biedermeiereinfluss sprechen. Bei Haushofer hat er sich den romantischen Anregungen aus München und auch Düsseldorf angepasst. Später verliess er aber wieder die einzelnen romantischen Elemente, um ein ruhiger Beobachter zu bleiben. Die Eigentümlichkeit seines Werkes liegt vor allem in der detailliert gesehenen Wirklichkeit, welche er immer zeichnerischer darstellt, und in der Überzeugung, dass das Bildganze nicht nur aus feinfühlig gesehenen, genau festgehaltenen, sondern auch entsprechend kombinierten Motiven und Details besteht. In all dem zeigte sich Havráneks Stadtbild als ein besonders charakteristischer, in seiner Zeit geschätzter, heute aber fast vergessener Bestandteil seines Werkes.

WOHNINTERIEURE EINIGER BEDEUTENDER PERSÖNLICHKEITEN DER TSCHECHISCHEN KULTUR DES XIX. JAHRHUNDERTS

Olga Herbenová

61-68 Die Wohninterieure des XIX. Jahrhunderts sind in verschiedenen Gesellschaftschichten unterschiedlich. Das aristokratische Interieur ist durch entsprechende Stilveränderungen geprägt, also Empire, Biedermeier, zweites Rokoko, Historismus. Die Funktion einzelner Räume /Salon, Kabinett, Schlafzimmer/ bleibt unverändert, lediglich die Möbel nehmen im Verlaufe des Jahrhunderts die jeweilige Form an.

Das bürgerliche Interieur ist auch durch die einzelnen Stilveränderungen gekennzeichnet /Biedermeier ist übrigens der erste bürgerliche Stil überhaupt/, aber das Schema, Zweck und die Raumverteilung entspricht der sozialen Struktur des Bürgertums. Das Studium des bürgerlichen Interieurs ist durch Mangel an Material erschwert: auch die erhaltenen Möbel stellen nur einen Bruchteil dar; Möbel minder bemittelter Gesellschaftsschichten sind ihrer oft niedrigen Qualität wegen kaum erhalten geblieben.

Eine Vorstellung über die Anordnung des Interieurs, die Wand-und Fensterdekoration und die Beiwerke bieten Gelegenheitsgemälde und Zeichnungen von spezialisierten Malern, welche vermutlich, vor allem in der 1. Hälfte des XIX. Jhdts., auch als Pläne oder Aufzeichnungen für Handwerker dienten; sie konnten der bürgerlichen Gesellschaft auch als Muster gedient haben. Einen verhältnismässig abgerundeten Einblick in das bürgerliche Interieur bietet die tschechische Literatur des XIX. Jhdts., Memoire, Korrespondenz, usw. und weiter auch das Archivmaterial. Das Gesamtbild des

bürgerlichen Interieurs ist mehr aufgrund des Zweckes einzelner Räume und der jeweiligen Gesellschaftsschicht /Repräsentationsräume, Wohnräume, Schlafzimmer/, als aufgrund von Stilveränderungen verteilt. Um zu einer Allgemeinsicht zu gelangen, musste man zuerst eine Analyse der jeweiligen konkreten Fälle durchführen, wobei man immer die Funktion der Räume in Sicht halten musste. Wir haben Wohnungstypen und ihre Grundrisse, Dienstwohnungen, Mietwohnungen oder Eigentumswohnungen verfolgt. Als eine bedeutende Quelle dienten auch Wohninterieure bedeutender Persönlichkeiten der tschechischen Kultur des XIX. Jhdts., z.B. Bedřich Smetanas, der Familie Mánes, K.H. Máchas, Jan Nerudas usw.

Diese realen Zeugnisse führen uns zu etwas anderen Schlussfolgerungen, als nur bei einem reinen Stilkriterium. Das Interieur, seine Gestaltung, Möbel und seine Beiwerke sind zwar durch den zeitgenössischen Geschmack beeinflusst, sind aber vielmehr von den Möglichkeiten des Einwohners abhängig und letztlich auch von seinem persönlichen Geschmack.

DIE PHOTOGRAPHIE ALS EIN DOKUMENT DES PRAGER LEBENS

Pavel Scheufler

69-74 In diesem Beitrag werden einzelne Bereiche des Prager Lebens aufgrund der Photographie - von topographischen Aufnahmen über eine Photodokumentation der Unterhaltung und des Arbeitsmilieu bis zu Aufnahmen ausserordentlicher, vor allem politischer Ereignisse - dokumentiert. Es wird in ihm die Rolle der photographischen Technik und der Bereich der gesellschaftlichen Konsumation der Photographie bei der Untersuchung einzelner Zusammenhänge betont.

Zu einer Änderung im Bereiche der gesellschaftlichen Applikation der Photographie ist es nach 1860 gekommen: gleichzeitig mit der politischen und wirtschaftlichen Lockerung, als in Prag im Verlaufe von vier Jahren die Anzahl von Photographen vielfach gestiegen ist. Die besten Zeugen der Strassenatmosphäre der 60er Jahre sind die Stereophotographien, welche mit der photographischen Technik eng zusammenhängen. Erst in der 2. Hälfte der 80er Jahre ziehen die Prager Photographen in einem grösseren Masse aus den technischen Neuerungen Vorteil, welche bereits vereinzelte Momentaufnahmen festzuhalten ermöglichten. Eine immer grössere Rolle spielten auch illustrierte Zeitschriften, die mit einer Verbesserung der Reproduktionsmethoden den Photographen /Amateuren und Professionellen/ neue Möglichkeiten lieferten. 1889 wurde in Prag der Klub der Amateurphotographen gegründet. In Prag existierten auch zwei Photozeitschriften /gegründet 1890 und 1893/. Die Tätigkeit des Klubs der Amateurphotographen

übte einen entscheidenden Einfluss auf die gesellschaftliche Anerkennung der Photographie aus: vor allem in der Zeit, als sich der Klub bei der Dokumentation Alt-Prags nach Genehmigung der Sanierung bestimmter Lokalitäten engagierte.

Im Bereiche der unterhaltenden und dokumentierenden Photographie wurde vor allem Genreszenen und allegorischen Photokompositionen eine grosse Aufmerksamkeit gewidmet: besonders lebendigen Bildern, welche in den Bedingungen des tschechischen Nationallebens eine eigentümliche Rolle spielten. Von der Tradition der lebendigen Bilder sind auch einige komponierte Szenen aus dem Vereinsleben, Arbeitsmilieu und dem Leben der Künstlerboheme ausgegangen. Der Photograph Jindřich Eckert hat im Zusammenhang mit der Bildung von Kompositionen humoristischer und allegorischer Prägung im Bereiche des Gewerbsmännerporträts in den 70er Jahren die ersten Zeugnisse zu den Kirmesveranstaltungen geschaffen /auch wenn sie im Atelier arrangiert wurden/. Die ersten Detailaufnahmen der Prager Kirmesen sind in der Mitte der 80er Jahre entstanden. Eine ausführliche Photodokumentation wurde auch bei Gelegenheit der Landes - Jubiläumsausstellung 1891 und der Völkerkundlichen Ausstellung 1895 verrichtet. Die vielfältige Applikation der Photographie als eines Dokumentes bedeutet auch eine Wende in der Auffassung der Arbeit des Photographen. Von den, bei der Gelegenheit beider Ausstellungen ausgefertigten Photodokumeten, sind vor allem die Ensembles des "Momentphotographen" Rudolf Brunner - Dvořák von hervorragender Qualität.

An allen, den Arbeitsprozess und das Arbeitsmilieu darstellenden Photographien der 2. Hälfte des XIX. Jhdts. ist ein starker Stilisierungsakzent bemerkbar, welcher ohne Ausnahme bei Kollektivaufnahmen, bei einzelnen "Arbeitertypen" und auch bei Direktaufnahmen aus dem Arbeitsmilieu appliziert wurde. In der Zeit der Technik des nassen Verfahrens wurden aber einzelne Arbeitertypen nicht in ihrem natürlichen Arbeitsmilieu photographiert, sondern in stilisierten Atelierbedingungen. Ihre Profession wird in der Regel durch ihre Haltung und Arbeitsinstrumente symbolisiert. J. Eckert hat 1875 eine eigentümliche Porträtgalerie der Arbeiter einer Weinbrennerei geschaffen, 1886 ist eine Strassentypengalerie von Zahn und Fuchs entstanden, wobei diese Kollektion für einen breiten Verkauf bestimmt war. Aufnahmen von Strassentypen, aus dem Arbeitsmilieu kleiner Geschäfte und Märkte sind nach 1918 in den vom Prager Antiquar Zikmund Reach herausgegebenen Ansichtsphotos zur Geltung gekommen /neben anderen Ensembles des "schwindenden Prags"/.

Die erhaltenen Aufnahmen ausserordentlicher Ereignisse des Prager Lebens bieten bis zu den 90er Jahren keine genügende Vorstellung über diesen

Bereich des Stadtlebens. Es haben sich keine Photoaufnahmen aus den bedeutendsten Nationalmanifestationen der 60er und 70er Jahre erhalten /mit Ausnahme der Aufnahme František Fridrichs vom Fest der Grundsteinlegung des Nationaltheaters 1868/. Das erhaltene Material aus dem Bereich der Vergnügungen, dem Arbeitsmilieu, bietet trotzdem neue Impulse und teilt der Photographie grössere Möglichkeiten und Rollen im Prager Leben zu, als man für diese Periode bislang vermutete.

DAS DENKMAL UND DIE STADT

Petr Wittlich

75-78 Die vorliegende Studie behandelt die Kulminationsperiode des tschechischen nationalen Denkmalkultes in der Zeitspanne zwischen den Konkursen für das Prager Denkmal des Historikers František Palacký /1898/ und für das Denkmal Jan Žiškas auf dem Hügel Vítkov in Prag /1912-13/. In dieser Periode sind, ausser klassischer orientierten Werken des Bildhauers älterer Generation J.V. Myslbek /Denkmal des Fürsten Wenzel I. in Prag/, auch monumentale Werke von Bildhauern der Jugenstilgeneration entstanden: vor allem das Prager Denkmal Fratišek Palackýs von Stanislav Sucharda /1898-1912/, das Jan Hus - Denkmal in Prag von Ladislav Šaloun /1900-1912/, das Jan Hus - Denkmal in Kolín von František Bílek /1912-14/ und eine ganze Reihe von weiteren bedeutenden Realisationen.

In den Intentionen der Jugendstilbildhauer lag eine Überwindung der bisherigen Denkmalkonventionen und das Bestreben, neue Typen der Denkmaldarstellungen zu schaffen. Charakteristisch sind hier besonders zwei Tendenzen der Bewegungsentfaltung der Denkmalmasse: die sich meistens auf die Hauptfigur konzentrierende vertikale Tendenz/ der Konkursentwurf, S. Suchardas für das Jan Hus - Denkmal, 1900; das Jan Hus - Denkmal in Kolín von F. Bílek, 1912-14, welches von seinem freien Schnittwerk Der vom Blitz getroffene Baum brannte in alle Ewigkeit, 1901, ausgeht/. Dieser Tendenz liegt die romantische Genialitätsdefinition zugrunde, welche entweder mit der mythischen /Bílek/, oder mit der moralisierenden Tradition /Sucharda/ verbunden ist. Sie bedient sich dabei auch des Distanzeffekts des Ma3stabes der Hauptfigur und der kleinformatigen Staffage, was von der Prototypdarstellung des Malers Josef Mánes als eines Künstler-Märtyrers ausgeht /die Jugendstilkünstler haben ihren Verband mit seinem Namen benannt/, mit der die Darstellung Jan Hus´als eines Nationalmärtyrers zusammenhängt. Während der vertikale Typ die Problematik der Denkmaldarstellungen der Individualität lösste, wurde der zweite, in die Breite entfaltete Typ Darstellungen mit kollektiven Inhalten gewidmet. Ein charak-

teristisches Beispiel ist der Entwurf für das Denkmal der Nation von František Bílek /1905-08/, in dem der Nationalmythos in einer bewegten Welle geschildert wird. Er interpretiert so auf eine eigentümliche Weise das bekannte thematische Jugendstilmotiv.

Ausser diesen zwei selbstständig entfalteten Typen, kann man in den Jugendstildenkmälern auch das Bestreben um ihre synthetische Verbindung verfolgen. Die Komposition des Palacký - Denkmals von S. Sucharda erinnert an eine ornamentale Jugendstilformel. Der Historiker wird hier als ein Medium historischer Kräfte, welche er durch sein Werk belebt und evoziert, aufgefasst. Neben diesem stilmässigen plastischen Zentralismus, wurde bei dem Jan Hus - Denkmal auf dem Altstädter Ring in Prag von L. Šaloun die Synthese beider Grundtype wieder anders, expressiver, mit einem feinfühligen Bestreben, das Denkmal in diese höchst exponierte historische Lokalität einzusetzen, aufgefasst.

Die Jugendstildenkmäler, welche vom puristischen Standpunkt oft sehr scharf kritisiert wurden, sind zwar zeitgemäss durch die Ästhetik des "lebendigen Bildes" geprägt, aber ihr Mut, neue Typen und Reaktionen auf ihre Umgebung zu suchen, ist auch für die gegenwärtigen Bestreben, die Skulptur in das Stadtexterieur einzugliedern, belehrend.

DAS ALTSTÄDTER RATHAUS ALS PARADIGMA DER VERÄNDERUNGEN TSCHECHISCHER STÄDTE IM XIX. JAHRHUNDERT

Jiří Ševčík

Im Rahmen der stark historisierenden Orientierung der gegenwärtigen Architektur wird das XIX. Jhdt. auch in seinen problematischen Momenten /Eklektismus/, als eine Analogie unserer Situation entdeckt. Das Beispiel des Prager Altstädter Rathauses mit seinen neun Konkursen für seine Vollendung /seit 1828 bis in die Gegenwart/ zeigt in einer fast metaphorischen Weise die Krise der modernen Architektur. Einen Schlüssel zum Verständnis des Prager Rathauses können wir in der Anlage der ganzen Siedlungsformation und im Charakter der Prager Raumdisposition suchen. Den Neuanlagen im historischen Raum der gegenwärtigen Stadt fehlt es meistens an Thematisierung und einer apriori künstlichen Komposition. Das nichtklassische Prinzip vertikaler Schichtung und des Zusammenwachsens verschiedenartiger Elemente bildet eine Grundlage der typischen Labyrinthartigkeit des Prager genius loci. Die durch Verbindungen, Rekonstruktionen und Bauvollendungen entstandenen Rathäuser spiegeln den ganzen Stadtplan wieder. Die Fähigkeit einer neuen Interpretation des genius loci wird seit Ende des XVIII. Jhdts. geschwächt. In den Konkursen für die Rekonstruktion des Altstädter

Rathauses werden in konzentrierter Form die grundlegenden Probleme der modernen Architektur gelöst, u.a. eine Partikularisierung der Gesichtspunkte, eine Reduktion auf partielle Werte, ein gestörtes Verhältnis zwischen dem Baumeister und Bauherren, eine erschütterte Beziehung zur Tradition u.a. Die wesentlichen Grundprobleme, die sich schon in den ersten Rathauskonkursen zeigten, sind auch für die Architektur des XX. Jhdts. gemeinsam. Ein besonderes Kapitel stellt die Rhetorik des Baues dar. Der starke Widerspruch der metaphorischen Asoziation der Form und des Programms, im ersten Konkurs das bekannte Dilemma Kaserne-Kirche, wird auch in einer neuen Version als Amt-Repräsentationshaus oder Informationszentrum - Museum fortgesetzt. Die neuzeitlichen Bauvollendungen beinhalten auch Sedlmayers drei neue Bautypen: das Rathaus wurde usprünglich als Gefängnis, Antiquitätenkabinett und Denkmal umgebaut. Der Zerfall des Programms hängt mit dem gestörten Verhältnis zwischen dem Stifter und Architekten zusammen, dessen Resultat die erfolglos wiederholten Konkurse sind. Der verlorengegangene Sinn des Rathauses wird meistens im Ästhetischen, als einer Form der Wahrnehmung, gesucht. Die Beziehung zur Umgebung mittels einer ästhetischen Komposition zu ordnen, ist zum Scheitern verurteilt, da nur ein abstrakter Raum anstatt einer konkreten "Stelle" im Spiele ist. Ein immer noch lebendiges Mittel zur Renovierung des Sinnes der Architektur wird durch den Historismus geboten, welcher als ein Instrument der Regelung der Beziehung zur Vergangenheit dienen kann. Er hat zweifelsohne eine positive Bedeutung: er behält das Indentitätsgefühl, das Gefühl der unmittelbaren Anteilnahme an alten Kulturwerten und das Bewusstsein, dass die Stadt und der Bau überhaupt noch an ihrer Stelle sind. Im Hintergrund der verschiedenen Revivals und des Denkmalkults steht jedoch eine Angst vor dem Chaos. Das Beispiel des Altstädter Rathauses zeigt die ursprüngliche Entstehung der Architektur aus einem besonderen Verständnis für die Landschaft, welches aber, besonder seit Ende des XVIII. Jhdts., durch das erschüttert wurde, was wir heute als "Verlust der Stelle" bezeichnen. Die gegenwärtige Historismuswelle und die Konjunktur des XIX. Jhdts. ist am Beispiel der postmodernen Tendenzen in der Architektur sehr gut zu erklären. Die Angst vor einem Verlust der Verständlichkeit der Umgebung führt abermals zum Eklektismus - zu einem radikalen sogar. Die sgn. rationelle Architektur möchte die Verständlichkeit der Umgebung gleichzeitig durch eine Wiederbelebung archetypischer Formen und Institutionen sichern. Einen neuen mythischen Raum bieten alle historischen Epochen, vor allem aber diejenigen, welche ähnlich angebrochen sind, wie die unsere. Die Architektur kehrt bewusst zu denjenigen Stellen zurück, mit welchen sie in die moderne Epoche angetreten ist und wo sie ihre Indentität verloren

hatte. Soche Möglichkeiten bietet neben dem Manierismus vor allem das XIX. Jhdt.

PROTECTION DES RÉALISATIONS URBANISTES DU XIXe SIÈCLE

Aleš Vošahlík

79-84 Le XIXe siècle marqua un tournant dans l'évolution des villes. Avec la révolution industrielle et le développement des rapports propres à la société capitaliste, la ville par sa fonction féodale disparaît pour faire place à la ville industrielle. L'essor de la production et des transports tant ferroviaires que routiers sont à l'origine du groupement de la population dans des centres industriels. Au début de cette période apparaît également un nouveau type de ville: la station thermale. En l'absence de toute étude exhaustive de l'évolution des villes dans les pays tchèques au cours de l'époque considérée, nous nous limiterons à noter quelques realisations intéressantes de l'urbanisme du XIXe siècle, destinées à devenir l'objet de la protection des sites.

L'agrandissement de la ville de Nový Bor en Bohême du Nord, de 1787, est un des premiers exemples de la conception néo-classique de l'urbanisme. La place régulière, le réseau de rues et les maisons de marchands entourées d'espaces libres forment un ensemble qui constitue la première cité-jardin en Bohême.

La fondation de la station thermale de Františkovy Lázně, en 1792, représentait à son époque une oeuvre éminente. Le plan de la ville s'ordonnait en fonction d'une rue principale - doublée de part et d'autre d'une rue parallèle - qui aboutissait à la source František. Après 1840, le tissu urbain fut coupé par une diagonale d'espaces verts, menant vers les sources Solný et Luční. A partir de 1850, la ville s'agrandit de nouveaux jardins publics et d'établissements de cure.

La station de Mariánské Lázně s'ordonna autour d'un parc à l'anglaise de la source Křížový, créé d'après un projet de V. Skalník de 1818, encore aujourd'hui centre du paysage urbain.

Le XIXe siècle fut une grande époque également dans le développement de la station de Karlovy Vary qui apparaît comme un ensemble d'architectures historisantes heureusement adaptées au site, encore valorisé par un aménagement paysager le long de la rivière Teplá.

C'est à Prague qu'appartient une place à part dans l'urbanisme du XIXe siècle. Dès la fin du XVIIIe siècle, un boulevard circulaire, aujourd'hui Národní třída et Příkopy, entoura le centre historique. En 1817, on procéda à la fondation du faubourg de Karlín, selon un plan régulier en damier qui

devait être adopté pour la plupart des villes à cette époque. Le centre de Prague se trouva modifié par l'aménagement des quais de la Vltava et la construction de grands édifices publics, surtout dans le style de la Néo-Renaissance. Les faubourgs de Vinohrady et de Žižkov allaient connaître un grand essor à la fin du siècle.

S'inspirant du tracé de la Ringstrasse à Vienne, les boulevards plantés d'arbres enveloppèrent les vieux noyaux de Brno, Olomouc, Hradec Králové, České Budějovice, Písek et Plzeň. De larges rues unirent les gares aux cetres des villes telles que Pardubice, Tábor ou České Budějovice.

Le nouveau programme de l'Institut d'Etat de la protection des monuments et des sites prévoit la sauvegarde des villes et des quartiers choisis datant du XIXe siècle.

DIE STADT UND DIE TSCHECHISCHE KULTUR IM XIX. JAHRHUNDERT

Jiří Dvorský

Der Autor möchte als Schlussbemerkung zu dem diesjährigen Pilsener Zusammentreffen einige Worte zur Stellung der Stadt im Leben der tschechischen Nationalgesellschaft des XIX. Jhdts., zu ihrer Gestalt, wie sie sich im Spiegel unserer Nationalgeschichte äussert, anführen.

Man kann sagen, dass die Stadt gerade das Milieu darstellt, in dem sich am deutlichsten alle wesentlichen positiven und negativen Erscheinungen äusserten, welche das XIX. Jhdt. mit sich brachte: sein Glanz und sein Elend, grosse Errungenschaften des menschlichen Geistes, aber auch die, durch soziale Ungerechtigkeit verursachten Leiden. Für uns sind heute diese Fragen aktuell, da auf dieser Basis auch einige Probleme unserer Zeit, unserer heutigen Welt beruhen. Die Wurzeln der Errungenschaften der gegenwärtigen Epoche, aber auch der gegenwärtigen Krisen, sind gerade im XIX. Jhdt. zu suchen: in einer Zeit der sich entfaltenden kapitalistischen Gesellschaft, der kulminierenden Nationalbewegung und in der Epoche des neuen Antrittes der Wissenschaft und Technik, des Industrialisierungsprozesses und der beginnenden Umweltbedrohung.

DIE KUNST UND DIE PILSENER GESELLSCHAFT IM XIX. JAHRHUNDERT

Miloslav Bělohlávek

Der Autor verfolgt die Problematik der Kunstrezeption seitens der Gesellschaft Pilsens, welche den Typ einer Provinzstadt repräsentiert. Zum Prüfstein der Fortschrittlichkeit Pilsens wurde im XIX. Jhdt. der Kampf gegen das sgn. Neue Fest, gegen die antihussitische Tradition. Dieser Kampf

spielte sich in den Jahren 1848 - 1871 ab, als dieses Fest offiziell abgeschafft, aber von einem Teil der Gesellschaft dennoch gepflegt wurde. An dieser Tatsache kann man zeigen, wie schwierig der Kampf um eine fortschrittliche Orientierung in der Pilsener Gesellschaft war und dass in ihr weiterhin eine stark konservative Gesinnung überdauerte. Die Situation Pilsens ist sehr kompliziert gewesen. Eine grosse Rolle spielte vor allem das stark germanisierte Milieu Pilsens, welches noch durch die enge Nachbarschaft mit dem deutschen Element unterstützt wurde. Ein bedeutender Faktor der Formierung der Pilsener Gesellschaft und ihrer Gesinnung war auch das stürmische Wachstum der Stadt vor allem in der 2. Hälfte des XIX. Jhdts., als sich jede 20 Jahre seine Bevölkerungsanzahl um 75 - 100 % erhöhte: 1910 hatte Pilsen bereits 80 343 Einwohner. Dadurch hat sich nicht nur die nationale, sondern auch die soziale Struktur der Stadt verändert. Die Pilsener bürgerliche Gesellschaft blieb aber geschlossen und stark konservativ.

Einen Wendepunkt in der Entwicklung Pilsens bedeutet das Jahr 1848, zwar vor allem in der kulturellen Sphäre. In dieser Zeit ist hier der Verein Die slawische Linde /Slovanská Lípa/ entstanden. In seinem Rahmen wurde auch eine Amateurtheater - und Musiksektion gegründet, welche noch nach der Auflösung des Vereines tätig war. Diese Sektion bildete auch eine Basis für die Gründung des Sängervereines Hlahol /1862/. Es ist vor allem Musik gewesen, welche die gesamte tschechische Bevölkerung zu verbinden verstand. In dieser Zeit hat man auch begonnen, die Idee, eine tschechische Zeitung zu gründen, zu realisieren. Nach einer kurzen Existenz der Zeitschrift Posel ode Mže, 1848-49, wurde 1864 die Pilsener Zeitung /Plzeňské noviny/ gegründet, mit der eine gute Grundlage für eine erfolgreiche Entwicklung der tschechischen Journalistik gegeben war. 1886 wurde sie noch um die Arbeiterpresse bereichert.

Das Pilsener Milieu war dennoch zu provinziell, um bereitwillig die fortschrittliche Kunst aufzunehmen. Ein gutes Beispiel sind auch die Äusserungen der tschechischen Dichterin Eliška Krásnohorská, die in den Jahren 1867-73 in Pilsen lebte und hier vergebens eine literarische Atmosphäre suchte. Pilsen hat keinen Schriftsteller inspiriert und wurde auch nie zu einem bedeutenden Thema eines literarischen Werkes. Auch die bildende Kunst konnte in Pilsen keinen bedeutenden Nachklang finden. Nach den hervorragenden Persönlichkeiten des XVIII. Jhdts. /J. Auguston, die Widmanns und Platzers/, kann man eine Dämpfung der künstlerischen Aktivität konstatieren. Bis auf František Sequens, der in seiner Jugend in seinem Geburtsort lebte und hier den jungen Maxmilian Pirner in die Malerei einführte, wirkten in Pilsen nur wenig bedeutende Künstler. Auch die Pilsener Architektur hat im XIX. Jhdt. keine grossen Erfolge verzeichnet; bis 1914 hat man 2/3 des his-

torischen Stadtkernes niedergerissen. Auch im Bereich des Kunstmäzenats hat Pilsen im XIX. Jhdt. keine grosse Bedeutung gehabt. Erst durch die Person JUDr. F. Tropps ist ein systematisches Kunstmäzenat entstanden. Er hat eine ausgezeichnete Bildergalerie aus den Werken zeitgenössischer Künstler geschaffen /A. Slavíček, Fr. Kaván, u.a./, welche sonntäglich und an Feiertagen der Öffentlichkeit zugänglich war. Nur die Musik ist in Pilsen voll zu Geltung gekommen. Auch das Theater war hier erfolgreich, auch wenn seine Entfaltung nicht ohne Probleme verlief, wie es auch die Erinnerungen des bedeutenden Schauspielers und Theaterdirektors V. Budil bezeugen. Trotzdem er den Vorlieben des Publikums entgegenkommen musste, liess er nie von seinen hohen künstlerischen Anforderungen ab.

Man kann also anschliessend konstatieren, dass die kulturellen und künstlerischen Bestrebungen bedeutender Persönlichkeiten in der Pilsener Gesellschaft keine grössere Aufnahmebereitschaft fanden /wie es auch einige zeitgenössische Äusserungen belegen/. Pilsen ist eine typische Provinzstadt gewesen. Eine ganze Reihe von Faktoren /z.B. die nationale Uneindeutigkeit, das stürmische Wachstum der Stadt/, hat eine volle Rezeption der progressiven Ideen der Zeit verhindert. Die Künstler migrierten meistens nach Prag, wo sie bessere Bedingungen für ihre Arbeit fanden.

DIE STADT UND DAS STADTMILIEU IM FORMIERUNGSPROZESS DER TSCHECHISCHEN NATIONALMUSIK

Miroslav Černý

Im Beitrag wird die Kompliziertheit der Klassenbeziehungen im Formierungsprozess der tschechischen Nationalmusik aufgrund der Tatsache demonstriert, dass das zeitgenössische Stadtmilieu in Werken der Begründer der modernen tschechischen Nationalmusik keinen entsprechenden Nachklang fand. Man könnte in diesem Sinne lediglich die historische Stadt erwähnen, welche man in ihrer damaligen Funktion einer verurteilenden Allegorie zur Kritik des Kleinbürgertums benutzen konnte /Smetana - Die Brandenburger in Böhmen, Janáček - Die Ausflüge des Herrn Brouček/. Die Bedeutung des Stadtmilieu für die Entstehung der tschechischen Nationalmusik ist dennoch nicht zu unterschätzen. Die Musikinstitutionen der Stadt konnten die nötigen Kontaktmöglichkeiten und Massstäbe sichern, ohne welche das Musikschaffen nie das erforderliche "europäische" Niveau erlangen könnte. Der Hauptbeweis dafür ist das Werk von Antonín Dvořák.

EINIGE BEMERKUNGEN ZUM PROBLEM DES URSPRUNGS DER MUSIK DER TSCHECHISCHEN "NATIONALRENAISSANCE"

Julius Hůlek

Der erste Teil des Diskussionsbeitrages befasst sich mit der Frage der Disproportionalität zwischen der eigentlichen Quellenaussage und der späteren Interpretation der tschechischen Musik am Anfang des XIX. Jhdts., der gleichzeitig auch die Anfangsperiode der tschechischen "Nationalrenaissance" bedeutet. Während man die Musik der "Nationalrenaissance" üblicherweise als eine Periode des tschechischen Gesangs auffasst, informiert uns ein grosser Teil der erhaltenen Musikalien /vor allem der zusammenfassende Musikkatalog in der Staatsbibliothek ČSR, Prag/ über einen hohen Anteil kirchlicher Musik, welchen man tief in das XIX. Jhdt. verfolgen kann. Diese Musik war sogar oft mit lithurgischen lateinischen Texten ausgestattet, auch wenn sie in ihrer musikalischen Auffassung "weltlich" klang. Die Musik der "Nationalrenaissance", einschliesslich der Volksmusik mit tschechischen Texten, wurde deutlich durch die klassizistische Ästhetik geprägt/ vor allem die Melodie und die musikalische Deklamation/. Diese Erscheinung steht in dialektischer Beziehung zur zeitgenössischen "Mozartorientation" unserer Musik - d.h. zur spontanen Vorliebe für die Musik Mozarts, welche bis zum gepflegten Mozartkult überging.

Am Beispiele der sgn. Mozartiana von Böhmisch Krumau /für einen genauen bibliographischen Hinweis siehe Anmerkung Nr.2/, wird im Beitrag das Problem der Verbreitung einer hohen Anzahl von Werken aus dem Bereich der sgn. höheren Musik in Form von Neuverarbeitungen verfolgt. Die Verarbeitung der Musikwerke durch ein neues Arrangement, wird zu einem immer markanteren Kennzeichen der musikalischen Rezeption am Ende des XVIII. und im XIX. Jhdt. Sie beinhaltet nicht nur einen rein ästhetischen, sondern auch einen kulturgesellschaftlichen Aspekt. In dieser bewussten, meistens von einer Devalvation begleiteten, strukturellen Vereinfachung der Musikwerke, kann man auf der einen Seite die Antizipation des späteren bürgerlichen Geschmackes im zerfallenden aristokratischen Milieu sehen, auf der anderen Seite eine spätere bürgerliche Nachahmung der zeitlich und geschmacklich nicht weit entfernten aristokratischen Manier.

DIE KULTURELL AKTIVEN SCHICHTEN DER TSCHECHISCHEN KLEINSTADTGESELLSCHAFT IN DER 2. HÄLFTE DES XIX. JAHRHUNDERTS /AM BEISPIELE DER STADT TÁBOR/

Jiří Kořalka

Der Beitrag ist auf einer Analyse der gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse der südböhmischen Stadt Tábor begründet. Ein Stichprobenvergleich zeigt jedoch, dass diese Analyse für ähnliche, von industrieller Grossproduktion unbeeinflusste Städte mit 5 - 10 tausend Einwohnern in der 2. Hälfte des XIX. Jhdts. von allgemeiner Geltung sein kann. Die traditionelle Führungsschicht der mittelreichen Handwerker hat zwar die Stadtverwaltung beherrscht, aber im kulturellen Leben keine besondere Aktivität gezeigt. Die Schicht der höheren Staatsangestellten gab ihre Loyalität zu Österreich kund und war meistens auch zweisprachig, so dass sie eine passive Teilnahme an der sprachlich deutschen Kultur bevorzugte. Als kulturell am aktivsten zeigte sich eine Gruppe von Professoren des städtischen Realgymnasiums und der Landeswirtschaftsschule, welche das kulturelle Leben der Stadt im Einklang mit der gesamtnationalen Entwicklung durchgreifend beeinflusste. Diejenigen, welche aus anderen tschechischen Städten und Gemeinden kamen und meistens als Stadtbeamte und Ärtzte, gegebenenfalls auch als Unternehmer wirkten, konnten keine ebenbürtige Position wie die Altansässigen einnehmen und haben eine Kompensation in der kulturellen Sphäre gesucht. Eine Erweiterung der kulturell aktiven Schichten der tschechischen Kleinstadtgesellschaft am Ende des XIX. Jhdts. gehörte zu den grossen Verdiensten der klassenbewussten Arbeiterbewegung. Die Schlussbemerkung macht auf die Tatsache aufmerksam, dass die Verantwortung für das Abtragen von Baudenkmälern vergangener Zeitalter in den tschechischen Städten der 2. Hälfte des XIX. Jhdts. nicht nur auf der Stadtverwaltung, sondern in vielen Fällen vor allem auf der Staatsverwaltung lag.

EIN IMPROVISIERTER DISKUSSIONSBEITRAG

Josef Kotek

Dieser improvisierte Diskussionsbeitrag möchte auf die historische Bedeutung der spezifischen nationalen und sozialen ethnischen Gruppe aufmerksam machen, die in den böhmischen Ländern im XIX. Jhdt. die zahlreiche und vorwiegend deutschsprachige jüdische Bevölkerung hatte. Die wirtschaftliche und soziale Position dieser Minorität spielte eine nicht zu unterschätzende und gleichzeitig auch, im Rahmen der sich langsam durchsetzenden nationalen Bestrebungen der tschechische Population, eine kol-

lidierende Rolle. Der Referent möchte hiermit auf die Notwendigkeit einer gründlicheren Analyse dieser Problematik aufmerksam machen.

INTERIEURDASTELLUNGEN IM XIX. JAHRHUNDERT

Květa Křížová

85-91 In den Sammlungen unserer Denkmalschutzobjekte befindet sich eine ganze Reihe von Darstellungen, auf denen Interieure aristokratischer Schlösser und Stadtpaläste aus dem XIX. Jhdt. festgehalten sind. Es handelt sich hierbei um wertvolle kulturhistorische Dokumente. Sie galten nicht nur als ein Beleg des historischen oder persönlichen Wertes des jeweiligen Ortes, sondern auch als ein Muster für die Dekoration und Ausstattung der Interieure. Sie drücken das kulturelle Niveau und die Interessensbreite ihrer Inhaber aus: ihre Vorlieben oder auch ihre Zurückhaltung in der Aufnahme neuer Stilströmungen.

Eine Parallele der Vorliebe des vergangenen Jahrhunderts für Interieurdarstellungen kann man auch in der zeitgenössischen Literatur und Korrespondenz finden. Die Beziehung dieser Bildgattung zu dem, für den Biedermeier charakteristischen, Interesse für die intimen Seiten des Familienlebens, für das häusliche Milieu, ist eindeutig.

Die Autoren der Darstellungen des häuslichen Milieu zeichneten sich in der Regel durch kein ausserordentliches Talent aus und hatten sich auch keine höheren künstlerischen Ziele gestellt. Wir finden unter ihnen nahezu keine Persönlichkeit, die sich im XIX. Jhdt. um die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst verdient hätte. Der bezeichnend utilitär aufgefasste Bildstereotyp scheint abseits der künstlerischen Probleme der Zeit entstanden zu sein. Wir können in ihnen aber trotzdem Spuren mehr oder weniger deutlicher Umwandlungen des Raumempfindens und des ästhetischen Geschmackes entdecken. Was die Qualität betrifft, handelte es sich verständlicherweise sehr oft um Werke von "Salonzeichnern", für welche diese Interieurdarstellungen eine der zu erfüllenden Pflichten dem Arbeitgeber gegenüber waren. Viele von diesen Zeichnern sind in aristokratischen Familien als Kunstlehrer tätig gewesen. Trotzdem haben einige von ihnen ihre Werke nicht nur als ein Dokument aufgefasst, sondern gleichzeitig auch als ein Kabinettwerk, in dem sie viel vom ästhetischen Empfinden und vom Lebensstil der Zeit auszudrücken vermochten.

In den Schlosssammlungen finden wir Zeichnungen der Stadtpaläste salons, für welche wiederum die Darstellungen ländlicher Sitze als Dekoration dienten. Diese Tatsache überzeugt uns davon, dass solche Bilddokumente für unseren kosmopolit orientierten Adel auch eine gewisse Form von Bildtopo-

graphie repräsentierten, sie sollten in einigen Fällen vielleicht eine bereits unreelle Illusion von der Allgemeingültigkeit und Universalität seines Lebensstils bekräftigen. Sie wurdem zum Dokument der schwindenden Macht der Aristokratie, zum Fetisch sentimentaler Nostalgie, zum absichtlicht geschaffenen Denkmal.

Es ist nicht schwer zu begreifen, warum gerade dieses Material ein grosses Interesse erweckt. Der Kunstwissenschaft dient es vor allem zur Vertiefung der Formalanalyse durch die Möglichkeit einer allseitigen Untersuchung der Motive, die sich an der historischen Form des Werkes beteiligten. Bedeutend ist auch die aktuelle künstlerische Erfahrung: die deutliche Neigung der zeitgenössischen Kunst zur realistischen bis veristischen Description und gleichzeitig auch das Bestreben, das künstlerische Schaffen mit den unwiederholbaren Schicksalen des einzelnen Menschen, sei es des Künstlers oder des Betrachters, als mit einem Bestandteil der Sozialstruktur, aus welcher die künstlerische Erfahrung hervorwächst, wieder zu verbinden. Schliesslich zeigt sich hier auch die allmähliche Verwertung verschiedener Formen der künstlerischen Subkultur, so wie sie seit den 50er Jahren erfolgt.

Wir können vermuten, dass die Interieurdarstellungen im zunehmenden Masse für die Lösung einer ganzen Reihe von praktischen Denkmalschutzproblemen eine Bedeutung haben werden. Beim Betrachten dieser kleinen Werke, können wir vernehmen, wie sehr sich das zeitgenössische Arrangement von unseren ästhetischen Vorstellungen unterscheidet. Es muss aber auch darauf aufmerksam gemacht werden, dass das, was wir heute als Primitivismus, oder als eine ungeordnete Improvisation empfinden, in Wirklichkeit ein bestimmbares, zeitlich erfassbares und psychologisch erklärbares Phänomen war.

THE IMAGE OF BOURGEOIS SOCIETY IN THE WORKS OF JAN NERUDA AND W.M. THACKERAY

Radoslav Nenadál

92-95 The author deals with the question of comparability of two imitators of the bourgeois world, Jan Neruda and W.M. Thackeray. He points out the differing role of the bourgeoisie in the given country, as can be traced in the varying degree of sharp criticism of the departing class, which W.M. Thackeray conceived with a view to the ending of its positive function in the social development of England of the 19th century. J. Neruda in his criticism turns more towards the petty bourgeoisie or the poorer members of the middle classes since the educated bourgeoisie in the Czech Lands were still fulfilling a positive function.

THE IMPORTANCE OF PRAGUE AS A NATIONAL SYMBOL IN CZECH CULTURE OF THE REVIVAL PERIOD IN RELATION TO THE SYMBOLICAL SIGNIFICANCE OF MOUNTAINS IN SLOVAK CULTURE

Miloš Pistorius

The significance of the city of Prague as a symbol of the homeland of the Czechs in Czech 19th century culture by contrast to the motive of mountains, the Tatras, in Slovak symbolism is not the consequence of artificial constructions of the mind, nor is it chance, but a historical, geographical, ideological and political reality. In the Czech setting the revival of the nation was aided by the consciousness of their own state and national life in the past and the continuance of claims to the right to a state. That is the reason why Prague, its permanent centre and reminder, became a national symbol. In the Slovak setting the Tatra mountains played the role of national symbol. Not merely as a picture of the mountainous character of the country but for the feeling of grandeur and strength and the resulting hope for the future strength and mission of the nation.

EIN BEITRAG ZUR PROBLEMATIK DER ERÖFFNUNGSAUFFÜHRUNGEN DES NATIONALTHEATERS - ADÁMEKS "SALOMENA"

Alexandr Stich, Zdenka Benešová-Tomanová

Im vorliegenden Beitrag werden einige minder bekannte Tatsachen der feierlichen Eröffnungsaufführungen des Nationaltheaters angeführt: der Anteil des Schauspieles an den Aufführungen des ersten Tages. Neben der bedeutendsten Aufführung des Tages - Smetanas Libussa - wurde nachmittags die Tragödie "Salomena" von Bohumil Adámek aufgeführt, ein Werk, welches dann noch einigemal im Repertoire unserer ersten Bühne erschien, aber praktisch in Vergessenheit geraten ist. In der Zeit seiner Entstehung und Erstaufführung gehörte es zu den besten zeitgenössischen Werken, welches sich auch durch bedeutende gesellschaftliche und politische Konnotationen auszeichnete.

Thematisch schöpft die Tragödie aus den Ereignissen des ersten Aufstandes der Stände gegen die Habsburger im Jahre 1547. Als eine bedeutende Inspirationsquelle diente Adámek ein umfangreiches historisches Werk der damaligen Zeit - "Akta aneb knihy památné" von Sixt von Ottersdorf, welches der Autor teilweise der Antologie der alten tschechischen Literatur von K.J. Erben entnehmen konnte. Der erste Aufstand der Stände wurde aber im Bewusstsein der damaligen tschechischen Gesellschaft durch den zweiten Aufstand 1618-20 überdeckt. Schon dadurch wurde das Thema aktualisiert.

Der erste erfolglose Aufstand wurde in der Interpreation Adámeks zum Aufruf zum Kampfe für die Anerkennung der staatsrechtlichen Forderungen der zeitgenössischen tschechischen Politik. Er hat dieses Drama als einen Kampf für die Freiheit und die Rechte der böhmischen Länder aufgrund einer Anerkennung alter Rechte des tschechischen Staates und nicht mittels eines Bürgerkrieges oder des Bestreitens des Anrechtes der Habsburger auf den tschechischen Thron aufgefasst. Die Aufständischen rechnen dabei mit der Hilfe der Stände /also der legalen Repräsentanten der Staatsmacht/: diese Stellungnahme bildete auch die Basis des staatsrechtlichen Programs der tschechischen Politik der 2. Hälfte des XIX. Jhdts.

Das zwiete Hauptmotiv des dramatischen Werkes ist das Motiv der Rache. Diejenigen, die sich rächen sind aber nicht die Aufständischen, welche Freiheit und Recht verteidigen. Zum Träger der Rache werden die Habsburger /dies wird im Drama nur angedeutet/. Dieses Motiv wird vor allem auf der Ebene des Privatlebens der Hauptakteure entfaltet: hier kommt es erst voll zur Geltung. Es ist aber wieder nicht das tschechische Element, welches zum Träger der Rache wird: es ist der Italiener Ferrabosko. Das tschechische Milieu wird so im Drama als eine für Freiheit und Recht kämpfende Gemeinschaft geschildert, welche aber den Hass, die leidenschaftliche, dämonisch gefärbte Rache vermeidet. Es wurde so die moralische Überlegenheit des Kampfes der tschechischen Politik gezeigt, wobei als eine der bedeutendesten Bedingungen auch die moralische Überlegenheit des Privatlebens galt.

Das Schauspiel weist auch andere Ebenen auf: es spiegeln sich in ihm u.a. die zeitgenössischen Diskussionen über den Charakter der nationalen Kunst wieder /die nichtnationale Kunst fasst Adámek als ein Instrument des Verfalls der lebensfähigen Nationalkultur auf/. Es wird in ihm auch die Rolle des Bürgertums beim Aufbau der Nationalkultur betont. Die Propagation des Mazzinismus und Garibaldismus zeigt, dass das Schauspiel auch mit den Bestrebungen des radikalen Flügels der Jungtschechen zusammenhängt. Das Theaterstück wurde so auch zu einem künstlerischen und politischen Manifest /es wurde von 35 in den Konkurs gesandten Theaterschücken ausgewählt!/. Die tschechische Gesellschaft sah in ihm den Ausdruck ihrer gesellschaftlichen und politischen Bestrebungen.

KATALOG

výstavy uspořádané Národní galerií v Praze a Západočeskou galerií v Plzni

Výstavní síň Masné krámy v Plzni
4. března - 2. května 1982

Výstavu připravili
Jiří Kotalík a Roman Prahl

Exponáty pocházejí z těchto sbírek:

Národní galerie v Praze	/NG/
Západočeská galerie v Plzni	/ZČG/
Obrazárna Pražského hradu	/OPH/
Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze	/UPM/
Galerie hlavního města Prahy	/GHMP/
Moravská galerie v Brně	/MG/
Muzeum hlavního města Prahy	/MHMP/
Oblastní galerie v Liberci	
Východočeská galerie v Pardubicích	/VČG/
Oblastní galerie v Gottwaldově	
Vlastivědné muzeum ve Slaném	
Národní technické muzeum v Praze	

MIKOLÁŠ ALEŠ /1852-1913/

1 Z cyklu Život v hlavním městě za 24 hodin, /kolem 1890/
tuš, papír, 14 x 20 cm
NG K 41510

2 Z cyklu Život v hlavním městě za 24 hodin, /kolem 1890/
tuš, papír, 14 x 20 cm
NG K 41509

RUDOLF ALT /1812-1905/

3 Staré Město pražské, 1842
akvarel, papír, 24,9 x 33,2 cm
NG K 43012

4 Ovocný trh v Praze, 1859
olej, plátno, 47 x 37,5 cm
NG O 7885

BEDŘICH ANDĚL /1821-1895/

5 Mše na Koňském trhu 12. června 1848, /1848/
/podle daguerrotypu J. Trajce/
litografie, 18,5 x 24 cm
NG R 148036

6 Barikáda v Malé Karlově ulici, 1848/
kolorovaná litografie, 24 x 33 cm
NG R 148030

7 Holešovický viadukt, /kolem 1848/
akvarel, papír, 44 x 68 cm
MHMP D 2872

JAN BALZER /1736-1799/

8 Prašná brána a ulice Na příkopě, /1793 - 4/
kolorovaný lept, 40 x 53 cm
NG DR 4814

9 Koňský trh od Můstku, /1793-4/
kolorovaný lept, 40 x 52 cm
NG NR 4959

VOJTĚCH BARTONĚK /1859-1908/

10 Rekruti, /1888/
olej, plátno, 75 x 111,5 cm
NG O 1314

11 Zlé sousedství, /1889/
olej, plátno, 101 x 129 cm
Vlastivědné muzeum, Slané

12 Návštěva v ateliéru, /kolem 1890/
olej, plátno, 33 x 47 cm
NG O 14399

13 Náčrt k Popelářům, /90. léta/
olej, plátno, 46 x 54 cm
NG O 14398

VIKTOR BARVITIUS /1834-1902/

14 Za deště, 1856
olej, plátno, 44 x 71 cm
NG DO 1852

15 Pouť ve Hvězdě, 1861
olej, plátno, 52 x 102 cm
OPH 539

16 Pouliční scéna, 1864
olej, plátno, 29,5 x 38,5 cm
NG O 4997

17 Zkouška koní v Paříži, /1866/
olej, plátno, 27 x 35 cm
NG O 10244

18 Koňský trh v Benešově, /kolem 1868/
olej, plátno, 26 x 45 cm
OPH 466

ZDENKA BRAUNEROVÁ /1858-1934/

19 Majzlova ulička, 1904
lept, 46,4 x 34 cm
NG R 25255

20 Malostranské nokturno, /kolem 1905/
lept, 43 x 31,1 cm
NG R 23905

21 Nad Poldovkou. Kladno, /1907/
lept, 36,2 x 48 cm
NG R 39703

VÁCLAV BROŽÍK /1851-1901/

22 Návštěva v ateliéru, /1878/
olej, dřevo, 92 x 74 cm
ZČG O 394

23 Na návštěvě, /1887/
olej, plátno, 94,5 x 130 cm
NG O 10863

24 Rozdávání polévky, /80. léta/
olej, plátno, 32 x 46 cm
NG O 5094

25 Červený interiéru u Ch.Sedelmayera v Paříži, 1893
olej, plátno, 38 x 54 cm
ZČG O 393

CARL ROBERT CROLL /1800-1863/

26 Stavba železničního mostu v Praze na Štvanici, 1847
olej, plátno, 48 x 61,5 cm
MHMP O 2867

JOSEF DOUBA /1866-1928/

27 Ilustrace k románu, 1887
tužka, tuš, běloba, papír,
38,5 x 27,2 cm
NG K 5995

FRANTIŠEK BOHUMIL DOUBEK /1865-1945/

28 Náčrt k obrazu Zpěvačka, /kolem 1890/
uhel, papír, 32,3 x 42,7 cm
NG K 19336

ANTONÍN FILA /1796-1869/

29 Podobizna rodiny Löschnerovy, 1828 a 1834
olej, plátno, 178 x 194 cm
NG O 1186

ANTONÍN JAN GAREIS /1791-1863/

30 List z Humoristische Knall und Blitzscenen, 1831
čárový lept, 26,5 x 33,5 cm
NG R 135304

31 Karikaturní studie, /40. léta/
akvarel, papír, 43,2 x 31,2 cm
NG K 10685

32 Karikaturní studie, /40. léta/
akvarel, papír, 43,1 x 27,5 cm
NG K 10688

33 Preclíkář, /40. léta/
akvarel, tuš, papír, 22,8 x 18,9 cm
NG K 23302

34 Copak je dnes nového, /40. léta/
akvarel, tuš, papír, 12,9 x 19 cm
NG K 23299

35 Výjev z barikád, /po 1848/
litografie, 25 x 18 cm
NG R 52542

BEDŘICH HAVRÁNEK /1821-1899/

36 Helmovy mlýny v Praze, /1853/
olej, papír, 38 x 53 cm
NG O 10235

37 Údolí Vltavy u Chuchle, /před 1882/
olej, papír, 30,5 x 56 cm
MHMP 25853

EMIL HOLÁREK /1867-1919/

38 Nevědomé učiti /z cyklu Reflexe z katechismu/, /1900/
tuš, papír, 50 x 35 cm
NG K 31986

39 Nuzné šatiti /z cyklu Reflexe z katechismu/, /1900/
tuš, papír, 55,1 x 41,3 cm
NG K 40435

VOJTĚCH HYNAIS /1854-1925/

40 Plakát pro Taussigs Violetta Extrait, 1900
litografie, 90 x 62 cm
UPM 9112

41 Podobizna Josefa Stupeckého, 1908
olej, plátno, 41 x 49 cm
NG O 4686

ANTONÍN CHITTUSSI /1847-1891/

42 Montmartre, /poč. 80. let/
olej, plátno, 25 x 35,5 cm
NG O 6239

43 Canal de la Marne v Charentonu, /před 1884/
olej, dřevo, 24,5 x 35 cm
NG O 2629

44 Studie k Pohledu na Paříž z Montmartre, 1887
olej, plátno, 46 x 55 cm
ZČG O 352

45 Pohled na Paříž z Montmartre, 1887
olej, plátno, 124 x 150 cm
NG O 4692

46 Pohled na Louny, /1890/
olej, dřevo, 20 x 27 cm
ZČG O 849

MILOŠ JIRÁNEK /1875-1911/

47 Pražská kavárna Metropole, /1899/
olej, plátno, 24 x 28 cm
NG O 8933

48 Prádlo na Štvanici, /před 1899/
olej, plátno, 23 x 33 cm
NG O 8936

49 Pražský sníh, /1901/
olej, plátno, 70 x 60 cm
NG O 8939

50 Fotbalové hřiště na Letné, /1901-1902/
olej, plátno, 70 x 55,5 cm
NG O 14193

51 Fotbal, /1901-2/
olej, plátno, 68,5 x 82 cm
NG O 6393

52 Pohled ze Štvanice, 1904
komb. technika, papír, 30,6 x 61 cm
NG K 32662

JOSEF KORUNA /1807-1854/

53 Vánoční trh na Staroměstském náměstí, 1840
olej, plátno, 34,5 x 27,4 cm
MHMP 28941

BENEŠ KNÜPFER /1844-1910/

54 Setkání u pouliční dráhy, /90. léta/
olej, plátno, 52 x 71 cm
OPH 1713

55 Římská tramvaj, /90. léta/
olej, lepenka, 18 x 26 cm
NG O 12696

56 Nábřeží Santa Marguerita v Římě, /90. léta/
olej, plátno, 57,5 x 47 cm /ovál/
ZČG DO-8

57 Římský kinematograf, /po 1900/
olej, plátno, 35 x 55 cm
OG Liberec 1756

FRANTIŠEK KUPKA /1871-1957/

58 Spasitel /z cyklu Peníze/, /1901/

tuš, křída, papír, 45 x 39 cm
NG K 12747

59 Bratrství /z cyklu Peníze/, /1901/
tuš, křída, papír, 45 x 39 cm
NG K 12748

ANTONÍN MACHEK /1775-1844/

60 Portrét rodiny I.J. Wahleho, /kolem 1840/
olej, plátno, 114,5 x 93 cm
MHMP 33167

ANTONÍN MÁNES /1784-1843/

61 Pražský hrad od východu, /1825/
olej, plátno, 85 x 120 cm
MHMP D 2076

JOSEF MÁNES /1820-1871/

62 Marie Venduláková, 1854
olej, plátno, 71,5 x 57,4 cm
VČG 334

63 Augustin Vendulák, 1854
olej, plátno, 70,4 x 57 cm
VČG 335

64 Čtyři výjevy z cyklu Upomínky, /1857/
xylografie, 21,1 x 14 cm
NG R 61688

65 Pomněnky /příloha k Errinnerungen/, /1859-60/
litografie, 25,8 x 18,8 cm
NG R 130346

66 Římské ruiny, /1870/
olej, tuš, lepenka, 50 x 63 cm
NG O 6435

QUIDO MÁNES /1828-1880/

67 Svatojánská pouť v Praze, 1852
litografie, 34 x 42 cm
NG R 88886

68 /F. Hallberger podle Q. Mánesa/ Fidlovačka, /1861/
dřevoryt, papír, 14 x 22,5 cm
NG R 61674

69 Nokturno, /1860-3/
olej, plátno, 54 x 64 cm
ZČG O 479

70 Starožitník, 1862
olej, plátno, 79,5 x 63 cm
NG O 5475

LUDĚK MAROLD /1865-1898/

71 Na Nových zámeckých schodech, 1888
olej, plátno, 79,5 x 59 cm
MG A 1223

72 Vaječný trh v Praze, 1888
olej, plátno, 101,5 x 135 cm
NG O 586

73 Studie k obrazu v Židech, /konec 80. let/
olej, plátno, 63 x 46 cm
NG O 4982

74 Polibek pod slunečníkem, /poč. 90. let/
olej, lepenka, 38,5 x 30 cm
NG O 13165

75 Jaro v Paříži, 1892
tuš, běloba, 46,4 x 40 cm
NG K 12593

76 Ptáčníci u Seiny, /pol. 90. let/
olej, dřevo, 51 x 27,5 cm
NG O 7220

77 Návrh na plakát, /konec 90. let/
kvaš, papír, 25,9 x 50,4 cm
NG K 47205

78 Plakát pro Divadlo na výstavě - Náš dům v asanaci, /1898/
litografie, 124 x 92 cm
UMP 40041

JULIUS MAŘÁK /1832-1899/

79 Studie k Pohledu na Plzeň, /před 1872/
tužka, papír, 20 x 83 cm
ZČG K 826

GABRIEL MAX /1840-1915/

80 V odkvětu, 1870
olej, plátno, 67,5 x 55 cm
OG Liberec 205

JAN MINAŘÍK /1862-1937/

81 V Praze na Výtoni, 1899
olej, plátno, 49 x 58,5 cm
NG O 10312

SALOMON EMANUEL MÍROHORSKÝ /FRIEDBERG/ /1829-1908/

82 Před svatbou, /70. léta/
olej, plátno, 50 x 63 cm
NG O 5225

83 Zelinář Bartoš v Bráníce, 1865
olej, plátno, 59 x 88 cm
GHMP M 1354

VINCENC MORSTADT /1802-1875/

84 Praha ze Schwarzenberského ostrova, /kolem 1835/
olej, plech, 74,5 x 95 cm
MHMP 32561

ALFONS MUCHA /1860-1939/

85 Plakát pro cigaretový papír Job, /1897/
barevná litografie, 66 x 46 cm
UPM 35768

86 Blahoslavení milosrdní, /1906/
akvarel, papír, 43,5 x 30,3 cm
MG 1115

KAREL MYSLBEK /1874-1915/

87 Neštěstí, /1909/
olej, plátno, 181 x 196 cm
NG O 5364

88 Neštěstí, /kolem 1910/
suchá jehla, 34 x 42 cm
NG R 88221

89 Žebráci, /kolem 1910/
suchá jehla, 32,5 x 42,5 cm
NG R 9255

JOSEF NAVRÁTIL /1798-1865/

90 Náčrt k podobizně muže, /kolem 1850/
olej, lepenka, 14,1 x 10,5 cm
NG O 4810

91 Náčrt k podobizně muže, /kolem 1850/
olej, lepenka, 13 x 6,6 cm
NG O 4811

92 Náčrt k podobizně muže, /kolem 1850/
olej, lepenka, 12,8 x 9 cm
NG O 4812

93 Muž v cylindru, /kolem 1850/
olej, plátno, 15 x 10,5 cm
NG O 2387

94 Dáma a důstojník, /kolem 1850/
kvaš, lepenka, 45,5 x 34 cm
NG DO 6808

95 Jez na Štvanici, /pol. 50. let/
olej, papír, 25 x 34 cm
NG O 12515

96 Setkání, /50. léta/
olej, lepenka, 18 x 13 cm
ZČG O 849

97 Mlékařka, /50. léta/
kvaš, papír, 12,5 x 16,5 cm
ZČG DO 56

98 V restauraci, /50. léta/
olej, lepenka, 13,5 x 11,5 cm
NG O 2637

99 Nerovný párek /I./, /před 1860/
olej, lepenka, 12,9 x 9,4 cm
NG O 4815

VIKTOR OLIVA /1861-1928/

100 Na nádraží, 1887
tuš, běloba, papír, 16 x 23,2 cm
NG K 30776

101 Ilustrace VIII. ke "Kratochvilné historii o ptáku Velikánu Velikánoviči" od Svatopluka Čecha, /1889/
tuš, papír, 30,6 x 21,6 cm
NG K 30942

102 Ilustrace XII. ke "Kratochvilné historii o ptáku Velikánu Velikánoviči" od Svatopluka Čecha, /1889/
tuš, papír, 26,7 x 23,8 cm
NG K 30946

103 Plakát pro Zlatou Prahu, /1898/
litografie, 105,5 x 40,5 cm
UPM GP-16219

SOBĚSLAV PINKAS /1827-1901/

104 Kouřící drotar, /1853/
olej, plátno, 45 x 42 cm
NG O 9991

105 Kout světnice, /1854/
olej, lepenka, 44 x 30 cm
OG Liberec 1239

106 Náčrt podobizny Karla Purkyně v Paříži, /1856-57/
/list náčrtníku/
tužka, papír, 11,4 x 19,5 cm
NG K 42987

107 Chlapec v hnědé pláštěnce, 1859
olej, plátno, 55 x 37 cm
NG O 8577

MAXMILIÁN PIRNER /1854-1925/

108 Náčrt k Somnambule, /1878/
černá křída, papír, 35,4 x 17,2 cm
NG K 43575

109 Zoufalství /studie k cyklu Démon láska/, /1883/
olej, plátno, 63 x 48 cm
soukromá sbírka

KAREL POSTL /1774-1818/

110 Podolí, /1803-7/
olej, plátno, 19,5 x 25,5 cm
NG O 13641

111 Svačina na Štvanici, 1805
sépie, běloba, papír, 59 x 44 cm
MHMP 45033

JAN PREISLER /1872-1918/

112 Vlastní podobizna, /1902-3/
olej, plátno, 69 x 39 cm
NG O 5709

113 Kopaná, /1906/
olej, plátno, 31,5 x 46,5 cm
ZČG O 186

ANTONÍN PUCHERNA /1776-1852/

114 Pohled na Libeň a Prahu, kolem 1808
akvarel, papír, 35,4 x 50,1 cm
NG K 5363

KAREL PURKYNĚ /1834-1868/

115 Děti dívající se na obrázky, 1853
olej, plátno, 39,5 x 41 cm
NG O 9367

116 Náčrt z Montmartru, /1856-7/
/list náčrtníku/
tužka, papír, 12 x 19,5 cm
NG K 15364/24-5

117 Podobizna Betty Reitmayerové, /kolem 1858/
olej, plátno, 108 x 85 cm
OPH 585

118 Karikatura pomníku maršála Radeckého, 1859
/tzv. kniha Svatolukášská/
tužka, papír, 39,8 x 17,5 cm
NG K 15784/91

JAKUB SCHIKANEDER /1855-1924/

119 Vražda v domě, 1890
olej, plátno, 203 x 321 cm
NG O 5736

120 Večerní Praha, /1902-5/
olej, plátno, 99 x 80 cm
ZČG O 767

121 Nokturno ve Staré Praze, 1911
olej, plátno, 120 x 105 cm
ZČG O 489

HANUŠ SCHWAIGER /1854-1912/

122 Brugge, /1889/
akvarel, papír, 63 x 43 cm
GHMP 2422

123 Preclíkář, 1889
tužka, akvarel, papír, 51 x 29 cm
NG K 18380

124 Párkař, 1889
tužka, akvarel, papír, 51 x 29 cm
NG K 18379

125 Vlaamsche Straat, /kolem 1897/
akvarel, papír, 130 x 78 cm
OG Gottwaldov O 986

126 Krajkářky z Gentu, 1898
olej, dřevo, 57 x 100 cm
MG A-255

ANTONÍN SLAVÍČEK /1870-1910/

127 Deštivý večer, 1902
pastel, plátno, 114 x 139 cm
NG K 18191

128 Ovenecká ulice, 1904
olej, dřevo, 27,5 x 33,5 cm
NG O 6200

129 Eliščin most, /1906/
olej, plátno, 145 x 193 cm
NG O 3077

130 Studie k Praze od Ládví, /1908/
olej, plátno, 53 x 61 cm
NG O 8039

131 Železárny na Kladně, /1909/
olej, plátno, 52 x 62 cm
NG O 10432

W. EDUARD STEFFEN /1839-1893/

132 Učitel a děti, /70. léta/
olej, plátno, 76 x 117 cm
NG O 4203

HUGO STEINER /1880-1945/

133 Plakát pro závod J. Winternitze, 1899
barevná litografie, 110 x 70 cm
UPM GP-10694

VOJTĚCH SUCHÝ /1783-1849/

134 Podobizna sedící dámy, 1831
olej, plátno, 98 x 75 cm
NG O 2092

ANTONÍN WALDHAUSER/1835-1913/

135 Kluziště na Vltavě pod Vyšehradem, /2. pol. 60. let/
olej, plátno, 26 x 37 cm
OPH 550

136 Kluziště na Vltavě u Žofína, 1869
olej, plátno, 40 x 63 cm
MHMP 51065

KAREL WÜRBS /1807-1876/

137 Řetězový most ve stavbě, 1840
olej, plátno, 36 x 50 cm
Národní technické muzeum

138 Staroměstské náměstí v Praze, 1845
olej, plátno, 61 x 69 cm
NG O 799

FRANTIŠEK ŽENÍŠEK /1849-1916/

139 Vlastní podobizna, /kolem 1880/
olej, dřevo, 49,5 x 42,5 cm
NG O 2919

140 Podobizna umělcovy choti, 1886
olej, plátno, 42,5 x 36,5 cm
NG O 10792

Edice Studie a materiály 1
Národní galerie v Praze
Řídí Jiří Kotalík

MĚSTO V ČESKÉ KULTUŘE 19. STOLETÍ

Sborník sympozia v Plzni 4. - 6. března 1982

Přebal, vazba a grafická osnova Felix Šejna /D/
Redakce Milena Freimanová
Resumé přeložily Till Gottheinerová /angl./, Markéta Nováková /něm./, Růžena Semrádová /fr./
Vydala Národní galerie v Praze v roce 1983

Vytiskl TOMOS, Praha 1, Krakovská 25