

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. pre-realistických 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 Tkačlík, 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 takovému rozvrstvení základních sociálních předpokladů umělecké tvorby, muselo paralelně s tím dojít též k odpovídajícímu přehodnocení jejich 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 nevypíplal v hloupé poctivosti obraz přísně podle přírody a neopsal obličej diplomatically přesně jako mnohý z jeho kolegů. . . Robert přijal postavy, které mu poskytla příroda nejprve svým citem, kterým prošly jako duše očištěm, 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 Oesterrií* 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 jevou 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 uvádíme 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 zvláště významné - právě na návrhu diplomu *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 preraphaelistů, 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, proslazený Ferdinandem Georgem Waldmüllerem. Jak uvádí Fritz Novotný: "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 realizovanou 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, konkrétně 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/.

43 Z hlediska formování žánrové malby u nás má význam Hasencleverova zobrazení čtenářů časopisů, na nichž pracoval od 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 intenzivní 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 určité 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 divákovu, 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/ Umělecko-historická 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: *Unvergänglich Österreich*, 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*/.