

Roman PrahI

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 zvláště 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 zastán-
ci vykládán jednou jako prostý záznam ze života provinčního mě-
šťanstva, 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 zdůraz-
ňováno, že ještě ve venkovském Besançonu bylo přijato se sou-
hlasem, v Dijonu, zasaženém už civilizačními proměnami, již vel-
mi rozporně, a v Paříži přímo s úděsem. Tato okolnost vede k zá-
věru, 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 me-
tropole, apeluje na obavy vládnoucích tříd z narůstání antagonismů
a anarchistické situace. /4/

Ve srovnání se současným studiem realismu, hlavně ve fran-
couzském umění, může se zdát, jako by české dějiny umění zde
ztrácely svůj někdejší náskok. Smyslem tohoto příspěvku bude zvi-
klat 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 strate-
gii působení společensky útočným uměním na široké publikum i na
trh jako Courbet, ale neuplatnil ji ani Pinkas, který z českých rea-
listů žil ve Francii nejdéle. První z jeho datovaných obrazů po
příchodu do Paříže roku 1854 byl vlastní portrét v ateliéru; dosa-
vadní výklad obrazu se zaměřil na jeho malířskou svěžest a poklá-
dal 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 uměl-
ce 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/

44 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 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.

46 Jedním z prvních obrazů, malovaných v Praze ve smyslu moderního realismu, byla roku 1858 drobná malba Karla Purkyně, představující 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 zdobnění a další okolnosti nevyklučují 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 předstupu bývá Purkyněho dílo 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/

Purkyněův obrázek uvedl v Praze problematiku, na níž reagovala následující řešení, zvláště obraz Na ledě od Viktora Barvitiia. Jestliže Purkyněova skica se jeví jako malířský celek, ačkoli naznačuje polarizaci společnosti, Barvitiiovo 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, předznamenáném už Purkyněovým 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 nepřevládá specifický žánrový děj s humornou pointou. To potvrzuje i úvod Nerudovy spíše odmítavé kritiky obrazu: "Barvitia známe z dřívějších již let; rozvínoval 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 nato v Humoristických listech /roku 1862-3, s. 344/.

49

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 rozdíl 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 člancích Hála a Nerudy. Stanovisko Hálova 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 boдрé 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 velkoměstější ráz, čilejší život společenský než Praha". Podle Nerudy "v nové době ... překáží splynutí veškerého obecnstva 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 panorám - Čtvrtku ve Střemovce, 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 nevkusů.

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 Barvitiůs musel platit.

Barvitiůs, 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 Barvitiůs prostředí Stromovky, považované za doménu módy a prostoru zábavy německých a vyšších vrstev, kde se nacházel i místodržitelství 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 díky 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

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 Barvitiis 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. Barvitiis 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 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 Vyšíváčku s typem Tajností pařížských Eugèna 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 glazúrovaných švadlen, pradlen 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 Purkyněův 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.

47 Přes momenty, jimiž se malířství vázalo ke kultuře širších
48 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 Pražská umělecká výstava z domyslu v časopise Bič roku 1864. Rámcem byla historika 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-

45 litické situace jako takové. /Jedinou uveřejněnou, zato zcela geniální 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 schématem /29/.

Purkyněvy 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 intenzivní 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 Barvitielem 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 Barvitie 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 specifčnosti - 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/. - Tematicky srovnatelná jsou v okruhu barbizonské školy např. díla od Poláka Horowicze /Museum Narodowe, Varšava/ či Mnichovana P. Burnitze /Städels 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 ve směr 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 Tapadoux /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, jež ještě Purkyně navštívil.

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

Malíř Viktor Barvitijs /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 portrétní narušena asymetrickým rozvrhem osob na dvě skupiny, Barvitijs zase přes propojení obou částí davu pásma osob člení způsobem, jaký ukázala Volavková.

/13/ Podle Volavkové šlo o "sociální žánr" ve smyslu tehdejších Hádkových 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. Zvláště 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 archiv z věkových důvodů nepripouští.

/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 Barvitijs převedl do sféry velké malby. Nerudova výtky, že Slavnost ve Hvězdě má příliš prázdné popředí, snad souvisí právě s tím; Barvitijs ji respektoval obrazem Na ledě. - Sjednocení pásma dovoluje figurám uplatnit se teprve v davu, ale světelnou reží

Slavnosti jsou venkovské postavy poněkud potlačeny, zatímco se akcentují městské typy. - Výběr zúčastněných 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 K15784/18/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/ Fejeton 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, Fejeton, 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 pryč ze salónu Krach a sukně od Krieseho. Lidé se nudí a nudí nás. Nejsou ani dobře kreslení ani dobře malování. Barvy jsou sestaveny vrcholně nevkusně. Pan Barvitijs 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/ Purkyňeho 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/. Barvitijs potlačil ženskou složku a docílil

vážnější ráz - nicméně ne takový, jaký odvrácením postavy dosáhl Pinkas v obraze 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 "vážený je život, veselý 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 Kunstaussstellung 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. Uilmanna.

/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... Barvitiusz zobrazil pestrý shon zdánlivě jednoduše s věrností fotografického zázornění, ale přihlédneme-li blíže, nacházíme v davu rysy britkého 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 spíše 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 Höllperla. - "Lessingův" obraz, na němž před hranicí klečí proskribovaný nakladatel Vilímek, obklopený personifikacemi a kryptoportréty zúčastněných sil, vydaly Humoristické listy /1863, s. 45/.