

Tradice českého umění 19.století v pohledu generace  
devadesátých let

Jiří Kotalík

Velké evropské národy se všestranně rozvinutým hospodářským, politickým, kulturním životem se nemusely starat o povědomí vlastních dějin. Odkaz minulosti znamenal pro ně hodnoty zcela samozřejmé, v organické posloupnosti od století do století; a ovšem také na přechodu od feudalismu ke kapitalismu, kdy se začal vyhranovat pojem národa v moderním pojetí. /Přitom celistvé pochopení dějin nutně zahrnovalo osobnosti i události slavné stejně jako temné./ Naprostou samozřejmostí byl též vývoj kultury v jednotlivých tvůrčích odvětvích, v předělech časového členění, jež určovaly proměňující se vztah k realitě viděného světa a prožívané doby, v neustále obnovované rozvaze trvalých zisků či přechodných mód.

Novodobá česká kultura od svého zrodu v rozmezí 18. a 19.století - ostatně zcela v souladu s tehdejšími postavením celého národa - musila neustále o své dějiny zápasit; jak v posloupnosti, tak v souběžnosti tvůrčích snah. Přitom situace v jednotlivých oborech se utvářela nerovnoměrně; zejména ve srovnání s literaturou, které od počátku a uznaně připadala vůdčí úloha, naše výtvarné umění často znalo opakující se trýzeň diskontinuity. Nadto mu v první polovině 19.století takřka vůbec chyběly předpoklady k zevrubnějšímu poznávání a

spolehlivějšímu hodnocení svého údělu, v teoretické a kritické sebereflexi; na rozdíl od literární kritiky, která se rozvíjela od početného okruhu Josefa Jungmanna až k ráznému vystoupení mladého Karla Havlíčka Borovského, shledáváme se v oblasti výtvarného umění toliko s popisnými zprávami či odtažitými úvahami.

Nicméně sami umělci se snažili postupem času uvědomovat si hodnoty, utvářející povědomí tradice; když roku 1835 v nesouhlasu s poručnictvím převážně šlechtické Společnosti vlasteneckých přátel umění usilovali o založení vlastního uměleckého spolku, dovolávali se s hrdostí velkých domácích mistrů gotiky a baroka. Jejich příklad příležitostně rezonuje v tvorbě Antonína Machka, jenž už od roku 1820 orientoval též zřetel svých druhů k českým dějinám; dále v obrazech Františka Tkadlíka a Josefa Navrátila, kteří se občas obraceli k historickým tématům, či v krajinách Antonína Mánesa, nejednou obražejících prožitky minulosti.

U jednotlivců - zvláště u J.V.Hellicha, ale také u mladého Josefa Mánesa - zaznamenáváme vzrůstající zájem o staré české umění a architekturu, jenž pokračuje i ve vzrušeném času po roce 1848. Ale stále chybí soustavnější pomoc vědeckého poznávání; v národnostním zlomu, jenž tehdy narušoval a vyvracel mnohé talenty z rodné půdy, naše dějiny umění i výtvarná kritika ztratily Antonína Springera - vědce velkorysé koncepce a demokratického smýšlení, švagra Soběslava Pinkase a v mládí přítele českých umělců a zastávce jejich ideové

pře.

Přece však tehdy česká historiografie umění v osobnosti J.E.Vocela dospívá k spolehlivé znalosti stře-  
dověké tvorby; \* osvětlení významu baroka se v teoretic-  
kých úvahách i v tvůrčí praxi zasloužil zejména malíř  
Karel Purkyně. V oddanou novinářskou službu českému  
umění současnosti, ale ve stálém zájmu o odkaz minulosti,  
se na dlouhá léta uvazuje Jan Neruda; o uplatňování vě-  
deckých metod v rozboru uměleckých děl začíná usilovat  
Miroslav Tyrš.

Z takto vytvořené základny pak od roku 1863 vy-  
růstá snažení Umělecké besedy, která za starostenství  
Josefa Weniga v součinnosti literárního odboru /za před-  
sednictví Vítězslava Háška/, hudebního odboru /za před-  
sednictví Bedřicha Smetany/, výtvarného odboru /za před-  
sednictví Josefa Mánesa/ rovnou měrou dbá o novou tvorbu  
současnosti, stejně jako o poznání a uchování hodnot mi-  
nulosti.

Plodná a rozvětvená aktivita Umělecké besedy po  
dvě desetiletí napomáhala orientovat a utvářet, poznávat  
a hodnotit českou kulturu v jejích odvětvích, vědomých  
si sounáležitosti. S definitivním dokončením a slavnost-  
ním otevřením Národního divadla roku 1883, v jehož stav-  
bě a výzdobě se soustředilo usilování celé generace, hege-  
monie Umělecké besedy v našem kulturním životě - ve svých  
představách umění ve složkách nadosobních idejí - však  
náhle končí. Přitom však bylo třeba čekat až do počátku  
devadesátých let, po prvním pokusu o retrospektivu sta  
let českého umění v rámci jubilejní výstavy roku 1891, aby

dozrály podmínky k celistvějšímu pohledu na vývoj a hodnoty novodobého českého umění. V několika přehledných publikacích se o to tehdy pokusili Otakar Hostinský /1894/, Viktor Barvitijs /1896/, K.B.Mádl /1898/. V nich se shodně za představitele novodobého českého umění pokládají Josef Mánes a Jaroslav Čermák, přiznává se význam části též některým krajinářům, hovoří se - ač v nevyjasněných vztazích - o jednotlivých umělcích generace Národního divadla. Ale jen vlažně se posuzuje tvorba Josefa Navrátila a mnohdy se vůbec nemluví o Karlu Purkyňovi, v naprostém nedoceňování proudu realismu /naproti tomu se leckdy uváděla jména malířů vcelku bezvýznamných a záhy zapomenutých/.

x      x      x

Zhruba v tomto pohledu se přijímalo a hodnotilo české umění 19.století v čase, kdy nastupovala generace devadesátých let. Ohniskem jejího usilování se stal Spolek výtvarných umělců Mánes, jenž se z původního studentského sdružení roku 1887 v průběhu deseti let proměnil v cílevědomé společenství moderní kultury. Ale to už slavný čas Umělecké besedy dávno patřil minulosti, jméno spolku se připomínalo leda na okraji tzv. vánočních výstav - prodejního bazaru bez záměru a úrovně. Nadto někteří ze zbylých představitelů generace Národního divadla vstoupili roku 1898 do nově zakládané Jednoty výtvarných umělců.

Před generací devadesátých let, odhodlaně se při-

hlašující k programu moderního umění, v důrazu na nový a přímý vztah k realitě, interpretované subjektivním vyjádřením, vystávala řada složitých problémů a nálehavých úkolů. Patřilo k nim nezbytně orientovat se v současné a málo přehledné situaci evropského umění, ve snaze tvořivě rozvíjet jeho aktuální podněty. Odtud v letech 1902 až 1914 obdivuhodný rozsah aktivity, jímž především zásluhou SVU Mánes do pražských výstavních sálů a na stránky Volných směrů /v letech 1911-14 též na stránkách Uměleckého měsíčníku/ přivádí sled čelných zjevů současnosti: od Augusta Rodina a francouzských impresionistů přes Edvarda Muncha a E.A.Bourdella, ve spolupráci s nejmladší a nastupující generací k pařížským Nezávislým, Pablo Picassovi, George Braquovi a dalším. Přitom v stálém zájmu o hodnoty soudobého umění německého, rakouského, anglického, skandinávského, ale také ruského, polského, jihoslovanského. Je nepochybné, že příklad mnohých ze zahraničí se plodně obohatil ve tvorbě jednotlivých našich malířů, sochařů, grafiků; přitom české umění tehdy překonává dlouholeté zaostávání a stává se na čas aktivním podílníkem na evropské tvorbě současnosti.-

Ale zároveň - a to je okolnost pro generace devadesátých let neméně příznačná - vynakládá se soustavné úsilí též na poznání a hodnocení naší vlastní minulosti, v soustředěném hledání i osvětlování tradice a jejích zavazujících hodnot. Přitom mladí umělci sdíleli stanovisko celé své generace, která ve všech oblastech

ideového a společenského, politického a kulturního života vyznávala principy otevřené a nebojácné kritiky; nepřijímali shovívavá hlediska, ospravedlňující se marností či zaostáváním, snažili se o důsledné uplatnění náročných měřítek. Jaký proto div, že - při tehdejších nedostatku konkrétních znalostí o jednotlivých umělcích minulosti či o jejich realizacích - dospívali mnohdy k hořkému domnění o diskontinuitě našeho výtvarného umění. Jak obzvláště příznačně vyjádřil Miloš Jiránek v závěru své přednášky O českém malířství moderním ve Volných směrech roku 1909 v často připomínaném výroku: "Naše umění charakterizuje právě neúplnost, umělecká neodpovědnost, nedomýšlení a nedopovídání. Měli jsme řadu talentovaných umělců, tj. lidí odpovědných, kteří by byli realizovali dílo chtěné a úmyslné." Nebyl v těchto náhledech ani zdaleka sám, obdobně už roku 1900 ve 4. ročníku Volných směrů uvažoval S.†K. Neumann: "České umění výtvarné - o malířství mluvím především - nemá a nemohlo mít slavné veliké minulosti, živoucího, organického a nejrůznější své době odpovídající fáze prožívajícího toku z dáвна do přítomnosti. Vyplývá to, myslím, zcela přirozeně z české historie. Několik umělců - takový Brandl dříve, takový Mánes později - stojí osaměle. Toho přesného postupu a vývinu výtvarného umění s celým kulturním životem národa, jak tomu bylo např. ve Francii, u nás není." A je známo, jak bolestně si nedostatek souvislé tradice uvědomoval malíř Jan Preisler, když se uvazoval v pedagogické působení.

bení na Akademii výtvarných umění a nenacházel v minulosti takřka nic z nosných a závazných jistot, jichž je - jak sám dobře cítil - k organickému rozvoji umění nezbytně třeba. Také Max Švabinský se obracel k umělcům dvacátého století, když po několika let redigoval Volné směry, a zejména když řídil knižnici Zlatoroh, kterou vydával SVU Mánes. /V mnohém shodně uvažovali i mnozí z literárních kritiků, kteří se příležitostně zajímali též o problematiku výtvarného umění: jmenovitě F.X.Šalda, občasné též Miloš Marten./

Z této skepse či nevíry, která však není známým slabostí či vykořeněním, ale naopak svědectvím odvahy a opravdovosti touhy po hlubším a neúplatném poznání, vyrůstají soustředěné úvahy o hodnotách minulosti v jejich vztahu k problematice současných dnů.- Nejvíc zde v průběhu jednoho desetiletí vykonal Miloš Jiránek, jenž příležitostně poznámky či glosy dovedl zřetězit v ucelujícím pohledu, v němž poprvé nastínil kontinuitu tradice. Jakkoliv pozdější zkoumání, ve výstavách a knihách, přinesla nové poznatky či nové aspekty v hodnocení jednotlivců, v ničem neproměnila osnovu vývoje, jak ji v definici Miloše Jiránka v podstatě přijímáme dodnes.

K dědictví minulosti nepřistupoval jen jako vnímavý kritik, zaujatý aktuálními otázkami přítomnosti, v obdivuhodné schopnosti slovesného vyjádření; ale také jako malíř s pronikavým smyslem pro problémy technické, v aspektu skladebném i výrazovém. Proto také dobře pochopil, "že byla v Praze vedle kreslířské tradice akade-

mické malebná tradice rokoková, živější a nepoměrně umělečtější". Proto ho tolik zajímali "ti málo známí starší mistři, kteří přenesli malebnou tradici 18.století až k Mánesovi", jak čteme v dopisu Vincenci Kra-  
mářovi dne 16.2.1909. Po právu proto spatřoval zakla-  
datelské zjevy v krajinářích Antonínu Mánesovi a Augus-  
tu Piepenhagenovi, v portrétistovi Antonínu Machkovi  
/a zčásti také v žánrově založeném Antonínu Dvořákovi/,  
v představiteli figurální kompozice Františku Tkadlíko-  
vi, jenž v mnohém může být považován za předchůdce Jo-  
sefa Mánesa. Přitom Miloš Jiránek patřil k nemnohým,  
kdož rozpoznali malířskou vervu Josefa Navrátila, jak  
o něm přesvědčují jeho zátiší a figurální studie.

Miloš Jiránek si uvědomoval, že v úsilí a pří-  
nosu všech těchto malířů tkví kořeny tradice českého  
novodobého umění, jak jeho poslání programově formuluje  
Josef Mánes. Ale v pojetí generace devadesátých let se  
podstatně rozšiřovaly hranice uměleckého historického  
přístupu; osobnost Josefa Mánesa - jehož jménem mladí  
nazvali své umělecké sdružení - stává se vpravdě zakla-  
datelským zjevem ve smyslu tvůrčím i etickém. V jeho  
díle je právem spatřován příklad širokého rozpětí záj-  
mů i vzácného soustředění, hlubokého zakotvení v hodno-  
tách domova i citlivé rezonance evropských snah.

Z ostatních malířů dovedl Miloš Jiránek defino-  
vat význam Jaroslava Čermáka, ač si byl vědom určité  
rozpornosti jeho tvorby, v níž vedle ryzího a spontán-  
ního vidění se lze místy setkávat s příměsky salónní

malby. Přitom Miloš Jiránek zásadním podílem přispěl k poznávání a doceneňování významu a hodnot českého realismu, jehož principy byly u nás vědomě - vlastně souběžně s bojem o realismus ve Francii či v ostatních evropských zemích - uplatňovány a rozvíjeny v druhé polovině 19.století zásluhou Karla Purkyně, Soběslava Pinkase, Viktora Barvitia. Jejich jména připomínal už od roku 1900 a vyhledával jejich obrazy z převážné části rozptýlené a zapomenuté; v jejich snahách cítil určité spříznění se svým tvůrčím programem a snad zčásti též se svým lidským osudem.

Vůdčí duch generace devadesátých let F.X.Šalda, jemuž shodně ležela na srdci otázka tradice, v samostatném vztahu starého s novým, na sklonku svého života ve vzpomínání na léta spolupráce s mladým Milošem Jiránekem zdůraznil jeho přínos v tomto směru. Poukázal zejména na příležitostnou kapitolu o starším českém umění ve 14.ročníku Volných směrů roku 1910, "v níž Karel Purkyně nebo Soběslav Pinkas byli poprvé včleněni v náš skutečný život výtvarně umělecký, jíž byli obráceni z prázdného zvuku jména v živný chléb spotřeby každodenní". /Šaldův Zápisek 9, 1936./

Neméně jasnozřivě, jako v minulosti, dovedl Miloš Jiránek vnímavě pochopit a uvážene zhodnotit jednotlivce mezi svými bezprostředními učiteli v generaci Národního divadla: byl cele oddán Miloláši Alšovi, nalézal upřímný vztah k rozporné osobnosti Hanuše Schwaigera, uznával malířské kvality Vojtěcha Hynaise,

vážil si tvůrčího i pedagogického přínosu Julia Mařáka a Maxmiliána Pirnera, oceňoval krajiny Antonína Chittussiho, byl chladný k tvorbě Františka Ženíška a nepřijímal obrazy ze závěru života Václava Brožíka.

V podílu generace devadesátých let na objevování a doceneňování dílčích zjevů a děl českého umění 19.století má Miloš Jiránek nepochybně stěžejní podíl; jeho stati proto často hovořily za mnohé z jeho druhů a přátel, netoliko v teoretickém zamyšlení, ale také v tvůrčí recepci. Odvolávám se v tomto smyslu na výstavu, pořádanou v rámci tohoto sympozia, připravenou ve spolupráci Národní galerie v Praze se Západočeskou galerií v prostorách Masných krámů, u příležitosti 125.výročí založení Umělecké besedy. Ta v průběhu prvních dvaceti let po svém založení vytvořila pevné základy novodobé české kultury, ve spolupráci všech tvůrčích odvětví /literatury, hudby, výtvarného umění, ale také architektury a vědy, společenské i přírodní/; přitom jednotlivé realizace neodmyslitelně dnes patří ke klasickému odkazu naší malby a plastiky.<sup>1/</sup>

K trvalým hodnotám, vytvořeným v průběhu 19.století, navraceli se příslušníci mladé a nastupující generace devadesátých let netoliko v teoretickém zájmu, v souporných i dílčích výstavách či v slovesné interpretaci; právem v nich spatřovali také příklady a podněty pro vlastní tvůrčí práci - jakoby ve smyslu naučení J.W.Goetha "o výběrovém příbuzenství". To se snažila výstava naznačit ve své závěrečné kapitole pod názvem Tradice českého

umění 19. století v pojetí generace devadesátých let.

Byly tu shromážděny obrazy a studie, dokládající vývojové cesty tří tematických okruhů českého umění, v shodném úsilí o osvětlování a navazování nepřetržité kontinuity tradice.

To bylo po dlouhá léta zřejmě obzvláště v krajinomalbě, od zářivých a chvějných náčrtů Antonína Mánesa přes obdobně zaměřené, ač v pojetí hmotnější, studie Adolfa Kosárka, či o něco pozdější práce Julia Mařáka a Antonína Chittussiho ve mladých a dravých, světlem dramatizovaných temperách, či olejích Antonína Slavíčka, jenž vědomě přejímá dědictví minulosti a zmnožené vlastním přínosem obrací je do budoucna.

V jiném okruhu bylo možno si uvědomovat, jak barevné bohatství a lyrická nota a skladebná sevřenost mladých olejů Mikoláše Alše hraje významnou úlohu v genezi českého symbolismu a jak v mnohém <sup>jsou</sup> přímým předznamenáváním významových point i výtvarné básnivosti díla Jana Preislera.

Také v oblasti figurálních studií ze současného života bylo možno si uvědomovat průkaznou kontinuitu tvůrčího usilování: v záznamech Josefa Navrátila, zčásti jako by přejímaných vervními náčrtý Viktora Barvitia; zvláště pak v rozpoznané, netoliko věcné a ušlechtilé studii Soběslava Pinkase, zapůsobily na Miloše Jiránka. Ostatně také Jiránkova Fialová podobizna má nepochybný předobraz v Podobizně Emilie Bubeníčkové od Karla Purkyně, v obrazu, který od roku 1908, kdy jej zakoupil na dražbě z po-

zůstalosti Jindřišky Slayické, až do své předčasné smrti, měl malíř ustavičně na očích.

Z přímé konfrontace všech shromážděných obrazů bylo tedy, myslím, zřejmé, že generace devadesátých let se nespokojovala toliko s objevováním a docenováním hodnot minulosti v teoretickém aspektu, ale že usilovala především o hluboké a niterné zpříznění malířského pohledu a výrazu.

x x x

A tu je pak ovšem na místě otázka: Byla vskutku kontinuita českého umění v 19. století tak přerušovaná, rozbitá či zlomkovitá, jak se zprvu představitelům generace devadesátých let v jejich kritickém přístupu a v "odvaze a upřímnosti" zdálo a jak se pak později a často opakovalo?

Ve své práci o K.H.Máchovi Pavel Vašák průkazně dotvrdil, že básníkovo dílo po jeho časně smrti neupadlo takřka okamžitě do naprostého zapomnění, jak se dříve soudívalo; ale že neustále žilo a bylo přítomno, v skrytém povědomí tradice - v plynulosti řady dlouhých let, a vlastně dvou desetiletí až do času, kdy se k němu v almanachu Máj manifestačně přihlašuje Jan Neruda i mnozí další z jeho generace.

Myslím, že k obdobným závěrům dojdeme též soustavnějším a prohloubenějším studiem české tradice výtvarné. Dílo Josefa Navrátila nebylo zřejmě nikdy zcela zapomenuto, ale zjevně či skrytě utvrzovalo usilování generace

nastupující v polovině padesátých let ve znamení realistických tendencí. Ani velkolehý příklad Karla Purkyně nezůstával bez ohlasu či bez blahodárného působení; jeho reliéfní hmotnost a barevný žár zřejmě pokračují v mladých olejích Mikoláše Aleše /k jehož přátelům a ochráncům ostatně patřil toliko o dvacet let starší příslušník nedožitého pokolení realismu Soběslav Pinkas/.

A naopak Mikoláš Aleš nebyl pro generaci devadesátých let jenom patriarchálním starostou SVU Mánes či milým pantátou, nýbrž též umělcem v lecčems překvapivě bytostného spříznění, který v mnohém záhy a po svém předjímal významové i tvaroslovné elementy impresionismu, symbolismu, secese. A v obdobném smyslu chápeme dnes také vývojové postavení J.V.Myslbeke, jenž neustále a znepokojivě působil na generaci svých žáků: na Stanislava Suchardu /ač se tomu mladý sochař zprvu bránil/, na Josefa Mařatku, Bohumila Kafku, zejména na Jana Štursu a Otakara Španiela. .

Povědomí či někdy spíše podvědomí tradice, která v průběhu jednoho desetiletí byla zásluhou generace devadesátých let osvětlena a doceněna v objevných teoretických úvahách i v přímém tvůrčím navázání, bylo pak s plným porozuměním přijímáno též bezprostředně nastupující generací českého expresionismu a kubismu, jak se v svém nástupu členil do širších řečišť tří výrazových tendencí: v okruhu Osmy v čele s Emilem Fillou a Bohumilem Kubištou, v okruhu později ustavených Tyrdošíjných zejména u Václava Špály a Josefa Čapka, v okruhu

výtvarného odboru Umělecké besedy v čele s Václavem Rabasem a Vlastimilem Radou. Je příznačné, až snad překvapivé, jak se shodnou úctou a obdivem všichni ve svých příležitostných úvahách či výrocích jednostejně připomínali osobnosti a díla Josefa Navrátila, Josefa Mánesa, Karla Purkyně, Mikoláše Alše.

A právě v této generaci, ve výchozí a příkladné spolupráci historiků umění s výtvarnými umělci dostává se českému umění 19.století náležité pozornosti; rozvinuje se jeho vědecké zkoumání a postupem času též soustavné zpracování, stejně jako zveřejňování na výstavách a posléze zhodnocení v statích a knihách, monografických či přehledných. Měli o to zásluhu Vincenc Kramář, Antonín Matějček, V.V.Štech, také o něco starší František Žákavec, v architektuře Zdeněk Wirth; na jejich práci o něco později navazují Jaromír Pečírka, Jan Květ, Vojtěch Volavka, Hana Volavková, kteří v průběhu dvacátých a třicátých let, s nástupem nových generací malířů a sochařů, upevňují a rozšiřují poznání naší klasické tradice v některých nových aspektech.

Než zakončím, rád bych v odvolání na vystoupení Jaroslavy Peškové v několika poznámkách připomenul vztah této problematiky k současnosti. Povědomí tradice a jejích hodnot, které se zásluhou generace devadesátých let v průběhu dvou až tří desetiletí našeho století utvářelo a uplatňovalo, nezůstávalo snadné ani trvalé, bylo třeba o ně nejednou a vždy znovu zápasit, v opakovaných hrozbách diskontinuity.

Tak na podzim roku 1938, nedlouho po Mnichovu, se v síni SVU Mánes shromažďovaly obrazy, sochy, kresby, důtklivě připomínající rozsah a význam tradice českého umění 19.století. Emil Filla vzrušenými slovy psal o ní do Volných směrů vyznání, jež v holdu Josefu Navrátilovi, Josefu Mánesovi, Karlovi Purkyně, Mikolášši Alšovi, J.V.Myslbekovi zdůrazňuje též etický smysl jejich odkazu. A nedlouho potom za hitlerovské okupace a v prvních dnech druhé války, v září roku 1939, se jméno a dílo Emila Filly, spolu se jmény a díly některých dalších představitelů českého moderního umění ocitá na řadu let v klatbě a je obestíráno mlčením; štít tradice tehdy spolehlivě napomáhal v zápasech o současnost.

Po osvobození Československa v květnu roku 1945 prožívá naše umění radostný čas rázného a nadějného rozběhu na nové cesty a k novým cílům společenské aktivity. Ale pak přicházejí nečekaná a svízelná léta, kdy - dnes snad k neuvěření! - bylo nutné netoliko se bránit proti kategorickým odsudkům francouzského impresionismu /a ovšem proti znevažování či přímo zákazu všech dalších a směrodatných tendencí vývoje umění 20.století/; dokonce bylo třeba proti hlouposti či bezcharakternosti obhajovat díla umělců významu Antonína Slavíčka, Jana Preislera, Miloše Jiráka!

Ostatně máme v paměti také čerstvou zkušenost nedávných let, kdy někteří z kadetů Bieglerů a lajtnantů Dubů, kteří - zdá se - v žádném čase nechybějí naší kul-

tuře, nerozpakovali se zapírat či vůbec zamlčovat díla, jména, údobí, bez nichž si českou moderní výtvarnou kulturu nemůžeme představit.

Tato několikrát opakovaná situace diskontinuity mohla zajisté působit krajně nepříznivě zejména na umělce mladších a nastupujících generací; ale pevné a trvalé povědomí tradice, které se u nás vytvářelo od rozmezí 19. a 20. století a jež nepřerušeně pokračovalo u všech představitelů moderního umění v průběhu dvacátých a třicátých let, stalo se poznovu oporou a jistotou, v mnohém snad též příkladem a závazkem. Tvůrčí kontinuita hodnot, v níž si generace podávají ruce, zůstává zachována, až k práci nejmladších výtvarníků. Dědictví, jež na počátku našeho století do vývoje moderního umění vložila generace devadesátých let, zůstává tak přes průběh času trvale přítomno v našich dnech i do budoucna.

#### Poznámka:

1/ V tomto ohledu výstava shromáždila zejména díla vůdčích představitelů v oblasti malířství v čele s Josefem Mánesem, jehož zakladatelský význam tu vyvstával netoliko v lyričnosti jeho malířského vidění, ale také v mnohostrannosti, v níž odpovídal na společenské úkoly své doby: v obrazech portrétů a krajin, v ilustracích příběhů českého mýtu a lidových písní, v práci užitkové povahy /prapory, diplomy, návrhy na zdobné mříže atp./. Ale spolu s ním tu byl představen o něco mladší Karel Purky-

ně, jeho názorový protichůdce a přesto věrný a oddaný přítel, velký malíř evropského rozhledu a pronikavý kritik výtvarných poměrů své doby. A také Soběslav Pinkas a Viktor Barvitijs, kteří patří k čelným představitelům programového realismu, jehož záměry mohli poznávat na vlastní oči za pobytu v Paříži.

Výstava představila v široké rozloze též Jaroslava Čermáka, jenž svůj zájem o české dějiny záhy rozšířil na minulost a současnost jižních Slovanů; přitom malířsky nejlepší zisky tkví spíše v krajinách, vznikajících za umělcova trvalého pobytu ve Francii. Po právu byl připomenut Petr Maisner, jehož vypravěčsky založené obrazy a kresby tvoří dobově příznačný článek ve vývoji české historické malby. V sochařství jednoznačně dominovala postava Václava Levého /jakkoliv jeho pozdní práce zůstávaly za nadějným rozletem mladých let/.

Výstava pak obšírně doložila, jak na práci zakladatelů Umělecké besedy zcela organicky navazují představitelé Generace Národního divadla v malbě v čele s Mikolášem Alšem a v plastice s J.V.Myslbekem, spolu s ostatními, kteří se podíleli na stavbě a výzdobě budovy, jež se stala symbolem zápasů o svébytnost české výtvarné kultury. Není proto bez zajímavosti, že návrh pamětního listu k 20.výročí založení Umělecké besedy z ruky Františka Ženíška zčásti opakuje motivické a kompoziční řešení jeho neuskutečněného návrhu na oponu Národního divadla.

V rámci výstavy vedle osobností, jež stály v čele spolku /počínaje starostou Josefem Wenzigem/, byla alespoň ve stručnosti připomenuta aktivní účast ostatních oblastí tvůrčí práce, jak je zosobňovali J.E.Purkyně ve vědě, Bedřich Smetana v hudbě, Vítězslav Hálek v literatuře - vesměs v portrétech z rukou jejich současníků /Karel Purkyně, Petr Maisner, Josef Strachovský aj./. Výběr z dokumentace pak doložil rozvětvenou činnost Umělecké besedy v oblasti výstav domácího a zahraničního umění /kde bylo dáváno slovo zejména představitelům slovanských zemí/, výstav pořádaných v jednotlivých krajích a povzbuzujících tak zájem o výtvarné umění namnoze na neobdělané novíně /stejně tak v oblasti soustavné péče o monumenty minulosti a o jejich včasnou záchranu/. Ale také v bohaté a významné aktivitě ediční i třebaš v záslužném vydání ilustrací Josefa Mánesa v Rukopisu královédvorském, v zájmu o ilustrace lidových písní a v důrazu na spolupráci české kultury se slovenskou, hlavně však v pravidelném vydávání členských premií /v grafických listech či fotografiích/, jež přispívaly k všestrannému rozšiřování výtvarného umění v širokých vrstvách.