

Roman Prah1

Téma lze uvést policejním posudkem činnosti Jednoty výtvo-
rných umělců, předkládaným pražskému místodržitelství 14. břez-
na 1853. Říká se v něm: „Původně měli zakladatelé spolku
v úmyslu vytvořit protiváhu Krasoumné jednoty, paralyzovat
snahy německého ředitele Akademie Rubena a vytvořit české na-
cionální straně společnou základnu také v uměleckém ohledu.
K tomuto cíli zverbovali několik nejtalentovanějších žáků
Rubenových, kteří však poté, co si uvědomili skutečný záměr
zakladatelů spolku, zase z něj vystoupili. Ačkoli spolku stá-
le ještě zůstalo několik úctyhodných umělců, přece jen byl
jeho životaschopnosti zasazen velmi citelný úder a spolek
nebude s to soutěžit s Krasoumnou jednotou, protože tato je
co do uměleckých i finančních prostředků mnohem bohatší a pro-
tože v Praze vůbec nemohou dva spolky tohoto druhu vedle sebe
prospívat. Z policejního hlediska nelze popřít, že spolek má
stále ještě onen nacionální nátěr, jenž mu byl vtisknut při
jeho založení. Poslední volba výboru a funkcionářů přivedla
do vedení spolku některá individua, od nichž se však není tře-
ba obávat výstřelků ...” /1/

Tato zpráva charakterizuje první a v jistém smyslu nejvý-
znamnější spolek českých umělců minulého století ze dvou hle-
disk - ze známějšího hlediska národnostního a politického,
a z hlediska vlastní podoby uměleckého života a institucí,
které jej určovaly. Tento moment zůstává zatím zcela nedosta-
tečně známý, přestože o institucích umění, jež vytvářelo
19. století, i o sebevýkladu umělců s jejich vlastní, profes-
ní ideologií panují jinak vyhraněné představy. Nedostatečné
poznání tradic 'umělectví' a jejich projevů vyplývá už z to-
ho, že jak Jednotě výtvořných umělců z poloviny minulého sto-
letí, tak paralelnímu obrazovému dokumentu - tzv. Knize sva-
tolukášské - nebyla dosud věnována ani zběžná syntetická stu-
die. /2/ Nedochoval se archív tohoto spolku, ale ani archívy
Podpůrného spolku sochařů, malířů a architektů svatého Lukáše,

či koncem století obnovené JUV; nepřístupné zůstávají i materiály Spolku výtvarných umělců Mánes.

Za této situace může jít spíš jen o naznačení některých východisek pro budoucí širě koncipovanou práci, /3/ v níž lze navázat i na to, co bylo při našich plzeňských setkáních dosud řečeno; /4/ společenského postavení umělců u nás - jak vzhledem k národnímu hnutí ve smyslu 1. poloviny století, tak z hlediska rozvinuté české národní společnosti - se dotknul i můj loňský příspěvek o divadelních formách obraznosti. /5/ Za vrcholný projev novodobého 'umělectví' v rámci národní kultury se právem považuje Umělecká beseda, ale její historie je jednak dosti známá, jednak příklad JUV ukazuje názorněji působení vedle sebe existujících a navzájem se ovlivňujících tradic.

O jaké tradice se tedy opírala Jednota výtvarných umělců a jak bylo později přijímáno její dědictví? - Předchůdcem tohoto spolku bylo hnutí výtvarníků proti Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1832 - 1838. Vyvrcholilo vlastně peticí nejvyššímu purkrabí Chotkovi z října 1835, v níž byla obsažena věta rozvádějící Horáce: „Nikdy nebyla malířům odepřena levná svoboda podniknout to, co chtějí, neboť jsou v pravém smyslu ozdobou národa, probouzejíce vznešené city, zvláště patriotismus.“ /6/ K osvětlení celkové situace bychom měli více než dosud vycházet z toho, že domácí instituce umění byly specifickou obdobou forem, jaké existovaly v tomto směru např. ve Vídni nebo v Paříži, kde působila v podstatě na jedné straně tendence státní umělecké politiky k centralizaci a na straně druhé odstředivá tendence ideologie 'umělectví'. Hlavní zvláštností našich poměrů bylo určitě to, že roli ústřední instituce podporující a kontrolující umění hrála od zrušení cechů až do dvacátého století existující šlechtická Společnost vlasteneckých přátel umění. SVPU byla podnikem privátním, a tedy ani ne státní institucí, jaké existovaly v metropolích, ani městskou, vznikající v podobě spolků umění od konce 18. století v řadě měst. SVPU založila galerii /včetně její pozdější pobočky pro žijící umělce/, Akademií a během 30. let vybudovala také Krasoumnou jednotu jako spolek příznivců umění a umělců samých. V rámci Krasoumné jedno-

ty se později pořádala výroční výstava, nákupy a slosování obrazů pro akcionáře tohoto spolku a vznikl fond pro veřejná umělecká díla. Všechny tyto instituce SVPU se utvářely zejména po příkladu vídeňském a Vídeň - totiž od počátku 30. let tam prosperující spolek umělců - byla také argumentem pro opoziční hnutí českých výtvarníků. /7/ Reformy a vlastně veškerý postup SVPU ve 30. letech byly určovány nesporně tlakem ze strany českých umělců. K tomu však přistupovala také snaha patronů přizpůsobovat se vývoji v okolních střediscích. Právě ve srovnání s nimi vyniká specifický vztah mezi SVPU a umělci. Ti byli v Praze víc než kde jinde odkázáni na SVPU, dokud podporovatelé umění byli takřka výlučně soustředěni v této ústřední instituci umění. Zároveň se tu ve 30. letech rychle rozvinula ideologie 'umělectví', která nebyla pouze výrazem existenčních zájmů, ale také vyšších stavovských aspirací.

Spor mezi umělci a SVPU se odvíjel vlastně z motivů existenčních, ale vyústil v představu samostatného sdružení domácích umělců, k jehož krajním požadavkům patřil dokonce nárok spoluurčovat učitele na Akademii. /8/ Uplatnily se tu dva prvky: integrita dohledu nad věcmi umění a rozhodování ze strany SVPU, a ze strany umělců povědomí někdejší cechovní tradice, proti níž trvání pražské Akademie bylo ještě příliš krátké. Hned zde je třeba říci, že pokud se tu užívají označení jako akademické - cechovní /nebo později - bohéma/, může to být jen v uvozovkách, protože mezi umělci oponujícími stávajícím institucím ve 30. letech stejně jako pak mezi členy JUV byli odchovanci Akademie v naprosté převaze. Budeme-li tedy dál hovořit o „akademickém“ křídle, míníme tím nikoli pedagogy Akademie a umělce ve výboru KJ i dalším aparátu Společnosti, ale ty z řad oponentů, kdo věřili v možnost reformy institucí umění, jako byla Akademie, kterou jinak uznávali. Na druhé straně ani „cechovní“ křídlo nechtělo /jak se umělcům podkládalo/ obnovit někdejší cechovní formy, jako zdůrazňovalo možnost samosprávy uměleckých věcí a nezávislost umělců dokonce i na akademickém školení. To se projevilo např. i v poukazu jednoho z memorand, že v Čechách vyrostli velcí umělci v dobách, kdy Akademie ještě neexistovala. /9/

Jinou věcí ovšem je, jak se domácí umělci mohli uplatnit po odchodu ze školy, produkující náhle adepty umění do ničím nepřipraveného prostředí. /10/ Přitom domácí Akademie získala už ve 20. letech uznání i mimo Čechy a to muselo být zdrojem sebevědomí generace jejích odchovanců. Dosud se mělo za to, že v českém umění scházely podmínky, za nichž se mohlo výtvarně projevit kolektivní vědomí umělců jako ve vyspělých centrech, ačkoli takový případ lze u nás doložit nejpozději koncem 20. let. Vzájemný skupinový portrét, jež vytvořili Hellich, Šír, Nord a Niederhofer, /11/ ztělesňuje pozici, spojující povědomí domácí tradice s novou prestiží akademicky školенých individualit. Malíř s paletou v ohnisku kompozice, portrétovaný Šírem, je - podle srovnání s ranou podobiznou - J.V. Hellich, už tehdy nejúspěšnější z kroužku. Tato litografie není už jen tzv. přátelským portrétem umělců, jaké se v první třetině 19. století vyskytovaly i u nás, /12/ ale obrazovým manifestem, jakých vzniklo - i mimo Čechy a také později - vlastně velmi málo.

Evropsky současnou podobu malířských kroužků, jako byl tento, k nám tehdy přinesl z Itálie první oponent ředitele Akademie Berglera, Josef Führich. Na rozdíl od Hellicha, Šíra a Norda, kteří se zúčastnili v hnutí českých umělců a později se stali aktivisty JUV, členové Führichova kroužku z počátku 30. let, nakolik je známe, v tomto hnutí nefigurovali. /13/ Ovšem sama existence dobře etablovaného kroužku byla inspirativní tím, že v Praze potvrzovala potřebu i možnost instituce tohoto druhu. Führich byl poučen římskou skupinou nazarénnů, založivších kompoziční společnost, v níž si navzájem korigovali své práce. Hellich se k svému příteli Führichovi, získavšímu roku 1834 významnou uměleckou pozici, přihlásil portrétem umělce vystaveným nato v Praze, v době svých aspirací na vůdčí místo na pražské Akademii.

U Hellicha - později předsedy JUV - patřila ke zdrojům jeho uměleckého vědomí představa svatolukášského bratrstva, usilujícího o uměleckou nezávislost na profánii, měšťanské společnosti. Tato představa byla živá v prostředí nazarénství, v němž se pohyboval jak Führich, tak Hellich nebo Tkadlík. Hellich se stal i jakýmsi garantem jediného beze

zbytku vyplněného požadavku domácích malířů - požadavku na znovuzřízení oltáře sv. Lukáše, jímž měl být renovován oltář někdejšího malířského cechu s obrazem od Škréty v Týnském chrámu. /14/ Tento oltář, na němž s Hellichem pracovali i další, patřil k nejdůležitějším manifestům skupinového vědomí českého 'umělectví' doby předbřeznové. Do jisté míry korespondoval i s představami SVPU: také na Tkadlíkově diplo- 18 mu SVPU z roku 1839 /15/ dole předkládají mecenáši obraz sv. Lukáše, portrétujícího madonu. Motiv mecenátu se opakuje v horní části listu seřazením jmen historických mecenášů a slavných umělců. Svatolukášský oltář však musel být pořízen svépomocí umělců, a dílo bylo - po ztroskotání sbírkové akce - skutečně teprve, když se jako donátor našel malíř Antonín Wild /byl členem KJ a pak i JUV/. 19

Nepůjde nám dále tolik o to, jak se vyvíjel vztah umělců a SVPU, jako o to, jak se diferencovaly představy domácích umělců o jejich sebeurčení. V tomto ohledu přineslo - spolu s rozvojem českého národního hnutí - zvrát pokračování reform institucí umění, což ztělesnil nový ředitel Akademie, onen „Němec Ruben“ z policejní zprávy, který změnil dosavadní ráz školy a uměleckých poměrů vůbec. V době Rubenova povolání do Prahy se situace vyvíjela tak, jak to popsal v nekrologu Josefa Mánesa jeho souputník, Eduard Herold: „Mezi malíři se už dříve utvořily dva tábory. Jedni byli Mánesovci, druzí stranili Piepenhagenovi, poetickému nadanému samoukovi. Později, když se zřídila škola krajinářská, spojili se Mánesovci se stranou akademickou, a tato měla zvláštní výsadu navštěvovati sobotní zábavy hraběte Thuna, který se snažil býti duší všeho uměleckého života pražského. Ve skupení se mluvilo ne o politice jako nyní, ale o pracích jednotlivých umělců, jiní prohlíželi rozličná alba a listy ilustrované, o něž bylo vždy v hojnosti postaráno.“ /16/

Závislost Františka Thuna ml. jako jednatele Krasoumné jednoty na Rubenovi vedla k tomu, že ředitel Akademie přešel od reform k soustředění moci a využívání prostředků ve svůj prospěch. Dotváření institucí umění v Praze, proběhnuvší ve 40. letech, neslo rostoucí měrou ráz rozporu mezi monopolem, jež na sebe soustředil Thun s Rubenem, a demokratickými sna-

hami, jaké vyvrcholily založením JUV roku 1848. Nejen Ruben, ale i Thun se postupně dostal do konfliktu s představiteli akademického křídla - s Václavem a Antonínem Mánesem /jenž Thuna původně vyučoval amatérské malbě/, s Josefem Mánesem a Hellichem. Zpočátku se Thunův kroužek stal příslibem nových snah zajistit žákům Akademie širší uplatnění i cestou neformálních styků s vyššími kruhy. Také pro Josefa Mánesa byl tento salón asi přitažlivý po delší dobu, než se všeobecně předpokládá, protože umělcovy přípisky ke karikaturám z tohoto kroužku, pořizovaným Seibertzem na počátku 40. let, a vydaným roku 1847, naznačují, že se nad nimi upřímně bavit. /17/ Ještě roku 1847 tedy Mánes rozmarně připisuje ke karikatuře Rubena „skutečně hrůzostrašná historie“. Karikatura mimochodem potvrzuje Rubenovu pověst jako nejautoritativnější postavy v pražské umělecké společnosti doby předbřeznové a situuje malíře obrazně na místo, kde se měl nacházet vlastně Thun.

Dokladem otevřeného rozkolu mezi Mánesem a Thunem je teprve absence umělce ve dnes nezvěstném albu, sestaveném roku 1851 portrétistou Brandejsem ze 23 podobizen domácích umělců na rozloučenou s Thunem při jeho odchodu do funkce poradce ve věcech umění při ministerstvu ve Vídni. Za projev opoziční skupiny můžeme považovat zčásti uskutečněný projekt alba kreseb, zamýšlených jako česká reprezentace v rámci rakouského souboru na Světové výstavě v Londýně, na němž se původně měli podílet umělci nezúčastnění právě na thunovském albu - Hellich, Mánes, Navrátil a Piepenhagen. /18/

Tito umělci se tedy roku 1848 ocitají v popředí Jednoty výtvarných umělců, která se ve všech svých dokumentech odvolávala na předchozí snahy o reformu ze strany umělců. Na projekty 30. let nejen navazovaly stanovy spolku, ale i složení spolkového výboru se asi vcelku shodovalo s někdejší opozičním hnutím; z mladších umělců pracoval ve výboru JUV právě
20 Josef Mánes. /19/ Mánes také vytvořil roku 1849 návrh diplomu spolku, v němž symbolizoval nové ambice umělců. /20/ Na rozdíl od Tkadlíkova diplomu SVPU, zdůrazňujícího vztah umělce a mecenáše, už odkazuje k veřejnému a národnímu zdroji i uplatnění umění; nechci se tu podrobně zabývat ikonografií tohoto díla, nedávno ji osvětlila Hana Volavková. /21/ Chtěl

bych jen zdůraznit, že významnou osnovu kresby tvoří Krása /či Umění/ a Génieus ve středu kompozice, spojení ornamentální „křivkou krásy“. Tento odkaz na manýristickou předlohu však souvisí jistě i s tím, že Rudolf II. povýšil malíře nad řemeslníky a poskytl tak podklad ideologii českého 'umělectví' ještě v 19. století. Mánesův diplom se stal i prvním článkem řady obdobných projevů, soustředěných už zcela na spojení or- 21 namentu a alegorie Umění. Sem patřil např. Ženíškův titulní list alba českých umělců arcivévodovi Rudolfovi nebo třeba Muchova pozvánka spolku Škréta. /22/

22

Zvláštní postavení Mánesovo v Jednotě souviselo bezpochyby s tím, co bylo podstatným novem tohoto spolku - s jeho rázným příklonem k českému národnímu hnutí. Na rozdíl od Mánesa se řada aktivistů ze 30. let - počínaje samotným Machkem, Navrátilem i Hellichem - stala ve 40. letech členy Krasoumné jednoty. A také později pro řadu členů JUV byla typická účast v obou sdruženích. Kolísání tedy vcelku zůstaly uchráněny spíše výrazné individuality nebo přesvědčení odpůrci SVPU, případně Rubena. /23/

Jednota byla po svém založení skutečnou reprezentací domácích umělců s velkou podporou veřejnosti. Spolek měl svou stálou výstavu, poskytoval půjčky umělcům, vydával grafické prémie i publikace a chtěl dokonce podlomit monopol Rubenovy Akademie tím, že nabízel objednávání děl od umělců prostřednictvím spolkového konkursu. /24/ Ve srovnání s tím se Krasoumná jednota nacházela roku 1848 už co do počtu akcionářů v nejkritičtější situaci. Rozhodující byla přitom dynamika obou spolků a ráz jejich přispívajících členů. Tím se pro naše účely zabýval Zdeněk Hojda, jemuž děkuji také za vynikající pomoc ve zpracování řady pramenů tohoto referátu. /25/

V podstatě se dá říci, že okruh příznivců JUV se konstitoval ze zcela odlišných kruhů, než tomu bylo v Krasoumné jednotě. Už po roce své existence /1849/ tvořil tento okruh asi pětinu akcionářů staršího spolku a jako nejpodstatnější se zde jeví určitá paralela s vývojem prvního skutečně moderního českého politického spolku - Slovanské lípy, z jejíhož výtvarného odboru, jak známo, také JUV vzešla. Tak například mezi 35 členy prvního stálého výboru Slovanské lípy nacházíme

ne méně než 18 pozdějších přispěvatelů JUV. Mezi přispívajícími členy najdeme také většinu představitelů české buržoazní politiky roku 1848, liberály počínaje a radikálními demokraty konče; nechybí zde ani moravská politická špička. Tato souvislost dokládá aktivizaci výtvarných umělců v emancipačním boji českého národa, splynutí jejich snah podmíněných zájmem prospěchu oboru se snahami obecně politickými. Zároveň došlo k nebývale úzkému akčnímu propojení politických špiček českého národa a výkonných výtvarných umělců.

23 Rok 1849 byl tedy ve znamení triumfu spolku. Tuto heroickou atmosféru ztělesňuje karikatura od Gustava Poppeho, datovaná dnem prvního výročí zakládající schůze JUV, 30. listopadem 1849. /26/ Jedná se o setkání žáků, absolventů a jednoho z učitelů Akademie, na němž někteří jsou přítomni aspoň svými podobiznami na zdi v pozadí výjevu. Sdružení bylo ale už od počátku oslabováno odjezdy řady jeho platných členů do ciziny. Z nich František Čermák - jak vidíme z portrétu v ruce jednoho z účastníků schůzky - právě odjel. Rubem velkolepého nástupu JUV byly rozdílné představy do budoucna. Téhož roku totiž Jednota chtěla jednomyslným usnesením svého desetičlenného výboru /s výjimkou Josefa Mánesa, jenž toto rozhodnutí zvrátil/ jmenovat čestnými členy také Rubena a Thuna. /27/

Vývoj spolku reprezentují svým postupným předsednictvím Hellich a Navrátil, kteří roku 1848 podali žádost o povolení činnosti JUV. Hellich s Josefem Mánesem se stali vůdci oné strany, jež chtěla změnit stávající umělecké poměry apelováním na veřejnost. Ale jak se začala projevovat širší základna spolku a zároveň zhoršovat celková situace, došlo k názorovému posunu vyjádřenému tím, že se do čela spolku dostal Josef Navrátil. Tento posun později Herold glosoval slovy, že „Navrátilovi bylo příjemněji v okruhu lidí podrízených nežli mezi snaživými umělci, kteří záhy ze sezení Jednoty zaplašeni jsou“. /28/ Rozkol se projevil odstoupením 16 činných členů z původních 61, tedy celé čtvrtiny. Ze spolku vystoupili rychle mj. Trenkwald a Svoboda, patřící k nejoblíbenějším žákům Rubena; s ním také roku 1852 odešli do Vídně. /29/ Kromě vnitřních sporů nelze podceňovat ani nátlak ze strany SVPU. Dokladem této kampaně je i demagogický článek z polovi-

ny roku 1850. /30/ Argumentuje se tu stanovami obou spolků a tím, že jejich cíle a prostředky se vlastně shodují. A protože různost mínění je v dané situaci neblahou věcí a roztržitost snah luxusem, jaký si může dovolit snad Francie, Anglie, ale nikoli my, navrhuje se smíření, spojení JUV a Krasoumné jednoty.

Jednoznačnou pozici, ovšem za předpokladu koexistence se stávajícími institucemi umění, reprezentoval zřejmě Navrátil. Ten např. v dubnu roku 1851 vyčítal spolku, že se radí se lhotou z Akademie, jenž předstírá různé výhody stran Akademie, ale radí proti prospěchu spolku. „Nevidím, k jakému konci by došlo, kdyby se spolek rozpustil. Tím více se divím také panu Josefu Mánesovi, že chce být tak chytrý, a přece tak krátkozraký. Po rozpuštění spolku by akademická strana odmítla ty, které k sobě nyní láká, a ti by pak stáli jako na pranýři, ode všech nenáviděni a vysmíváni.“ /31/

Na druhé straně se jedním z bodů sporu stala i otázka penzijního fondu, jež s předchozím souvisí, neboť na fondu museli mít prvořadý zájem předně umělci starší nebo pocházející z mimoakademických kruhů. /32/ K dohodě o fondu nedošlo, a to jistě i proto, že Jednota k tomu postrádala prostředky, které musela jiná skupina chtít věnovat na výroční prémii jako na nejnákladnější položku rozpočtu. Grafické prémie byly ovšem nejen věcí veřejné reprezentace domácích umělců a hlavním prostředkem zamýšleného působení na publikum, ale také předním důvodem členství přispívajících členů, na nichž spolek závisel stejně jako třeba později Umělecká beseda nebo spolek sv. Lukáše. V návrzích premií je také nejzřetelněji vyjádřeno pojetí Mánesovo, lišící se nejen národní, ale i uměleckou radikalitou od pojetí Hellichova a Navrátilova. /33/ Mánesova díla, pokud zvítězila v konkursu na spolkovou prémii, neměla mezi předplatiteli ani jednu úspěch, ačkoli byla vlastně jakýmsi manifestem nového „českoslovanského“ umění. /34/

Výroční grafické prémie byly zdrojem takových sporů, že např. roku 1853 se v policejní zprávě místodržitelství doporučovalo, aby vítězství v konkursu na výroční prémii bylo přiznáváno komisionálně místo hlasováním pléna spolku. /35/

Z jednání o stanovách JUV, probíhajícího až do ukončení činnosti spolku roku 1856, vyplývá, že snaha zvýšit práva přispívajících členů narážela na stanovisko policie, usilující, aby odpovědnost zůstala na řádných členech, tj. na umělcích, příp. na funkcionářích JUV. /36/ To ale právě kolidovalo s potřebami spolku, který chtěl překlenout spory i zvýšit vnější přitažlivost tím, že i rozhodování o výročních prémiech by přesunul na komisi z přispívajících členů. /37/

Přes veškeré nepříznivé okolnosti /včetně toho, že Thun při svém úřadu nikdy nepřestal být jednatelem Krasoumné jednoty pro Čechy a k jeho vlivu se poжил také pokračující vliv Rubena, nyní už jako ředitele vídeňské Akademie/ nelze říci, že to byly pouze tyto okolnosti, jež nakonec znemožnily spolku další činnost. Můžeme totiž vidět, že na půdě spolku se střetly starší tradice sebevýkladu umělců. Josef Mánes byl v tom mluvčím vrstvy mladších umělců, zastávajících „vysoké“, akademické hledisko, ale projevujících zároveň „cechovní“ sebevědomí umělce, nezávislého na oficiálních kontextech. A právě v případě tohoto umělce vyvstává do budoucna nová vývojově konfliktní tradice vztahu umělec - národ /publikum/. V Mánesově nepřizpůsobivosti požadavkům publika v případě spolkových prémie se zřetelně projevilo stanovisko moderního umělce.

Toto stanovisko se rozvíjelo v neformální společnosti kavárny Lorenzovy, jejíž okruh byl jakýmsi nepsaným protějškem JUV - máme-li na mysli její mladší vrstvu v 50. letech a často ještě žáky Akademie. Kroužek asi 40 umělců tvořil prostředí, doplňující seriózní aktivitu JUV, a rozpadal se současně se spolkem. Byla to zábavní společnost, ale - jak ukazuje kniha svatolukášská - formovalo se tu nové pojetí uměleckého vědomí. V této vrstvě se totiž akademické sebevědomí i quasi-cechovní pozice zdají měnit do postoje, který lze označit za postoj bohémy. Umělci na okraji společnosti však rozvíjeli své kolektivní vědomí právě výtvarnou a literární dokumentací a poskytovali si takto jakýsi dokument totožnosti, nahrazující pevnou organizační strukturu.

Sem náleží i Barvitiův záznam spolu mezi přívrženci Josefa Mánesa a Bedřicha Havránka. /38/ Záznam útoku Havránka a Vác-

lava Kroupy, kteří se jinak jeví jako jedni z nejagilnějších členů kroužku, na Josefa Mánesa, jenž byl jediný z nich členem výboru JUV, musel vzniknout ještě před odchodem kavárníka Lorenze, „soudcůjícího“ v tomto sporu, z Čech. /39/ Kresby ve Svatolukášské knize pocházejí v podstatě z doby od konce 40. do počátku 60. let, a bylo by zapotřebí se zabývat její strukturou. /40/ Nezbytné je však říci, že právě ona se stala názorným dokladem vědomí českého 'umělectví', uchovávaným dalšími generacemi.

Vidíme to ve dvou rivalizujících sdruženích umělců z konce minulého století, jež po svém navazovala na tradici někdejšího spolku: v obnovené Jednotě umělců výtvarných a ve Spolku výtvarných umělců Mánes. Jednota z roku 1898 se chápala skutečně jako obnovení někdejšího sdružení a převzala i jeho název. Druhý spolek se svým názvem přihlásil zase k určitému obrazu protagonisty někdejšího sdružení českých umělců.

Chceme-li pochopit, jak tyto spolky rozvinuly tradici českého 'umělectví', musíme na závěr aspoň náznakem poukázat na hlavní rysy vývoje po zániku původního spolku. Úkoly JUV se rozestoupily mezi činnost v Umělecké besedě a v podpůrném spolku sv. Lukáše, založeném roku 1871. Na jedné straně se rozvíjelo ideové vřazení do snah novodobé české kultury a vyskytla se i řada nových, i když vesměs neuskutečněných podnětů - např. vydávání uměleckého časopisu nebo dokonce idea společných, na Akademii nezávislých ateliérů, míněných jako místo výuky. Na druhé straně tu působil penzijní ústav, prosperující snad právě proto, že se tak důsledně vyhýbal jakýmkoli národnostním nebo politickým projevům. Oba spolky i příležitostně spolupracovaly, ale to někdejší celistvost snah nemohlo nahradit. Byla tu ovšem stále i Krasoumná jednota, kam z mladších umělců postupně vstupovali ti, kdo doufali v rostoucí možnosti uplatnění pomocí výroční výstavy. A pak tu byly četné neformální malířské společnosti. Jejich význam nelze podceňovat: vyniká už tím, že souběžně s JUV existoval okruh kavárny Lorenzovy jako akční jádro spolku. Ale právě sem se odvolávala i tradice hospodského bohéma, předplatitele penzijního spolku. Pozdější stolní společnosti, pokud vů-

bec nějak vyjadřovaly stavovské vědomí výtvarných umělců, byly nejčastěji ironickým vegetováním na okraji společnosti.

25
26
Nejdůležitější z nich - nejdůležitější, protože shromáždila hlavní příslušníky generace 70. let - existovala v pivovaru u Kléblatů. Emblémy, které si její členové namalovali, /41/ ukazují, že to už nebyla společnost smíšená - jako ta, pro niž na tomtéž místě pořídil ve 40. letech emblémy Josef Navrátil. /42/ Nejde tu už o vřazení malíře mezi měšťanské profese jako u Navrátila. Zvláště Ženíškův a Roubalíkův emblém ukazují charakteristickou polohu tím, že kontrastují ideální myšlenkový svět malíře s realitou pozemské existence, ztělesněnou opilcem. A protože podle jmen účastníků se společnost mohla scházet až někdy v 90. letech, kdy se jednalo už o usedlejší pány, šlo zřetelně o autostylizaci, potvrzující vcelku pokleslou tradici profesního vědomí.

Vzniká ovšem otázka, proč po zániku původního spolku se u nás až do konce století neustavil výtvarný spolek, vyjadřující v celistvosti ambice českých umělců. Odpověď spočívá asi v tom, že kromě hospodářské, národnostní a politické souvislosti působila také paradoxní ideologie profese. V ní byl - a to samozřejmě nejen ze strany umělců samých - fixován mýtus umělce jako individua - ať už jako úspěšného virtuóza nebo jako tragického osamělce. Tato druhá poloha sebevýkladu umělců vytváří u nás intenzivní tradici, velmi příznačně vyjádřenou v případě Josefa Mánesa. Osamělost génia byla důležitou součástí kultu tohoto umělce, jaký se objevil počínaje nekrology, a k němuž poskytl podnět Mánes sám - svým pozdním dílem nazvaným Umělcův sen, představujícím malíře zhrouceného před dílem v osamění ateliéru.

27
Je zajímavé, že Mánes nebyl zobrazován jako spiritus agens uměleckého dění, jímž až do vypuknutí své choroby byl jako málokdo druhý. A jestliže jej právě Aleš roku 1880 zobrazil nikoli jako třeba kreslíře folklóru, ale jako génia míjícího se s nevnímajícím davem, /43/ je zřejmé, že u Alše šlo o symbolické ztotožnění se s Mánesovým „pozemským osudem“. Ačkoliv kresba, parafrázující legendární příhodu, podle níž byl umělec viděn za dne na ulici se svící v ruce, byla nazvána 'Josef Mánes hledá mecenáše', ve skutečnosti u Mánesa /ani

v postavení českých umělců té doby/ se nejednalo tolik o nedostatek jednotlivých mecenášů jako o pochopení 'umělectví' společností jako celkem.

Tento motiv vyzdvihla pozdravná adresa, kterou se skupina českých studentů umění z Mnichova přihlásila k Alšovi coby svému žijícímu patronovi v době jedné z veřejných kampaní vedených proti tomuto umělci. /44/ Kreslil ji Marold, jenž tu 28 vztah publika a umělce interpretoval ne už mučednický, ale naopak triumfálně: zobrazením šosáka, jež spojenkyně umělců sráží k zemi a láme mu jeho hůlčičku.

Kontinuita snah, započatých v 70. letech českou uměleckou kolonií v Mnichově a nesených nejprve spolkem Škréta a od roku 1887 jeho pražským pokračováním, SVU Mánes, nebyla vyjádřena pouze jmenováním Alše čestným předsedou tohoto spolku. Projevem kolektivního vědomí totiž v obou spolcích bylo i pořádání sešitů kreseb a další dokumentace /pod názvy Paleta, 29 a Špachtle/, navazující na někdejší snahy okruhu kavárny Lorenzovy. /45/ Prvním vystoupením SVU Mánes na veřejnosti roku 1894 bylo právě vydání Listů z Palety, jímž se zdůrazňovalo 30 vážné úsilí a potřeba předkládat veřejnosti náročné výsledky současného umění. Odvolání na mánesovskou tradici a její určitý výklad můžeme spatřovat i v porovnání Preislerovy obálky 31 k Listům z Palety s Mánesovým legitimačním lístkem JUV z roku 1849. /46/ 32

Ze zábavní společnosti malířů tak vznikl spolek, jehož aktivity až do roku 1897, kdy už vycházely Volné směry, se starší umělci, blízcí stávajícím institucím umění, pokusili konkurovat založením spolku, který by tak jako někdejší JUV měl být univerzální reprezentací české výtvarné obce. /47/ Tak jako kdysi vystoupili malíři z výtvarného odboru Slovanské lípy, aby založili Jednotu umělců výtvarných, tak se také skupina umělců odštěpila z Umělecké besedy, aby někdejší spolek obnovila. /48/ Do budoucna se ale vlastním dědicem snah někdejšího spolku stal SVU Mánes, kterému záleželo spíše na probojování nalezené umělecké pravdy, nežli na organizování umělců. V tom smyslu jednal snad proti „zájmům vlasti a umění“ - abychom připomněli slova, užitá kdysi referentem Boheimie v kampani za připojení JUV ke Krasoumné jednotě.

Namísto shrnutí závěrem, které by bylo zřejmě předčasné v situaci, kdy je zapotřebí teprve postupně zvládnout takřka neznámou látku: myslím, že se tu aspoň v náznaku ukázalo působení určitých tradic novodobého českého 'umělectví', vedoucích k ustavení prvního výtvarného spolku u nás. A že se ukázalo i to, jak tyto tradice nakonec přispěly k zániku JUV. - I taková ambivalence tradic však potvrzuje jejich závažnost v české moderní kultuře.

POZNÁMKY

- /1/ Státní ústřední archiv /dále jen SÚA/, akta policejního ředitelství. Koncept policejního posudku činnosti JUV místodržitelství ze 14.3.1853.
- /2/ Prvním pokusem o dějiny českých výtvarných spolků byl spisek Viktora Barvítia, Prvních 25 let spolku sv. Lukáše a pohled na dřívější sdružení výtvarných umělců v Praze 1348 - 1895, Praha 1896. Stručný přehled viz též Jindřich Čadík, Sto let spolkového života v čl. umění výtvarném, in: Sdružení výtvarných umělců Myslbek, Praha 1939, s. 1-24. Patří sem i brožura Vladimíra Novotného Sto let Krasoumné jednoty, Praha 1935, na niž reagovala stať Františka Roubíka Počátky krasoumné jednoty a pražští umělci, Umění 9, 1936, s. 216-232. K této otázce naposledy Luděk Novák, Antonín Machek, Praha 1962, zvl. kapitola Za práva českých umělců. Důležitou pomůckou je soupis Výtvarní umělci v Krasoumné jednotě a Jednotě umělců výtvarných, sestavený a opatřený úvodem od Vladimíra Ryneše /Nár. galerie Praha 1970/. - Dílčí, avšak základní studii ke Knize svatolukášské napsal Antonín Matějček, Josef a Quido Mánesové v knize umělecké společnosti v kavárně Lorenzově /in: Sborník k 70. narozeninám K.B. Mádla, Praha 1929/. Nejnověji Hana Volavková, Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentu, Praha 1981, zvl. s. 18 n.
- /3/ Rozsáhlejší stať o historii Jednoty umělců výtvarných, připravovaná ve spolupráci se Zdeňkem Hojdou.
- /4/ Šlo zejména o příspěvky Luboše Konečného, Malované dějiny umění /in: Historické vědomí v českém umění 19. století, Uměnovědné studie III, ÚTDU Praha 1981, s. 186 n./ a Zdeňka Hojdy, Kdo nakupoval na výstavách Krasoumné jednoty? /Město v české kultuře 19. století, NG Praha 1983, s. 133 n./.
- /5/ Malíři, divadlo a formy obraznosti /in: Divadlo v české novodobé kultuře, NG Praha, v tisku/.
- /6/ Podle L. Nováka, op. cit., s. 111-112.
- /7/ Na druhé straně liknavost dvorské kanceláře k žádosti SVPU o zřízení KJ lze spojovat i s tehdejšími třenicemi vídeňské Akademie s tamním spolkem umělců. Srov. Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.
- /8/ Je třeba zdůraznit návrh spolku podaný Machkem a Piepenhagenem r. 1838 /tedy už po ustavení KJ!/, modifikující starší projekty tím, že zahrnoval kromě umělců i příznivce umění. Nebereme-li již v úvahu členy samotné SVPU nebo akcionáře KJ, s kým tehdy mohli pražští umělci v roli příznivců počítat?
- /9/ Viz petice umělců ze 24.10.1835, podle F. Roubíka, op. cit., s. 225.

- /10/ Např. pokud jde o prestižně i existenčně tak důležitý požadavek domácích umělců, jako byly výstavy: domácí publikum se živěji zajímalo ještě tak o určité cizí umělce s pověstí. Když tedy Krasoumná jednota otevřela roku 1839 výroční výstavu cizím umělcům, stalo se to předmětem neustálých stížností českých malířů. K tomuto rozhodnutí vedl ovšem fakt, že výstava, resp. slosování, naráželo zatím u akcionářů KJ na podobný nezájem, jako pozdější české spolky, snažící se pořádat uměleckou výstavu, u domácího kupujícího publika. - Srov. V. Novotný, op. cit., s. 11.
- /11/ J.V. Hellich - František Šír - Karel Nord - Josef Niederhofer, Vzájemný skupinový portrét, konec 20. let, litografie, 30 x 30,8, Muzeum hl. m. Prahy i.č. 30273. Datováno věkem zobrazených a úmrtím jednoho z nich, Niederhofera, r. 1830.
- /12/ Roku 1828 vystavili titíž Šír a Nord své vzájemné portréty na akademické výstavě v Praze. I když se u nás umělci portrétovali už dříve, znamenalo to jednu z dosud nejdůraznějších prezentací obrazu umělce.
- /13/ S jedinou výjimkou F. Tejčka. Srov. F.X. Jiřík, Ze zapomenutých kapitol našeho malířství, Květy 17, 1895, 2. pol., s. 155. Kroužek byl podle Jiříka spíš náboženskou či učenou než uměleckou společností, což ovšem odpovídalo povaze dobové tvorby /která se, např. u Hellicha, opírala kromě skici také o písemné, ideové projekty/.
- /14/ J.V. Hellich /ryl Konrád Wiesner/, Oltář sv. Lukáše v Týnském chrámu v Praze /dok. 1852/, rytina, 26,2 x 13,1, Nár. galerie R-8317. Už r. 1834 vytvořil Hellich obraz s tímto námětem a projektem oltáře se zabýval asi už Tkadlík /po obrazu sv. Lukáše malujícího Madonu z r. 1831/. Podle Hellichova o málo pozdějšího konceptu oltáře malířů šlo o zbožnou pověst, „podle níž apoštol směl malovat Pannu Marii, aby tím byla prokázána největší čest malířskému umění“ /citováno podle Alois Dyk, Oltář sv. Lukáše v Týnském chrámu v Praze, Praha 1960, strojopis Archiv NG 768-63/. - Na obraze se Škréta domněle vyobrazil jako apoštol Lukáš. Škréta, Brandl, Reiner a další, na něž se české umělectví 19. století odvolávalo, měli nevýhodu v tom, že nezapadali do stylového zaměření umění doby tak dobře jako např. Dürer v německém prostředí a že se tedy autostylizační záměr českého umělectví dlouho nepojil s vlastním stylovým výrazem. - O pořízení nového oltáře se jednalo od poloviny 30. let, malovanou část provedl Hellich r. 1847-8. Oltář měl být osazen r. 1848, na nějž připadalo 500. výročí zřízení oltáře malířského cechu.
- /15/ František Tkadlík /ryl Ondřej Fortner/, Diplom SVPU, 1839, mědiryt, 46,1 x 34,9, Nár. galerie R-10078.
- /16/ Eduard Herold, Josef Mánes, Osvěta 2, 1872, s. 312.
- /17/ Album karikatur v Univerzitní knihovně v Praze, Zč 337. Mezi malíři, jichž je v albu nadpoloviční většina z karikovaných, nechodili k Thunovi jen Rubenovi žáci, ale i starší umělci. Karikatury přitom nepostihují všechny účastníky salónu, kam mj. docházeli také Čeněk a Petr Maixnerovi, Jan Popelík, Karel Javůrek, Kranner, celkem vždy asi 30-40 hostů. Srov. J.R. Kronbauer, Vzpomínky, Praha 1907, s. 82 /Kniha karikatur .../. Viz též autor, Divadlo, malíři a formy obraznosti, op. cit., s. 135 a 141.
- /18/ Karl Roessner, představený vedení vídeňské Akademie jednal v tomto smyslu od konce r. 1850 do dubna 1851 s Hellichem a ostatními /PMP, fond Hellich XI./; svými díly byli nakonec zastoupeni pouze Hellich a Piepenhagen. - Album portrétů českých umělců Thunovi /kat. umělecké části Jubil. výstavy

- 1891 č.k. 730-5/ a na druhé straně projekt alba vlastních prací, reprezentující lépe specifickou individualitu umělců než jejich portréty, vytváří do budoucna dvojí odlišnou a v jistém smyslu až protichůdnou tradici. Jediné dosud známé kolektivní portréty českých umělců z doby pozdější jsou v podstatě oficiální. Po albech Seibertze a Brandejse jsou to pocty ředitelům Akademie Trenkwaldovi a Engerthovi: aranžovaný snímek žáků kolem učitele-mecenáše Trenkwalda z poloviny 70. let /knihovna Náprstkova muzea, publikoval P. Scheufler ve sb. Město v české novodobé kultuře, NG Praha 1983, obr. 70/ a Engerthův neznámý skupinový portrét českých umělců z r. 1885 s věnováním tomuto někdejšímu řediteli pražské Akademie portretovanými /kat. umělecké části Jubil. výstavy 1891, č.k. 736/. Naproti tomu album Národ sobě z r. 1881 i alba prací českých umělců korunnému princovi Rudolfovi /1881/ nebo k padesátinám Bedřicha Smetany /1885/ jsou ukázkami druhého typu, analogického v podstatě literárním almanachům.
- /19/ Složení spolkových výborů známe až od r. 1853, odkdy se příliš neměnilo. Policejní archiv obsahuje akta JUV od tohoto roku, s výjimkou potvrzení existence spolku z r. 1849 a navazujících 3 konceptů dopisů.
- /20/ Josef Mánes, Návrh diplomu JUV /1849/, kresba perem tuší, 53,9 x 46,2, Nár. galerie K-7098.
- /21/ H. Volavková, op. cit., s. 33 n.
- /22/ František Ženíšek, Návrh titulního listu alba českých umělců arcivévodovi Rudolfovi /1881/, kresba perem tuší, 19,8 x 26,8, Nár. galerie K-36026 - Alfons Mucha, Pozvánka spolku Škréta /1885/, kresba perem tuší, 14 x 23, soukr. sbírka.
- /23/ Někteří malíři ze starší vrstvy, jako Nord a Šír, byli jen členy JUV. Naopak Lhota, Javůrek, Havránek, Brandejse, Brechler a Stephan nebo Václav Kroupa byli v obou sdruženích. Jmenovaní patřili vesměs do okruhu kavárny Lorenzovy, složené hlavně ze žáků Akademie a mladších příslušníků Jednoty. Ale nejvýraznější členové tohoto kroužku, jako Josef a Quido Mánesové, Soběslav Pinkas nebo Karel Purkyně byli výhradně členy Jednoty.
- /24/ Tento postup „zaručuje zdar tím, že o vítězi rozhoduje všeobecné hlasování umělců“. Výroční zpráva JUV za r. 1849, s. 11. Dokladem objednávky tohoto druhu je korespondence MUDr. Skuherského z Opočna s Hellichem. Šlo o objednávku votivního obrazu pro tamní nemocnici, z r. 1851. Spolek nabídl 4 skici, zákazník z nich vybral Hellichovu a s připomínkami zaslal spolku. Protože nedostal odpověď, obrátil se na umělce přímo /PNP, fond Hellich/.
- /25/ Výsledky tohoto rozboru uvádí diskusní příspěvek Zdeňka Hojdy na str. 355 tohoto sborníku. - Proud katolicky orientovaného patriotismu ve spojení se snahami o uměleckou reformu je kromě Hellicha už dříve reprezentován Klárem, a byl vyjádřen i /neúspěšnou/ snahou o založení náboženského spolku umělců v roce zániku JUV, r. 1856. Již r. 1851 Hellich marně usiloval ve spojení s B. Silva Tarouccou o povolení „ústavu sv. Ludmily“ /dopis hraběte umělci z 19.1.1852, PNP, fond Hellich/. V projektu z r. 1856 hrál roli brněnský Silva-Taroucca /získavší pozice pro JUV v tamní Katolické jednotě/ a Hellich, jenž v rámci projektu pro sebe požadoval byt a atelier /dopis malíře Josefa Zeleného umělci ze 4.4.1856, PNP, fond Hellich/.
- /26/ Gustav Poppe, Setkání umělců u Karla Javůrka, 1849 /Kniha svatolukášská/, kresba tužkou, 19,5 x 23, Nár. galerie K-15784/94.
- /27/ Nedatovaný dopis Mánesův Hellichovi, Archiv Nár. muzea, Duškova sbírka 629. Datování lze opřít o Mánesovu pochvalu Hellichovy prémie JUV pro rok 1849.

- /28/ E. Herold, op. cit., s. 316. Přetrvávaly tu dřívější rozdíly v sebepocho-
pení protagonistů českého umělectví, ilustrované např. Hellichovým dopisem
z Říma bratru Emanuelovi, rovněž malíři, s varováním, aby nepodléhal vlivu
Navrátila, který je „pouze výkonný praktický umělec a nic víc“ /dopis
z 19.10.1837, PNP, fond Hellich/.
- /29/ První zběhové z JUV snad ještě z přelomu r. 1849 a 1850 /Trenkwald, Svo-
boda, Kratochvíl a Brechler/ se veřejně distancovali od spolku, v Bohemii
po vydání výroční zprávy JUV za r. 1849. Lhota jako další, o jehož odstou-
pení od spolku byl zájem, odmítl. Případ Hellichův byl složitější, rezo-
novalo v něm střetnutí osobních akademických aspirací se snahou reprezen-
tovat pozice vlasteneckého umění, a rozčarování jedince, který má bez
mocenského zázemí být mluvčím společenské skupiny s protichůdnými zájmy.
Z činnosti v JUV se během r. 1851 postupně stáhl a zřejmě ještě r. 1852,
kdy Ruben odešel z Prahy na vídeňskou Akademii, si dělal naděje na získá-
ní místa na pražské škole /viz dopis Jana H. umělci z 18.3.1852, PNP, fond
Hellich/. Roku 1853, kdy byl už jen přispívajícím členem spolku, vstoupil
znovu do Krasoumné jednoty.
- /30/ Der Kunstverein und der Künstlerverein, Bohemie, 1850 /2. pol./, čís. 172,
s. 4-5. O jiném článku napadajícím JUV se Hellich zmiňuje z Vídně už
předtím; vyhrožuje tiskovým procesem /14.3.1850, PNP, fond Hellich/.
- /31/ Citováno podle Jaromír Pečírka, Josef Navrátil, Praha 1940, s. 20. Navrá-
til v dopise radí mj. k získání přímluvy u císaře, k čemuž došlo 2 memo-
randy JUV z r. 1851 a 1853 /koncept druhého z 30.1.1853 s odkazem na před-
chozí v SÚA/. Ovšem myšlenka na důstojnější reprezentaci domácích umělců
a na získání převahy vůči Krasoumné jednotě musela být lákavá v době,
kdy Thun odešel do Vídně, Ruben byl na Akademii nahrazen slabým vedením,
a dokud také Lhota nebyl /1853/ z učitelského sboru školy odstraněn.
- /32/ Otázka penzijního fondu pro umělce, jež - podle výroční zprávy z r. 1849 -
už mají divadelníci a literáti, byla podle Barvitia /op. cit., s. 18/ do-
konce hlavní příčinou rozpadu JUV, a později vzniku spolku sv. Lukáše.
- /33/ Nejméně dvakrát se Mánes v této soutěži střetl s Hellichem, přičemž pro
Hellichovy práce bylo typické /podobně jako pro některé soudobé Navrátil-
ovy práce/ historizující téma umělce a jeho mecenáše, zatímco u Mánesa
stála v popředí politicky i umělecky kontraverzní slovanská tematika.
- /34/ Mánes zvítězil v soutěži o výroční prémii za r. 1849 kresbou Líbánky na
Hané /jeho návrh spolkového diplomu z té doby ale nebyl uskutečněn/. Roku
1851 byl odmítnut jeho Soumrak, r. 1852 prohrává svým Oldřichem a Boženou
a r. 1853 se Staronovou synagógou. Až r. 1854 se uplatňuje kresba Domov
/1855, vyšlo 1856/.
- /35/ Koncept dopisu policejního ředitelství místodržiteli z 5.8.1853, SÚA.
- /36/ Hlasovací právo přisp. členů v komisi na grafické prémie spolku se odmítá
např. v dopise místodržitele policejnímu ředitelství z 2.5.1854 /SÚA/.
- /37/ Policejní akta končí rokem 1856, kdy také zemřel třetí a poslední předse-
da JUV, nestor českých malířů, František Horčíčka.
- /38/ Viktor Barvitijs, Útok B. Havránka a V. Kroupy na J. Mánesa, kresba tuž-
kou, 18,5 x 34, K-15784/18 /Kniha svatolukášská/, Nár. galerie.
- /39/ Mánes se v JUV stal vůdčí osobností podobně jako předtím Ruben na Akademii,
avšak toto jeho postavení mohlo být potvrzeno až se vznikem Umělecké bese-
dy, jejíhož výtvarného odboru se stal předsedou. Mánesův postoj /ne-li
v Lorenzově kavárně, tedy jistě v JUV/ se zřejmě střetl s davovým smýšle-

- ním umělců, glosujících Mánesova vystoupení jedovatým „pan baron mluví“ /cit. podle Herolda, op. cit., s. 317/.
- /40/ Název knihy, jejímž jádrem jsou příspěvky někdejších členů společnosti kavárny Lorenzovy, je odvozen od původního držitele knihy, spolku sv. Lukáše. Zakladatelé spolku kresby, básně a dopisy kroužku umělců /spolu s karikaturami z okruhu zvláště Arkádie/ do knihy uspořádali. Shromážděné příspěvky z okruhu Lorenzovy kavárny jsou bezpochyby torzem vzniklých prací. Mimo knihu se vyskytují příbuzné dokumenty z téže doby, např. dopis Kautského s jeho a Stephanovou básní Javůrkovi z r. 1850 /PNP/, cyklus kreseb Josefa Mánesa, Quida Mánesa cesta na zotavenou /Nár. galerie/, od téhož umělce Putování do Düsseldorfu. List do památníku V. Barvitiiovi /Národní galerie/ apod. Ve své výsledné podobě kniha odpovídá představě památníku, s převažujícím podílem karikatur, resp. podobizen umělců. Po této stránce její paralelu tvoří album fotografií ze 60. let, na něž upozornila Hana Volavková /Výtvarná kritika Jana Nerudy a Karla Purkyně, Umění 15, 1967, s. 195 a pozn. 78/. V jiné poloze sem patří také památník s kresbami mj. umělců jako J. Mánes, J. Mařák, B. Havránek, V. Kandler či A. Gareis ml. /1859 - 1863/, nový zisk Archívu Národního muzea. Viz též pozn. 56.
- /41/ František Ženíšek, Bohumír Roubalík, Emblémy umělců ve společnosti u Kléblatů, 90. léta, vždy olej na kartonu, 25,5 x 22, Muzeum hl. m. Prahy i.č. 32126-7. Tamtéž další emblémy Hynaise, Brožíka, Mukařovského a Wiehla.
- /42/ Viz J. Pečírka, op. cit., Emblémy obr. 303-10.
- /43/ Příhodu zmiňuje J.R. Kronbauer, Dřevorytec Čeněk Mairner o Josefu Mánesovi, in: Vzpomínky, Praha 1907, s. 103 n. Mánesa viděli prý takto členové výboru UB. - Mikoláš Aleš, Josef Mánes hledá mecenáše, Šotek 1, 1880, s. 85.
- /44/ Luděk Marold, Čestná adresa spolku Škréta Mikoláši Alšovi, 1886, kresba perem tuší, 49 x 15, Muzeum A. Jiráka a M. Alše i.č. 25972.
- /45/ Alfons Muoha, Titulní list k Paletě č. 17, 1886, akvarel, 36 x 23,5, PNP IK-992/V 21. Max Švabinský, Titulní list k Paletě č. 4, 1893, akvarel a koláž, 32 x 26,5, Nár. galerie K-37488. Ve veřejných sbírkách kromě těchto kreseb existují seznamy sešitů v Archívu hl. m. Prahy /archív SVU Mánes/. Z jejich zpracování Jaroslavou Mandelovou a Helenou Korbelovou vyplývají shody i odlišnosti vůči Knize svatolukášské. V ní poslední kresby se týkají ještě generace 90. let: jsou to portréty žáků Akademie Olivy, Bartoňka a Klíra z r. 1880 od V. Rudla. Proč se v této generaci pokus o pokračování ve výzdobě knihy, chované spolkem sv. Lukáše neudržel? Snad i proto, že pozornost upoutaly Paleta a Špachtle. Ty přitom odpovídaly více původní sestavě příspěvků, zahrnutých do Knihy svatolukášské. Příspěvky totiž byly obdobně systematicky pořádané do sešitů redigovaných postupně jednotlivými členy kroužku, jak je to naznačeno ve dvou z dopisů, do knihy vložených /výzvy k odevzdání příspěvků od K. Purkyně a F. Laufbergera, Nár. galerie K-15784/27 a 35/. Jednalo se tedy vlastně o časopis žáků Akademie; tuto ideu se pokusila obnovit skupina kolem Alše roku 1874, uspělo s ní ale teprve sdružení Škréta.
- /46/ Josef Mánes /ryl L. Schmidt/, Členský lístek JUV, 1849, mědiryt, 12 x 19,1, Nár. galerie R-9801.
- /47/ První mně známá známka o potřebě spolku umělců, učiněná z oficiální strany, pochází právě z roku prvního veřejného vystoupení Mánesovců: K.B. Mádl

v referátu o pražském salónu píše, že „Brožík a Hynais tvoří přirozený střed /silné/ organizace /výtvarníků/, která by řešila velikou úlohu vytvořit umění širokou materiální základnu“. Cit. podle K.B. Mádl, Výbor z krit. projevů a drob. spisů, Praha 1959, s. 270. - Listy z Palety zdůraznily univerzalistický ráz sdružení mladých prohlášením, že jejich cílem je „pěstovati styky se všemi pracovníky na poli umění výtvarných...“. Proti tomuto programu Mánesovců stanovy JUV, vydávajícího se za reprezentaci českých umělců, požadovaly od svých členů neúčast v ostatních spolcích, ve zřejmé snaze oslabit SVU Mánes.

/48/ Tehdy vyšlo Barvitiovo pojednání o historii českých výtvarných spolků, ale hlavně proběhlo plenární zasedání někdejšího JUV, které se rozhodlo 5.12.1897 /viz dopis A. Lhoty místodržitelství ze 24.12.1897, SÚA/ dosud existující spolek rozpustit - zjevně proto, aby se pod tímž názvem mohl ustavit spolek nový /6.4.1898/. - Ačkoliv předsedy Umělecké besedy byli během 90. let výtvarníci, požadavky členů výtvarného odboru se nedařilo uskutečnit /místo někdejší stálé výstavy se sice pořádaly úspěšné vánoční výstavy, ale projekt časopisu z r. 1891-2, příp. alba, dokumentujícího současné výtvarné snahy z r. 1897, které by bylo působivější a méně závislé na požadavcích publika než vánoční výstavy, ztroskotal/. Viz F. Tučný, dějiny výtvarného odboru, in: 50 let Umělecké besedy, Praha 1913.