

D O S L O V

Svazek obsahující soubor Nerudových výtvarných kritik a několik jeho kritik hudebních připomene znovu obecné zásady, jimiž žila Nerudova vlastní literární tvorba, a principy, jimiž se Neruda řídil ve své práci jako literární a divadelní kritik. Souhrnně můžeme říci, že *demokratické pojetí národního programu, živý smysl pro vztah umění ke skutečnosti, jeho společenské poslání a akcent položený na myšlenkovou a poetickou složku díla* jsou základními složkami Nerudovy činnosti i v oboru výtvarné a hudební kritiky. Sama tato činnost dokládá šíři zájmu, jež náš přední básník druhé poloviny 19. století věnoval pražskému uměleckému životu. Mezi kritikami hudebními a výtvarnými není mnoho přímých pout. Výtvarné umění se setkávalo s hudbou spíše výjimečně (ilustrace k národním písním), naproti tomu Nerudův zájem o hudbu souvisel úzce s jeho činností literární (zájem o slovní stránku národních písní nebo libreta oper) a jmenovitě pak s činností divadelně kritickou. V úvahách věnovaných opeře se setkaly všechny zřetele, zájem o textové zpracování libreta, o vztahy mezi hudbou a slovem, o vlastní problémy divadelní a herecké. V posledních kritikách věnovaných vnitřní výzdobě Národního divadla dokázal Neruda, že si byl vědom účinnosti výtvarné složky. Rozsahem a celkovým počtem převažují ve svazku výtvarné kritiky nad kritikami hudebními, jež však, i když byly nepočetné a příležitostné, splnily své společenské poslání a napomáhaly uměleckému pokroku.

Nerudovy kritiky hudební a výtvarné se liší i formou. Do oblasti hudby zasahoval Neruda vždy s určitým *aktuálním* záměrem a příležitostnost vcelku příznivě ovlivnila styl kritiky. Připomeňme jen, jak dovedl Neruda stručnou, vtipně komponovanou a temperamentně napsanou statí rozevřít

řadu problémů kolem osobnosti tak důležité, jakou byl Richard Wagner. Jako výtvarný kritik musel se Neruda naproti tomu každoročně vyrovnávat s nesčetnou řadou děl vystavených na pražských výstavách, mezi nimiž byly často zcela bezvýznamné práce, musel o nich podrobně *referovat*, hledat formy jejich výkladu a přibližovat je divákům. Není proto divu, že zatímco se Nerudovým hudebním kritikám dostalo vřelého ocenění (P. Pražák), bylo o poměru našeho největšího básníka druhé poloviny 19. století k výtvarnému umění vysloveno mnoho názorů pochybovačných. Při zkoumání tradice české výtvarné kritiky se zakladatelský význam připisoval až Tyršovi nebo dokonce až Šaldovi (J. B. Svrček), zdůrazňovalo se, že Neruda přistupoval k výtvarnému umění jako pouhý diletant (A. Pražák či Arne Novák), nebo i když se Nerudovým výtvarným kritikám přiznávalo pokrokové působení, přece zůstávala výhrada k Nerudovu výtvarnému citu (J. Loriš).

Úvodem se zmíníme o několika statích, které Neruda věnoval problémům *hudby*. Mezi nimi mají ústřední význam nepochybně Nerudovy články věnované Bedřichu Smetanovi. Jsou to zejména tři slavné fejetony z let 1872—1875, v nichž ukázal veřejnosti uměleckou mimořádnost Smetanovy osobnosti, jeho uměleckou odvahu, s níž rozšířil hranice výrazových prostředků české hudby. Neruda tu neobhajoval jen dílo, ale i osobu a nevystupoval jen jako hudební kritik, ale zároveň jako přítel. Proti tažení pivodovců, obviňujících Smetanu z toho, že k nám zanáší cizácké tendence, vystoupil Neruda jako kritik, jemuž bylo jasné, že pokrok národní kultury je možný jen v sounáležitosti s pokrokem umění světového. A neméně jasné mu bylo, že při vši umělecké novosti právě Smetanova opera položila základy vpravdě národnímu projevu.

Celým Nerudovým dílem se dále vine jako červená nit láska k české národní písni. Ještě v roce 1891 jí věnuje jeden ze svých posledních článků „Dvě slovíčka včas o národní písni“. Neruda v ní spatřoval skutečný umělecký drahokam, přirozeně vykrytalizovaný z národního bytí. Českou zpěvnost chápal v širší souvislosti s cítěním slovanským, viděl však

v písni i projev obecně lidského („v atomu člověka vlní celé moře citu“). V době Nerudově docházelo v důsledku celkového společenského vývoje k stírání národních zvláštností. Neruda se s tím smiřoval, pokud šlo o vnějškovost, jako byla například móda oděvu. Poměr k národní písni byl mu však otázkou zásadní, týkající se samých základů duchovního života národa; proto se stavěl také rozhodně proti jejímu znešvařování.

Při hodnocení Nerudových *výtvarných* kritik třeba vycházet především z jejich celkového smyslu, nikoliv z jednotlivých soudů. Třeba také uvážit celkovou úroveň naší výtvarné kritiky. Zatímco česká hudební kritika měla již alespoň J. K. Chmelenského, nenajdeme před Nerudou v české kritice výtvarné specializovaného a soustavně pracujícího výtvarného kritika. Bylo by nehistorické posuzovat Nerudovo působení ze stanoviska osobního a psychologického a nevidět, jak se jeho kritická práce řadí do tradice české výtvarné kritiky.

To, co se událo ve výtvarné kritice v době předbřeznové, nepřekročilo rámec pouhých *náběhů* k soustavnější kritické práci. Potřeba kritické práce se ovšem zákonitě rodí spolu s tím, jak se výtvarné umění dostává do styku s širší veřejností na uměleckých výstavách, pořádaných u nás nejprve akademií výtvarných umění v letech dvacátých, později Krasoumnou jednotou od poloviny třicátých let. První česky psanou výtvarnou kritiku přinesl v roce 1822 Preslův Krok, který v anonymním posudku rozebral první sešit Machkových Dějin českých v obrazech. Koncem dvacátých let pak referuje František Palacký ve dvou německy psaných statích v Časopise Českého muzea o prvním a druhém sešitě grafických vyobrazení Prahy. Německy psané kritiky prodchnuté vlasteneckým smyslem nacházíme také podepsány jménem profesora V. A. Svobody, jehož klasicistické názory se však již setkávaly s odporem romantičtější smýšlejících umělců.

Ve třicátých letech se na stránkách Květů a České včely setkáme s ojedinělými výtvarnými kritikami J. K. Tyla, který stranil českému umění a podporoval boje pražských umělců s akademií. Po polovině čtyřicátých let přejímá rub-

riku v Květech F. B. Mikovec, jehož kritiky mají všechny rysy diletantství, přenášejíce hlediska z oboru dramatické tvorby do tvorby malířské. Když v roce 1846 Karel Havlíček ve své „Kapitole o kritice“ přehlížel celkovou situaci tohoto oboru, musel poznamenat, že stav kritiky výtvarné, divadelní a hudební je ještě mnohem neuspokojivější než stav kritiky literární. Rok 1848 oživil jen na krátký čas kulturní ovzduší a vedle činnosti rozvíjené výtvarným odborem Lípy slovanské a Jednotou výtvarných umělců přinesl také na poli teoretické práce významnou stať Ludvíka Rittersberga „Myšlenky o slovanském malířství“, otištěnou v Květech a plodech v roce 1848. V období bachovského útlaku se stal jedinou tribunou pro českou výtvarnou kritiku Lumír, který za redakce Mikovcovy přinášel krátké zprávy o českých i zahraničních umělcích a jen občas se v širší kritické stati rozepsal o výstavách.

Pravidelnější byla ovšem kritická činnost pražské německé kritiky. Na objektivně pojaté referáty Jana Rittera z Rittersbergu, referenta Společnosti vlasteneckých přátel umění, navázal ve třicátých letech v pražské Bohemii A. Müller, propagátor nazarénského směru, pak Ambros a další. V padesátých letech přinášela řada německých časopisů výtvarné kritiky, jejichž úroveň byla však tak slabá, že čeští umělci sepsali v roce 1858 jakousi kritiku kritiky (zůstala neotištěna), na níž se patrně podílel s Josefem Mánesem i Karel Purkyně. Sarkastickým tónem charakterizují stav kritiky v časopisech: „Bohemia jaksi otevírá řadu; jest třeba pokládati ji takměř za jakousi hlavu vzhledem k silným tesákům; vlečku celku tvoří zpráva v Prager Zeitung; ta vypadá jako nálevník; zde už není žádné žhavé žíly, zde už jest jen střevo, které se brzy prodlužuje, brzy zkracuje.“ Současně byl vysloven požadavek spravedlivého historického a estetického hodnocení uměleckých děl a správné umělecké výchovy obecnstva.

Takový byl tedy celkový stav pražské výtvarné kritiky v letech, kdy se ohlašuje Jan Neruda v roce 1859 jako kritický publicista širšího zaměření v časopise Obrazy života dvěma zásadními články: statí „Nyní“ a úvahou nazvanou „Škodlivé

směry“. V první stati položil důraz na aktivní pojetí národního programu — v tom odpovídal za celou mladou generaci na konzervativní názory Jakuba Malého; dále vystoupil proti jednostrannému historizujícímu pohledu zpět a hledal vzájemný poměr mezi snahami „celého člověčenstva“ a „individuálností národní“. Všeobecný pokrok lidstva jest Nerudovi nositelem poezie, přitom však národní individuálnost a slovanské ladění našeho umění je mu cílem, k němuž naše umění nutně směřuje a k němuž dojde i „bez zvláštní zdravotní dohlídky“. Ještě ostřeji se postavil Neruda proti mentorskému hodnocení tvorby ve stati „Škodlivé směry“, zdůrazniv v ní, že „směr přičící se poznání skutečnosti a pravdy jest tedy vždy mravnosti nejškodlivější“. Nerudovi tu šlo o pravdivé *vyjádření celé šíře života, otázek sociálních i etických* a tímto důrazem, položeným na obsahovost, byla poznamenána Nerudova koncepce realismu i v oboru výtvarného umění.

Vývoj Nerudovy výtvarně kritické práce můžeme vcelku rozdělit do *tří etap*. První sahá od začátku do sklonku let šedesátých a Neruda v ní referuje soustavně o pražských výstavách. Probírá situaci v jednotlivých uměleckých druzích a klade důraz jmenovitě na žánr a krajinářství. Koncem let šedesátých a polovinou let sedmdesátých může být ohraničeno druhé období, kdy Neruda svou kritickou prací napomáhá k vytvoření souvislosti mezi generací mánesovskou a mladou generací dorůstající na akademii. Tehdy klade důraz na malbu historickou. Závěrečné období Nerudovy kritické práce souvisí s vystoupením generace Národního divadla a se soutěžemi na jeho výzdobu. Nerudův program tu dochází svého naplnění a básník těsně před tím, než se vzdá své kritické činnosti, vystoupí ve prospěch nejkladnějších sil této generace.

Nevděčného poslání výtvarného kritika se Neruda ujal nejspíše proto, že viděl, jak pražská německá kritika straní na výstavách průměrným pracím německých malířů, jak naše umění přes své nepopíratelné kvality zaniká v této záplavě. Proto ve svém prvním referátu, psaném v roce 1861 do Času, výslovně upozorňuje: „Obmezíme se ve svém

referátu na výtvary umělců našich, zůstávajíce německým listům, aby promluvily o obrazech zaslaných z ciziny.“ Později rozšiřuje svůj zájem i na umění cizí, přičemž nepřestává upozorňovat na to, že nemá-li se Praha stát pouhým provinčním německým uměleckým střediskem, je třeba se zabývat o to, co se děje v ostatních slovanských zemích a i ve Francii a Belgii.

Od počátku se v Nerudově kritické práci projevuje jeho obsahové *pojetí realismu*. Klade důraz na uměleckou pravdivost, zejména jej zajímají osudy a typy lidí, a z tohoto hlediska upozorňuje na velký význam *žánrového malířství* těžícího ze života. V kritice z roku 1861 a pak znovu v roce 1864 připomíná, jak velký výběr uměleckých motivů poskytuje žánristům česká vesnice, kde žijí ještě krajové zvyky. Nerudovi se dokonce zdá, že ani žánr starých Holanďanů neměl tak bohatou látku v tehdejší životě. Příznačné pro Nerudovo stanovisko je to, s jakou láskou se rozepisuje o žánristovi Antonínu Dvořákovi, v jehož obrazech z Litomyšlska spatřuje malířský protějšek prací Boženy Němcové. Vřele oceňuje dílo Q. Mánesa. Vítá i městský žánr V. Barvitia, protože podává „kus sociálního života“.

Soudy o *historické* malbě, ač jí zpravidla své referáty začíná, jsou velmi kritické. Zdá se mu, že historická malba směřuje k svému úplnému úpadku. Když referuje uznale o Čermákově obrazu „Únos Černohorky“, dodává jako na omluvu, že to není vlastně ani obraz historický. Zato v *krajinářství* sleduje Neruda se zájmem vývoj od romantismu k realismu. Romantická tematika mu sice připomíná bouřnou dobu, kterou prošla jeho generace, nyní však podněcuje úsilí zachytit krásy vlasti v nejrůznějších podobách. Viděl, jak se přežívá komponovaná ideální krajina, z druhé strany jej však neuspokojoval popisně realistický styl krajin Bedřicha Havránka. Krajinář podle Nerudova názoru nemá nikdy ztrácet pravdu ze zřetele, i když dochází k ideálnějšímu pojetí; má hledět především k celku. Z toho stanoviska hodnotí kladně krajiny A. Bubáka. Nejvřeleji však dovedl ocenit dílo předčasně zemřelého Adolfa Kosárka, které jej okouzlo

drsným citovým patosem i věrným připoutáním k motivům české země. Zde došel Neruda nejbližší také ke stanovisku malířského realismu, který podával přírodu a předměty tak, jak se jevily oku, jež vnímá chvění tvarů v teplém vzduchu a rozpouštění lokálních barev světlem.

Také v *portrétech* oceňuje Neruda realismus, i když dodává, že i zde je nezbytná fantazie umělce, aby vytvořila skutečně poetický obraz. Tuto poetizující složku odlišoval však od konvenční idealizace, kterou odmítal. O portrétech Jaroslava Čermáka, vystavených v Praze v roce 1865, poznamenává: „...ničím se nesnížující realismus jejich je dobrým poučením u nás, kde uznanější právě portrétisté vjeli se do jakés glazované elegance, která je porculánu a lichotivosti mnohem bližší než umění a pravdě.“ Pravý portrétista musí — podle Nerudy — umět vystihnout skutečnou povahu člověka nebo dokonce i celé třídy lidské.

Probíráme-li Nerudova *kritická kritéria* a měřítko, zjistíme, že kladl největší důraz na myšlenku a několikrát také opakuje aforismus: království za myšlenku. Z toho vyplývá i požadavek poetičnosti. Býval uváděn do souvislosti se statí estetika Vojtěcha Svobody *Poesie in der Malerei*, vydanou v roce 1861, na niž se Neruda také přímo odvolává. Důležitější však je to, že poetičnost se silně uplatňovala v tradici českého malířství i při jeho celkovém směřování k realismu a hrála zejména velkou roli v tvorbě umělce, jehož Neruda instinktivně uznával za orientační osobnost českého umění, — v tvorbě Josefa Mánesa. Prvek ideálnosti, kterým Neruda někdy vyvažoval požadavek přímého realistického zobrazení života, jej vedl také k ocenění sochařské tvorby Václava Levého, jehož dílo stavěl po bok dílu Josefa Mánesa. Formální měřítko, jichž Neruda v raném období své kritické tvorby používal, byla poměrně jednoduchá; vyžadoval jistou kresbu, plastičnost tvaru a jasnou přirozenou barvu. I to jej vedlo k ocenění J. Mánesa a V. Levého.

Zato k mladému příteli Mánesa a Levého, malíři Karlu Purkyňovi, který k nám přinesl první zprávy o důsledném, malířsky orientovaném francouzském realismu, nenalezl Ne-

ruda zpočátku nejkladnější stanovisko. Vztah mezi Nerudou a Purkyněm zasluhuje podrobnějšího objasnění, neboť právě zde koření všechny pochybnosti o významu Nerudova odkazu v oblasti výtvarné kritiky. Neruda se setkal s Purkyňovými obrazy již ve své první kritice v roce 1861. Jeho soud nevyzněl příliš kladně, i když dnes víme, že tradovaný výrok o „známé zhanbělé manýře“ je pouhým tiskovým omylem, který Neruda již v následujícím čísle Času ze dne 16. května opravil na „zhrubělou manýru“. I takto upravený výrok navíc vyžaduje jistého osvětlení. Neruda si ve své první kritice patrně nebyl zcela jist, a proto přejímá soud již „známý“. Odvolává se zřejmě na kritiku v Bohemii z roku 1859, která uvádí, že jedna z Purkyňových studijních hlav upoutala „vzdor hrubému pojednání“. Termín manýra tu není tedy použit ve smyslu pejorativním, nýbrž v témže smyslu jako styl, což bylo v této době běžné. I přesto však nevyznívá Nerudův soud příznivě: „Na obraze ‚Lov cigánův‘ je ležící v levém koutě sova zcela zkreslena a nemile se liší barvou svou ledajakou od přirozené barvitosti ostatního.“

Toto nepochopení přirozeně pobouřilo temperamentního a inteligentního umělce, jímž byl Purkyně, a nepřímo jej přivedlo ke kritické činnosti. V referátu v časopisu Politik z následujícího roku reaguje Purkyně na tyto výtky a kritizuje vkus, jehož nejvyšším vzorem je malba na porculán. V témž roce však již Neruda příznivě hodnotí Purkyňovu „Sněžnou sovu“ a oceňuje malířskou charakteristiku hmot. Neodpustí si však při jiné příležitosti poznámku, že zátiší se hodí spíše pro domácí než pro veřejnou výstavu. Purkyně ve své kritice opět polemizuje s tímto hodnocením zátiší a uvádí, že malíř má malovat to, co mu působí radost z práce. Figurální obraz, který nepůsobí požitek ani divákovi, ani umělci, který jej maloval, nestojí výše než dobré zátiší. Při té příležitosti ocenil Purkyně význam díla Josefa Navrátila.

V tomto sporu dáme dnes za pravdu Purkyňovi, avšak současně bychom křivdili Nerudovi, kdybychom se domnívali, že význam Purkyňova umění vůbec neocenil. V závěru prvního období v roce 1867 píše Neruda velmi pochvalně o Purkyňově

portrétu starosty Umělecké besedy Josefa Wenziga: „Karel Purkyně má velké nadání pro podobizny, vyznačující ráz osoby dovede podat způsobem překvapujícím; dovedl by zajisté téhož výsledku docílit bez těch tučných kontur a té barvy, někdy až směle reální, i posloužil by sobě u těch, kteří přejí vždy a všady jen nejvyšší uhlazenosti.“ Nerudovo pojetí realismu bylo ovšem poněkud odlišné od Purkyňova. Neruda chápal realismus především obsahově jako sdělení o životě, vyjádření ucelené myšlenky, jíž by umění působilo ve smyslu pokroku všelidského i národního nebo jíž by reagovalo na současnou skutečnost sociální kritikou. Purkyně položil naopak důraz na přesvědčivost výtvarné řeči, na pravdivé malířské vyjádření skutečnosti, často i nejprostších předmětů. Proto hraje v jeho tvorbě velkou roli zátiší, pro něž Neruda neměl velkého porozumění; snad tu ještě doznívalo romantické pojetí, které u nás svého času vyslovil propagátor historické malby F. B. Mikovec, podle něhož zátiší není s to vyjádřit ideje člověka, jediné jako květomluva či selam.

Sledujeme-li v celku kritickou činnost Nerudovu a Purkyňovu, vidíme, že tu nešlo o rozpor zásadní. Oba sledovali linii demokratickou a národní, oba stranili pokroku a realismu v umění. Neruda se obrací více k veřejnosti a má na mysli široký program národního umění. Purkyně píše své kritiky jako výtvarník plně zaujatý svým oborem. To se odráží i ve stylu jejich kritik. Nerudovy stati jsou podrobnější, mají informativnější ráz, rozbíhají se více do šířky a někdy Neruda zpestřuje popis vtipnou odbočkou. Purkyně je prudší ve svých výpadech, jeho humor je sarkastičtější, styl je méně hovorný a odbočky se týkají vesměs neradostných poměrů v pražském uměleckém životě. Můžeme však říci, že právě toto malé posunutí hledisek u obou zakladatelů naší výtvarné kritiky nám zajímavě a přímo plasticky osvětluje vývoj našeho výtvarného umění v šedesátých letech.

Pokud jde o vztah k *cizímu umění*, všímá si ho Neruda v této době poměrně málo. Zaujala jej snad nejvíce humoristická žánrová malba Spitzwegova a podrobně se rozepsal o Lessingově obraze „Jan Hus před hranicí“, zřejmě proto, že si

umělec vybral českou látku. Vytýká obrazu toliko, že nezdůraznil heroickou notu, nýbrž rezignaci. Purkyně naopak ve svých kritikách připomíná, že u Lessinga najdeme mnohem lepší práce v oboru krajinářství, a tu vystupuje do popředí opět jeho odborný zájem.

Druhé období Nerudovy výtvarně kritické činnosti spadá do zvláštního historického období, kdy po rakousko-uherském vyrovnání dochází k rychlému vzepětí i ochabnutí demokratických snah. Vzniká v této době jakási průrva ve vývojovém sledu generací a Neruda postupně přenáší zájem na nejmladší generaci, kterou nachází ještě na akademii.

V sedmdesátých letech odcházejí z českého umění umělci, jejichž tvorby si Neruda zvláště vážil. V roce 1870 umírá Levý, v roce 1871 Josef Mánes a v roce 1878 posléze Jaroslav Čermák. Neruda jim věnoval vroucně psané nekrology a současně tu vytvořil i literární žánr moderního kritického *medailónu*, zachycujícího lidský i umělecký profil umělce. Konečně pak těmito statěmi přímo působil na *program nejmladší generace* a povýšil odkaz těchto umělců na vzor hodný následování. Nerudovi se podařilo mistrně charakterizovat zvláštní povahu sochaře Václava Levého, jeho čistou, plachou duši, dobrotu a upřímnost vedoucí až k nerozumu a poukázal zajímavě na klasickou a středověkou složku inspirace jeho sochařského díla, na osobitost této syntézy. Neméně působivý je nekrolog věnovaný Josefu Mánesovi: „Bohudík — již do-trpěl“ — tímto citovým akordem naznačuje Neruda tragičnost závěrečných let Mánesova života, který byl „k závidění krásný, k zoufalství nešťastný“. V Levém i Mánesovi spatřoval Neruda „poety“ v nejryzejším slova smyslu, jejichž dílo dospělo do klasické harmonie. Neruda dobře vycítil, že každá čárka, která zůstala po Mánesovi, má pro národní kulturu závažný umělecký význam. O Jaroslavu Čermákovi poznamenává Neruda, že byl největším českým malířem a prvním malířem vpravdě slovanským, který proslul v cizině. Oceňuje historickou tematiku i látky čerpané ze zápasu jižních Slovanů a charakterizuje Čermáka jako mistra barev a světelné krásy. Těmito statěmi i kritikami věnovanými výstavám

Umělecké besedy, z nichž výstava v roce 1871 měla širší retrospektivní ráz, působil Neruda na utvářející se program nové generace. Přitom se zamýšlel také častěji nad neutěšenými poměry hmotnými, v nichž žili naši umělci, nad situací akademie, bedným stavem našich obrazáren a malým zájmem mecenášů.

Vedle tradice domácí Neruda sáhl pro vzory i do ciziny a obrátil se příznačně k slovanskému malíři Janu Matejkovi, o jehož obraze „Říšský sněm ve Varšavě r. 1773“ se nadšeně rozepsal v Národních listech v roce 1868. Matejkovy obrazy strhly Nerudu svou národní tendencí, hrdinským patosem a navíc i temperamentní malbou a živým koloritem. Neruda pod jejich vlivem klade větší důraz na *historickou kompozici* a o žánru, jehož úroveň silně poklesla, se na jednom místě vyjadřuje jako o myšlenkové bižutérii. Zdůrazňuje, že český umělec může sáhnout s prospěchem do minulosti, neboť naše dávné boje byly podnikány pro tytéž myšlenky, které nyní panují. Umělec může zcela dobře přenést své nadšení, vzbuzené proudem každodenních událostí, na fakta z národní minulosti.

V konfrontaci s tím je třeba se zmínit o Nerudově hodnocení tvorby G. Courbeta, s jehož pracemi se setkal v roce 1873 na Světové výstavě ve Vídni. Zde, jako v případě K. Purkyně, vysvitne, že Neruda sledoval poněkud odlišné cíle, než byly ty, které si kladl malířský realismus francouzský. Přitom se Neruda ke Courbetovi hlásí s největšími politickými sympatiemi jako k malíři komunardovi. Odlišnosti se týkají především názoru na uměleckou metodu. Neruda se domnívá, že čím krajnější je realismus, tím výrazněji musí mít jako protiváhu proti sobě něco poetického, ne snad ideálního, ale ze života vzatého, poeticky reálného. Jinak sklouzává realismus do naturalismu, jehož nebezpečí Nerudovi signalizovala současná německá malba mnichovská, na niž měl ostatně Courbet jistý vliv. Nerudovi se zdá, že Courbet jde zbytečně cestou schválnosti, snižuje význam látky, a i když je mistrem realistické formy, nedává myšlence vystoupit s plnou poetickou silou. Neruda tu bezpochyby postihl jistou jednostran-

nost Courbetova programu. Vyhoštění jakéhokoliv ideálu z umění, popření funkce fantazie a sepětí námětu jen s přítomností a s bezprostředními dojmy mohlo být jen polemic-kou negací romantismu, vyostřenou a přehnanou. Vcelku ovšem Courbetův realismus znamenal velký vývojový skok, který Neruda nepochybně nedocenil. Byl to čin, který obrodil francouzské malířství druhé poloviny 19. století a podnítil i snahy směřující k impresionismu.

A přece právě vývoj moderního umění ukázal, že i romantická, poetická složka nezůstala v dalším vývoji českého umění bez pokračovatelů. Utvářela-li závažnou měrou tvorbu umělců, které řadil Neruda ke klasikům národního umění, — Mánesa, Čermáka a Levého, vystoupila znovu u generace Národního divadla, aby prostřednictvím pozdního romantismu a téměř bez přechodu navazujícího symbolismu zasáhla i do díla mladé umělecké generace, nastupující na přelomu století. Pro příslušníky generace sdružené kolem SVU Mánes byla poetičnost charakteristickým rysem českého výtvarného projevu, jak také naznačují Preislerovy ilustrace z r. 1901, určené pro nerudovské číslo *Volných směrů*. A i později význam požadavku poetičnosti z českého malířství nevymizel. Nerudovo odmítnutí Courbetova programu nebylo proto pouhým nepochopením, byla to polemika o velkou věc, o vzájemný vztah realismu a romantické složky v umění, o postižení národní specifičnosti českého výtvarného projevu, o problémy, které řeší výtvarné umění vlastně do našich dnů.

Nerudovi se nepochybně podařilo vystihnout *osobitost národního výtvarného cítění* a mladá umělecká generace v čele s Alšem, přicházející na počátku sedmdesátých let na pražskou akademii, se vcelku spontánně chopila Nerudova pojetí. A v roce 1875 již také Neruda ve svém referátu vede své čtenáře přímo na akademii, aby je seznámil se sochaři Seelingem a Maudrem, s nadaným Liškou a s jeho přítelem Alšem a aby ukázal dílnu Brožíkovu. Na výstavě Lehmannově oceňuje krajinu Chittussiho, dalšího z této akademické generace, neboť zachycuje působivě měkkou, dumnou tóninu v krajině. Předjímá přitom další umělcův vývoj svou poznámkou, že

by malíři prospělo bližší seznámení s vývojem francouzského krajinářství. Pohotově napsanou statí (z 2. prosince 1876) se Neruda také zastal Alše a Chittussiho, kteří na akademii zvedli odpor proti nacionalisticky zaměřeným přednáškám profesora dějin umění Woltmanna.

Z mladé generace se na veřejnosti nejprůbojněji uplatňoval Václav Brožík. Jeho obraz Svatební průvod Záviše z Falkenštejna vzbudil Nerudovu pozornost, neboť Neruda se právě rozhlížel po umělci, který by se mohl stát českým Matejkem a nepřímo pokračovatelem díla Jaroslava Čermáka. Přál si přitom, aby se věnoval výhradně předmětům českým. *Historická malba* v těchto letech prodělává nový rozkvět. Neruda oceňuje v jedné ze svých statí také obrazy Viléma Kaulbacha, připomíná však, že i tragickým výjevům má dát malíř lidský smysl a poslání. Informuje i o tvorbě francouzské a několikrát padne i jméno Delacroixovo. Dramatičnost historické malby se rodí podle Nerudy zejména tam, kde ukáže malíř skutečný zápas lidu. Proti tomu staví pojetí ceremonielní, v němž se bez dějových kontrastů líčí scény ze života císařů, králů a šlechticů, státnické akty, svatby a podobné události. Kriticky se vysloví o efektním akademismu maleb Makartových.

Brožíkův vývoj sleduje Neruda velmi pozorně, oceňuje jeho koloristický talent a snaží se odlišit Brožíkovo pojetí od sentimentalismu v Praze tehdy populárního Gabriela Maxe. Vyzdvihuje kladné složky Brožíkova talentu zřejmě proto, aby vedl umělce k jejich rozvoji. V roce 1875 oceňuje znovu Brožíkův obraz Dagmar. Zaujme tu však již Nerudův postřeh, vytýkající nejednotnost seskupení, rozdrobenost obrazu do několika částí, což později ve svých kritikách vytýká Brožíkovi ještě důrazněji K. B. Mádl.

Od poloviny sedmdesátých let se již na veřejnosti uplatňuje vlastní jádro umělců generace Národního divadla. A tu přicházíme k třetí a závěrečné fázi Nerudovy kritické činnosti, v níž vystupuje zřetel k *monumentálním úkolům výtvarného umění*. Již začátkem sedmdesátých let poznává umění italské renesance — jmenovitě jej okouznil Michelangelo — a jistě ještě pod tímto dojmem se obrací v roce 1878 na veřej-

nost s článkem „Návrh na dobrou uváženou“, v němž zdůraznil význam pomníku a vůbec umění zdobícího veřejné prostory. Nezůstal přitom u všeobecných požadavků, nýbrž dovedl mezi českými umělci objevit sochaře monumentálního a realistického cítění, jakým byl J. V. Myslbek. Jako v poznámkách věnovaných hudbě ocenil Neruda Smetanova díla vytvářející základy českého operního umění, Branibory v Čechách, Prodanou nevěstu a Dalibora, tak i zde v oblasti výtvarné záhy vycítil, kterým umělcům bude určeno dovršit program národního umění pracemi monumentálního zaměření a velkého ideového patosu. Článek „Na dorozuměnou“ z roku 1878 nás pak nově seznamuje s tím, jak se Neruda zastal Mikoláše Alše, jehož práce „Setkání Jiříka z Poděbrad s Matyášem Korvínem“ byla porotou vyloučena z žofínské výstavy. Neruda dobře poznal, jak nespravedlivé a nesprávné je odmítat práci mladého nadaného malíře, když se jinak na výstavy připouští nic neříkající průměr.

V následujícím roce píše Neruda do Národních listů své referáty o výstavě konkurujících prací pro Národní divadlo. Výsledky soutěže jej radostně překvapily a Neruda zejména vyzdvihuje to, že nebude třeba se obracet pro pomoc k profesionálním dekoratérům zahraničním, kteří by neměli porozumění pro smysl úkolu a přání národa. Z celé soutěže zaujal Nerudu především návrh pro foyer, společné dílo Alšovo a Ženíškovo: „Zde myslil a cítil poeta *celý* a český,“ uvádí Neruda svůj rozbor a tato slova znamenala jistě nejvyšší uznání. Neruda tu oceňuje především Alšův přínos, velkolepé rozvinutí cyklu a jeho spojení horoucí a hrdinskou láskou k vlasti. Neruda se svými názory nepochybně blížil více linii myslbekovské a alšovské, zatímco linie schnirchovská a ženíškovská našla svého propagátora v M. Tyršovi. Neruda dovedl vlastně první ještě před K. B. Mádlem ocenit vnitřní uměleckou sílu Alšova díla a nedal se odradit dobovými předsudky. Zatímco Tyrš byl nadšen korektní idealizací Ženíškovy kresby, poznamenává Neruda o kompozicích na stropě hlediště, že jsou provedeny „ve formách celkem málo nových“.

V roce 1880 pak referuje ještě o oponách pro Národní divadlo. Tento Nerudův rozbor ukazuje velmi bystrý realistický smysl pro různé *funkce* uměleckého díla. Neruda ukazuje, že opona má uvést diváka do poetického rozpoložení, naznačit repertoár a současně harmonizovat s celkovou výzdobou divadla. Konkrétním ideovým úkolem opony Národního divadla pak bylo podle Nerudy ukázat, že rozumíme divadlu světovému a pěstujeme divadlo české, a připomenout, že se budou pěstovat všechny divadelní žánry od opery až po balet. Podle toho pak Neruda hodnotí: Koutského opona dodržuje nejlépe ráz opony divadelní, Alšova je nejosobitější a myšlenkově nejčestější, výhrady má k návrhům Liškovým a Schikanedrovým, líbí se mu myšlenka v práci Pirnerově. Ženíškova skica, která u poroty zvítězila, zdá se Nerudovi nejpropracovanější, ale nepřijímá ji bez výhrad.

Neruda tedy v závěrečném období své kritické tvorby dovedl významně zasáhnout do utváření programu monumentálního národního umění generace Národního divadla, jíž vlastně vrcholilo úsilí obrozenecké výtvarné kultury. Po dvaceti pěti letech, v nichž Neruda zastával v pražském kulturním životě nejčelnější a nejexponovanější postavení, nastávají závěrečná léta Nerudova života, kdy musí již rezignovat na pravidelnou referentskou činnost. Výjimkou je nekrolog věnovaný malíři Petru Maixnerovi, psaný do Osvěty v roce 1884, a několik statí hudebně kritických, vztahujících se vesměs k problematice národní písně a tance.

Sledovali jsme krok za krokem, jak se v Nerudových kritikách zrcadlily hlavní vývojové tendence českého výtvarného umění od šedesátých do osmdesátých let. V závěru je snad třeba se ještě vcelku zmínit o poměru *světovosti a národnosti*, neboť problém formování národní osobitosti českého umění byl jistě centrální otázkou vývoje české kultury. Kritiky výtvarné nám přesvědčivě ukázaly, že Neruda od samého počátku myslel na potřeby národního umění. Věděl však dobře, že rozvoj národní kultury nemůže být oddělen od pokroku obecného. Varoval před tím, aby se Praha nestala německým provinčním kulturním střediskem, a informoval jak o pokro-

kových tendencích současného francouzského umění, tak i o tom, co se děje ve slovanských zemích. Nejednou nabádal, aby se více zájmu věnovalo zemím Grottgerů a Ajvazovských, a v roce 1867 připomíná, že Moskva se svou slovanskou výstavou je pro nás důležitější než Žofín, kde převažuje duch německý.

V témže roce přináší v článku „Moderní člověk a umění“ řadu poutavých myšlenek, všímajících si souvislosti uměleckých proměn s obecnými proměnami života, se zrychlením jeho tempa, s intenzívní snahou po plném vyžití, jež charakterizuje moderní individualismus. Neruda cítí, jak doba na jedné straně přináší relativizaci všech hodnot a na druhé straně úsilí vyrovnat požadavkem lidské rovnosti práva všech jednotlivců. Přitom si všímá toho, jak se umělecké druhy přelévají přes hranice svých možností, — sochařství je v tom zajedno s hudbou, která rychle mění normy vnímání. V malířství se pak dostává do popředí krajina, malíř se učí hrát na všech strunách lidského citu a nesnaží se pomáhat přírodě symbolickými prostředky. Neruda vtipně objasňuje celkovou proměnu životního stylu i na novém stylu taneční hudby. Dobře přitom cítí, že v tom všem je i mnoho módního, a v závěru připomíná: „Neztratit hlavu a srdce, zní pravidlo, když je člověk v neodolatelém proudu.“

Neruda dovedl dobře vystihnout, že ne vše, co vystupuje pod heslem obecného pokroku světovosti a umělecké novosti, je skutečným přínosem a obohacením národní kultury. Velmi jasnozřivě dovedl vystihnout, že povrchní móda odpovídá pokleslému vkusu buržoazie. Ve své kritice kolekce italské plastiky, kterou zhlédl na vídeňské Světové výstavě v roce 1873, Neruda názorně dokázal, jak umění, které slouží povrchní módě, ztrácí uměleckou charakternost a stává se pouhou technickou hříčkou, jak nedostatek velké myšlenky zavádí umělce k iluzionistickým trikům a banální žánrovitosti. Neruda svoji kritiku lapidárně uzavírá slovy: „To vše vskutku je určeno pro nynější salóny evropských peněžníků a bezmyšlenkovité jejich obyvatele.“

Nerudova kritická činnost vykazuje při celkovém pohledu

jednotné úsilí — probojovává dílo umělců, kteří byli skutečnými pilíři národního umění, Mánesa, Alše, Myslbeke a Smetany. Jejich pokrokové umění dovedl obhájit proti nepříznivé době a neporozumění. Neruda promýšlel vztah světovosti a národní osobitosti a kladl důraz na poetickou složku českého umění. Vycházel ze základny realistických názorů a zdůrazňoval v nich zejména stránku obsahovou. Nedocenil sice význam malířského realismu Purkyňova a Courbetova, avšak generace Národního divadla potvrdila svou tvorbou, že v našich poměrech, kdy národní kultura měla být završena díly široké společenské platnosti a monumentálního pojetí, mělo Nerudovo stanovisko své opodstatnění. U všech příslušníků této generace, počínajíc Alšem a Myslbekem a končíc Mařákem a Chittussim, můžeme vystopovat vlivy Nerudova programu. Nerudovy kritiky mají posléze i svůj význam historický a dokumentární. Jako první pravidelně referující výtvarný kritik zachytil Neruda dvacet let vývoje českého umění ve značné šíři i podrobnostech. A i Nerudovo dobové hledisko je zajímavou výpovědí o estetických názorech pražského uměleckého života šedesátých a sedmdesátých let a o tehdejších měřítkách uměleckého hodnocení.

Luděk Novák