

V Paříži začínají v éře impresionismu a naturalismu udávat tón soukromé galerie, ve střední Evropě si však velké výroční výstavy udržely značný vliv až do doby kolem roku 1900.

Triumf verismu na výročních výstavách Krasoumné jednoty v Praze

Roční periodicita výtvarných přehlídek ve větších městech, zvaných *salony*, při zpětné reflexi zakládá relativně přesnou analýzu dobových uměleckých preferencí a jejich proměn. V Praze tyto salony pořádala Krasoumná jednota, akciový podnik Společnosti vlasteneckých přátel umění – tedy společnosti dlouho dominující jak na poli akademického studia výtvarného umění, tak ve sběratelství a pořádání výstav. Pozvednutí pražských salonů na novou úroveň co do kvantity i kvality přineslo roku 1885 otevření domu umělců Rudolfinum. V jeho prostorách se odehrávaly grandiózní výroční výstavy, jejichž kapacita vícekrát přesáhla tisíc exponátů. Umění zde bylo prezentováno v mezinárodním měřítku, zastoupení děl zaslanych z různých míst Rakouska-Uherska, jakož i z Německa, Francie, Belgie, Itálie, Velké Británie, Španělska, Skandinávie a jiných končin Evropy několikanásobně přesáhlo počet děl z Prahy (Filip – Musil 2021). V této kapitole to sice bude naopak a dominovat budou domácí umělci, ale nechceme ztrácet ze zřetele ani mezinárodní souvislosti, respektive díla zahraničních umělců na pražských výstavách.

Pořadatelé pražských salonů velmi stáli o zastoupení pařížských umělců, neboť superiorita Paříže byla ve výtvarném umění nezpochybnitelným axiomem. Ne vždy se to dařilo, ale v obou desetiletích kolem roku 1900 jich v Praze vystavovalo poměrně dost (Mžýková 2000, díl II, s. 577). Malíř Alfred Philippe Roll zde byl poprvé zastoupen roku 1886 typicky naturalistickým obrazem *Práce ze staveniště v Suresnes*. V roce 1894 vystavil další dva obrazy, z nichž *Omnibusový kůň* (obr. 3) byl zakoupen pro obrazárnu Společnosti vlasteneckých přátel umění. Tím byl položen základ pro budování pozdější francouzské sbírky Národní galerie v Praze. Progresivní kritik K. B. Mádl zhodnotil Rollův obraz jako „vzornou ukázkou živého naturalistického umění mladé Francie, která je pravdivým exemplářem oné tvůrčí síly, jež nalézá krásu v hledání pravdy a přírody“ (Mádl 1959, s. 271). Podle jeho interpretace obraz příkladně reprezentuje naturalismus a téměř bezezbytku naplňuje slovníkovou definici tohoto směru. Už před čtvrtstoletím se Vít Vlhas právem pozastavoval nad tím, že pro Mádla byl naturalistický obraz vrcholem uměleckého vývoje jeho doby, aniž by reflektoval díla impresionistů a po-



Obr. 3: Alfred Philippe Roll, Omnibusový kůň, olej, plátno, 72 x 90 cm, Národní galerie v Praze (KJ 1894)

stimpresionistů (Vlnas 1996, s. 226–227). Ty však, jak známo, na výtvarné salony dlouho nemohly proniknout a také Mádl se na ně zaměřil až později.

Vrátíme-li se k pařížským naturalistům, pak ke klíčovému jménům patří Jules Bastien-Lepage. On sám sice v Praze nevystavoval, ale jím silně ovlivněný düsseldorfský malíř Arthur Kampf ano, a to v roce 1896, kdy byly představeny jeho dvě působivé žánrové malby *Polibek smrti* (obr. 4) a *V kavárně*. První z nich je dokladem skutečnosti, že naturalismus nebyl nutně omezen jen na hmotný svět a evidentní vjemy, ale svými prostředky mohl usilovat o překročení hranice mezi skutečností a vizí – stejně jako na slavném obraze *Jany z Arku* Bastiena-Lepage – nebo mezi životem a smrtí.

V roce 1891 obohatila pražskou výroční výstavu exkluzivní zápůjčka z Nové pinakotéky v Mnichově, jejíž součástí byl obraz *Těžká cesta* Fritze von Uhdeho (obr. 5), „kus sociální bídy“ povýšený na duchovní námět, na *Cestu do Betléma*. V Rudolfinu však byla vystavena jako sociální žánr pod názvem *Tam kyne naše přístřeší*, zřejmě proto, aby nepůsobila jako blasfemie



Obr. 4: Arthur Kampf, Polibek smrti, olej, plátno, 113 x 138 cm, soukromá sbírka, aukce Sotheby's, 22. 6. 1999, lot 115 (KJ 1896)

(Filip – Musil 2006, s. 90; Filip – Musil 2021, s. 251). Dobové publikum bylo zvyklé na idealistické podání biblických námětů, mnozí z moderních umělců později naopak navázali na Uhdeho „povýšení nízkého“ do duchovní sféry. Belgický malíř Jef Leempoels na obraze *V kostele* (či *Pláčící*), z roku 1895 znázornil trpící lidstvo – a to nikoli očekávanou alegorií, ale vlastně pantomimou (viz Jesse – Smola 2022).

V evropském měřítku doznal výtvarný naturalismus univerzálního rozšíření v různých národních školách. Ségolène Le Menová řadí do posledních dvaceti let 19. století fázi „celoevropského rozšíření výtvarného a literárního naturalismu“ (Le Men 2000, s. 306), přičemž za vrchol v oblasti výtvarného umění považuje pařížskou Světovou výstavu roku 1889. Dodejme, že podobně zase Expo Paříž 1900 byla vrcholem mezinárodního rozšíření secese.

Citované zjištění Le Menové přesně koresponduje s dobou triumfu obou veristických směrů na pražských salonech Krasoumné jednoty. Zároveň se



Obr. 5: Fritz von Uhde, *Těžká cesta* (Cesta do Betléma), 1890, olej, plátno, 117 x 127 cm, Neue Pinakothek München (KJ 1891)

postupně etabluje ideové umění, (pre)symbolismus a narůstá vliv nového idealismu vymezujícího se vůči naturalismu (Bahr 1891). Proto může být překvapivé, že obě protikladné ideové a umělecké tendence někdy bývají zastoupeny v jednom a téže díle: např. na obraze *Vdovec*, který v roce 1895 vystavil Emanuel Krescenc Liška, nebo u raných prací z pařížského období Františka Bílka, jež byly publikem pražských výstav a jeho pedagogickými autoritami odmítnuty (Filip – Musil 2021, s. 273, 276; Prahl 2006, s. 150–152; Wittlich 2020, s. 37–40). Pokud jde o umění na salonech, dlouho měla navrch idealizace v duchu tradice akademismu či romantického odvratu od skutečnosti. Přestože do žánrové malby už v éře biedermeieru – zčásti pod vlivem historických vzorů z 16. a 17. století – pronikli obyčejní hrdinové, stali se z nich protagonisté anekdot a moralit. Kdy tedy do ideálního světa



Obr. 6: Vojtěch Bartoněk, Rekruti, 1888, olej, plátno, 75 x 115 cm, Národní galerie v Praze (KJ 1888)

umění v salonech vpadla syrová skutečnost? V Praze to bylo kolem roku 1860 a znovu v průběhu osmdesátých let, zejména díky Jakubu Schikanederovi, přičemž mezníkem byl rok 1888. Tehdy byly ještě před zahájením výroční výstavy v Rudolfinu prodány tři vystavené obrazy: *Vaječný trh* Ludka Marolda a dále *Rekruti* (obr. 6) a *Starý mluvka* Vojtěcha Bartoňka. Oba mladí, ale už dost zkušení malíři byli ještě studenti Akademie u prof. Maxmiliána Pirnera a jejich obrazy byly oceňovány pro živost bravurního naturalismu stupňující dojem bezprostřední skutečnosti (Prah 2001, s. 106–107; Filip – Musil 2021, s. 238–241).

Došlo k příklonu k momentkám ze všedního života, městského i venkovského, přičemž nechyběl sociální aspekt, ale většinou v umírněné formě; už i v Praze se plně etablovala „žánrová vize metropole“ (Prah 2001, s. 106). Kritik listu *Bohemia* v roce 1890 popsal vývoj v žánrové malbě, když upozornil na „rozšířenou platnost měšťanského dramatu“, pro něj platí: „Hledá odvahu, a zároveň také ducha zabývat se každodenním s hlubokou vážností. O této tendenci dávají na naší výstavě bohaté svědectví satirici a sociální malíři. Ustupuje historie a půdu získává žánr. V tomto směru je vedle jiných třeba ocenit H. Schwaigra“ (AK 1890, přel. A. F.). Jako příklad uvedme Schwaigrův obraz *Rybí trh v Bruggách I*, namalovaný roku 1889 pod dojmem

jeho první cesty do Holandska – tradiční země realistického žánru – o rok dříve (Lamač 1957, s. 42–43).

Záliba v obyčejných námětech a v realistickém podání s kvazi-neosobní objektivitou se v letech kolem roku 1890 rozšířila ve velkém a zasáhla celé spektrum českých malířů vystavujících v Rudolfinu. Uvedme alespoň několik příkladů: *Škubání hus* (též pod názvem *Drůbežnice*) Kamila Stuchlíka z roku 1890 – stejné téma zpracoval v letech 1871–1872 Max Liebermann jako prolog naturalistického malířství v Německu (Röhrl 2013, s. 105) –, *Dobývání brambor* Viléma Trska, *Na dříví* Alfreda Seiferta, 1892; *Poklad* Josefa Douby, 1893 (obr. 7) – Karel Matěj Čapek-Chod označil autora pro jeho sklony k bizarnímu za psychopata mezi malíři – a Václava Jedličky *Bída*, 1893 – podle téhož kritika se malíř ocitl až za hranicí výtvarného realismu, protože obraz byl příliš drastický (Filip – Musil 2021, s. 267–270).

V malířském díle Jakuba Schikanedera se veristické tendence projevovaly nejpozději od roku 1883, kdy pražskému publiku představil obraz *Jarní idyla*, a vyvrcholily velkoformátovým plátnem *Vražda v domě* z roku 1890 (obr. 8), vystaveným na Mezinárodní umělecké výstavě v Berlíně a o rok později na Jubilejní výstavě v Praze. Tomáš Vlček připomíná, že



Obr. 7: Josef Douba, *Poklad*, olej, plátno, Galerie České spořitelny (KJ 1893)



Obr. 8: Jakub Schikaneder, *Vražda v domě*, 1890, olej, plátno, 203 x 321 cm, Národní galerie v Praze (Jubilejní výstava v Praze 1891)

„k nejvýznamnějšímu pokusu o malířské vyjádření tendencí realismu a naturalismu v českém kulturním prostředí“ došlo u sečtělého malíře zřejmě pod vlivem nové tvůrčí generace Viléma Mrštíka, Antonína Sovy a Huberta Gordona Schauera (Vlček 2012, s. 78); v díle shledává projevy obou příbuzných tendencí, ale realismus i názvem své stati nadřazuje. Vydáme-li se opačným směrem, bude nás zajímat, kdy na salonech opadá vlna zájmu o obyčejné a nízké. Dochází k tomu kolem roku 1900, kdy se na jedné straně střetává s novými idealistickými přístupy a na druhé straně s nakonec dominantním formalistickým konceptem, pro nějž mimetický zřetel stále více ztrácí na významu. Např. Bartoňkovy a Doubovy obrazy byly v Rudolfinu vystavovány jen do roku 1902 a poté až při jubilejní retrospektivě v roce 1908, zatímco v secesionistickém Spolku výtvarných umělců Mánes Bartoňka odmítli, protože jeho naturalismus vnímali jako popisný bez hlubšího výtvarného zhodnocení (Filip – Musil 2021, s. 295; Wittlich 2020, s. 161–162).

Chápeme-li naturalismus především jako iluzivní výtvarnou techniku, pak musí být připomenut pražský německý malíř Oskar Rex. Ten sice maloval obrazy s historickými náměty, např. *Studie Moliéra*, *Cizoložnice v chrámu* (obr. 9), nebo cyklus asi třiceti obrazů s napoleonskou tematikou, ale přitom postupoval stejně, jako kdyby vytvářel realistické žánrové

Obr. 9: Oskar Rex,
Cizoložnice v chrámě,
1888, olej, plátno,
220 × 130 cm, Národní
galerie v Praze (KJ 1894)



scény ze současného života, tedy téměř reportážním způsobem.¹¹⁹ Náměty ze všedního života, jako je *Děvče u umyvadla v průjezdu* (obr. 10), jsou u něj výjimečné. Další jazykově německý umělec, hoteliér a malíř Franz von Felbinger ze Želešic u Brna vystavoval častěji v Brně a ve Vídni, ale příležitostně také v Praze. Jakmile tam v roce 1892 představil své naturalistické obrazy *Starý*

¹¹⁹ Jako paralelu v literární oblasti uvedme historické prózy Zikmunda Wintera, jejichž forma také připomíná reportáž (viz kapitola Zuzany Urválkové).