

## RUKOPISY V DÍLE TZV. GENERACE NÁRODNÍHO DIVADLA

**MARKÉTA DLÁBKOVÁ**

„Generaci, zvanou pokolením Národního divadla, bylo by snad ještě přesněji lze označovat jako generaci rukopisnou, neboť všichni její členové (vyjma Hynaise) vyšli obsahově z Rukopisů...“ (VOLAVKOVÁ 1933: 54) Lapidární věta Hany Volavkové byla pronesena ve 30. letech 20. století, v době, kdy umění poslední čtvrtiny předchozího věku zažívalo určité znovuzrození – poté, co v dvacátých letech začalo být nově oceňováno, se s postupujícím časem ve světle (či spíše v temnotě) blížícího se válečného konfliktu stávalo národnostně vyhraněné chápání umění znovu aktuálním a jasný a srozumitelný výrazový jazyk umělců „generace Národního divadla“ oslovoval publikum i odborníky.

Užití uvozovek v tradovaném označení této umělecké generace má své opodstatnění – stejně jako relativita, s níž je třeba vnímat výrok Hany Volavkové. Pro umělce, narozené od konce čtyřicátých do konce padesátých let, měl projekt budování a výzdoby Národního divadla jistě zcela zásadní význam. Stavba divadla a okolnosti s ní spojené tvořily kulisu jejich dětství a raného mládí a soutěže vyhlašované od počátku sedmdesátých let se pak pro většinu z nich staly první příležitostí k veřejnému vystoupení. Stejně tak je ale pravda, že sama práce na výzdobě divadla se nakonec týkala jen hrstky z nich a i poté je jejich životní osudy vedly zcela rozdílnými cestami.

Rovněž označení této generace jako „rukopisné“ má zřejmé rezervy. Je nepochybně pravda, že *RKZ* znamenaly pro české umění 19. století jednu ze stěžejních inspirací. V druhé polovině století byly ve výtvarném umění integrální součástí repertoáru historických témat. Jejich výjimečnost spočívá v širokém záběru, kdy nabízely umělcům látky lyrické i dramatické, symbolické i narativní, poskytovaly prostor pro pojednání monumentálních mnohofigurálních kompozic i intimních scén. A konečně představovaly také důležitý zdroj, z něž bylo čerpáno národní sebevědomí. V tomto ohledu jim však zdatně konkurovala další historická epocha, jež je druhým nejvýraznějším motivem českého umění té doby – husitství. S *RKZ* je spojuje především důraz na heroičnost, jak se projevuje v díle Josefa Václava Myslbeka nebo Mikoláše Alše. Jestliže v Myslbekově díle hraje rukopisová tematika podstatnou roli, Aleš představuje syntetického umělce, jenž ve svém díle uchopil všechna hlavní témata doby (stejnou šíří zájmů, jen jiné kvalitativní úrovně, zaznamenáme také u Adolfa Lieschera).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Viz též studii Dalibora Dobiáše zde na s. 000n.

Současně je to ale právě tvorba umělců „generace Národního divadla“, v níž se začínají prosazovat nová témata a vyhraněně národní orientace je postupně opouštěna směrem ke kosmopolitnímu výrazu.<sup>2</sup> Právě široký námětový rejstřík, stejně jako různorodé stylové proudy a vlivy tak činí sám pojem generace, ať už s přízviskem „rukopisná“, nebo „Národního divadla“, velmi relativním. K jejím členům patří řada výrazných osobností, jejichž umělecké i žánrové zaměření a obecný přístup k tvorbě se v mnoha ohledech značně lišily. Dílo Františka Ženíška odráželo zejména lyrickou stránku českých dějin a své vyjádření našlo také v monumentální alegorické rovině. Václav Brožík se soustředil na velkolepá narativní plátna a konkrétně *RKZ* u něj hrály roli spíše marginální. Je zde také řada dalších generačních vrstevníků, kteří se s tematikou *RKZ* setkávali jen okrajově – patří k nim zvláště ti, kdo žili dlouhodobě v zahraničí a s českým prostředím je pojila jen příležitostná práce; vedle Vojtěcha Hynaise můžeme jmenovat Alfreda Seiferta nebo Emanuela Krescence Lišku. Další skupinu tvoří ti příslušníci této generace, kteří se od své „startovní pozice“ v soutěži na výzdobu Národního divadla vydali zcela jinými cestami – Max Pirner, Jakub Schikaneder či Felix Jenewein. A konečně k této generaci vedle slavných jmen náleží i řada umělců dnes málo známých, kteří tvořili ve stínu svých slavnějších současníků a jejichž dílo definovalo dobový průměr – Bartoloměj Hlavín, Hanuš Knöchel, Baltazar Kašpar Kutina či Vojtěch Bartoněk. I mezi nimi však existovaly obrovské rozdíly na základě jejich odlišné umělecké orientace.

Následující studie se zaměří na hlavní momenty, v nichž hrály *RKZ* roli jako inspirace výtvarného umění poslední čtvrtiny 19. století.<sup>3</sup> První příklady najdeme již v raném díle umělců inkriminované generace na počátku sedmdesátých let, stěžejní se pak tato tematika stala pro celý program výzdoby Národního divadla. V díle některých autorů však rezonovala i v době jejich umělecké zralosti a prostor dostávala také v jejich volné tvorbě až do závěru 19. století. Prostřednictvím detailnějšího pohledu na konkrétní díla se pokusíme postihnout, jakými proměnami rukopisová látka v umění poslední třetiny 19. století prochází a jakých významů nabývá.

## UMĚLECKÁ VÝCHODISKA NASTUPUJÍCÍ GENERACE

V sedmdesátých letech, kdy umělci mladé generace vstupují na Akademii nebo podnikají první samostatné umělecké kroky, patří již rukopisové náměty do ustáleného repertoáru historického malířství a sochařství. Podstatná role při seznamování

<sup>2</sup> K obdobným tendencím v soudobé české literatuře srov. příspěvek Martina Hrdiny na s. 000n.

<sup>3</sup> Do určité míry tento text vychází z mého předešlého pojednání o *RKZ* v umění 19. století, publikovaného v katalogu *Svět chce být klamán* u příležitosti Plzeňského symposia (DLÁBKOVÁ 2013).

mladých adeptů umění s aktuální tvorbou, ale také zásadní podíl na definování ikonografie českých dějin přitom připadá ilustrovaným časopisům, které v té době zažívají první velký boom. Od konce šedesátých let se stávají hlavní platformou, na níž je prezentována domácí i zahraniční umělecká produkce, a významným způsobem se rovněž podílejí na formování národního vědomí (viz DLÁBKOVÁ 2016).

Časopisy sehrály význačnou roli prostředníka také v případě legendárních ilustrací *RKZ* od Josefa Mánesa, které vytvářel na zakázku vydavatele Karla Bellmanna od roku 1857. V době svého vzniku toto dílo, jež lze označit za nejvýznamnější ilustrační počín českého umění 19. století, však ocenění nedošlo. Po vydání prvního sešitu, obsahujícího větší část básně *Záboj a Slavoj* (1860), Bellmann pro nezájem publika od další publikace upustil. Byly to pak právě ilustrované magazíny, které v dalších letech nedoceněné dílo průběžně připomínaly. Například roku 1867, v rámci oslav nálezu *RKZ*, otiskly *Květy* dosud nepublikovanou ilustraci *Opuštěná*. Další tři ilustrace se objevily roku 1870 ve *Světozoru*, který v následujících letech patřil k hlavním propagátorům Mánesova díla. Teprve v roce 1876 vydala část ilustrací *Umělecká beseda* (v redakci Karla Jaromíra Erbena) jako prémii pro své členy.

V té době však již typologie postav českého dávnověku, definovaná Mánesem, pevně zakořenila v povědomí umělců. Jestliže už od čtyřicátých let hledali Rubenovi žáci vyjádření českého „národního typu“ jak v ilustracích k lidovým písním, tak i v pokusech o ztvárnění *RKZ* a nevytvářeli přitom nic více než plagiáty německých vzorů, byla to právě Mánesova invence, jež dala dosud vágní představě tohoto typu pevný tvar. Projevuje se to již v první polovině šedesátých let, kdy najdeme mánesovské odkazy např. v ilustracích Petra Maixnera pro *Zapovu Česko-moravskou kroniku* (po 1862) i v drobné kresbě *Záboje* Julia Frankla, kterou publikovala *Rodinná kronika* 1864.<sup>4</sup> Jedním ze základních vnějších rysů této nové typologie byl oděv staroslovanských hrdinů, inspirovaný slovenským lidovým krojem – zatímco na ilustracích z první poloviny století, např. z ruky Josefa Vojtěcha Hellicha nebo Antonína Machka, se ještě setkáme s verzí středověkého nibelunského kostýmu,<sup>5</sup> na Maixnerově i Franklově *Zábojovi* již spatřujeme charakteristické oděvy zdobené výšivkou, široké opasky a na nohou krpce.

Z umělců mladší generace reflektoval Mánesův vzor jako jeden z prvních František Kryšpín. V roce 1868 představil tehdy sedmadvacetiletý malíř na výstavě *Krasoumné jednoty kresbu s námětem Zbyhoň*, která se v xylografické reprodukci následně

<sup>4</sup> *Záboj*. Dle akvarely od Julia Frankla v Paříži. *Rodinná kronika* 5, 1864, č. 11, s. 129.

<sup>5</sup> V Hellichově návrhové kresbě ke *Zbyhoňovi* se romantický hrdina objevuje dokonce s lohengrinovskou okřídlenou helmou (J. V. Hellich: *Zbyhoň*, tužka, papír, 478×324 mm, NGP, inv. č. K 21626). Obdobný kostým užil Hellich také pro postavu Jaroslava v litografii *Porážka Tatarů u Olomouce roku 1241*, jež byla vydána jako prémie časopisu *Lumír* za rok 1862.

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



František Kryšpín: *Zbyhoň*

objevila v časopise *Světovzor*. Mánesovskou citací není jen staroslovanský kostým ústřední postavy jinocha, ale i diagonálně umístěná figura zabitého zlosyna v popředí, jež odkazuje k Mánesovým kompozicím *Vpád králova vojska* a *Záboj a Slavoj v boji s Ludkem*. Na rozdíl od svých předobrazů však Kryšpínova práce prozrazuje malou zkušenost autora, což se projevuje nejen v anatomických nedostatcích, ale také v celkové strnulosti kompozice. Jak ještě uvidíme, i přes svou nevysokou úroveň se i tato kresba stane jedním z inspiračních zdrojů pro malíře tzv. generace Národního divadla.

Ilustrované časopisy nebyly pouze prostředníkem k reprodukování uměleckých děl; v době, kdy česká scéna postrádala osvětlené mecenáše, plnily částečně i úlohu zadavatele. Významným počinem (jenž mj. také zvyšoval prestiž magazínu) byla zakázka *Květů* malíři Karlu Svobodovi na ilustraci *RKZ*, kterou časopis učinil roku 1870. Rubenův žák z pražské Akademie Karel Svoboda žil již dlouhá léta ve Vídni a kontakt s českým prostředím udržoval zejména prostřednictvím obrazových magazínů, kam zasílal kresby s náměty z české historie a ilustracemi lidových písní. Ilustrace k *RKZ* se však měly stát jeho poslední časopiseckou realizací, neboť malíř roku 1871 ve věku

čtyřiceti šesti let náhle zemřel. Dvě dokončené kompozice, k básním *Jelen* a *Opuštěná, Květy* otiskly v ročnících 1871 a 1872.

Při pohledu na tyto xylografie je jisté třeba litovat, že Svoboda nemohl projekt dokončit. Po poněkud rozpačitých začátcích své tvorby,<sup>6</sup> kdy se pozvolna oprošťoval od vlivu německých ilustrátorů, se tento umělec propracoval k efektnímu výrazu, který nepostrádá monumentalitu i poetičnost, ačkoli zcela rozdílnou od Mánesova projevu. Svobodova poetika se více blíží pozdnímu romantismu Moritze von Schwind – kompozice *Jelen* např. připomene Schwindovu malbu *Im Walde (Des Knaben Wunderhorn, V lese. Chlapcův kouzelný roh, kolem 1848)* s mladíkem ležícím pod mohutným dubem. Také v *Opuštěné* zdůrazňuje intimitu scény zasazením figury do detailně propracovaného přírodního prostředí. Ačkoli tato kompozice prozrazuje znalost i Mánesovy ilustrace téhož námětu,<sup>7</sup> právě na ní lze demonstrovat, nakolik se Svobodův poněkud vnějškový patos liší od Mánesova niterného ztvárnění.

Rukopisové látce se Karel Svoboda věnoval také v kresbě *Pobití Sasíků od Beneše Hermanova*, jež se objevila ve *Světozoru* 1871,<sup>8</sup> a v dnes neznámé malbě *Záboje*, kterou tentýž list reprodukoval o patnáct let později. Dílo Karla Svobody patřilo v šedesátých letech k stěžejním projevům domácí historické malby a právě prostřednictvím časopiseckých reprodukcí se jeho vliv na mladé umělce násobil. Jestliže v případě *RKZ* i Svoboda do jisté míry reaguje na mánesovský staroslovanský typ, pro ikonografii husitských témat měly právě jeho časopisecké kresby určující roli. Svobodovo podání postav mistra Jana Husa a Jana Žižky nepochybně ovlivnilo dílo dvou nejvýraznějších představitelů generace Národního divadla, Mikoláše Alše a Václava Brožíka.

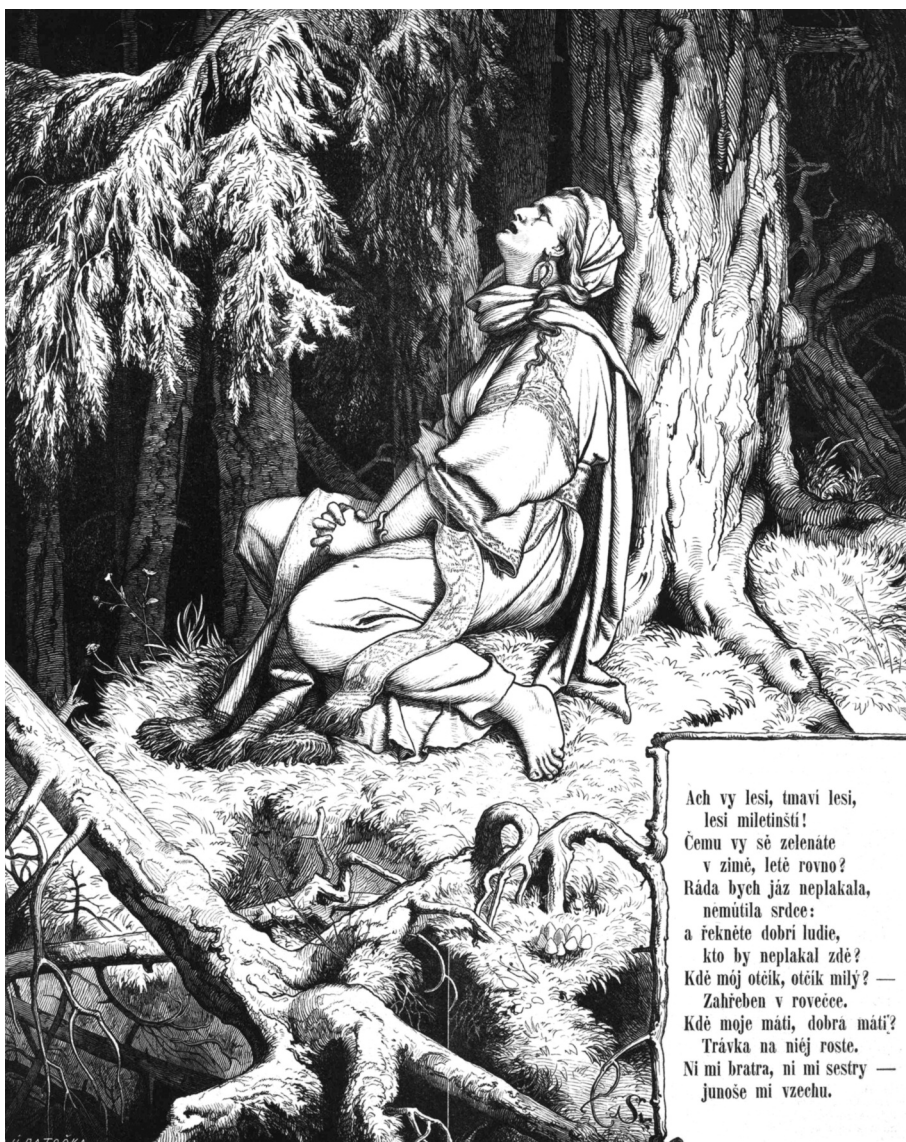
Přelom šedesátých a sedmdesátých let takto představuje důležitou etapu z hlediska utváření českých národních symbolů. Ačkoli výstavám Krasoumné jednoty nadále dominují němečtí autoři, prochází v té době domácí umění významnou vývojovou fází. Pod vlivem dobového společenského a politického diskurzu dochází k zakončování historických stereotypů, což se projevuje rovněž v uměleckém ztvárnění odpovídajících témat (RAK 1994: 29). V této době se nekonstituuje pouze interpretace

<sup>6</sup> První projekt ilustrací *RKZ* realizoval v letech 1853–1857 společně se svým spolužákem z pražské a později vídeňské Akademie Josefem Matyášem Trenkwaldem. Třicet kreseb následně do mědirytu převedl Leopold Schmidt. Poprvé byla část ilustrací představena na výstavě Krasoumné jednoty roku 1854, na Vánoční výstavě vídeňské Akademie u sv. Anny v roce 1858 pak byl vystaven celý soubor ilustrací. Zachovalo se pouze deset desek s příslušnými otisky a několik kreseb, jež jsou uloženy ve sbírce Národní galerie v Praze (viz MATĚJČEK 1952: 62–65).

<sup>7</sup> Svoboda zde rovněž parafrázuje kompozici vlastní ilustrace písně *Holka modrooká*, kterou publikovaly *Květy* roku 1869.

<sup>8</sup> Z téhož roku pochází i studie Mikoláše Alše na tentýž námět, která na Svobodovu kresbu zřetelně navazuje (J. NEUMANN 1957: obr. 50, č. k. 68).

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Karel Svoboda: *Opuštěná* (1872)

českých dějin, ale také jejich ikonografie.<sup>9</sup> Viděli jsme, že podstatnou roli v tomto procesu hrají ilustrace. Vedle děl Josefa Mánesa to byly zejména kresby Petra Maixnera pro *Česko-moravskou kroniku* a zmíněné Svobodovy časopisecké práce, jež představovaly výrazný podnět pro umělce nastupující generace.

Tyto vlivy se v raném díle mladých umělců zřetelně projevují. Rukopisová tematika v něm vystupuje jako jeden z motivů demonstrujících jejich vlastenecké směřování, a to jak ve smyslu stylovém, tak i obsahovém. Jedním z nejranějších příkladů je dnes nezvěstný karton Václava Brožíka *Zbyhoň* z roku 1870 (BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ 2003: 221, č. k. 2), který jeví zcela zásadní vliv stejnojmenné kompozice Františka Kryšpína, včetně půlkruhového orámování horní části díla. Výraznější mánesovský vliv je patrný na kresbě téhož námětu od Mikoláše Alše, která se datuje rokem 1871 (H. VOLAVKOVÁ – E. SVOBODA 1964: obr. 397). V obou pracích je přitom možné vystopovat budoucí uměleckou orientaci obou autorů. Zatímco Brožík volí dramatický moment a scénu komponuje jako autonomní obraz, Aleš akcentuje ilustrační charakter kresby, když do ní integruje i část textu s ozdobnou iniciálou.

Rukopisová témata jsou doložena také v díle Josefa Tulky, který v seznamu spálených děl uvádí šest výjevů z *RK*.<sup>10</sup> Představu o jejich charakteru může ilustrovat dochovaná nedokončená malba *Jahody*, která se však řadí až do počátku osmdesátých let, kdy umělec pracoval na lunetách v lodžii Národního divadla.<sup>11</sup> I Adolf Liebscher, který byl v této době žákem vídeňské uměleckoprůmyslové školy, se v letech 1876 a 1877 představuje na pražské výstavě kresbami k básni *Záboj a Slavoj*.<sup>12</sup> I když jsou tyto práce dnes nezvěstné, a nemůžeme tedy posoudit, do jaké míry mělo na jejich formální stránku vliv vídeňské prostředí, svým obsahem byly jasnou manifestací autorova češství.

Kromě četných mánesovských odkazů stylového charakteru mají vypovídací hodnotu také volené náměty těchto „rukopisových“ prací – stejně jako Mánes i mladí umělci se soustředí především na básně zasazené do slovanského dávnověku. Podtextem je důraz na autonomii nejstarších českých dějin a odklon od zobrazení rytířského středověku, jež bylo spojeno s německým prostředím. Současně je pro ně charakteristické spíše lyrické než ryze narativní uchopení zobrazených témat, což platí

<sup>9</sup> Ve chvíli, kdy je obraz zásadních postav a momentů českých dějin ustálen, může se navíc stát prostředkem k vyjádření i jiných než dějepisných obsahů. V časopisech tak vedle reprodukcí obrazů a kreseb čistě historického charakteru nalezneme řadu děl, která kladou důraz na kontinuitu dějinného vývoje, propojují minulost s přítomností a oživují v mysli čtenářů obraz národních dějin jako čehosi stále přítomného.

<sup>10</sup> Dvě na téma *Jahody*, dále *Růže*, *Záboj*, *Jelen* a kompozice s titulem *Boží nám vicezstvie darichu* (FREIMANOVÁ 1965: 167).

<sup>11</sup> Josef Tulka: *Jahody* (počátek osmdesátých let), olej, plátno, 120×155 cm, NGP, inv. č. O 13187.

<sup>12</sup> V roce 1876 Liebscher vystavil jednu kresbu s námětem *Záboje*, následujícího roku to byl již konvolut šesti kreseb k básni *Záboj a Slavoj* (TYRŠ 1935: 115; DLÁBKOVÁ 2006: 11).

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Josef Václav Myslbek:  
*Apoteóza Rukopisu  
královédvorského* (1866)

i pro heroické náměty, které jsou často prezentovány v symbolizujícím či alegorizujícím duchu. To se týká např. dnes neznámé kompozice, kterou roku 1875 vystavil E. K. Liška pod rozsáhlým titulem *Vltava truchlící nad zašlou dobou bohatýrských Lumírů, kteří na dně jejím uprostřed víl spíce lepší budoucnost očekávají* (NERUDA 1962a: 255).

Markantním příkladem tohoto přístupu jsou také rané práce J. V. Myslbeka. Po nedochované soše *Opuštěná* z roku 1866 na sebe více upozornil sousoším *Apoteóza Rukopisu královédvorského*, které bývá řazeno do jubilejního roku 1867 (vystaveno však bylo až v roce 1873, což zpochybňuje i datum jeho vzniku). Apoteóza představuje jakousi syntézu heroického patosu RKZ do dvou figur – mrtvého bojovníka a nad ním truchlící ženské postavy (jež byla podle Volavky původně okřídlená, VOLAVKA 1942: 25). Významným rysem tohoto díla je to, že akcentuje tragickou polohu námětu. Důraz na negativní výklad českých dějin patří k základnímu obrazu domácí historické malby druhé poloviny století. Prezentován byl především právě ve formě kvazi-alegorických kompozic, které vyjadřovaly pocity méněcennosti, frustrace i bilancování „neúspěšných“ dějin, v nichž hrál český národ roli oběti. I zde mají významnou inspirační úlohu Svobodovy časopisecké kresby, kompilující tento neutěšený obraz do alegorických celků; jednou z nejvýraznějších se stala ilustrace „husitské“ písně *Těšme se sladkou nadějí ve Světozoru* 1869 (TYRŠ 1873: 24; DLÁBKOVÁ 2016: 79–80).<sup>13</sup> Podstatným rysem těchto kompozic byl způsob, jakým se prostřednictvím historické látky vyjadřovaly k současnosti.

<sup>13</sup> K tomuto falzu údajně z husitské doby viz výklad Dalibora Dobiáše na s. 000.



Na počátku sedmdesátých let se řada podobně vyznávajících námětů objevuje ve studiích Mikoláše Alše – Myslbekovu *Apoteózu* připomene např. jeho kompozice *Bělohorskí mučedníci* (1872), již dominuje tragické gesto hlavní ženské figury (J. NEUMANN 1957: 93–94, obr. 56, č. k. 79). Patetický výraz spolu s dekorativním ornamentálním rámcem ji staví na hranici mezi alegorií a historickým žánrem. Zatímco Lipany či doba pobělohorská patřily k ustáleným motivům těchto hrdinsko-sentimentálních alegorií svou připomínkou „slavných českých porážek“, ve spojitosti s *RKV* vyjadřuje elegické pojetí spíše zármutek nad zašlým hrdinským věkem národa – tento motiv výmluvně odráží zmíněná Liškova kresba, a jak ještě uvidíme, rezonoval v českém umění až do závěru 19. století.

Poněkud dynamičtější vyznění má další Myslbekova výrazná raná práce, drobná soška *Záboje* z roku 1873, jež podle Vojtěcha Volavky dovršuje proměnu „lyrických mánesovských reků ve vnitřně dramatické postavy reků alšovských“ (VOLAVKA 1942: 23). Socha opět syntetizuje mánesovské motivy, zároveň však předjímá monumentální charakter, do něhož se později rozvine Myslbekovo dílo a jenž bude určující i pro výzdobu Národního divadla. Samotnou Volavkovu konfrontaci Mánesova lyrismu s Alšovým dramatismem však můžeme považovat za klišé dobové kunsthistorie, jež vnímala vývoj českého umění zjednodušeně jako cestu vedoucí od Mánesa k Alšovi. Níterný patos Myslbekova *Záboje* představuje tvůrčí zhodnocení právě Mánesova heroického uchopení rukopisové látky – tedy cestu, již Aleš během své tvorby naopak postupně opouští směrem k vnějšíkové efektnosti a dekorativismu.

Pro Myslbekovu tvorbu jsou ale významné i jiné inspirační zdroje než ten mánesovský – podstatná jsou především klasická východiska. V rámci jeho raného díla se projevují nejpatrněji v reliéfním vlysu *Vítězný průvod Záboje a Slavoje*, jímž roku 1875 ozdobil vestibul domu architektů Wiehla a Zeyera v Divadelní ulici (ŠÁMAL 2015: 70–71). V souvislosti s touto prací byly zmíněny jak inspirace antickými díly, tak i např. Thorvaldsenův vlys Alexandra Velikého (VOLAVKA 1942: 26). Forma dekorativního vlysu byla dobově frekventovaným typem výzdoby a je rovněž spjata s nástupem umělců generace Národního divadla. V letech 1870 a 1871 takto provedli žáci Josefa Matyáše Trenkwalda<sup>14</sup> malířskou výzdobu schodiště Thunovského paláce na Malé Straně s cyklem *Život šlechtice od kolébky do hrobu*. Tvar vlysu s náměty *Senoseče* a *Vinobraní* zpracoval v druhé polovině sedmdesátých let také Adolf Liebscher pro exteriér vinohradské Gröbeho vily (WEITENWEBER 1885; DLÁBKOVÁ 2006: 11).

Formální stránce těchto prací dominují klasické, resp. renesanční kompoziční odkazy, jež korespondují s architektonickým tvaroslovím prostoru, do kterého jsou

<sup>14</sup> Stěžejní role v tomto projektu připadla Františku Ženíškovi, dalšími umělci, jejichž autorský podíl zůstává sporný, byli Josef Tulka, Josef Scheiwl, Hanuš Knöchel, František Kryšpín a Josef Mukařovský (FREIMANOVÁ 1965: 29–35; BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ 2005: 199–200).

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Josef Václav Myslbek: *Vítězný průvod Záboje a Slavoje* – pátá část (1875)

zasazeny. Oproti těmto konzervativně pojatým dílům je Myslbekův *Vítězný průvod* ztvárněn značně originálním způsobem, když do klasické struktury vlysu vkládá mánesovsky robustní postavy bojovníků a tančících kněžek. Ačkoli ve výsledku působí tato kombinace poněkud těžkopádně, můžeme v jeho pojetí spatřovat pokus o propojení ryze české látky s klasickými uměleckými postupy – v tomto směru je zřejmý vliv Myslbekova školení u Václava Levého, jehož *Lumír* z roku 1848 (viz vyobrazení na s. 000) je jedním z prvních příkladů antikizujícího uchopení rukopisové látky s cílem definovat národní typ (viz ČERNÁ 1958). Právě toto spojení národního s klasickým se stalo jedním ze základních východisek při sestavování programu výzdoby Národního divadla a potažmo i ideovým základem konstruktů nového českého umění, jak je prezentován v teoretických pracích Miroslava Tyrše (PRAHL 1984: 513).

Myslbekův *Vítězný průvod Záboje a Slavoje* tak i přes svou formální rozpačitost představuje jedno z iniciačních děl této generace. Výzdobu Národního divadla i další proměny výtvarného pojednání rukopisové tematiky předjímá jak spojením národního obsahu a klasické formy, tak i významovým míšením – svým charakterem není ilustrací, z RKZ vychází pouze v širší tematické rovině a v podstatě rozvádí původní příběh básně, ke které přidává jakýsi oslavný epilog. Po významové stránce se jedná o určitou nobilitaci literární předlohy, která je postavena na roveň antické mytologii. Toto pojetí ve spojení s primárně dekorativním tvarem vlysu ve výsledku ústí nejen v odklon od narativního podání k alegorickému, ale i v nevyhnutelnou dekorativizaci celkové formy výjevu. Právě toto oprošťování rukopisových motivů od jejich literárního základu je stěžejním rysem tvorby umělců generace Národního divadla. Právě jejich prostřednictvím se příběh mění v kult.

Součástí této postupující idealizace je i vztah k dílu Josefa Mánesa, které je postaveno na piedestal a stává se normotvorným nikoli jen z hlediska pojednání detailů kostýmu a figurálního typu, ale především ve smyslu svého ryze českého charakteru. V tomto směru sehrál hlavní úlohu propagátor Miroslav Tyrš, jenž jako první ocenil kvality Mánesova díla a především rozpoznal jeho potenciál pro národnostní identifikaci – která později dílo zcela zastínila. Od jisté doby tak výtvarné pojednání *RKZ* začalo splývat vjedno s Mánesovým rukopisem a oba pojmy se stávaly synonymem češství.<sup>15</sup>

Jedním z prvních projevů této interpretace je Tyršův text o Mánesově zastoupení ve stálé výstavě Umělecké besedy z roku 1873. Mimo jiné se detailně věnuje umělcově přípravné kresbě *Záboj a Slavoj na bojišti*.<sup>16</sup> Vedle podrobného rozboru kompozice díla Tyrš dochází i k obecné charakteristice Mánesových ilustrací, jež podle něj představují „typus českoslovanský, povýšený na mocnost rekovskou“ (TYRŠ 1935: 22). Současné také ostře odmítá myšlenku, která se v té době objevila z neznámého zdroje,<sup>17</sup> zadat ilustraci staročeských zpěvů tehdejší ikoně světové ilustrace Gustavu Dorému: „V obrazech Doréových ni sami se nepoznáme, ni tvář, ni prst, ni způsob, ni kroj, ni kraj nebude zde náš. Ten svěží výdech hvozdů, ta přirozenost, jadrnost, lidskost, ušlechtilá rekovnost těch básní hrdinných a milostných – ukaž mi někdo jen slabý pablesk toho ve všem, co tento módní ilustrátor kreslil, a chci pak doufat...“ (IBID.: 25)

Tyrš zde mj. definuje primární lyrismus Mánesových ilustrací, který se, jak jsme již viděli, stane určujícím měřítkem ve vztahu Mánes–Aleš a potažmo také jedním z identifikačních znaků českého umění 19. století. Současné také na podkladu Mánesovy tvorby vytváří širší kontext chápání *RKZ* jako stěžejního díla českého umění nejen v souvislosti s národní minulostí a lidovou kulturou („ni tvář, ni prst, ni způsob, ni kroj, ni kraj“), ale i ve vztahu k vlasti jako krajině („ten svěží výdech hvozdů“).

Rovněž kladené mezi Mánesa a *RKZ* spolu s odkazem na ryzí českost obojího se v této době stává určitou mantrou, kterou přebírá zejména umělecká kritika následující dekády – explicitně to vyjádřil Karel Boromejský Mádl v posudku Alšových ilustrací roku 1884: „Naše obecnstvo i naši umělci dojista jsou přesvědčeni, že z Rukopisu se zdarem čerpatí může jen umělec český a že jen takový může vytvořiti zde práci

<sup>15</sup> Michaela Marek poznamenává, že důsledkem Tyršova postulátu spojení národního specifika, klasického ideálu a tvůrčí individuality bylo mj. to, „že české ‚národní‘ umění, a tedy ‚kultura‘, ba ‚národ‘ samy byly vnímány jakožto takřka nadčasové, resp. zbavené chronologických vazeb. Do té míry objímá ‚národní‘ umění dějiny a zároveň současnost a v důsledku může dějiny substituovat. Tak mohl být Mánes uplatněn pro dějinnost zasahující libovolně do minulosti a identifikován obzvláště s Rukopisy.“ (M. MAREK 2004: 246)

<sup>16</sup> Josef Mánes: Návrh ilustrace *Záboj a Slavoj na bojišti* (1857–1859), tužka, pero, tuš, papír, 246×178 mm, NGP, inv. č. K 73.

<sup>17</sup> Podle Renáty Tyršové přišel s touto myšlenkou Jan Neruda (viz TYRŠ 1935: 25). Antonín Matějček to však zpochybňuje (MATĚJČEK 1952: 113–114).

cennou, která pak nalezne u nás živého ohlasu. Stejně jest rozšířeno i přesvědčení, že každá práce podobná jen na základě Mánesem položeném vytvořena býti může.“ (MÁDL 1884)

Zmíněný rok 1873 lze z odstupů nahlížet jako symbolický bod obratu – zatímco Společnost vlasteneckých přátel umění se tehdy snažila řešit nedostatek domácích vřdčích osobností nabídkou vedení pražské Akademie polskému malíři Janu Matejkovi a Ignác Leopold Kober vydal *RKZ* s drobnými a nenápaditými ilustracemi Josefa Scheiwla, které stylově vycházely ze Zapovy kroniky, byly zároveň podniknuty první kroky k výzdobě Národního divadla, jež se měla stát reprezentantem nového, autonomního českého umění.

## NÁRODNÍ DIVADLO

V realizaci budovy Národního divadla došlo k dovršení vlasteneckých snah uplynulých dekád a její výzdoba se pak měla stát manifestem umělecké i historické suverenity českého národa. *RKZ* se přitom staly základem, na němž stavba „národního svatostánku“ bezprostředně spočívala (McCORD 1993; HRDINA–PIORECKÁ 2014: 243). Následující řádky se pokusí vedle pohledu na díla notoricky známá stručně postihnout zejména průběh jednotlivých soutěží, protože také nere realizované soutěžní návrhy odrážely dobovou uměleckou atmosféru, v níž se mísily a střetávaly různorodé podněty. Rukopisová tematika přitom prostupuje celým konceptem výzdoby nejenom prostřednictvím zadané ikonografie, ale také v celkovém výtvarném pojetí jednotlivých postav a výjevů.

Samo koncipování výzdoby divadla bylo od počátku charakterizováno dvojí snahou – na straně jedné o vyjádření autonomie a svébytnosti českého umění, na straně druhé o vyrovnání se soudobé evropské tvorbě a o plnohodnotné konkurování obdobným výzdobným projektům, z nichž nejbliže byly samozřejmě budovy vídeňské Ringstrasse. Tomu odpovídal i plánovaný program výzdoby, který kompiloval tradiční ikonografické motivy se snahou o postižení národního typu a širšími odkazy k národním tématům. Formálním pramenem tohoto národního tvarosloví se stalo dílo Josefa Mánesa, z nějž měly umělcům sloužit jako pramen pro uchopení monumentální historicko-alegorické látky zejména ilustrace *RK*.

Propojení antikizujících motivů s národními se objevilo již v soutěžích na sochařské vybavení budovy. V prvním konkurzu vyhlášeném roku 1872 uspěl pouze Bohuslav Schnirch, který získal druhou cenu za návrhy Viktorií pro trigy a rovněž druhou cenu za modely soch Apollona a múz (ŠUBERT 1881: 223). K této klasické části výzdoby pak byla stanovena odpovídající část národní – tu měly představovat sochy Lumíra

a Záboje ve výklencích hlavního průčelí a skupiny Dramatu a Opery, jež měly být po-  
jaty ve slovanském duchu (MATĚJČEK 1954: 95).

Ze soutěže vypsané mezi listopadem 1875 a prosincem 1876 vyšel vítězně ve Vídni  
usazený sochař Antonín Pavel Wagner (narozený příznačně ve Dvoře Králové). Porota  
mu dala přednost před J. V. Myslbekem, který obdržel druhou cenu,<sup>18</sup> ačkoli v násle-  
dujících letech musela soustředit značnou energii na to, aby Wagnerův nevýrazný  
sochařský projev získal žádoucí slovanský charakter – jako zásadní pramen mu bylo  
výslovně doporučeno studium Mánesových ilustrací RK. Výsledkem byla díla, na  
nichž se mánesovská inspirace jeví jen jako vnějškový obal, nepronikající do jádra  
vnitřně bezobsažných figur. Projevuje se tak spíše v doplnění atributů oděvu, účesu  
či zbraní – jednou z oprav je záměna původní Lumírovy loutny za varyto, resp. lyru.<sup>19</sup>

V roce 1873 byl vyhlášen také první konkurz na malířskou část výzdoby, za nejas-  
ných okolností však nedospěl k žádnému výsledku. Nová soutěž byla vypsaná  
v dubnu 1877, původní termín odevzdání návrhů stanovený na 1. května 1878 se po-  
sléze posunul k 1. lednu 1879. I přes velký zájem umělců o zaslání soutěžních pod-  
mínek nakonec přišlo pouhých osm návrhů, z nichž většina řešila jen některé ze sou-  
těžních okruhů, kterými byly výzdoba foyeru, spojovací chodby, lodžie a stropu  
hlediště a návrh opony.

Program výzdoby zadaný Výborem pro zřízení Národního divadla obsahoval při-  
tom v obou případech poněkud problematické momenty. Roku 1873 referoval o jejím  
plánovaném složení časopis *Lumír*: „Předně vyzdobena bude loggia, která má pět  
kuplíček a pět polokruhových polí, a sice bude vyzdobení vzato z klasické alegorie,  
pokud s divadlem souvisí. Druhá důležitá místnost jest foyer, v němž [...] bude zná-  
morněn mýtus, píseň, život slovanský, pokud s divadlem souvisí. Na to přijde předsín  
s osmi polemi a třemi kuplíčkami. Tu budou scény z nejlepších dosavadních českých  
tragédií, veseloher, kusů prstonárodních, oper vážných a komických, mimo to  
představena bude ve třech polích česká hudba, moravský tanec a slovenská po-  
hádka...“ (ANONYM 1873d)

Již zmíněné propojení tradiční múzické ikonografie s národními tématy se v případě  
národního divadelního stánku nabízí jako samozřejmé – obdobným způsobem byla

<sup>18</sup> Ohlas sochařské soutěže je spatřován také v další Myslbekově tvorbě této dekády – Vojtěch Volavka klade do  
souvislosti s Národním divadlem většinu jeho výše zmíněných „rukopisových“ prací, od *Apoteózy Rukopisu krá-  
lovédvorského*, přes sochu *Záboje* až po vlys *Vítězný průvod Záboje a Slavoj*. Spíše než o konkrétní spojitost šlo  
však v tomto případě o hledání obsahových i formálních postupů a osvojování si monumentálního výtvarného  
vyjádření odpovídajícího významu budovy.

<sup>19</sup> Loutna jako Lumírův i Zábojův atribut dominuje českému výtvarnému umění první poloviny 19. století – užívají  
ji např. J. V. Hellich v litografii *Záboj a Slavoj pro Abbildungen aus der böhmischen Geschichte* (Vyobrazení z čes-  
kých dějin, 1847), ale také bratři Antonín Pavel a Josef Wagnerové v soše *Záboje* pro Dvůr Králové (1857). K pojmu  
lyra/varyto viz zvláštní studii Michala Fránka zde na s. 000n.

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ

řešena např. výzdoba vídeňské Opery, která představovala jeden z nejmóznějších uměleckých předobrazů pražského divadla. Jak se však brzy ukázalo, naplnění tohoto konceptu bylo spjato s řadou obtíží. Tou první byl nedostatek výrazných uměleckých děl, která by se dala do výzdoby zahrnout – zatímco ve Vídni Moritz von Schwind věnoval lunety foyeru jednotlivým osobnostem německé hudby a do lodžie komponoval výjevy z Mozartovy *Kouzelné flétny*, v českém umění se podobná témata hledala jen s obtížemi.

Zásadní otázkou pak byla definice národního charakteru výzdoby, který tvořil jeden ze stěžejních požadavků i v druhé soutěži roku 1877. Tentokrát její podmínky hovořily obecněji: „Motivy tuto provedené nechť jsou v myšlenkové souvislosti s povšechnou činností divadelní a provedeny buďtež v charakteru slovanském. Čerpány pak mohou být myšlenky předmětů těch buď z bájí, z pověstí, z dějin, z života národního, anebo z jiného vhodného pramene slovanského.“<sup>20</sup>

RKZ se ukázaly odpovědí na oba tyto problematické body. Tam, kde se nedostávalo konkrétních uměleckých předloh, posloužily jako základní obsahové východisko celé výzdoby a prostřednictvím Mánesova vzoru pak obstaraly i její stylový rámec. Mánesovským prismaem také byly zaslané soutěžní návrhy posuzovány. Vedle Miroslava Tyrše v *Osvětě* se jim obsáhle věnoval i Jan Neruda v *Národních listech*. Zatímco *Okřídlená paleta* Mikoláše Alše a Františka Ženíška sklízela v tomto směru jen chválu, návrh výzdoby foyeru od Adolfa Liebschera, studujícího ve Vídni, stejně jako projekt pro spojovací chodbu, zaslaný z Mnichova E. K. Liškou, se setkaly s mnohými výhradami. Liebscherův koloristický styl nezapřel vliv opulentního makartovského neobaroku; Liškovy návrhy sice na mánesovské podněty reagovaly, nedostávalo se jim však patřičné monumentalitě. Kompoziční nedostatky byly shledávány i na návrzích Josefa Tulky pro lodžii, podstatný národní potenciál jim však kritika neupřela.

Sama nevelká účast v této soutěži svědčí o tom, že jak komponování takto velkých ikonografických celků, tak i postižení požadovaného národního typu představovaly pro umělce problém. Výsledky konkurzu se však patrně pro řadu z nich staly inspirací, takže v následující soutěži na oponu, vypsané s termínem do 15. února a posléze 15. července 1879, již porota obdržela třináct návrhů. Ačkoliv ani tentokrát soutěž nedospěla ke kýženému výsledku, charakter většiny projektů (z nichž se dochovala jen část a zbytek známe pouze z popisu v tisku<sup>21</sup>) více či méně odpovídal představě o propojení univerzální divadelní ikonografie s národní charakteristikou. Vedle kosmopolitních alegorií s Apollonem a múzami se tak objevují Libuše, Slávie či Čechie, doprovázené řadou postav české mytologie a historie.

<sup>20</sup> Dopis adresovaný Adolfu Liebscherovi od Výboru pro zřízení Národního divadla z 15. dubna 1877. ANG, fond Adolf Liebscher, sign. AA3029 F90 IČ 48.

<sup>21</sup> O výstavě návrhů na oponu referovaly *Světobzor*, *Bohemia* a *Národní listy*. Jeden z nejpodrobnějších rozborů pak podala Renáta Tyršová v *Ženských listech*.

Bartoloměj Hlavín:  
návrh opony Národního  
divadla (1879)



Žádoucí vyjádření národního typu hledali recenzenti opět v mánesovské měkké linii; symptomatické je přitom to, že tyto rysy shledávali především v řešení vlysu nad scéníem, kde umělci nejčastěji pracovali s dětskými figurami. Umělcův odkaz tak většina z nich pochopila právě v duchu sentimentálního pozdního romantismu, jak je prezentován např. cyklem *Život na panském sídle* (1856). Důraz je tedy opět kladen na lyrismus; ačkoliv o určitém posunu preferencí směrem k monumentálnímu výrazu svědčí označení „mánesovsko-ženiškovské ražení“, s nímž se setkáme i v souvislosti s antikizujícími alegoriemi (ANONYM 1879c), o tvůrčí adaptaci Mánesova stylu do monumentálního měřítko se ve svém návrhu pokusil pouze Felix Jenewein, který celou plochu opony vyplnil mohutnými antikizujícími personifikacemi (ROM. MUSIL 1996: 19, č. k. 21, 22).

Vyhraněně mánesovský duch prostupuje dalším dochovaným návrhem, pocházejícím z ruky Bartoloměje Hlavína. Kritika jej minula bez většího zájmu, pro nás je však významný především celkovou „rukopisovou“ stylizací. Zatímco většina ostatních prací kombinuje klasické motivy s národními či rukopisové náměty vřazuje do kontextu českých dějin, Hlavínova opona komplexně staví na představě českého dávnověku. Z obětního ohně, který zapaluje rodina staroslovanského hrdiny v pravém dolním rohu, se vynořuje řada alegorických postav s dominantní Čechií. Také vlys je komponován výhradně ze staroslovanských figur. Oblé tvary postav, něžná barevnost i celková idyličnost opět odkazují na lyrické čtení Mánesova díla.

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Petr Maixner: návrh opony  
Národního divadla (1879)

I přes dominanci mánesovské stylizace se v návrzích opon objevují také jiné inspirační zdroje. Jedním z nejstarších umělců, o nichž víme, že se konkurzu zúčastnili, byl Petr Maixner. Ve svém projektu opony představil celý panteon českých alegorických, mytologických i historických figur, jimiž téměř beze zbytku vyplnil obrazovou plochu. Prominentní místo v této kompozici náleží postavám Čechie uprostřed a Lumíra na pravé straně. Po stránce výtvarné zde Maixner zůstává věrný duchu, v němž vytvářel historické malby a ilustrace již od padesátých let. Ačkoli patřil mezi Mánesovy osobní přátele, jeho tvorbou se nechal ovlivnit pouze okrajově a svým uměleckým výrazem nepřekročil hranice akademické doktríny (DLÁBKOVÁ 2012: 135–136). Na jeho návrhu opony se proto v tomto ohledu jeví jako nejzajímavější postava Lumíra, která prozrazuje vliv již zmíněné sochy Václava Levého.

Na charakter Maixnerových a také Scheiwlových ilustrací částečně navazuje i další dochovaný návrh opony, jehož autor zůstává zatím neznámý.<sup>22</sup> V rámci složité ikonografické skladby se v dolní části kompozice objevují postavy Chrudoše a Šťáhlava, jejichž typika, včetně markantního motivu vysokých beranic (PETROVÁ 1959: 380; DLÁBKOVÁ 2012: 134), odkazuje ke grafickým cyklům a ilustracím počátku a první poloviny století – pracím Josefa Berglera, Antonína Machka i Zapově kronice.

<sup>22</sup> Anonym: *Návrh opony Národního divadla (1878–1879)*, olej, dřevo, 47×62 cm, NGP, inv. č. O 17423.



V říjnu 1879 byla vyhlášena další soutěž na oponu, s termínem do 15. února 1880; výbor tentokrát postupoval cestou přímého vyzvání devíti umělců.<sup>23</sup> Vítězně ze soutěže vyšel Ženíškův návrh, porota však rozhodla, že bude proveden firmou Jana Kautského, z jehož projektu se mělo převzít dekorativní orámování hlavního výjevu. Pět dochovaných návrhů<sup>24</sup> poskytuje poměrně ucelenou představu o této soutěži. Většina z nich prozrazuje, že umělci bez výhrad přijali „mánesovský imperativ“ – rozdíl je pouze v tom, do jaké míry se jim dařilo skloubit pojednání monumentální plochy, alegorický charakter a národní typiku v jeden celek.

Konzervativní cestou se dali Adolf Liebscher a Maxmilián Pirner, kteří oba rozčlenili oponu na množství polí po vzoru opon vídeňské Opery ze šedesátých let. Do tohoto pozdně renesančního rámce se oba umělci pokusili vložit mánesovsko-rukopisové odkazy. Zatímco Liebscher takto pojal postranní alegorické výjevy v lyrickém i heroickém duchu, avšak se zcela obecným obsahem, Pirner ve své oponě konkretizuje historická období, na nichž staví alegorické skupiny Činohry a Truchlohry – první z nich charakterizuje jako idylický rodinný výjev, výslovně označený *Doba Rukopisu královédvorského*, druhý nese podtitul *Ztráta svobody a násilné odloučení* a je zasazen do doby třicetileté války (WEITENWEBER 1880). Toto významové rozlišení dvou historických epoch znovu odkazuje k idylickému chápání rukopisové doby jako „zlatého věku“, který je navíc postaven do protikladu k jednomu z nejtemnějších období českých dějin.

Jedno z nejradiálnějších řešení představil Mikoláš Aleš – ve svém návrhu opony pokrývá celou plochu energickým ornamentem s personifikacemi Dramatického umění, Hudby a Tance. Jak typika figur, tak i celkové pojednání ornamentálního rámce odkazují k Mánesovi, zejména jeho praporům. Příznačné však je, že i přes svou originalnost byl Alšův návrh od počátku považován kritiky za málo uměřený a nevhodný do kontextu neorenesanční budovy – což mj. znovu dokazuje, jak selektivním způsobem byl onen požadovaný mánesovský odkaz chápán (PRAHL 1996: 528).

Z konečné podoby výzdoby divadla je zřejmé, že stejně jako Mánesovo dílo nebylo zcela pochopeno v době svého vzniku, i druhá polovina 19. století z něj přijala pouze část, odpovídající dobovým představám a požadavkům. Potlačení Alšovy tvůrčí individuality v práci na výzdobě foyeru je markantním příkladem toho, jak dominantní roli v uvažování o charakteru výzdoby hrála snaha o její stylové vřazení do Zítkovy novorenesanční architektury. Ideálním představitelem tohoto směru se stal František

<sup>23</sup> Šlo o Františka Ženíška, Mikoláše Aleše (který byl vyzván až na Ženíškovu přímluvu), E. K. Lišku, Maxmiliána Pirnera, Jakuba Schikanedera, Adolfa Liebschera, Jana Kautského jako člena vídeňského konsorcia Brioschi-Burkhardt-Kautský a také Vojtěcha Hynaise a Václava Brožíka, kteří se však nakonec konkurzu nezúčastnili. Pohoršení umělců vyvolala Ženíškova žádost o prodloužení konkurzu o čtrnáct dní, které porota vyhověla, neseznámila však s tímto rozhodnutím ostatní malíře (MATĚJČEK 1954: 155; DVOŘÁKOVÁ 1988: 190).

<sup>24</sup> Většina soutěžních návrhů se nachází ve sbírce Muzea hlavního města Prahy.

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Mikoláš Aleš – František Ženíšek: *Národní zpěv a hudba* – soutěžní návrh pro foyer Národního divadla (1878)

Ženíšek, který byl již od počátku prací na výzdobě privilegovanou osobou (např. i přes zřejmý střet zájmů po řadu let patřil k členům komise posuzující soutěžní návrhy). Pokud bychom tedy chtěli zjednodušeně definovat směřování českého umění na příkladu výzdoby Národního divadla, byla by to nikoli cesta od Mánesa k Alšovi, kterou jsme již zmínili jako jedno z kunsthistorických klišé 20. století, ale daleko spíše cesta od Mánesa k Ženíškovi.

Patrné je to mj. na proměnách, jimiž procházely jednotlivé části výzdoby divadla od soutěžních návrhů, přes kartony až po definitivní malby. Dnes už nikdo nezpochybňuje Alšovo myšlenkové autorství nejen lunetového cyklu *Vlast*, ale i nástěnných polí s obrazy *Historie*, *Život*, *Mýtus* a *Národní zpěv a hudba*.<sup>25</sup> Právě poslední z nich prošel od původní studie největšími zásahy. Aleš v prvotním návrhu vycházel nejen z typiky Mánesových Lumírů a Zábojů; zřetelný je zde opět vliv ilustrací Petra Maixnera.<sup>26</sup> Ženíšek pozměnil původní středově symetrický rozvrh korespondující

<sup>25</sup> Ke sporu Aleš versus Ženíšek, v němž umělci prostřednictvím tiskových rubrik Zasláno řešili otázku prvenství myšlenky nad provedením, obsahové stránky díla nad formální viz (ALŠOVÁ 1921: 113–117).

<sup>26</sup> Konkrétně postavy pěvce publikované v *Květech* roku 1867.

Josef Tulka: *Píseň slávy*,  
soutěžní akvarel  
pro Národní divadlo (1878)



s ostatními výjevy směrem k narativněji, ale i monumentálněji citěné kompozici. Současně však celý výjev přišel o značnou část původní energie vyzářující ze spleti roztančených alšovských draperií. Výsledný obraz se tak svou státností a jistou chladností paradoxně mánesovským předobrazům vzdaluje směrem ke kosmopolitní alegorické malbě, což i přes množství obsažených slovanských atributů potlačuje jeho národní vyznění.

Směrem k monumentalizaci mířily i úpravy Tulkových návrhů lunet v ložii. Pět akvarelů, které umělec zaslal do soutěže z Vídně, mísilo ve svém výrazu mánesovské motivy s raffaellovskými; nezanedbatelný je ale i vliv již zmíněných maleb Moritze von Schwind ve vídeňské Opeře. Je to právě ozvuk jejich uměřené kombinace idylly a monumentality, hladké plynoucí linie a jisté něžnosti výrazu, jež tvořila Tulkovi prostředníka od umění starých renesančních mistrů k soudobé alegorii. Myšlenkový základ Tulkova konceptu však byl od počátku založen na požadovaném národním charakteru maleb. Tomu také odpovídá jejich vlastní obsahová náplň.

Tak v kompozici *Píseň zbožnosti* najdeme od počátečního návrhu v rukou anděla-Poezie staroslovanské varyto; postranní skupiny pak Tulka charakterizuje jako personifikace Radosti a Žalu. Námětem alegorie není tudíž náboženský cit, ale protiklad elegického motivu se zřetelnou rukopisovou stylizací na jedné a motivu idylického na druhé straně. Ve finálním provedení bylo náboženské vyznění lunety poněkud umocněno, když postavu zhrouteného staroslovanského hrdiny nahradil poutník; přibýlo také několik atributů vágně křesťanského charakteru. Protiklad lyrického a elegického tónu funguje také v rámci dvou dalších lunet, na nichž byl v průběhu úprav dále zvýrazňován jejich mánesovský charakter. Zatímco v *Písni lásky* byly pozměněny především kroje postav, v *Písni utlačené svobody*, kde v postavách tří bojovníků Tulka cituje Mánesovu ilustraci *Záboj v úvalu*, byl kladen důraz na monumentalizaci ženské alegorické figury.

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Mikoláš Aleš: karton  
k lunetě *Dvůr Králové*  
z cyklu *Vlast* (1881)

Nejvýraznější proměnou prošla luneta *Píseň slávy*. Soutěžní akvarel představoval Čechii korunující na jedné straně vavřínovým věncem vítězné bojovnice nad mrtvým nepřítelem, na straně druhé korunou[!] Přemysla Oráče. Ikonografii doplňují Pražský hrad a Trosky na pozadí. Tulka zde výmluvným způsobem alegorizuje poselství *RKZ* jako pramenů českých dějin, jejich hrdosti a starobylosti. Výjev v sobě spojuje patos Mánesových ilustrací s poukazem na dynastickou autonomii českého království. Následné změny v kompozici lunety však tento význam potlačily. Motiv dvojího korunování zůstal zachován, knížete Přemysla však nahradil Lumír. Oslabení dynastického momentu vyvažuje změna v postavě poraženého (germánského) nepřítele, který již není zobrazen mrtvý, ale ponížene se plazí před triumfující Čechií. Poselství lunety se tak od vazby mezi minulostí a budoucností obrací k tradiční oslavě „zlatého věku“ českých dějin.

Upevnění historických vazeb a důraz na *RKZ* jako východisko české kultury postihuje i klíčový projekt výzdoby divadla, Alšův lunetový cyklus *Vlast*. Podobně jako v případě Josefa Mánesa však i zde můžeme hovořit o klíčové roli pouze z hlediska pozdější recepce a interpretace díla – ačkoli již ve fázi soutěžních návrhů kritika rozpoznala jedinečný potenciál Alšova konceptu, jeho provedení se stalo jedním z největších fiasek a pro umělce také předmětem dlouhodobé frustrace. Teprve v odstupu několika dekád byla právě *Vlast* ztotožněna s národním poselstvím celé budovy, stala se jejím myšlenkovým centrem, ztělesněním „Chrámů znovuzrození“. V knize téhož titulu rozvinul roku 1938 František Žákavec umělecký koncept prezentace cyklu, v němž umístil lunety do srubu na vrcholu hory s rozhledem do širokého kraje.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> „I přáli bychom si, aby tato báseň nebyla přístupná jen v malých a málo zřetelných lunetách foyeru Národního divadla, nýbrž aby byla instalována v širokých obdélnících, jak byla původně myšlena, kdesi v herojském kraji vysoko na horách, kam by stoupali obtížnou poutí čeští lidé k mohutnému stavení z pádných trámů na mocných prostých pilířích, s obdélnými širokými výřezy pro pohledy na vrcholky jedlí a hor, zatímco by jasné světlo oblévalo výjevy malované, obrazy Alšovy *Vlasti*.“ (ŽÁKAVEC 1938: 227; CHROBÁK 2007: b. s.)

František Ženíšek: návrh  
původní opony Národního  
divadla (1880)



I když je Žákavcova básnivá interpretace extrémním projevem určitého zbožnění, jehož se Alšovu cyklu dostalo v první polovině 20. století, projekt *Vlasti* představuje skutečně zásadní uchopení rukopisových motivů a jejich tvůrčí zhodnocení. Jestliže Myslбек ve *Vítězném průvodu Záboje a Slavoje* rozvádí příběh básně v alegoricko-oslavném duchu, Aleš jde v cyklu *Vlast* ještě dál. V kulísách českého dávnověku vytváří komplexní a zcela původní příběh, kde v jednotlivých obrazech s charakteristickou suverenitou a originalitou propojuje alegorii s narativní linkou, mýtus se skutečností.<sup>28</sup> Vazba na *RKZ* a Mánesa se přitom projevuje spíše v rovině vnitřní obsahové a stylové jednoty než ve formě konkrétních odkazů či citací. Dokládá to i fakt, že v původní Alšově myšlence *Báje o vlasti* nebyl motiv Dvora Králové vůbec zastoupen. Nejstarší náčrt k této kompozici je datován 11. prosince 1878, vznikl tedy již v době, kdy Aleš se Ženíškem intenzivně pracovali na přípravě soutěžních akvarelů (MÍČKO 1952: 38). Finální luneta *Dvůr Králové* pak v rámci cyklu zaujímá prominentní místo svou středově symetrickou kompozicí a potlačením narativnosti. Významný je detail svazku s texty *RKZ*, který drží v ruce hlavní postava. Spolu s důrazem na (z dnešního pohledu iluzorní) archeologickou věrnost kroje, zbraní či nástrojů tak luneta prostřednictvím tohoto motivu prezentuje i autenticitu *RKZ* jako takových (HRDINA–PIORECKÁ 2014: 243).

V době, kdy Aleš teprve bojoval o důstojné místo ve výzdobě divadla, však měla ambice stát se jeho duchovním středem opona Františka Ženíška, která podlehla

<sup>28</sup> Podobně vyprávění prostřednictvím alegorií Aleš poprvé použil v pěti listech cyklu *Smysly* (1876).

UKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCY V KULTUŘE A UMĚNÍ

požáru v roce 1881. Ačkoli z dochovaných návrhů je zřejmé, že její umělecké ztvárnění mělo řadu slabých míst, svým ideovým obsahem opona spoluvytvářela gesamtkunstwerk divadelní budovy a shrnovala její myšlenku v lapidárním a účinném gestu. Roman Prahl v tomto smyslu upozorňuje na motiv „sebekorunování“, který se na výzdobě divadla objevuje opakovaně a akcentuje roli českého národa jako vlastníka i příjemce jak budovy samé, tak i národního mýtu jí ztělesněného (PRAHL 1996: 526–527). Gesto korunování je totiž vztaženo nikoli dovnitř kompozice, ale vychází ven, směrem k divákovi, čímž fakticky uvádí v život heslo Národ sobě. Vedle centrálního génia na Ženíškově oponě se tímto způsobem k divákům/publiku/národu obracejí např. i postava rytíře na obraze *Historie* či Schnirchovy Viktorie na trigách.

Rozvíjení ikonografie výzdoby založené na RKZ posiluje význam budovy jako vlasteneckého chrámu, v němž je prezentována úcta v národ a víra v něj, propojována minulost s přítomností. Markantním vyjádřením tohoto vztahu k Národnímu divadlu je jak exaltované epiteton „chrám znovuzrození“, tak i familiérní označení „zlatá kaplička“.

Prostřednictvím alegorizace rukopisové tematiky umělci vytvářejí komplexní národní mýtus srovnatelný s náboženstvím. RKZ tak naplňují budovu divadla obsahy daleko přesahujícími její původní určení. Příklady podobné kvazináboženské interpretace můžeme najít nejen v provedené výzdobě divadla. Například již Myslbekova *Apoteóza Rukopisu královédvorského* přejímá kompoziční formu piety a návrh opony Bartoloměje Hlavína pak de facto ilustruje motiv „chrámu znovuzrození“, když z obětího ohně místo bohů vystupují národní géniové. Postavy Lumíra a Záboje na fasádě budovy pak fungují jako variace na postavy slavných hudebníků a dramatiků, kteří obvykle zdobí divadelní stánky (IBID.); místo nedostávajících se reálných postav výzdoba divadla pracuje s RKZ jako komplexním, do sebe uzavřeným světem, v němž mají figury a témata své ustálené vazby a významy.

Extrémní míra nacionalizace se projevuje nejen v tomto myšlenkovém základu, jenž z budovy divadla vytváří určitý „pomník doby“, ale i v důrazu na jednotný, předem určený a konzistentně „národní“ styl provedení uměleckých děl. Zůstává poněkud úsměvným momentem, že korunou celé výzdoby se jen o několik let později stala Hynaisova opona pojatá v duchu dobového francouzského luminismu.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Ještě v posudku Liebscherova projektu pro foyer hovoří Miroslav Tyrš o tom, že „[g]énius národa českého nemá býti skrz naskrz novofrancouzský;“ aby se jen o několik let později zařadil mezi horlivé obhájce Hynaisovy opony (TYRŠ 1935: 114).

## RUKOPISY JAKO INSPIRACE, MÝTUS I KLIŠÉ

Z črna lesa vystupuje skála,  
na skálu vystúpi silný Záboj,  
obzírã krajiny na vsie strany;  
zamúti së ot krajin ote vsëch,  
i zastena plãčem holubiným.  
Sedie dlúho i dlúho së mútie.

Mohutné tyto verše jsou průvodním textem k obrazu Karla Svobody, který dnes přinášíme. Zesnulý mistr zajisté nikdy netušil, že jeho Záboj objeví se poprvé českému obecenstvu – jakožto časový obraz! Však nyní, kdy o pravost velikolepých zpěvů našich předků zuří boj v české literatuře dosud nevidaný, kdy nepřátelé Zpěvů královédvorských upírají nejen stáří, ale i sílu, vznešenost a krásu těchto památek, budiž tento obraz zesnulého umělce [...] jedním z dokladů, že Rukopis královédvorský, ať pochází již z kteréhokoliv věku, nadchl naše umělce k tak originálním výtvorům jako žádný jiný květ naší poezie.

(ANONYM 1886a)

Tímto komentářem doprovodil *Světozor* reprodukci obrazu Karla Svobody v kritickém roce 1886, kdy propukl zásadní spor o pravost RKZ. Je zřejmé, že ačkoli text poukazuje na to, že kvalita uměleckých děl inspirovaných RKZ je neodvislá na stáří literárního pramene, v podtextu se vyjadřuje pro jejich pravost – již sám úryvek z básně sugeruje čtenáři pocit, že Záboj slzí nad malověrností svého národa, a zdá se, že pochmurná postava Svobodova obrazu rukou sevřenou hrozí všem nepřátelům starobylých zpěvů.

V této době jsou již RKZ pevně usazeny v repertoáru české historické malby a probíhající spory jejich popularitu výraznějším způsobem neovlivňují. Na konci sedmdesátých let představuje např. Bartoloměj Hlavín tři plátina na rukopisové náměty – v roce 1877 *Jelena*, následujícího roku *Jaroslava ze Šternberka*<sup>30</sup> a roku 1879 *Kytici*. Z těchto tří kompozic je známa pouze první z nich, která byla později reprodukována v ilustrovaných časopisech;<sup>31</sup> kromě mánesovských reminiscencí Hlavín ve svém *Jelenovi* reaguje rovněž na ilustraci Karla Svobody. S poněkud horším výsledkem využívá týchž inspiračních zdrojů také Alfred Vsetečka, jehož *Jelena* otiskl

<sup>30</sup> Celý název díla zněl *Vjezd Jaroslava ze Šternberka do Olomouce po vítězství nad Mongoly* (Katalog výstavy Společnosti vlasteneckých přátel umění, 1877, č. k. 236).

<sup>31</sup> *Jelen*. Fotografováno na diěvo dle obrazu Bartoloměje Hlavína. Ryl K. Němeček, *Světozor* 18, 1884, č. 5, s. 53; Bartoloměj Hlavín: *Jelen (z Rukop. královédvorského)*, *Zlatá Praha* 26, 1909, č. 42, s. 497.

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPTCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Josef Mukařovský  
dle Karla Svobody: *Záboj*

*Ruch* v roce 1881.<sup>32</sup> Snaha o originální pojednání námětu je patrná na *Opuštěné* Alfreda Seiferta (1885), kdy umělec výjev netradičně zasadil do otevřené krajiny a zvýraznil narativní kontext.<sup>33</sup> Na témata RKZ pracují také sochaři – Václav Kavka usazený v Moskvě vytváří sochy *Opuštěná* a *Jahody* (reprodukovány v ilustrovaných magazínech v letech 1877 a 1886), Vincenc Rupert Smolík *Beneše Heřmanova* (1889).<sup>34</sup>

Na uvedených příkladech můžeme pozorovat, že se zájem umělců postupně obrací od dramatických námětů k lyrickým básním – jestliže si Aleš, Brožík či Liebscher v sedmdesátých letech volili témata *Zbyhoně* či *Záboje*, následující dekádě dominují motivy *Opuštěné* a *Jelena*. Zdá se, že umělci upřednostňují intimní jednofigurové kompozice nad výpravnými narativními celky. Jedním z hledisek, jež k takové

<sup>32</sup> „I padne junoshe zlobú vraha...“ Z básně *Jelen* z Rukopisu Královédvorského. Ilustroval Alfred Všečetka, *Ruch* 3, 1881, č. 18, s. 217.

<sup>33</sup> *Opuštěná*. Ilustrace Alfreda Seiferta k písni Rukopisu Královédvorského. Ryl Václav Mára, *Světozor* 19, 1885, č. 23, s. 353. Žánrovost kompozice zvýrazňuje i její šířkový formát.

<sup>34</sup> Všechna tato díla byla reprodukována ilustrovanými časopisy: *Opuštěná*. Socha Václava Kavky. (Dle originálu na dřevo fotografováno.) *Světozor* 11, 1877, č. 22, s. 256; *Jahody* (dle Královédvorského rukopisu). Původní reprodukce dle sošky našeho krajana Václava Kavky v Moskvě. *Zlatá Praha* 3, 1886, č. 38, s. 593; Beneš Hermanov. Socha Vincence Ruperta Smolíka. *Světozor* 24, 1890, č. 10, s. 116. Viz též (F. ZÁKREJS 1889b: IX).



preferenci mohlo vést, je právě ztotožnění rukopisové látky s romantizujícím máne-sovským projevem. Bez ohledu na to, jak se umělci stavěli k otázce autenticity *RKZ*, vnímali je daleko více na úrovni literárního než historického pramene a v jejich výtvorném zpracování dávali přednost vystižení atmosféry lyrické básně. Druhým charakteristickým aspektem pak byl důraz na propojení člověka s přírodou. Tento moment dominuje další výrazné rukopisové realizaci, uhlové kresbě a následnému leptu s námětem *Jelena*, který si roku 1878 objednala Umělecká beseda pro svou členskou prémii od Julia Mařáka.<sup>35</sup>

Českému umění 19. století tak chybí monumentální narativní malířské pojednání rukopisového námětu, srovnatelné s Brožíkovým *Husem na koncilu kostnickém* či *Defenestrací*. Tuto mezeru se teprve na sklonku epochy pokusí vyplnit dioráma *Pobití Sasíků pod Hrubou Skalou* (1895; viz vyobrazení na s. 000, 000), avšak se značně sporným výsledkem.<sup>36</sup> Důstojného monumentálního zpracování se *RKZ* dostalo na úrovni sochařské. Soutěž na čtyři sousoší Palackého mostu byla vyhlášena roku 1881 vyzváním devíti sochařů. Ačkoli jejich tematická náplň nebyla předem určena, většina umělců (kromě Tomáše Seidana, který navrhl alegorie čtyř řek) se pohybovala v rámci české mytologie a historie. Například Josef Mauder vytvořil poněkud nesourodou kombinaci historických a mytologických motivů, když vedle skupiny *Libuše, Přemysla a Lumíra* umístil *Dívčí válku* a naproti *Jaroslava ze Šternberka* a *Mistra Jana Husa se Žižkou* (VOLAVKA 1942: 55). Vítězný projekt J. V. Myslbeka oproti tomu zachovává tematickou jednotu orientací na český dávnověk – na pravém břehu, obráceném k Vyšehradu, komponuje skupiny *Lumír a Píseň* a *Přemysl a Libuše* a na smíchovské straně *Záboje* a *Slavoje se Ctíradem a Šárkou*.

Sochy Palackého mostu představují nejen Myslbekovu vrcholnou realizaci, v níž syntetizuje své dosavadní dílo, ale také monumentální pomník *RKZ*. Svým charakterem reagují na malířskou výzdobu Národního divadla a současně tvoří jakýsi národně-historický pendant Karlova mostu. Se „zlatou kapličkou“ je pojí i subtilní linka vzájemných vazeb mezi literáty a umělci, která je jedním z typických rysů dobové tvorby – jestliže podle tradice Alšův lunetový cyklus *Vlast* inspiroval Julia Zeyera k básni *Vyšehrad*,<sup>37</sup> byla tato skladba zpětně inspirací Myslbekovi pro sochy Palackého mostu. Vzhledem k tomu, že vznik sousoší se protáhl až do roku 1897, se však současně jedná o labutí píseň *RKZ* jako výrazného tématu umění druhé poloviny století.

<sup>35</sup> Lept *Jelena* představuje v Mařákově díle významný milník. Umělec si na provedení grafiky velmi zakládal, a když se výsledek nesetkal s pochopením členů Umělecké besedy, bylo jeho zklamání natolik velké, že se od této grafické techniky zcela odvrátil (BUŽGOVÁ 1956: 164–168; BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ 1999: č. kat. 182 a 245).

<sup>36</sup> Viz též výklad níže na s. 000n.

<sup>37</sup> Viz výklad Martina Hrdiny a Dity Křišťanové zde na s. 000n.

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Mikoláš Aleš: *Život starých Slovanů 3* (1890-1891)

Na koncept výzdoby Národního divadla do jisté míry reaguje i cyklus *Život starých Slovanů*, který vytváří Mikoláš Aleš v letech 1890 a 1891 pro Jubilejní výstavu.<sup>38</sup> Současně toto dílo dobře ilustruje posun, kterým RKZ jako umělecká inspirace prošly v poslední čtvrtině století. Umělec je koncipuje jako pět vlysů, rozdělených do několika polí pomocí ornamentálních linek, které obsahují popisky v hlaholici. Podobně jako Myslbek i Aleš pracuje se svým dílem kontinuálně, takže v *Životu starých Slovanů* rozvádí nebo finalizuje mnoho svých kreseb ze sedmdesátých let – rezonuje v něm jak jeho první cyklický celek *Smysly*, tak i řada kreseb pro zamýšlený cyklus slovanských bohů. Obdobně jako ve *Vlasti*, ani zde nejsou RKZ vlastním námětem kompozic,<sup>39</sup> ale jejich pojetí vyrůstá ze stejných obsahových a stylových východisek. Jestliže po obsahové stránce se *Život starých Slovanů* blíží *Vlasti* spojením emblematickosti s narativní linkou, ve formálním řešení se Aleš projevuje jako zkušený dekoratér – cyklus odráží jeho dlouholetou praxi ve vytváření předloh pro sgrafitové malby; pracuje v úsporné obrysové linii, užívá pevně kroužených tvarů figur a také zachovává černobílou barevnost. Jeden významný aspekt však mají oba cykly společný – tím je důraz na archeologickou věrnost, který je v *Životu starých Slovanů* akcentován užitím nápisů v hlaholici. Oproti *Vlasti* je zde zesílen podtext vnímání pohanského úsvitu dějin jako zlatého věku Slovanstva; idylická nálada dominuje

<sup>38</sup> Aleš získal na vytvoření cyklu státní stipendium 500 zlatých; v jeho původní představě měl být realizován v monumentálním měřítku v některém slovanském pavilonu, pro nezáměr mecenášů však nakonec vznikly pouze nevelké kresby, jež byly na Jubilejní výstavě prezentovány v rámci umělecké přehlídky (J. NEUMANN 1957: 287).

<sup>39</sup> Jako významnou literární inspiraci pro *Život starých Slovanů* uvádí Jaromír Neumann *Září nad pohanstvem* Josefa Lindy (1818), v níž je pohanství zobrazeno jako „krásný věk nezkažených lidí, žijících v harmonickém vztahu k přírodě, charakterizovaných družností a lidskostí, úctou k tradici předků i demokratickým vlastenectvím“ (J. NEUMANN 1957: 288).

zejména kompozicím *Život a Host*; na elegický tón *Žalova* pak navazuje závěrečný obraz *Pohřeb*.

Rozhodující pro postižení proměn, kterými rukopisová tematika prochází ke konci 19. století, je Alšovo zobecňující uchopení této látky. Jak v *Životu starých Slovanů*, tak např. i v časově bezprostředně předcházející kresbě *Píseň na Tursku* (1890)<sup>40</sup> již nepracuje s konkrétními literárními tématy, ale využívá zažitých vizuálních stereotypů k zachycení obecných námětů zasazených do slovanského starověku, jejichž prostřednictvím vyjadřuje neurčité melancholické a elegické nálady. Svět *RKZ*, neodmyslitelně spjatý s mánesovskou typikou, už v této době funguje jako estetický a žánrový topos. Již v díle Josefa Mánesa a jeho současníků se postavy Záboje, Slavoje či Lumíra postupně vydělují z původního literárního kontextu a stávají se personifikačními figurami českého dávnověku. V díle tzv. generace Národního divadla se tento proces završuje. Prostředkující role mezi Mánesovými ilustracemi a rukopisovou, resp. „staroslovanskou“ tvorbou poslední čtvrtiny století přitom patří právě Národnímu divadlu, jehož výzdoba pomohla tyto vizuální stereotypy vybudovat a fixovat.

Obdobný posun v zobrazení národních témat zaznamenáme i v dalších oblastech umění posledních dekád 19. století – Kirsten Belgumová jej ve své knize věnované nejlivnějšímu rodinnému magazínu druhé poloviny století, lipské *Gartenlaube*, definuje jako „proces sentimentalizace prostřednictvím dekontextualizace“ (BELGUM 1998: 181). Obraz národa se v něm postupně abstrahuje, spojitosti mezi skutečnými dějinami a jejich interpretací se rozvolňují a hlavní roli v povědomí diváků, resp. čtenářů, nastupuje romantizovaná a generalizovaná představa o vlastním národě a jeho minulosti. Belgumová uvádí příklady tohoto vývoje národní tematiky v německém prostředí, v českých zemích však najdeme řadu analogií. V obou případech je úzce vázán na rozvoj národního uvědomění – jestliže pro jeho posilování hrály zejména v období po polovině století významnou úlohu např. etnografické a místopisné mapování země a snaha o definování obrazu národních dějin, v posledních dvou dekádách jsou národ a jeho vizuální charakteristika vnímány s daleko větší samozřejmostí. Obraz národa se proto posouvá do stále obecnějších rovin, méně vázaných na konkrétní témata, a ustupuje z důrazu na historickou a regionální specifičnost směrem ke stereotypu. Ilustrované časopisy, jimž se Kirsten Belgumová věnuje primárně, jsou pro tuto prezentaci národních témat stěžejní platformou – jak v německých zemích, tak u nás.

Zakonzervování myšlenkových schémat v pohledu na české dějiny vede k opakování těchto stereotypů i ve výtvarném umění, což platí jak pro idealizovaný obraz českého lidu, který se od romantizujícího mánesovského pojetí posouvá k rozšafně domácké idyle v podání Mikoláše Alše, tak i výkladu české historie, jenž našel umělecký

<sup>40</sup> Mikoláš Aleš: *Píseň na Tursku* (1890), štětec, hnědá tinta, akvarel, papír na lepence, 441×535 mm, NGP, inv. č. DK 108.

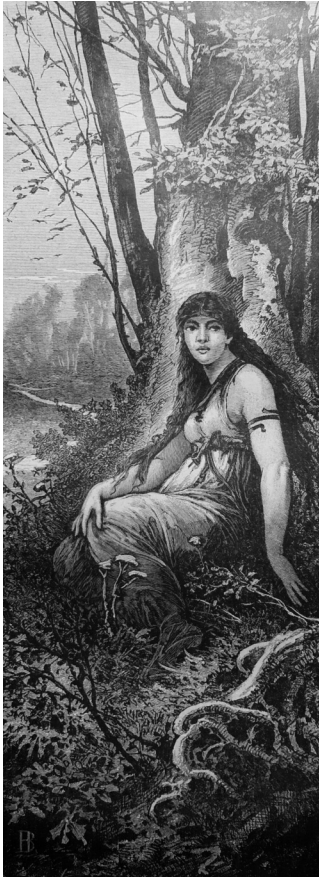
UKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCY V KULTUŘE A UMĚNÍ

obraz v kongeniální dvojici Aleš–Jirásek (DLÁBKOVÁ 2016: 233). V sentimentalizovaném obraze českých dějin hrály právě RKZ významnou úlohu. Ačkoli literární prameny mohly být v posledních dekádách století považovány již za poněkud diskreditované, typika postav a celková staroslovanská stylizace měly už v té době pevné místo v rejstříku národní ikonografie. S neurčitými staroslovanskými figurami se už od poloviny osmdesátých let pravidelně setkáme v podobě žánrové či alegorické stafáže, jež již neobsahuje žádný konkrétní literární ani historický podtext. Sdělení, jež tato díla přinašují, může mít přitom nejrůznější charakter.

V idylické rovině se pohybuje např. kresba *V přírodě* Bartoloměje Hlavína, již otiskl *Ruch* roku 1884 – ačkoli kompozice díla připomíná námět *Opuštěné*, kresba už nemá žádné určité téma, vyjadřuje pouze vágní sentimentální náladu, když recykluje spojení historického žánru s krajinou. Symbolickou rovinu může prezentovat např. kompozice Adolfa Liebschera *Kde domov můj?*, která vznikla pro *Zlatou Prahu* k padesátému výročí stejnojmenné písně. Rukopisově stylizovaná družina praotce Čecha zde zastupuje minulost, přítomnost pak představuje skupina krojované mládeže radostně kráčející ku Praze – jak upřesňuje recenzent listu Vilém Weitenweber – u příležitosti otevření Národního divadla (WEITENWEBER 1884). Liebscher tak spojením několika zásadních motivů vytváří komplexní alegorizovaný obraz národa s velmi optimistickým nábojem. Do heroicky mučednického kontextu se pak RKZ inspirovaná tematika dostává v Havlíčkově alegorii od Ládi Nováka ze *Zlaté Prahy* 1896 – postava staroslovanského hrdiny zde nahrazuje tradičního génia a funguje jako personifikace národní minulosti.

Novákova kresba rovněž dokládá, že vizuální stereotypy spjaté s rukopisovou látkou přebírá i generace nastupující po umělcích Národního divadla. O zmíněném abstrahování od původních obsahů, vedoucích až k jisté „globalizaci symbolů“, svědčí např. dvě kresby Alfonse Muchy, publikované ve *Světozoru* 1890. Přestože na první pohled zobrazují zcela rozdílné náměty, najdeme mezi nimi řadu společných rysů. První nazvaná *Na poušti* zobrazuje mrtvolu mladé dívky, kterou na pozadí pyramidy a mohutných faraonských soch lačně pozoruje sup; v druhé kresbě *Na Žalově* (viz vyobrazení na s. 000) se v téměř totožné poloze vyskytuje mladý staroslovanský bojovník, nad nímž truchlí jeho soudruh. K dalším shodným znakům patří pohozené a rozbité předměty – atributy zanikajícího světa – zobrazené v pravém dolním rohu. Obě kompozice představují i přes rozdílné prostředí, ve kterém jsou zasazeny, variaci téhož. Na jedné straně vyčpělý orientalismus, na straně druhé sentimentální ohlas hrdinského patosu RKZ – podtextem obou je vágní připomínka „zašlé slávy“ (DLÁBKOVÁ 2016: 235). Toto obsahové vyprazdňování (nejen) rukopisové tematiky v podstatě ohlašuje konec historizujícího umění 19. století, předjímá obrat od „velkých“ dějin k zájmu o individuum a jeho duševní stavy, jak se projevuje v umění symbolismu, či k dekorativismu secese.

RUKOPISY V DÍLE TZV. GENERACE  
NÁRODNÍHO DIVADLA



Bartoloměj Hlavín: *V přírodě* (1884)



Lád'a Novák: *Alegorie Havlíčkova*  
inspirovaná RKZ (1896)

Jedním z posledních zpracování rukopisové látky je dílo bez nadsázky velké – ač pouze svými rozměry. Desetimetrové plátno spektakulárního dioramatu *Pobití Sasíků pod Hrubou Skalou* vzniklo roku 1895 pro pavilon Klubu českých turistů na Národopisné výstavě československé. Mikoláš Aleš navrhl figurální část obrazu, předlohu krajinářských partií vytvořil Václav Jansa a samo provedení díla je pak společnou prací Jansy, Vojtěcha Bartoňky a Karla Vítězslava Maška. Výrazné alšovské figury jsou i přes zcela odlišný charakter kresby patrné i na kartonech z Bartoňkovy a Maškovy ruky. Nezbytné plastické prvky v popředí pak doplnil osvědčený dekoratér Karel Štapfer.

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
A ZELENHORSKÝ  
STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ



Alfons Mucha: *Na žalově* (1890)

Z celkového pojetí díla je zřejmé, že mělo-li se stát oním monumentálním pojednáním rukopisového námětu, dostalo svému úkolu jen nedostatečně. Aleš v návrzích jednotlivých skupin bojovníků opět využívá svých starších prací a navazuje na ustálené vzory v čele s Karlem Svobodou. Podstatným detailem, který se vzdaluje tradičnímu ztvárnění námětu, je zasazení události, jež se měla odehrát roku 1203, do „staroslovanského“ duchu. Jedním z podtextů tohoto poněkud zavádějícího pojetí může být snaha zdůraznit barbarství porážených Sasíků – zatímco ještě v obraze *Vojna* v cyklu *Život starých Slovanů* Aleš pracuje s kontrastem středověkého úboru Germánů, charakterizovaných typickými oroženými přilbami, a prostého oděvu slovanských bojovníků, zde z původního kostýmu ponechává nepřítelům jen zmíněné přilby, jež fungují jako identifikační znak.<sup>41</sup>

Obraz však svým pojetím představuje především poctu RKZ, jak je definoval Josef Mánes. Můžeme v něm vidět Alšovu snahu syntetizovat do jednoho výjevu zažitý obraz RKZ, propojit Jaroslava se Zábojem, ilustrovat komplexní obraz mýtu. V době vzniku dioramatu však již tato snaha nenašla odezvu. Obrazu chybí vnitřní síla, jeho výrazu dominuje zejména prvoplánová spektakulárnost, nepřekračující úroveň

<sup>41</sup> Patrná je inspirace Svobodovou drobnou ilustrací pro *Světlozor* 1871 – i zde je ale germánské vojsko zřetelně lépe vybaveno než Slované.

pouťové atrakce.



Karel Vítězslav Mašek[?]: výjev z *Pobití Sasíků pod Hrubou Skalou* (1895)

Poslední ozvuky rukopisové inspirace po roce 1900 najdeme v drobných pracích umělců Národního divadla. Ženiškovy *Jahody* (1903)<sup>42</sup> kombinují mánesovskou lyričnost s téměř impresionistickou světelnou atmosférou, zatímco *Lumír* Adolfa Liebschera<sup>43</sup> z roku 1919 je pozdním ohlasem Mánesových ilustrací. Funguje jako symbolický epitaf umělcovy malířské generace, současně však vytváří nový kontext rukopisové látky svou souvislostí se vznikem samostatného Československa – tedy motiv, kterým jsme tento text v podstatě otevírali.

\*

Máme-li na závěr shrnout význam rukopisové tematiky pro tvorbu „generace Národního divadla“, je třeba znovu připomenout, že ačkoli se jedná o zásadní téma v rámci národního směřování českého umění, právě dílo inkriminované generace se vyznačuje velmi širokým záběrem, v němž je vyhraněně národní orientace jen jedním z nabízejících se směrů. V osmdesátých letech začíná české umění nabírat výrazněji kosmopolitní směřování, které kulminuje v tvorbě generace následující. Vliv soudobé historické a salonní tvorby s hlavními centry Mnichovem a později zejména Paříží se u řady umělců projevuje nejen ve stylové, ale i obsahové rovině. S výjimkou těch největších jmen – J. V. a Myslbeka, Mikoláše Alše či Františka Ženiška můžeme zaznamenat, že pokud nešlo o velké dekorativní celky, obraceli se umělci k RKZ především tehdy, když se chtěli přihlásit k svému češství – nebo pragmatictější – když chtěli primárně oslovit české publikum jakožto potenciálního zákazníka.

<sup>42</sup> František Ženišek: *Jahody* (1903), olej, lepenka, 27×34 cm, NGP, inv. č. O 5049.

<sup>43</sup> Adolf Liebscher: *Lumír* (1919), olej, plátno, 78 51,5 cm, NGP, sign. O 15913.

RUKOPISY KRÁLOVÉDVORSKÝ  
 A ZELENHORSKÝ  
 STUDIE Z RECEPCE V KULTUŘE A UMĚNÍ

Význam *RKZ* pro rozvoj specifické národní ikonografie leží v počátcích této generace – jeho vrcholným ztělesněním se stala výzdoba Národního divadla. Pokud se české malířství a sochařství chtěly vyrovnat evropskému, poskytovaly k tomu *RKZ* ideální východisko – stejně jako ony měly být dokladem svébytnosti a původnosti české kultury a současně i její světové úrovně, tak i umění druhé poloviny 19. století hledalo vlastní národní výraz, jenž by současně byl souměřitelný se zahraniční tvorbou. *RKZ* navíc obsahovaly významné národnostně identifikační motivy, např. podporovaly autostylizaci českého národa jako mírumilovného v porovnání s „krvelačnými“ Germány (MACURA 2002: 413) – obrazem tohoto pojetí se staly právě „lyrické“ ilustrace Josefa Mánesa. Ty pak vytvořily odrazový můstek k monumentálnímu ztvárnění těchto témat.

Ve zralé tvorbě příslušníků generace Národního divadla však zaznamenáme významný posun v pojetí národně zaměřené tematiky. Jestliže v první polovině století hrály *RKZ* podstatnou roli v definování české historické a mytologické ikonografie, můžeme v průběhu jeho poslední čtvrtiny sledovat, jak tato národní ikonografie podléhá stále výraznějšímu zevšeobecnování – ve chvíli, kdy postavy jednotlivých básní začnou vystupovat ze svého literárního kontextu a stávají se modelovými figurami národního uvědomění, začínají současně směřovat k postupnému abstrahování, které z nich onu tolik kýženu národní specifičnost pomalu smývá – zjednodušeně můžeme tento proces popsat jako posun od Leerssenova „vernakulárního obratu“ (LEERSSEN 2013: 12–14) k „dekontextualizaci“ Kirsten Belgumové.

Mojmír Otruba poukazuje na to, že v době, kdy se *RKZ* stávají stěžejní inspirací výtvarného umění, jsou již z literárního hlediska „z fetišizované, umělecky zmrtnělé“, fungují už jako jedno z „paladií“ českého národa, odtržené od svého původního literárního základu, v podstatě mimo estetická měřítka (OTRUBA 1968: 382–383). Je to tedy právě onen mýtus *RKZ*, který se stane námětem umění generace Národního divadla, aby byl v jejím díle postupně obsahově vyprázdněn a vyčerpán. Eskalující spory o pravost v tomto procesu nepochybně hrály určitou roli, nebyla však zcela jistě zásadní. S nadsázkou lze říci, že rukopisová tematika byla v průběhu 19. století využita do takové míry, že v podstatě „zkonzumovala“ sama sebe.