

Výtvarné umění v Domě umělců do roku 1918

Roman Prahl

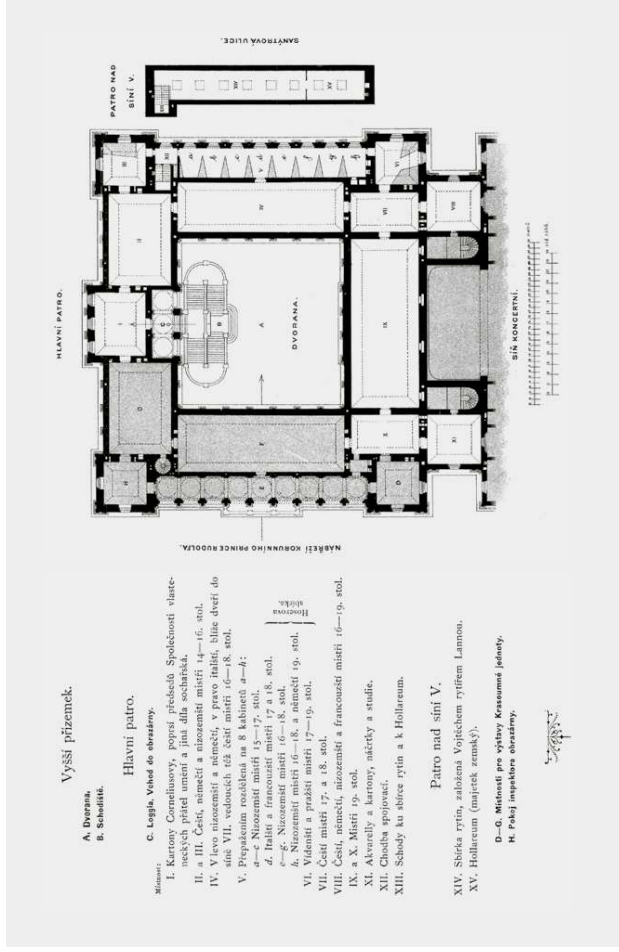
I když finalizaci výzdoby i předpoli novostavby Domu umělců provázely problémy ještě v polovině devadesátých let 19. století, na plánovaném využití stavby se to výrazněji nepodělo. Na vnější podobě Rudolfiny bylo na první pohled zřetelné její vnitřní členění na galerijní a koncertní část. A bohaté dění uvnitř budovy skutečně naplňovalo žádoucí souvislost hudby a výtvarného umění prostřednictvím řady institucí, které se pod střechou Rudolfiny sešly. V letech plánování a výstavby Rudolfiny ovládl dobovou společnost i její elity sdílený zápal pro význam kultury a vzdělanosti. A v prvních letech „rudolfinských“ aktivit jednotlivé instituce působící v nových prostorech bratrsky či sestersky spolupracovaly. Podobný smysl pro sdílení společné střechy hudbou a výtvarným uměním mimochodem vládl ještě v pozdějšího projektu pražského Obecního domu, ovšem už v národnostně ohraničeném duchu.

V případě Rudolfiny pramenila synergie i trend ke sdílení také z rozmístění institucí v sousedství budovy. Sídlo státní Uměleckoprůmyslové školy budované spolu s Rudolfinem hostilo rovněž pražskou Akademii umění Společnosti vlasteneckých přátel umění a obě školy zase nacházely svůj tradičně spjatý protějšek k poučení adeptů umění skrze příklady a vzory mistrů minulosti v Obrazárně. Navíc tu působila i knihovna Uměleckoprůmyslového musea / Uměleckoprůmyslové školy, která se zase prosadila coby základní pražská knihovna dějin umění i vkusu, zpřístupněná rovněž širší veřejnosti.

Instituce působící v Rudolfinu, zejména instituce s potřebami rozmístění sbírek a dalších artefaktů, vznášely už od samého počátku prostorové nároky neslučitelné v rámci jedné budovy. Na sdílení společné střechy tak už na přelomu století navázala jejich expanze do okolního prostoru. Zestátněná Akademie výtvarných umění se odstěhovala do novostavby na Letné a své vlastní působíště v sousedství Rudolfiny získalo Uměleckoprůmyslové museum. Později je v přílehlém prostoru následovalo akademické gymnázium, na něž pak poděl nábržeji Vitavy dále navazovaly novostavby univerzity. Prostorové nedostatky stavby se ukázaly jako prospěšné pro rozvoj přílehlé čtvrti – představy o vybudování pražského „ostrova umění a kultury“ se díky úvodnímu vkladu Rudolfiny staly do velké míry realitou.

Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění

Společnost vlasteneckých přátel umění, o níž bylo na předchozích stránkách už ledacos povězano, ustavila při svém založení roku 1796 jako svou vůbec první instituci Obrazárny. A právě Rudolfinum se v hlavních prostorách své galerijní části stalo sídlem společnosti i její Obrazárny coby ústřední „zemské“ sbírky umění působící předtím



Původní uspořádání Obrazárny SVPU se dochovalo v katalogu, který vydal roku 1889 Viktor Bavitiuss. (Převzato z Barvitiuss 1889)



Barvitiuss byl inspektorem Obrazárny v letech 1877–1893. Zasloužil se o zásadní rozšíření a utřídění sbírek. Na snímku je Barvitiuss při studiu českých gotických obrazů v roce 1893. (ANG)

v různých pražských palácích zdejší nobility. Obrazárna se pyšnila hlavně závěsnými obrazy a v rámci možnosti svých privátních zakladatelů a dalších členů Společnosti vlasteneckých přátel umění následovala příklad metropolitních i dalších obrazárn otevřených veřejnosti ve střední Evropě od konce 18. století. Sledovala i zkušenost ze svých předchozích pražských působišť, nyní ovšem už se znamenitými možnostmi prostoru a potřebného osvětlení. V patře severní, tj. galerijní části Rudolfiny měla nyní k dispozici řadu rozměrných sálů a několik menších přílehlých místností.¹

Obrazárna svým rozvrhem do sledu jednotlivých prostorů respektovala zvyklosti veřejných galerií umění. Jeho chronologicky pojatý vývoj byl v Rudolfinu představen ve členění na větší celky či oblasti starého umění – o celém uspořádání podává výmluvnou zprávu schéma z katalogu Obrazárny vydaného v roce 1889.²

V desetiletí před otevřením Rudolfiny zaznamenala Obrazárna nový rozmach, pokud jde o třibení sbírek i jejich odborné zpracování. Protože byla původně složena z dlouhodobých zápujček zakladatelů Společnosti vlasteneckých přátel umění, další zemské nobility i jiných uměnímilovných sběratelů, směřovala ke své stabilizaci některými významnými dary a v éře Rudolfiny také cílenými nákupy, byť možností nákupů děl starých mistrů se všeobecnou poplávkou po nich během 19. století už radikálně omezily.³

Společnost vlasteneckých přátel umění spravovala kromě Obrazárny rovněž zdejší Akademii umění a značné prostředky věnovala i na žřizování monumentálních uměleckých děl, jako byly pomníky na veřejných prostranstvích či malířská výzdoba památníků a sakrálních prostorů. Příslušný fond měl podle návrhu předsedy společnosti Františka Thun-Hohensteina z roku 1868 posílit prostředky získané prodejem předechozího sídla Obrazárny, přičemž souhrnný obnos měl být užít k výstavbě vlastní budovy. Nicméně poté, co se roku 1872 sešly budovatelské plány Společnosti se záměry ostatních institucí pod společnou střechu poskytnutou Českou spořitelnou, otevřela se Společnosti vlasteneckých přátel umění cesta použít takto uvolněné vlastní prostředky k cíleným nákupům pro Obrazárnu.

Podle svého původního statutu neměla Obrazárna umělecká díla vlastní a i po jeho změně roku 1835 sestávala převážně z dlouhodobých zápujček. Tato okolnost s sebou dlouho nesla proměnlivost sbírek, která byla typická až do éry otevření Rudolfiny a v jednotlivých případech i posléze. Podobu Obrazárny však už ve starším 19. století zčásti upevňovaly dary a odkazy, které jí byly přímo adresovány. K nim patřil mimo jiné velkorysý odkaz souboru téměř tři set vynikajících obrazů nizozemských, vlámských a středoevropských

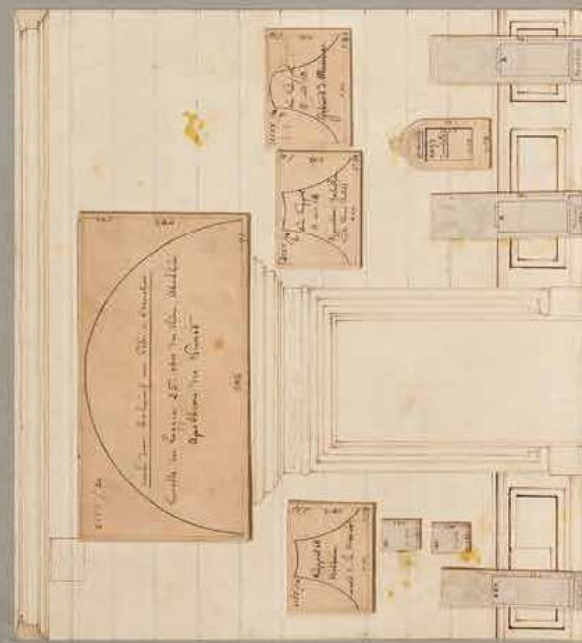
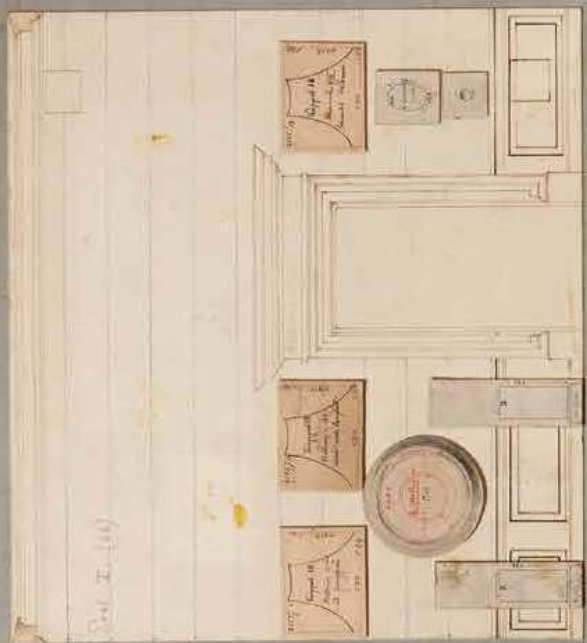
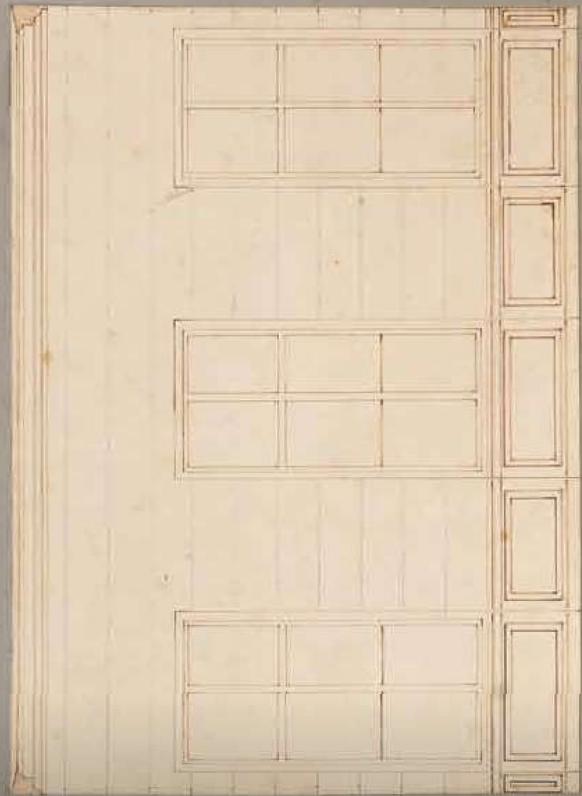
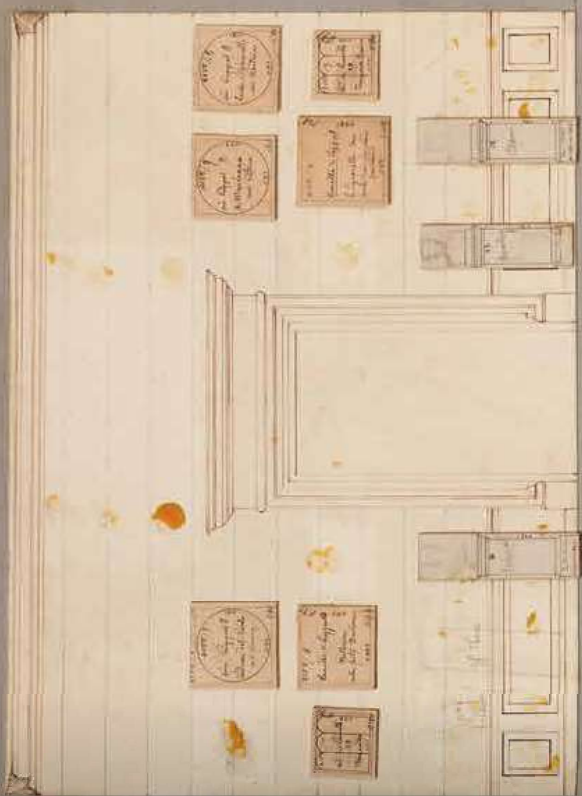
mistrů i dalších artefaktů učiněný k roku 1844 mezinárodně známým lékařem a přírodovědcem Josefem Hoserem,⁴ poté odkaz právníka Jana N. Kaňky a přičinění řady dalších osobností.

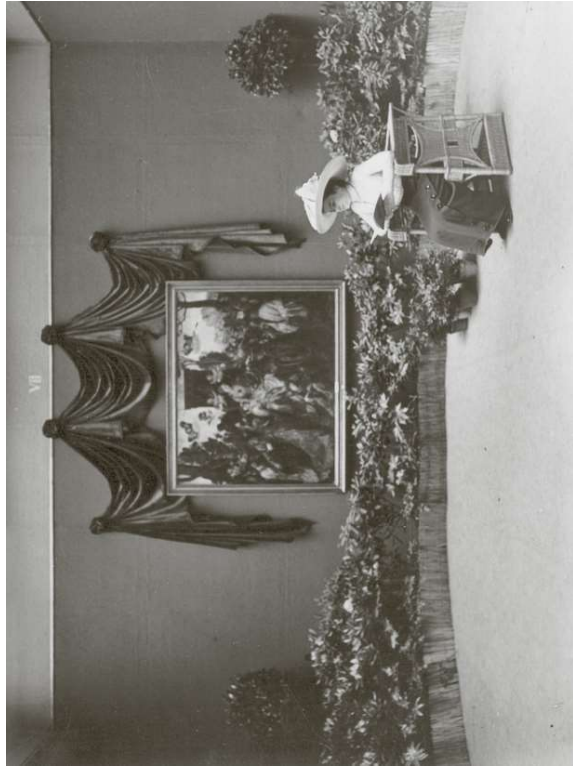
V éře budování Rudolfiny začaly Obrazárnu podporovat země i město zápujčkami a záhy nato i Česká spořitelna a stát cílenými nákupy. Sbírkou společností se tedy rozrůstaly a rovněž některé mezery se postupně zaceľovaly. K Hoserovu odkazu se poji i podnět v podobě vzorné provedeného kritického soupisu sbírky porizeného jejím dárcem. Seznamy sbírek Obrazárny se během staršího 19. století omezovaly na soupisy převážně administrativního poslání a teprve vyhlídka na jejich stabilizaci a zveřejnění v Rudolfinu přinesla jejich odborně náročné zpracování.

Zvláštní pozornost byla tehdy v Obrazárně věnována nejstarším památkám malířského umění a mezi nimi zejména domácím. Společnost vlasteneckých přátel umění nacházela cesty k zápujčkám i zakoupení předních jednotlivých památek malířského umění vrcholného a pozdního středověku, zejména Mistra Theodorika a Mistra Třeboňského oltáře. Theodorik byl klíčovou osobností při někdejších zdejších objednávácích umění císařem Karlem IV., proslavenou od éry osvicenství domněnkou o malířově autorství převratného vý-nálezu olejomalby. Hlavní soubor Theodorikových děl určených pro kapli Všech svatých na Karlštejně zůstal v majetku panovníka, včetně několika ukázek z tohoto souboru vystavených ve vídeňském Umělecko-historickém muzeu. Theodorikovi tehdy připisovaná *Votivní deska arcibiskupa Jana Očka z Vlasími* se v duchu úcty k této drahocen-nostem stala jednou z „ikon“ pražské Obrazárny.

Rozhodující osobností Obrazárny se v době umělecko-historického zkoumání a kritických revizi starých památek umění stal Viktor Barvilius, zastávající od roku 1877 pozici inspektora Obrazárny. Inspektor konzultoval s řediteli i se znalci předních evropských obrazárn a přitom se staral rovněž o restaurování či také rámování obrazů, o klimatické poměry a vše další související s výslednou profesionální podobou Obrazárny v Rudolfinu. To zahrnovalo pojištění sbírek, požární předpisy, zvláště sledované právě od osmdesátých let, i další bezpečnostní opatření. Díky tomu byl například jen zpočátku a zcela ojedinele zaznamenán pokus o krádež, totiž ze strany vrátného Obrazárny.⁵

Zvolení Viktora Barvilia za inspektora se ukázalo mimořádně šťastným. Šlo o pozoruhodného malíře, znalce umění a předního odborného spisovatele, kvalifikovaného i v mnoha dalších směrech. Viktor, mladší bratr vlivného architekta Antonína Barvilia, byl sám společensky zběhlým a organizačními schopnostmi nadaným mužem. Roku 1873 například založil profesionální (penzijní) spolek





Původní podoba Obrazárny v Rudolfinu dokumentuje řada fotografií, pocházejících převážně z doby po roce 1900. Jednou z nejznámějších je snímek návštěvnické Obrazárny obdivující zápůjčku Růžencové slavnosti od Albrechta Dürera (1506). (ANG)



Nejrozměrnější exponát Obrazárny, Umučení svatého Tomáše od Petera Paula Rubense (1638), zápůjčí z kostela sv. Tomáše řád augustiniánů. V zápůjčce jej má Národní galerie dodnes. (NG)



Peter Cornelius, Luca Signorelli s postavami svého Posledního soudu. Z kartonů pro výzdobu mnichovské pinakotéky, 1875. Cornelius byl pokládán za průkopníka novodobého monumentálního umění ve střední Evropě. (NG)

zdejších výtvarných umělců a po svém vlastním penzionování se stal předsedou Spolku německých umělců v Čechách.⁶ O Barvitiově odborné způsobilosti svědčí první tištěný katalog sbírek Obrazárny.⁷ Předmluva katalogu líčí dosavadní historii Obrazárny a hrdě zaznamenává rozvoj jejích sbírek mezi lety 1882 a 1889. Katalog provází statistika artefaktů rozlišených podle technik uměleckého díla, s odlišením zápujček a vlastního majetku. Podle této statistiky dosáhly obrazy při zveřejnění Obrazárny v Rudolfinu počtu 784, z nich na 200 zapůjčených; přirozeně všechny byly vystaveny.

Původní podoba instalace Obrazárny vyplynula z důkladného plánování. K pečlivé přípravě expozice vedly zkušenosti shromážděné v zahraničí architekty stavby a zejména inspektorem Obrazárny. Viktor Barvitius pro původní rozvrh galerie rozkreslil uspořádání obrazů v jednotlivých místnostech, počínaje souborem kartonů pro někdejší výzdobu mnichovské pinakotéky od Petera Cornelia, malíře pokládaného za průkopníka novodobého monumentálního umění ve střední Evropě.⁸

Uspořádání obrazů na zdech větších sálů odpovídalo stylu někdejších panovníckých a dalších zámeckých galerií. Právě tradiční instalace obrazů „rám na rám“ s sebou nesla do jisté míry přednost dekorativního zřetele před zřetelem umělecké kvality jednotlivých děl, což bylo nyní co možná nejvíc korigováno. Původní instalace Obrazárny v Rudolfinu, byť i ona podle dochované fotodokumentace míšly sledovala zmíněnou tradici, dala celkově už základ lepšímu uspořádání, při němž větší obrazy viditelně z odstupu byly umisťovány do nejvyšší řady a naopak díla menší, ba drobná, na úroveň diváka tak, aby umožňovala jejich bližší prohlížení. Snímky, ovšem z pozdější doby působení Obrazárny, zachycují také hojně publikum galerie, jiné zase menší místnost se „šedévrem“ galerie, Dürerovou *Růžencovou slavností* a návštěvnicki.

Koncem 19. století se i v český smýšlejícím prostředí dostávalo plnějšího uznání epose baroka, pro které v kruzích zemské aristokracie panoval už dříve silný sentiment. V tomto smyslu našel příslušný sál Obrazárny vynikající způsob, jak expozici vlámského malířství propojit s domácím prostředím. K nejrozměrnějším plátnům tu patřilo *Umučení svatého Tomáše* od Petera Paula Rubense z někdejší objednávký malostranských augustiniánů, které by bylo ozdobou každé světové galerie.

Nejživější dění však v Obrazárně panovalo kolem expozice malířství 19. století. Jemu vyhrazený tzv. císařský sál zachycují snímky pořízené Společností vlasteneckých přátel umění. Společnost chystající se k oslavě stého výročí svého založení a své desetileté existence v Rudolfinu obdržela krátce předtím

vynikající dar obrazů novodobých malířů od pražského lékárníka a milovníka umění Augusta Řehoře. Tento muž patřil k největším akvizitorům děl z pražské výroční výstavy umění za období po roce 1840. Od roku 1884 zde získal 54 maleb a ze všech kdy zde kupujících na ně vynaložil největší sumu, přes 48 tisíc zlatých. Cennější polovinu svých maleb nakonec odkázal Obrazárně.⁹ Při bustě zmíněného dárcce se výbor Společnosti nechal zpodobit v expozici soudobého umění; v menší sestavě pak i na schodech vedoucích ze dvorany k Obrazárně.

Těhdejší situaci charakterizovala podpora všech institucí Společnosti vlasteneckých přátel umění včetně Obrazárny z různých míst a na druhé straně rostoucí tlak české národně smýšlející scény. K hrůstě hlavní domácí instituce administrace krásného umění patřilo čestné se vyrovnat s měnicími se okolnostmi. Z tvorby mezi národně uznávaných žijících mašinců objednala společnost pro svou Obrazárnu velký obraz u Jaroslava Čermáka, který však zesnul před dokončením díla. Na české scéně z mezinárodních koryfejí zůstal o generaci mladší Václav Brožík, který obdržel ze strany Společnosti ojedinelé přímou zakázku díla galerijního formátu, s námětem habsburské patronace krásných umění v Čechách, na stránkách této knihy už zmíněnou. Brožík se výtečně hodil pro svou francouzskou reputaci i pro svou lojalitu vůči císaři a zároveň vůči ušší vlasti. Další podobné akvizice obrazů byly možné díky rostoucí podpoře zejména státu poté, co k nim už dávno nedostačoval ani kdysi vytvořený fond tzv. Galerie žijících malířů, ani pozdější Veřejný fond Krasoumné jednoty.¹⁰

Zpřístupnění Obrazárny v Rudolfinu i její katalog ocenila česká odborná veřejnost hned zpočátku. Renáta Tyršová se svým pojednáním – mimořádně vůbec jejím nejprozáhlším na téma výtvarného umění – postarala o zasvěcenou popularizaci Obrazárny v řadách český mluvícího publika. Potvrzovala, že nyní už bylo i v Praze možné získat solidní představu o historickém vývoji malířství, byť přitom vznesla pochybnosti nad přehledem novodobé tvorby, jmenovitě českého pivodu.¹¹

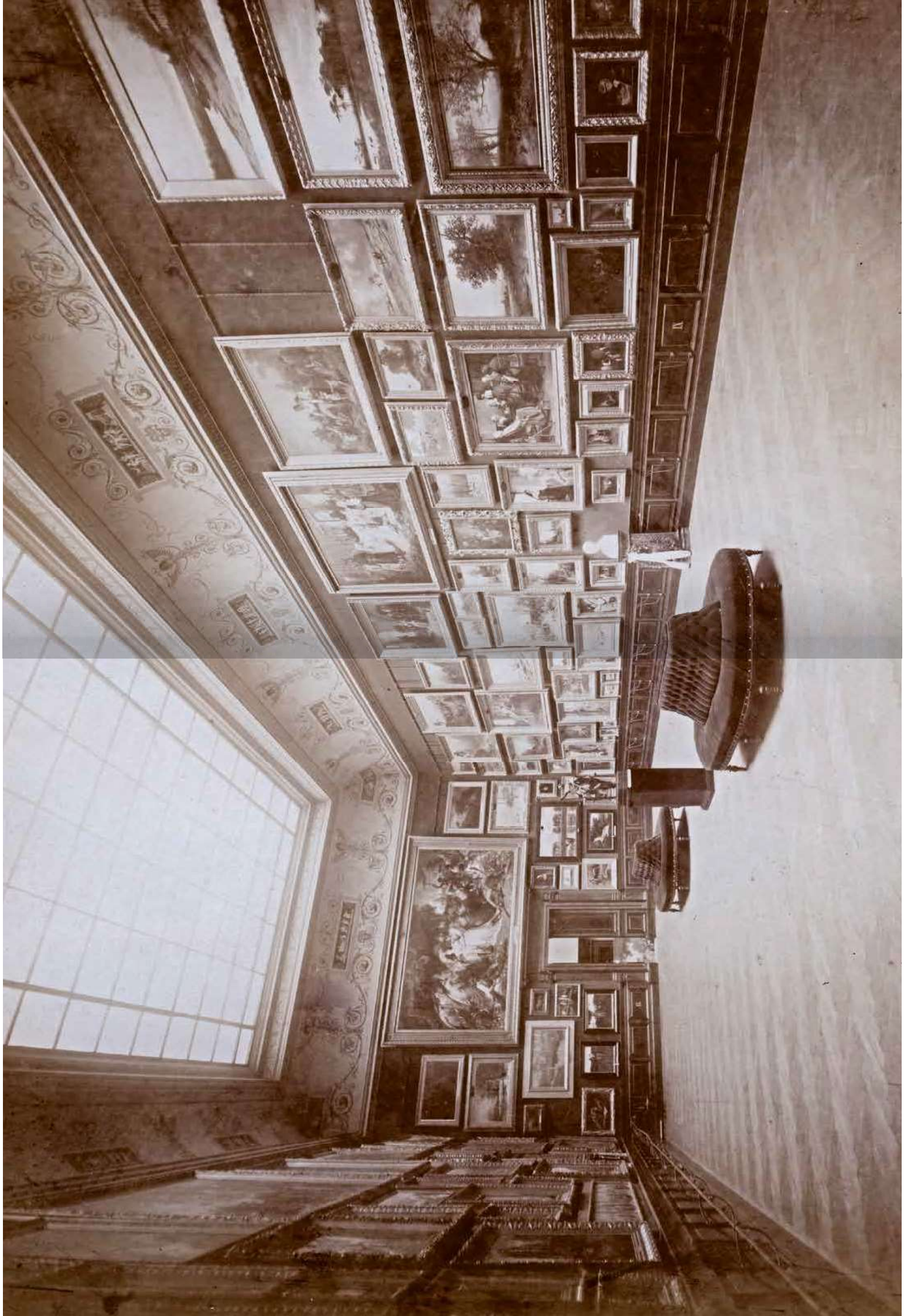
Od svého zveřejnění v Rudolfinu skladba Obrazárny prodělávala četné změny, a to i v důsledku nových znaleckých zkoumání mnohých děl a pokračujícího rozpoznávání významu jednotlivých umělců. O to se od roku 1893 po Barviliově odchodu z pozice inspektora Obrazárny zasloužili následující historici umění – Karel Chytil a po něm od roku 1897 Paul Bergner. Bergner posléze s novou instalací Obrazárny roku 1912 zveřejnil její nový odborný katalog. Tuto událost provázela knížka vydaná Spolkem výtvarných umělců Mánes (SVU Mánes). V průvodci po galerii v Rudolfinu Antonín



Václav Brožík, Ferdinand I. mezi svými umělci, 1899–1901. Mezi rozměrnými díly Obrazárny nemohla chybět díla nejúspěšnějších českých dobových tvůrců, mezi něž Brožík bezpochyby patřil. (NG)



V roce 1896 Společnost vlasteneckých přátel umění oslavila sté výročí svého založení. Výbor Společnosti se při této příležitosti nechal zachytit na schodišti dvorany. (ANG)



Matějček – zakladatelská postava moderní české historiografie umění se záběrem od středověku po soudobé umění – zvlášť pozorně pojednal vývoj domácí tvorby, zejména novodobé.¹²

Ani Matějček se však ve svém průvodci neubráníl vyhradit k zastoupení umělců z Čech a věnoval se hlavně některým vynikajícím, různě doby a země charakterizujícím dílům. Ještě dál tímto směrem před ním zašel Miloš Jiránek, zcestovaly malíř modernista a arbitř ne zcela nepovoláný. Ten ve svých esejkách z roku 1900 o pražských obrazárnách napsal: „Tady je konkurence sousedních měst nadmíru nebezpečná, a já vodíval hosty vždycky jen nesmíle špinavými ulicemi asanace na první stanici, k Rudolfinu, a odlehčoval jsem si vykladem, že vlastně hezká část toho, co v Dřážďanech a jinde viděti, patřivala nám a byla z Hradčan uloupena a tak dále. Ale co jsou platny historické útechy, když máme dneska tak málo! Rudolfinská obrazárna vyniká vlastně nejvíce svými mezerami; co tam všechno schází, je kupodivu, o zahraněním umění moderním se nedozvíte nic, starí mistrů čeští jsou zastoupeni neúplně, staré umění vůbec jen odpadky. Z velkých mistrů je tu vlastně jediný Frans Hals, Rubens je slabý, Ribera zčernalý, ostatní scházejí vůbec.“ V dalším pokračování poznámek o pražských obrazárnách Jiránek své soudy přikládající na Prahu světové měřítko poněkud mirmil: „Ale i v té chudobě vyhledáte si věci třeba ne slavné, přece aspoň zajímavé a často pěkné.“ Na závěr své charakteristiky Rudolfinu utrousil ještě poznámku o zdějším zastoupení sochařské tvorby: „Ze sochařů najdete v celém Rudolfinu vlastně jen Myslbeka, Würzela a do mramoru nevím kým tesanou a zkaženou Suchardovu Ukolébavku.“¹³

I když Jiránek s bilancí sochařské součásti Rudolfinu přeháňel, zůstává faktem, že akvizice soudobého tuzemského sochařství za malířskými silně zaostávaly. V tomto porovnání mělo sochařství nepoměrně slabší zastoupení už tradičně. Sochařská díla ze starších období byla u světských i církevních elit země sjátá s objednávkami vázanými na konkrétní lokace, a tak i Obrazárna dlouho obsahovala převážně jen portréty osobností uctívaných ve Společnosti vlasteneckých přátel umění a získané vesměs přímými objednávkami. Soustředění na podobizny nově ještě zesilovala vlna pomníků zvětšených oslavenců a jmenovitě výhava reprezentačních novostaveb podobiznami zasloužilých osob, jako tehdy se rozvíjející foyer Národního divadla a schodiště či panteon Národního muzea.

Vstupní místnosti Obrazárny vedly podobizny dosavadních předsedů Společnosti provázené podobiznou císaře Františka I., již Společnosti vlasteneckých přátel umění daroval v době příprav Rudolfinu František Josef I. Dvě z pozdějších podobizen zakladatelů tu zároveň patřily k několika připomínkám novějšího českého sochařství, jak je pro

tyto partie Rudolfinu zaznamenal už katalog z roku 1889 mezi dvacítkou starších i novějších, zčásti i zapůjčených děl. Mimo to byla v Rudolfinu původně umístěna rovněž starší busta Wolfganga Amadea Mozarta od Emanuela Maxe, z majetku Pražské konzervatoře.¹⁴ Také Společnost si pro Obrazárnu už dříve objednala mramorovou bustu svého mecenáše Josefa Hosera od Josefa Maxe. Dílna bratří Maxů se stala v polovině 19. století adresátem hlavních zakázek sochařských pomníků a líhni novodobého sochařství Prahy. Z této pozice Maxů vyplynulo, že soubor podobizen obohatala dokonce i busta výtvarného umělce – totiž právě Emanuela Maxe. Pocházela od Otto Mentzela, v prostředí českých Němců uznávaného za protějšek Josefa Václava Myslbeka. A právě Myslbek pak byl i prvním ze žijících českých sochařů, jehož velkou sochu Obrazárna při budování své sbírky sochařství získala – model koně pro pražský svatočlávský pomník. Myslbek uznávaný mimo jiné jako portrétista byl tehdy rovněž adresátem prestižních zakázek na podobizny představitelů Společnosti vlasteneckých přátel umění. Dodal i mramorovou bustu zesnulého mecenáše Obrazárny Augusta Řehoře a vytvořil bronзовou podobiznu Vojtěcha Lanny poté, co byl po oslavení své skonu v roce 1909 pověřen sejmutím jeho posmrtné masky.

Myslbekova tehdejší portrétní činnost pro Společnost vlasteneckých přátel umění byla prestižní a lukrativní, ale i náročnou agendou. Zánamý v sochařově deníku svědčí nejen o domlouvání zakázek a honorářů s veličinami oficiální scény i pražské administrativy umění, o sezení modelů či o zhotovování skie, ale i o korekturách podobizen za opakovaných návštěv portrétovaných a jejich vlivných příbuzných. Další položky sochařovy agendy spočívaly v zařizování realizace díla v patřičném materiálu, například při mramoru svěšená kameníku až do Florencie, nebo i transporty několika z těchto podobizen na výstavy do Vídně, Berlína i dalších míst. Takto se Myslbek i Společnost zviditelňovali na širší evropské umělecké scéně. Podobizny představitelů Společnosti vlasteneckých přátel umění byly trvale umístěny nad schodištěm dvorany v síni slávy, a tak vítaly návštěvníky při jejich příchodu do Obrazárny. Tamtéž spočíval i velký model Myslbekovy sochy *Oddanosti* vytvořené pro atiku vídeňského Parlamentu, jež se stala základem sochařových mezinárodních úspěchů a současně s tím nesla aluzi na lojalitu vůči státu.¹⁵

Vcelku zůstával soubor novějšího sochařství v počátcích působení Obrazárny v Rudolfinu nepočtený a převládalo v něm zvětčování uctívaných osobností a kolektivních symbolů. Za takto vybarveným jevištěm se v zákulisí Obrazárny rýsuje podoba jejich aktérů dynamičtější. Povaha a vzájemné vztahy osobností oficiální umělecké scény se mohly projevit soukromou humornou kresbičkou. Z okruhu předních tvůrců náplně Rudolfinu pochází přátelská



Josef V. Myslbek, Busta Augusta Řehoře, 1895–1896. August Řehoř byl významným pražským měšťanem, patřila mu proslulá lékárna U Říšského orla. Za svého života vytvořil rozsáhlou sbírku soudobého umění, kterou pak odkázal Společnosti vlasteneckých přátel umění. Ta jej za tyto zásluhy nechala Josefem Myslbekem zvečnit v mramoru – busta pak zdobila nejreprezentativnější císařský sal Obrazárny v Rudolfinu. (NG)



Josef V. Myslbek, Busta Vojtěcha rytíře Lanny, 1909. Vojtěch Lanna (1836–1909) byl přední osobností pražského podnikatelského i společenského života poslední třetiny 19. století. Tento proslulý sběratel staršího i užitého umění Obrazárně mimo jiné daroval svou mimofádnou sbírku grafik. Jeho portrét u Myslbeka objednal kurátorium Uměleckoprůmyslového musea, které dočasně rovněž sídlilo v Rudolfinu. (NG)

karikatura, v jejímž ohnisku se ocitá klíčová osobnost Vojtěcha Lanny. Autorem byl Lannův dlouhodobý spolupracovník a blízký přítel Viktor Barvítius. Kresbička vyznívá rozmarně, podobně jako většina prací tohoto druhu, ale může v sobě tajit i zlomyslný a závistivý podtext. Jako společník postavou drobného mecenáše tu vystupuje obří Hanuš Schwaiger, uznávaný coby tvůrčí individualita z generace mladších umělců i jako znalec starých malířských technik a v tom smyslu pomyslný konkurent Barvítiův.

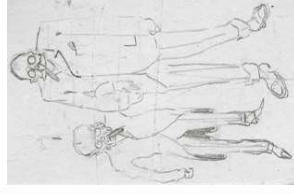
Barvítiova kresbička vlastně odpovídá celkovému kontextu střídání stráží, a sice v Obrazárně i v dobovém a místním prostředí závěru 19. století. Vsestranně se měnící poměry na tehdejší politické a kulturní scéně se dotkly zejména soudobého umění a jeho patronace. Oficiální zemské akvizice novější tvorby nesměřovaly už přednostně do Obrazárny. Instituci s tímto posláním se naopak stala Moderní galerie Království českého, jejíž založení deklaroval panovník v dubnu roku 1901 v důsledku přechozích širších dohod ústřední vlády s mladočeskou reprezentací. I když se během složitých jednání zprvu zdálo, že ve vedení nové galerie se zemských působností stanou osoby z okruhu Společnosti vlasteneckých přátel umění včetně Vojtěcha Lanny, výsledkem bylo zřízení dvojdílného útvaru, jemuž vládly jednak česká, jednak německá reprezentace zdejších umělců.¹⁶ S přivedením prostředků do nové instituce přitom Obrazárna neutrpěla zásadně, neboť odtud mohla časem získat případné zápujčky k zacelení některých svých mezer.

Hollareum a Grafický kabinet

Obrazárna shromažďovala nejenom závěsné obrazy a další olejomalby, nýbrž také kresby i grafiky. Už dlouho před zbudováním Rudolfiny patřilo sběratelství tohoto druhu k zájmům širšího okruhu pořadatelů Obrazárny. Kresby a grafiky se od dob osvětlenství staly sférou živého zájmu, který se dál rychle rozšiřoval. Rostoucí zájem o tyto artefakty šel ruku v ruce se zájmy o památky minulosti vůbec, se vzdělávacím aspektem včetně šíření etických vzorů grafickou multiplikací a v neposlední řadě i se snahami laiků o proniknutí do postupů umělecké tvorby tradičně spjaté s kreslenými studiemi a skicami. Poněmž o typickém „skutečném“ milovníku a sběrateli umění 19. století odpovídá zátiší kabinetu, kde lze pěstovat nikým nerušený osobní kontakt s kresbami a grafikami za patřičných podmínek, na něž byla tato díla kvůli citlivosti papíru na světle vázána. A právě takový kabinet spravovaný Obrazárnou obsahovala galerijní část Rudolfiny ve shodě s obrazárnami většími metropolí. Se zveřejněním Grafického kabinetu byla rovněž zřízena funkce druhého inspektora Obrazárny.



Viktor Barvítius, Karikatura Lanny s malířem Hanušem Schwaigerem. Vztahy vážených osobností v rámci významných institucí nepostrádaly lidskou rovinu včetně humoru, jak ukazuje přátelská karikatura z ruky Viktora Barvítiua. (NG)



Za skvělou sbírku grafik a kreseb Obrazárna vděčí vlastním akvizicím a štědrým darům, z nichž nejvýznamnější je nepochybně ten od Vojtěcha Lanny z roku 1888. V Grafickém kabinetu se díky Lannovi nacházela (a ve sbírkách Národní galerie dosud nachází) taková díla jako kolorovaná kresba Josefa Mánesa Slovenská rodina (1855), Curriculum vitae christianae Hanse von Aachena (1589) nebo cyklus Caprichos Francisca de Goyi (1793–1799), zde kresba Až se rozední, půjdeme. (NG)

Sbirky starých rytin našly své místo ve výhodném křídle druhého patra po celé délce dvorany. Tak jako ve světových zařízeních toho druhu byly střídavě vystavovány v rámech na zdech, zatímco většina jich zůstávala uložena ve stolových skříních, přístupných vážným zájemcům. Jádrem těchto sbírek byla téměř úplná kolekce 2819 grafických listů mědirytnice a pražského rodáka Václava Hollara proslaveného svým působením v Londýně, již předaly Obrazárně do správy zemské stavy poté, co ji roku 1863 zakoupily.¹⁷

Katalog Obrazárny z roku 1889 vzhledem k této vlastnické okolnosti rytiny Hollara zvlášť nevypočítává. Naopak publikuje je výběrovou sestavu kreseb v bezmála 180 ukázkách zahrnujících příklady ze středoevropské či luzemské tvorby od éry renesance do tehdejší současnosti. Tento soubor byl střídavě vystavován v rohové místnosti prvního patra s horním osvětlením, přičemž sbírce tehdejších plánkem budovy. Slo tu o jakýsi přehled vývoje umění kresby. Viktor Barvitiuss popsal v katalogu Obrazárny význam a uspořádání sbírky kresby a grafiky vytvořené Vojtěchem Lannou takto: „Mimo Hollareum již dříve vystavené, v němž možno bylo přehlednout dosti úplné uměleckou činnost a význam našeho krajana Václava Hollara za hranicemi velmi proslulého — arci jenom činnost a význam tohoto jediného umělce — nebylo do té doby v Praze žádné sbírky výrobků tisku uměleckého, obecně přístupné. Tato nová sbírka, která nadmíru jasně znázorňuje rozvoj uměleckého tisku od prvních jeho začátků až do doby nově přehledem dle škol spořádaným, skládá se z takových listů, které svou dobou, zemí, způsob rytecký a místra svého co nejpřesněji charakterizují. Jsou mezi nimi originály převzácené a výborně zachované; vedle originalů pak k doplnění povšechného obrazu užito též heliogravur.“¹⁸

Jednou ze vzácností bylo zřejmě společně vystavení kresby s rytinou provedenou podle ní — kresby od Hanse von Aachena uveřejněné vedle rytiny od Aegidia Sadetera. Oba tyto skvosly patří k tvorbě okruhu císaře Rudolfa II. i jinak v uvedeném katalogu zastoupené. Sbírka grafiky kromě toho záhy obsahovala i některá další proslavená díla světového umění. Například proslulý cyklus akvatint od Francesca Goyi z konce 18. století, který byl v době svého vzniku postížen cenzurou a šířen až mnohem později, v průběhu 19. století.

Shromažďování grafiky pod střechou Obrazárny souvisele s jejím tradičním pěstováním na pražské Akademii umění, kde se od počátku vyučovalo ryteckví — sice už nikoli pracně mědirytně, ale zato moderním technikám umělecké grafiky, jako je lept a ně- které další. Už první ředitel školy Josef Bergler navrhl a zčásti sám vytvořil obsáhlý soubor leptů; poskytl rovněž četné návrhy k produkci svých žáků a dalších rytců. Soubory grafik i kreseb z původní



Dobový návštěvník Rudolfinu sestupující z místnosti Hollarea o patro níž mohl zamířit do prostor, v nichž při dvorané umění sídlilo Uměleckoprůmyslové muzeum. Korunní princ Rudolf při své návštěvě po zahájení provozu Rudolfinu zavítal nejprve právě sem.²² Expozice muzea se nacházela v architektonicky výpravně pojdaném „sloupovém sále“, zatímco muzeem budovaná knihovna působila v místnostech pod schodištěm vedoucím ze dvorany do Obrazárny.

Situování uměleckého průmyslu do těchto míst budovy jejími strůjci mělo silně symbolické náboj od té doby, co si monarchie osvojila zahraniční příklady a začala sledovat politiku estetické kultivace průmyslu a soutěživosti ve sféře výroby a obchodu. Plán pražské Obchodní a živnostenské komory zřídil uměleckoprůmyslový vzdělávací ústav pro výstavy, přednášky a umělecké školení pocházel z roku 1872. Tedy z doby příprav Světové výstavy ve Vídni a zakládání tamního příslušného muzea, následovaného záhy podobnými ústavy v Brně a Liberci. Tehdy však v předstávě o poslání pražského muzea převládala nad tvorbou sbírek jeho všeobecně vzdělávací role, zatímco později s plánem státní zbudovat v Praze školu zasířující veškeré uměleckoprůmyslové školství země dostalo pojetí muzea specifitější podobu.

Pražská Uměleckoprůmyslová škola byla organizována podle vídeňského vzoru coby ústav sdružující různé speciální školy, s ambicí školit síly pro průmyslová učiliště země. Také muzeum začalo budovat své sbírky cílevědomě, takže počet artefaktů z různých oborů uměleckého průmyslu k roku 1889 obnášel něco přes osmtisíc položek.²³ Už před otevřením Rudolfinu upozornil *Spělozor* na zde chýstanou expozici uměleckého průmyslu: „...l aby zdar výstavy byl co nejskvělejší, propůjčil k ní pak Vojtěch rytíř Lanna svou soukromou, vzácné předměly obsahující umělecko-průmyslovou výstavu, jímak obecné nepřístupnou, dále rozmnožena bude výstava i sbírkami obchodní a živnostenské komory, jakož i sbírkami pražské školy zlatnické.“²⁴

Nejfrekventovanější součástí muzea přístupnou uměnilovně veřejnosti i studentům umění a taktikajíc jeho srdcem byla zpočátku knihovna. Její důležitou součástí se stala sbírka starších i nových vzorníků tvarosloví a ikonografie, zatímco vytváření sbírek uměleckoprůmyslových artefaktů se soustředilo k historii uznávaných oborů výroby v českých zemích. Na první místa byl kladen vývoj sklářství stejně jako práci v kovu, představující škálu od velké průmyslové výroby k jemné komorní práci – škálu sahající nazpět až do dob Rudolfa II. nebo ještě dál, do dob Karla IV.

fáze činnosti Akademie umění zůstaly z velké části v rukou jejích prvních mecenášů a dalších sběratelů a postupně se ocitaly ve sbírkách Obrazárny. Bengler byl nakrátko jejím prvním kustodem a jeho dlouholetý nástupce v této roli kreslil a grafik Josef K. Burde působil rovněž jako mnohohranný sběratel.¹⁹ Do otevření Rudolfinu však neexistovaly podmínky pro stálé zpřístupnění uměleckých děl tohoto druhu širší veřejnosti.

Pokud jde o kresby, první katalog sbírek v Rudolfinu v jejích souboru zmiňuje rovněž drobné cennosti, například několik právnických kreslirských prací významných sochařů. Zejména však zaznamenává vynikající soubor padesáti základních prací Josefa Mánesa. Tento z Mánesů, kterého vývoj v polovině 19. století uvedl do středu s pražskou administrativou umění, byl nyní veřejně rehabilitován přinejmenším v oboru tvorby, v němž byl za svého života právě nejvíce uznáván – coby geniální kreslir a návrhář. Menší soubor významných Mánesových prací byl do Obrazárny přenesen ze sbírek Muzea Prahy poté, co se muzeum více zaměřilo k soustředování objejtů dokumentujících historii města. Mánesův přítel Viktor Barvitiuss se už roku 1880 postaral o zakoupení téměř sto osmdesáti kreseb ze-snuého umělce. Radu kreseb poskytl rovněž Vojtěch Lanna, který se v druhé polovině šedesátých let 19. století stal Mánesovi nejbližším patronem. Jeho „mánesiána“ tedy pocházela vesměs z první ruky. Lannovo jméno, vícekrát již v této knize zmíněné, je spjato s celkovou animací dění na oficiální umělecké scéně, ale jeho hlavní zásluhly vyplývaly z postoje uvědomělého sběratele gentlemana. Tento muž během osmdesátých let i později opakovaně a promyšleně zásoboval sbírky v Rudolfinu výdatnými dávkami děl vybrané kvality. Postaral se o režii Grafického kabinetu a sestavil i vydal odborný katalog této sbírky. Byl sběratelem starých i novodobých kreseb i grafik a dalších artefaktů svou působností daleko přesahující Čechy.²⁰ Sbírkou Společnosti vlasteneckých přátel umění vydatně těžily ještě z jím učiněné závěti; pro Lannovu vlast bylo nakonec zachráněno několik bohemik i austriak z posmrtných dražeb ve Vídni a po Německu, uskutečněných pozůstalými před první světovou válkou. Představu o hodnotě soukromých Lannových sbírek kreseb a grafik dává srovnání, ovšem silně přibližné. Dražby vynesly na milion korun,²¹ což například dosahuje čtvrtiny nákladů na celou výstavbu Rudolfinu.

Vojtěch Lanna patřil pro svou zemi k nejlepším reprezentantům gründerského období, velkorysého podnikatelství spjatého se smyslem pro kulturní statky. Byl rovněž důležitou osobností při budování sbírek pražského Uměleckoprůmyslového muzea sídlícího zpočátku v Rudolfinu – svými dary se účastnil téměř ve všech oborech jeho sběratelské činnosti.

Příznačně tedy je, že jedna z prvních zpráv ve zdejším médiích se týká právě novější i staré sklářské produkce české i zahraniční: Vojtěch Lanna věnoval muzeu na šedesát těchto artefaktů.²⁵ Později, roku 1890, pojednal umělecké sklo v jedné ze svých publikací i Karel B. Mádl. Mádl už roku 1885 plédoval na veřejnosti pro muzeum i příslušnou školu. Stal se učitelem dějin umění na tehdy zřizované státní Uměleckoprůmyslové škole i správcem fondů její knihovny a pár let nato napsal programní pojednání o uměleckém průmyslu.²⁶ Základní tezí pojednání byla nutnost třibít vkus na esteticky pojatých výrobtech pro soukromí měšťanské domácnosti; tento vkus pak povede populaci dál a výš – ke smyslu pro krásné umění s jeho působností v celé veřejnosti. Mít vkus znamená především respektovat účel a materiál toho kterého výrobku, vyhnout se přetvářkám a přezdobenosti. K tomu je potřeba vychovávat i příslušné výrobce a tvůrce, stavět jim před oči vzory, a to pomocí konkrétních fyzických vzorků, jak to umí právě muzeum.

Kromě Mádla se ani druhý z obou tehdejších učitelů dějin umění na vrcholných uměleckých školách země, Otakar Hostinský, nevyhnul pojednání o uměleckém průmyslu.²⁷ Hostinský, činný hlavně jako estetik a muzikolog, nadto pravidelně komentoval i výtvarnou scénu z hledisek soudobé teorie umění. Svým zasvěceně širokým záberem přispěl k propojení kulturních aktivit v Rudolfinu a k jejich působení na vzdělané středostavovské vrstvy českého prostředí.

Pravou osobnost do svého čela získalo Uměleckoprůmyslové museum roku 1885 s otevřením Rudolfinu. Našlo ji v kruzích vědecké Společnosti vlasteneckých přátel umění – kustosem muzea se od jeho založení stal Karel Chytil, historik umění s patřičným rozpětím zájmů mezi vědou a praktickými záležitostmi. Deset let nato byl jmenován ředitelem muzea, jež vedl až do roku 1911.

Uměleckoprůmyslové museum takto žádoucí profěšek dosavadních proudů v českém intelektuálním i podnikatelském prostředí. Sbírký artefaktů z historie průmyslu vznikaly v tradicích zemského Polytechnického ústavu a technické artefakty shromažďovalo i prezentovalo už od roku 1862 soukromé Průmyslové muzeum Vojtěcha Náprstka. Správa země se v době budování Rudolfinu zaměřila na zřízení důslojného sídla pro dějepisné a přírodovědné sbírky Vlasteneckého (Národního) muzea, zatímco nová energie pro uměleckoprůmyslové hnutí přicházela z intelektuálního prostředí významajícího českou národní identitu a rovněž ženskou emancipaci. Evropské úsilí o reformu současných společenských poměrů zahrnovalo povznesení žen a jejich práce z provozů



kapitalistické velkovýroby do role úspěšných tvůrků uměleckého řemesla sloužícího středostavovské domácnosti tak, jak za ně tehdy plédovala Renáta Tyršová. Její iniciativa se opírala o tradice domácí rukodělné práce, zejména vyšivky, ale zároveň je přesahovala. Apel Tyršové na kultivaci vkusu lidových vrstev ženskou prací vzdáleně souzně se státní podporou uměleckoprůmyslového školství. Souputníkem v tomto trendu byla už dříve etablovaná Vyšší dívčí škola pražského magistrátu.

Za poměrů, v nichž ženám chybělo volební právo, školství bylo genderově oddělené a dosavadní studium výtvarného umění zůstávalo přístupné pouze mužům, znamenalo vyhrazení několika ateliérů či speciálních škol na Uměleckoprůmyslové škole ženám zárodek budoucího vývoje. Emancipace a sebeuplatnění žen uměleckou prací měly své příklady rozvíjené v Německu i ve Vídni, jimiž u české veřejnosti argumentovala také Tyršová. Ostatně už i obecněji zaměřený Miroslav Týrš pokládal za nutné uveřejnit svůj komentář k českému hnutí umělecké reformy průmyslu.²⁸

Iniciativy propojujících národní identitu i domácí lidovou tradici s výzkumem historie uměleckého řemesla působilo vně Rudolfiny více. Jednu z nich představovala badatelská aktivita architektka Jana Kouřil. Souběžně s budováním pražského Uměleckoprůmyslového muzea započalo sešitové vydávání Kouřilových *Památek uměleckoprůmyslových v Čechách a na Moravě* (1883). Niemeně to bylo právě muzeum uměleckého průmyslu v Rudolfinu, jež poskytl všestrannou oporu kultivaci moderní výroby užitekových předmětů. Propagovalo činnost pražské Uměleckoprůmyslové školy a mimo jiné hostilo i výstavu anglických uměleckoprůmyslových škol (1899). Muzeum rozšířilo pozornost dál k příkladům nových oborů užitého umění a záhy uspořádalo například výstavu uměleckého plakátu.

V éře Rudolfiny zasáhly do rozvoje uměleckoprůmyslového hnutí v Čechách události, jako byly zejména Jubilejní zemská výstava a Národopisná výstava československá. Manifestací zdárného propojení uměleckého průmyslu s krásným, „volným“ uměním i jeho místních akcentů se stal tzv. český interiér v c. k. kolekcí na Světové výstavě v Paříži roku 1900. Poté, co Uměleckoprůmyslové muzeum tehdy získalo vlastní novostavbu, připomněl jeho zřizovatel svůj potenciál znovu při výstavě Obchodní a živnostenské komory konané k jubileu panovníkovy vlády roku 1908. Tehdy muzeum vsítřebávalo podněty z modernistické scény působící mimo původní strukturu zdejších institucí umění. Přesto už zřízení a rozvoj muzea v počáteční existenci Rudolfiny, v éře hospodářských i politických turbulencí a střetů, patří k příkladům světlé stránky epochy gründerství.²⁹

Návštěvník částí Rudolfiny vyhrazené k prezentacím „krásného umění“ mohli po vstupu do budovy z nábreží korunního prince Rudolfa pokrakovat dvoranou a po schodech vzhůru přes Volivní sál buď vpravo do sálu Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, nebo vlevo do místností vyhrazených výstavám Krasoumné jednoty. Zde mimořádně podle výše zmíněné novínové reportáže z návštěvy korunního prince bylo možné nakonec obdivovat zejména vyhlídku z oken na Vltavu a Hradčany.³⁰ Niemeně srovnatelný zájem budila i zdejší výtvarná díla – prostory spravované Krasoumnou jednotou bývaly pro širší publikum přitažlivější a živější nežli Obrazárna.

Krasoumná jednota pro Čechy (Kunstverein für Böhmen) působila rovněž při Společnosti vlasteneckých přátel umění a spravovala ji výbor Společnosti. Měla stejně jako Společnost status tolerijního spolku, ale na rozdíl od ní šlo o spolek s co možná nejširší členskou základnou. Tím byl její profil tožný se spolky působícími k podpoře soudobé umělecké tvorby v městanském 19. století přívšech významnějších centrech umění různých zemí. Jen se od těch největších, včetně vídeňského Künstlerhausu, lišila znamením svého zrodu. Zatímco v metropolitních státech se silnou objednávkou a poptávkou po umění mnohým spolkům k podpoře umění vládl umělec, v pražském případě tomu bylo naopak. Členská základna tu sestávala do značné míry z „laických“ uměnilovných osob, často i ze zahraničí, které o českém umění sotva co věděly a sotva se dozvědět chtěly. Širší podporu místní tvorby patřící k původním intencím „kustvereinů“ umělci v Praze dlouho postrádali. Politiku pražského spolku určovali aristokratičtí mecenáši, investující prostředky do několika málo podniků monumentálního umění, finančně ovšem náročných, a tedy působících v neprospekch četnějších nákupů z výroční výstavy. Nákupy se odehrávaly hlavně slosováním pár vybraných artefaktů ve prospěch akcionářů spolku a ani nákupy na pražské výstavě ze strany soukromých osob nebyly ve srovnání se zahraničními centry umění zvlášť početné. Navíc, po otevření pražské výstavy záslulkám ze zahraničí začátkem čtyřicátých let 19. století, se tato výstava stala jakýmsi druhotným odbytištěm pro množství malířů ze střední Evropy. A tak nejenže nebyvala dostatečnou prezentací zdejších umělců, ale ani reprezentativní přehlídkou špiček soudobé tvorby.³¹ Tyto poměry se měnily až v poslední třetině 19. století, kdy také postupně rostla účast českého středostavovského publika kupujícího výtvarné umění.

Právě zmíněné okolnosti trvale přizivovaly skupinovou frustraci zdejších výtvarných umělců, za jejichž nátlaku byl původně v Praze spolek pro podporu umění ustavován a kteří usilovali mimo jiné

o etablování stále výstavy reprezentující hlavně domácí tvorbu. Tato ambice se nakrátko naplnila po roce 1848, kdy zdejší výtvarníci ustavili svůj vlastní spolek, a později – hlavně od sedmdesátých let, díky zdejším soukromým galeriím umění, sledujícím ovšem rovněž své vlastní, komerční zřetěle.³²

Výroční výstava zůstávala v Praze nejobsaáhlejší přehlídkou soudobé umělecké tvorby. Do roku 1885, kdy se poprvé konala v Rudolfinu, uskutečnila Krasoumná, jednota od svého ustavení na předchozích místech jejich konání pětadvacet těchto výstav, jež pak v Domě umělců probíhaly dál až do meziválečného období. Výstava kromě převahy olejomalby zahrnovala i soubory kreseb, grafiky a plastik komorního formátu; na přelomu století kladla značný důraz i na ukázky uměleckého řemesla jako příklad pro vybavení obytných interiérů.

Takové přehlídky vytvářely pražskému publiku základ obrazu soudobé umělecké scény a byly hlavním předmětem zpravodajství i komentáře výtvarného umění ve zdejších médiích. Komentář – a jak se kdysi začalo učeně říkat, „kritika“ – soudobého umění se opíral kromě jiného o všeobecný stereotyp novodobé debaty strojnávající především moderní se starým a jedním z leitmotivů byla stříznost na nedostatek ideové, obecně sjednocující a povzmašející tvorby. Od šedesátých let 19. století však stále zřetelněji působila v národně smýšlejícím tisku, ať už psaném česky, nebo německy, liberálnější linie respektující povahu aktuálního publika. Pražská kritika umění, ať psaná ze žurnalistických, či z akademických pozic, sdílela dobové směry a argumenty, vytykala přehlídkám soudobého umění jejich nedostatky a nešvary a zastávala přitom vesměs místní nebo všudy-přítomný nacionální úhel pohledu.

Mediální bilance výroční výstavy jako celku nebývala lichotivá. Byla však mnohdy duchaplná i zábavná. Dokonce rovněž české časopisy humoru a satiry nabízely po vzoru zahraniční pravidelně svůj „komentář“ výroční výstavě. Kreslíři si tu vyřizovali účty s limí pořadatelů výstavy, s umělci a jejich okruhy, ba také účty se psanou „oficiální“ kritikou umění. Jejich příspěvky byly samy svého druhu kritikou soudobé umělecké scény. Na přelomu století se v okrajových či soukromých periodikách tyto reportáže z pražské výstavy stupňovaly při drastickém líčení některých kauz, parodování stereotypů oborů a stylů malby, při zdůrazňování neumělosti v provedení jednotlivých obrazů a případně i nechtěné komiky oficiálně zaměřených děl.

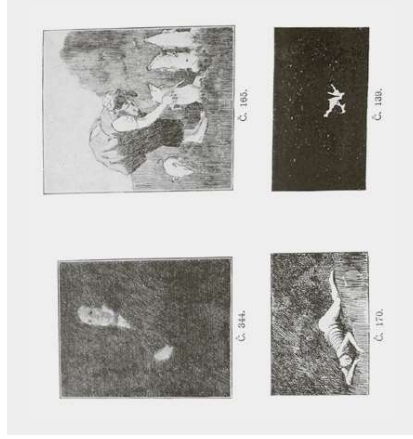
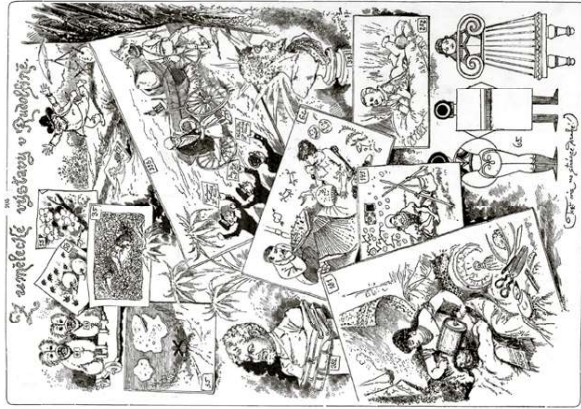
Počet exponátů na výroční výstavě kolísal rok od roku, někdy i podstatně, v závislosti na různých okolnostech. První výstava umění konaná v Rudolfinu skokově zvýšila dosavadní počet obrazů a dalších exponátů; jejich 630 položek však následující ročníky už sotva

kdy mohly dosáhnout. Nové možnosti nabídnuvší se pořadatelům i vystavujícím se projeví nejenom v počtu vystavených artefaktů. Zdejší rozlehlé prostory umožnily lepší vnímání rozměrnějších děl, včetně obrazů zachycujících sugestivně a všestranně běžný život či ztělesňujících soudobé nálady či „životní pocit“.

Další vývojem se zahrnovaly způsoby výstavní prezentace exponátů a vývojem prošly i katalogy výstavy provázené nyní ilustracemi některých vybraných děl. S dobovým rozvojem reprodukcí technik a se zvyklostí vydávání širších souborů grafiky v albech se na jině úrovni oetla i výroční členská prémie Krasoumné jednoty. Časnější pozornosti se jednotlivým obrazům z výroční výstavy dostávalo rovněž v obou hlavních českých ilustrovaných časopisech.

Ruch kolem pražské výroční výstavy se po jejím přenesení do Rudolfiny vystupňoval.³³ Otevření Rudolfiny uvítalo celé zdejší umělecké prostředí, avšak nároky majority umělců hlásící se k české národnosti se dál stupňovaly. To se sice ideově křížilo s „kantovsko-schopenhauerovskou“ tezí o transcendentálním poslání „krásného umění“, tedy s původním krédem rakouské filozofie kultury i zdejší administrace umění. Vlastní praxe Společnosti vlasteneckých přátel umění i Krasoumné jednoty však v osmdesátých letech 19. století už podléhala spíše „hegelovské“ filozofii evoluce umění ztělesňující historický stav ducha lidství. Výsledkem v políce pořadatelů výročních výstav umění byla snaha o vyvažování různých, ba protichůdných zájmů a potřeb, trvalé a víceméně úspěšné úsilí o kompromisy.³⁴

Typický kompromis se vždy znovu hledal s uspořádáním exponátů, hlavně kvůli jejich přemíře. Pořadatelé výroční výstavy neznali předem soubor obrazů nabízených jejich autorů nebo i majiteli. Přítom v případě Prahy jednotliví vystavující svá díla často zasílali až po otevření výstavy a navíc tu panovala zvyklost zásilky odmítat jen výjimečně. Tím se ještě stupňoval tradiční problém salonů umění. Někdejší ambice pořadatelů o přehlídku soudobých „vzorů“ tvorby se střetávala s přetlakem a rozmanitostí nabízených exponátů. Dílčí snahy o nápravu mířily k řešení neřešitelného. Mají být exponáty organizovány podle velikosti, námětu, či podle významu autorů děl a podobně? Radikální řešení přineslo až moderní omezení počtu exponátů a způsoby jejich prezentace tak, aby jejich individuální kvalita v celku výstavy dostatečně vynikla. Způsob zavěšování obrazů, omezený nejprve na dvouvrstvy, byl vstrícenější vůči umělcům i skutečným zájemcům o umění a ujal se rovněž v Krasoumné jednotě. Prostředí k intimnějšímu vnímání uměleckého díla nabízely i flexibilní kóje vkládané do rozlehlých prostor, jako byla dvorana v Rudolfinu.³⁵



Výstavy soudobého umění v rámci akcí Krasoumné jednoty se těšily pozornosti, byť ne vždy lichotivé – jednotlivá díla, umělci nebo i celé výstavy se nezdřídka stávali cílem parodických a satirických šlehů, jako na kresbách Karla Krejčíka v Palečkovi, 1887, a Jaroslava Panušky v Petříčích, 1898. (Paleček / Petříčfce)



Jakub Schikaneder, Truchlivý návrat, 1886. Velkorysé prostory Domu umělců umožnily lepší vnímání rozměrnějších děl, včetně obrazů zachycujících suggestivně a všestranně běžný život či ztělesňujících soudobé nálady či „životní pocit“, jako na plátnech Jakuba Schikanedera. (NG)



Josef V. Myslbek, Busta Karla B. Mádl, 1887. Mezi nemožnými sochařskými díly v akvizicích Krasoumné jednoty nemohla chybět práce od Josefa Myslbeka. V této bustě zpodobnil Karla Boromejského Mádl, vynikajícího českého historika umění, profesora Uměleckoprůmyslové školy v Praze a vlivného teoretika soudobé tvorby. (NG)

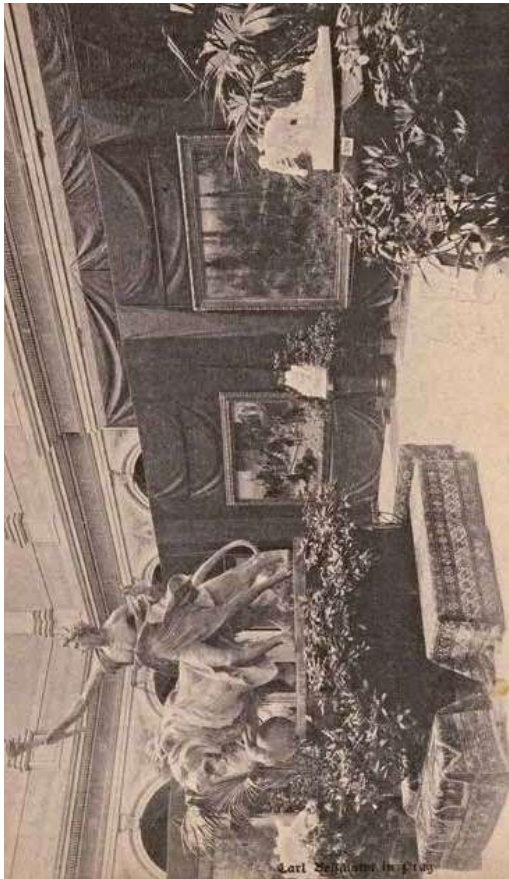
Kritiku nedostatků ve způsobech prezentace soudobé tvorby na přehlídkách konaných oficiální administrativou umění vystupňovala středoevropská umělecká hnutí koncem 19. století. Tehdejší „secese“ od rádo by univerzálních přehlídek ovšem používala různé další argumenty. Na nich se podílelo ve střední Evropě tehdy běžné napětí „domácích“ s „cizími“, v pražském prostředí ještě znásobené česko-německými animozitami. V Praze se na české i německé straně ustavily bojovné spolky výtvarných umělců, které se dále vnírně profilovaly od zdůrazňování národnostní příslušnosti k uměleckému modernismu. Modernisté plédující za výběrovost ve smyslu nadnárodně srovnatelné kvality uměleckého díla nicméně v dlouhodobém výhledu nedokázali plně nahradit dosavadní skladbu širších vrstev publika, jímž byla blížší právě všehochnut výročních přehlídek umění.

Změny s sebou nesla už od přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století rostoucí podpora státu, rozvoj českého uměleckého školství, uplatnění umělců renomovaných svým předchozím působením v zahraničí i návrat početné vrstvy mladších adeptů umění ze studií v cizině do Prahy. V souvislosti s tím obě hlavní autorily českého komentáře soudobé scény – Renáta Tyršová a Karel B. Mádl – kvitovaly výrazné rostoucí národní podíl na výroční výstavě, jenž například roku 1889 dosáhl počtu 160 obrazů. Tyršová tehdy pochvalně psala o „Českém sálu“ ve třech místnostech Rudolfinu, tedy o kvazi-samostatné expozici českých prací na výroční výstavě, což ovšem bylo nebyvalé aranžmá. Cenila si měnící se skladby výroční výstavy a postoje jejích pořadatelů hlavně pro zviditelnění národní toložnosti v umění, zatímco spolu s konzervativní vrstvou české veřejnosti pochybovala stále víc a víc o módních výstřelcích soudobé tvorby.³⁶ Naopak Mádl oceňoval všestrannou modernizaci pražské umělecké scény, již chybělo „už jen“ početnější české publikum kupující umění. Potřeby a vyhlídky zdejší scény shrnul ve svém lakřka programovém úvodu recenze výroční výstavy z roku 1894: „Letošní výroční výstava Krasoumné jednoly udržela se v každém směru na výši, již naše výslavnictví dosáhlo během posledních let díky správnému poznání vedoucích kruhů, že je třeba úplně dostihnouti pokrokový vývoj moderního umění, nemá-li náš Salon ku škodě svého výchovného poslání vegetovat v šerosvitu druhotného podnikku. Šťastně se oprostily od předsudků, že se výstava má připojit k pruděrim jednostranně školské moudrosti, upustilo se od zpozdilé víry, že pečlivým vyloučením toho neb onoho se zabráni zavedení umělecké mládeže nebo otrávení uměleckého vkusu publika. Rok od roku všude cítíme, že naše výstava je částí celku živoucího umění, jehož panství se zmocnilo vrcholku kultury tohoto století proto, že na své cestě cílevědomě odmítalo každé nepovolané



J. NAVRÁTIL
Praha, Karlín.
Karolinenthal.
64. výroční výstava
Krasoumné jednoly v Čechách.
Kunstereln für Böhmen.
RUDOLFINUM.

Nejvýznamnějšími událostmi v činnosti Krasoumné jednoly byly pravidelné výroční výstavy, které sloužily jako přehlídky soudobého umění. Snímek fotografa Navrátil vznikl jako pohlednice z výroční výstavy 1903. Zachycuje část expozice simulující interiér soukromého salonu s nábytkem, drobnými artefakty a výtvarnými díly. (Sbirka Romana Praha)

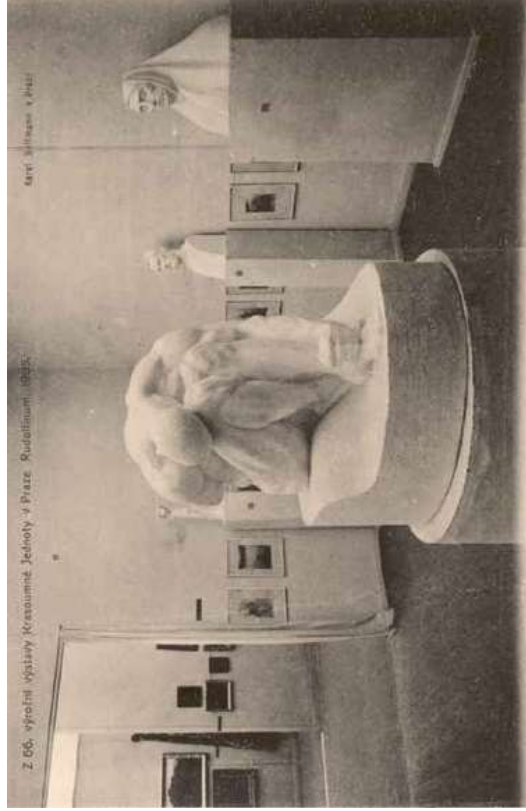


Carl Bellmann in Prag



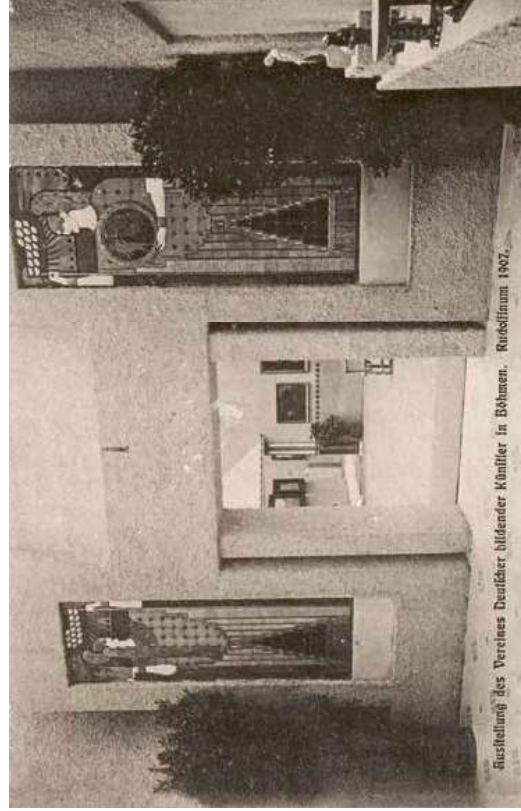
Z 54. výložní výstavy Krasoumné Jednoty v Praze 1903.

Jednou z cest, jak přilákat pozornost veřejnosti k výstavám Krasoumné jednoty, se stalo vydávání příležitostných pohlednic k výstavám. Od počátku 20. století je pořizoval fotograf Karel Bellmann. Na pohlednici z roku 1900 dominují Hergeseleova socha pro Zemskou banku a za ní Matřkovi Ledatí, na začátku 20. století se nachází Matřkovi Šumavských pražanů. Na snímku z roku 1901 je patrná vestavěná paneláž ve dvoraně, busty představitelů Společnosti vlasteneckých přátel umění na schodišti a dominantní exponát, model koně pro svatováclavský pomník od J. V. Myslbeka. Další snímek pochází z výstavy krakovské pro vídeňskou univerzitu od Gustava Klimta. Snímek z roku 1905 zachycuje výstavu propojující uměleckou grafiku s bustami a ústřední sochou Země od Franze Metznera. (ANG)



Z 66. výroční výstavy Krasomilné Jednoty v Praze. Rudolfinum, oběd.

Karel Špillar v Praze



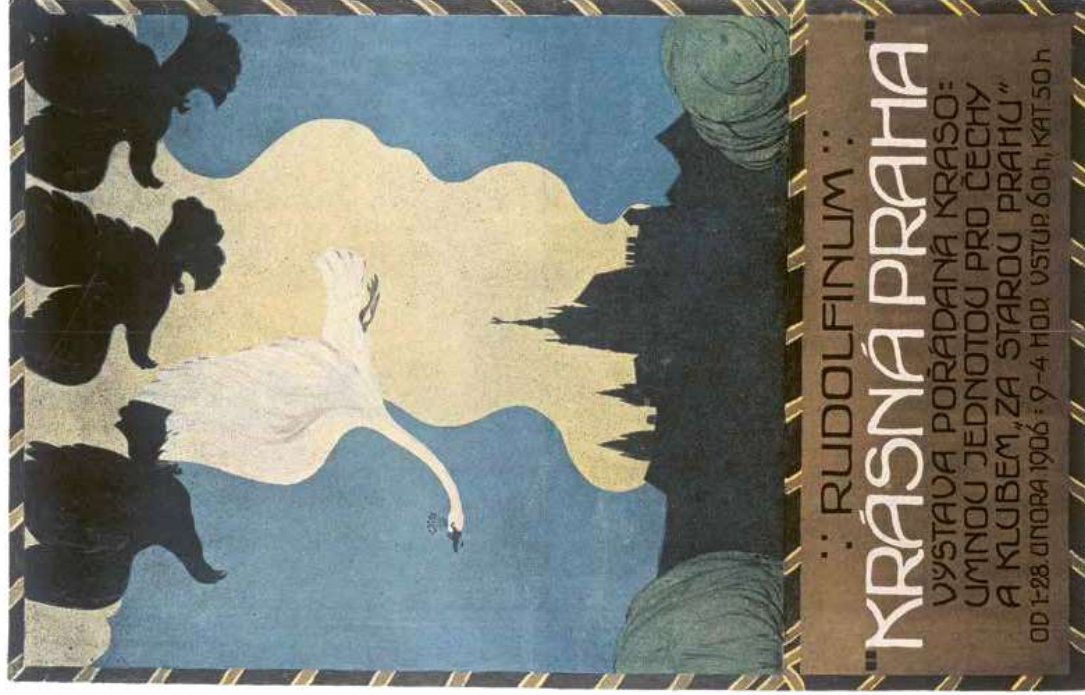
Ausstellung des Vereines Deutscher bildender Künstler in Böhmen. Rudolfinum 1907.

poručníkovi a že své ideály tvořilo z ducha doby samostatně a nově.“ Příznačné je, že Mádl zde výroční výstavu v Rudolfinu označuje konsenzuálně za „naši“, ale zároveň probírá možnosti další emancipace českého umělectví, v ohlasu na dění ve Francii i v Německu. „Ze jsou nyní dány všechny podmínky k silné umělecké organizaci na praktickém základě, o tom není pochyb. Brožík a Hynais s bohatými zkušenostmi, s mnohostrannými a mocnými styky tvoří přírozený základ takové organizace, která by řešila velkou úlohu, vytvořit umění širokou materiální základnu. Především musí být ale nalezeny prostředky a cesty, aby něco z veřejných peněz se dostalo umění.“³⁷

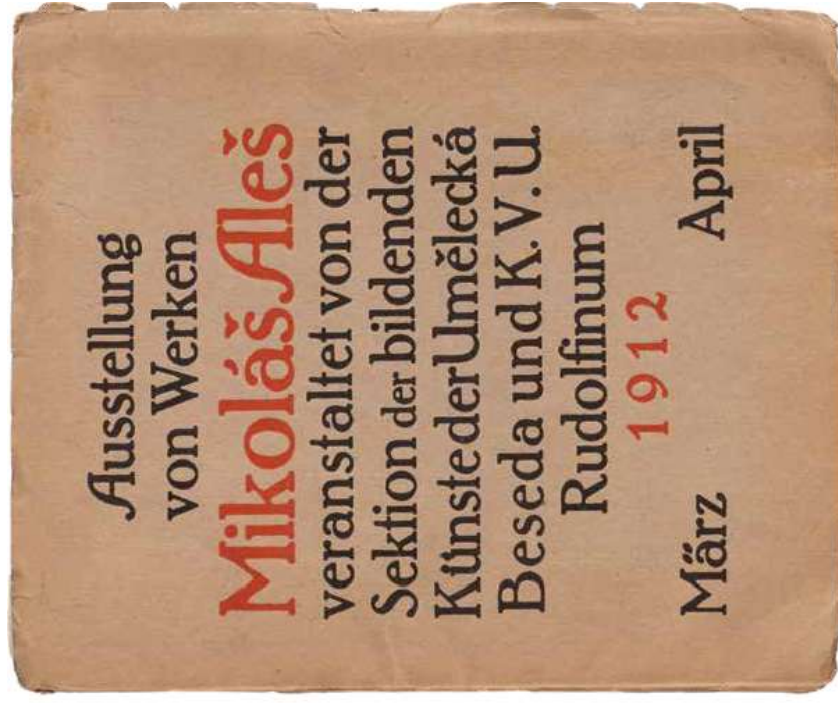
Pořadatelé pražské výroční výstavy zvyšovali její příležitost u širší veřejnosti a současně povzbuzovali zájem části publika o novinky různými způsoby. Jednou z cest se stalo vydávání příležitostných pohlednic k výstavám. Od počátku 20. století je pořizoval dvorní fotograf Karel Bellmann. Aranžované snímky zdůrazňují přítomnost návštěvnic i návštěvníků a jedna z nejživějších pohlednic budí takřka dojem fotoreportáže. Naproti tomu snímky z konce prvního desetiletí 20. století už naznačují spíše mediativní ráz výstavy. Roste v nich oproti od někteří pompézní výbavy „salonu“ dramatickému a prosazuje se vytříbené, celistvé řešení interiérů ve smyslu pozdní, geometrizující fáze secesního stylu.

Krasomná jednota však už od samého počátku oživovala galerijní provoz Rudolfinu tzv. mimořádnými výstavami. Krátkodobé výstavy pořádané i vícekrát ročně odpovídaly aspoň náznakem sledu koncertů v hudební části budovy. Šlo zprvu o „události“ – vesměs o výstavy jednotlivých umělců, žijících či právě zesnulých, domácích nebo přespolních. Zde se Krasomná jednota snažila vyrovnat s konkurencí, která jí vystávala v menších vlivných komerčních galeriích, počínaje galeriemi nakladatele Mikuláše Lehmannna (od sedmdesátých let), nakladatelství Ruchu (v osmdesátých letech) a poté v galerii nakladatele Františka Topiče. Na přelomu století došlo k nástupu Spolku výtvarných umělců Mánes na veřejnost, mimo jiné sérii výstav soudobého domácího i cizího umění ve vlastním pavilonu spolku. A konečně roku 1911 zahájil provoz pražský Obecní dům s prostorami hostitelsí střídavé výstavy umění.

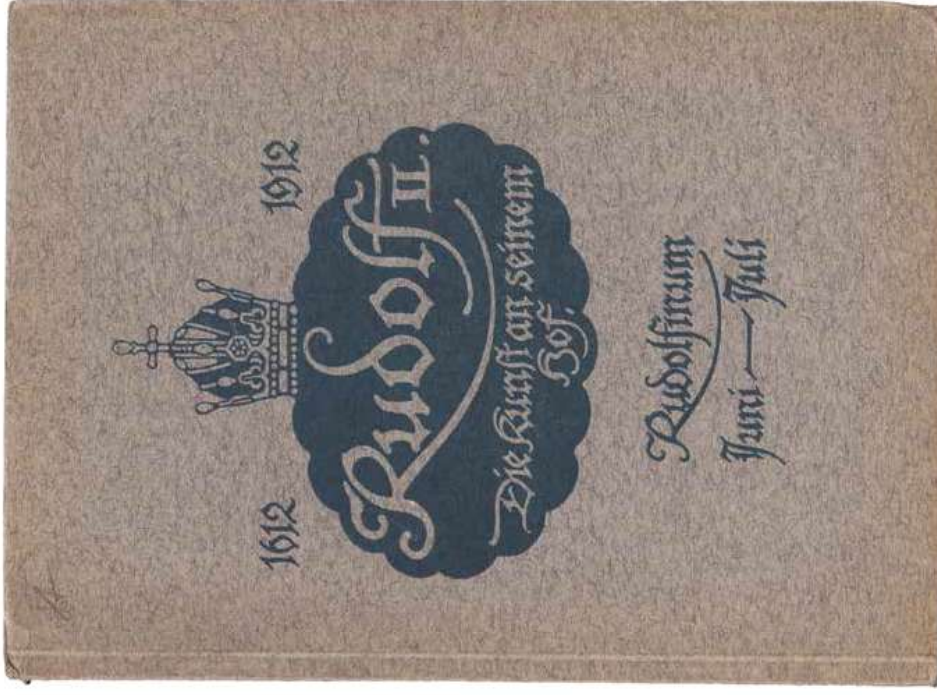
Výstavy Krasomné jednoty neměly dalekosáhlou dramaturgii, což se při proměnlivosti aktuální scény stalo spíš jejich předností než nedostatkem. V jejich programu je čitelná pružná odezva na klíčové události soudobé umělecké, kulturní i politické scény Prahy, jako byly Jubilejní zemská výstava roku 1891 s její „velkovýstavou“ umění, výstavní činnost nových spolků umění a posléze předválečné výstavy v Obecním domě hlavního města Prahy.³⁸



Samozřejmější každé výstavy byla náležitě pojatá propagace včetně umělecky zpracovaných plakátů, jako v případě výstavy Krásná Praha uspořádané Krasoumnou jednotou a Klubem Za starou Prahu v roce 1906. Plakát je dílem Jana Kroupy. (UPM)



Obálka katalogu k výstavě Mikoláše Aleše v Rudolfinu. (ANG)



Krasoumná jednota umožnila řadu výstav přesporním spolkům umělců a zájmovým sdružením pocházejícím zejména z Německa. Rudolfinum bylo rovněž hlavním pražským hostitelem výstav domácích spolků umělců, které ani tehdy nezískaly vhodné vlastní prostory. Pod střechu Rudollina se od počátku 20. století do vypuknutí světové války uchylovaly oba spolky zdejších umělců sdružených německou národností – širší i elitně modernistický. Spolek německých výtvarných umělců v Čechách (Verein deutscher bildender Künstler in Böhmen) tu uskutečnil svou první výstavu už roku 1895, tedy ještě před první pražskou výstavou SVU Mánes, a později se sem často vracel. Sudetoněmečtí modernisté sem přišli se svou výstavou až roku 1910, patrně i v odezvě na „druhou secesi“ z Vídeňské secese vedenou Gustavem Klimtem a jeho skupinou z roku 1908.³⁹

Mezitím pod povrchem národnostního rozdělení řady veřejných institucí v umělecké Praze součinnost moderních sil pokračovala. Takto si Praha mimo jiné vyměnila výstavy s Vídní: tamní Hagenbund hostil v roce 1911 už druhou výstavu SVU Mánes a Krasoumná jednota tehdy takřkajíc recipročně uskutečnila pražskou výstavu Hagenbundu. A nebyl to pražský Obecní dům, nýbrž Rudolfinum, v jehož prostorách se roku 1913 konala výstava představitelů českého umění a někdejšího enfant terrible oficiální pražské scény umění – Mikoláše Alše. Navíc zde často vystavovala i sdružení umělců vyznávajících českou národnost, včetně jejich nejpočetnějšího spolku, Jednoty umělců výtvarných. Zároveň Společnost vlasteneckých přátel umění neopomněla v akcích Krasoumné jednoty pořádaných před světovou válkou učtit své „domácí“ předchůdce. Uskutečnila zásadní výstavu tvorby z okruhu světově významného iniciátora sběratelství umění, císaře Rudolfa II. A připomněla i jednoho ze spolutvůrců své existence v Rudolfinu, když roku 1915 uspořádala výstavu poprvé doceňující význam malířské tvorby Viktora Barvítia.

Takto zůstávala Krasoumná jednota Společností vlasteneckých přátel umění do 20. století věrná své tradici a zároveň otevřená dalšímu vývoji. V podobném duchu si lze dále připomenout, jak vypadalo Rudolfinum z pohledu uživatelů jeho hudební části, která hostila jak koncertní produkce, tak prostory Pražské konzervatoře.

1. Přehledné a podrobné k její historii Vlnas 1996, s. 52ad; Vacířová 1992.
2. Barvitius 1889.
3. Barvitius 1889, s. XIV.
4. Vlnas 1993 a Slavíček 1993.
5. ANG, f. Společnost vlasteneckých přátel umění, AA 1059 z r. 1884.
6. Srov. Sekyrka 2007.
7. Barvitius 1889.
8. Vlnas – Sekyrka 1994.
9. Hojda 1983, s. 138, 140, 144 a 149.
10. Praha 1991b, K nákupům od žijících s. 52 ad. K založení a dalšímu vývoji Galerie žijících malířů, srov. též Praha 1995–1996.
11. Tyršová 1885b.
12. Matějček 1913.
13. Jiránek 1900 (přetištěno jako Branberger 1911, pozn. 84).
14. Lodr 1960, srov. zvl.
15. Chronologický seznam Myslbekových děl, zvl. s. 503. Tři podobizny představitelů Společnosti Myslbek vytvořil v letech 1889–1891 pro Rudolfinum a model Oddanosti vystavovaný úspěšně v řadě evropských metropolí během osmdesátých let rovněž „zakotvil“ právě zde.
16. Pomajzlová 1992; Praha 1995.
17. Vlnas 1996, s. 74ad.
18. Barvitius 1889, s. XIVad.
19. Srov. Šámal – Brožová 2015.
20. Viz Suchomelová 1996, Aulická 1996 a Praha 1996.
21. Pro souhrnnou bilanci pozůstalostního odhadu na 660 tisíc a 300 tisíc korun (malby, kresby, rytiny a uměleckořemeslné artefakty) viz Praha 1994.
22. Nejpodrobnější reportáž o průběhu návštěvy vyšla v Lokál und Provinzialchronik, *Bohemia* LXVIII, 1885, 8. 4., s. 5.
23. Simota – Kostka 1985, s. 37.
24. Výtvarné umění (Rudolfinum v dokončení), Světozor XIX, 1885, s. 31.
25. Výtvarné umění, *Zlatá Praha* III, 1885–1886, s. 96.
26. Karel B. Mádl, Zur Eröffnung der Kunstgewerbeschule in Prag, *Poříčí* XXIV, 1885, 22. 11.; Viz též Mádl 1887 (přetištěno jako Mádl 1959, s. 50–56).
27. Hostinský 1887.
28. Tyrš 1883; Přetištěno jako Tyrš 1937, s. 139 ad.
29. Muzeum se počátkem svého působení ve vlastní budově prezentovalo po výstavě Ochoctní a živnostenské komory v Praze roku 1908, viz Chytil 1909, Poznámky k počátkům muzea přinesly pak publikace Poche 1958 a Okrouhlicková 1985.
30. Lokál und Provinzialchronik, *Bohemia*, LXVIII, 8. 4, 1885, s. 5.
31. Pro nejobsáhlejší prezentaci, analýzu i komentář činnosti Krasoumné jednoty srov.
32. Vlnas 1996, s. 57ad a 183ad. Hojda 1983; Hojda – Praha 2004; Praha 1997. Pro původní fázi výzkumu a další dílčí poznatky srov. Praha 1980; Praha 1988 a Praha 2002.
33. Pro nejsoustavnější dokumentaci a analýzu výročních výstav za éry Rudolfina viz Hojda 1988.
34. Ani vznik nových spolků umělců s jejich samostatnými výstavními aktivitami na přelomu 19. a 20. století nebyl tedy ani zdaleka jen výsledkem opozice vůči Krasoumné jednotě.
35. Proti kóji správ budovy preferovala samostatné panely, kvůli snížení rizika požáru.
36. Mádl 1889. Podle střídavých okolností na straně pořadatelů výstavy i vystavujících se o všem objem i uspořádání exponátů každoročně měnily, Tyršová s tímto ohledem například k roku 1896 zaznamenala v hlavním sále výstavy soustředění tvorby autorů „teritoriálně domácích“ (Tyršová 1896, s. 533).
37. Viz Mádlůva rubrika Pražský salon 1894 v rámci deníku *Politik* XXXIII z 27. 4., 10. 5., 29. 5., 5. 6. a 16. 6. 1894 (zde 27. 4).
38. Praha 1991a, s. 3–4 a 9–12; Hojda – Praha 1993; Kreuzieger – Kreuzlegerová 2001.
39. K předválečným aktivitám zemských německých spolků umělců přehledně viz Rousová 1994.