

## MALÍŘSTVÍ



Fr. Tkadlík: Zázračné uzdravení, počátek 30. let 19. stol., detail střední části



Ant. Mánes: Krajina se zříceninou románského chrámu



Ant. Machek: Portrét paní Karáskové, 1841

Charakter naší malby na počátku 19. století udávali umělci prodlužující dosud výtvarnou kulturu pozdního baroka (krajinář **F. X. Procházka**) nebo ti, kteří starší tvorbu spojovali s romanticky orientovaným klasicismem (**Ludvík Kohl**). Historickým mezníkem, kterým začíná nová etapa vývoje našeho malířství 19. století, se stalo založení pražské Akademie. Do jejího čela byl uveden solnohradský rodák, komorní malíř biskupa pasovského **Josef Bergler** (1753–1829). Ten po léta prosazoval střízlivou, podle klasicistních pravidel pečlivě vypracovanou tvorbu, založenou především na kresebných prvcích. Druhým učitelem pražské Akademie byl vedutista **Karel Postl** (1774–1818), který vyučoval krajinomalbě. Mladí adepti umění nacházeli u něho poučení o klasicistní struktuře obrazu odvozené od Poussina, Lorraina a Ruisdaela, o dokonalé technice tvorby.

Vzdor nevýrazným školním podnětům vyšli z Pražské Akademie i významní autoři jako byl Tkadlík a Mánesové i se školou volně spjatý Machek a Navrátil. **František Tkadlík** (1786–1840) pocházel z patricijské rodiny. Jeho tvorba byla prostoupena intelektuálními zájmy malíře a racionalismem. Vídeňské a římské studium mu dalo široký rozhled a malířské zkušenosti. Obraz **Potopa** (kolem 1826) nezastírá Tkadlíkovu výtvarnou inspiraci díly Raffaela, Michelangela a zejména A. Carracciho, ani umělcův vztah k baroknímu dynamismu. V závěru života, kdy byl umělec povolán na pražskou Akademii k pedagogické činnosti, zesiloval kolorismus jeho malby až k výrazným kontrastům živých barev, které nepostrádaly poetické ladění, někdy až jistý příděch mysticismu. K stěžejním dílům malíře patří **Sv. Václav a Ludmila při mši** (asi 1837), obraz, který je dokladem Tkadlíkovy schopnosti velkoryse organizovat obrazový prostor, plasticky modelovat tvar, oprostit malířský celek od podružných detailů a přitom nezbavit dílo citové vroucnosti. Řada prací dokazuje, že Tkadlík byl i výborným krajinářem (**Italská krajina**, kolem 1835).

Ve srovnání s Tkadlíkovou tvorbou je ovšem dílo krajináře **Antonína Mánesa** (1784–1843) bezprostřednější, i když snad méně kompozičně organizované. Od počátečního realismu směřovalo Tkadlíkovo dílo k idealizaci, u Mánesa tomu bylo naopak. Do našeho povědomí zapsal se Tkadlík jako figuralista, Mánes jako krajinář. Mánesovy ideální krajiny jsou sice klasicistní, na rozdíl od Postlových krajin mají však řadu realistických prvků převzatých z konkrétního jevu reality (**Krajina s belvedérem**). V tvorbě Antonína Mánesa se nejednou setkáme až s místopisným zájmem. V pozdějších dílech uplatnil Mánes dělivý rukopis a některé jeho studie měly již moderní vztah k atmosféře. Obsahová náplň řady pozdějších prací se již přiklání k estetice romantismu (**Kokořín**, 1839).

V portrétní malbě vynikal **Antonín Machek** (1775–1814). Měl přirozený výtvarný temperament, který jeho akademické vzdělání neutlumilo. Z barokní tradice si uchoval velkorysost obrazové koncepce, modelační dovednost a sklon k sumárnímu podání malířského celku (**Portrét sochaře Josefa Malinského**). Koncem první čtvrtiny 19. století pronikla do jeho tvorby klasicistní věcnost a biedermeierovský realismus i příznačný zájem o kostým a detail charakterizující společenské postavení portrétovaných osob (**Barbora Smetanová**, 1832, Podobizna neznámé paní z Litoměřic).

Nejzajímavější postavou našeho malířství první poloviny 19. století byl **Josef Navrátil** (1798–1865). Dlouho patřil k umělcům téměř neznámým. Staral se nejdivně hlavně o prosperitu své dekoratérské dílny a hmotné zajištění rodiny. Výzdoba liběchovského zámku je dokla-

dem pozvolného rozvoje jeho talentu. Počátkem čtyřicátých let se však již zřetelně projeví Navrátilovy koloristické schopnosti a jeho smysl pro realistické pozorování. K stěžejním dílům Josefa Navrátila patří **výzdoba tzv. Alpského pokoje** záměčku v Jirnech (v středních Čechách) a **malby Michalovicova domu** v Praze. Jako malíř schopný vyjádřit již světelně atmosférické fluidum krajiny a citlivost k barvě, temperamentně rozvedené do štavnatých odstínů, vynikal Navrátil především v zachycování detailů. Jeho živelný malířský temperament a citlivost pro smyslové hodnoty reality prostupují řadou drobných obrazů z prostředí divadla, společenských žánrů a maleb zátiší (**Herečka, Čtenářka, Překvapení, Paštika, Maso na talíři, Trdlovec**). Otevřenou otázkou zůstává, nakolik byla okouzující Navrátilova díla výsledkem umělce zaujetí estetikou druhého rokoka a nakolik vyplynula z prostého barevného opojení, jež bylo základním rysem umělce vztahu k realitě. Dílo Josefa Navrátila se do značné míry vymyká stylovým kritériím, nabývá ryze národní osobitosti, ale současně se stává významným, leč dosud plně nedoceneným fenoménem evropského malířství 19. století, jenž souzněl s dobovým romantismem.

Hlavně v českém prostředí nabylo na významu dílo **Josefa Mánesa** (1820–1871). Aniž by Mánes zapíral svoji výtvarnou kázeň, kresebnou noblesu a zdrženlivost, přijímal senzualistické podněty i z druhého rokoka. Vlastnosti jeho malby vyplývaly z rodinné vazby k prostředí pražské Akademie (kde učil od r. 1836 jeho otec i jeho strýc Václav). Vyvěraly též ze sociální vazby k šlechtickým vrstvám a z pobytu v kulturně živém prostředí Mnichova. Významnou roli sehrávaly i osobní vlastnosti umělce obdařeného výtvarnými vlohami. Již jako student, po neshodách s novým ředitelem pražské Akademie Rubenem, odešel umělec do ciziny. Nejstarší Mánesovy práce nezapřou Tkadlíkův vliv a vzdělání v akademické tvorbě, zejména v kresbě. Jeho obrazy **Smrt Lukáše Leydenského** nebo **Setkání Petrarky s Laurou** jsou dosud klasicistně hladké, barevně tlumené a budované především na kresbě. V Mnichově si umělec osvojil romanticky vroucný vztah k venkovskému prostředí, k životní realitě prostých lidí i k osobitým jevům jejich životního prostředí, zejména krojovému bohatství, poetizující pohled na svět i úctu ke kresbě a lehké technice akvarelu. Kresba a akvarel zůstaly nejsilnější stránkou Mánesova díla (**ilustrace Rukopisu královéhradeckého**, kresby k lidovým písním, **Líbánky na Hané**, 1849).

Významné místo náleží Mánesovi i v malbě portrétní. Jeho portréty překonaly popisnost Machkových obrazů a pronikaly pod povrch vnějšího jevu, aby postihly duševní život modelů. Nejednou dosahovaly monumentality připomínající díla renesančních mistrů. Vedle podobizen členů **rodiny Silva Tarouců, manželů Vendulákových a Václavíkových** patří k nejznámějším Mánesův portrét **Luisy Bělské** a ideální **podobizna Josefíny** z r. 1855. Působivost těchto portrétů souvisela patrně s citovým vztahem malíře k námětu. Platí to rovněž o drobných malbách prostoupených minuciositou druhého rokoka a senzualismem této tendence (**Jitro, Večer, Švadlenka, Na výletě, Červené parapličko**). Zvláštní roli v Mánesově tvorbě sehrávají i dva protější krajiny z povodí Labe: **Řípský kraj** a **Labská krajina**. Tato díla se již zbavila klasicistní sevřenosti i romantické transformace námětu. Krajinný výsek reality je v nich viděn v jeho konkrétnosti, ale i jako monument, v jehož pozadí tkví ideje duchovní povahy. Něco podobného lze říci rovněž o obrazovém cyklu zhotoveném pro **výzdobu pražského orloje**. Idealizované postavy lidu slovanského dávno-věku se staly odkazem generaci Národního divadla.



*Jos. Navrátil: Čtenářka,  
50. léta 19. stol.*



*J. Mánes: V létě, asi 1856*

Před časem byla nastolena otázka významu tvorby **Amálie Mánesové**, jejíž malířská senzibilita je srovnatelná s virtuozitou jejího slavnějšího bratra.

Třetí ze sourozenců Mánesových, **Quido Mánes** (1828–1888) je považován za umělce, jehož výtvarný význam nepřekročil rovinu dobových konvencí. Byl to typický malíř žánrů. Nejzajímavější jsou jeho obrazy z konce padesátých let čerpající ze staropražských námětů. Jeho vrcholným dílem je malba vyjadřující šťastný a poklidný rodinný život, zasazena do exotického prostředí: **Čínský císař Kien-long skládá chvalozpěv na čaj**. Nápadný je živý a sytý kolorit obrazu a jemně diferencované barevné reflexy díla. Odchod Quido Mánesa do německého prostředí Düsseldorfu vedl k splynutí pozdější umělcovy tvorby s cizím prostředím.

Trvalým pobytem v cizině se začlenil do západoevropského uměleckého kontextu i **Jaroslav Čermák** (1830–1878). Umělec byl po celý život oddán národnostním zájmům západních a zejména jižních Slovanů (**Dalmatská svatba**, **Únos Černoهورky**, **Raněný Černoهورec**). Pařížská společnost oceňovala Čermákovu vytříbenou malířskou formu, klasickou ušlechtilost jeho obrazů a jejich jemné barevné ladění. Realistickým postřehem překonal Čermák většinu našich malířů historických námětů.



K. Purkyně: Zátíší s cibulí a špekem, 1861

K skutečně velkým realistům našeho malířství 19. století ve smyslu Courbetova objektivisticky zaměřeného naturalismu (či realismu) patřili malíři Viktor Barvitius, Soběslav Pinkas a především Karel Purkyně. K nim lze přiřadit též krajináře Adolfa Kosárka. Do celoevropského kontextu se nejvíce začlenil **Karel Purkyně** (1834–1868). Jeho význam pro naši výtvarnou kulturu byl rozpoznán až dlouho po jeho smrti. Rodinné prostředí, určené zájmy a společenským postavením otce mu dávalo dobré intelektuální i materiální předpoklady pro tvůrčí činnost. Společnost ovlivněná národnostně budovatelskými ideami očekávala však od malířského díla literárně koncipovanou fabuli, proto pro práci Karla Purkyněho neměla pochopení a ústy např. samotného Jana Nerudy ji odkazovala do roviny neprodného řemesla. Dílo ocenil až po letech historik umění F. X. Jiřík a malíř Emil Filla. V souladu s dobovými názory pozitivistů vnímal Purkyně neobjektivnější stránku skutečnosti, zachycoval její materiálovou povahu, zvláštnost povrchu a struktury předmětů. Skutečnost tak vyjadřoval pravdivě, bez příkras, idejí a legend. K poloze dobového, sentimentálně laděného žánru inklinovalo jen jeho nejranější dílo (**Děti dívající se na obrázky**, 1853). Některé Purkyněho práce vznikly ovšem i pod vlivem estetiky druhého rokoka (**J. V. Staněk jako páže**). Srovnáme-li obrázek **Boulognského lesíka** či Purkyněho **Podobiznu paní Křikavové** s kteroukoliv podobiznou či krajinou té doby, uvědomíme si tvůrčí přínos malby našeho realisty: volný malířský rukopis, svěží kolorit, skvrnovitý přednes blízký francouzskému krajinářství. Robustní hutnost malířského celku, pojetí postav a věcí jako fenoménů neměnných v čase, klidné a věčné nazírání na skutečnost v její materiálové podstatě nalezneme i na **Portrétu rodiny řezbáře Vorlíčka**, na němž se umělec nezřídka bohatých koloristických možností. Kompoziční schéma opakujících se trianglovitých útvarů je tu převrstveno eliptickým stažením scény. Dílem proniká nesentimentální věcnost a statická daná tím, že obraz nezneklidňuje sebemenší duševní ani fiktivní fyzický pohyb postav. Podobně působí též časově blízký obraz **Kováře Jecha** (Politizující kovář, 1860). Velkou část této malby vyplňuje zátíší s dílenskými nástroji. Velasquezův vliv, patrný ještě na tomto obraze, záhy vystřídal ohlas klasické renesance a metoda malby za použití teplého benátského koloritu. Inspirace starými mistry nalezneme na **Podobizně umělcovy choti** i na známém Portrétu zpěvačky Emilie Bubeníčkové.

Po malé ouvertuře po polovině padesátých let se množily na počátku následujícího desetiletí obrazy zátiší. Již jejich názvy: **Sova sněžná, Zátíší s pávem, Zátíší s cibulí a se špekem** atd. naznačují hlavní směr výtvarného zájmu malíře, který se obracel k bohatému rejstříku materiálových struktur předmětů a k vystižení reality ryze malířskými prostředky. V závěru své krátké tvůrčí dráhy maloval Karel Purkyně obrazový **cyklus studií postav Shakespeareových her**. V pojetí, které působí jako náhodný výřez ze skutečnosti, i ve svěží třísti barev bychom mohli spatřovat již zárodek impresivního pojetí malby. K těmto výsledkům dospěl malíř na základě svých dřívějších zkušeností s estetikou druhého rokoka, byl však na cestě k určení významu krásy barevné hmoty pro moderní malířství 19. století.

„S menší nepřízní, ale s týmž nezájmem setkaly se práce i jeho druhů, Soběslava Pinkase a Viktora Barvitia. Podobně jako Purkyně odešli tito umělci z Prahy, aby studovali v cizině a obohatili tak odkaz navrátilových novými vymoženostmi soudobé evropské malby“ (Volavka). Starší **Soběslav Pinkas** (1827–1901) přežil Purkyněho o 33 let. Malířství se věnoval až po ukončení právnického studia, pražskou Akademii však záhy zaměnil za mnichovskou školu, která poskytla poučení i Purkyněmu. Sociálně akcentovaný obraz **Hrající si děti na Kampě** (1854), při vši intimitě staropražského žánrového motivu, má rysy drsné syrovosti a pravdivého realismu. Během mnoha umělecky plodných let strávených později v Paříži vytvořil umělec, dříve než se zřekl štětce a palety, řadu prací, ve kterých však realismus nejednou spočíval v umělcově podrobném líčení detailu (**Drvoštěp a smrt, Metařka, Rybářské děvče** atd.). I tak se Pinkasova tvorba stala trvalou hodnotou našeho realistického umění (**Selský interiér, V ateliéru umělcově v Paříži**).

Zhruba do stejného období patří výtvarně vzepětí **Viktora Barvitia** (1834–1901). Jeho **Čtvrtek ve Stromovce** projevuje aktivní vztah malíře k současnému francouzskému realismu monetovského typu, se kterým se umělec setkal v Paříži. V obraze **Zkouška koně v Paříži** (1867) udivuje autor silou realistického uchopení motivu. „Viktor Barvitijs prohluboval v Paříži především své znalosti světla a barvy, jejichž základy si osvojil již předtím v Praze, pod vedením ředitele Engertha. Z Paříže se vrátil jako malířský virtuos, s nesmírně jemným, téměř komorním, štětcovým přednesem“ (Volavka).

Po smrti Antonína Mánesa zaujal místo profesora krajinomalby na Akademii Rubenův švagr, bavorský malíř **Max Haushofer** (1811–1866). Jeho práce nevybočovaly sice z dobových zvyklostí, ale charakteristickou transparentní vzdušností a jemností přispívaly k důraznějšímu prosazování světelně atmosférických prvků v české krajinomalbě. Mezi krajináře jeho školy patřil **Bedřich Havránek**, který měl názorově blízko k Antonínu Mánesovi, vedutista **Bedřich Wachsmann**, **Eduard Herold**, specializovaný na topografickou kresbu, akvarelista **Jan Novopacký**, pozdější správce císařské obrazárny, a několik dalších autorů. K nejvýznamnějším absolventům Haushoferovy školy patřili však **Kosárek**, **Bubák**, **Ullik** a **Mařák**. Dříve než **Kosárek**, dospěl k velkorysému pojetí krajiny **Alois Bubák** (1824–1870). Bylo to v době kolem r. 1853, kdy vystavil svoji **Hrubou Skálu**, jeden z četných obrazů, kterými oslavil krajinu Českého ráje a Středohoří. K Bubákovi měl výtvarně nejbliže **Hugo Ullik** (1838–1881). Tento malíř umělecky vystoupil až po Kosárkově smrti. Na Kosárka však nenavázal a vrátil se k romantickému pojetí krajiny. Romantické povahy bylo i jeho citové přilnutí k charakteristickým dominantám české krajiny (**Bezděz, Křivoklát, Točnick** atd.).

Zakladatelem české realistické krajinomalby byl především **Adolf Kosárek** (1830–1859). V jeho prvých dílech se setkáváme s charakteristikou rozmanitých horských scenérií,



A. Kosárek: *Selská svatba*, 1858

s citovostí i s mnohmluvností detailů. Malířský postoj umělce se shodoval se stanoviskem pozorovatele, který hledá výjimečné pohledy na krajinu a působivé vyhlídky. Později se Kosárek intenzivně zajímal o koloristické hodnoty. V obraze *Poutník zvládnul i plastické prvky a dospěl k přirozené světelnosti a určitosti realistického vystižení materiálové struktury jednotlivých předmětů*. Na *Motivu od Pardubic* (1854) spočívají romantická rezidua již jen ve způsobu střídání světla a stínů, na pestřejším koloritu a důrazu na působivé dominanty krajiny. V *Letní krajině s kaplí* (1859) objevil malíř prostý námět, skutečnou, realisticky viděnou krajinu, jejíž nedílnou součástí byl i přirozený stav oblohy. Ve stejné době (1858) vznikla i známá *Selská svatba*. Vrcholným dílem Kosárkova krajinářského realismu se stal obraz *Česká krajina*, ze kterého veškeré romantické znaky vymizely. Krajina se přiblížila skutečnému, téměř náhodně zvolenému úseku přírody a zřekla se všeho, co by diváka mohlo vybízet k asociacím dějové povahy. Snahu autora o pochopení krajiny v konkrétním atmosférickém obalu naznačily menší práce – snad studijního charakteru – díla ze závěru Kosárkova života: *Nádvoří pivovaru a Bažiny v horách* (dílo nazývané též *Mlhy v Krkonoších*). Poněkud jiné pojetí realismu uplatňuje ve svých výborných charakteristikách našeho malířství 19. století Vojtěch Volavka, když píše, že „Kosárek je jako Josef Mánes, romantikem i realistou v jedné osobě, především je však básníkem. Ať v epických líčeních všemohoucnosti přírody a bezútešné lidské bezmoci, či v lyrické poezii svých posledních skladeb, kde jeho krajiny nejsou ani romantické, ani realistické, nýbrž ztělesňují už jen představu české krajiny, jak od těch dob pevně zakotvila v naší představě.“

Nová skladba hospodářských a politických sil našeho prostředí ve 2. polovině 19. století se projevila i v kulturní oblasti. Široké vrstvy českého národa, který od r. 1865 sbíral prostředky pro stavbu „stánku národní kultury“, vyžadovaly dílo okázalé, důstojné národní reprezentace, které by vyhovovalo novoromantickému vkusu vrstev české buržoazie. Z tvůrčího odkazu Josefa Mánesa čerpali pak někteří autoři výzdoby Národního divadla v Praze.

**Julius Mařák** (1832–1899), nejstarší z „generace Národního divadla“, patřil ještě k Haushoferově škole. Po pražské Akademii poznal ještě mnichovskou a vídeňskou školu. Měl schopnost zjemnit výrazové prostředky a smysl pro krajinný detail. Roku 1881 byl povolán do Prahy k výzdobě Královské lóže Národního divadla krajinnými motivy z památných míst českých zemí (*Ríp, Radhošť, Vyšehrad, Hostýn* atd.). Jiný obrazový cyklus vytvořil pro stěny *schodiště Národního muzea*. Od r. 1887 Mařák vchoval celou generaci českých krajinářů, mezi nimiž mnozí rozvíjeli realistický odkaz až do polohy moderního impresionismu. Mařákovo dílo se vyvíjelo od hladce malované náladové krajiny k realisticky věcnějšímu pojetí skutečnosti až k uvolněné světelné malbě blízké zásadám malby v plenéru. Četné jeho obrazy lesních interiérů bývají naplněny dramatickými záblesky slunečního svitu a smyslově pocítovanou svěží barvou. Mařákovo dílo vrcholilo cyklem *Rakousko-uherské lesní charaktery* (1878). Ve vystižení lesní krajiny dosahoval Julius Mařák evropské úrovně (*Ráno v lese, Šumavský prales, Čapí sněm* atd.). Mařák byl i vynikajícím kreslířem a zabýval se rovněž grafickou tvorbou. „Byl vynikajícím pedagogem, otevřeným vůči moderním podnětům, které u svých žáků dovedl podchytit; z jeho malířské školy vyšli A. Slaviček, J. Holub, F. Kavan, O. Lebeda atd. Měl přímý podíl na krajinářském vzepětí svých žáků, třebaže nesledovali jeho výtvarný názor dobově méně podnětný než názory tehdy znovuobjevených osobností české malby (A. Kosárek, K. Purkyně), nebo výboje současníků (A. Chittussi)“.

(Jan Baleka).



J. Mařák: *Interiér lesa se srnkou, asi 1884*

Nejtypičtějšími představiteli generace Národního divadla byli Aleš, Hynais, Tulka a Ženíšek. Aleš s Tulkou a Ženíškem vystoupili společně v anonymní soutěži na výzdobu budovy pod heslem „Okřídlená paleta“. **Josef Tulka** (1846–1882) sledoval nejoddaněji Mánesův příklad. **V lunetách lodžie divadla** dovedl mánesovské rysy ještě změkčit. Nestal se však obecně známým malířem, protože ve svých 36 letech se na své cestě po Itálii beze stopy ztratil. Později bylo zjištěno, že se věnoval řeholnímu životu.

Naopak jméno **Františka Ženíška** (1849–1916), tvůrce první opony Národního divadla a řady alegorických postav na **stropě hlediště**, vešlo do obecného povědomí. Ve své době byla ceněna zejména jeho dekorativní schopnost, akademicky hladký a romanticky nasládlý styl i jemnost provedení malby, jež vyhovovala pražské maloměstské společnosti. Ženíšek se podílel i na **výzdobě foyeru divadla**, kde pracoval společně s Alšem. Ženíšek na sebe upozornil již jako autor **výzdoby Smetanova muzea**. Později se plně oddával historické malbě (obrazy **Pantheonu Národního muzea** v Praze).

Nejtalentovanějším a nejvšestrannějším z uvedené trojice byl **Mikoláš Aleš** (1852–1913). Jeho vervní umělecký projev se však tehdejší společnosti jevil jako málo uhlazený a nepřilíhající noblesní. Proto při **výzdobě Národního divadla** musel spolupracovat s Ženíškem, který byl zárukou konvenčního provedení konečné realizace. Aleš své druhy převyšoval především ve fabulační schopnosti, výtvarné bravuře a lehkosti provedení (studie pro **cyklus Vlast**). Téměř expresivní výrazovost byla příznačná i pro Alšovy historické obrazy, oleje i kolorované kresby, které s oblibou sahaly k husitským námětům (**Jan Žižka, Husitský tábor, Setkání Jiřího Poděbradského s Matyášem Korvínem**, 1878). Po r. 1884 zanechal Aleš malby a věnoval se převážně ilustrační tvorbě. Přispíval do řady časopisů (Zlaté Prahy, Světozoru, Květů, Švandy Dudáka atd.), ilustroval Čelakovského Ohlasy písní ruských, Arbesovy spisy, díla A. Jiráska, J. V. Raise atd. Věnoval se rovněž dekorativním návrhům pro fasády domů i jejich interiéry a kresebné tvorbě v rozsáhlých cyklech.

Především malířem historických obrazů se stal **Václav Brožík** (1851–1901). Pro jeho tvorbu je příznačná hutná, realistická malba, odvozená z mnichovského prostředí, kde umělec studoval. Později mělo na něj vliv pařížské prostředí (L. Bonnat), ve kterém umělec zdomácněl. Za pobytu v Bretani se jeho způsob malby změnil, přijal podněty francouzského plenérismu a jeho tvorba se uvolnila a odlehčila. K neznámějším dílům Václava Brožíka patří rozměrné obrazy **Svatební poselstvo českého krále Ladislava u francouzského krále Karla VII., Odsouzení Jana Husa na koncilu v Kostnici a Zvolení Jiřího z Poděbrad za českého krále**. V Národním divadle uplatnil Brožík historické náměty, kterými byla po požáru divadla **vyzdobena královská lóže** (Tři doby české země). Vedle těchto prací lze připomenout rovněž náměty z bretaňského venkova blízké některým dílům Fritze Uhedho a vnitřně spřízněné i s časnou tvorbou J. Uprky.

**Vojtěch Hynais** (1854–1925) se odebral po vídeňském studiu za dalším vzděláním do Paříže. Studoval u J. L. Gérôma a inspiroval se tvorbou proslulého Paula Baudryho. Jeho malba spočívala na tradiční ateliérové kompozici provedené podle akademických pravidel opírajících se o principy klasicismu, ale byla již obohacena o světelné fenomény. Ty dodávaly malbě dojem, jako by byla obestřena jemným projasněným atmosférickým obalem (luminismus). Podobný způsob tvorby byl velmi žádaný, a tak se Hynaisovi dostalo mnohých společenských i uměleckých poct. Hynais byl skutečně vynikajícím dekorátérem a jeho tvorba se opírala mj. o studium slavného barokního malíře Tiepola. Umělec pracoval i pro



M. Aleš: Lunetový obraz z cyklu *Vlast*, po r. 1880



V. Brožík: *Přemyslovci*, po r. 1880, levá část obrazu



V. Hynais: *Apotheosa zemí českých*, v výzdobě Národního divadla

slavnou séverskou porcelánku. Pro Národní divadlo namaloval mj. **Alegorii zemí českých, Alegorii čtyř ročních dob – Počasy, Alegorii Míru, Alegorii Historie** a především **oponu Národního divadla**, která nahradila požárem zničené Ženíškovo dílo. Od r. 1893 (kdy se v Paříži oženil s Francouzskou) působil Hynais jako profesor na pražské Akademii. Ve své tvorbě se nikdy nezefkl akademické dokonalosti a vytvořil ještě řadu mistrných kompozic pro reprezentační účely (**Paridův soud** pro Českou akademii věd a umění).



A. Chittussi: Kapří rybník u Třeboně, 1886

S generací Národního divadla byl pouze svým věkem spojen malíř **Antonín Chittussi** (1847–1891). Po delším pobytu v Paříži se jeho tvorba přiklonila k pokročilému plenérismu, který pochopila až generace Mařákových žáků. Stříbřitě světlý kolorit Chittussiho krajin, odvozený z Corotova díla, se přibližoval stylu druhé generace barbizonských malířů. Umělec skutečně ve Fontainebleau maloval (**Z Barbizonského lesa**, 1883–84, Podzim ve Fontainebleau, 1879). Svě podlouhlé krajiny s širokým horizontem maloval v Polabí, v Železných horách, na Vysočině, Třeboňsku a na mnohých místech ve Francii, zejména v povodí Seiny. Jeho práce se staly mostem mezi starší ateliérovou krajinomalbou a impresionismem.

*Do těchto míst zapadá alespoň letmá zmínka o českém marinistovi (malíři mořských krajin) **Beneši Knüpferovi** (1844–1910), který větší část života strávil v Římě a podobně jako Arnold Böcklin maloval moře s vybájenými bytostmi mořských vil a panen na skalních útesech.*

Do generační blízkosti Vojtěcha Hynaise je nutno zařadit i další čtyři malíře-pedagogy: Pirnera, Schwaigra, Schikanedera a Jeneweina. **Maxmilián Pirner** (1854–1924) došel ocenění zejména u generace symbolistů. Byl to plodný malíř a ilustrátor (Heine, Lessing), tvůrce akademicky dokonalých kompozic, obrazů s mytologickými náměty a postavami démonů i pohádkových bytostí. Jeho tvorba, ovlivněná vídeňským novoromantismem a feuerbachovskou filozofickou básnivostí (cyklus **Život, Démon láska**, 1883–4, **Nenávist a Smrt**, 1889–1891), působila i na mladší generaci. **Jakub Schikaneder** (1855–1924) se spolu s malířem Liškou podíleli ještě na výzdobě Národního divadla. Schikaneder byl tvůrcem zádumčivých obrazů z prostředí opuštěných a deklasovaných (**Smutná cesta**, 1886, **Vražda v domě**), obrazů, ve kterých dělivý rukopis přispíval k výrazu světelného záření a potmělé atmosféry. Pochmurný ráz měly i obrazy **Felixe Jeneweina** (1857–1905). Zůstávaly však stranou zájmu veřejnosti a umělec tak dlouho zápasil o svou existenci. V závěru století se umělecky vzepjal v **cyklu kvašů Mor**. Známé byly i jeho cykly kreseb a akvarelů s historickými a náboženskými motivy prozrazující nejednou mánesovskou inspiraci.



L. Marold: Z vaječného trhu v Praze, 1888

O nový pohled na člověka z ironizujícího a kritického úhlu s burleskními, historizujícími a fantaskními prvky, obohacoval naši malbu **Hanuš Schwaiger** (1854–1912). Řada jeho prací čerpala z pohádkových námětů (**Krysař**) anebo byla naplněna filozofickými reflexemi (**Novokřtěnci**, 1886). Pozdější Schwaigrovy obrazy měly příděch sociální kritiky (**Rybí trh v Bruggách**, 1897).

**Luděk Marold** (1865–1898) byl sice mladší než předešlí umělci, ale i on se do výtvarného dění začlenil již v osmdesátých letech. Obrazem **Z vaječného trhu** (1888) řešil obdobné problémy v tvorbě figurální, jaké Chittussi naznačil v krajinomalbě. Umělec žil v Paříži, kde se živil hlavně ilustrační tvorbou a do Prahy se vrátil až v r. 1897. Marold ovládl veristický způsob dokonale naturalistického zachycení výjevu, který uplatnil na známém panoramatickém obraze **Bitvy u Lipan** (1898). Kompozice se stala epilogem jeho života i díla.

Představitelem nesentimentální realistické malby budované na ryze malířských prostředcích byl na konci osmdesátých let moravský rodák **Joža Uprka** (1861–1941). Jeho život byl trvale spojen s prostředím Slovácka a západního Slovenska. Umělec záhy pochopil principy plenéristické malby (**Na pastvu**, 1893) a před polovinou devadesátých let dospěl až na pomezí impresionismu (**Boží Tělo v Hroznové Lhotě**). Jeho hlavní zájem se později soustřeďoval k vystižení etnografického bohatství a obyčejů venkovského lidu (**Jízda králů**). Některá jeho díla se jistým sociálním podtextem i kompoziční uspořádáním celku dovolávají tradic francouzské malby od Milleta přes Courbeta po soudobé „ruralisty“ jako byl Puvis de Chavannes (**Štěrkař**, **Rozsévač** atd.).

Do kontextu našeho malířství 19. století zapadá též afišistická a později i malířská tvorba jiného Moravana, **Alfonse Muchy** (1860–1939). Ve světě získaly velkou popularitu především jeho **secesní plakáty** pro vystoupení herečky Sarah Bernhardtové, návrhy na její šperky a divadelní rekvizity. Po návratu do vlasti navázal umělec na své starší knižní ilustrace a vytvořil obrazový cyklus **Slovanská eposej** (na zámku v Moravském Krumlově), oslavující myšlenky panslavismu a slavné okamžiky z historie Slovanstva. Alfons Mucha je autorem řady pozdějších návrhů na první československé poštovní známky, bankovky i na různé propagační tiskoviny.

*Secesním stylem prošla tvorba řady našich umělců, z nichž nejvýraznější byla grafika Vojtěch Preissiga a časné malířské a grafické práce Františka Kupky. O nich se hovoří v následující kapitole.*

*Na vývoji malířství v českých zemích v 19. století participovali rovněž umělci německé národnosti. Patřil k nim již zmíněný první ředitel pražské Akademie Josef Bergler, kterému se dostalo výtvarného vzdělání v Miláně a v Římě. Významnější tvůrčí osobností byl však Josef Führich (1800–1876), typický představitel romantismu nejen v Čechách, ale též v širším regionu střední Evropy. Tento Berglerův žák se narodil v rodině venkovského malíře v severních Čechách. K romantismu jej podněcovalo dílo Friedricha Overbecka a středověká grafika. Koncem dvacátých let pobýval se skupinou nazarénů v Římě, kde vytvořil tři fresky pro vilu Massimi. R. 1834 se usadil ve Vídni, kde později působil jako profesor na Akademii. Byl autorem četných náboženských obrazů, ilustrací, grafických cyklů a kreseb, jež se nacházejí v galeriích v Liberci, Praze, Vídni, Mnichově, Berlíně a jinde. Führichova díla nalezneme též ve vídeňských chrámech, v chrámových objektech v severních Čechách a na Moravě v rajhradském klášteře.*

*Jako cizinec přišel do Čech Cornelisův žák z düsseldorfské a mnichovské Akademie Christian Ruben (1805–1875). Do Prahy byl povolán r. 1841 k řízení Akademie. Po více než deseti letech pak přešel na profesorské místo ve vídeňské Akademii. Jeho tvorba setrvala v poloze nazarenismu. Pozitivním jeho činem v Praze byla výzdoba stěn pražského Belvedéru historickými náměty za účasti žáků jeho školy.*

*K nazarénům se později přiklonil i pražský rodák, Rubenův žák, Josef Matyáš Trenkwald (1824–1897), který po studiu pobýval šest let v Římě. Z ciziny se vrátil jako uznávaný malíř historických obrazů. Jeho druhým domovem se pak stala Vídeň, odkud byl r. 1865 pozván na pražskou školu. Později se věnoval převážně malbě náboženských obrazů. Nejvíce je jich ve Vídni, kde umělec od r. 1872 až do své smrti působil jako profesor Akademie. K této generaci lze přiřadit rovněž Ferdinanda Laufbergera (1829–1881), jenž studoval v Praze a Vídni a stal se dovedným malířem historických obrazů, ilustrátorem, grafikem a kopistou,*



*J. Uprka: Literáci na kruchtě, 1890–91*





A. B. Piepenhagen: Bystřina pod listnatými stromy, 30. léta 19. stol.



Porcelánové hodiny z doby druhého rokoka, asi Slavkov, kolem r. 1845

později též pedagogem na vídeňské uměleckoprůmyslové škole. Malířem historických obrazů byl rovněž **Emil Laufer** (1837–1909). Tento moravský rodák (z Dvorců na Bruntálsku) byl absolventem vídeňské Akademie. Věnoval se malbě náboženských obrazů a žánrů. Jeho malířský styl podněcoval však vliv mnichovské školy (Piloty, Kaulbach). Führichovým dílem byl zpočátku inspirován populární malíř poněkud nasládlých náboženských obrazů **Gabriel Max** (1840–1915), jenž pocházel z pražské sochařské rodiny. Studoval ve Vídni a v Mnichově, kde se později stal profesorem na Akademii. Jeho symbolicko-alegorické kompozice pronikaly myšlenkové reflexe a spiritualisticko-náboženské obsahy. Náměty pro své obrazy čerpal umělec i z oblasti literatury a hudby.

Německého původu byl rovněž **August Bedřich Piepenhagen** (1791–1868), který do Prahy přišel jako malíř-samouk již r. 1810. Vedl knoflíkářskou živnost, později též soukromou malířskou školu. Jeho početné romanticky zabarvené krajiny z lesního prostředí se vyznačovaly smyslovou bezprostředností, intimitou a subtilností malby, jež anticipovala barevnou živost a šťavnatost koloritu Mařákových prací (**Lávka, Horská krajina**). Tuto výtvarnou linii prodlužovalo i několik jeho žáků, mezi něž patřily též talentované Piepenhagenovy dcery.

Krajinomalbě se věnoval též podstatně mladší Haushoferův žák pražské Akademie **Wilhelm Riedel** (1832–1876). Pocházel z Jizerských hor. Během několikaletého pobytu v Paříži se sblížil s problematikou tvorby barbizonské školy a využíval zejména výtvarných podnětů Corotovy malby. Cestou západoevropského malířství se ubírala též tvorba moravského rodáka (z Janovic u Rýmařova) **Eugena Jettela** (1845–1901). Umělec pobýval přes 20 let v Paříži. Zachycoval náladově podbarvené scenérie krajín za ranních mlh a za soumraků, které prozrazovaly vlivy barbizonských malířů a souzněly s náladovostí rodícího se rakouského impresionismu.

Zvláštní místo v této generaci patřilo **Juliovi Payerovi** (1842–1915) z Šenova u Teplic, jenž se specializoval na arktickou krajinu. Barbizonský plenérismus zanechal vliv též v tvorbě tachovského rodáka **Franze Rumplera** (1848–1922), pozdějšího profesora vídeňské Akademie. Umělec se věnoval žánrové malbě, portrétní tvorbě, figurální kompozici i krajinomalbě. Jeho dílo bylo vysoce ceněno především pro technickou dokonalost malířského provedení.

Z Prahy pocházely dvě malířky: **Marie Louisa Kirschnerová** (1852–1931), která krátkou dobu studovala u Piepenhagena, později v Mnichově a v Paříži a vedle tvorby figurální a portrétní se věnovala i krajinomalbě a malbě postav zvířat (později se zabývala i užitým uměním a v Čechách se usadila až po delším pobytu v cizině) a její vrstevnice **Hermína Laukotová** (1853–1931), která užívala i pseudonymu „Jan Textor“. Laukotová se vzdělávala v Praze, Mnichově a v Paříži, později se stala profesorkou grafiky na pražské Akademii. Figurální kompozice, žánry a zátiší této malířky nepřekračovaly však horizont tradičně koncipované salonní tvorby.

Od r. 1910 učil na Akademii pražský rodák, malíř **Karel Krattner** (1862–1926), jehož časná tvorba patřila ještě do 19. století. Studoval na pražské a mnichovské škole. Zabýval se nejen malbou, ale i grafikou a restaurátorstvím a psal i teoreticky zaměřená výtvarná pojednání. S jeho náboženskými malbami se lze setkat v Jablonném v Podještědí a v Rospenavě. V Krattnerově mnohdy velkoryse koncipované tvorbě doznávaly symbolistní prvky. Kulturně přínosná byla rovněž umělcova pedagogická a kulturně organizační činnost.

Od Krattnera o celé desetiletí starší byl olomoucký rodák Adolf Hölzel, o němž se zmiňuje následující kapitola.

## UŽITÉ UMĚNÍ

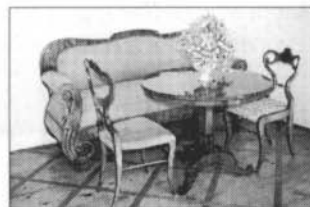
V letech 1760–1830 pronikal do evropského užitého umění *klasicismus*, styl označovaný ve Francii a v Anglii jako *neoklasicismus*, který kontrastoval nevázanosti a zdobné přebujelosti rokoka. Klasicismus byl prosazován ve Francii, zejména panovníkem Ludvíkem XVI., později se však spojoval s postoji měšťanské vrstvy. K jeho popularizaci přispěly před polovinou 18. století objevy zasypaných antických měst Pompejí a Herculanea i Winkelmannovy spisy o starém umění. Klasicistní umění se totiž vracelo k antické ornamentice a řádu, a zejména v nábytkářství prosazovalo sloupový a pilastrový skladebný systém. K nám se styl šířil především díky importům západního zboží. Od konce šedesátých let 18. stol. si nový styl podřizoval i proslulé návrhy nábytku Thomase Chippendala [čipndejla]. Moderním se stal anglický lehký světlý, tvarově jednoduchý nábytek zdobený medailony, květinovými girlandami a bronzovými doplňky s židlemi s vyplétáním. V keramice progresivní roli sehrála anglická dílna Josiaha Wedgwooda [večvúda], ve které se v letech 1885–95 zhotovovaly dokonce i kopie antických váz. Ve sklářské tvorbě se stalo oblíbené opalizované sklo, napodobení achátu a mléčné sklo s barevnou výzdobou, dále číše ve tvaru urny a „dvojtěny“, ve kterých mezi dvěma tence vybroušenými nádobami byla vložena zlatá fólie. Častým motivem výzdoby nádob byl profilový portrét a medailon. Nová orientace pronikla i do české produkce, například kameniny v Týnci n. Sáz. a v Praze a do porcelánek založených koncem 18. stol. ve Slavkově a v Klášterci. V době prvního císařství za impéria Napoleona I. v letech 1804–15 vznikl styl *impériale* – česky *empír*. Toto specifické zabarvení klasicismu dospělo k ještě větší tvarové střídmosti a úspornosti ve výzdobě, ve které se uplatňovala znalost egyptského a řeckého umění v dekoru, i jistá intimita. Typickým byl například motiv sfingy používaný mj. v bronzu na černém nábytku, anebo zalamovaných oušek na nádobách. Jako „druhý empír“ je označována tvorba importována z Francie za Napoleona III. (1852–70).

Středoevropským vyústěním měšťanského empíru v letech 1815–48 byl *biedermeier*, směr orientovaný mentalitou středních vrstev, jejich vztahem k romantismu a naturalismu. Slučoval klasicistní střídmost s romantickou citovostí, byl prostoupen idealismem a touhou po klidné životní idyle. Nábytek té doby měl účelné tvary, zdobil ho líbivý dekor s květinovými vzory. Častým doplňkem obytného interiéru se staly skleněné nádoby probrušované do různobarevných vrstev a doplněné emailovou malbou. Od r. 1818 se objevovalo žlutě lazurované sklo zdobené řezáním, později rubínově lazurované sklo s barokní ornamentikou a figurálními motivy, neprůhledné černé – hyalitové sklo i sklo připomínající polodrahokamy (lithaliny). V té době se již rozšířila domácí produkce užitkového i sochařsky modelovaného porcelánu a miniaturní portrét používaný jako šperk.

Více než desetiletí po r. 1840 se i v užitém umění projevovalo tzv. *druhé rokoko*. Předměty užívaly opět rokajů, pestrobarevné ornamentiky a erotických nebo kuriozních námětů. Užitě umění ve 2. polovině 19. století podléhalo většinou všeobecně rozšířené dobové tendenci – *historismu*, kdy předměty, zejména v nábytkářském umění, směřovaly k ožívání historických slohů. Při řešení interiérů významných budov, jako bylo Národní muzeum v Praze, se v tomto období výrazně prosadila návrhářská tvorba domácích autorů. Teprve v závěru 19. století došlo k pokusu o vytvoření nového slohu moderní doby, který zasáhl všechny oblasti užitého umění. Zrodila se *secese*, která se u nás projevila plně až na počátku 20. století. O tomto stylovém proudu bude proto zmínka až v další kapitole.



Část empírové kávové soupravy s výjevy z antické mytologie, Kysibl, po r. 1815



Sedací souprava z doby biedermeieru ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze

## CITACE

Vyjíždíme-li z Kutné Hory východním směrem přes Nové Dvory, dostaneme se po několika kilometrech do obce Mikuláš, kde nehluboko v parku situovaném při silnici nalezneme zámek Kačina.

Zámek Kačina byl vybudován nákladem hraběte Jana Rudolfa Chotka, nejvyššího purkrabí království českého, v letech 1802–1822 v parku, který byl založen již o více než deset let dříve. V době stavby zámku byl park rozšířen zčásti podle pokynů správce zámku v Schönbrunnu, botanika Mikuláše Josefa svobod. pána Jacquina. Projekt zámku byl zadán známému saskému architektovi Christianovi Františku Schurichtovi, který se úkolu ujal již r. 1796. Stavbu pak prováděl pražský stavitel Jiří Fischer a Jan F. Jödl. V závěru stavby se na Kačině uplatnil též architekt Antonín Arche, jehož známe z kroměřížských stavebních realizací. Areál je obohacen o sloupový chrámek, několik mostů, jež překlenuly parkové kanály, rondo s bazénem a dvojnásobnou alej roubící hvězdicovité halali s velkou vázou uprostřed.

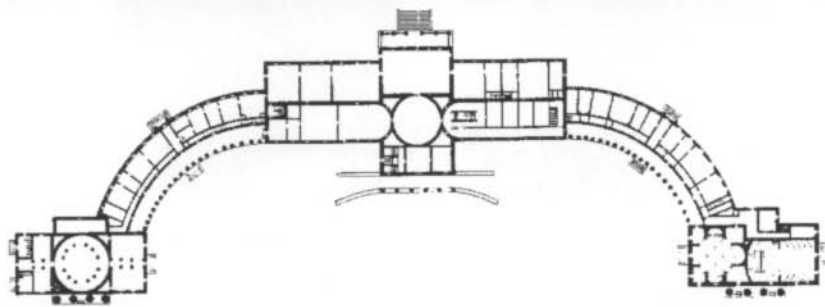
Vlastní zámek je vybudován na široce rozevřeném podkovovitém půdoryse. V jeho střední části dominuje hlavní budova s kruhovou místností uprostřed. K ní se ze stran připojují přízemní křídla v šířce jedné místnosti, jež utvářejí ramena podkovy. Tato boční křídla doprovází na vstupní (podkovou sevřeně) části sloupová kolonáda. Boční křídla jsou ukončena patrovými pavilony, které stavební hmotou korespondují s hlavní středovou budovou. Jižní pavilon skrývá prostor knihovny, severní nedokončenou kapli a divadlo.

Hlavní budova obsahovala velké prostory jídelny a tanečního sálu, které se napojovaly na zmíněný kruhový sál a další prostory, jež sloužily jako obytné místnosti pro majitele. Pokoje pro hosty a hospodářské příslušenství zámku se nacházelo v přízemních křídlech. Celý zámek je bohatě plasticky vyzdoben. Průčelní sochařská výzdoba je provedena podle návrhů Josefa Berglera. Pracoval na ní sochař Václav Prachner a Andreas Schrott. Další cenné skulptury nalezneme v zámeckém parku.

Symetrické rozložení stavební koncepce je výrazem dobového racionalismu a využití antikizujících prvků, zejména velkého sloupového řádu, který doprovází působivé portikové části bočních pavilonů, odkazuje k účtě architekta k antické klasice. Jednotlivé stavební články i celkový rozvrh budovy prokazuje nejednu inspiraci italskou renesancí, zejména dílem Andrea Palladia, jehož tvorby se v klasicismu dovolávala početná anglická zámecká architektura.

Zámek Kačina je nejrepresentativnějším dílem klasicismu v našich zemích a velkorysou stavební koncepcí, slohou čistotou a působivostí v kontextu s přírodním prostředím i vnitřním, zčásti dochovaným, vybavením, patří k předním architekturám klasicismu ve střední Evropě. V současné době je zámeckého interiéru využíváno jako expozice zemědělského muzea.

*Podrobnou charakteristiku objektu nalezneme v publikaci L. Markové: Zámek Kačina (Praha 1956).*



*Ch. F. Schuricht: Zámek Kačina u Nových Dvorů, 1802–1822, pohled na kolonádu otevřeného nádvoří a půdorys zámku*

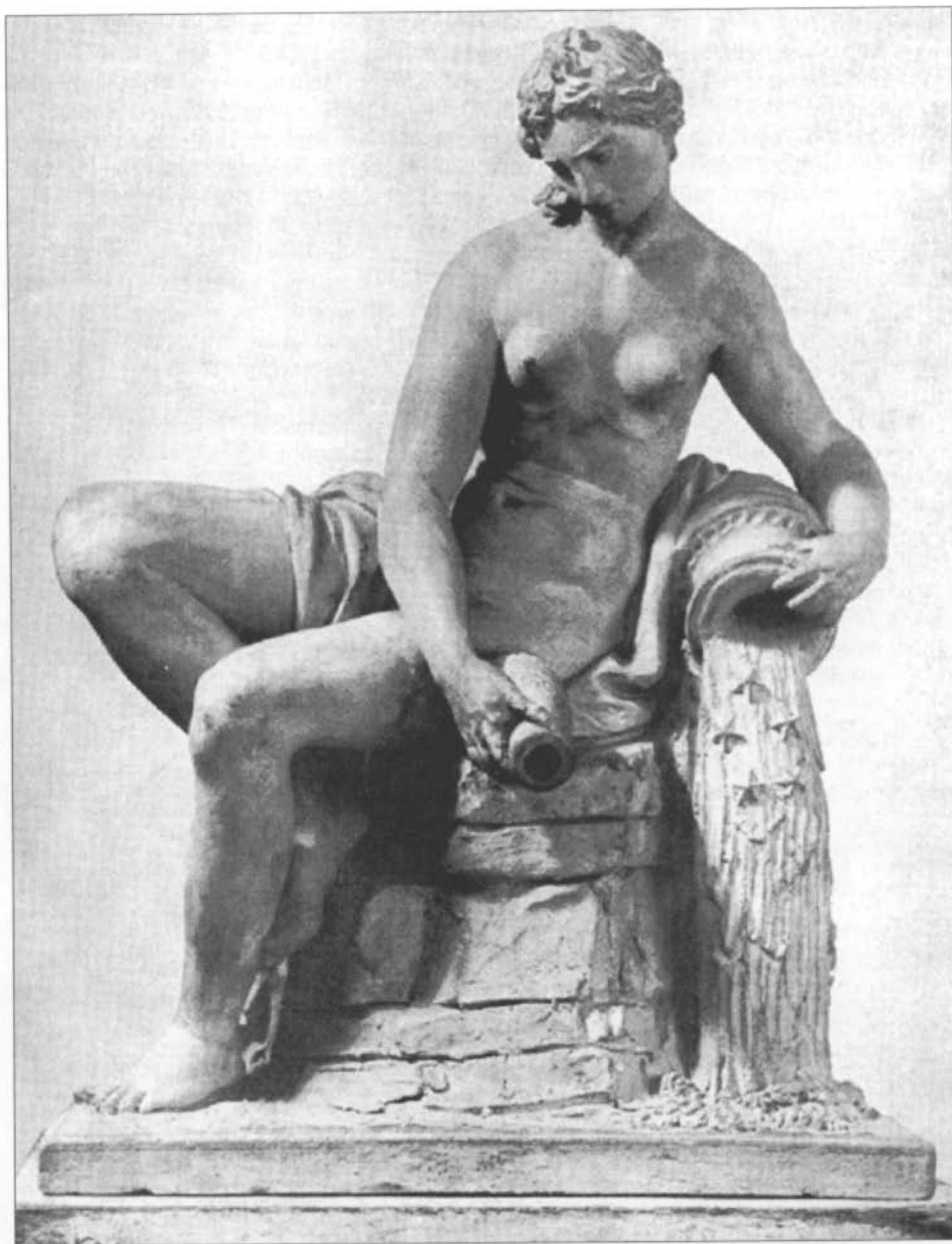
Socha Vltavy od Václava Prachnera, umístěná nad kašnou u Clam-Gallasova paláce v Praze, je vynikající památka pražské plastiky z počátku 19. století. Je to dílo, v kterém se projevilo umělecké snažení této doby zvláště výrazně. Sám motiv personifikace řeky Vltavy v postavě mladé dívky měl už ve svém základě předpoklady, aby se stal populárním, a jeho zpracování, plně poetického kouzla, poutá stále ještě diváka ušlechtilostí své formové řeči. [...]

Dal jí pořídit hr. Kristián Filip z Chlumu r. 1812 a vsadit do ohradní zdi zahrady svého barokního paláce [...] Socha Vltavy je jednou z časných prací Prachnerových a v souboru jeho děl je vlastně první větší prací, kde se volně rozvíjí umělcova myšlenka, netísněna jinými zřetely. Myšlenka této práce je zcela prostá. Vltava, zosobněna postavou dívky, sedí na nízké skalce, levicí se opírá o vázu, z níž vytéká proud vody, označený pěti hvězdami, v pravici drží menší vázu, z níž vytéká skutečný proud vody do kašny. Přirozené umělcovo nadání dovedlo však z tvarových prvků této jediné postavy vykoudlit umělecký útvar veliké básnické síly, zřejmě inspirovaný veškerou krásou, kterou v sobě obsahuje jméno této české řeky, spojené nadto se samotnou Prahou takovým osobitým poutem, jako málo co jiného [...] V jedné z prvních charakteristik Prachnerovy práce podané prof. drem V. V. Štechem, se říká, že Prachnerovy sochy se vyznačují svéráznou přesností a ostrostí modelace. To v plné míře platí také právě o modelu Vltavy městského musea.

Terakotový model musejní je nadmíru poučný právě tím, že naproti velkým, hotovým dílům Prachnerovým, má všecken půvab přímého názoru v okamžiku, kdy autor realizoval svou myšlenku. Je pracován s takovou citlivostí modelační, zvláště ve vyznačení jemné hry svalstva, že je nám přímo vodítkem, podle kterého můžeme hodnotit, na jaké basi názorové se rozkládala autorova práce. [...] Na modelu vidíme tvář velmi jemných rysů, propracovanou s miniaturní přesností, kdežto v kameni pozorujeme celkové její zaokrouhlení. Je plnější a tomu úměrně odpovídá měkké vázání tvarů v modelaci očí, úst, brady atd. Totéž platí i o ostatních partiích postavy, ale přesto výsledný výraz díla vyzněl velmi příznivě.

Myšlenka personifikace řeky Vltavy v postavě ženy vylévající vodu z nádoby vyskytla se již dříve, před Prachnerem, a to u umělce Prachnerovi zvláště blízkého, u Josefa Berglera. V jeho návrhu na oponu Stavovského divadla z r. 1804 se objevuje postava Vltavy jako část větší alegorické kompozice a tvoří tu dílčí skupinu spolu s postavami tří měst pražských. [...] Motiv byl v různých variacích zpracován i jinými autory, z nichž V. V. Reiner je pro náš zřetel nejdůležitější. Jeho zobrazení jedenácti českých řek v rohové výplni na Müllerově mapě Čech z roku 1720 mohlo být Prachnerovi rovněž jedním takovým vodítkem. [...] Podání má se sochou Prachnerovou tolik shod, jdoucích až do podrobností, na příklad v pohybu hlavy, v poloze rukou atd., že tato shoda, jak se zdá, není náhodná. Prachner tu navazuje asi právě na tuto předlohu. Činí tak ovšem s velikou volností, a je kladem jeho práce, že dal této představě zcela nový zvuk a přetavil jí v nové dílo pozoruhodné výše, které je pro českou sochařskou tvorbu počátku 19. století zvláště typické.

*Antonín Liška: Model Prachnerovy sochy Vltavy, Umění (roč. II), 1954, č. 4, s. 299 a d.*



*Václav Prachner: Model pro sochu Vltavy, pálená hlína, 1812, Muzeum hl. města Prahy*

[...] u obrazu jezera sv. Wolfganga [...] postavičky, vložené se zvláštní barevnou jemností a plynulostí jsou zality vzduchem [...]. Jinou funkci mají lidé ve Vodopádu pod Dachsteinem, obrazově nejméně uzavřeném, snad zobrazujícím místo na potoce Waldbach Strub u Hallstattu v Echerntalu, vedoucím k Dachsteinu, kde posadil do přírodní vznešenosti měšťáky viděné jaksi ironicky. Odrážejí se od mohutného živlu, který přináší změnu a pohyb v samotu. Nepatří do krajiny ustrojením ani počínáním. Vedle obou rybářů usadily se dámy v těsných kosticových živutcích a bohatě nabraných sukních, plné mašli. Jedna s loutnou a zpívající, druhá s knížkou a psíkem, třetí s pletením. Zdůrazňují vzdychavou poetičnost jedněch a sportovní horlivost druhých, mužů pavoučích těl v kamaších a úzkých kalhotách s cylindry a šálami, načrtnutých v živých protikladech. K této skupině, v níž bývají – sotva právem – vidění členové rodiny Wágnerovy, obrací se šedomodrá a zelená postava v lidové čepici, s licousy, pokařující dýmku. To je malíř sám, v nenáročném měšťanské šedivosti se odrážející od pestrého nastrojení skupiny, s níž jistě lidsky nesplynul. Dává tedy barevný i kompoziční střed celého obrazu. Při vší bonhomii a řemeslnictví zůstával opodál společnosti své doby. Figury pod vodopádem nemají ještě vztah k živému proudu – teprve v Michalovicově domě v Praze spojují se dějově a barevně s přírodou Vodopádu v Adersbachu a Turinem. Řítící se voda, bílá a nazelenalá, váže pevnou půdu s ovzduším, mění se ve světlo ve vodní tříšti, pěně a chvění. Teprve dále je to opět vzdušný proud, nazelenalý, pružný, narážející na balvany. Vodopád byl motiv příznačný pro tehdejší romantismus i pro Navrátilovo pojetí. Chápal i živly smírně a vnášel i do horské samoty přítomnostní přízvuk lidmi z města. Tam, kde jiní zdůrazňovali tajemnou divočinu roklí, aby vyjádřili útěk ze společnosti do samot, Navrátil cítil lidské bytí v krajině a fixoval v barevném odrazu vztahy.

Vodopád v Jirnech možno srovnávat s jeho jinými obrazy téhož námětu. Opětovně parafrázoval obrovité kaskády v Schaffhausenu, beletristicky pointoval Vodopád ve Vesnici, ještě idylicky a drobně, kde vyjádřil plně účinky vody ve vzduchu, jež přináší do krajiny pohyb a změnu. Ta je v proudění Vodopádu krkonošské Mumlavý probarveném do tónů růžových, zelenavých, modravých a fialových, a kde štětcová práce zvyšuje průhlednost vody. Zářivost a vzdušnost toku se potom ještě zvýšila ve Veliké horské krajině. V Jirnech, které jsou příznačným dokumentem postupujícího prohlubování obrazové uzavřenosti, prostorovosti a malířského pochopení struktur, je vidět do úsilí sjednotit protiklady hladce malované mlékově bílé vody s reliéfním nánosem skály a postihnout valeury, tedy vyznačením stupňů světlosti, dva promodralé proudy vody, krajní a střední, řítící se ze skalní štěrbiny.

Proti zpravodajské objektivnosti Ischlu ve Vodopádu zvýšila se dějovost záběrem, soustředěním, olejovým vypracováním terénu i určitostí v charakteristice denní doby oblačky a světlem. Ještě dále postoupil veliký malíř v obdobném Dachsteinu, rovněž výškově řešeném, rovněž podávajícím ucelený a kontrastní pohled do hlubokého údolí.

*V. V. Štech, Bohuslav Slánský, Vladimír Hnízdo: Josef Navrátil – Jirny, SNKLHU, Praha 1958, s. 40–42.*



*Josef Navrátil: Vodopád pod Dachsteinem, po polovině 19. stol., zámek Jirny, tzv. Alpský pokoj*