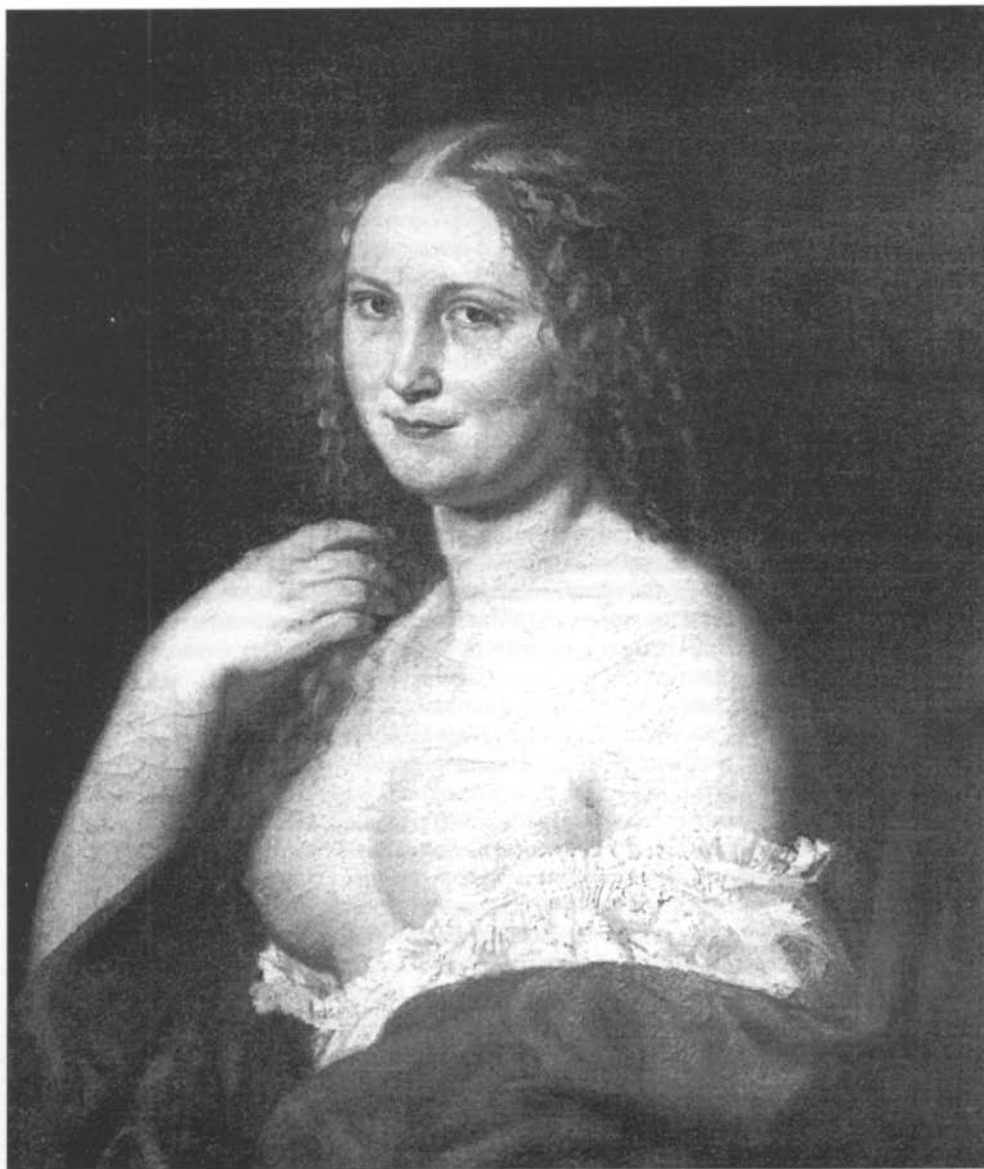


# UMĚNÍ 19. STOLETÍ



*J. Mánes: Josefina, 1855*

Nový, průmyslově kapitálový způsob výroby kořenil již v lůně feudální společnosti 14. a 15. století. Převládal však až v 19. století, kdy byl spojen i s novým způsobem výtvarného vnímání světa. Měšťan, který nyní vlastnil výrobní prostředky a peněžní kapitál, zaujal místo feudála a chtěl se mu vyrovnat i v kulturní sféře. Určoval však odlišný charakter umění, které mělo reprezentovat jeho společenskou vrstvu a ideály probouzející se demokracie.

Nezbytným předpokladem nové formace byl nejen technický pokrok, rozvoj výroby, dopravy, vědy a techniky (expanze páry, uhlí, „létajícího“ člunku), ale i nový způsob organizace práce, státního řízení i formování nesčetných jevů v běžné životní praxi. Nově byl organizován i umělecký život. Zanikaly cechovní organizace a hlavní výtvarné inspirace nacházeli talentovaní jedinci ve výtvarných školách. Prostřednictvím Akademii a výstavních organizací stát zajišťoval i loajalitu umělců, kteří se nejednou bouřili proti strnulým dogmatům a diktátu trhu.

První fázi umění 19. století odpovídal klasicismus – racionalisticky orientovaný směr adekvátní snahám francouzského osvícenství. Věcností, střízlivostí výtvarného výrazu a důrazem na ideové složky stál klasicismus na opačném názorovém poli jako umění zjemnělého a výtvarně rafinovaného pozdně feudálního rokoka.

Výrazným mezníkem i pro umění stal se rok 1789. Důležitou roli sehrálo dále Prohlášení lidských a občanských práv, o dva roky později přijetí francouzské ústavy a konečně povstání pařížského lidu roku 1792, spojené se svržením monarchie. Vítězství revoluce ve Francii končilo druhým císařstvím Napoleona II. Ludvíka Bonaparte. Revoluční romantismus v umění byl nahrazován konvencemi, ve kterých se klasicistní kompozice proměňovala v neživé schéma a bojovnost romantismu se měnila v útěk od reality k idylickým fikcím. K tomu se připojoval bezduchý naturalismus vyhovující hlavně potřebám maloměšťácké společnosti. Východiskem se stal věcný realismus. Opíral se o pozitivistické postoje a postupně přecházel k impresionismu, ve kterém můžeme spatřovat vnitřní souvislost s filozofií empiriokriticistů. Nové politické názory a umělecké postoje se šířily rychle Evropou a nacházely živnou půdu i v našich zemích.

Odpovědi na mnohé umělecké otázky bychom našli i ve studiu prací hlavních představitelů novodobé filozofie, Fichteho, Schellinga, Hegela, Marxe, Comtea, Spencera, Schopenhauera, Kierkegarda a dalších. O intelektuální a myšlenkový potenciál doby opírala se umělecká tvorba zejména v závěru 19. a na počátku 20. století. Avantgardní díla stála však často mimo zájmy vládnoucích a koupěschopných vrstev společnosti. Dějiny umění stávaly se tak postupně dějinami opozičních postojů zejména mladých autorů, kteří ve své době zůstávali mnohdy nepochopeni. V našem umění 19. století to platilo například o malíři, jehož realistická tvorba byla předmětem kritiky i samotného Jana Nerudy. Byl to Karel Purkyně, jemuž se dostalo čestného místa v historii našeho umění prakticky až ve 20. století.

Na počátku 19. století ztratilo naše umění někdejší lesk, pompéznost a okázalost baroka. Tvorba v Praze, v našem hlavním kulturním centru, klesala na regionální úroveň jednoho z menších měst rakouskouherského mocnářství. Chyběly větší společenské a individuální zakázky nabízené dříve církevními kruhy a šlechtou. Nová společenská vrstva měšťanstva se v regionech teprve formovala. Cítelný nedostatek tvůrčích příležitostí se projevoval zejména na Moravě, kde působili především autoři německé národnosti.

Národnostní sebeuvědomování českého etnika vystupovalo do popředí až od poloviny 19. století. Jeho výsledkem se stala realizace stavby a výzdoby Národního divadla provázena monumentálním vzepjetím domácí tvorby. Umělecký význam Národního divadla nepřekračoval však horizont českého prostředí. Vzdor tomu se do celoevropského kontextu zapojilo i několik výtvarných umělců, k nimž patřil již Josef Navrátil a sochař Václav Levý a zmíněný Karel Purkyně, jenž spolu s Francouzem Courbetem a Rusem Řepinem se začleňuje důstojně do avantgardního proudu senzualisticky orientovaného realismu. V rámci střeoevropského regionu má specifický význam i dílo sochaře J. V. Myslbeka a na sklonku století Františka Bílka. V cizině pak jako afišista proslul Alfons Mucha. Nebyl to však jediný náš malíř, který si získal prestiž v cizině. Pro düsseldorfské umění měl význam Quido Mánes, jenž žil v Německu od r. 1870, Hyppolitu Pinkasovi se po r. 1854 na patnáct let stala domovem Paříž, podobně jako později Vojtěchu Hynaisovi. Také jméno Jaroslava Čermáka bylo více známo návštěvníkům pařížských Salonů než Pražanům. Olomoucký rodák Adolf Hölzel se z dějin našeho umění bohužel vytratil, ale včlenil se do nich naopak pruský uprchlík, v Curychu působící malíř pozdního romantismu Augustin Piepenhagen. K vedení nově založené Akademie výtvarného umění v Praze byl povolán solnohradský malíř Josef Bergler.

*Po r. 1871, kdy Josef II. zrušil kláštery a krátce nato i cech pražských malířů, hrozilo dokonce nebezpečí, že naše umělecká tvorba poklesne na úroveň řemesla. To si uvědomila patrioticky založená šlechta, která r. 1796 založila Společnost vlasteneckých přátel umění v Čechách (pojem vlastenecký měl ovšem v tomto spojení smysl čistě zeměpisný, nikoliv národnostní). Organizace se stala iniciátorkou nejen založení pražské Akademie (1800), ale též obrazárny, ze které se později vyvinula Národní galerie.*

*Za neutěšených a složitých domácích poměrů překvapuje, že naše výtvarná produkce se dovedla orientovat na aktuální výtvarné tendence. Ty se jistou dobu odvíjely z tvorby v Římě, kam směřoval za vzděláním např. František Tkadlík nebo Václav Levý, později z hlavního evropského kulturního centra – Paříže, kde pobýval vedle Hynaise i Chittussi, Marold a další. Závažnou kulturní roli sehrávala i další výtvarná centra, jakými byla Vídeň a Mnichov. Právě při pohledu na dílo i v Mnichově tvořícího Josefa Mánesa si uvědomujeme, že hodnocení našeho umění 19. století z úzkého národnostního aspektu by bylo zavádějící. Ostatně Viktor Barvitijs, malíř kolísavého národnostního vědomí, přešel do německého tábora, kdežto jeho bratr architekt Antonín Barvitijs se přihlásil k češství. Na druhé straně je třeba vidět, že prosincová ústava z r. 1867, jež měla zaručit práva na duchovní svobody, vedla k národnostnímu útisku, jenž o čtyři roky později vrcholil liberalismem, který znamenal germanizaci a legalizoval především zájmy Němců a Maďarů. V umění se tato situace odrážela ve vlně českého novoromantismu, obdobné hnutí „Mladé Německo“.*

Absence Moravy, v průběhu téměř celého vývoje našeho umění 19. století, je jednak výsledkem dřívějšího příklonu této země k vídeňskému prostředí, jednak i malého zájmu české historie umění o výtvarnou problematiku spojenou s německým etnikem, jež v moravských centrech, v Brně i v Olomouci převažovalo.



A. Hölzel: V klášterní zahradě, 1889, detail střední části

## ARCHITEKTURA

K výrazným architektonickým památkám slohu Ludvíka XVI., propojeného dosud s prvky pozdního baroka, patří fasáda filozofického sálu strahovské knihovny v Praze, o které byla zmínka v předešlé kapitole. Hlavní vývojovou tendenci na počátku 19. století určoval klasicismus, který se důsledně obracel k antickým inspiracím. Později i naše umění vstoupilo na půdu historismů, ze kterých se nevymanilo ani v závěru století, kdy historizující tendence sehrávaly již retardační roli. Po dobu 1. poloviny 19. století nám chyběly významné osobnosti, které by domácí tvorbu pozvedly na vyšší výtvarnou úroveň. Nové styly pronikaly k nám z okolních kulturních center, ze saských Drážďan i z vídeňského prostředí.

Již v závěru 18. století předznamenávala architekturu 19. století některá klasicistní díla, jako je **Tylovo divadlo v Praze** vybudované v roce 1783 podle projektu architekta **Haffe-neckera** (1725–1789), anebo slohově čistý a výrazově strohý objekt **kostela v Slavkově u Brna** postavený **Janem Ferdinandem Hetzendorfem** 1789.

Saský stavitel Christian **František Schuricht** (1753–1832) roku 1796 navrhoval **zámek Kačín** u Nových Dvorů (1802–1822) ve stylu, který slohově odvodil z projektů italského manýristy Palladia. Symetrické půdorysné řešení objektu a jeho strohá, ale velkorysá výzdoba užívající řecko římských tektonických prvků, zařazuje dílo na přední místo mezi naši architekturu, jež vznikala na samém počátku 19. století.

Na Moravě od r. 1812 působil Lichtensteiny k nám z Vídně povoláný architekt **Josef Hardtmuth**, autor **kostela v České Třebové** a klasicistního zámku (**Nové Zámky**) u Litovle. Ve tvaru římského triumfálního oblouku projektoval **chrámek Diany** (zvaný *Rendezvous*) u Valtic. Stavba je jedním z mnoha architektonických doplňků romantického parku knížetem založeného. V blízké Lednici jsou v romantickém duchu vytvořeny umělé zříceniny, jeskyně, akvadukty a dokonce orientálním uměním inspirovaná **stavba minaretu** od arch. **Josefa Kornhäusela**.

Klasicismus vyzníval u nás v dílech Nobilého žáků vídeňské akademie, například v budově pražského činžovního **domu Platýz**, v díle **Jindřicha Hausknechta** (1813) nebo na stavbách **Jiřího Fischera** (1768–1828), který prováděl přestavbu **Hyberského kostela** (1808). K výrazným dokladům doznívajícího stylu patří některé lázeňské objekty, například **kolonáda v Mariánských Lázních** (Fischer, 1818), **ve Františkových Lázních** (Frant. Pilous) nebo **v Karlově Studánce** na severní Moravě, kde bylo použito zčásti i dřevěného materiálu.

Do 2. čtvrtiny 19. století se již zařazují **objekty kroměřížské Podzámecké zahrady** (1832–1846) anebo **letohrádek Kinských v Praze** (J. Koch). V empirovém stylu je přebudována též **pražská Cibulka** a ve stejném duchu se rozvíjela urbanistická koncepce některých pražských čtvrtí (Karlín, Smíchov).

V té době nastupoval ve světě již nový výtvarný styl formulovaný v Prusku architektem Karlem Fridrichem Schinklem a v Mnichově hlavně Leo Klenzem. Šlo o historismus, který na místo intuitivního romantismu prosazoval zcela racionální požadavek co nejširšího poznání uměleckého zdroje minulých slohů.

Zájem o středověkou architekturu se v našem stavitelství objevoval (pomineme-li barokní historismus) již od počátku 19. století. Ve stylu anglické romantické gotiky upravoval **Jindřich Fischer** r. 1808 **císařský letohrádek v Oboře**. Později (1846–1858) **Jiří Wingelmül-**



ler vytvořil novogotický **zámek v Lednici**. Uplatnil na něm své zkušenosti získané za studijní cesty do Anglie. Slavný vídeňský architekt **Petr Nobile**, který v letech 1833–1839 budoval v Čechách zámek Kynžvart v podobě vojenského kastelu, prováděl před polovinou 19. století novogotické stavební **úpravy Staroměstské radnice**. Do čtyřicátých let 19. století spadá i novogotická **úprava zámku v Hluboké nad Vltavou** prováděná architektem **Františkem Beerem** od r. 1839 a **zámku ve Žlebech** (Schmoranz). Později došlo k **přestavbě zámků Sychrova a Hrubé Skály**. Na Moravě byl v gotickém stylu upravován **hrad Bouzov**. K práci byl přizván mnichovský architekt **Georg Hauberisser**, který projektoval i **regotizaci opavského chrámu Nanebevzetí P. Marie**.

V novější době vznikly puristické novogotické úpravy **Karlštejna a chrámu sv. Víta v Praze**. V letech 1873–1929 tu působili **J. Mocker** a **K. Hilbert**. Z ochrannářského hlediska méně šťastně dopadla regotizace **olomouckého domu** vedená **Gustavem Merettou** (1883–1890). V periferních oblastech se v novogotickém stylu pracovalo ještě na počátku 20. století.

Kolem poloviny 19. století pronikaly do našeho stavitelství nové konstrukční podněty Gottfrieda Sempera, který architekturu chápal ve smyslu integrace materiálu, techniky a funkce (účelu) stavebního díla.

Jeho vrstevník a následovník, vídeňský architekt **Theodor Hansen** vybudoval v Praze r. 1869 **obchodní dům** a o 11 let později postavil v Brně **Besední dům**. Ve svých stavebních úvahách se opíral o renesanční formy benátské architektury.

Z ostatních zahraničních umělců, kteří v té době zasahovali do vývoje naší architektury, stál na předním místě **van der Nüll**. K jeho vídeňským žákům patřil **Antonín Barvítius** (1823–1901). Dlouhodobé římské působení tohoto umělce projevilo se na jeho pražských stavbách jako je **Gröbův letohrádek na Vinohradech** (1879) nebo **Smíchovská bazilika** (kolem r. 1884). Klasickou rovnováhou a střizlivostí novorenesančního stylu vyniká zejména jeho stavba **vily Lannovy v Praze** z r. 1878.

*Semperovským směrem ubírala se tvorba **Ignáce Ullmanna**, autora první **pražské sokolovny** z počátku let šedesátých a o něco pozdější **dívčí školy ve Vodičkově ulici**. Ullmann opustil středověké tvary patrné ještě na **karlínské bazilice sv. Cyrila a Metoděje** (1854–1863 spolu s K. Rösnerem) a nastoupil cestu novorenesance v budově někdejší **České spořitelny v Praze** již koncem let padesátých.*

Nejvýznamnějším z našich architektů 2. poloviny 19. století byl bezpochyby **Josef Zítek** (1832–1909). Byl absolventem pražské a vídeňské techniky, odchovancem vídeňské školy van der Nülla a Siccardsburga. Později sám působil jako profesor techniky v Praze. Jeho tvorba, i když nevybočila z dráhy historismu 19. století, dozrála k monumentální podobě v jeho stěžejním díle, kterým se stala budova **Národního divadla** v Praze budovaná v letech 1863–1883. Stavba byla úspěšně vyřešena v plasticky rozvinutém novorenesančním stylu a stala se symbolem národně obrozeneckých snah české kultury 19. století a později i symbolem národní identity.

S klasicistními prvky starších budov se šťastně spojuje i Zítkova lázeňská **kolonáda v Karlových Varech** (1871). V pražském **Rudolfinu**, které Zítek budoval společně s architektem **Josefem Schulzem** v l. 1876–1884, splýval semperovský požadavek harmonické syntézy slohových a účelových hledisek se snahou vytvořit reprezentační budovu a dominantu nábřeží při řece Vltavě.



Fr. Beer: Zámek v obci Hluboká nad Vltavou, 40. léta 19. stol.



Ant. Barvítius: Lannova vila v Praze, 1870



Jos. Zítek: Národní divadlo v Praze, 1863–1883

Mnohé novorenesanční budovy působily stroze a poněkud všedně. Patřily k nim i některé štítové stavby **Antonína Wiehla** (1846–1910), autora **Smetanova muzea** v Praze. Významného úkolu se v osmdesátých letech dostalo architektu **Josefu Schulzovi** (1840–1917) zadáním projektu na budovu **Národního muzea**, někdejšího Muzea království českého (dokončeno r. 1891). Stavba je završena kopulí vyznačující prostor Panteonu a šťastně uzavírá největší pražské náměstí, aby tak ideově reprezentovala českou vědu a historii národa.



*Jos. Fanta: Wilsonovo nádraží v Praze, 1901–09*

Na Moravě bylo stavitelství ve druhé polovině 19. století pod vlivem často druhořadých vídeňských architektů (významnější Felldner, Helmer, Raschka, Schön), kteří působili hlavně v Brně a pracovali v duchu tradičního historismu (**Zemský sněm**, **Městské divadlo**, **Průmyslové muzeum** atd.). V Olomouci později určitou spojnicí mezi novorenesancí a secesí vytvářela tvorba architektů **Starých**.

Secesní architektura v našich zemích vznikala v závěru 19. století hlavně na základě vídeňské školy architekta Otty Wagnera. K prvním výrazným secesním projektům patřily stavby německého architekta polského původu, **Friedricha Ohmana** (1858–1927). Desetiletí po r. 1889 působil Ohman na pražské Uměleckoprůmyslové škole. Záhy se vymanil z vlivů novobaroka, k němuž čerpal podněty z tvorby Dienzenhoferů. V Praze vytvořil řadu secesních interiérů a budov. Známou se stala zejména nedochovaná **kavárna Corso** (1897–1899) a **hotel Central** v Hyberské ulici (1898). Koncem devadesátých let však Ohman Prahu opustil a trvale se usadil ve Vídni. Příznivcem Ohmanovy architektury byl **Osvald Polívka**. Jeho pražský obchodní **dům U Nováků** z r. 1903 prodlužoval secesní estetiku do počátku 20. století.

Uměleckou tradici secesní architektury v Čechách dovršil **Josef Fanta** (1856–1954). Proslulosti dosáhl zejména projektem **Wilsonova nádraží**. První náčrtky k této typicky secesní budově vznikly již v r. 1897, realizace však byla ukončena až r. 1909. Význam Fantovy osobnosti spočívá i ve všestrannosti umělce a rozlehlosti jeho díla, které se nevyhýbalo ani návrhům na výstavní interiéry.

*Odlíšného výtvarného ladění byla tvorba prof. Antonína Balšánka (1865–1921), odchovance Schulzovy novorenesanční školy. Za jeho spolupráce s Polívkou vznikl po polovině 1. desetiletí 20. století Obecní dům v Praze. Podobně jako Městské divadlo v Pardubicích je i tato budova charakteristická přemírou secesní ornamentiky. Do vývoje secesní architektury zasáhlo i plasticky citěné dílo Celdy Kloučka (Úvěrní banka v Praze).*

Zvláštní místo v dějinách našeho umění má slovenský architekt **Dušan Jurkovič** (1868–1947). V **Pustevnách na Radhošti** (po r. 1897), stejně jako v urbanistickém a stavebním díle v **Luhačovicích** (1902–1914) dospěl k syntéze secesního tvarosloví s tradicemi domácího lidového stavitelství. Došel tak vlastní cestou k vyjádření i některých zásad moderního užitého umění a stavitelství.

O tři roky mladší **Jan Kotěra** (1871–1923) zasáhl do vývoje secesního umění pouze časným dílem. Byl to bezpochyby náš nejlepší architekt na počátku 20. století. Stavební problematiku chápal v její podstatě a prostorovém rozvrhu. Dokazoval to již **Peterkův dům** (č. p. 722) postavený na Václavském náměstí na přelomu století. Z pozdějších Kotěrových prací se secesní tvarosloví vytrácelo a bylo vytlačeno konstrukčním myšlením umělce a jeho úsilím o moderní výtvarný výraz oprostěný od dekorativních prvků a nefunkčního charakteru (**Pavilon SVU Mánes** z r. 1902, **Okresní dům v Hradci Králové**, **Národní dům v Prostějově**).



*J. Kotěra: Peterkův dům na Václavském nám. v Praze, 1899–1900*

atd.). Secesní tradici do 20. století prodlužoval Pavel Janák (1882–1956). Záhy se však vřadil mezi zakladatele našeho moderního umění.

*Z německy mluvících architektů, kteří pracovali na Moravě, byl patrně nejvýznamnější osobností rakouský architekt **Camillo Sitte** považovaný za předního evropského urbanistu, jenž pozitivně zasáhl například do podoby města Olomouce a Ostravy.*

## SOCHAŘSTVÍ

V 19. století se české sochařství zásadně odlišilo od barokní tvorby. Umění dřívějších věků se obracelo převážně k náboženské tematice, v 19. století převládaly náměty týkající se oslavy země, historických událostí, významných osobností a legendárních postav. Objevovaly se portrétní plastiky a náměty alegorické. Souviselo to se změnou objednatelských vrstev. Novými zájemci o umění se stávaly střední vrstvy, spolky, města a nepřímě i široké vrstvy národa. Převážná část šlechty byla soustředěna ve Vídni. Vliv na tvorbu měla i skutečnost, že již doznívala cechovní tradice a novou roli převzalo ve světě umělecké vysoké školství (u nás sochařská škola na AVU r. 1896). I v sochařství se výchozím směrem 19. století stal klasicismus. Sochařská tvorba se nyní opírala o důsledné studium antiky a o inspiraci pobytem v Itálii, kde působil klasicistní sochař Antonio Canova i severan Bertel Thorvaldsen. Odráželo se to ve způsobu precizního ztvárnění idealizovaného lidského těla, na něž byla ve vyvážené kompozici zavěšována tenká drapérie, a v hladkém povrchu sochy, který působil namnoze chladně a neosobně. Příznačným rysem klasicistního sochařství byl jeho antikizující charakter potlačující citový vzruch a dynamiku pohybu typickou ještě pro baroko.

Sochař **Václav Prachner** (1784–1832) vyšel z rodové dílenské tradice sahající ještě do baroka. (Jeho děd přišel do Prahy před r. 1731, a do historie se zapsal barokní tvorbou např. pro kapli líbeňského zámku. Baroku patřil i **Václavův otec Petr**, známý řezbářskými díly v kostele P. Marie Vítězné v Praze z doby asi po polovině sedmdesátých let 18. století a plastikou kazatelny v chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně). Václav Prachner převzal r. 1808 otcovu dílnu. Nečerpal však pouze z dílenské tradice. Učil se na Akademii též u Josefa Berglera a s ním později i na některých zakázkách spolupracoval. Prachnerova tvorba se vyznačuje poetickým akcentem a výrazovou zdrženlivostí, kterou pozorujeme např. na **Alegorii Vitavy** umístěné při Clam-Gallasově paláci v Praze (1812). Prachner je autorem řady pražských náhrobků (hřbitovy v Olšanech a Košířích), zahradního **pomníku na pražské Cibulce** (1822) a známého **náhrobku biskupa Thuna Hohensteina** na hřbitově v Košířích (1831). Výraznější klasicistní podobu měly práce podstatně staršího sochaře **Františka Xavera Lederera** (1757–1811), autora četných náhrobků a půvabné **Wimmerovy kašny** z r. 1797 (Lapidárium NM).

K představitelům citově zabarveného klasicismu patřil poněkud méně známý **Josef Malinský** (1752–1827). Sochař se vyučil v místní dílně v Litomyšli. Výtvarné poučení čerpal i z baroka. V jeho tvorbě je patrné silné realistické zaujetí skutečností (**Kriegerův náhrobek** v kostele P. Marie ve Staré Boleslavi). V lapidáriu Národního muzea v Praze nalezneme jeho sochu **Podomek** (po r. 1805), která pochází ze zbořeného pražského Thun-Hohensteinského paláce. (Podobu sochaře známe díky portrétu, který r. 1818 namaloval Antonín Machek.)

Ve druhé čtvrtině 19. století ovládli pražskou sochařskou tvorbu **bratři Josef a Emanuel Maxové**, tvůrci řady známých pražských monumentů (sochy doplňující „galerii“ Karlova mostu, pomník Radeckého, pomník Hold českých stavů dokončený r. 1846 atd.). V jejich pojetí se klasicismus nejednou měnil v mělké konstrukční schéma a jejich tvorba se přibližovala dobovému vkusu ovládanému akademismem. Jejich dílu kontrastuje výjimečný sochařský talent Václava Levého.



F. X. Lederer: Wimmerova kašna v Praze, 1797, (detail)



**Václav Levý** (1820–1870) byl řezbářem-autodidaktem. Jeho výtvarných schopností si povšiml milovník umění baron Ant. Veith, který Levého pozval na zámek do Liběchova a později mu umožnil studium v Mnichově (u sochaře Schwanthalera, autora soch pro zamýšlený Český Slavín). V polovině 50. let odešel Václav Levý za dalším vzděláním a za prací do Říma. Do vlasti se vrátil až na sklonku života. Levý byl sochařem vitálního temperamentu. Intuitivně vytyčil soudobé trendy sochařského umění, které směřovaly k romantismu, k tvorbě prostoupené citovým vzruchem, vášní a bezprostředním zaujetím realitou. Jeho časné sochy tesané po r. 1840 do skal v okolí Liběchova (na Mělnicku) jsou romantickou vidinou národní minulosti, výtvarnou transformací pohádkového světa opředěného vzrušenou fantazií, a především odrazem zjitřeného autorova nitra. Prvou skupinu tvoří skulptury při brocenkové cestě (Harfenice, kaple sv. Magdaleny, reliéf Hada) a obrovské **Čertovy hlavy** tesané do skal při okraji lesa. Druhou představuje tzv. **Klácelka** se skupinou historických postav (Jan Žižka, Zdeněk Zásmucký, Prokop Holý) a reliéfy tesané do stěn jeskyně se scénami z Grandvillových ilustrací. Podobně jako v Braunově Betlému splývá zde umělecké dílo s přírodním prostředím a jeho výtvarný výraz je založen na malebné hře světla a stínů volně ztvárněného materiálu a na svobodné improvizaci. Po realizaci tohoto díla v evropských souvislostech ojedinělého a výjimečného směřovala tvorba Václava Levého ke klasicismu. Jeho socha **Adama a Evy** ze závěru mnichovského pobytu (1849) překonala však ještě klasicistní strohost značnou dávkou smyslnosti a lyrickým zbarvením díla. Příkladem opožděného autorova příklonu k nazarenismu v době římského pobytu může být mj. **Trůnící Madona** objednaná biskupem. Levého **práce pro katedrálu sv. Víta** v Praze znamenaly společenský úspěch autora, který byl draze vykoupen spoutáním jeho přirozeného sochařského temperamentu. Pozdní sochařské příležitosti se umělci dostalo při výzdobě třech tympanonů pro karlínský kostel Cyrila a Metoděje (1866).

V této době domácí trh ovládli odchovanci dílny bratří Maxů, např. **Kamil Böhm**, poněkud výraznější **Ant. Wildt** a mj. i schopný portrétista, Myslbekův učitel **Tomáš Seidan** (1830–1890), známý jako autor **pomníku Bedřicha Smetany** v Plzni (1872) a bronzového **reliéfu na náhrobků Boženy Němcové** na Vyšehradském hřbitově. Do této skupiny autorů 2. poloviny 19. století patří i **Ludvík Šimek** a **Antonín Wagner**. Většina z nich si své vzdělání doplňovala v cizině.

**Ludvík Šimek** (1837–1886) byl v Římě v kontaktu s Václavem Levým. Získával od něho umělecká poučení a čerpal i z malířského odkazu Josefa Mánesa. K jeho známým dílům patří **Jungmannův pomník** v Praze (na stejnojmenném náměstí). Jeho díla zdobí i **budovu Rudolfinu a Národního muzea**. Nejznámějším členem této generační skupiny byl **Antonín Wagner** (1834–1895). Značná část jeho díla patří Vídni, kde se sochař trvale usadil a získal pronikavé umělecké úspěchy. Wagnerův sochařský projev tíhnul k robustnosti postav inspirovaných italskou renesancí. U nás jsou známé jeho sochy **Záboje**, **Lumíra** a skupiny **Opera a Drama**, zdobící budovu Národního divadla, a rovněž pozdější skulptury pro **rampu Národního muzea** v Praze.

V soutěži o výzdobu Národního divadla setkal se Wagner se svým o 14 let mladším kolegou, vynikajícím českým sochařem **Josefem Václavem Myslbekem** (1848–1922). Teprve ten se stal sochařem srovnatelným s autory celoevropského významu. Výtvarné poučení získal Myslbek nejen u svých učitelů (Seidan, Levý), ale především na klasických dílech minulosti, antiky a renesance. Podněcovala jej i klasicistní idea úměrnosti a akademické



V. Levý: Adam a Eva, 1849



L. Šimek: Jungmannova postava z pražského pomníku, 1878



Ant. Wagner: Lumír, po r. 1875



J. V. Myslbek: *Hudba*, do r. 1912



S. Sucharda: *Pohádka o krásné panně Liliáně*, 1903–09

dokonalosti, romantická idealizace naznačená dílem Josefa Mánesa i myšlenka věčného realismu. Osobitě citově zabarvený realismus se stal patrně nejčinnější devizou sochaře v kontextu s evropským uměním 19. století. Na doporučení architekta Zítka byla Myslbekovi již v jeho 23 letech svěřena práce na sochách **Opery a Dramatu** nad vchod k jevišti Národního divadla. Zhruba ve stejné době vytvořil umělec **sochu Hygie** pro lázně Gröfenberg (Jeseník-lázně) a sochu **Záboje**, která se stala apoteózou Rukopisů. Již v těchto časných dílech z počátku sedmdesátých let nacházíme hlavní zdroj Myslbekovy tvorby. V prvním případě je to Michelangelovo dílo, ve druhém antika, v posledním mánesovský idealismus. Kořeny realismu, odvozené z řecké klasické antiky a především z římského antického sochařství vytušíme v mramorové Myslbekově soše **Oddanost** (1880–84) určené pro atiku vídeňského parlamentu.

K realistickému uchopení skutečnosti se Myslbek dopracoval nejdále v portrétní tvorbě. Řada jeho podobizen začíná **bustou paní Anny Náprstkové** z počátku sedmdesátých let a pokračuje **podobiznou B. Smetany, J. Kollára** až k monumentálnímu bronzovému pomníku **kardinála Schwarzenberka** (v chrámu sv. Víta v Praze). Myslbekův zájem o lidskou figuru přešel tak do monumentální podoby, která je pregnantně vyjádřena jeho pomníky pro Čáslav a Tábor (**Jan Žižka**). K stěžejním dílům umělce patří **sousoší z pylonů Palackého mostu** v Praze vytvořená v letech 1881–1897 (Záboj a Slavoj, Libuše a Přemysl, Ctirad a Šárka a Lumír s Písni). Nejrychlejší sochou Myslbekovy tvorby je alegorie **Hudby** v Národním divadle (osazená r. 1914). Do obecného povědomí národa vstoupilo Myslbekovo sousoší s jezdeckou **sochou sv. Václava** umístěné v Praze na Václavském náměstí (1888–1912), které vyšlo z široké soutěže našich nejlepších sochařů.

Společně s Myslbekem se některých soutěží zúčastnil **Bohuslav Schnirch** (1845–1901). V jeho díle se uchovala značná dávka klasicistní idealizace. Při výzdobě budov projevoval Schnirch smysl pro dekorativní detail a poddajnost představám architektů. V Národní galerii se dochoval jeho soutěžní **model pro pomník sv. Václava**. Známe jsou zejména jeho **Trigy** pro nárožní pylony Národního divadla.

Do vývoje našeho sochařství 20. století spolu s Myslbekem vstoupili i jeho současníci a žáci, například **Stanislav Sucharda** (1866–1916), který pocházel ze sochařské rodiny z Nové Paky. V roce 1896 vytvořil své patrně nejlepší dílo, kterým je pražský **pomník Františka Palackého**. Na Moravě působil Sucharda při **výzdobě Kotěrova Národního domu v Prostějově**. Jeho práce jsou charakteristické poetickou náladovostí, smyslem pro dekorativní působení celku a později i secesním symbolismem (reliéfní ilustrace k **Pohádce o krásné panně Liliáně**, 1903–1909, **Vrba**, 1897). Tato díla dokazují, že Sucharda byl mistrným tvůrcem reliéfů, zejména plaket a medailí.

Plně na půdu secesní estetiky vstupoval Ladislav **Šaloun** (1870–1940). Jeho **model pomníku Palackého** obdržel první cenu společně se Suchardovým návrhem. Se Suchardou se podílel i při výzdobě **Wilsonova nádraží** v Praze. Je autorem mnoha portrétních bust a soch představitelů našeho národního života. Jeho stěžejním dílem je **Husův pomník** (památník) na Staroměstském náměstí v Praze, budovaný v letech 1901–1913. Od tradiční podoby sochařských monumentů se zde umělec odchýlil umístěním díla na nízkém soklu a šířkovým rozvrhem skupiny.

*Secesní dekorativnost, bizarnost linií i tvarů a stylizace ovládala zejména drobnou plastiku, architektonickou dekoraci a užité umění konce století. Z mnoha zajímavých prací*

se však autorství často vytrácí v anonymitě. Z ní vystupuje jméno malíře **Alfonse Muchy** (1860–1939), který se plastické tvorbě a užitému umění (šperku) věnoval jen příležitostně. Secesní symbolismus, náladovost a dekorativnost ovládající zčásti dílo Suchardy a Šalouna zasáhla rovněž dílo některých Myslbekových žáků, kteří tvořili převážně již ve 20. století (Kafka, Španiel, Štursa). To platí rovněž o díle Františka Bílka, jehož nejstarší práce vznikaly již na sklonku 19. století (Výklad slova Madona, 1897, Podobizna Julia Zeyera, 1899 atd.)